

NG  
P



Bulletin of the National Gallery in Prague **XXX / 2020**

# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XXX / 2020**



# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XXX/2020**

NÁRODNÍ GALERIE  
V PRAZE

#### BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XXX / 2020

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1, e-mail: obchodni@ngprague.cz.  
The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN: 978-80-7035-764-4) publishes contributions in major languages and in Czech.  
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: Elizabet Kovačeva

Managing Editor: Petra Hornochová

Editorial Board: Ivan Foletti (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ivan Gerát (Institute of Art History of SAS in Bratislava), Jan Klípa (Institute of Art History of ASCR in Prague), Olga Lomová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Taťána Petrasová (Institute of Art History of ASCR in Prague), Marie Rakušanová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Jana Zapletalová (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc)

Design and Graphic Layout: Lenka Blažejová

Print: Indigoprint

This publication was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.

© The National Gallery in Prague, 2020

#### BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXX / 2020

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1, e-mail: obchodni@ngprague.cz.  
Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN: 978-80-7035-764-4) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.  
Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány v bibliografické databázi BHA.

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

Šéfredaktor: Martin Musílek

Redakce: Tatjana Štemberová, Kristýna Pražanová

Výkonný redaktor: Petra Hornochová

Redakční rada: Ivan Foletti (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ivan Gerát (Ústav pre dejiny umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave), Jan Klípa (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Olga Lomová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Taťána Petrasová (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Marie Rakušanová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Jana Zapletalová (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci)

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: Indigoprint

Publikace byla vydána na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

© Národní galerie v Praze, 2020



# Contents

---

## PAPERS

- 6 SIMONE WILLE  
**Chittaprosad's Linocut Prints at the National Gallery in Prague: Understanding Indo-Czech Cultural Relations in the Postwar Era**

## MATERIALIA

- 22 MARKÉTA DLÁBKOVÁ  
**Petr Maixner's *Vlasta*—History Painting between Generations**

## REPORTS

- 32 VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – RADKA ŠEFCŮ  
**The *Madonna of Hallstatt*: New Findings About Its Acquisition and Polychromy**
- 59 ZDENKA KLIMTOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – TOMÁŠ TROJEK  
**The Story of the Lost *Ragini*: Researching an Indian Painting**
- 76 ANNA PRAVDOVÁ  
**"You hardly ever paint a landscape that I would not like to have."  
Leo Stein and Othon Coubine—A Report on the Friendship Between the Painter and the Collector**

## ARCHIVE

- 86 TOMÁŠ HLADÍK  
**Vincenc Kramář and Interwar Purchases of Baroque Sculpture for the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts**
- 98 TOMÁŠ HYLMAR  
**"Lead the National Gallery out of isolation..." Jiří Kotalík and the National Gallery in Prague between 1967 and 1970**
- 122 LUCIE VEČERNÍKOVÁ  
**Čeněk Gudera (1885–1954): An Accountant Who Collected Art**

## APPENDIX

- 128 **Acquisitions and Donations 2019**

# Obsah

---

## STUDIE

- 137 SIMONE WILLE  
**Linoryty indického umělce Čittaprasáda v Národní galerii v Praze  
Pokus o porozumění česko-indickým kulturním vztahům v době po druhé světové válce**

## MATERIÁLIE

- 150 MARKÉTA DLÁBKOVÁ  
**Vlasta Petra Maixnera - historická malba na hranici generací**

## ZPRÁVY

- 157 VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – RADKA ŠEFCŮ  
**Madona z Hallstattu: nová zjištění k akvizici a průzkumu polychromie**
- 173 ZDENKA KLIMTOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – TOMÁŠ TROJEK  
**Příběh ztracené ráginí: průzkum indické malby**
- 183 ANNA PRAVDOVÁ  
**„Málokdy namalujete krajinu, kterou bych nechtěl mít.“  
Leo Stein a Othon Coubine - zpráva o přátelství malíře a sběratele**

## ARCHIV

- 189 TOMÁŠ HLADÍK  
**Vincenc Kramář a nákupy barokní plastiky do fondů Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v meziválečném období**
- 199 TOMÁŠ HYLMAR  
**„Vывést Národní galerii z izolace...“ Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970**
- 219 LUCIE VEČERNÍKOVÁ  
**Čeněk Gudera (1885-1954): účetní, který sbíral umění**

## PŘÍLOHA

- 224 **Akvizice a dary 2019**

# Chittaprosad's Linocut Prints at the National Gallery in Prague: Understanding Indo-Czech Cultural Relations in the Postwar Era

SIMONE WILLE

**In 1964/65, the National Gallery in Prague acquired 38 works on paper from the Indian artist Chittaprosad Bhattacharya (1915–1978). The Gallery's collection of Chittaprosad's work provides information about a multifaceted exchange between this Indian artist and a number of protagonists and institutions in postwar Czechoslovakia (now Czech Republic). In conjunction with the government-led activities of the newly built socialist regime and its efforts to establish ties with "friendly" countries of the globally re-organizing postwar geography, cultural exchange and art-related contacts became a tool for demonstrating international connectivity.**

**Related to Chittaprosad's former alliance with the Communist Party of India (CPI) and his lifelong left and idealist leanings, the second part of this article engages with Prague-based Indologist Jaroslav Strnad and Leiden-based historian Sanjukta Sunderason in exploration of Chittaprosad's friendly ties with Czechoslovakia and how this is seen in relation to the prevailing political circumstances of the time.**

#### *Keywords*

Chittaprosad, communism, postwar modernism, transnational solidarity and friendship, mobility, migration, connectivity, postcolonial geographies, transcultural connection

**In 1964/65, the National Gallery in Prague acquired 38 works on paper from the Indian artist Chittaprosad Bhattacharya (1915–1978). Preceding this purchase was the artist's first retrospective in Czechoslovakia, held at Prague's Hollar Gallery in May 1963. In India, Chittaprosad (who went by his first name in his professional life) was a member of the Communist Party (CPI) and became quite popular during the Bengal famine of 1943 and 1944 by reporting and illustrating the tragedy for the CPI's official organ, *People's War*, which later became *People's Age*. He went on to lead his life in dire poverty, neglected and almost forgotten by the Indian art world. As a result, Chittaprosad was unable to connect with any of the ways that Indian post-partition modernist art movements positioned themselves nationally and internationally, but he did achieve a certain degree of visibility abroad by tapping into an international network of solidarity based on socialist ideals.**

The collection of his works at the National Gallery in Prague therefore not



1 Chittaprosad, *People's Democratic Front*, 1952. Brush, pen and ink on paper, 34.8 × 50.8 cm. Image courtesy: Osianama Research Center, Archive & Library, India.

only provides information about how and what the house collected, but also informs us about the political and cultural ties that Czechoslovakia (now Czech Republic) cultivated with India in the postwar period. In conjunction with the government-led activities of the newly built socialist regime and its efforts to establish ties with “friendly” countries of the globally re-organizing postwar geography, cultural exchange and art-related contacts became a tool to demonstrate international connectivity.

This article thus revisits some of the circumstances that led to personal and institutional connections that were instrumental in enabling the circulation of Chittaprosad’s art in postwar Czechoslovakia. With reference to an extended essay that I published with *Stedelijk Studies* in 2019,<sup>1</sup> this article will introduce key individuals who helped establish Chittaprosad in postwar Czechoslovakia. Chittaprosad’s participation in exhibitions around Czechoslovakia, his regular contributions to the journals *Nový Orient* and *New Orient Bimonthly*, both published by the Oriental Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences, along with the personal ties he formed with Praguers will be looked at here.

The productive dialogical exchange that developed between individuals in

Prague and Chittaprosad in Bombay (Mumbai since 1995) became an important element in sustaining both the artist’s post-independence career and his sense of being in the world. In the second half of this article, I discuss Prague-based Indologist Jaroslav Strnad and Leiden-based historian Sanjukta Sunderason’s explorations of Chittaprosad’s friendly ties with Czechoslovakia in relation to the global postwar political reconfigurations, as well as his former alliance with the CPI and his lifelong leftist and idealist leanings. This includes an examination of Czechoslovakia’s political position during the Cold War and India’s position in the world as an independent nation, and the two countries’ bilateral interest and understanding. Taking into account Sunderason and Strnad’s respective academic fields, I reflect on both countries’ cultural and political activity, and assess where Chittaprosad’s career can be situated in relation to the transnational histories of modernism. I will revisit some of the key aspects addressed in an earlier article on Chittaprosad that I wrote for *Stedelijk Studies* and ask what transnational socialist solidarity—if it ever existed—meant for Chittaprosad’s work and career as an artist. My interest is to probe in what way Chittaprosad’s postwar work responded to this framework and and at the same time

opening up the discussion to the multiple layers that this encompassed.

### **Hunger and Freedom as a Wartime Experience**

At the outbreak of World War II, Chittaprosad was in his early twenties and as a young graduate he experienced a very heated political atmosphere. The British colonizers had dragged India into the war. During these last years of colonization, people became increasingly active, supporting or protesting the war, or simply demanding that the British “Quit India”. Having experienced the threat of Japanese invasion along the Bengal border influenced Chittaprosad’s decision to join the Communist Party. From then on, he became involved with the anti-imperial and anti-fascist cultural actions carried out by the left-wing cultural platform of the CPI. Chittaprosad designed anti-fascist posters that proclaimed resistance to the Japanese invasion, which were then displayed along the border areas of East Bengal (today’s Bangladesh). His work was soon noticed by Puran Chand Joshi (1907–1980), then General Secretary of the CPI, who put him in service of the party. As a so-called cultural worker, Chittaprosad contributed extensively to the party’s organs throughout India. Like in East Bengal, he often travelled to document uprisings, peasant movements, and conferences. At the outbreak of the tragic Bengal Famine in 1943, PC Joshi sent him out again to report from the worst-affected areas as an eyewitness.

Chittaprosad’s iconic reports documenting the famine, sketched and written during a tour of one of the districts worst-hit by the Bengal famine, are composed of instant drawings of skeletal individuals and families severely affected by the famine. The Bengal famine was entirely man-made, a result of political and economic tensions. At its core were wartime profiteering and black-market machinations, along with a general maladministration. Chittaprosad’s direct experience with the personal tragedies he encountered walking around the Midnapore district were reproduced directly in *People’s War* and *People’s Age*—CPI’s official organs—thereby reaching a large audience across India. Twenty-two of Chittaprosad’s iconic sketches along notes from his tour were famously published in 1944 as *Hungry Bengal: A Tour through the Midnapore District, by Chittaprosad, in November 1943*.<sup>2</sup> These seemingly spontaneous drawings are accompanied with text that personalizes the victims’ tragedies. A committed CPI member until 1948, he continued to draw

and paint the economic injustice of the war, but also used his skill to bring to attention the armed Telangana movement that began in 1946. In the final days of the fight for independence, and in the postwar years, his propaganda posters that targeted the British, the congress, the landlord, the warmonger, and the imperialist, increasingly focused on the changing balance of power. These images often exude the strong influence of Soviet propaganda art in their shared way of representing a heroic whitewashed reality where strong and forward-marching human bodies are shown with tools and weapons in a quest to conquer the world for the sake of the working class. While these works are marked by an articulated moral authority and a demonstration of humanity, there also survive a number of works that are “built up entirely on the language of sarcastic caricature”.<sup>3</sup> These works testify to the artist’s critical sense of humour and they also show his talent for observing the shifting powers and dependencies in local politics. One of his iconic cartoons therefore depicts Jawaharlal Nehru accepting money from the barrel of an American gun while the deprived, represented by a mother and child, are reaching out for communist help—represented by a colossal hand and a fist (**Fig. 1**).

While these works clearly speak for the artist’s commitment and service to the CPI, *Hungry Bengal: A Tour through the Midnapore District, by Chittaprosad, in November 1943* on the other hand indicates a more nuanced and individualist artistic development with its formal and propagandistic language. Chittaprosad contributed extensively to the party’s cultural movement. Following his disassociation from the party in 1948 due to a major shift within the CPI, he became disillusioned with politics and worked from a small room on the outskirts of Bombay in the quest of establishing new alliances. Though his active political engagement had effectively ended, his belief in humanity and support for the neglected and the disadvantaged continued. Around this time, he responded to the first call of the communist-led World Peace Movement, possibly with the work *Call for Peace* (**Fig. 2**), today part of the collection of the National Gallery in Prague. It is unclear how Chittaprosad got word of the call but given PC Joshi’s involvement with the World Peace Council meetings, and the connection between the two men when the former was an active CPI member, a possible link seems likely. However, from this time on, Chittaprosad’s work was noticed on the international scene. Since then, his regional



and national identity was expanded and would soon be associated with world socialism, thus successfully portraying hopes for the future.<sup>4</sup>

### **Postwar Ideologies, Alliances and Friendships**

While India transitioned into independence, Czechoslovakia proclaimed a new constitution after the communist victory of 1948, replacing bourgeois democracy with people's democracy and the country underwent a major political transformation. Thereafter, Czechoslovakia experienced substantial political changes with complete nationalization and communist control.<sup>5</sup> Avant-garde architecture, just like avant-garde painting and sculpture were rejected as formalistic. Socialist realism became the official style. Petr Kratochvíl and Tomáš Winter elaborate that socialist realism "included a whole range of themes, from historical revolutionary forerunners of the socialist world to the lives of contemporary working men and women all the way to idealized portraits of political leaders and large-format works proclaiming the firm bond between Czechoslovakia and the Soviet Union."<sup>6</sup> With the nationalization of publishing houses and art galleries, works of art were closely observed for ideological correctness.

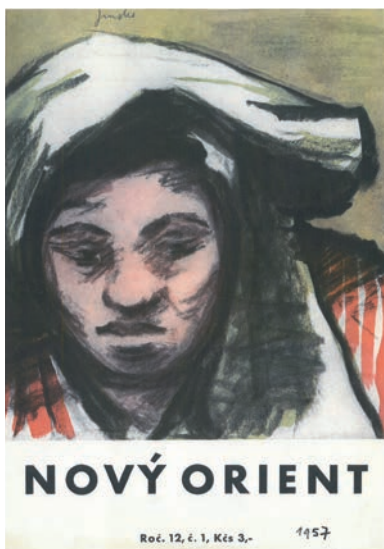
Chittaprosad's artworks certainly met the necessary ideological criteria. His former alliance with the CPI, together with his Socialist Realist pictorial language must have been a welcome ingredient in the decision to promote and support the artist in Czechoslovakia. But there was more to it than just political motivation. At the heart of what connected Chittaprosad with Czechoslovakia lay personal friendships. Perhaps the first Czech person to develop an interest in him was the Indologist Miloslav Krása (1920–2004). Krása, who was acquainted with India to some degree having studied at the High School of Political and Social Sciences in Prague and then (November 1947–April 1948) at Allahabad University, may have learned about Chittaprosad's work in India. However, we know of a letter from 1950 that Krása wrote from Prague to the Indian artist Ram Kumar (1924–2018) who, at that time, was living in Paris.<sup>7</sup> From the letter we gather that Kumar had gone to Prague to share both his literary and painterly work. As if to follow up on a previous conversation, Krása reminds Kumar not to forget to help him find out more about the "Indian cartoonist Chittaprasad [sic]" and he adds that he had just viewed "some



2 Chittaprosad, *Call for Peace*. Linocut on paper, 30.5 × 29.6 cm. Photo © The National Gallery in Prague, 2019.

very impressive linocuts" in "a new issue of a Bengali Literary Magazine."<sup>8</sup> An actual encounter between Chittaprosad and Krása did not take place until the later 1950s in Bombay, but their collaboration and correspondence predated it. As early as 1957, Chittaprosad starts to appear as a regular contributor to the journal *Nový Orient*. The quarterly journal *Nový Orient* has been published since 1945 by the Oriental Institute as a monthly Czech-language journal informing the general public on Asian, African, and sometimes South American countries' cultural, historical and contemporary political affairs. In addition to this, Chittaprosad's contribution continued with *New Orient Bimonthly*, which came to be published between 1961 and 1975 as a bimonthly English-language journal by the same institution. The content of the two journals often overlapped but the establishment of the English edition expressed a clear editorial hope to reach a larger, notably international audience. Krása appeared on both journals' editorial teams, as did Lubor Hájek (1921–2000), the latter having established today's collection of Asian Art at the National Gallery in Prague in 1951. The international character of *New Orient Bimonthly* is validated by its advisory editorial team composed of personalities from around the world, including the well-known Indian writer Mulk Raj Anand (1905–2004).

Chittaprosad's contributions to the two journals are thus strongly marked by his pictorial language. Due to his deep bond with the hopes, suffering and frustrations of the common people, this language became



NOVÝ ORIENT KULTURNĚ-POLITICKÝ MĚSÍČNÍK  
ORIENTÁLNÍHO ÚSTAVU ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD  
ROČNÍK XII • ČÍSLO I • CENA Kčs 3.-

Řídící Ústav: Zdeněk a Adéla Štělí. Závěd: Jitka Štělí, Luboš Bláha, Jan Štělí, Miroslav Kratoch, Jiří Kratoch, Karel Patočka, Jindřich Patočka.

NOVÝ ORIENT KULTURNĚ-POLITICKÝ MĚSÍČNÍK  
ORIENTÁLNÍHO ÚSTAVU ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD  
ROČNÍK XII • ČÍSLO I • CENA Kčs 3.-

NOVÝ ORIENT KULTURNĚ-POLITICKÝ MĚSÍČNÍK  
ORIENTÁLNÍHO ÚSTAVU ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD  
ROČNÍK XII • ČÍSLO I • CENA Kčs 3.-

NOVÝ ORIENT KULTURNĚ-POLITICKÝ MĚSÍČNÍK  
ORIENTÁLNÍHO ÚSTAVU ČESKOSLOVENSKÉ AKADEMIE VĚD  
ROČNÍK XII • ČÍSLO I • CENA Kčs 3.-

and from Chittaprosad's contributions to the two journals we gather that sometimes he illustrated texts that were not necessarily connected with his work. Instead, it seems that his pictorial language, based on traditional and folk elements, became a useful means to convey his message.

Around the same time, his connection with folklore, tradition, and children was expanded through his passion for puppetry. It must be emphasized here that Chittaprosad's leaning towards certain traditional elements, including theatre, harks back to earlier times. As a former CPI artist, he was actively involved with the cultural wing of the party—the Indian People's Theatre Association (IPTA). He placed his skills at the service of the party's political agenda, designing sets, costumes, and theatre posters. His assistance to the communist party in their mission to bring culture to the people, villages, and small towns, was revived in the 1950s when, with the help of František Salaba (dates unknown), he reconnected with the theatre, reaching out to the people.

František Salaba worked as an assistant to the trade commissioner of Czechoslovakia in Bombay between 1954 and 1957. Salaba and Chittaprosad met at a rehearsal of the Little Ballet Troupe through its founders, Shanti and Gul Bardhan, with whom the artist was friends. He also designed costumes for them.<sup>9</sup> While in Bombay, Salaba organized an exhibition of Czech toys and puppets, of which Chittaprosad famously became fond. Salaba gifted him some puppets, showed him how to animate them and eventually “presented him an entire puppet stage”.<sup>10</sup> Subsequently, Chittaprosad founded Khelaghar, a puppet theatre for which he designed the stage and puppets, and wrote scripts. His theatrical activities were strictly reserved for performances that he carried out exclusively for the children of his immediate neighbourhood. In his simple ground-floor room in Bombay, Andheri, the children became his new chosen audience. In a letter that Chittaprosad wrote to Krása dated 25 March 1959, he is unusually happy and enthusiastic about his work on Khelaghar and the fact that the puppets and stage had taken over his entire one-room apartment.<sup>11</sup> Chittaprosad wrote about his room that was “almost over-crowded by the marionette characters” and by the many children and their mothers from the neighbourhood that attended Friday and Saturday evening rehearsals of the plays of Khelaghar, the “first modern puppet theatre in India,” as he himself referred to it.<sup>12</sup> While the artist



3 Chittaprosad, *Nový Orient* 12, 1957, no. 1, 4–5.

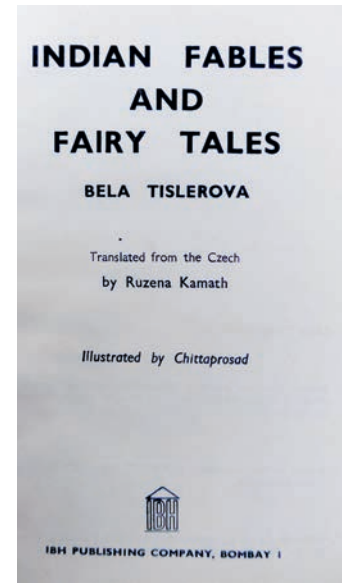
increasingly engaged with the plight and oppression of children. The overall tone of many of his images therefore changed in terms of both context and style and became ever more marked by a turn towards the traditional, popular, and folkloric. Hence, in a 1957 edition of *Nový Orient*, an example of Chittaprosad's woodcuts can be cited in this context, appearing to illustrate the popular Indian legend of the *Two Audacious Brothers* (Fig. 3), retold and paraphrased in Czech after an Indian folktale by Běla Tišlerová. It was the precursor for a 1959 commission to illustrate a book published by Běla Tišlerová titled *Indické Bajky a Pohádky*. Its English translation—by Rūžena Kamath—appeared ten years later, in 1969 as *Indian Fables and Fairy Tales*, also illustrated by Chittaprosad (Fig. 4).

Along with a Tajik fairy tale translated into Czech by Vladimír Hobrlant, a 1958 edition of *Nový Orient* includes an older work by Chittaprosad on the armed Telangana movement. There is no apparent connection between text and image here,

proudly recounts his making of marionettes' heads from empty coconut shells, his joy of working with the puppets is obvious when he says that he was "in love with puppetry" and "in love with the children whose eyes shine when lights are on [on] the little stage of my[b] KHELAGHAR."<sup>13</sup>

Chittaprosad's enthusiasm for puppetry and his experience in working with theatre production, from the time of his work for IPTA and his connection with a group of Rajasthani village puppeteers in Delhi in 1955,<sup>14</sup> are directly linked to the CPI's mediation of folk traditions towards "progressive" and "clearly socialist ends."<sup>15</sup> The New Delhi-based critic and curator Geeta Kapur aptly refers to this as "an indigenous variant of socialism."<sup>16</sup> The ways in which the CPI and artists like Chittaprosad applied such modalities in more or less functional terms shall be discussed below with historian Sanjukta Sunderason and Indologist Jaroslav Strnad. What is striking here is the fact that the artist's connection to Prague was not only based on his political orientation but, above all, it was very strongly linked with his pictorial language where he increasingly employed an iconographic mix that celebrated and referenced traditional and folk elements. The larger socio-critical potential underlying Chittaprosad's work as it developed in the 1950s—such as Khelaghar and his work dedicated to the plight of children in the form of books and prints—has not been thoroughly studied and is therefore discussed below. One aspect that should not be underestimated here is the fact that Krása proactively supported the artist in this regard by sending him catalogues of, for example, ancient Mexican art.<sup>17</sup>

Krása's support for Chittaprosad was manifold. From the many letters exchanged between them over three decades, we can conclude that the artist received numerous payments for his contribution to *Nový Orient* and *New Orient Bimonthly* as well as for his collaboration on the two book projects with Běla Tišlerová. But Krása was also involved in arranging Chittaprosad's visit to Prague, a plan that dates back to the later 1950s. With the help of the Czechoslovak Artists' Union, several invitations reached the artist in India, but he never travelled to Prague. In fact, he never left India for fear of leaving his belongings behind and not trusting anyone in his neighbourhood. Krása's plan was to get Chittaprosad to Prague for Czechoslovakia's 15th liberation anniversary where, according to Krása, many artistic, cultural, and folk-related activities would be



4 *Indian Fables and Fairy Tales*, Běla Tišlerová. With drawings by Chittaprosad, Bombay: IBH Publishing Company, 1969.

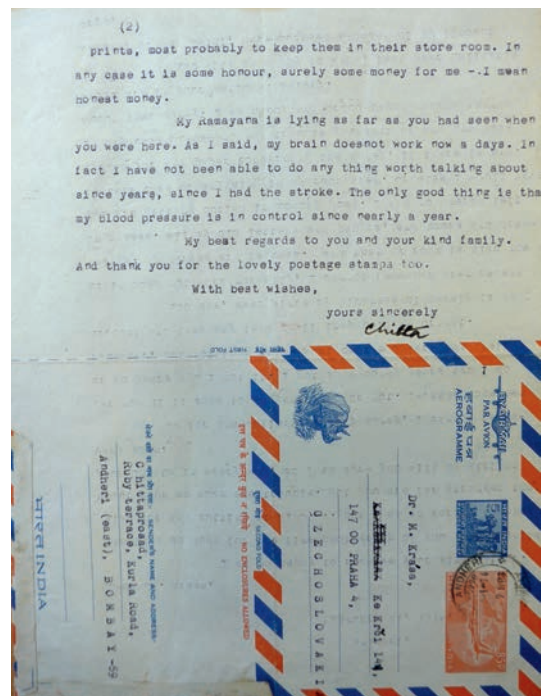
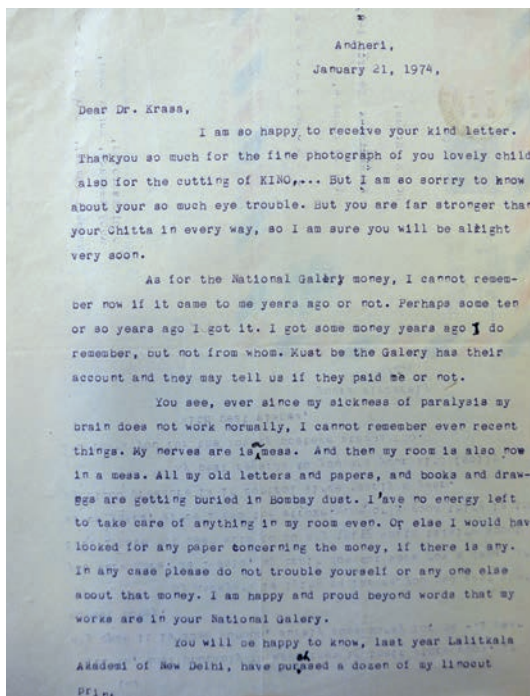
taking place. Krása also suggested extending Chittaprosad's visit into the summer of that year so that he could experience the Spartakiade, an occasion "which alone", in the words of Krása, "is something worth seeing: a Sports and Physical Training festival without [a] parallel anywhere in the world."<sup>18</sup> "The Artist's Union", the letter goes on, "would like to open an exhibition of your graphic art and possibly paintings sometime in the Spring in Praha", and Krása was hoping that Chittaprosad would be present at the opening.<sup>19</sup> Chittaprosad's first exhibition in Czechoslovakia eventually took place at Prague's Hollar Gallery in 1963 without the artist's presence. This exhibition of 72 linocuts, 10 drawings and 35 photographs then travelled on to Bratislava.<sup>20</sup> Shortly after the exhibition, the National Gallery in Prague acquired 38 works on paper from the artist for their collection.<sup>21</sup>

A 1974 letter by Chittaprosad to Krása survives in which the artist—in ill health by now—seems to respond to an inquiry made by Krása as to whether Chittaprosad had or had not received the money from the National Gallery in Prague. "As of [sic] the National Gallery [sic] money, I cannot remember now if it came to me years ago or not. Perhaps some ten or so years ago I got it. I got some money years ago I do remember, but not from whom."<sup>22</sup>

### The Framework of a Transnational Friendship

While Krása's efforts in getting the artist to Czechoslovakia failed, Krása's visits to Chittaprosad in Andheri, along with the exchange of many letters, nurtured their friendship and kept it alive. Chittaprosad's

5 Typewritten letter from Krása to Chittaprosad, dated 21 January 1974, in Masaryk Institute and Archives of the CAS, archival record Fond M. Krása, box no. 5.



Czechoslovak friendships were largely based on common cultural and ideological interests and personal appreciation. For Chittaprosad was very clear about who was or was not his friend, and counted Krása, and above all Salaba, amongst them (Fig. 5).

By believing, supporting and promoting Chittaprosad, his friends in Czechoslovakia opened up a productive dialogical exchange through transnational relationships and sites of engagement. Here, friendship and infrastructure are intricately linked notions that chime in with Leela Gandhi's exemplary study on the "politics of friendships", where a history of anti-colonialism is chartered through a series of immature politics striving for community beyond normative affiliations to nation, gender or religion.<sup>23</sup> In relation to the many letters that survive in Prague archives between the marginalised Indian artist and his supporters in Czechoslovakia, it can therefore be said that these connections created "the promise of [an] ideal community"<sup>24</sup> for Chittaprosad, especially confirming his anti-establishment position that was also critical of artistic modernism.

Chittaprosad's critique of modernity and modernism took clear shape after Krása's well-meant act of establishing a connection with the successful Indian artist Maqbool Fida Husain (1915–2011) [Fig. 6, 7].

### In Place of a Conclusion

While Krása may well have intended to connect the two artists in order to provide the disadvantaged Chittaprosad with an entry point into the Indian art scene<sup>25</sup>, here I would like to emphasise that

M. F. Husain's introduction to Chittaprosad was a deliberate bringing together of two artists in whose formal artistic vocabulary and framework of reference Krása might have seen similarities. There are certainly parallels in their embrace of elemental forms along with both their engagement with folk, rural, and non-modern experiences.<sup>26</sup> Yet we know from a letter that Chittaprosad wrote in 1968 to a Czech friend in Bombay—Růžena Kamath<sup>27</sup>—that this was a one-time meeting which did not turn into a friendship or collaboration of any sort. On the contrary, it was a huge disappointment for Chittaprosad, who complains about M. F. Husain's empty promises of introducing potential buyers to him. Chittaprosad laments that M. F. Husain had only made these promises in the presence of Krása.<sup>28</sup> Chittaprosad further voices his disillusionment by denouncing art as a commodity, and expressing his lack of respect for artists who produce art for money.<sup>29</sup> For Chittaprosad, people like Salaba, Krása, Kamath, and his imagined Czechoslovak community represented reassurance, because they approved of him as an artist and valued his concerns. A summary of the latter can be seen in Pavel Hobl's 1972 film *Konfese (Confession)*. When Hobl travelled to India in 1972, he was commissioned to produce a commercial film for Czechoslovak Airlines titled *Gate to India*, which was then shown at cinemas across Czechoslovakia. Miloslav Krása, Hobl's consultant for his trip to India, suggested that the filmmaker meet Chittaprosad. In an interview for a Czech magazine, the filmmaker tells us how difficult it was to approach the very shy



6 Photograph by M. Krása, undated. As inscribed on the back, we see Chittaprosad in the middle and M. F. Husain on the right. Photo courtesy of Helena Bonušová and the Krása family.



7 Photograph by M. Krása, undated. As inscribed on the back, we see Chittaprosad to the left, Krása smoking a cigarette in the middle, and M. F. Husain on the right. Photo courtesy of Helena Bonušová and the Krása family.

artist in the Bombay periphery, and that the whole shoot had only lasted one hour.<sup>30</sup> As a consequence, Hobl included not only the scenes that he shot at the artist's home, but also material that was made available for him in Prague. He made use of the archive of *Nový Orient* and *New Orient Bimonthly* and portrayed some of the graphic works of the artist from the National Gallery in Prague's collection. Hobl's intention was to portray an artist deeply connected to the cause of peace and humanity via formal elements and social graphic art and folk art. In an interview, Hobl states that Chittaprosad's work strongly reminds him of Mexican and Chinese woodcuts.<sup>31</sup> The camera thus weaves between images of the artist's work and home to scenes from the historic Bengal famine (probably film archives) and rural Indian life. More frequently, the camera zooms in on statues of Indian temples and folkloric festivals and juxtaposes these images with the puppets and masks at Chittaprosad's home. It then connects details of his graphic works with these external figurative elements. The film won two awards, one of which was the World Peace Council prize at the 15th international documentary film festival DOK in Leipzig. When Chittaprosad passed away in November 1978 in Calcutta in the home of his sister Gouri Chatterjee, Krása was instrumental in speedily organizing post-mortem exhibitions across Czechoslovakia: in October 1979, an exhibition was mounted at Mladá Fronta Gallery in Prague, followed by an exhibition in Litoměřice in March 1980. In 1981, a retrospective with works acquired by the National Gallery in Prague took place in Brno.

Chittaprosad's postwar and post-independence career was largely built on transnational exchange and support via a group of individuals and institutions from Czechoslovakia. This support was built on solidarity and friendship and is here seen

in close connection with Leela Gandhi's explication of friendship in relation to politics. In the framework of transnational engagements and friendships, Chittaprosad's visual imagination thrived on the modalities of theatrical, folk, and craft and traditions. Chittaprosad's choices, made with regard to his location and audience, can be seen in conjunction with his sense of belonging to his nation and to the world, as seen in his expanded and imagined geography.

#### Appendix—Conversation

**Wille:** As opposed to an imaginary framework—for Chittaprosad never went to Prague—I would like to ask Jaroslav Strnad about the political circumstances of postwar Czechoslovakia, when Krása and Salaba established contact with Chittaprosad. Jaroslav: given your position at the Academy of Sciences in Prague, your insights into the journals *Nový Orient*/*New Orient Bimonthly*, and the fact that you knew Krása personally, can you tell us about these journals' early missions along with Krása's involvement with the institution and the journals.

**Strnad:** *Nový Orient* was established in the autumn of 1945 as a Czech-language counterpart of *Archiv Orientální*, a respectable international journal founded by Czechoslovak Oriental scholars in 1929. In contrast to *Archiv Orientální*, *Nový Orient* turned to a broader educated Czech readership interested in Oriental civilisations and cultures, classical as well as modern, and in developments in the field of politics and international diplomacy in the postwar era. At the beginning, the journal also brought information on economic development in Asian countries, which were of great interest to Czech entrepreneurs and companies expanding their economic activities to Asian markets. To these readers, the journal presented itself as the "Cultural and

Political Review of the Society for Cultural Relations with the Orient, edited by the Oriental Institute in Prague". The profile of the journal conformed quite closely—as far as I can see—to the situation on the political scene in postwar Czechoslovakia: a gradual slide from formal democracy of the National Front to the so called "people's democracy", firmly established after the February coup of 1948. In the first four years of its existence, one can see a clear shift from balanced reporting first to leftist and soon to communist interpretations of current affairs, completely in line with the Cold War rhetoric. Articles dealing with classical topics were more or less spared these tendencies as their authors, mostly senior scholars, were not infected by the communist ideology. This "classical" content, supplemented with high-quality illustrations, helped maintain a degree of attractiveness and a sufficient number of regular subscribers, who were necessary for its economic survival. But any reports on contemporary affairs were fully in line with the official policies.

Miloslav Krása contributed several articles to *Nový Orient* in the early 1950s, but until the beginning of 1951 he was not a member of the editorial board—his name does not appear in the imprint of issue no. 1/1951—issue, which was the last issue that included a list of members of the board. No. 2/1951 shows clear signs of what can be described as a coup in the editorial board: the chief editor, Professor Lesný, was replaced by the communist Oldřich Friš, and starting with this number, Friš was the only name that appeared in the imprint, with all other names deleted and replaced by the formulation "and the Editorial Council". An imprint with new board member names only appears in no. 7/1952, and it includes Krása. Comparison with the previous list of board members shows that non-communists were replaced with party members, or younger "progressively minded" scholars. Krása was not yet member of the Oriental Institute—he joined in 1959 after leaving his post at the Ministry of Culture (my information is incomplete here, but I was told that he had a relatively well paid job at the Ministry as the chief of a section for cultural contacts with Asian countries; whereas his salary at the Oriental Institute significantly lower).

In the late 1940s, Krása began to contribute to *Nový Orient*: his first two articles appeared in no. 3/1947–48 and were about the life of Indian students and the origin of the Kashmir conflict. He had participated at the Madras conference of the International Student Service (ISS), a

non-communist youth organization, and in the first article he describes the current state of Indian university establishment, Indian student life, etc. It is a factual report. In nos. 7–8, which were issued in the same year, he contributed with an article on the last days and assassination of Mahatma Gandhi. At the turn of 1950s he wrote on Indian theatre and the roots of Indian nationalism; no. 5, 1949–50 includes his article "Asian People in the Struggle for Peace", which is already full of communist propagandist jargon and contains little factual content. Generally, Krása's 1950s articles published in *Nový Orient* have a strong ideological bias, and are in tune with the official propagandist line (the reception of Fučík in India, the working class movement in India), but others report in a more neutral way on Indian film and art (e.g., the Khajuraho temples).

The first woodcuts by Chittaprasad reproduced in *Nový Orient* date to 1957 (nos. 1, 5, 9) and accompany translations of Indian tales by Běla Tišlerová and a one-act play by Balvant Gárgí, translated by Milena Hübschmannová. It is nearly certain that Chittaprasad's woodcuts were brought to the pages of *Nový Orient* by Krása, then a section chief in the Ministry of Culture, plus member of the *Nový Orient* editorial board.

The question about the political circumstances of postwar Czechoslovakia is a complex one and cannot be fully answered here. A few basic things have to be kept in mind: in contrast to other Central European countries (Austria, Poland, Hungary, even Slovakia), only postwar Czechoslovakia experienced a sharp and genuine turn to the left, with the communist party enjoying mass support (in the 1946 election, it won 40 per cent of the votes in Bohemia and Moravia: Slovaks complained that Slovakia was in fact the only country in Europe invaded by communism from the west). Reasons for this included the still living memories of the Great Depression, the Munich Agreement and the issuing discreditation of political and diplomatic orientation towards Western powers, the 1945 liberation by the Red Army, the forced expulsion of Germans from Czechoslovakia accompanied with the deft communist redistribution of the spoils, and the fear of German retribution in the event of another sellout by the West, a danger against which the only perceived protection was a close alliance with the Soviet Union—a mix of self-preservation drive, noble ideas, and the basest motives. Many young people were swayed by this muddy current and later had difficult

time retaining a feeling of self-respect and honesty: the Czechoslovak period of high Stalinism with its terror, monster trials, gallows, concentration camps and general cultural “Gleichschaltung” was one of the worst in the whole Eastern Bloc. But many people—and I think Krása was one of them—still believed that the socialist/communist orientation was basically correct and that the “distortions” and “deformations” were just symptoms of the first phase of the revolution: that you can’t make omelette without breaking eggs. Some of them had a wake-up call in 1956 with the Soviet invasion of Hungary (among Indians, Nirmal Varma, for example), others with the Soviet invasion of Czechoslovakia in August 1968. Krása was able to keep his party card through the purges of the early 1970s, but he was a different Krása by then. I also believe that he never intentionally harmed his ideological opponents—in the 1950s he was also drafted as a secret police informer and his file is still extant in the archive. There is not a single denunciation or information that could do harm to anyone.

**Wille:** Sanjukta, you have written about Chittaprosad’s early work for the Communist Party of India (CPI). Could you elaborate on what exactly it was that prompted Chittaprosad’s rejection of the CPI? Is there a connection between his dissociation from the party and the Communist International?

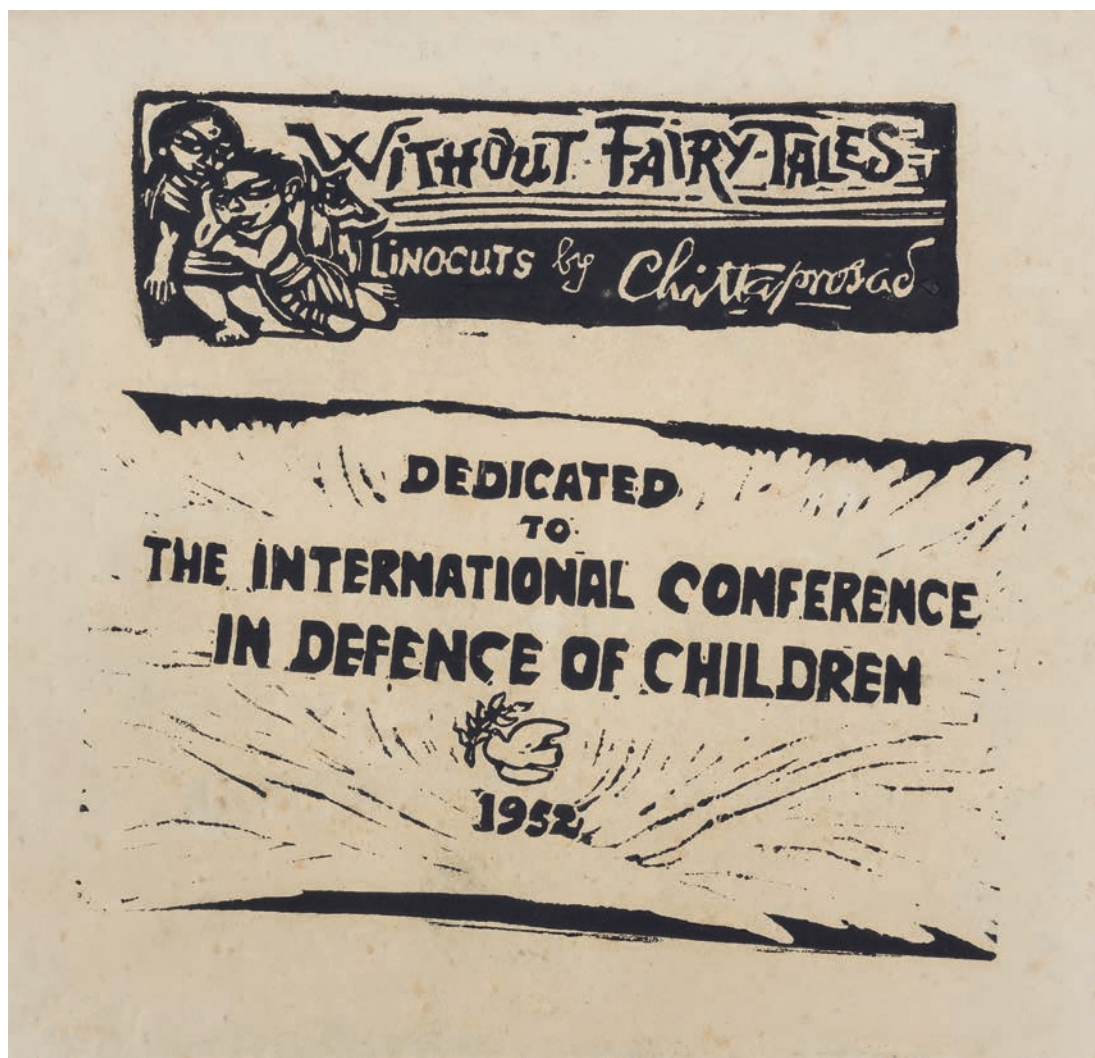
**Sunderason:** Chittaprosad and the CPI’s formulation of the cultural movement was a product of the Communist International and its locational footprints in late-colonial politics. The Seventh World Congress of the Comintern (1935), for instance, was extremely important for the communist movement in India. While the party itself was underground in the late 1930s, the documents of the seventh congress were circulated informally through underground channels and gave an impetus to imagining new modalities of resistance combining anti-fascist and anti-imperialist politics. Chittaprosad entered the party in the early 1940s through such channels of anti-fascist mobilisations, and as you note, became an iconic artist of the famine of 1943—what I have called an “artist-cadre”. The Comintern of course was dissolved in 1943. Chittaprosad’s dissociation from the party is tied to the shifts within the party itself, brought about by the second party congress of 1948 held in Calcutta, where the party General Secretary P. C. Joshi was expelled, and a new leadership taken over by B. T. Ranadive. Under Ranadive, the party

took on a more radical political staging, one that discarded Joshi’s more assimilative politics that had driven the modalities of the cultural movement. The newly achieved independence too was declared as “false” as the party itself had to go underground under the newly formed Nehruvian government. Chittaprosad’s dissociation is tied to both structural policy shifts within the party that made the cultural thrust secondary to a more active political radicalism of the party, and also to personal associations triggered by Joshi’s departure. The dissociation also needs to be read against the backdrop of a growing Zhdanovism in the international communist culture, where a stricter control over cultural production and rhetoric would have created rifts between artists and the party in India too. Chittaprosad was in fact one of many others who removed themselves from the party in 1948. He would try time and again in the early-1950s to seek productive commissions that would reflect the cultural agenda of the 1940s, but with little party support.

**Wille:** Jaroslav, from Chittaprosad’s work as displayed in *Nový Orient/New Orient Bimonthly* in the late 1950s and the early 1960s, to his exhibition in Prague’s Hollar Gallery in 1963 and subsequently in Bratislava, onto the two books by Tišlerová that he illustrated. We don’t know how large his audience was, but how would you read the fact that it was primarily his culturally traditional, folk and popular-oriented imagery that was shown in Czechoslovakia? Were people in Czechoslovakia perhaps more receptive to such imagery?

**Strnad:** Generally, people here were tired of the aggressive political propaganda and cartoons directed against the “imperialist warmongers and their lackeys” etc.—the dailies, particularly *Rudé Právo* and a host of others, were always filled with that. So that the anti-Nehru cartoon you call iconic would not get a favourable reception here.<sup>32</sup> But certain topics certainly were of universal concern, despite being exploited by political propaganda: pacifist movements, exploitation of children, women’s rights, national emancipation, anti-colonial struggles. Some well-meaning communists hoped that by invoking these themes and topics, they would be able to win over the non-communist part of the population (and they knew that it was the silent majority). But their success was limited. What developed instead was an opposite and very unfortunate position: a mistrust, suspicion towards everything that was deemed

8 Chittaprosad, *Without Fairy Tales*, undated. Linocut on paper, 29.7 × 30.6 cm. Photo © The National Gallery in Prague, 2019.



besmeared with communist propaganda—a stance resulting from a vision distorted by the black-and-white Cold War presentation of the world.

And there is another moment worth mentioning: from 1948 until 1989, the landlocked country of Czechoslovakia was further fenced with barbed wire; free travel, not only to the damned and damnable West, but to any non-communist part of the world, was an unattainable dream for most people. Czechoslovak koruna was not convertible, and the country suffered constant lack of hard foreign currency, but the reasons were not just financial. In the 1950s, only thoroughly vetted comrades were allowed to travel behind the Iron Curtain (it was easier to emigrate there in earlier times, hence, for example, the necessity of the Berlin Wall). Restrictions were relaxed a little towards the end of 1950s, mostly for scholars, sportspersons, and some carefully selected journalists and artists; but the general population had to stay at home. Trips to Asia were rare, so that people were saved the confrontation with the harsh reality of utter poverty, the slums—the culture shock many travellers

and students experience during their first visit to India even today.

Concerning Chittaprosad's exhibition at Hollar and his unrealized visit to Czechoslovakia, planned and furthered by Krása, we have an interesting archival document—a reply from the Secretariat of the Central Committee of the Union of Czechoslovak Fine Artists, dated 11 July 11 1963 which rejects on financial grounds Krása's offer to pay for Chittaprosad's air ticket to Prague. It says: "As is known, the Union organized, at its own expense, Chittaprosad's exhibition at Hollar in May this year, which turned out economically unsuccessful."<sup>33</sup> Pointing to a lack of money always made for a legitimate and unassailable argument. The fact behind this failure was probably the Czech public's low interest in the kind of work Chittaprosad and Krása were offering. Perhaps the content of the exhibition could be reconstructed from a catalogue, if it exists, or from Chittaprosad's works subsequently bought and owned by the National Gallery in Prague.

In terms of the general artistic context: during the 1950s, the official Czechoslovak



line in the arts was the “sorela”—socialist realism, and artists were asked or directed to conform. Formalism, structuralism, surrealism were banned words and any work, literary or visual, inspired by these currents was consigned to the underground. Little wonder then that the community of artists and art lovers—the kind of people who frequent exhibitions—showed little to no interest in Chittaprosad’s work: they could see a lot of ideologically contaminated stuff everywhere around. Krása was an idealist, a communist who felt genuine sympathy for a poor progressive artist suffering for a just cause in his (Krása’s) beloved India and being unjustly neglected there. I believe that the introduction of Chittaprosad’s work into the Czechoslovak cultural context was due to purely personal contacts and the untiring activity of Krása and perhaps Salaba and a few others.

**Wille:** Sanjukta, given Chittaprosad’s theatrical involvement with Khelaghar, can we read his work with puppets, and consequently his work for children as socio-critical? If so, what is this criticality constituted of and what is it informed by? Considering other Indian artists’ investment to paint “for the people”—I am referring here to M. F. Husain who has already been mentioned in the article—and to create modernist paintings that were craft-based and nation oriented, where do we position Chittaprosad, whose work seems to defy an easy description of artistic modernism, in relation to Indian post-independence art?

**Sunderason:** The social address of Chittaprosad’s puppetry and children’s book illustrations is something I am developing in a larger piece I am doing on his post-1948 works and modes of working, too. As I note in my book *Partisan Aesthetics*, directions and transformations in the work of communist artists like Chittaprosad in post-1947 India are marked by the shifts within the party and its cultural apparatus, and the resultant difficulties that artists formerly tied to the party faced. This forced some of them to take up alternate forms of articulating a socialist consciousness—some having to give up “political art” for teaching, or pursuing more modernist forms free from the party’s necessities. Chittaprosad’s turn to puppetry and illustrations come both from a sense of alienation and fancy: he was working away from any party patronage or support in the art world of postcolonial Bombay; and he continued to be rooted in developing art “for the people”, as he himself notes in interviews and

his autobiography manuscript. Khelaghar seems to have provided him with two resolutions, albeit temporary: an escape from the gruelling everyday that he negotiated in his (somewhat self-imposed too) marginalisation in a tiny room in suburban Bombay; and a mode to develop an assimilation of folk and mythological narratives, popular forms and the everyday via *storytelling*. This is strongly reminiscent of Soviet book illustrations that were highly visible in post-colonial India, as well as a strong presence of East European cultural productions in the urban calendar of postcolonial metropolises like Bombay.

To me the “social criticality” is constituted through Chittaprosad’s lineage, the history he was a part of, and continued to struggle with as a result of such lineage. As you rightly note, painting “the people” or even developing toys was not new; many artists including Hussain were involved in it, but political lineages of such art-making differed.

Chittaprosad was not invested in modernism, or the nation. That is also a fundamental difference between his artistic practice and that of the Nehruvian national-modern vanguard, of whom again, M. F. Husain is an architect and representative.

**Wille:** Let’s turn to the collection of 38 works that are with the National Gallery in Prague. A large number of linocuts form part of the series *Without Fairy Tales*—or *Angels without Fairy Tales*, as it is perhaps better known—of which the title page is also at NGP (Fig. 8).

The artist developed this series in 1952. Children are the protagonists here and their lives are marked by suffering, disease, and oppression. The collection was originally dedicated to the International Conference in Defence of Children and it was first published by the Danish UNICEF Committee in 1969.<sup>34</sup> Many of these works address the situation of child labour and child exploitation and generally portray the situation of children that endure hardship as well as physical and emotional cruelty. *Little Acrobats* (Fig. 9) renders one such scene, where in a performative act, children vie for attention in order to earn some money. The playfulness of the situation is thus deceptive. In these images, children are not seen in playful situations but are, instead, shown as those who are deprived of childhood.

The work *Street Fight or Little Rebels*<sup>35</sup> (Fig. 10) dates back to the time of the

**Quit India movement of August 1942 and marks a critical moment in India's struggle for independence. The drama taking place in this image is that of an approaching military force against a group of children inscribing Quit India on what looks like a wall or a panel. The tension in this work arises by the sheer imbalance of the situation: the heavily armoured military car against the innocence of a group of children inscribing words on a wall in something reminiscent of a childlike painterly act. The structure of the image—the way that architectonics have been placed to organize the scenario—is reminiscent of a stage-like setting where panels are being shifted in order to prepare for the next scene.**

Sanjukta, given what we know about the artist and his connection with Prague-based personalities, and assuming that Krása and Salaba were involved in making the selection for the National Gallery in Prague's acquisition, what does the choice of works that are largely related to child labour and child oppression tell us? While demonstrating the cultural exchange between Czechoslovakia and India may be one of the reasons for acquiring works by a left-leaning and progressive Indian artist, the fact that Chittaprosad was largely neglected in India's post-independence art world suggests that the Czechoslovak support for Chittaprosad was purely personal and friendship-based.

**Sunderason:** I think the selection was basically driven by a recognition—of a vocabulary of folk form—the iconography has striking similarities with a broader socialist book illustration genre. Selections could also have been random, based on what the artist showed to the collectors. Chittaprosad made these works in the early-1950s, for the Youth Congress in Vienna and WPC. We know that these images were not in circulation, and were published only in the late 1960s through his friend Erik Stinus, as *Angels without Fairy Tales*. I imagine that these were his prized possessions, particularly as ones where he combines two of his dear interests—labour and displacements, and a radical folk-popular form. Childhood to Chittaprosad, I would argue, becomes a generative site where both the promises and the tragedies of a young nation become active—as contradiction. It is also interesting to note how the portrayal of children enslaved is a radically different imagination from a Nehruvian idea of children as the beacon of the new nation.

I do think the support from Czechoslovakia is indeed personal,

friendship driven. This is all the more important to note because in his letters too Chittaprosad never mentions getting entries into the postcolonial government's own cultural exchanges with eastern European countries, neither is there any trace of a more structured "exchange" in his works too. So, I would read this more—in agreement with your own arguments here—of a friendship-driven dialogue (and acquisition).

**Wille:** I have to bring this very engaging conversation to a closure but before I do so, I would like to return to something Jaroslav mentioned earlier in connection with the Central Committee of the Union of Czechoslovak Fine Artists. Jaroslav, you pointed to an archival record where it is said that the Union was dissatisfied with the result of Chittaprosad's exhibition in Prague in 1963. I find this remark very important. Chittaprosad's work that is with the National Gallery in Prague was supported by a small group of friends, defying market pressure and possibly neglecting the fact that most people who knew of Chittaprosad's work in Czechoslovakia may not have responded to it favourably.<sup>36</sup> And, Jaroslav, you have explained to us why this may well have been the case. Can we therefore conclude—by making a connection to cultural productions—that there existed a variety of cultural politics and extensive cultural networks which enriched the cultural landscape of postwar Czechoslovakia to an extent that it enabled discussions about the meaning of art outside the Western canon? I am thinking of not only visual arts but literature, poetry and others, as represented in *Nový Orient/New Orient Bimonthly*. Are we seeing that negotiations took place between unusual actors and sites?

**Strnad:** Certainly, there were people, even circles of informed persons in postwar Czechoslovakia, who were qualified to discuss the meaning of art originating outside the western canon. But a great deal of Oriental artistic production available in Czechoslovak galleries, museums, and private collections was fully intelligible only with the knowledge of its cultural and historical context, a really informed discussion was probably limited to a narrow group of specialists. But the purely aesthetic appeal of some of these works was of course a different matter: you can enjoy a statue of Buddha from Gandhara without knowing a lot about its exact historical and religious context. A purely aesthetic criterion proba-



9 Chittaprosad, *Little Acrobats*, undated. Linocut on paper, 29.4 × 30.5 cm. Photo © The National Gallery in Prague, 2019.

bly played a decisive role in arousing the interest of a broader public. Political circles, on the other hand, were mainly interested in progressive art and artists—here the message was more important than mere aesthetic impression. Today, it seems difficult to establish without systematic archival research the extent to which these two circles intersected. Krása and Hájek may have been one such example, but saying any more would amount to pure speculation, at least on my part.

**Wille:** Sanjukta, based on what Jaroslav is saying here, would you be able to assess how, if at all, the Czechoslovak connection was beneficial for Chittaprosad's artistic reputation in India? The purchase of the 38 works on paper by the National Gallery in Prague seemed to have contributed next to nothing in terms of his acknowledgment by the Indian art world. Where do we locate the Indian left's postcolonial cultural position?

**Sunderason:** It is very important to note, in my opinion, Chittaprosad's marginality in post-colonial India; until in fact a pri-

vate art market-driven salvage in the late 1990s and through the 2000s, which led up to a major retrospective from the Delhi Art Gallery (DAG) in 2011. His reputation in the 1950s–1960s is limited to left-wing circles, that too among close friends; he himself does not seem to circulate in the art circuits of Bombay, in fact he is cynical of the market-driven art world. As I have noted in *Partisan Aesthetics*, Chittaprosad's letters to his mother noting his maltreatment from Mulk Raj Anand himself reveals his marginal existence amidst the circuits of Nehruvian socialism and national-modern aesthetic. So his engagement with Czechoslovakia is in fact a rich field to explore aesthetic dialogues via friendships and what can be seen as “alternate internationalisms”—that steer clear (perhaps consciously too) of nation-state-driven cultural apparatus or institutional modernisms. It is a private world, and a melancholic one. Chittaprosad's own cynicism, one must admit, plays a role in this; he seems to occupy a curious position of both seeking and refusing recognition. The question of the postcolonial left is critical here too.



10 Chittaprosad, *Street Fight or Little Rebels*, undated. Linocut on paper, 28.7 × 37 cm. Photo © The National Gallery in Prague, 2019.

While active in the fields of literature and theatre, in Indian visual art, the footprints of a leftist ethic (in particular of the critical, counter-hegemonic genre Chittaprosad represented) are meagre, a point I have discussed in detail elsewhere. During his lifetime, he continued to be celebrated in small activist circles in Bengal, not so much in Bombay where he lived, and since the 1990s, leftist forums like SAHMAT in Delhi have of course upheld his activist work. You see these works everywhere now in protest marches, pop-up activist exhibitions, people's film festivals, and so on. This popular salvage, one must note, is a decade old.

*This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.*

#### Notes

- 1 Simone Wille, "A Transnational Socialist Solidarity. Chittaprosad's Prague Connection", *Stedelijk Studies* 9, *Modernism in Migration. Relocating Artists, Objects, and Ideas, 1910-1970*, Gregor Langfeld, Tessel M. Bauduin (eds.), Fall 2019, n.p.
- 2 The British authorities banned the book as soon as it was published, burning most of

the copies. At least one copy survived with Chittaprosad's family. The Delhi Art Gallery (DAG) used it to issue a new edition in 2011.

3 Sanjoy Kumar Mallik, *Chittaprosad. A Retrospective. 1915-1978*, Vol. I, exh. cat., New Delhi 2011, p. 48.

4 The Czech title of the work translates as *Call for Peace! (Peace to Children All Over)*. I will yet elaborate on this cultural and artistic exchange in the postwar era between Czechoslovakia and South Asia. On the outwardly political with an international focus, see Nicolai Volland, *Socialist Cosmopolitanism. The Chinese Literary Universe, 1945-1965*, New York: Columbia University Press, 2017.

5 See "'Ideal' Socialism (1948-1968)", in *The Czech Reader. History, Culture, Politics*, Jan Bažant, Nina Bažantová, Frances Starn (eds.), Durham and London: Duke University Press, 2010, pp. 335-348; Muriel Blaive, "Internationalism, Patriotism, Dictatorship and Democracy: The Czechoslovak Communist Party and the Exercise of Power, 1945-1968," in *Journal of European Integration Studies* 13, 2007, No 2, pp. 55-68.

6 Petr Kratochvíl, Tomáš Winter, "The Tragedy of the Avant-Garde", in *Art in the Czech Lands. 800-2000*, Taťána Petrasová, Rostislav Švácha (eds.), Prague: Arbor Vitae Societas, Institute of Art History, CAS (Czech Academy of Sciences), 2017, p. 852.

- 7** On Ram Kumar's time in Paris, see Simone Wille, "South Asian Artists at the Académie André Lhote", in: Zeynep Kuban – Simone Wille (eds.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck 2020, pp. 189-207.
- 8** Typewritten letter and envelope from: Archiv bezpečnostních složek (ABS), Fond H, Sign. H-137 ("Orientální ústav" Všeobecný svazek, část 1/4), 245-246 (digitized photocopy).
- 9** František Salaba, "Reminiscences of Chittaprosad. In conversation with František Salaba", in: Mallik (cited in note 3), Vol. II, pp. 485-486.
- 10** František Salaba, "Reminiscences of Chittaprosad. In conversation with František Salaba", p. 486.
- 11** Handwritten letter from: Archiv bezpečnostních složek (ABS), Fond H, Sign. H-137 ("Orientální ústav" Všeobecný svazek, část 1/4), 245-246 (digitized photocopy). The letter is addressed to Krása and signed by Chittaprosad.
- 12** Handwritten letter from: Archiv bezpečnostních složek (ABS), Fond H, Sign. H-137.
- 13** Handwritten letter from: Archiv bezpečnostních složek (ABS), Fond H, Sign. H-137.
- 14** Information gathered from a letter written by Chittaprosad to Krása. Typewritten letter from Chittaprosad to Krása, dated Bombay, 25 March 1958, in Masaryk Institute and Archives of the CAS, archival record Fond M. Krása, box no. 5.
- 15** Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi 2000, p. 272.
- 16** Kapur, *When Was Modernism*, p. 272.
- 17** Typewritten letters and envelopes from Masaryk Institute and Archives of the CAS, archival record Fond M. Krása, box no. 4.
- 18** Typewritten letter from Krása to Chittaprosad dated 31 December 1959, in Masaryk Institute and Archives of the CAS, archival record Fond M. Krása, box no. 5.
- 19** Typewritten letter from Krása to Chittaprosad dated 31 December 1959.
- 20** This exhibition was followed by Chittaprosad's first post-mortem exhibition at Mladá Fronta Gallery in Prague in October 1979, followed by an exhibition of his works in Litoměřice in March 1980. In 1981, a retrospective with works acquired by the National Gallery in Prague took place in Brno.
- 21** According to Zdenka Klimtová, curator of the Collection of Asian Art of the National Gallery in Prague, the works were approved by an advisory board in 1964 and registered into the collection in 1965.
- 22** Typewritten letter from Krása to Chittaprosad, dated 21 December to January 1974, in Masaryk Institute and Archives of the CAS, archival record Fond M. Krása, box no. 5.
- 23** Leela Gandhi, *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-De-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*, Durham-London 2006.
- 24** Gandhi, *Affective Communities*, p. 8.
- 25** See Wille (note 1).
- 26** Chittaprosad's theatrical performance could have influenced M. F. Husain's oscillation between painting and performance, especially in M. F. Husain's late-1960s remarkable experimental black-and-white film *Through the Eyes of a Painter*, a topic that I am exploring in greater detail in my forthcoming book on cultural consequences of encounters between Czechoslovakia and South Asia during the postwar period.
- 27** Czech-born Růžena Kamath was the wife of Narayan Kamath, also known as Professor N. R. Kamath, educator and chemical engineer. The couple met in London in 1939 and were married in 1942. After the war they moved back to India. Růžena Kamath's date of birth is unknown.
- 28** Handwritten letter from Chittaprosad to Růžena Kamath, dated 17 May 1968 in Bombay, in Masaryk Institute and Archives of the CAS, archival record Fond M. Krása, box no. 4. This letter is paginated. Růžena Kamath seemed to be in touch with Chittaprosad quite regularly in Bombay, helping him with various problems—financial, medical, professional.
- 29** Handwritten letter from Chittaprosad to Růžena Kamath, dated 17 May 1968 in Bombay.
- 30** Handwritten letter from Chittaprosad to Růžena Kamath, dated 17 May 1968 in Bombay.
- 31** Handwritten letter from Chittaprosad to Růžena Kamath, dated 17 May 1968 in Bombay.
- 32** On the probable background of this cartoon, see Dennis Kux, *India and the United States: Estranged Democracies 1941-1991*. Washington 1993, esp. pp. 80-82.
- 33** CAS Archive, Fond Orientální ústav, File Styky Indie 1961-1963, dated 11 July 1963.
- 34** The first International Conference in Defence of Children was hosted in Vienna, 12-16 April 1952. I have been in touch with UNICEF Austria but since their office did not exist at the time, there is no record of this conference.
- 35** "Street Fight" is the translation from the Czech title and "Little Rebels" is the title given to this image in the DAG catalogue.
- 36** Apart from Krása, we have to imagine that Hájek as the person responsible for establishing today's collection of Asian Art at the National Gallery in Prague, most likely along with Salaba, were involved in making the acquisition possible.

# Petr Maixner's *Vlasta*—History Painting between Generations

MARKÉTA DLÁBKOVÁ

---

The text analyzes the last and largest history painting by Petr Maixner (1831–1884), focusing on the context of the painting's origin.<sup>1</sup> *Vlasta*, also known under the titles *Vlasta's Recruitment*, *The Maidens' War* and *The Maidens' War in Bohemia*, originated in 1880 but its genesis dates back to the 1850s and in fact pervades Maixner's entire oeuvre. The creative process is revealed through studies of the time: from the earliest dating in the late 1850s (NGP) through a study from the 1870s (Gallery of West Bohemia in Pilsen) all the way to the final canvas which is now owned by the Hořice Municipal Museum. While the first study shows strong signs of the influence of Josef Mánes's work that, on several levels, converged with Maixner's oeuvre (especially Maixner's illustrations and works for illustrated magazines), the final version shows the influence of Maixner's travels in Italy and old masters he studied there, also attesting to his attempts to embrace contemporary trends in European history painting.

*Keywords*

19th-century painting, history painting, Petr Maixner, Josef Mánes

The painting *Vlasta*, also known as *Vlasta's Recruitment*, *The Maidens' War* and *The Maidens' War in Bohemia*, is among the largest and most ambitious works by Petr Maixner (1831–1884). A painter and illustrator, Maixner was a student of Christian Ruben's school of history painting at the Academy of Fine Arts in Prague, which allowed students to participate in collective projects and placed emphasis on compositional invention and historical realism. In his time, Maixner was a respected painter whose work was followed and appreciated by the public; yet, he met the same fate as many of his contemporaries, becoming a "forgotten" artist after the turn of the 20th century. Although a number of Ruben's students—including Maixner—reflected to some degree the influence of Belgian and French colourism in history painting, the emerging generations of artists and theorists largely saw their works as formally obsolete and unattractive. Paradoxically, rather than Maixner's large history canvases, his minor works, namely his 1860s illustrations for



1 Petr Maixner, *The Maidens' War*, around 1860, oil, canvas, 44.5 × 59 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 4704.

*Česko-Moravská kronika* [Czech-Moravian Chronicle] by Karel Vladislav Zap, left the strongest mark on Czech art, even though illustration was traditionally the least respected in the “hierarchy” of art forms.<sup>2</sup>

*Vlasta* is dated to 1880 but the roots of its origin go much deeper, pervading Maixner's entire oeuvre. Marie Slavíková and Hana Volavková, whose small publication entitled *Život a dílo Petra Maixnera* (The Life and Work of Petr Maixner, 1934) is the only existing monograph on Maixner, list several studies that preceded the final canvas. The earliest study, dated by Slavíková and Volavková to 1852–1854 is a canvas with the dimensions 44.5 × 59 cm, kept at the National Gallery in Prague under the title *The Maidens' War* (Fig. 1). Another, now missing study is assumed to have originated after Maixner's journey to Italy—it is dated between 1865, when Maixner returned to Prague, and 1868, when the *Květy* magazine wrote that “[Maixner] sent his sketch *The Maidens' War* to the committee in Vienna and, as a proof of his successful journey to Italy, he received a state subsidy for the

execution of the large painting that he had been working on.”<sup>3</sup> An oil study with the dimensions 53 × 65.5 cm, now in the Gallery of West Bohemia in Pilsen (Fig. 2) shows the painting's further evolution. Slavíková and Volavková assume 1878 was the *terminus ante quem*, while Roman Prahel dates it to 1873.<sup>4</sup> There are also two charcoal figural sketches (NGP)<sup>5</sup> and a cartoon for the final canvas dating presumably to 1875–1876, now in the collection of the Hořice Museum.

Maixner presented what was to be his last large painting (184 × 254 cm) at the 1880 annual exhibition of *Krasoumná jednota* [Fine Arts Union] (Fig. 3). When he died four years later, *Vlasta* became the largest painting at his posthumous exhibition organized by the gallerist Mikuláš Lehmann. Although Lehmann had colour prints of the canvas made, he could not find a buyer for *Vlasta*. In 1891, the painting was included in the art show at the Jubilee Exhibition and it was not until 1897 that the work was purchased by Maixner's native town, Hořice. It is now property of the Hořice Museum.



2 Petr Maixner, *Vlasta*, around 1875, oil, canvas, 53 × 65.5 cm, The Gallery of West Bohemia in Pilsen, inv. no. O 139. © Západočeská galerie v Plzni.

The 30-year-long creative process was necessarily reflected in both the work's overall execution and details. However, compared to the first study from the 1850s, the final painting's composition remained almost identical. The painting's centre features a group of women as they approach the viewer, followed by *Vlasta* and her aide on horses. The left side depicts a riverbank with washerwomen to whom the passing warriors talk. On the right is a wooden house with a family sitting by the door—the father's gesture toward the warrior women suggests disapproval, while the mother dispassionately nurses her baby; other family members peep from the veranda and through the door. While in the first study, the group of women marches from right to left, the other versions show them walking in the opposite direction—the women come slightly from the left, increasing the impression of confrontation between them and the family in the house, as well as the viewer. This compositional change dates to the turn of the 1850s and the 1860s; according to Slavíková, Maixner, following his departure from Vienna in 1861 and prior to his Italian journey, wrote to his brother Karel to “send from Prague the drawing where the procession of women is again turned from left to right.”<sup>6</sup> In the final painting, the whole pictorial space is seen slightly from above and so more space is created in the background for another group of female figures. The comparison of the study from the 1870s and the final painting shows only minor changes—the most visible is the clearing

of right foreground from where Maixner removed a crawling child and a cat.

However, when examining the earliest study it becomes apparent that the overall character of Maixner's painterly expression underwent a significant change. The 1850s was the decade of Maixner's entry to the art world. As a student of Christian Ruben's school of history painting, he first exhibited at the 1851 exhibition of Fine Arts Union where he presented his *Zavis of Falkenstein* and in the following year, he drew positive attention by exhibiting *St Methodius Converts Boris the Bulgarian Czar to Christianity* (1852), a now missing painting. Both these paintings found buyers among the aristocracy, attesting to Maixner's successful debut.<sup>7</sup> Imprisonment themes were popular among Maixner's contemporaries—they offered a (melo)-dramatic undertone, albeit without dramatic action. Before the mid-1850s, such works included Antonín Lhota's *King Wenceslaus IV in Captivity at the Prague Castle in 1394*, Karl Huguenin's *Galilei in Prison* (1854) and František Čermák's *Dalibor in Prison* (1855).

In addition to *Zavis*, Maixner also painted *Prince Wenceslaus in Prison at the Loket Castle* (1854). This painting is now missing but the preserved pencil study<sup>8</sup> kept at the National Gallery in Prague suggests that in his early oeuvre, Maixner did not simply follow the premises of academic education but that he also found inspiration outside the Academy. The typology of his female figures, the softness of shapes and the scene's overall lyricism betray the influence of Josef Mánes and the same features can be found in his study *The Maidens' War*. While the young warriors and washerwomen evoke works like Mánes's *Musica* series (after 1855) or the composition of *Oldřich and Božena* (1857) (Fig. 4), the group near the house clearly refers to Mánes's famous drawing *Slovak Family* (Fig. 5), dating to the period between 1854, when the artist returned from his travels to Slovakia, and 1860, when the composition was used for the title page of Ignaz Leopold Kober's magazine *Obecné listy naučné a zábavné*.<sup>9</sup>

Although Mánes's work was a key source of inspiration for the subsequent generation, artists also took cues from their contemporaries. There are many instances of mutual inspiration in both compositions and themes – for example, Maixner's illustrations for Zap's chronicle were significantly influenced by Karel Javůrek's history paintings.<sup>10</sup> If Mánes represented an *enfant terrible* of sorts for his contemporaries





3 Petr Maixner, *Vlasta*, 1880, oil, canvas, 184 × 254 cm, Hořice City Museum. © David Stecker.

in terms of his working methods and communication with his peers, his illustrations for the *Manuscripts* made a great impression even though the first edition was not a success.<sup>11</sup> The *Manuscripts* then became an essential work of their time and their influence can be seen in Maixner but also Karel Svoboda and others. Maixner and Mánes knew each other quite well. Later on, they met on a regular basis while creating magazine illustrations—between 1868 and 1872, Maixner was the editor of the illustrated part of *Květy*—and during the activities of the visual art section of *Umělecká beseda* [Art Club] where, for example, they took part in the preservation and renovation of the Holy Cross rotunda in Prague.<sup>12</sup> The closeness of the *Maidens' War* study with the aforementioned works by Mánes may justify dating it closer to the year 1860.<sup>13</sup>

*Vlasta's* theme itself is characteristic of the period—themes from early Czech history and legends were among the most popular in the field of history painting. The *Maidens' War* was attractive but also somewhat risky as it potentially involved depicting women in combat. This may be the reason why the whole theme largely

remained reduced to the story of Šárka and Ctirad, which fits comfortably in the stories of Czech historical lovers such as Oldřich and Božena and Břetislav and Jitka. At the 1856 exhibition of the Fine Arts Union, Maixner presented his variation on this theme under the title *Šárka Deceives Ctirad* (the same exhibition also included a canvas by Gustav Kratzmann with the same title) and he returned to the subject in subsequent years.<sup>14</sup> *Vlasta*, however, represents a completely different approach to the popular subject, depicting a genre scene rather than a particular section of the legend. Maixner clearly regarded this work as very important, evident from the aforementioned letter he sent from Vienna to his brother Karel, which also suggests there were further preparatory studies for the painting.

Maixner's journey to Italy (1862–1864), made possible thanks to his successful painting *Refugee Peasants in the Thirty Years' War* (1860),<sup>15</sup> played a key role in *Vlasta's* evolution. The *Refugee Peasants* represented the culmination of Maixner's work at the time and, aside from showing Ruben's influence, it responded to the contemporary Belgian-French school of history painting.



4 Josef Mánes, *Oldřich and Božena*, 1857, pen drawing, wash, paper, 475 × 550 mm, The Moravian Gallery in Brno, inv. no. B 1861.

The same influence was already evident in Maixner's 1855 painting *John of Luxembourg Arrives in Prague* where he used impressive light effects and colour accents. However, Maixner's artistic expression significantly changed during his Italian journey, which had been preceded by a two-year sojourn in Vienna. Joseph Matthias Trenkwald, based in Vienna at the time, helped Maixner become familiar with the fresco technique, leading to Maixner's first frescoes in Altlerchenfelder Kirche. In this period, Maixner also intensively studied old masters, a preoccupation that continued during his visits to Venice, Florence and Rome. He copied works by Raphael, Titian, Bellini, Reni and Van Dyck, and painted Italian landscapes. Based on his correspondence, he was also thinking about the painting he would make as a result of his Italian journey—in addition to *The Maidens' War*, he revisited the theme *Abbot Božetěch Carries the Cross to Rome*, a work he did not finish and exhibit until 1879.

Maixner returned to Prague in 1865, after a short stopover in Vienna. Rather than working on his canvases, he devoted his full attention to illustrations for Zap's *Czech-Moravian Chronicle*, a project he had begun in 1860, while also working for illustrated magazines and creating and restoring wall paintings. As mentioned above, he sent a study for *The Maidens' War* to Vienna sometime before 1868 but his work on the large canvas was not moving ahead. The study from the Museum of West Bohemia in Pilsen can likely be dated to the second half of the 1870s. The comparison with the studies from the 1850s shows a visible shift in the artistic approach—in addition to the above-discussed compositional changes, the pictorial space is more populated, the figures are closer to the viewer and to one another and the foreground now features bathing girls in addition to the dog-and-cat scene.

Although the study that Maixner sent to Vienna is missing, we may assume that

in terms of composition, it was closer to the final versions than the 1850s canvas study. I believe that this new version of *Vlasta* was inspired by Domenichino's *The Hunt of Diana* (1616) (Fig. 6) in the Borghese Gallery. This is evident from not only the newly added bathing children, one of whom is a precise mirror image of its model, but also from the garments worn by some of the warriors, especially *Vlasta* herself, as well as the figures in the background, which add a hunting motif to the scene, again in correspondence with Domenichino's canvas. Mannerist painting clearly made an impression on Maixner in this period, attested to also by his *Božena* from 1876 where the dazzling white body of the beautiful laundress with her elegant gesture dominates the painting's entire vertical plane (a variation on this figure also appears in *Vlasta* as the hesitant washerwoman on the very left). As Hana Volavková noted, Maixner improved on his ability to build compositions while in Italy but "lost his joyful sense for colour."<sup>16</sup> According to Volavková, this was due to the late influence of the German Nazarenes active in Italy, but the above-discussed features suggest that Maixner was also directly influenced by old masters. The cold palette, detailed execution and theatre-like flatness of the scene clearly refer to Domenichino's Mannerism. The final painting, unlike the original sketch, lets the cool light spill evenly throughout the entire painting.

It is also worth noticing the change in the depiction of the father sitting in front of the house. While in the first study, the figure was influenced by the aforementioned *Slovak Family* by Mánes, the final painting (and the study from the 1870s) depicts the figure differently. Here, Maixner dresses the father in a white embroidered caftan with a broad belt and, quite importantly, changes his position. Previously sitting in a leisurely manner with one leg over the other, the father now presses both legs strongly against the ground, while his hand raised toward the procession of women points down. Rather than mocking curiosity, the figure now expresses rejection. It is no longer reminiscent of Mánes's Slovak man, resembling instead the father from Jaroslav Čermák's *Counter-Reformation* (1854) (Fig. 7). This painting, perceived in its time as one of the iconic works of Czech history painting, was first exhibited in Prague in 1858. Later on, in 1873, the Art Club made a reproduction of it that was given away as a membership bonus. It is therefore



5 Josef Mánes, *Slovak Family*, late 1850s, pencil, watercolour, paper, 345 × 260 mm, The National Gallery in Prague, inv. no. K 1161.

possible that the detail with the father in Maixner's *Vlasta* is a reference to the work of his famous compatriot.

However, unlike Čermák's *Counter-Reformation*, Maixner's *Vlasta* earned somewhat contradictory evaluations. The first review of what was still a work in progress can be found in the aforementioned 1868 biographical text published in *Květy*. Here, the author states that although Maixner has yet to become a fully mature artist, his future seems promising, as attested to by both the painting "*Refugees in the Thirty Years' War*" and the unfinished *Vlasta*: "Whoever [...] had the opportunity to see his 'Maidens' War', on which he is now working, will be amazed at the sight of flourishing progress emanating from the painting. The painting is the epitome of vibrancy, everything moves buoyantly and passionately; it is like the strange war's musical march captured on the canvas."<sup>17</sup> It is unclear which version of *Vlasta* is described here. It may have been the missing study which Maixner sent to Vienna.



6 Domenichino, *The Hunt of Diana*, 1616, oil, canvas, 225 × 320 cm, Galleria Borghese, Rome. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Galleria Borghese.

Twelve years passed between this laudatory remark and the finished painting, and the reviews were becoming somewhat ambivalent. Some critics presented Maixner as a successful master painter whose new works are received with much expectation and enthusiasm. *Vlasta* was among the paintings that were selected for the exhibition at Žofín in the second round at the beginning of May 1880 (probably because the artist was late to finish it). As early as on May 7, *Světozor* published a short report dedicated exclusively to Maixner's painting, which was not a standard practice.<sup>18</sup> Jan Neruda's brief text in *Humoristické listy* was largely positive and the passage dedicated to *Vlasta* was opened thus: "We believe that in the coming period, Czech fine arts will flourish."<sup>19</sup>

The most extensive reviews appeared in *Bohemia* and *Osvěta* (the latter review was authored by Miroslav Tyrš). Both reviews came to similar conclusions, appreciating that Maixner does not capture a particular moment from the Maidens' War as described in the literature. Yet, the *Bohemia* reviewer interprets the work using literary connotations that are supposed to help the spectator "read" the painting. In addition to Hájek's chronicle, he mentions the poem *Vlasta* (1829) by Karel Egon Ebert. He notes, for example, that *Vlasta* sits on her horse as a man, in correspondence with Hájek's description. Further on, the critic identifies the three female figures at the head of the procession as Stratka in the middle, Šárka clenching her fist on the right and Radka "seeking for love" on the left.<sup>20</sup> The painting's composition, in his view vibrant, spirited and well organized, can be compared to fairy-tale paintings by

Moritz von Schwind. The execution of the individual figures, on the other hand, is less successful—*Vlasta* is dry and soulless and her empty face lacks "the charm of suppressed femininity and demonic power." The girls in the foreground are more interesting in the critic's view as they present the Slavic type. The children and animals, on the other hand, are a failure. Although the palette and composition betray an experienced eye, the colours are slightly hard and dry. Despite this criticism, the reviewer's general impression from the painting is positive.

Miroslav Tyrš offers a very similar evaluation. He praises the composition but finds the rest of the painting weak—the figures are not vivid and natural enough, the way the girls hold their bows is unconvincing. The palette is "somewhat dim and weak" and the colours are harmonized to the detriment of the overall impression. Although generally positive, Tyrš's judgment is barely a compliment: "[...] We cannot deny that, in comparison with the remarkable intellectual poverty evident in a large part of the artistic production on display, [the painting] is rich, diverse and internally coherent enough, although the overall execution is far too genre-like."<sup>21</sup>

Tyrš mostly compares Maixner's *Vlasta* with Václav Brožík's *Wedding Delegation of the Bohemian and Hungarian King Ladislaus to French Court of Charles VII* (1878), a work that was presented at the previous Fine Art Union exhibition in 1879, illustrating the evolution history painting had undergone in the previous decade. Brožík's work earned its author the golden medal at the Paris Salon.<sup>22</sup> Although Tyrš made critical remarks toward Brožík's painting, he generally valued it higher than Maixner's *Vlasta*, arguing that in Brožík, the clear and well-organized composition was complemented with masterly work with colour and light. The latter qualities, says Tyrš, are *Vlasta*'s weakest points as "the light is [...] almost evenly distributed and this is why the whole, despite all the subdued and grey tones, seems more colourful and less focused than Brožík's 'Delegation' with its deep colours."<sup>23</sup>

In the same year as Brožík's canvas, Prague audiences also had a chance to see a monumental example of the Ancient-Roman genre, the *Living Torches of Nero* (1876) by Henryk Siemiradzki. Another Polish painter, Jan Matejko, was also popular in Prague at the end of the 1860s and beyond (e. g., *Skarga's Sermon*, 1862–1864; *Rejtan*, 1866; *Union of Lublin*,



7 Jaroslav Čermák, *Counter-Reformation*, 1854, oil, canvas, 135 × 190 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. O 4656.

1869) as was the Austrian Gabriel Max (*Martyrdom of St Ludmila*, 1864; *Female Martyr on the Cross*, known also as *St Julia*, 1865). While Siemiradzki's and Matejko's style of history painting was characterized by colourism, realism of both the whole and details and the monumental, multi-figural compositions, Max focused on working with light effects and the figures' psychology. Works by these artists inspired not only emerging painters—Maixner's *Vlasta*, too, can be considered as a specific response to the new artistic trends.

Some of the critics noticed this influence in Maixner's posthumous exhibition in Lehmann's salon. Both Renáta Tyršová in *Světlozor* and Karel Chytil in *Květy* begin their reviews with a remark on the number of studies on display that take after the Venetian masters; Tyršová wonders about Maixner's palette: "It is a peculiar phenomenon, (...), these copies are mostly related to master colourists."<sup>24</sup> Her evaluation of *Vlasta* is generally a masterful example of diplomatic criticism: she writes that it is one of the best artworks "within Maixner's artistic style" and with this in mind "we cannot criticize the work for its patchwork, incoherent palette, neither

can we disagree with the rough execution of textiles and objects and the lack of vividness in volumes, nor approach it with the expectation of modern realism."<sup>25</sup> In her view, the painting is not entirely serious, an undertone softening the contrast between the family scene and the procession of women. The scene thus cannot be perceived as moralizing.

Chytil, too, praises Maixner's skill in building compositions and sees *Vlasta* as "one of his most successful works in terms of colour composition."<sup>26</sup> Although Chytil otherwise prefers Maixner's drawings and illustrations, he concludes his report on the exhibition thus: "Maixner undeniably holds a respected place in the evolution of our young art. His importance is, I believe, rightly characterized by the statement that he stands on the boundary dividing two artistic generations—he is a mediator between the old school represented by Hellich and Kandler and the active group of younger contemporary masters."<sup>27</sup>

In Maixner's eulogy published in 1884 in *Osvěta*,<sup>28</sup> Jan Neruda writes in a similar spirit, characterizing *Vlasta* as "Maixner's largest oil painting through which [...] he wanted to show to the young generation

that members of the 'old colourist school' can proficiently compete with the new era, using sweet and charming harmony, rather than great effects."<sup>29</sup> Both Chytil and Neruda place the painting on the border between two painterly languages, namely the language of late Nazarenism and one of the young generation which had recently presented itself through designs for the decoration of the National Theatre. This comparison is quite appropriate because Maixner was among the artists who, in 1879, decided to take part in the competition for the theatre's curtain and the fact that he did not succeed against young students must have been hard for him to bear. This, too, one must take into account when looking at his *Vlasta*.

While Maixner's contemporary, Karel Javůrek, tirelessly supplied the Fine Arts Union's exhibitions with his descriptive and melodramatic scenes from Czech history, Maixner decided to approach the old subject in an innovative manner. However, the "sweet and charming harmony" that Neruda writes about had largely been lost with all the changes to the final work. The first study, poetic and Mánes-like, was indeed "sweet and charming" but these qualities gave way to narrativeness, the fashionable emphasis on the diversity of facial types, expressions and gestures and the richness of costumes. Because of the modifications to the composition, the pictorial space lost its depth and the landscape its moodiness. In an effort to make his artistic expression more topical, Maixner accentuated the conflict in a scene where "nothing is going on". The change of the painting's title is likely connected with its genre accent, although it is unclear when it occurred. In any case, neither *The Maidens' War* nor *Vlasta* entirely capture the painting's character.

Marie Slavíková pointed to yet another aspect that may have played a role in the way the painting was perceived in its time, namely feminism, an increasingly topical theme at the end of the 19th century. According to Slavíková, the three women in the middle of the painting "symbolize the many-sided approach to the feminist idea."<sup>30</sup> However, literature of the period does not support this interpretation. Some reviewers do mention the feminist element, but their comments are usually humorous, resonating with both the painting's genre-like character and the way illustrated magazines of the period approached women's rights. Although *Světazor*, *Zlatá Praha* and other periodicals were interested

in feminism and strove to offer objective accounts of it, its visual representation was largely conservative and deriding.<sup>31</sup> Because the magazines and illustrations in them targeted a middle-class audience, it is hard to imagine that Maixner's intention was to paint a feminist manifesto.<sup>32</sup>

If Maixner wanted to manifest something through *Vlasta*, it was his compositional and colourist skill. The painting is based on the combination of a traditional subject matter with modern invention and artistic execution inspired by both old masters and the newest trends. As a result, the final painting comes across as awkward, as the above-cited reviews amply illustrate. In spite of this, or precisely because of this, the painting is an interesting example of an artwork balancing between a few mostly incompatible painterly approaches.

### Notes

- 1 This text was written as part of the research project *Malíř Josef Mánes (1820–1871) – mezi romantismem a realismem, uměním užítým a „krásným“, národním a mezinárodním, akademismem a modernitou* [the Painter Josef Mánes (1820–1871) – between Romanticism and Realism, Applied and Fine Arts, the National and International, Academicism and Modernity], GAČR 19-10562S.
- 2 Markéta Dlábková, "Petr Maixner a ilustrace Zapovy Česko-Moravské kroniky", in: Alena Volrábová (ed.), *Ars linearis III*, Prague 2012, pp. 132–141.
- 3 An, Petr Maixner, *Květy III*, 1868, no. 20, pp. 158–159, quote on p. 159. Six years later, an almost identical text was published in *Světazor*. An., Petr Maixner, *Světazor VIII*, 1874, no. 2, p. 19.
- 4 Marie Slavíková – Hana Volavková, *Život a dílo Petra Maixnera*, Prague 1934, cat. no. I/41, I/474, I/517, I/532, II/92. – Roman Prahel (ed.), *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety* (ex. cat.), Prague 1991, cat. no. 46.
- 5 Petr Maixner, *Study for the Vlasta figure*, (before 1880), charcoal, paper, 400 × 230 mm, NGP, inv. no. K 28222; Petr Maixner, *Reclining Girl – study for Vlasta*, (before 1880), charcoal, paper, 315 × 400 mm, NGP, inv. no. K 28225.
- 6 Slavíková – Volavková (note 4), p. 22.
- 7 The painting *Zavis of Falkenstein* (Castle Muzeum Český Krumlov) was first purchased by the Fine Arts Union and then by Count Eugene Czernin. Emperor Ferdinand bought *St Methodius Converts Boris the Bulgarian Czar to Christianity* for his palace in Zákupy (only a drawn study has been preserved—pen, paper, 253 × 185 mm, NGP, inv. no. K 1051). Slavíková – Volavková (note 4), p. 15. Vít Vlnas (ed.), *Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena* (ex. cat.), Prague 1996, p. 72.
- 8 Petr Maixner, *Prince Wenceslaus in Prison at the*

Loket Castle, (1853), pencil, paper, 740 × 560 mm, NGP, inv. no. K 43998.

- 9** This magazine was short-lived, only published in the first half of 1861. Markéta Dlábková, *České ilustrované časopisy 2. poloviny 19. století* (dissertation), Faculty of Arts, Charles University, Prague 2016, p. 25.
- 10** Dlábková (cf. note 2), pp. 136–137.
- 11** For the most recent discussion of Mánes's illustrations for the Manuscripts see "Pavla Machalíková, Rukopisy královédvorský a zelenohorský a výtvarné umění v Čechách. Od inovace k novému kánonu", in: Dalibor Dobiáš (ed.), *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*, vol. II., Prague 2019, pp. 1007–1042.
- 12** Hanuš Jelínek, *Padesát let Umělecké besedy*, Prague 1913, p. 40.
- 13** Hana Volavková was the first to notice the connections between the first study for *The Maidens's War* and Mánes's *Slovak Family*, see Slavíková – Volavková (cf. note 4), p. 41.
- 14** Dlábková (note 2), p. 137.
- 15** Petr Maixner, *Refugee Peasants (Episode from the Thirty Years' War)*, 1860, oil, canvas, 144 × 210 cm, NGP, inv. no. O 17157. This painting was the first by a living Czech artist to have been purchased for the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts.
- 16** Slavíková – Volavková (note 4), p. 42.
- 17** *Květy* III, 1868, no. 20, p. 159.
- 18** An., Rozmanitosti. Výtvarná umění, *Světlozor* XIV, 1880, no. 19, p. 227.
- 19** Jan Neruda, *Podobizny I. 1873–1881*, Prague 1951, p. 235. The text was published in *Humoristické listy* on 22 May 1880.
- 20** An., Kunstaussstellung 1880. IV, *Bohemia*, May 8, 1880, appendix p. 2.

- 21** Miroslav Tyrš, *O umění. V. Úvahy a posudky o výtvarných pracích z výstav a porot z let 1880–1881*, Prague 1936, pp. 21–23.
- 22** Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Václav Brožík 1851–1901*, Prague 2003, p. 39, cat. no. 50. Oil, canvas, 320 × 600 cm, Art Collections of the Prague Castle, inv. no. OPH 400.
- 23** Tyrš (note 21), p. 23.
- 24** Renáta Tyršová, "Výstava umělecké pozůstalosti Petra Maixnera", *Světlozor* XIX, 1885, no. 7, pp. 107–109.
- 25** Tyršová, "Výstava umělecké pozůstalosti Petra Maixnera", p. 109.
- 26** Karel Chytil, "Výtvarné umění", *Květy* VII, 1885, no. 2, pp. 243–245.
- 27** Chytil, "Výtvarné umění", p. 245.
- 28** Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, Prague 1962, pp. 400–404; the text was published in *Osvěta* 1884, no. 12, pp. 1137–1141.
- 29** Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, p. 402.
- 30** Slavíková – Volavková (note 4), pp. 34–35.
- 31** Cf. Vilém Weitenweber in *Zlatá Praha*: "The masterly description of the contrast between the warring march of affected Amazons and the charming scene of family bliss in the right foreground will forever keep its impressiveness." V. W., "Výstava umělecké pozůstalosti mistra Petra Maixnera", *Zlatá Praha* I, 1884, no. 52, p. 234. For more about this see Dlábková (note 9), pp. 172–178.
- 32** As the emancipation movement gained momentum at the turn of the 20th century, the Maidens' War theme became topical again—Maixner's painting was too ahead of its time, and other subjects were preferred.

Translated by Hana Logan

# The *Madonna of Hallstatt*: New Findings About Its Acquisition and Polychromy

VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – RADKA ŠEFCŮ

This article arose from the need to provide a broader commentary, both textual and visual, regarding the conclusions from recent monographic research about the *Madonna of Hallstatt* (Salzburg, circa 1400, cast stone, the National Gallery in Prague, inv. no. P 226)—an extraordinarily significant work of Salzburg provenance now in the collections of the National Gallery in Prague. The *Madonna of Hallstatt* has been included in the permanent exhibitions at the National Gallery in Prague (and its predecessors) since the time it was purchased in the 1920s. Because of its exceptionally high quality and the materials that were used, it was included in the recent Czech-Austrian exhibition *Beautiful Madonnas # Salzburg. Cast Stone around 1400*, which was focused on artworks made of cast stone—a phenomenon of the so-called Beautiful Style variation of International Gothic sculpture from the Salzburg region. The exhibition was organised first at the Mining and Gothic Museum in Leogang, and later at the National Gallery in Prague (2019–2020). The *Madonna* is made from cast stone which was subjected to a petrographic analysis based on the requirements for the exhibition. This article presents an interdisciplinary perspective built on previous findings and highlights two main aspects. The first consists of the results of research in the Archive of the National Gallery in Prague, which document the circumstances surrounding the acquisition of the artwork and the role the then-Director Vincenc Kramář played in the purchase of the artwork for the state collections from the Viennese antique dealer and collector Filip Madl; the second consists of the results and interpretation of the material research performed on the polychromy. Several chronologically non-consecutive polychrome layers and plating have been identified on the sculpture as well as traces of the original polychromy, which provide a hint of the original colour scheme. Technical questions that have arisen regarding the oldest polychrome layers have also been beneficial, and we are finding further comparative data to help address these in more than just other stone sculpture works of Salzburg provenance from the period around 1400. In order to compare and study the workshop context, comparative parallels were sought in artworks made of the same cast stone material, particularly the sculpture the *Madonna of Bad Aussee* (Salzburg, circa 1405, Roman Catholic Parish in Bad Aussee), which was made in the same workshop environment as the *Madonna of Hallstatt*.

#### Keywords

Madonna of Hallstatt, Vincenc Kramář, collections of the National Gallery in Prague, cast stone, material research, polychromy, Beautiful Style

#### Introduction

The exhibition *Beautiful Madonnas # Salzburg. Cast Stone around 1400* opened at the National Gallery in Prague (NGP) in December 2019. This was the first opportunity for the Prague public to see a significant part of the existing set of Beautiful Madonnas and Pietas made





1 *Beautiful Madonnas # Salzburg. Cast Stone around 1400*, The National Gallery in Prague, December 2019 – April 2020, view of the exhibition spaces.

from cast stone. More than 20 artworks, borrowed from prominent private, clerical, and state collections, were displayed.<sup>1</sup> The Austrian collections were supplemented with loans from Germany (the Bayerisches Nationalmuseum Munich, the Liebieghaus Skulpturensammlung in Frankfurt, and the Germanisches Nationalmuseum Nuremberg), France (the Louvre in Paris, and the Musée Anne-de Beaujau in Moulins) and the Czech Republic (the National Gallery in Prague, and a private collection in Prague). The exhibition was a joint Czech-Austrian project conceived in 2016 by Ivo Hlobil from the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic and Hermann Mayrhofer from the Mining and Gothic Museum in Leogang (Bergbau- und Gotikmuseum Leogang). In spring 2019, the exhibition officially opened in Leogang. This was followed at the end of the year by the official opening in Prague. Although the two exhibitions were linked by a central theme, the almost identical set of exhibited artworks,<sup>2</sup> and the same accompanying catalogue, they each had a slightly different exhibition concept. The exhibition in Leogang highlighted the cult aspect of the artworks, while the Prague exhibition looked more at attributes and

the typological context. This served as the basis for the overall installation design at the National Gallery, which intentionally offered the exhibition visitors the chance to appreciate the full sculptural form. It also made it possible to compare individual details of the artworks and see the extent of shared ties (Fig. 1).

It is a great pity that the duration of the exhibition had to be significantly shortened due to the coronavirus pandemic, which led to restrictions on the free movement of individuals and the mandatory closing of public buildings, including museums and galleries. Because of this, significantly fewer visitors saw the exhibition and it was necessary to cancel a number of planned accompanying professional activities.<sup>3</sup> As a result, the exhibition project has not yet been reflected in professional discourse. However, the topic of cast stone continues to bring to the table new interdisciplinary issues. Evidence of this could already be seen at the time the exhibition catalogue was being edited, and it is obvious that there are still many questions regarding this topic despite the focused interest of researchers. As far as the material research aspect is concerned, particularly the continuing uncertainty associated with determining the specific technological

processes and materials used for some sculptures thought to be of Salzburg provenance remains an open issue, and there has also been a varying level of success in identifying and evaluating the age and nature of preserved polychrome decoration.<sup>4</sup>

The work on the exhibition project brought new findings. In the case of many of the artworks included in the exhibition concept, information from older research was verified and supplemented, not only from the art history perspective but also with regard to material and archive research. Particularly the findings about the *Madonna of Hallstatt* (Salzburg, circa 1400, cast stone, NGP, inv. no. P 226) were reviewed and supplemented by the relevant specialised departments of the National Gallery in Prague.<sup>5</sup> The analysis of the material composition of the stone was performed externally by the mineralogist Richard Přikryl, and it is extensively discussed in the form of a separate study in the exhibition catalogue.<sup>6</sup> However, given the common restricted framework used for the individual catalogue entries, it was not possible to provide more information regarding the material research of the polychromy, the archive research, or even any more detailed documentation. Nor was it possible to present the comparison of the *Madonna of Hallstatt* with the *Madonna of Bad Aussee* (Salzburg, circa 1405, Roman Catholic Parish in Bad Aussee), which was made only after the exhibition was installed (Fig. 2). For these reasons, the following text addresses these individual aspects.

### The Story of the Acquisition

The *Madonna of Hallstatt* is the only example of Beautiful Style cast stone art in the National Gallery's collections. It was purchased in 1925, but the negotiations about its possible acquisition which took place with the then-owner, the antique dealer and restorer Filip Madl,<sup>7</sup> were underway for quite a long time. From the very start, the Madonna was offered as a work very closely associated with the *Krumlov Madonna* (Prague, before 1395, marlstone, Kunsthistorisches Museum Wien – Kunstammer, inv. no. KK10156), which is a key Beautiful Style artwork of Bohemian provenance. Later research regarding the typological affinity between the *Madonna of Hallstatt* and the *Krumlov Madonna* confirmed and expanded the group of sculptures linked with the Krumlov type. About ten Madonnas imitating the Krumlov type have been preserved, and a number of them originated in the Salzburg region. The closest

to the *Madonna of Hallstatt* is the *Madonna of Bad Aussee*, which is believed to have originated in the same workshop, and then also a sculpture of the same compositional type with only slight variations that is now in a private collection in Bamberg. Other sculptures that are similar to this group include the *Louvre Madonna*, the *Nuremberg Madonna* (mirror version), and the *Colli Madonna* in Frankfurt, which is significantly close to the *Pilsen Madonna* (Prague, 1380–1384, Cathedral of St Bartholomew in Pilsen).<sup>8</sup>

The *Krumlov Madonna* entered the annals of art history at the very start of the 20th century when it was discovered by two young researchers (Rudolf Hönigschmid, Richard Ernst) in a house dating back to the early 19th century (now no longer standing) in the Plešivec suburb of Český Krumlov. Photographs documenting its location at that time were taken by the Krumlov-based Seidel photo studio. As a result of the efforts of the Central Committee for Landmark Preservation in Vienna, the Madonna was purchased for the State Gallery in Vienna in 1913. The originally requested price of 48,000 Krone (K) was negotiated down to 30,000 Krone. At first, the Madonna was located in the Lower Belvedere, but it was later moved to the Art History Museum. The circumstances surrounding the purchase of the *Krumlov Madonna* were repeatedly published. The most recent work on the topic, based on thorough archival research, also clarified a number of romanticising stories which accompanied the purchase of this extraordinary sculpture and were even mentioned during the purchase of the *Madonna of Hallstatt*.<sup>9</sup> The preserved correspondence documenting the purchase of the *Madonna of Hallstatt* provides clear evidence of how much the memory of the unrealised acquisition was still alive in professional circles. As far as Czech collections were concerned, the fact that the acquisition of the *Madonna of Hallstatt* was considered to be a sort of compensation was aptly summarised by Zdeněk Wirth,<sup>10</sup> an official of the Ministry of Education and National Enlightenment who was one of the key players in the purchase. In a letter addressed to Vincenc Kramář, the then-director of the Society of Patriotic Friends (SVPU) of the Arts Picture Gallery, in August 1942, Wirth wrote: “The Madonna at Mádl's is a beautiful piece that simply must be bought. I think we will obtain an artwork that is an equivalent replacement for the forfeited Krumlov Madonna, even though Mádl's Madonna is younger...” (Fig. 3).<sup>11</sup> The purchase of the

Madonna, which was consistently called the *Replica of the Krumlov Madonna*, was completed at a time when Vincenc Kramář headed the Society of Patriotic Friends of the Arts Picture Gallery, the predecessor of today's National Gallery in Prague. The 20 years that he held this position (from 1919 to 1939, converted to state ownership in 1936) were an extraordinary period for this institution, as has been repeatedly emphasised in historical and art-historical research.<sup>12</sup> Within the context of the focused development of the art collections in the new Czechoslovak state, Vincenc Kramář was charged with purchasing works of old art, and the Ministry of Education and National Enlightenment released three million Czechoslovak crowns for this purpose in 1923.<sup>13</sup> Kramář, who was a prominent art collector himself, made good use of the numerous contacts he had amongst both local and foreign collectors and at well-known auction houses. Some art owners even approached him directly. During that particular time frame, thanks to the financial support of the state combined with Kramář's abilities and expert knowledge, it was possible to acquire artworks that remain cornerstones of the Collection of Old Masters to this day. As far as medieval art of Bohemian provenance is concerned, let us mention at least the *Predella of Roudnice*, the *Madonna of Strakonice*, the *Madonna of Rome*, the panel from the *Třeboň Altarpiece* depicting *The Entombment*, and a part of the *Epitaph of Jan of Jeřeň*.<sup>14</sup> Within this context, it is interesting to note that more focused attention was not paid to the set of documents associated with the purchase of the *Madonna of Hallstatt* that have been preserved in the National Gallery's archives (the SVPU Fonds) even though the credit Kramář deserves for this purchase has been repeatedly mentioned, even in professional literature.<sup>15</sup> The oldest correspondence is dated May 1924, when Kramář, with reference to Dr Kieslinger,<sup>16</sup> approached the Viennese antique dealer Filip Madl with an enquiry regarding the lowest possible price to start negotiating a sale. The preserved archive materials<sup>17</sup> include more than twenty letters providing information not only about the acquisition itself, but also about the practices of that time and the unchanging nature of some administrative and social paradigms. Even now, almost a hundred years later, much of what we read in the preserved correspondence seems markedly familiar to us. Cooperation between Vincenc Kramář and Zdeněk Wirth was of key importance for the sale. Another supporter of the



2 The *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*. Beautiful *Madonnas* # Salzburg. Cast Stone around 1400, The National Gallery in Prague, view of the exhibition spaces.

acquisition of the sculpture was Václav Vilém Štech,<sup>18</sup> who, like Wirth, was a member of the staff at the Ministry of Education and National Enlightenment. We indirectly learn about him in two passages of the correspondence. The first time he is mentioned is when Kramář pushes for Štech's visit to Vienna and an examination of the sculpture at the owner's venue; however, as Kramář later informed Wirth, the ministry denied the request.<sup>19</sup> The second mention is in a letter Wirth wrote to Kramář, in which Wirth says that Štech will be able to evaluate the artwork only through photographs because he had an accident and his ability to move was limited.<sup>20</sup> Kramář visited Madl in Vienna in July 1924. This was preceded by correspondence about Madl's proposed price of 90,000,000 Krone/K (650,000 Czechoslovak crowns/Kč), which Kramář considered to be inordinately high

3 Letter from Zdeněk Wirth to Vincenc Kramář dated 23 August 1924, Archive of the National Gallery in Prague.

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY.

V Praze dne 23. srpna 1924.

Milý příteli,

naše dopisy se křížovaly, Váš z 21. srpna a můj z 20. srpna 1924. Z mého dopisu jste zatím zvěděl, že jedu do Vídně. Dnes jsme již doma a podávám Vám o tom ihned zprávu.

I. Madonna u Mádla je překrásný kus, který kousek být musí. Myslím, že získáváme rovnocennou náhradu za ztracenou Krumlovskou Madonnu, třeba, že Mádlova Madonna je mladší, Mádil byl velmi deprimován svojí finanční tísni a uvítal mne jako spasitele. Šlibil jsem mu, že Vám ihned podám zprávu a myslím, že proti tomu nic nemáte, když vyzva šlechnu z galerie, aby mu hned poukázala do filiálky Živnostenské banky ve Vídni 100.000 Kč na jeho nejnutnější dluhy.

II. U Efrona jsem sochy viděl. Myslím, že podobná příležitost se nám už nenaskytne a hlasují oběma rukama pro koupi všech tří soch.

Pokud jde o řetuz, fotografie podává zcela něco jiného, nežli jest skutečnost. Socha jest

4 Approval for the purchase of the *Madonna of Hallstatt* dated 1 September 1924, Archive of the National Gallery in Prague.

MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ A NÁRODNÍ OSVĚTY.

C. j. 97978/24-V. V PRAZE dne 1. září 1924.

Panu  
Ph. Dr. Vinc. Kramářovi,  
řediteli galerie Spol. v. umění  
v Praze I.,  
Parlament.

Ministerstvo školství a národní osvěty schvaluje koupi gotické opakové sochy Madony od Phil. Madla ve Vídni za 325.000 Kč / 650.000.000 K/ pro státní galerii i s platebními podmínkami dle dohody stanovenými. Pokud jde o případné slevy a vývozní poplatek, žádá zároveň ministerstvo školství a národní osvěty Československé vyhlášením ve Vídni o vhodnou intervenci u rakouské vlády.

Za ministra:  
*Wirth*

443

unbegründet hoch halte. Ist ja doch die Krumauer Madonna, die unvergleichlich höher steht, vor dem Kriege sammt dem Hause, an welchen Sie angebracht war, um K 34 000 gekauft worden..." ([sic] "...in reply to your esteemed letter... I would like to inform you that I consider your proposed price of K 90,000,000 (Kč 650,000!) for the Madonna to be unjustifiably high.

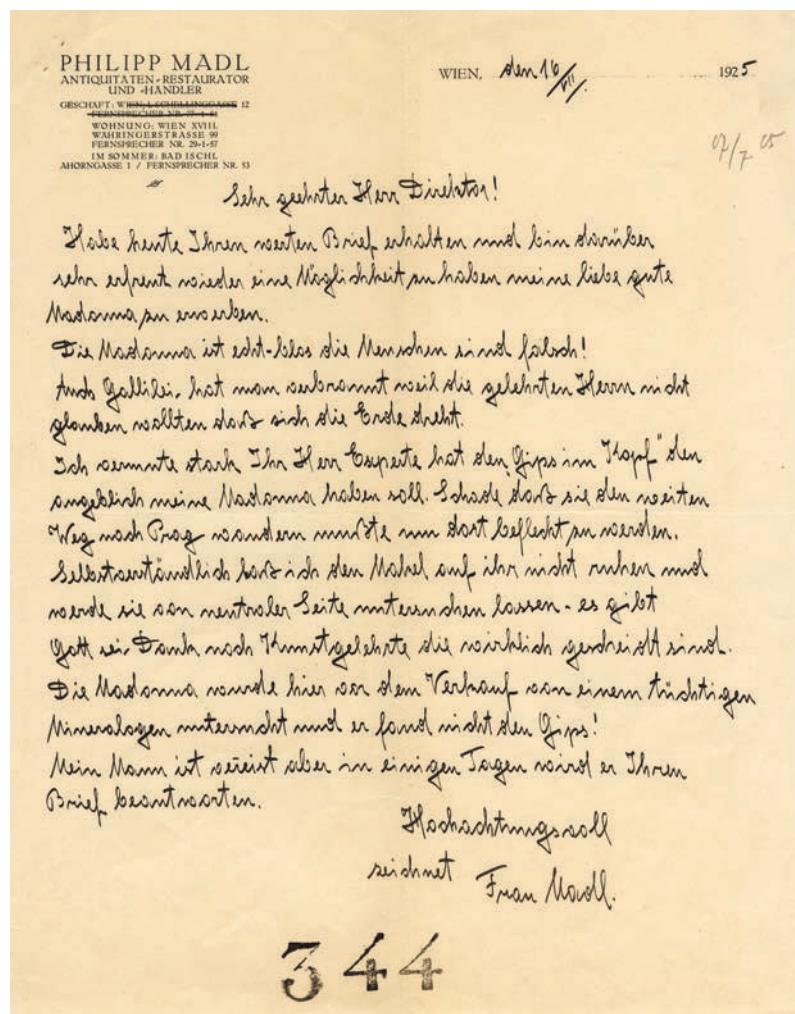
Ultimately, the Krumlov Madonna, which is of much greater significance, cost only K 34,000 before the war together with the house in which it was found..."). The price Kramář stated does not correspond to the actual price of K 30,000 which was paid for the *Krumlov Madonna* and, in addition, it was not sold together with the house.<sup>21</sup> The strength of the currency at that time must also be taken into consideration, as the two sales took place under different economic and political conditions. The purchasing power of the former Austro-Hungarian currency was not the same, as it was an extremely inflationary currency in the 1920s, and Madl pointed out this fact to Kramář in his reply.<sup>22</sup> He also emphasises that the price already takes into account any subsequent taxes. Additionally, in his opinion, the price comparison is not entirely relevant, as the sculptural quality of the *Krumlov Madonna* was hidden under layers of polychromy and chalk grounds, which were up to two centimetres thick in places, and the sculptural details were not visible. Nevertheless, even despite these justifications, the proposed price was high. Vincenc Kramář was successful in his negotiations, and the price was reduced to 325,000 Kč (650,000,000 K); however, this was not a low price either, as becomes evident when it is compared with the purchase prices of other medieval Bohemian artworks purchased for the state collections between 1920 and 1925.<sup>23</sup> The Ministry of Education and National Enlightenment approved the purchase for the agreed price in a letter written by Zdeněk Wirth and dated 1 September 1924 (Fig. 4). The conclusion of the deal was also certainly helped by the fact that the Austrian professional sector was not emphatically opposed to the export of the sculpture. Even in his first letters to Kramář, Madl had already mentioned that the export of the Madonna would most probably not be difficult, as Viennese museums had no interest in it since they already owned the *Krumlov Madonna*.<sup>24</sup>

The collection of correspondence preserved in Archive of the National Gallery in Prague also includes the decision issued by the Viennese Landmark Preservation

and presented an argument based on a comparison with the price of the more important *Krumlov Madonna*, which was significantly lower: "...in Beantwortung Ihres w. Schreiben... teile ich mit, dass ich die von Ihnen für die Madonna verlangte Summe von K 90 000 000 (650 000 Kč!) für

Office (Bundesdenkmalamt), which Madl forwarded to Kramář. This decision was a response to the artwork owner's enquiry from July 1924 regarding the issuance of an export permit. For the purposes of identifying the work, it included a reference to an item published in *Belvedere* magazine in 1923, and the sculpture is described as *Madonna and Child*, height 116 cm, made of stone.<sup>25</sup> The decision states that an export permit cannot be granted because the work belongs within the context of Austrian art and is the subject of local art history research.<sup>26</sup> Apparently, Madl appealed this decision within the required time frame, as an export permit was ultimately granted. Meanwhile, the Czech side was waiting for the export permit, as evidenced in the correspondence between Madl and Kramář. In October 1924, the antique dealer laconically mentioned that he has already been to the office four times but that the matter had not yet been resolved.<sup>27</sup> During the interim period, the Czech side, with the intervention of the state in Austria, successfully negotiated a lower export fee. At that time, Madl had deposited the Madonna in the Dorotheum for safekeeping, as is apparent from the aforementioned October letter.

The acceptance of Madl's sculpture by Austrian professional circles was most probably not as unambiguous as it may seem from the opinion issued by the Landmark Preservation Office. Dieter Grossmann, with reference to Adalbert Springer, mentions that it was not easy to find a buyer for the sculpture as, despite Kieslinger's expert appraisal, the sculpture was considered to be a fake (Fälschung).<sup>28</sup> This is apparent even in the letters that have been preserved in the Archive of the National Gallery in Prague. Filip Madl repeatedly defended himself against the accusation that he was selling a fake and a sculpture made of plaster. He offered the possibility of obtaining an independent opinion and continued to praise the artwork's sculptural quality. He himself considered it to be a late work by the Master of the Krumlov Madonna. He reacted very emotionally to Kramář's request to postpone the signing of the purchase agreement because of ongoing doubts about its authenticity and material composition, which was addressed to him in Vienna.<sup>29</sup> On 16 July 1925, Madl wrote: "...Die Madonna ist echt—bloss die Menschen sind falsch! Auch Gallilei hat man verbrannt weil die gelehrten Herrn nicht glauben wollten daß sich die Erde dreht...Die Madonna wurde hier vor dem



5 Madl's letter to Kramář dated 16 July 1925, Archive of the National Gallery in Prague.

Verkauf von einem tüchtigen Mineralogen untersucht und er fand nicht den Gips!... [sic]" ("The Madonna is real—it is people who are false! Galilei was also burned at the stake because scholars did not want to believe that the Earth rotates... The Madonna was examined here by a reliable mineralogist prior to the sale and he did not find any plaster!", **Fig. 5**).<sup>30</sup> Subsequently, on 25 July, he sent Kramář a brief letter, which was much less poetic and more formal. In it, Madl called upon Kramář to initiate appropriate steps against him if he is convinced that the work is fake and has relevant proof of the fact.<sup>31</sup> The way in which the administrative steps associated with the purchase were taken seems somewhat disorganised when compared with today's standards for the acquisition of artworks for state institutions. In the written communications between Madl and Kramář in 1925, questions are raised about a purchase for which a deposit, officially approved by the Ministry of Education and Enlightenment, had already been paid in 1924. The work was recorded as the ministry's property on 26 June 1925. However, from the preserved

correspondence, it is apparent that the Czech side had reason to be concerned because of the discussions regarding the material composition of the work and its authenticity. Thus the completion of the purchase on the part of the ministry and Vincenc Kramář was a very far-sighted, albeit somewhat risky, step for which more time was needed. The reason behind the quick payment of the deposit was most likely an effort to not thwart the sale at the very beginning. Over the course of the negotiations, Madl drew attention to his own financial difficulties and even listed his debts in the letter he wrote to Kramář in July 1924 prior to the latter's visit to Vienna and appealed to him to act quickly in the matter of the Madonna's purchase. He proposed that the director should send someone to Vienna at his own discretion who would objectively appraise the Madonna and, if at all possible, that the money for the transaction should be available, as Madl had to pay all of the interest on his debts by 12 August. Zdeněk Wirth, who was supervising the purchase of the Madonna for the Picture Gallery, was also informed of Madl's debts and, in August 1924, he travelled to Vienna to examine the sculpture and some other artworks that were for sale. Wirth subsequently wrote Kramář a very friendly letter about the works that were being offered for purchasing for the gallery's collections (Fig. 3). In it, he unambiguously supported the purchase of the *Madonna of Hallstatt* and also described Madl's financial problems: "Dear friend, our letters have crossed paths—yours from 21 August and mine from 20 August 1924. From my letter, you have thus far learned that I am going to Vienna. Today, I am back home and am immediately informing you about things. The Madonna at Mádl's is a gorgeous piece that must be bought. I think we will obtain an artwork of equal value to the forfeited Krumlov Madonna, even though Madl's Madonna is younger. Mádl was very dejected about his financial distress and welcomed me as his saviour. I promised him that I would inform you right away, and I think you will not be against me asking the young woman at the gallery to immediately wire him 100,000 Kč to the Viennese branch of Živnostenská banka so that he can pay his most crucial debts..."<sup>32</sup> As far as this outlaid amount is concerned, it needs to be added that Otto Petschek, the owner of the Petschek a spol. banking house in Prague and a member of one of the richest entrepreneurial families in then-Czechoslovakia, supported the

purchase of the Madonna with a gift of 50,000 Kč.<sup>33</sup> News of the purchase also resounded throughout professional circles. It was highly praised by, for example, Antonín Matějček in his reflections about Kramář's activities as the head of the Picture Gallery.<sup>34</sup> The new acquisition was included in the concept for the exhibition of the additions to the Picture Gallery's collections from 1919 to 1930, which was organised in honour of President Thomas Garrigue Masaryk's eightieth birthday and was held in the Municipal (Central) Library in Prague. In the accompanying catalogue, Vincenc Kramář attributed the sculpture as being of Salzburg (?) artisanship from the beginning of the 15th century, specified that it had been bought at a Viennese art shop, and mentioned its iconographic links to Bohemian Beautiful Style artworks.<sup>35</sup> In his complimentary review of the exhibition, he explained the significance of the work for the art collections and also noted the hollows in the sculpture and the identification of the material of which it was made: "Of the Czech sculptures displayed in the first cabinet, the wooden sculpture of Sigmund needs to be mentioned..., but mainly the replica of the Krumlov Madonna, whose links to the Krumlov original and to Bohemian Madonnas are explained in the printed guide to the exhibition. The partially hollow sculpture evokes the impression that this artwork is made from artificial stone, which has been modelled and chiselled, but it will after all be necessary to perform an expert analysis, as often sculptures labelled in this way are often chiselled from Bohemian marlstone and due to a lack of knowledge about this type of stone abroad, they are often considered to be a work executed in artificial stone..."<sup>36</sup> Jan Květ also expressed a positive opinion about the purchase when he described the acquisition of the artwork as being "of particular significance".<sup>37</sup> The sculpture subsequently became part of a permanent exhibition and, in the brief accompanying guide, was consistently labelled as a *Replica of the Krumlov Madonna*. Later, however, it started to be specified as a *Variant of the Krumlov Madonna* in the collection's records and accompanying catalogues and was attributed to a follower of the Master of the Krumlov Madonna.<sup>38</sup> The auxiliary designation of the *Madonna of Hallstatt*, referring to the location where it is said Madl acquired the sculpture, was generally used by foreign researchers and it was also consistently used in the most recent catalogue accompanying the exhibition

*Beautiful Madonnas # Salzburg. Cast Stone around 1400.*

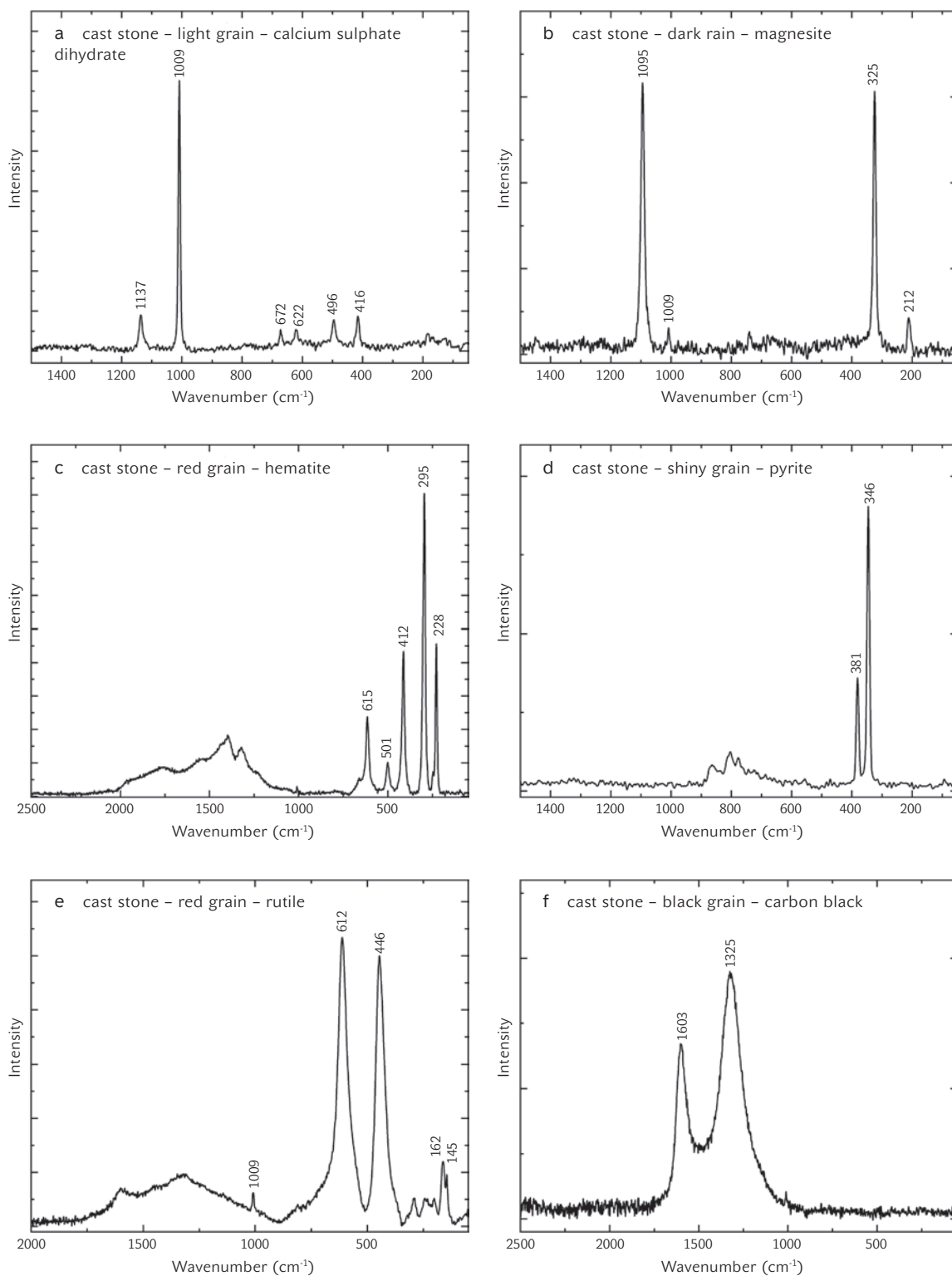
As compared to the facts associated with the acquisition of the artwork, the archive materials provide much less information about the condition of the sculpture after it was transported from Vienna, about any repairs that were made, or any expert mineralogical analyses. The Department of Conservation and Restoration of the National Gallery in Prague includes only the protocol from the most recent restoration carried out by Anna Třeštíková in 1995, when an unoriginal supplement, which is mentioned in older literature, was removed.<sup>39</sup> It is therefore possible to only make assumptions about the condition of the sculpture at the time it was acquired and immediately afterwards based on the photographs that were published at the time. The oldest of these date to 1923, the newer ones were taken for the publication accompanying the above-mentioned exhibition of additions to the Picture Gallery's collections that was organised in 1930. It is interesting to note how, at the time of the acquisition and for a short time afterwards, the designation of the material composition of the sculpture oscillated between plaster, cast stone, and marlstone. This reflected to a certain extent the existing level of knowledge regarding cast stone, which was significantly increased by Adalbert Springer when he published his dissertation in 1936.<sup>40</sup> Another important incentive for studying the topic of cast stone and the Salzburg Beautiful Style came in the form of two exhibitions conceived by Dieter Grossman—*Beautiful Madonnas* (1965) and *Beautiful Pietas* (1970)—as well as reflections about them in professional literature, including an article published by Grossman in 1966, in which he supplemented and provided more detail about some of his older findings from the 1965 exhibition catalogue. A monumental exhibition project in Cologne (1978) devoted to the Parler family was of great significance for studying the Beautiful Style, and thus also for the cast stone artworks from Salzburg.<sup>41</sup> Czech researchers (particularly Albert Kutal and Jaromír Homolka) were involved in all of the mentioned projects, either through their reflections or in the form of direct collaboration.<sup>42</sup> However, the Czech researchers were more interested in issues associated with the genesis and propagation of the Beautiful Style, as well as the extent of the role the Czech lands played, and not in the technological issues associated with the Salzburg group of cast stone sculptures. Over the past

decades, Manfred Koller and his colleagues have repeatedly focused on the theme of cast stone and the polychromy of stone sculptures of Austrian provenance.<sup>43</sup> He included the National Gallery in Prague's *Madonna of Hallstatt* in the set of works he investigated.<sup>44</sup> In addition to defining the material composition, the information published in professional literature also evaluated the extent to which the original polychromy had been preserved and addressed the issue of original colour schemes. However, the polychromy was analysed solely on the basis of a visual examination. As a part of the preparations for the Czech-Austrian exhibition *Beautiful Madonnas*, a petrographic analysis of the cast stone material of the *Madonna of Hallstatt* was completed<sup>45</sup> as well as an analysis of the paint layers of the polychromy.

### **Material Research**

The petrographic analysis defined two main components—gypsum and dolomitic limestone—and also predicted the possible presence of some additional components mixed in, namely potassium feldspar, albite, muscovite, clay minerals with potassium, silica, magnesite, and iron sulphides such as pyrite or marcasite.<sup>46</sup> The presence of some of these components was subsequently proven by the material analysis performed at the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, where extensive material research was carried out, particularly on the paint layers of the polychromy, and the technological aspects of the surface treatment of the cast stone of the *Madonna of Hallstatt* were also studied.<sup>47</sup> The first step of the research consisted of non-invasive optical microscopy methods using a USB microscope, during which the surface was documented under both visible and ultraviolet light.<sup>48</sup> An elemental analysis was performed using X-ray fluorescence spectroscopy,<sup>49</sup> and Raman spectroscopy was used to perform a structural analysis directly from the surface of the cast stone and the polychromy.<sup>50</sup> In the second step, micro-samples were taken.<sup>51</sup> These were used to perform a stratigraphic evaluation of the individual layers, including the material of the cast stone, an analysis of the molecular structure of the pigments using Raman spectroscopy, an elemental analysis of the individual constituents of pigment particles using a scanning electron microscope with an energy-dispersive detector, and the identification of organic substances using infrared spectroscopy.<sup>52</sup>

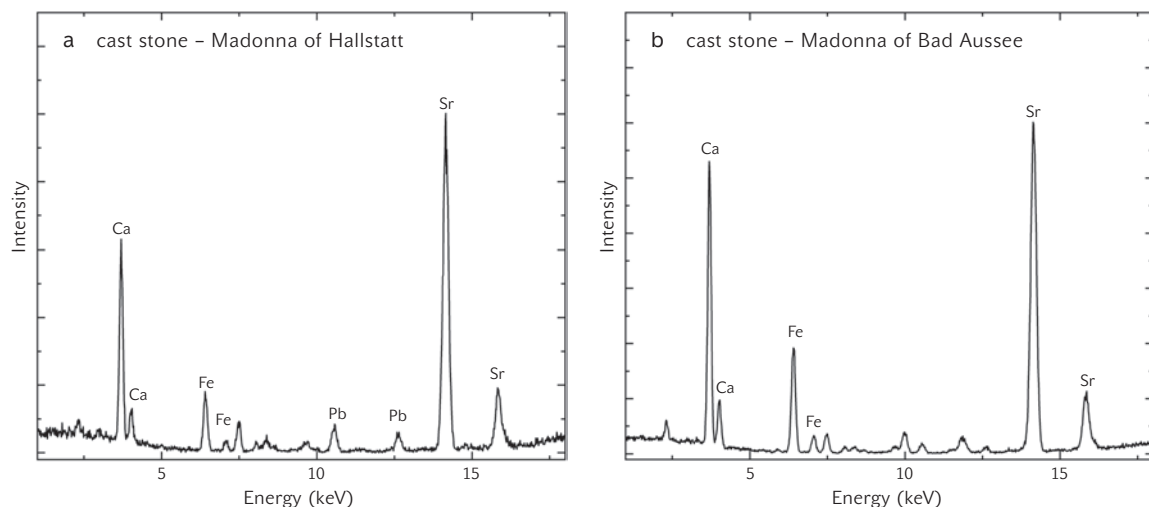
6 Raman spectra from the material of the cast stone: a) calcium sulphate dihydrate; b) magnesite; c) hematite; d) pyrite; e) rutile; f) carbon black.



As was the case with the results of the petrographic analysis, the structural analysis performed using Raman spectroscopy directly on stratigraphic samples in the stone material identified calcium sulphate dihydrate ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ , the structure of which corresponds to the natural mineral gypsum),<sup>53</sup> with mixed in occurrences of magnesite ( $\text{MgCO}_3$ ), hematite ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), pyrite ( $\text{FeS}_2$ ), rutile ( $\text{TiO}_2$ ), and random grains of carbon black (**Fig. 6**). The elemental analysis then revealed

aluminosilicate minerals corresponding to the potassium feldspar identified in the petrographic analysis, as well as isolated occurrences of lead (Pb) and chlorine (Cl). The main components—calcium sulphate dihydrate together with calcium carbonate or calcium magnesium carbonate, which has a chemical composition matching that of dolomitic limestone—were easily identified even by means of the non-invasive Raman spectroscopy method directly on the surface of the cast stone.





7 XRF spectra from the surface of the cast stone of (a) the *Madonna of Hallstatt*, and (b) the *Madonna of Bad Aussee*.

This same method was also used for the non-invasive comparative research of the sculptures the *Madonna of Bad Aussee* (Salzburg, circa 1405, Roman Catholic Parish in Bad Aussee), which was made in the same workshop environment as the *Madonna of Hallstatt*, the *Madonna of Leogang* (Salzburg [?], 1380s, Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, inv. no. 1), the *Madonna of Breitenau* (Vienna or Salzburg, circa 1380–1390, Museum des Stiftes Admont), *Colli Madonna* (Salzburg, beginning of the 15th century, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt, inv. no. 1066), the *Salzburg Madonna of Nuremberg* (Salzburg, circa 1420, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, inv. no. 2382), and the *Madonna of Radstadt* (Salzburg, circa 1430/1435, Capuchin Monastery in Radstadt, Dommuseum Salzburg, borrowed from the parish church in Radstadt).<sup>54</sup>

Based on the structural analysis of the surface of the cast stone, calcium sulphate dihydrate was identified as the primary component in the material of the *Madonna of Bad Aussee* in combination with dolomite ( $\text{MgCa}(\text{CO}_3)_2$ ) and silica grains ( $\text{SiO}_2$ ), the material of the *Colli Madonna*, where calcium sulphate dihydrate was mixed with dolomitic limestone (a mix of calcium carbonate— $\text{CaCO}_3$ , and dolomite), and the material of the *Salzburg Madonna of Nuremberg*. In addition to calcium and sulphur, the elemental analysis identified iron, potassium, silicon, and strontium in all of the statues (Fig. 7). These elements correspond to the possible additional components specified by the petrographic analysis of the *Madonna of Hallstatt*.<sup>55</sup> The presence of iron compounds affects the colour of the cast stone, giving it a reddish hue, and some authors thus use the adjective “red” or “reddish” to describe

the cast stone in their descriptions of the material. Koller defined strontium sulphate ( $\text{SrSO}_4$ , the structure of which corresponds to the natural mineral celestine) as one of the elements found in cast stone.<sup>56</sup> In the case of the *Madonna of Radstadt*, the structural analysis identified calcium sulphate in the form of anhydrite<sup>57</sup> in combination with calcium carbonate.<sup>58</sup> A different form of calcium sulphate may point to different technological processes used for preparing the sculpture.

In comparison, the Raman spectra measured on the surface of the *Madonna of Leogang* and the *Madonna of Breitenau* showed a strongest band of  $\sim 1086 \text{ cm}^{-1}$ , which is characteristic of calcium carbonate. In addition to calcium, the elemental analysis also identified silica, iron, potassium, and titanium, the compounds of which are standard constituents of natural stone. The petrographic analysis of the material of the *Madonna of Leogang* points to calcareous sandstone from Breitenbrunn.<sup>59</sup> It is likewise possible to expect that natural stone was also used for the *Madonna of Breitenau*.<sup>60</sup>

The first step in identifying the materials in the paint layers of the polychromy and the metal coating of the *Madonna of Hallstatt* was to use mobile Raman spectroscopy in conjunction with X-ray fluorescence elemental analysis. The polychromy has not been preserved in a continuous condition and a number of repairs are reflected in its current state. The aim of the research was to determine the material composition of the individual layers, to specify the time sequence of the preserved fragments, and to formulate a more precise hypothesis about the original colour scheme.

Based on an interpretation of a visual study of preserved fragments of the polychromy, many authors assume that

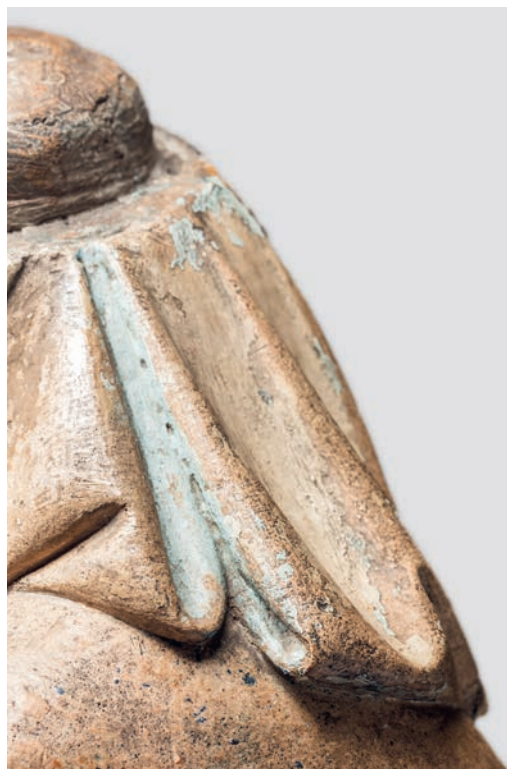
8 Colour scheme of the *Madonna of Hallstatt*, hypothetical appearance of how colour was used.



the *Madonna of Hallstatt* had the colour scheme typical for Beautiful Madonna sculptures: the Virgin Mary and the Christ Child both with gilded hair, meticulously executed flesh tones, a white engraved veil with a gilded edge, a red robe, and a mantle—white on the outer side and blue on the reverse—with gilded hems (Fig. 8).<sup>61</sup> It has been repeatedly emphasised that the colour scheme used for Madonnas

and Pietas made in the Beautiful Style was not merely a creative aspect accentuating the sculpted form but that it also carried specific content underlining the theological meanings of specific Marian depictions. White was seen as the symbol of purity and innocence; it symbolised God's light and eternity. These theological interpretations were renewed to quite a significant degree by the popularity of the mystic visions

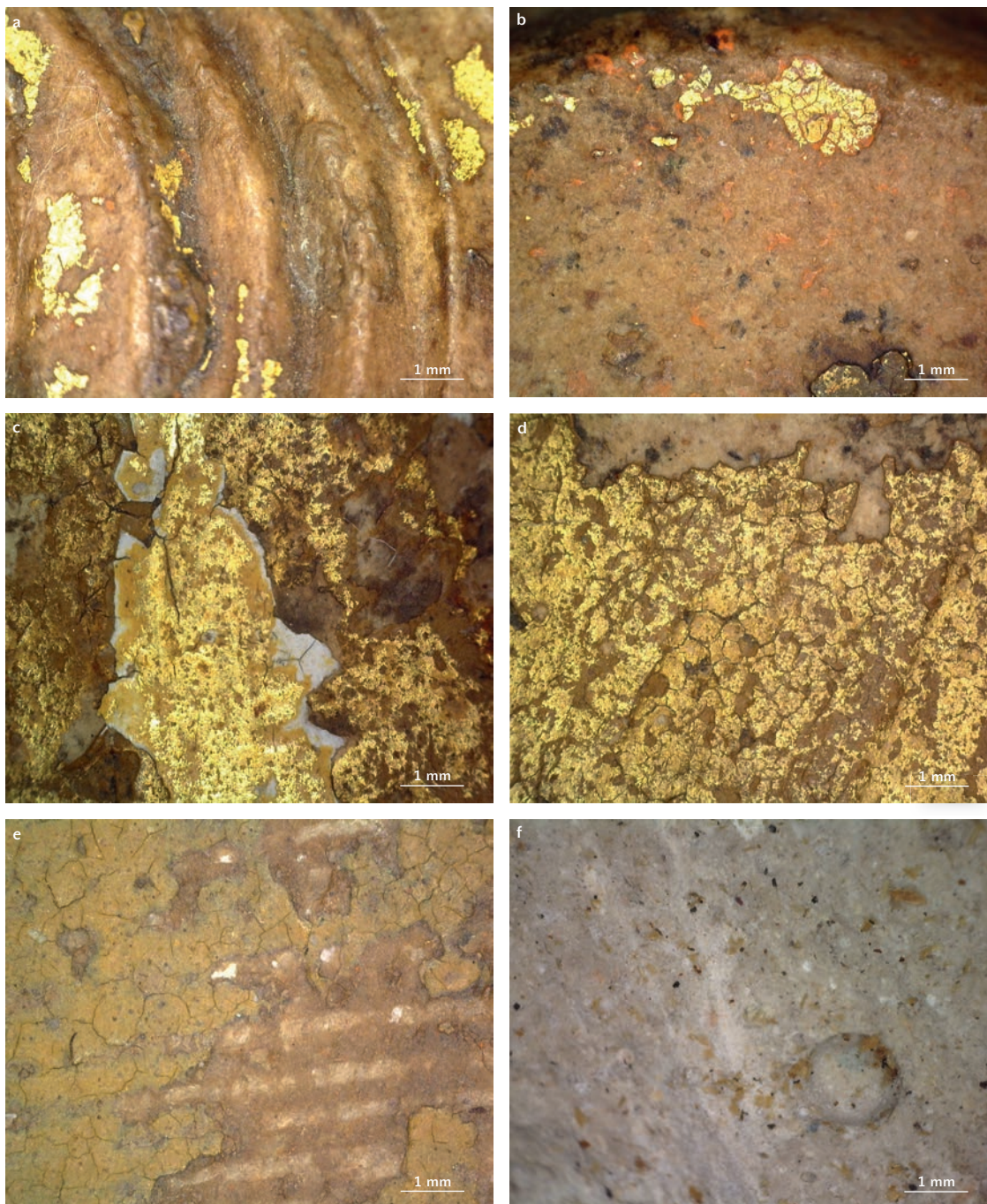
of Bridget of Sweden (1303–1373), who, in relation to the scene of the Nativity of Jesus, described seeing the Virgin Mary in a white mantle and with golden hair. The aesthetic canon for the polychromy of Beautiful Style sculpted works could have also been partially influenced by the contemporary liking of luxury products made of ivory and its specific colour.<sup>62</sup> If we look at the group of cast stone Beautiful Madonnas of Salzburg provenance studied by Koller and his colleagues, the use of white on the Virgin Mary's mantle was confirmed for the *Madonna from the Franciscan Monastery in Salzburg*, the *Madonna of Bad Aussee*, the *Madonna of Radstadt*, and the *Madonna of Seitenstetten*. White was also confirmed in the case of the marlstone Beautiful Madonna from Prague acquired in the 1390s for the church in Altenmarkt in Pongau. Analyses have proved that the polychromy on other marlstone Madonnas of Bohemian provenance also included a white mantle, which is key for the attributional and typological context of Beautiful Style sculpture from the Czech lands, such as the *Krumlov Madonna*,<sup>63</sup> the *Madonna of Třeboň*, or the *Madonna of Chlum*.<sup>64</sup> It is expected that this is also the case for the *Pilsen Madonna* and the *Madonna of Vimperk*, which are currently being studied and restored. A similarly large group of depictions of the Virgin Mary with a white mantle may also be amongst the *Beautiful Pietas*, such as the *Pieta of Seon* which is of Bohemian origin, and also *Křivák's Pieta* and the *Pieta of Jihlava*.<sup>65</sup> The consistency with which the masters of that time used a specific colour scheme for the polychromy on their sculptures is evidence of the legitimacy of the theories about the “canonical form of polychromy around the year 1400” and how their contents are correlated. It is however noteworthy that the connotation of the contents associated with the Virgin Mary's white mantle was not reflected to any great extent in panel painting. Evidence of this may be found in Bohemian Beautiful Style Marian paintings, which followed older reverential prototypes and retained the symbolism of a blue mantle as was codified in the Czech lands during the time of Charles IV.<sup>66</sup> As far as the preserved fragments of the polychromy on the *Madonna of Hallstatt* are concerned, it is therefore not surprising to find that numerous authors saw fragments of a white mantle in the isolated islands of colour (Fig. 9). Material analyses have however proven that, if exact scientific methods are used, this type of direct conclusion cannot be reached in a number of cases, as is



9 *Madonna of Hallstatt*, details with visible islands of polychromy of various ages; it is particularly visible in the details of drapery folds, on the reverse, etc.



**10** Macro-images from the surface of the polychromy: a) the Virgin Mary's hair; b) a clasp on the Virgin Mary's robe; c) edge of her mantle with secondary layers of gilding; d) boundary between the edge of the mantle and the robe; apparently originally gilding; e) modelling on the Virgin Mary's veil; f) surface of the cast stone with a visible air bubble.



evidenced in the following analysis of the paint layers.

The macro-photos documenting the surface revealed traces of gilding in the hair of both the Virgin Mary and the Christ Child, on the clasp on the dress, and along the edge of the mantle. A red layer is visible only under the gilded clasp; in all of the other areas, the ground (mordant) beneath the gilding is ochre (**Fig. 10a, b**). There are two layers visible under the clasp at the edge of the Virgin Mary's mantle in the area of her chest, where the gilding was redone at a later date on top of an ochre layer of mordant. Only one layer of gilding is visible along the edge of the mantle in the central part of the statue, and this visually corresponds to the lower layer of the gilding along the mantle's edge under

the clasp (**Fig. 10c, d**). In addition to the colour of the fragments of polychromy and the gilding, it is possible to see subtle modelling in places, such as in the hair, as well as traces left behind by the tools that were used for shaping and smoothing the surface of the cast stone or for creating the fine details of the modelling, for example, the Virgin Mary's veil and its edge (**Fig. 10e**). The macro-photos also show air bubbles on the surface of the stone (**Fig. 10f**). In the case of the *Madonna of Hallstatt*, they range in size most frequently from 0.3 to 1.2 cm (**Fig. 11a**). Non-invasive material research subsequently documented several non-continuous layers of polychromy and gilding, including traces of the original polychromy. These findings were used to define locations where micro-

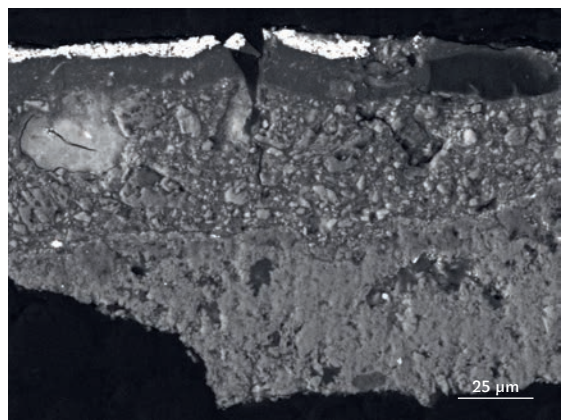
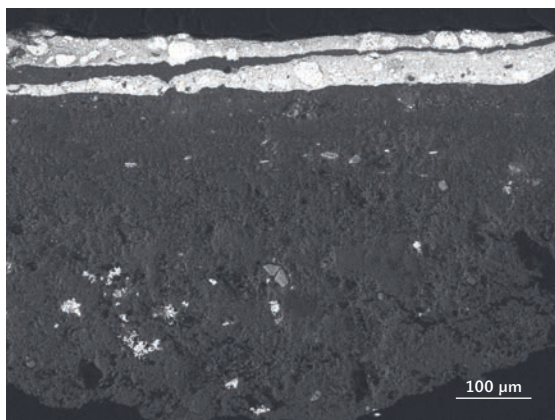
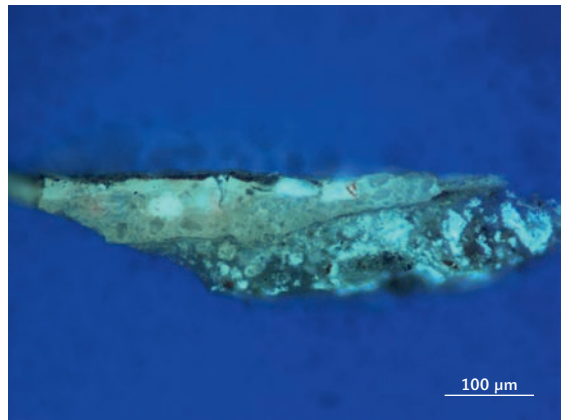
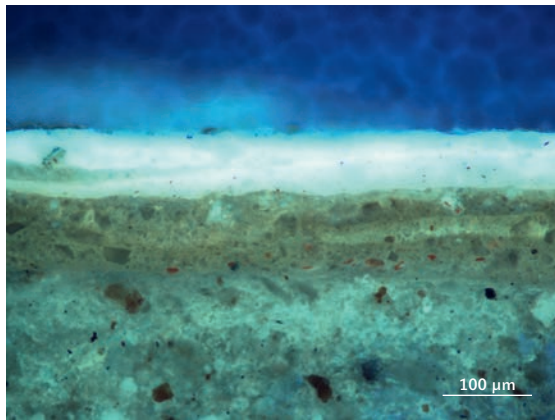
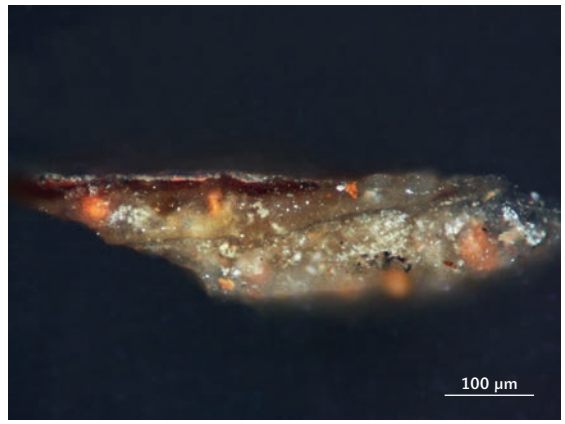
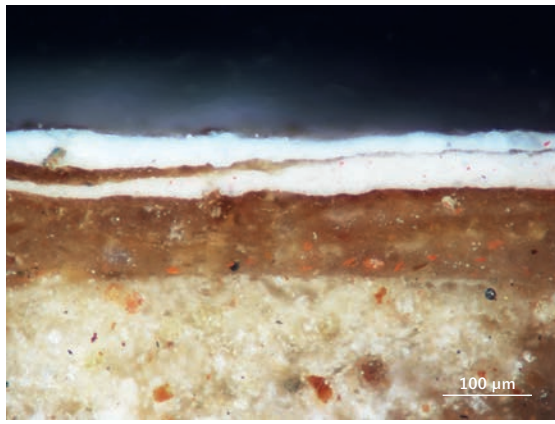
samples would be taken, which would make it possible to differentiate in detail between the material composition of the original layers and the later overpaintings, and would also characterise the technical specifics of how the polychromy was applied to the surface of cast stone. An analysis of the samples that were taken revealed a technical curiosity. On the Virgin Mary's head it is possible to identify a different sequence in the paint layers and the preparation of the surface of the cast stone beneath the polychromy. An additional layer with brownish-ochre (almost reddish) hue, that comes close to, or possibly was even meant to imitate, the actual cast stone material was found only in the samples taken from the Virgin Mary's veil and the flesh tones on her temple. The composition of this layer is, however, slightly different and it is more strongly bound. A combined elemental and structural analysis of this layer revealed the presence of calcium carbonate and calcium-magnesium carbonate (dolomitic limestone), aluminosilicates, ilmenite ( $\text{FeTiO}_3$ ), isolated occurrences of fluorite ( $\text{CaF}_2$ ), and pigments, or more precisely, siccatives: red lead ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ) and massicot ( $\text{PbO}$ ). This layer, which was found solely in areas on the Virgin Mary's head, may have been used to improve the smoothness or adhesiveness of the cast stone surface. This hypothesis is supported by the fact that it was applied gradually, and, in the sample taken of the flesh tones, up to three subsequent layers are identifiable under ultraviolet light, all of which were applied "into wet" (Fig. 12).<sup>67</sup> These steps would have ensured that the sculpture had a perfectly smooth surface prior to the time the paint layers of the polychromy were applied. In the sample taken from the veil, this additional layer is separated from the surface of the stone by a very thin black layer, apparently impurities. The discovery of this interlayer may be evidence that there was a delay between the time the surface of the cast stone was prepared and the application of this additional unifying layer (Fig. 13). The morphology of the particles in this smoothing layer is slightly different beneath the flesh tones and beneath the veil. The use of this technical procedure was not found in any of the other fragments of the original polychromy (the Virgin Mary's dress and the edge of her mantle, the plinth). A similar technological aspect consisting of a strongly bound layer beneath flesh tones was documented for the *Madonna of Bad Aussee*, where Koller describes that the skin tone layer (lead white and vermilion) was applied on



11 The *Madonna of Hallstatt* (a) and the *Madonna of Bad Aussee* (b), details of the surface of the cast stone with visible bubbles, view of the backs.

a darkened insulating layer of binding material (but with no ground).<sup>68</sup> Of the thus far published results of natural science research focused on the polychromy on cast stone sculptures, this is the only example describing this particular technical approach. It would undoubtedly be interesting to gather additional comparative data regarding these findings and to confirm whether it may have been a more generally used workshop process.

The most tracked aspect of the material analysis was aimed at clarifying the colour scheme used for the Virgin Mary's mantle, which, on the basis of art-historical hypotheses, was assumed to have been white on the outer side and blue on the inner. The research was significantly more difficult because of the better-preserved fragments of secondary layers of polychromy. The XRF elemental analysis confirmed the presence of a blue copper pigment, most probably azurite ( $2 \text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$ ), on the lower fold of the mantle on the left side. Several micro-samples were subsequently taken from areas of interest on the inner side of the mantle. The oldest layers were identified on only one sample, which proved the use of azurite for the areas of blue polychromy. The azurite layer was applied to a red ground containing an iron oxide earth pigment, which had been applied directly to the surface of the cast stone (Fig. 14a). Azurite was also identified on the inner side of the Virgin Mary's mantle in the case of the *Madonna of Bad Aussee*.<sup>69</sup> The process of identifying repairs and secondary interventions in the blue polychromy led to the identification of several stages. Determining their chronological sequence is quite complicated. In the case of some

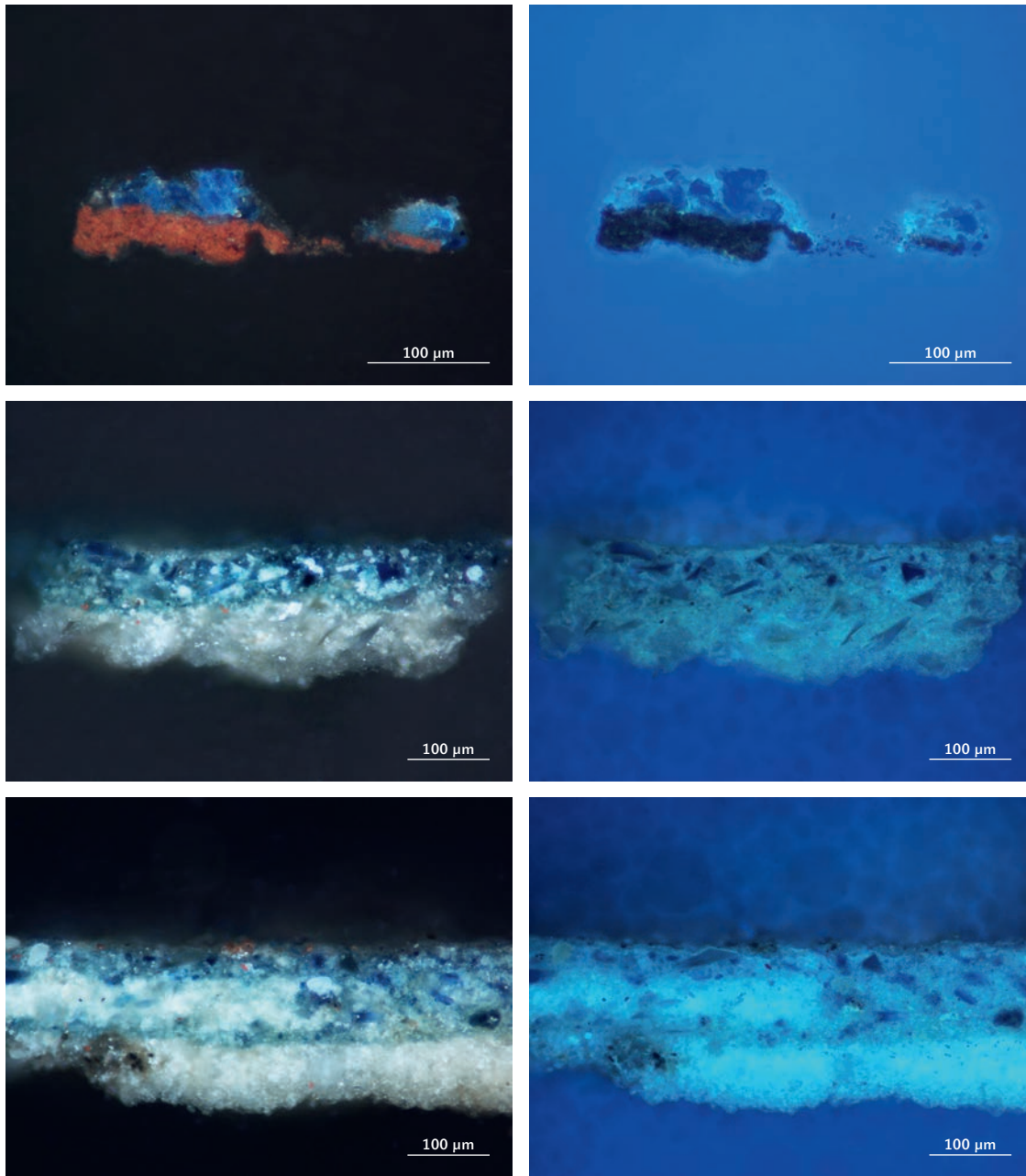


12 Stratigraphy of the layers of paint in the Virgin Mary's flesh tones shown in visible and ultraviolet light, and an electron microscope image.

13 Stratigraphy of the layers of paint on the Virgin Mary's veil shown in visible and ultraviolet light, and an electron microscope image.

of the repairs, a white (whitish ochre) layer of a secondary ground was applied below the paint layers, which smoothed out the surface prior to the application of the new polychromy. These auxiliary layers are based on calcium sulphate in some places, such as at some points in the Virgin Mary's red robe and the draped sections of her blue mantle (Fig. 14b), or calcium carbonate at other points of the blue mantle (Fig. 14c), even though the subsequent blue layer has the same composition. It is possible to assume that apparently an already existing secondary ground layer was used during the repairs, which, based on the dating of the pigments identified in the blue layer, could not have been made prior to the 18th century. As far

as the blue layer on the reverse side of the mantle is concerned, the analysis identified a mix of lead white, smalt (ground cobalt glass), Prussian blue ( $K[Fe^{III}Fe^{II}(CN)_6]$ ), ochre, vermilion, and marginal amounts of other natural admixtures (Fig. 14).<sup>70</sup> The variability identified in the utilised pigments indicates that there was a greater number of secondary interventions, all of which built on the existing blue colour of the inner side of the mantle. However, blue also replaced the original colour scheme even on the outer side of the mantle. A non-invasive analysis identified localised areas on the reverse side of the mantle where ultramarine had been used for retouching during modern interventions. However, the examination

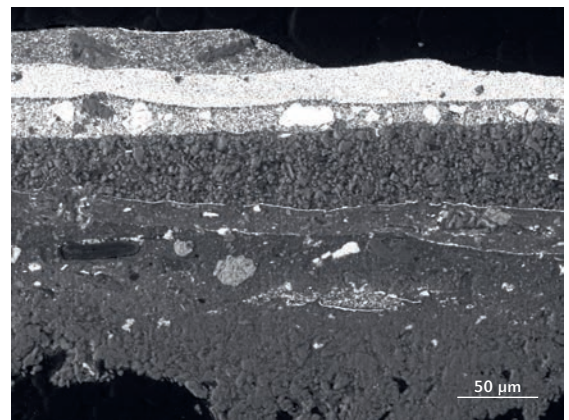
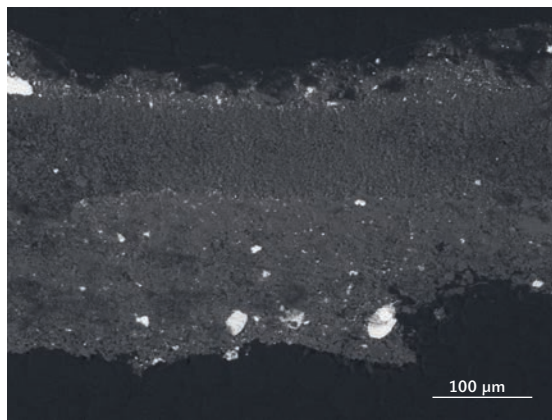
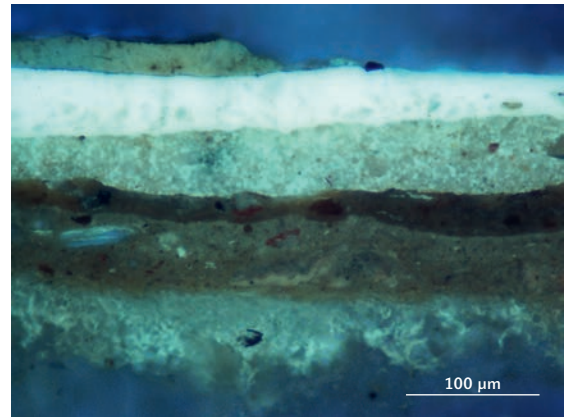
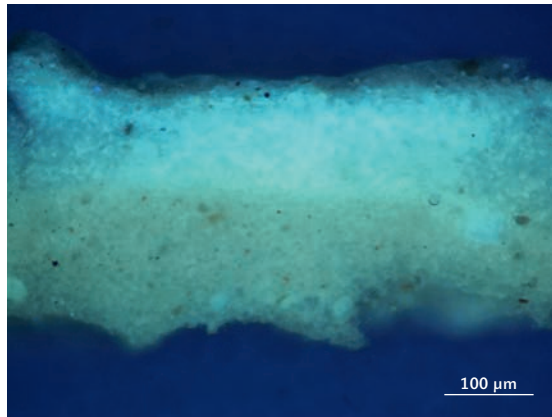
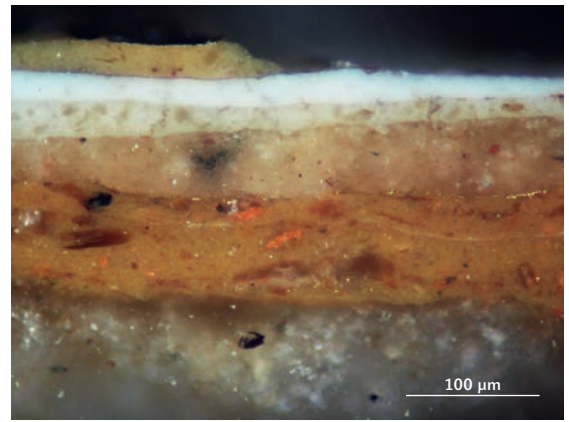
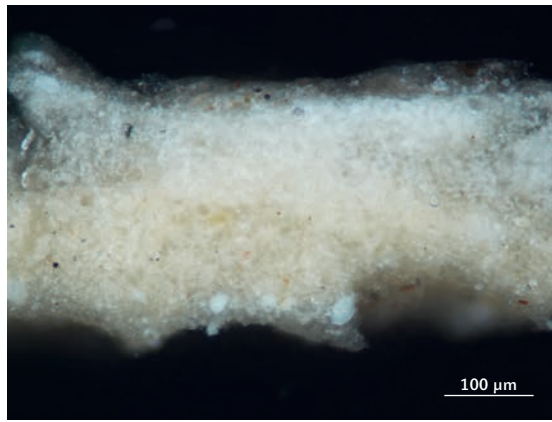


**14** Stratigraphy of the blue polychromy on the mantle shown in visible and ultraviolet light: a) layer of blue azurite on a red ground; b) blue layer of overpainting on a plaster ground; c) blue layer of overpainting on a chalk ground.

of the micro-samples that were obtained indicates that the outer side of the mantle was originally white, as was typical for Beautiful Madonnas. Apparently, a white layer consisting of lead white and chalk (calcium carbonate, **Fig. 15**) was applied onto the surface of the cast stone. In the stratigraphy of the micro-sample, there are visible, unevenly distributed distinct white grains of lead white in chalk with a secondary layer of plaster, in which there are fragments of a layer of lead white and more recent retouching. This sequence of layers has apparently been preserved on the surface of the mantle in only small “islands” of polychromy, which, as far as colour is concerned, have been unified with the material of the cast stone through retouching executed using ochre.

The edges of the Virgin Mary’s mantle were metallised. The metal coating was

applied onto a fairly thick layer of ochre mordant, in which the analysis confirmed the presence of yellow and red ochres—natural earth pigments containing goethite ( $\text{FeOOH}$ ), or alternatively hematite ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) or rutile ( $\text{TiO}_2$ )—as well as red lead and isolated occurrences of carbon black and calcium sulphate. The very warm nature of this layer added an overall warm tonality to the gold leaf applied along the edges. In the sample taken from under the clasp on the Virgin Mary’s chest, extensive layers of repairs are visible, during which the gilding was twice replaced, each time on top of a layer of mordant. The first repair used gold with an addition of silver; the second, gold with the addition of a mix of silver and copper (**Fig. 16**). The composition of the metal coating used during the repairs was thus based on the originally intended warm tonality of the gold along the edges of the



15 Stratigraphy of the layers on the outer side of the mantle shown in visible and ultraviolet light, and an electron microscope image.

16 Stratigraphy of a sample from the edge of the mantle shown in visible and ultraviolet light, and an electron microscope image; there are visible layers of gilding.

mantle. There was also some silvering done during the repairs, but this layer was later overlaid by one that followed the original colour scheme. The Virgin Mary's robe is red, and the analysis of the original red layer of the polychromy identified the presence of a mix of vermilion (HgS), lead white ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ), calcium sulphate and calcium carbonate, with random grains of carbon black. The red layer on the robe was applied on top of a very thin layer of calcium sulphate. The question remains as to whether this thin layer was a preparatory ground layer for the polychromy, or if it was merely the remnants of calcium sulphate on the surface of the cast stone. The thickness of the layer indicates that the second option is more probable.

As was stated previously, the skin tone layer on the Virgin Mary's face was applied directly onto a strongly bound, brownish ochre (moving towards reddish) layer, which was apparently applied to smooth the surface of the cast stone.<sup>71</sup> The actual skin tone layer is based on a mixture of lead white and vermilion with the presence of some aluminosilicates.<sup>72</sup> There are clearly visible areas of extensive overpainting on the Virgin Mary's lips, where the individual layers of overpainting are separated by either an organic interlayer or unifying layers that were applied prior to the application of the secondary layers. The same sort of unifying secondary layers are visible beneath the silvering along the edge of the Virgin Mary's mantle

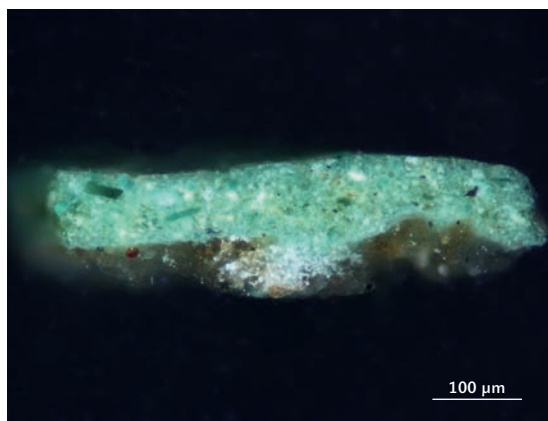


beneath the clasp on her chest. Mary's veil, also executed with a brownish ochre (moving towards reddish) smoothing layer, is silvered and vermilion was used in the polychromy. The paint layers have been only fragmentarily preserved in the stratigraphy, and it is therefore impossible to determine if this was the original polychromy. Silvering on the veil of the *Madonna of Bad Aussee* has not been proven, however the existence of gilding has been identified along the edge of the veil.<sup>73</sup>

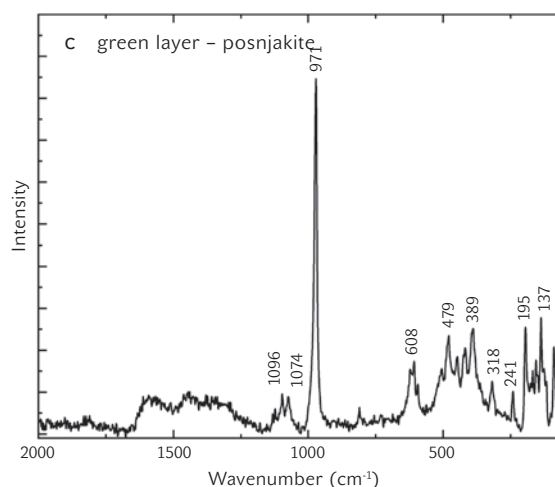
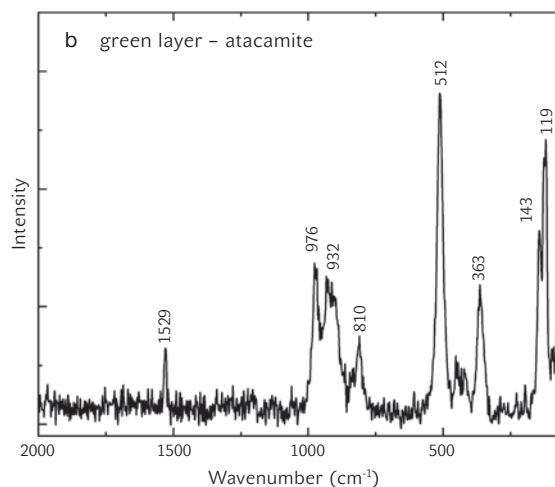
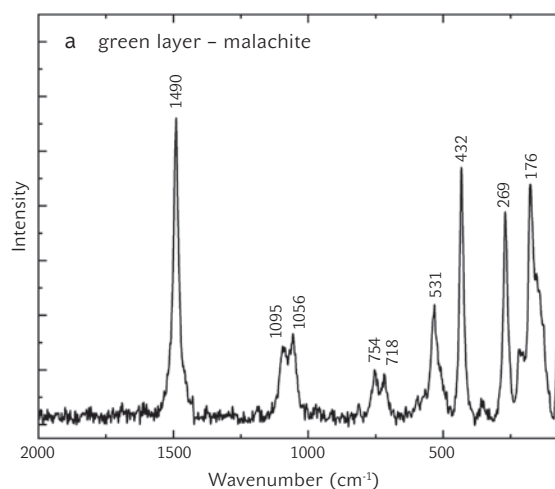
The green polychromy in the area of the plinth was applied directly to the cast stone as one single layer (Fig. 17). It was determined that the green layer contained a mix of natural green minerals—malachite ( $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$ ), atacamite ( $\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$ ), and posnjakite ( $\text{Cu}_4(\text{SO}_4)(\text{OH})_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$ )—together with lead tin yellow type I ( $\text{PbSnO}_4$ ) mixed with other mineral components—silica, dolomite, aluminosilicates, and, in isolated occurrences carbon black.

Infrared spectroscopy confirmed the use of an oil-based binder in the paint layer of the plinth. Certain proteins (probably animal glue) were identified in the sample taken from the veil, which may have been used as a binder for the preparatory layers that were applied on parts of the head. It was impossible to determine binders in the case of the other samples because of the presence of the wax and resin that were used to strengthen the polychromy during restoration interventions.

Given the assumed workshop context, basic comparison research was performed with the polychromy on the *Madonna of Bad Aussee*,<sup>74</sup> which was last restored in the 1940s (1943, by the restorer Wilhelm Smolka [?]), as is specified by Dieter Grossmann with reference to leading conservator Josef Zykan.<sup>75</sup> The data from previous research was published by Manfred Koller.<sup>76</sup> The aim of the research at the National Gallery in Prague was to obtain comparative data about the polychromy on both the *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee* under the same conditions and to therefore be able to supplement the previous findings. The research was exclusively non-invasive and concerned only the surface of the polychromy, where mainly the materials used in the overpainting were determined. The use of non-invasive mobile Raman spectroscopy identified vermilion in the polychromy layers on the red robe, and a combination of Prussian blue and lead white on the blue mantle. The use of Prussian blue is unambiguous evidence that the overpainting was done at a later



17 Stratigraphy of the layers and the Raman spectra of the green polychromy on the plinth; the following minerals were identified in the green layer: a) malachite, b) atacamite, and c) posnjakite.



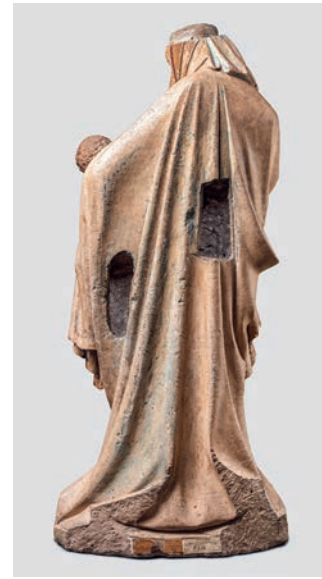


18 The *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*, details; comparison of a surface with secondary polychromy with a revealed area of sculptural modelling.

date. On the basis of the results from the XRF elemental analysis, it is possible to assume the presence of red lead and ochre in the red polychromy, the addition of smalt in the blue layers, and then in the white polychromy, zinc white (ZnO) or possibly also titanium white (TiO<sub>2</sub>) and barium sulphate (BaSO<sub>4</sub>), most likely from modern restoration interventions. Gold was identified on the metallised areas.

The results of extensive natural science research support the art history hypothesis about the original colour scheme of the polychromy on the *Madonna of Hallstatt*, and also provide information about the technological methods used for the polychromy. It was possible to document that the surface of the cast stone in the area of the Virgin Mary's face was treated with a strongly bound organic layer. The polychromy on the reverse side of the mantle was blue, rendered using azurite on a red ground. The outer side of the mantle was white and the paint layer was applied directly onto the surface of the stone. The same applies to the original red polychromy on the robe and the green polychromy on the plinth. The edges of the mantle, and apparently also the lower hem of the dress, and the hair of both the Virgin Mary and the Christ Child were gilded.

Because of the way in which the *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee* were installed in close proximity to each other at the *Beautiful Madonna* exhibition, visitors had the unique opportunity to compare the individual details of the sculpted form and the differences in the three-dimensional rendering (Fig. 1, 2). These differences had already been precisely measured by Dieter Grossman at an exhibition organised in Salzburg in 1965, and he determined a difference of even several centimetres in shapes that otherwise appeared to be the same.<sup>77</sup> It was also very easy to see how the perception of the whole benefits from the colour scheme of the polychromy as well as the extent to which the later paint layers alter the original details of how the stone was sculpted (Fig. 18). Nevertheless, the *Madonna of Hallstatt* appears to be rendered in many respects in more detail. The comparison of it with the *Madonna of Bad Aussee* also provides clear evidence of how the interpretation of the shaping of the folds in the mantle in the Virgin Mary's chest area has shifted in the case of the *Madonna of Hallstatt*. At the time the sculpture was being repaired, the colour scheme was defined incorrectly. As a result, the fold on the reverse side of the mantle



20 The *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*, visible structure of the cast stone and the extent of the missing material in the modelling of the back in the secondarily modified *Madonna of Bad Aussee*.



19 The *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*, detail of the modelling in the folds along the edge of the mantle; in the case of the *Madonna of Hallstatt*, the non-original polychromy does not respect the original modelling of the robe and mantle.



21 The *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*, images of the bottom with visible traces left by tools; in the case of the *Madonna of Hallstatt*, there is a visible imprint of a now illegible stamp.

was polychromed in red instead of blue, and thus was visually unified with the area of the robe underneath it (Fig. 19).<sup>78</sup> This mistake could have happened only later, when the typological relationships between the modelling and polychromy of the mantles of Beautiful Madonnas was no longer well-established and this detail of the mantle may have been more difficult for

the repairer to comprehend. The motif of the characteristic fold on the edge of Mary's mantle fastened with a fibula, which we see in the *Madonna of Hallstatt*, typologically links a number of Beautiful Madonnas of Bohemian and Austrian provenance, and dates back to the Bohemian Marian paintings from the time of Charles IV. The particular detail was properly reinstated at

22 The *Madonna of Hallstatt*, detail of the edges of an opening with visible traces of polychromy; the research confirmed the presence of secondary layers in this location.



the time the polychromy on *Madonna of Bad Aussee* was restored.

The exhibition also made available detailed photo-documentation and the ability to visually compare the material of the cast stone and how the bottom and reverse sides had been shaped (Fig. 20, 21).<sup>79</sup> The back of the *Madonna of Bad Aussee* was later cut, most probably in association with being adjusted to fit in a Rococo altar.<sup>80</sup> This offers an extraordinary view of the inner structure of the cast stone, something that has unfortunately not been available to us thus far in the case of full sculptures (refer to the RTG images, in which it is impossible to determine the characteristics and distribution of individual bubbles in the material). As a result, it is possible to measure the size of the bubbles and their location. However, in the case of the *Madonna of Bad Aussee*, this does not lead to the identification of any significant technical characteristics, because the size of the bubbles and their distribution is not fundamentally uneven (Fig. 20b). The photo-documentation also made it possible to record the density of incisions (engraving)<sup>81</sup> as well as the shape of the tools used for shaping the pleats in the edges of the Virgin Mary's veil for both the *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*. Here, however, the relief is significantly suppressed by the polychromy (Fig. 23). Any future detailed research regarding provenance may also benefit from the documentation of the bottom of the *Madonna of Hallstatt*. At the time the exhibition was being installed, it was confirmed that the shape and extent of the indentation is truly unique within the preserved group of statues (Fig. 22). It also seems that Grossmann's comment about a



23 The *Madonna of Hallstatt* and the *Madonna of Bad Aussee*, detail of the scarf's bend with visible traces of surface engraving.

possible secondary intervention may still be relevant. It is probable that the precise shape of the edges of the base reflected the way in which the sculpture was mounted. However, at this point, our knowledge about the original location of the *Madonna* has not advanced. The literature published thus far refers to Madl's statement that

he obtained the sculpture from an undesignated chapel in the Hallstatt area. We believe, however, that even in this respect research is far from ended. It is worth noting that, even almost a hundred years after its discovery, the *Madonna of Hallstatt* offers a number of new research initiatives. Because of its significance, it is closely linked with other themes associated with the Beautiful Style, which, thanks to its extraordinary richness and complexity, is still very much a current topic amongst researchers.

*This article was published with the support of the project of the Ministry of Culture of the Czech Republic: Mobile device devoted to imaging and analysis of the layered paintings and polychromy of the works of old art (DG18P02OVV006).*

### Notes

- 1** The exhibition was organised in collaboration with the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic. The concept was developed by Ivo Hlobil, Hermann Mayrhofer, Štěpánka Chlumská, Marius Winzeler; Curators: Hermann Mayrhofer (Leogang), Štěpánka Chlumská, Marius Winzeler (Prague). Exhibition Catalogue: Ivo Hlobil – Hermann Mayrhofer – Marius Winzeler – Štěpánka Chlumská (eds.), *Krásné Madony ze Salcburku / Schöne Madonnen aus Salzburg. Litý kámen kolem 1400 / Gusstein um 1400*, Praha 2019.
- 2** It was not possible to borrow the following two artworks for the Prague exhibition: *Saint Margaret of Vigaun* (cat. no. 21, pp. 162–165), *3D-model of the Mariapfarr Madonna* (cat. no. 20, pp. 158–161).
- 3** The exhibition was scheduled to run from December 2019 to April 2020 at the Convent of Saint Agnes of Bohemia. The National Gallery in Prague's exhibition venues were closed to the public from March to May 2020 and it was not possible to extend the exhibition due to the circumstances. Additionally, it has thus far not been possible to reschedule the planned colloquium on issues associated with the cast stone used in Central European art production in the period around 1400.
- 4** See for example the *Madonna of Breitenau* (cat. no. 8, pp. 100–103), the *Madonna of Leogang* (cat. no. 3, pp. 82–89), and regarding open questions about technology, see Ivo Hlobil, “Salcburské krásné madony z litého umělého kamene”, in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), pp. 38–56, esp. pp. 54–56.
- 5** Currently on display in the permanent exhibition in the Convent of Saint Agnes of Bohemia; see: Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice Sbírkový starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006,

- p. 51; cat. no. 54, p. 143. There is an extensive bibliography for this artwork; Summarised: see: Štěpánka Chlumská, in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), cat. no. 11, pp. 114–122; Jan Klípa – Michaela Ottová, in: Olga Kotková (ed.), *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550. Illustrated Summary Catalogue II/2*, Prague 2014, cat. no. 21, pp. 34–35; Selected list: Manfred Koller, “Použití umělého kamene v pozdním středověku. Přehled vývoje odlévacích technik”, *Technologia Artis* 4, Praha 1996, pp. 66–69, esp. p. 66; Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974, pp. 128–129; Dieter Grossmann, “Schöne Madonnen 1350–1450. Ein Nachbericht zur Ausstellung in den Salzburger Domkathedralen vom 17. Juni bis 19. September 1965”, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 106, 1966, pp. 71–114, esp. pp. 88–89; Dieter Grossmann, in: *Schöne Madonnen 1350–1450*, exhibition catalogue, Domkathedralen Salzburg, Salzburg 1965, cat. no. 17, pp. 70–71 (with references to older literature); Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, p. 106; Albert Kutal, “O Mistru Krumlovské madony. V Kramářovi k jubileu”, *Umění* 5, 1957, pp. 29–63; Louis Adalbert Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*, Diss. Leipzig, Würzburg 1936, pp. 144–145, p. 194; Vincenc Kramář, *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově Ústřední knihovny hlavního města Prahy k počtě osmdesátin presidenta československé republiky T. G. Masaryka*. Praha 1930, item no. 12. p. 4; Franz Kieslinger, “Mittelalterliche Bildwerke 1220–1400”, in: *Belvedere* 4, 1923, pp. 93–109, cat. no. 44.
- 6** Richard Příkryl – Martin Racek – Jiřina Příkrylová, “Výsledky materiálového průzkumu litého kamene Madony z Hallstattu ze sbírek Národní galerie v Praze”, in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), pp. 72–77.
  - 7** Archive of the NGP (NGA), Společnost vlasteneckých přátel umění (SVPU / Society of Patriotic Friends of the Arts) Fonds, inv. no. 113, box no. 138, box. no. 139, the letterhead paper Madl used for his correspondence regarding the sake of the Madonna: “Philipp Madl – Antiquitäten – Restaurator und Händler, [address]: Wien XVIII, Währingerstrasse 99, obchod: Wien I, Schellinggasse 12, [holiday home]: Bad Ischl”; Klípa – Ottová (note 5), p. 34 – the owner was erroneously specified as “Mandl”.
  - 8** More recently with references, Hlobil et al. (eds.) (note 1), cat. nos. 11, 12, 13, 18, 19. With regard to the *Bamberg Madonna*, Grossmann, *Schöne Madonnen* 1965 (note 5), cat. no. 19, p. 72. There is extensive literature on the issue of variations of the Krumlov type: with references, Ivo Hlobil, “Komentář k objevu krásnoslohové Michiganské madony”, *Umění* 64, 2016, pp. 256–260; Jiří Fajt, catalogue entry, in:

Jiří Fajt (ed.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437*, exhibition catalogue, München – Berlin 2006, cat. no. 202 (selected bibliography); Milena Bartlová, catalogue entry, in: Reinhard Pohanka (ed.), *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik*, exhibition catalogue, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990, cat. no. 32, pp. 98–99 (selected bibliography); Albert Kotal, “O mistru krumlovské madony”, *Umění* 5, 1957, pp. 29–63.

**9** A commonly voiced misconception is that the sculpture was sold together with the house. However, this was convincingly disproved in a thorough study based on archive sources by Jiří Zálaha, “Krumlovská Madona”, in: *Umění* 35, 1987, pp. 260–269. There are different hypotheses about the commissioning parties and the sculpture’s original provenance in Český Krumlov; for a summary, see Fajt (opt. cit. note 8), or more recently Daniela Rywiková, “Klášter českokrumlovských klarisek ve středověku a jeho vizuální kultura”, in: Roman Lavička – Daniela Rywiková, *Ordo et paupertas. Českokrumlovský klášter minoritů a klarisek ve středověku v kontextu řádové zbožnosti, kultury a umění*, Ostrava 2017, pp. 129–152.

**10** For a summary of his professional activities, see Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, Vol. 2, Praha 2016, pp. 1472–1473.

**11** Letter dated 23 August 1924, NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**12** With additional references see especially: Ladislav Kesner, *Vincenc Kramář. Život v umění*, exhibition catalogue, Národní galerie v Praze, Praha 1992; Olga Uhrová – Vojtěch Lahoda (eds.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, exhibition catalogue, Národní galerie v Praze, Praha 2000; Helena Dáňová, “From Vincenc Kramář to the 21st Century. The Adventures of the Collection of Medieval Sculpture held by the National Gallery in Prague”, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXII–XXIII*, 2012–2013, pp. 6–22, 101–111; most recently, the study by Tomáš Hladík in this issue.

**13** Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky”, in: Uhrová – Lahoda (eds.) (note 12), pp. 169–172 with references to additional literature and archive sources.

**14** With detailed references: Lubomír Slavíček, “Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924”, *Umění* 46, 1998, pp. 245–262. For more information about the collection of medieval art of Bohemian provenance, see Dáňová (note 12).

**15** I would like to thank Tomáš Hylmar for his help with searching the archives of the National Gallery in Prague. For information

regarding the contents of the SVPU Fonds, including references: Lucie Večerníková, *Archiv Národní galerie v Praze. Společnost vlasteneckých přátel umění. Inventář*. Praha 2017, accessible at: <https://ngprague.cz/o-nas/stranka/archiv>. Although the majority of authors who have studied the acquisitions obtained by Kramář briefly mention the purchase of the *Madonna of Hallstatt* in the overall list, they do not look at the circumstances surrounding the sale in more detail. For instance, a brief mention of the purchase is made in Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky”, in: Uhrová – Lahoda (eds.) (note 12), pp. 169–172, p. 171, but in the same publication, the list of trips Kramář made in 1924 does not include his visit to Madl in Vienna; comp. with Pavla Sadílková – Lada Hubatová-Vacková, “Data”, pp. 213–257; there is also a brief mention of it in Dáňová (note 12), p. 103, note 56.

**16** This is most probably a reference to Dr Franz Kieslinger of the Kunsthändler-Aktiengesellschaft, who is mentioned as being amongst Kramář’s contacts by Lada Hubatová-Vacková (note 15).

**17** NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**18** Slavíček (ed.) (note 10), pp. 1677–1681.

**19** In his letter to Kramář dated 2 August 1924, Wirth writes: „...Cestu Dra Štecha do Vídně pan ministr neschválil, takže zůstal doma. O tom všem jsem se dověděl, teprve když jsem přijel z dovolené, kdy se nedalo nic napravit. Doufám však, že jste koupil dobře...“ („The minister did not approve Dr Štech’s trip to Vienna, so he stayed at home. I only learned of all of this when I returned from my holiday, and nothing could be rectified. I hope, however, that you made a good purchase...“), NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**20** Wirth’s letter to Kramář, 2 August 1924.

**21** Zálaha (note 9), p. 264.

**22** Letter dated 20 May 1924, NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**23** With references to the purchase price, Hubatová-Vacková (note 15); Dáňová (note 12).

**24** The letter dated 16 May 1924 is a reply to Kramář’s written enquiry regarding the price of the artwork. Madl set the prices as follows: “90,000 Goldkronen”. Elsewhere, the price of the artwork is specified in Austrian paper crowns, which had a different value to the gold coins. This has led to the apparently confusing difference in the specified prices. Regarding the interest on the Austrian side, he writes: “Durch den Besitz der ‘Krumauer-Madonna’ ist das Interesse des Wiener – Museums an meiner Madonna ausgeschaltet und es würde somit der Gemäldegalerie in Böhmen die Ausfuhr keine Schwierigkeiten bereiten.”

**25** Reference to Kieslinger (note 5), Fig. 21 and Fig. 22.

**26** "...dass es nicht in der Lage ist, für die genannte Statue die Ausfuhrbewilligung aus Oesterreich zu erteilen, da das in Rede stehende Kunstwerk im hohen Maße die Aufmerksamkeit der heimischen kunstwissenschaftlichen Forschung auf sich gezogen hat und seine Zugehörigkeit zum österreichischem Kunstkreise von fachlicher Seite geltend gemacht wurde...", NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**27** Letter dated 22 October 1924, NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**28** Grossman, *Schöne Madonnen* 1965 (note 5), p. 70, refers to Springer (note 5), p. 144, note 184.

**29** NGA, SVPU Fonds, inv. no. 114, box no. 139; typewritten document with additional handwritten information dated 30 June 1925.

**30** NGA, SVPU Fonds, inv. no. 114, box no. 139.

**31** Madl wrote: "Sehr geehrter Herr Director! Ich bestätige den Empfang Ihres werten Briefes, dessen Inhalt ich nicht anerkenne. Für mich ist die Madonna nach wie vor echt. Sollten Sie einer andern Ueberzeugung sein so ersuche ich Sie den Beweis der Falschheit zu bringen und gegen mich den Prozess anzustrengen." ("Dear Director! I hereby confirm receipt of your esteemed letter, with whose contents I disagree. In my opinion, the Madonna is authentic. If you are convinced otherwise, bring proof that it is a fake and start proceedings against me."), NGA, SVPU Fonds, inv. no. 114, box no. 139.

**32** Letter dated 23 August 1924, NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138.

**33** Letter dated 1 August 1924, NGA, SVPU Fonds, inv. no. 113, box no. 138; the sculpture was recorded under no. 1887, addition no. 3109, on 26 June 1925.

**34** Matějček writes: "...Jak příklady ukazují, dosvědčil dr. V. Kramář pohotovost a rozhodnost, kdykoliv šlo o získání vnikajícího kusu, jemuž hrozila ztráta prodlením, dovedl prozíravě hledati a pátrati po dílech pro sbírku žádoucích doma i v širokém okruhu mezinárodního obchodu uměleckého...", ("...As examples have shown, Dr V. Kramář displayed alacrity and decisiveness whenever it came to the acquisition of an excellent artwork and there was the risk that it would be forfeited if there were any delays; he was able to prudently search and hunt for artworks it would be desirable to have at home even amongst the wide circle of the international art trade..."), in: Antonín Matějček, "Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel", *Volné směry* XII, 1923-1924, p. 106.

**35** Kramář (note 5), entry no. 12, p. 4, Kramář writes: "Ikonograficky kryje se socha, pojata již jako téměř volná plastika, v hořeni části s obrazy tzv. Madony zlatokorunské, jejíž nejstarší ukázka, slohově přináležející k epitafu

Jana z Jeřeně, je v pokladě svatovítském. Umělý kámen. Salcbursko (?)...", ("In the top section, the statue, already conceived as an almost loose sculpture, iconographically coincides with paintings of the so-called Zlatá Koruna Madonna, the oldest version of which, stylistically associated with the Epitaph of Jan of Jeřeně, is in the Treasury of Saint Vitus Cathedral. Artificial stone. Salzburg region (?).") Kramář also discussed the artwork at the popular educational level in an inspirational text: Vincenc Kramář, "České středověké malby z majetku čs. státní obrazárny", *Národní osvobození*, 29 March 1930, nonpaginated.

**36** Antonín Matějček (reviewer), "Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919-1930", *Umění* III, 1930, pp. 223-228, p. 227.

**37** Jan Květ, "Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze", *Volné směry* XXIX, 1932, pp. 118-120.

**38** Vincenc Kramář, *Stručný průvodce Obrazárnou společnosti vlasteneckých přátel v Čechách*, catalogue, Praha 1936, nonpaginated. Here, Kramář designated the sculpture as the work of a "Salzburg master (?)" from the start of the 15th century, Replica of the Krumlov Madonna (in the Viennese Museum of Art History)". Jaromír Homolka discusses the designation of "replica" as an inaccurate simplification in: Jaromír Homolka - Ladislav Kesner, *České umění gotické 1320-1400*, catalogue, Národní galerie v Praze, Praha 1964, p. 81. Another often used title, *Variation of the Krumlov Madonna*, was more recently mentioned by Ladislav Kesner, in: Jiří Kotalík et. al., *Staré české umění*, catalogue, Národní galerie v Praze, Praha 1988, cat. no. 130, p. 88, and also Jiří Fajt, in: Fajt - Chlumská (note 5); Klípa - Ottová (note 5) specifies the older title of *Variation of the Krumlov Madonna* from the collection's records as well as the *Madonna of Hallstatt*, which is what is used most often by foreign researchers. Particularly the work of Dieter Grossmann was standard-setting in this respect (see note 5).

**39** See Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (note 5), p. 89. Manfred Koller also analysed a sample of cast stone; see Koller (note 5). Petr Kotlík performed a comparative analysis with natural stone; see Petr Kotlík, "Zpráva o analýze materiálu", in: Jiří Fajt - Milena Bartlová, *Svěťice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění*, exhibition catalogue, Národní galerie v Praze, Praha 1996, pp. 61-67. The protocols regarding these interventions are not stored at the National Gallery in Prague.

**40** See Springer (note 5).

**41** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1965 (note 5); Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (note 5); *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*, exhibition catalogue, Salzburger Dom, Salzburg, 1970; Kurt Rossacher, "Technik und Materialien der Steingussplastik um 1400", *Alte und moderne*

*Kunst* 79, 1964, pp. 12–16; Kurt Rossacher, “Die Schöne Madonnna - Neue Ergebnisse und Problematik der Ausstellung in Salzburg”, *Alte und moderne Kunst* 10, 1965, pp. 2–5. A concise summary in Manfred Koller, “Přírodní versus umělý kámen v Salcburku kolem roku 1400”, in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), pp. 58–71; and also Ivo Hlobil, “Salcburské krásné madony z litého umělého kamene”, in: Hlobil et al. (eds.), pp. 38–57; Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln*, exhibition catalogue, I–III, Köln 1978, IV–V, Köln 1980.

**42** Albert Kotal, “K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „Krásné madony“ v Salcburku”, *Umění* 14, 1966, pp. 433–460; Albert Kotal, “Výstava Stabat Mater v Salcburku”, *Umění* 19, 1971, pp. 402–421; Jaromír Homolka, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách*, Praha 1976.

**43** Summarised in Koller (note 41); selected list: Manfred Koller, “Zur Gußsteintechnik in der Spätgotik”, in: Sophie Guillot de Suduiraut (ed.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 6 et 7 décembre 1991*, Paris 1993, pp. 79–100; abbreviated in Czech, untitled: *Technologia artis* 4 (<https://technologia.artis.avu.cz/cech.html>); Koller (op. cit. note 5); Manfred Koller – Hubert Paschinger – Helmut Richard, “Untersuchungen zur Guss-Steintechnik der Spätgotik in Mitteleuropa”, *Restauratorenblätter* 18, 1998, pp. 85–94; Manfred Koller, “Das Opus Thiemonis – Kunststeinverwendung in Salzburg im Hoch- und Spätmittelalter”, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 142, 2002, pp. 317–334.

**44** Koller (note 5).

**45** Přikryl – Racek – Přikrylová (note 6).

**46** Přikryl – Racek – Přikrylová, p. 72.

**47** Václava Antušková – Kateřina Hricková – Radka Šefců, unpublished laboratory report, no. 18/173, archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2019.

**48** Dino-Lite Premier AM4113ZT-FV2W USB microscope, magnification 50× and 200×, polarised visible light (VIS) and UV light ( $\lambda = 375$  nm). The obtained images were processed using the Dino-Capture 2.0 and NIS Elements D programs.

**49** The elemental analysis was performed using a NITON XL3t GOLDD+ portable XRF device, the radiation source was a mini-X-ray source with a silver anode with a maximum voltage of 50 kV; the diameter of the measured surface was circa 5 mm and the time of one analysis was 120 s. The contact-free measurements were taken from a distance of up to circa 0.5 cm.

**50** The measurements were taken using a Bravo spectrometer with a spectral range of 3200–170  $\text{cm}^{-1}$ , laser output of <100 mW, and a resolution of 10–12  $\text{cm}^{-1}$ . The analysis was performed using the Opus and Omnic 9 programs. The spectra were compared with the spectral library maintained at the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague.

**51** The authors would like to thank Anna Třeštíková and Markéta Pavlíková from the Department of Conservation and Restoration of the National Gallery in Prague for their cooperation and taking the micro-samples of the polychromy.

**52** The molecular analysis using Raman microspectroscopy was performed with a Thermo Scientific DXR Raman Microscope, excitation lasers emitting at 532 nm and 780 nm, with a laser output of 0.5–15 mW, a spectral range of 3300–50  $\text{cm}^{-1}$ , and a measurement time of 60–120 s. The spectra were processed using the Omnic 9 program and interpreted on the basis of a comparison with the spectral library maintained at the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague. The elemental analysis was performed using a JEOL 6460 LA scanning electron microscope with an X-ray microanalyser in low-vacuum mode (35 Pa), and an accelerating voltage of 20 kV. The molecular analysis using infrared spectroscopy was performed using a Bruker Optics Alpha spectrometer with a single bounce diamond ATR accessory, with a spectral range of 4000–400  $\text{cm}^{-1}$ , resolution of 4  $\text{cm}^{-1}$ , and a total of 64 scans. The measured spectra were processed using the OPUS and Omnic programs, and the substances present were identified on the basis of a comparison with the spectral library maintained at the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague.

**53** The natural mineral gypsum was the base raw material, which, when heated to a temperature of around 130–150 °C and the resulting partial dehydration, was transformed into plaster (calcium sulphate hemihydrate,  $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$ ). When preparing cast stone, plaster was mixed with water and the rehydration (the binding of the water associated with the transformation into dihydrate) led to hardening. The term “plaster” is sometimes loosely used for both forms of calcium sulphate (hemihydrate and dihydrate).

**54** See Hlobil et al. (eds.) (note 1), cat. no. 12, pp. 123–125; cat. no. 11, pp. 114–122; cat. no. 3, pp. 82–85; cat. no. 8, pp. 100–103; cat. no. 13, pp. 126–129; cat. no. 7, pp. 97–99. We would like to thank the artwork owners and their representatives for their generous cooperation.

**55** Přikryl – Racek – Přikrylová (note 6), p. 74.

**56** Koller (note 5), pp. 66–69.

**57** Anhydrite, an anhydrous form of calcium



sulphate (CaSO<sub>4</sub>), occurs in nature as a mineral or is produced by heating gypsum to higher temperatures than in plaster production. Depending on the chosen temperature, the structure of the resulting anhydrite varies and thus its ability to react repeatedly with water also differs.

**58** A question that remains outstanding is whether there is calcium carbonate both in the material of the cast stone itself and as a layer in the polychromy on the surface. It is impossible to accurately answer this question, or to more closely specify the technological procedure used for producing the cast stone, without taking a micro-sample.

**59** Ivo Hlobil, in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), cat. no. 3, p. 82. Manfred Koller questions the possibility of mineralogical determination from the sample that was taken with reference to its size and the location from which it was taken; in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), p. 66. During the preparations for the exhibition, Ivo Hlobil drew attention to metal elements in the material of the sculpture that are visible in the CT images; the existence of these elements led him to propose verifying the hypothesis that the compositional material of the sculpture is cast stone. The measurements were taken on a bare area of the stone surface where there was no continuous polychromy, specifically at the edge of the robe by the left foot, and on the rear side of the plinth. The structural analysis performed on both of the tested areas confirmed the existence of only calcium carbonate. If the material were cast stone, its material composition would be different from the other investigated sculptures.

**60** In the catalogue entry for the *Madonna of Breitenau*, in: Hlobil et al. (eds.) (note 1), cat. no. 8, p. 100, Ivo Hlobil specifies the material as limestone or artificial cast stone. Thus far, no material analysis has been performed. The results of a non-invasive examination indicate that it is more likely natural stone.

**61** Regarding the colour scheme of Beautiful Madonnas as perceived at different levels of interpretation, compare with Jaromír Homolka, "Stochastic", in: Emanuel Poche (ed.), *Praha středověká*, Praha 1983, pp. 359–489, esp. p. 442, p. 449; Manfred Koller, "Bildhauer und Maler: Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen", *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 24, 1990, pp. 135–161; Robert Suckale (ed.), *Schöne Madonnen am Rhein*, exhibition catalogue, Bonn, LVR-Landesmuseum, Leipzig 2009; Manfred Koller, "Technika a sloh polychromie plastik", *Technologia artis* 3, 1993, pp. 117–124; Manfred Koller, "Auch Fassung kleidet! Gefasste Steinskulpturen des Mittelalters", in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXX, 2016, pp. 293–307;

Regarding the interpretation of the white colour scheme, most recently Elisabeth Sobieczky, "White in Medieval Sculpture Polychromy – Iconography, Reception, Restoration", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 82/3, pp. 299–320. Regarding Bridget of Sweden, see also Pavlína Rychterová, "Ikonografický motiv Narození Páně adoračního typu a vidění Brigity Švédské", in: *Verba in imaginibus: Františku Šmahelovi k 70. narozeninám*, Praha 2004, pp. 97–111.

**62** For more recent information regarding the polychromy of the Pietas, see Michaela Ottová, "Pieta z Jihlavy – Možnosti a meze dosavadních přístupů ke „Krásné Pietě“", in: Jana Hrbáčová (ed.), *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia*, Olomouc 2017, pp. 13–25, and regarding the colour scheme esp. p. 19.

**63** Manfred Koller – Giovanna Zehetmaier, "Die Schöne Madonna aus Altenmarkt", in: Legner (ed.) (note 41), p. 408; Manfred Koller – Giovanna Zehetmaier, "Die Schöne Madonna von Krumau und ihre Restaurierung", *Restauratorenblätter* 18, 1998, pp. 125–130.

**64** Regarding the restoration of the *Madonna of Třeboň* (Věra Frömlová, 1974–1976), see Věra Frömlová, in: *Věra Frömlová, Restaurátorské dílo*, exhibition catalogue, Středočeské galerie v Praze, Praha 1980, cat. no. 3, nonpaginated; for a comparison with the results of the restoration of the *Madonna of Chlum* (Jiří Tesař, 1965–1966), see Věra Frömlová, "Polychromie kamenné plastiky v období krásného stylu – okruh Mistra krumlovské Madony", *Technologia artis* 1, 1990, pp. 85–88; for information regarding the rare occurrence of a red cloak and the results of the material research, see Ivo Hlobil, "Červený plášť Šternberské madony – unikum českého krásného slohu?", *Umění* 64, 2016, pp. 412–418.

**65** Published research and restoration results: Jaromír Surma, "Průzkum a restaurování Křivákovy Piety", in: Jana Hrbáčová, *Křiváková Pieta. Restaurování 2005/2013–2014*, exhibition catalogue, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2015, pp. 41–48; Markéta Pavlíková – Lenka Helfertová – Romana Balcarová, "Průzkum a restaurování Piety z kostela sv. Ignáce v Jihlavě", in: *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia / Vesperbilder des Schönen Stils. Beiträge des internationalen Symposiums*, Olomouc 2017, pp. 74–77; Susan Marti – Richard Němec – Marius Winzeler (eds.), *Pražská pieta v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát*, Praha 2018; For more recent information regarding the possible interpretation of the polychromy of Beautiful Style pietas with numerous references, see Ottová (note 62), pp. 13–25, and regarding the colour scheme esp. p. 19; For a more recent monograph about the set of pietas, see Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430. Zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017.

- 66** Jaroslav Pešina, "Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století", *Umění* 25, 1977, pp. 130-157; Ivo Kořán, "K vývoji tzv. svatovítského typu madony", *Umění* 29, 1981, pp. 193-215; Ivo Kořán, "Život našich gotických Madon", *Umění* 37, 1989, pp. 193-220.
- 67** The layer onto which additional layers were applied was not sufficiently dried. As a result, there is no clearly visible boundary separating these layers. The sequence in which the individual layers were applied is visible under fluorescent light, which reveals almost imperceptible boundaries between the layers.
- 68** Koller also mentions an oil layer on a ground of red lead paint beneath the gilding in the hair. This could, however, be a layer of mordant beneath the gilding; see Koller, *Technika* 1993 (note 61), pp. 117-124.
- 69** Koller, *Technika* 1993. Azurite was also used in the layers of the overpainting. Additionally, the use of azurite, which was the most widely used blue pigment during the Gothic Period, was also identified on the blue reverse side of the cloak on *Křivák's Pieta*; see Jiřina Přikrylová, *Mikroskopická analýza polychromie*, in: Hrbáčová (note 65), pp. 62-63. It was also identified in the case of the *Pieta of Jihlava*; see Jana Odvárková, unpublished laboratory report, no. 09/45, archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2009.
- 70** Prussian blue was first synthesised at the start of the 18th century and its discovery is dated to 1704; see Barbara H. Berrie, "Prussian Blue", in: Elisabeth West FitzHugh (ed.), *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*, Volume 3, Oxford 1997, pp. 191-217.
- 71** The use of white ground layers beneath polychromy or paint layers is characteristic of the Gothic Period; selected references: Lilian Švábenická - Radka Šefců - Štěpánka Chlumská - Helena Dáňová, "Původ křídových sedimentů na středověkých deskových obrazech a řezbách na základě studia vápnitých nanofosilií", *Fórum konzervátorů - restaurátorů*, 2017, pp. 48-58; Joyce Hill Stoner - Rebecca Anne Rushfield (eds.), *The Conservation of Easel Paintings*, New York 2012.
- 72** A mixture of lead white and vermilion is often used specifically for flesh tones in polychromy, which is also evidenced in the case of the *Madonna of Bad Aussee*; see Koller, *Technika* (note 61).
- 73** Regarding the identification made on the basis of an elemental analysis using the X-ray fluorescence method, see Václava Antušková - Radka Šefců, unpublished laboratory report, no. 20/43, archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2020.
- 74** Antušková - Šefců, unpublished laboratory report, no. 20/43 (note 74).
- 75** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (note 5), p. 89.
- 76** Koller, *Technika* 1993 (note 61).
- 77** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (note 5), pp. 89-90; differences were measured at 17 control points of the modelling of both sculptures; the resulting measured differences were as follows: 0.0; 0.5; 1.0; and 3.0 cm.
- 78** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966, p. 89.
- 79** Here, we would like to thank the artwork owners for their generosity in allowing us to obtain photo-documentation, and also our colleagues from the National Gallery in Prague's photography department, headed by David Stecker, for taking the photos.
- 80** See Adolf Hahnl, in: Hlobil et. al. (eds.) (note 1), cat. no. 12, pp. 123-125.
- 81** For information regarding the term and the meaning of this motif, see Ivo Hlobil, "Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern. Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion", *Umění* 66, 2018, pp. 1-35; and more recently, "Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie", in: Klára Benešová - Kateřina Kubínová, *Imago Imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, vol. 1, Praha 2020, pp. 442-479.

Translated by Veronika Lopauřová

# The Story of the Lost *Ragini*: Researching an Indian Painting

ZDENKA KLIMTOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – TOMÁŠ TROJEK

The interdisciplinary contribution presents the results of joint research of the Indian painting *Viravar ragini* from the circle of *Ragamala* paintings produced in the Central Indian Malwa style during the second half of the 17th century. Based on the analysis of theme and style, the art-historical research revealed extensive overpainting that replaced the assumed figure of a beautifying woman with the portrait of the Mughal ruler Humayun. However, thus far, there have been no persuasive arguments supporting or disproving this hypothesis. The extensive natural material research that used a broad scale of instrumental methods could clearly support this hypothesis. A point-specific elemental and structural analysis not only described the basic range of colours (indigo, vermilion, orpiment, Indian yellow, and mainly calcium carbonate) but also corroborated a varied composition of arts media in the original painting and overpainting. The identification of lead white in overpainting was crucial, as it was not confirmed in the original layers. The advanced mapping techniques based on X-ray fluorescence spectroscopy made it possible for the first time to look underneath the surface and depict the original theme—a woman beautifying herself—the lost *ragini*. The date of overpainting cannot be reliably determined based on the identified media because the range of Indian painting arts media changed only very slightly between the 16th and 19th century. While the change of theme and composition as well as its scope was proved based on multiple arts media, the comparative art historical analysis turned out to be crucial for considerations about the origin of overpainting.

## Keywords

Indian painting, Malwa, Ragamala iconography, Humayun, portrait, genre painting, overpainting, non-invasive analytical methods, Raman spectroscopy, X-ray fluorescence analysis, pigments

*Couplet // She asked her husband for a private rendezvous and nicely decorated her body // Now is thinking about lovemaking and is waiting (staying where she is), thus speaks Viravaravama // 3 //*<sup>1</sup>

## Ragamala Paintings

The artworks falling within *ragamala* paintings represent a great contribution to the more than two hundred Indian paintings from the 17th–19th centuries in the collection of the National Gallery in Prague (NGP).<sup>2</sup> They include a painting with the same words in the heading as on the reverse of the sheet which unequivocally identify it as *Viravar ragini*. Yet paradoxically, instead of the principal figure—a lovesick woman admiring herself

॥ दोह ॥ प्रेकंतामेलनपति सो कहो कारीसंगारतनस्पाम ॥ कामकेलिसु  
मरातरहेकहेविरावरवाम ॥ ३ ॥



1 Viravar ragini, India, Malwa, 1660–1680, later overpainting, watercolour on paper, 24.1 × 17.3 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. Vm 1907.

in a mirror as indicated by the inscriptions and existing iconography—it depicts the Mughal Emperor Humayun whose maid holds his (?) portrait before him. The painting, created in the second half of the 17th century in the Central Indian Malwa style (Fig. 1), was purchased for the NGP collection in 1961, knowing that it was partially overpainted. The current level of technological analyses provides an opportunity to look beneath the surface.

Let us start with the term *ragamala* paintings. In traditional Indian music, the terms *ragas* and *raginis* denote the melodic modes which serve as the basis for musical improvisation. They are assembled into systems where the most widespread one includes six male *ragas*; to each *raga* a group of five female *raginis* is assigned. Poetry personified *ragas* and *raginis* as Hindu gods or men, and female figures. The first known illustrations of *ragamala* themes appeared at the end of the 15th century. As the scenes stabilised and instructed recipients could identify them, the accompanying texts for the paintings lost their importance. The series of loose-leaf folios in a certain order were bound into series (albums) called *ragamala*, “a garland of *ragas*”, which became the title of the entire genre. *Ragamala* paintings flourished between the 16th and 19th centuries especially at the Indian courts, both Hindu and Muslim, and the court milieu provided most of the inspiration for the genre scenes. The character of heroes and heroines, the situation in which they act as well as the creation of the atmosphere by the arrangement of the environment express the moods of *ragas* and *raginis* just as music and poetry do using their specific means. The term *rasa*, also relating to additional art forms such as dance and drama, is crucial for the understanding of Indian aesthetics. *Rasa* stands for the mood of the artwork that evokes the relevant emotional impression in the mind of a perceptive recipient who is known as a *rasik* which can be translated as “an aesthete”. *Natya Shastra*<sup>3</sup> distinguishes eight emotions, for example fury, heroic, and comic, while *ragamala* paintings prefer—yet not exclusively—*sringara rasa* that evokes love.

#### **Viravar ragini**

Love has three forms here: fulfilled, expected, and separated.<sup>4</sup> *Viravar ragini*<sup>5</sup> applies to the second group: it is embodied by a woman expecting the arrival of her beloved man (the husband in the Indian traditional context) who was outside the home, and she beautifies herself in front



2 *Viravar ragini*, India, probably Avadh, 1760–1780, watercolour on paper, sheet 31.6 × 21.8 cm, painting 19.5 × 13.3 cm, the front side bears an inscription in the Arabic alphabet *rāgini bilāval*, the reverse side features *bilāval*, The National Gallery in Prague, inv. no. Vm 1175.

of the mirror. The *ragamala* iconography developed over time and many local variants exist, yet *Viravar* is one of the best established ones.<sup>6</sup> Although the main figure—the embodiment of *Viravar*—is covered by overpainting, the standing maid figure that was part of the original painting (originally with the mirror, now with the portrait) is more crucial for the identification of *ragini* as such. For the time being, a folio featuring the same theme (Fig. 2) in NGP’s *ragamala* album (note 2) will illustrate the basic scene. However, the album comes from the circle of local Mughal painting and differs both by the time of its origin (one century apart) and primarily by the painting style. In another variant of the *Viravar* iconography the expected man is already present, hiding and watching the preparations for his arrival. This type of *Viravar ragini* is in



3 Humayun, North India, 18th century, watercolour on paper, 24.2 × 14.3 cm, The National Gallery in Prague, inv. no. Vm 327.

the NGP's collection represented by the painting from Jaipur, Rajasthan, from the second half of the 18th century.<sup>7</sup>

Malwa is a historic region in central India occupying the current state of Madhya Pradesh to the south of Mewar in Rajasthan.<sup>8</sup> But in relation to painting, the term can be understood as an identification of style rather than a place of origin.<sup>9</sup> Although the inclusion of Malwa paintings in the central Indian production cannot be disproved, the very close bonds with neighbouring Rajasthan make it sometimes very difficult to discern the Malwa production from the paintings originating in Mewar which has a much longer *ragamala* painting tradition. One of the earliest surviving *ragamala* paintings, *Bhairavi ragini*, appears to come from Mewar. Now in the Victoria and Albert Museum collection in London, it was made between 1520 and 1540 and features a woman worshipping the symbol of the Hindu god Shiva.<sup>10</sup> Although it can be assumed that the Mewar *Bhairavi ragini* was created at least a hundred and twenty years before the painting we examine, they have some common traits: the inscription on a yellow base in the upper part, striking tones of red and yellow, and the dark blue sky. The silhouette of the seated figure is similar to the one whose mirror image can be viewed in the reconstructed figure of the seated woman underneath the overpainting (Fig. 13). Black tassels, popular during the 16th–17th centuries, fulfilled the same function already in this Mewar painting; they belong to the repertoire of decoration motifs for women's garments and for interiors.

The scene on the examined painting takes place with an open view of the palace. The woman on the left is depicted with a typical "Malwa" profile with a receding forehead and protruding central part of her face; her loose hair is covered with the transparent yellow scarf *odhni*, the short bodice *choli*, and a plain skirt with a yellow centre. She wears rich black tassels on *bangles*, rigid bracelets above her elbows and around her wrists. The tassels recur on the sides of the baldachin above although the left one is partly covered by the overpainting. The original painting shows a pattern assembled from groups of four points on the blue part of the baldachin which is created by the *bandhani* technique.<sup>11</sup> The similar pattern painted with red pigment on the grey floor was done as part of the overpainting. The painter depicted the palace's roof from the left and above. The frontally viewed wall on the left is divided by a window with a

closed shutter, even though the Malwa style provides parallels of the similar motif on the door wings.<sup>12</sup> The niches surrounding the window remain empty and the only vessel gives an impression of levitating in front of the wall.

Although the Malwa region had been under the Mughal control since the early 1560s, Mughal painting had a minimal impact on the local artists. The Malwa style emerged rather late, the earliest dated paintings being the illustrations for *Rasik Priya* by Keshavdas<sup>13</sup> today found in multiple collections in the world; the final folio of the series kept in the National Museum in New Delhi dates from 1634.<sup>14</sup> The principal characteristics of the Malwa style did not change significantly until the 1680s. They retained their striking colours, preferring the straightforward tones of red, yellow, and blue as well as the popular blank areas in the background, a simple architectural frame, if the scene was set in one, and the imbalance between the proportions of figures and architecture. The concept of the elongated figure of a maid with a rather small head corresponds to the second half of the 17th century; the red and green ornament at the bottom of the palace wall further indicates this period and shifts the dating of the Malwa painting most likely to the 1660s–1680s.<sup>15</sup>

### Viravar Replaced by Humayun

After the overpainting, the second Mughal emperor Humayun was the new central figure.<sup>16</sup> He neither wears the typical Central Asian headdress *taj-i izzat* wrapped around by a turban band, nor the jacket with short sleeves that clearly differentiate his early portraits from other Mughal rulers,<sup>17</sup> as beginning in the 18th century he was often depicted in a robe that was introduced to the Mughal court during the rule of his son Akbar.<sup>18</sup> Another characteristic feature of Humayun's early and late portraits is a long tapered beard that is found in his portrait from the second half of the 18th century in NGP's collection (**Fig. 3**). Humayun is most likely identified by the added inscription on the right part of the bottom blue band, but its severe damage hinders its unequivocal interpretation. Nevertheless, the first three syllables of the inscription of the *Devanagari* script—*Humayu*—can be used as a clue as well as the numbers corresponding to the year 1530 when the ruler succeeded to the Mughal throne.

It is evident that the author of the overpainting was not very familiar with Mughal painting that introduced the

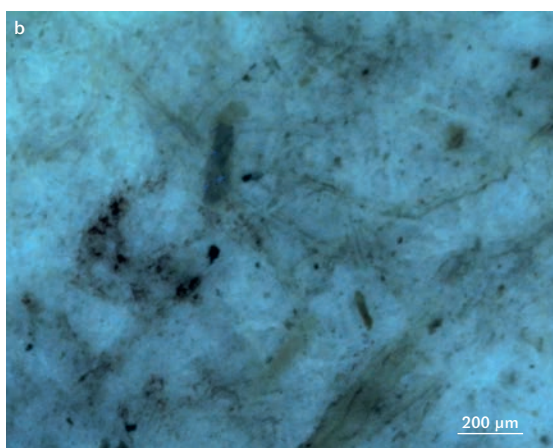
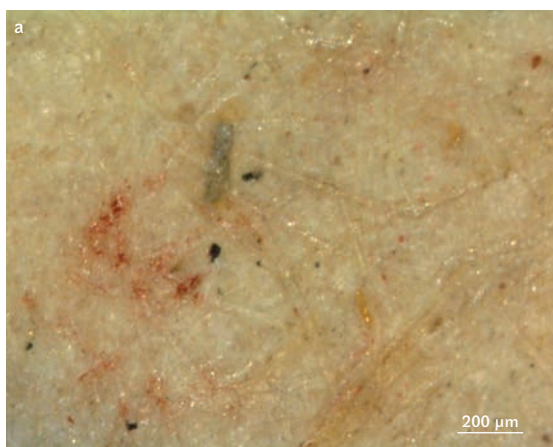
portraits of rulers to the Indian milieu and that belonged to its crucial themes. The overpainting misses the common emphasis on the majesty and the representation. The painter seated the emperor on a European-type armchair and added the figure of the maid to the right; however, she stands inappropriately close to the emperor and wears clothes that do not correspond to the period of the original painting.<sup>19</sup> An amusing situation was produced where the woman on the left shows the portrait (prior to the overpainting a mirror reflecting the appearance of *Viravar*) to the ruler, who, though barefoot, is ready to go hunting. (The portrait held by the maid does not necessarily represent Humayun but perhaps his father and predecessor Babur [1526–1530] because the face and arrangement of the turban are slightly different). In his right hand covered with a gauntlet, Humayun holds a slim bird of prey, probably a falcon though the painting style makes identification difficult. The hood on the falcon's head has just a decorative importance, as it does not cover the eyes.<sup>20</sup> The ruler holds a bow over his left shoulder; the stick in his hand most likely is not an arrow but rather another falconry tool. The portraits of Humayun's son Akbar, grandson Jahangir, and other prominent figures hunting with the bird of prey appeared in Mughal painting since the time of Akbar,<sup>21</sup> yet in this case it was a later redaction.<sup>22</sup> In our case, even the question suggests whether the artist of the overpainting was inspired by a pair of pigeons flying away, the natural prey of falcons that appear in the original painting. The motif of flying birds with the dark sky in the background was rather common in 17th-century central Indian painting.

The portraits of Mughal emperors and their predecessors were popular topics of the painters from the 16th century to the disintegration of the Mughal Empire in 1857. The number of portraits of earlier emperors increased in the 18th century when the production spread far beyond the boundaries of the Delhi centre and they could commemorate the lost glory of the empire. In the 19th century, the portraits of rulers were commissioned by European, mostly British visitors to India and constituted ideal souvenirs. It can be assumed that the painter who transformed the genre painting into the ruler's portrait did so in order to satisfy the demand for such a souvenir. Only a handful of experts were familiar with the iconography of *ragamala* painting at

- 4 The border of the surface mapping using the X-ray fluorescence analysis.



- 5 Macro photographs of the paper support in VIS (a) and UV (b) light.



the time the overpainting was most likely created. The inscription in the Braj Bhasha language, using the *Devanagari* script, did not hinder the painter from adding a new tiny inscription at the bottom identifying the central figure. During the 19th century, miniature portraits of rulers, their wives and also architectural monuments painted on ivory were popular with visitors to India.<sup>23</sup> The beginnings of the production of these small watercolours are associated with Delhi, but they also spread to other centres, for example Jaipur. Although the overpainting in question was not produced by a fine brush of a miniaturist, the concept of the half-profile portrait of a ruler wearing historically indifferent clothes is similar.<sup>24</sup>

NGP purchased the painting from Dr Alexej Záhorský (1883–1969) in 1961 along with three other Indian paintings of later dates.<sup>25</sup> The renowned ophthalmologist was a functionary in international medical organisations<sup>26</sup> but he travelled to India as a young man working as a ship doctor.<sup>27</sup> The collection of Náprstek Museum holds three Indian garments from Alexej Záhorský as well; the purchase record from 1959<sup>28</sup> states that based on the owner's information they were purchased during his journey to Madras (yet it can be assumed that Madras was not the only place he visited). Records of his contacts with the Captaincy General in Trieste date from 1911 and 1912<sup>29</sup> but no further information about his travels to India has been revealed so far.

### Scientific Research

The year 2019 launched a scientific research into the acquisition of information about technological aspects of the given painting technique, the distribution of pigments, colours, and possibilities for detection of the secondary interventions in the painting. An important aspect was the attempt to elucidate and confirm art historical research concerning the origin of the overpainting featuring the Mughal emperor Humayun as a thematically stated and iconographically established scene of a beautifying female figure. The *Viravar ragini* painting appeared in the viewfinder of material research as early as 1994 when micro samples were taken from the base and partly from the colour layers (sporadic grains of pigments and fibres).<sup>30</sup> The objective of this research project was to identify the base and the basic pigments with the help of micro optical and micro chemical tests. Prior to the start of the 2019 research project, specific principles were defined that sought to employ the uttermost considerate procedures to prevent any losses of the colour layers of the painting. Material research was carried out in several stages and focused on the application of exclusively non-invasive analytical techniques. During the first stage, the surface of the painting was documented with USB microscopes in the visible (VIS), ultraviolet ( $\lambda = 375 \text{ nm}$ ), and infrared (IR) radiation.<sup>31</sup> Macro photographs facilitated the observation of details of technological aspects of the execution of painting and metal plating, the morphological characteristics of pigments and colours, and their behaviour after the excitation by ultraviolet radiation (fluorescence). Infrared radiation detected details of the drawing technique. Subsequently, elemental point-by-point



X-ray fluorescence analysis was carried out using the portable device NITON XL3t GOLDD<sup>32</sup> and a structural analysis using mobile Raman and infrared spectroscopy. Raman spectra were obtained by the Bravo handheld Raman spectrometer equipped with the dual laser 780–1064 nm with suppressed fluorescence—*Sequentially Shifted Excitation* (SSE).<sup>33</sup> The infrared spectroscopy method of structural analysis was employed on the painting's surface by the reflective technique using an ALPHA spectrometer.<sup>34</sup> Based on this multi-phase precisely directed detection of materials on given areas, the detected components or elements in the miniature were monitored. The elemental mapping was carried out by X-ray fluorescence micro-analyser first in the area of 8.2 × 12.9 cm (Fig. 4), measured with the escapement 1 mm,<sup>35</sup> and then on the metal-plated areas with the micro escapement 0.075 mm, mapping the areas of 1.95 × 1.95 mm and 1.95 × 1.35 mm in order to identify metal-plating materials and their distribution.<sup>36</sup> The areal mapping method documented the distribution of significant elements in the examined area of the main scene with the overpainting, and thus, based on significant elements, differentiated the overpainting from the original composition of the painting.

#### Natural Scientific Research Results— Discovered Ragini

The miniature painting's base is made of paper 24 cm high and 17.3 cm wide and it was assembled of two parts with the preserved width. The bottom part with the main scene is 16.3 cm high while the upper part measures 8.3 cm; they overlap by 0.6 cm where the adhesive layer was applied. Cellulosic fibres of flax were identified in the paper base (Fig. 5).<sup>37</sup> In India, paper was first used in painting beginning in the late 13th century when it replaced bases made of palm leaves.<sup>38</sup> In general, paper was prepared by pasting together two or more thin paper foils. The surface of the paper was subsequently treated, smoothened, polished,<sup>39</sup> and coated with the white layer of calcium carbonate.<sup>40</sup> Infrared radiation revealed visible black drawing on this base. The IR image of the whole,<sup>41</sup> under the geometricised lines of the simplified composition framework of architecture, shows the marked-out space for the main motif that reveals fragmentarily visible lines whose size indicate the drawing of the cushion, perhaps even with tassels (Figs. 6, 7), on which the woman adoring herself in the mirror sat. IR macro images show a significant shift in the rendering of



6 IR image marking out the outlines of the cushion drawing.

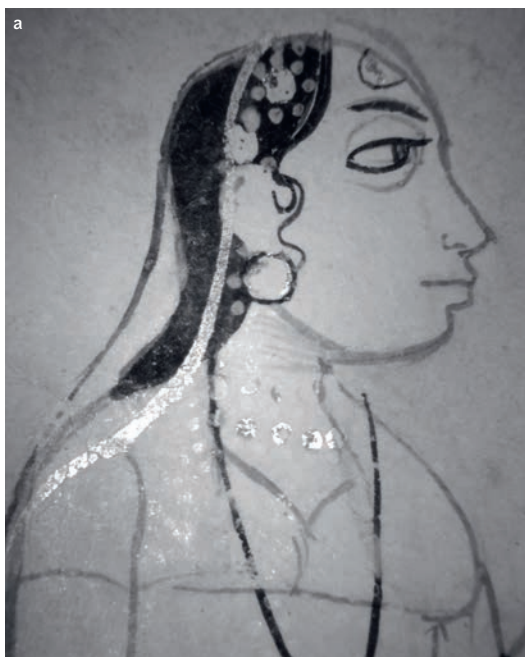


7 IR macro photograph of the original painting probably showing the decoration tassels.

fine drawing lines portraying the figure of the maid compared with the more expressively rendered black lines in the facial parts of the seated Mughal emperor Humayun and the female figure standing on the right (Fig. 8). The differences are striking even in the drawing of legs of the particular figures (Fig. 9). When comparing the details of drawing lines, it is obvious that the characteristics of the handstrokes and the use of media show differences both in the saturation of the black hue and the sharpness of the drawing lines that indicate a different tool—a brush. As a result of the overpainting, there is a significant shift even in the area of the originally depicted mirror in which the beautifying woman watched herself. This detail documents the shift of the size and conception. The original mirror with a big frame is covered by the image of the ruler whose contours interfere with the original area of the mirror's frame (Fig. 10). There is a small shift compared to the drawing in the depiction of the bird in the background (Fig. 11), yet it can be ascribed to the original artist's intention.

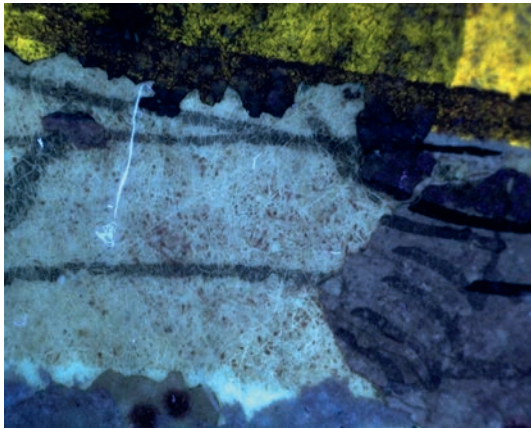
Research using visualisation and instrumental techniques brought quite extensive results based on which the

8 IR macro photographs, details of faces: the maid (a), the ruler (b) and the standing female figure (c).



use and the scheme of arts media in the original painting and the overpainting can be specified in detail. The colour scheme appears to be rather straightforward with the combination of the dark blue background above white architecture with a light blue wall and window and the accentuated red background behind the main scene in the open view of the palace. Nevertheless, the material analysis showed a more sophisticated use of pigments and delicate nuances in the painting modelling technique. On the whole, the background was painted first, followed by architecture, the figures, the delicate decoration subtle details (jewellery, earrings) as well as physiognomy features (for example, mouth), and gilding.<sup>42</sup>

Indigo is the primary blue pigment and was identified by Raman spectroscopy in the sky (Fig. 12a), the dark circular areas in the sky, the architecture, the bottom band of the left part, and on the baldachin. The plasticity of the baldachin is further accentuated by the white décor carried out with calcium carbonate ( $\text{CaCO}_3$ ). The white pigment particles evince variable lustre. Based on the obtained Raman spectrum, the use of shell white can be presumed (Fig. 12b). Calcium carbonate was identified as the basic white pigment of the gouache technique in the original painting. By contrast, lead white ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ) is used as the basic pigment on the assumingly overpainted areas. The areal distribution of the characteristic elements of these pigments, calcium (Ca) and lead (Pb), is unequivocally evidenced by the maps of the elemental distribution measured with X-ray fluorescence in the aerial mapping regime. This analysis definitely confirmed the change of the painting's composition (Fig. 13). The areal distribution of lead is concentrated in the upper part of the female figure to the right, the ruler's head, the falcon, the ruler's image, the armchair, part of the floor, and the inscription band on the blue background (Fig. 13a). Neither the elemental point-by-point analysis nor the structural analysis provided evidence of lead, or lead white in any other part. It is exclusively concentrated in the areas of the overpainting and its distribution which unambiguously marks out its scope. On the contrary, white calcium carbonate was exclusively ascertained in the original painting's composition and attests to the thematically correct seated figure at the bottom right. In the place where the distributed calcium depicts the outlines of this figure (Fig. 13b), a woman seated on a



9 Macro photographs in VIS, UV and IR light, details of legs: the maid (a), the standing female figure (b).

large cushion with her right leg bent can possibly be identified. For example, the line of the silhouette could be similar in type to the seated woman in the painting of *Bilaval ragini* or *Patmanjari ragini* (23.2 × 15.9 cm, India, Malwa, c. 1680).<sup>43</sup> The seated figure of a woman beautifying herself in the *Bilaval ragini* scene with a slightly bent right leg, decorated with a veil and white pearls, leans against a red cushion. The scene is set in a green palace interior. The second painting is a profile depiction of a woman seated on a cushion with a flower décor with the red background of the palace interior. The line contour in the painting in NGP's collection indicates that it could be the first variation of this scene.<sup>44</sup>

This composition and original intention of themes also accentuates the distribution of mercury (Hg, Fig. 13c) that was used in

the form of vermilion (HgS, Fig. 12c) in the background viewed through the palace interior. The clearly visible borders of the vermilion use in the interior's background mark the precise boundary of the area with the seated figure. The figure of the ruler from waist to head as well as part of the female figure on the right are painted up to the red vermilion background unlike the figure of the maid and the seated woman who beautified herself. It is evident that the originally intended composition relied on the standing maid and the seated beautifying woman, and the painting of the background frames these central motif figures. The small rectangular structure in the map of mercury between the armchair legs was most likely painted additionally in the overpainting, uniting it with the background. The XRF analysis revealed

10 IR macro photography of the painting with the ruler, the visible outlines of the original size of the mirror with the frame.

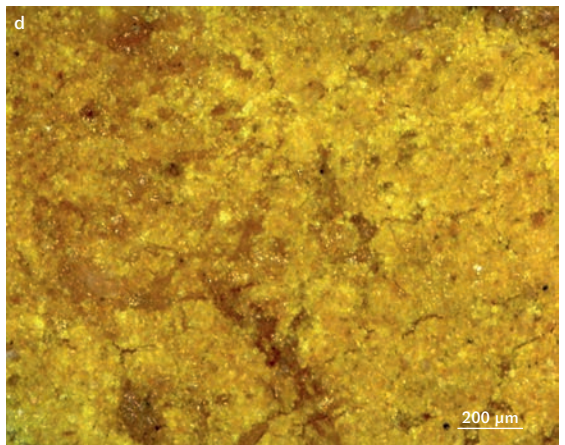
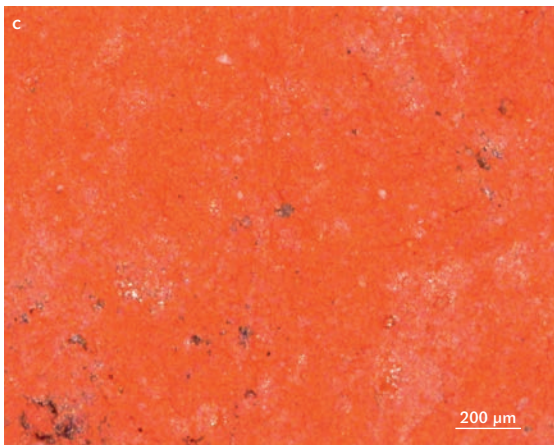
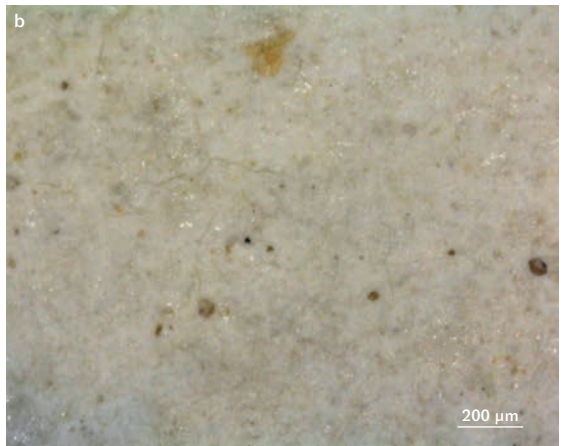
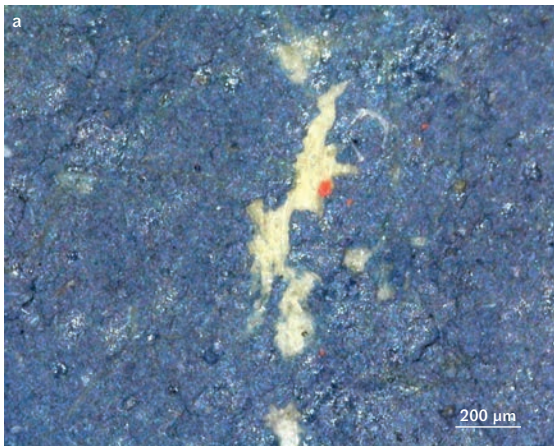
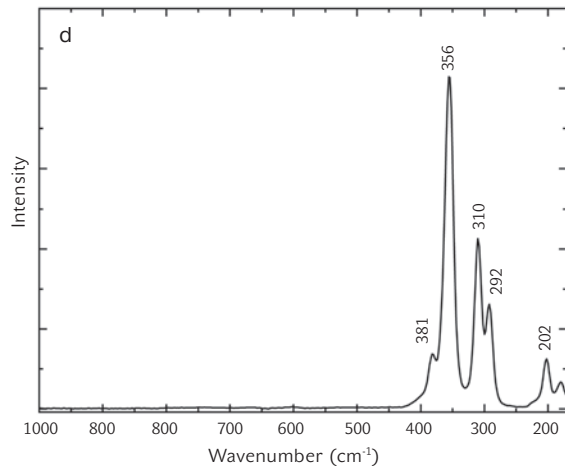
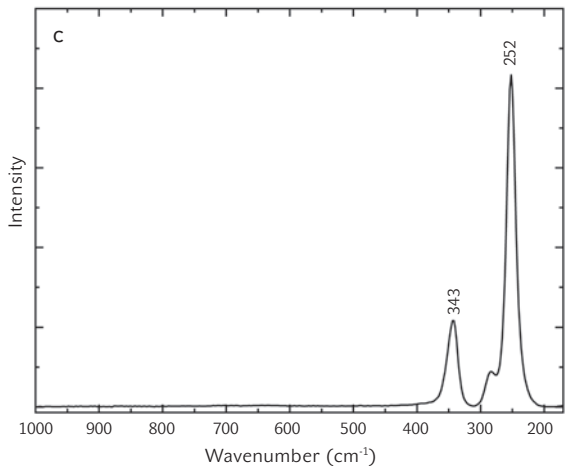
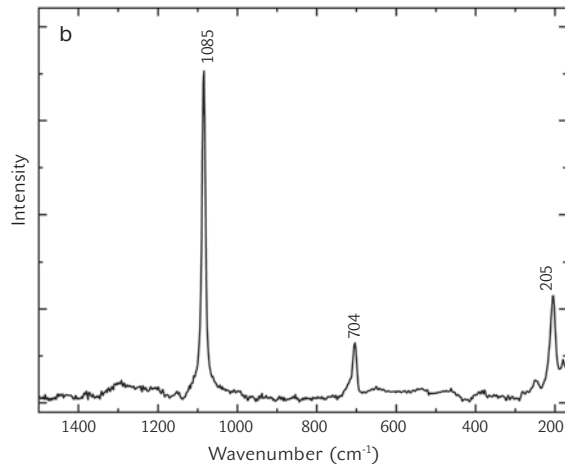
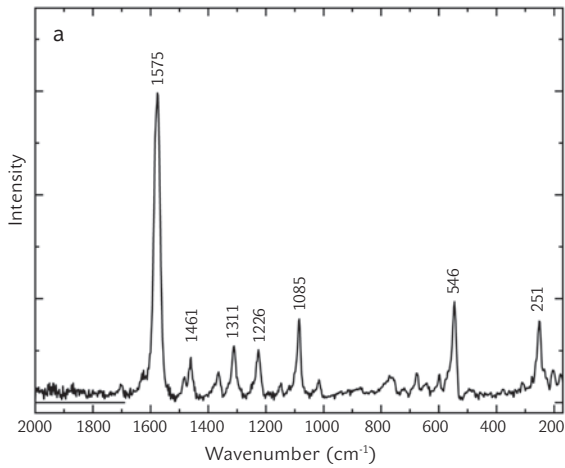


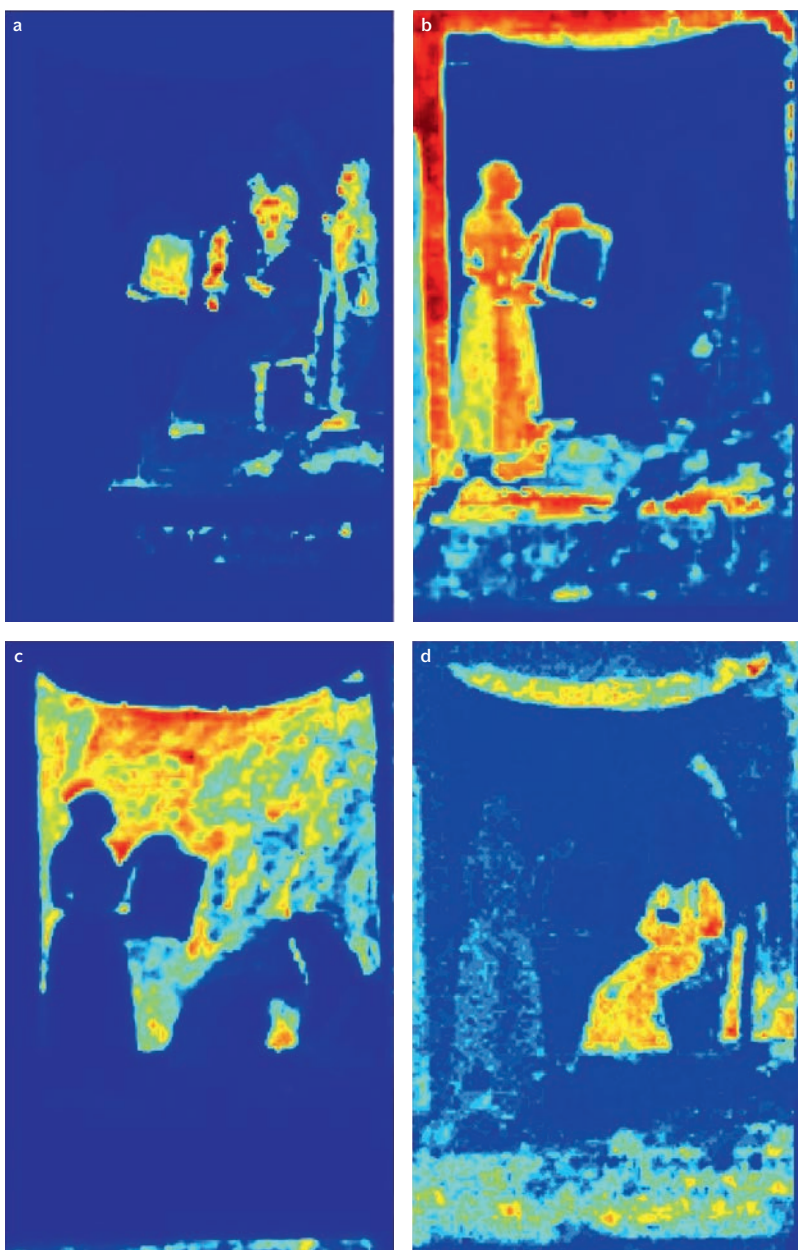
11 Macro photographs in VIS and UV light featuring the bird in the blue background.

the distribution of potassium (K, **Fig. 13d**) in the entire area of the ruler's attire and part of the armchair. For example, the overpainting could have used minerals on the basis of fine clay. Nevertheless, the structure of materials containing potassium was not precisely identified.<sup>45</sup> It raises the question whether the original painting of the cushion or the clothing of the seated figure could be used at least fragmentarily in this part of the green clothes, as indicated by the detection of orpiment. The absence of the drawing layout suggests that the original part of the painting could be removed prior to overpainting. The macro photos show a coarser surface of the painting which is not compactly lustrous, and it appears that an organic layer with a lustrous texture was applied on the surface. The significant damage is visible under the gilt letters in the blue inscription band below the painting. In addition to these pigments that nearly exactly define the scope of the secondary treatment, further arts media were identified in the painting.

Irregular amorphous forms of yellow colour are visible on part of the maid's blue skirt. After its excitation with the ultraviolet radiation, it exhibits remarkable fluorescence. This characteristic bright yellow fluorescence is specific for Indian yellow.<sup>46</sup> The yellow colour was extracted from the cow's urine where cows were exclusively fed by mango leaves.<sup>47</sup> The colour based on the crystalline mixture of euxanthic acid salts (magnesium euxanthate and calcium euxanthate) was imported to India probably in the 15th century.<sup>48</sup> Indian yellow was commonly available and used as pigment in India between the 16th and 19th centuries. It was found in Mughal and Rajput paintings.<sup>49</sup> The pigment was also confirmed on the inner skirt, the *choli* bodice, the *odhni* scarf covering the maid's figure, and the coat and scarf of the female figure to the right. Furthermore, it appears in the fine decoration details of the maid's hair (**Fig. 14**). Based on the visual assessment of the fluorescence, slight shifts of the tinges of the used pigments become evident in the maid and right-side figure after the excitation with ultraviolet radiation. Apart from the blue colour of the maid's skirt, the pigment was also applied to the blue surface of the architectural band in the centre of the scene, dividing the palace scene from the façade in the left part of the depiction. It is further used in the white architecture details and in the green areas. Its characteristic fluorescence is also noticeable in the upper text part (band) where orpiment ( $As_2S_3$ ) was detected in addition to Indian yellow. A mixture of yellow pigments of Indian yellow with orpiment and calcium carbonate constitutes the base for the black letters in the upper plan band. The identical combination of pigments recurs on the maid's bodice. Separate orpiment, or rather only with calcium carbonate, is identified on the yellow band of the baldachin. As an auxiliary pigment it is found in the blue areas of the architecture, the blue window divided by the shutter, the blue robe of the maid, and the bottom blue band in the original left part. Yellow, nearly goldish crystalline particles of orpiment are visible distributed on the blue paint's surface (**Fig. 15**). The XRF analysis confirmed the dominant presence of sulphur and arsenic as well as calcium and potassium. The Raman spectra have sharp bands of 202, 292, 309 where the strongest band is 355 and 383  $cm^{-1}$  which is typical of orpiment (**Fig. 12d**). The morphology of the particles and the detected Raman spectra indicate that natural orpiment was used.<sup>50</sup>

12 Raman spectra and macro photographs of details in visible light of the blue sky (a), white architecture (b), red background (c) and yellow baldachin (d).





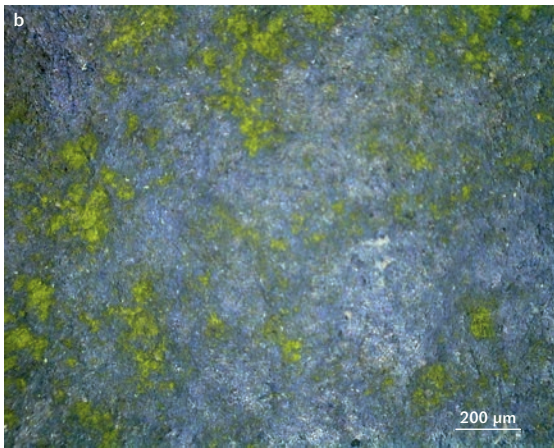
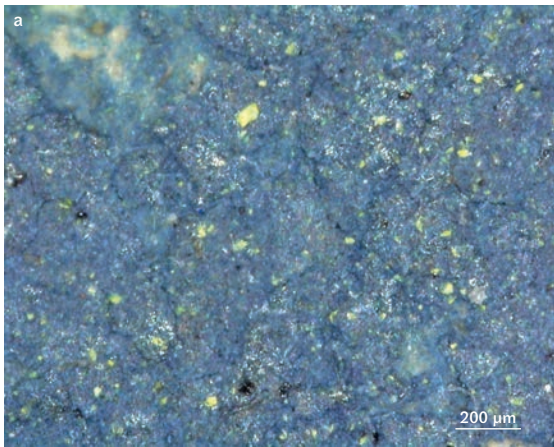
13 XRF maps of the elemental distribution in the painting: lead (a), calcium (b), mercury (c) and potassium (d). The map with calcium shows a visible silhouette of the seated figure.



14 Detail of the maid's head in VIS and UV light, striking fluorescence of Indian yellow.

Based on the results of X-ray fluorescence analysis, the areas with metal plating were also documented. Gold applied to a brownish adhesive layer constitutes the metal plating of the levitating vessel in front of the wall. An identical layer can also be observed in the faults on the maid's earrings where it is once again used underneath gold. On the contrary, gold powder was used for decoration bands on the scarfs of the female figures and small points on the ruler's turban. The gold hem of the maid's scarf is intensified by the application of Indian yellow in a nearly translucent colour using the red background. The gold imitations of beads around her neck alternate with rows of white points based on calcium carbonate to imitate pearls. Although the XRF analysis did not provide evidence of significant differences between the composition of gold in the original painting and the overpainting (for example, the ruler's turban), the macro photographs of the surface and the measured intensity of gold radiation during XRF analyses indicate the different thickness of the layers and execution (Fig. 16).

In addition to these materials, powder gold and red lake were used for the three-dimensionality of the décor in the overpainting, namely the ruler's clothes, the female figure to the right, and the armchair. The décor on the armchair is again amplified by white points, yet this time using lead white, as indicated by the distribution of lead in the painting. Lead white applied in this fine detail refers to the nearly filigree approach to the overpainting of Emperor Humayun. Powder gold is further used in the letters at the blue bottom band; however, the adhesive layer is formed by a red base. This combination impressed warm tonality on the goldish tone of the letters. The metal plating techniques can be distinguished based on the adhesive layers. Brown organic adhesive layer is used in the original painting for the adhesion of powder gold while in the case of the letters there is a red base underneath the golden particles (Fig. 17). The identification of binders through infrared spectroscopy uncovered the differences between the original painting and darkened areas of the sky and the upper inscription band. In these areas, bands that are typical of lipids were detected that do not occur in the original painting. The spectra show typical bands  $\sim 4251$  and  $4322\text{ cm}^{-1}$  showing wax. The bands have small arms in the wavenumbers  $\sim 4260$  and  $4431\text{ cm}^{-1}$  also suggesting the existence of an oil-based



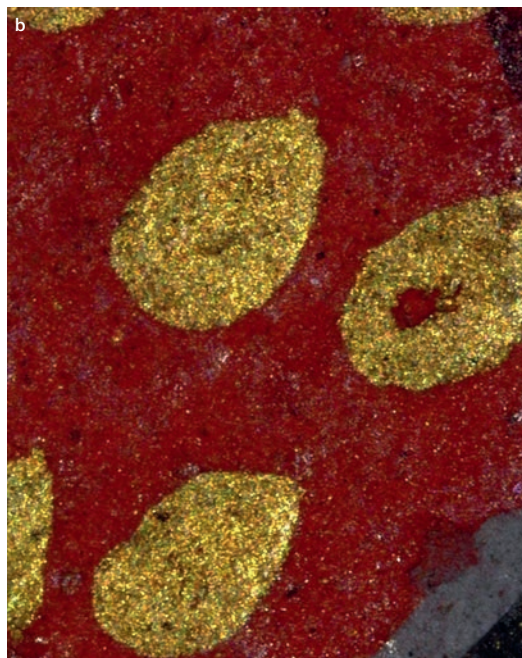
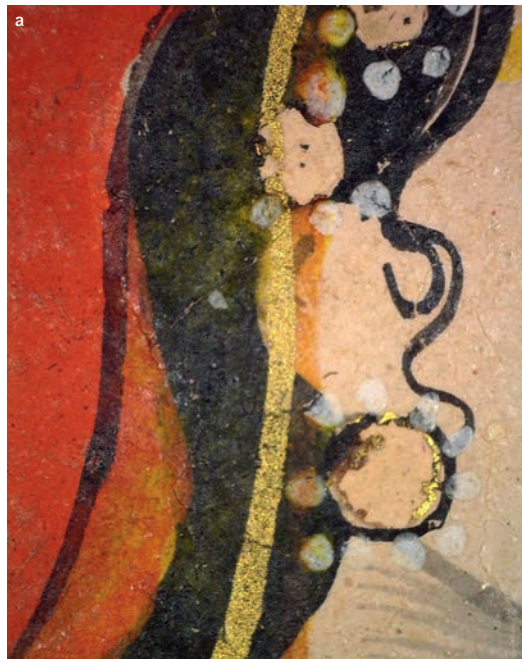
15 Macro photographs of orpiment particles on the blue band (a) and architecture combined with Indian yellow (b).

binder. It is evident that these darkened areas originated additionally, perhaps by incautious accidental manipulation, originally unintended. On the other hand, no differences in the use of binders in the original painting and overpainting were detected. It can be assumed that it is also the gouache technique. The FTIR analysis also confirmed differences in the presence of whites in the original painting—calcium carbonate and lead white in the overpainting.

The XRF analysis provided local evidence of titanium, zinc, and cobalt in the blue inscription band that are present in the retouchings probably executed later during conservation.

### Conclusion

Extensive natural scientific research could for the first time ever unequivocally confirm the art history hypothesis that suggested an extensive overpainting, or the replacement of the figure of the beautifying woman by the Mughal emperor Humayun. The results of the material analysis proved to be crucial because they could unequivocally prove the different use and distribution of pigments in the painting and overpainting. The point-by-point elemental and



16 Macro photographs of gilt details: decorative shawl of the maid (a), the ruler's turban (b), the levitating vessel (c).



17 Detail of letters with the red base on the bottom blue inscription band.

structural analysis identified indigo, vermilion, orpiment, Indian yellow, and mainly calcium carbonate in the original layers of paint. The exact identification of whites was essential. While calcium carbonate was exclusively represented in the original painting, lead white became crucial for the overpainting. The advanced detection techniques grounded in X-ray fluorescence spectroscopy facilitated a look underneath the surface for the first time to display the original theme—the beautifying woman, the lost *ragini*—based on the distribution of calcium and lead. The visible outline of the seated figure based on the elemental distribution of calcium thus makes visible the original theme in its entirety.

The determination of the time of the overpainting based on the identified materials was difficult because, as suggested by the published results, the range of arts materials remains nearly identical. Vermilion, indigo, orpiment, Indian yellow, and lead white were commonly used in painting from the 16th to the early 20th centuries.<sup>51</sup> While the change of theme and composition as well as its scope were evidenced based on the differences in the art materials used, when contemplating the time of the overpainting's origin—and the loss of *ragini* mentioned in the title—the style of a comparative art historical analysis was essential; based on it, the uttermost time of the overpainting's origin must be considered and it must be moved to the first or possibly second decade of the 20th century.

### Acknowledgements:

The authors extend their thanks to Juraj Slezák for his collaboration, and to Václava Antušková, Luboš Kousal, and Jiří Veselý for their valuable advice.

*This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.*

### Notes

- 1 // *doha* // *ekanta milana pati sau kahyau kari singāra tana syāma* // *kāmakeli sumarati rahai kahai virāvaravāma* // 3 //. Translation, transliteration, and revision of terms from Indian languages by Matěj Stahl.
- 2 Apart from other paintings, the NGP collections store a *ragamala* album comprising 34 sheets from Avadh, North India, from around 1760–1780, inv. no. Vm 1167–Vm 1200. Only selected sheets have been published (over time, the opinion on the determination of the place of origin changed), see Lubor Hájek, *Les miniatures indiennes écoles locales*, Praha 1961, details of ill. nos. 23–28. – Zdenka Klimtová – Dagmar Pospíšilová, *Jsi bytost pozemská či nebeská? / Are you a terrestrial or a celestial being?*, Brno 2010, pp. 18–22.
- 3 A treatise on dramatic art attributed to Bharata; its origin is estimated to the beginning of our era.
- 4 More in: Ernst Waldschmidt – Rose Leonore Waldschmidt, *Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art, Part II, Rāgamālā-pictures from Northern India and the Deccan*, Berlin 1975, pp. 133–165.
- 5 In addition to this transcription, this *ragini* also uses the following titles: *Vilaval*, *Velavali*, and *Bilaval*.
- 6 On the *ragalama* iconography in detail: Waldschmidt – Waldschmidt (cit. in note 4). – Ernst Waldschmidt – Rose Leonore Waldschmidt, *Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art. Part I. Rāgamālā-pictures from the Western Himālaya promontory*, Wiesbaden 1967. – Klaus Ebeling, *Ragamala Painting*, Basel 1973.
- 7 *Vilaval ragini*, India, Rajasthan, Jaipur, second half of the 18th century, paints on paper, 24 × 16.6 cm, inv. no. Vm 3317.
- 8 Mewar, a historical region in the south of Rajasthan with the centre in Udaipur.
- 9 Brijinder Nath Goswamy – Jeremiah P. Losty – John Seyller, *A Secret Garden. Indian Paintings from the Porret Collection*, Zürich 2014, p. 136.
- 10 Victoria and Albert Museum, inv. no. IS.110-1955, <http://collections.vam.ac.uk/item/O18051/bhairavi-ragini-painting-unknown/> (12 May 2020). See, for example, John Guy – Deborah Swallow (eds.), *Arts of India 1550–1900*, London 1990, p. 35.



- 11** Resist dying technique, a type of tie-dye textile depicted in Indian painting and also in Ajanta frescoes of the 6th and 7th century. More in Veronica Murphy – Rosemary Crill, *Tie-dyed Textiles of India. Tradition and Trade*, London 1991. *Bandhani* typical patterns are found on clothes and interiors in the Malwa paintings, see *Lalita ragini*, Malwa, c. 1660, Waldschmidt – Waldschmidt (note 4), p. 225; *Lalita ragini*, Malwa, ca. 1650, Amy G. Poster (ed.), *Realms of Heroism. Indian Paintings at the Brooklyn Museum*, New York 1994, pp. 188–189.
- 12** Cf. *Dipak raga*, Malwa, ca. 1680, Ebeling (note 6), p. 73.
- 13** A love poem by Keshavdas from the late 16th century.
- 14** More in: Poster (ed.), *Realms of Heroism*, pp. 182–185. Guy – Swallow 1990 (note 10), p. 135.
- 15** Cf. *Love Scene*, Malwa, 1660–1680, Amy G. Poster (ed.) 1994 (cit. in note 14), p. 190; *Bangali ragini*, Malwa, 1660–1680, Victoria and Albert Museum, London, inv. no. IS.44-1961, <http://collections.vam.ac.uk/item/O433098/bangali-ragini-painting-unknown/> (1 April 2020); *Lalit ragini*, Malwa, c. 1680–1690, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. no. 1975.409.1, [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37894?exhibitionId=%7Bf07384c7-2595-4b5c-81df-ea3282869020%7D&oid=37894&pkgsids=258&pg=0&rpp=20&pos=21&ft=\\* &offset=20](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37894?exhibitionId=%7Bf07384c7-2595-4b5c-81df-ea3282869020%7D&oid=37894&pkgsids=258&pg=0&rpp=20&pos=21&ft=* &offset=20) (30 August 2019). However, in central Indian painting, the motif appears as early as the mid-16th century, cf. *Dhanasri ragini*, Orchha 1640–1650, Museum of Fine Arts Boston, <https://collections.mfa.org/objects/149348> (1 April 2020).
- 16** Humayun (ruled 1530–1540 and 1555–1556) was the second emperor of the Mughal dynasty. Babur, his father and founder of the Mughal Empire, succeeded to the throne in 1526 after the defeat of the last Sultan of Delhi, Ibrahim Lodi. Humayun lost his kingdom after ten years of his rule, had to flee and spent part of his exile period in Iran at the court of Shah Tahmasp I where he encountered Safavid painting. With the rule of his son and successor Akbar (1556–1605), the prime period of Mughal art began and continued during the rule of Akbar's successors Jahangir (1605–1627) and Shah Jahan (1627–1657).
- 17** For example, *The Princes of the House of Timur*, Mír Sayyid ʿAlí, ca. 1550–1555, British Museum, London, inv. no. 1913,0208,0.1; *Humayun*, Bhagvati (?), 1556–1560, British Museum, London, inv. no. 1920,0917,0.13.41; *Timur, Babur and Humayun*, Govardhan, ca. 1630, Victoria and Albert Museum, London, inv. no. IM.8-1925, publ. see Guy – Swallow 1990 (note 10), p. 56.
- 18** With respect to the fact that even the earliest portraits of Babur were painted posthumously, they are not characterised – and to a certain extent this is valid for Humayun portraits as well – by any typical physiognomy as is the case of their successors but rather by the typical clothing, mainly the turban. Regarding the portrait similarities see: Rolf Weber, *Porträts und historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museums für Indische Kunst Berlin*, Berlin 1982, pp. 31–38.
- 19** Cf. the clothes of the woman with the mirror in Fig. 2 from the second half of the 18th century.
- 20** A falconry hood had a long tradition in India although it seldom appears in paintings. For example, in the Mughal painting (Abu'l Nadiru'l Zaman Hasan, c. 1618) the falconer hands the bird of prey with a hood to Abdullah Khan Ozbeg, Victoria and Albert Museum, London, inv. no. IM.20-1925, <http://collections.vam.ac.uk/item/O405631/abdullah-khan-uzbeg-painting-hasan-abul-nadirul/> (12 May 2020).
- 21** *Prince with a Falcon*, 1600–1605 – from the period of Akbar's rule, Los Angeles Museum of Art, inv. no. M.83.1.4., Pratapaditya Pal, *Indian Painting. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Vol. I, Los Angeles 1993, pp. 224–225.
- 22** Cf. *Portrait of Humayun with a Falcon*, Ram Gopal, ca. 1890, Victoria and Albert Museum, London, IS.27-1990, <http://collections.vam.ac.uk/item/O430469/emperor-humayun-painting-gopal-ram/> (12 May 2020).
- 23** More in: Yuthika Sharma, “Mughal Delhi On My Lapel. The Charmed Life of the Painted Ivory Miniature in Delhi, 1827–1880”, in: Supriya Chaudhuri – Josephine McDonagh – Brian H. Murray – Rajeswari Sunder Rajan (eds.), *Commodities and Culture in the Colonial World*, London and New York 2018, pp. 15–31.
- 24** See, for example, *Humayun*, Delhi, ca. 1850, Victoria and Albert Museum, inv. no. 651-1870, <http://collections.vam.ac.uk/item/O432309/one-of-twelve-miniatures-depicting-painting-unknown/> (7 February 2020).
- 25** *Portrait of Maharaja Pratap Singh of Jaipur*, inv. no. Vm 1896; *Veneration of Shri Vittal-Natahdji*, inv. no. Vm 1908; *Musical Production* (the main male figure also with a falcon), inv. no. Vm 1909.
- 26** For the 60th birthday of Dr Alexej Záhorský, *Časopis lékařů českých*, 1943, no. 9, p. 250.
- 27** Oral information.
- 28** National Museum – Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures, accession book II, 1956–1961, p. 250.
- 29** For instance, the National Archives, Police Headquarters Prague II – general registry, signature 7/24/14, 26 March 1912.
- 30** Dorothea Pechová, unpublished laboratory report 94/21, archives of the Chemical-Technological Laboratory, NGP, 1994.
- 31** Using the USB microscope Dino-Lite Premier AM4113ZT-FV2W and AD4113T-I2V, enlarged 50×, 200×, polarised visible light (VIS), IR ( $\lambda = 940$  nm) and UV light ( $\lambda = 375$  nm).

The acquired images were processed in the programmes Dino-Capture 2.0 and NIS Elements D.

**32** A mini X-ray tube with silver anode; with the maximum voltage of 50 kV was the source of radiation. The emitted radiation from the surface of the painting was detected with the minimum area of the diameter 3 mm integrated by a large-volume silicon detector. The measured area was scanned by an integrated CCD camera. The period of one analysis was 120 s. The measurement was contactless from the distance not exceeding 0.5 cm. In total, 31 XRF spectra were measured.

**33** The measurement was carried out in the spectrum range of 300–3200  $\text{cm}^{-1}$  with the laser performance  $< 100$  mW and resolution of 10–12  $\text{cm}^{-1}$ . The programmes Opus and Omnic 9 were used for evaluation. The spectra were compared to the library of spectra in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague. In total 29 spectra were measured.

**34** The measurement was carried out in the range of 400–8000  $\text{cm}^{-1}$  with the resolution of 2  $\text{cm}^{-1}$ , with the number of 300 scans. The spectra were evaluated in the programmes Opus and Omnic 9 and compared to the database of spectra. In total 9 spectra were measured.

**35** The measurements were carried out at the Faculty of Nuclear Sciences and Physical Engineering of the Czech Technical University in Prague using the device for the scanning X-ray fluorescence analysis. The Amptek MINI-X X-ray tube with golden anode and non-filtered X-ray beam tapered by a collimator of the diameter 1 mm was the source of radiation for macro scanning. During the measurement, the acceleration voltage of 30 kV and the electrical current was set to 0.08 mA. The SDD semiconductor detector with the sensitive volume of 25  $\text{mm}^2 \times 0.5$  mm was used for the detection of the produced characteristic radiation; the time of measurement of one point was 1 s.

**36** Micro scanning of small details was carried out by a micro-fusion X-ray tube with polycapillary focusing optics made by the American company XOS. During the measurement, the voltage of 50 kV and the current of 1 mA were transmitted to this micro-focus X-ray tube. The diameter of the X-ray tube beam was smaller than 0.1 mm. The time of beam was 2 s.

**37** See note 30.

**38** The earliest Indian miniature paintings from the 11th century were made on palm leaves; see Enrico Isacco – Josephine Darrah. “The Ultraviolet-Infrared Method of Analysis, a Scientific Approach to the Study of Indian Miniatures”, *Artibus Asiae* 53, 1993, no. 3/4, pp. 470–491.

**39** Olaf Simon, “... wie du hier sehen kannst”. Kunsttechnologische Untersuchungen und Restaurierung der indischen Bestände des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, in: Monica Juneja – Petra Kuhlmann-Hodick (eds.), *Miniatur-Geschichten. Die Sammlung indischer Malerei im Dresdner Kupferstich-Kabinett*, Dresden 2017, pp. 95–106, esp. p. 96.

**40** The original laboratory report 94/21 from 1994 (cit. in note 30) mentions the use of gypsum; however, the structural analysis did not confirm in any part of the painting, see Radka Šefců, unpublished laboratory report 94/21 – appendix 1, Chemical Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2020. It seems that gypsum was not used in the painting at all.

**41** The image was made by Klára Velíšková from the restoration department of National Gallery in Prague. The imaging was carried out with the digital camera with the CCD chip Sony DSC-F717 and filter HOYA infrarot – filter RM 90. The imaging sensor of the camera is sensitive to infrared radiation up to 1100 nm.

**42** Simon (note 39) states in the painting technique’s description that after the application of each layer of paint the painting was polished on the back of the paper base which caused smoothening and thickening the pigments in the layer of paint and resulted in the characteristic lustrous surface of the miniatures.

**43** Two illustrations from the *ragamala* series: *Bilaval ragini*, *Patmanjari ragini*, watercolour, gilt, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.797.html/2015/indian-himalayan-southeast-asian-art-no9478> (11 May 2020).

**44** Can also be compared with the painting in the collection of the Philadelphia Museum of Art, *Khandita Nayika* (?): *The Distracted Heroine*, Malwa Region, Madhya Pradesh, India, c. 1680–1690, 22.5 × 15.4 cm, inv. no. 1994-148-527, <https://www.philamuseum.org/collections/634-549.html#object/88421> (11 June 2020).

**45** Most likely it is not alum (aluminium potassium sulphate) because the distribution of sulphur in the area does not correspond to the distribution of potassium. The elemental analysis did not detect any other significant element and the materials on the basis of potassium that are used on the ruler’s attire are subject to further examination.

**46** Charlotte Martin de Fonjaudran – Angela Acocella – Gianluca Accorsi – Diego Tamburini – Giovanni Verri – Amarilli Rava – Samuel Whittaker – Francesco Zerbetto – David Saunders, “Optical and Theoretical Investigation of Indian Yellow (euxanthic acid and euxanthone)”, *Dyes and Pigments* 144, 2017, pp. 234–241.

**47** The dye known as *piuri* (Indian yellow) was widely available and used also to paint the walls, doors, and railings in houses. Bengal was stated

as the source of this animal dye, see Indian Yellow, *Bulletin of Miscellaneous Information (Royal Botanic Gardens, Kew)*, Vol. 1890, 1890, no. 39, pp. 45-50. In order to protect the animals, the production of the dye was discontinued in the early 20th century because cows that were fed mango leaves died at the age of two.

**48** Norbert S. Baer - Abraham Joel - Robert L. Feller - Norman Indictor, Indian Yellow, in: Robert L. Feller (ed.) *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1, National Gallery of Art, Washington DC, 1986. pp. 17-36.

**49** Thoguluva Ravindran - Akhilesh K. Arora - Show Ramya - R. V. Subba Rao - Baldev Raj, "Raman spectroscopic study of medieval Indian art of the 17th century", *Journal of Raman Spectroscopy* 42, 2011, no. 4, pp. 803-807. - Ina Reiche - Eric R. Britzke - G. Bukalis - Uwe

Reinholz - Hans Peter Weise - Rafael Dedo Gadebusch, "An External PIXE Study: Mughal Painting Pigments", *X-Ray Spectrometry* 34, 2005, pp. 42-45.

**50** During the production of synthetic orpiment, Raman spectra reveal visible bands of an amorphous structure - a wide band of about  $340\text{ cm}^{-1}$  and a band of free sulphur - about  $471\text{ cm}^{-1}$ , see Stephanie Zaleski - Yae Takahashi - Marco Leona, "Natural and Synthetic Arsenic Sulphide Pigments in Japanese Woodblock Prints of the Late Edo Period", *Heritage Science*, 2018, pp. 6-32.

**51** Petra Kuhlmann-Hodick (ed.), *Indian Paintings: The Collection of the Dresden Kupferstich-Kabinett*, Dresden: Sandstein Verlag 2017, pp. 252-254.

*Translated by Lucie Kasíková*

**“You hardly ever paint a landscape that I would not like to have.”**

## **Leo Stein and Othon Coubine—A Report on the Friendship Between the Painter and the Collector<sup>1</sup>**

ANNA PRAVDOVÁ

The siblings Leo and Gertrude Stein were two of the most prominent collectors of contemporary art in Paris before the First World War. They were among the first to recognise the significance of the early works of Pablo Picasso, Henri Matisse, and other modern painters. Their Paris address was the scene of meetings of fundamental importance, whether of American and European artists, of French painters between themselves, or of artists and dealers or collectors. Their contribution to modern art in this respect is undisputed. After they went their separate ways in 1913–1914 and Leo moved out, Gertrude continued in the same direction, while Leo concentrated on the more classical work of Auguste Renoir and eventually stopped collecting art altogether. He did not return to it until the second half of the 1920s, when he discovered the Neo-Classical work of the Franco-Czech painter Othon Coubine (Otakar Kubín).

*Keywords*

Leo Stein, Othon Coubine, interwar Paris, Neo-Classicism

**Today his sister Gertrude is better known,** but in the first years of their life together in Paris, at 27 rue de Fleurus, it was mainly Leo who initiated the purchase of paintings, received visitors with bravura, and initiated them into modern art and the Paris artistic scene.<sup>2</sup> Alfred Barr Jr., the first director of the Museum of Modern Art in New York, even wrote of him that “during two short years between 1905 and 1907 he was possibly the most discerning connoisseur and collector of 20th-century painting in the world”.<sup>3</sup>

Leo Stein (1872–1947) was the fourth of five children. His family travelled a great deal, and during his childhood they lived in Vienna and in Paris. When Leo was 16 and Gertrude 14, their mother died; two years later, their father followed her. The property he left provided his children with a certain financial independence, thanks to which not only Leo but also his older brother Michael and younger sister Gertrude became well-known collectors of



1 *Lace Maker*, 1920s, oil, canvas, 73 × 60.3 cm. Former collection of Leo Stein, no. 20–10, private collection.

modern art.<sup>4</sup> It was Leo, however, who was the initiator of this activity.

After studying for a short time in America, but failing to complete his studies, Leo, too, travelled widely. In 1900–1902 he lived in Florence, where he became thoroughly familiar with the paintings of the Italian Quattrocento. It is there, perhaps, that we can find the roots of his later interest in the Neo-Classical painting of Othon Coubine. Also in Florence, in the private collection of two young Americans—Egisto Fabbri and Charles A. Loeser—he had the opportunity to see a collection of paintings by Cézanne, which was probably his first close encounter with European modern art.

While in Italy, Leo decided that he would be an artist, and in 1902 he moved to Paris.

There he studied at the Académie Julian and produced paintings in the style of the late works of Auguste Renoir.

On the advice of his friend, the art historian Bernard Berenson, he visited the art dealer Ambroise Vollard, and in 1903 he bought from him Cézanne's landscape *The Spring House*,<sup>5</sup> which was probably his first acquisition. In the years that followed, although he did not succeed as a painter, he made a name for himself as a collector who was one of the first to understand the significance of Matisse's and Picasso's works. At the same time, he inspired other collectors, as was later confirmed by Albert Barnes.

In 1903 his sister Gertrude moved in with Leo, and the following year they purchased a total of seven paintings by Paul

Cézanne, Paul Gauguin, Auguste Renoir, and Maurice Denis from Vollard. In 1905 they acquired their first Picasso and their first Matisse, and from then onwards their collection regularly increased to take in the most modern artworks that were created in Paris at that time. In order to satisfy everybody who was interested in viewing their collection, Leo and Gertrude began to organise Saturday evening salons in their house. These were an opportunity for meetings between European and American artists, and for French artists to meet each other; for example, the first time that Picasso and Matisse met in person was at the Steins' house.

In 1913 disagreements arose between the two siblings, and in 1914 Leo moved out of the rue de Fleurus. He spent the First World War in America and did not return to Europe until 1919. At the age of 49 he married Eugénie Auzias, and they lived together alternately in Paris (mostly in the winter months) and in Settignano in Italy. During this time, he sold many of the works from his collection that was stored in New York, most of them to Albert Barnes, whom we mentioned above.

The split with Gertrude was caused not only by personal disputes but also by their diametrically opposed views on the development of Picasso's oeuvre. While Gertrude was a strong supporter of Cubism, Leo regarded it as "completely abhorrent" and openly ridiculed it.<sup>6</sup> From being a prophet of modernity he became a defender of the "old schools", and instead of Picassos and Matisses he mainly took paintings by Renoir with him to Italy. At this time he regarded the pinnacle of visual art to be Renoir's *Cup of Chocolate* (ca. 1912, oil on canvas, 54.3 × 64.8 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania), which depicts a girl sitting with a cup of chocolate, leaning on a table on which are a bouquet of flowers and a small jug. He thus experienced a kind of *retour à l'ordre* (return to order) just before the First World War, unlike many artists—including Coubine—who did not adopt this slogan until during or just after the war. He himself abandoned his career as an artist and, after a short period in which he considered working as a psychoanalyst, devoted himself to writing. His first article was about Paul Cézanne, whom he still considered to be "one of the most important figures in the history of modern painting".<sup>7</sup> He presented his opinions on art in the book *The A-B-C of Aesthetics*, published in New York in 1927.

It was at this time that he came across the work of Othon Coubine (1883–1969),

which induced him to take up collecting art again. According to Stein's correspondence with the Paris art dealer Adolphe Basler, his attention was first caught by paintings by Coubine which he saw in a Paris art salon in June 1926.<sup>8</sup> This must have been the Salon des Tuileries, to which Coubine sent a total of six canvases, giving a contact to Basler instead of his own address.<sup>9</sup> The works he exhibited at the salon were two Provence landscapes, *A Portrait of a Woman*, *A Bouquet of Flowers*, *A Still Life*, and *A Countryman Sharpening a Scythe*.<sup>10</sup> According to Basler, Stein chose one of the two landscapes, which he bought through Basler as an intermediary; in his letter the art dealer promises to deliver the painting as soon as the salon has finished, and adds, "This artist could not dream of any better recognition of his talent."<sup>11</sup>

The art dealer and critic Adolphe Basler (1876–1951) had already been promoting Coubine's art in all sorts of different ways since 1920: he had initiated exhibitions, written about him in French and foreign magazines, and arranged commissions for him to illustrate books. The interest of someone so well known in Paris art circles as Leo Stein thus meant for him, too, the recognition of his efforts over a number of years.

However, it is very likely that Stein had already come across Coubine's work before this. He was a regular visitor to the Berthe Weill Gallery, at which an exhibition was held in 1920 of drawings by Picasso, Matisse, and Coubine—the three artists whose oeuvre fascinated him the most at various periods.<sup>12</sup> In June of that year Weill put on an independent exhibition of Coubine's works, at which 30 of his drawings and 40 of his paintings were to be seen, and three years later she again displayed works by him. It would also have been surprising if Stein had not seen Coubine's exhibition at the Barbazanges Gallery in 1925, when the painter presented some 60 works from the years 1920–1925, thus essentially a kind of retrospective of the Neo-Classicist period of his oeuvre. Here Leo Stein could have seen paintings which later became part of his collection.

After this first acquisition of the Provence landscape from the Salon des Tuileries in the spring of 1926, Stein then purchased five more canvases directly from an exhibition of a large collection of Coubine's paintings, drawings, and prints, which was held at the end of that year by the Briant-Robert Gallery in collaboration with Basler, who wrote the foreword to the catalogue. The invoice sent to Stein by the gallery



2 *Seamstress*, 1925, oil, canvas, 92.1 × 73 cm. Former collection of Leo Stein, no. 30-2, purchased from Adolph Basler, private collection.

shows that he chose for his collection three landscapes, one bouquet of flowers, and *Girl at a Piano*, exhibited under the title of *Music Lesson*.<sup>13</sup> In the oldest extant letter from Stein to Coubine, written

immediately after this purchase, Leo says, “Dear Coubine, for some time now I have been thinking that I would like to meet you again, but a friend of mine is leaving for America and will take with him part



3 *Alpine Foothills Landscape (Simiane)*, 1925, oil, canvas, 50.8 × 61 cm. Former collection of Leo Stein, no. 12–4, purchased from the exhibition at Galerie Briant-Robert in December 1926, private collection.

of my book that has been completed [...]. Afterwards I will have more time. My wife and I would be very pleased if you could come to dinner the following Sunday [...]. The paintings are in our house and are a source of great joy to us.”<sup>14</sup> As this letter shows, from the time of the first purchases a tie of strong friendship developed between the collector and the painter, which gradually grew into an extensive correspondence dealing not only with business issues, but also personal matters and artistic questions.

Further acquisitions followed in December 1927: a landscape from the Bernheim Jeune Gallery, three paintings from the Briant-Robert Gallery, and several other paintings bought directly from Basler. Leo Stein wrote to the painter about them:

“Dear Coubine, recently I bought some of your paintings. I started by buying two or three and finished up with six. You are really beginning to fill my house, which was not built for such an influx.

The truth is that you are able to capture more or less what I see. You are the only artist I know, apart from Bruce,<sup>15</sup> who is able to express the aspects of nature with a rhythm that goes to the depths, and in addition you have a quite natural beauty of material which he lacks. And you are also more flexible both in observation and in execution. You hardly ever paint a landscape that I would not like to have. They always have content with nature and a structured picture. In short, you are the only contemporary artist that I know who completely satisfies me. [...] Above all, I am glad that I have found in you that understanding for a rhythm going to the depths of the painting. It is very rare [...] and now that I have found it with such a wide range of perception, I try to ingratiate myself with it [...]”<sup>16</sup>

Coubine’s paintings usually tend to have more of a shallow pictorial space, but sometimes the painter divided it into three planes, as in a *vedutà*, with the





4 *Spring in Provence*, 1926, oil, canvas, 46.3 × 55.2 cm. Former collection of Leo Stein, no. 10–3, purchased via Adolph Basler from the Salon de Tuileries 1926, private collection.

most prominent details in the foreground. Stein evidently had this in mind when on a number of occasions he expressed his admiration for Coubine's feeling for composition, the "preciseness" of which he several times compared to the work of Camille Pissarro: "In his landscapes we find a sensitivity of drawing and preciseness of relations that we have not come across since Pissarro."<sup>17</sup>

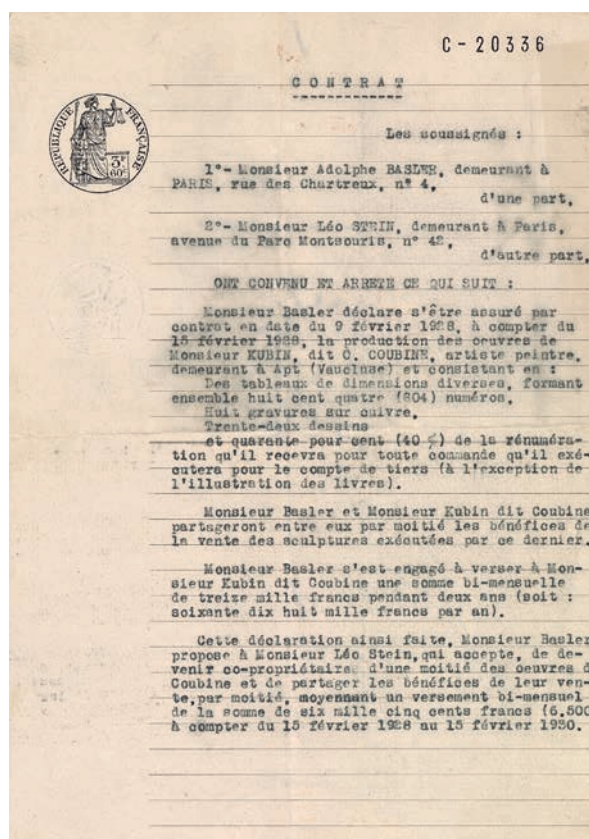
In February 1928 Stein bought *A Bouquet of Flowers* from Bernheim, in March a landscape, again from Bernheim, and in November a landscape from Theophile Briant. In early 1928 he came to the decision that he would no longer pick up individual works from various gallery-owners in this way, and ensured he would have a regular supply of Coubine's works by signing a contract with Adolphe Basler. The latter already had a contract directly with Othon Coubine, which, in return for a regular payment made every two

months over a period of two years, secured him the right to 804 paintings,<sup>18</sup> eight copperplate engravings, 32 drawings, and in addition 40% of the fee that Coubine would receive if he painted for someone else and 50% of the sale of sculptures.<sup>19</sup> Basler now, in return for half the sum that he sent regularly to Coubine, assigned to Stein half of the output of Coubine that he had secured, including a share in the works that Coubine sold himself. Once this contract was signed—with Stein committing himself to a period of two years, from 15 February 1928 to 15 February 1930—Basler and Stein thus had an equal share in Coubine's output according to fixed rules. They took it in turns to have first choice of Coubine's current works, and took great care that they both always had collections of equal value. Stein sometimes asked Coubine himself to choose his "share" for him, a sign of how much they trusted each other.



5 *A Girl at the Piano*, 1926, oil, canvas, 73 × 92.1 cm. Former collection of Leo Stein, no. 30–3, purchased from the exhibition at Galerie Briant-Robert in December 1926, private collection.

6 Contract between Adolph Basler and Leo Stein concluded on 9 February 1928. Leo Stein Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.



Leo Stein also tried to promote Coubine's work in America. He managed to sell a few paintings to American friends or family members. In 1928 Basler informed him that an American art dealer wanted to put on an exhibition of Coubine's works in New York.<sup>20</sup> It was evidently for this reason that Stein sent 37 canvases by Coubine to America in 1932.<sup>21</sup> Later, however, he wrote to the painter that the situation in the USA was complicated and the exhibition had never taken place.

As has already been said, their relationship was far from being just a business one. Coubine went to visit Stein in Settignano, and Stein in turn went to see the Coubines in Simiane-la-Rotonde in the south of France. In 1936 he spent more than a month at Coubine's house. When Stein himself once again turned to painting in 1930, he regularly informed Coubine about the approaches he adopted and the progress he made. When they could, they painted together, from nude models or in nature, and they planned to share an atelier in Paris.<sup>22</sup>

Straightaway in 1926, Leo Stein wrote a study on Coubine, which was translated by Basler and published two years later in the journal *L'Amour de l'art*.<sup>23</sup> Stein informed Coubine about the text as follows: "I have written an article about you, which Basler is now bringing into conformity with the French language [...]. It is written in an austere tone; I prefer it that way and I think you do, too. It will probably be published in English, as well."<sup>24</sup> It is a certain type of formal analysis, in which, however, the author does not try to adopt an impartial stance, but admits his subjective view of the painter's oeuvre. The study, which takes up several pages, begins with a criticism directed at contemporary critics of art: "Incapable of discerning and perceiving differences, they regard painting as a monolithic building, as a large hall without partitions or compartments." Here he takes aim at those who defend the avant-garde position and have no understanding for Neo-Classical art. And, as though he feels the need to defend the radical transformation of his own artistic interests, he continues: "For some time now, I have only paused for things that have a certain significance in my eyes. How many formerly adored idols I now burn today!"

On Coubine himself he says, "I have not known Coubine's painting very long. Within a few years, this artist has attained a degree of maturity which presages great work in the future... What fascinates me the most with Coubine is the fact that he does not apply paint to canvas at random. [...] By this I mean that Coubine is always a master of composition, and this mastery is evident in the smallest details, while most of his contemporaries focus on the overall picture." Here can clearly be seen the influence of the method of Giovanni Morelli<sup>25</sup> and his connoisseurship directed at the study of details, with which Leo became thoroughly familiar during his stay in Florence,<sup>26</sup> and which he also discussed with his friend, Morelli's pupil Bernard Berenson. From the technical point of view, Coubine had a perfect mastery of the painter's craft, and painted in delicate azure layers. He avoided heavy applications of paint and striking colour contrasts, which French critics sometimes criticised as being insufficiently original in execution. Stein, by contrast, thought highly of this. On Coubine's work with colour he added, "His colouring is temperate and richly nuanced. If his range is limited, it always has a perfect harmony of relations."

Stein further appreciated Coubine's "classical feel for objectivity" and "normal"



7 Othon Coubine and Leo Stein in Simiane-la-Rotonde, around 1930. Leo Stein, *Journal into the Self. Being the Letters, Papers & Journal of Leo Stein*, New York 1950.



8 Othon Coubine and Leo Stein in Simiane-la-Rotonde, around 1930. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

depiction of reality, devoid of any kind of deformation or "exaggeration, from which many artists derive their effects". This was an ironical allusion to the development of Picasso's Cubism, for which he had no appreciation. Instead, he preferred "Coubine's vision of the simple human being". He appreciated Coubine's portrayal of a certain idyllic archetype and his idealisation of rural people. Unlike the painter's critics, who accused him of a certain passivity, he even perceived a certain tension in Coubine's figural compositions: "Let us also admire that dramatic strength which enlivens every figural composition by Coubine. It is true that activity is limited in them, but the figures are always animated and fully devoted to what they are doing. They are satisfied with the gestures of everyday life such as sewing, playing the piano, playing *pétanque*, sharpening scythes, etc. But they always observe the classical proverb *Age quod agis*."<sup>27</sup> Admiration for simplicity and references to Antiquity, this was all in keeping with Coubine's idealisation, looking back to the values of the past and manifesting itself in the form of a more

or less consistent classical artistic style. However, Coubine's return to traditional painting differed from the "return to order" characteristic of post-war art in that it was connected not only with a reaction to the ravages of war, as was the case with most artists, but also with the suffering and pain caused by a personal family tragedy, the death of his son and wife. This is perhaps the reason why his figural compositions are devoid of any kind of psychological tension or individual expression. There is no inner communication between his figures, and their psyche is not manifested. Coubine himself paradoxically referred to this rejection of subjectivity in terms of sincerity and justified it in terms of its comprehensibility: "A painting is first of all a thought (inspiration) and only afterwards a piece of craftwork. If the craftwork does not correspond to my thoughts and feelings, then I am playing a game; but I do not consider it interesting to show my games to the public. I have therefore withdrawn from all subjective conceptions. I want to be easily understood, without making any claim to be classical. I want to be sincere to myself and to those close to me."<sup>28</sup> Surprisingly, Stein was not concerned about the lack of expression in Coubine's canvases, either, although he took a great interest in psychology and psychoanalysis, and based his own theory of art, as set out in his book *The A-B-C of Aesthetics*, on a psychological model of perception. He evidently believed in Coubine in the same way as the French critic Robert Rey, who wrote about an exhibition by the artist in 1926 for the prestigious journal *Beaux-Arts*, "This art has no traces of Romanticism or unease, but a delicate attempt to perceive correctly and to transmit the intimate smiles of nature with tact and moderation. It would not surprise me at all if 50 years from now Coubine was regarded as one of the best painters of his time."<sup>29</sup> Coubine himself gradually came round to the view that figures were disruptive elements for him, and he concentrated on painting landscapes from which people were excluded. These also constituted a large majority of Stein's collection. For Stein, Coubine represented a painter whose contribution to landscape painting was the most significant for a long time. In one letter he even wrote to him, "It is rare for a painter with such a strong aesthetic perception as you display to devote themselves to landscape painting."<sup>30</sup>

In 1938, when Leo explained his interest in Coubine to his cousin Fred Stein, whom he intended to inherit his art collection in

America, he said, "When I started with this, it was for two reasons: firstly, Coubine was the first artist to interest me after the early Matisse and Picasso, and secondly, I tried to create a market for him."<sup>31</sup> But he admitted that 20 years earlier Coubine would certainly have made a different impression on him: "It was necessary to go through Cézanne and Matisse first."<sup>32</sup>

Eventually Coubine became the painter with by far the most works in Leo Stein's collection. A total of some 50 paintings by Coubine are known to have figured in the collection, but there were probably many more. After Stein's death in 1947, his wife left some of them to Coubine himself and bequeathed others to their domestic help. The American collection was successfully preserved almost in its entirety in a private collection. This first report is intended as a basis for further detailed treatment of this so far unresearched chapter of Czech-French-American relations in the visual arts.

*This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.*

#### Notes

**1** This text is part of the Czech Science Foundation project no. 18-02051S: ECOLE DE PARIS: Visual artists from the Czech lands and the "Paris school" 1918-1938.

**2** For more on this see Gary Tinterow and Marci Kwon, "Leo Stein before 1914", in: Janet Bishop, Cécile Debray, and Rebecca Rabinow (eds.), *The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*, SFMoMA-Yale University Press, New Haven and London 2011, pp. 71-85.

**3** Alfred H. Barr Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York 1951, p. 57.

**4** See *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family*, exh. cat., Museum of Modern Art, New York 1970.

**5** Paul Cézanne, *The Spring House*, ca. 1879, oil on canvas, 60 × 50 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.

**6** Martha Lucy, "Leo without Gertrude", in: Janet Bishop, Cécile Debray, and Rebecca Rabinow (eds.), *The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*, SFMoMA-Yale University Press, New Haven and London 2011, pp. 87-95.

**7** Lucy, "Leo without Gertrude", p. 89 (note 6).

**8** Adolphe Basler to Leo Stein, June 1926, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Series I, Box 1, Folder 3. In his notes on his purchases, Stein gives it the title *Printemps*.

- 9** See cat. *Salon des Tuileries*, 1926.
- 10** In the catalogue the works are given as follows: no. 439 *Portrait de femme*, no. 440. *Petit rétamateur de faux*, no. 441. *Nature morte*, no. 442. *Paysage de Provence*, no. 443. *Fleurs*, no. 444. *Paysage de Provence*.
- 11** See Basler (note 8).
- 12** For more on this gallery and Czech artists see Anna Pravdová, “École de Paris and Czech Artists in Interwar Paris. A situation report on the Parisian art scene with a focus on Galerie Berhe Weill”, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXIX, 2019, pp. 20–28, 86–90.
- 13** See the invoice made out to Stein by the gallery on 1 December 1926 for the sum of 24,000 francs for a total of five paintings by Coubine. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 13.
- 14** Leo Stein to Othon Coubine, December 1926, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 3, Folder 68.
- 15** This is a reference to the American painter Edward Bruce (1879–1943), who owned a villa not far from where Stein lived in Italy, and whose work Stein also admired.
- 16** Leo Stein to Othon Coubine, 10 December 1927, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.
- 17** Leo Stein, Coubine, *L'Amour de l'art*, no. 4, April 1928, pp. 133–135.
- 18** This surprising number is really to be found in the contract, both in words and in figures.
- 19** See contract between Adolphe Basler and Leo Stein, signed 9 February 1928. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 13.
- 20** Adolphe Basler to Leo Stein, 1928, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78.
- 21** See the invoice of the shipping company Wacker-Bondy dated 28 May 1932 and the attached list of works. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, YCAL, MSS 78, Box 13.
- 22** Leo Stein to Othon Coubin, undated, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.
- 23** Stein (note 17), pp. 133–135.
- 24** Leo Stein to Othon Coubin, undated (1926), Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.
- 25** Giovanni Morelli is the author of the book *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von Munchen, Dresden und Berlin* (1880), which, however, he published under the pseudonym Ivan Lermolieff.
- 26** Tinterow and Kwon (note 2), pp. 71–85.
- 27** Stein (note 17), pp. 133–135.
- 28** Coubine is quoted by A. H. Martinie, in: A. H. Martinie, *Coubine*, Paris 1929, p. 6.
- 29** Robert Rey, *Beaux-Arts*, 1926, no. 21, p. 321.
- 30** Leo Stein to Othon Coubine, undated, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.
- 31** Leo Stein to Fred Stein, 17 February 1938, Leo Stein Collection. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 1, Folder 22. This letter is also cited by Martha Lucy; see Lucy (note 6), p. 93.
- 32** Leo Stein to Fred Stein, 17 February 1938.

*Translated by Peter Stephens*

# Vincenc Kramář and Interwar Purchases of Baroque Sculpture for the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts<sup>1</sup>

TOMÁŠ HLADÍK

Soon after he was appointed the director of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts, Vincenc Kramář devoted great energy and determination to an ongoing assembly of pieces for the Gallery's collection. While Kramář's many contacts with both local and international art dealers and collectors of old-master paintings have been sufficiently explored, his efforts in acquiring Baroque sculptures have generally remained on the margins. The Picture Gallery's agenda files suggest that it was not until the mid-1920s that the collection's existing, somewhat dismal state was improved through purchases of what were often large sets of sculptures. Outstanding acquisitions in this period included the strongly expressive carving of *Angels* by Severin Tischler, altar sculptures of *St Vitus* and *St Ludmila* from the Prague workshop of Ferdinand Maximilian Brokof, and the famous *bozzetto The Repentant St Peter* by Matthias Bernhard Braun. The Picture Gallery's inventories and correspondence repeatedly cite František Zmek, a sculptor and restorer from Prague's Podolí neighbourhood, as the owner of a remarkable number of high-quality carvings mostly from the 18th century.

#### Keywords

Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts, Vincenc Kramář, Baroque sculpture, Matthias Bernhard Braun, Ferdinand Maximilian Brokof

Vincenc Kramář aimed to introduce an active acquisition policy at the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts (PGSPFA) immediately upon his appointment in 1919. He saw himself more as a director of a state gallery than a mere administrator of the Society's picture gallery, a position he held, *de jure*, up until 1937 when the State Gallery was finally established. As Vít Vlnas has noted, Kramář could be quite unscrupulous in his actions: he refused to make a distinction between the Society's principal, the interest from which was used for acquisitions, and its core capital which, as a result, "rapidly diminished".<sup>2</sup> While Kramář's many contacts with both local and international collectors of old-master paintings and art dealers have been sufficiently explored,<sup>3</sup> his efforts in acquiring Baroque sculptures have generally remained on the margins. The following text aims to shed light on this aspect of Kramář's acquisition policy. Based on the official agenda of the PGSPFA



1 Ferdinand Maximilian Brokof, *A Kneeling Moor I*, around 1720.  
Photo: The National Gallery in Prague.



2 Ferdinand Maximilian Brokof, *A Kneeling Moor II*, around 1720.  
Photo: The National Gallery in Prague.

and the Collection of Old Masters, it is possible to describe the gradual growth of the Baroque sculpture collection in the interwar period, linking it to Kramář's various sources, to which he appealed as the gallery's director.

**I**  
The PGSPFA's inventories suggest that the state of the collection was rather unsatisfying until the mid-20th century due to the lack of high-quality examples of local and European 17th and 18th-century sculpture. The Picture Gallery received its first artworks as early as 1835, thanks to Count Caspar Sternberg, who donated exquisite sculptures that used to adorn the Trója palace interiors.<sup>4</sup> From then on, however, there were no consistent acquisitions. It was only through the gallery's new director, with his expertise and persistent activity that the situation was improved. The gallery's agenda files during the Kramář period, particularly the correspondence with art dealers and collectors as well as the Ministry of Culture and National Enlightenment, inform us that the gallery did not start purchasing sculptures before

1923. This was also the year of culmination of the first phase of acquisitions for the proposed state collection.<sup>5</sup> Also in 1923, *Volné směry* published an article by Antonín Matějček, who made an interesting comment on Kramář's existing acquisition plan: "[...] In addition to the new director's inventory begun immediately after his taking office, all of Kramář's efforts went to enriching the collection with two main goals in mind. Aware of the two points in history when Czech art attained a unique character—the Gothic and Baroque periods—he was compelled to magnify the material from these periods and build fully characteristic period collections."<sup>6</sup> Through continuous purchases mainly from Czech private collections, Kramář managed to transform the existing fragmentary sculptural collection and significantly augment it by the end of 1920, although some important names were still missing (Johann Georg Bendl, Matthäus Wenzel Jäckel, Ignaz Franz Platzer). Quite importantly, Kramář "did not hesitate to consider purchasing anonymous artworks, trusting in his own critical evaluation of the work's quality and its evolutionary value."<sup>7</sup> When scou-



3 Matthias Bernhard Braun – follower, *Guardian Angel with the Child Tobias*, around 1740. Photo: The National Gallery in Prague.

ting for artworks, he relied on a numerous and diverse circle of collectors which, in addition to art dealers, included architects, lawyers and financiers, as well as practising artists and occasional collectors. Significant expansion of the Baroque sculptural collection would not have been possible without necessary state funds. As recently discussed by Vlnas, well-informed art dealers and collectors were often aware of Kramář's extraordinary relations with the Ministry of Education and National Enlightenment regarding both direct and outstanding subsidies "which the gallery regularly received (albeit without legal claim) from budget surpluses."<sup>8</sup> The correspondence between the Gallery and the aforementioned circle of collectors shows that the years 1926 and 1927 were the most fruitful in acquisitions. This is a paradox, because precisely in this period, Kramář had to defend his idea of the future State Gallery in strong polemics

concerning the Modern Gallery and its conception.<sup>9</sup>

## II

The quantitative growth of the collection, still, was rather slow: for example, throughout 1923 only seven Baroque sculptures, none of particularly high quality, were purchased.<sup>10</sup> However, the agenda files show that two large sculptural sets were bought in the following year. One of them, consisting of eleven carvings, was offered to Kramář by the famous Prague art collector and writer, Joe Hloucha.<sup>11</sup> This way, the gallery acquired a number of medieval artworks as well as a pair of polychrome gilded statuettes *Kneeling Moors* (Figs. 1-2),<sup>12</sup> later attributed to Ferdinand Maximilian Brokof (1688–1731).<sup>13</sup> In the catalogue of the 1933 Prague exhibition *Baroque Wooden Sculpture from Prague Collections* at the Feigl Gallery, both sculptures already figure as the State Gallery's property, albeit under the confusing title *Kneeling Indian* or *Indian* and with the description "work related to F. M. Brokof and his statue of St Francis Xavier on the Charles Bridge."<sup>14</sup> In October 1924, the gallery purchased six medieval and baroque sculptures from a private collection in Prague. Here, the owner cites the work's provenance in his offer: "2 Gothic [sculptures] from Borovany, 3 Baroque fragmentary from the Všenory manor and 1 Late-Baroque from Mariaschein."<sup>15</sup> This set also included a robust figure of *Guardian Angel with the Child Tobias*, a carving by one of the anonymous followers of Matthias Bernhard Braun (1684–1738) marked by great confidence in sculpting volumes. Oldřich Jakub Blažíček once included this sculpture in the permanent exhibition of Baroque art at the St George Convent (Fig. 3).<sup>16</sup>

All these carvings were offered by František Zmek, a sculptor and restorer from Prague-Podolí, whose name regularly appears in the following years' inventories and correspondence. Without exaggeration we may say that Zmek was Kramář's main source of high-quality examples of local Baroque sculpture that was so painfully lacking in the gallery's collection. Kramář received Zmek's contact from Bedřich Veselý, another owner of many high-quality Baroque sculptures that also gradually made their way to the State Gallery's collections. At the beginning of August 1924, Veselý, who owned an "art cabinet" on Chotkova Street, sent the following urgent message to Kramář: "If you want to see several truly beautiful Czech carvings, please visit Mr. Zmek, a sculptor in



Podolí. I particularly like some of his large sculptures. He has a buyer for them, but I told him to wait for you and sell only what is unsuitable for you [...].”<sup>17</sup>

Also in 1924, the gallery made one of its few purchases of sculptures from abroad. Following lengthy negotiations, which ended in the autumn of that year, the gallery made an agreement with Prof. Heinz Braun, the director of what was then Museum der bildenden Künste in Wrocław (Breslau), purchasing two strongly expressive, life-sized wooden sculptures of angels for the high price of 1,500 golden Marks. Dr Zdeněk Wirth, section chief of the Ministry of Culture and National Enlightenment who approved all the Gallery’s purchases, wrote a letter to Kramář in which he recommended him to buy the sculptures: “You should definitely buy those angels from Wrocław if they are Bohemian.”<sup>18</sup> According to Professor Miloš Stehlík, both angels were made in the workshop of Severin Tischler, one of Matthias Bernhard Braun’s followers.<sup>19</sup> In February 1926 the Gallery purchased a high-quality sculpture *St Procopius* from the Prague-based architect A. Stříž. The figure’s striking gestures and turbulent bodily dynamics once led Václav Vilém Štech to attribute the sculpture to Braun’s nephew Anton.<sup>20</sup> In June 1926, the same collector sold a pair of *Kneeling Angels* to the Gallery. The sculptures recently underwent careful restoration, and in 2009 they were included in the National Gallery’s exhibition at the Kinský manor in Žďár nad Sázavou.<sup>21</sup> Significant acquisitions from this period also include the stone sculpture *Bacchus* (Fig. 4), a work of Braun’s workshop possibly from the period around 1725, “which, having wandered erratically around Prague gardens, found safe harbour in the public collection.”<sup>22</sup> Antonín Matějček was the first to attribute the sculpture to Braun, whose famous summer palace Na Zderaze is possibly where the sculpture comes from.<sup>23</sup>

### III

In 1927, a key year in our study, the Gallery was purchasing both individual sculptures and larger sets continuously from the spring through December. The official agenda shows that at the beginning of April, František Zmek sold eleven 17th and 18th-century carvings to the Gallery.<sup>24</sup> This was also when the collections of today’s National Gallery were enriched by not only anonymous sculptures but also polychrome carvings of Czech patron saints *St Vitus* (Fig. 5) and *St Ludmila*, which used to be

part of the permanent exhibition *Baroque in Bohemia* at the Schwarzenberg Palace, and attributed by postwar researchers to the workshop of Ferdinand Maximilian Brokof.<sup>25</sup> The lively correspondence between the Gallery and Zmek reveals interesting facts about some of the works’ provenance. For example, Zmek bought the two sculptures of miners in Kutná Hora, the two Capuchins come from the Capuchine monastery in Prague and the seated bishop was purchased in Kolín. Kramář’s letter to the Ministry of Culture and National Enlightenment from 10 May, 1927 suggests that the first five sculptures on the list Zmek had offered to the Gallery— “Sts Vitus and Ludmila, white coating, ca. 197 cm tall,” “St Paul and Andrew, newly gilded, ca. 174 tall” and “1 sketch of a seated apostle, uncoated, 15 cm tall”<sup>26</sup>— were originally property of Bušek and Sons company in Sychrov and Zmek acquired them during World War I in 1915.<sup>27</sup> The latter work is particularly interesting. By comparing the Gallery’s agenda with earlier art-historical literature, one necessarily comes to a conclusion that this is Matthias Bernhard Braun’s famous *bozzetto* depicting *The Repentant St Peter* (Fig. 6).<sup>28</sup> In 1933, the State Gallery lent this *bozzetto* to what was then Schlesisches Landesmuseum in Opava (Troppau) whose director, Edmund Wilhelm Braun, organized a breakthrough exhibition of Baroque sculptural sketches and models.<sup>29</sup> Before the Opava show, the sketch was exhibited at the Feigl Gallery in Prague; the catalogue lists it under the name “Apostle”. The corresponding entry in the catalogue of the Prague exhibition contains a note suggesting that it was E. W. Braun who attributed the sketch to Matthias Braun.<sup>30</sup> This exhibition also featured another well-known sketch by Braun, *Eagle Stretching Its Wings*, on loan from František Zmek’s collection.<sup>31</sup>

In December 1927, Kramář informed the ministry about the extraordinary offer from Bedřich Veselý, the art dealer mentioned above, for ten Baroque sculptures, of which six were selected to be purchased for the gallery’s collection. The ensuing correspondence says that “Veselý lowered the price from the original 34,000 to 27,000 at which price the set was finally purchased.”<sup>32</sup> The Gallery thus acquired the expressive carving of *St John the Baptist*, once exhibited in the permanent exhibition *Baroque in Bohemia* at the Karlova Koruna chateau in Chlumec nad Cidlinou, attributed by O. J. Blažíček to an anonymous disciple of Matthias Braun.<sup>33</sup> The purchase agreement with



4 Matthias Bernhard Braun – workshop, *Bacchus*, around 1725. Photo: The National Gallery in Prague.

Veselý included a set of richly polychromed carvings—two pairs of *Angels* as well as *St Barbara* and *St Catherine*, completed in the following year with the last pair of *Kneeling Angels*, also from Veselý.<sup>34</sup> The whole set, presumably part of the furnishing in an unknown chateau chapel in the Žatec region, is “characterized by a strong sense of bodily volume, but also a refined fluency and harmony of movements, as well as a balanced combination of white and gold. The Early-Rococo sensibility is also evident in the delicate charm of faces and gestures.”<sup>35</sup> Only several days after successfully concluding this purchase, Kramář responded to an exceptional offer from Prague-based art dealer Prof. Moritz Müller, owner of a monumental Baroque pulpit dating to 1758, possibly made for the interior of the Late-Gothic Church of the Assumption of the Virgin in Most. The pulpit, featuring large gilded relief with interesting iconography, was the last work of Matthias Kühnel (†1762), a sculptor and key holder for the Wallensteins in Duchcov. Based on the inscription on the inside of the pulpit,<sup>36</sup> Kühnel made the pulpit along with his two sons, who in this period worked in their father’s workshop. In the late 1930s, Müller, who ran an “Art Company and Auction Hall” on Národní třída in Prague, contacted Kramář again, this time offering a terracotta sculpture of *Madonna* by the Italian sculptor and modeller Bomboli (Bombeli?). This work, unusual in both its style and material, originally adorned the Troja palace chapel. In the same period, Müller donated a life-sized sculpture of *St Florian* (1690–1700) to the Gallery.<sup>37</sup>

In addition to Zmek and Veselý, Kramář’s other important partners in his efforts to enhance the Gallery’s Baroque sculpture collection included Otto Morawitz, a Prague art dealer who, between 1926 and 1928, sold seven Early Baroque and Rococo carvings to the Gallery.<sup>38</sup> The last purchase (on 17 January, 1928) included carvings of kneeling patron saints of Franciscan and Dominican orders, *St Francis of Assisi* and *St Dominic*, which Blažíček later chose for the long-term exhibition *Czech Baroque Art* in the Convent of St. George and in Karlova Koruna chateau in Chlumec nad Cidlinou.<sup>39</sup>

Although the 1927 “acquisition bounty” was never repeated and the numbers of newly acquired works rapidly decreased in the ensuing years, the path Kramář had taken as the Picture Gallery’s director and his achievements in acquiring Baroque sculptures deserved positive evaluation. In 1930, Antonín Matějček wrote: “There

is the wooden Brokofian *St. Vitus* and the stone *Satyr* by Braun’s workshop, [...]. In this respect, the state gallery faces difficult tasks, but this promising start gives us hope that they will be successfully fulfilled.”<sup>40</sup> However, the Gallery did not succeed in maintaining its positive 1920s trend. In the following period, purchases of Baroque sculptures were rare, occurring only once every several years. This did not noticeably change when the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts was nationalized and the State Collection of Old Masters was established in 1937. At the end of this period, the agenda files mention occasional “donations” of Baroque sculptures in exchange for so-called export licences.<sup>41</sup>

#### IV

At the end, let us once more return to František Zmek, probably the most important Prague collector of Baroque sculpture in the period between the end of World War I and the end of the first decade of independent Czechoslovakia. By following the provenance of Zmek’s Baroque sculptures in the preserved correspondence from this period, one discovers that his collecting activities were surprisingly far-reaching. Although the scope of available information is rather limited, it is still evident that Zmek was remarkably well-informed about other private collections and “treasures” hidden in barely accessible church vaults. His collecting interest was not limited to Prague but extended to sets of artworks stored outside the capital. This is evident from, among other sources, Vojtěch Volavka’s note in the catalogue of the aforementioned 1933 Prague exhibition: “Based on information given by Mr. F. Zmek, both sculptures [*St. Wenceslaus* and *St. Mary Magdalene*], along with other works, had been kept for a long time in the storage in the old church in Stěžery near Hradec Králové, abolished in 1830. From there, they came to the art store.”<sup>42</sup> The mark “Zmek” or “Zmek, Praha” can also be found in the collection register of the Museum of West Bohemia in Pilsen. The Pilsen register shows that in 1918 and 1919 Zmek sold Baroque sculptures from his collection to Pilsen’s museum collections. In addition to high-quality counterpart pairs, *Kneeling Angels* and *Sts Catherine and Barbara*,<sup>43</sup> these sculptures include Ignaz Franz Platzer’s (1717–1787) larger-than-life-sized gilded figures of Bohemian patron saints *St Procopius* and *St Adalbert* which, according to a period document, originally adorned the interior of the church of *St Nicholas* in Prague’s Old Town.<sup>44</sup> We



5 Ferdinand Maximilian Brokof – workshop, *St Vitus*, around 1725–1730. Photo: The National Gallery in Prague.

will probably never know how Zmek, an experienced collector and practising artisan endowed with a sensibility for extraordinary artistic qualities in Baroque sculptures, got to know about these silent witnesses of the glorious past. He may have refined his sense for artistic quality when restoring prominent High-Baroque sculptural monuments in Prague, such as the Marian column on the Hradčany Square.<sup>45</sup> It is also unclear how he financed his surprisingly numerous purchases. Preserved evidence suggests that as well as being aware of the artworks' aesthetic qualities, Zmek was able to accurately assess their monetary value in the modern times.

## V

The last questions this text aims to answer are the following: To what degree were art critics at the time aware of cultural-

historical importance and often high aesthetic quality of these newly acquired sculptures? Did Vincenc Kramář, as an active participant in these acquisitions reflect on the sculptures in his writings? When reviewing period reactions to the Picture Gallery's new exhibition at the Rudolfinum (December 1928), we soon find out that most reviewers, including such renowned experts as Vojtěch Volavka, did not consider the newly acquired examples of Baroque sculpture worth mentioning,<sup>46</sup> The only Baroque sculptural work that received some attention in the press is Matthias Kühnel's 1758 pulpit from Duchcov.<sup>47</sup> Similarly, press reviews of the 1930 *Exhibition of the State Old Master Acquisitions* repeatedly mention Giuseppe Mazza's sculpture of *The Virgin with Infant Jesus and John the Baptist*, while the sculptures discussed in this text earned mere general remarks such as: "The great masters are represented by Braun's stone Satyr and several pieces skillfully reflecting Braun's and Brokof's influence."<sup>48</sup>

The situation is similar regarding Kramář's art-historical interest in Bohemian Baroque sculpture. Although he actively strove to acquire stylistically and artistically diverse Baroque sculptures, there are no studies by him that would match his texts on medieval painting and sculpture in Bohemia or the newly acquired Dutch paintings.<sup>49</sup> The standard Picture Gallery and State Gallery exhibition guides (**Fig. 7**) show that Kramář did not forget about the newly purchased Baroque sculptures such as *Bacchus* by M. B. Braun, *St Vitus* by F. M. Brokof and a pulpit by M. Kühnel<sup>50</sup> but he offers no detailed information about these works. The texts concerning them are short, at times complemented with information about the sculptures' provenance (often rather questionable) that Kramář mechanically reprinted from the official agenda, namely from the original owners' written offers.<sup>51</sup> Vladimír Novotný, who prepared the secondary permanent exhibition at the Zbraslav chateau during the occupation, took basically the same path, most likely following Kramář's plans and ideas.<sup>52</sup> The exhibition's accompanying publications stick to the previous practice, bringing no change toward a more consistent art-historical research into the newly assembled collection. In his 1939 review of the State Collection's exhibition of newly acquired artworks, Josef Cibulka summarized the above-discussed change in acquisitions during the 1930s, explicitly mentioning only two sculptures: "If 17th-century sculpture collection failed

to flourish this time, [the Gallery] still acquired an important work by Matthias Bernhard Braun [...], the sculpture of St Jude Thaddaeus [...]. The set of works is complete with the angel from the Brokoff circle ...”<sup>53</sup> Having started with modest results in the early 1920, acquisitions of Bohemian Baroque sculpture by the Picture Gallery and the State Collection of Old Masters ended in the same vein on the eve of the occupation—with problematic gifts and minor gains.

*This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.*

### Notes

**1** This text was written as part of the preparation of a catalogue raisonné entitled *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia (1550–1800)*. My cordial thanks for help in studying the written agenda of the PGSPFA and the Collection of Old Masters goes to my colleagues from the Archive of the National Gallery in Prague Tomáš Hylmar, Lucie Večerníková, and Radka Heisslerová.

**2** Vít Vlnas, “Vincenc Kramář’s Gallery, Its Predecessors and Its Successors (Marking the Bicentenary of the National Gallery in Prague)”, *Bulletin of the National Gallery in Prague V–VI*, 1995–1996, pp. 7–15, 177–181, here p. 12. – Idem, “Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie”, in: *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (ex. cat.), The National Gallery in Prague, 2000, pp. 164–168.

**3** Cf. Ladislav Kesner, *Život v umění. Vincenc Kramář (1877–1960)* (ex. cat.), The National Gallery in Prague, 1992. – Lubomír Slavíček, “Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924”, *Umění XLVI*, 1998, pp. 245–262 – Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky”, in: Vincenc Kramář (note 2), pp. 169–172. Helena Dáňová has recently explored in great detail Kramář’s acquisitions of medieval sculptures. See Helena Dáňová, “From Vincenc Kramář to the 21st Century. The adventures of the collection of medieval sculpture held by the National Gallery in Prague,” *Bulletin of the National Gallery in Prague XXII–XXIII*, 2012–2013, pp. 6–22.

**4** These works included the *Allegory of Four Seasons* by Paul Heermann, around 1700, marble, alabaster, *giallo antico*, h. 60 cm, 64 cm, 65 cm, 62 cm, inv. no. P 1 – P 4. At first, Count Sternberg lent the sculptures to the Gallery (15 February, 1815) and the donated them (17 October, 1835). Cf. Archive of the National Gallery (ANG), Verzeichnis der Kunstwerke, welche sich in der Gemählde=Galerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde in



**6** Matthias Bernhard Braun, *The Repentant St Peter*, around 1720. Photo: The National Gallery in Prague.



**7** Permanent exhibition of the State Collection of Old Masters (National Gallery) in the Municipal Library of Prague, *Baroque sculpture installation*, January 1933. Archive of the National Gallery in Prague, fonds Státní sbírka starého umění, acquisition no. AA 2906/10.

Prag befinden, Prag 1827, p. 81, no. 1268–1271.

– Eike D. Schmidt, *Paul Heermann (1673–1732)*.

*Meister der Barockskulptur in Böhmen und Sachsen.*

*Neu Aspekte seines Schaffens*, Munich 2005,

s. 18–19, note 25–28, Figs. 11–14 on p. 20. – *Starí*

*mistři, Old Masters, Alte Meister*, The National Gallery in Prague, 2019, p. 168, Figs. on p. 169.

**5** Lubomír Slavíček (note 3), p. 245, 247, 258, note 2: “As Vít Vlnas has recently shown, most of these artworks were not purchased for the picture gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts, de iure a private organization at the time. Rather, supported by Rudolf Bechyně, a social democrat and the minister of education and national enlightenment, these purchases

were meant for the future State Gallery that Kramář strove to establish.”

**6** Antonín Matějček, “Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel”, *Volné směry* XXII, 1923–1924, p. 105.

Also cited in Hubatová-Vacková (note 3), p. 170, note 15. – Kramář himself offered account of his activity in *Zpráva výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách za správní léta 1923–1927* [Report of the Committee of the Society of Patriotic Friends of the Arts], presented at the general meeting on 23 June, 1928. Cf. ANG, fonds SVPU, acquisition no. AA 1258, pp. 19–24. Slaviček (note 3) quotes from this report, p. 258, note 7.

**7** Matějček (note 6), p. 106.

**8** Vlnas, Vincenc Kramář’s Gallery (note 2), p. 12, 180.

**9** This situation made Kramář write a pamphlet entitled *Dnešní kulturní reakce a Moderní Galerie* [Today’s Cultural Reaction and Modern Gallery], Prague 1927. Reprinted in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Prague 1983, pp. 396–439. Also cf. Vlnas, in: Vincenc Kramář (note 2), p. 165, note 8.

**10** The first set of sculptures, purchased from brothers Max and Josef Boháč in Prague on 23 December, 1923, included carvings of *St John of Nepomuk* and three *Angels* (current inv. nos. P 320–P 324). On the last day of the same year, the gallery managed to buy the *Evangelist*, *Apostle* and *Dead Christ* from František Adamec from Prague VII (inv. no. P 194–P 196). – Cf. ANG, Společnost vlasteneckých přátel umění (1796–1949), Einreichungs-Catalog (dodatky, dílčí seznamy, korespondence), 1796–1934, acquisition no. AA 1223/5, inv. no. 420, file 166 (also EC Katalog – Dodatky: E. C. 3081 / 31. XII. 1923 / 5 plastik (Adamec) / plastika / OP 1836 – OP 1840). The preserved agenda does not include documentation concerning the purchase from the Boháč brothers.

**11** This was the second of the three large purchases that Kramář made between 1923 and 1930 following tough negotiations with Hloucha. The set purchased in 1924 contained busts of *Mars* and *Diana* (at the time of the acquisition referred to as “mythological busts” or “Ares” and “Venus”) and anonymous works from the late 17th century inventoried under the numbers OP 1854 (EC 3084<sub>o</sub>) and OP 1855 (EC 3084<sub>n</sub>). The inventory of the National Gallery in Prague (NGP) files them as P 209, P 210. – Cf. *Staré české umění. Sbírkový katalog Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, The National Gallery in Prague, 1988, p. 144, cat. no. 382, 383, Fig. 382, 383. – Olga Kotková – Vít Vlnas, “Píti plnými doušky Evropu a její krásy.” *Staré evropské umění ze sbírek Joe Hlouchy v Národní galerii v Praze*, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Masaryk University,

Brno 2009, pp. 782–783, 795, not 125, table on p. 791.

**12** ANG, Inventory of Paintings and Statues administered by the Picture Gallery of the PGSPFA, later the State Collection of Old Art in the years 1919–1939 (also OSVPU and SSSU Inventory), acquisition no. AA 3702: OP 1852, OP 1853; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3084/18. II. 1924/11 plastik/OP 1845 – OP 1855.

**13** Cf. *Ferdinand Maximilián Brokof (1688–1731). Výběr řezeb* (ex. cat.), The National Gallery in Prague, 1981, p. 19, ex. cat. 15, 16, Figs. 16, 17. – Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Prague 1986, p. 63, 122, ex. cat. 33, Figs. 93–95, table. V. – *Staré české umění* (note 11), p. 144, cat. no. 378, Fig. 378.

**14** *Barokní dřevěná plastika z pražského majetku* (ex. cat.), Feigl Gallery, Prague II., 38 Jungmannova Street, Prague 1933, pp. 8–9, ex. cat. 13, 14.

**15** The whole set was purchased for 3,000 CZK, as stated in Kramář’s letter to František Zmek dated 7 October, 1924 and another letter from the same day concerning the payment to the owner from the account “Acquisition Fund of the Czechoslovak State Gallery.” Cf. ANG, fonds SVPU, acquisition no. AA 2002, inv. no. 113, file 138, Korespondence běžná, 1924 (also Fonds SVPU, AA 2002), ref. no. 431, ref. no. 492, ref. no. 523, ref. no. 526; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3097 / 3. 10. / 6 soch (Zmek) / OP 1868 – OP 1873. – The Baroque sculptures from this set included *Archangel Michael*, *A Greek Hero*, *St. Florian* and *Guardian Angel* (current inv. no. P 219 – P 222). For more about the medieval carvings from Borovany (*Our Lady of Sorrows*, *St. John the Evangelist* inv. no. P 217, P 218) see Olga Kotková (ed.), *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture. Illustrated Summary Catalogue*, The National Gallery in Prague, 2014, pp. 59–60, no. 44 (entry authored by Helena Dáňová).

**16** Matthias Bernhard Braun – disciple, *Guardian Angel with Little Tobias*, about 1740, lime wood with fragments of the original chalk paint, h. 150 cm, inv. no. P 222 – Cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1873. Also cf. *Staré české umění* (qtd. in n. 11), p. 143, cat. no. 374, Fig. 374 – Václav Vančura, František Preiss, *Umění* XLI, 1993, p. 114, wrongly attributed the identical engraving to the workshop of František Preiss from 1705–1710.

**17** ANG, fonds SVPU, AA 2002, ref. no. 431 (written in pencil on the underside of Veselý’s business card, attached to the transcription of Kramář’s letter from 4 August, 1924).

**18** ANG, fonds SVPU, AA 2002, ref. no. 520: Letter from 23 August, 1924 in which Wirth discusses the possible purchase of the *Variation of the Krumlov Madonna* (current inv. no. P 226)

in Vienna. The sculpture was purchased in the following year.

**19** ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1865, OP 1866; EC Katalog - Dodatky: E. C. 3095 / 4. IX. / Český (?) m. 18. stol 2 andělé / OP 1865 - OP 1866; Fonds SVPU, AA 2002, ref. no. 410, ref. no. 459, ref. no. 505. The NGP inventory lists the carvings under inv. numbers P 214 and P 215. For the attribution to Severin Tischler see the handwritten note by O. J. Blažíček on the inventory card (P 214) held in the files of the Collection of Old Masters, NGP: *Dr Stehlík* 16. 3. 81.

**20** ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1898; Fonds SVPU, acquisition no. AA 2004, inv. no. 115, file 140, korespondence běžná, 1926 (see also Fonds SVPU, AA 2004), ref. no. 126 (missing document). According to mailing journal for 1926 the gallery paid 2,000 CZK for the carving. - Cf. also Václav Vilém Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Prague 1959, p. 128, colour Fig. 6 (Anton Braun?).

**21** Matthias Bernhard Braun - follower, *Kneeling angels I, II*, 1740-1750, lime wood with partly renewed original polychromy, h. 48 cm, h. 49 cm, inv. no. P 234, P 235. From 1936 onward, *Kneeling Angels* were exhibited as works of a Czech carver trained by Matthias Bernard Braun in the permanent exhibition of the State Collection of Old Masters in the Central (Municipal) Library. Cf. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1913, OP 1914; EC Katalog - Dodatky: E. C. 3130 / 28. VI. / M. Braun škola 2 andělci / OP 1913 - OP 1914; Fonds SVPU, AA 2004, ref. no. 357 (missing document). Both sculptures were purchased for 2.500,- CZK - Cf. *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Prague 1936, no. 362, 363. - *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění. Katalog*, Prague 1960, p. 32, no. 217, 218. - *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Výběrový katalog stálé expozice Národní galerie v Praze na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou*, The National Gallery in Prague, 2008, p. 30, Fig. on p. 31.

**22** Antonín Matějček, *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919-1930*, *Umění* III, 1930, p. 232.

**23** Václav Vilém Štech, Oldřich J. Blažíček and Emanuel Poche shared Matějček's opinion. In the modern period, Jan Štursa restored the sculpture for the garden of the architect Jan Kotěra in Prague-Ořechovka. On 14 June 1926 Kotěra's widow sold it to the Gallery. - Cf. Matějček (note 22), p. 232, Fig. on p. 231 (Braun's workshop. Satyr. After 1720). - Štech (note 20), p. 99, Fig. 35. - Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*, Prague 1965, pp. 121-122, 139, note 280, Fig. 152 (Around 1735, Faun, Pan, perhaps Ant. Braun). - *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění. Seznam vystavených děl*, Prague 1971, p. 57, no. 411 (Matthias Bernhard Braun - workshop, Bacchant,

around 1735). - Oldřich J. Blažíček, "Plastika v pražských historických zahradách", *Staletá Praha X*, 1980, p. 178 (Anton Braun or Dominik Braun?). - Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*, Prague 1986, p. 260, 305, note 431, Fig. 163 on p. 269 (Faun, Bacchus, around 1735, workshop of M. B. Braun).

**24** ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1931 - OP 1934, OP 1936 - OP 1941; EC Katalog - Dodatky: E. C. 3141 / I. IV. / 11 soch (Zmek) / OP 1931 - OP 1941; Fonds SVPU, acquisition no. AA 2005, inv. no. 116, file 141, Korespondence běžná, 1927 (see also Fonds SVPU, AA 2005), ref. no. 245. The sculptures were entered into NGP's inventory under inv. numbers P 238 - P 248. - On 18 February, the Gallery purchased another set of eleven sculptures, both medieval and Baroque, from Joe Hloucha. Cf. note 9 in this text. - Also cf. ANG, Inventory of OSVPU and SSSU: OP 1851 - OP 1855; EC Katalog - Dodatky: E. C. 3084/18. II. 1924/11 plastik/OP 1845 - OP 1855. These works were entered in NGP's inventory under inv. numbers P 206 - P 210 (only Baroque sculptures).

**25** Cf. Blažíček, Ferdinand Brokof (note 13), p. 69, 139, ex. cat. 48, Fig. 138.

**26** Current inventory numbers P 240, P 241 (F. M. Brokof); P 238, P 230 (Czech master of the second half of the 18th century); P 242 (M. B. Braun).

**27** ANG, Fonds SVPU, AA 2005, ref. no. 245: "The purchase was made for CZK 15,000, i.e., fifteen thousand, and this sum is to be paid by January 1928."

**28** Matthias Bernhard Braun, *The Repentant St Peter*, lime wood with shellac coat, h. 13.5 cm, inv. no. P 242. - Cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1935 (8. IV. 1927/Majitel: MŠNO, zapůjčeno do odvolání, př. č. 3141.). - Cf. also *Matyáš Bernard Braun [1684-1738]. Výběr řezeb* (ex. cat.), The National Gallery in Prague, 1984, p. 19, cat. no. 3, Fig. 4; *Staré české umění* (note 11), p. 143, cat. no. 372, Fig. 372. - For the most recent discussion see Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě*, The National Gallery in Prague, 2016, p. 81, 168, note 231, Fig. 52 on p. 78.

**29** Cf. Pavel Šopák, E. W. Braun a sochařství českého baroka, in: *Barokní umění v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24. - 25. května 2001*, Ústí nad Labem 2003, pp. 120-121. - Idem, *Edmund Wilhelm Braun*, Opava 2008 (Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis - Supplementa I), pp. 77-80, 148-149, note 290-304. - Tomáš Hladík, *Modely Josefa Winterhaldera staršího ve sbírkách Národní galerie v Praze*, *Opuscula historiae artium* 62, 2013, p. 160, 165, note 1.

**30** Barokní dřevěná plastika (note 14), p. 10, cat. no. 33.

- 31** Barokní dřevěná plastika, p. 11, cat. no. 38. – Vojtěch Volavka, Při výstavě barokní dřevěné plastiky, *Umění VI*, 1933, pp. 376–377. – Hladík (note 29), p. 160, 165, note 3. – This excellent *bozzetto*, however, did not find its way to NGP directly through Zmek but was acquired later on, in 1950 through V. V. Štech.
- 32** ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1959 – OP 1964; Fonds SVPU, AA 2005, ref. no. 485, ref. no. 494, ref. no. 505. – Kramář confirmed the purchase in his letter to the ministry from Jan 10, 1927, ref. no. 505-27. The information about the lowered price can be found in Kramář's letter from 15 January, 1927.
- 33** M. B. Braun – disciple, *St John the Baptist*, 1720–1730, sculpture in the round, roughly carved on the reverse, lime wood with shellac coating, h. 42 cm, inv. no. P 253. – Cf. ANG, Inventory of OSVPU and SSU: OP 1954; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3148 / B. VII. / *Český m. 18. st. Sv Jan Křt. / OP 1954*. – Cf. also Barokní dřevěná plastika (note 14), p. 13, cat. no. 58 (around 1740). – *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Prague 1973, p. 105, cat. no. 172a.
- 34** The whole set was purchased on 10 December, 1927, or more precisely on 3 January, 1928. – Cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1959 – OP 1964, OP 1966 – OP 1967; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3154 / 10. XII. / *6 soch (od Žatce) český m k 1740/OP 1959 – P 1964; E. C. 3156 / 3.I / český m. k 1740 (Žatecko) 2 andělé / OP 1966 – OP 1967*; Fonds SVPU, acquisition no. AA 2006, inv. no. 116, file 142, Korespondence běžná, 1928 (also Fonds SVPU, AA 2006), ref. no. 15: Kramář's letter to the Ministry of Education and the ministry's response letter concerning a loan of the sculptures to the Picture Gallery, both from 3 January, 1928; the angels were bought for 5,000 CZK. – The sculptures were entered into NGP's inventory under inv. numbers P 257 – P 265. – In the same period, Kramář also purchased a sculptural set with the high priest of the Jerusalem temple, created around 1500 in the workshop or circle of the Master of the Kefermarkt Altarpiece. For more on this, see Helena Dáňová, in: Olga Kotková (ed.), *The National Gallery* (note 15), p. 32, no. 18.
- 35** Cf. the handwritten note by O. J. Blažiček on the inventory card inv. no. P 264.
- 36** The pulpit was purchased on 15 December, 1927. – Cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1965 a-o; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3155 / 15. XII. / *M. Kühnl Kazatelna z mosteckého chrámu / OP 1965 a-o*; Fonds SVPU, AA 2005, ref. no 506, ref. no 508. – The pulpit was entered into NGP's inventory under inv. no. P 263 /a-f. – For more about this see Oldřich J. Blažiček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Prague 1958, pp. 218–219, Fig. 257 (relief depicting *Christ among the Doctors*).
- 37** The terracotta was purchased on 28 June, 1937 and the *St Florian* carving was donated on 18 August of that same year. The sculptures were entered into NGP's inventory with inventory numbers P 346, P 349. – For the most recent discussion of Bomboli, see Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*, Prague – Litomyšl 2000, p. 75, 85, note 65.
- 38** These included model statuettes of *St Joachim* (?) and *St Joseph* (?), carvings of *John*, *Matthew*, *Luke*, and *Mark the Evangelists*, a figure of *St Francis of Assisi*, and *St Dominic*. – Cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1944 – OP 1947; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3134/21. IX. / *Český m. 18st. 2 světci/OP 1916 – OP 1917*; Fond SVPU, AA 2005, čj. 212: 27. IV. 1927, Živnostenská banka, Otto Morawitz, I. Benediktinská 7 for four statues purchased for the Czechoslovak State Picture Gallery. In September of the previous year (21. 9. 1926) the same owner sold two other Baroque carvings. Cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1916, OP 1917; Fond SVPU, AA 2004, ref. no. 488. – For the purchase of the kneeling order patrons from January 1928 cf. ANG, OSVPU and SSSU Inventory: OP 1968 – OP 1969; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3157/17.I. / *Český m. Konec 16. st. 2 Klečící mniši/OP 1968 – OP 1969*; Fond SVPU, AA 2006, ref. no. 41, ref. no. 45 (Kramář's letters to the supervising ministry dated 16. 1. 1928): "According to the seller, these are plastics from Rožmberk ... Price 700 Kč." – All the works were listed in the NGP inventory under the inv. numbers P 236, P 237, P 249–P 252, P 266, P 267.
- 39** Cf. *Barok v Čechách* (note 33), p. 63, cat. no. 22a (*St Francis of Assisi*). – *Staré české umění* (note 11), p. 146, cat. no. 396, Fig. 396 (*St Dominic*). – *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze* (note 21), p. 20, Fig. no. 21 (*St Dominic*).
- 40** Matějček (note 22), p. 232. – By *St Vitus* Matějček means the larger-than-life-sized polychrome sculpture from the workshop of Ferdinand Maximilian Brokof (inv. no. P 240), *Satyr* is the above-discussed sandstone sculpture of *Bacchus* (inv. no. P 232). Cf. also note 17.
- 41** For example, on 25 February, 1939 Walter C. Körner "donated" *Winged Angel Head* (inv. no. P 369); on 7 April, 1939 Dr. Teltsch from Prague *Winged Angel Head* (inv. no. P 378) and on 2 June 1939 Dr. Ing. H. Fuchs the carving of *Seated St Benedict* (inv. no. P 384). – For the most recent discussion of this practice see Vít Vlnas, "Národní galerie a tzv. dary za vývozní povolení", in: Alena Janatková – Vít Vlnas, *Pražská Národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, The National Gallery in Prague, 2013, pp. 92–101.
- 42** Volavka (note 31), p. 373, note 1, Fig. on



p. 372 (*St Wenceslaus*). – Both sculptures, loaned to the Prague exhibition from the collection of R. Mehlschmidt are currently regarded as works of the sculptor Josef Jiří Jelínek from Kosmonosy. For more about this see *Josef Jiří Jelínek (1697–1776). Barokní sochařská dílna z Kosmonosy* (ex. cat.), The National Gallery in Prague, 1997, pp. 116–117, ex. cat. 66, 67 (entries authored by Tomáš Hladík).

**43** *Kneeling Angels*, lime wood stripped of the original polychromy, h. 140 cm, h. 140 cm, inv. no. 4083, inv. no. 3726; *St Catherine*, *St Barbara*, 1730–1740, lime wood, polychromy, h. 34 cm, h. 33.5 cm, inv. no. 6853, inv. no. 6854.

**44** Ignaz Franz Platzer, *St Adalbert*, *St Procopius*, lime wood, polychromy, gilding, h. 227 cm, h. 227 cm, inv. no. 10.849, inv. no. 10.850.

**45** As a stonemason-restorer, Zmek (along with the sculptor Jaroslav Křepčík) took part in the renovation of the *Immaculate Virgin* plague column in Hradčany between 1922 and 1923. In 1923, he collaborated with Křepčík again, this time on the renovation of the *Holy Trinity* column on Malostranské Square. Bedřich Veselý's message to Vincenc Kramář from 4 August, 1924 suggests that he also participated in the renovation of the Church of Our Lady and St Charlemagne at Karlov. – Cf. Václav Wágner, *Opravy uměleckých památek v Praze v roce 1923*, *Za starou Prahu* 10, 1924, p. 22. – Václav Rybařík, *Pražské mariánské, svatotrojiční a ostatní světecké sloupy*, *Staletá Praha XXVIII*, 2012, no. 1, p. 145. – Kateřina Adamcová – Pavel Zahradník, *Mariánský sloup na Hradčanském náměstí*, Prague 2017, p. 231, 232, 237, note 20.

**46** *Nová instalace obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze*, *Lidové noviny*, Brno, 11. 2. 1928.

**47** *Tribuna*, Prague, 8. 5. 1928, also contains a photograph of one of the gilded reliefs on the pulpit's front wall. The review by the Prague gallerist Dr. Hugo Feigl published in *Prager Tagblatt* on 6 January, 1928 contains no mention of the sculptures; other reviews make at least a brief note of the recently acquired paintings by Johann Kupecký /Kupecky/, Peter Brandl and Michael Willmann (*Tribuna*, Prague, 7. 2. 1928).

**48** *České slovo*, Prague, 23. 3. 1930. – Information in *Venkov* from 23. 3. 1930 is even shorter: “[...] and Baroque [sculpture] from the circle of Braun's and Brokoff's workshops.” Other reviews of this exhibition published on 6 March, 1930 in *Národním osvobození*, *Národní listy*, *Prager Presse*, *Lidové noviny* and *Národní politika* contain no mention of the newly acquired Baroque sculptures.

**49** We cannot count the polemical article

about the prospective Baroque museum in Prague, an idea that Kramář was decisively against. Cf. Vincenc Kramář, “Budeme zřizovat zvláštní barokní museum?”, *Volné směry XXVII*, 1929–1930, pp. 184–193.

**50** Cf. *Stručný průvodce obrazárnou* (note 21), no. 156 (*St Vitus. F. M. Brokof School*), no. 356–358 (*Allegorical Statue of Walking Man and two fragments from the gable of the Clam-Gallas Palace*), no. 359 (*Satyr. Matthias Braun*), no. 361 (*St Procopius. Bohemian Master around 1730*), no. 362–363 (*Two Angels. Matthias Braun School around 1730*), no. 366–369 (*Two mythological busts. Achilles and Hector. A Greek Hero. Bohemian Master of the 17th century*), no. 370 (*Guardian Angel, Bohemian master of the beginning of the 18th century*). In the introduction, Kramář devoted eight lines of text to Baroque sculpture. The following, 1938 edition of the guide contains basically identical information. – See also *Kurzer Führer durch die Staatliche Sammlung alter Kunst in Prag*, Prague 1939, nos. 419–421, 422–423, 424–428, 429, 431, 432, 433–434, 435.

**51** This is also the case with Kramář's catalogue of the 1930 Prague exhibition. Cf. *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově Ústřední knihovny hlavního města Prahy k počtě osmdesátin presidenta Československé republiky T. G. Masaryka*, Prague 1930, p. 6, ex. cat. 70–92.

**52** Cf. *Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerii v odbočce na Zbraslavi*, Prague 1940, p. 14, no. 100, p. 15, no. 112, p. 24, no. 268, p. 25, no. 279, p. 26, no. 289, 297, p. 34, no. 399–406, p. 35, no. 409, 410, 412, 413; *Verzeichnis der Bilder und Statuen der Nationalgalerie in Prag in der Zweigstelle in Königssaal*, Prague 1940, p. 12, no. 100, p. 13, no. 112, p. 24, no. 268, 279, p. 25, no. 289, p. 26, no. 297, p. 34, nos. 399–401, p. 35, nos. 402–406, 410, 412, 413.

**53** Cf. Josef Cibulka, Jan Loriš and Vladimír Novotný, *Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze*, Prague 1939 (esp. the reprint in *Umění*), p. 6. – *Státní sbírka starého umění. Výstava přírůstků 1939*, Prague 1939, p. 6, cat. no. 52 (*M. B. Braun, St. Jude Thaddaeus*), cat. no. 55 (*Michal Jan Brokof [circle], Angel*). – The famous *Jude Thaddaeus* by Braun was acquired from the Archbishopric Seminary in Prague (13. 3. 1939); on 14. 3. 2016 it was returned to Prague Archbishopric and lent on the same day to the exhibition of Baroque art in the Schwarzenberg palace (VP 13561). In 2020, it was declared a heritage monument by the Ministry of Culture of the Czech Republic (KP 105551, MKČR ref. no. 2020/15).

*Translated by Hana Logan*

# “Lead the National Gallery out of isolation...” Jiří Kotalík and the National Gallery in Prague between 1967 and 1970

TOMÁŠ HYL MAR

**At the beginning of 1967, the Czech Minister of Education and Culture appointed Professor Jiří Kotalík as the director of the National Gallery in Prague. Defined by the period from 1967 to 1970, the text pursues the circumstances of his start in his new position, the previous activity of the institution, and the forthcoming changes in the gallery. Shortly after his arrival, Jiří Kotalík initiated a general reorganisation of the institution while enlivening the exhibition and acquisition activities. As a result of the structural changes in the gallery, individual collections benefited from simpler management and competencies, and the Museum of Decorative Arts became fully independent. The exhibition activity was focused on the intensive collaboration with Western European countries and so unique collections of foreign artists could be displayed in Prague. The exhibitions of Czechoslovak art abroad could also be regarded as successful. New acquisitions mostly enriched the collections of modern and contemporary art. The system of selection was based on expertise and confrontations which allowed the National Gallery to acquire many exceptional artworks. The study is primarily grounded in the documents of the fonds of the National Gallery in Prague (1945–1990) run by Archive of the National Gallery in Prague.**

*Keywords*

National Gallery in Prague, Jiří Kotalík, Jan Krofta, Museum of Decorative Arts in Prague, exhibitions, acquisitions, archives

**“To lead the National Gallery out of isolation; to make it the top institution of Czech fine arts culture; to complete the Czech art collections of the past and of the 20th century; to initiate the purchases of contemporary artworks; to enable scientists and experts to work and increase their qualifications”; several items of the extensive analysis of the National Gallery’s future activities aptly indicates the intended direction of its new director Jiří Kotalík after his appointment. The following brief study focuses on his first period, 1967–1970, the period just before the commencement of normalisation. Because of the extensive theme, the study primarily concentrates on the overview of the most significant organisational changes in the gallery as well as the institution’s acquisition and exhibition programmes.<sup>1</sup>**

### The National Gallery Prior to the Arrival of Jiří Kotalík

Prior to Jiří Kotalík's arrival or, more precisely, after 1964, the National Gallery housed seven departments of collections ensuring scientific and exhibition activities.<sup>2</sup> Jan Krofta was the gallery's director,<sup>3</sup> Oldřich Jakub Blažíček led the Old Masters Department, Jaromír Zemina was the head of the Department of Modern Painting, Václav Procházka was the head of 19th and 20th Century Sculpture Art, Libuše Jandová led the Department of Prints, Lubor Hájek ran the Department of Non-European Nations, Olga Macková led the Department of 19th Century Painting, and the Department of Applied Arts<sup>4</sup> was headed by Jarmila Brožová.<sup>5</sup> Further sections, such as departments of restoration, research, and the department of property rights and registry ensured the operation of the organisation as well as care for the collection items. At the end of 1966, the institution's staff comprised 274 people, including 41 experts and six scientists.<sup>6</sup>

By the end of 1966, the number of the collection items consisted of about 600 thousand<sup>7</sup> artworks belonging to the National Gallery and nearly 50 thousand deposited works of art.<sup>8</sup> The heart of the collection was based on the State Collection of Old Masters and Modern Gallery that were combined in the Bohemian and Moravian Gallery during the Protectorate of Bohemia and Moravia and over time enriched by the property seized by German authorities during the occupation. Further acquisitions came from the post-war confiscations of artworks and from private collections seized after the communist coup d'état in 1948.<sup>9</sup> Beginning in the late 1950s and early 1960s, the deposited artworks were progressively cancelled and registered under the gallery's direct administration which often signified the confiscation of private property.<sup>10</sup>

The gallery mostly acquired new collection items by transfers, donations, and bequests. Direct purchases contributed to the building of collections to a minor extent. In 1965, two new institutions emerged that helped to expand the gallery funds. The Ministry of Education and Culture established the Committee for the Purchase of Antiquities in order to prevent "the unrequired export of cultural values and ensure their protection".<sup>11</sup> The committee members evaluated items in antiquity shops and removed them from sale.<sup>12</sup> At the same time, such removal meant the purchase of the given item. Art Centrum, a foreign trade company



1 The exhibition *Henry Moore. Sculptures and Drawings (1924–1964)*, Prague, Sternberg Palace 1966, Archive of the National Gallery in Prague.

established by the decision of the Union of Czechoslovak Fine Artists in 1964 and confirmed by the regulation in 1965, further contributed to the acquisition of collection items.<sup>13</sup> Art Centrum was in charge of the export of 20th-century artworks, the import of artworks regardless of the time of their origin, and other business services, inter alia the exchange of objects.

At that time, the National Gallery administered nine permanent exhibitions,<sup>14</sup> prepared about ten exhibitions a year, and collaborated on approximately 30 exhibitions both in Czechoslovakia and abroad. For example, in 1966, it launched an exhibition of Henry Moore in the Sternberg Palace, the collection of Czech and French art of the first half of the 20th century in Paris, selected Czech Baroque art in Milan, and Czech Gothic art in Brussels and Rotterdam. (Fig. 1)

In order to obtain a global overview, it remains important to understand the situation of the National Gallery premises. The directorate had its seat in the neglected Sternberg Palace at Hradčany, the Museum of Decorative Arts was in serious disrepair, the roof of the Municipal Library was leaking, and the Kinský Palace as well as the Waldstein Riding School and Zbraslav Castle required repairs. The situation of repositories in Prague and at the castles in Lemberk, Benešov nad Ploučnicí, Klášterec nad Ohří, and Radíč was not ideal either, many times endangering the collections.

Nevertheless, the attempts to rectify the situation were already in process. Beginning in the late 1940s, the gallery strived for new historical buildings located in the so-called Hradčany Compound: the Tuscany Palace, Trčka Palace, two Martinice palaces, and seven canon houses. Furthermore, the



2 Brussels Pavilion, 1967, Archive of the National Gallery in Prague.



3 Jiří Kotalík, 1961, Archive of the National Gallery in Prague.

Salm Palace ought to be available for the gallery, specifically for the collections of the Museum of Decorative Arts.<sup>15</sup> Yet none of these intentions were implemented by 1966. Similarly, the construction of the “Modern Gallery” remained in the planning stages. This project had been in the works for more than 30 years. It was enlivened shortly after the war, first in 1948, and then in 1951 and 1964; however, all these efforts were fruitless.

In fact, the use of the Convent of Saint Agnes of Bohemia was considered by the gallery to deploy its collections and permanent exhibitions after its reconstruction was completed. In the mid-1960s, the possibility of using the Brussels Pavilion was offered by the National Committee of Prague for the National Gallery’s collection of modern art.<sup>16</sup> But the gallery did not accept the offer. (Fig. 2)

### The Crisis in the National Gallery

The grave crisis in the National Gallery from 1964–1966 that resulted in the dismissal of Director Krofta was preceded by disputes over the management of the National Gallery–Museum of Decorative Arts association. Shortly after this grouping emerged, the interconnection system of the institutions became unsustainable. The gallery applied the principles of selectiveness and the artistic value, while the museum emphasised different viewpoints, especially the historical documentation value regardless of the artistic and aesthetic character of artefacts. When advancing the schematic division of the collections according to historical stages, the dispute culminated and in 1964 the Ministry of Education and Culture cancelled the Museum of Decorative Arts as an independent institution. It became one of the National Gallery’s departments.<sup>17</sup> Nonetheless, the issue of permanent exclusion of applied arts remained unsolved.

The principal problem lay in the general management of the National Gallery. The situation escalated to the point that Director Jan Krofta stood against the majority of department heads and other expert employees. The director’s authoritarian decisions further influenced the scientific activity, little by little changing the gallery into a mere office. The Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia became involved in the situation and requested an internal analysis in 1964. Towards the end of 1965, the internal disputes went beyond the institution’s framework and the gallery became an issue

for the wider professional public, especially the Union of Czechoslovak Fine Artists and the Czechoslovak Academy of Sciences.<sup>18</sup> At that time, the Ministry of Education and Culture began to search for a suitable director candidate. However, the nominee Jaromír Neumann refused. As it proceeds from the situation report elaborated for the ministry in 1966, Director Krofta “despite his diligence and efforts failed to solve the complex issues related to institution management. [...] Because of the number of tasks required, he often failed to discern the essential and marginal matters, was distracted by smaller tasks of operational, organisational, personnel, and salary matters, etc. [His] lack of confidence in the professional skills of some employees, [when] he interfered in details in their work and changed his intentions [led] to frequent disputes that resulted in several experts leaving the institution”.<sup>19</sup>

As a consequence of the gallery management style, the artefacts were in danger. One example is the loan of artworks to a foreign exhibition when Jiří Mašín from the Academy of Fine Arts even asked the Minister of Education and Culture Jiří Hájek<sup>20</sup> to intervene “in the case that exceeds all the standards of general responsibility. Jan Krofta is about to lend all three masterpieces of the Master of the Třeboň Altarpiece to the exhibition of Bohemian Gothic art in Belgium. [...] Lending them to a foreign exhibition not only defies the common museology practice all over the world but also common sense”.<sup>21</sup> Eventually, the gallery’s trade union department as well as its communist organisation distanced itself from the director; the latter even requested an urgent solution of the situation via its Committee of Ideology of the Communist Party of Czechoslovakia. The party’s Central Committee recommended Professor Jiří Kotalík to take up the position of the National Gallery’s director.<sup>22</sup> On 31 January 1967, the Minister of Education and Culture dismissed Jan Krofta from the director’s position<sup>23</sup> and appointed Jiří Kotalík as of 1 February 1967.<sup>24</sup> (Fig. 3)

### **Jiří Kotalík in the National Gallery**

Indisputably, Jiří Kotalík appeared to be a qualified candidate for the director of the National Gallery in Prague. He was one of the leading theoreticians, art critics, and art historians in Czechoslovakia. At an international level, he was repeatedly accredited as a representative in various significant cultural events. He also met the political requirements, joining the

Communist Party as early as 1946 and in 1963 even becoming the member of the party’s Committee of Ideology. He was a long-lasting functionary in the Union of Czechoslovak Fine Artists, being its board member from 1964. In 1965 and 1966 he also became the centre of attention as the Minister of Education and Culture appointed him the general commissioner of the Czechoslovak exhibition at the Sao Paulo Art Biennale, member of the Art Centrum Artistic Board, member of the Ministry of Education and Culture Collegium, member of the Presidium of the State Committee for Universities, and member of the Advisory Committee for the Organisation of Foreign Exhibitions of Czech Fine Art.<sup>25</sup>

Jiří Kotalík commenced his art expert career as a fine art officer. As a theoretician of Group 42, he dedicated his studies and texts published in the catalogues, for example, to František Gross, Kamil Lhoták, František Hudeček, Jan Smetana, and other members of the Group. Furthermore, he drew up texts for exhibitions of Josef Šíma, Arnošt Paderlík, Endre Nemes, Jiří John, and Vladimír Preclík; for many of them he also worked as an exhibition curator. Kotalík further contributed to exhibitions of Czechoslovak art abroad, e.g. in Germany, Brazil, Mexico, and repeatedly at the biennales in Venice, Italy. Prior to 1966, Kotalík published several monographs, inter alia about Vojtěch Tittelbach, Václav Rabas, František Jiroudek, and Gustav Courbet. He dedicated long-standing extensive research to the oeuvres of Miloš Jiránek and Antonín Slavíček.

Additionally, Kotalík’s previous collaboration with the National Gallery was not inconsiderable. During the 1960s, he contributed to the exhibition of contemporary Czechoslovak art. He was repeatedly invited to help solve dislocation issues and compile plans for the scientific, publication, and exhibition activities of the National Gallery, most recently for the period 1965–1970.<sup>26</sup> As a member of the gallery’s scientific board, he discussed organisational changes with Krofta, especially in the departments of 20th-century art. However, Krofta did not respond to his ‘earnest comments which were grounded in many years of continuous interest in this period’.<sup>27</sup> His propositions to change the acquisition policy met with Krofta’s indifference as well.<sup>28</sup>

It is therefore evident that Jiří Kotalík was aware of the National Gallery’s activity and problems in the long term. The new director presented his solutions and

reforms in his *Perspective Plan*.<sup>29</sup> Although he had a free hand regarding the concept, he consulted with the institution's board on all important changes. The first meeting of this collegium on 10 February 1967<sup>30</sup> showed the chief goals. The gallery ought to divide into two main sections to facilitate the gallery's management: the section of science and expertise and the section of economy and administration. The reorganisation also applied to the existing departments, especially the one running the modern art collection. Modern art, 19th century art, and sculpture departments were joined in a single department. Simultaneously, Kotalík announced the autonomy of the department of applied arts including the renewal of the original title of the Museum of Decorative Arts. He also planned to increase the contribution of scientific and expert activities as well as the number of exhibitions adopted from abroad.

The reorganisation continued until October 1967 when a new directive confirmed the establishment of the merged department of modern art and methodology that was an umbrella to the department of regional galleries, the department of education and promotion, and the department of research and documentation.<sup>31</sup> Furthermore, the section for the collection of architecture ought to be established.<sup>32</sup> The remaining departments continued without any significant changes. Václav Procházka was the head of the Department of Modern Art, Oldřich Jakub Blažíček was the head of the Old Masters Department, Libuše Jandová was the head of the Collection of Prints, Lubor Hájek was in charge of the Museum of Decorative Arts that included the Collection of Non-European Art, Mojmír Hamsík headed the Conservation Department, and Jiří Mašín was the head of the Department of Methodology.

Beginning in April 1968, the independence of the Museum of Decorative Arts was actively discussed since its direct incorporation continued to be the 'source of troubles' because of its specific collection materials and activities.<sup>33</sup> The official proposition to exclude the Museum of Decorative Arts from the National Gallery was sent to the ministry on 10 December 1968 and approved on 20 May 1969 taking effect on 1 January 1970.<sup>34</sup> On 25 February 1969, Jiří Šetlík was appointed the director of the Museum of Decorative Arts.<sup>35</sup>

In connection with the delimitation of the Museum of Decorative Arts, the exclusion of the Non-European Art Collection was discussed like many times in the past.

This "special unit" again remained in the National Gallery as a separate department although newly positioned as "a non-perspective provisional measure".<sup>36</sup> At that time, in March 1969, the term department and the gallery's main section were entitled collections—Collection of Old Masters, Collection of Modern Art, Collection of Prints, and Collection of Non-European Art.<sup>37</sup>

The year 1970 marked the transition to the period of normalisation also in the National Gallery; it became most evident in the cadres policy. The membership in the communist party and the political stance over recent years were existential issues for the gallery employees. In this connection, it is important to point out that the political situation in the National Gallery was rather liberal, as published even by the official statement of the Ministry of Education and Culture when taking into account the political profile of the employees: "This viewpoint must be emphasised to experts, scientists, and artists although the situation in these fields commands little hope that the relevant positions could be occupied by the party's members."<sup>38</sup> In line with the resolutions and directives of the Ministry of Culture, the gallery committee launched interviews with employees in October 1970. The purpose of the interviews inter alia was "to implement coherent system of selection, preparation, and deployment of cadres in positions based on the party's needs". In practice, it meant that all head positions ought to be occupied by qualified personnel; however, their expertise was based on "political maturity and class consciousness". The objective was to gradually replace all the heads of departments who had "failed to meet political expectations" in 1968 and 1969.<sup>39</sup> The committee was comprised of Jiří Kotalík, Libuše Jandová, Anna Chromčáková, and Antonín Roušal.<sup>40</sup> Altogether, 83 gallery employees underwent the interviews and the committee also judged nine persons who were absent.

Following the purges, there were several changes in the head positions. The deputy directors Ladislav Kesner<sup>41</sup> and Miroslav Slovák<sup>42</sup> were dismissed. Jiří Mašín was appointed Deputy Director for the Coordination of Scientific, Exhibition, and Publication Activities and Libuše Jandová was named Deputy Director for the Coordination of Cultural and Promotional Activities and Cultural and Political Affairs.<sup>43</sup> The Head of the Collection of 20th Century Painting Jaromír Zemina was replaced by Ludmila Karlíková. Prior to the

purges, namely by 30 April 1970, Oldřich Jakub Blažíček, Head of the Collection of Old Masters asked to withdraw. Subsequently, Jiří Mašín took over the Old Masters Collection.

Despite these personnel changes, the National Gallery compared to other institutions succeeded to keep an “enviable situation” in the following years as subjectively assessed by Ladislav Kesner many years later: “Over many years, the National Gallery under the guidance of Professor Kotalík was the only refuge for several tens of people providing them with job possibilities that more or less corresponded to their qualifications. I am not aware of, and actually there was no other central scientific and cultural institution in Czechoslovakia where anything similar was possible”.<sup>44</sup>

### National Gallery Workplaces

Shortly after assuming his position, Jiří Kotalík among other things dealt with the persisting problem of the gallery buildings. He also zeroed in on finding a respectable building for the expanding modern art collection. Together with Vladimír Beneš, Head of the Technical-Economic Administration, they drew up the *Ideological Proposal for the Deployment of Collections and Workplaces in the National Gallery* [“Ideový návrh na rozmístění sbírek a pracovišť NG”]<sup>45</sup> and in October 1967 sent it to the Minister of Culture and Information Karel Hoffmann,<sup>46</sup> high functionaries of the Czechoslovak Communist Party, the Union of Architects, the Union of Czechoslovak Fine Artists, the Office of the President, the Mayor of the City of Prague, and many other representatives of public administration. The proposal still took into consideration the takeover of the Tuscany Palace and three canon houses that ought to be joined with the Sternberg Palace. The proposal further included the transfer of the Brussels Pavilion, the Capuchin Monastery on Loretánské Square as well as Villa Kafka and Villa Müller into the National Gallery’s administration. The Ministry of Culture and Information discussed the request and approved it on 12 December 1967.<sup>47</sup>

Political affairs as well as changes in the ministerial post complicated further steps. Minister Hoffmann was replaced by Miroslav Galuška<sup>48</sup> to whom Kotalík in May 1968 sent a new request for the solution of the entire situation with the assignment of the Brussels Pavilion as a priority.<sup>49</sup> In September 1969, the situation repeated. The adjusted proposal for the

definitive placement of workplaces was sent to the minister again, this time to Miloslav Brůžek.<sup>50</sup> There were several significant changes in the draft. The Convent of Saint George, the adjacent Mocker House, and the House of the Pages of the Lords of Martinice at Hradčany were included in the new draft. On the other hand, the request for the Tuscany Palace and the canon houses was dropped.<sup>51</sup>

All the requests for new buildings for the National Gallery repeatedly included the intention to build a “Modern Gallery”. Since his arrival, Kotalík had a clear goal: “Prepare and promote the building of a new gallery in all possible ways”.<sup>52</sup> The issue of finding a place for the Collection of Modern Art was on the front burner because the National Committee of the City of Prague urged the gallery to vacate its space in the Municipal Library in 1970.<sup>53</sup>

During 1968, the National Gallery assigned the project of a new building to the architects Jiří Gočár and Antonín Černý. The talks with the ministry resulted in the promise of finances from the “Fund of the Republic”.<sup>54</sup> In February 1969, the Ministry of Culture recommended that the Czechoslovak government discuss the use of these funds for the new gallery edifice. However, the Ministry of Finance blocked the promising source of money and suggested using the fund for loans for a new housing development. After they had been paid off, these finances ought to be used for a building of national importance, inter alia the new edifice of the National Gallery.<sup>55</sup> But in reality it meant further postponement of the project and a sad statement that “not even the following the five-year-plan could provide any hopes for the new edifice of the Modern Gallery”.<sup>56</sup>

### Acquisition Strategy

Jiří Kotalík’s *Perspective Plan* also introduced new visions of the National Gallery’s acquisition policy. In addition to the completion of the fundamental collections, the institution anew preferred modern and contemporary art.<sup>57</sup> During the previous years, the gallery received these artworks spasmodically and in small numbers. Similarly, the method of artwork selection was rather random regarding the names and works, subject to the choice of curators who mostly selected paintings and statues in studios. Many times, the purchased works did not include the best-quality and characteristic works of art. There were plans to radically change this system. The gallery sought to document contemporary painting, sculpture, and printmaking on

typical artworks of the leading personalities by comparing their multiple works and taking into account their successful exhibitions.

The new acquisition plan for the Collection of 20th Century Art was drawn up in a detailed non-public report.<sup>58</sup> The text specified acquisition spheres and also communicated concrete names. In the area of 20th century Czech art, the National Gallery mainly focused on the painters of the most prominent historical and artistic movements: the founders of Czech modern art (Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka, Václav Špála, Josef Čapek, Jan Zrzavý), protagonists of non-figurative art (František Kupka), Surrealists (Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen, František Janoušek), artists of the Group 42, Sedm v říjnu [Seven in October] and the Group RA generation (Kamil Lhoták, František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Jiří Kolář, Karel Souček, Václav Hejna, František Jiroudek, Josef Istler, Václav Tikal, Bohdan Lacina, Karel Černý, Zdeněk Sklenář). The National Gallery aimed to provide an objective overview of Czechoslovak art production of recent years by completing the collection of contemporary art. Among the sought-after artists were the adherents of the non-figurative movement (Alois Vitík, Václav Boštík), artists continuing with the Surrealist tradition and imaginative art (Mikuláš Medek, Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý), representatives of figurative painting (Jiří John, Josef Jíra), representatives of the New Figuration movement (Jiří Načeradský, Otakar Slavík), and representatives of Constructivism, geometric abstraction, and new sensibility (Karel Malich, Hugo Demartini, Zdeněk Sýkora).

The basic task of the sculpture collection to provide an overview of the development of modern Czech sculpture remained unchanged. The fundamental works of the 1920s and 1930s had already been acquired in previous years. The additional task was to acquire the collections of Karel Pokorný, Jan Lauda, Vincenc Makovský, Josef Wagner, and Bedřich Stefan. Special attention was paid to the contemporary art production of Hana Wichterlová, Ladislav Zív, Karel Hladík, and Karel Lidický.<sup>59</sup>

Jiří Kotalík can be credited with the revived interest in contemporary Slovak art.<sup>60</sup> The acquisitions focused on the painters Endre Nemes, Jakub Bauernfreund, Ludovít Fulla, Miloš Bazovský, Milna Paštéka, and Rudolf Krivoš. When establishing the Collection

of Slovak Sculpture, priority was given to Jozef Kostka, Rudolf Uher, Alexander Trizuljak, Rudolf Pribiš, Andrej Rudavský, Vladimír Kompánek, Jozef Jankovič, Ludwik Korkoš and Vladimír Moťovský.<sup>61</sup>

The acquisition plan of the National Gallery further included the names of foreign artists whose artworks the gallery preferred. Regarding foreign painters, priority was given to Juan Gris, Max Ernst, Salvador Dalí, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Wols, Alberto Burri, Emilio Vedova, and Achille Perilli. The acquisition plan did not disregard artists from socialist countries either, although it took into consideration only those hailing from Poland, Yugoslavia, Hungary, Romania, and the Soviet Union. Concerning foreign sculpture, the gallery wanted to focus on the completion of the French art collection, namely the representatives of earlier generation of sculptors who grew into the leading personalities of European sculpture art, such as Raymond Duchamp-Villon, Henri Laurens, and Jacques Lipschitz. The last faint objective of the gallery was also briefly outlined: "We believe that our institution should create a collection of significant works of art from Eastern European countries that would complete the image of global sculpture art, as it is, for example, documented by the permanent exhibitions in Middelheim, Oterloo, Duisburg, and Hannover in the West".<sup>62</sup>

The committees for collecting were the National Gallery's most important advisory bodies for acquisitions. Their decisions provided recommendations which paintings and sculptures ought to be purchased. Yet, the gallery's director had the last word. As a system innovation, an independent purchase committee for contemporary art<sup>63</sup> was established in 1967.<sup>64</sup>

While searching for works of art by the purchase committee, the curators monitored the artists' success. Many times, they would make reservations for paintings and sculptures directly in exhibition halls, such as Václav Špála Gallery, Nová síň [New Hall] Gallery, and Mánes. The names of curators and commissioners of these galleries also appeared among the purchase committee members, namely Eva Petrová, Jindřich Chalupecký, Luděk Novák, Jan Kříž, Miroslav Chlupáč, and Miroslav Míčko. The committee generally compared multiple works by the same artist, taking into consideration primarily the artwork's quality and not being concerned by other factors, as aptly described by the committee member Karel Lidický: "The National



Gallery should only buy the works of art that are worthy of being included in the National Gallery. The purchase of artworks to mark the anniversary of a specific artist or even for social reasons should be the task of the Ministry of Culture and Information or perhaps the Union".<sup>65</sup>

As it proceeds from the minutes and surviving correspondence, Jiří Kotalík was very active during the purchase committee meetings. He would comment on selected artworks, return them or request other works including the documentation material. Rather frequently, he also personally selected paintings and sculptures or negotiated their price. In this process, he used his countless contacts with artists; he had known many of them since the 1940s and they were his friends. Hundreds of remaining personal letters provide evidence of this fact, as they show more than formalities. Among prominent artists who exchanged letters with Jiří Kotalík were Josef Jíra, Jan Smetana, František Gross, Kamil Lhoták, Jiří Anderle, Otto Herbert Hajek, Ota Janeček, Jiří Kolář, Václav Hejna, Endre Nemes, Jaroslav Paur, Zdenek Seydl, Zdeněk Sklenář, Vladimír Preclík, Koloman Sokol, Adriana Šimotová, Vladimír Tesař, Václav Zykmond, and Vladimír Vašíček.<sup>66</sup>

Many artists who sold their artworks to the National Gallery during the given period of time, faced suspension during the normalisation period because of their political opinions and attitudes toward the new regime. Their artistic activities were prohibited or curtailed, spied on or even investigated by State Security (communist secret police). Under pressure, some of them resigned from their art production or lived in seclusion while others broke through abroad. Among these artists were Eva Kmentová, Jaroslav Vožniak, Čestmír Kafka, Oldřich Kulhánek, Bedřich Dlouhý, Alena Kučerová, Věra and Vladimír Janoušek, Karel Nepraš, Aleš Veselý, and Zbyšek Sion. Jiří and Běla Kolář, and Zbyněk Sekal emigrated.

In the 1960s, the National Gallery had very few options to acquire artworks by eminent foreign artists. The lack of foreign currency along with the previous minimal efforts for their acquisition significantly hindered the purchase in addition to the lack of contacts for the renowned European art-selling galleries. As a consequence, the planning of direct purchases from abroad was significantly limited. Although the gallery could make up for the perceptible gaps in the collection of foreign art through the exchange of artworks, it primarily



4 Josef Wagner, *Erratic Boulder*, 1929, bronze, h. 41 cm, The National Gallery in Prague, P 5656.

concentrated on the acquisition of Czech artefacts.<sup>67</sup>

In his repeated requests at the ministry, Jiří Kotalík warned against the loss of the National Gallery's renown at the international level. He asked for direct exchanges of artworks with similar institutions abroad or for rather radical sale of paintings and sculptures selected out of the gallery's collections. He also criticised the Art Centrum activities and the way of using the finances received by this company. Kotalík suggested direct use of these foreign exchange finances to purchase artworks by foreign artists. He further accentuated many squandered opportunities to buy these works directly from running exhibitions.<sup>68</sup>

In the meantime, the gallery restored the exchanges of artworks with international companies and repeatedly demanded the establishment of a foreign currency bank account for purchases.<sup>69</sup> In spite of it, it managed to buy several works of art from abroad through exceptional allocated grants

of crowns convertible into foreign currency and successful negotiations with artists who were willing to sell their artwork for Czechoslovak crowns.

The aforementioned exchanges of artworks represented an unusual possibility to acquire hard-to-obtain objects from abroad to complete the preferred collections as well as important Czech artefacts. The initiative came from foreign companies.<sup>70</sup> The transaction variants were dealt with by the gallery curators, the proposed deal was approved by purchase committees and the ministry of culture, and Art Centrum finalised the factual transaction. The sensitive issue of exchanges elicited discussions and polemics; the proposed variants did not always meet with unanimous consent.

During 1967–1970, the National Gallery acquired a significant number of prime-quality artworks. At present, especially the Collection of Modern Art provides evidence of an exceptional detached view and providence of curators when selecting the acquisitions. Considering the preferred areas, some of them are introduced hereinafter. (Fig. 4)

Several exceptional works of art were acquired for the Collection of Modern Painting as early as 1967; for example, the multiple times displayed *Head* (O 11667) by Josef Čapek from 1915, Antonín Procházka's *Bust of a Girl* (O 11570) from the same year, and Jindřich Štyrský's *On a Grave* (O 11618). Two paintings by Jan Zrzavý were other important acquisitions. The first one, called *Camaret* (O 11571), was "a painting of key importance launching the long list of Bretagne landscapes",<sup>71</sup> and the other one was *Cleopatra I* (O 11712) bought directly from the artist.

In addition to the great paintings by Antonín Slavíček and Jan Preisler, the gallery succeeded to buy the *Lying Nude* (O 12158) by Emil Filla and *Potštejn Bridge* (O 12174) by Václav Špála from the estate of the collector František Müller.<sup>72</sup> Nevertheless, exceptional acquisitions mainly completed the collection of Group 42: *Night Town* (O 12162) and *Railway Station with a Windmill* (O 12163) by František Hudeček, *Man—Machine* (O 12159), *Fences* (O 12160) and *Interior* (O 12161) by František Gross and *Weather Station* (O 12164) and *Village* (O 12165) by Kamil Lhoták.

The expansion of the Group 42 collection continued by purchases until 1970. The curators selected four paintings by František Hudeček for the exhibition marking his sixtieth birthday in Platýz Gallery in 1969.<sup>73</sup> They included *Pharaoh's*

*Dancers* (O 12147), *Head of a Sleeper* (O 12148), *Organ in the Mountains* (O 12149) and *Perpetual Motion* (O 12146). Further artefacts received from the Group's member included the following paintings: *Man in City*, *City in Man* (O 11642) by Bohumír Matal, *What Has Grown Out of the Cup* (O 12433) by František Gross and *Road* (O 12189) by Kamil Lhoták, where the artist reserved the latter specifically for the National Gallery.<sup>74</sup>

At the first meeting of the Committee for Contemporary Art held at the end of 1967, the members recommended buying two artworks from the outstanding exhibition of Czechoslovak art organised in Turin the same year.<sup>75</sup> The exhibition's curator Jaromír Zemina suggested that the gallery buy the painting *Philip* (O 11725) by Stanislav Podhrázský and *Apocalyptic Grasshopper I* (O 11639) by Zbyšek Sion whom Zemina regarded "as one of the most illustrious young representatives of structural painting of an imaginative type in Czechoslovakia".<sup>76</sup>

At the exhibition *The Beginning of a Generation*<sup>77</sup> held in the Špála Gallery in 1968, the curator Eva Petrová presented six paintings by Václav Chad in addition to other artists. The National Gallery chose *Judas* (O 12179) and *The Crucifixion with the Red Sun* (O 12180). At the solo exhibition of the New Figuration representative Jiří Načeradský,<sup>78</sup> held in the same venue, the gallery bought *July—Escape to the Mountains* (O 12117). The triptych *Duke* (O 12248) by Daisa Mrázková was acquired the similar way.<sup>79</sup> At two exhibitions, again organised by the Špála Gallery,<sup>80</sup> the National Gallery picked two paintings by Jiří Balcar: *Small Company* (O 12105) in 1966, the only attainable work at that time,<sup>81</sup> and *For Pepicek* cycle (O 12310–O 12312) in 1969. The acquisition of these paintings was motivated by concerns that they could fade from sight and would not be available in the future.<sup>82</sup>

The *Spring Exhibition* 1966<sup>83</sup> organised in the Mánes Exhibition Hall, the curators literally secured František Hudeček's *Vietnam* (O 11635), calling it "one of the most outstanding exhibits",<sup>84</sup> and in 1967 the purchase committee approved its acquisition for the collection. At the exhibition *New Sensitivity*,<sup>85</sup> the National Gallery purchased Běla Kolářová's *Blades on Blades* (O 12106) and the artwork called *Structure Aluminium—Red* (O 12141) by Zdeněk Sýkora whose art had yet not been represented in the National Gallery. At the posthumous exhibition of Richard Fremund in Mánes,<sup>86</sup> whose art was not previously

in the gallery collections, his paintings *Golden Candleholder* (O 12408) and *From Paris* (O 12405) were selected.

The Nová Síň Gallery holding the exhibition of Václav Boštík “that the critics generally regarded as a revealing exhibition”<sup>87</sup> provided the National Gallery with *Field Forming* (O 11693) and *Structure of Field* (O 11694). The following year, the gallery purchased Boštík’s other artworks *Division* (O 12319) and *Body* (O 12320). At the exhibition of Vladimír Komárek in the Nová Síň Gallery<sup>88</sup> the painting *Door* (O 11698) was presented to the purchase committee. According to the protocol, Komárek “as one of the distinctive representatives of poetic figural painting in Bohemia and one of the most outstanding out-of-Prague fine artists needed to be represented in the Department of Modern Art of the National Gallery”.<sup>89</sup>

Participation in the ground-breaking *Exhibition D*<sup>90</sup> in the Nová síň Gallery was an important decision-making factor for the purchase of *Gehinnom II* (O 12401) by Robert Piesen. The National Gallery purchased this ‘typical work of the prime development period’<sup>91</sup> from the Kniha National Enterprise in 1970.

In addition to the National Gallery’s curators, Director Jiří Kotalík also propounded paintings to be purchased. At his recommendation, ten works of Jiří John, ‘the most precious friend’<sup>92</sup> whose art Kotalík long pursued, were presented to the purchase committee. Eventually, the committee members selected two paintings, *Field* (O 12323) and *Yard* (O 12322). Similarly, two out of five Václav Tikal’s presented works were selected, *Various Barriers Exist* (O 12313) and *St Bartholomew’s Day Massacre* (O 12314). The painter Karel Souček was another preferred painter and a long-time friend of Kotalík. He chose his *Lovers* cycle (O 12110–O 12112) for purchase in 1968. He presented the paintings at the Venice Biennale when he was the Czechoslovak exhibition commissioner in 1958.

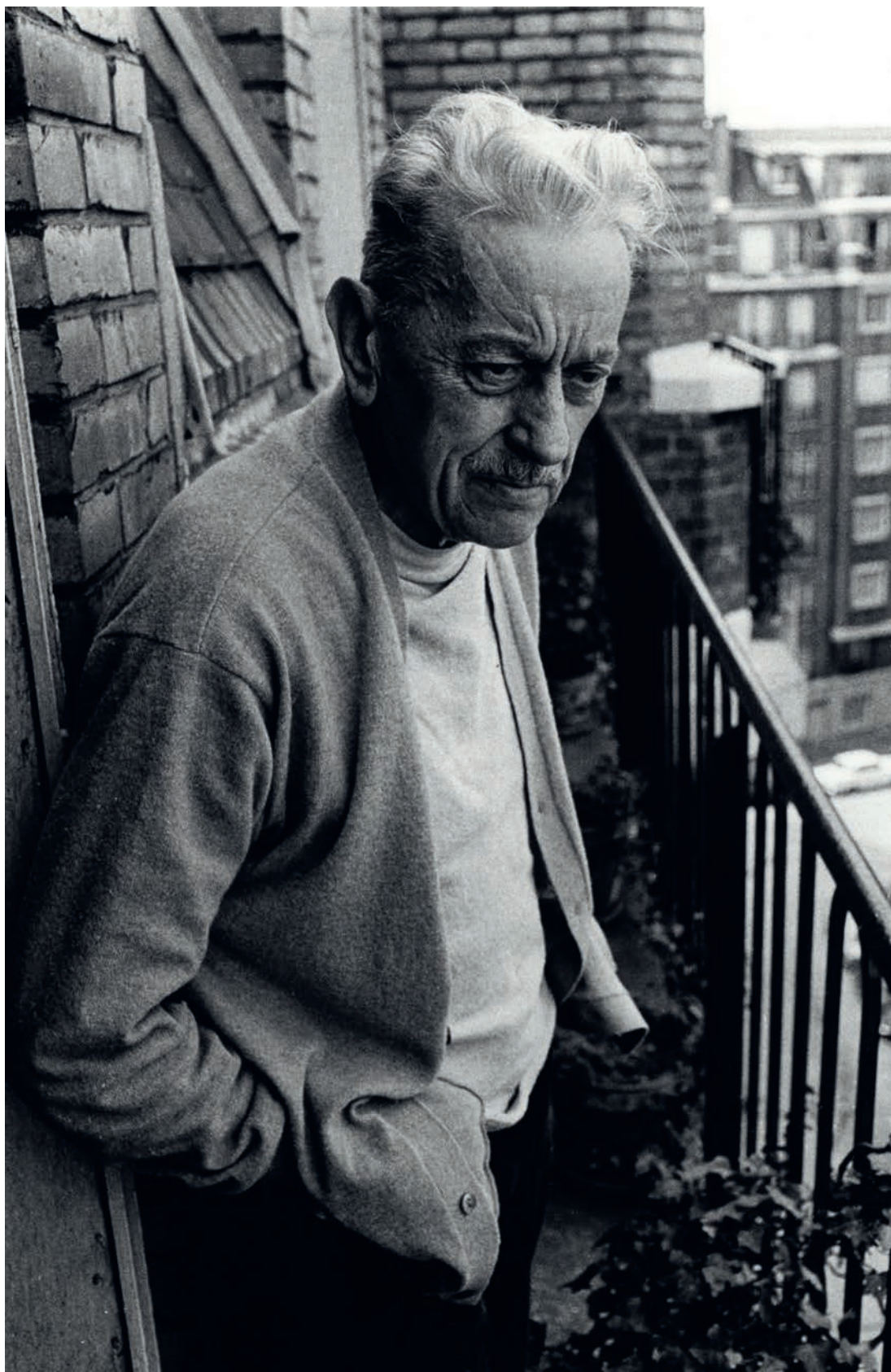
Kotalík’s long-time friendship with Josef Šíma culminated in an exhibition organised by the National Gallery and a unique purchase of five of his paintings from 1962–1968. On the initiative of Prime Minister Oldřich Černík, the National Gallery was allocated an exceptional subsidy of eight thousand dollars for an immediate purchase of Šíma’s artworks. Kotalík selected the works himself on his special journey to Paris. Following his consultations with French colleagues and connoisseurs of Šíma’s art, Jean Leymarie, Monique Faux, and Jean Hughues, Kotalík

chose three new paintings directly from the artist.<sup>93</sup> The Parisian gallery Le Point Cardinal representing Josef Šíma sold five paintings to the National Gallery: *Mad Queen* (O 12290), *Aperture* (O 12291), *Red Signal of a Shadow* (O 12292), *Grey Landscape with a Red Body* (O 12293), and *Ship of Fields* (O 12294). (Fig. 5)

The selection of acquisitions to expand the collection of sculpture basically adhered to the acquisition plan. During 1968–1970, the gallery purchased from Marie Wagnerová-Kulhánková several sculptures by Josef Wagner, Professor of the Academy of Applied Arts in Prague, who was reckoned the epitome of the 1960s generation, to complement the missing works from the 1920s and 1930s. In Wagner’s case, it was a continuation of the intention to unify the previously acquired set of his works. The gallery opted to buy the fired clay relief *Raising of Lazarus* (P 5967) and his plaster models *Erratic Boulder* (P 5656), *Lovers* (P 5657), *Clouds* (P 5661), *Tusk* (P 5659), *Memory of Greece* (P 5658), *Torso on a Pebble* (P 5660), *Crucifix* (P 5960), *St John the Evangelist* (P 5958), *Black Christ* (P 5961), and *Charity* (P 5956) that were cast in bronze shortly afterwards. The effort to complete the oeuvre of Otto Gutfreund showed progress by purchasing one of his early sculptures entitled *Job* (P 5642) that had only been lent to the majority exhibitions in the past. The acquisition of *Prodigal Son* (P 5632) by Karel Lidický, *A Weeping Woman* (P 5637) by Karel Pokorný, *Theseus with Cretan Bull* (P 5975) by Emil Filla, *Violin* (P 5966) by Ladislav Zívř, and the relief *Plastron* (P 5957) by yet unacknowledged Zdeněk Dvořák signified an important complementation of the gallery’s collections.

Similarly to painters, the participation of sculptors in exhibitions home and abroad played an important role when searching the fundamental contemporary works of art for the collection of sculpture. The very successful first Czechoslovak representation at the 9th Biennale of European Art in Middleheim<sup>94</sup> resulted in the purchase of two participants’ sculptures: *Symbol IV* (P 5376) by Jiří Bradáček and *Sculpture* (P 5377) by František Pacík.

Shortly after the Paris exhibition of Czechoslovak sculpture entitled *From Myslbek to the Present*,<sup>95</sup> the gallery received the sculptures *Disintegrating Time* (P 5595) by Zdena Fibichová, *Totem* (P 5631) by Věra Janoušková, *Eva* (P 5596) by Eva Kmentová, and *Bird* (P 5604) by Libor David, his first-ever work in the National Gallery. Furthermore, Aleš Veselý presented his



*Chair—Usurper* (P 5694) in Paris. It formed a triptych together with *Enigma III* (P 5695) and *Enigma IV* (P 5696), and the gallery purchased all three works.

Many contemporary artists participated in the presentation of Czech sculpture of the 20th century in Charlottenburg Castle in West Berlin.<sup>96</sup> This exhibition

yielded the following purchases: *Head of an Old Man* (P 5968) by Jiří Bradáček, *Bust* (P 5969) by Eva Kmentová, *A Flower Ready to Take Off* (P 5972) by Vladimír Preclík, *Fertilisation* (P 6037) by Ladislav Zívř, and two sculptures by Karel Nepraš—*The Big One Rebukes the Little One* (P 5970) and *Figure with Filling* (P 5971).

Furthermore, the National Gallery received works of art from two extraordinary exhibitions held in Prague. At the exhibition Šmidrové<sup>97</sup> in the Špála Gallery, the National Gallery curators booked *Object 68-A* (P 8702) by Bedřich Dlouhý and Jaroslav Vožniak's assemblage *Peepholes* (P 8749). The Mánes exhibition *New Sensitivity*<sup>98</sup> yielded two objects—*Spatial Object* (P 5592) by Hugo Demartini and *Silver Sculpture* (P 5599) by Karel Malich.

The National Gallery also included in its collection the works by previously ignored artists whose art the curators and the acquisition committee regarded as important. For example, Čestmír Janošek and his object entitled *Outside or Inside* (P 8705), Stanislav Podhrázký and his sculptures *Legs* (P 5965) and *Coat* (P 5964), and Arnošt Paderlík with his *Queen* (P 5636) and *Nude on a Bench* (P 5666). Additionally, the collections of insufficiently represented outstanding artists were expanded, for example, by buying the sculptures *Flower Named O* (P 6047), *Small Door* (P 5700), and *Golden Gate* (P 5973), all by Zbyněk Sekal.

In 1968, the director determined to buy exceptional artworks of two important artists, Karel Malich's *Black and White Sculpture* (P 5461) and Jiří Kolář's spatial collage *Gartenlauben* (P 8709). Jiří Kotalík was the most instrumental in including the works of his long-standing colleague from Group 42 in the National Gallery's collection; at the end of 1968 he gave consent to purchase three other objects of Jiří Kolář because "there was a danger that the works would be dispersed abroad".<sup>99</sup> It was the *Nodal Poem I* (P 8710), *Circles* (P 8711), and *The Sign of the Circle 3* (P 8712).

Kotalík's above-standard relationships with additional artists are further evidenced by his collaboration with the sculptor Vladimír Preclík. Kotalík helped him with foreign trainings and exhibitions; together they selected the sculptures for the biennale in Sao Paolo. In return, Preclík invited Kotalík to become a patron of the symposium of sculptors in Hořice where he was a commissioner.<sup>100</sup> The opinions of Vladimír Preclík most likely influenced Jiří Kotalík's decision to buy artworks from the symposium for the National Gallery. Preclík's letters from Hořice provide an interesting testimony: "I think that the collection of sculptures in your gallery could be expanded because nearly all the foreigners have drawings with them or they want, in addition to the symposium sculpture, create some smaller objects that could be gained for Czech currency. [...] I believe that you will choose some

stuff. There is a nice relief by Dalwood, a small sculpture by Squanci from Italy and Avoscan from France, and extremely interesting prints by Oda from Japan who is currently displaying small metal sculptures in the Špála Gallery in Prague. Today, Dinel from Canada started working on a small object."<sup>101</sup> The purchase committee that held meetings on 25 November 1968 and 16 June 1969 indeed approved the purchase of sculptures by Joe Oda (P 5602, P 5603), Hubert Dalwood (P 5670), Pierre Roland Dinel (P 5671), Lorenzo Squanci (P 5639), and Michael Schoenholz (P 5655), the participant of the first symposium of sculptors in Hořice.

Annual purchases of more extensive collections from various artists, often bought from running exhibitions, were characteristic of the acquisitions for the Collection of Prints and Drawings. For example, in 1967 Kotalík summoned the purchase committee<sup>103</sup> to the jubilee exhibition of the Association of Czech Graphic Artists Hollar. The gallery frequently received prints by transfers from the Ministry of Culture, yet they often sent works of varying quality.

Above all, proven artists were sought after for the collection—František Tichý, Josef Váchal, Antonín Pelc, Jaroslav Šváb, František Gross, František Bílek, Bedřich Piskač, Jindřich Štyrský, Emil Filla, and Václav Špála. The contemporary artists that were selected to present their art in the National Gallery included inter alia Václav Tikal, Vladimír Boudník, Jiří Balcar, Karel Nepraš, Naděžda Plíšková, Jiří Načeradský, Jiří Anderle, Olga Čechová, Jiří John, Adriena Šimotová, Vladimír Tesař, Kamil Lhoták, Květa Pacovská, Zdeněk Sklenář, Václav Boštík, Josef Istler, Čestmír Kafka, Oldřich Kulhánek, Jiří John, Marta Jirásková, Vladimír Preclík, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Ladislav Novák, Eva Bednářová, Vladimír Komárek, Hugo Demartini, Milan Grygar, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Adolf Born, Vladimír Jarcovják, and Alena Kučerová.<sup>103</sup>

An endeavour to establish a highly presentable collection of modern Slovak art in the National Gallery commenced with the session of the purchase committee on 25 November 1968 where a wider collection of artworks by Slovak artists was submitted. The committee chiefly selected sculptures: *Figure* (P 5600) by Vladimír Kompánek, *Relations* (P 5601) by Rudolf Uher, and *Small Ballad* (P 5669) by Jozef Kostka. Kostka, Uher, and the painter Alojz Klimo from whom the gallery exceptionally purchased the paintings *Squares and Circles IV* (O 12307)



6 The exhibition *Surrealism. Principle of Bliss*, Prague, Municipal Library 1968, Archive of the National Gallery in Prague.

and *Junctions* (O 12308), were also Kotalík's long-time friends. By the end of 1970, the Slovak collection was expanded by several other works, e.g. Kostka's *Big Ballad* (P 5711) and the paintings *Toilet* (O 12454) by Eugen Nevan, *In the Studio* (O 12244) by Rudolf Krivoš, and *A-Z* (O 12113) by Miloš Urbásek.

In addition to traditional purchases, several other significant acquisitions should be pointed out. With the arrival of Jiří Kotalík in the gallery, the exchange of artefacts resumed and the practice remained until 1971. During 1967–1970, primarily artworks of Bohemian origin and Dutch masterpieces were acquired this way. *Epitaph of Jan of Jeřeň—Seated Madonna* (O 11676) was an extraordinary acquisition. The panel complemented the other *Epitaph of Jan of Jeřeň—St Bartholomew and St Thomas* (O 1268) from 1395, already in the gallery. Art historians designated its repatriation as “the most praiseworthy deed”.<sup>104</sup> The return of the Master of the Litoměřice Altarpiece was a similar issue. The import of the panel painted on both sides and featuring the Legend of Saint Catherine (O 12306) was “the primary collection duty of the National Gallery”.<sup>105</sup> Further exchange

helped complement the art collection of Jan Kupecký (Johann Kupetzky) with two paintings, namely *Self-Portrait* (O 11682) and *Portrait of Countess Gotter* (O 11683). As a compensation for two paintings by Austrian artists, two works by Petr Brandl returned to the Czech lands—*Saint Andrew* (O 12385) and *Saint Bartholomew* (O 12386) stolen from Mělník Castle in 1969.

Exchanges further supplemented the collection of Dutch painting with Cornelis Poelenburg's *Landscape with Nymphs*, Gerbrandt van den Eeckhout's *David and Bathsheba* (O 11684), Jacobus Sibrandi Mancadan's *Italicising Landscape* (O 12368), and Pieter van Schayenborg's *Still Life with Fish* (O 12428). The acquisition of Édouard Manet's *Portrait of Antonio Proust* (O 11659) that filled the gap in the French art collection was a highly discussed business transaction.<sup>106</sup> The exceptional painting by Oskar Kokoschka *Prague from Kramář's Villa* (O 12271) was acquired by an exchange from the collection of František Müller.

The Ministry of Culture also transferred to the National Gallery large collections of contemporary artists purchased directly from exhibitions. Kotalík was rather dissatisfied with this procedure for he refused to relinquish the selectivity and insisted on the quality of the transferred objects as well as the possibility to reject them. Nevertheless, the artworks transferred by the ministry also included paintings by František Foltýn, Jiří Hilmar, Milan Grygar, Andrej Bělocvětov, Jitka Válová, Jiří Sopek, František Gross, and Bedřich Dlouhý as well as sculptures by František Štork, Karel Malich, and Peter Orišek.

Works of art were also transferred by other organisations. In this connection, two rather unusual transfers should be highlighted. The gallery requested that the abstract painting by František Kupka *Variation on the Blowing Blue* (O 12145) be transferred from the State Library where it was inappropriately placed in a smoking room.<sup>107</sup> In the second case, the gallery gave an impulse to transfer František Muzika's *In Memoriam* (O 12372) from the ČKD Praha enterprise where the local communist party organisation regarded it as obsolete and wanted to destroy it in the 1950s. Fortunately, the cultural officer rescued it by pasting the portrait of Stalin over it, taking it out of the factory, and bringing it to the National Gallery.<sup>108</sup> (Fig. 6)

## Exhibitions and International Collaboration

The five-year exhibition plan of the National Gallery from the end of 1964 anticipated only several bigger exhibitions per year that, moreover, mostly focused on traditional themes.<sup>109</sup> With the arrival of Jiří Kotalík, the original intentions were significantly altered; from that point on the acquisitions refocused on modern art and foreign artists, especially from Western Europe.

In addition to organising short-time exhibitions, the National Gallery accomplished tasks related to the presentation of its collections via permanent exhibitions. In 1968, it designed a new permanent exhibition of the modern art collection for the Municipal Library. Compared to the previous presentations, the greatest difference was based on its expansion of 20th century European art and opening a larger exhibition space to the public. The following year, permanent galleries of 19th and 20th century French art and the re-installed Old Masters Collection opened up in the Sternberg Palace. Regarding the permanent exhibitions outside Prague, two new installations opened in 1968 and 1969—the sculpture oeuvre of Bohumil Kafka at Pecka Castle and Czech Baroque art at Chlumec nad Cidlinou Castle.

Concerning temporary exhibition projects, the one dedicated to Petr Brandl<sup>110</sup> excelled; its preparation began in 1966 but was postponed until 1969 because of the events in August 1968. Another remarkable exhibition *My Country: Czech Painting of the 19th Century*<sup>111</sup> presented the traditional 19th century Bohemian paintings. As part of the celebrations of the establishment of Czechoslovakia, the gallery exhibited a representative selection of paintings entitled *50 Years of Czechoslovak Painting*.<sup>112</sup> The installation carefully observed the interconnection of Czech and Slovak painting and presented 'all the fundamental tendencies, groups, and prominent personalities'.<sup>113</sup> The permanent exhibition *Czech Painting of the 19th and 20th Century* that opened in Queen Anne's Summer Palace in the jubilee year 1968 was another outstanding project.<sup>114</sup>

To arrange foreign projects, Jiří Kotalík actively benefited from his numerous previously established contacts. For example, he represented Czechoslovakia at the talks of the International Council of Museums (ICOM) and the International Association of Art Critics (AICA); he also prepared displays for great international

art exhibitions, inter alia the Sao Paolo and Venice biennales. Beginning in 1969, the requested change of direction towards the Eastern Bloc could be observed. That year, the National Gallery drew up for the Ministry of Culture a concept of future collaboration between the galleries and museums in the Soviet Union and other socialist states. In February and March 1970, Kotalík was invited to the USSR to discuss joint projects, and the same year he participated in the conference for the coordination of exhibitions in socialist countries in Krakow.<sup>115</sup> Yet, some exhibition activities in the countries of the "capitalist world" continued even after 1970.

Traditionally, the National Gallery kept above-standard contacts with France. At the first meeting of the board on 10 February 1967, Jiří Kotalík decided to hold exhibitions of his two preferred artists, František Kupka and Josef Šíma. However, they could not be organised without French partners. Thus, Kotalík as a director first travelled to Paris in February 1967.

Because of the negative attitude of the previous gallery leaders towards the preparation of Kupka's exhibition, it proved impossible to launch it in Prague. Therefore, the travelling exhibition started in April 1967 in Cologne and continued to Munich, Vienna, and Amsterdam where it terminated successfully in 1968. Following Kotalík's successful negotiations with Bernard Dorival from the National Museum of Modern Art in Paris, Kupka's art could also be presented in Prague in March 1968.<sup>116</sup> The exhibition of František Kupka's oeuvre was the highlight of the season that the National Gallery 'owed to our culture, international public, and itself'.<sup>117</sup>

Unlike Kupka's exhibition, the National Gallery was making efforts to present the artwork of Josef Šíma in Prague<sup>118</sup> for several years. Director Jan Krofta addressed Šíma already in October 1965.<sup>119</sup> But Šíma accepted an offer to display his new works that he simultaneously received from Jiří Kotalík who at that time represented the Union of Czechoslovak Fine Artists. When Kotalík assumed the position of the National Gallery's director, no obstacles could prevent the organisation of an exhibition that was included in the French-Czechoslovak cultural agreement. The curators Jaromír Zemina and František Šmejkal were behind its preparation and successfully opened it in May 1968. Altogether 175 paintings from 1919–1966 were displayed in Prague where most of Šíma's works after the mid-1950s came from France. Directors of the leading French

cultural institutions participated in the inauguration, e.g. Jean Leymarie, Gaëtan Picon, Blaise Gautier, and Monique Faux. Šíma's exhibition continued to Paris and Geneva.

In February 1967, Kotalík led negotiations in Paris about cooperation for the exhibition of European Gothic art of the 12th–14th centuries.<sup>120</sup> The project was organised by the European Council that authorised France with its preparation. The Ministry of Foreign Affairs and the Ministry of Culture and Information that entrusted the National Gallery with organisation approved the Czechoslovak representation. The preparation council, led by Jaroslav Pešina, selected 16 exhibits from sculpture, panel painting and book illumination, and applied arts of Czech, Moravian, and Slovak provenance.

During Kotalík's business trip to Paris in January 1968, an exhibition entitled *Czechoslovak Sculpture from Myslbeč to the Present* was agreed to with the Musée Rodin.<sup>121</sup> For the first time in history, the exhibition introduced a representative selection of Czech and Slovak modern sculpture in France. Eminent figures of French culture, politicians, critics, and artists took part in generously organised social meetings held by the Musée Rodin director, Cécile Goldscheider. The National Gallery fully benefited from the friendly character of the event by negotiating further exhibitions and gratuitous casting of Auguste Rodin's *Balzac* in bronze (P 5962).

French art was presented in Czechoslovakia through the exhibition *Modern French Drawing*<sup>122</sup> that the National Gallery organised in collaboration with the National Museum of Modern Art in Paris in June 1967. The following year, Vratislav Effenberger,<sup>123</sup> a Czech literary theoretician and representative of Surrealism, initiated an exhibition entitled *Principle of Bliss*<sup>124</sup> that presented the Paris surrealist group of artists. The gallery purchased two paintings and one sculpture from this exhibition—Jean Claude Silbermann's *From Free Will* (O 12100), Adrien Dax's *Emissary* (O 12101), and the sculpture *Statue No. 43* (P 5591) by Marta Pan.

In the spring of 1969, the exhibition *Paris School Current Painting*<sup>125</sup> introducing French modern art opened at the Waldstein Riding School in Prague. It was a collection of paintings that represented France at EXPO 1967 in Montreal. The same autumn, Martial Raysse exhibited and personally installed his artworks in Prague.<sup>126</sup> The National Gallery purchased the object

called *Dictionary Element* (P 8867) at this exhibition that the gallery organised together with the artist and the Alexander Iolas Gallery in Paris.

The presentation of French art in Czechoslovakia that basically took place every year culminated with the exhibition *Henri Laurens, Statues and Drawings. Georges Braque. Pablo Picasso, Prints*.<sup>127</sup> Historically, it was the most germane exhibition that the French party, namely the National Museum of Modern Art in Paris, Maeght Gallery and Leiris Gallery, prepared for Czechoslovakia. Albert Giacometti and Henri Laurens were among the authors of exhibition catalogue texts.

Projects organised together with British institutions elicited an increased public interest. In September and October 1967, the Tate Gallery in London organised *Cubist Art from Czechoslovakia*.<sup>128</sup> Based on the cultural agreement of January 1965, the National Gallery was charged to organise this exhibition. Nevertheless, the original concept of the representative overview of Czechoslovak modern and contemporary painting and sculpture was altered to the overview of French and Czech cubist art. Jiří Kotalík, Ladislav Kesner, and the Czechoslovak ambassador in London Miloslav Růžek took part in the exhibition opening of the first socialist country's exhibition in the Tate Gallery. The exhibition then travelled to Brussels and Rotterdam. The response was so remarkable that shortly after the exhibition's inauguration the Czech representatives commenced further collaboration, inter alia the presentation of Baroque art.<sup>129</sup>

The preparations for the exhibition *Baroque Art in Bohemia*<sup>130</sup> began with personal visits of John Pope-Hennessy, Director of Victoria and Albert Museum in London, and Gabriel White, Director of the Arts Council of Great Britain, in Prague in April and December 1968. The exhibition's curator Oldřich Jakub Blažíček selected 170 exhibits representing Bohemian Baroque painting, sculpture, and handicraft. Launched in London and continuing in Birmingham, the exhibition aroused immense response in Great Britain. In addition to Ladislav Kesner and Pavel Preiss representing the National Gallery, Ambassador Miloslav Růžek was also invited to the inauguration. His dismissal shortly before the opening ceremony affected the overall character of the event, causing "discontent and disappointment to the English party, as similar situation happened twice prior to exhibition openings in the past".<sup>131</sup>



Concurrently with the Baroque exhibition in Great Britain, the Ministry of Culture in Prague together with the British Council in London and the City Museum and City Gallery in Birmingham prepared an exhibition *Two Centuries of British Painting: From Hogarth to Turner*.<sup>132</sup> The preparations were accompanied by the uncertainty of the British party, as documented by the report of Jaromír Sedlák, the Secretary of the Czechoslovak Embassy in Great Britain: “Many paintings come from private collections and the owners expressed their worries to lend them to Czechoslovakia, fearing the unstable political situation”.<sup>133</sup> Despite these concerns, in May 1969 the National Gallery successfully introduced an exceptional collection of British painting of the past two centuries that included many remarkable artists. In connection with the exhibition, the art historian Kenneth Clark, the sculptor Henry Moore, and the curator Peter Cannon-Brookes arrived in Czechoslovakia. In the view of the National Gallery, the exhibition was the most significant presentation of foreign art in 1969.<sup>134</sup>

In addition to the British art exhibition, the National Gallery included among its most successful exhibitions of foreign art in Czechoslovakia the exhibition *Modern American Painting after 1945*.<sup>135</sup> The national collection of US fine art fulfilled its international programme and introduced American art to the global audience. In collaboration, with the Smithsonian Institution Washington, it designed an exhibition to travel throughout several European countries in 1969. The American organisers also covered the installation, transport, and accompanying staff. This first great exhibition of American art in Prague since 1947 presented 19 artists from 34 public and private collections.

The National Gallery's cooperation with Western Germany and West Berlin resulted inter alia in two significant exhibition projects. Since the end of 1965, Jiří Kotalík and Werner Schmalenbach, Director of the art collection in Düsseldorf, had discussed the exhibition of Paul Klee in Prague. However, the missing diplomatic contacts between the two countries complicated Kotalík's plans. There were two options of bringing the exhibition to Czechoslovakia. If the exhibition took place under the auspices of the Union of Czechoslovak Artists, it would be an accepted “live artistic manifestation” while under the auspices of the National Gallery it would receive a trouble-free “hallmark of the museum value”.<sup>136</sup> Nevertheless, Kotalík was unable

to negotiate the required reciprocity; the only solution was to wait until 1967 and incorporate the exhibition into the planned events from his position as the National Gallery's director. Postponed for the second time, this time because of the 1968 political events, the exhibition of Paul Klee materialised in April and May 1969.<sup>137</sup>

A successful display of Czech modern art took place in West Berlin in June and July 1970.<sup>138</sup> It was organised by the National Gallery in collaboration with Werner Stein, Senator for Science and Culture in West Berlin. The comprehensive collection of nearly 200 exhibits was compiled from the collections of the National Gallery and regional galleries. A great part was comprised of the art of contemporary artists who lent them—Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Ladislav Zívř, Miloslav Chlupáč, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Karel Nepraš, Zbyněk Sekal, Olbram Zoubek, Vladimír Janoušek, and Věra Janoušková.

The National Gallery also facilitated the preparation of the collection of sculptures of Czech and Slovak sculptors for the 9th International Biennale of Contemporary Sculpture in Middelheim in 1967.<sup>139</sup> The curators capitalised on this exceptional opportunity to juxtapose contemporary Czech and Slovak sculpture in a European context and prepared an extensive exhibition of sculptures covering the period from the early 20th century to the present. The collection of 45 works of art from 33 artists was compiled by Mark Macken from the Middelheim Museum of Sculpture, Jiří Kotalík, and Jiří Mašín.

Jiří Kotalík's regular participation in the Venice biennales yielded contacts with Italian colleagues who were instrumental in the installation of several successful exhibitions in Prague. In October 1967, an exhibition of European figurative painting *Premio Gaetano Marzotto*<sup>140</sup> opened which was organised by the National Gallery and the eponymous foundation in Rome. At the beginning of 1969, the exhibition continued as *Premio Marzotto 1968*.<sup>141</sup> Edoardo Soprano, Kotalík's colleague and art historian, contributed to these two exhibitions.

Still in 1967, Jiří Kotalík incorporated the autobiographic cycle of Renato Guttuso<sup>142</sup> in the exhibition plan. His exhibition, organised together with Luigi Toninelli Gallery in Milan, took place at the beginning of 1968 and presented paintings and watercolours from 1966. Since the Waldstein Riding School was the exhibition's venue and many high functionaries participated in its

inauguration, the event also had a political dimension.

In collaboration with the Marlborough Gallery in Rome, the National Gallery organised an exhibition of the painter Achilles Perilli in 1969.<sup>143</sup> In connection with this exhibition, the National Gallery purchased four paintings from the Marlborough Gallery—by Lucio Fontana (O 12424), Piero Dorazio (O 12414), and two by Achilles Perilli (O 12413, O 12426).

Jiří Kotalík had several years of experience with the cultural institutions of the Socialist Federative Republic of Yugoslavia. In 1965, as part of restoring the mutual contacts of the two countries interrupted in 1948, Kotalík held talks not only with the heads of local museums and galleries but also directly with fine artists. Moreover, he established numerous friendly contacts there, e.g. with Miodrag Protić, Director of Contemporary Art in Belgrade, Zoran Kržišnik, Director of Modern Gallery in Ljubljana as well as the painters Krsto Hegedušić, Edo Murtić, Radomir Damnjanović-Damnjan, and the sculptor Dušan Džamonja.

Two spheres of interest dominate the collaboration with Yugoslavia: modern printmaking and sculpture. The preference of contemporary printmaking proceeds from Kotalík's regular participations in juries of international printmaking biennales in Ljubljana. The National Gallery brought selected artworks from these shows to Prague from 1967–1970. In return, it presented the works of Czech and Slovak printmakers in Belgrade, Skopje, Sarajevo, Zagreb, and other cities in 1968 and 1969.

Yugoslav sculptures were presented in Prague through the exhibition of *Contemporary Yugoslav Sculpture*<sup>144</sup> organised in collaboration with the Museum of Contemporary Art in Belgrade. Once again, Jiří Kotalík was instrumental in it; he agreed on it during his stay in Belgrade in 1968 with Miodrag Protić. Similarly, Kotalík personally negotiated the exhibition of Ivan Meštrović<sup>145</sup> in the National Gallery during his visit to Zagreb at the turn of June and July 1970. The exhibition was launched in September of the same year.

In connection with the friendly contacts with Yugoslav artists, the acquisition activity of the National Gallery should be highlighted. In 1969, it bought six paintings by Yugoslav painters Krsto Hegedušić (O 12297), Stojan Čelić (O 12626), Miodrag Protić (O 12625, O 13869), and Radomir Damnjanović-Damnjan (O 12295, O 12296). In 1970, the expansion of the Yugoslav

collection continued with the acquisition of a painting by Gabrijel Stupica (O 12425) and a sculpture by Dušan Džamonja (P 5673).

The National Gallery initiated its collaboration with Poland in 1967 through the scheduled “socially-thematic travelling exhibition” entitled *Struggling Art*.<sup>146</sup> The exhibition was organised by the National Gallery and the Polish Ministry of Education and Culture in Warsaw in March 1967. On the other hand, the exhibition presenting Jindřich Štyrský<sup>147</sup> resulted from the personal contacts of Jiří Kotalík and Ryszard Stanisławski, Director of Muzeum Sztuki in Lodz. The discussions started in autumn 1967 and the exhibition was scheduled for the following year. The preparations “that were interrupted by the unexpected and inauspicious events of August 1968”<sup>148</sup> were renewed in January 1969 and the exhibition opened in March 1969. Based on reciprocity, the National Gallery could organise an exhibition of the avant-garde painter Henryk Stażewski.<sup>149</sup>

Unlike Poland, preparations with Soviet Union institutions were characterised by chaos, short deadlines, unexpected changes, and dual-track negotiations. *Struggling Art* continued to the USSR from Poland and was exhibited in Leningrad (June), Tallinn (July and August), and Moscow (September and October 1967).

In 1968, the Kinsky Palace became the venue of an exhibition entitled *Soviet Art of the 1920s: Posters, Prints, Books, Designs*<sup>150</sup> which was prepared by the culture ministries of the USSR and CSSR and the State Tretyakov Gallery in Moscow. For safety reasons, the exhibition closed down on 21 August 1968.

At the beginning of 1969, the Ministry of Culture that requested speedy preparations and expansion of exhibitions for the Soviet Union, interfered with the future plans of the National Gallery. A decision was made to present the art of Max Švabinský, known from previous exhibitions in the USSR, and “the collection of Czech social printmaking in the 1920s”.<sup>151</sup> The two exhibitions took place the same year; Max Švabinský's art was displayed in Kiev and the selected artists presenting Czech social printmaking were exhibited in Kharkov.<sup>152</sup>

The National Gallery continued the presentation of Czech painters the following year, opening an exhibition *From the Art of Rabas, Sedláček, and Rada* in Moscow.<sup>153</sup> In return, the Soviet institutions brought two exhibitions to Prague. The first one, presenting the oeuvre of Henri Matisse,<sup>154</sup> was prepared by the State Hermitage Museum in Leningrad and the

Pushkin State Museum of Fine Arts in Moscow. The second one, entitled *From the Earliest History to Our Age*,<sup>155</sup> was organised by the Union of Czechoslovak-Soviet Friendship.

The above projects are just a subjective selection of exhibitions in which the National Gallery collaborated during the given period. Between 1967 and 1970, the institution established contacts with many other countries where talks were often held based on personal contacts or as part of international cultural agreements. As a result, the cooperating galleries and museums could exhibit remarkable collections of foreign art and solo exhibitions of artists in Prague.

For example, in collaboration with the Institute of Modern Art in Nuremberg, the Municipal Library launched the exhibition *Yves Klein 1928–1962* in June 1968. In April 1969, the collection of sculptures by Fritz Wotruba was displayed at the same venue. This time, the exhibition was prepared together with the artist and the Museum of 20th Century in Vienna. The National Museum in Stockholm and the Swedish Institute installed the exhibition *Carl Hill, Ernst Josephson, August Strindberg* that opened at Kinsky Palace in May 1969. Among the special and representative exhibitions were *Old Bulgarian Masters* and *Modern Belgic Art* from 1969 and 1970.

The National Gallery also prepared exhibitions abroad. They included monographic exhibitions, general exhibitions, and specialised selections for international projects. The 1967 exhibition of Norbert Grund held in Vienna aroused great response among visitors. The travelling exhibition of Otto Gutfreund's art excelled among modern art exhibitions. His work travelled around Europe from 1965, and because Jiří Kotalík regarded the sculptor as one of the key figures of modern European art, he supported his presentations in foreign countries. In April 1969, Gutfreund's exhibition was launched in Vienna and then travelled to Bochum and Nuremberg.

Further exhibitions mostly presenting Czechoslovak modern art included *Czech Cubism and Kramář's Collection* which opened in 1967 and 1968 in Brussels and Rotterdam. A great exhibition of Czechoslovak modern art took place in May and June 1969 in Rome. In 1970, the National Gallery displayed Czech art of the 20th century in Geneva and Zurich.

In addition to the above-mentioned international projects, the National Gallery participated in other foreign exhibitions. As



7 Expo 70, Osaka, Archive of the National Gallery in Prague.

usual, it contributed to the Czechoslovak pavilions for world expositions. The office of the general commissioner for Czechoslovak participation in Expo 67 in Montreal authorised the National Gallery to prepare the exhibits. Despite protests from both the gallery and relevant experts, panels by the Master Theodorik from the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn Castle were lent to Expo 67<sup>156</sup> in Canada. When the situation calmed down and the panels returned home, they were displayed at the Sternberg Palace<sup>157</sup> "in order to convince the public that they returned in excellent condition".<sup>158</sup>

Following the success of the gallery's collection exhibited in Montreal, the National Gallery was invited to prepare displays for the world exposition in Osaka, Japan.<sup>159</sup> After the first discussions with General Commissioner Miroslav Galuška, the gallery sought to ensure the selection of artworks from the collection of Baroque portraits and 19th century portraits, Czech Art Nouveau, Cubism, and Surrealism.<sup>160</sup> Eventually, the paintings by Lucas Cranach, Eugène Delacroix, and Paul Cézanne along with Gothic sculptures and artworks by František Kupka, Otto Gutfreund, and Bohumil Kubišta were presented at Expo 70. Contemporary art was represented by Slovak artists. Jiří Kotalík travelled to Japan and accentuated the success of the gallery in his report to the ministry: "It gave an imposing impression and was generally appreciated".<sup>161</sup> Nonetheless, the Czechoslovak public had no information about the exhibition's success for political reasons. (Fig. 7)

### “Because of Modern Art...”

Jiří Kotalík was right when he wrote in March 1982, in a letter to the painter Josef Jíra discussing his work at the National Gallery, “I took the position because of modern art”. Modern art, its presentation to the public, scientific findings, popularisation, and acquisitions pervade the entire period of Kotalík’s stay at the National Gallery. However, as the director of the central institution, he could not focus on a single sphere. Immediately after his arrival, he developed activities in many other directions. Apart from the reorganisation that continued over the following decades and the operational issues, he mostly focused on the exhibition and collecting activities.

Kotalík assumed the position at the most favourable time. The borders were open and international delegations were part of the daily agenda. In return, Czech art historians and curators gained experience with foreign exhibitions, bringing it back to the gallery. Furthermore, the new director had support in political circles. At the beginning, the ministry did not interfere in the leadership and Kotalík gave a very self-confident and convincing impression.

The acquisition policy showed unequivocal preference for systematically complementing the modern art collection and developing the contemporary art collection, both Czech and Slovak, as well as foreign art that fell into oblivion after the war. The majority of items in the scheduled agenda were successfully accomplished. Yet, the systematic expansion of collections that lay in expert and confrontation foundations was associated with the long-term plan to present these collections to the public in a respectable gallery edifice. But the erection of a new building for modern art was unrealistic. Nevertheless, the institution used other possibilities to present its collections to the maximum, preparing new permanent exhibitions at the Convent of Saint Agnes of Bohemia and the Convent of Saint George, and after 1978, the reconstruction of the Trade Fair Palace for the National Gallery was scheduled.

The National Gallery established collaboration with various foreign and local institutions especially via extensive exhibition activities. Kotalík’s abundant contacts from international events and the active use of the rich gallery collections enabled him to promote Czech art abroad and incorporate it in a European context. The selection of foreign exhibitions for the National Gallery reveals a definite

orientation towards Western Europe, again facilitated by Kotalík’s connections from previous years. There were relatively few exhibitions in collaboration with the Eastern Bloc and most of them had been agreed on during recent years or they were projects recommended by the Ministry of Culture after 1969.

The evaluation of the National Gallery’s undertakings during the 1970s–1980s requires objective assessment and research of all the facts that affected that historical period. The existing testimonies and archival sources provide evidence of maintaining a relatively calm environment for experts and high quality of organised exhibitions.

*This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.*

### Notes

- 1 The study was drawn up as part of the Long-Term Conceptual Development of a Research Organisation of the National Gallery in Prague (NGP) for 2019–2023, Research Area 6 – Processing (inventorying) of the archival fonds of the National Gallery in Prague (1945–1990). The text is primarily based on these archival materials.
- 2 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), National Gallery Fonds (1945–1990), Manipulation 1958–1964 (hereinafter NGP 1958–1964), NGP Management, Status of the National Gallery in Prague, 29 Feb 1964, cart. 1; NGP 1965–1970, NGP Management, Organisation Order of the National Gallery in Prague, 18 Feb 1965, cart. 1; for the NGP’s activities during the given years see Jan Šícha (ed.), *S (ne)lidskou tvář! 1938–1989*, Praha 2018; Tomáš Sekyrka, “Národní galerie v Praze 1963–1967. V sevření komunismu, či na Prahu Evropy?”, in: *Předjaří. Československo 1963–1967*, České Budějovice 2016, pp. 39–44; Jiří Kotalík, *Národní galerie v Praze I.*, Praha 1981, pp. 7–33.
- 3 Jan Krofta was appointed the head of the interest association National Gallery – Museum of Decorative Arts on 1 June 1960.
- 4 The Department of Applied Arts, formerly the independent Museum of Decorative Arts, was incorporated into the NGP by the resolution of the Ministry of Education and Culture (MEC) on 1 January 1959.
- 5 For closer information about the majority of the art historians stated in the study see Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, Praha 2016.
- 6 NGP 1965–1970, NGP Personal Agenda, List

of NGP Employees, 23 Nov 1966, cart. 4. The expert employees included: Jan Krofta, Oldřich Jakub Blažíček, Lubor Hájek, Jarmila Brožová, Dagmar Hejdová and Pavel Preiss.

**7** NGP 1965–1970, NGP Activity, Statistical Report for 1966, cart. 2.

**8** Object entrusted by various authorities, institutions and private owners, artworks that were not returned in restitutions or kept as confiscates by national councils, revolution guards, national administrations, and financial departments until 1945.

**9** See, e.g., Marcela Rusinko, *Snad nesbíráte obrazy? Cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018.

**10** The resolution of the Ministry of Finance no. 88/59 Ú.l. on the measures related to some objects used by the socialist sector organisations (transfer of the ownership right from the non-socialist owner to the Czechoslovak state). Government resolution no. 81/58 Sb. and the resolution of the Ministry of Finance no. 205/58 Ú.l. (transfer of administration between budgetary organisations).

**11** NGP 1965–1970, Acquisitions, Committee for the Purchase of Antiquities, Status of the Committee for the Purchase of Antiquities in shops, Ministry of Education and Culture, 15 July 1965, cart. 26.

**12** For example, Klenoty, branch enterprise; Kniha, national enterprise; Tuzex, foreign trade company; Triga, local economy and foreign trade company; Artia, foreign trade company for import and export of cultural goods.

**13** The Art Centrum establishment document published by the MEC on 10 Dec 1964, status of the Art Centrum published by the MEC on 10 May 1965, Resolution of the Ministry of Foreign Affairs no. 40 Coll. on 29 April 1965. See Daniela Kramerová, Art Centrum, in: Milena Bartlová – Jindřich Vybíral, *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, pp. 343–350.

**14** NGP's permanent exhibitions: Sternberg Palace – Collection of Old Masters and French Art of the 19th and 20th Century; Waldstein Riding School – Bohemian Painting of the 19th Century expanded by topical temporary art exhibitions; Municipal Library – Modern Art; Museum of Decorative Arts – Collections of Applied Art; Zbraslav Castle – Collection of Bohemian Sculpture beginning in the Baroque Era; Benešov nad Ploučnicí Castle – Oriental Art; Kost Castle – Gothic and Renaissance Art; Klášterec nad Ohří Castle – Historical Porcelain; Lemberk Castle – Historical Furniture. The Kinsky Palace was the venue of regular short-term exhibitions presenting the collection of printmaking and drawing (because of its material sensitivity).

**15** NGP 1958–1964, NGP Activity, Report on the NGP, 1960, cart. 1.

**16** NGP 1965–1970, NGP Buildings, Brussels

Pavilion, City of Prague, Deputy Mayor, 3 Jan 1966, cart. 39.

**17** NGP 1958–1964, NGP Management, Status of the National Gallery in Prague, 29 Feb 1964, cart. 1.

**18** NGP 1965–1970, NGP Personal Agenda, Director Jan Krofta, Information about the Dealing with the Situation in the NGP, 2 Jan 1967, cart. 4.

**19** NGP 1965–1970, NGP Activity, Analysis of the NGP Activities, 1966, cart. 2.

**20** Jiří Hájek was the Minister of Education and Culture from 10 November 1965 to 8 April 1968, and the Minister of Education from 12 January 1967.

**21** NGP 1965–1970, NGP Personal Agenda, Director Jan Krofta, Letter by Jiří Mašín, 28 March 1966, cart. 4. Jiří Mašín worked in the NGP from 1946; during 1953–1964 he was the head of the Department of 19th and 20th Century Sculpture. He was also the deputy director for expert issues. He returned to the NGP in July 1967.

**22** NGP 1965–1970, NGP Personal Agenda, Director Jan Krofta, Information about the Dealing with the Situation in the NGP, 2 Jan 1967, cart. 4.

**23** ANG, National Gallery Fonds (1945–1990), Personal Files, Series I, Krofta Jan, cart. 14. MEC, 20 Jan 1967. Jan Krofta stayed in the gallery at his personal request as a scientific employee, deprived of administrative tasks.

**24** ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documents, Work Issues, MEC, 20 Jan 1967, cart. 2. Kotalík as the NGP's director from March; until then Ladislav Kesner was entrusted with the institution's management.

**25** ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documents, Biographies and Questionnaires, 1951–1988, cart. 1.

**26** NGP 1965–1970, NGP Activity, Plan of Scientific, Publication and Exhibition Activities of NGP for 1965–1970, MEC, 17 Dec 1964, cart. 2.

**27** NGP 1958–1964, NGP Personal Agenda, Director Jan Krofta, Letter by Jiří Kotalík, 18 July 1963, cart. 9.

**28** NGP 1958–1964, NGP Personal Agenda, Director Jan Krofta, Letter by Jiří Kotalík, 19 Nov 1963, cart. 9.

**29** NGP 1965–1970, NGP Activity, Perspective Plan (NGP's Main Tasks), 1967, cart. 2.

**30** NGP 1965–1970, NGP Management, Institution's Board, 10 Feb 1967, cart. 1.

**31** NGP 1965–1970, NGP Management, Orders and Directives, Regulation no. 2, 1 Oct 1967 (New Organisation of the National Gallery), cart. 1.

**32** NGP 1965–1970, Collections, Sections and Departments of NGP, NGP Section of Architecture, Minutes from the preparation committee meeting, 20 June 1967 (Vilém Lorenc), cart. 7. The section of architecture

was discontinued when Vilém Lorenc left the National Gallery in May 1968.

**33** NGP 1965–1970, NGP Management, Institution's Board, 26 April 1968, cart. 1.

**34** Decree of the Ministry of Culture of Czechoslovakia of 25 Feb 1969, ref. no. 4042/69 (Bulletin of the Ministry of Culture of Czechoslovakia of 20 May 1969).

**35** Jiří Šetlík worked in the National Gallery as early as 1958–1964. He was the Director of the Museum of Decorative Arts only until 1970 when he was relegated among technical employees for political reasons.

**36** NGP 1965–1970, Collections, Sections and Departments of NGP, Collection of Oriental Art, On the Situation of Our Oriental Art Collection, 1969, kart. 6.

**37** NGP 1965–1970, NGP Management, Orders and Directives, Director's Order no. 1/69, 1 Sept 1969, cart. 1. The Collection of Old Masters was led by Oldřich Jakub Blažíček, Václav Procházka was the head of the Collection of Modern Art, Libuše Jandová was the Head of the Collection of Prints, and Lubor Hájek was in charge of the Collection of Non-European Art. In July 1970, the Collection of Old Masters was divided into Bohemia Art (Jiří Mašín) and Old European Art (Jaromír Šíp). The Collection of Modern Art split into 19th Century Painting (Olga Macková), 20th Century Painting (Jaromír Zemina) and 19th and 20th Century Sculpture (Václav Procházka).

**38** NGP 1958–1964, NGP Activities, Report on the National Gallery, 1960, cart. 1.

**39** The resolution of the Czechoslovak Communist Party Presidium on the cadre and personal work of 6 November 1970.

**40** NGP 1965–1970, NGP Personal Agenda, Report on the NGP Employee Interviews and Results, 16 Nov 1970, kart. 4. Anna Chromčáková worked in the property department of the NGP. She represented the NGP's communist organisation in the committee. Antonín Roušal worked in the Cadre Register Department of the NGP until 31 May 1970. After he retired, he still worked part-time in the gallery.

**41** Ladislav Kesner was dismissed from the position of the deputy director on 15 December 1970 and remained in the gallery as an expert in the Collection of Old Masters. In 1990, he was rehabilitated and between 1 August 1990 and 1 January 1991 was entrusted with the leading of the gallery after Jiří Kotalík.

**42** Miroslav Slovák held the position of the deputy director for of economy and administration issues from 1 May 1968. On 15 December 1970 he was removed from this position and appointed the head of the Economy and Administration Department. He retired in 1973.

**43** NGP 1965–1970, NGP Personal Agenda, Report on the NGP Employee Interviews and Results, 16 Nov 1970, cart. 4.

**44** ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Personal Correspondence, Ladislav Kesner, 26 April 1990, cart. 22.

**45** NGP 1965–1970, NGP Buildings, Proposal of the Deployment of Collections and Workplaces of the National Gallery, 31 May 1967 (elaborated by Vladimír Beneš), cart. 35.

**46** Karel Hoffmann was the Minister of Culture and Information from 20 January 1967 to 6 April 1968.

**47** NGP 1965–1970, NGP Buildings, Correspondence, Kotalík for the Ministry of Culture and Information (hereinafter MCI), 5 July 1968, cart. 35. The new proposal cancelled the previous conception of construction approved by the MEC in 1962.

**48** Miroslav Galuška was the Minister of Culture and Information from 8 April 1968 to 10 July 1969. Miroslav Galuška knew Jiří Kotalík from previous years; Galuška was the General Commissioner of Czechoslovakia at Expo 67 in Montreal and was persecuted during the normalisation period. In 1990 he was appointed the chair of the Rehabilitation Committee of the Czechoslovak Ministry of Culture.

**49** NGP 1965–1970, Buildings, Correspondence, Kotalík for the MCI, 24 May 1968, cart. 35.

**50** Miloslav Brůžek was the Minister of Culture from 10 July 1969 to 8 May 1973.

**51** NGP 1965–1970, Buildings, Deployment of the NGP's Collections, 1 Sept 1969, cart. 35; Correspondence, Kotalík for the MCI, 30 Sept 1969, cart. 35.

**52** NGP 1965–1970, NGP Management, Institution's Board, 10 Feb 1967, cart. 1.

**53** NGP 1965–1970, Buildings, Proposal of the Deployment of Collections and Workplaces of the National Gallery, 3 Oct 1967, cart. 35. The National Gallery left the Municipal Library as late as 1993.

**54** The public collection, called "Fund of the Republic", was initiated at the beginning of 1968 to expand the financial and material reserves of the republic and it assembled substantial wherewithal. In 1972 the government cancelled it and used the finances to build social care institutions.

**55** NGP 1965–1970, Buildings, New Building, Report on the Preparation of the New Building for the National Gallery, 2 Sept 1969, cart. 39.

**56** NGP 1965–1970, NGP Management, Institution's Board, 31 July 1970, cart. 1. So-called 5th Five-Year Plan included the period from 1971 to 1975.

**57** NGP 1965–1970, NGP Activity, Perspective Plan (NGP's Main Tasks), 1967, cart. 2.

**58** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Materials of the NGP 1968/1 (Comments on the acquisition programme of the collections and the list of profit for the most recent years), cart. 13. In February 1968, the report was submitted to the MCI and the members of the purchase

committee for contemporary art to comment on it.

**59** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Materials of the NGP 1968/1 (Comments on the acquisition programme of the collections and the list of profit for the most recent years), cart. 13.

**60** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol of 27 Nov 1967, cart. 16.

**61** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Materials of the NGP 1968/1 (Comments on the acquisition programme of the collections and the list of profit for the most recent years), cart. 13.

**62** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Materials of the NG 1968/1 (Comments on the acquisition programme of the collections and the list of profit for the most recent years), cart. 13.

**63** The previous committee for 19th and 20th century art remained in operation. During 1967–1970, the committee external members included: Miroslav Míčko, Václav Zykmond, Jan Tomeš, Vojtěch Volavka, Luděk Novák, Marian Vaross, Jan Kříž, Jindřich Chalupecký, Karol Vaculík, Petr Wittlich, Miloslav Holý. During 1967–1970, the external members of the Committee for Contemporary Art Collection included: Václav Formánek, Miroslav Chlupáč, František Jiroudek, Jiří John, Jan Kříž, Lubor Kára, Bohdan Lacina, Karel Lidický, Čestmír Kafka, Miroslav Míčko, Eva Petrová, Václav Zykmond, Stanislav Kolíbal, Václav Boštík, Miloslav Holý, Miroslav Hejný, Milan Obrátil, Vladimír Preclík, František Ronovský.

**64** The first meeting took place on 27 November 1967.

**65** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 25 Nov 1968, cart. 17.

**66** ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Personal Correspondence, cart. 15–36.

**67** In 1963, 1965 and 1966 the National Gallery acquired paintings by Karel Škréta, Martin Ferdinand Chvátal and Josef Mánes through exchanges.

**68** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Proposal for purchases of artworks from abroad, 1 July 1969, cart. 13.

**69** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Correspondence, A letter by Jiří Kotalík to the MEC, 15 April 1969, cart. 13. The Ministry of Finance suggested allocating funds for the purchase of foreign artworks as early as 1966 but the NGP management did not respond to its offer.

**70** It concerned three companies: Lodi Gallery in Munich (Franz Brutscher and Silvano Lodi), Sanct Lucas Gallery in Vienna (Robert Herzig) and Bilder-Antiquitäten Company (Heřman Štěpánek) in Vienna.

**71** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 27 June 1968, cart. 17.

**72** František Müller (1890–1951), a builder, entrepreneur, and art collector.

**73** *Tři jubilanti. Hudeček – Gross – Zívř*, Prague, Platýz Gallery, April 1969.

**74** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 3 April 1969, cart. 18.

**75** *Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca*, Turin, Castello del Valentino 1967.

**76** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 27 Nov 1967, cart. 16.

**77** *Počátky generace*, Prague, Václav Špála Gallery, 3 May – 26 May 1968.

**78** *Jiří Načeradský. Obrazy*, Prague, Václav Špála Gallery, 19 January 1968 – 18 February 1968.

**79** *Daisy Mrázková. Obrazy a kresby z let 1965–1968*, Prague, Václav Špála Gallery, 26 April – 25 May 1969.

**80** *Jiří Balcar. Obrazy, kresby, grafika*, Praha, Václav Špála Gallery, 21 October – 13 November 1966; *Jiří Balcar – Vladimír Boudník*, Praha, Václav Špála Gallery, 4 January 1969 – 2 February 1969. Jiří Balcar died on 28 August 1968.

**81** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 25 Nov 1968, cart. 17.

**82** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 30 June 1969, cart. 18.

**83** *Jarní výstava*, Prague, Mánes, 17 June – 17 July 1966.

**84** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 27 Nov 1967, cart. 16.

**85** *Nová citlivost*, Prague, Mánes, 20 July – August 1968.

**86** *Richard Fremund 1927–1969*, Prague, Mánes, 9 January 1970 – February 1970.

**87** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 27 June 1968, cart. 17.

**88** *Vladimír Komárek. Obrazy*, Prague, Nová síň Gallery, April – May 1968.

**89** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 27 June 1968, cart. 17.

**90** *Výstava D*, Prague, Nová síň Gallery, 25 March – 19 April 1964.

**91** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 17 June 1970, cart. 19.

**92** ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Personal Correspondence, Adriana Šimotová, Jiří Kotalík to Adriana Šimotová, 25 July 1986, cart. 33.

**93** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Purchases (ac. no. 174/69), Jiří Kotalík, Written Records, 2 Dec 1968, cart. 20.

**94** *IX. Biennale Middelheim*, Middelheim, Musée Middelheim, 10 June – 1 October 1967.

- 95** *Sculpture tchécoslovaque de Myslbek à nos jours*, Paris, Musée Rodin, 2 July – 1 October 1968.
- 96** *Tschechische Skulptur des 20. Jahrhunderts. Von Myslbek bis zur Gegenwart*, Berlin, Schloss Charlottenburg 16 June – July 1970.
- 97** Šmidrové, Prague, Václav Špála Gallery, 1 June – 30 June 1968.
- 98** See note 85.
- 99** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 25 Nov 1968, cart. 17.
- 100** In the years 1966–1969, three sculpture symposiums took place in Hořice v Podkrkonoší. The 1970 symposium was banned by the local authorities.
- 101** ANG, Jiří Kotalík fonds (1920–1996), Personal Correspondence, Vladimír Preclík, 26 July 1968 and 11 August 1968, kart. 28.
- 102** During 1967–1970, the external members of the committee for the Collection of Prints and Drawings included: Jiří Balcar, Zoroslava Drobná, Jiří Kolář, Helena Kusáková, Mikuláš Medek, Pavel Sukdolák, Jaroslav Šváb, Hana Volavková, Miloslav Holý, Jiří Hadlač, Jiří John, and Jaroslav Šerých.
- 103** Alena Kučerová was awarded a special prize of the National Gallery at the Danubius International Biennale in Bratislava in 1968; subsequently, the gallery purchased 9 prints from her for CZK 10,000.
- 104** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, NGP Purchase Committee, Protocol from 15 Dec 1967, cart. 16.
- 105** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Exchanges (ac. no. 28/68), Protocol from the meeting, 8 Dec 1969, cart. 22.
- 106** The acquisition of Édouard Manet's painting and three other paintings (Jan Kupecký and Gerbrandt van den Eeckhout) in 1968 elicited a controversial debate both in the institution and among the public. Because of this exchange, the National Gallery wrote off its collection ten paintings (including *Flower Garden* by Gustav Klimt, *Brazilian Landscape* by Frans Janszoon Post, *Flower Still Life* by Cornelis de Heem, and *Rapallo – Seashore* by Oskar Kokoschka), which appeared as a significant loss. Furthermore, the painting's authenticity was disputed as well as its contextual categorisation. Kotalík's successful enforcement of the exchange can be understood as a kind of allegiance to the previous gallery directors and their endeavour to build a complete collection of French art which started in 1923. The efforts for its completion culminated with the purchase of Edgar Degas' *Portrait of Lorenzo Pagans* (O 14126) in 1977.
- 107** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Transfers (ac. no. 44/69), Czechoslovak State Library, 16 Oct 1967, cart. 24.
- 108** NGP 1965–1970, NGP Acquisitions, Transfers (ac. no. 69/70), ČKD Praha-Vysočany, 21 April 1970, cart. 24.
- 109** NGP 1965–1970, NGP Activity, Plan of the Scientific, Publication and Exhibition Activities for 1965–1970, MEC, 17 Dec 1964, cart. 2. The plan included the following exhibitions: *Czech Art of the 1920s*, *The Baroque Portrait*, *Petr Brandl*, *Romanticism in Czech Art*, *Czech Art of the 1930s*, *Czech Baroque Still Lives*, *Czech Expressionism*, *Josef Šíma*, *Václav Špála*, *Rudolf Kremlička* as well as 'selected artworks of Czech sculpture', and alternatively 'exhibitions dedicated to Rodin and Mailol'.
- 110** *Petr Brandl (1668–1735)*, Prague, Prague Castle Riding School, 2 April – 29 June 1969. More in Tomáš Hylmar, *Výstavy děl Petra Brandla v letech 1911 a 1969. Okolnosti vzniku výstav, jejich organizace a ohlas v tisku*, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668–1735): studie*, Praha 2018, pp. 175–186.
- 111** *Má vlast. České malířství XIX. století*, Prague, Prague Castle Riding School, 17 October 1968 – 15 March 1969 and 18 July 1969 – 28 February 1970.
- 112** *50. let čs. malířství (1918–1968)*, Prague, Waldstein Riding School and ÚLUV, 24 October – 26 December 1968.
- 113** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *50. let čs. malířství (1918–1968)*, Report on the Exhibition Preparation, 11 Jan 1968, cart. 32.
- 114** *České sochařství 19. a 20. století*, Prague, Queen Anne's Summer Palace, 28 October 1968 – 16 March 1969.
- 115** More in Matěj Forejt, *Národní galerie v Praze a východní blok* (thesis), VŠUP, Praha 2019.
- 116** *František Kupka 1871–1957*, Prague, Waldstein Riding School and Kinsky Palace, 22 March 1968 – 12 May 1968. During the exhibition, the National Gallery and the International Association of Art Critics organised an international colloquium about the life and oeuvre of František Kupka.
- 117** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *František Kupka 1871–1957*, Correspondence, Jiří Kotalík, 30 Oct 1967, cart. 32.
- 118** *Josef Šíma, obrazy a kresby*, Prague, Waldstein Riding School and Kinsky Palace, 22 May – 23 June 1968. During the exhibition, the National Gallery made a public call to find unknown paintings by Josef Šíma; however, only one painting, *A Pool* (O 12182) dated 1935, was purchased for the gallery collection.
- 119** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Josef Šíma, obrazy a kresby*, Correspondence, Jan Krofta, 18 Oct 1965, cart. 32.
- 120** *L'Europe gothique 12. – 14. siècle*, Paris, The Louvre, 2 April – 26 August 1968.
- 121** See note 95.
- 122** *Moderní francouzská kresba*, Prague, Kinsky Palace, 30 June – 8 August 1967.
- 123** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Principle of Bliss*, Correspondence, Vratislav Effenberger, 4 July 1967, cart. 32.
- 124** *Surrealismus. Princip slasti*, Prague, NGP



- Municipal Library, 9 April – 19 May 1968. The exhibition also took place in Brno and Bratislava.
- 125** *Současná malba Pařížské školy*, Prague, Waldstein Palace, 15 March – 20. 4. 1969.
- 126** *Martial Raysse. Obrazy a objekty*, Prague, Municipal Library, 3 November 1969 – 4 January 1970.
- 127** *Henri Laurens, sochy a kresby. Georges Braque. Pablo Picasso, grafika*, Prague, Waldstein Riding School, 9 June – 16 August 1970.
- 128** *Cubist Art from Czechoslovakia*, London, Tate Gallery, 14 September – 29 October 1967.
- 129** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Cubist Art from Czechoslovakia*, Report on the Exhibition Inauguration, Miloslav Růžek, 21 Sept 1967, cart. 32.
- 130** *Baroque Art in Bohemia*, London, Victoria and Albert Museum, 10 July – 14 September 1969; Birmingham, City Museum & Art Gallery, Birmingham, 3 October – 30 November 1969.
- 131** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Baroque Art in Bohemia*, Business Trip Report, Ladislav Kesner, 15 Oct 1969, cart. 34.
- 132** *Dvě století britského malířství. Od Hogartha k Turnerovi*, Prague, Waldstein Riding School, 7 May – 22 June 1969.
- 133** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Baroque Art in Bohemia*, Meeting Minutes, Jaromír Sedlák, 3 Feb 1969, cart. 34.
- 134** NGP 1965–1970, NGP Collaboration, Information on Foreign Events and Contacts for 1969, 25 Feb 1970, cart. 10.
- 135** *Moderní americké malířství po roce 1945*, Prague, Waldstein Riding School, 3 July – 17 August 1969. More in Mária Orišková, *Výstavy moderního amerického umění v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda*, in: *Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2019, no. 26, pp. 45–62.
- 136** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Paul Klee, obrazy, kresby, akvarely*, Correspondence, Jiří Kotalík, 17 Nov 1965, cart. 33.
- 137** *Paul Klee, obrazy, kresby, akvarely*, Prague, Sternberg Palace, 11 April – 25 May 1969.
- 138** See note 96.
- 139** See note 94.
- 140** *Premio Gaetano Marzotto*, Prague, Waldstein Riding School, 20 October – 19 November 1967.
- 141** *Premio Marzotto Europa*, Prague, Waldstein Riding School, 11 January – 2 March 1969.
- 142** *Renato Guttuso, autobiografický cyklus*, Prague, Waldstein Riding School, 5 February – 10 March 1968. More in Anna Ebenová, *Výstavy Renata Guttusa a proměny jeho recepce v socialistickém Československu*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XXVIII/2018*, pp. 230–239.
- 143** *Achille Perilli, práce z let 1961–1969*, Prague, Municipal Library, 16 June – 26 July 1969.
- 144** *Současné jugoslávské sochařství*, Prague, Queen Anne's Summer Palace, 5 July – 14 September 1969.
- 145** *Ivan Meštrovič 1883–1962*, Prague 30 September – 29 November 1970.
- 146** *Sztuka walczaca*, Warsaw, Zacheta Narodowa Galerie Sztuki, May–April 1967.
- 147** *Jindřich Štyrský, malarstwo, rysunek, collage, fotografie*, Lodz, 25 March – 4 May 1969. More in Pavla Rousková, *Sbírka Janiny Ojrzynské – náhradní institucionální rámec českého umění v období sedmdesátých a osmdesátých let 20. století* (thesis), VŠUP, Praha 2019.
- 148** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Jindřich Štyrský, malarstwo, rysunek, collage, fotografie*, Correspondence, Jiří Kotalík, 6 Jan 1969, cart. 34.
- 149** Henryk Stazewski. *Práce z let 1967–1969*, Prague, Municipal Library, 3 April – 10 May 1970.
- 150** *Sovětské umění dvacátých let, plakáty, grafika, knihy, návrhy*, Prague, Kinsky Palace, 10 July – 21 August 1968.
- 151** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, Correspondence, Ministry of Culture, 13 June 1969, cart. 32.
- 152** *Max Švabinský, kresby a grafika z majetku NG*, Kiev, 23 September – October 1969. *Česká sociální grafika dvacátých let 20. století*, Kharkov, 25 September – 12 October 1969.
- 153** *Z díla Rabase, Sedláčka a Rady*, Moscow, Pushkin State Museum of Fine Arts, May–June 1970.
- 154** *Henri Matisse*, Prague, Sternberg Palace, 18 December 1969 – 28 February 1970.
- 155** *Od nejstarších věků po naše časy. Výtvarná umělecká díla ze státních sbírek SSSR*, Prague, Prague Castle Riding School, 12 November – December 1970.
- 156** *Světová výstava 1967*, Montreal, 21 April – 17 October 1967. For more information about the Czechoslovak pavilion at EXPO 67 see Terezie Nekvindová – Daniela Kramerová (eds.), *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*, Cheb – Praha 2017.
- 157** *Devět desek karlístejnského cyklu Mistra Theodorika z EXPO 67*, Prague, Sternberg Palace, 12 March – 4 April 1968.
- 158** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Světová výstava 1967*, Commission check-up of Theodorik Panels, 15 Jan 1968, cart. 33.
- 159** For more see Terezie Nekvindová, *Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace* (dissertation), FF UK, Praha 2014.
- 160** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Světová výstava 1970*, Minutes from the Meeting of the General Commissioner of the Czechoslovak Participation in Expo 70 in Osaka, 21 Oct 1968, cart. 34.
- 161** NGP 1965–1970, NGP Exhibitions, *Světová výstava 1970*, Business Trip Report, Jiří Kotalík, 8–25 March 1970, cart. 34.

Translated by Lucie Kasíková

# Čeněk Gudera (1885–1954): An Accountant Who Collected Art

LUCIE VEČERNÍKOVÁ

---

**After the deaths of Čeněk and Marie Gudera, the state assumed control of their property as the couple had no heirs. The Gudera estate included hundreds of artworks, books, photographs and written documents associated with artists, all of which are now kept at the National Gallery in Prague, Museum of Decorative Arts in Prague and the National Museum. It was not until the Čeněk Gudera fonds in the Archive of the National Gallery in Prague was processed that the story of a long-forgotten Prague accountant and collector came to light.**

*Keywords*

Čeněk Gudera, collecting, Archive of the National Gallery in Prague

**The personal fonds of Čeněk Gudera kept in the Archive of the National Gallery in Prague (ANG)<sup>1</sup> has remained practically unnoticed for many years. There were several reasons for this. Although the set of archival documents is diverse and not overly extensive, no archivist has taken up the task of inventorying it. Moreover, even the most qualified experts in Czech art were likely unfamiliar with the name Čeněk Gudera. He was not an important sculptor or painter but an enthusiastic collector who gathered both artworks and various ephemera (receipts, cards) written by artists as well as materials directly associated with them.**

**Who was Čeněk Gudera?**

When processing archival fonds, it is always important to become familiar with the person who amassed the documents. The archivist usually writes an introductory study about him or her. In Gudera's case, however, it became clear early on that this would not be an easy task. Because the usual sources of information are silent, it was necessary to look into the documents themselves and explore their origin. How did Gudera's collection end up in the archive? The acquisition documents at the National Gallery in Prague<sup>2</sup> show that

in 1963 and 1964, the Gallery received a collection of artworks (including archival documents) from the estate of Marie Gudera.

Other sources revealed that Marie was a Prague-based opera singer and the wife of an accountant named Čeněk Gudera;<sup>3</sup> her personal estate is kept in the Prague City Archives (PCA).<sup>4</sup> This small fonds, consisting of a mere one file, has yet to be processed. It contains interesting documents from Marie's life, but almost half of the documents concern her husband, Čeněk. This helped shed light on the fate of the forgotten collector.

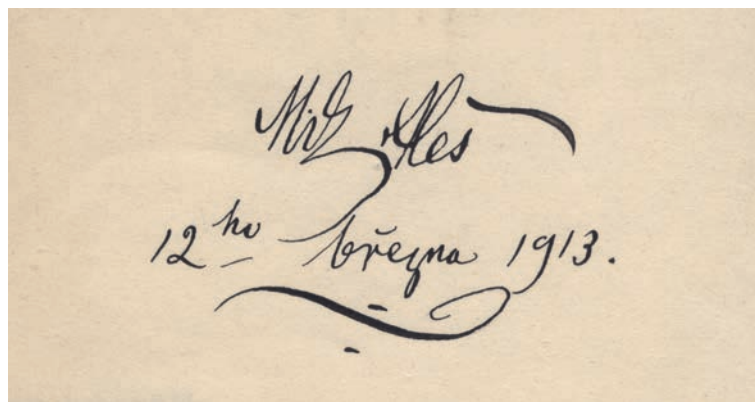
### Čeněk Gudera's Life (1885-1954)

Čeněk Otokar Gudera<sup>5</sup> was born on 23 March 1889 to the family of Prague-based glove maker Otto Gudera (\*1852) and his wife Anna Paulová (\*1850), a daughter of a sample maker. He was undoubtedly a much-desired child as he was born nine years after his parents' wedding and his mother was almost 35.

When Čeněk was six, he began attending the K. & k. Practice and Exemplary Five-Grade School in Prague. He was a good student as evident from his report cards: he had the highest marks in all subjects except for physical education. In addition to providing him with a good education, his parents also placed emphasis on spiritual matters. There are two documents showing that Čeněk was raised Catholic and that he took part in church rites. The first document commemorates his first holy confession in the school church of the Holy Cross dating to 21 May 1895 and the second refers to his first communion that took place one year later.

Following primary school, Čeněk went to the K. & k. Czech Secondary School in Prague in Ječná Street where he graduated from the first year with honours. At the end of the school year, the parents applied for his transfer to the K. & k. Czech Secondary School in Old Town Prague and the request was approved without further questioning. His teachers at the new school included the prominent Czech oriental scholar, Justin Václav Prášek (1853-1924).<sup>6</sup> In 1903, Gudera graduated from secondary school, having successfully passed the matriculation exam.

His professional career began in 1907 at the age of 22, when he finished a yearlong course of state accounting at the K. & k. Czech University in Prague and passed the exam for both general and state accounting. In 1909, he was appointed an interim accounting intern at the Prague city



1 Autograph of Mikoláš Aleš from the estate of Čeněk Gudera, 1913, Archive of the National Gallery in Prague, fonds Čeněk Gudera, inv. no. 6.

revenue office and after a year, he received a permanent position with a yearly income of 1200 K.<sup>7</sup> Two years later, he became an accounting official of the first rank.

He was not called to active service during World War I and he continued working as an accountant clerk. The army officially released him in December 1920. In this period, he was promoted to the office of accounting officer in the city accountancy department, evident from the document signed by Karel Baxa, then recently elected mayor. Gudera's income allowed him to rent an apartment in the centre of Prague's Old Town in Karolina Světlá Street, which he shared with his elderly mother.<sup>8</sup> In 1922, Gudera became the chief accounting officer and a year later he was appointed accounting councillor.<sup>9</sup>

At the beginning of the 1930s, Gudera was promoted again, becoming the chief accounting councillor of the city of Prague with the salary 30,600 K. Soon after, he was appointed to the accounting director's position. We can only speculate whether it was financial security that led Gudera to the decision to get married. His bride, Marie Durst, was born on 3 September 1892 in Prague's New Town to the Jewish family of Moritz Durst and his wife Eugenie Morgenstern. In 1919, Marie decided to convert to Christianity, a common practice at the time. She was baptized in the Church of St Michael, becoming a Protestant.

The wedding took place on 16 June 1934 in the Church of St Giles in Prague's Old Town. In this period, Marie was still performing as an opera singer. We do not know when she decided to pursue this career but as early as 1917 in her passport application, she listed her occupation as a singer with the place of residence in Wittenberg, today's Saxony-Anhalt.<sup>10</sup> This must have been a brief stint because she was back in Prague in December that same year.<sup>11</sup> A report from the Police

Großmächtigster Graf!

Wieviel Ihre Gnaden aufhören mich mit Zeit in Bech, nachzutreiben, so Ihr  
auf dem Tag Ein Handzettel geschrieben, nämlich, was das  
gesprochenen Festschreibungen, so in diesem Schlosse Krakowitz, von  
Zeit Ihre Gnaden Zuführung geschrieben.

Der Adelsherrn Jan Babock den Ihre Gnaden im Namenworte in dem  
Hingetretenen was für ein Paar ist ein ein ja nicht unbekant, mich geschieden  
haber, demselben ein gemeinsamer, das er nun diesem Geschäft, mich  
sind ein ein zusammen. In dem und alle diese in dieser Zeit  
erweitert und werden verbindet, wann man wir mindestens in  
jetzen Tagen, das mit abgenommen Jan Babock im Namen geschrieben  
Lichte, und rullten ihn. Nachdem aber noch dem Bruder Theodis  
Leinieder im abgenommen Namen, eine, eine, wie wir  
in ein möglich, wann man, die Übung, nicht werden. Ich habe  
jenseit alles kontrolliert und in Separation gemacht. Auf solchen Zeit  
in dem Maße dem Capelle das seit. Antonio mit diesen geschrieben werden, nach  
Theodis Gnaden geschrieben, die in der Augen geschrieben, die  
Zeit ein diesen, nachdem diese dieser Augen, ein, die  
den das alle Leben gemacht. Nachdem diese und dem Bruder ein Name  
mich ein King, und auch ein Gegenstand, welcher ist eine mich ein  
Gebet, Name geschrieben, diese und mich mich zu bezeichnen, nach  
jenseit ein Teil von dem Land, nach, nachdem, nach, nach  
jenseit Tracht Ihre Gnaden Schlosse geschrieben, wie, und ich  
Ihre Gnaden geschrieben. In dem Grunde ist mit dem Vaterland  
und gegen ein Teil den Schilder. Einmal Abend wurde ich in diesem  
Ihre Gnaden ganz zurecht mich schreibe besitzten.

Ihre Gnaden dem geschicktesten Menschen eine Handzettel geschrieben  
Am freil. Tage Maria Geburt, und am ersten September  
Im Jahre der Geburt 1602.

Das geschrieben  
Josephus Mánes  
Ihre Gnaden Lußitz, am anderen im  
dem Schlosse Krakowitz.

Headquarters in Prague dated May 1934 reveals the couple's whereabouts in the previous years. In Gudera's case, the documents only mention that he had been living on Karolina Světlá Street since 1915. Quite interestingly, Durst's documents

suggest that the couple was living in the same household a year before the wedding. Both Marie and Čeněk were still single in their 40s and their marriage was childless. In the summers, the couple regularly travelled abroad as evident from their

common passport.<sup>12</sup> Every year they spent a month in Seeboden, a town in today's Austria on the shores of the Millstätter See.

The outbreak of World War II marked the beginning of rough times for the couple. Like all Czechoslovak citizens, they were obliged to provide proof of their origin and so Marie's Jewish roots came to light as did the fact that Čeněk's grandfather Andreas was born in the City of Karánsebes<sup>13</sup> in today's Romania.<sup>14</sup> As a person of Jewish origin, Marie was forced to wear the yellow star with the inscription *Jude* on it.<sup>15</sup>

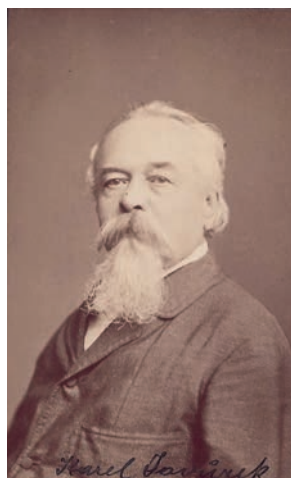
Yet, the Guderas survived the war unharmed and their collection, too, was spared. In December 1945, Čeněk received financial compensation "to atone for the injustice toward the employees of the city of Prague during the occupation." As part of the compensation, Čeněk was promoted to the office of chief accounting director. Both during and after the war, Gudera kept in touch with people from art circles, at least sporadically. This is evident from preserved New Year's and birthday cards<sup>16</sup> as well as correspondence with the Mánes Association of Fine Arts<sup>17</sup> in which Gudera informs the association that as of 1948, he is no longer the association's contributing member because as a pensioner, his current situation does not allow it.

We have no information about the Guderas' lives after the war. Čeněk died of pneumonia on 8 March 1954, a few days before his 69th birthday in the Motol hospital and Marie passed away on 16 August 1962 at the age of 69.

### The Guderas' Collecting Interests

The Guderas were friends with many Czech artists (they corresponded with Max Švabinský, Mikoláš Aleš and others). They also collected artworks, particularly prints (xylographs, lithographs, and etchings), drawings, photographs, old prints and books.<sup>18</sup> After Marie's death, the collection was divided between The National Gallery in Prague, the Museum of Decorative Arts in Prague and the National Museum in Prague.

The National Gallery acquired 439 works for its Collection of Drawings and Prints. Some of these works date to the 17th–18th century; the collection contains a set of prints by Wenzel Hollar. Other older artists represented in the collection include Johann Georg Balzer, Antonín Mánes, Josef Vojtěch Hellich, and Josef Fühlich. There are also later works by artists such as Mikoláš Aleš, Karel Svobinský, Alois Moravec, František Tavík Šimon, Arno Nauman, Emil Holárek, Vojtěch Preissig, Petr Dillinger and Max



3 Autographed photograph of Karel Javůrek (Žák & Rachota Studio, Prague), undated, Archive of the National Gallery in Prague, fonds Karel Javůrek, inv. no. 49.

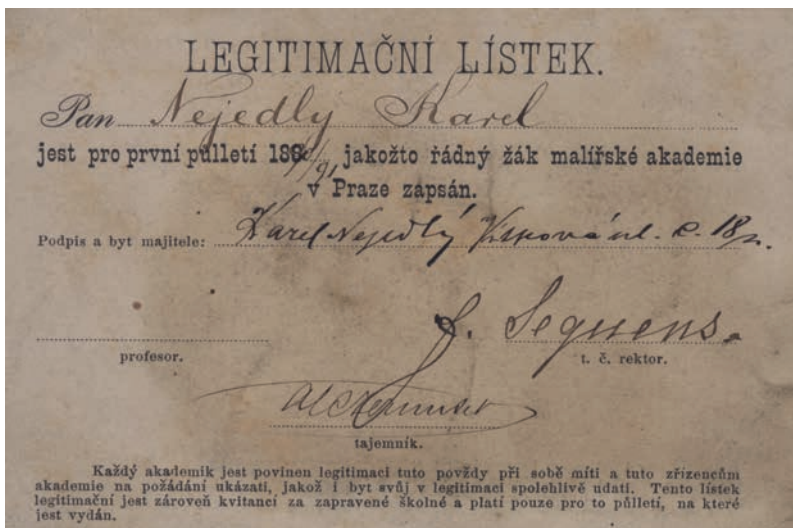
Švabinský. Švabinský's prints form the largest set within the collection, consisting of almost a hundred items. The National Gallery in Prague's Collection of Modern and Contemporary Art contains only one artwork from the Gudera estate, the pastel *Portrait of a Girl* by Václav Špála.

Specialized books (largely about the life and work of Josef Mánes) from the Gudera estate came to the library of the National Gallery in Prague and the library of the Museum of Decorative Arts. As evident from above, the Archive of National Gallery in Prague took over archival documents from the collection, while photographs – a valuable set of portraits of prominent Czech 19th-century artists – came to The National Gallery in Prague's Department of Documentation.

Based on handover documents,<sup>19</sup> we are able to partially reconstruct the set's original composition. Only a half of the portraits have been preserved and it is unclear when the other half went missing (24 photographs of the painter Max Švabinský present the greatest loss). The photographs were transferred several times between the Archive and the Department of Documentation and in 1995, the inventory only lists those of the photographs which are part of today's Collection of Portrait Photographs of Artists, Architects and Art Historians and Karel Javůrek and Josef Mánes's personal fonds.<sup>20</sup> Of the original 62 photographs, only 29 are kept in the archive. They mostly depict lesser-known artists. Two of the missing photographs depicted artists whose identity remains unknown.

### The Čeněk Gudera Fonds

Although the estate of Čeněk Gudera consists of only 41 inventory numbers, it is far from uninteresting. Half of the documents are letters written by a number of prominent artists, such as



4 Karel Nejedlý's ID from the Painters' Academy in Prague, 1890–1891, Archive of the National Gallery in Prague, fonds Čeněk Gudera, inv. no. 22.



5 Photograph of Josef Mánes (Jan Maloch Studio, Prague), 1860s, Archive of the National Gallery in Prague, fonds Josef Mánes, inv. no. 14.

Gudera's friends Max Švabinský and the Aleš family, and others including Václav Brožík, Antonín Chittussi, Václav Jansa, Karel Javůrek, Adolf Liebscher, and František Ženíšek. The second larger group of documents, eleven items in total, contains artists' autographs (Mikoláš Aleš, Vratislav Hugo Brunner, Ignác Platzer, Tomáš Seidan, and others). There were originally 15 of them but in 1991, Viktor Barvitiš's autographs were included in his own personal fonds.<sup>21</sup> Similarly, in Josef Mánes's case, one receipt, two autographs and correspondence were transferred to

the Josef Mánes fonds; the correspondence included letters to Association of Fine Artists (1849), Count August Silva-Tarouca (1852), K. F. Bellmann (1861) and others.<sup>22</sup> The last written document removed from the Gudera fonds was Antonín Machek's evaluation of paintings by Karel Škréta in the Church of St Nicholas.<sup>23</sup>

The rest of the fonds consists of a diverse range of items: the obituary of Mikoláš Aleš's wife and the Aleš family's letter of thanks for the Guderas' condolences, which suggests that the families had personal ties with each other. In addition to his collecting interest, Gudera was clearly on friendly terms with some of the artists. Other documents, on the other hand, made their way to his collection by chance, as gifts or purchases. These include for example the report about the restoration of the 1879 painting on the high altar of the Church of St Roch at the Olšany cemetery, carried out by painter Václav Kroupa, and Quido Mánes's 1856 receipt for a payment for lithograph titled *Vertheidigung der Prager Brücke gegen die Schweden*. Gudera's collection contains 19 documents that were issued before his lifetime and some of the undated documents likely originated in the second half of the 19th century. The most valuable piece – Jan Nowopacky's 1854 membership diploma from the *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* – has been lost.

Even though the Gudera fonds is modest in scope, the sources it contains can be used as an additional material for studying the life and work of artists.

Because the Guderas had no offspring, their collection was taken over by the state. The preserved sources shed light on the life of a middle-class family of Prague art collectors. They also show us what kinds of art objects an accountant could afford in the first half of the 20th century.

*This article was published with the support of the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.*

#### Notes

- 1 ANG, Čeněk Gudera, 1831–1963.
- 2 ANG, National Gallery in Prague, 1945–1990, 1958–1964: Korespondence přijatá – jednotlivci [Received correspondence], Guderová Marie.
- 3 This information is somewhat surprising because in the ANG, Gudera's name is spelled Guder. We will likely never find out why his name was misspelled.
- 4 PCA, Guderová Marie, (1810) 1892–1940.
- 5 If not stated otherwise, all information about his life comes from the fonds PCA, Guderová

Marie, (1810) 1892–1940. Because the fonds is unprocessed, we do not cite particular inventory numbers.

**6** Prášek taught there between 1899 and 1906 and in the school year 1899/1900, he was Gudera's classroom teacher. Jarmila Pešková, "Pozůstalost J. V. Práška v Archivu Národního muzea" [The Estate of J. V. Prášek in the Archive of the National Museum], *Časopis Národního muzea* 163, 1994, p. 46.

**7** In his new position, Gudera had to take the following oath: "You are taking an oath before God Almighty, swearing on your honour and faith that you will be faithful and loyal to His Majesty Franz Josef I ... Having been appointed an accounting intern, you commit to devoting all your strength to the benefit and well being of the city of Prague, fulfilling your official duties, respecting the valid laws, rules as well as municipal resolutions and orders issued by the board of city elders, the city council or the mayor, dutifully performing your official tasks and supporting your superior in office, while also saving the municipal revenues and safeguarding classified information."

**8** This information comes from the document issued by the City of Prague Council Board concerning the so-called expense subsidy which was granted to Gudera "for as long as he lived in the same household with his mother whose livelihood was largely dependent on him."

**9** In this period, city hall was finishing works associated with building the Greater Prague, a project that had originated in the second half of the 19th century. As an important official, Gudera took part in the project and like other participants, he was granted an individual salary raise.

**10** National Archive, *Policejní ředitelství v Praze* [Police Department in Prague], 1941–1950, sign. G 1184/2. The actual passport cites Marie as an actress with the place of residence in Vienna.

**11** National Archive, *Policejní ředitelství v Praze* [Police Department in Prague], 1941–1950, sign. G 1184/2.

**12** In addition to then common information about physical appearance (blue eyes and blond hair), the passport contains their photographs. In Čeněk's case, there is only one other photograph taken when he was in his twenties. Marie appears in photographs attached to the aforementioned documents from the fonds at the Police Headquarters in Prague (National Archive, *Policejní ředitelství v Praze* [Police Department in Prague], 1941–1950.)

**13** Record of the marriage of Andreas Gudera with Anna Franková: CPA, *Sbírka matrik* [Registry Collection], 1584–1937, sign. ŽKR O2, pagina 289.

**14** That the Gudera family roots reach to this region is also supported by the surname's

occurrence in 19th-century Hungary and Slovakia (the information comes from digitized registry records available on <https://www.familysearch.org/> [cit. 2020-02-13]). However, the name Gudera also appears in Germany. According to the statistic of the ministry of interior (as of 9/2017, now inaccessible to the public), there are 27 persons (11 men and 16 women) named Gudera, all of whom may have foreign roots. The Prague census for 1830 shows there were several families with this name but their origin was not further explored.

**15** In June 1942, the police were informed by Václav Pirchan from Brno that Marie was seen without her star. The police records contain her testimony: "I wear the star with the Jude inscription at all times – it is sewn onto my dress and coat. I have never gone out in the streets without it. I admit that I was once carrying a bag of potatoes from Strašnice and I had it in front of me, so it is possible that the star was covered. The following persons can testify that I wear the star at all times: my husband Čeněk Gudera and Colonel Pelnář and his wife, owners of the building where I live." National Archive, *Policejní ředitelství v Praze* [Police Department in Prague], 1941–1950, sign. G 1184/2.

**16** ANG, *Čeněk Gudera*, 1831–1963, inv. no. 29, 32.

**17** PCA, *Spolek výtvarných umělců Mánes Praha* Mánes Association of Fine Arts Prague, 1885–1955 (2003), file 14, inv. no. 994.

**18** The name Gudera is not listed in any of the existing publications about art collecting. Interest in Czech collectors has recently led to a number of monographs and studies, such as those authored by Lubomír Slavíček, Marcela Rusinko, and Jindřich Chatrný. Publications that cover the lifetime of Čeněk and Marie Gudera include: Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007; Marcela Rusinko, *Snad nesbíráte obrazy?: cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018.

**19** ANG, *Národní galerie v Praze*, 1945–1990, manipulation period 1958–1964, Acquisition – Marie Gudarová.

**20** Acquisition numbers AA 2055, AA 2065, AA 2075, AA 2089, AA 2090, AA 2104, AA 2110, AA 2111, AA 2118, AA 2119, AA 2123, AA 2126 and AA 2139.

**21** ANG, *Viktor Barvitius*, 1864–1902 (1960), inv. no. 20.

**22** These archival documents were given the acquisition numbers AA 813–819. ANG, *Josef Mánes*, 1848–1871 (1965), inv. no. 1, 11, 14, 16, 18–20, 31, 59.

**23** ANG, *Varia*, 1574–2007, acquisition no. AA 832.

*Translated by Hana Logan*

# Acquisitions and Donations 2019

In keeping with the gallery's collection development plan, throughout the year 2019 the acquisition pursuits of the National Gallery in Prague focused on artworks of outstanding gallery quality that merit to be incorporated into the context of its permanent exhibitions.

## *The Collection of Old Masters*

**Karel Škréta (1610–1674)**

***Death of Princess Drahomíra* (Fig. 1)**

1641

oil on canvas, lunette

136 × 233 cm

provenance: private collection, formerly in the Lobkowitz Collection, originally in the Monastery of the Discalced Augustinians at Zderaz in the New Town of Prague

O 19197

purchased

In 2019, the National Gallery in Prague obtained a grant from the Ministry of Culture to purchase a painting that ranks with the most important works of Early Baroque painting in Bohemia. The painting is a Listed Work of Art and the Czech Government, via NGP, employed the pre-emptive right to acquire it.

*Death of Princess Drahomíra* was painted by Karel Škréta (1610–1674), the most accomplished proponent of Early Baroque painting in Bohemia. It is part of a cycle of paintings devoted to the life of St Wenceslas that Karel Škréta began painting in 1640 for the Monastery of the Discalced Augustinians at Zderaz, shortly after his return from Italy.

## *The Collection of Prints and Drawings*

**Johann Hiebel (1679–1755)**

***Ora pro nobis – Design for a ceiling painting in the Mirror Chapel in Prague Clementinum***

(Fig. 2)

1723

red-chalk drawing on paper, unsigned

255 × 440 mm

provenance: Monroe Warshaw, New York

K 68258

purchased

The drawing is an important enrichment of the little-preserved drawing oeuvre of Johann Hiebel, a prominent exponent of Baroque illusionistic fresco painting in the Bohemian Lands.

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**

***Untitled (Seated Woman)***

1941

tempera on paper

438 × 300 mm

provenance: from the artist's wife

Christine Sekal

K 68262

purchased





1 Karel Škréta, *Death of Princess Drahomíra*, 1641, The National Gallery in Prague.



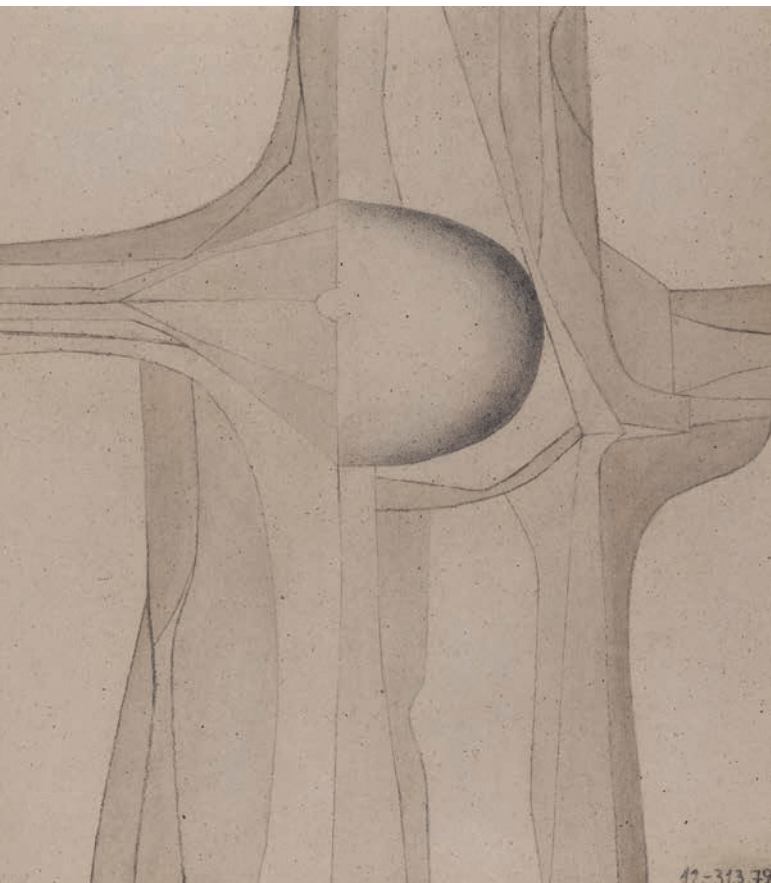
2 Johann Hiebel, *Ora pro nobis*, 1723, The National Gallery in Prague.



3 Zbyněk Sekal, *Untitled (Blue Self-Portrait)*, 1957, The National Gallery in Prague.



4 Zbyněk Sekal, *Untitled (Gallows)*, 1959, The National Gallery in Prague.



5 Zbyněk Sekal, *Grey Drawing*, 1979, The National Gallery in Prague.



6 Zbyněk Sekal, *Untitled*, second half of the 1980s, The National Gallery in Prague.

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Boy in a crib amidst birch trees)***  
1946  
collage on paper  
178 × 132 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68265  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Octopus)***  
1946  
collage on paper  
132 × 196 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68267  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Self-Portrait as a Tree***  
1956  
pencil and tempera on paper  
316 × 134 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68261  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Blue Self-Portrait) (Fig. 3)***  
1957  
tempera on paper  
480 × 330 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68264  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Female Bust)***  
1957  
ink and white on paper  
414 × 270 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68263  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Gallows) (Fig. 4)***  
1959  
charcoal and tempera on paper  
60 × 440 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68269  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Figure)***  
1960  
tempera on paper  
590 × 270 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68260  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Que faire?***  
1976  
charcoal on paper  
605 × 911 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68270  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Grey Drawing (Fig. 5)***  
1979  
ink wash and pencil on paper  
510 × 446 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68271  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled***  
1981  
pencil and wash drawing on paper  
510 × 780 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68272  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled (Fig. 6)***  
Second half of the 1980s  
plant impressions and brush drawing on  
paper  
485 × 315 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68266  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Untitled***  
January 1992  
collage on paper  
401 × 306 mm  
provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal  
K 68268  
purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**

***Untitled (Two)***

Undated

pasteboard on pasteboard, collage  
470 × 359 mm

provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal

K 68269

purchased

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**

***Set of 16 monotypes for Porgy and Bess***

1964

provenance: from the artist's wife  
Christine Sekal

R 267501 (120 × 235 mm), R 267502  
(250 × 200 mm), R 267503 (260 × 120 mm),  
R 267504 (250 × 190 mm), R 267505  
(245 × 125 mm), R 267506 (210 × 180 mm),  
R 267507 (156 × 115 mm), R 267508  
(260 × 190 mm), R 267509 (205 × 177 mm),  
R 267510 (206 × 198 mm), R 267511  
(242 × 190 mm), R 267512 (260 × 127 mm),  
R 267513 (260 × 198 mm), R 267514  
(263 × 124 mm), R 267515 (248 × 123 mm),  
R 267516 (262 × 199 mm)

purchased

The sculptor Zbyněk Sekal (1923–1998) is an artist acknowledged not only for his sculptures and objects that NGP introduces to visitors via the artist's recreated studio in the Trade Fair Palace. Of equal artistic merit are his drawings and collages that so far have not been represented in this institution's collections. The gallery purchased a set of 14 works on paper from Sekal's estate and one print album of monotypes for *Porgy and Bess* in their original mounts. The ensemble is a choice selection of key works that map out the artistic development of Sekal's entire creative output. Represented here are his early collages from the 1940s influenced by Surrealism, drawings with existentialist subjects from the 1950s, reference collages related to his sculptural work of the 1960s and independent works from later decades.



7 *Guanyin as the Virgin and the Child*, ca. 1700, The National Gallery in Prague.

## The Collection of Asian and African Art

### *Guanyin as the Virgin and the Child* (Fig. 7)

China, Dehua workshops, ca. 1700  
porcelain decorated with white glaze, known as *Blanc de Chine*, remnants of later polychromy and gilding, height: 44.5 cm  
provenance: private collection  
Vp 4141  
purchased

The sculpture is a rarely preserved example of the so-called *Chine de commande*—a high-quality white porcelain produced by porcelain workshop in southern China in the Dehua province that were commissioned directly by European dealers. In terms of type, the figurine represents an intriguing combination of the original iconography of Guanyin, the Bodhisattva of Mercy, and the representation of the Virgin and the Child, which was undoubtedly commissioned by foreign customers.

### Gift of Japanese Zen pictures from the Kaeru-An Collection

In 2019 NGP received from the Dutch art collector Felix Hess an outstanding collection of Japanese Zen ink paintings and calligraphy (*Zenga*) dating from the 17th to the 20th centuries, which totals over 520 works and represents a unique ensemble of Zen art in Europe. In Zen painting and calligraphy, ink is not only an art medium but also is used to mediate a didactic message. *Zenga* then serves as a tool of meditation and enlightenment.

### Hakuin Ekaku (1685–1769)

#### *Daruma—Patriarch of Zen Buddhism* (Fig. 8)

Japan, ca. 1750s  
hanging scroll, ink on paper  
84.5 cm × 24.5 cm  
provenance: collection of Felix Hess  
K 206  
gift

The portrait of the Bodhidharma (Daruma in Japanese), the founder of Chan (Zen) Buddhism comes from the outstanding gift of Felix Hess. The portrait depicts the Grand Patriarch Bodhidharma meditating in a cave seated on a grass mat.



8 Hakuin Ekaku, *Daruma, Patriarch of Zen Buddhism*, ca. 1750s, The National Gallery in Prague.

## The Collection of Modern and Contemporary Art

### Marian Karel (1944)

*Prism* (Fig. 9)  
1999  
glass, steel  
40 × 302 × 86.4 cm  
provenance: from the artist Marian Karel  
P 10025  
gift

### Daniel Pitín (1977)

*The Day of Departure* (Fig. 10)  
2017  
oil, acrylic paint and pasted paper on canvas  
74.5 × 85 cm  
provenance: from the artist Daniel Pitín  
O 19184  
purchased

9 Marian Karel, *Prism*, 1999, The National Gallery in Prague.



10 Daniel Pitín, *The Day of Departure*, 2017, The National Gallery in Prague.



11 Daniel Pitín, *Red Cave*, 2018, The National Gallery in Prague.

12 Daniel Pitín, *White Room II*, 2018, The National Gallery in Prague.





13 Jiří Petrbok, *There Are Never Enough Palachs I*, 2018, The National Gallery in Prague.



14 Jiří Petrbok, *There Are Never Enough Palachs II*, 2018, The National Gallery in Prague.

**Daniel Pitín (1977)**

***Red Cave* (Fig. 11)**

2018

oil, acrylic paint and pasted paper on canvas

180 × 200 cm

provenance: Charim Galerie Einzelhandel a.n.g.

O 19194

purchased

**Daniel Pitín (1977)**

***White Room II* (Fig. 12)**

2018

oil and acrylic paint on canvas

82 × 72 cm

provenance: from the artist Daniel Pitín O 19186

gift

**Jiří Petrbok (1962)**

***There Are Never Enough Palachs I* (Fig. 13)**

2018

acrylic paint on canvas

280 × 210 cm

provenance: from the artist Jiří Petrbok O 19190

purchased

**Jiří Petrbok (1962)**

***There Are Never Enough Palachs II* (Fig. 14)**

2018

acrylic paint on canvas

280 × 210 cm

provenance: from the artist Jiří Petrbok O 19191

purchased

**Jiří Petrbok (1962)**

***Of Flags—Karlštejn* (Fig. 15)**

2015

acrylic paint on canvas

210 × 125 cm

provenance: from the artist Jiří Petrbok O 19188

purchased

*Translated by Linda Leffová*





# Linoryty indického umělce Čittaprasáda v Národní galerii v Praze

## Pokus o porozumění česko-indickým kulturním vztahům v době po druhé světové válce

SIMONE WILLE

V letech 1964–1965 získala Národní galerie v Praze třicet osm děl na papíře, jejichž autorem byl indický umělec Čittaprasád Bhattáčárja (1915–1978). Sbíрка Čittaprasádových prací v držení Národní galerie je zdrojem informací o vícestranné spolupráci indického umělce s mnoha osobnostmi a institucemi v poválečném Československu (dnešní České republice). Kulturní výměna a kontakty v uměleckém světě se spolu se státem řízenými aktivitami nově budovaného socialistického režimu a jeho snahou navázat blízké vztahy s „přátelskými“ zeměmi v době globální poválečné reorganizace územního uspořádání staly nástrojem, jak demonstrovat mezinárodní konektivitu.

Čittaprasád byl v jisté době napojen na Komunistickou stranu Indie (KSI) a celý život tíhl k levicovým či idealistickým postojům; v druhé části tohoto textu se proto obrátíme na pražského indologa Jaroslava Strnada a leidenskou historičku Sanjuktu Sunderasonovou, abychom se dozvěděli více o Čittaprasádových přátelských vazbách k Československu i o tom, jak byly vnímány vzhledem k tehdejšímu převládajícím politickým poměrům.

### *Klíčová slova*

Čittaprasád, komunismus, poválečný modernismus, nadnárodní solidarita a přátelství, mobilita, migrace, konektivita, postkoloniální geografie, transkulturní vztahy

V letech 1964 až 1965 získala Národní galerie v Praze třicet osm děl na papíře, jejichž autorem byl indický umělec Čittaprasád Bhattáčárja (1915–1978). Této akvizici předcházela umělcova první retrospektiva v Československu, která proběhla v květnu 1963 v Galerii Hollar. Čittaprasád (v umělecké praxi zpravidla nepoužíval příjmení) byl členem Komunistické strany Indie (KSI) a v letech 1943 až 1944 proslul zprávami a kresbami věnovanými hladomoru v Bengálsku, které zveřejňoval v oficiálním listu KSI *People's War*, který se později přejmenoval na *People's Age*. Následně ho čekal život v zoufalé chudobě, kdy se zdálo, že na něj umělecký svět Indie prakticky zapomněl. Ale přestože se Čittaprasád nedokázal napojit na žádný z proudů, které umožnily indickým modernistickým hnutím v období po rozdělení Indie nalézt místo v národním i mezinárodním kontextu,

podářilo se mu využít sítě mezinárodní solidarity založené na socialistických ideálech, čímž přece jen dosáhl jisté míry zviditelnění v zahraničí.

Sbírka jeho děl v Národní galerii v Praze je tak zdrojem informací ohledně tehdejší akviziční politiky galerie a současně nás seznamuje s politickými a kulturními vazbami, které Československo (dnešní Česká republika) pojily s Indií poválečné éry. Kulturní výměna a kontakty v uměleckém světě se spolu se státem řízenými aktivitami nově budovaného socialistického režimu a jeho snahou navázat blízké vztahy s „přátelskými“ zeměmi v době globální poválečné reorganizace politického uspořádání staly nástrojem, jak demonstrovat mezinárodní konektivitu.

Tato stať si klade za cíl přezkoumat okolnosti, které vedly k osobním i institucionálním kontaktům, jež připravily půdu pro šíření Čittaprasádova umění v poválečném Československu. S odvoláním na rozsáhlou esej, která autorce tohoto textu vyšla v roce 2019 ve *Stedelijk Studies*,<sup>1</sup> si představíme klíčové postavy, které vytvořily podmínky pro vstup indického umělce na československou kulturní scénu v době po druhé světové válce. Zmíníme se také o Čittaprasádově účasti na výstavách, které se konaly po celém Československu, o jeho pravidelných příspěvcích do časopisu *Nový Orient* i anglicky psaného periodika *New Orient Bimonthly*, vydávaných Orientálním ústavem ČSAV, i o jeho soukromých kontaktech s některými pražskými osobnostmi.

Produktivní dialogická výměna, která se rozvinula mezi Prahou a Bombají, tedy mezi Čittaprasádem a jeho pražskými kontakty, se stala prvkem, který významně přispěl k Čittaprasádově schopnosti pokračovat v umělecké kariéře poté, co Indie získala nezávislost, a udržet si pozici ve světě. Vzhledem k Čittaprasádově někdejšímu napojení na KSI a jeho celoživotním levicovým tendencím se v druhé části tohoto pojednání obrátíme na pražského indologa Jaroslava Strnada a leidenskou historičku Sanjuktu Sunderasonovou, abychom se dozvěděli více o Čittaprasádových přátelských vazbách k Československu i o tom, jak byly vnímány vzhledem k tehdejším převládajícím politickým poměrům. Zájmy obou zemí založené na oboustranném porozumění budeme zkoumat s ohledem na politické postavení Československa v období studené války a na postavení, které na mapě světa zaujala po vyhlášení nezávislosti Indie. Spolu se Sunderasonovou a Strnadem, a s přihlédnutím k jejich akademickým disciplínám, se zamyslíme nad kulturními a politickými

iniciativami a aktivitami obou zemí a pokusíme se určit Čittaprasádovo místo v kontextu dějin nadnárodního modernismu. Autorka se rovněž hodlá odvolat na některé ze základních bodů načrtnutých v její předchozí esejí o Čittaprasádovi otištěné ve *Stedelijk Studies* a zabývat se otázkou, jaký měla nadnárodní socialistická solidarita (přijmeme-li premisu, že taková solidarita existovala) dopad na Čittaprasádovu uměleckou dráhu. Cílem je prozkoumat, jakým způsobem Čittaprasád ve své poválečné tvorbě tuto skutečnost reflektoval a jakým způsobem podnítil diskuzi o tom, co vše tato solidarita obnáší.

### **Hlad a svoboda jakožto válečná zkušenost**

V době vypuknutí druhé světové války bylo Čittaprasádovi čtyřiaadvacet let a jako mladý absolvent univerzity zakoušel tehdejší politicky rozbouranou atmosféru. Indie se coby britská kolonie ocitla ve válce, aniž o tom mohla sama rozhodnout. V těchto posledních letech koloniálního období narůstala občanská angažovanost, ať už se lidé vyslovovali pro válku nebo proti ní, či pouze požadovali, aby Britové „opustili Indii“ (Quit India). Čittaprasád zažil z první ruky hrozbu japonské invaze přes bengálskou hranici, a právě tato zkušenost jej přivedla do komunistické strany. Od té chvíle se začal aktivně zapojovat do protimperialistické a protifašistické činnosti, kterou vykonávala levicová kulturní platforma KSI. Čittaprasád navrhoval protifašistické plakáty volající po odporu vůči japonské invazi, které byly posléze rozvěšeny v příhraničních oblastech východního Bengálska (dnešního Bangladéše). Jeho práce si brzy všiml tehdejší generální tajemník KSI Púran Čand Džóší (1907–1980), který umělec zapojil do služeb straně. Čittaprasád coby tzv. kulturní pracovník hojně přispíval do stranických listů po celé Indii. Stejně jako ve východním Bengálsku pak často vyjížděl zdokumentovat povstání, rolnická hnutí a sjezdy. Na počátku tragického hladomoru v Bengálsku v roce 1943 ho P. Č. Džóší vyslal do nejhůře postižených oblastí, aby podal zprávu jakožto očitý svědek.

Čittaprasádovy slavné, ikonické reportáže dokumentující hladomor, jejichž texty a ilustrace vznikaly v průběhu jeho putování po nejvíce zasažených místech, sestávají z náčrtů vychrtlých postav či rodin trpících smrtelnou podvýživou. Hladomor v Bengálsku byl přitom dílem člověka, výsledkem politických a hospodářských okolností. Hlavními příčinami této tragédie byly spekulace na černém trhu, válečné profitérství a všeobecně pokulhávající správa. Čittaprasád byl při svém pětém putování po

Midnapuru svědkem velkého množství lidského neštěstí a zprávy o této bezprostřední zkušenosti zveřejňoval přímo v oficiálních listech KSI *People's War*, později *People's Age*, tudíž byl schopen oslovit široké publikum po celé Indii. V roce 1944 vyšlo v knižní podobě dvaadvacet ikonických skic z této cesty doprovázených umělcovými poznámkami pod názvem *Hungry Bengal: A Tour Through the Midnapore District, by Chittaprasad, in November 1943 (Hladové Bengálsko: putování Midnapurem, Čittaprasád, listopad 1943)*.<sup>2</sup> Tyto zdánlivě spontánní kresby jsou doplněny texty, které ukazují osobní rovinu lidských tragédií. Čittaprasád byl až do roku 1948 oddaným členem KSI a v souladu se svou angažovaností pokračoval v zobrazování hospodářských nespravedlností ve válečné době. Současně však využíval výtvarných dovedností k tomu, aby upozornil na ozbrojené hnutí v Tělangáně. Mnohé z jeho propagandistických plakátů namířených proti Britům, Kongresu, statkářům, válečným štváčům a imperialistům začaly v prvních poválečných letech a posledních dnech boje za nezávislost zpochybňovat stávající mocenskou rovnováhu. Plakáty z této doby prozrazují silný vliv sovětského propagandistického umění a nabízejí překrásšené, heroické obrazy lidských mas odhodlaně pochodujících vpřed s náčiním a zbraněmi, aby dobyly svět pro kolektivistickou dělnickou třídu. Zatímco tato díla vyjadřují zřejmou morální autoritu a přihlášení se k lidskosti, dochovala se také řada děl, která „sestávají pouze z jazyka sarkastické karikatury“.<sup>3</sup> Tato díla svědčí o umělcově smyslu pro kritiku a humor a dokládají také jeho schopnost sledovat změny v mocenském uspořádání a hierarchii v regionální politice. Jedna z jeho nejslavnějších karikatur tak ukazuje, jak Džaváharlál Nehrú přijímá peníze z hlavně americké zbraně, zatímco strádající lid, symbolizovaný matkou s dítětem, se natahuje pro pomoc ke komunistům – symbolizovaným obří rukou sevřenou v pěst (obr. 1).

Přestože formální, propagandistický jazyk těchto děl jasně hovoří o umělcově přichylnosti ke KSI, v jejichž službách působil, publikace *Hungry Bengal* naznačuje, že Čittaprasád procházel komplexnějším a osobitějším tvůrčím vývojem.

Čittaprasád, až do roku 1948 angažovaný člen strany, se významně účastnil stranického kulturního hnutí. Ale po roce 1948, kdy se vzhledem k zásadnímu vnitrostranickému posunu s KSI rozešel, propadl deziluzi z politiky, pracoval ve skromném pokojíku na předměstí Bombaje a toužil navázat nová spojení. S aktivní politickou činností tak sice skončil, ale nepře-

stával věřit v lidskost a nutnost pomáhat opomíjeným a sociálně znevýhodněným. Tou dobou také zareagoval na první výzvu komunisty řízeného Světového mírového hnutí, a to patrně dílem *Mírová výzva / Call for Peace (obr. 2)*, které je dnes součástí sbírky Národní galerie. Nevíme jistě, jak se o této výzvě dozvěděl, ale vzhledem k účasti P. Č. Džóših na schůzích Světové rady míru a ke kontaktům, které udržoval s Čittaprasádem v době jeho angažmá v KSI, se lze o leccěms dohadovat. V té době každopádně Čittaprasádovu tvorbu zaznamenala mezinárodní scéna, což vyvolává otázku, nakolik se dokázala jeho regionální a národní identita promítnout do širšího kontextu, ztotožňovaného se světovým socialismem, a tím úspěšně zobrazit naději do budoucna.<sup>4</sup>

### **Poválečná ideologie, spojenectví a přátelství**

Zatímco Indie vyhlásila nezávislost, v Československu byla po vítězství komunistů v roce 1948 přijata nová ústava, buržoazní demokracii nahradila demokracie lidová a země prošla zásadní politickou transformací včetně znárodnění všech podniků i živností a nastolení komunistické nadvlády.<sup>5</sup> Avantgardní architektura, malířství a sochařství byly odsouzeny jako formalistické. Oficiálním uměleckým směrem se stal socialistický realismus. Dle Petra Kratochvíla a Tomáše Wintera zahrnoval socialistický realismus „celou škálu témat od revolučního předvoje socialistického světa přes život tehdejších pracujících žen a mužů až po idealizované portréty politických vůdců a velkoformátová díla oslavující pevné spojení Československa a Sovětského svazu“.<sup>6</sup> Znárodnění nakladatelských domů a galerií znamenalo, že umělecká díla podléhala přísné ideologické kontrole.

Čittaprasádova tvorba všechna nezbytná ideologická kritéria rozhodně splňovala. Lze se domnívat, že jeho někdejší angažmá v KSI spolu s jeho socialisticko-realistic-kým výtvarným jazykem sehrálo pozitivní roli při rozhodování, zda jej propagovat v Československu. Ale politická motivace nebyla jediným faktorem. Čittaprasáda pojily s Československem zejména osobní kontakty. Prvním Čechem, který o něj projevil zájem, byl patrně indolog Miloslav Krása (1920–2004). Krása studoval na Vysoké škole politických a sociálních věd v Praze a posléze, od listopadu 1947 do dubna 1948, na univerzitě v Iláhábádu, kde získal jistou představu o Indii a možná se tam dozvěděl i o Čittaprasádově tvorbě. S jistotou víme, že v roce 1950 Krása, tou dobou již zpátky v Praze, napsal indickému

umělci Rámkumárovi (1924–2018), který žil tehdy v Paříži.<sup>7</sup> Z dopisu vyplývá, že Rámkumár navštívil Prahu, aby zde představil své literární a malířské dílo. Ve zřejmé návaznosti na předchozí konverzaci Krása připomíná Rámkumárovi, aby nezapomněl zjistit více o „*indickém kreslíři Čittaprasádovi* [sic]“ a dodává, že právě viděl „*velmi působivé linoryty*“ v „*novém čísle jednoho bengálského literárního časopisu*“.<sup>8</sup> K osobnímu setkání Čittaprasáda s Krásou došlo teprve v padesátých letech v Bombaji, ale existují důkazy, že jejich spolupráce a korespondence započala již dříve. V roce 1957 je už Čittaprasád pravidelným příspěvovatelem časopisu *Nový Orient*. Periodikum *Nový Orient* je odborně-popularizační časopis, od roku 1945 vydávaný Orientálním ústavem (původně jednou za měsíc) s cílem seznamovat širokou veřejnost s kulturou, dějinami a současnou politickou situací v asijských, afrických a příležitostně také jihoamerických zemích. Mimoto Čittaprasád přispíval také do *New Orient Bimonthly*, anglicky psaného časopisu, který v letech 1961 až 1975 vycházel jednou za dva měsíce v témže ústavu. Obsah těchto dvou časopisů se často překrýval, ale redaktoři si od založení anglické „verze“ očitě slibovali, že osloví širší, zejména mezinárodní publikum. Krása působil v redakci obou časopisů a totéž platí o Luboru Hájkovi (1921–2000), který v roce 1951 založil dnešní sbírku asijského umění Národní galerie v Praze. Mezinárodní povahu *New Orient Bimonthly* stvrdil poradní tým sestávající z osobností z celého světa, včetně známého indického spisovatele Mulka Rádži Ánanda (1905–2004).

Čittaprasádovy příspěvky do obou periodik jsou silně poznamenány jeho výtvarným jazykem, jenž začal kromě nadějí, utrpení a frustrací obyčejného člověka, s nimiž byl Čittaprasád důkladně obeznámen, stále více reflektovat těžký úděl a útlak dětí. Převažující vyznění mnoha jeho děl se tak změnilo co do kontextu i stylu a začalo se vyznačovat příklonem k tradicím, lidovosti a folkloru. Příkladem může být číslo *Nového Orientu* z roku 1957, kde se objevily Čittaprasádovy dřevoryty ilustrující známou indickou legendu o *Odvážných bratřech* (**obr. 3**), kterou do češtiny volně převyprávěla Běla Tišlerová. Lze usuzovat, že tato spolupráce předznamenala nabídku z roku 1959 ilustrovat knihu Běly Tišlerové s názvem *Indické bajky a pohádky*. Anglická mutace této publikace nazvaná *Indian Fables and Fairy Tales* vyšla o deset let později v překladu Růženy Kamathové, opět opatřena Čittaprasádovými ilustracemi (**obr. 4**).

Spolu s tádžickou pohádkou, kterou do češtiny přeložil Vladimír Hobrlant,

najdeme v čísle *Nového Orientu* z roku 1958 Čittaprasádovo starší dílo týkající se ozbrojeného hnutí v Tělangáně. V tomto případě neexistuje mezi textem a ilustrací žádné zjevné spojení a na základě studia Čittaprasádových příspěvků do zmíněných časopisů lze říci, že jeho díla příležitostně ilustrovala text, s nímž nutně přímo nesouvisela. Zdá se, že se jeho výtvarný jazyk, vycházející z tradičních a lidových prvků, stal užitečným prostředkem, jak sdělovat konkrétní poselství.

Přibližně v téže době obohatil jeho souznění s lidovostí, tradicemi a dětmi další faktor: jeho vášně pro loutkové divadlo. Zde je třeba zdůraznit, že Čittaprasádův kontakt s jistými tradičními prvky, včetně divadla, sahá hluboko do jeho osobní historie. V době, kdy se umělecky angažoval v KSI, byl aktivně zapojen do činnosti kulturního křídla strany – Indického lidového divadelního sdružení (Indian People's Theatre Association) –, v jehož rámci navrhoval divadelní kulisy, kostýmy a plakáty v souladu se stranickou agendou. Tehdy pracoval ve službách komunistické strany, aby napomohl přiblížit kulturu lidem na venkově a v malých městech; v padesátých letech se pak s pomocí Františka Salaby (datum narození a datum úmrtí nezjištěno) znovu začal zabývat divadlem, opět se pokoušel oslovit lid.

František Salaba působil v letech 1954 až 1957 jako asistent československého obchodního zmocněnce v Bombaji. Salaba se s Čittaprasádem seznámil na zkoušce Malého baletu (Little Ballet Troupe), kde mu ho představili její zakladatelé Šanti a Gul Bardhanovi, umělcovi přátelé, pro jejichž vystoupení navrhoval kostýmy.<sup>9</sup> Za svého bombajského pobytu Salaba zorganizoval výstavu českých hraček a loutek, které si Čittaprasád skutečně zamiloval. Salaba mu několik loutek věnoval, ukázal mu, jak je vést, a nakonec „*mu daroval celou loutkovou scénu*“.<sup>10</sup> Následně Čittaprasád založil loutkové divadlo Khélghar, pro které navrhoval loutky, psal scénáře a vytvářel scénografii. Jeho divadelní činnost se omezovala čistě na představení pro děti z jeho nejbližšího okolí. Pro toto nové obecnství, které si dobrovolně zvolil, pořádal vystoupení ve skromné přízemní místnosti na bombajském předměstí Andhéri. V dopise Krásovi z 25. března 1959 Čittaprasád s nezvyklou veselostí a entusiasmem líčí svou divadelní práci a popisuje, jak celý jeho jednopokojový byt zabírají loutky a jeviště.<sup>11</sup> Píše, že je jeho pokoj „*přeplněný marionetami*“ a množstvím místních dětí, které v doprovodu matek přicházejí každý pátek a sobotu na zkoušky Khélgharu, o němž tvrdil, že je

„prvním moderním loutkovým divadlem v Indii“.<sup>12</sup> Hrdě popisuje, jak vyrábí hlavičky marionet ze skořápek kokosových ořechů, a výroky typu „zamíloval jsem se do loutkářství“, „zamíloval jsem se do dětí, jejichž oči se rozzáří, jakmile se rozsvítí světla na malém jevišti mého KHÉLGHARU“ svědčí o jeho opravdovém zaujetí.<sup>13</sup>

Čittaprasádův zápal pro loutkářství a jeho zkušenost s prací pro divadelní inscenace z doby, kdy se dal do služeb Indického lidového divadelního sdružení, spolu se styky s vesnickými loutkáři z Rádžasthánu, s nimiž se setkal v roce 1955 v Dillí,<sup>14</sup> přímo souvisí se snahou KSI využít lidových tradic k „pokrokovým“ a „zřetelně socialistickým cílům“.<sup>15</sup> Kritička a kurátorka Gíta Kapúrová působící v Dillí takové úsilí trefně pojmenovává jako „domorodou variantu socialismu“.<sup>16</sup> O tom, jak si s tímto úkolem poradili KSI a umělci, jako byl Čittaprasád, budeme později diskutovat v rozhovoru s historičkou Sanjuktou Sunderasonovou a indologem Jaroslavem Strnadem. Je však pozoruhodné, že umělcův kontakt s Prahou nevyplýval pouze z jeho politické orientace, ale vycházel především z jeho výtvarného jazyka, který stále více odrážel ikonografickou kombinaci oslavující a odkazující na tradiční a lidové prvky. Širší společensko-kritický potenciál skrytý v Čittaprasádově tvorbě rozvíjené v padesátých letech 20. století – ať už jde o Khélgar, nebo knihy a grafiky věnované údělu indických dětí – nebyl dosud podroben důkladnému studiu, a proto bude diskutován v navazujícím rozhovoru. Nelze přitom podceňovat skutečnost, že Krása Čittaprasáda v tomto ohledu aktivně podporoval a posílal mu například katalogy starého mexického umění.<sup>17</sup>

Krásova podpora se rozbíhala do několika směrů. Z mnoha dopisů, které si Čittaprasád vyměnil s českým indologem v průběhu tří desetiletí, lze dojít k závěru, že umělec obdržel řadu plateb za své příspěvky do *Nového Orientu* a *New Orient Bimonthly* i za spolupráci na obou knihách Běly Tišlerové. Ale Krása se angažoval také v organizování Čittaprasádovy cesty do Prahy, jejíž plánování začalo už koncem padesátých let. Prostřednictvím Svazu československých umělců Čittaprasád obdržel několik pozvání, ale nakonec se jeho cesta do Prahy nikdy neuskutečnila. Pravda je taková, že umělec nikdy z Indie nevycestoval, mimo jiné proto, že nevěřil nikomu ze své čtvrti a obával se zanechat své věci bez dozoru. Krása si přál, aby Čittaprasád zavítal do Prahy u příležitosti oslav patnácti let od osvobození Československa, kdy se podle něj bude odehrávat množství uměleckých, kulturních a folklorních akcí. Mimoto

navrhoval, aby Čittaprasád zůstal až do léta, protože se toho roku konala spartakiáda, událost, která dle jeho názoru „stojí za vidění sama o sobě: svátek sportu a fyzikultury, jakému není rovno na celém světě“.<sup>18</sup> V dopise se dále praví, že „Svaz umělců by rád zjara uspořádal pražskou výstavu Tvých grafik a možná i maleb“ a že Krása doufá v umělcovu přítomnost na vernisáži.<sup>19</sup> Nakonec se první Čittaprasádova výstava v Československu konala v roce 1963 v pražské Galerii Hollar – a musela se obejít bez umělce. Výstava se skládala ze 72 linorytů, 10 kreseb a 35 fotografií a posléze putovala do Bratislavy.<sup>20</sup> Vzápětí zakoupila Národní galerie v Praze do svých sbírek třicet osm Čittaprasádových děl na papíře.<sup>21</sup>

Dochoval se také dopis z roku 1974, kdy už Čittaprasádovi nesloužilo zdraví, v němž umělec patrně reaguje na Krásův dotaz, zda mu přišly peníze z Národní galerie: „Pokud jde o peníze z Národní galerie, nevzpomínám si, jestli jsem je před lety obdržel nebo ne. Možná mi přišly někdy před deseti lety. Víím, že jsem kdysi nějaké peníze dostal, ale nevzpomínám si od koho.“<sup>22</sup>

### Rámec nadnárodního přátelství

Zatímco Krásovo úsilí přimět umělce k cestě do Československa vyšlo naprázdno, jeho návštěvy u Čittaprasáda v Andhéri společně s čilou korespondencí udržovaly jejich přátelství při životě a dále je prohlubovaly. Porozumění mezi Čittaprasádem a jeho československými přáteli pramenilo do značné míry ze společných kulturních a ideologických zájmů a ze vzájemné úcty. Čittaprasád dával jasně najevo, koho považuje za přítele a koho ne, a do první skupiny bezpochyby řadil jak Krásu, tak především Salabu (**obr. 5**).

Produktivní dialogická výměna zprostředkovaná nadnárodní sítí byla podmíněna podporou a propagací Čittaprasádovy tvorby ze strany jeho československých přátel, kteří věřili jeho potenciálu. Přátelství tu jde ruku v ruce s infrastrukturou a jejich úzké propojení se zdá potvrzovat modelovou studii Líly Gándhiové na téma „politiky přátelství“, v níž jsou dějiny antikolonialismu zmapovány jako sled nevyzrálých politik s cílem založit společenství překonávající normativní příslušnost k národu, genderu či náboženskému vyznání.<sup>23</sup> Ve vztahu k mnoha dopisům, které si marginalizovaný indický umělec vyměnil se svými československými příznivci a které se dochovaly v pražských archivech, lze proto dovodit, že toto propojení nabízelo Čittaprasádovi „příslib ideálního společenství“<sup>24</sup> a utvrzovalo ho v jeho odmítavém postoji k establishmentu i k umělecké moderně.

Čittaprasádův kritický pohled na moderní dobu a modernismus vyšel jasně najevo zejména poté, co Krása v dobré víře navázal kontakt s úspěšným indickým umělcem Makbúlem Fidou Husainem (1915–2011) (obr. 6, 7).

### Místo závěru

Je možné, že Krása zamýšlel propojit výše zmíněné umělce, aby znevýhodněnému Čittaprasádovi otevřel dveře na indickou uměleckou scénu<sup>25</sup>, ale na tomto místě se nabízí upozornit na další možné vysvětlení: Krása mohl chtít Čittaprasáda seznámit s M. F. Husainem, protože v jejich formálním uměleckém jazyku a referenčním rámci spatřoval styčné body. Příkladnějším platí, že forma reprezentace – zejména pokud jde o čerpání z lidových, venkovských tradic a zkušeností předcházejících moderní době – je u obou umělců obdobná.<sup>26</sup> Z dopisu, který v roce 1968 zaslal Čittaprasád Růženě Kamathové<sup>27</sup> (žijící v Bombaji) ovšem víme, že umělci se sešli pouze jednou a jejich setkání se nerozvinulo v přátelství ani nevyústilo v jakoukoli formu spolupráce. Právě naopak: pro Čittaprasáda skončilo velkým zklamáním. V dopise si stěžuje, že M. F. Husain nedržel svůj slib představit ho potenciálním kupcům, který mu dal v přítomnosti Kráasy.<sup>28</sup> Zklamání patrně z tohoto dopisu Čittaprasád dále rozvádí, když odsuzuje umění coby komoditu a vyslovuje své opovržení umělci, kteří tvoří pro peníze.<sup>29</sup> Salaba, Krása, Růžena Kamathová a československé společenství, které si vysnil, pro Čittaprasáda představovali ujištění, protože ho respektovali jako umělce a brali vážně věci, které on sám považoval za důležité. Čittaprasádovy aktivity shrnuje *Konfese*, krátkometrážní film, který v roce 1972 natočil Pavel Hobl. Ten odjel do Indie v roce 1972, pověřený úkolem natočit krátký reklamní film pro Československé aerolinie s názvem *Brána do Indie*, který se posléze promítal v kinech napříč Československem. Hoblovým poradcem po dobu jeho indické cesty nebyl nikdo jiný než Miloslav Krása, který mu navrhl setkání s místním umělcem – Čittaprasádem. V rozhovoru pro jeden český časopis Hobl líčí, jak bylo těžké přiblížit se k velmi plachému umělci žijícímu na okraji Bombaje, a uvádí, že celé natáčení trvalo pouhou hodinu.<sup>30</sup> Výsledkem bylo, že Hobl nepoužil pouze záběry, které natočil u Čittaprasáda doma, ale také materiál, který měl k dispozici v Praze. Zapátral v archivu *Nového Orientu* a *New Orient Bimonthly* a vybral několik umělcových grafik ze sbírky Národní galerie v Praze. Hoblovým záměrem bylo nabídnout

portrét umělce hluboce oddaného lidskosti a mírové myšlenky, o jejichž prosazení formálně bojuje tvorbou sociální grafiky a lidového umění. Ve zmíněném rozhovoru Hobl prohlašuje, že mu Čittaprasádovo dílo silně připomíná mexické a čínské dřevoryty.<sup>31</sup> Kamera osciluje mezi záběry zachycujícími umělcovu tvorbu spolu s jeho domácím zázemím a zobrazením hladomoru v Bengálsku (patrně z filmových archivů) a života na indickém venkově. Kamera se často zaměřuje na sochy z indických chrámů a folklorních festivalů, které prolíná s pohledy na loutky a masky v Čittaprasádově domově. Figurativní prvky z okolního světa kamera propojuje s detaily z umělcových grafik. Hobl se za svůj film dočkal dvou ocenění, včetně významné ceny Světové rady míru na 15. ročníku mezinárodního dokumentárního festivalu DOK v Lipsku. Když v listopadu 1978 Čittaprasád zemřel u své sestry Gaurí Čatterdžiové v Kalkatě, Krása neztrácel čas a rychle zorganizoval posmrtné výstavy umělcovy tvorby po celém Československu. A tak se v říjnu 1979 konala výstava v galerii Mladé Fronty v Praze a po ní, v březnu 1980, následovala výstava v Litoměřicích. V roce 1981 pak v Brně proběhla retrospektiva děl vlastněných Národní galerií v Praze. Čittaprasádova umělecká dráha v době po druhé světové válce a vyhlášení indické nezávislosti se do značné míry opírala o nadnárodní výměnu a podporu ze strany jedinců i institucí v Československu. Tato podpora byla založena na solidaritě a přátelství a v této stati je nahlížena podobným prizmatem, jakým se Líla Gandhiová dívá na přátelství ve vztahu k politice. V rámci nadnárodní angažovanosti či přátelství mohla umělcova vizuální představitelství s úspěchem čerpat z modalit divadla, folkloru, řemesla a tradice. Výběr působitě a obecnost lze v Čittaprasádově případě vztahovat k jeho sounáležitosti s národem i ke způsobu, jakým chápal své místo ve světě, v němž mu jeho imaginace dovoľovala vidět vlastní tvorbu v rozsáhlých geografických souvislostech.

## Dodatek - rozhovor

**Wille:** Čittaprasád se do Prahy nikdy nepo-díval, a proto jeho referenční rámec zůstal na úrovni představ. A tak bych chtěla požádat Jaroslava Strnada, aby nám pomohl pochopit politickou situaci v pováleč-ném Československu, v době, kdy Krása se Salabou navázali kontakt s Čittaprasádem. Jaroslave, mohl byste vzhledem ke svému postavení v pražské Akademii věd a zna-losti historie časopisů *Nový Orient* a *New Orient Bimonthly* shrnout, co bylo tehde-ším posláním těchto časopisů a jak se na provozu Akademie věd a vydávání těchto časopisů podílel Miloslav Krása, s nímž jste se osobně znal?

**Strnad:** *Nový Orient* vznikl na podzim 1945 jako českojazyčný protějšek k *Archivu Orientálnímu*, uznávanému mezinárodní-mu časopisu, který v roce 1929 založili českoslovenští orientalisté. Na rozdíl od *Archivu Orientálního* se *Nový Orient* pokou-šel oslovit širší vzdělanou veřejnost se zájmem o klasické i moderní orientální civilizace a kultury a o vývoj v politice a mezinárodní diplomacii v éře po druhé světové válce. Zpočátku časopis přinášel také informace o hospodářském rozvoji asijských zemí, které měly velkou hodnotu pro české podnikatele a společnosti plánující expandovat na asijské trhy. Čtenářům se časopis prezentoval jako „*kulturní a politická revue Společnosti pro kulturní styky s Orientem, vydávaná pražským Orientálním ústavem*“. Profil časopisu se – mohu-li soudit – plně přizpů-soboval situaci na politické scéně pováleč-ného Československa: postupné opouštění formální demokracie uvnitř Národní fronty a příklon k tzv. lidové demokracii zpečetěný únorovým převratem v roce 1948. Během prvních čtyř let existence časopisu lze pozoro-vat zřejmý odklon od vyváženého zpra-vodajství, nejprve směrem doleva a brzy směrem ke komunistickým interpretacím aktuálních událostí, v naprostém souladu se studenovělečnickou rétorikou. Články na klasická témata byly těchto tendencí více-méně ušetřeny, protože jejich autoři (zpravi-dla starší badatelé) nepatřili mezi vyznavače komunistické ideologie. Tento „klasický“ obsah doplněný vysoce kvalitními ilustrace-mi zajišťoval časopisu jistou míru atraktivity a dostatečné množství pravidelných čtená-řů, kteří byli nezbytnou podmínkou ekono-mického přežití. Zato přispěvatelé informu-jící o aktuálních událostech se úzkostlivě drželi stranické linie.

Miloslav Krása přispěl do *Nového Orientu* několika články počátkem padesátých let, ale ještě na začátku roku 1951 nebyl čle-nem redakční rady – v prvním čísle roku 1951, které bylo současně posledním čís-

lem, v němž byla uvedena jména členů redakce, se jeho jméno neobjevuje. Druhé číslo z téhož roku jasně svědčí o tom, že v redakční radě proběhl svého druhu pře-vrat: profesora Lesného nahradil ve funkci šéfredaktora komunist Oldřich Friš a počí-naje tímto číslem je v tiráži uvedeno pouze jeho jméno, zatímco jména všech ostatních zůstávají zamlčena, ukryta za formulkou „společně s redakční radou“. Jména nových členů redakční rady byla poprvé otištěna teprve v sedmém čísle časopisu z roku 1952; zde již Krása nechybí. Ze srovnání s předchozím seznamem členů redakční rady vyplývá, že nekomunisté byli nahra-zení straníky nebo mladými „pokrokově smýšlejícími“ badateli. Krása tou dobou ještě nebyl členem Orientálního ústavu – tím se stal teprve v roce 1959, poté co odešel z postu na ministerstvu kultury (zde nemám kompletní informace, nicméně mi bylo řečeno, že na ministerstvu zastával poměrně slušně placené místo šéfa odboru pro kulturní kontakty s asijskými zeměmi; v Orientálním ústavu se jeho příjem výrazně snížil).

Do *Nového Orientu* začal Krása přispívat od konce čtyřicátých let: první dva články týkající se života indických studentů a pří-čin konfliktu v Kašmíru se objevily ve třetím čísle z let 1947–1948. Krása se zúčast-nil konference nekomunistické mládež-nické organizace ISS v Madrásu a v článku popsal aktuální situaci ve vedení indic-kých univerzit, život indických studentů atd. – šlo o dobrý příklad věcného zpravo-dajství. V sedmém a osmém čísle z téhož roku najdeme jeho článek o atentátu na Mahátmu Gándhího a posledních dnech jeho života. Na přelomu čtyřicátých a pade-sátých let psal o indickém divadle a o koře-nech indického nacionalismu; v pátém čísle z let 1949–1950 byl otištěn jeho článek *Asiaté bojují za mír*, který už se hemží žar-gonem používaným komunistickou propa-gandou, kdežto faktů nabízí poskrovnu. Obecně vzato se jeho články z padesátých let vyznačují silnou ideologickou předpo-jatostí a odpovídají oficiální propagandistické linii (Fučíkův ohlas v Indii, indické dělnické hnutí), ale jsou mezi nimi i neutrálnější statě na téma indického filmu nebo umění (chrámy v Khadžuráhu).

První reprodukce Čittaprasádových dřevo-rytů se v *Novém Orientu* objevily v roce 1957 (č. 1, 5, 9) jako ilustrace k indickým pohád-kám, které přeložila Běla Tišlerová, a k jed-noaktovce Balvanta Gárgího v překladu Mileny Hübschmannové. Je téměř jisté, že Čittaprasádovy dřevoryty se na stránkách *Nového Orientu* očitly zásluhou Miloslava Kráasy, tou dobou sekčního šéfa na minister-

stvu kultury a člena redakční rady *Nového Orientu*.

Obávám se, že „pochopení politické situace v poválečném Československu“, je natolik složitá otázka, že ji na tomto místě nelze plně zodpovědět. Připomeňme proto pouze několik základních faktů: na rozdíl od ostatních zemí střední Evropy (Rakouska, Polska, Německa, dokonce i Slovenska) zaznamenalo poválečné Československo jako jediné ostrý a nefalšovaný obrat doleva; komunistická strana se těšila masové podpoře (v roce 1946 získala 40 procent všech hlasů v Čechách a na Moravě; Slováci si stěžovali, že Slovensko je jedinou evropskou zemí, do níž komunismus vpadl ze západu). Důvody pro to byly následující: dosud živé vzpomínky na velkou hospodářskou krizi ve třicátých letech, mnichovská dohoda a s ní související diskreditace politické a diplomatické orientace na západní mocnosti, osvobození země Rudou armádou v roce 1945, násilný odsun Němců z Československa doprovázený obrátním tahem komunistů spočívajícím v redistribuci kořisti a strach z německé odplaty v případě další zrády Západu, proti níž – jak to bylo vnímáno – může Československo ochránit jedině blízké spojení se Sovětským svazem; zkrátka kombinace pudu sebezáchovy, ušlechtilých ideálů a té nejpřízemnější motivace. Kalné vody stáhly pod hladinu mnoho mladých lidí, kteří se později obtížně vypořádávali s problémem sebeúcty a upřímnosti k sobě samým: vyhrocený stalinismus se všemi svými hrůzami, zinscenovanými procesy, popravami, komunistickými lágry a všeobecným zglajchšaltováním kultury měl v Československu horší podobu než ve většině ostatních zemí východního bloku. Přesto mnozí lidé – a já se domnívám, že Krása k nim patřil – nepřestávali věřit, že socialistická či komunistická orientace je v zásadě správná a že „odchylky“ a „vady na kráse“ jsou pouhými symptomy první fáze revoluce – „když se kácí les, létají třísky“. Někteří se probudili v roce 1956, když Sovětský svaz vtrhl do Maďarska (z Indů to byl například spisovatel Nirmal Varma), ostatní až po sovětské invazi do Československa v srpnu 1968. Krása si udržel stranickou legitimaci navzdory čistkám z počátku sedmdesátých let, ale tou dobou už to byl jiný Krása. Věřím, že svým ideologickým odpůrcům nikdy záměrně neškodil – v padesátých letech se stal spolupracovníkem StB a jeho složka je k dispozici v archivu: není v ní jediná denunciací nebo informace, která by mohla někomu uškodit.

**Wille: Sanjukto, píšete o Čittaprasádově rané práci pro Komunistickou stranu Indie (KSI). Mohla byste nám vysvětlit, co ho přimělo, aby se s KSI rozešel? Existuje nějaká souvislost mezi jeho odmítnutím strany a Komunistickou internacionálou?**

**Sunderason:** Představa kulturního hnutí, kterou Čittaprasád sdílel s KSI, byla produktem Komunistické internacionály a jejího regionálního vlivu na pozdně koloniální společnosti. Pro komunistické hnutí v Indii měl mimořádný význam například sedmý sjezd Kominterny (1935). Zatímco strana působila v polovině třicátých let v podzemí, dokumenty ze sedmého sjezdu se šířily neformálně nebo prostřednictvím podzemní sítě a podněcovaly k představám o nových možnostech odporu stojícího jak proti fašismu, tak proti imperialismu. Čittaprasád vstoupil do strany v první polovině čtyřicátých let, přiváben protinacistickou mobilizací, a jak víte, jeho zobrazení hladomoru z roku 1943 se stalo ikonickou záležitostí; začalo se o něm mluvit jako o „uměleckém kádru“. V roce 1943 byla ovšem také rozpuštěna Kominterny. Čittaprasádův odklon od strany souvisí s vnitřní proměnou strany vyvolanou druhým stranickým sjezdem, který se konal v roce 1948 v Kalkatě.

Generální tajemník P. Č. Džóší byl vyloučen a vůdcovskou roli převzal B. T. Ranadive. Pod jeho vedením se strana radikalizovala a rezignovala na Džóšího inkluzivnější, otevřenější politiku, která byla motorem modalit kulturního hnutí. Nově nabytá nezávislost byla prohlášena za „falešnou“, protože strana se za nově zformované Nehruovy vlády musela uchýlit do podzemí. Skutečnost, že se Čittaprasád od strany odpoutal, se váže jak ke změnám ve strukturální politice uvnitř KSI, které odsunuly kulturní angažmá na druhou kolej a upřednostnily aktivnější politický radikalismus, tak k osobním vztahům poznamenaným Džóšího odchodem. Mimoto je při úvahách o této odluce dobré neopomenout ždanovštinu sílící v tehdejší mezinárodní komunistické kultuře; i v Indii jistě způsoboval přísnější dohled nad kulturními výstupy a rétorikou častější roztržky mezi umělci a stranou. Čittaprasád tak zdaleka nebyl jediným, kdo dal v roce 1948 straně sbohem. Na počátku padesátých let se znovu a znovu pokoušel získat produktivní zakázky, které by odrážely kulturní agendu let čtyřicátých, ale stranické podpory se nedomohl.

**Wille: Jaroslave, koncem padesátých a počátkem šedesátých let 20. století se Čittaprasádova tvorba objevovala v *Novém Orientu* a v *New Orient Bimonthly*, v roce**



**1963 se konala výstava jeho děl v pražské Galerii Hollar, která posléze putovala do Bratislavy, a dvě knihy Běly Tišlerové zdobily Čittaprasádovy ilustrace; přesto nevíme, jak velké měl obecenstvo. Jak hodnotíte fakt, že v Československu byla představena především jeho tradiční, folklorní, lidově orientovaná tvorba? Je možné, že lidé v Československu byli vůči tomuto typu obraznosti vstřícnější?**

**Strnad:** Lidé byli všeobecně vzato unavení agresivní politickou propagandou a karikaturami namířenými proti „imperialistickým válečným štváčům a jejich lokajům“ atd. – deníky, zejména *Rudé Právo*, ale i řada jiných, byly takové propagandy plné. Proto by se karikatura Nehrua, kterou jste označila za „ikonickou“ u nás nesetkala s vřelým přijetím.<sup>32</sup> Ale potom tu byla témata, která politická propaganda sice zneužívala, ale přesto zůstala univerzálně sdělná: pacifistická hnutí, vykořisťování dětí, ženská práva, národní emancipace, protikoloniální boj. Někteří komunisté v dobré víře doufali, že pokud budou taková témata nastolovat, získají si přízeň nekomunistické části obyvatelstva (o níž věděli, že tvoří tichou většinu) a přetáhnou ji na svou stranu. Úspěch této strategie měl ovšem svoje meze. Ve skutečnosti řada lidí zareagovala přesně opačně a narůstala v nich nedůvěra: všechno, čeho se dotkla nebo co ušpinila komunistická propaganda, budilo podezření – tento nešťastný postoj byl výsledkem černobílého vidění světa, jež bylo produktem studené války.

Za zmínku stojí také fakt, že Československo, které je už tak vnitrozemským státem, bylo od roku 1948 do roku 1989 obeháno ostnatým drátem a svoboda pohybu, nikoli pouze výjezdy na zavrženímhodný, zkažený Západ, ale do jakékoli nekomunistické země na světě, byla pouhým, pro většinu lidí neuskutečnitelným snem. Důvody nebyly jen finanční (československá koruna nebyla volně směnitelná a země se potýkala s neustálým nedostatkem tvrdé měny). V padesátých letech směli za železnou oponu vycestovat pouze důkladně prověřeni soudruzi (kdysi byla emigrace snadná, proto bylo nutné vybudovat Berlínskou zeď). Od konce padesátých let byla tato restriktivní opatření poněkud zmírněna, především v případě vědců, sportovců a pečlivě vybraných novinářů a umělců, ale širší veřejnost zůstávala doma. Cesty do Asie byly vzácné a lidé tak byli ušetřeni střetu s drsnou realitou slumů, hrozivé bídy apod. – onoho „kulturního šoku“, který mnozí cestovatelé a studenti zažívají při první návštěvě Indie dodnes.

Ve věci Čittaprasádovy výstavy v Hollaru a jeho neuskutečněné návštěvy v Československu, kterou plánoval a o kterou se zasazoval Krása, se v archivu dochoval zajímavý dokument – odpověď ze sekretariátu Ústředního výboru Svazu československých výtvarných umělců z 11. července 1963, vyjadřující oficiální odmítavé stanovisko ke Krásově návrhu zaplatit Čittaprasádovi letenku do Prahy. V dopise stojí: „*Jak známo, uspořádal Svaz ve vlastní režii v květnu t. r. Čittaprasádovu výstavu v Hollaru, která skončila hospodářsky neúspěšně.*“<sup>33</sup> Argumentace poukazuje na nedostatek peněz byla vždy legitimní a nenapadnutelná. Skutečným důvodem odmítnutí byl patrně malý zájem české veřejnosti o ten typ tvorby, kterou Čittaprasád s Krásou nabízeli. Obsah výstavy by snad bylo možné zrekonstruovat podle výstavního katalogu, existuje-li nějaký, nebo podle Čittaprasádových děl, která následně zakoupila Národní galerie a dodnes je má ve svých sbírkách.

K všeobecnému uměleckému kontextu: v padesátých letech byl v Československu oficiálním uměleckým směrem socialistický realismus, tzv. sověla, a umělci se této normě museli podřít. Formalismus, strukturalismus a surrealismus se řadily mezi zakázaná slova a umělecká díla, literární i vizuální, těmito směry inspirovaná končila v ilegality. Těžko se divit, že v té době umělci a milovníci umění – tedy lidé, kteří chodí na výstavy – jeví o Čittaprasádovo dílo pouze vlažný zájem nebo se s ním zcela mýjeli: ideologicky kontaminovanou tvorbu viděli všude kolem. Krása byl idealista, komunist, který cítil upřímné sympatie s chudým pokrokovým umělcem trpícím pro spravedlivou věc v jím milované Indii, aniž se mu dostává jakéhokoli uznání. Domnívám se, že Čittaprasádova tvorba pronikla do československého kulturního kontextu čistě zásluhou osobních kontaktů a neutuchající angažovanosti Miloslava Kráasy a snad i Františka Salaby a několika dalších.

**Wille:** Sanjukto, když vezmeme v úvahu Čittaprasádovu divadelní činnost v Khélgharu, můžeme jeho loutkářství a následnou tvorbu pro děti chápat jako sociálně kritickou? A pokud ano, v čem tato kritika spočívá a kde má svůj zdroj? Jiní indičtí umělci se rozhodli malovat pro „lidi“ – zde narážím mimo jiné na M. F. Husaina, protože se o něm zmiňuji ve svém článku –, tvořit modernistické obrazy, národně orientované a založené na řemesle. Jaké je tedy Čittaprasádovo místo v kontextu umění nezávislé Indie, máme-li

na paměti, že jeho tvorbu nelze bez problémů onálepkovat jako modernismus?

**Sunderason:** Sociálním aspektem Čittaprasádova loutkářství a jeho ilustrací dětských knih se budu shodou okolností detailněji zabývat v delším pojednání na téma jeho tvorby a uměleckých postupů po roce 1948. Jak upozorňuji ve své knize *Partisan Aesthetics*, směřování a proměny tvorby komunistických umělců, jako byl Čittaprasád, v Indii po roce 1947 ovlivňovaly změny uvnitř KSI a uvnitř jejího kulturního aparátu a z nich plynoucí potíže, jimž čelili umělci v minulosti spojovaní se stranou. Některé z nich to přimělo, aby se uchýlili k jiným formám artikulace socialistického uvědomění – někteří se vzdali „politického umění“ ve prospěch pedagogické činnosti, jiní se začali věnovat modernějším formám umění, které se stranou neměly nic společného. Čittaprasádův příklon k loutkám a ilustracím se zrodil z pocitu odcizení i z jeho zálib: pracoval nezávisle na stranickém patronátu a podpoře v uměleckém prostředí postkoloniální Bombaje a i nadále vycházel z potřeby vytvořit „pro lid“, jak sám uvádí v rozhovorech i v rukopisu svého životopisu. Khélghar pro něho představoval uskutečnění dvou, byť dočasných předsevzetí: uniknout z ubíjející všednodennosti, s níž jakožto (zčásti dobrovolně) marginalizovaný umělec bojoval v malé světničce na předměstí Bombaje, a najít tvůrčí postup, který mu umožní využít a zachovat lidové a mytologické narativní linky, lidové formy a každodennost ve *vypravěčství*. Něco takového silně připomíná sovětské knižní ilustrace, které byly v postkoloniální Indii hojně zastoupeny, stejně jako nepřehlédnutelnou přítomnost východoevropské kulturní produkce v kalendářích postkoloniálních metropolí jako byla Bombaj.

„Sociální kritičnost“ Čittaprasádovy tvorby podle mého vyplývá z jeho původu, z dějin, jejichž byl součástí a s nimiž, vzhledem ke svému původu, nepřestával bojovat. Jak správně upozorňujete, malovat „lid“ ani vyrábět hračky nebylo nic nového; něco podobného dělali mnozí umělci včetně M. F. Husaina – lišili se ale v politických východiscích. Čittaprasáda nezajímal modernismus ani národ. V tom také spočívá zásadní rozdíl mezi uměleckou praxí Čittaprasáda a nehrúovského národně-moderního předvoje, jehož architektem a zástupcem byl M. F. Husain.

**Wille:** Přejděme ke sbírce osmatřiceti děl ve vlastnictví Národní galerie v Praze. Součástí cyklu *Bez pohádek – nebo Andělé bez pohádek*, což je patrně známější

název – je řada linorytů. Národní galerie vlastní dokonce i titulní stranu (obr. 8).

Jedná se o cyklus, který Čittaprasád vytvořil v roce 1952. Jeho postavami jsou děti, jejichž život je poznamenán utrpením, nemocemi a útlakem. Sbíрка byla původně určena Mezinárodní konferenci na obranu dětí a poprvé vyšla v roce 1969 pod záštitou dánského výboru UNICEF.<sup>34</sup> Mnohá z těchto děl se dotýkají témat jako dětská práce nebo vykořisťování dětí a většinou zobrazují děti, které musí vedle chudoby snášet také fyzické a psychické týrání. Jeden takový výjev zachycují *Malí akrobaté* (obr. 9), linoryt ztvárňující děti soupeřící o pozornost dospělých, aby si vydělaly pár drobných. Hravost je tu pouze klamná. Divák před sebou nevidí dětskou radost ze hry, ale děti, jimž bylo ukradeno dětství.

Dílo *Pouliční bitka* nebo *Malí rebelové*<sup>35</sup> (obr. 10) pochází ze srpna 1942, kdy se v Indii prosazovalo hnutí *Opusťte Indii* (*Quit India*) požadující konec britské kolonizace, a je tak připomínkou zásadního okamžiku boje za indickou nezávislost. Dramatická situace zde zachycuje vojáky blížící se ke skupině dětí, které na zed' či jakýsi panel píší nápis *Opusťte Indii*. Napětí tohoto díla pramení z nesmírné nevyváženosti situace, zejména z kontrastu obrněného armádního vozidla a nevinnosti dětí, jejichž rukopis připomíná dětské malování. Struktura tohoto obrazu – způsob, jakým je obraz uspořádán do scénáře – jako by odkazovala k jevištní scénografii, jejíž kulisy se posunují, aby mohla začít další scéna.

Sanjukto, jakou vypovídací hodnotu má skutečnost, že díla, která zakoupila Národní galerie, se vztahují především k dětské práci a dětskému utrpení, ve světle toho, co víme o Čittaprasádovi a jeho kontaktech s pražskými osobnostmi, a za předpokladu, že za jejich akvizicí stáli Krása se Salabou? Jedním z důvodů, proč Národní galerie projevila zájem o díla levicového a pokrokového indického umělce, může být demonstrace kulturní výměny mezi Československem a Indií, ale současně platí, že Čittaprasád byl poté, co Indie vyhlásila nezávislost, na tamní umělecké scéně v podstatě přehlížen. Můžeme se proto domnívat, že československá podpora byla čistě projevem osobního přátelství?

**Sunderason:** Myslím, že výběr byl ovlivněn především tím, že se jednalo o povědomý jazyk lidové formy – ikonografie těchto děl se pozoruhodně podobá žánru socialistické knižní ilustrace. Je ovšem možné, že byl výběr nahodilý, že vycházel z toho, co

umělec ukazoval sběratelům. Dotyčná díla vznikala počátkem padesátých let pro sjezd mládeže ve Vídni a Světovou radu míru. Víme, že šlo o grafiky, které se nedostaly k širší veřejnosti a zveřejněny byly teprve ve druhé polovině šedesátých let prostřednictvím Čittaprasádova přítele Erika Stinuse pod názvem *Andělé bez pohádek* (*Angels without Fairy Tales*). Předpokládám, že patřily mezi umělcovy oblíbené výtvořky, zejména tam, kde propojuje dvě věci, které byly jeho srdci nejdražší, totiž práci a vysídlení s radikální folklorně-lidovou formou. Řekla bych, že dětství se pro Čittaprasáda stává tvůrčím místem, kde ožívají a vzájemně kontrastují přísliby i tragédie mladého národa. Mimoto je zajímavé pozorovat, jak se zobrazení zotročených dětí radikálně odlišuje od nehrúovské představy dítěte jakožto inspirace nového národa.

Skutečně se domnívám, že československá podpora byla založena na osobních přátelstvích. To je důležité zdůraznit, protože sám Čittaprasád se ve svých dopisech nikdy nezmiňuje o tom, že by se jakkoli účastnil kulturní výměny s východoevropskými státy organizované postkoloniální vládou, a ani v jeho díle nenajdeme jedinou stopu po strukturovanější „výměně“. Proto bych v zásadě souhlasila s vaším tvrzením; myslím, že se jednalo o dialog (a akvizici) založenou na přátelských vazbách.

**Wille:** Naše mimořádně inspirativní konverzace se bohužel chýlí ke konci, ale ještě mi dovolu, abych se vrátila k něčemu, co Jaroslav zmiňoval v souvislosti s ústředním výborem Svazu československých výtvarných umělců. Jaroslave, upozornil jste na archivní záznam svědčící o tom, že svaz nebyl spokojený s výsledkem Čittaprasádovy pražské výstavy z roku 1963. To mi připadá velmi důležité. Akvizici Čittaprasádových děl ze strany Národní galerie podporovala malá skupinka umělcových přátel, která se vzepřela tlaku trhu a nejspíš přehlížela skutečnost, že u většiny Čechoslováků, kteří se s Čittaprasádem seznámili, jeho tvorba příliš nerezonovala.<sup>36</sup> Už jste nám vysvětlil, proč tomu tak patrně bylo. Můžeme proto dojít k závěru – jestliže tuto skutečnost vztáhneme na kulturní produkci –, že zde existovala pestřejší kulturní politika a rozsáhlé kulturní síť, které obohacovaly kulturní mapu poválečného Československa do té míry, že umožňovaly diskuzi o smyslu umění mimo západní kánon? Nyní mám na mysli nejen vizuální umění, ale také literaturu, poezii atd., jak je prezentovaly časopisy *Nový Orient* a *New Orient Bimonthly*. Moje otázka tudíž zní:

**jsme tu svědky vyjednávání mezi nečekanými aktéry a místy?**

**Strnad:** Samozřejmě, že i v poválečném Československu existovaly okruhy dobře informovaných lidí, kteří byli kvalifikovaní vést diskuzi o smyslu umění, jež se zrodilo mimo západní kánon. Ale velké části umělecké produkce Orientu, která byla k vidění v československých galeriích, muzeích i soukromých sbírkách, bylo možné plně porozumět pouze s vědomím kulturního a historického kontextu, skutečně poučena diskuze se patrně omezovala na úzkou skupinku odborníků. Jinou věcí byla čistě estetická působivost některých děl: například socha Buddhy z Gandhary vás může zaujmout, aniž znáte její přesné historické a náboženské konotace. Právě čistě estetické kritérium patrně hrálo zásadní roli v otázce, zda si dílo získalo zájem širšího publika. Politické kruhy na druhou stranu zajímalo především pokrokové umění a umělci – důležitější než estetická působivost pro ně bylo ideové vyznění. Dnes je obtížné soudit, do jaké míry se tyto dvě množiny prolínaly, aniž bychom podnikli systematický výzkum v archivech. Krása a Hájek patrně patřili do obou, ale říkat něco víc už by byla – alespoň z mé strany – čirá spekulace.

**Wille:** Sanjukto, navážeme-li na to, co zde řekl Jaroslav, mohla byste zhodnotit, v jakém ohledu byly československé kontakty prospěšné či neprospěšné pro Čittaprasádovu uměleckou pověst v Indii? Zdá se, že akvizice osmatřiceti děl na papíře ze strany Národní galerie mu nijak nepomohla, aby se etabloval na indické umělecké scéně... Jaké bylo v té době postavení indické levice? Jaký měla názor na postkoloniální kulturu?

**Sunderason:** Myslím, že je velmi důležité povšimnout si, jak byl Čittaprasád v postkoloniální Indii odsunut stranou; a to až do chvíle, kdy ho od konce devadesátých let paradoxně rehabilitoval soukromý trh s uměním, což vedlo k zorganizování velké retrospektivy jeho děl, která se konala v roce 2011 v Delhi Art Gallery (DAG). V padesátých a šedesátých letech byl známý jen v levicových kruzích, a to ještě pouze mezi blízkými přáteli; nezdá se, že by se pohyboval v bombajských uměleckých kruzích, ostatně se k trhem řízenému uměleckému světu stavěl velmi cynicky. Jak uvádím ve své knize *Partisan Aesthetics*, fakt, že byl Čittaprasád v kruzích, kde převládala nehrúovský socialismus a národně-moderní estetika, marginalizován, vyplývá i z dopisů, v nichž si své matce stěžuje, jak nepěkně se k němu chová sám Mulk Rádž Ánand.

Jeho kontakty s Československem mu tudíž poskytly výbornou příležitost vést dialogy o estetice s přáteli, v čemž lze spatřovat jistý „alternativní internacionalismus“, který se (možná vědomě) nehlásil k národně orientovanému kulturnímu aparátu ani institucionálnímu modernismu. Čittaprasádův svět je soukromý, melancholický. Přiznejme si, že roli zde sehrál také jeho cynismus; jako by se snažil současně získat i odmítat uznání, jakkoli je to kuriózní. Zásadní je tu i otázka postkoloniální levice. Přestože se angažovala na poli literatury, divadla a indického vizuálního umění, stopy levicové etiky jsou, jak jsem podrobněji rozebrala jinde, velmi skromné (zejména pokud jde o kritický, kontra-hegemonický žánr, jehož zástupcem byl Čittaprasád). Za svého života nepřestal být oslavován v malém okruhu bengálských aktivistů, méně už v Bombaji, kde žil, a od devadesátých let se k jeho aktivistické práci samozřejmě hlásí levicová fóra, jako je SAHMAT v Dillí. Jeho díla jsou nyní k vidění při všech protestních pochodech, na aktivistických výstavách, filmových festivalech apod. Nutno podotknout, že této lidové rehabilitace se Čittaprasádovi dostalo už před deseti lety.

*Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytnuté Ministerstvem kultury ČR.*

### **Poznámky**

- 1** Simone Wille, A Transnational Socialist Solidarity. Chittaprosad's Prague Connection, in: Gregor Langfeld – Tessel M. Bauduin (ed.), *Modernism in Migration. Relocating Artists, Objects, and Ideas, 1910–1970*, *Stedelijk Studies* 9, podzim 2019, bez paginace.
- 2** Britové knihu zakázali okamžitě po jejím publikování a většinu výtisků spálili. Nejméně jeden se ovšem zachoval v Čittaprasádově rodině. Podle tohoto výtisku pak v roce 2011 vytvořila Delhi Art Gallery (DAG) nové vydání této knihy.
- 3** Sanjoy Kumar Mallik, *Chittaprosad. A Retrospective. 1915–1978* (kat. výst.), sv. 1, New Delhi 2011, s. 48.
- 4** Český název díla zní *Mírová výzva! (Mír dětem z celého světa)*. Autorka bude tuto argumentační linii dále rozvíjet při zkoumání kulturní a umělecké výměny mezi Československem a jižní Asíí v době po druhé světové válce. Ohledně politických konotací v mezinárodním kontextu viz Nicolai Volland, *Socialist Cosmopolitanism. The Chinese Literary Universe, 1945–1965*, New York 2017.
- 5** Viz ‚Ideal‘ Socialism (1948–1968), in: Jan Bažant – Nina Bažantová – Frances Starn (ed.), *The Czech Reader. History, Culture, Politics*, Durham – London 2010, s. 335–348. – Muriel Blaive, *Internationalism, Patriotism, Dictatorship*

- and Democracy: The Czechoslovak Communist Party and the Exercise of Power, 1945–1968, *Journal of European Integration Studies* 13, 2007, č. 2, s. 55–68.
- 6** Petr Kratochvíl – Tomáš Winter, The Tragedy of the Avant-Garde, in: Taťána Petrasová – Rostislav Švácha (ed.), *Art in the Czech Lands. 800–2000*, Praha 2017, s. 852.
  - 7** Ohledně Kumarova pobytu v Paříži viz Simone Wille, South Asian Artists at the Académie André Lhote, in: Zeynep Kuban – Simone Wille (ed.), *André Lhote and His International Students*, Innsbruck 2020, s. 189–207.
  - 8** Dopis a obálka: Archiv bezpečnostních složek (ABS), fond H, sign. H-137 („Orientální ústav“, všeobecný svazek, část 1/4), 245–246 (digitalizovaná fotokopie).
  - 9** František Salaba, Reminiscences of Chittaprosad. In conversation with František Salaba, in: Mallik (cit. v pozn. 3), sv. 2, s. 485–486.
  - 10** Ibidem, s. 486.
  - 11** Rukou psaný dopis: Archiv bezpečnostních složek (ABS), fond H, sign. H-137 („Orientální ústav“, všeobecný svazek, část 1/4), 245–246 (digitalizovaná fotokopie). Dopis s Čittaprasádovým podpisem je adresovaný dr. Krásovi.
  - 12** Ibidem.
  - 13** Ibidem.
  - 14** Tato informace vyplývá z dopisu, který Čittaprasád adresoval Krásovi. Čittaprasádův dopis psaný na stroji a zasláný Krásovi, datovaný v Bombaji 25. března 1958, Masarykův ústav a Archiv AV ČR, archivní záznam fondu M. Krásky, box č. 5.
  - 15** Geeta Kapur, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, New Delhi 2000, s. 272.
  - 16** Ibidem, s. 272.
  - 17** Obálky a dopisy psané na stroji: Masarykův ústav a Archiv AV ČR, archivní záznam fondu M. Krásky, box č. 4.
  - 18** Krásův dopis Čittaprasádovi z 31. prosince 1959, Masarykův ústav a Archiv AV ČR, archivní záznam fondu M. Krásky, box č. 5.
  - 19** Ibidem.
  - 20** Po této výstavě následovaly v říjnu 1979 Čittaprasádova první posmrtná výstava v galerii Mladé Fronty v Praze a v březnu 1980 výstava jeho děl v Litoměřicích. V roce 1981 se v Brně konala retrospektiva děl ze sbírek Národní galerie v Praze.
  - 21** Podle Zdenky Klimtové, kurátorky Sbírký asijského umění v Národní galerii v Praze, díla v roce 1964 schválila poradní komise a v roce 1965 proběhla jejich registrace do sbírky.
  - 22** Krásův dopis Čittaprasádovi z 21. prosince až ledna 1974, Masarykův ústav a Archiv AV ČR, archivní záznam fondu M. Krásky, box č. 5.
  - 23** Leela Gandhi, *Affective Communities:*

*Anticolonial Thought, Fin-De-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*, Durham – London 2006.

**24** Ibidem, s. 8.

**25** Wille (cit. v pozn. 1).

**26** Čittaprasádovo divadelnictví možná ovlivnilo M. F. Husainovu tvorbu na pomezí malby a performance, zejména v druhé polovině šedesátých let 20. století, kdy vznikl M. F. Husainův pozoruhodný černobílý experimentální film *Through the Eyes of a Painter*; hlubší zamyšlení na toto téma nabídne autorčina chystaná kniha o kulturní výměně mezi Československem a jižní Asíí v době po druhé světové válce.

**27** Růžena Kamathová byla Češka, která se provdala za Nárájana Kamatha, který byl znám jako prof. N. R. Kamath, pedagog a inženýr chemie. Manželé se seznámili v roce 1939 a vzali se v roce 1942. Po válce se společně přestěhovali do Indie. Přesné datum narození a úmrtí Růženy Kamathové není známo.

**28** Čittaprasádův dopis paní Kamathové ze 17. května 1968, Bombaj, Masarykův ústav a Archiv AV ČR, archivní záznam fondu M. Krásy, box č. 4. Dopis je paginován. Zdá se, že Růžena Kamathová byla v Bombaji s Čittaprasádem v pravidelném kontaktu a pomáhala mu s různými problémy – finančními, zdravotními i profesními.

**29** Ibidem.

**30** Ibidem.

**31** Ibidem.

**32** Ohledně pravděpodobného vzniku této karikatury viz Dennis Kux, *India and the United States: Estranged Democracies 1941–1991*. Washington 1993, zejména s. 80–82.

**33** Archiv AV ČR, fond Orientální ústav, složka Styky Indie 1961–1963, datováno 11. července 1963.

**34** První mezinárodní konference na obranu dětí se konala 12. až 16. dubna 1952 ve Vídni. Zkontaktovala jsem rakouský UNICEF, ale protože tehdy jejich pobočka ještě neexistovala, nemají o této konferenci žádné záznamy.

**35** „Pouliční bitka“ je český název a „Malí rebelové“ je název použitý v katalogu DAG.

**36** Lze předpokládat, že o akvizici se kromě Krásy zasloužil také Hájek – jako někdo, kdo byl v Národní galerii zodpovědný za založení dnešní Sbírký asijského umění – a patrně také Salaba.

## Seznam vyobrazení

**1** Čittaprasád, *Lidová demokratická fronta / People's Democratic Front*, 1952, štětec, pero a tuš na papíře, 34,8 × 50,8 cm. S laskavým svolením: Osianama Research Center, Archive & Library, Indie.

**2** Čittaprasád, *Mírová výzva / Call for Peace*, nedatováno, linoryt na papíře, 30,5 × 29,6 cm. Foto © Národní galerie v Praze, 2019.

**3** Čittaprasád, *Nový Orient 12*, 1957, č. 1, 4–5.

**4** *Indické bajky a pohádky / Indian Fables and Fairy Tales*, Běla Tišlerová, s Čittaprasádovými ilustracemi, Bombaj: IBH Publishing Company, 1969.

**5** Krásův dopis Čittaprasádovi z 21. ledna 1974, psáno na psacím stroji, Masarykův ústav a Archiv AV ČR, archivní záznam fondu M. Krásy, box č. 5.

**6** Fotografie pořízená M. Krásou, nedatováno. Uprostřed: Čittaprasád, vpravo: M. F. Husain, jak potvrzuje popisek na rubové straně. Foto s laskavým svolením paní Heleny Bonušové a rodiny Krásových.

**7** Fotografie pořízená M. Krásou, nedatováno. Vlevo: Čittaprasád, uprostřed: Krása kouřící cigaretu, vpravo: M. F. Husain, jak potvrzuje popisek na rubové straně. Foto s laskavým svolením paní Heleny Bonušové a rodiny Krásových.

**8** Čittaprasád, *Bez pohádek / Without Fairy Tales*, nedatováno, linoryt na papíře, 29,7 × 30,6 cm. Foto © Národní galerie v Praze, 2019.

**9** Čittaprasád, *Malí akrobaté / Little Acrobats*, nedatováno, linoryt na papíře, 29,4 × 30,5 cm. Foto © Národní galerie v Praze, 2019.

**10** Čittaprasád, *Pouliční bitka nebo Malí rebelové / Street Fight nebo Little Rebels*, nedatováno, linoryt na papíře, 28,7 × 37 cm. Foto © Národní galerie v Praze, 2019.

*Přeložila Martina Neradová*

# Vlasta Petra Maixnera - historická malba na hranici generací

MARKÉTA DLÁBKOVÁ

---

Text se zaměřuje na rozbor a kontext vzniku posledního a také největšího historického plátna Petra Maixnera (1831–1884).<sup>1</sup> Obraz *Vlasta*, známý také pod tituly *Vlastino verbování*, *Dívčí boj* či *Dívčí boj v Čechách*, vznikl roku 1880, jeho geneze ale počíná již v padesátých letech a v podstatě prochází kontinuálně celým Maixnerovým dílem. Proces práce na díle lze dokumentovat na základě dochovaných studií - od nejstarší, jež se datuje do konce padesátých let (NGP), přes studii z let sedmdesátých (Západočeská galerie v Plzni) až po finální plátno, které se v současné době nachází v majetku Městského muzea Hořice. Zatímco první studii dominuje zejména vliv tvorby Josefa Mánesa, s nímž se Maixnerova tvorba protíná na více rovinách (zejména pokud jde o ilustrace a práci pro ilustrované časopisy), finální verze již prozrazuje jak vliv Maixnerovy italské cesty, spojené se studiem starých mistrů, tak i snahu o vyrovnání se se soudobými evropskými trendy historické malby.

*Klíčová slova*  
malířství 19. století, historické malířství, Petr Maixner, Josef Mánes

**Obraz *Vlasta*, známý také pod tituly *Vlastino verbování*, *Dívčí boj* či *Dívčí boj v Čechách*, patří k nejrozměrnějším a také nejambicióznějším dílům Petra Maixnera (1831–1884). Tento malíř a ilustrátor byl jedním z žáků školy historické malby Christiana Rubena, jež nabídla studentům pražské Akademie možnost participovat na společných projektech a kladla důraz na kompoziční invenci a historický realismus. Maixner patřil ve své době k uznávaným mistrům, jejichž práce byla veřejností bedlivě sledována a oceňována; potkal jej však stejný osud jako mnoho jeho vrstevníků, kteří se po přelomu 19. a 20. století zařadili mezi „zapomenuté“ umělce. Ačkoliv řada Rubenových žáků - včetně Maixnera - reflektovala do jisté míry i vlivy kolorismu belgické a francouzské historické malby, v očích nastupujících generací umělců i teoretiků se jejich díla většinou jevila jako formálně zastaralá a neatraktivní. Jistým paradoxem tak je, že z Maixnerovy tvorby zanechala největší vliv nikoliv velká výpravná plátna, ale díla nejdrobnější a z hlediska „hierarchie“ uměleckých oborů nejméně**

vážená – ilustrace, konkrétně ilustrace Zapovy *Česko-Moravské kroniky*, na nichž pracoval v šedesátých letech.<sup>2</sup>

*Vlasta* je datována rokem 1880, geneze jejího vzniku je však o mnoho delší a v podstatě prochází kontinuálně celým Maixnerovým dílem. Marie Slavíková a Hana Volavková, jejichž drobná publikace *Život a dílo Petra Maixnera* (1934) je dosud jediným monografickým zpracováním umělcovy tvorby, evidují několik studií, které finálnímu plátnu předcházely. Jako nejstarší datují do let 1852–1854 plátno o rozměrech 44,5 × 59 cm, jež se nachází v Národní galerii v Praze pod titulem *Dívčí boj* (**obr. 1**). Další, dnes nezvěstnou studii měl Maixner vytvořit po své italské cestě – její datování je vymezeno roky 1865, kdy se definitivně vrátil do Prahy, a 1868, kdy *Květy* referovaly o tom, že „[...] zaslal skizzu svou ‚Dívčí boj‘ komisi do Vídně a na důkaz uznáního prospěchu cesty po Itálii obdržel podporu státní na vyvedení velkého obrazu toho, jež v práci má“.<sup>3</sup> Další postup práce na obraze dokládá olejová studie o rozměrech 53 × 65,5 cm, dnes v Západočeské galerii v Plzni (**obr. 2**), kterou Slavíková a Volavková datují rokem 1878, zatímco Roman Prahel ji klade do roku 1873.<sup>4</sup> Dochovaly se rovněž dva uhlové figurální náčrty (NGP)<sup>5</sup> a také karton k finálnímu plátnu, jenž měl vzniknout mezi lety 1875–1876 a nyní se nachází ve sbírce Městského muzea Hořice.

Roku 1880 tedy Maixner představil na výroční výstavě Krasoumné jednoty finální obraz o rozměrech 184 × 254 cm, jenž se měl stát jeho posledním velkým plátnem (**obr. 3**). Když o čtyři roky později umělec zemřel, tvořila *Vlasta* největší exponát jeho posmrtné výstavy, kterou uspořádal Mikuláš Lehmann. Galerista vydal rovněž barvotiskovou reprodukcí plátna, to však stále nemohlo najít kupce. V roce 1891 byla *Vlasta* zařazena do umělecké expozice Jubilejní výstavy a teprve roku 1897 dílo zakoupilo Maixnerovo rodné město Hořice. V majetku zdejšího Městského muzea se obraz nachází dodnes.

Tři desítky let trvající proces práce na díle se přirozeně odrazil v jeho pojetí i detailech. Srovnáme-li však první studii z padesátých let se studií z let sedmdesátých a s finálním plátnem, vidíme, že základní kompoziční rozvrh zůstal téměř shodný. Středem obrazu přichází směrem k divákovi skupina žen, následovaná Vlastou a její pobočnicí jedoucimi na koních. V levé části je zachycen břeh řeky s pradlenami, na které se obračejí procházející bojovnice. Napravo pak je dřevěné stavení, na jehož zápraží sedí rodina – otec se odmítavým gestem vymezuje vůči prů-

vodu dívek, matka nezaujatě kojí dítě, další členové rodiny vyhlíží z verandy a ze dveří. Podstatným rozdílem je, že zatímco v první studii směřuje průvod žen zprava doleva, v dalších verzích je tomu naopak – průvod vychází mírně zleva, čímž se zvyšuje moment konfrontace dívčí družiny jak s rodinnou skupinkou u domu, tak i s divákem. Tato kompoziční změna se datuje již do přelomu padesátých a šedesátých let – podle Marie Slavíkové Petr Maixner po svém odjezdu do Vídně, jež byla předstupněm jeho italské cesty, roku 1861 žádal v dopise bratra Karla, „aby mu poslal z Prahy kresbu, kde se průvod dívek obrací znovu z levé strany ku pravé“.<sup>6</sup> Celý obrazový prostor je také ve výsledném díle nakloněn do mírného nahladu; v zadním plánu tak získává více místa další skupinka dívčích postav. Při srovnání studie ze sedmdesátých let a finálního díla najdeme již jen drobné změny – nejvýraznější je vyčištění pravého popředí, kde Maixner odstranil lezoucí dítě a kočku.

Při pohledu na nejstarší studii si však především všimneme, jakou proměnou prošel celkový charakter Maixnerova malířského vyjadřování. Padesátá léta představovala dekádu, v níž Petr Maixner vstupoval na uměleckou scénu. Jako žák školy historické malby Christiana Rubena se poprvé prezentoval na výstavě Krasoumné jednoty roku 1851 dílem *Záviš z Falkenštejna ve vězení*, následujícího roku na sebe kladně upozornil dnes nezvěstným obrazem *Svatý Metoděj obrací bulharského cara Borise na víru křesťanskou* (1852) – dokladem Maixnerova úspěšného debutu je skutečnost, že oba obrazy našly urozené kupce.<sup>7</sup> Právě náměty uvěznění se v generaci jeho současníků těšily zvláštní oblibě – nabízely (melo)-dramatický podtext, ale většinou nikoliv dramatickou akci. Před polovinou padesátých let se datují např. díla *Král Václav IV. v zajetí na Pražském hradě roku 1394* Antonína Lhoty z roku 1853, *Galilei ve vězení* (1854) Karla Huguenina či *Dalibor ve vězení* (1855) Františka Čermáka.

Petr Maixner kromě *Záviše* podobné téma zpracoval také v plátně *Král Václav ve vězení na Lokti* (1854). Tento obraz je dnes nezvěstný; díky tužkové studii,<sup>8</sup> uložené v Národní galerii v Praze, však lze nahlédnout, že Maixner se ve své rané tvorbě neřídil pouze premisami akademické výuky, ale vnímal i prostředí mimo Akademii. Typika ženských postav, měkkost tvarů i celkový lyrismus výjevu prozrazují zřejmý vliv tvorby Josefa Mánesa. Obdobné rysy najdeme i na studii *Dívčí boj*. Jestliže při pohledu na postavy mladých bojovnic a pradlen se může vybavit např. Mánesův cyklus *Musica* (po 1855) či kompozice *Oldřich*

a *Božena* (1857) (**obr. 4**), pak pojetí skupiny u domu zřetelně odkazuje k Mánesově známé kresbě *Slovenská rodina* (**obr. 5**), jež je datována mezi roky 1854, kdy se umělec vrátil z cesty na Slovensko, a 1860, kdy kompozici použil na titulní list časopisu *Obecné listy naučné a zábavné* Ignáce Leopolda Kobera.<sup>9</sup>

Jak známo, tvorba Josefa Mánesa se stala jedním z klíčových inspiračních zdrojů pro umělce následující generace, avšak umělecká komunikace probíhala samozřejmě i mezi generačními vrstevníky. Najdeme řadu momentů, kdy se umělci navzájem inspirovali po stránce kompoziční i tematické – Petra Maixnera tak např. při práci na ilustracích pro Zapovu kroniku významně ovlivnila historická plátna Karla Javůrka.<sup>10</sup> Jestliže Josef Mánes mohl pro své současníky představovat určité *enfant terrible* umělecké scény, pokud šlo o jeho způsob práce i komunikace s okolím, bezesporu velký dojem zanechaly jeho ilustrace pro *Rukopisy*, jež se i přes faktický neúspěch prvního vydání<sup>11</sup> staly zásadním dílem své doby – jejich vliv lze spatřit jak u Maixnera, tak i např. u Karla Svobody. Petra Maixnera pojila s Josefem Mánesem blízká osobní známost. Později se stýkali při práci pro ilustrované časopisy (Maixner byl v letech 1868–1872 redaktorem obrazové části *Květů*) i v aktivitách výtvarného odboru Umělecké besedy – např. se společně podíleli na záchraně a obnově rotundy sv. Kříže v Praze.<sup>12</sup> Právě příbuznost studie *Dívčí boj* s výše uvedenými Mánesovými díly snad opravňuje posunout její datování blíže k roku 1860.<sup>13</sup>

Dobově podmíněné je i samotné téma obrazu – náměty z nejstarších českých dějin a pověstí patřily k významné položce historické malby. Dívčí válka byla potenciálně přitažlivá, ale i určitým způsobem ambivalentní svou možností zobrazit bojující ženy. Její ztvárnění patrně proto většinou zůstávalo redukováno na epizodu Šárky a Ctirada, jež zapadá do skupiny milostných dvojic české historie, jako jsou Oldřich a Božena či Břetislav a Jitka. Petr Maixner představil svou variaci tématu pod názvem *Šárka přelstí Ctirada* na výstavě Krasoumné jednoty v roce 1856 (téhož roku a se stejným titulem se zde objevilo také plátno Gustava Kratzmanna) a v dalších letech se k námětu opakovaně vracel.<sup>14</sup> *Vlasta* však představuje zcela odlišné pojetí známé látky, místo konkrétní epizody podává žánrový výjev. Zmíněný dopis, jež psal Maixner bratru Karlovi z Vídně, dokládá kromě existence dalších přípravných studií k chystanému obrazu i význam, jaký malíř tomuto dílu přikládal.

Zásadní vliv nejen v genezi *Vlasty* sehrála Maixnerova cesta do Itálie, již absolvoval v letech 1862–1864 na základě úspěchu svého plátna *Sedláci na útěku v třicetileté válce* (1860).<sup>15</sup> Tento obraz představoval vrchol Maixnerovy dosavadní tvorby a prozrazuje jak vliv rubenovského školení, tak i ohlasy soudobé belgicko-francouzské školy historické malby. Ty se projevují již na obraze *Vjezd Jana Lucemburského do Prahy* z roku 1855, na němž Maixner efektně pracuje se světlem a barevnými akcenty. Italská cesta, již předcházela dvouletý pobyt ve Vídni, však Maixnerovo výtvarné vyjadřování významným způsobem pozměnila. Ve Vídni se díky Josefu Matyášovi Trenkwaldovi seznamuje s technikou fresky a vytváří své první freskové realizace v Altlerchenfelder Kirche. Současně se začíná intenzivně věnovat studiu starých mistrů, v čemž pokračuje i v Itálii, kde navštěvuje Benátky, Florencii a Řím. Kopíruje díla Raffaella, Tiziana, Belliniho, Reniho či Van Dycka, maluje také italskou krajinu. Podle korespondence přemýšlí i o obraze, jež by předložil jako výsledek své italské cesty – kromě uvažovaného *Dívčího boje* začíná připravovat námět *Opat Božetěch nese do Říma kříž*, dílo, které však dokončil a vystavil až roku 1879.

Do Prahy se po krátké zastávce ve Vídni vrací v roce 1865, místo práce na plátech je však plně zaměstnán jinde – již od roku 1860 se věnuje ilustracím pro Zapovu *Česko-Moravskou kroniku*, pracuje v ilustrovaných časopisech, vytváří a restauruje nástěnné malby. Jak jsme již zmínili, před rokem 1868 zaslal do Vídně studii k *Dívčímu boji*, práci na velkém plátně však odkládá. Nejspíše do druhé poloviny sedmdesátých let lze zařadit studii ze Západočeské galerie v Plzni. Při jejím srovnání se studií z padesátých let se zřetelně ukazuje posun v pojetí díla. Kromě již zmíněných kompozičních změn došlo zejména k většímu vyplnění obrazové plochy – postavy jsou blíže k divákovi i jedna ke druhé, v popředí se kromě psa honícího kočku objevují figury koupajících se děvčat.

Ačkoliv studii, kterou zaslal Maixner do Vídně, neznáme, lze předpokládat, že kompozičně již byla bližší finálním verzím než plátnu z padesátých let. Domnívám se, že významný vliv na pojetí *Vlasty* měla inspirace Domenichinovým obrazem *Dianin lov* (1616) (**obr. 6**), který se nachází v Galerii Borghese. Naznačují to nejen do kompozice doplněné koupající se děti, z nichž jedno je téměř přesným zrcadlovým odrazem předlohy, ale i pojetí oděvu některých bojovnic, zejména *Vlasty*, a figury v pozadí, které výjev rozšiřují o lovecký motiv shodný



s Domenichinovým plátnem. O tom, jak manýristická malba Maixnera v této době zaujala, svědčí také jeho *Božena* z roku 1876, kde bělostná figura krásné pradleny s ladným gestem dominuje celé vertikální ploše obrazu (její ohlas ostatně nalezneme i u *Vlasty* v postavě váhající pradleny zcela vlevo). Jak podotkla Hana Volavková, v Itálii se Maixner zlepšuje v kompozičních dovednostech, „ztratí tam však radost z barvy“.<sup>16</sup> Volavková to přikládá spíše pozdnímu vlivu německých nazarénů, působících v Itálii, výše zmíněné rysy však hovoří i o přímém ovlivnění starými mistry. Studená barevnost, detailnost a divadelní plošnost scény odkazují nejvíce ze všeho právě k manýrismu Domenichinova obrazu. Zvláště na finální verzi se studené světlo, na rozdíl od původní skici, rozlévá rovnoměrně po celé ploše obrazu.

Za povšimnutí stojí ještě jedna drobná změna mezi první studií a konečným dílem, resp. studií ze sedmdesátých let. Jde o postavu otce sedícího na zápraží domu. Zmínili jsme vliv Mánesovy *Slovenské rodiny*, finální verze však tuto figuru prezentují poněkud odlišně. Maixner na nich otce obléká do bílého kaftanu s výšivkou a širokým pásem a především mění jeho pozici – místo ležérního sedění s nohou přes nohu je nyní zapřen oběma nohama na zemi a ruka ukazující k průvodu žen směřuje dlaní dolů. Celá postava tak více než zvědavost a posměch vyjadřuje jednoznačné odmítání, odepření. Daleko spíše než Mánesova Slovákyně nyní připomíná figuru otce z *Protireformace* (1854) Jaroslava Čermáka (**obr. 7**). Tento obraz, jenž byl vnímán jako jedno z ikonických děl české historické malby, byl v Praze vystaven poprvé roku 1858, v roce 1873 pak vydala Umělecká beseda jeho reprodukci jako členskou přemii. Není tedy nemožné, že Maixner se tímto detailem přihlásil k dílu slavného krajana.

Na rozdíl od Čermákovy *Protireformace* se však Maixnerova *Vlasta* dočkala poněkud rozporuplného hodnocení. První ohlas teprve vznikajícího díla najdeme v již zmíněném životopisném článku, který vyšel v *Květech* roku 1868. Autor zde konstatuje, že ačkoliv Maixner ještě není umělecky hotov, má před sebou slibnou budoucnost, což dokládá jak obraz *Na útěku v třicetileté válce*, tak i rozpracovaná *Vlasta*: „Kdo [...] měl příležitost viděti jeho ‚Dívčí boj,‘ jež má v práci, musí se až podiviti utěšenému pokroku, jímž nový obraz dýše. Tu jest celý obraz učiněná živost, vše se hýbe bujarostí a vášní; obraz ten je jakoby zachyceným na plátno hudebním pochodem k podivnému tomu boji.“<sup>17</sup> Otázkou je, kterou z verzí budoucí *Vlasty* měl autor textu na

mysli. Je možné, že šlo o nezvěstnou studii, kterou Maixner zaslal do Vídně.

Po dlouhých dvanácti letech, jež uplynuly od této pochvalné zmínky k dokončení obrazu, již měly kritiky poněkud ambivalentní nádechy. Na jedné straně byl Petr Maixner prezentován jako úspěšný mistr, jehož nové dílo je přijímáno s očekáváním a nadšením. *Vlasta* patřila k obrazům, které byly do žofínské výstavy přijaty ve druhé vlně na začátku května 1880 (patrně proto, že autor se zdržel s jejím dohotovením). Již 7. května přinesl *Světlozor* krátkou zprávu věnovanou exkluzivně právě jejímu vystavení, což nebylo standardem.<sup>18</sup> Veskrze pozitivní tón měl i stručný Nerudův text v *Humoristických listech*, jež zmínku o *Vlastě* otevřel větou: „Domníváme se, že nyní už přijde kvetoucí doba českého umění výtvarného.“<sup>19</sup>

Nejobsáhlejšími referáty se *Vlastě* věnovala *Bohemia* a Miroslav Tyrš v *Osvětě*. Oba kritici došli k podobným závěrům. Pozitivně hodnotí, že Maixner nelíčí konkrétní, literárně podložený moment z dívčí války. Recenzent *Bohémie* si přesto neodpustí vložit do díla tyto očekávané literární konotace, jež by divákovi umožnily obraz lépe „číst“. Kromě Hájkovy kroniky zmiňuje i báseň *Vlasta* (1829) Karla Egonu Eberta. Všimá si např. toho, že *Vlasta* sedí na koni jako muž, což odpovídá Hájkovu líčení. Tři postavy dívek v čele průvodu pak identifikuje jako Stratku uprostřed, vpravo Šárku zatínající pěst a nalevo „po lásce toužící“ Radku.<sup>20</sup> Na celém obraze vyzdvihuje kompozici, která je životná, duchaplná, dobře čitelná – přirovnává ji k pohádkovým dílům Moritze von Schwinda. Provedení jednotlivých figur již dopadá hůře – *Vlasta* působí suše, bezduše, ve tvrdé a prázdné tváři chybí „půvab potlačené ženskosti a démonické síly“. Zajímavější jsou podle něj pojetí dívky v popředí, představující slovanský typus, zatímco děti a zvířata nejsou povedené. Ačkoliv barevné řešení a kompozice ukazují zkušené malířské oko, barva sama je trochu tvrdá a suchá. I přes tyto výtky však uzavírá celkový dojem z obrazu jako kladný.

Velmi podobně posuzuje *Vlastu* Miroslav Tyrš. Kromě zdařilé kompozice shledává již jen slabé stránky – málo životné a přirozené typy postav, nepřesvědčivě zobrazené zacházení dívek s lukem. Barevný dojem je podle něj „poněkud mdlý a slabovitý“, barvy jsou zharmonizovány na úkor koloristického působení díla. Jestliže i on hodnotí obraz jako celek spíše kladně, vychází přitom z poněkud nelichotivých premis: „[...] Nelze upříti, že jest on najmě u porovnání s tou obdivuhodnou chudobou myšlenkovou, která se při velké části výstavní produkce umělecké jeví, s důstatek bohatý, rozmanitý a v sobě spojený,

byť i pojmání celku celkem až příliš – genrovitě bylo.<sup>21</sup>

Tyrš však především srovnává Maixnerovu *Vlastu* s dílem, které bylo prezentováno na předešlé výstavě Krasoumné jednoty v roce 1879 a zřetelně dokládá, jakým vývojem historické malířství prošlo. Tím obrazem je *Svatební poselstvo českého a uherského krále Ladislava k francouzskému dvoru Karla VII.* (1878) Václava Brožíka, za něž autor obdržel zlatou medaili na pařížském Salonu.<sup>22</sup> Ačkoliv ani v hodnocení Brožíkova obrazu se Tyrš nevyhýbal kritickým připomínkám, celkově vychází dílo mladého malíře při srovnání s Maixnerem o poznání lépe – jasná a dobře čitelná kompozice se u Brožíka totiž pojí s bravurní prací s barvou a světlem. Ty jsou naopak nejslabším článkem *Vlasty*, na níž „světlo jest [...] téměř stejnoměrně rozptýlené, a tím se vysvětluje, že celek přese všecken lomený a šedý nádech přece pestřejší a méně soustředěný dojem činí, nežli např. se všemi svými sytými barvami ‚Poselství‘ Brožíkovo“.<sup>23</sup>

Téhož roku jako Brožíkovo plátno byla v Praze představena i monumentální ukázka antického žánru, *Živé pochodně Neronovy Henryka Siemiradzského* (1876). Především zde však již od konce šedesátých let rezonovalo dílo dalšího polského malíře Jana Matejka (např. *Kázání Skargy*, 1862–1864; *Rejtan*, 1866; *Unie lubelská*, 1869) a silný vliv zaznamenala rovněž tvorba Gabriela Maxe (*Umučení sv. Ludmily*, 1864; *Mučednice na kříži*, známá též jako *Sv. Julie*, 1865). Zatímco společnými jmenovateli Siemiradzského či Matejkova směru historické malby byly kolorismus, realismus v celku i detailech a monumentální měřítko mnohofigurálních kompozic, u Maxe hrály stěžejní roli práce se světelnými efekty a soustředění na psychologii postav. Na díla těchto umělců se pokoušeli reagovat nejen mladí adepti malířství – právě Maixnerovu *Vlastu* můžeme chápat i jako svébytný pokus o vyrovnání se s novými uměleckými trendy.

Povšimli si toho i někteří kritici referující o Maixnerově posmrtné výstavě v Lehmannově salonu. Renáta Tyršová ve *Světlozoru* i Karel Chytil v *Květech* si nejdříve shodně všimají množství zde vystavených studií podle benátských mistrů; Tyršová poněkud s podivem („*Jest zjevem zvláštním, (...) kopie ty vesměs k mistrům barvy se vzta-hují*“).<sup>24</sup> Její hodnocení *Vlasty* je pak mistrovským projevem diplomaticky zaobalené kritiky, když ji označuje za jedno z nejlepších děl „*v rámci Maixnerova výtvarného směru*“ – s ohledem na to „*nesmíme dílu tomu vyčísti ani pestrost a nesoudržnost koloritu, ani přílišnou povšečnost v provedení látek a předmětů vedlejších, ani nedostatečnou životnost v modellaci,*

*aniž s jinými ještě požadavky moderního realismu k němu přistoupiti*“.<sup>25</sup> Jako přednost uvádí to, že obraz není zcela vážný, takže kontrast mezi rodinnou scénou a průvodem dívek není tak ostrý a výjev nepůsobí mravoličně.

Také Karel Chytil chválí obecně Maixnerovu kompoziční zručnost a *Vlastě* přiznává status jeho „*v koloristickém ohledu jedné z nejzdařilejších prací*“.<sup>26</sup> Přestože jinak preferuje Maixnerovy kresebné a ilustrační práce před plátny, uzavírá svůj referát o výstavě vyjádřením, že „*Maixner zaujímá nepopíratelně velmi čestné místo v rozvoji našeho mladého umění, a dobře, tuším, byl charakterisován jeho význam soudem, že stojí na rozhraní dvojí umělecké generace, jsa prostředníkem mezi starou školou, reprezentovanou Hellichem a Kandlerem, a čilou skupinou mladších mistrů současných*“.<sup>27</sup>

V podobném duchu se vyjádřil i Jan Neruda v Maixnerově nekrologu v *Osvětě* 1884.<sup>28</sup> *Vlastu* charakterizuje jako „*nejroz-měrnější olejový obraz Maixnerův, jímž [...] chtěl on mladé generaci dokázat, že členové ‚staré školy koloristické‘ dovedou s novou dobou závodit zdatně, ne velkými efekty, ale lahodou, harmonií luznou*“.<sup>29</sup> Chytil i Neruda tak obraz zařazují na určitou hranici dvou malířských jazyků – ve zkratce mezi představitele pozdního nazarenismu a mladou generaci, která se v té době čerstvě prezentovala zejména návrhy na výzdobu Národního divadla. Toto srovnání je na místě – právě Petr Maixner byl jedním z umělců, kteří se v roce 1879 rozhodli vstoupit do soutěže na oponu, a jistě nenesl svůj neúspěch v konkurenci studentů zcela lehce. I to je třeba mít na paměti při pohledu na *Vlastu*.

Zatímco Maixnerův generační soupeřník Karel Javůrek v té době neúnavně obesílal výstavy Krasoumné jednoty svými popisnými a melodramatickými výjevy z českých dějin, Maixner se rozhodl uchopit staré téma novým způsobem. „*Lahoda a luzná harmonie*“, o nichž mluví Neruda, se však v průběhu změn, jež se na díle odehrály, spíše vytratily – právě mánesovská poetičnost první studie, která by mohla dostat podobné přívlastky, byla nahrazena snahou o výpravnost, módní důraz na pestrost tváří, výrazů a gest i bohatství kostýmů. Kompoziční úpravy mají za důsledek ztrátu hloubky, krajina pozbývá své náladovosti. Ve snaze o aktualizaci malířského výrazu Maixner akcentoval i konfliktnost scény, na níž se v podstatě „*nic neděje*“. S žánrovostí díla patrně souvisí také změna jeho názvu, i když není zcela jasné, kdy k ní došlo. Ve skutečnosti však ani *Dívčí boj*, ani *Vlasta* charakter obrazu zcela nevystihují.

Marie Slavíková poukázala ještě na jeden aspekt, jenž mohl hrát roli v pojetí a dobo-

vém čtení obrazu. Tím je feminismus, ke konci 19. století stále skloňovanější téma. Podle Slavíkové jsou právě tři dívky uprostřed plátna hlavními nositelkami jeho sdělení, když „symbolizují mnohostranné pojetí myšlenky feminizmu“.<sup>30</sup> Pro takový výklad však v dobových ohlasech nenajdeme oporu. Někteří recenzenti díla feministický prvek sice zmiňují, komentují jej ale převážně s určitou nadsázkou, jež rezonovala jak s žánrovostí obrazu, tak i s přístupem ilustrovaných časopisů k tématu ženských práv. Ačkoliv se např. *Světovzor* či *Zlatá Praha* vyjadřovaly k „ženské otázce“ se zájmem a snahou o objektivitu, zejména v obrazové prezentaci tématu převládal spíše odlehčený a konzervativní přístup.<sup>31</sup> Jelikož cílovým příjemcem časopisů i v něm reprodukovaných uměleckých děl bylo středostavovské publikum, těžko si lze představit, že by Maixner obraz zamýšlel jako feministický manifest.<sup>32</sup>

Pokud *Vlasta* měla být nějakým manifestem, pak Maixnerových kompozičních a koloristických dovedností. Je založena na kombinaci tradičního námětu, pojetí s moderní invencí, a výtvarného provedení inspirovaného jak starými mistry, tak i nejnovějšími trendy. Výslednou rozpačitost finálního plátna výmluvně dokládají výše zmíněné komentáře dobové kritiky. Přesto – nebo právě proto – je obraz zajímavým příkladem uměleckého díla, jež se pohybuje na hraně ne zcela kompatibilních malířských přístupů.

### Poznámky

- 1 Text vznikl jako součást výzkumného projektu *Malíř Josef Mánes (1820–1871) – mezi romantismem a realismem, uměním užítým a „krásným“, národním a mezinárodním, akademismem a modernitou*, GAČR 19-10562S.
- 2 Markéta Dlábková, Petr Maixner a ilustrace Zapovy Česko-Moravské kroniky, in: Alena Volrábová (ed.), *Ars linearis III*, Praha 2012, s. 132–141.
- 3 An., Petr Maixner, *Květy III*, 1868, č. 20, s. 158–159, cit. s. 159. Téměř doslovně shodný text publikoval o šest let později také *Světovzor*. An., Petr Maixner, *Světovzor VIII*, 1874, č. 2, s. 19.
- 4 Marie Slavíková – Hana Volavková, *Život a dílo Petra Maixnera*, Praha 1934, č. kat. I/41, I/474, I/517, I/532, II/92. – Roman Prahl (ed.), *Umění na Jubilejní výstavě před sto lety* (kat. výst.), Praha 1991, č. kat. 46.
- 5 Petr Maixner, *Studie k postavě Vlasty pro stejnojmenný obraz*, před 1880, uhel, papír, 400 × 230 mm, NGP, inv. č. K 28222; Petr Maixner, *Akt ležícího děvčete* – studie k obrazu *Vlasta*, před 1880, uhel, papír, 315 × 400 mm, NGP, inv. č. K 28225.
- 6 Slavíková – Volavková (cit. v pozn. 4), s. 22.

- 7 *Obraz Záviš z Falkenštejna ve vězení* (Hradní muzeum Český Krumlov) byl nejdříve zakoupen Krasoumnou jednotou, a posléze hrabětem Eugenem Czerninem. Dílo *Kníže bulharský Boris obrácen na víru křesťanskou* koupil císař Ferdinand V. pro zámek v Zákupcích (dochována kresebná studie – tužka, papír, 253 × 185 mm, NGP, inv. č. K 1051). Slavíková – Volavková (cit. v pozn. 4), s. 15. – Vít Vlnas (ed.), *Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena* (kat. výst.), Praha 1996, s. 72.
- 8 Petr Maixner, *Králévič Václav ve vězení na Lokti*, 1853, tužka, papír, 740 × 560 mm, NGP, inv. č. K 43998.
- 9 Časopis vycházel pouze krátce v první polovině roku 1861. Markéta Dlábková, *České ilustrované časopisy 2. poloviny 19. století* (disertační práce), FF UK, Praha 2016, s. 25.
- 10 Dlábková (cit. v pozn. 2), s. 136–137.
- 11 Nejnověji se Mánesovým ilustracím pro Rukopisy věnovala Pavla Machalíková, *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a výtvarné umění v Čechách. Od inovace k novému kánonu*, in: Dalibor Dobiáš (ed.), *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*, II. sv., Praha 2019, s. 1007–1042.
- 12 Hanuš Jelínek, *Padesát let Umělecké besedy*, Praha 1913, s. 40.
- 13 Spojitosti mezi první studií k *Dívčímu boji* a Mánesovou *Slovenskou rodinou* si povšimla již Hana Volavková. Slavíková – Volavková (cit. v pozn. 4), s. 41.
- 14 Dlábková (cit. v pozn. 2), s. 137.
- 15 Petr Maixner, *Sedláci na útěku (Epizoda z třicetileté války)*, 1860, olej, plátno, 144 × 210 cm, NGP, inv. č. O 17157. Tento obraz se stal prvním dílem zakoupeným do obrazárny SVPU od žijícího českého umělce.
- 16 Slavíková – Volavková (cit. v pozn. 4), s. 42.
- 17 *Květy III*, 1868, č. 20, s. 159.
- 18 An., Rozmanitosti. Výtvarná umění, *Světovzor XIV*, 1880, č. 19, s. 227.
- 19 Jan Neruda, *Podobizny I. 1873–1881*, Praha 1951, s. 235. Text vyšel v *Humoristických listech* 22. května 1880.
- 20 An., *Kunstaustellung 1880. IV, Bohemia*, 8. května 1880, příloha s. 2.
- 21 Miroslav Tyrš, *O umění. V. Úvahy a posudky o výtvarných pracích z výstav a porot z let 1880–1881*, Praha 1936, s. 21–23.
- 22 Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Václav Brožík 1851–1901*, Praha 2003, s. 39, č. kat. 50. Olej, plátno, 320 × 600 cm, Umělecké sbírky Pražského hradu, inv. č. OPH 400.
- 23 Tyrš (cit. v pozn. 21), s. 23.
- 24 Renáta Tyršová, *Výstava umělecké pozůstalosti Petra Maixnera*, *Světovzor XIX*, 1885, č. 7, s. 107–109.
- 25 *Ibidem*, s. 109.
- 26 (Karel Chytil), *Výtvarné umění, Květy VII*, 1885, č. 2, s. 243–245.
- 27 *Ibidem*, s. 245.

**28** Jan Neruda, *Výtvarné umění a hudba*, Praha 1962, s. 400–404; text vyšel v *Osvětě* 1884, č. 12, s. 1137–1141.

**29** *Ibidem*, s. 402.

**30** Slavíková – Volavková (cit. v pozn. 4), s. 34–35.

**31** Viz Vilém Weitenweber ve *Zlaté Praze*: „*Mistrné to vylíčení protivy mezi válečným pochodem přepjatých amazonek a rozkošnou scénou rodinného štěstí v pravém popředí zůstane stejně působivé na vždy.*“ V. W., Výstava umělecké pozůstalosti mistra Petra Maixnera, *Zlatá Praha I*, 1884, č. 52, s. 234. K tématu viz Dlábková (cit. v pozn. 9), s. 172–178.

**32** V souvislosti s rozvojem emancipačního hnutí získává námět Dívčí války na aktuálnosti znovu až na přelomu 19. a 20. století – dá se tedy říci, že Petr Maixner se svou *Vlastou* nešťastně „trefil“ do doby, kdy byla preferována jiná témata.

## Seznam vyobrazení

**1** Petr Maixner, *Dívčí boj*, kolem 1860, olej, plátno, 44,5 × 59 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4704.

**2** Petr Maixner, *Vlasta*, kolem 1875, olej, plátno, 53 × 65,5 cm, Západočeská galerie v Plzni, inv. č. O 139. © Západočeská galerie v Plzni.

**3** Petr Maixner, *Vlasta*, 1880, olej, plátno, 184 × 254 cm, Městské muzeum Hořice. © David Stecker.

**4** Josef Mánes, *Oldřich a Božena*, 1857, kresba perem, lavírovaná, papír, 475 × 550 mm, Moravská galerie v Brně, inv. č. B 1861.

**5** Josef Mánes, *Slovenská rodina*, 2. pol. 50. let 19. století, tužka, akvarel, papír, 345 × 260 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 1161.

**6** Domenichino, *Dianin lov*, 1616, olej, plátno, 225 × 320 cm, Galleria Borghese, Řím. © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Galleria Borghese.

**7** Jaroslav Čermák, *Protireformace*, 1854, olej, plátno, 135 × 190 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 4656.

# *Madona z Hallstattu:* nová zjištění k akvizici a průzkumu polychromie

VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – RADKA ŠEFCŮ

Téma příspěvku vychází z potřeby šířeji textově a obrazově komentovat výsledky nedávného monografického studia *Madony z Hallstattu* (Salcburk, kolem 1400, litý kámen, Národní galerie v Praze, inv. č. P 226) – mimořádně významného díla salcburské provenience ze sbírek Národní galerie v Praze (NGP). *Madona z Hallstattu* je součástí dlouhodobých instalací Národní galerie v Praze (a jejích předchůdkyň) od nákupu ve dvacátých letech 20. století. S ohledem na její mimořádnou kvalitu a materiál byla jedním ze stěžejních exponátů nedávné česko-rakouské výstavy *Krásné Madony ze Salcburku. Litý kámen kolem 1400*, věnované dílům z litého kamene, fenoménu krásnoslohého sochařství salcburské oblasti. Výstava byla uspořádána v Muzeu hornictví a gotiky v Leogangu a poté v Národní galerii v Praze (2019–2020). *Madona* je zhotovena z litého kamene, u kterého bylo provedeno pro potřeby proběhlé výstavy petrografické zkoumání. Předkládaný mezioborový příspěvek navazuje na tyto poznatky a akcentuje zejména dva aspekty. Prvním jsou výsledky bádání v Archivu Národní galerie v Praze (ANG) v Praze dokumentující okolnosti akvizice a roli tehdejšího ředitele Vincence Kramáře při nákupu díla do státních sbírek od vídeňského starožitníka a sběratele Filipa Madla, druhým výsledky a interpretace materiálového průzkumu polychromie. Na soše lze identifikovat několik časově nesousledných vrstev polychromie a pokovení, včetně stop originální polychromie. Ty dávají tušit původní rozvrh její barevnosti. Přínosné jsou též technologické otázky provedení nejstarší vrstvy polychromie, pro něž nacházíme další komparační data nejen u kamenosochařských děl salcburské provenience z doby kolem roku 1400. Pro vzájemné porovnání a studium dílenského kontextu byly hledány srovnávací paralely na dílech stejného materiálového základu litého kamene a zejména pak na soše *Madony z Bad Aussee* (Salcburk, kolem 1405, Římskokatolická farnost v Bad Aussee), která vznikla ve stejném dílenském prostředí jako *Madona z Hallstattu*.

## *Klíčová slova*

*Madona z Hallstattu*, Vincenc Kramář, sbírky Národní galerie v Praze, litý kámen, materiálový průzkum, polychromie, krásný sloh

## **Úvodem**

V prosinci roku 2019 byla v Národní galerii v Praze (NGP) zahájena výstava *Krásné Madony ze Salcburku. Litý kámen kolem 1400*, která publiku v Praze poprvé umožnila zhlédnout podstatnou část souboru salcburských krásnoslohých Madon a Piet z litého kamene. Vystaveny byly více než dvě desítky děl zapůjčených z významných soukromých, církevních a státních sbírek.<sup>1</sup> Rakouské sbírky doplňovaly zápůjčky z Německa (Bayerisches Nationalmuseum München; Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt nad

Mohanem; Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Francie (Louvre, Paříž; Musée Anne-de Beaujau, Moulins) a České republiky (Národní galerie v Praze; soukromá sbírka, Praha). Výstava byla rakousko-českým projektem; u jejího zrodu stáli v roce 2016 Ivo Hlobil z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR a Hermann Mayrhofer z Muzea hornictví a gotiky v Leogangu (Bergbau- und Gotikmuseum Leogang). Na jaře roku 2019 byla slavnostně zahájena výstava v Leogangu, na sklonku roku následovala vernisáž v Praze. Obě výstavy spojovalo ústřední téma, téměř shodný soupis exponátů<sup>2</sup> a doprovodný katalog, výstavní koncept se však do jisté míry lišil. Výstava v Leogangu akcentovala kultovní rozměr děl, výstava v Praze zase atribuční a typologické souvislosti, z čehož vycházelo i instalační řešení, které návštěvníkům záměrně nabízelo možnost vnímání celého sochařského tvaru. Bylo tak možné díla navzájem porovnávat v jednotlivých detailech provedení a ověřovat míru vzájemných vazeb (**obr. 1**).

Lze jen litovat, že termín výstavy byl podstatně zkrácen kvůli pandemii koronaviru, která vyvolala omezení pohybu osob a nezbytné uzavření veřejných budov, včetně muzeí a galerií. Výstavu tak mělo možnost zhlédnout podstatně méně návštěvníků a bylo třeba zrušit i řadu zamýšlených doprovodných odborných aktivit.<sup>3</sup> Výstavní projekt tak prozatím nebyl v odborné diskusi reflektován. Téma litého kamene však stále přináší nové mezioborové výzvy. To ostatně předznamenalo již editování doprovodného katalogu výstavy, z něhož je patrné, kolik otazníků toto téma i přes soustředěný zájem badatelů stále provází. Z oblasti materiálového průzkumu je to zvláště přetrvávající nejistota stanovení přesného technologického postupu a materiálového určení u některých sochařských děl uvažované salcburské proveniencí, stejně tak jako odlišná míra poznání a vyhodnocení stáří a charakteru dochované polychromie.<sup>4</sup>

Práce na výstavním projektu přinesly nová zjištění, u řady děl zařazených do výstavního konceptu byly nově ověřovány či doplňovány poznatky staršího bádání nejen v oblasti uměnovědné, ale také na poli materiálového a archivního výzkumu. V rámci odborných pracovišť Národní galerie byla doplňována a revidována zejména dosavadní zjištění k *Madoně z Hallstattu* (Salcburk, kolem 1400, NGP, inv. č. P 226).<sup>5</sup> Analýza materiálového složení kamene byla provedena externě specialistou mineralogem Richardem Příkrylem a je obšírně argumentována ve výstavním katalogu ve formě

samostatné studie.<sup>6</sup> S ohledem na jednotný rámec rozsahu katalogových hesel však nebylo možné obsáhleji pojednat vyhodnocení materiálového průzkumu polychromie, rešerši archivních pramenů, ani podrobnou dokumentaci a srovnání s *Madonou z Bad Aussee* (Salcburk, kolem 1405, Římskokatolická farnost v Bad Aussee), kterou nabídla až samotná instalace výstavy (**obr. 2**). Těmito dílčími otázkami se proto bude zabývat následující text.

### Příběh akvizice

*Madona z Hallstattu* je jediným příkladem krásnoslohého díla z litého kamene ve sbírkách Národní galerie. Byla zakoupena v roce 1925, avšak jednání o možné akvizici s tehdejšími majitelem, starožitníkem, obchodníkem a restaurátorem Filipem Madlem<sup>7</sup> probíhala podstatně déle. Od počátku byla *Madona* nabízena jako dílo velmi úzce vázané na *Madonu krumlovskou* (Praha, před 1395, opuka, Kunsthistorisches Museum Wien – Kunstkammer, inv. č. KK10156), klíčové krásnoslohé dílo bohemikálního původu. Pozdější bádání typologickou blízkost *Madony z Hallstattu* s *Madonou krumlovskou* potvrdilo a rozšířilo skupinu soch vázaných na krumlovský typ. Nápodob *Madon krumlovského* typu se dochovalo kolem desítky, řada z nich pochází z oblasti Salcburska. K *Madoně z Hallstattu* stojí nejbližší *Madona z Bad Aussee*, u níž je třeba předpokládat vznik v jedné dílně, a drobná varianta téhož kompozičního typu ze soukromého majetku v Bamberku. Některými znaky jsou této skupině blízko rovněž *Madona z Louvru*, *Madona z Norimberka* (stranově převrácená varianta) a *Madona Colliho* z Frankfurtu nad Mohanem, které se značnou měrou odkazují na *Madonu z Plzně* (Praha, 1380–1384, katedrála sv. Bartoloměje v Plzni).<sup>8</sup>

*Madona krumlovská* byla pro dějiny umění objevena na počátku prvního desetiletí 20. století dvěma mladými badateli (Rudolf Hönigschmid a Richard Ernst) na předměstí Českého Krumlova v dnes již neexistujícím domku na Plešivci z počátku 19. století. Tehdejší místo osazení bylo fotograficky zdokumentováno snímkem krumlovského fotoateliéru Seidel. Na základě snah Ústřední komise pro památkovou péči ve Vídni byla *Madona* zakoupena do Státní galerie ve Vídni roku 1913; cena byla při jednání snížena z požadovaných 48 000 K na 30 000 K. Zprvu byla *Madona* umístěna v Dolním Belvederu, poté v Uměleckohistorickém muzeu. Okolnosti nákupu *Madony krumlovské* byly opakovaně publikovány; poslední práce k tématu, opírající se o důkladnou rešerši archivních

pramenů, upřesnila i řadu romantizujících historek, které nákup mimořádné sochy provázely a promítly se i do jednání o nákupu hallstattské Madony.<sup>9</sup> Studium dochované korespondence dokumentující nákup *Madony z Hallstattu* zřetelně dokládá, do jaké míry byla vzpomínka na nerealizovanou akvizici v odborné obci stále živá. Získání *Madony z Hallstattu* mělo být pro domácí sbírky jistou formou náhrady, jak lapidárně shrnul po návštěvě majitele nabízeného díla ve Vídni jeden z hlavních aktérů nákupu, dvorní rada Ministerstva školství a národní osvěty Zdeněk Wirth<sup>10</sup> v dopise adresovaném v srpnu 1924 tehdejšímu řediteli Obrazárny vlasteneckých přátel umění Vincenci Kramářovi slovy: „...*Madonna u Mádla je překrásný kus, který koupěn býti musí. Myslím, že získáváme rovnocennou náhradu za ztracenou Krumlovskou Madonnu, třeba, že Madlova Madonna je mladší...[sic!]*“ (obr. 3, celý citát viz níže, s. 160–161).<sup>11</sup> Nákup *Madony*, která byla důsledně nazývána *Replikou Krumlovské madony*, byl realizován v době, kdy byl v čele Obrazárny vlasteneckých přátel umění, předchůdkyni dnešní Národní galerie v Praze, Vincenc Kramář. Jeho dvacetileté působení v čele Obrazárny (1919–1939), roku 1936 zestátněné, bylo pro tuto instituci mimořádným obdobím, jak ostatně opakovaně zdůraznilo i historické a uměnovědné bádání.<sup>12</sup> V rámci cíleného budování uměleckých sbírek mladého československého státu byl Vincenc Kramář pověřen nákupem děl starého umění, na což Ministerstvo školství a národní osvěty uvolnilo v roce 1923 částku tři miliony korun.<sup>13</sup> Kramář, sám význačný sběratel, proto vyhledával zajímavé akvizice, využíval své četné kontakty na domácí i zahraniční sběratele a renomované aukční domy. Někteří majitelé se na něj dokonce obraceli přímo. Díky finanční podpoře státu a Kramářovým schopnostem a odborné erudici se tehdy podařilo do sbírek získat díla, která jsou dodnes úhelnými kameny Sbírek starého umění. Ze středověkých děl bohemikální provenience připomeňme alespoň tzv. *Předělu roudnickou*, *Madonu strakonickou*, *Madonu římskou*, desku s *Kladením do hrobu z Oltáře Třeboňského*, část *Epitafu Jana z Jeřeně*.<sup>14</sup> V tomto kontextu je zajímavé, že soustředěnější pozornosti unikl soubor dokumentů, které se v archivu Národní galerie k nákupu *Madony z Hallstattu* dochovaly (fond archiválií SVPU), byť byly Kramářovy zásluhy na tomto nákupu opakovaně zmíněny i v odborné literatuře.<sup>15</sup> Nejstarší korespondence pochází z května roku 1924, kdy se Kramář s odvoláním na dr. Kieslingera<sup>16</sup> obrátil na vídeňského sta-

rožníka Filipa Madla s dotazem na spodní hranici ceny k jednání o prodeji. V dochovaném konvolutu archiválií<sup>17</sup> jsou více než dvě desítky písemností, které vypovídají nejen o reáliích samotné akvizice, ale také o dobové praxi a neměnnosti některých administrativních a společenských paradigmat. I přes téměř stoletý odstup nám tak mnohé z dochované korespondence přijde až nápadně blízké. Pro realizaci nákupu byla klíčová součinnost Vincence Kramáře se Zdeňkem Wirthem. Akvizici podporoval také Václav Vilém Štech<sup>18</sup>, který působil stejně jako Wirth na Ministerstvu školství a národní osvěty a o kterém se dozvídáme nepřímo ze dvou pasáží korespondence. V první zmínce Kramář usiluje o Štechovu návštěvu Vídne a prohlídku díla u majitele, ministerstvo ji však zamítlo, jak Kramářovi referoval Wirth.<sup>19</sup> Druhá zmínka je v dopise mezi Kramářem a Wirthem, kdy Wirth sděluje, že Štech bude moci dílo posoudit pouze podle fotografie, neboť je kvůli úrazu omezen v pohybu.<sup>20</sup> Kramář Madla ve Vídni navštívil v červenci 1924. Návštěvě předcházela korespondence o Madlově nabídkové ceně 90 000 000 K (tedy 650 000 Kč), kterou Kramář považoval za neúměrně vysokou a argumentoval srovnáním ceny za významnější *Krumlovskou Madonu*, která byla podstatně nižší: „... *in Beantwortung Ihres w. Schreiben... teile ich mit, dass ich die von Ihnen für die Madonna verlangte Summe von K 90 000 000 (650 000 Kč!) für unbegründet hoch halte. Ist ja doch die Krumauer Madonna, die unvergleichlich höher steht, vor dem Kriege sammt dem Hause, an welchen Sie angebracht war, um K 34 000 gekauft worden...*“ („V odpovědi na Váš ctěný dopis... sděluji, že Vámi navrženou cenu za Madonu 90 000 000 K (650 000 Kč!) považuji za neopodstatně vysokou. Konečně Madona Krumlovská, která je podstatně významnější stála před válkou i s domem, v kterém byla nalezena 34 000 K.“). Cena uvedená Kramářem neodpovídá skutečné výši prodejní ceny 30 000 K, navíc socha nebyla prodána s domem.<sup>21</sup> Je třeba zohlednit i sílu měny v daných letech, neboť srovnáváme cenu díla v odlišných hospodářských a politických podmínkách. Kupní síla tehdejší měny Rakouska-Uherska nebyla stejná, jako silně inflační měna ve dvacátých letech 20. století, jak ostatně upozorňuje ve své odpovědi Kramářovi Madl.<sup>22</sup> Zdůrazňuje, že cena zohledňuje i následné zdanění. Dále podle něj není cenové srovnání zcela relevantní i proto, že při nákupu byly sochařské kvality *Madony krumlovské* zastřeny nánosy polychromie a křídových podkladů, místy čítající až dva centimetry, a nebylo tak viditelné sochařské zpracování detailu. I přes tato

zdůvodnění byla nabídková cena vysoká. Vincenc Kramář byl v jednání úspěšný, podařilo se mu cenu snížit na 325 000 Kč (650 000 000 K); ani tato cena však nebyla nízká, jak svědčí srovnání s nákupními cenami středověkých děl bohemikální provenience zakoupených do státních sbírek v letech 1920–1925.<sup>23</sup> Nákup za sjednanou cenu Ministerstvo školství a národní osvěty schválilo dopisem Zdeňka Wirtha ze dne 1. září 1924 (**obr. 4**). Uzavření obchodu jistě napomohl i fakt, že se proti vývozu sochy do zahraničí nakonec důrazně nepostavila rakouská odborná obec. Madl již v prvních dopisech Kramářovi zmínil, že vývoz Madony bude nejspíše bez obtíží, neboť zájem vídeňského muzea o ni je s ohledem na vlastnictví *Madony krumlovské* vyloučen.<sup>24</sup> V Archivu Národní galerie v Praze se v konvolutu korespondence dochovalo i vyjádření vídeňského památkového úřadu (Bundesdenkmalamt), které reaguje na žádost majitele díla z července 1924 o vydání povolení k vývozu, které přeposlal Madl Kramářovi. Pro identifikaci díla je v rozhodnutí uveden odkaz na publikaci v časopisu *Belvedere* z roku 1923, socha je popsána jako *Madona s dítětem*, výšky 116 cm, zhotovená z kamene.<sup>25</sup> V rozhodnutí se uvádí, že povolení k vývozu nelze udělit, neboť dílo náleží do kontextu rakouského umění a je předmětem zájmu domácího uměnovědného bádání.<sup>26</sup> Proti tomuto rozhodnutí se nejspíše Madl v zákonné lhůtě odvolal, neboť povolení k vývozu nakonec bylo uděleno; česká strana na vývozní povolení čekala, jak lze dovodit z korespondence Madla s Kramářem. Starožitník Madl v říjnu 1924 lakonicky sděluje, že byl na úřadě již čtyřikrát, stále však není vyřízeno<sup>27</sup>, v mezidobí česká strana s intervencí státu v Rakousku úspěšně vyjednávala o slevě vývozního poplatku. V té době měl Madl Madonu z bezpečnostních důvodů deponovanou v Dorotheu, jak je zřejmé z výše zmíněného říjnového listu.

Přijetí Madlovy sochy v rakouských odborných kruzích nejspíše ale nebylo jednoznačně kladné, jak by mohlo z výše uvedeného vyjádření památkového úřadu vyplynout. Dieter Grossmann<sup>28</sup> v odvolání na Adalberta Springera uvádí, že nebylo jednoduché pro dílo najít kupce, neboť socha byla považována i přes dobrozdání Kieslingera za falzum (Fälschung). To ostatně vyplývá i z dochovaných dopisů v galerijním archivu. Filip Madl se opakovaně ohrazoval proti nařčení, že prodává falzum a sochu ze sádry, nabízel možnost nezávislého posouzení díla a vyzdvihoval jeho sochařské kvality. Sám

Madonu považoval za pozdní práci Mistra Krumlovské madony. Emotivní byla reakce na Kramářovu žádost o odklad lhůty pro uzavření kupní smlouvy s odkazem na přetrvávající pochybnosti o pravosti a materiálu díla adresovaná Madlovi do Vídně.<sup>29</sup> Madl 16. července 1925 píše: „...*Die Madonna ist echt – blos die Menschen sind falsch! Auch Gallilei hat man verbrannt weil die gelehrten Herrn nicht glauben wollten daß sich die Erde dreht...Die Madonna wurde hier vor dem Verkauf von einem tüchtigen Mineralogen untersucht und er fand nicht den Gips! [sic!]*“ („...*Madona je pravá, to lidé jsou falešní! Galilei byl také upálen, protože učenci nechtěli věřit, že se Země otáčí... Madona zde byla před prodejem zkoumána spolehlivým mineralogem a ten sádru nenalezl!*“<sup>30</sup> **obr. 5**).<sup>30</sup> Následně 25. července Kramářovi zaslal stručný a podstatně méně poetický a zdvořilostní dopis. Madl jej vyzývá, aby v případě, že je o falzu přesvědčen a má o tom relevantní doklad, proti němu zahájil příslušné kroky.<sup>31</sup> Postup administrace nákupu je tak ve srovnání s dnešními standardy administrace akvizic děl pro státní instituce poněkud nepřehledný. V roce 1925 je v písemném styku Madla s Kramářem zpochybňován nákup, na který byla vyplacena záloha a byl oficiálně odsouhlasen ministerstvem již roku 1924; jako majetek Ministerstva školství a národní osvěty bylo dílo zapsáno 26. 6. 1925. Z dochované korespondence je ale zřejmé, že česká strana měla s ohledem na diskusi o materiálovém složení a pravosti díla důvod k obavám a realizace nákupu byla od ministerstva a Vincence Kramáře velmi prozíravým, ale do jisté míry také riskantním krokem, pro který potřebovala čas. Důvodem k rychlému vyplacení zálohy tak byla nejspíše snaha obchod nezmařit již v počátcích. Madl po celou dobu jednání upozorňoval na finanční těžkosti, své dluhy ostatně Kramářovi v dopise z července 1924 před jeho návštěvou Vídně vypočítával a apeloval na rychlé jednání ve věci prodeje Madony. Navrhoval, aby ředitel dle vlastního uvážení poslal do Vídně někoho, kdo by Madonu objektivně zhodnotil a pokud lze, aby byly připraveny i peníze na nákup, neboť musí ke 12. srpnu splatit velké úroky ze svých dluhů. O Madlových dlužích byl zpraven i Zdeněk Wirth, který nákup Madony pro Obrazárnu dozoroval a sochu si spolu s dalšími díly nabízenými k nákupu jel do Vídně prohlédnout v srpnu roku 1924. Wirth Kramářovi poté napsal velmi přátelský list týkající se nabízených nákupů děl do galerijních sbírek (**obr. 3**), v němž jednoznačně nákup *Madony z Hallstattu* podpořil a popsal Madlovy finanční problémy: „*Milý příteli, naše dopisy se křížovaly,*



Váš z 21. srpna a můj z 20. srpna 1924. Z mého dopisu Jste zatím zvěděl, že jedu do Vídně. Dnes jsem již doma a dávám Vám o tom ihned zprávu. I. Madonna u Mádl je překrásný kus, který koupen být musí. Myslím, že získáváme rovnocennou náhradu za ztracenou Krumlovskou Madonu, třeba, že Madlova Madonna je mladší. Mádl byl velmi deprimován svojí finanční tísni a uvítal mne jako spasitele. Slíbil jsem mu, že Vám ihned podám zprávu a myslím, že proti tomu nic nenamítnete, když vyzvu slečnu z galerie, aby mu hned poukázala do filiálky Živnostenské banky ve Vídni 100000 Kč na jeho nejnutnější dluhy... [sic!].<sup>32</sup> K vydané částce je třeba dodat, že nákup Madony podpořil darem 50000 Kč Otto Petschek, spolujednatel bankovního domu Petschek a spol. sídlícího v Praze, příslušník jedné z nejbohatších podnikatelských rodin tehdejšího Československa.<sup>33</sup> Nákup rezonoval také v odborné obci, velmi pochvalně se o něm zmínil např. Antonín Matějček v reflexi Kramářova působení v čele Obrazárny.<sup>34</sup> Nová akvizice byla zařazena do konceptu výstavy přírůstků Obrazárny z let 1919–1930 pořádané u příležitosti osmdesátých narozenin prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka v Městské (Ústřední) knihovně v Praze. V doprovodném katalogu jej Vincenc Kramář atribuoval jako salcburskou (?) práci z počátku 15. století, uvedl nákup ve vídeňském uměleckém obchodě a zmínil ikonografické vazby na česká krásnoslohá díla.<sup>35</sup> V pochvalné recenzi výstavy Antonín Matějček píše o významu díla pro sbírkový fond a všímá si rovněž dutin v soše a určení jejího materiálu: „...Z české plastiky shromážděné v kabinetu prvním dlužno vytknouti dřevěnou sochu Zikmunda..., hlavně však repliku Madony krumlovské, jejíž vztahy k originálu krumlovskému i k českým madonám vykládá tištěný průvodce výstavou. Částečně dutá socha budí domněnku, že tu jde o práci z umělého kamene modelovanou a tesanou, než bude tu přece potřebí odborné zkoušky, když často takto označované sochy bývají tesány z české opuky a z neznalosti tohoto druhu kamene v cizině bývají pokládány za práci v kameni umělem...“<sup>36</sup> Pochvalně se o nákupu vyjádřil i Jan Květ, když akvizici díla označil za „zvlášť významnou“.<sup>37</sup> Socha byla poté součástí dlouhodobé expozice, v jejímž stručném průvodci byla důsledně označována jako *Replika Krumlovské madony*. Později však byla Madona ve sbírkové evidenci a doprovodných katalogích uváděna jako *Varianta Krumlovské madony* a atribuována jako dílo následovníka Mistra Krumlovské madony<sup>38</sup>. Pomocné označení *Madona z Hallstattu*, odkazující k tradovanému místu získání díla Madlem, bylo užíváno zpravidla zahraničními badateli a důsledně je užito i v posledním katalogovém zpracování

doprovázejícím výstavu *Krásné Madony ze Salcburku. Litý kámen kolem 1400*.

Podstatně méně než o okolnostech akvizice víme z archivních materiálů o stavu sochy po převozu z Vídně a jejích opravách či případných mineralogických expertizách. V archivu restaurátorského oddělení Národní galerie je uložen pouze protokol o novějším restaurátorském zásahu Anny Třeštíkové z roku 1995, kdy byl sejmut nepůvodní doplněk, který je zmiňován ve starší literatuře.<sup>39</sup> Stav díla v době akvizice a bezprostředně poté lze tedy dovozovat pouze z tehdy zveřejněných snímků. Nestarší pochází z roku 1923, mladší byly pořízeny do publikace výše zmíněné výstavy přírůstků pořádané roku 1930. Zajímavé je sledovat, jak v době akvizice a nedlouho po ní oscilovalo hodnocení materiálového složení sochy mezi sádrou, litým kamenem a opukou. Do značné míry tato skutečnost odrážela míru znalosti problematiky litého kamene, kterou tehdy zásadně prohloubil Adalbert Springer publikací své disertace v roce 1936.<sup>40</sup> Dalším význačným impulsem pro studium tématu litého kamene a salcburského krásného slohu byly výstavy *Krásných Madon* (1965) a *Piet* (1970) autorisky připravené Dietrem Grossmannem a jejich reflexe v odborné literatuře, včetně článku jejich autora z roku 1966, v němž doplnil a upřesnil některá svá starší zjištění uváděná ve výstavním katalogu z roku 1965. Zásadní význam pro studium krásného slohu, a tedy i pro salcburská díla z litého kamene, měl monumentální výstavní projekt věnovaný rodině Parlěřů v Kolíně nad Rýnem (1978).<sup>41</sup> Do všech zmíněných projektů vstupovalo reflexí či přímou spoluprací také české bádání (zejména Albert Kutal, Jaromír Homolka).<sup>42</sup> Předmětem zájmu českých badatelů však byly spíše otázky geneze a šíření krásného slohu a míra iniciační role českých zemí, nikoli technologická problematika salcburského sochařského souboru z litého kamene. Tématu litého kamene a polychromie kamenosochařských děl rakouské provenience se v posledních desetiletích opakovaně věnoval Manfred Koller a jeho spolupracovníci.<sup>43</sup> Do souboru zkoumaných děl zahrnul i galerijní *Madonu z Hallstattu*.<sup>44</sup> Kromě určení materie sochy byla v odborné literatuře hodnocena i míra dochování původní polychromie a otázky původní barevnosti. Polychromie však byla vyhodnocována výhradně na základě optického zkoumání. V rámci příprav česko-rakouské výstavy *Krásné Madony* byl u *Madony z Hallstattu* zpracován petrografický rozbor vlastní hmoty litého kamene<sup>45</sup>

a byla provedena analýza barevných vrstev polychromie.

### Materiálový průzkum

Petrografický rozbor stanovil dvě hlavní složky, sádrovec a dolomitický vápenec, a predikoval některé příměsi, jako jsou draselné živce, albit, muskovit, jílové minerály s draslíkem, křemen, magnezit a sulfidy železa pyrit nebo markazit.<sup>46</sup> Některé tyto složky byly následně prokázány materiálovým rozbohem v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze, kde proběhl rozsáhlý materiálový průzkum zejména barevných vrstev polychromie a zároveň byly sledovány technologické aspekty úpravy povrchu litého kamene hallstattské Madony.<sup>47</sup> V prvním kroku byl průzkum veden neinvazivně metodami optické mikroskopie pomocí USB mikroskopu, kdy byl povrch dokumentován ve viditelném a ultrafialovém světle.<sup>48</sup> Prvková analýza byla realizována pomocí rentgenové fluorescenční spektroskopie<sup>49</sup> a strukturní analýza Ramanovou spektroskopií<sup>50</sup> přímo z povrchu litého kamene a polychromie. V druhém kroku proběhl odběr mikro-vzorků,<sup>51</sup> na kterých bylo provedeno stratigrafické posouzení jednotlivých vrstev, včetně hmoty litého kamene, analýza molekulové struktury pigmentů metodou Ramanovy spektroskopie, posouzení prvkového složení částic pigmentů na skenovacím elektronovém mikroskopu s energiově-disperzním detektorem a identifikace organických látek metodou infračervené spektroskopie.<sup>52</sup>

Stejně jako petrografickým rozbohem byl strukturní analýzou Ramanovy spektroskopie přímo na stratigrafiích vzorků ve hmotě kamene identifikován dominantně dihydrát síranu vápenatého ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$ , strukturou odpovídá přírodnímu minerálu sádrovci)<sup>53</sup> s příměsemi magnezitu ( $\text{MgCO}_3$ ), hematitu ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), pyritu ( $\text{FeS}_2$ ), rutilu ( $\text{TiO}_2$ ) a ojedinělými zrny uhlíkaté černě (**obr. 6**). Prvková analýza pak ukázala na hlinitokřemičité minerály odpovídající v rámci petrografického rozboru živcům a ojediněle byla zaznamenána přítomnost olova (Pb) a chloru (Cl). Hlavní složky, dihydrát síranu vápenatého spolu s uhličitany vápenatým nebo hořečnatovápenným, které svým chemickým složením odpovídají dolomitickému vápenci, byly dobře detekovány i neinvazivně přímo z povrchu litého kamene metodou mobilní Ramanovy spektroskopie. Tato metoda byla rovněž využita k neinvazivnímu komparačnímu průzkumu složení hmot na sochách *Madony z Bad Aussee* (Salcburk, kolem 1405, Římskokatolická farnost v Bad Aussee), která vznikla ve stejném dílenském

prostředí jako *Madona z Hallstattu*, dále *Madony z Leogangu* (Salcburk [?], 80. léta 14. století, Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, inv. č. 1), *Madony z Breitenau* (Viedeň nebo Salcburk, kolem 1380–1390, Museum des Stiftes Admont), *Madony Colliho* (Salcburk, počátek 15. století, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 1066), *Salcburské madony z Norimberku* (Salcburk, kolem 1420, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk, inv. č. 2382) a *Madony z Radstadtu* (Salcburk, kolem 1430/1435, Kapucínský klášter v Radstadtu, Dommuseum Salzburg, zapůjčeno z farního kostela v Radstadtu).<sup>54</sup>

Na základě strukturní analýzy z povrchu litého kamene byl dihydrát síranu vápenatého jako hlavní složka potvrzen v hmotě *Madony z Bad Aussee* v kombinaci s dolomitem ( $\text{MgCa}(\text{CO}_3)_2$ ) a křemennými zrny ( $\text{SiO}_2$ ), *Madony Colliho*, kde je dihydrát síranu vápenatého ve směsi s dolomitickým vápencem (směs uhličitánu vápenatého,  $\text{CaCO}_3$ , s dolomitem), a *Salcburské madony z Norimberka*. Prvkovou analýzou bylo u všech soch vedle vápníku a síry identifikováno i železo, draslík, křemík a stroncium (**obr. 7**). Tyto prvky odpovídají příměsím stanoveným při petrografickém rozboru *Madony z Hallstattu*.<sup>55</sup> Přítomnost sloučenin železa ovlivňuje zbarvení litého kamene do červena, někteří autoři proto v popisu materie soch přímo užívají adjektivum „červený či červenavý“ litý kámen. Stroncium ve formě síranu strontnatého ( $\text{SrSO}_4$ , strukturou odpovídá přírodnímu minerálu celestinu) určil jako příměs litého kamene Koller.<sup>56</sup> Na *Madoně z Radstadtu* byl strukturní analýzou identifikován síran vápenatý ve formě anhydritu<sup>57</sup> v kombinaci s uhličitánem vápenatým.<sup>58</sup> Jiná forma síranu vápenatého může ukazovat na rozdílné technologické zpracování při přípravě sochy.

Oproti tomu z povrchu soch *Madona z Leogangu* a *Madona z Breitenau* byla získána Ramanova spektra s hlavním pásem  $\sim 1086 \text{ cm}^{-1}$ , který je charakteristický pro uhličitán vápenatý. Prvkovou analýzou byl vedle vápníku identifikován také křemík, železo, draslík nebo titan, jejichž sloučeniny jsou běžnou součástí přírodního kamene. Petrografický rozbor hmoty *Madony z Leogangu* ukazuje na vápnitý pískovec z Breitenbrunn. <sup>59</sup> Obdobně lze předpokládat užití přírodního kamene i u sochy *Madony z Breitenau*.<sup>60</sup>

Prvním krokem při identifikaci materiálů v barevných vrstvách polychromie a pokovení *Madony z Hallstattu* bylo využití mobilní Ramanovy spektroskopie společně s prvkovou rentgen-fluorescenční analý-

zou. Polychromie není dochována souvisle, do dnešního stavu se promítá řada oprav. Cílem průzkumu bylo stanovit materiálové složení jednotlivých vrstev, zpřesnit časovou souslednost dochovaných fragmentů a upřesnit hypotézy o původní barevnosti.

Řada autorů předpokládá, na základě interpretace vizuálního studia dochovaných fragmentů polychromie, že *Madona z Hallstattu* měla barevnost typickou pro krásnoslohé sochy Madon<sup>61</sup> – zlacené vlasy Ježíška a Panny Marie, minuciózně provedené inkarnáty, bílou gravírovanou roušku se zlaceným okrajem, červený šat a plášť se zlacenými lemy – na líci bílý, na rubu modrý (**obr. 8**). Opakovaně bylo u krásnoslohých Madon a Piet zdůrazněno, že užitá barevnost nebyla pouze výtvarným prvkem rytmizujícím sochařský tvar, nesla také specifický obsah, podtrhující teologické významy konkrétního mariánského vyobrazení. Bílá byla chápána jako symbol čistoty, neposkvrněnosti, symbolizovala Boží světlo a věčnost. K aktualizaci těchto teologických výkladů výrazně přispěla popularita mystických vidění Brigity Švédské (1303–1373), která ve scéně Narození Páně popsala vidění Panny Marie v bílém plášti se zlatými vlasy. Estetický kánon polychromie krásnoslohých sochařských děl mohla do jisté míry spoluutvářet i tehdejší obliba luxusního zboží ze slonoviny a jeho specifická barevnost.<sup>62</sup> Vycházíme-li z okruhu krásnoslohých Madon salcburské provenience z litého kamene zkoumaných Kollerem a jeho spolupracovníky, byla bílá barevnost průzkumem potvrzena na plášti u *Madony z františkánského kláštera v Salcburku*, *Madony z Bad Aussee*, *Madony z Radstadtu* a *Madony ze Seitenstetten*. Bílá barevnost byla identifikována rovněž v případě pražské krásnoslohé opukové Madony získané v 90. letech 14. století do Altenmarktu v Pongau. Bílý plášť byl analýzami prokázán na polychromii dalších opukových Madon bohemikální provenience, klíčových pro atribuční a typologický kontext krásnoslohého sochařství v Čechách – *Madony z Krumlova*<sup>63</sup>, *Madony z Třeboně* či *Madony z Chlumu*<sup>64</sup>, předpokládán je rovněž u *Madony z Plzně* a *Madony z Vimperka*, které jsou v současnosti předmětem průzkumu a restaurování. Obdobně početná skupina vyobrazení Panny Marie s bílým pláštěm je i u krásnoslohých Piet; připomeňme Pietu českého původu ze Seonu, *Křivákovu* a *Jihlavskou Pietu*.<sup>65</sup> Důslednost, s jakou byla určitá barevnost tehdejšími mistry při polychromii soch užívána, svědčí o oprávněnosti teorií „kanonické podoby polychromie kolem roku 1400“ a jejich obsahových souvztažností. Je však pozoruhodné, že se

obsahové konotace náležící bílému plášti Panny Marie nepromítají ve větší míře do deskového malířství. Příkladem mohou být krásnoslohé mariánské obrazy z Čech, které v odkaze na starší uctívané předobrazy zachovávají symboliku modrého pláště, jak byla v Čechách kodifikována v karlovském období.<sup>66</sup> Vrátime-li se k analýze fragmentů polychromie *Madony z Hallstattu*, nepřekvapuje tedy, že řada autorů v izolovaných ostrůvcích barevnosti viděla fragmenty bílého pláště (**obr. 9**). Materiálové analýzy však prokazují, že k takto přímočarým závěrům exaktními metodami v řadě případů nedocházíme, jak ukazuje následující rozbor výsledků materiálového průzkumu barevných vrstev.

Provedená makro-fotodokumentace povrchu ukázala stopy pokovení na vlasech Panny Marie a Ježíška, sponě šatu a lemu pláště. Pouze pod zlacením na sponě je viditelná červená vrstva, na ostatních plochách má podklad (mordant) pod zlacením okrové zbarvení (**obr. 10a, b**). Na lemu pláště na hrudi Panny Marie pod sponou jsou viditelné dvě vrstvy, kdy došlo k pozdějšímu přezlacení na okrovou vrstvu mordantu. Na lemu pláště ve střední části sochy je viditelná pouze jedna vrstva zlacení, která vizuálně odpovídá spodní vrstvě zlacení na lemu pod sponou (**obr. 10c, d**). Kromě barevnosti fragmentů polychromie a zlacení lze pozorovat jemnou modelaci například v partiích vlasů, trasologické stopy po nástrojích, které byly užity pro opracování a vyhlazení povrchu litého kamene nebo pro vytvoření jemných detailů modelace, např. v ploše či na lemu roušky Panny Marie (**obr. 10e**). Na makrosnímčích jsou viditelné i vzduchové bubliny na povrchu kamene (**obr. 10f**). Ty se v případě *Madony z Hallstattu* pohybují nejčastěji v rozmezí 0,3–1,2 cm (**obr. 11a**). Neinvazivní materiálový průzkum následně dokumentoval několik nesousledných vrstev polychromie a pokovení, včetně stop originální polychromie. Na základě těchto zjištění byla stanovena místa k odběru mikro-vzorků, které měly detailněji rozlišit materiálové složení původních vrstev od přemaleb i charakterizovat technologická specifika nanášení polychromie na povrch litého kamene. Vyhodnocením odebraných vzorků byla zjištěna technologická zvláštnost, na hlavě Panny Marie lze totiž identifikovat odlišnou souslednost barevných vrstev a přípravy povrchu samotné hmotě litého kamene pod polychromií. Pouze na vzorcích z inkarnátu na spánku Panny Marie a její roušce byla na hmotě kamene zaznamenána další vrstva blížící se (snad až imitující) svým okrově hnědým (do červená)

zabarvením samotné hmotě litého kamene. Její složení je však mírně odlišné a vrstva je silněji pojená. Kombinací prvkové a strukturní analýzy byla v této vrstvě potvrzena přítomnost uhličitanu vápenatého a uhličitanu vápenato-hořečnatého (dolomitický vápenec), alumosilikáty, příměs ilmenitu ( $\text{FeTiO}_3$ ), ojediněle fluorit ( $\text{CaF}_2$ ) a pigmenty, resp. materiály se sikativními účinky – minium ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ) a masikot ( $\text{PbO}$ ). Tato vrstva, prokázaná výhradně v partiích na hlavě Panny Marie, mohla mít spíše charakter vrstvy upravující hladkost či adhezi povrchu litého kamene. Pro tuto hypotézu svědčí, že byla nanášena postupně a na vzorku z inkarnátu lze v ultrafialovém světle rozpoznat až tři následné vrstvy, nanášené tzv. do vlhkého (**obr. 12**).<sup>67</sup> Těmito kroky mohlo dojít k dokonalému vyhlazení povrchu těchto partií před nanesením barevných vrstev polychromie. Na vzorku z roušky je vrstva od kamene oddělena velice tenkou černou vrstvičkou, zřejmě nečistot. Nález této mezivrstvy by mohl svědčit o možném časovém prodlení mezi přípravou povrchu litého kamene a aplikací této sjednocující vrstvy (**obr. 13**). Vyrovnávací vrstvy na inkarnátu a roušce se mírně liší morfologií částic. Tento technologický postup nebyl na žádné další původní části polychromie sochy dokumentován (šat a lem pláště Panny Marie, sokl). Obdobný technologický aspekt silně pojené vrstvy pod inkarnáty byl dokumentován na *Madoně z Bad Aussee*, kde Koller popisuje, že vrstva inkarnátu (olovnatá běloba s rumělkou) je položena na zhnědlé izolační vrstvě pojidla (avšak bez podkladu).<sup>68</sup> Podle doposud publikovaných výsledků přírodovědných průzkumů soustřeďujících se na polychromii soch z litého kamene jde o jediný doposud popsáný příklad tohoto specifického technologického postupu. Nepochybně by bylo zajímavé získat v budoucnu pro tato zjištění další komparativní data a potvrdit, zda se jednalo o běžnější dílenský postup.

Nejsledovanějším aspektem materiálové analýzy bylo objasnění předpokládané barevnosti pláště Panny Marie na základě umělecko-historických hypotéz, které předpokládaly bílou barevnost na líci a modrou na rubu pláště. Průzkum byl výrazně zkomplikován právě významněji dochovanými fragmenty druhotných vrstev polychromie. Prvkovou XRF analýzou byl na spodním cípu pláště na levé straně potvrzen modrý měďnatý pigment, lze předpokládat azurit ( $2 \text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$ ). Z rubu pláště bylo následně odebráno ze zájmových ploch několik mikro-vzorků. Pouze na jednom vzorku byly zachyceny nejstarší vrstvy,

kdy se prokázalo užití modré polychromie tvořené azuritem. Vrstva azuritu byla položena na červený podklad obsahující železitou hlinku, který byl nanesen přímo na povrch litého kamene (**obr. 14a**). Azurit na rubu pláště byl rovněž potvrzen na *Madoně z Bad Aussee*.<sup>69</sup> Při identifikaci oprav a druhotných zásahů v modré polychromii lze rozpoznat několik etap. Jejich zařazení z hlediska časové souslednosti je komplikované. V některých opravách byla pod barevné vrstvy polychromie nanesena bílá (bílo-okrová) vrstva druhotného podkladu, která sjednotila povrch před aplikací nové polychromie. Tyto pomocné vrstvy jsou na bázi síranu vápenatého, např. v partiích červeného šatu Panny Marie nebo v modré drapérii pláště (**obr. 14b**), resp. uhličitanu vápenatého v jiných partiích modrého pláště (**obr. 14c**), přestože následná modrá vrstva má identické složení. Lze se domnívat, že při opravě, která mohla být vzhledem k dataci pigmentů použitých v modré vrstvě provedena nejdříve v 18. století, byla využita zřejmě již existující druhotná podkladová vrstva. V modré vrstvě rubu pláště byla identifikována směs olovnaté běloby, smaltu (draselné sklo s obsahem kobaltu), pruské modře ( $\text{K}[\text{Fe}^{\text{III}}\text{Fe}^{\text{II}}(\text{CN})_6]$ ), okrů, rumělky a dalších marginálních přírodních příměsí (**obr. 14**).<sup>70</sup> Variabilita použitých pigmentů ukazuje na větší počet druhotných zásahů, které navazovaly na stávající modrou barevnost rubu pláště. Modrá však nahradila původní barevný koncept i na líci pláště. Neinvazivní analýzou byl lokálně identifikován v zadních partiích na líci pláště ultramarín, který byl použit při novodobých opravách pro retuše. Průzkum na odebraných mikro-vzorcích nicméně ukazuje, že líc pláště byl pravděpodobně původně bílý, jak je typické pro krásnoslohé Madony. Na povrch litého kamene byla zřejmě aplikována bílá vrstva směsi olovnaté běloby a křídly (uhličitan vápenatý, **obr. 15**). Na stratigrafii odebraného mikro-vzorku jsou viditelná nerovnoměrně distribuovaná výrazná bílá zrna olovnaté běloby ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ) v křídě s druhotně aplikovanou vrstvou sádry, na které jsou fragmenty vrstvy s olovnatou bělobou a novodobé retuše. Tato posloupnost vrstev je na ploše pláště dochována zřejmě pouze v malých „ostrůvcích“ polychromií, které jsou barevně sjednoceny okrovou retuší s hmotou litého kamene.

Lemy pláště Panny Marie jsou pokoveny. Pokovení je provedeno na poměrně silnou vrstvu okrového mordantu, ve kterém byla analýzou potvrzena přítomnost žlutých a červených okrů – přírodní hlinky s obsahem goethitu ( $\text{FeOOH}$ ), resp. hematitu

( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), rutilu ( $\text{TiO}_2$ ) – minia, ojedinele uhlíkaté černě a síranu vápenatého. Vrstva má velice teplý tón, který propůjčil teplou tonalitu nanesenému plátkovému zlatu na lemech. Na vzorku z oblasti hrudi Panny Marie pod sponou jsou viditelné rozsáhlé vrstvy oprav, při nichž bylo zlacení dvakrát nahrazeno, vždy přes vrstvu mordantu. Při první opravě pokovení bylo užito zlato s příměsí stříbra a při druhé zlato s příměsí stříbra a mědi (**obr. 16**). Složení pokovení při opravách tak vycházelo z původní zamýšlené teplé tonality zlata na lemech pláště. V rámci oprav bylo provedeno i stříbření, následně byla tato vrstva překryta vrstvou respektující původní barevnost. Šat Panny Marie je červený, kde v původní červené vrstvě polychromie byla prokázána směs rumělky ( $\text{HgS}$ ), olovnaté běloby, síranu a uhlíkatu vápenatého s ojedinělými zrny uhlíkaté černě. Červená vrstva na šatu je provedena na velice tenkou vrstvou síranu vápenatého. Je otázkou, zda tuto tenkou vrstvu lze chápat jako přípravou podkladovou vrstvu pod polychromii či zbytky síranu vápenatého na povrchu litého kamene. Síla vrstvy by naznačovala spíše druhou variantu.

Jak již bylo řečeno, vrstva inkarnátu v obličejové partii Panny Marie je nanášena přímo na okrově hnědou (do červena) silně pojenou vrstvou, která zřejmě vyrovnávala povrch litého kamene.<sup>71</sup> Samotná vrstva původního inkarnátu je na bázi olovnaté běloby s rumělkou a příměsí alumosilikátů.<sup>72</sup> Na rtech Panny Marie jsou zřetelné viditelné rozsáhlé přemalby, jednotlivé přemalby jsou odděleny buď organickou mezivrstvou nebo sjednocujícími vrstvami před nanášením druhotných vrstev. Stejně sjednocující druhotné vrstvy jsou viditelné také pod stříbřením na lemu pláště Panny Marie na hrudi pod sponou. Mariina rouška, provedená rovněž s okrově hnědou (do červena) vyrovnávací vrstvou, je pokovená stříbrem a v polychromii byla užita rumělka. Barevné vrstvy jsou na stratigrafii zachovány pouze fragmentárně, a tudíž nelze odvodit, zda jde o původní polychromii. Stříbření na roušce *Madony z Bad Aussee* nebylo doloženo, ovšem na lemu roušky bylo prokázáno zlacení.<sup>73</sup>

V partiích soklu byla zelená polychromie nanášena přímo na hmotu litého kamene v jedné vrstvě (**obr. 17**). V zelené vrstvě byla identifikována směs přírodních zelených minerálů – malachit ( $\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$ ), atakamit ( $\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$ ) a posnjakit ( $\text{Cu}_4(\text{SO}_4)(\text{OH})_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$ ), spolu s olovnato-cínčitou žlutí typ I ( $\text{PbSnO}_4$ ) a minerálními příměsemi – křemenem, dolomit, alumosilikáty a ojedinele s uhlíkatou černí.

Použití olejového pojiva bylo infračervenou spektroskopií potvrzeno v barevné vrstvě zeleného podstavce. Na vzorku odebraném z roušky byly identifikovány proteiny (nejspíš kliš), které mohly být použity jako pojivo přípravné vrstvy, která byla aplikována v partiích hlavy. Určení pojiva u ostatních vzorků neumožňovala přítomnost vosku a pryskyřice, které byly použity k upevnění polychromie při restaurátorském zásahu.

S ohledem na předpokládaný dílenský kontext byl proveden základní srovnávací průzkum polychromie *Madony z Bad Aussee*<sup>74</sup>, která byla naposledy restaurována ve 40. letech 20. století (1943, restaurátor Wilhelm Smolka [?]), jak uvádí s odvoláním na vrchního konzervátora Josefa Zykana Dieter Grossmann.<sup>75</sup> Data z předchozího průzkumu publikoval Manfred Koller.<sup>76</sup> Cílem průzkumu v Národní galerii bylo získat komparační data o polychromii *Madony z Hallstatu* a *Madony z Bad Aussee* za stejných podmínek a doplnit tak předchozí zjištění. Průzkum byl však výhradně neinvazivní, z povrchu polychromie, kde byly identifikovány zejména výtvarné materiály z přemalby. Metodou neinvazivní mobilní Ramanovy spektroskopie byla identifikována rumělka ve vrstvách polychromie na červeném šatu, na modrém plášti pak kombinace pruské modře s olovnatou bělobou. Přítomná pruská modř svědčí jednoznačně o pozdější přemalbě. Na základě výsledků prvkové analýzy metodou XRF lze dále v červené polychromii předpokládat minium a okry, v modrých vrstvách i smalt a na bílých plochách zinkovou ( $\text{ZnO}$ ), ev. též titanovou bělobu ( $\text{TiO}_2$ ) a síran barnatý ( $\text{BaSO}_4$ ) pocházející zřejmě z novodobých restauračních zásahů. Na pokovených plochách bylo identifikováno zlato.

Výsledky rozsáhlého přírodovědného průzkumu podporují umělecko-historickou hypotézu o původním barevném rozložení polychromie *Madony z Hallstatu* a rovněž ukazují technologická specifika provedení polychromie. V obličejových partiích Panny Marie byla doložena úprava povrchu litého kamene silně pojenou organickou vrstvou. Polychromie na rubu pláště je modrá, provedená azuritem na červený podklad. Líc pláště byl bílý, nanášený přímo na povrch kamene, stejně jako původní červená polychromie šatu nebo zelená polychromie na soklu. Lemy pláště, zřejmě i spodního šatu, vlasy Ježíška a Panny Marie byly zlaceny.

Návštěvníkům výstavy *Krásné Madony* se díky těsné instalační blízkosti *Madony z Hallstatu* a *Madony z Bad Aussee* (**obr. 1, 2**) naskytla unikátní možnost srovnání jed-

notlivých detailů provedení sochařského tvaru a míry odlišností prostorového zpracování, které exaktně proměřil již Dieter Grosssmann na salcburské výstavě v roce 1965 a konstatoval u některých zdánlivě shodných tvarů diference v řádu centimetrů.<sup>77</sup> Bylo také velmi dobře patrné, jak k vnímání celku přispívá barevný rozvrh polychromie a do jaké míry nánosy pozdějších vrstev zkreslují původní detaily kamenosochařského zpracování (obr. 18). *Madona z Hallstattu* se přesto v mnoha ohledech jeví jako detailněji propracovaná. Srovnání s *Madonou z Bad Aussee* také poskytuje jasný důkaz posunu interpretace tektoniky záhybového systému pláště na hrudi Panny Marie u *Madony z Hallstattu*. Při opravách sochy byla chybně rozvržena barevnost, přehyb rubu pláště byl místo modře polychromován červeně a byl tak vizuálně sjednocen s plochou spodního šatu (obr. 19).<sup>78</sup> K této chybě mohlo dojít až tehdy, kdy již nebyly typologické souvislosti modelace a polychromie rouch krásnoslohlých Madon zažité a tento detail pláště mohl být pro autora opravy polychromie obtížněji čitelný. Motiv charakteristického přehnutí okraje Mariina pláště spojeného agrafou, s kterým se setkáváme u *Madony z Hallstattu*, totiž typologicky propojuje řadu krásnoslohlých Madon české a rakouské provenience a sahá až k bohemikálním mariánským obrazům karlovske doby. Při opravách polychromie *Madony z Bad Aussee* byl tento detail obnoven správně.

Výstava rovněž nabídla možnost detailní fotodokumentace<sup>79</sup> a optického srovnání materiálu litého kamene a opracování rubových a spodních stran (obr. 20, 21). Žáda *Madony z Bad Aussee* byla druhotně seříznuta, pravděpodobně návazně na adjustaci v rokokovém oltáři<sup>80</sup>, nabízí se tak mimořádný pohled do vnitřní struktury litého kamene, který nám bohužel zobrazovací metody v případě plnoplastických soch doposud nenabízí (viz snímky RTG, na kterých nelze stanovit charakter a rozložení jednotlivých bublin v hmotě). Lze tak odečíst velikost bublin i jejich umístění v ploše. Z tohoto pozorování však u *Madony z Bad Aussee* nevyplývá žádná význačná technologická charakteristika, neboť rozmístění a velikost bublin není v ploše zásadně nerovnoměrné (obr. 20b). V rámci fotodokumentace byla také zaznamenána hustota vrypů (gravírování)<sup>81</sup> a tvar užitých nástrojů na vrapování okrajů na roušce Panny Marie na *Madoně z Hallstattu* a u *Madony z Bad Aussee*. Zde je však reliéf značně potlačen polychromií (obr. 23). Případně budoucí detailní provenienční bádání může využít i dokumentaci spodní

strany *Madony z Hallstattu*. Při instalaci výstavy bylo potvrzeno, že tvar a rozsah probrání je v dochovaném souboru skutečně raritní (obr. 22) a stále relevantní se zdá být i Grossmannova poznámka o možném druhotném zásahu. Je pravděpodobné, že přesný tvar okrajů podstavy reflektoval způsob osazení. Doposud však nepokročila naše znalost původního umístění *Madony*. Dosavadní literatura se odvolává na Madlovo sdělení, že sochu získal z neurčené kaple z okolí Hallstattu. Věříme však, že ani v tomto bodě není bádání zcela u konce. Je pozoruhodné, že *Madona z Hallstattu* nabízí i po téměř stu letech od svého objevu řadu nových podnětů. Díky svému významu je totiž úzce provázána s dalšími tématy studia krásného slohu, které je díky mimořádné bohatosti a komplexnosti stále badatelsky živé.

*Príspevek vznikl v rámci projektu Mobilní zařízení pro zobrazování a analýzu vrstevnaté malby a polychromie děl starého umění z Programu na podporu aplikovaného výzkumu a experimentálního vývoje národní a kulturní identity na léta 2016 až 2022 (NAKI II) Ministerstva kultury ČR, identifikační kód projektu DG18P02OVV0006.*

### Poznámky

1 Výstava pořádána ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR, v. v. i. Autoři konceptu: Ivo Hlobil, Hermann Mayrhofer, Štěpánka Chlumská, Marius Winzeler; kurátoři: Hermann Mayrhofer (Leogang), Štěpánka Chlumská – Marius Winzeler (Praha). Doprovodný katalog: Ivo Hlobil – Hermann Mayrhofer – Marius Winzeler – Štěpánka Chlumská (eds.), *Krásné Madony ze Salcburku / Schöne Madonnen aus Salzburg. Litý kámen kolem 1400 / Gusstein um 1400*, Praha 2019.

2 Do Prahy nebylo možné zapůjčit *Sv. Markétu z Vigaunu* (č. kat. 21, s. 162–165), 3D – model *Madony z Mariapfarru* (č. kat. 20, s. 158–161).

3 Plánovaný termín výstavy prosinec 2019 – duben 2020, Klášter sv. Anežky České. Výstavní prostory byly od března do května 2020 pro veřejnost uzavřeny a s ohledem na okolnosti nebylo možné výstavu prodloužit. Doposud také nelze uskutečnit zamýšlené odborné kolokvium k otázkám spojeným s litým kamenem ve střeoevropské produkci v době kolem roku 1400.

4 Viz např. *Madona z Breitenau* (č. kat. 8, s. 100–103), *Madona z Leogangu* (č. kat. 3, s. 82–89). – K otevřeným technologickým otázkám Ivo Hlobil, Salcburské krásné madony z litého umělého kamene, in: Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), s. 38–56, zvl. s. 54–56.

5 Nyní vystavena v dlouhodobé expozici v Klášteře sv. Anežky České, viz: Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa*

1200–1550. *Dlouhodobá expozice Sbírký starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006, s. 51. č. kat. 54, s. 143. – K dílu obsáhla bibliografie; shrnutí: Štěpánka Chlumská, in: Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), č. kat. 11, s. 114–122. – Jan Klípa – Michaela Ottová, in: Olga Kotková (ed.), *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550. Illustrated Summary Catalogue II/2*, Prague 2014, č. kat. 21, s. 34–35. – Dále výběrově: Manfred Koller, Použití umělého kamene v pozdním středověku. Přehled vývoje odlévacích technik, *Technologia Artis* 4, Praha 1996, s. 66–69, zvl. s. 66. – Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen. Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin – New York 1974, s. 128–129. – Dieter Grossmann, *Schöne Madonnen 1350–1450. Ein Nachbericht zur Ausstellung in den Salzburger Domkathedralen vom 17. Juni bis 19. September 1965*, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 106, 1966, s. 71–114, zvl. s. 88–89. – Dieter Grossmann, in: *Schöne Madonnen 1350–1450* (kat. výst.), Domkathedralen Salzburg, Salzburg 1965, č. kat. 17, s. 70–71 (s odkazy na starší literaturu). – Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 106. – Albert Kotal, O mistru Krumlovské madony. V Kramářovi k jubileu, *Umění* 5, 1957, s. 29–63. – Louis Adalbert Springer, *Die bayerisch-österreichische Steingussplastik der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert*, Diss. Leipzig, Würzburg 1936, s. 144–145, 194. – Vincenc Kramář, *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově Ústřední knihovny hlavního města Prahy k počtu osmdesáti presidentů československé republiky T. G. Masaryka* (kat. výst.), Praha 1930, položka 12, s. 4. – Franz Kieslinger, *Mittelalterliche Bildwerke 1220–1400, Belvedere* 4, 1923, s. 93–109, č. kat. 44.

**6** Richard Příkryl – Martin Racek – Jiřina Příkrylová, Výsledky materiálového průzkumu litého kamene Madony z Hallstattu ze sbírek Národní galerie v Praze, in: Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), s. 72–77.

**7** Archiv NGP (ANG), fond Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU), inv. č. 113, karton 138, karton 139, hlavičkový papír Madlem užívaný při korespondenci ve věci prodeje Madony: Philipp Madl – Antiquitäten – Restaurator und Händler, bytem: Wien XVIII, Währingerstrasse 99, obchod: Wien I, Schellinggasse 12, letní byt: Bad Ischl. – Klípa – Ottová (cit. v pozn. 5), s. 34 – majitel chybně uveden jako „Mandl“.

**8** S odkazy nověji Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), č. kat. 11, 12, 13, 18, 19. – *Ad Madona z Bamberku* Grossmann, *Schöne Madonnen* 1965 (cit. v pozn. 5), č. kat. 19, s. 72. – K problematice variant krumlovského typu existuje obsáhla literatura: s odkazy Ivo Hlobil, Komentář k objevu krásnoslohovité Michiganské

madony, *Umění* 64, 2016, s. 256–260. – Jiří Fajt, kat. heslo, in: Jiří Fajt (ed.), *Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437* (kat. výst.), München – Berlin 2006, č. kat. 202 (výběr bibliografie). – Milena Bartlová, kat. heslo, in: Reinhard Pohanka (ed.), *Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik* (kat. výst.), Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990, č. kat. 32, s. 98–99 (výběr bibliografie). – Albert Kotal, O mistru Krumlovské madony, *Umění* 5, 1957, s. 29–63.

**9** Jedním z tradovaných omylů je, že socha byla prodána i s domem. To ovšem přesvědčivě vyvrátil v důkladné studii založené na archivních pramenech Jiří Zálaha, Krumlovská madona, *Umění* 35, 1987, s. 260–269. O objednavatelích a původní provenienci v rámci Českého Krumlova existují odlišné hypotézy viz shrnutí Fajt (cit. v pozn. 8), nověji Daniela Rywíková, Klášter českokrumlovských klarisek ve středověku a jeho vizuální kultura, in: Roman Lavička – Daniela Rywíková, *Ordo et paupertas. Českokrumlovský klášter minoritů a klarisek ve středověku v kontextu řádové zbožnosti, kultury a umění*, Ostrava 2017, s. 129–152.

**10** K odborné činnosti přehled viz Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, sv. 2, Praha 2016, s. 1472–1473.

**11** Dopis ze dne 23. 8. 1924, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.

**12** S dalšími odkazy zejména: Ladislav Kesner, *Vincenc Kramář. Život v umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1992. – Olga Uhrová – Vojtěch Lahoda (eds.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2000. – Helena Dáňová, From Vincenc Kramář to the 21st Century. The Adventures of the Collection of Medieval Sculpture held by the National Gallery in Prague, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXII–XXIII*, 2012–2013, s. 6–22, 101–111. – Nejnověji studie Tomáše Hladíka v tomto čísle.

**13** Lada Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky, in: Uhrová – Lahoda (eds.) (cit. v pozn. 12), s. 169–172 s odkazy na další literaturu a archivní prameny.

**14** S odkazy podrobně Lubomír Slavíček, Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924, *Umění* 46, 1998, s. 245–262. – Více ke středověkému bohemikálnímu památkovému fondu viz Dáňová (cit. v pozn. 12).

**15** Za pomoc při vyhledávání archiválií NGP děkuji Tomáši Hylmarovi. – K inventáři fondu SVPU s odkazy: Lucie Večerníková, *Archiv Národní galerie v Praze. Společnost vlasteneckých přátel umění. Inventář*. Praha 2017, dostupné na <https://ngprague.cz/o-nas/stranka/archiv>. Většina autorů zabývajících se Kramářovými

- akvizicemi zmiňuje stručně nákup *Madony z Hallstattu* v celkovém výčtu, nezabývá se však okolnostmi nákupu podrobněji. Například nákup stručně zmiňuje Lada Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky, in: Uhrová – Lahoda (eds.) (cit. v pozn. 12), s. 169–172, s. 171 v téže publikaci však ve výčtu cest v roce 1924 neuvádí Kramářovu cestu za Madlem do Vídně, srov. Pavla Sadílková – Lada Hubatová-Vacková, Data, in: ibidem, s. 213–257. – Stručná zmínka rovněž Dáňová (cit. v pozn. 12), s. 103, pozn. 56.
- 16** Pravděpodobně jde o odkaz na Dr. Franze Kieslingera z Kunsthandels-Aktiengesellschaft, v okruhu Kramářových kontaktů jej zmiňuje Lada Hubatová-Vacková (cit. v pozn. 15).
- 17** ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.
- 18** Slavíček (ed.) (cit. v pozn. 10), s. 1677–1681.
- 19** Wirth v dopise ze dne 2. 8. 1924 Kramářovi píše: „...Cestu Dra Štecha do Vídně pan ministr neschválil, takže zůstal doma. O tom všem jsem se dověděl, teprve když jsem přijel z dovolené, kdy se nedalo nic napravit. Doufám však, že jste koupil dobře...“, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.
- 20** Ibidem.
- 21** Záloha (cit. v pozn. 9), s. 264.
- 22** Dopis ze dne 20. 5. 1924, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.
- 23** S odkazy na nákupní ceny Hubatová-Vacková (cit. v pozn. 15). – Dáňová (cit. v pozn. 12).
- 24** Dopis ze dne 16. 5. 1924 je odpovědí na Kramářův písemný dotaz na cenu díla. Cenu Madl stanovil na „90000 Goldkronen“. Jinde je prodejní cena díla uvedena v papírové měně rakouské koruny, která měla jinou hodnotu než zlaté mince, z této skutečnosti vyplývá zdánlivě matoucí rozdíl v částkách u uvedených cen. K zájmu rakouské strany píše: „Durch den Besitz der „Krumauer-Madonna“ ist das Interesse des Wiener – Museums an meiner Madonna ausgeschaltet und es würde somit der Gemäldegalerie in Böhmen die Ausfuhr keine Schwierigkeiten bereiten.“
- 25** Odkaz na Kieslinger (cit. v pozn. 5), obr. 21 a 22.
- 26** „...dass es nicht in der Lage ist, für die genannte Statue die Ausfuhrbewilligung aus Oesterreich zu erteilen, da das in Rede stehende Kunstwerk im hohen Maße die Aufmerksamheit der heimischen kunstwissenschaftlichen Forschung auf sich gezogen hat und seine Zugehörigkeit zum österreichischem Kunstkreise von fachlicher Seite geltend gemacht wurde.“, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.
- 27** Dopis ze dne 22. října 1924, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.
- 28** Grosssman, *Schöne Madonnen* 1965 (cit. v pozn. 5), s. 70 se odvolává na Springer (cit. v pozn. 5), s. 144, pozn. 184.
- 29** ANG, fond SVPU, inv. č. 114, karton 139; strojopis, ručně přepis data 30. 6. 1925.
- 30** Ibidem.
- 31** Madl píše: „*Sehr geehrter Herr Director! Ich bestätige den Empfang Ihres werten Briefes, dessen Inhalt ich nicht anerkenne. Für mich ist die Madonna nach wie vor echt. Sollten Sie einer andern Ueberzeugung sein so ersuche ich Sie den Beweis der Falschheit zu bringen und gegen mich den Prozess anzustrengen.*“ („Vážený pane řediteli! Potvrzuji příjem Vašeho ctěného dopisu, s jehož obsahem nesouhlasím. Dle mého je Madona pravá. Pokud jste přesvědčen o opaku, přineste důkaz o falzifikátu a zahajte se mnou řízení.“), ANG, fond SVPU, inv. č. 114, karton 139.
- 32** Dopis ze dne 23. 8. 1924, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138.
- 33** Dopis ze dne 1. 8. 1924, ANG, fond SVPU, inv. č. 113, karton 138; socha byla dne 26. 6. 1925 zapsána pod číslem 1887, přírůstkové číslo 3109.
- 34** Matějček píše: „...*Jak příklady ukazují, dosvědčil dr. V. Kramář pohotovost a rozhodnost, kdykoliv šlo o získání vynikajícího kusu, jemuž hrozila ztráta prodlením, dovedl prozíravě hledati a pátrati po dílech pro sbírku žádoucích doma i v širokém okruhu mezinárodního obchodu uměleckého...*“, in: Antonín Matějček, *Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel, Volné směry XII*, 1923–1924, s. 106.
- 35** Kramář (cit. v pozn. 5), položka 12, s. 4, Kramář uvádí: „*Ikograficky kryje se socha, pojatá již jako téměř volná plastika, v hoření části s obrazy tzv. Madony zlatokorunské, jejíž nejstarší ukázka, slohově přináležející k epitafru Jana z Jeřeně, je v pokladě svatovítském. Umělý kámen. Salcbursko (?)...*“. Kramář se dříve věnoval v populárně naučné rovině také v inspirativním textu: Vincenc Kramář, *České středověké malby z majetku čs. státní obrazárny, Národní osvobození*, 29. 3. 1930, nepag.
- 36** Antonín Matějček (rec.), *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919–1930, Umění III*, 1930, s. 223–228, s. 227.
- 37** Jan Květ, *Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, Volné směry XXIX*, 1932, s. 118–120.
- 38** Vincenc Kramář, *Stručný průvodce Obrazárnou společnosti vlasteneckých přátel v Čechách*. Praha 1936, nepag., zde Kramář určuje jako: „*Solnohradský mistr (?) z počátku 15. století, Replika Krumlovské madony (ve vídeňském umělecko-historickém muzeu)*“. S označením „replika“ jako nepřesným zjednodušením polemizuje Jaromír Homolka, in: Jaromír Homolka – Ladislav Kesner, *České umění gotické 1320–1400* (kat.), Národní galerie v Praze, Praha 1964, s. 81. Dále častěji užíván název *Varianta Krumlovské madony* nověji viz Ladislav Kesner, in: Jiří Kotalík et. al., *Staré české umění* (kat.), Národní galerie v Praze, Praha 1988, č. kat. 130, s. 88, dále Jiří Fajt, in: Fajt – Chlumská (cit. v pozn. 5). – Klípa – Ottová (cit. v pozn. 5) uvádí starší název ze sbírkové evidence *Varianta Krumlovské madony* i název *Madona z Hallstattu* užívaný většinou v zahraničním bádání. Normativní v tomto ohledu byly zejména práce Dietra Grossmanna (viz pozn. 5).
- 39** Viz Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (cit. v pozn. 5), s. 89. Vzorek litého kamene



analyzoval rovněž Manfred Koller, viz Koller (cit. v pozn. 5), komparační analýzu k přírodnímu kameni prováděl Petr Kotlík, viz Petr Kotlík, Zpráva o analýze materiálu, in: Jiří Fajt – Milena Bartlová, *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1996, s. 61–67; protokoly k těmto odběrům v NGP neuloženy.

**40** Viz Springer (cit. v pozn. 5).

**41** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1965 (cit. v pozn. 5). – Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (cit. v pozn. 5). – *Stabat Mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400* (kat. výst.), Salzburger Dom, Salzburg 1970. – Kurt Rossacher, *Technik und Materialien der Steingussplastik um 1400, Alte und moderne Kunst* 79, 1964, s. 12–16. – Kurt Rossacher, *Die Schöne Madonna – Neue Ergebnisse und Problematik der Ausstellung in Salzburg, Alte und moderne Kunst* 10, 1965, s. 2–5. – Přehledné shrnutí Manfred Koller, *Přírodní versus umělý kámen v Salcburku kolem roku 1400*, in: Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), s. 58–71. – Dále Ivo Hlobil, *Salcburské krásné madony z litého umělého kamene*, in: ibidem, s. 38–57. – Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln* (kat. výst.), I–III, Köln 1978, IV–V, Köln 1980.

**42** Albert Kutal, *K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „Krásné madony“ v Salcburku*, *Umění* 14, 1966, s. 433–460. – Albert Kutal, *Výstava Stabat Mater v Salcburku*, *Umění* 19, 1971, s. 402–421. – Jaromír Homolka, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách. K problematice společenské funkce výtvarného umění v předhusitských Čechách*, Praha 1976.

**43** Shrnutí viz Koller (cit. v pozn. 41), výběrově: Manfred Koller, *Zur Gußsteintechnik in der Spätgotik*, in: Sophie Guillot de Suduiraut (ed.), *Sculptures médiévales allemandes. Conservation et restauration. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 6 et 7 décembre 1991*, Paris 1993, s. 79–100; zkráceně česky bez názvu: *Technologia artis* 4 (<http://technologia.artis.avu.cz/czech.html>). – Koller (cit. v pozn. 5). – Manfred Koller – Hubert Paschinger – Helmut Richard, *Untersuchungen zur Guss-Steintechnik der Spätgotik in Mitteleuropa*, *Restauratorenblätter* 18, 1998, s. 85–94. – Manfred Koller, *Das Opus Thiemonis – Kunststeinverwendung in Salzburg im Hoch- und Spätmittelalter*, *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde* 142, 2002, s. 317–334.

**44** Koller (cit. v pozn. 5).

**45** Příkryl – Racek – Příkrylová (cit. v pozn. 6).

**46** Ibidem, s. 72.

**47** Václava Antušková – Kateřina Hricková – Radka Šefců, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 18/173, archiv chemicko-technologické laboratoře, NGP, 2019.

**48** USB mikroskop Dino-Lite Premier AM4113ZT-FV2W, zvětšení 50×, 200×, polarizované viditelné světlo (VIS) a UV světlo ( $\lambda = 375$  nm). Získané snímky byly zpracovány programem Dino-Capture 2.0 a NIS Elements D.

**49** Prvková analýza byla provedena přenosným XRF přístrojem NITON XL3t GOLDD+, zdroj záření je minirentgenka se stříbrnou anodou s maximálním napětím 50 kV, průměr měřené plochy byl cca 5 mm, doba jedné analýzy 120 s. Měření probíhalo bezkontaktně ze vzdálenosti do cca 0,5 cm.

**50** Měření probíhalo spektrometrem Bravo ve spektrálním rozsahu 3200–170  $\text{cm}^{-1}$ , s výkonem laseru < 100 mW a rozlišením 10–12  $\text{cm}^{-1}$ . Vyhodnocení bylo provedeno pomocí programů Opus a Omnic 9. Spektra byla porovnána s knihovnou spekter chemicko-technologické laboratoře NGP.

**51** Autorky děkují za spolupráci Anně Třeštíkové a Markétě Pavlíkové z restaurátorského oddělení NGP, které provedly odběry mikro-vzorků polychromie.

**52** Molekulová analýza metodou Ramanovy mikro-spektroskopie byla provedena na přístroji DXR Raman Microscopy, Thermo Scientific, excitací lasery 532 nm a 780 nm, výkon laseru 0,5–15 mW, spektrální rozsah 3300–50  $\text{cm}^{-1}$ , doba měření 60–120 s. Spektra byla zpracována v programu Omnic 9 a interpretována na základě porovnání s knihovnou spekter chemicko-technologické laboratoře NGP. Prvková analýza byla provedena rastrovacím elektronovým mikroskopem s rentgenovým mikroanalýzátorem JEOL JSM-6460 LA v režimu nízkého vakua (35 Pa), urychlovací napětí 20 kV. Molekulová analýza metodou infračervené spektroskopie byla realizována s využitím spektrometru Alpha, Bruker Optics s ATR nástavcem s jednodrazovým diamantovým krystalem, spektrální rozsah 4000–400  $\text{cm}^{-1}$  s rozlišením 4  $\text{cm}^{-1}$ , počet skenů 64. Naměřená spektra byla zpracována v programech OPUS a Omnic, identifikace přítomných látek byla provedena na základě porovnání s knihovnou spekter chemicko-technologické laboratoře NGP.

**53** Přírodní sádrovec byl výchozí surovinou, která byla při zahřívání na teplotu kolem 130–150 °C částečnou ztrátou navázané vody přeměněna na sádra (hemihydrát síranu vápenatého,  $\text{CaSO}_4 \cdot \frac{1}{2} \text{H}_2\text{O}$ ). Při zhotovení litého kamene byla sádra smíchána s vodou a opětovnou hydratací (navázání vody spojené s přeměnou na dihydrát) došlo k vytvrnutí. Termín sádra se někdy volně používá jako označení pro obě formy (hemihydrát i dihydrát) síranu vápenatého.

**54** Viz Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), č. kat. 12, s. 123–125; č. kat. 11, s. 114–122; č. kat. 3, s. 82–85; č. kat. 8, s. 100–103; č. kat. 13, s. 126–129; č. kat. 7, s. 97–99. Naše poděkování

za vstřícnou spolupráci patří majitelům děl a jejich zástupcům.

**55** Příkryl - Racek - Příkrylová (cit. v pozn. 6), s. 74.

**56** Koller (cit. v pozn. 5), s. 66–69.

**57** Anhydrit, bezvodá forma síranu vápenatého ( $\text{CaSO}_4$ ), se vyskytuje v přírodě jako minerál nebo se vyrábí zahříváním sádrovce na vyšší teploty než při výrobě sádry. Podle zvolené teploty se liší struktura vzniklého anhydritu a tím i jeho schopnost opakovaně reagovat s vodou.

**58** Je otázkou, zda uhličitán vápenatý není jak v samotné hmotě litého kamene, tak jako vrstva polychromie na povrchu. Bez odběru mikro-vzorku není možné provést toto upřesnění ani blíže specifikovat technologický postup vzniku litého kamene.

**59** Ivo Hlobil, in: Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), č. kat. 3, s. 82. Manfred Koller možnosti mineralogického určení z odebraného vzorku zpochybňuje v odkaze na jeho velikost a místo odběru, in: ibidem, s. 66. Ivo Hlobil během příprav výstavy upozornil na kovové prvky viditelné na několika místech v hmotě sochy na snímcích CT, existence těchto prvků jej vedla k návrhu ověřit hypotézu, zda materiálem sochy není litý kámen. Měření probíhalo na obnaženém povrchu kamene bez souvislé polychromie v místě cípu šatu u levé nohy a na soklu ze zadní strany. Strukturní analýzou byl na obou měřených plochách potvrzen pouze uhličitán vápenatý. Pokud by se jednalo o litý kámen, jeho materiálové složení by bylo odlišné od ostatních zkoumaných soch.

**60** U katalogového hesla *Madona z Breitenau*, in: Hlobil et al. (eds.) (cit. v pozn. 1), č. kat. 8, s. 100, autor hesla Ivo Hlobil uvádí v materiálové specifikaci vápenec nebo umělý litý kámen. Doposud nebyla provedena materiálová analýza. Výsledky neinvazivního průzkumu ukazují spíše na přírodní kámen.

**61** K barevnosti krásnoslohých Madon z různých interpretačních rovin srov. Jaromír Homolka, Sochařství, in: Emanuel Poche (ed.), *Praha středověká*, Praha 1983, s. 359–489, zvl. s. 442, 449. – Manfred Koller, Bildhauer und Maler: Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 24, 1990, s. 135–161. – Robert Suckale (ed.), *Schöne Madonnen am Rhein* (kat. výst.), Bonn, LVR-Landesmuseum, Leipzig 2009. – Manfred Koller, Technika a sloh polychromie plastik, *Technologia artis* 3, 1993, s. 117–124. – Manfred Koller, Auch Fassung kleidet! Gefasste Steinskulpturen des Mittelalters, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXX, 2016, s. 293–307. – K interpretaci bílé barevnosti nejnověji Elisabeth Sobieczky, White in Medieval Sculpture Polychromy – Iconography, Reception, Restoration, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 82/3, s. 299–320. – K Brigitě Švédské rovněž Pavlína

Rychterová, Ikonografický motiv Narození Páně adoračního typu a vidění Brigity Švédské, in: *Verba in imaginibus: Františku Šmahelovi k 70. narozeninám*, Praha 2004, s. 97–111.

**62** K polychromii Piet nověji viz Michaela Ottová, Pieta z Jihlavy – Možnosti a meze dosavadních přístupů ke „Krásné Pietě“, in: Jana Hrbáčová (ed.), *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia*, Olomouc 2017, s. 13–25, k barevnosti zvl. s. 19.

**63** Manfred Koller – Giovanna Zehetmaier, Die Schöne Madonna aus Altenmarkt, in: Legner (ed.) (cit. v pozn. 41), s. 408. – Manfred Koller – Giovanna Zehetmaier, Die Schöne Madonna von Krumau und ihre Restaurierung, *Restauratorenblätter* 18, 1998, s. 125–130.

**64** K restaurování *Madony z Třeboně* (Věra Frömllová, 1974–1976) viz Věra Frömllová, in: *Věra Frömllová, Restaurátorské dílo* (kat. výst.), Střeďočeské galerii v Praze, Praha 1980, č. kat. 3, nepag. – Komparace s výsledky restaurování *Madony z Chlumu* (Jiří Tesař, 1965–1966) Věra Frömllová, Polychromie kamenné plastiky v období krásného stylu – okruh Mistra Krumlovské madony, *Technologia artis* 1, 1990, s. 85–88. – K raritnímu výskytu červeného pláště a výsledkům materiálového průzkumu Ivo Hlobil, Červený plášť Šternberské madony – unikum českého krásného slohu?, *Umění* 64, 2016, s. 412–418.

**65** Výsledky restaurování a průzkumu publikovány: Jaromír Surma, Průzkum a restaurování Křivákovy Piety, in: Jana Hrbáčová, *Křiváková Pieta. Restaurování 2005/2013–2014* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2015, s. 41–48. – Markéta Pavlíková – Lenka Helfertová – Romana Balcarová, Průzkum a restaurování Piety z kostela sv. Ignáce v Jihlavě, in: *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia / Vesperbilder des Schönen Stils. Beiträge des internationalen Symposiums*, Olomouc 2017, s. 74–77. – Susan Marti – Richard Němec – Marius Winzeler (eds.), *Pražská pieta v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát*, Praha 2018. – K možnosti interpretace polychromie krásnoslohých piet s četnými odkazy nověji Ottová (cit. v pozn. 62), s. 13–25, k barevnosti zvl. s. 19. – Soubor piet monograficky nověji viz Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430. Zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017.

**66** Jaroslav Pešina, Studie k ikonografii a typologii obrazu madony s dítětem v českém deskovém malířství kolem poloviny 14. století, *Umění* 25, 1977, s. 130–157. – Ivo Kořán, K vývoji tzv. svatovítského typu madony, *Umění* 29, 1981, s. 193–215. – Ivo Kořán, Život našich gotických Madon, *Umění* 37, 1989, s. 193–220.

**67** Vrstva, na kterou byla nanášena další, nebyla dostatečně zaschlá. Z tohoto důvodu není viditelná jednoznačná hranice oddělující tyto vrstvy. Posloupnost nanášení je viditelná ve

fluorescenci, kdy jsou vidět nepatrné hranice mezi jednotlivými vrstvami.

**68** Koller rovněž zmiňuje olejovou vrstvu pod zlacením na vlasech na miniově červeném podkladu. Je otázkou, zda nejde o vrstvu mordantu pod zlacením viz Koller, *Technika* 1993 (cit. v pozn. 61), s. 117–124.

**69** Ibidem. Azurit byl použit i ve vrstvách přemalby. Dále byl modrý rub pláště s nejpoužívanějším modrým pigmentem v období gotiky azuritem identifikován na *Křivákově Pietě* viz Jiřina Přikrylová, Mikroskopická analýza polychromie, in: Hrbáčová (cit. v pozn. 65), s. 62–63. Dále na *Pietě z Jihlavy*, viz Jana Odvárková, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 09/45, archiv chemicko-technologické laboratoře, NGP, 2009.

**70** Pruská modř byla prvně syntetizována na počátku 18. století, objevena 1704, viz Barbara H. Berrie, Prussian Blue, in: Elisabeth West FitzHugh (ed.), *Artists' Pigments, A Handbook of Their History and Characteristics*, Volume 3, Oxford 1997, s. 191–217.

**71** Pro období gotiky je charakteristické užití bílých podkladových vrstev pod polychromii či malbu, výběrově Lilian Švábenická – Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Helena Dáňová, Původ křídových sedimentů na středověkých deskových obrazech a řezbách na základě studia vápnitých nanofosilií, *Fórum konzervátorů – restaurátorů*, 2017, s. 48–58. – Joyce Hill Stoner – Rebecca Anne Rushfield (eds.), *The Conservation of Easel Paintings*, New York 2012.

**72** Směs olovnatě běloby a rumělky je často používána právě pro polychromii inkarnátů, doložena rovněž na *Madoně z Bad Aussee* viz Koller, *Technika* 1993 (cit. v pozn. 61).

**73** Identifikace na základě prvkové analýzy metodou rentgenové fluorescence viz Václava Antušková – Radka Šefců, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 20/43, archiv chemicko-technologické laboratoře, NGP, 2020.

**74** Ibidem.

**75** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (cit. v pozn. 5), s. 89.

**76** Koller, *Technika* 1993 (cit. v pozn. 61).

**77** Grossmann, *Schöne Madonnen* 1966 (cit. v pozn. 5), s. 89–90, proměřovány difference na sedmnácti kontrolních bodech modelace obou soch, naměřena difference v hodnotách: 0; 0,5; 1; 3 cm.

**78** Ibidem, s. 89.

**79** Na tomto místě bychom rádi poděkovali majitelům děl za laskavý souhlas s fotodokumentací a kolegům z fotooddělení NGP pod vedením Davida Steckera za pořízení snímků.

**80** Viz Adolf Hahnl, in: Hlobil et. al. (eds.) (cit. v pozn. 1), č. kat. 12, s. 123–125.

**81** K pojmu a významu tohoto motivu viz Ivo Hlobil, *Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern. Ein autochthones Motiv des*

böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion, *Umění* 66, 2018, s. 1–35. – Nově týž, Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie, in: Klára Benešová – Kateřina Kubínová, *Imago Imagines. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, sv. 1, Praha 2020, s. 442–479.

## Seznam vyobrazení

- 1 *Krásné Madony Salcburk. Litý kámen kolem 1400*, Národní galerie v Praze, prosinec 2019 – duben 2020, pohled do výstavních prostor.
- 2 *Madona z Hallstattu, Madona z Bad Aussee, Krásné Madony Salcburk. Litý kámen kolem 1400*, Národní galerie v Praze, prosinec 2019 – duben 2020, pohled do výstavních prostor.
- 3 Dopis Zdeňka Wirtha Vincenci Kramářovi ze dne 23. 8. 1924, Archiv Národní galerie v Praze.
- 4 Schválení nákupu *Madony z Hallstattu* ze dne 1. 9. 1924, Archiv Národní galerie v Praze.
- 5 Madlův dopis Kramářovi ze dne 16. 7. 1925, Archiv Národní galerie v Praze.
- 6 Ramanova spektra z hmoty litého kamene: a) dihydrát síranu vápenatého; b) magnezit; c) hematit; d) pyrit; e) rutil; f) uhlová čern.
- 7 XRF spektra z povrchu litého kamene *Madony z Hallstattu* (a) a *Madony z Bad Aussee* (b).
- 8 Schéma barevnosti *Madony z Hallstattu*, hypotetická podoba rozvržení barevnosti.
- 9 *Madona z Hallstattu*, detaily s viditelnými ostrůvky polychromie různého stáří, velmi dobře patrné zejména v detailech záhybů.
- 10 Makrosnímky z povrchu polychromie: a) vlasy Panny Marie; b) spona na šatech; c) lem pláště s druhotnými vrstvami zlacení; d) rozhraní lemu pláště a šatu, zřejmě původní zlacení; e) modelace na roušce Panny Marie; f) povrch litého kamene s viditelnou vzduchovou bublinou.
- 11 *Madona z Hallstattu* (a), *Madona z Bad Aussee* (b), detail povrchu litého kamene s viditelnými bublinami, partie zad.
- 12 Stratigrafie vrstev na inkarnátu Panny Marie ve viditelném a ultrafialovém světle a snímek z elektronového mikroskopu.
- 13 Stratigrafie vrstev z roušky Panny Marie ve viditelném a ultrafialovém světle a snímek z elektronového mikroskopu.
- 14 Stratigrafie z modré polychromie na plášti ve viditelném a ultrafialovém světle: a) modrá vrstva azuritu na červeném podkladu; b) modrá vrstva přemalby na sádrovém podkladu; c) modrá vrstva přemalby na křídovém podkladu.
- 15 Stratigrafie vrstvy z líce pláště ve viditelném a ultrafialovém světle a snímek z elektronového mikroskopu.
- 16 Stratigrafie vzorku z lemu pláště ve viditelném a ultrafialovém světle a snímek z elektronového mikroskopu. Viditelné vrstvy zlacení.

17 Stratigrafie vrstev a Ramanova spektra ze zelené polychromie na soklu. V zelené vrstvě byl identifikován malachit, atakamit a posnjakit.

18 *Madona z Hallstattu a Madona z Bad Aussee*, detaily provedení. Srovnání povrchu s druhotnou polychromií a s odhalenou sochařskou modelací.

19 *Madona z Hallstattu a Madona z Bad Aussee*, detail modelace ohybu okraje pláště. Na *Madoně z Hallstattu* nepůvodní polychromie nerespektuje původní modelaci pláště a šatu.

20 *Madona z Hallstattu a Madona z Bad Aussee*, viditelná struktura litého kamene i rozsah chybějící hmoty modelace zad u druhotně upravené *Madony z Bad Aussee*.

21 *Madona z Hallstattu a Madona z Bad Aussee*, snímky spodní strany s viditelnými stopami po nástrojích. U *Madony z Hallstattu* patrný otisk dnes nečitelného razítka.

22 *Madona z Hallstattu*, detail okraje otvoru s viditelnými stopami polychromie. V těchto místech průzkum potvrdil druhotné vrstvy.

23 *Madona z Hallstattu a Madona z Bad Aussee*, detail modelace roušky s viditelnými stopami po gravírování povrchu.

# Příběh ztracené *ráginí*: průzkum indické malby

ZDENKA KLIMTOVÁ – RADKA ŠEFCŮ – TOMÁŠ TROJEK

Interdisciplinární příspěvek prezentuje výsledky společného bádání na indické malbě *Virávar ráginí* z okruhu *rágamálového* malířství, vytvořené ve druhé polovině 17. století ve středoindickém málvském stylu. Uměleckohistorický výzkum poukazoval na základě námětové a stylové analýzy na rozsáhlou přemalbu, nahrazující předpokládanou postavu krásličí se ženy portrétem mughalského panovníka Humájúna. Doposud však nebyly k dispozici jednoznačné argumenty, které by tuto hypotézu potvrdily nebo vyvrátily. Rozsáhlý přírodovědný materiálový průzkum využívající širokou škálu instrumentálních metod tuto hypotézu mohl jednoznačně prokázat. Bodová prvková a strukturní analýza popsala nejen základní barevnou paletu (užití indiga, rumělky, auripigmentu, indické žluti a zejména uhličitanu vápenatého), ale potvrdila rovněž různorodou skladbu použitých výtvarných materiálů v původní malbě a přemalbě. V přemalbě byla stěžejní identifikace olovnaté běloby, která v originálních vrstvách nebyla potvrzena. Díky pokročilým mapovacím technikám založeným na rentgenfluorescenční spektroskopii bylo možno prvně nahlédnout pod povrch a zobrazit původní námět – krásličí se ženu – ztracenou *ráginí*. Určení doby vzniku přemalby na základě identifikovaných materiálů nelze přesně stanovit, neboť paleta výtvarných materiálů v indickém malířství v průběhu 16. až 19. století se téměř neměnila. Zatímco tedy na základě rozdílů v použití výtvarných materiálů byla prokázána námětová a kompoziční změna a její rozsah, při úvahách o době vzniku přemalby se ukázala stěžejní právě stylová komparační uměleckohistorická analýza.

## Klíčová slova

indická malba, Málva, *rágamálová* ikonografie, Humájún, portrét, žánrová malba, přemalba, neinvazivní analytické metody, Ramanova spektroskopie, rentgenfluorescenční analýza, pigmenty

*Dvojverší // Požádala manžela o schůzku  
o samotě a hezky si nazdobila tělo // myslí  
na milostnou hru a čeká (setrvává na místě),  
tak praví Virávaraváma // 3 //.*<sup>1</sup>

## *Rágamálové* malířství

Mezi více než dvěma sty indickými malbami ze 17.–19. století ve sbírkách Národní galerie v Praze (dále NGP) velký podíl zauímají díla tematicky spadající do okruhu *rágamálového* malířství.<sup>2</sup> Patří mezi ně malba nadepsaná textem uvedeným v záhlaví, který ji stejně jako nápis na zadní straně listu jednoznačně identifikuje jako *Virávar ráginí*. Místo hlavní postavy, jíž má být podle nápisů a ustálené ikonografie roz-toužená žena zhlížející se v zrcadle, však paradoxně zauímá postava mughalského

panovníka Humájúna, jemuž služebná ukazuje jeho (?) portrét. Malba vytvořená ve druhé polovině 17. století ve středoindickém málvském stylu (**obr. 1**) byla do sbírek NGP zakoupena v roce 1961 s vědomím, že jde o pozdější částečnou přemalbu. Současná úroveň technologických analýz nabízí možnost nahlédnout pod povrch.

Nejprve k termínu *rágamálové* malířství. Jako *rágy* a *rágini* se v tradiční indické hudbě označují melodické módy, na jejichž základě hudebníci improvizují. Sestavují se do systémů, nejrozšířenější zahrnuje šest mužských *rágů*, ke každému z nich je přiřazena skupina obvykle pěti ženských *rágini*. Poezie personifikovala *rágy* a *rágini* do podob hinduistických bohů nebo mužů a do ženských postav. První známé ilustrace *rágamálových* témat se objevily na konci 15. století. Protože se scény ustálily a poučení příjemci je dokázali identifikovat, přestával být textový doprovod k malbám nezbytně nutný. Série listů sestavené v určitém pořadí se vázaly do alb *rágamál*, „věnců *rágů*“, odtud označení žánru. *Rágamálové* malířství kvetlo mezi 16. a 19. stoletím zvláště v prostředí indických panovnických dvorů, hinduistických i muslimských, a z dvorského prostředí také převážně čerpalo inspiraci k žánrovým výjevům. Charakter hrdinů a hrdinek, situace, ve kterých vystupují, ale i naznačení atmosféry uspořádáním prostředí vyjadřují nálady *rágů* a *rágini* stejně, jako to jinými prostředky činí hudba a poezie. Pro porozumění indické estetiky je podstatný termín *rasa*, vztahující se vedle zmíněných také k dalším oborům umění, například k tanci a dramatickému umění. *Rasa* vyjadřuje naladění, které zdařilé umělecké dílo obsahující příslušnou emoci vyvolává v mysli vnímavého příjemce označovaného *rasik*, což lze přeložit jako „estét“. *Nátjašástra*<sup>3</sup> rozeznává osm takových emocí, například zuřivou, hrdinskou nebo komickou, ale *rágamálové* malířství preferuje – třebaže ne výlučně – *rasu šrngára* evokující lásku.

### **Virávar rágini**

Láska zde má tři podoby: naplněnou, očekávanou a odloučenou.<sup>4</sup> *Virávar rágini*<sup>5</sup> patří do druhé skupiny: ztělesňuje ji žena očekávající příchod milého (v kontextu indické tradice manžela), který byl mimo domov, a kráslí se pro něj před zrcadlem. *Rágamálová* ikonografie se vyvíjela v čase a má řadu lokálních variant, ale *Virávar* mezi nimi patří k nejstálenějším.<sup>6</sup> I když hlavní postavu – ztělesnění *Virávar* – zakrývá přemalba, pro samotnou identifikaci *rágini* je podstatnější postava stojící služebné původně se zrcadlem, nyní portrétem,

kteřá je součástí původní malby. K ilustraci základní scény zatím poslouží list se stejným námětem (**obr. 2**) z *rágamálového* alba v NGP (zmíněného v poznámce 2). To však pochází z okruhu lokálního mughalského malířství a liší se nejen dobou vzniku mladší o jedno století, ale především malířským stylem. V jiné variantě ikonografie *Virávar* je už očekávaný muž přítomen a ze skrytu sleduje přípravy na svůj návrat. Tento typ *Virávar rágini* představuje ve sbírkách NGP malba z rádžasthánského Džajpuru z druhé poloviny 18. století.<sup>7</sup>

Málva je historická oblast v centrální Indii na území dnešního svazového státu Madhjadpradéše, jižně od rádžasthánského Méváru.<sup>8</sup> V souvislosti s malířstvím však může být termín chápán spíše jako označení stylu než oblasti původu.<sup>9</sup> Ačkoliv je zařazení málvských maleb do okruhu tvorby centrální Indie nepochybné, vzhledem k těsným vazbám se sousedním Rádžasthánem bývá v některých případech obtížné odlišit málvskou produkci právě od maleb z Méváru, kde má vedle toho *rágamálová* tematika delší tradici, pokud z repertoáru námětů vybíráme právě ji. Pravděpodobně z Méváru pochází jedna z nejstarších dochovaných *rágamálových* maleb vůbec, *Bhairaví rágini* ve sbírkách Victoria and Albert Museum v Londýně, vytvořená mezi lety 1520–1540 a představující ženu, která uctívá symbol hinduistického boha Šivy.<sup>10</sup> Přestože lze předpokládat, že mévárská *Bhairaví rágini* vznikla nejméně o sto dvacet let dříve než naše zkoumaná malba, vykazují společné rysy: v horní části nápis na žlutém podkladu, výrazné odstíny červené a žluté, temně modré nebe. Silueta sedící postavy se podobá té, kterou v zrcadlovém obrácení uvidíme na rekonstrukci postavy sedící ženy pod přemalbou (**obr. 13**). Shodnou funkci už na této mévárské malbě mají v 16. a 17. století oblíbené černé štrapece patřící do arzenálu výzdobných motivů na ženských oděvech i v interiéru.

Scéna na zkoumané malbě se odehrává v otevřeném průhledu do paláce. Žena vlevo má typický „málvský“ profil s ubíhající čelem a vystupující střední částí obličeje, rozpuštěné vlasy překryté transparentním žlutým šálem *ódhni*, krátký živůtek *čólí* a nevezorovanou sukni se žlutým středem. Na *banglích*, masivních náramcích nad lokty a na zápěstí, má zavěšené bohaté černé štrapece. Ty se opakují také nahoře po stranách baldachýnu, byť levý štrapec částečně zakrývá přemalbu. Původní malba ukazuje na modré části baldachýnu vzor sestavený ze čtveřic teček vytvořený technikou *báandhání*.<sup>11</sup> Podobný vzor provedený červeným barvivem na šedé půdě podlahy

je už dílem přemalby. Střechu paláce ukázal malíř v pohledu zleva a shora. Frontálně viděnou zeď na levé straně člení okno se zavřenou okenicí, i když pro podobný motiv najdeme v málvském stylu paralely na dveřních křídlech.<sup>12</sup> Výklenky, které okno obklopují, zůstávají prázdné a jediná nádoba jakoby levitovala před zdí.

Ačkoliv byla oblast Málvy pod mughalskou kontrolou už od počátku šedesátých let 16. století, mughalské malířství ovlivnilo tamní umělce jen minimálně. Styl, který označujeme jako málvský, se objevil poměrně pozdě, nejstaršími datovanými malbami jsou ilustrace ke Kéšavdásovu textu *Rasikaprijá*<sup>13</sup> rozptýlené mezi řadu světových sbírek; závěrečný list v sérii, ve sbírkách Národního muzea v Novém Dillí nese datování 1634.<sup>14</sup> Až po osmdesátá léta 17. století se základní znaky málvského stylu příliš neměnily. Zůstává výrazná barevnost s preferencí přímočarých odstínů červené, žluté a modré a obliba prázdných ploch na pozadí, jednoduchý rámec architektury, pokud je do něj scéna zasazena, nebo nerovnováha mezi proporcemi postav a architektury. Pojetí protáhlé postavy služebné s poměrně malou hlavou odpovídá druhé polovině 17. století a na toto období ukazuje také červeno zelený ornament v dolní části palácové zdi, který datování posouvá v rámci málvské malby nejspíše do období šedesátých až osmdesátých let.<sup>15</sup>

### Virávar nahradil Humájún

Novou ústřední postavou se po přemalbě stal druhý mughalský císař Humájún.<sup>16</sup> Nemá typickou středoasijskou pokrývku hlavy *tádže izzat* obtočenou turbanovým pásem ani kabátec s krátkými rukávy, které jeho rané portréty jednoznačně odlišují od jiných mughalských panovníků,<sup>17</sup> od 18. století se ale stejně často zobrazoval v oděvu zavedeném na mughalském dvoře až v době vlády jeho syna Akbara.<sup>18</sup> Dalším charakteristickým znakem raných i pozdních Humájúnových portrétů bývá delší zašpičatělý vous, jenž má například na portrétu z druhé poloviny 18. století ve sbírkách NGP (**obr. 3**). Jako Humájúnova postava s velkou pravděpodobností identifikuje doplněný nápis v pravé části modrého pásu dole, ten je však příliš poškozený na to, aby jej bylo možno jednoznačně interpretovat. Přesto lze vycházet z prvních tří slabik nápisu v písmu *dévanágarí* – *Humájú* – a z čísl odpovídajících roku 1530, kdy panovník nastoupil na mughalský trůn.

Je zřejmé, že autor přemalby nebyl příliš obeznámen s mughalským malířstvím, které portréty panovníků do indického prostředí uvedlo a k jehož kmenovým námětům

patřily. Vytratil se zde obvyklý důraz na majestát a reprezentaci. Malíř usadil císaře na křeslo evropského typu a vpravo doplnil postavu služebné působící nepatřičně těsnou blízkostí i oděvem neodpovídajícím době vytvoření původní malby.<sup>19</sup> Vznikla úsměvná situace, kdy žena vlevo ukazuje portrét (před přemalbou zrcadlo odrážející podobu *Virávar*) panovníkovi, sice bosému, ale připravenému vydat se na lov. (Portrét v ruce služebné nemusí představovat Humájúna, ale případně jeho otce a předchůdce Bábura (1526–1530), protože tvář i aranžování turbanu se mírně liší.) Na pravé pěsti v rukavici drží Humájún štíhlého dravce, pravděpodobně sokola, nakolik styl malby identifikaci umožňuje. Čepička na hlavě sokola má jen dekorativní význam, nekryje oči.<sup>20</sup> Přes panovníkovo levé rameno je přehozený luk; hůlka v ruce nejspíš není šípem, ale další sokolnickou pomůckou. Portréty Humájúnova syna Akbara, vnuka Džahángíra a dalších významných postav na lovu s dravcem se v mughalském malířství objevují už od Akbarovy doby,<sup>21</sup> zde však jde o pozdní redakci.<sup>22</sup> V našem případě se dokonce vnucuje otázka, zda autora přemalby neinspiroval párek odlétajících holubů, přirozené kořisti sokolů. Ti jsou totiž součástí původní malby. Motiv letících ptáků na pozadí tmavého nebe byl v malířství centrální Indie v 17. století poměrně rozšířený.

Portréty mughalských císařů a jejich předchůdců byly oblíbeným námětem malířů od 16. století po rozpad mughalské říše v roce 1857. Portrétů minulých císařů přibývá v 18. století, kdy se jejich produkce rozšířila daleko za hranice centra v Dillí a kdy mohlo jít o připomínku zašlé slávy impéria. V 19. století panovnícké portréty vznikaly na objednávku trhu tvořenou evropskými, především britskými návštěvníky Indie a představovaly ideální suvenýry. Lze předpokládat, že malíř, který žánrovou malbu změnil v portrét panovníka, pracoval se záměrem vyjít vstříc poptávce a takovou upomínku vytvořit. S ikonografií *rágamálového* malířství byla v době předpokládaného vzniku přemalby obeznámena jen hrstka odborníků. Obsah nápisu nahoře v bradžštině, psaný v písmu *dévanágarí*, nepřekážel autorovi v doplnění nového drobného nápisu dole s identifikací ústřední postavy. V průběhu 19. století získaly mezi návštěvníky Indie oblibu miniaturní portréty panovníků, jejich manželek, ale také architektonických památek, malované na slonovině.<sup>23</sup> Počátky produkce těchto drobných akvarelových maleb jsou spjaty s Dillí, rozšířila se však i do dalších center, například do Džajpuru. Ačkoliv naše přemalba

není vytvořena jemným štětcem miniatury, pojetí panovnického portrétu s tváří v poloprofilu a v dobově indiferentním oděvu je podobné.<sup>24</sup>

Do sbírek NGP byla malba zakoupena v roce 1961 od MUDr. Alexeje Záhoře (1883–1969) společně s dalšími třemi indickými malbami novějšího data.<sup>25</sup> Renomovaný oftalmolog působil jako funkcionář mezinárodních lékařských organizací,<sup>26</sup> do Indie však cestoval, když v mládí působil jako lodní lékař.<sup>27</sup> Tři indické oděvy od Alexeje Záhoře jsou také ve sbírkách Náprstkova muzea; zápis k nákupu z roku 1959<sup>28</sup> uvádí, že podle údaje majitele byly zakoupeny na začátku století při jeho cestě do Madrásu (lze však předpokládat, že Madrás nebyl jediným místem, které navštívil). Kontakty s kapitanátem přístavu v Terstu jsou doloženy v letech 1911 a 1912,<sup>29</sup> víc se o jeho cestách do Indie zatím zjistit nepodařilo.

### Přírodovědný průzkum

V roce 2019 byl otevřen přírodovědný průzkum akcentující získání informací o technologických aspektech dané malířské techniky, rozložení barevných pigmentů, barviv a možnostech rozlišení druhotných zásahů v malbě. Důležitým aspektem byl pokus o vysvětlení a potvrzení uměnovědného bádání vzniku přemalby v podobě mughalského panovníka Humájúna za námětově daný, ikonograficky ustálený výjev kráslicí se ženské figury. Malba *Virávar ráginí* byla v hledáčku materiálového průzkumu již v roce 1994, kdy byly odebrány mikrovzorky z podložky a z části barevných vrstev (ojedinělá zrníčka pigmentů a vláken).<sup>30</sup> Cílem průzkumu bylo identifikovat podložku a základní pigmenty malby pomocí mikrooptických a mikrochemických zkoušek. Před započítím průzkumu v roce 2019 byly vytyčeny principy, které si kladly za cíl využití maximálně šetrných postupů, aby nedošlo k žádným ztrátám barevných vrstev malby. Materiálový průzkum probíhal v několika etapách a soustředil se na využití výlučně neinvazivních analytických technik. V první fázi byl povrch malby zdokumentován pomocí USB mikroskopů ve viditelném (VIS), ultrafialovém ( $\lambda = 375$  nm) a v infračerveném záření (IR).<sup>31</sup> Pomocí makrofotodokumentace byly sledovány detaily technologických aspektů provedení malby a pokovení, morfoloogické znaky pigmentů a barviv, jejich chování po excitaci ultrafialovým zářením (fluorescence). Pod IR zářením byly dokumentovány detaily kresebné techniky. Následně byla provedena na zájmových plochách malby prvková bodová rentgenfluorescenční analýza přenosným

přístrojem NITON XL3t GOLDD<sup>32</sup> a strukturální analýza metodou mobilní Ramanovy a infračervené spektroskopie. Ramanova spektra byla získána ručním Ramanovým spektrometrem Bravo, který je vybaven duálním laserem 780–1064 nm s potlačenou fluorescencí – *Sequentially Shifted Excitation* (SSE).<sup>33</sup> Strukturální analýza metodou infračervené spektroskopie byla realizována na povrchu malby reflexní technikou pomocí spektrometru ALPHA.<sup>34</sup> Na základě této několikafázové exaktně zaměřené detekce materiálu na zájmových plochách bylo přistoupeno k monitoringu detekovaných složek, respektive prvků v ploše miniatury. Prvkové mapování bylo realizováno na rentgenfluorescenčním mikroanalýzátoru jednak na ploše 8,2 × 12,9 cm (**obr. 4**), kde probíhalo měření s krokem 1 mm,<sup>35</sup> a jednak na plochách pokovení s mikrokrokem 0,075 mm, kdy byly mapovány plochy 1,95 × 1,95 mm, resp. 1,95 × 1,35 mm pro identifikaci a rozložení materiálů pokovení.<sup>36</sup> Metodou plošného mapování bylo možno prostorově zdokumentovat rozložení signifikantních prvků na celé zájmové ploše hlavního výjevu s přemalbou, a rozlišit tak na základě signifikantních prvků přemalbu od původní kompozice malby.

### Výsledky přírodovědného průzkumu – nalezená *ráginí*

Podložka malby miniatury je papírová o výšce 24 cm a šířce 17,3 cm, vznikla ze dvou částí při zachování šířky. Spodní část s hlavním výjevem má výšku 16,3 cm, vrchní část má 8,3 cm; navzájem se překrývají v šířce 0,6 cm, kde byla aplikována adhezivní vrstva. V papírové podložce (**obr. 5**) byla identifikována rostlinná celulósová vlákna lnu.<sup>37</sup> Papír se v Indii začíná používat v malířství od konce 13. století a nahrazuje podložky z palmových listů.<sup>38</sup> Papír se obvykle připravoval slepením dvou a více tenkých papírových fólií. Následně se povrch papíru upravoval, vyhlazoval, leštil<sup>39</sup> a byla na něj nanášena bílá vrstva uhlíkatu vápenatého.<sup>40</sup> Na takto připravené podložce je v infračerveném záření viditelné provedení černé kresby. Na IR snímku celku<sup>41</sup> pod geometrizujícími linkami zjednodušeného kompozičního rámce architektury je vymezena plocha pro hlavní motiv, v které jsou fragmentárně viditelné linky rozměrově naznačující vykreslení polštáře, snad i s třásněmi (**obr. 6, 7**), na němž byla umístěna sedící žena zhlížející se v zrcadle. Na IR makrosnímcích lze pak pozorovat výrazný posun v provedení kresebných jemných linií vykreslujících postavu služebně se zrcadlem oproti expresivněji podaným černým linkám v obličejových partiích sedí-



cího mughalského panovníka Humájúna a stojící ženské figury vpravo (**obr. 8**). Markantně jsou rozdíly viditelné i na kresbě nohou jednotlivých figur (**obr. 9**). Při vzájemné komparaci detailů kresebných linií je zřejmé, že charakteristika rukopisných tahů a použití média jsou rozdílné jak v sytosti černého odstínu, tak v ostrosti provedených kresebných linek, které ukazují na rozdílný nástroj – štětec. Díky přemalbě došlo k výraznému posunu i v partii původně vyobrazeného zrcadla, v kterém se zhlížela krásličice se ženou. Právě na tomto detailu je patrný zřejmý rozměrový a koncepční posun. Původní zrcadlo s velkým rámem je překryto obrazem panovníka, kde jeho kontury zasahují až do původní plochy rámu zrcadla (**obr. 10**). Drobný posun od kresby je v malbě ptáka na pozadí (**obr. 11**), ten lze však přisuzovat původnímu autorskému záměru.

Průzkum zobrazovacími a instrumentálními technikami přinesl poměrně rozsáhlé výsledky, na jejichž základě lze detailně specifikovat užití a schéma výtvarných materiálů v původní malbě a přemalbě. Barevné schéma provedení se jeví jako velice přímočaré v kombinaci tmavého modrého pozadí nad bílou architekturou se světle modrou zdí s oknem a akcentujícím červeným pozadím za hlavní scénou, která se odehrává v otevřeném průhledu do paláce. Materiálová analýza však ukázala rafinovanější využití pigmentů a drobné nuance v malířské modelační technice provedení. Celkově bylo pojednáno nejdříve pozadí, následně architektura, figury, drobné zdobné subtilní detaily (šperky, náušnice) nebo fyziognomické rysy (např. ústa) a zlacení.<sup>42</sup>

Hlavním modrým pigmentem je indigo, které bylo identifikováno Ramanovou spektroskopii v malbě oblohy (**obr. 12a**), v tmavých kruhovitých plochách na obloze, v malbě architektury a na spodním pásu v levé části a na baldachýnu. Plasticita baldachýnu je umocněna provedeným bílým dekorem s uhličitánem vápenatým ( $\text{CaCO}_3$ ). Částice bílého pigmentu na povrchu vykazují proměnlivý lesk. Na základě získaného Ramanova spektra lze usuzovat, že byla použita mušlová běloba (**obr. 12b**). Uhličitán vápenatý byl identifikován jako základní bílý pigment kvašové techniky v původní originální malbě. Oproti tomu na předpokládaných plochách s přemalbou je použita jako základní pigment olovnatá běloba ( $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$ ). Plošnou distribuci charakteristických prvků těchto pigmentů vápníku (Ca) a olova (Pb) ukazují mapy prvkového složení naměřené metodou rentgenové fluorescence v režimu plošného

mapování. Právě tato analýza prokázala změnu v kompozici malby (**obr. 13**). Plošná distribuce olova je soustředěna na malbu vrchní části ženské figury vpravo, na hlavu panovníka, sokola, obraz panovníka, na křeslo, na části podlahy a na nápisový pás na modrém pozadí (**obr. 13a**). Bodovou prvkovou analýzou ani strukturální analýzou nebylo prokázáno na žádné jiné části olovo, resp. olovnatá běloba. Výhradně je soustředěna v plochách přemalby a její distribuci, a tím i rozsah tohoto zásahu jednoznačně vymezuje. Oproti tomu bílý uhličitán vápenatý byl výhradně prokázán v původní kompozici malby a potvrzuje i námětově správnou sedící figuru v dolní pravé části. Kde plošně distribuovaný vápník obrysové tuto figuru znázorňuje (**obr. 13b**), lze snad rozpoznat sedící ženu na velkém polštáři se skrčenou pravou nohou. Linie siluety by mohla být typově příbuzná k sedící ženě například na malbě *Bilával ráginí* nebo *Patmaňžari ráginí* (23,2 × 15,9 cm, Indie, Málva, kolem 1680).<sup>43</sup> Figura krásličice se ženou na výjevu *Bilával ráginí* s pokrčenou pravou nohou, ozdobená závojem a bílými perlami, zde sedí opřena o červený polštář. Scéna je zasazena do zeleného interiéru paláce. Na druhém vyobrazení je žena z profilu sedící na polštáři s květinovým dekorem umístěna do červeného pozadí interiéru paláce. Obrys linie na malbě ze sbírky NGP naznačuje, že by mohlo jít spíše o první variaci tohoto výjevu.<sup>44</sup>

Tento kompoziční a původní námětový záměr akcentuje i rozložení rtuti (Hg, **obr. 13c**), která byla použita ve formě rumělký (HgS, **obr. 12c**) na pozadí v průhledu interiéru paláce. Jednoznačně viditelné hranice užití rumělký na pozadí interiéru přesně ohraničují plochu se sedící figurou. Postava panovníka od pasu k hlavě a část ženské figury vpravo jsou namalovány až na červené rumělkové pozadí, na rozdíl od postavy služebné a sedící krásličice se ženou. Z toho je zřejmé, že původní kompoziční intence počítala právě pouze se stojící služebnou a sedící krásličicí se ženou a malba pozadí lemuje tyto figury centrálního motivu. Drobný obdélníkový útvar na mapě rtuti mezi nohama křesla byl nejspíše domalován dodatečně s přemalbou, aby došlo k sjednocení s pozadím. Na šatu panovníka se v přemalbě celé plochy jeho šatu a na části křesla vykresluje analýzou XRF distribuce draslíku (K, **obr. 13d**). V přemalbě tak mohly být použity minerály na bázi např. jemných jílu. Strukturu materiálů, ve které je draslík obsažen, se však nepodařilo přesně identifikovat.<sup>45</sup> Je otázkou, zda na části tohoto zeleného šatu mohla být aspoň fragmentárně použita

původní malba polštáře či šatu sedící figury, což by naznačovala přítomnost auripigmentu. Zásadní absence kresebného rozvrhu spíše dává tušit, že před přemalbou mohlo dojít k odstranění původní části malby. Na makrosnímčích je povrch malby hrubší, není zcela celistvý a hladký a byla na něj zřejmě aplikována i organická vrstva s lesklou texturou. Značné poškození je viditelné pod zlaceným písmem v modrém nápisovém pásku pod malbou. Vedle těchto pigmentů, které téměř exaktně vymezují rozsah druhotného zásahu, byly v malbě identifikovány i další výtvarné materiály.

Na části modré sukně služebné jsou viditelné nepravidelné amorfní tvary žlutého barviva, které má po excitaci ultrafialovým zářením výraznou fluorescenci. Tato charakteristická zářivě žlutá fluorescence je specifická pro indickou žlut.<sup>46</sup> Žluté barvivo bylo připravováno z kravské moče, kdy byly krávy krmeny výhradně mangovými listy.<sup>47</sup> Barvivo založené na krystalické směsi hořčnaté a vápenaté soli kyseliny euxantové bylo do Indie importováno zřejmě v 15. století.<sup>48</sup> Indická žlut patřila v indické malbě mezi běžně dostupná a užívaná barviva od 16. do 19. století. Byla prokázána na mughalských i rádžpútských malbách.<sup>49</sup> Barvivo bylo rovněž potvrzeno na vnitřní sukni, na živůtku *čolí*, na šálu *ódhni* pokrývajícím figuru služebné, i na plášti a šálu ženské figury vpravo. Dále jsou jím provedeny drobné zdobné detaily ve vlasech služebné (**obr. 14**). Na základě vizuálního posouzení fluorescence je zřejmé, že je zde mírný posun zabarvení užitých barviv po excitaci ultrafialovým zářením na malbě služebné a na figuře vpravo. Kromě modré malby sukně služebné bylo barvivo naneseno i na modrý povrch architektonického pásu ve středové části výjevu, oddělujícího palácovou scénu od fasády v levé části vyobrazení. Dále je užito v detailech bílé architektury a v zelené malbě. Jeho charakteristická fluorescence je rovněž markantní ve vrchní textové části (pásu), kde vedle indické žluti byl identifikován auripigment ( $As_2S_3$ ). Podklad pro černé písmo na pásu ve vrchním plánu je směs žlutých pigmentů indické žluti s auripigmentem a uhličitánem vápenatým. Stejná kombinace pigmentů je i na živůtku služebné. Auripigment byl samostatně, resp. pouze s uhličitánem vápenatým, identifikován na žlutém pásu baldachýnu. Jako doprovodný pigment je v modrých plochách architektury, na modré malbě okna členěné okenicí, modrém šatu služebné a na spodním modrém pásu v levé původní části. Na povrchu modré malby jsou viditelně distribuovány žluté, až zlatavé krystalické částice auripig-

mentu (**obr. 15**). XRF analýzou byla potvrzena přítomnost dominantně síry a arsenu, dále vápníku a draslíku. Na Ramanových spektrech jsou ostré pásy 202, 292, 309, nejsilnější pás 355 a 383  $cm^{-1}$  charakteristické pro auripigment (**obr. 12d**). Morfologie částic a získaná Ramanova spektra ukazují na užití přírodního auripigmentu.<sup>50</sup>

Na základě výsledků rentgenové fluorescenční analýzy byly dokumentovány i plochy s pokovením. Pokovení levitující nádoby před zdí je provedeno zlatem na hnědavou adhezní vrstvu. Identickou vrstvu můžeme pozorovat i v poruchách na náušnicích služebné, kde je užita opět pod zlatem. Oproti tomu zdobné pásy na šálech ženských figur a drobné punkty na turbanu panovníka jsou provedeny práškovým zlatem. Zlatý lem šálu služebné je umocněn nanesením indické žluti téměř v translucenční barvě využívající červené pozadí. Zlaté imitace korálů kolem krku se střídají s řadami bílých teček na bázi uhličitánu vápenatého napodobujících perly. XRF analýza sice neprokázala markantní rozdíly ve složení zlata na původní malbě a přemalbě (např. turban panovníka), ale provedená makrofotodokumentace povrchu i naměřené intenzity záření zlata při XRF analýzách ukazují na rozdílnou tloušťku vrstev a provedení (**obr. 16**).

Vedle těchto materiálů bylo v přemalbě na šatu panovníka, ženské postavy vpravo a na křesle užito pro plastické ztvárnění dekoru opět práškové zlato a červené rostlinné barvivo. Na křesle je dekor umocněn bílými punkty, tentokrát však z olovnaté běloby, jak ukazuje distribuce olova v malbě. Olovnatá běloba aplikovaná v tomto drobném detailu ukazuje téměř na filigránský přístup na přemalbě panovníka Humájúna. Práškové zlato je použito i na písmu na spodním modrém pásu malby, kde však adhezní vrstvu tvoří červený základ. Tato kombinace dala zlatavému tónu písma teplou tonalitu. Techniky pokovení lze rozlišit na základě vlastních adhezních vrstev. V původní originální malbě je pro adhezi práškového zlata užita hnědá organická adhezní vrstva, oproti tomu na písmu je červený podklad pod zlatými částicemi (**obr. 17**). Identifikace pojiv metodou infračervené spektroskopie ukázala rozdíly mezi původní malbou a ztmavými plochami malby v obloze a na vrchním nápisovém pásku. V těchto plochách na rozdíl od originální malby byly zaznamenány pásy charakteristické pro lipidy. Na spektrech jsou typické pásy 4251 a 4322  $cm^{-1}$  ukazující na vosky. Pásy mají malá ramínka v polohách  $\sim 4260$  a 4431  $cm^{-1}$ , která naznačují i přítomnost pojiva na bázi

oleje. Je zřejmé, že tyto ztmavlé plochy vznikly dodatečně, zřejmě neopatrnou náhodnou manipulací, a nebyly původní zamýšlenou součástí malby. Oproti tomu nebyly zaznamenány rozdíly v užití pojiv na původní malbě a přemalbě. Lze usuzovat, že jde rovněž o techniku kvaše. FTIR analýza potvrdila rovněž rozdílnou přítomnost bělob v původní malbě – uhličitán vápenatý a v přemalbě – olovnatou bělobu.

XRF analýzou byl prokázán lokálně na modré nápisové pásce v spodní části titan, zinek a kobalt, které jsou přítomny v retuších zřejmě z pozdějších konzervačních zásahů.

### Závěr

Provedený rozsáhlý přírodovědný průzkum mohl poprvé jednoznačně potvrdit umělecko-historickou hypotézu, která poukazovala na rozsáhlou přemalbu respektive záměnu postavy kráslicí se ženy za mughalského panovníka Humájúna. Výsledky materiálové analýzy se ukázaly jako stěžejní, neboť mohly jednoznačně prokázat rozdílné užití a distribuci pigmentů v malbě a v přemalbě. Bodová prvková a strukturní analýza identifikovala v původních barevných vrstvách indigo, rumělkou, auripigment, indickou žlut a zejména uhličitán vápenatý. Zásadní byla exaktní identifikace užitých bělob. Zatímco v původní malbě byl výhradně zastoupen uhličitán vápenatý, tak v přemalbě byla stěžejní identifikace olovnaté běloby. Díky pokročilým mapovacím technikám založeným na rentgenfluorescenční spektroskopii bylo následně možno poprvé nahlédnout pod povrch a zobrazit původní námět – kráslicí se ženu, ztracenou *rágini*. Viditelný obrys sedící postavy na základě prvkové distribuce vápníku tak umožňuje celistvě vidět původní námět díla.

Určení doby vzniku přemalby na základě identifikovaných materiálů bylo obtížné, neboť jak ukazují doposud publikované výsledky, paleta výtvarných materiálů je téměř neměnná. Běžně se můžeme v malbě od 16. až do počátku 20. století setkat s rumělkou, indigem, auripigmentem, indickou žlutí i olovnatou bělobou.<sup>51</sup> Zatímco tedy na základě rozdílů v použití výtvarných materiálů byla prokázána námětová a kompoziční změna a její rozsah, tak při úvahách o době vzniku přemalby – a tedy také v titulku zmíněné ztráty *rágini* – byla důležitá právě stylová komparační umělecko-historická analýza, na jejímž základě je nutno vzít v úvahu i krajní mez doby vzniku přemalby a je třeba ji posunout až po hranici prvního, případně druhého desetiletí 20. století.

### Poděkování

Autoři děkují za spolupráci Juraji Slezákovi a za cenné rady Václavě Antuškové, Luboši Kousalovi a Jiřímu Veselému.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

### Poznámky

**1** // *dóha // ékanta milana pati sau kahyau kari singára tana syáma // kámakéli sumarati rahai kahai virávaraváma // 3 //*. Překlad, transliterace a revize termínů z indické jazykové oblasti Matěj Stahl.

**2** Mimo jiné je ve sbírkách NGP *rágamálové* album tvořené 34 listy ze severoindického Avadhu, asi 1760–1780, inv. č. Vm 1167 – Vm 1200. Publ. doposud jen vybrané listy (náhled na určení oblasti vzniku se v průběhu času měnil), např. Lubor Hájek, *Les miniatures indiennes écoles locales*, Praha 1961, detaily il. č. 23–28. – Zdenka Klimtová – Dagmar Pospíšilová, *Jsi bytost pozemská či nebeská? /Are you a terrestrial or a celestial being?*, Brno 2010, s. 18–22.

**3** Traktát o dramatickém umění připisovaný Bharatovi, doba vzniku se zařazuje přibližně do počátku našeho letopočtu.

**4** Více: Ernst Waldschmidt – Rose Leonore Waldschmidt, *Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art, Part II, Rágamāla-pictures from Northern India and the Deccan*, Berlin 1975, s. 133–165.

**5** Vedle uvedené transkripce se pro tuto *rágini* používá také označení *Vilávalí*, *Vélávalí*, *Vilával* nebo *Bilávalí*.

**6** K *rágamálové* ikonografii podrobně: Waldschmidt – Waldschmidt (cit. v pozn. 4). – Ernst Waldschmidt – Rose Leonore Waldschmidt, *Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art. Part I. Rágamāla-pictures from the Western Himálaya promontory*, Wiesbaden 1967. – Klaus Ebeling, *Ragamala Painting*, Basel 1973.

**7** *Vilával rágini*, Indie, Rádžasthán, Džajpur, druhá polovina 18. století, barvy na papíře, 24 × 16,6 cm, inv. č. Vm 3317.

**8** Mévár, historické území na jihu Rádžasthánu s centrem v Udajpuru.

**9** Brijinder Nath Goswamy – Jeremiah P. Losty – John Seyller, *A Secret Garden. Indian Paintings from the Porret Collection*, Zürich 2014, s. 136.

**10** Victoria and Albert Museum, inv. č. IS.110-1955, <http://collections.vam.ac.uk/item/O18051/bhairavi-ragini-painting-unknown/> (12. 5. 2020). Publ. např. John Guy – Deborah Swallow (eds.), *Arts of India 1550–1900*, London 1990, s. 35.

**11** Technika vzorování rezervou, forma vyvazované batiky, v indickém malířství zachycená i na adžantských freskách ze 6. a 7. století. Více Veronica Murphy – Rosemary Crill, *Tie-dyed Textiles of India. Tradition and*

- Trade*, London 1991. Na málvských malbách se vzory typické pro *báandhání* objevují na oděvech i v interiéru, např. *Lalita ráginí*, Málva, kolem 1660, Waldschmidt – Waldschmidt (cit. v pozn. 4), s. 225; *Lalita ráginí*, Málva, kolem 1650, Amy G. Poster (ed.), *Realms of Heroism. Indian Paintings at the Brooklyn Museum*, New York 1994, s. 188–189.
- 12** Srv. např. *Dípak rága*, Málva, kolem 1680, Ebeling (cit. v pozn. 6), s. 73.
- 13** Kéšavdásova milostná báseň z konce 16. století.
- 14** Více: Poster (ed.) (cit. v pozn. 11), s. 182–185. – Guy – Swallow (cit. v pozn. 10), s. 135.
- 15** Srv. např. *Milostná scéna*, Málva, 1660–1680, Poster (ed.) (cit. v pozn. 11), s. 190; *Bangálí ráginí*, Málva, 1660–1680, Victoria and Albert Museum, London, inv. č. IS.44-1961, <http://collections.vam.ac.uk/item/O433098/bangali-ragini-painting-unknown/> (1. 4. 2020); *Lalit ráginí*, Málva, asi 1680–1690, The Metropolitan Museum of Art, New York, inv. č. 1975.409.1, [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37894?exhibitionId=%7Bf07384c7-2595-4b5c-81dfea3282869020%7D&oid=37894&pkgids=258&pg=0&rpp=20&pos=21&ft=\\*&offset=20](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37894?exhibitionId=%7Bf07384c7-2595-4b5c-81dfea3282869020%7D&oid=37894&pkgids=258&pg=0&rpp=20&pos=21&ft=*&offset=20) (30. 8. 2019). V malířství centrální Indie se ale motiv objevuje už kolem poloviny 16. století, srv. *Dhánasrí ráginí*, Órča 1640–1650, Museum of Fine Arts Boston, <https://collections.mfa.org/objects/149348> (1. 4. 2020).
- 16** Humájún (vládl 1530–1540 a 1555–1556) byl druhým panovníkem mughalské dynastie. Jeho otec a zakladatel mughalské říše Bábura usedl na trůn roku 1526, když porazil posledního vládce dillíského sultanátu Ibrahíma Lódího. Humájún po deseti letech ztratil vládu, musel uprchnout a část svého exilu strávil v Íránu na dvoře šáha Tahmáspa I., kde se seznámil se safíjovským malířstvím. Vládou jeho syna a nástupce Akbara (1556–1605) začíná vrcholná doba mughalského umění pokračující za Akbarových nástupců Džahángíra (1605–1627) a Šáh džahána (1627–1657).
- 17** Např. *Princové z Tímúrova domu*, Mír Sajjid ‘Alí, asi 1550–1555, British Museum, London, inv. č. 1913,0208,0.1; *Humájún*, Bhagvati (?), 1556–1560, British Museum, London, inv. č. 1920,0917,0. 13. 41; *Tímúr, Bábura a Humájún*, Góvardhan, kolem 1630, Victoria and Albert Museum, London, inv. č. IM.8-1925, publ. např. Guy – Swallow (cit. v pozn. 10), s. 56.
- 18** Vzhledem k tomu, že i nejstarší podobizny Bábura vznikaly posmrtně, necharakterizuje je – a do jisté míry to platí i pro portréty Humájúna – ani tak určitá fyziognomie, jak je tomu v případě jejich nástupců, ale spíše typický oděv, především turban. K otázce podobnosti portrétů více: Rolf Weber, *Porträts und historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museums für Indische Kunst Berlin*, Berlin 1982, s. 31–38.
- 19** Srv. s oděvem ženy se zrcadlem na obr. 2 z druhé poloviny 18. století.
- 20** V Indii měla sokolnická čepička velkou tradici, i když na malbách se objevuje jen zřídka. Např. na mughalské malbě (Abu’l Nadiru’l Zaman Hasan, kolem 1618) podává sokolník dravce s čepičkou Abdulláhu Chánu Uzbekovi, Victoria and Albert Museum, London, inv. č. IM.20-1925, <http://collections.vam.ac.uk/item/O405631/abdullah-khan-uzbeg-painting-hasan-abul-nadirul/> (12. 5. 2020).
- 21** *Princ se sokolem*, 1600–1605 – z doby Akbarovy vlády, Los Angeles Museum of Art, inv. č. M.83. 1. 4., Pratapaditya Pal, *Indian Painting. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Vol. I, Los Angeles 1993, s. 224–225.
- 22** Srv. *Portrét Humájúna se sokolem*, Rám Gópál, kolem 1890, Victoria and Albert Museum, London, IS.27-1990, <http://collections.vam.ac.uk/item/O430469/emperor-humayun-painting-gopal-ram/> (12. 5. 2020).
- 23** Více: Yuthika Sharma, *Mughal Delhi on my lapel. The charmed life of the painted ivory miniature in Delhi, 1827–1880*, in: Supriya Chaudhuri – Josephine McDonagh – Brian H. Murray – Rajeswari Sunder Rajan (eds.), *Commodities and Culture in the Colonial World*, London – New York 2018, s. 15–31.
- 24** Srv. např. *Humájún*, Dillí, kolem 1850, Victoria and Albert Museum, inv. č. 651-1870, <http://collections.vam.ac.uk/item/O432309/one-of-twelve-miniatures-depicting-painting-unknown/> (7. 2. 2020).
- 25** *Portrét Mahárádži Pratápa Singha z Džajpuru*, inv. č. Vm 1896; *Uctívání Šrí Vittalnáthdžího*, inv. č. Vm 1908; *Hudební produkce* (hlavní mužská postava také se sokolem), inv. č. Vm 1909.
- 26** K šedesátinám dr. Alexeje Záhoře, *Časopis lékařů českých*, 1943, č. 9, s. 250.
- 27** Ústní informace.
- 28** Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, přírůstková kniha II, 1956–1961, s. 250.
- 29** Např. Národní archiv, Policejní ředitelství Praha II – všeobecná spisovna, signatura 7/24/14, 26. 3. 1912.
- 30** Dorothea Pechová, nepublikovaná laboratorní zpráva 94/21, archiv chemicko-technologické laboratoře NGP, 1994.
- 31** USB mikroskopem Dino-Lite Premier AM4113ZT-FV2W a AD4113T-I2V, zvětšení 50×, 200×, polarizované viditelné světlo (VIS), IR ( $\lambda = 940$  nm) a UV světlo ( $\lambda = 375$  nm). Získané snímky byly zpracovány programem Dino-Capture 2.0 a NIS Elements D.
- 32** Zdroj záření byla minirentgenka se stříbrnou anodou, s maximálním napětím 50 kV. Emitované záření z povrchu malby bylo detekováno s minimální velikostí plochy o průměru 3 mm integrovaným velkoobjemovým křemíkovým detektorem. Plocha měření byla

snímána integrovanou CCD kamerou. Doba jedné analýzy byla 120 s. Měření probíhalo bezkontaktně ze vzdálenosti do cca 0,5 cm. Bylo změřeno 31 XRF spekter.

**33** Měření probíhalo ve spektrálním rozsahu 300–3200 cm<sup>-1</sup> s výkonem laseru < 100 mW a rozlišením 10–12 cm<sup>-1</sup>. Vyhodnocení bylo provedeno pomocí programů Opus a Omnic 9. Spektra byla porovnána s knihovnou spekter chemicko-technologické laboratoře NGP. Bylo naměřeno 29 spekter.

**34** Měření probíhalo v rozsahu 400–8000 cm<sup>-1</sup> s rozlišením 2 cm<sup>-1</sup>, při počtu 300 skenů. Spektra byla vyhodnocena v programu Opus a Omnic 9 a porovnána s databází spekter. Bylo naměřeno 9 spekter.

**35** Měření byla provedena na FJFI ČVUT v Praze na aparatuře pro skenovací rentgenovou fluorescenční analýzu. Zdrojem záření pro makroskenování byla miniaturní rentgenka MINI-X firmy Amptek se zlatou anodou a s nefiltrovaným rentgenovým svazkem zúženým kolimátorem o průměru 1 mm. Při měření bylo na rentgenku přivedeno urychlovací napětí 30 kV a elektrický proud byl nastaven na hodnotu 0,08 mA. K detekci produkovaného charakteristického záření byl použit polovodičový SDD detektor o velikosti citlivého objemu 25 mm<sup>2</sup> × 0,5 mm, doba měření jednoho bodu byla 1 s.

**36** Mikroskenování drobných detailů bylo provedeno mikrofokusní rentgenkou s polykapilární fokusační optikou od americké firmy XOS. Na tuto mikrofokusní rentgenku bylo při měření přivedeno napětí 50 kV a proud 1 mA. Průměr budícího svazku rentgenky byl menší než 0,1 mm. Doba měření jednoho bodu byla 2 s.

**37** Viz Pechová (cit. v pozn. 30).

**38** Nejstarší miniaturní indické malby z 11. století jsou provedeny na palmových listech viz Enrico Isacco - Josephine Darrah, *The Ultraviolet-Infrared Method of Analysis, a Scientific Approach to the Study of Indian Miniatures*, *Artibus Asiae* 53, 1993, č. 3/4, s. 470–491.

**39** Olaf Simon, „... wie du hier sehen kannst“. *Kunsttechnologischer Untersuchungen und Restaurierung der indischen Bestände des Dresdner Kupferstich-Kabinetts*, in: Monica Juneja - Petra Kuhlmann-Hodick (eds.), *Miniatur-Geschichten. Die Sammlung indischer Malerei im Dresdner Kupferstich-Kabinett*, Dresden 2017, s. 95–106, zejména s. 96.

**40** V původní laboratorní zprávě 94/21 z roku 1994 (cit. v pozn. 30) je zmíněno užití sádry, která však nebyla strukturní analýzou na žádné části malby potvrzena viz Radka Šefců, nepublikovaná laboratorní zpráva 94/21 - dodatek č. 1, archiv chemicko-technologické laboratoře NGP, 2020. Sádra zřejmě v malbě vůbec použita není.

**41** Snímek pořídila Klára Velíšková z restaurátorského oddělení NGP. Snímání bylo provedeno digitálním fotoaparátem s CCD čipem Sony DSC-F717 s filtrem HOYA infrarot - filter RM 90. Snímací senzor fotoaparátu je citlivý na infračervené záření do 1100 nm.

**42** Simon (cit. v pozn. 39) uvádí při popisu techniky malby, že po každém nanesení barevné vrstvy byla malba ze zadní strany papírové podložky leštěna, a tím došlo k vyhlazení a zhutnění pigmentů v barvené vrstvě, což mělo za následek vytvoření charakteristického lesklého povrchu miniatur.

**43** Dvě ilustrace z *rágamálového* cyklu: *Bilával ráginí, Patmañžarí ráginí*, akvarel, zlacení, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.797.html/2015/indian-himalayan-southeast-asian-art-no9478> (11. 5. 2020).

**44** Lze dále srovnat např. i s malbou ze sbírek Philadelphia Museum of Art, *Khandita nájika (?)*: *Rozrušená hrádka*, oblast Málvy, Madhjaapradeš, Indie, ca 1680–1690, 22,5 × 15,4 cm, inv. č. 1994-148-527, <https://www.philamuseum.org/collections/634-549.html#object/88421> (11. 6. 2020).

**45** S největší pravděpodobností nejde o užití kamence (síran hlinito-draselný), neboť distribuce síry v ploše se nekryje s distribucí draslíku. Prvkovou analýzou nebyl identifikován žádný další signifikantní prvek a užití materiály na šatu panovníka na bázi draslíku jsou předmětem dalšího zkoumání.

**46** Charlotte Martin de Fonjaudran - Angela Acocella - Gianluca Accorsi - Diego Tamburini - Giovanni Verri - Amarilli Rava - Samuel Whittaker - Francesco Zerbetto - David Saunders, *Optical and theoretical investigation of Indian yellow (euxanthic acid and euxanthone)*, *Dyes and Pigments* 144, 2017, s. 234–241.

**47** Barvivo označované jako piuri (indická žlut) bylo běžně dostupné a široce užívané i k malování stěn domů, dveří a zábradlí. Jako zdroj barviva živočišného původu bylo uváděno Bengálsko, viz *Indian Yellow*, *Bulletin of Miscellaneous Information (Royal Botanic Gardens, Kew)*, Vol. 1890, 1890, č. 39, s. 45–50. Z důvodu ochrany zvířat byla výroba pigmentu ukončena na počátku 20. století, neboť krávy živěné mangovými listy umíraly do dvou let.

**48** Norbert S. Baer - Abraham Joel - Robert L. Feller - Norman Indictor, *Indian Yellow*, in: Robert L. Feller (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, Vol. 1, National Gallery of Art, Washington DC 1986, s. 17–36.

**49** Thoguluva Ravindran - Akhilesh K. Arora - Show Ramya - R. V. Subba Rao - Baldev Raj, *Raman spectroscopic study of medieval Indian art of 17th century*, *Journal of Raman Spectroscopy* 42, 2011, č. 4, s. 803–807. - Ina Reiche - Eric R. Britzke - G. Bukalis - Uwe Reinholz - Hans Peter Weise - Rafael Dedo Gadebusch, An

external PIXE study: Mughal painting pigments, *X-Ray Spectrometry* 34, 2005, s. 42–45.

**50** Při výrobě syntetického auripigmentu jsou v Ramanovských spektrech viditelné pásy amorfní struktury – široký pás kolem  $340\text{ cm}^{-1}$  a pás volné síry – kolem  $471\text{ cm}^{-1}$ , viz Stephanie Zaleski – Yae Takahashi – Marco Leona, Natural and synthetic arsenic sulfide pigments in Japanese woodblock prints of the late Edo period, *Heritage Science*, 2018, s. 6–32.

**51** Petra Kuhlmann-Hodick (ed.), *Indian paintings: the Collection of the Dresden Kupferstich-Kabinett*, Dresden 2017, s. 252–254.

## Seznam vyobrazení

- 1** *Virávar ráginí*, Indie, Málva, 1660–1680, pozdější přemalba, barvy na papíře,  $24,1 \times 17,3\text{ cm}$ , Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 1907.
- 2** *Virávar ráginí*, Indie, pravděpodobně Avadh, 1760–1780, barvy na papíře, list  $31,6 \times 21,8\text{ cm}$ , malba  $19,5 \times 13,3\text{ cm}$ , na přední straně nápis v arabském písmu *rāginī bilāval*, na zadní straně *bilāval*, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 1175.
- 3** *Humájún*, severní Indie, 18. století, barvy na papíře,  $24,2 \times 14,3\text{ cm}$ , Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 327.
- 4** Hranice provedení plošného mapování metodou rentgenové fluorescenční analýzy.
- 5** Makrofotografie papírové podložky ve viditelném a ultrafialovém světle.
- 6** IR snímek s vyznačeným obrysem kresby polštáře.
- 7** IR makrofotografie původní malby snad ozdobných třásní.
- 8** IR makrofotografie, detaily obličejů postav: služebná (a), panovník (b) a stojící ženská postava (c).
- 9** Makrofotografie ve VIS, UV a IR, detaily nohou: služebná (a), stojící ženská figura (b).
- 10** IR makrofotografie obrazu s panovníkem, viditelná kontura původního rozměru zrcadla s rámem.
- 11** Makrofotografie ve VIS a UV ptáka na modrém pozadí.
- 12** Ramanova spektra a makrofotografie detailů ve viditelném světle z modré oblohy (a), bílé architektury (b), červeného pozadí (c), žlutého baldachýnu (d).
- 13** XRF mapy prvkového rozložení v malbě: olovo (a), vápník (b), rtuť (c) a draslík (d). Na mapě s vápníkem viditelná silueta sedící figury.
- 14** Detail hlavy služebné ve VIS a UV, výrazná fluorescence použité indické žlutí.
- 15** Makrofotografie částic auripigmentu na modré malbě pásku (a) a architektury v kombinaci s indickou žlutí (b).
- 16** Makrofotografie detailů zlacení: ozdobný šál služebné (a), turban panovníka (b), levitující nádoba (c).
- 17** Detail písma s červeným podkladem na spodním modrém nápisovém pásku.

# „Málokdy namalujete krajinu, kterou bych nechtěl mít.“

## Leo Stein a Othon Coubine – zpráva o přátelství malíře a sběratele<sup>1</sup>

ANNA PRAVDOVÁ

Sourozenci Leo a Gertruda Steinovi patřili k nejvýznamnějším sběratelům soudobého umění v předválečné Paříži. Byli mezi prvními, kdo poznali význam raných děl Pabla Picassa, Henriho Matisse a dalších moderních malířů. Jejich pařížská adresa se stala místem zásadních setkání, ať už mezi americkými a evropskými umělci, francouzskými malíři mezi sebou, výtvarníků s obchodníky či sběrateli. Jejich přínos modernímu umění je v tomto směru nesporný. Poté, co se v roce 1913–1914 rozešli a Leo se odstěhoval, v tomto trendu pokračovala Gertruda, zatímco Leo se zaměřil na klasičtější tvorbu Augusta Renoira a postupně se sbíráním umění zcela přestal. Vrátil se k němu až v druhé polovině dvacátých let, kdy objevil neoklasicistní tvorbu česko-francouzského malíře Othona Coubina (Otakara Kubína).

### Klíčová slova

Leo Stein, Othon Coubine, meziválečná Paříž, neoklasicismus

Dnes je známější jeho sestra Gertruda, ale v prvních letech jejich společného života v Paříži, v ulici Fleurus č. 27, to byl hlavně Leo, kdo inicioval nákupy obrazů, brilantně přijímal návštěvy a zasvěcoval návštěvníky do moderního umění a pařížské výtvarné scény.<sup>2</sup> Alfred Barr, Jr., první ředitel newyorské MoMy, o něm dokonce napsal, že „během dvou krátkých let mezi roky 1905 a 1907 byl pravděpodobně znalcem a sběratelem malby 20. století s největší rozlišovací schopností na světě“.<sup>3</sup>

Leo Stein (1872–1947) byl čtvrtý z pěti sourozenců. Jejich rodina hodně cestovala, v dětství žili ve Vídni a v Paříži. Když bylo Leovi šestnáct a Gertrudě čtrnáct let, zemřela jim matka; o dva roky později ji následoval otec. Pozůstalost po něm poskytla sourozencům jistou finanční nezávislost, díky níž se spolu s Leem stali slavnými sběrateli moderního umění i jeho starší bratr Michael a mladší sestra Gertruda.<sup>4</sup> Iniciátorem v tomto směru byl pro ně ale Leo.

Po krátkých studiích v Americe, která nedokončil, také hodně cestoval. V letech 1900–1902 žil ve Florencii, kde se důkladně seznámil s malbou italského

quattrocenta, a právě zde snad můžeme hledat kořeny jeho pozdějšího zájmu o neoklasicistní malbu Othona Coubina. Zároveň zde ale v soukromé sbírce dvou mladých Američanů – Egista Fabbriho a Charlese A. Loesera – mohl vidět soubor Cézannových obrazů, který byl pravděpodobně jeho prvním bližším setkáním s evropským moderním uměním.

V Itálii se Leo rozhodl, že bude malířem a v roce 1902 se přestěhoval do Paříže. Tam studoval v Académii Julian a maloval ve stylu pozdních děl Augusta Renoira.

Na radu svého přítele, historika umění Bernarda Berensona, navštívil obchodníka s obrazy Ambroise Vollarda a v roce 1903 od něj koupil Cézannovu krajinu *Dům na jaře*,<sup>5</sup> jež byla pravděpodobně jeho první akvizicí. V příštích letech se sice neprosadil jako malíř, ale proslavil se coby sběratel, který jako jeden z prvních pochopil význam Matissových a Picassových děl. Zároveň byl inspirativní i pro další sběratele, jak to později potvrdil Albert Barnes.

Roku 1903 se k Leovi přistěhovala jeho sestra Gertruda a společně v následujícím roce u Vollarda zakoupili celkem sedm obrazů od Paula Cézanna, Paula Gauguina, Augusta Renoira a Maurice Denise. V roce 1905 pak získali prvního Picassa a Matisse a od té doby se jejich sbírka pravidelně rozrůstala o to nejmodernější, co v tehdejší Paříži v oblasti výtvarného umění vznikalo. Aby uspokojili všechny zájemce o prohlídku jejich sbírky, začali Leo a Gertruda ve svém domě pořádat sobotní večerní salony. Ty byly příležitostí k setkávání mezi evropskými a americkými umělci i francouzskými malíři navzájem: například Picasso a Matisse se osobně poprvé setkali právě u Steinů.

V roce 1913 začali mít sourozenci Steinovi mezi sebou rozpory a v roce 1914 se Leo z ulice Fleurus odstěhoval. První světovou válku prožil v Americe a do Evropy se vrátil až v roce 1919. Ve svých devětačtyřiceti letech se oženil s Eugénií Auziasovou a spolu s ní pak žil střídavě v Paříži (převážně v zimních měsících) a italském Settignanu. Tehdy také mnoho děl ze své sbírky deponované v New Yorku prodal, většinu z nich již zmíněnému Albertu Barnesovi.

Rozchod s Gertrudou vedle osobních rozepří způsobil také jejich zcela opačný názor na vývoj Picassovy tvorby. Zatímco Gertruda kubismu fandila, Leo jej považoval za „*naprostou hrůzu*“, které se otevřeně posmíval.<sup>6</sup> Z proroka modernity se stal obhájce „*starých škol*“ a místo Picassů a Matissů si do Itálie vezl především Renoirovy obrazy. Za vrchol výtvarného umění tehdy považoval jeho *Hrnek čokolády*

(kol. 1912, olej, plátno, 54,3 × 64,8 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania), zachycující dívku sedící nad hrnkem čokolády, opřenou o stůl, na němž leží kytice a stojí džbán. Prožil si tedy jakýsi „*retour à l'ordre* (návrat k řádu)“ *avant la lettre* těsně před válkou, na rozdíl od mnoha umělců, kteří – včetně Coubina – k tomuto výrazu dospěli během první světové války či těsně po ní. Sám ovšem rezignoval na vlastní výtvarnou kariéru a po krátkém období, kdy uvažoval o práci psychoanalytika, se zaměřil na psaní. Jeho první článek se týkal Paula Cézanna, kterého stále považoval za jednu „*z nejvýznamnějších postav v dějinách moderního malířství*“.<sup>7</sup> Své názory na umění shrnul v roce 1927 v knize *The A-B-C of Aesthetics*, vydané v New Yorku.

K opětovnému sbírání umění ho právě v této době přivedlo setkání s dílem Othona Coubina (1883–1969). Podle Steinovy korespondence s pařížským obchodníkem Adolphem Baslerem jej nejprve zaujaly Coubinovy obrazy, které viděl na pařížském výtvarném salonu v červnu 1926.<sup>8</sup> Muselo se tedy jednat o Tuilerijský salon, na nějž Coubine zaslal celkem šest pláten a místo své adresy uvedl právě Baslerův kontakt.<sup>9</sup> Vystavil zde dvě provensálské krajiny, *Portrét ženy*, *Kytici*, *Zátiší a Venkovana naklepávajícího kosu*.<sup>10</sup> Podle Baslera si zde Stein vybral jednu ze dvou krajin, kterou jeho prostřednictvím zakoupil; obchodník mu v dopise slibuje její doručení hned po skončení salonu a dodává: „*Tento umělec nemohl snít o lepším posvěcení svého talentu.*“<sup>11</sup>

Obchodník s uměním a kritik Adolphe Basler (1876–1951) propagoval Coubinovo umění již od roku 1920, a to nejrozumnějšími možnými způsoby: inicioval výstavy, psal o něm do francouzských i zahraničních časopisů, zprostředkoval mu ilustrování knih. Zájem osoby tak známé v pařížském uměleckém prostředí jako byl Leo Stein znamenal tedy i pro něho posvěcení jeho dlouholetých snah.

Stein se ale velmi pravděpodobně s Coubinovou tvorbou setkal již dříve. Byl pravidelným návštěvníkem galerie Berthe Weillové,<sup>12</sup> v níž se v roce 1920 konala společná výstava Picassových, Matissových a Coubinových kreseb, tedy tří umělců, jejichž tvorba ho v různých časových obdobích zaujímalá ze všech nejvíce. V červnu téhož roku Coubinovi Weillová připravila také samostatnou výstavu, na níž bylo k vidění na třicet jeho kreseb a čtyřicet obrazů, a o tři roky později mu znovu dala prostor. Bylo by také překvapivé, kdyby Stein neviděl Coubinovu přehlídku v Galerii Barbazanges, kde malíř v roce 1925 prezentoval na šedesát prací z let



1920–1925, tedy v podstatě jakousi retrospektivu neoklasicistní polohy své tvorby. Leo Stein zde mohl vidět obrazy, které se později staly součástí jeho sbírky.

Po první akvizici krajiny z Provence z Tuilerijského salonu na jaře 1926 pak pořídil ještě pětici dalších pláten přímo z výstavy velkého souboru Coubinových obrazů, kreseb a grafik, již koncem téhož roku uspořádala Galerie Briant-Robert ve spolupráci s Baslerem, který napsal předmluvu do katalogu. Faktura galerie adresovaná Steinovi dokládá, že si pro svou sbírku vybral tři krajiny, jednu kytici a *Dívku u piana*, vystavenou zde pod názvem *Lekce hudby*.<sup>13</sup> V nejstarším dochovaném dopise Steina Coubinovi mu Leo těsně po tomto nákupu píše: „*Drahý Coubine, již delší dobu bych se s Vámi rád znovu setkal, jeden přítel ovšem odjíždí do Ameriky a vezme s sebou dokončenou část mé knihy [...]. Potom budu mít více času. Mou ženu i mne by velmi potěšilo, kdybyste přišli další neděli na večeri [...]. Obrazy jsou u nás a máme z nich velkou radost.*“<sup>14</sup> Jak dokládá tento dopis, mezi sběratelem a malířem se začalo od prvních nákupů rozvíjet silné přátelské pouto, které postupně přerostlo v bohatou korespondenci řešící nejen obchodní, ale i osobní záležitosti a výtvarné otázky.

Další akvizice následovaly v prosinci 1927, a sice jednou krajinou z Galerie Bernheim Jeune, třemi obrazy z Galerie Briant-Robert a několika dalšími obrazy přímo od Baslera. Leo Stein o nich referoval malíři: „*Drahý Coubine, nedávno jsem koupil Vaše obrazy. Začal jsem koupit dvou či tři a skončil jsem u šesti. Začínáte opravdu dost zaplňovat můj dům, který nebyl postaven pro takový přísun. Pravdou je, že dokážete zachytit více méně to, co vidím. Jste jediný, koho znám, s výjimkou Bruce,*<sup>15</sup> *kdo dokáže vyjádřit aspekty přírody rytmem jdoucím do hloubky a vy máte navíc zcela přirozenou krásu hmoty, která jemu chybí. A také jste flexibilnější jak v pozorování, tak v provedení. Málokdy namalujete krajinu, kterou bych nechtěl mít. Je v nich vždy obsah s přírodou i výstavba obrazu. Zkrátka jste jediný současný umělec, kterého znám a který mne zcela uspokojuje. [...]. Především mne těší, že jsem ve Vás našel ono porozumění rytmu jdoucího do hloubky obrazu. Je to velmi vzácné [...]. a nyní, když jsem to našel s tak velkou pestrostí vnímání, předcházím si to [...].*“<sup>16</sup> Coubinovy obrazy se většinou vyznačují spíše mělkým obrazovým prostorem, který ale někdy malíř člení po vzoru vedut do tří plánů, s výraznými detaily v popředí. Zřejmě to měl na mysli Stein, který dal vícekrát najevo svůj obdiv ke Coubinovu smyslu pro kompozici, jehož „přesnost“ několikrát srovnával s tvorbou Camille Pissarra: „*V jeho krajinách nacházíme*

*citlivost kresby a přesnost vztahů, s nimiž jsme se nesetkali od Pissarra.*“<sup>17</sup>

V únoru 1928 pak u Bernheima koupil *Kytici*, v březnu tamtéž krajinu, v listopadu u Theophila Brianta opět krajinu. Začátkem roku 1928 ale především učinil zásadní rozhodnutí, že už nadále nebude takto paběkovat u jednotlivých galeristů a pravidelný přísun Coubinových děl si zajistil smlouvou s Adolphem Baslerem. Ten již měl smlouvu přímo s Othonem Coubinem, která mu za pravidelný dvouměsíční plat po dobu dvou let zajišťovala právo na osm set čtyři obrazů,<sup>18</sup> osm mědirytů, dvaatřicet kreseb a k tomu čtyřicet procent z odměny, kterou Coubine dostane v případě, že bude malovat pro někoho jiného, a padesát procent z prodeje soch.<sup>19</sup> Basler tedy za poloviční částku, již posílal pravidelně Coubinovi, přenechal Steinovi polovinu z takto zajištěné Coubinovy produkce včetně podílu z jejího prodeje. Od podpisu této smlouvy, k níž se Stein zavázal na dva roky – od 15. února 1928 do 15. února 1930 – se tedy Basler se Steinem dělili rovným dílem podle pevně stanovených pravidel. Z Coubinovy aktuální tvorby si střídavě vždy jeden z nich vybíral přednostně a pečlivě přitom dbali na to, aby měli soubory rovnocenné hodnoty. Stein občas požádal samotného Coubina, aby jeho „příděl“ vybral za něj, natolik si vzájemně důvěřovali.

Leo Stein se také snažil Coubinovu tvorbu propagovat v Americe. Pár obrazů se mu podařilo prodat americkým přátelům či rodině. V roce 1928 mu Basler vzkázal, že jeden americký obchodník chce udělat Coubinovi v New Yorku výstavu.<sup>20</sup> Zřejmě za tím účelem poslal Stein v roce 1932 do Ameriky sedmatřicet Coubinových pláten.<sup>21</sup> Později malíři ale napsal, že situace v USA je komplikovaná a k výstavě nikdy nedošlo.

Jak již bylo řečeno, jejich vztah nebyl zdaleka pouze obchodní. Coubine jezdil za Steinem do Settignana a Stein zase ke Coubinovým do Simiane-la-Rotonde v jižní Francii. V roce 1936 u Coubina strávil více než měsíc. Když se kolem roku 1930 Stein vrátil k vlastní malbě, o svých postupech či pokrocích Coubina pravidelně informoval. Když mohli, tak malovali společně, podle aktu či v přírodě, a plánovali, že budou v Paříži sdílet ateliér.<sup>22</sup>

Hned v roce 1926 napsal Leo Stein o Coubinovi studii, kterou v Baslerově překladu otiskl o dva roky později časopis *L'Amour de l'art*.<sup>23</sup> Leo Stein Coubina o textu informoval slovy: „*Napsal jsem o Vás článek, který nyní Basler uvádí v soulad s francouzským jazykem [...]. Je psán ve strohém tónu, mám to tak raději a domnívám se, že vy také. Pravděpodobně vyjde také v angličtině.*“<sup>24</sup> Jedná se o jistý druh

formální analýzy, v níž se autor ovšem nesnaží tvářit nestranně, ale přiznává svůj subjektivní pohled na malířovu tvorbu. Svou několikastránkovou studii začíná výtka do řad soudobých kritiků umění: „*Neschopni rozlišovat a vnímat odlišnosti, považují malířství za jedolitou budovu, za velkou halu bez přepážek a oddělení.*“ Míří zde na ty, kteří obhajují avantgardní pozice a pro neoklasicistní tvorbu nemají pochopení. A jako by měl potřebu obhájit radikální proměnu svých vlastních výtvarných zájmů, pokračuje: „*Já se již delší dobu zastavuji pouze u věcí, které v mých očích mají určitý význam. Kolik dříve adorovaných idolů dnes pálím!*“

Přímo ke Coubinovi pak uvádí: „*Coubinovu malbu neznám dlouho. Tento umělec dospěl během několika let ke zralosti, která ukazuje k budoucímu velkému dílu... Co mne u Coubina zaujímá nejvíce je fakt, že nenanáší barvu na plátno náhodně. [...] Chci tím říci, že Coubine je vždy mistrem kompozice a toto mistrovství je zřejmé v nejmenších detailech, zatímco většina jeho současníků se zaměřuje na celek.*“ Zde je patrný vliv metody Giovannioho Morelliho<sup>25</sup> a jeho connoisseurshipu zaměřeného na studium detailů, s níž se Leo podrobně seznámil během svého pobytu ve Florencii<sup>26</sup> a již také rozebíral se svým přítelem a Morelliho následovníkem Bernardem Berensonem. Z technického hlediska Coubine dokonale ovládal malířské řemeslo a maloval v jemných lazurových vrstvách. Těžkým nánosům barvy i výrazným barevným kontrastům se vyhýbal, což mu někdy francouzská kritika vyčítala jako nedostatek originality provedení, Stein to ale naopak oceňoval. K jeho práci s barvou dodává: „*Jeho barevnost je strídavá a bohatě nuancovaná. Je-li jeho rejstřík omezený, je vždy v dokonalé souhře vztahů.*“

Dále Stein oceňuje Coubinův „*klasický smysl pro objektivitu*“ a „*normální*“ zobrazení skutečnosti, prostě jakékoliv deformace a „*přehánění, z něhož mnozí umělci těží své efekty*“. Ironicky tu naráží na vývoj Picassova kubiismu, pro nějž neměl porozumění. Oproti němu preferoval „*Coubinovu vizi prostého člověka*“. Vyhovovalo mu Coubinovo zobrazení jistého archetypu idyly a idealizace typu venkovského člověka. Na rozdíl od malířových kritiků, vyčítajících mu jistou pasivitu, spatřoval v jeho figurálních kompozicích i určité napětí: „*Obdivujeme též onu dramatickou sílu, která oživuje každou Coubinovu figurální kompozici. Aktivita je v nich sice limitovaná, ale postavy jsou vždy akční a cele oddány své činnosti. Stačí jim gesta každodenního života jako štítí, hraní na piano, házení koulí, broušení kopy apod. Ale vždy dodržují antické přísloví „Age quod agis“.*“<sup>27</sup> Obdiv prostoty a odkazy k antice, to vše odpovídalo Coubinově idealizaci vzhlížející k hodnotám minulosti a projevující se formou více

či méně důsledného klasického uměleckého výrazu. Od „*návratu k řádu*“ charakteristického pro poválečné umění se Coubinův návrat k tradiční malbě ovšem lišil tím, že byl spojen nejen s reakcí na válečné běsnění, jako tomu bylo u většiny umělců, ale také na utrpení a bolest způsobené osobní rodinnou tragédií, úmrtím syna a manželky. Možná proto jsou jeho figurální kompozice prosty jakéhokoliv psychického napětí či individuálního výrazu. Mezi jeho postavami nedochází k vnitřní komunikaci, jejich psychika se neprojevuje. Sám Coubine toto odmítnutí subjektivity paradoxně přirovnal k upřímnosti a zdůvodňoval je srozumitelností: „*Obraz je v první řadě myšlenkou (inspirací) a poté ruční prací. Pokud tato neodpovídá mým myšlenkám, mým pocitům, tak si hraji; nepovažuji ovšem za zajímavé ukazovat mé hry publiku. Proto jsem ustoupil od veškerých subjektivních koncepcí. Chci být snadno srozumitelný, aniž bych si dělal nárok, na to být klasický. Chci být upřímný k sobě a ke svým bližním.*“<sup>28</sup> Výraz v jeho plátnech překvapivě nepostrádal ani Stein, který se velice zajímal o psychologii i psychoanalýzu, a svou vlastní teorii, kterou rozvedl v knize *The A-B-C of Aesthetics*, zakládal na psychologickém modelu vnímání. V Coubina zřejmě věřil podobně jako francouzský kritik Robert Rey, který o jeho výstavě v roce 1926 napsal do prestižního časopisu *Beaux-Arts*: „*Toto umění nenese stopy romantismu či neklidu, ale jemnou snahu správně postřehnout a s taktem a mírou převést intimní úsměvy přírody. Nijak by mne nepřekvapilo, kdyby byl Coubine za padesát let považován za jednoho z nejlepších malířů své doby.*“<sup>29</sup> Sám Coubine postupně dospěl k názoru, že postavy jsou pro něho spíše rušivými elementy, a zaměřil se na malování krajín, z nichž je člověk vyloučen. Ty také tvořily velkou většinu Steinovy kolekce. Pro Steina totiž Coubine představoval malíře, jehož přínos krajinomalbě je po dlouhé době nejvýraznější. V jednom dopise mu dokonce napsal: „*Je vzácné, že malíř s tak silným estetickým vnímáním, jaké prokazujete Vy, se věnuje krajině.*“<sup>30</sup>

Když v roce 1938 Leo svůj zájem o Coubina vysvětloval svému bratranci Fredu Steinovi, který měl po něm soubor děl v Americe zdědit, uvedl: „*Když jsem se do toho pustil, bylo to z dvojího zájmu: za prvé byl Coubine prvním, kdo mne zajímal po raném Matissovi a Picassovi, a za druhé jsem se snažil pro něho vytvořit trh.*“<sup>31</sup> Přiznává ale, že o dvacet let dříve by na něj Coubine jistě působil jinak: „*Bylo třeba projít přes Cézanna a Matisse.*“<sup>32</sup>

Nakonec se Coubine stal malířem zastoupeným v jeho sbírce zdaleka nejvíce. Celkem je známo kolem padesáti Coubinových obrazů ze sbírky Leo Steina,

kteřá jich ale pravděpodobně čítala mnohem více. Po Steinově smrti v roce 1947 jich jeho manželka část přenechala samotnému Coubinovi a část odkázala jejich pomocnici v domácnosti. Americký soubor se podařilo zachovat téměř celý pohromadě v soukromé sbírce. Tato první zpráva je základem pro další podrobnější zpracování této dosud neprobádané kapitoly česko-francouzsko-amerických vztahů ve výtvarném umění.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

### 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** Více viz Gary Tinterow – Marci Kwon, Leo Stein before 1914, in: Janet Bishop – Cécile Debray – Rebecca Rabinow (eds.), *The Steins Collect: Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*, SFMoMA–Yale University Press, New Haven – London 2011, s. 71–85.

**3** Alfred H. Barr, Jr., *Matisse: His Art and His Public*, Museum of Modern Art, New York 1951, s. 57.

**4** Viz *Four Americans in Paris: The Collections of Gertrude Stein and Her Family* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York 1970.

**5** Paul Cézanne, *The Spring House*, ca 1879, olej, plátno, 60 × 50 cm, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania.

**6** Martha Lucy, Leo without Gertrude, in: Bishop – Debray – Rabinow (pozn. 2), s. 87–95.

**7** *Ibidem*, s. 89.

**8** Adolphe Basler Leo Steinovi, červen 1926, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 1, Folder 3. Ve svých záznamech o nákupech ji Stein označuje názvem *Printemps*.

**9** Viz kat. *Salon des Tuileries*, 1926.

**10** V katalogu jsou díla uvedena následovně: č. 439 *Portrait de femme*, č. 440 *Petit rétamateur de faux*, č. 441 *Nature morte*, č. 442 *Paysage de Provence*, č. 443 *Fleurs*, č. 444 *Paysage de Provence*.

**11** Viz Basler (pozn. 8).

**12** Více o této galerii a českých umělcích viz Anna Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži*. Situační zpráva z pařížského uměleckého provozu s důrazem na galerii Berthe Weillové, *Bulletin Národní galerie v Praze XXIX*, 2019, s. 20–28, 86–90.

**13** Viz faktura vystavená galerií 1. prosince 1926 na jméno Stein, na částku 24000 franků za celkem 5 Coubinových obrazů. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 13.

**14** Leo Stein Othonu Coubinovi, prosinec 1926, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 3, Folder 68.

**15** Jedná se o amerického malíře Edwarda Bruce (1879–1943), který vlastnil vilu nedaleko od Steinova italského bydlíště a jehož práce Stein také obdivoval.

**16** Leo Stein Othonu Coubinovi, 10. prosince 1927, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.

**17** Leo Stein, Coubine, *L'Amour de l'art*, č. 4, duben 1928, s. 133–135.

**18** Tento překvapivý počet je opravdu slovně i číslicí uveden ve smlouvě.

**19** Viz smlouva mezi A. Baslerem a L. Steinem, uzavřená 9. února 1928. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 13.

**20** Adolphe Basler Leo Steinovi, 1928, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78.

**21** Viz faktura transportní firmy Wacker-Bondy s datem 28. května 1932 a příložený seznam děl. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 13.

**22** Leo Stein Othonu Coubinovi, nedat., Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.

**23** Stein (pozn. 17), s. 133–135.

**24** Leo Stein Othonu Coubinovi, nedat. (1926), Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.

**25** Giovanni Morelli je autorem knihy *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von Munchen, Dresden und Berlin* (1880), kterou ovšem vydal pod pseudonymem Ivan Lermolieff.

**26** Tinterow – Kwon (pozn. 2), s. 71–85.

**27** Stein (pozn. 17), s. 133–135.

**28** Coubina cituje A. H. Martinie, in: A. H. Martinie, *Coubine*, Paris 1929, s. 6.

**29** Robert Rey, *Beaux-Arts*, 1926, č. 21, s. 321.

**30** Leo Stein Othonu Coubinovi, nedat., Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Box 1, Folder 3.

**31** Leo Stein Fredovi Steinovi, 17. 2. 1938, Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, MSS 78, Serie I, Box 1, Folder 22. Dopis cituje také Martha Lucy viz Lucy (pozn. 6), s. 93.

**32** *Ibidem*.

## Seznam vyobrazení

- 1 *Krajkářka*, 20. léta 20. století, olej, plátno, 73 × 60,3 cm. Bývalá sbírka Leo Steina, č. 20-10, soukromá sbírka.
- 2 *Švadlena*, 1925, olej, plátno, 92,1 × 73 cm. Bývalá sbírka Leo Steina, č. 30-2, zakoupeno od Adolpha Baslera, soukromá sbírka.
- 3 *Krajina z Podalpí (Simiane)*, 1925, olej, plátno, 50,8 × 61 cm. Bývalá sbírka Leo Steina, č. 12-4, zakoupeno z výstavy v Galerii Briant-Robert v prosinci 1926, soukromá sbírka.
- 4 *Jaro v Provence*, 1926, olej, plátno, 46,3 × 55,2 cm. Bývalá sbírka Leo Steina, č. 10-3, zakoupeno prostřednictvím Adolpha Baslera z Tuilerijského salonu 1926, soukromá sbírka.
- 5 *Dívka u piana*, 1926, olej, plátno, 73 × 92,1 cm. Bývalá sbírka Leo Steina, č. 30-3, zakoupeno z výstavy v Galerii Briant-Robert v prosinci 1926, soukromá sbírka.
- 6 Smlouva mezi Adolphem Baslerem a Leo Steinem uzavřená 9. února 1928. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.
- 7 Othon Coubine a Leo Stein v Simiane-la-Rotonde, kolem 1930. Leo Stein, *Journal into the Self. Being the Letters, Papers & Journal of Leo Stein*, New York 1950.
- 8 Othon Coubine a Leo Stein v Simiane-la-Rotonde, kolem 1930. Leo Stein Collection, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven.

# Vincenc Kramář a nákupy barokní plastiky do fondů Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v meziválečném období<sup>1</sup>

TOMÁŠ HLADÍK

Brzy po nástupu do vedení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění věnoval Vincenc Kramář velkou péči i neutuchající energii soustavnému doplňování sbírkových fondů. Zatímco jeho četným kontaktům s domácími i zahraničními sběrateli obrazů starých mistrů a s obchodníky uměním byla opakovaně věnována patřičná pozornost, Kramářovy aktivity na poli akvizic barokní plastiky zůstávaly dlouho na okraji zájmu specialistů. Procházíme-li spisovou agendu Obrazárny, uvědomíme si, že teprve v polovině dvacátých let minulého století se nákupy často větších souborů sochařských děl podařilo neutěšený stav celého fondu napravit. K mimořádným akvizicím tohoto období patřily silně expresivní řezby *Andělů* od Severina Tischlera, oltářní sochy *Sv. Víta* a *Sv. Ludmily* z pražské dílny Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, anebo známé *bozzetto Kajícího se sv. Petra* z ruky Matyáše Bernarda Brauna. V inventářích i v korespondenci Obrazárny vystupuje opakovaně jako vlastník pozoruhodného počtu kvalitních sochařských prací zejména z 18. století František Zmek, sochař a restaurátor z Prahy-Podolí.

## Klíčová slova

Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění, Vincenc Kramář, barokní sochařství, Matyáš Bernard Braun, Ferdinand Maxmilián Brokof

Brzy po svém nástupu do vedení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (OSVPU) v létě 1919 usiloval Vincenc Kramář, který se považoval mnohem více za ředitele státní galerie, než za pouhého správce spolkové obrazárny, jímž *de iure* dlouho zůstával, o velmi aktivní akviziční politiku. Jak připomenul Vít Vlnas, mnohdy si přitom počínal bez skrupulí, jelikož odmítal rozlišovat mezi jistinou Společnosti, z jejichž úroků se každoročně získávaly prostředky na akvizice, a kapitálovou podstatou, „*která se přirozeně valem těčila*“.<sup>2</sup> Zatímco Kramářovým mnohačetným kontaktům s domácími i zahraničními sběrateli a obchodníky uměním, stejně jako úspěšně realizovaným nákupům obrazů starých mistrů (i tehdy moderního umění) byla opakovaně věnována zasloužená pozornost,<sup>3</sup> jeho aktivita na poli akvizic barokní plastiky zůstávala dlouho na okraji zájmu speciálního bádání. Na následujících řádcích se pokusíme uvedené desideratum částečně napravit. Na podkladě dostupné úřední agendy OSVPU a později Státní sbír-

ky starého umění je možné detailně popsat postupný nárůst fondu barokní plastiky v rámci sbírek Obrazárny a poukázat na jeho rozličné tuzemské „zdroje“, na něž se Vincenc Kramář jako její ředitel v meziválečném období přímo obracel.

## I

Prohlídkou inventářů OSVPU brzy zjistíme, že stav tohoto sbírkového fondu byl až do poloviny dvacátých let 20. století neuspokojivý, jelikož v něm dlouhodobě scházely kvalitní příklady tvorby domácích i zahraničních sochařských mistrů 17. a 18. století. Díky Kašparu hraběti Šternberkovi byla sice první sochařská díla darována do Obrazárny už roku 1835, avšak po získání těchto znamenitých skulptur zdobících kdysi interiéry zámku Trója,<sup>4</sup> nenastal žádný kontinuální nárůst sochařského fondu. Teprve odborný přístup a neutuchající aktivita nového ředitele Obrazárny přinesla žádoucí obrat i na tomto odborném poli. Spisová agenda Obrazárny Kramářovy éry, zejména korespondence s obchodníky uměním a sběrateli, stejně jako s nadřízeným Ministerstvem školství a národní osvěty nás přehledně informují o tom, že s nákupy sochařského materiálu se započalo teprve v roce 1923, v němž současně kulminovala první etapa akviziční činnosti pro proponovanou státní sbírku.<sup>5</sup> Ve stejném roce byl otištěn ve *Volných směrech* článek Antonína Matějčka, který zajímavým způsobem komentoval Kramářův dosavadní akviziční plán: „[...] *Vedle nové inventarizace, již ředitel započal hned po uvedení v úřad, neslo se všechno jeho úsilí k obohacení sbírky, při čemž mu tanul na mysli cíl dvojí. Vědomí, že se dopracovalo ve svém vývoji české umění dvakrát charakteru svěbytného, v periodě gotické a barokní, ponoukalo k rozhojnění materiálu z těchto period a vybudování skupin, plně charakterizujících uměleckou činnost oněch dob.*“<sup>6</sup> Soustavnými nákupy především z domácích soukromých sbírek se řediteli Obrazárny podařilo na sklonku dvacátých let změnit dosavadní torzovitý charakter fondu a sochařský soubor byl podstatným způsobem rozmnožen, třebaže v něm některá vývojově důležitá jména i nadále scházela (Jan Jiří Bendl, Matouš Václav Jäckel, Ignác František Platzler). Současně bylo důležité, že Kramář „*neváhal rozhodovati se i pro dílo anonymní, spoléhaje na svůj kritický odhad kvality práce a její vývojové ceny*“.<sup>7</sup> Obracel se přitom na početný a profesně pestrý sběratelský okruh, v němž vedle obchodníků uměním nechyběli architekti, právníci, finančníci, stejně jako aktivní výtvarní umělci či toliko příležitostní sběratelé barokní plastiky. Výrazný nárůst barokního sochařského fondu by

ovšem v takovém rozsahu nebyl možný, kdyby scházely tolik potřebné finance. Nedávno bylo připomenuto, že výjimečné přízně nadřízeného ministerstva ve věci přímých dotací i mimořádných subvencí, „*kteřé Obrazárna dostávala pravidelně (byť bez právního nároku) z rozpočtových přebytků,*“<sup>8</sup> si byli často vědomi i dobře informovaní obchodníci uměním a sběratelé. Korespondence vedení Obrazárny s uvedeným sběratelským okruhem ukazuje, že nejneproduktivnějším obdobím v námi sledovaném kontextu byla léta 1926 a 1927. Je to vlastně paradoxní, protože současně šlo o období, v němž Kramář musel obhajovat svou představu budoucí Státní galerie v prudkých polemikách kolem Moderní galerie.<sup>9</sup>

## II

Kvantitativní nárůst fondu byl ovšem hodně pozvolný: například celý rok 1923 končil skromným výsledkem zisku sedmi barokních soch nikterak vysoké výtvarné kvality.<sup>10</sup> Avšak hned v následujícím roce jsou ve spisové agendě zaznamenány nákupy dvou větších sochařských souborů. První z nich – v celkovém počtu jedenácti dřevorezeb – nabídl Kramářovi známý pražský sběratel umění a spisovatel Joe Hloucha.<sup>11</sup> Spolu s řadou středověkých děl se tak podařilo získat i dvojici polychromovaných a zlacených sošek *Klečících mouřeninů (obr. 1–2)*,<sup>12</sup> kterou odborná literatura později označila za autentické práce Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (1688–1731).<sup>13</sup> Už jako majetek Státní galerie figurují obě sošky v katalogu pražské výstavy *Barokní dřevěná plastika z pražského majetku* ve Feiglově galerii (1933), ovšem pod matoucím označením *Klečící indián*, respektive *Indián*, jako „*práce blízká F. M. Brokofovi, související se sousoším sv. Františka Xaverského na Karlově mostě*“.<sup>14</sup> V říjnu roku 1924 bylo opět z jedné pražské sbírky zakoupeno celkem šest středověkých i barokních sochařských děl, jejichž původní provenience je v písemné nabídce majitele tentokrát stručně zmiňována: „*2 gotické z Borovan, 3 barokní fragmentární ze všenorského zámku a 1 pozdně barokní z Mariascheinu.*“<sup>15</sup> Z této kolekce také pochází robustní figura *Anděla Strážce s malým Tobiášem*, modelačně suverénní řezba jednoho z neznámých následovníků Matyáše Bernarda Brauna (1684–1738), kterou Oldřich Jakub Blažiček kdysi zahrnul do barokní expozice v klášteře sv. Jiří (*obr. 3*).<sup>16</sup> Všechny uvedené řezby nabízel František Zmek, sochař a restaurátor z Prahy-Podolí, jehož jméno se v následujících letech v inventářích a v korespondenci pravidelně opakuje. Není snad přehnané tvrzení, že právě on se stal jakýmsi

Kramářovým „dvorním“ dodavatelem tolik postrádaných kvalitních příkladů domácí barokní plastiky. Na Zmeka upozornil ředitele Obrazárny jiný vlastník řady hodnotných sochařských děl z období baroka, které se rovněž postupně dařilo získávat do sbírkového fondu. Byl jím Bedřich Veselý, majitel „uměleckého kabinetu“ v Chotkově ulici, který na počátku srpna 1924 odeslal Kramářovi urgentní vzkaz: „*Chcete-li viděti několik opravdu pěkných českých řezeb, račte navštívit pana Zmeka, sochaře v Podolí. Hlavně několik velkých soch se mě [sic!] velice líbí. Má na ně kupce, řekl jsem mu, aby na Vás počkal a pak teprve co by se Vám nehodilo, prodal [...].*“<sup>417</sup>

Ještě v průběhu téhož roku 1924 se uskutečnil také jeden z mála nákupů sochařských děl ze zahraničí. Po vlekoucích se jednáních byla na podzim tohoto roku uzavřena kupní smlouva s prof. Dr. Heinzem Braunem, ředitelem tehdejšího Museum der bildenden Künste ve Vratislavi (Breslau), a to na dvě silně expresivní dřevořezby andělů v životní velikosti, pořízené nakonec za vysokou částku 1.500,- zlatých marek. Za uskutečnění této koupě se v dopise Kramářovi přimlouval jeho tehdejší nadřízený, sekční šéf Ministerstva školství a národní osvěty Dr. Zdeněk Wirth, který ostatně všechny nákupy Obrazárny schvaloval: „*Ty anděly z Vratislavě byste měl rozhodně získati, když jsou to bohemika.*“<sup>418</sup> Podle názoru prof. Miloše Stehlíka vznikli oba andělé v dílně Severina Tischlera, dalšího z vynikajících Braunových sochařských pokračovatelů.<sup>419</sup> V únoru 1926 byla od pražského architekta A. Stríže zakoupena kvalitní řezba *Sv. Prokopa*, jejíž výrazná gesta a prudká tělesná dynamika vedly kdysi Václava Viléma Štecha k připsání Braunovu synovci Antonínovi.<sup>420</sup> Stejný sběratel pak ještě v červnu téhož roku uspěl se svou nabídkou dvojice *Klečících andělů*, v nedávné době pečlivě restaurovaných a od jara 2009 vystavených v detašované expozici Národní galerie na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou.<sup>421</sup> K významným ziskům tohoto období náležela rovněž kamenná skulptura *Bakcha* (**obr. 4**), dílo Braunovy dílny snad z doby kolem roku 1725, „ *které po bludné pouti po pražských zahradách zakotvilo ve sbírce veřejné.*“<sup>422</sup> Antonín Matějček jako první myslel v tomto případě na Matyáše Brauna, jehož proslulý letohrádek Na Zderaze socha *Bakcha* možná zdobila.<sup>423</sup>

### III

V následujícím roce 1927, který se v našem kontextu ukazuje jako klíčový, probíhaly nákupy jak jednotlivých soch, tak početnějších kolekcí kontinuálně od jara do

prosince. Z úřední agendy je zřejmé, že na počátku dubna bylo znovu od Františka Zmeka zakoupeno jedenáct dřevořezeb ze 17. a 18. století.<sup>424</sup> Právě tehdy se také do sbírek dnešní Národní galerie dostaly nejenom některé anonymní sochařské práce, ale rovněž tak i polychromované řezby zemských patronů *sv. Víta* (**obr. 5**) a *sv. Ludmily*, známé z expozice *Baroko v Čechách* ve Schwarzenberském paláci, které poválečné bádání připsalo dílně Ferdinanda Maxmiliána Brokofa.<sup>425</sup> V cíle korespondenci se jmenovaným sběratelem se objevují zajímavé informace o bližší provenienci některých z nabízených děl. Tak například sochy dvou horníků získal Zmek v Kutné Hoře, postavy dvou kapucínů v kapucínském klášteře v Praze a sedícího biskupa v Kolíně. Z Kramářova dopisu Ministerstvu školství a národní osvěty z 10. května 1927 se současně dozvídáme, že prvních pět soch z nabízeného seznamu – „*Sv. Vít a Ludmila, bíle natřené, ca. 197 cm. vysoké*“, „*Sv. Pavel a Ondřej, nově zlacený, ca. 174 vysoké*“ a „*1 skica sedícího apoštola, bez nátěru, 15 cm vysoká*“<sup>426</sup> – pocházely z majetku firmy Bušek a synové na Sychrově, od které je Zmek získal ještě v průběhu první světové války v roce 1915.<sup>427</sup> Především poslední uvedené dílo nás zde eminentně zajímá. Porovnáním sbírkové agendy se starší odbornou literaturou totiž zjistíme, že se ve skutečnosti jedná o proslulé *bozzetto* z ruky Matyáše Bernarda Brauna na námět *Kajícího se sv. Petra* (**obr. 6**).<sup>428</sup> Toto *bozzetto* bylo už jako majetek Státní galerie zapůjčeno do tehdejšího Schlesisches Landesmuseum v Opavě (Troppau), jehož ředitel Edmund Wilhelm Braun uspořádal roku 1933 objevenou výstavní prezentaci barokních sochařských skic a modelů.<sup>429</sup> Ještě dříve stejnou skicu ovšem najdeme pod pojmenováním „*Apoštol*“ v katalogu uváděné pražské výstavy ve Feiglově galerii. Z doprovodné poznámky u příslušného katalogového hesla je zřejmé, že autorem dnes obecně přijímaného připsání skici Matyáši Braunovi byl právě E. W. Braun.<sup>430</sup> Při stejné příležitosti byla návštěvníkům také prvně představena další Braunova známá skica, *Orel rozpínající křídla*, zapůjčená na výstavu právě ze sbírky Františka Zmeka.<sup>431</sup>

Ještě v průběhu prosince roku 1927 informuje Kramář nadřízené ministerstvo o mimořádné nabídce již zmiňovaného obchodníka uměním Bedřicha Veselého, a to deseti barokních soch, z nichž si nakonec vybral šest kusů. Z následné korespondence se dovídáme, že „*z požadavku B. Veselého (34.000,-) snížil prodávající cenu na 27.000,-, za kterou soubor nakonec zakoupen [sic!]*“.<sup>432</sup> Touto cestou se tak

do sbírek dostala také expresivní řezba *Sv. Jana Křtitele*, vystavená kdysi v expozici *Barok v Čechách* na zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou a Oldřichem J. Blažičkem připsaná dalšímu anonymnímu žákovi Matyáše Brauna.<sup>33</sup> Součástí domluveného obchodu s Bedřichem Veselým se tehdy stal také soubor bohatě polychromovaných řezeb – dvou párů *andělů* a postav *sv. Barbory* a *sv. Kateřiny*, který byl v lednu následujícího roku zkompletován získáním posledního páru *Klečících andělů* stejného původu.<sup>34</sup> Celou skupinu, pocházející údajně z oltářní výzdoby neznámé zámecké kaple v okolí Žatce, „charakterizuje výrazný smysl pro tělesný objem, ale také vybroušená plynulost a souhra pohybů i vyvážená kombinace bělí a zlata. Raně rokokové cítění je zde rovněž velmi zřetelné v křehkém půvabu tváří a gest.“<sup>35</sup> Jen několik dní po úspěšném završení posledně uvedeného nákupu, stihl ještě ředitel Obrazárny reagovat na mimořádnou nabídku prof. Moritze Müllera z Prahy, který byl vlastníkem monumentální barokní kazatelny z roku 1758, původně určené patrně do interiéru pozdně gotického chrámu Nanebevzetí P. Marie v Mostě. Kazatelna, opatřená rozměrnými zlacenými, ikonograficky pozoruhodnými reliéfy, byla posledním dílem Mathiase Kühnela (+1762), duchcovského valdštejnského klíčníka a sochaře, a jeho dvou synů, kteří tou dobou pracovali v jeho dílně, jak nás o tom zpravuje nápis na vnitřní straně řečniště.<sup>36</sup> Prof. Müller, jenž provozoval na Národní třídě v Praze „Umělecký závod a aukční síň“, se na Kramáře obrátil ještě v druhé polovině třicátých let, a to s nabídkou terakotové sochy *Madony*, slohově i materiálově výlučné práce italského sochaře a modeléra Bomboliho (Bombeliho?) z výzdoby kaple trojského zámku; ve stejné době pak do sbírek daroval řezbu *Sv. Floriána* (1690–1700) v životní velikosti.<sup>37</sup>

Třetím důležitým partnerem ředitele Obrazárny – vedle Františka Zmeka a Bedřicha Veselého – při jeho snaze o nápravu neutěšeného stavu barokního sochařského fondu se stal pražský obchodník uměním Otto Morawitz, který v rozpětí let 1926 až 1928 odprodal do Obrazárny sedm raně barokních a rokokových řezeb.<sup>38</sup> Při posledním uskutečněném nákupu (17. ledna 1928) se tak do sbírkového fondu dostaly řezby klečících řádových patronů, *Sv. Františka z Assisi* a *Sv. Dominika*, které Oldřich J. Blažiček vybral pro dlouhodobé expozice českého barokního umění v klášteře sv. Jiří, respektive na zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou.<sup>39</sup>

Přestože „akviziční žej“ z výjimečného roku 1927 se vícekrát nepodařilo zopakovat a počty nově získaných děl v dalších letech rapidně klesaly, mohl v roce 1930 Antonín Matějček nastoupenou cestu ředitele Obrazárny a jeho dosavadní výsledky na poli akvizic barokní plastiky hodnotit pozitivně: „Je tu dřevěný brokofovský sv. Vít, kamenný Satyr, dílo Braunovy dílny, [...] V tomto směru čekají státní galerii obtížné úlohy, v jejichž zdárné vyřešení dává doufat šťastně učiněný počátek.“<sup>40</sup> Pozitivní trend z druhé poloviny dvacátých let se však nedařilo udržet, a proto v následujícím období představují nákupy barokních sochařských děl pouze ojedinělé případy, pořizované navíc v odstupu několika let. Na této skutečnosti se nezměnilo nic ani po dokončení postátnění Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění a ustavení Státní sbírky starého umění v roce 1937. Na samém sklonku tohoto období zachycuje spisová agenda, třebaže výjimečně, rovněž některé „dary“ barokních soch za tzv. vývozní povolení.<sup>41</sup>

#### IV

Vraťme se na závěr ještě jednou k osobě patrně nejvýznamnějšího pražského sběratele barokní plastiky v období od konce první světové války do závěru první dekády samostatné republiky. Sledujeme-li v dochované korespondenci z uvedené doby provenienci barokních plastik, nabízených řediteli Obrazárny sochařem Františkem Zmekem, překvapí nás široký akční rádius jeho sběratelských aktivit. Máme sice v tomto ohledu k dispozici jen kusé informace, ale i z nich je patrné, že měl skvělý přehled jak o dalších soukromých sbírkách, tak o skutečných „pokladech“, skrytých v jinak nepřístupných kostelních depozitářích. Jeho sběratelský zájem nebyl zřejmě zaměřen pouze na Prahu samotnou, ale mířil i k některým mobiliárním fondům deponovaným mimo hlavní město. Nasvědčovala by tomu kromě jiného poznámka Vojtěcha Volavky v katalogu uvedené pražské výstavy z roku 1933: „Podle sdělení p. F. Zmeka byly obě [sochy sv. Václava a sv. Maří Magdalény] a k tomu ještě jiné dvě dlouho uloženy v depozitáři starého kostela ve Stěžerách u Hradce Králové, zrušeného roku 1830. Odtud se dostaly do obchodu.“<sup>42</sup> Označení „Zmek“, respektive „Zmek, Praha“ najdeme rovněž ve sbírkové evidenci Západočeského muzea v Plzni. Z ní vyplývá, že ještě předtím než navázal kontakt s Vincencem Kramářem, odprodával v letech 1918 a 1919 do plzeňských muzejních sbírek jiné barokní řezby ze svého majetku. Vedle velmi kvalitních protějškových dvojic *Klečících*



adorující andělů, respektive Sv. Kateřiny a Sv. Barbory<sup>43</sup> mezi nimi najdeme rovněž silně nadživotní, zlacené figury zemských patronů Sv. Prokopa a Sv. Vojtěcha od Ignáce Františka Platzera (1717–1787), které podle soudobé zprávy měly zdobit interiér kostela sv. Mikuláše na Starém Městě pražském.<sup>44</sup> Už se ale zřejmě nikdy nedovíme, jakými cestami se tento zkušený sběratel i praktikující umělecký řemeslník, který nepostrádal vnímavost pro mimořádné výtvarné kvality barokního sochařského díla, k těmto němým svědkům slavné minulosti vlastně dostával. Cit pro neobyčejnou výtvarnou kvalitu si mohl tříbit při restaurování prvořadých sochařských památek pražského vrcholného baroka, jakým je například mariánský sloup na Hradčanském náměstí.<sup>45</sup> Další otevřenou otázkou zůstává, z jakých zdrojů své překvapivě početné nákupy vlastně financoval. Z dochovaných pramenů je naopak zřejmé, že vedle estetických kvalit shromažďovaných uměleckých děl dokázal patrně stejně dobře odhadnout i jejich pekuniární hodnotu pro moderní dobu.

## V

Nakonec zbývá hledat odpovědi na otázky, do jaké míry si kulturně-historického významu a nezřídka i výrazných estetických kvalit nově získávaných sochařských děl všímala dobová umělecká kritika a zda odpovídající odbornou reflexi nalezneme u aktivního účastníka popisovaných dějů, Vincence Kramáře. Prohlídkou dobového tisku, reagujícího na nově uspořádanou expozici Obrazárny v Rudolfinu (prosinec 1928), brzy zjistíme, že většinou recenzentů nově získané příklady domácí barokní plastiky nestály za zmínku, a to ani v případě natolik renomovaného historika umění, jakým byl Vojtěch Volavka.<sup>46</sup> A tak jediným barokním sochařským dílem, na které v denním tisku narazíme, byť i sporadicky, zůstává duchcovská kazatelna Matthiase Kühnela z roku 1758.<sup>47</sup> A velmi podobně je tomu v případě žurnalistických ohlasů *Výstavy státních nákupů starého umění* z roku 1930, které ze sochařských akvizic opakovaně zmiňují sousoší *Panny Marie s Ježíškem a malým Janem Křtitelem* od Giuseppa Mazzy, zatímco pro naše případy nacházíme dvě stručné, dosti povšechně formulované zmínky: „Z velkých mistrů je tu pak kamenný *Satyr Braunův a několik kusů, dobře odrážejících vlivy Braunovy a Brokofovy*.“<sup>48</sup>

Velmi podobně je tomu s Kramářovým hlubším odborným zájmem o domácí barokní plastiku, jejíž slohově i výtvarně různorodé příklady se jako ředitel aktivně

snažil získávat do sbírek Obrazárny. Nelze jej totiž doložit žádným odborným pojednáním, srovnatelným s autorovými studiemi o památkách středověkého malířství i sochařství v Čechách či o nově získaných holandských obrazech.<sup>49</sup> Zároveň standardní průvodce expozicemi Obrazárny a Státní galerie (**obr. 7**) dokládají, že při jejich odborné přípravě sice nezapomínal ani na nově zakoupená barokní sochařská díla (například na *Bakcha* od M. B. Brauna, *Sv. Víta* od F. M. Brokofa a kazatelnu od M. Kühnela),<sup>50</sup> avšak v úvodních textech stejných publikací o nich žádné bližší informace nenajdeme. Nelze ani přehlednout, že se v těchto případech jedná jen o naprosto stručné údaje, doplněné občas o původní provenienci některých soch (nezřídka i sporné), které Kramář pouze mechanicky přebíral z úřední agendy, konkrétně z písemných nabídek původních vlastníků.<sup>51</sup> A vlastně stejnou cestou se vydal také Vladimír Novotný, který – jistě v intencích starších Kramářových představ a plánů – připravil už v době okupace sekundární expozici na zámku na Zbraslavi.<sup>52</sup> Ani její doprovodné publikace nepřinášejí žádnou změnu oproti předcházející praxi směrem k soustavnějšímu odbornému zpracování nově seskupeného fondu. Zmiňovanou proměnu v dalších nákupech v třicátých letech shrnul Josef Cibulka v roce 1939 lakonickým konstatováním, otištěným v recenzi výstavy přírůstků Státní sbírky, v níž jmenovitě uvádí pouhá dvě sochařská díla: „*Vyšlo-li tentokráte naprázdno sochařské umění XVII. století, je zato získáno významné dílo Matyáše Bernarda Brauna [...], socha sv. Judy Tadeáše [...]. Řadu soch uzavírá anděl z okruhu Brokofovy tvorby...*“<sup>53</sup> S jak skromnými výsledky popisovaná aktivita na poli akvizic domácí barokní plastiky do fondů Obrazárny a později Státní sbírky starého umění před polovinou dvacátých let začínala, s tak problematickými dary a skromnými zisky na samém prahu okupace také končí.

*Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.*

## Poznámky

**1** Text vznikl v souvislosti s přípravou soupisového katalogu *Mannerist and baroque sculpture in Bohemia and Moravia (1550–1800)*. Za pomoc při studiu spisové agendy OSVPU a Státní sbírky starého umění srdečně děkují kolegovi a kolegyním z Archivu Národní galerie v Praze, Mgr. Tomáši Hylmarovi, Mgr. Lucii Večerníkové a Mgr. Radce Heisslerové.

**2** Vít Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery, Its

- Predecessors and Its Successors (Marking the Bicentenary of the National Gallery in Prague), *Bulletin of the National Gallery in Prague V-VI*, 1995-1996, s. 7-15, 177-181, zde s. 12. – Idem, Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie, in: *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2000, s. 164-168.
- 3** Srv. Ladislav Kesner, *Život v umění. Vincenc Kramář (1877-1960)* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1992. – Lubomír Slavíček, Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923-1924, *Umění XLVI*, 1998, s. 245-262. – Lada Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky, in: Vincenc Kramář (cit. v pozn. 2), s. 169-172. – Kramářovým akvizicím středověké plastiky se nedávno podrobně věnovala Helena Dáňová, *From Vincenc Kramář to the 21st Century. The adventures of the collection of medieval sculpture held by the National Gallery in Prague*, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXII-XXIII*, 2012-2013, s. 6-22.
- 4** Jednalo se o *Alegorie čtyř ročních dob* od Paula Heermanna, kolem 1700, mramor, alabastr, giallo antico, v. 60 cm, 64 cm, 65 cm, 62 cm, inv. č. P 1 – P 4. Hrabě Šternberk je nejprve 15. 2. 1815 do Obrazárny zapůjčil a 17. října 1835 věnoval. Srv. Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prag befinden, Praha 1827, s. 81, č. 1268-1271. – Dále srv. Eike D. Schmidt, *Paul Heermann (1673-1732). Meister der Barockskulptur in Böhmen und Sachsen. Neue Aspekte seines Schaffens*, München 2005, s. 18-19, pozn. 25-28, obr. 11-14 na s. 20. – *Starí mistři, Old Masters, Alte Meister*, Národní galerie v Praze, 2019, s. 168, obr. na s. 169.
- 5** Slavíček (cit. v pozn. 3), s. 245, 247, 258, pozn. 2: „*Jak nedávno přesvědčivě doložil Vít Vlnas, ve většině případů však nešlo o akvizice bezprostředně určené pro obrazárnu de iure stále soukromé Společnosti vlasteneckých přátel umění, ale s podporou tehdejšího sociálnědemokratického ministra školství a národní osvěty Rudolfa Bechyně v prvé řadě o státní nákupy pro budoucí Státní galerii, o jejíž konstituování již tehdy Kramář nepokrytě a cílevědomě usiloval.*“
- 6** Antonín Matějček, *Galerie Společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel, Volné směry XXII*, 1923-1924, s. 105. Cituje rovněž Hubatová-Vacková (cit. v pozn. 3), s. 170, pozn. 15. – Sám Kramář podal výčet ze své činnosti ve *Zprávě výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách za správní léta 1923-1927*, přednesené na valné schůzi 23. června 1928. Srv. ANG, fond SVPU, př. č. AA 1258, s. 19-24. Z této zprávy cituje Slavíček (cit. v pozn. 3), s. 258, pozn. 7.
- 7** Matějček (cit. v pozn. 6), s. 106.
- 8** Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery (cit. v pozn. 2), s. 12, 180.
- 9** Situace přiměla Kramáře k napsání brožury *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*, Praha 1927. Přetištěno in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 396-439. Srv. dále Vlnas, in: Vincenc Kramář (cit. v pozn. 2), s. 165, pozn. 8.
- 10** Jako první byly 23. 12. 1923 pořízeny od bratří Maxe a Josefa Boháčů v Praze řezby *Sv. Jana Nepomuckého a tři andělů* (dnešní inv. čísla P 320 – P 324). V poslední den téhož roku se ještě podařilo vykoupit sochy *Evangelisty, Apoštola a Mrtvého Krista* od Františka Adamce v Praze VII. (inv. č. P 194 – P 196). – Srv. ANG, Společnost vlasteneckých přátel umění (1796-1949), Einreichungs-Catalog (dodatky, dílčí seznamy, korespondence), 1796-1934, př. č. AA 1223/5, inv. č. 420, karton 166 (dále EC Katalog – Dodatky): E. C. 3081 / 31. XII. 1923 / 5 plastik (Adamec) / plastika / OP 1836 – OP 1840. K nákupu soch od bratří Boháčů příslušné doklady v dochované agendě scházejí.
- 11** Jednalo se v pořadí o druhý z celkem tří velkých nákupů, které Kramář po tvrdých jednáních s majitelem uskutečnil mezi lety 1923 až 1930. Z kolekce zakoupené roku 1924 pocházejí busty *Marta a Diany* (v době akvizice označované jako „mytologické popsří“, resp. „Ares“ a „Venuše“), práce anonymního autora z poslední třetiny 17. století, které byly inventovány pod čísly OP 1854 (EC 3084<sub>o</sub>) a OP 1855 (EC 3084<sub>1</sub>). Do inventáře Národní galerie v Praze (dále NGP) byly zapsány s inv. čísly P 209, P 210. – Srv. *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Národní galerie v Praze, 1988, s. 144, č. kat. 382, 383, obr. 382, 383. – Olga Kotková – Vít Vlnas, „Píti plnými doušky Evropu a její krásy.“ Staré evropské umění ze sbírek Joe Hlouchy v Národní galerii v Praze, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Masarykova univerzita, Brno 2009, s. 782-783, 795, pozn. 125, tabulka na s. 791.
- 12** ANG, Inventář Obrazů a plastik spravovaných Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění, později Státní sbírkou starého umění v letech 1919-1939 (dále Inventář OSVPU a SSSU), př. č. AA 3702: OP 1852, OP 1853; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3084/18. II. 1924/11 plastik/OP 1845 – OP 1855. Do inventáře NGP byly řezby zapsány s inv. čísly P 209, P 210.
- 13** Srv. *Ferdinand Maximilián Brokof (1688-1731). Výběr řezb* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1981, s. 19, č. kat. 15, 16, obr. 16, 17. – Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, s. 63, 122, č. kat. 33, obr. 93-95, bar. tab. V. – Staré české umění (cit. v pozn. 11), s. 144, č. kat. 378, obr. 378.
- 14** *Barokní dřevěná plastika z pražského majetku* (kat. výst.), Galerie Dra Feigla, Praha II., Jungmannova třída č. 38, Praha 1933, s. 8-9, č. kat. 13, 14.

**15** Celý soubor byl zakoupen za 3.000,- Kč, jak potvrzuje Kramářův dopis ze 7. října 1924 Františku Zmekovi a dále jeho dopis z téhož dne o proplacení částky majiteli z účtu „Nákupní fond čsl. státní obrazárny.“ – Srv. ANG, fond SVPU, př. č. AA 2002, inv. č. 113, karton 138, Korespondence běžná, 1924 (dále fond SVPU, AA 2002), čj. 431, čj. 492, čj. 523, čj. 526; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3097 / 3. 10. / 6 soch (Zmek) / OP 1868 – OP 1873. – V případech barokních soch se jednalo o *Archanděla Michaela, Antického hrdinu, Sv. Floriána a Anděla Strážného* (dnešní inv. č. P 219 – P 222). Ke středověkým řezbám z Borovan (*P. Marie Bolestná, Sv. Jan Evangelista*, inv. č. P 217, P 218) srv. Olga Kotková (ed.), *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture. Illustrated Summary Catalogue*, The National Gallery in Prague, 2014, s. 59–60, č. 44 (autorkou hesla Helena Dáňová).

**16** Matyáš Bernard Braun – žák, *Anděl Strážný s malým Tobíášem*, kolem 1740, lipové dřevo s fragmenty původní křídové úpravy, v. 150 cm, inv. č. P 222. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1873. – Dále srv. Staré české umění (cit. v pozn. 11), s. 143, č. kat. 374, obr. 374. – Václav Vančura, František Preiss, *Umění XLI*, 1993, s. 114, pokládal stejnou řezbu mylně za práci dílny Františka Preisse z let 1705–1710.

**17** ANG, fond SVPU, AA 2002, čj. 431 (psáno tužkou na rubu navštívenky B. Veselého, přiložené k opisu dopisu V. Kramáře ze dne 4. 8. 1924).

**18** ANG, fond SVPU, AA 2002, čj. 520: Dopis z 23. srpna 1924, v němž Wirth s Kramářem probíral také možnost zakoupení *Varianty Krumlovské madony* (dnešní inv. č. P 226) ve Vídni, k němuž v následujícím roce skutečně došlo.

**19** ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1865, OP 1866; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3095 / 4. IX. / Český (?) m. 18. stol 2 andělé / OP 1865 – OP 1866; fond SVPU, AA 2002, čj. 410, čj. 459, čj. 505. Do inventáře NGP byly řezby zapsány s inv. čísly P 214 a P 215. K jejich přiřazení Severinu Tischlerovi srv. rukopisnou poznámku O. J. Blažička na evidenční kartě (P 214), uložené ve Sbírce starého umění NGP: *Dr Stehlík 16. 3. 81*.

**20** ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1898; fond SVPU, př. č. AA 2004, inv. č. 115, karton 140, korespondence běžná, 1926 (dále fond SVPU, AA 2004), čj. 126 (doklad schází). Podle podacího deníku za rok 1926 bylo za řezbu zapláceno 2.000,- Kč. – Srv. dále Václav Vilém Štech, *Die Barockskulptur in Böhmen*, Praha 1959, s. 128, bar. obr. 6 (Anton Braun?).

**21** Matyáš Bernard Braun – směr, *Klečící andělé I, II*, 1740–1750, lipové dřevo s částečně obnovenou původní polychromií, v. 48 cm, v. 49 cm, inv. č. P 234, P 235. Sošky restaurovala v letech 2002–2003 a znovu 2005–2006 Věra Dědičová. Jako práce českého řezbáře ze školy Matyáše Bernarda Brauna byli *Klečící andělé* od

roku 1936 vystaveni v expozici Státní sbírky starého umění v Ústřední (Městské) knihovně. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1913, OP 1914; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3130 / 28. VI. / M. Braun škola 2 andělci / OP 1913 – OP 1914; fond SVPU, AA 2004, čj. 357 (dokument schází). Obě sochy byly získány za částku 2.500,- Kč. – Srv. dále *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1936, č. 362, 363; *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění. Katalog*, Praha 1960, s. 32, č. 217, 218 (Český mistr z druhé čtvrti 18. století); *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze. Výběrový katalog stálé expozice Národní galerie v Praze na zámku Kinských ve Žďáru nad Sázavou*, Národní galerie v Praze, 2008, s. 30, obr. na s. 31.

**22** Antonín Matějček, Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919–1930, *Umění III*, 1930, s. 232.

**23** Stejného názoru byli Václav Vilém Štech, Oldřich J. Blažiček a Emanuel Poche. Pro zahradu architekta Jana Kotěry v Praze na Ořechovce sochu v moderní době opravoval Jan Štursa. Dne 14. června 1926 byla zakoupena od vdovy po jmenovaném architektovi. – Srv. Matějček (cit. v pozn. 22), s. 232, obr. na s. 231 (Braunova dílna, *Satyr*, po r. 1720). – Štech (cit. v pozn. 20), s. 99, obr. 35. – Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1965, s. 121–122, 139, pozn. 280, obr. 152 (Kolem 1735, *Faun, Pan*, snad Ant. Braun). – *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění. Seznam vystavených děl*, Praha 1971, s. 57, č. 411 (Matyáš Bernard Braun – dílna, *Bakchant*, kolem 1735). – Oldřich J. Blažiček, *Plastika v pražských historických zahradách, Staletá Praha X*, 1980, s. 178 (Antonín Braun či Dominik Braun?). – Emanuel Poche, *Matyáš Bernard Braun, sochař českého baroka a jeho dílna*, Praha 1986, s. 260, 305, pozn. 431, obr. 163 na s. 269 (*Faun, Bakchus*, kolem 1735, dílna M. B. Brauna).

**24** ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1931 – OP 1934, OP 1936 – OP 1941; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3141 / I. IV. / 11 soch (Zmek) / OP 1931 – OP 1941; fond SVPU, př. č. AA 2005, inv. č. 116, karton 141, Korespondence běžná, 1927 (dále fond SVPU, AA 2005), čj. 245. Do inventáře NGP byly řezby zapsány s inv. čísly P 238 – P 248. – Stejně početný byl soubor středověkých a barokních řezeb, který byl zakoupen už 18. února 1924 z majetku Joea Hlouchy. Srv. k tomu naši pozn. 9. – Dále srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1851 – OP 1855; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3084/18. II. 1924/11 plastik/OP 1845 – OP 1855. Tato díla byla do inventáře NGP zapsána s inv. čísly P 206 – P 210 (pouze barokní řezby).

**25** Srv. Blažiček, *Ferdinand Brokof* (cit. v pozn. 13), s. 69, 139, č. kat. 48, obr. 138.

**26** Jedná se o dnešní inventární čísla P 240,

- P 241 (F. M. Brokof); P 238, P 230 (Český mistr druhé poloviny 18. století); P 242 (M. B. Braun).
- 27** ANG, fond SVPU, AA 2005, čj. 245: „*Koupě byla uzavřena na částku Kč. 15.000 t. j. patnácti tisíc, a tato částka má býti splacena v lednu 1928.*“
- 28** Matyáš Bernard Braun, *Kající se sv. Petr*, lipové dřevo s šelakovým nátěrem, v. 13,5 cm, inv. č. P 242. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1935 (8. IV. 1927/Majitel: MŠNO, zapůjčeno do odvolání, př. č. 3141<sub>3</sub>). – Srv. dále *Matyáš Bernard Braun [1684-1738]. Výběr řezeb* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1984, s. 19, č. kat. 3, obr. 4; *Staré české umění* (cit. v pozn. 11), s. 143, č. kat. 372, obr. 372. – Naposledy Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě*, Národní galerie v Praze, 2016, s. 81, 168, pozn. 231, obr. 52 na s. 78.
- 29** Srv. Pavel Šopák, E. W. Braun a sochařství českého baroka, in: *Barokní umění v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.-25. května 2001*, Ústí nad Labem 2003, s. 120-121. – Idem, *Edmund Wilhelm Braun*, Opava 2008 (Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis – Supplementa I), s. 77-80, 148-149, pozn. 290-304. – Tomáš Hladík, *Modely Josefa Winterhaldera staršího ve sbírkách Národní galerie v Praze*, *Opuscula historiae artium* 62, 2013, s. 160, 165, pozn. 1.
- 30** Barokní dřevěná plastika (cit. v pozn. 14), s. 10, č. kat. 33.
- 31** Ibidem, s. 11, č. kat. 38. – Vojtěch Volavka, *Při výstavě barokní dřevěné plastiky, Umění VI*, 1933, s. 376-377. – Hladík (cit. v pozn. 29), s. 160, 165, pozn. 3. – Toto znamenité bozzetto se do NGP nedostalo ovšem z majetku uvedeného pražského sochaře, nýbrž až prostřednictvím prof. V. V. Štecha v roce 1950.
- 32** ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1959 – OP 1964; fond SVPU, AA 2005, čj. 485, čj. 494, čj. 505. – Zakoupení souboru potvrzuje Kramář ministerstvu dopisem ze dne 10. 12. 1927, čj. 505-27. O snížení požadované částky prodávajícím se píše v dopise ředitele Obrazárny z 15. 12. 1927.
- 33** M. B. Braun – žák, *Sv. Jan Křtitel*, 1720-1730, volná řezba vzadu sumárně vypracovaná, lipové dřevo s šelakovým nátěrem, v. 42 cm, inv. č. P 253. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1954; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3148 / B. VII. / *Český m. 18. st. Sv Jan Křt. / OP 1954*. – Srv. dále Barokní dřevěná plastika (cit. v pozn. 14), s. 13, č. kat. 58 (Kol. r. 1740). – *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Katalog stálé výstavy ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Praha 1973, s. 105, č. kat. 172a.
- 34** Celý soubor byl zakoupen 10. 12. 1927, respektive 3. 1. 1928. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1959 – OP 1964, OP 1966 – OP 1967; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3154 / 10. XII. / *6 soch (od Žatce) český m k 1740/OP 1959 – P 1964; E. C. 3156 / 3.I / český m. k 1740 (Žatecko) 2 andělé / OP 1966 – OP 1967; fond SVPU, př. č. AA 2006, inv. č. 116, karton 142, Korespondence běžná, 1928 (dále fond SVPU, AA 2006), čj. 15: dopis V. Kramáře Ministerstvu školství a dopis téhož ministerstva o zapůjčení soch do Obrazárny, oba z 3. ledna 1928; za anděly zaplaceno 5.000,- Kč. – Do inventáře NGP byly sochy zapsány s inv. čísly P 257 – P 265. – Ve stejném období zakoupil V. Kramář od B. Veselého také figurální skupinu s velebným jeruzalémským chrámem, vzniklou kolem roku 1500 v dílně nebo okruhu Mistra Kefermarktského oltáře. Srv. k tomu Helena Dáňová, in: Olga Kotková (ed.), *The National Gallery* (cit. v pozn. 15), s. 32, č. 18.*
- 35** Srv. rukopisnou poznámku O. J. Blažíčka na evidenční kartě inv. č. P 264.
- 36** Kazatelna byla zakoupena 15. prosince 1927. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1965 a-o; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3155 / 15. XII. / *M. Kühnl Kazatelna z mosteckého chrámu / OP 1965 a-o; fond SVPU, AA 2005, čj. 506, čj. 508*. – Do inventáře NGP byla kazatelna zapsána s inv. číslem P 263 / a-f. – Srv. k tomu dále Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 218-219, obr. 257 (reliéf s *Kristem mezi zákoníky*).
- 37** Terakota byla zakoupena 28. 6. 1937, řezba svěťce byla darována 18. srpna téhož roku. Do inventáře NGP byly zapsány s inv. čísly P 346, P 349. – K Bombolimu srv. naposledy Pavel Preiss – Mojmír Horyna – Pavel Zahradník, *Zámek Trója u Prahy. Dějiny, stavba, plastika a malba*, Praha – Litomyšl 2000, s. 75, 85, pozn. 65.
- 38** Jednalo se o modelové sošky *sv. Jáchyma (?) a sv. Josefa (?)*, řezby evangelistů *Jana, Matouše, Lukáše a Marka* a figury *sv. Františka z Assisi a sv. Dominika*. – Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1944 – OP 1947; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3134/21. IX. / *Český m. 18. st. 2 svěťci / OP 1916 – OP 1917; fond SVPU, AA 2005, čj. 212: 27. IV. 1927, Živnostenská banka, Otto Morawitz, I. Benediktinská 7 za 4 sošky zakoupené pro čl. st. obrazárnu*. – Už v září předchozího roku (21. 9. 1926) odprodal stejný vlastník jiné dvě barokní řezby. Srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1916, OP 1917; fond SVPU, AA 2004, čj. 488. – K nákupu klečících řádových patronů z ledna roku 1928 srv. ANG, Inventář OSVPU a SSSU: OP 1968 – OP 1969; EC Katalog – Dodatky: E. C. 3157/17.I. / *Český m. Konec 16. st. 2 Klečící mniši / OP 1968 – OP 1969; fond SVPU, AA 2006, čj. 41, čj. 45 (Kramářovy dopisy nadřízenému ministerstvu z 16. 1. 1928): „Plastiky pocházejí dle udání prodávajícího z Rožmberka... Cena 700 Kč.“* – Do inventáře NGP byla všechna díla zapsána s inv. čísly P 236, P 237, P 249 – P 252, P 266, P 267.
- 39** Srv. Barok v Čechách (cit. v pozn. 33), s. 63, č. kat. 22a (*Sv. František z Assisi*). – Staré české umění (cit. v pozn. 11), s. 146, č. kat. 396,

obr. 396 (*Sv. Dominik*). – Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze (cit. v pozn. 21), s. 20, obr. na s. 21 (*Sv. Dominik*).

**40** Matějček (cit. v pozn. 22), s. 232. – *Sv. Vítem* je myšlena nadživotní polychromovaná řezba z dílny Ferdinanda Maxmiliána Brokofa (inv. č. P 240), *Satyrem* pak pojednávána pískovcová socha *Bakcha* (inv. č. P 232). Srv. dále naši pozn. 17.

**41** Například 25. 2. 1939 Walter C. Körner takto daroval *Okřídlenou hlavu andělíčka* (inv. č. P 369), 7. 4. 1939 Dr. Teltsch z Prahy *Hlavu anděla s křídly* (inv. č. P 378) a 2. 6. 1939 Dr. Ing. H. Fuchs řezbu *Sedícího sv. Benedikta* (inv. č. P 384). – K uvedené praxi srv. naposledy Vít Vlnas, Národní galerie a tzv. dary za vývozní povolení, in: Alena Janátková – Vít Vlnas, *Pražská Národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Národní galerie v Praze, 2013, s. 92–101.

**42** Volavka (cit. v pozn. 31), s. 373, pozn. 1, obr. na s. 372 (*Sv. Václav*). – Obě uvedené sochy, zapůjčené na pražskou výstavu ze sbírky R. Mehlschmidta, považuje současné bádání za práce kosmonoského sochaře Josefa Jiřího Jelínka. Srv. k tomu *Josef Jiří Jelínek (1697–1776). Barokní sochařská dílna z Kosmonos* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1997, s. 116–117, č. kat. 66, 67 (autor hesel Tomáš Hladík).

**43** *Klečící adorující andělé*, lipové dřevo zbavené původní polychromie, v. 140 cm, v. 140 cm, inv. č. 4083, inv. č. 3726; *Sv. Kateřina, Sv. Barbora*, 1730–1740, lipové dřevo polychromované, v. 34 cm, v. 33,5 cm, inv. č. 6853, inv. č. 6854.

**44** Ignác František Platzer, *Sv. Vojtěch, Sv. Prokop*, lipové dřevo polychromované a zlacené, v. 227 cm, v. 227 cm, inv. č. 10.849, inv. č. 10.850.

**45** Jako kameník-restaurátor se v letech 1922–1923 František Zmek podílel (spolu s akad. sochařem Jaroslavem Křepčíkem) na opravě hradčanského morového sloupu *Panny Marie Neposkvrněné* a v roce 1923 pracoval znovu s J. Křepčíkem na opravách sloupu *Nejsv. Trojice* na Malostranském náměstí. Z uváděného vzkazu Bedřicha Veselého Vincenci Kramářovi ze 4. srpna 1924 se navíc dovídáme, že participoval rovněž na restaurování kostela P. Marie a sv. Karla Velikého na Karlově. – Srv. Václav Wágner, *Opravy uměleckých památek v Praze v roce 1923*, *Za starou Prahu* 10, 1924, s. 22. – Václav Rybařík, *Pražské mariánské, svatotrojiční a ostatní světecké sloupy*, *Staletá Praha XXVIII*, 2012, č. 1, s. 145. – Kateřina Adamcová – Pavel Zahradník, *Mariánský sloup na Hradčanském náměstí*, Praha 2017, s. 231, 232, 237, pozn. 20.

**46** Nová instalace obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Praze, *Lidové noviny*, Brno, 11. 2. 1928.

**47** *Tribuna*, Praha, 8. 5. 1928, v níž je otištěna i fotografie jednoho ze zlacených reliéfů z poprsnice kazatelny. – Naopak v obsáhlé recenzi pražského galeristy Dr. Hugo Feigla,

otištěné v *Prager Tagblatt* ze 6. ledna 1928, nenajdeme o pojednáváných dílech ani zmínku, jinde jsou aspoň zmiňovány nově získané obrazy Jana Kupeckého, Petra Brandla a Michaela Willmanna (*Tribuna*, Praha, 7. 2. 1928).

**48** *České slovo*, Praha, 23. 3. 1930. – Ještě stručnější formu má informace ve *Venkově* z 23. 3. 1930: „[...] *dále barokového* [sochařského umění] *z okruhu dílny Braunovy a Brokoffovy*“. V dalších recenzích stejné výstavy, otištěných ve stejný den 6. března 1930 v *Národním osvobození*, *Národních listech*, *Prager Presse*, *Lidových novinách* a *Národní politice*, nenajdeme o pojednáváných nových akvizicích barokní plastiky ani slovo.

**49** Nelze za ně považovat ani polemickou stať o scházejícím barokním muzeu v Praze, kteroužto myšlenku Kramář rázně odmítl. Srv. Vincenc Kramář, *Budeme zřizovat zvláštní barokní museum?*, *Volné směry XXVII*, 1929–1930, s. 184–193.

**50** Srv. Stručný průvodce obrazárnou (cit. v pozn. 21), č. 156 (*Sv. Vít. Škola F. M. Brokofa*), č. 356–358 (*Alegorická socha Kráčejičeho muže a dva zlomky z atiky Clam-Gallasova paláce*), č. 359 (*Satyr. Matyáš Braun*), č. 361 (*Sv. Prokop. Český mistr kolem 1730*), č. 362–363 (*Dva andělé. Škola Matyáše Brauna kolem 1730*), č. 366–369 (*Dvě mythologická poprsí. Achilles a Hektor. Antický hrdina. Český mistr z konce 17. století*), č. 370 (*Anděl Strážný, Český mistr z počátku 18. století*). V úvodním textu věnuje Kramář domácí barokní plastice osm řádků obecnějšího charakteru. Prakticky totožné údaje obsahuje další vydání průvodce z roku 1938. – Dále srv. *Kurzer Führer durch die Staatliche Sammlung alter Kunst in Prag*, Praha 1939, č. 419–421, 422–423, 424–428, 429, 431, 432, 433–434, 435.

**51** Platí to také v případě Kramářem koncipovaného katalogu uvedené pražské výstavy z roku 1930. Srv. *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově Ústřední knihovny hlavního města Prahy k počtě osmdesátin presidenta Československé republiky T. G. Masaryka*, Praha 1930, s. 6, č. kat. 70–92.

**52** Srv. *Seznam obrazů a soch vystavených Národní galerií v odbočce na Zbraslavi*, Praha 1940, s. 14, č. 100, s. 15, č. 112, s. 24, č. 268, s. 25, č. 279, s. 26, č. 289, 297, s. 34, č. 399–406, s. 35, č. 409, 410, 412, 413; *Verzeichnis der Bilder und Statuen der Nationalgalerie in Prag in der Zweigstelle in Königssaal*, Praha 1940, s. 12, č. 100, s. 13, č. 112, s. 24, č. 268, 279, s. 25, č. 289, s. 26, č. 297, s. 34, č. 399–401, s. 35, č. 402–406, 410, 412, 413.

**53** Srv. Josef Cibulka, Jan Loriš a Vladimír Novotný, *Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze*, Praha 1939 (zvl. otisk ze sb. *Umění*), s. 6. – *Státní sbírka starého umění. Výstava přírůstků 1939*, Praha 1939, s. 6, č. kat. 52 (*M. B. Braun, Sv. Juda Tadeáš*), č. kat. 55 (*Michal Jan Brokof (okruh), Anděl*). – Proslulá Braunova socha *Judy Tadeáše* byla získána

z Arcibiskupského semináře v Praze (13. 3. 1939); 14. 3. 2016 byla vrácena Arcibiskupství pražskému, které ji téhož dne zapůjčilo do expozice barokního umění ve Schwarzenberském paláci (VP 13561). V roce 2020 ji Ministerstvo kultury České republiky prohlásilo kulturní památkou (KP 105551, MKČR čj. 2020/15).

### **Seznam vyobrazení**

- 1 Ferdinand Maxmilián Brokof, *Klečící mouřenín I*, kolem 1720. Foto: Národní galerie v Praze.
- 2 Ferdinand Maxmilián Brokof, *Klečící mouřenín II*, kolem 1720. Foto: Národní galerie v Praze.
- 3 Matyáš Bernard Braun – následnost, *Anděl Strážce s malým Tobášem*, kolem 1740. Foto: Národní galerie v Praze.
- 4 Matyáš Bernard Braun – dílna, *Bakchus*, kolem 1725. Foto: Národní galerie v Praze.
- 5 Ferdinand Maxmilián Brokof – dílna, *Svatý Vít*, kolem 1725–1730. Foto: Národní galerie v Praze.
- 6 Matyáš Bernard Braun, *Kající se sv. Petr*, kolem 1720. Foto: Národní galerie v Praze.
- 7 Expozice Státní sbírky starého umění (Národní galerie) v Městské knihovně v Praze, instalace barokního sochařství, leden 1933. Archiv Národní galerie v Praze, fond Státní sbírka starého umění, př. č. AA 2906/10.

# „Vyvést Národní galerii z izolace...“

## Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970

TOMÁŠ HYLMAR

Na počátku roku 1967 jmenoval ministr školství a kultury do čela Národní galerie v Praze profesora Jiřího Kotalíka. Okolnosti jeho nástupu do funkce, předchozí činnost instituce a nastávající změny v galerii přibližuje text vymezený sledovanými roky 1967 až 1970. Jiří Kotalík krátce po svém příchodu zahájil celkovou reorganizaci instituce a zároveň oživil výstavní i akviziční činnost. Změny ve struktuře galerie přinesly snazší řízení i kompetence jednotlivým sbírkám, Uměleckoprůmyslové muzeum se dokonce úplně osamostatnilo. Výstavní činnost se zaměřila na intenzivní spolupráci se zeměmi západní Evropy a v Praze tak mohly být představeny jedinečné soubory prací zahraničních umělců. Za úspěšné lze považovat i výstavy československého umění v cizině. Nové přírůstky získávaly především sbírky moderního a současného umění. Systém výběru prací byl nově založen na odborných a konfrontačních základech, díky nimž získala Národní galerie řadu výjimečných děl. Studie vychází především z dokumentů fondu Národní galerie v Praze (1945–1990), který spravuje Archiv Národní galerie v Praze.

### Klíčová slova

Národní galerie v Praze, Jiří Kotalík, Jan Krofta, Uměleckoprůmyslové muzeum, výstavy, akvizice, archiv

*„Vyvést Národní galerii z izolace, stát se vrcholnou institucí české výtvarné kultury, dobudovat sbírky českého umění minulosti i 20. století, započít s nákupy výtvarných děl současného umění, umožnit práci a růst kvalifikace vědeckých a odborných pracovníků,“* několik bodů z obsáhlého rozboru budoucí činnosti Národní galerie výstižně naznačuje, kam chtěl její nový ředitel Jiří Kotalík vést instituci po svém jmenování do funkce. Následující stručná studie přibližuje první období jeho působení vymezené lety 1967 až 1970, tedy dobu těsně před nástupem normalizace. Vzhledem k širokému tématu je zaměřena především na přehled nejvýznamnějších organizačních změn v galerii a na akviziční a výstavní program instituce.<sup>1</sup>

### Národní galerie před příchodem Jiřího Kotalíka

Před příchodem Jiřího Kotalíka, přesněji od roku 1964, Národní galerie sdružovala celkem sedm sbírkotvorných odborů zajišťujících vědeckou a výstavní činnost.<sup>2</sup> Celou galerii řídil Jan Krofta,<sup>3</sup> odbor sta-

rého umění vedl Oldřich Jakub Blažíček, odbor moderního malířství Jaromír Zemina, odbor sochařství 19. a 20. století Václav Procházka, grafickou sbírku Libuše Jandová, odbor umění mimoevropských národů Lubor Hájek, odbor malířství 19. století Olga Macková a odbor užitého umění<sup>4</sup> Jarmila Brožová.<sup>5</sup> Další sekce, např. restaurátorský odbor, studijní útvar, majetkoprávní a evidenční oddělení, zajišťovaly chod organizace a péči o sbírkové předměty. Na konci roku 1966 pracovalo v instituci celkem 274 zaměstnanců, z toho 41 odborných a šest vědeckých pracovníků.<sup>6</sup>

Počet spravovaných sbírkových předmětů v Národní galerii zahrnoval koncem roku 1966 přibližně 600 tisíc vlastních<sup>7</sup> a necelých 50 tisíc deponovaných děl.<sup>8</sup> Jádro sbírky vycházelo ze souborů Státní sbírky starého umění a Moderní galerie, sloučených již za protektorátu do Českomoravské zemské galerie, postupně rozmnožené o majetek zabavený během okupace německými úřady. O další přírůstky se postaraly poválečné zábory uměleckých předmětů, stejně jako soukromé sbírky zajištěné po komunistickém převratu v roce 1948.<sup>9</sup> Od přelomu 50. a 60. let docházelo k postupnému rušení depozit a jejich zápisu do přímé správy galerie, znamenající často konfiskování soukromého majetku.<sup>10</sup>

Galerie získávala nové sbírkové předměty především formou převodů, darů a odkazů. Přímé nákupy se na budování sbírek podílely jen v menší míře. V roce 1965 vznikly dvě nové instituce pomáhající rozšiřovat galerijní fond. Ministerstvo školství a kultury zřídilo Komisi pro výkup starožitností, aby „se zabránilo nežádoucímu vývozu kulturních hodnot a zajistila se jejich ochrana“.<sup>11</sup> Členové komise posuzovali předměty v prodejnách starožitností<sup>12</sup> a vyjímali je z prodeje. Vynětí zároveň znamenalo nákup předmětu. Další organizací pomáhající získat sbírkové předměty byl podnik zahraničního obchodu Art Centrum, založený rozhodnutím Svazu československých výtvarných umělců v roce 1964 a potvrzený vyhláškou v roce 1965.<sup>13</sup> Art Centrum zajišťovalo vývoz uměleckých předmětů z 20. století, dovoz prací bez omezení doby vzniku a další obchodní služby, mj. i výměny předmětů.

Národní galerie tehdy spravovala devět stálých expozic,<sup>14</sup> připravovala ročně okolo deseti základních výstav a spolupracovala přibližně na třiceti výstavách jak v Československu, tak v zahraničí. V roce 1966 např. ve Šternberském paláci uvedla přehlídku díla Henryho Moorea, v Paříži soubor českého a francouzského umění první poloviny 20. století, v Miláně výběr

českého barokního umění a v Bruselu a Rotterdamu české gotické umění. (obr. 1)

Pro celkový přehled zbývá připomenout i situaci objektů využívaných Národní galerií. Ředitelství sídlilo v zanedbaném Šternberském paláci na Hradčanech, budova Uměleckoprůmyslového muzea byla v havarijním stavu, do prostor v Městské lidové knihovně zatékalo, opravy vyžadovaly i palác Kinských, Valdštejská jízdárna a zámek Zbraslav. Ani stavy depozitářů v budovách v Praze a na zámcích Lemberk, Benešov nad Ploučnicí, Klášterec nad Ohří a Radíč nebyly ideální a nejednou ohrožovaly i bezpečnost sbírek.

Pokusy o nápravu tohoto stavu ovšem již probíhaly. Od konce 40. let se galerie snažila získat nové, vhodně umístěné památkové objekty v tzv. hradčanském areálu. Jednalo se o Toskánský a Trčkovský palác, oba Martinické paláce a sedm kanovníckých domů. Pro galerii, konkrétně pro sbírky Uměleckoprůmyslového muzea, měl být uvolněn také Salmovský palác.<sup>15</sup> Ani jeden ze záměrů se ale nepodařilo k roku 1966 realizovat. V plánech zůstalo i vybudování novostavby tzv. Moderní galerie. Tento projekt byl repetitivní záležitostí už přes třicet let. Oživen byl krátce po válce, poprvé roku 1948, a potom v letech 1951 a 1964. Vždy ovšem bezvýsledně.

Fakticky se však řešilo využití Anežského kláštera, kde galerie plánovala po ukončení rekonstrukce umístit své sbírky a expozice. V polovině 60. let byla též otevřena otázka využití Bruselského pavilonu, který Národní výbor hlavního města Prahy nabídl Národní galerii pro sbírky moderního umění.<sup>16</sup> Návrh tehdy ale zůstal neakceptován. (obr. 2)

### Krise v Národní galerii

Velké krizi v Národní galerii, která probíhala v letech 1964 až 1966 a vedla až k odvolání ředitele Krofty, předcházely rozpory týkající se řízení sdružení Národní galerie – Uměleckoprůmyslové muzeum. Krátce po vzniku tohoto seskupení se ukázalo, že systém institucionálního propojení nebude dlouho udržitelný. Galerie v činnosti uplatňovala své zásady, např. výběrovost a uměleckou hodnotu, muzeum prosazovalo odlišná hlediska, především historickou dokumentární hodnotu bez ohledu na výtvarný a estetický charakter. Při prosazování návrhu schematického členění všech sbírek podle historických etap spor vygradoval a zásahem ministerstva školství a kultury přestalo Uměleckoprůmyslové muzeum v roce 1964 existovat jako samostatná instituce a stalo se odborem Národní



galerie.<sup>17</sup> Otázka trvalého vyčlenění odboru užitého umění ale zůstala.

Zásadní problém však spočíval v celkovém řízení Národní galerie. Zde se situace vyhrotila tak, že na jedné straně stál ředitel Jan Krofta a na druhé většina vedoucích a ostatních odborných pracovníků. Autoritativní rozhodnutí ředitele měla též vliv na vědeckou činnost a galerie se postupně proměňovala v pouhý úřad. O situaci se začal zajímat Ústřední výbor KSČ, který si vyžádal v roce 1964 interní rozbor. Koncem roku 1965 překračovaly vnitřní neshody rámec instituce a galerie se stala předmětem diskuzí širší odborné veřejnosti, zejména Svazu československých výtvarných umělců a Československé akademie věd.<sup>18</sup> Už v této době se ministerstvo školství a kultury zaměřilo na hledání vhodného kandidáta na funkci ředitele. Navržený Jaromír Neumann ale odmítl. Ze situační zprávy vypracované pro ministerstvo v roce 1966 vyplynulo, že se Kroftovi „přes osobní pracovitost a snahu nepodařilo vyřešit složité otázky řízení ústavu. [...] Pro množství úkolů, které vyplývaly z jeho funkce, nedovedl často rozlišovat mezi zásadními věcmi a věcmi podružnými, rozptyloval se v drobných pracích provozního, organizačního, personálního, platového charakteru apod. [Jeho] nedůvěra k odborným schopnostem některých pracovníků, [kdy] zasahoval v detailech do jejich práce, měnil jejich záměry [vedla] k častým sporům, které v několika případech skončily odchodem odborných pracovníků z ústavu“.<sup>19</sup>

Způsob řízení galerie vedl až k ohrožení uměleckých předmětů. Příkladem může být zápůjčka předmětů na zahraniční výstavu, kdy Jiří Mašín z Akademie výtvarných umění dokonce požádal ministra školství a kultury Jiřího Hájka<sup>20</sup> o zásah „v případě, který se vymyká jakýmkoliv normám obecné odpovědnosti. Jan Krofta hodlá v souboru výstavy českého gotického umění vyvézt do Belgie všechna tři vrcholná díla Mistra třeboňského oltáře. [...] Vyvézt je na výstavu do ciziny odporuje nejen jakýmkoliv muzeologickým zvyklostem na celém světě, nýbrž i pouhému zdravému rozumu“.<sup>21</sup>

Od ředitele se nakonec distancovaly i Závodní výbor ROH a Závodní organizace KSČ, která Ideologickou komisi ÚV KSČ požádala o neodkladné řešení situace. Ústřední výbor KSČ doporučil na místo ředitele Národní galerie profesora Jiřího Kotalíka.<sup>22</sup> Ministr školství a kultury Jiří Hájek ke dni 31. ledna 1967 odvolal Jana Kroftu z funkce ředitele Národní galerie<sup>23</sup> a jmenoval ředitelem Jiřího Kotalíka s účinností od 1. února 1967.<sup>24</sup> (obr. 3)

## Jiří Kotalík v Národní galerii

Jiří Kotalík se bezesporu jevil jako vhodný kandidát na ředitele Národní galerie v Praze. V Československu patřil mezi přední teoretiky, kritiky a historiky umění. Na mezinárodní úrovni byl opakovaně pověřován zastupováním na významných akcích v oblasti kultury. Vyhovoval i z politického hlediska, své členství v KSČ zahájil už v roce 1946 a v roce 1963 se dokonce stal členem Ideologické komise ÚV KSČ. Mnoho let zastával funkci ve Svazu československých výtvarných umělců, od roku 1964 přímo v předsednictvu. Do centra pozornosti se dostal i v letech 1965 a 1966. Během těchto dvou let jej ministr školství a kultury jmenoval generálním komisařem čs. expozice na bienále umění v Sao Paulu, členem umělecké rady Art Centra, členem kolegia ministerstva školství a kultury, členem předsednictva Státního výboru pro vysoké školy a členem poradní komise pro pořádání zahraničních výstav českého výtvarného umění.<sup>25</sup>

Svou odbornou práci Jiří Kotalík zahájil na pozici výtvarného referenta. Jako teoretik Skupiny 42 své studie a texty do katalogů věnoval např. Františku Grossovi, Kamilu Lhotákovi, Františku Hudečkovi, Janu Smetanovi a dalším členům sdružení. Texty k výstavám napsal též pro Josefa Šímu, Arnošta Paderlíka, Endre Nemese, Jiřího Johna nebo Vladimíra Preclíka. Pro mnohé z nich pracoval i jako kurátor výstavy. Podílel se také na expozicích československého umění v cizině, např. v Německu, Brazílii, Mexiku nebo opakovaně v Itálii na bienále v Benátkách. Do roku 1966 Kotalík vydal i několik monografií, mj. o Vojtěchu Tittelbachovi, Václavu Rabasovi, Františku Jiroudkovi nebo Gustavu Courbetovi. Mnoholetý výzkum věnoval taktéž dílu Miloše Jiránka a Antonína Slavíčka.

Ani Kotalíkova dosavadní spolupráce s Národní galerií nebyla zanedbatelná. V 60. letech se podílel na přípravách výstav především současného československého umění. Pravidelně byl zván k řešení dislokačních otázek nebo k sestavování plánů vědecké, publikační a výstavní činnosti Národní galerie, naposledy pro období let 1965 až 1970.<sup>26</sup> Jako člen vědecké rady galerie s Kroftou též řešil organizační změny, zejména v odděleních pro umění 20. století. Na jeho „upřímně míněné a lety soustavného zájmu o toto údobí zdůvodněné připomínky“ Krofta ale nereagoval.<sup>27</sup> Stejně dopadly i návrhy na změnu akviziční politiky.<sup>28</sup>

Je tedy zřejmé, že Jiří Kotalík činnost i problémy Národní galerie vnímal dlou-

hodobě. Nový ředitel své řešení problémů a reformy objasnil ve svém *Perspektivním plánu*.<sup>29</sup> Přestože měl koncepčně v podstatě volné ruce, všechny důležité změny konzultoval s ústavní radou. Již první schůze tohoto kolegia svolaná na 10. února 1967<sup>30</sup> ukázala hlavní cíle. Pro snadnější řízení se galerie měla rozdělit na dva hlavní útvary: vědecko-odborný a hospodářsko-správní. Reorganizace se týkala i stávajících odborů, zejména oddělení spravujících sbírky moderního umění. Odbor moderního umění, odbor malby 19. století a odbor plastiky měly být sloučeny v jeden útvar. Kotalík současně avizoval autonomii odboru užitého umění, včetně navrácení původního názvu Uměleckoprůmyslové muzeum. Dále se měl zvýšit podíl vědecké a odborné práce i počet přijímaných výstav ze zahraničí.

Přípravy reorganizace instituce pokračovaly do října 1967, kdy nová směrnice potvrdila zřízení sjednoceného odboru moderního umění a odboru metodického, v jehož rámci fungovalo oddělení regionálních galerií, oddělení výchovy a propagace a studijní a dokumentační útvar.<sup>31</sup> Přípravovalo se též zřízení referátu pro sbírku architektury.<sup>32</sup> Ostatní útvary pokračovaly bez zásadních změn. Odbor moderního umění řídil Václav Procházka, odbor starého umění Oldřich Jakub Blažíček, grafickou sbírku Libuše Jandová, Uměleckoprůmyslové muzeum, jehož částí byla i sbírka mimoevropského umění, Lubor Hájek, restaurátorský odbor Mojmír Hamsík a metodický odbor Jiří Mašín.

Od dubna 1968 se začalo aktivně řešit osamostatnění Uměleckoprůmyslového muzea, jehož přímé začlenění kvůli specifickému sbírkovému materiálu i pracovní činnosti zůstalo „zdrojem potíží“.<sup>33</sup> Oficiální návrh na vyčlenění Uměleckoprůmyslového muzea z Národní galerie byl odeslán ministerstvu 10. prosince 1968 a schválen 20. května 1969 s účinností od 1. ledna 1970.<sup>34</sup> Dne 25. února 1969 byl ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea jmenován Jiří Šetlík.<sup>35</sup>

V souvislosti s delimitací Uměleckoprůmyslového muzea došlo, jako již několikrát v minulosti, k řešení případného vyčlenění sbírek mimoevropského umění. Tato „zvláštní jednotka“ zůstala ve svazku Národní galerie znovu jako samostatné oddělení, i když v pozici „provizoria bez perspektiv“.<sup>36</sup> V téže době, tedy v březnu 1969, zaniklo pojmenování odbor a hlavní pracoviště galerie dostala nově označení sbírka – Sběrka starého umění, Sběrka moderního umění, Grafická sbírka a Sběrka mimoevropského umění.<sup>37</sup>

Rok 1970 znamenal také pro Národní galerii přechod k normalizaci, projevující se zejména v kádrové politice. Členství v KSČ a politický postoj během posledních let se staly pro část pracovníků galerie existenční otázkou. Na tomto místě je důležité připomenout, že v Národní galerii přetrvávala politicky uvolněnější situace, jak konstatovalo i oficiální stanovisko ministerstva školství a kultury při přihlížení k politickému profilu zaměstnanců: „Toto hledisko bude třeba zvláště zdůrazňovat u odborných, vědeckých a uměleckých pracovníků, i když situace v těchto oborech neskýtá příliš nadějí, že by příslušná funkční místa bylo možno obsadit příslušníky strany.“<sup>38</sup> Ve smyslu vládních usnesení a směrnic ministerstva kultury zahájila v říjnu 1970 galerijní komise pohovory se zaměstnanci. Účelem pohovorů bylo mj. „realizovat ucelený systém výběru, přípravy, rozmístování kádrů do funkcí podle potřeb strany“. V praxi to znamenalo obsazení vedoucích funkcí kvalifikovanými lidmi, kdy odbornou způsobilost ale tvořila „politická vyspělost a třídní uvědomělost“. Cílem bylo zajistit postupnou výměnu všech vedoucích pracovníků, kteří v letech 1968 a 1969 „politicky zklamali“.<sup>39</sup> V komisi zasedli Jiří Kotalík, Libuše Jandová, Anna Chromčáková a Antonín Roušal.<sup>40</sup> Pohovory prošlo 83 zaměstnanců galerie, devět osob hodnotila komise v nepřítomnosti.

Po ukončení prověrek došlo v Národní galerii k několika změnám ve vedoucích pozicích. Odvolání z funkce zástupce ředitele byli Ladislav Kesner<sup>41</sup> a Miroslav Slovák.<sup>42</sup> Zástupcem ředitele pro koordinaci vědecké, výstavní a publikační činnosti se stal Jiří Mašín, zástupkyně ředitele pro koordinaci kulturně propagační činnosti a otázky kulturně politické povahy Libuše Jandová.<sup>43</sup> Vedoucího odboru malby 20. století Jaromíra Zeminu nahradila Ludmila Karlíková. Ještě před prověrkami, konkrétně k 30. dubnu 1970, podal žádost o uvolnění z funkce vedoucího sbírky starého umění Oldřich Jakub Blažíček. Řízení sbírky nově převzal Jiří Mašín.

I přes tato kádrová omezení se ale v Národní galerii podařilo v následujících letech, oproti jiným institucím, udržet „záviděníhodný stav“, jak po letech subjektivně konstatoval právě Ladislav Kesner: „Národní galerie pod vedením profesora Kotalíka byla po dlouhou řadu let jediným útočištěm pro několik desítek lidí, kterým poskytla pracovní možnosti, odpovídající víceméně jejich kvalifikaci. Neznám, a nebyl druhý ústřední vědecký a kulturní ústav u nás, kde by existovalo něco podobného.“<sup>44</sup>

## Pracoviště Národní galerie

Krátce po nástupu do funkce řešil Jiří Kotalík nejen přetrvávající problém s galerijními objekty. Zaměřil se také na zajištění důstojné budovy pro rozrůstající se sbírky moderního umění. Spolu s vedoucím technicko-hospodářské správy Vladimírem Benešem vypracovali *Ideový návrh na umístění sbírek a pracovišť NG*,<sup>45</sup> který v říjnu 1967 odeslali k projednání ministru kultury a informací Karlu Hoffmannovi,<sup>46</sup> vysokým funkcionářům KSČ, Svazu architektů, Svazu československých výtvarných umělců, Kanceláři prezidenta republiky, primátorovi hlavního města Prahy a mnoha dalším představitelům tehdejší veřejné správy. Návrh stále počítal s převzetím Toskánského paláce a tří kanovnických domů, které měly být propojeny se Šternberským palácem. Záměr zahrnoval také převedení Bruselského pavilonu, kapucínského kláštera na Loretánském náměstí, Kafkovy a Müllerovy vily do správy Národní galerie. Ministerstvo kultury a informací žádost projednalo a schválilo 12. prosince 1967.<sup>47</sup>

Další postup zkomplikovaly politické události a výměny ministrů. Ministra Hoffmanna vystřídal Miroslav Galuška,<sup>48</sup> kterému hned v květnu 1968 Kotalík poslal novou žádost o řešení celkové situace a o přednostní přidělení Bruselského pavilonu.<sup>49</sup> V září 1969 se situace opakovala. Upravený návrh pro definitivní umístění pracovišť byl opět zaslán ministrovi, nyní už Miloslavu Brůžkovi.<sup>50</sup> V plánu došlo k několika důležitým změnám. Nově se pro galerijní účely počítalo s využitím Jiřského kláštera, sousedního Mockerova domu a Domu pápat pánů z Martinic na Hradčanech. Bylo upuštěno od získání Toskánského paláce a kanovnických domů.<sup>51</sup>

Všemi návrhy na získání nových budov pro Národní galerii se opakovaně prolínal záměr postavit tzv. Moderní galerii. Tento Kotalíkův cíl zněl od jeho nástupu do funkce jednoznačně: „*Všemi možnými způsoby připravit a prosazovat novostavbu galerie.*“<sup>52</sup> Vyřešení otázky umístění sbírek moderního umění se stalo aktuálnější, protože Národní výbor hlavního města Prahy požadoval po galerii, aby v roce 1970 uvolnila prostory v Městské knihovně.<sup>53</sup>

Během roku 1968 zadala Národní galerie vypracování projektu novostavby architektům Jiřímu Gočárovi a Antonínu Černému. Probíhající jednání s ministerstvem vedla až k příslibu financí z tzv. Fondu republiky.<sup>54</sup> Ministerstvo kultury doporučilo v únoru 1969 vládě ČSR projednat využití těchto prostředků pro stavbu nové budovy galerie. Nadějně vypadající zdroj peněz ale zablo-

kovalo ministerstvo financí, které navrhlo z Fondu republiky poskytnout úvěry k zabezpečení bytové výstavby. Po jejich navrácení měly být tyto finance použity k vybudování stavby celospolečenského významu, mj. nové budovy pro Národní galerii.<sup>55</sup> Reálně to ovšem znamenalo další odložení projektu a smutné konstatování, že „*ani v příští pětiletce není naděje na realizaci novostavby Moderní galerie.*“<sup>56</sup>

## Akviziční strategie

*Perspektivní plán* Jiřího Kotalíka představil i nové vize akviziční politiky Národní galerie. Kromě doplňování základních sbírkových souborů, instituce nově preferovala moderní a tehdy současné umění.<sup>57</sup> Tato díla získávala galerie v předchozích letech pouze v menším počtu a nárazově. Dosavadní způsob výběru prací byl též spíše náhodný ve jménech i dílech, závislý na subjektivní volbě kurátorů, kteří vybírali obrazy a sochy především v ateliérech. Zakoupená díla tak často nezahrnovala nejkvalitnější nebo charakteristické práce. Tento systém se měl zásadně změnit. Současné malířství, sochařství i grafickou tvorbu zamýšlela galerie dokumentovat typickými díly od předních osobností vybraných porovnáním více prací a s přihlédnutím k úspěšnosti výstav.

Pro sbírky umění 20. století byl nový akviziční plán vypracován v detailní neveřejné zprávě.<sup>58</sup> Text specifikoval okruhy akvizic a přinesl též konkrétní jména. V oblasti českého malířství 20. století se Národní galerie měla zaměřit především na malíře nejvýznamnějších historických a uměleckých směrů: zakladatele českého moderního umění (Bohumil Kubišta, Emil Filla, Antonín Procházka, Václav Špála, Josef Čapek, Jan Zrzavý), protagonisty nefigurativní tvorby (František Kupka), surrealisty (Josef Šíma, Jindřich Štyrský, Toyen, František Janoušek), umělce generace Skupiny 42, Sedm v říjnu a Skupiny RA (Kamil Lhoták, František Gross, František Hudeček, Jan Kotík, Jiří Kolář, Karel Souček, Václav Hejna, František Jiroudek, Josef Istler, Václav Tikal, Bohdan Lacina, Karel Černý, Zdeněk Sklenář). Doplňováním sbírek tehdejšího současného umění chtěla Národní galerie umožnit objektivní přehled československé umělecké tvorby posledních let. Vyhledávanými autory se stali stoupenci nefigurativního proudu (Alois Vitík, Václav Boštík), umělci navazující na tradici surrealismu a imaginativní tvorbu (Mikuláš Medek, Jaroslav Vožniak, Bedřich Dlouhý), reprezentanti figurativní malby (Jiří John, Josef Jíra), představitelé proudu nová figurace (Jiří Načeradský, Otakar

Slavík), zástupci konstruktivismu, geometrické abstrakce nebo nové senzibility (Karel Malich, Hugo Demartini, Zdeněk Sýkora).

Základní úkol sochařské sbírky představil přehled vývoje moderního českého sochařství zůstal nezměněn. Zásadní díla 20. a 30. let se podařilo získat již v předchozích letech. Zbývalo doplnit soubory Karla Pokorného, Jana Laudy, Vincence Makovského, Josefa Wagnera a Bedřicha Stefana. Zvláštní pozornost nově získala soudobá tvorba Hany Wichterlové, Ladislava Zívra, Karla Hladíka a Karla Lidického.<sup>59</sup>

Oživený zájem o aktuální slovenské umění můžeme připsat rozhodnutí Jiřího Kotalíka.<sup>60</sup> Akvizice se měly zaměřit na malíře Endre Nemese, Jakuba Bauernfreunda, Ludovíta Fullu, Miloše Bazovského, Milana Paštéku a Rudolfa Krivoše. Při zakládání sbírky slovenské plastiky dostali přednost Jozef Kostka, Rudolf Uher, Alexander Trizuljak, Rudolf Pribiš, Andrej Rudavský, Vladimír Kompánek, Jozef Jankovič, Ludwik Korkoš a Vladimír Motovský.<sup>61</sup>

V akvizičním plánu Národní galerie se objevila i jména zahraničních umělců, jejichž díla chtěla galerie získat do sbírky přednostně. Prioritu ze zahraničních malířů získali Juan Gris, Max Ernst, Salvador Dalí, Paul Klee, Vasilij Kandinskij, Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Wols, Alberto Burri, Emilio Vedova a Achille Perilli. Akviziční plán neopomněl ani umělce ze socialistických zemí, avšak pouze z Polska, Jugoslávie, Maďarska, Rumunska a Sovětského svazu. V oblasti zahraničního sochařství se galerie měla soustředit na doplnění souboru francouzského umění, a to o díla představitelů starší sochařské generace, kteří vyrostli ve vedoucí osobnosti evropské plastiky. Jednalo se zejména o Raymonda Duchamp-Villona, Henriho Laurence a Jaquesa Lipschitze. Stručně naznačen byl i poslední nesmělý cíl galerie: „*Domníváme se, že by se právě náš ústav měl ujmout úkolu vytvořit sbírku závažných děl z východoevropských zemí, která by svým způsobem mohla doplňovat obraz světového sochařství, jak jej v západních zemích dokumentují např. expozice v Middelheimu, v Oterloo, v Duisburgu a Hannoveru.*“<sup>62</sup>

Nejdůležitějšími poradními orgány Národní galerie pro výběr akvizic byly komise pro sbírkotvornou činnost. Ty svým rozhodnutím doporučovaly, které obrazy nebo plastiky by měla galerie zakoupit. Konečné slovo měl ale ředitel Národní galerie. Novinkou v systému se stalo zřízení samostatné nákupní komise pro současné umění,<sup>63</sup> a to hned v roce 1967.<sup>64</sup>

Při vyhledávání děl do nákupní komise kurátoři sledovali úspěšnost autorů. Mnohdy rezervovali obrazy nebo sochy přímo ve výstavních síních. Opakovaně se objevuje např. Galerie Václava Špály, Galerie Nová síň a Mánes. Jména kurátorů a komisařů uvedených galerií nalezneme i mezi členy nákupních komisí, jmenovitě mj. Evu Petrovou, Jindřicha Chalupeckého, Ludka Nováka, Jana Kříže, Miroslava Chlupáče a Miroslava Míčka. Komise též obvykle porovnávala více prací jednoho autora. Zohlednit měla především kvalitu díla a jiné faktory neměla brát v úvahu, jak výstižně poznamenal její člen Karel Lidický: „*Národní galerie by měla zakupovat pouze díla hodná té cti, být v NG. Zakupování děl u příležitosti významných výročí jakéhokoliv autora či snad ze sociálních důvodů by mělo být věcí ministerstva kultury a informací nebo snad Svazu.*“<sup>65</sup>

Jiří Kotalík, dle zápisů z jednání a z dochované korespondence, vystupoval při zasedání nákupní komise velmi aktivně. Vybraná díla připomínkoval, vracel nebo si nechal předkládat jiné práce, včetně doprovodného dokumentačního materiálu. Často také osobně obrazy a sochy vybíral či jednal o cenách. Přitom využíval nesčetného množství vlastních kontaktů s výtvarníky. S mnoha z nich se znal už od 40. let a patřili mezi jeho přátele. Dokládají to stovky dopisů dochovaných v osobní korespondenci, které se neomezují pouze na formality. Mezi významné osobnosti, jež si s Jiřím Kotalíkem dopisovaly, patřili např. Josef Jíra, Jan Smetana, František Gross, Kamil Lhoták, Jiří Anderle, Otto Herbert Hajek, Ota Janeček, Jiří Kolář, Václav Hejna, Endre Nemes, Jaroslav Paur, Zdenek Seydl, Zdeněk Sklenář, Vladimír Preclík, Koloman Sokol, Adriana Šimotová, Vladimír Tesař, Václav Zykmond nebo Vladimír Vašíček.<sup>66</sup>

Pro mnoho výtvarníků, od kterých Národní galerie ve sledovaných letech nakoupila jejich práce, nastala za normalizace kvůli politické orientaci a postoji k režimu nucená odmlka. Byla jim znemožněna nebo omezena výtvarná činnost, byli sledováni nebo dokonce vyšetřováni Státní bezpečností. Někteří pod tlakem rezignovali na svou uměleckou tvorbu nebo se uzavřeli do soukromí, dalším se podařilo prosadit v zahraničí. To se týkalo např. Evy Kmentové, Jaroslava Vožniaka, Čestmíra Kafky, Oldřicha Kulhánka, Bedřicha Dlouhého, Aleny Kučerové, Věry a Vladimíra Janouškových, Karla Nepraše, Aleše Veselého nebo Zbyška Siona. Emigrovali Jiří a Běla Kolářovi i Zbyněk Sekal.

V 60. letech neměla Národní galerie příliš možností získat díla významných zahra-

ničních umělců. Zásadním problémem při nákupu prací z ciziny byl nedostatek valut i dosavadní minimální snaha o jejich získání. Chyběly kontakty na renomované evropské obchodní galerie. Plánování přímých nákupů z ciziny zůstalo tedy značně omezeno. Citelné mezery ve sbírce zahraničního umění mohla galerie odstraňovat formou výměn uměleckých předmětů, zaměřila se ale přednostně na získání prací českého původu.<sup>67</sup>

V opakovaných žádostech ministerstvu Jiří Kotalík varoval před ztrátou významu Národní galerie v mezinárodní rovině. Požadoval umožnění přímých výměn výtvarných prací s obdobnými institucemi v zahraničí nebo celkem radikální odprodeje obrazů a soch vyříděných z vlastních sbírek. Též zkritizoval činnost podniku Art Centrum a způsob využívání financí, které tento podnik získával. Navrhoval bezprostřední využití těchto devizových prostředků k nákupům prací zahraničních autorů. Upozornil též na mnohé promarněné příležitosti k nákupu děl rovnou z probíhajících výstav.<sup>68</sup>

Galerie mezitím obnovila výměny uměleckých předmětů se zahraničními firmami a opakovaně žádala o zřízení devizového úvěru pro nákupy.<sup>69</sup> Přesto se jí podařilo zakoupit několik prací ze zahraničí, a to pomocí přidělených mimořádných dotací devizových korun nebo díky úspěšným jednáním s umělci, kteří přistoupili na prodej za československé koruny.

Neobvyklou možností, jak získat ze zahraničí obtížně dosažitelné předměty k doplnění preferovaných sbírkových souborů a důležitá bohemika, byly zmíněné výměny uměleckých předmětů. Podněty přicházely od zahraničních firem.<sup>70</sup> Varianty transakce řešili kurátoři galerie, navržený obchod schvalovaly nákupní komise i ministerstvo kultury a faktické řešení dokončilo Art Centrum. Citlivá otázka výměn se neobešla bez diskuzí a polemik a ne vždy se navržené varianty setkaly s jednoznačnou shodou názorů.

Národní galerie získala v letech 1967 až 1970 nezanedbatelné množství kvalitních uměleckých děl. Zejména ve sbírce moderního umění se právě v současné době ukazuje neobyčejný nadhled a prozíravost kurátorů při výběru akvizic. S přihlédnutím k preferovaným okruhům jsou dále představeny některé z nich. (**obr. 4**)

Pro sbírku moderního malířství se podařilo už v roce 1967 získat několik výjimečných prací. Příkladem může být častokrát vystavovaný obraz *Hlava* (O 11667) z roku 1915 od Josefa Čapka, dále ze stejného roku obraz *Poprsí dívky* (O 11570) od Antonína

Procházky nebo *Na hrobě* (O 11618) od Jindřicha Štyrského. Důležitými akvizicemi se staly i dva obrazy Jana Zrzavého. Prvním byl „obraz klíčového významu, zahajující celou velkou řadu bretaňských Krajin,“<sup>71</sup> s názvem *Camaret* (O 11571), a druhým přímo od autora zakoupená *Kleopatra I* (O 11712).

Z pozůstalosti sběratele Františka Müllera<sup>72</sup> se galerii podařilo vykoupit kromě významných prací Antonína Slavíčka a Jana Preislera také *Ležící akt* (O 12158) Emila Filly a *Potštejský most* (O 12174) Václava Špály. Výjimečné přírůstky ale doplnily zejména kolekci členů Skupiny 42. Konkrétně se jednalo o obrazy *Město v noci* (O 12162) a *Nádraží s větrným mlýnem* (O 12163) Františka Hudečka, *Člověk strojek* (O 12159), *Ohrady* (O 12160) a *Interiér* (O 12161) Františka Grosse a *Meteorologická stanice* (O 12164) a *Vesnice* (O 12165) Kamila Lhotáka.

Rozšiřování kolekce Skupiny 42 pokračovalo průběžnými nákupy až do roku 1970. Čtyři obrazy Františka Hudečka kurátoři vybrali na výstavě k jeho šedesátým narozeninám v Galerii Platýz v roce 1969.<sup>73</sup> Jednalo se o obrazy *Faraonovy tanečnice* (O 12147), *Hlava spáče* (O 12148), *Varhany na horách* (O 12149) a *Perpetuum mobile* (O 12146). Mezi další získané práce členů skupiny patřily obrazy *Člověk ve městě, město v člověku* (O 11642) Bohumíra Matala, *Co vyrostlo z hrnečku* (O 12433) Františka Grosse nebo obraz *Sílnice* (O 12189) Kamila Lhotáka, rezervovaný autorem přímo pro Národní galerii.<sup>74</sup>

Ještě na konci roku 1967, na první schůzi komise pro současné umění, členové doporučili koupit dvě práce z významné výstavy československého umění pořádané v Turíně téhož roku.<sup>75</sup> Galerie získala na doporučení kurátora této výstavy Jaromíra Zeminy obraz *Filip* (O 11725) Stanislava Podhrázkého a *Apokalyptickou kobyliku I* (O 11639) Zbyška Siona, kterého Zemina považoval „za jednoho z nejvýznamnějších mladých představitelů strukturní malby imaginativní ražby u nás“.<sup>76</sup>

Na výstavě *Počátky generace*<sup>77</sup> ve Špálově galerii v roce 1968 kurátorka Eva Petrová prezentovala kromě jiných autorů i šest obrazů malíře Václava Chada. Do Národní galerie byly vybrány obrazy *Jidáš* (O 12179) a *Ukřižování s červeným sluncem* (O 12180). Z autorské výstavy představitele tzv. nové figurace Jiřího Načeradského<sup>78</sup> konané tamtéž zakoupila galerie obraz s názvem *Červenec – útěk do hor* (O 12117). Obdobně získala i triptych *Vévoda* (O 12248) Daisy Mrázkové.<sup>79</sup> Přímou ze dvou výstav, opět ve Špálově galerii,<sup>80</sup> si Národní galerie vyhlédla dva obrazy Jiřího Balcara. V roce

1966 *Malou společnost* (O 12105), tehdy jediné dosažitelné dílo,<sup>81</sup> a v roce 1969 cyklus *Pro Pepička* (O 12310 – O 12312). V obou případech z obavy, že se tzv. ztratí z dohledu a nebudou v budoucnu k dispozici.<sup>82</sup>

Na *Jarní výstavě* 1966<sup>83</sup> v síni Mánes kurátoři doslova zajistili obraz Františka Hudečka *Vietnam* (O 11635), „jeden z nejvýraznějších exponátů vůbec“,<sup>84</sup> a v roce 1967 nákupní komise odsouhlasila jeho získání do sbírky. Z výstavy *Nová citlivost*<sup>85</sup> galerie koupila obraz *Ostří na ostří* (O 12106) Běly Kolářové a práci s názvem *Struktura hliník – červená* (O 12141) v Národní galerii dosud nezastoupeného Zdeňka Sýkory. Na posmrtné výstavě též dosud nezařazeného Richarda Fremunda v Mánesu<sup>86</sup> byly do sbírek galerie vybrány obrazy *Zlatý svícen* (O 12408) a *Z Paříže* (O 12405).

Z Galerie Nová síň ze souborné výstavy Václava Boštíka, „která byla kritikou všeobecně považována za výstavu objevnou,“<sup>87</sup> byly vybrány obrazy *Tvarující se pole* (O 11693) a *Struktura pole* (O 11694). V následujícím roce galerie dokoupila další Boštíkova díla, a to *Členění* (O 12319) a *Těleso* (O 12320). Z výstavy Vladimíra Komárka v Nové síni<sup>88</sup> byl nákupní komisi úspěšně předložen obraz *Dveře* (O 11698). Komárek měl dle protokolu „jako jeden z výrazných představitelů poetické figurativní malby v Čechách a jako jeden z nejvýznamnějších výtvarníků mimopražských vůbec, právo na to, aby byl zastoupen i v Odboru moderního umění NG“.<sup>89</sup>

Účast na přelomové *Výstavě D<sup>90</sup>* v Nové síni se stala důležitým faktorem při rozhodování o nákupu obrazu *Gehinnom II* (O 12401) Roberta Piesena. Tuto „typickou práci z vrcholného vývojového období“<sup>91</sup> Národní galerie vykoupila z národního podniku Kniha v roce 1970.

Kromě kurátorů Národní galerie předkládal obrazy k nákupu přímo ředitel Jiří Kotalík. Na jeho doporučení bylo nákupní komisi v roce 1969 prezentováno deset prací, „přítel z nejvzácnějších“,<sup>92</sup> Jiřího Johna, jehož dílo Kotalík dlouhodobě sledoval. Členové komise se nakonec rozhodli pro dva obrazy, *Pole* (O 12323) a *Dvorek* (O 12322). Podobně byly vybrány dvě z předložených pěti prací Václava Tikala, a to *Jsou různé bariéry* (O 12313) a *Bartolomějská noc* (O 12314). Dalším preferovaným autorem, který patřil mezi dlouholeté Kotalíkovy přátele, byl i malíř Karel Souček. Jeho cyklus *Milenci* (O 12110 – O 12112) Kotalík vybral pro nákup v roce 1968. Obrazy představil již na bienále v Benátkách, kde v roce 1958 působil jako komisař československé expozice.

Kotalíkovo dlouholeté přátelství s Josefem Šimou bylo završeno uspořáda-

nou výstavou v Národní galerii a ojedinelým nákupem pěti jeho obrazů z let 1962 až 1968. Iniciativou tehdejšího předsedy vlády Oldřicha Černíka získala Národní galerie mimořádnou dotaci osmi tisíc dolarů k okamžitému nákupu Šimových prací. Výběr obrazů provedl sám Kotalík při mimořádné cestě do Paříže. Zde, po konzultaci s francouzskými kolegy a znalci Šimova díla Jeanem Leymariem, Monique Fauxovou a Jeanem Hughuesem, vybral přímo u autora tři obrazy z nové tvorby.<sup>93</sup> Od pařížské galerie Le Point Cardinal, zastupující Josefa Šimu, Národní galerie nakonec zakoupila celkem pět obrazů s názvy *Šílená královna* (O 12290), *Průhled* (O 12291), *Červený signál stínu* (O 12292), *Šedá krajina s červeným tělem* (O 12293) a *Lod' polí* (O 12294). (obr. 5)

Výběr přírůstků pro rozšiřování sochařské sbírky se v zásadě držel stanovného akvizičního plánu. Pro doplnění chybějících prací z 20. a 30. let galerie zakoupila v letech 1968 až 1970 od Marie Wagnerové-Kulhánkové několik plastik Josefa Wagnera, považovaného jako profesora Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze za důležitý vzor generace 60. let. Ve Wagnerově případě se jednalo o pokračování akvizičního záměru scelování jeho doposud získaného souboru. Galerie se rozhodla pro nákup reliéfu z pálené hlíny *Vzkříšení Lazara* (P 5967) a sádrových modelů *Bludný balvan* (P 5656), *Milenci* (P 5657), *Oblaka* (P 5661), *Kel* (P 5659), *Vzpomínka na Řecko* (P 5658), *Torzo na oblázků* (P 5660), *Krucifix* (P 5960), *Sv. Jan Evangelista* (P 5958), *Černý Kristus* (P 5961) a *Charitas* (P 5956), odlitých krátce na to do bronzu. Snaha o kompletování díla Otty Gutfreunda pokročila nákupem jedné z raných plastik s názvem *Job* (P 5642), která byla dosud pro většinu výstav zapůjčována. Jako významné doplnění galerijního fondu lze pokládat i získání *Marnotratného syna* (P 5632) Karla Lidického, *Plačící ženy* (P 5637) Karla Pokorného, *Thésea a býka* (P 5975) Emila Filly, *Houslí* (P 5966) Ladislava Zívra nebo reliéfu *Plastron* (P 5957) v této době dosud nedoceneného Zdeňka Dvořáka.

Podobně jako u malířů, hrála významnou roli při hledání zásadních aktuálních prací do sbírky sochařství účast sochařů na tuzemských i zahraničních výstavách. Z velmi úspěšného prvního československého zastoupení na IX. bienále evropského sochařství v Middelheimu<sup>94</sup> byly do galerie zakoupeny plastiky dvou účastníků. Jednalo se o *Symbol IV* (P 5376) Jiřího Bradáčka a *Plastika* (P 5377) Františka Pacíka.

Krátce po skončení pařížské přehlídky československého sochařství s názvem *Od*

*Myslbeke k dnešku*<sup>95</sup> získala galerie zde představené plastiky *Sypající se čas* (P 5595) Zdeny Fibichové, *Totem* (P 5631) Věry Janouškové, *Eva* (P 5596) Evy Kmentové a *Pták* (P 5604) ve sbírkách galerie dosud nezastoupeného Libora Davida. V Paříži vystavil svou *Židli Uzurpátor* (P 5694) také sochař Aleš Veselý. *Židle* tvořila spolu s *Enigmou III* (P 5695) a *Enigmou IV* (P 5696) triptych, který se rozhodla galerie od autora koupit celý.

Mnoho současných autorů se zúčastnilo i prezentace českého sochařství 20. století na zámku Charlottenburg v tehdejší Západní Berlíně.<sup>96</sup> Z této výstavy byla zakoupena *Hlava starce* (P 5968) od Jiřího Bradáčka, *Busta* (P 5969) Evy Kmentové, *Květina připravená k odletu* (P 5972) Vladimíra Preclíka, *Oplodnění* (P 6037) Ladislava Zívra a dvě plastiky od Karla Nepraše, konkrétně *Větší domlouvá menšímu* (P 5970) a *Figura s náplní* (P 5971).

Národní galerie získala přírůstky také ze dvou výjimečných výstav konaných v Praze. Na výstavě *Šmidrové*<sup>97</sup> ve Špálově galerii kurátoři rezervovali pro Národní galerii *Objekt 68-A* (P 8702) Bedřicha Dlouhého a asambláž *Kukátka* (P 8749) Jaroslava Vožniaka, na výstavě *Nová citlivost*<sup>98</sup> v Máněsu pak dva objekty – *Prostorový objekt* (P 5592) Huga Demartiniho a *Stříbrnou plastiku* (P 5599) Karla Malicha.

Národní galerie do svých sbírek přijala i díla dosud opomíjených autorů, jejichž práce kurátoři i akviziční komise považovala za důležitá. Jednalo se např. o Čestmíra Janoška a jeho objekt s názvem *Ven nebo dovnitř* (P 8705), Stanislava Podhrázkého a jeho plastiky *Nohy* (P 5965) a *Kabát* (P 5964) a Arnošta Paderlíka s *Královnou* (P 5636) a *Aktem na lavici* (P 5666). Rozšířeny byly také soubory nedostatečně zastoupených významných autorů. Příkladem může být nákup plastik s názvy *Rostlina jménem O* (P 6047), *Dvířka* (P 5700) a *Golden Gate* (P 5973) Zbyňka Sekala.

V roce 1968 byly rozhodnutím ředitele uskutečněny také mimořádné nákupy prací dvou důležitých autorů. Prvním byl Karel Malich s *Černobílou plastikou* (P 5461), druhým pak Jiří Kolář s prostorovou koláží *Gartenlauben* (P 8709). Na zařazení díla dlouholetého kolegy ze Skupiny 42 Jiřího Koláře do Národní galerie měl zájem právě Jiří Kotalík, který ještě na konci roku 1968 souhlasil se zakoupením dalších tří objektů, protože „*hrozilo nebezpečí, že se díla rozptýlí po cizině*“.<sup>99</sup> Jednalo se o *Uzlovou báseň 1* (P 8710), *Kruhy* (P 8711) a *Známění kruhu 3* (P 8712).

Mimořádné vztahy s některými dalšími umělci dokresluje též jeho spolupráce se sochařem Vladimírem Preclíkem. Kotalík

Preclíkovi pomáhal se zahraničními stážemi a výstavami, vybírali spolu třeba sochy pro bienále v Sao Paulu. Preclík zase přizval Kotalíka, aby se stal patronem sochařského sympozia v Hořicích, jehož byl komisařem.<sup>100</sup> Názory Vladimíra Preclíka zřejmě ovlivnily i rozhodnutí Jiřího Kotalíka zakoupit některá díla ze sympozia do sbírek Národní galerie. Zajímavým svědectvím jsou Preclíkovy dopisy z Hořic: „*Dal by se, myslím, rozšířit sochařský fundus Tvé galerie, protože takřka všichni cizinci mají s sebou buď kresby, nebo chtějí vedle symposijní plastiky udělat ještě drobnější věci, které by se daly získat samozřejmě za české platidlo. [...] Věřím, že si některé vybereš. Je tu pěkný reliéf Dalwoodův, malá plastika od Itala Squanciho a Francouze Avoscana, moc zajímavé grafiky Japonce Ody, který nyní také vystavuje ve Špálovce v Praze malé kovové plastiky. Dnes také začal dělat malou věc Dinel z Kanady.*“<sup>101</sup> Nákupní komise, probíhající ve dnech 25. listopadu 1968 a 16. června 1969, skutečně odsouhlasila zakoupení plastik Joea Ody (P 5602, P 5603), Huberta Dalwooda (P 5670), Pierra Rolanda Dinela (P 5671), Lorena Squanciho (P 5639) a účastníka prvního sochařského sympozia v Hořicích Michaela Schoenholze (P 5655).

Akvizice do sbírky grafiky a kresby charakterizovaly každoroční nákupy rozsáhlejších souborů od různých autorů. Často se vybíralo z probíhajících výstav. Například v roce 1967 Kotalík svolal nákupní komisi<sup>102</sup> přímo na jubilejní výstavu SČUG Hollar. Grafiky galerie často získávala i převodem z ministerstva kultury, zde se ale objevovala díla kolísavé kvality.

Do sbírky byli vyhledáváni především osvědčení autoři, např. František Tichý, Josef Váchal, Antonín Pelc, Jaroslav Šváb, František Gross, František Bílek, Bedřich Piskač, Jindřich Štyrský, Emil Filla nebo Václav Špála. Mezi tehdejší současné autory, vybrané pro zastoupení ve sbírce Národní galerie, patřili mj. Václav Tikal, Vladimír Boudník, Jiří Balcar, Karel Nepraš, Naděžda Plíšková, Jiří Načeradský, Jiří Anderle, Olga Čechová, Jiří John, Adriena Šimotová, Vladimír Tesař, Kamil Lhoták, Květa Pacovská, Zdeněk Sklenář, Václav Bošтік, Josef Istler, Čestmír Kafka, Oldřich Kulhánek, Jiří John, Marta Jirásková, Vladimír Preclík, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Ladislav Novák, Eva Bednářová, Vladimír Komárek, Hugo Demartini, Milan Grygar, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Adolf Born, Vladimír Jarcovják nebo Alena Kučerová.<sup>103</sup>

Snaha o vybudování reprezentativní kolekce moderního slovenského umění v Národní galerii začala zasedáním nákupní

komise dne 25. listopadu 1968, na kterém byl představen širší soubor prací slovenských výtvarníků. Komise tehdy vybrala především plastiky. Zakoupeny byly *Postava* (P 5600) Vladimíra Kompánka, *Vztáhy* (P 5601) Rudolfa Uhera a *Malá balada* (P 5669) Jozefa Kostky. Kostka, Uher a malíř Alojz Klimo, od kterého galerie koupila mimořádným nákupem obrazy *Čtverce a kruhy IV* (O 12307) a *Křížovatky* (O 12308), patřili též mezi Kotalíkovy dlouholeté přátele. Do konce roku 1970 byl slovenský soubor rozšířen už jen o menší počet prací, např. o Kostkovu *Velkou baladu* (P 5711), obrazy *Toaleta* (O 12454) Eugena Nevana, *V atelieru* (O 12244) Rudolfa Krivoše a obraz s názvem *A-Z* (O 12113) Miloše Urbáska.

Kromě tradičních nákupů stojí jistě za zmínku připomenout několik dalších důležitých akvizic získaných jinými cestami. S příchodem Jiřího Kotalíka do galerie nastalo obnovení výměn uměleckých předmětů, aktivně využívaných do roku 1971. V letech 1967 až 1970 byly výměnou získány především bohemika a obrazy holandských mistrů. Mimořádnou akvizicí se stal *Epitaf Jana z Jeřeně – Sedící Madona* (O 11676). Deska doplnila druhý *Epitaf Jana z Jeřeně – sv. Bartoloměj a sv. Tomáš* (O 1268) z roku 1395, který se již ve sbírkách galerie nacházel. Její repatriaci historici umění označili za „nejvyšší záslužný čin“. <sup>104</sup> Obdobnou záležitostí se stal návrat Mistra litoměřického oltáře. Import oboustranně malované desky s výjevem z legendy o sv. Kateřině (O 12306) se stal „prvořadou sběratelskou povinností Národní galerie“. <sup>105</sup> O dva obrazy byl výměnou doplněn také soubor díla Jana Kupeckého, konkrétně o *Vlastní podobiznu* (O 11682) a *Podobiznu hraběnky Gotterové* (O 11683). Náhradou za obrazy rakouských autorů se vrátily do Čech dvě práce Petra Brandla – *Svatý Ondřej* (O 12385) a *Svatý Bartoloměj* (O 12386), odcizené v roce 1969 ze zámku v Mělníku.

Výměnami byla doplněna kolekce holandského malířství o obrazy Cornelise Poelenburga *Krajina s nymfami* (O 11581), Gerbrandta van den Eeckhouta *David a Batšeba* (O 11684), Jacoba Sibrandta Mancadana *Italující krajina* (O 12368) a Pietera van Schayenborga *Zátiší s rybami* (O 12428). Diskutovaným obchodem se stala akvizice obrazu Édouarda Maneta *Podobizna Antonína Prousta* (O 11659), kterým byla vyplněna mezera ve sbírce francouzského umění. <sup>106</sup> Výměnnou byl též získán výjimečný obraz Oskara Kokoschky *Pohled na Prahu od Kramářovy vily* (O 12271) ze sbírky Františka Müllera.

Větší soubory prací současných autorů nakupovaných přímo z výstav pravidelně

předávalo Národní galerii také ministerstvo kultury. Tento postup se příliš nezamlouval Kotalíkovi, který nechtěl ustoupit od výběrovosti a trval na kvalitě přebíraných předmětů i možnosti je odmítnout. Mezi pracemi, které převedlo ministerstvo galerii, nalezneme ale např. obrazy Františka Foltýna, Jiřího Hilmaru, Milana Grygara, Andreje Bělocvětova, Jitky Válové, Jiřího Sopka, Františka Grosse, Bedřicha Dlouhého nebo plastiky Františka Štorka, Karla Malicha a Petera Oriěška.

Díla převáděly i jiné organizace. Jako zajímavost lze uvést dva neobvyklé transfery. Ze Státní knihovny si galerie vyžádala abstraktní obraz Františka Kupky *Variace na vanoucí modře* (O 12145), nevhodně umístěný v místnosti pro kuřáky. <sup>107</sup> A též zařídila převod obrazu Františka Muziky *In memoriam* (O 12372) ze závodu ČKD Praha, který chtěla místní organizace KSČ v 50. letech zničit pro jeho modernost. Kulturní referent podniku ale obraz zachránil tím, že ho přelepil podobiznou Stalina, vynesl z továrny a předal Národní galerii. <sup>108</sup> (obr. 6)

### Výstavy a mezinárodní spolupráce

Výstavní plán Národní galerie z konce roku 1964 připravený na následujících pět let zahrnoval pouze několik větších výstav ročně, navíc se většinou věnovaly tradičním tématům. <sup>109</sup> S příchodem Jiřího Kotalíka do instituce došlo v původních záměrech k výrazným změnám, a to, jako v případě akvizic, k orientaci na moderní umění a zahraniční umělce, zejména ze západní Evropy.

Kromě pořádání krátkodobých výstav Národní galerie plnila úkoly vyplývající ze statutu především zpřístupňováním svých sbírek ve stálých expozicích. V roce 1968 připravila novou expozici sbírky moderního umění v Městské knihovně. Ta se od předchozích lišila rozšířením souboru evropského umění 20. století a zpřístupněním rozsáhlejších výstavních prostor. V následujícím roce byly ve Šternberském paláci otevřeny stálé expozice francouzského umění 19. a 20. století a reinstalované sbírky starého umění. Z mimopražských expozic se podařilo v letech 1968 a 1969 vybudovat dvě nové stálé instalace – sochařské dílo Bohumila Kafky na hradě Pecka a české barokní umění na zámku v Chlumci nad Cidlinou.

Z krátkodobých výstavních projektů vynikala výstava díla Petra Brandla <sup>110</sup> připravovaná již od roku 1966, ovšem v souvislosti s událostmi srpna 1968 odložená do roku 1969. Za zmínku stojí i výstava *Má vlast. České malířství XIX. století*, <sup>111</sup> která představila



klasická díla českého malířství 19. století. Výročí vzniku republiky galerie oslavila uvedením reprezentativního výběru obrazů s názvem *50 let československého malířství*.<sup>112</sup> Instalace výstavy tehdy důsledně dbala na propojení českého a slovenského malířství a prezentovala „*všechny základní tendence i skupiny a hlavní osobnosti*“.<sup>113</sup> Z dalších projektů jistě stojí za pozornost expozice *Českého sochařství 19. a 20. století* otevřená v jubilejním roce 1968 v Letohrádku královny Anny.<sup>114</sup>

Ke sjednávání zahraničních projektů Národní galerie Jiří Kotalík aktivně využíval svých četných kontaktů z předchozích let. Tehdy např. zastupoval Československo na jednáních Mezinárodní rady muzeí (ICOM) a Mezinárodního sdružení výtvarných kritiků (AICA) nebo připravoval expozice pro velké mezinárodní přehlídky umění, mj. pro bienále v Sao Paulu nebo v Benátkách. Od roku 1969 již lze pozorovat nucenou změnu orientace směrem k zemím východního bloku. V témže roce Národní galerie vypracovala pro ministerstvo kultury koncepci další spolupráce mezi galeriemi a muzei v Sovětském svazu a v ostatních socialistických zemích. V únoru a březnu 1970 byl Kotalík pozván do SSSR k diskuzím o společných projektech a ještě téhož roku se v Krakově zúčastnil konference pro koordinaci výstav v socialistických zemích.<sup>115</sup> Výstavní aktivity v zemích tzv. kapitalistického světa ale doznívaly i po roce 1970.

Nadstandartní vztahy udržovala Národní galerie již tradičně s Francií. Na první gremiální schůzi 10. února 1967 Jiří Kotalík rozhodl realizovat výstavy dvou jemu velmi blízkých umělců, Františka Kupky a Josefa Šímy. Ty ovšem nešlo uspořádat bez francouzských partnerů. První Kotalíkova zahraniční cesta ve funkci ředitele tedy vedla v únoru 1967 právě do Paříže.

Vzhledem k negativnímu postoji předchozího galerijního vedení k přípravě Kupkovy výstavy nebylo už možné dosáhnout jejího zahájení v Praze. Putovní výstava začala v dubnu 1967 v Kolíně nad Rýnem a dále pokračovala přes Mnichov a Vídeň do Amsterdamu, kde v únoru roku 1968 skončila. Po úspěšném Kotalíkově jednání s Bernardem Dorivalem z Národního muzea moderního umění v Paříži, mohly být Kupkovy práce představeny v březnu 1968 také v Praze.<sup>116</sup> Výstava díla Františka Kupky se stala výjimečnou událostí sezóny, kterou Národní galerie „*už po léta dlužila naší kultuře, mezinárodní veřejnosti i sama sobě*“.<sup>117</sup>

Na rozdíl od Kupkovy výstavy o uvedení díla Josefa Šímy v Praze<sup>118</sup> Národní galerie usilovala již několik let. Malíře Šímu

oslovil ředitel Jan Krofta už v říjnu 1965.<sup>119</sup> Šíma ovšem přikývl na nabídku uspořádat výstavu nových prací, kterou mu současně podal Jiří Kotalík jednající tehdy jménem Svazu československých výtvarných umělců. Po jeho jmenování do čela Národní galerie výstavě zařazené do francouzsko-československé kulturní dohody již nestálo nic v cestě. Přípravy převzali kurátoři Jaromír Zemina s Františkem Šmejkallem, kteří ji v květnu 1968 dovedli k úspěšnému otevření. V Praze bylo představeno 175 obrazů z let 1919 až 1966, přičemž práce od poloviny 50. let pocházely většinou z francouzského majetku. Vernisáže se zúčastnili ředitelé předních francouzských kulturních institucí, např. Jean Leymarie, Gaëtan Picon, Blaise Gautier a Monique Fauxová. Šíмова výstava pokračovala v Paříži a Ženevě.

Kotalík se v únoru 1967 v Paříži zúčastnil také jednání o spolupráci na výstavě evropského gotického umění 12. až 14. století.<sup>120</sup> Projekt pořádala Evropská rada, která jeho přípravu svěřila Francii. Československé zastoupení schválily ministerstvo zahraničních věcí a ministerstvo kultury a informací a pověřily organizací Národní galerii. Přípravný výbor československé účasti, který vedl Jaroslav Pešina, vybral 16 exponátů z oblasti sochařství, deskového a knižního malířství a užitého umění české, moravské a slovenské proveniencí.

Při Kotalíkově služební cestě do Paříže v lednu 1968 byla s Rodinovým muzeem dohodnuta výstava *Československé sochařství od Myslbeka k dnešku*.<sup>121</sup> Výstava předvedla ve Francii vůbec poprvé reprezentativní výběr z české a slovenské moderní sochařské tvorby. Velkoryse pojatých společenských setkání, pořádaných ředitelkou Rodinova muzea Cécile Goldscheiderovou, se zúčastnili významné osobnosti francouzské kultury, politici, kritici a umělci. Přátelský ráz celé akce Národní galerie plně využila. Podařilo se jí vyjednat realizaci dalších výstav a zajistit bezplatné odlití sochy *Balzac* od Auguste Rodina do bronzu (P 5962).

Francouzské umění bylo v Československu představeno výstavou *Moderní francouzská kresba*,<sup>122</sup> uspořádanou Národní galerií ve spolupráci s Národním muzeem moderního umění v Paříži ještě v červnu roku 1967. Hned následující rok byla z podnětu českého literárního teoretika a představitel surrealismu Vratislava Effenbergera<sup>123</sup> připravena výstava členů pařížské surrealistické skupiny s názvem *Princíp slasti*.<sup>124</sup> Z výstavy galerie do svých sbírek zakoupila dva obrazy a jednu plastiku. Jednalo se o obrazy Jeana Claude Silbermanna *Ze svobodné vůle* (O 12100), Adriena Daxe *Emisař*

(O 12101) a plastiku s názvem *Socha č. 43* (P 5591) autorky Marty Pan.

Na jaře roku 1969 byla ve Valdštejnské jízdárně otevřena výstava francouzského současného malířství s názvem *Současná malba Pařížské školy*.<sup>125</sup> Jednalo se o soubor obrazů reprezentující Francii na EXPO 1967 v Montrealu. Na podzim téhož roku v Praze vystavil a osobně instaloval své práce Martial Raysse.<sup>126</sup> Z této menší výstavy uspořádané ve spolupráci s autorem a s pařížskou Galeríí Alexander Iolas Národní galerie zakoupila objekt s názvem *Slovníkový prvek* (P 8867).

V podstatě každoroční představování francouzského umění v Československu vyvrcholilo výstavou *Henri Laurens, sochy a kresby. Georges Braque. Pablo Picasso, grafika*.<sup>127</sup> Jednalo se o do této doby nejvýznamnější výstavu připravenou pro Československo francouzskou stranou, konkrétně Národním muzeem moderního umění v Paříži, Galeríí Maeght a Galeríí Leiris. Do výstavního katalogu přispěli svými texty mj. Albert Giacometti a Henri Laurens.

Zvýšený zájem veřejnosti získaly projekty pořádané společně s britskými institucemi. V září a říjnu roku 1967 se uskutečnila v londýnské Tate Gallery výstava s názvem *Cubist Art from Czechoslovakia*.<sup>128</sup> Na základě kulturní dohody z ledna 1965 byla uspořádáním této výstavy pověřena Národní galerie. Původní koncepce reprezentativního přehledu československého moderního a současného malířství a sochařství byla ovšem postupně pozměněna na přehled tvorby francouzských a českých kubistů. Vernisáže první výstavy socialistické země v Tate Gallery se zúčastnili Jiří Kotalík, Ladislav Kesner a velvyslanec ČSSR v Londýně Miloslav Růžek. Expozice pokračovala do Bruselu a Rotterdamu. Výstava získala tak velkou odezvu, že už krátce po jejím zahájení řešili čeští zástupci další spolupráci, mj. prezentaci barokního umění.<sup>129</sup>

Na začátku příprav výstavy *Baroque Art in Bohemia*<sup>130</sup> stály osobní návštěvy ředitele Victoria a Alberta muzea v Londýně Johna Pope-Hennessyho a ředitele Rady umění Velké Británie Gabriela Whitea v Praze v dubnu a prosinci 1968. Kurátor výstavy Oldřich Jakub Blažíček vybral 170 exponátů, tvořících reprezentativní přehled české barokní malby, plastiky a uměleckého řemesla. Výstava zahájená v Londýně a pokračující do Birminghamu dosáhla ve Velké Británii opět mimořádného ohlasu. Slavnostního zahájení, na kterém Národní galerii zastupoval Ladislav Kesner a Pavel Preiss, se měl zúčastnit i velvyslanec Miloslav Růžek. Jeho odvolání krátce před

vernisáží poznamenalo celkový ráz akce a způsobilo „zneklidnění a zklamání na anglické straně, protože stejná věc se již stala v minulosti dvakrát před otevřením výstav“.<sup>131</sup>

Zároveň s výstavou baroka ve Velké Británii byla v Praze ministerstvem kultury ve spolupráci s Britskou radou v Londýně a Městským muzeem a Městskou galerií v Birminghamu připravenována i výstava *Dvě století britského malířství. Od Hogartha k Turnerovi*.<sup>132</sup> Přípravy doprovázela nejistota z britské strany, o které referoval tajemník ambasády ČSSR ve Velké Británii Jaromír Sedlák: „Celá řada obrazů je ze soukromých sbírek a majitelé se obávají je zapůjčit v domnění, že v ČSSR je nestabilní politická situace.“<sup>133</sup> I přes tyto obavy Národní galerie v květnu 1969 úspěšně představila mimořádný soubor anglického malířství posledních dvou století, který obsahoval všechna významná jména autorů. V souvislosti s výstavou navštívili Československo historik umění Kenneth Clark, sochař Henry Moore a kurátor Peter Cannon-Brookes. Národní galerie považovala výstavu za nejvýznamnější prezentaci zahraničního umění v roce 1969.<sup>134</sup>

Obdobně jako vystavenou kolekci britského umění zařadila Národní galerie mezi nejúspěšnější přehlídky zahraničního umění v ČSSR výstavu *Moderní americké malířství po roce 1945*.<sup>135</sup> Národní sbírka výtvarného umění v USA plnila svůj mezinárodní program a přibližovala americké umění publiku po celém světě. Spolu s organizací Smithsonian Institution Washington připravila pro rok 1969 putovní výstavu po několika zemích Evropy. Americká strana též hradila instalace, transport i doprovodný personál. První velká výstava amerického umění v Praze od roku 1947 představila 19 umělců z 34 veřejných i soukromých sbírek.

Spolupráce Národní galerie se Západním Německem a Západním Berlínem přinesla mimo jiné dva významné výstavní projekty. Už od konce roku 1965 Jiří Kotalík jednal s ředitelem umělecké sbírky v Düsseldorfu Wernerem Schmalenbachem o výstavě díla Paula Kleea v Praze. Chybějící diplomatické styky mezi oběma zeměmi ovšem zkomplikovaly jeho plány. Nabízely se jen dvě cesty, jak přivést výstavu do Československa. Pokud by výstavu zaštil Svaz československých výtvarných umělců, stala by se akceptovatelnou „živou uměleckou manifestací“, v Národní galerii by zase dostala bezproblémový „punc muzeální hodnoty“.<sup>136</sup> Ani v jednom případě ale Kotalík nedokázal vyjednat požadovanou reciprocitu. Nezbylo tedy než čekat na rok 1967, kdy výstavu jako ředitel Národní galerie zařadil do plánovaných

akcí. Podruhé odložená, tentokrát kvůli politickým událostem v roce 1968, výstava malíře Paula Kleea se uskutečnila v dubnu a květnu 1969.<sup>137</sup>

Úspěšné představení české moderní plastiky proběhlo v Západním Berlíně v červnu a červenci 1970.<sup>138</sup> Výstavu uspořádala Národní galerie spolu s Wernerem Steinem, senátorem pro vědu a kulturu v Západním Berlíně. Přehledný soubor dosahující skoro 200 exponátů sestavila galerie z vlastních sbírek a ze sbírek regionálních galerií. Velkou část ale tvořila i díla současných autorů z jejich majetku. Své sochy zapůjčili např. Vladimír Preclík, Zdena Fibichová, Ladislav Zív, Miloslav Chlupáč, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Karel Nepraš, Zbyněk Sekal, Olbram Zoubek, Vladimír Janoušek a Věra Janoušková.

Národní galerie také zajišťovala přípravu souboru plastik českých a slovenských sochařů pro IX. mezinárodní bienále současného sochařství v roce 1967 v Middelheimu.<sup>139</sup> Tuto výjimečnou příležitost konfrontovat soudobou českou a slovenskou sochařskou tvorbu v evropském kontextu kurátoři patřičně využili a připravili obsáhlou přehlídku sochařství od počátku 20. století po současnost. Soubor 45 prací od 33 autorů vybrali společně Mark Macken z Muzea plastik v Middelheimu, Jiří Kotalík a Jiří Mašín.

Pravidelná účast Jiřího Kotalíka na benátských bienále přinesla vazby na italské kolegy, díky nimž se v Praze uskutečnilo několik úspěšných výstav. Hned v říjnu 1967 byla otevřena výstava evropského figurativního malířství s názvem *Premio Gaetano Marzotto*,<sup>140</sup> kterou uspořádala Národní galerie ve spolupráci se stejnojmennou římskou nadací. Na začátku roku 1969 měla výstava své pokračování s názvem *Premio Marzotto 1968*.<sup>141</sup> Za oběma výstavami stál Kotalíkův kolega historik umění Edoardo Soprano.

Taktéž v roce 1967 zařadil Jiří Kotalík do výstavního plánu autobiografický cyklus malíře Renata Guttusa.<sup>142</sup> Výstava, uspořádaná ve spolupráci s milánskou Galeríí Luigi Toninelli, proběhla zkraje roku 1968 a předvedla soubor maleb a akvarelů z roku 1966. Vzhledem k umístění ve Valdštejnské jízdárně i účasti vysokých funkcionářů na vernisáži získala celá akce politický rozměr.

Ve spolupráci s římskou Galeríí Marlborough uspořádala v roce 1969 Národní galerie výstavu malíře Achillea Perilliho.<sup>143</sup> V souvislosti s touto výstavou zakoupila Národní galerie od Galerie Marlborough do sbírek čtyři obrazy – od Lucia Fontany (O 12424), Piera Dorazia (O 12414) a dva od Achillea Perilliho (O 12413, O 12426).

Několikaleté zkušenosti měl Jiří Kotalík s kulturními institucemi Socialistické federativní republiky Jugoslávie. V roce 1965, při obnovování vzájemných kontaktů obou zemí, přerušovaných rokem 1948, jednal nejen s představiteli zdejších muzeí a galerií, ale i přímo s výtvarnými umělci. Získal zde řadu přátel, např. ředitele Muzea současného umění v Bělehradě Miodraga Protiče, ředitele Moderní galerie v Lublani Zorana Kržišnika nebo malíře Krsta Hegedušiče, Eda Murtiče, Radomira Damjanoviče Damnjana a sochaře Dušana Džamonju.

Ve spolupráci s Jugoslávií dominují dva okruhy zájmu, moderní grafika a sochařství. Preferování výstav současné grafiky vychází z Kotalíkových pravidelných účastí v porotách mezinárodních bienále grafické tvorby v Lublani. Výběry z těchto přehlídek přivezla Národní galerie v letech 1967 až 1970 do Prahy. V letech 1968 a 1969 naopak představila práce českých a slovenských grafiků v Bělehradu, Skopji, Sarajevu, Záhřebu a dalších městech.

Jugoslávská sochařská scéna byla v Praze prezentována výstavou *Současné jugoslávské sochařství*,<sup>144</sup> uspořádanou ve spolupráci s Muzeem současného umění v Bělehradě. Opět se o ni zasloužil Jiří Kotalík, který ji při svém pobytu v Bělehradě v roce 1968 domluvil s Miodragem Protičem. Právě tak přehlídku děl Ivana Meštroviče<sup>145</sup> v Národní galerii vyjednal Kotalík osobně v Záhřebu na přelomu června a července 1970. Výstava byla zahájena hned v září téhož roku.

V souvislosti s přátelskými vazbami na jugoslávské umělce lze opět připomenout akviziční činnost Národní galerie. Ta v roce 1969 zakoupila šest obrazů jugoslávských malířů Krsta Hegedušiče (O 12297), Stojana Čeliče (O 12626), Miodraga Protiče (O 12625, O 13869) a Radomira Damjanoviče Damnjana (O 12295, O 12296). V roce 1970 pokračovalo rozšiřování jugoslávského souboru získáním obrazu malíře Gabriela Stupici (O 12425) a sochy Dušana Džamonji (P 5673).

Spolupráci s Polskem Národní galerie zahájila v roce 1967 plánovanou „sociálně tematickou putovní výstavou“ s názvem *Umění bojující*.<sup>146</sup> Výstavu uspořádala Národní galerie spolu s polským ministerstvem školství a kultury ve Varšavě v březnu roku 1967. Zato výstava díla Jindřicha Štyrského<sup>147</sup> vzešla z osobních kontaktů Jiřího Kotalíka a ředitele Muzea Sztuki v Lodži Ryszarda Stanisławského. Jednání probíhala už od podzimu 1967, přičemž se výstava měla uskutečnit v následujícím roce. Přípravu, „jež byly přerušeny nečekanými a neblahými událostmi srpna 1968“,<sup>148</sup> galerie obnovily hned

v lednu 1969 a již v březnu téhož roku proběhla vernisáž. Reciproitou získala Národní galerie výstavu díla avantgardního malíře Henryka Stażewského.<sup>149</sup>

Na rozdíl od Polska přípravy výstav s institucemi v Sovětském svazu provázely zmatky, krátké termíny, nenadálé změny i dvoukolejná jednání. Do SSSR pokračovala z Polska expozice *Umění bojující*, vystavená v červnu v Leningradu, v červenci a srpnu v Talinu a v září a říjnu 1967 v Moskvě.

V roce 1968 proběhla v paláci Kinských výstava s názvem *Sovětské umění dvacátých let, plakáty, grafika, knihy, návrhy*,<sup>150</sup> připravená ve spolupráci s ministerstvy kultury SSSR a ČSSR a Tretjakovskou galerií v Moskvě. Výstava byla z bezpečnostních důvodů uzavřena dne 21. srpna 1968.

Do dalších galerijních plánů vstoupilo na začátku roku 1969 ministerstvo kultury, které si vyžádalo urychlené přípravy výstav pro SSSR a rozšíření jejich počtu. Volba padla na Maxe Švabinského, známého již z předchozích výstav v SSSR, a na „*soubor na téma česká sociální grafika dvacátých let*“.<sup>151</sup> Obě výstavy se uskutečnily ještě téhož roku, dílo Maxe Švabinského v Kyjevě a výběr prací autorů české sociální grafiky v Charkově.<sup>152</sup>

S představováním prací českých malířů pokračovala Národní galerie i v následujícím roce, kdy v Moskvě otevřela výstavu *Z díla Rabase, Sedláčka a Rady*.<sup>153</sup> Recipročně přivezly sovětské instituce do Prahy dvě výstavy. První, dílo Henriho Matisse,<sup>154</sup> připravily Státní Ermitáž v Leningradě a Státní muzeum výtvarných umění A. S. Puškina v Moskvě, druhou, s názvem *Od nejstarších věků po naše časy*<sup>155</sup> Svaz československo-sovětského přátelství.

Výše představené projekty jsou jen subjektivním výběrem z výstav, na kterých Národní galerie ve sledovaném období spolupracovala. Instituci se v letech 1967 až 1970 podařilo navázat kontakty s mnoha dalšími zeměmi, přičemž jednání probíhala často na základě osobních vazeb nebo v rámci kulturních mezistátních dohod. Díky nim přivezly spolupracující galerie a muzea do Prahy další významné souhrnné přehlídky zahraniční tvorby nebo monografické výstavy jednotlivých umělců.

Ve spolupráci s Institutem pro moderní umění v Norimberku byla například v Městské knihovně v červnu 1968 otevřena výstava *Yves Klein 1928–1962*. V dubnu 1969 pak byla tamtéž vystavena kolekce plastik Fritze Wotruby. Jednalo se tentokrát o výstavu připravenou ve spolupráci se samotným autorem uměleckých děl a s Muzeem 20. století ve Vídni. Národní muzeum ve Stockholmu a Švédský institut

připravily výstavu *Carl Hill, Ernst Josephson, August Strindberg* otevřenou v květnu 1969 v paláci Kinských. Mezi výběrové a reprezentativní výstavy patřily např. expozice *Staré bulharské umění a Moderní belgické umění* představené v letech 1969 a 1970.

Národní galerie připravovala též výstavy pro zahraničí. Jednalo se o monografické výstavy, celkové přehlídky nebo úzké výběry pro mezinárodní projekty. Návštěvnicky velmi úspěšná byla výstava díla Norberta Grunda představená ve Vídni v roce 1967. Z výstav moderního umění vynikala putovní výstava díla Otty Gutfreunda. Jeho dílo cestovalo po Evropě už od roku 1965 a i Jiří Kotalík považoval sochaře za jednu z klíčových postav moderního evropského umění a jeho prezentace v zahraničí podporoval. V dubnu 1969 byla zahájena Gutfreundova výstava ve Vídni, odtud pokračovala do Bochumi a Norimberku.

Mezi další výstavy představující především československé moderní umění patřila výstava s názvem *Český kubismus* a Kramářova sbírka otevřená v letech 1967 a 1968 v Bruselu a Rotterdamu. Velká výstava československého současného umění proběhla v květnu a červnu 1969 v Římě. V roce 1970 přivezla Národní galerie české umění 20. století do Ženevy a Curychu.

Kromě již výše zmíněných mezinárodních projektů Národní galerie participovala na dalších významných zahraničních expozicích. Již tradičně se podílela na přípravách československých pavilonů pro světové výstavy. Kancelář generálního komisaře čs. účasti na Světové výstavě v Montrealu pověřila Národní galerii přípravou souboru exponátů. Do Kanady na EXPO 1967<sup>156</sup> přes protesty z vlastních řad i nesouhlas odborné veřejnosti zapůjčila mimo další díla též tabulové obrazy Mistra Theodorika z kaple sv. Kříže na Karlštejně. Pro uklidnění situace byly desky po navrácení do republiky vystaveny ve Šternberském paláci,<sup>157</sup> „*aby se veřejnost mohla přesvědčit o jejich výborném stavu po návratu*“.<sup>158</sup>

Po úspěchu galerijní kolekce vystavené v Montrealu byla Národní galerie přizvána i k přípravám expozice pro světovou výstavu v japonské Ósace.<sup>159</sup> Po prvních jednáních s generálním komisařem Miroslavem Galuškou měla nejprve zajistit výběr prací ze sbírek barokních portrétů a portrétů 19. století, dále české secese, kubismu a surrealismu.<sup>160</sup> Nakonec na EXPO 1970 představila obrazy Lucase Cranacha, Eugèna Delacroixe, Paula Cézanna, dále desku Mistra Theodorika, gotické plastiky či díla Františka Kupky, Otty Gutfreunda

a Bohumila Kubišty. Současné umění bylo zastoupeno pracemi slovenských umělců. Vybrané předměty doprovázel do Japonska sám Jiří Kotalík, který úspěch galerijní části vyzdvihl ve zprávě pro nadřízené ministerstvo: „*Působila impozantně a byla všeobecně oceňována.*“<sup>161</sup> Veřejnost v Československu se ale o úspěchu expozice z politických důvodů nedozvěděla. (obr. 7)

### „*Kvůli modernímu umění...*“

Když Jiří Kotalík o svém působení v Národní galerii napsal v březnu roku 1982 malíři Josefu Jírovi: „*Šel jsem tam kvůli modernímu umění,*“ měl nepochybně pravdu. Moderní umění, jeho prezentování veřejnosti, vědecké poznání, popularizace a akvizice se prolínají celým obdobím Kotalíkova působení v Národní galerii. Jako ředitel centrální instituce se však nemohl věnovat jen jedné oblasti. Ihned po nástupu rozvinul aktivity v mnoha dalších směrech. Kromě reorganizace, která přetrvala další desítky let, a řešení provozních záležitostí galerie, to byly především výstavní a sbírková činnost.

Kotalík přišel do funkce v nejpříznivější době. Hranice byly otevřeny, mezinárodní delegace si v galerii podávaly dveře. Čeští historici umění a kurátoři zase poznávali expozice v zahraničí a přinášeli poznatky zpět. Nový ředitel měl též podporu v politických kruzích. Nadřízené ministerstvo totiž zpočátku do vedení nijak direktivně nezasahovalo a on sám působil velice sebevědomě a přesvědčeně.

V akviziční politice lze vysledovat jednoznačné preference k systematickému doplňování sbírek moderního umění a budování sbírek tehdejšího současného umění, a to jak českého, slovenského, tak i od války opomíjeného zahraničního umění. Nastavený program se ve většině bodů ve sledovaných letech plnit dařilo. Se systematickým a na odborných a konfrontačních základech založeným rozšiřováním sbírek však souvisel i dlouholetý plán tyto kolekce zpřístupnit v důstojné galerijní budově. Realizace novostavby galerie pro moderní umění se ovšem ukázala nereálnou. Instituce ale dokázala maximálně využít dalších možností pro prezentaci sbírek. Připravovalo se např. otevření nových expozic v Anežském a Jiřském klášteře, od roku 1978 se také chystala přestavba Veletržního paláce pro účely Národní galerie.

Spolupráci s příbuznými zahraničními i domácími institucemi Národní galerie navázala především rozsáhlou výstavní činností. Kotalíkovi četné kontakty z mezinárodních akcí i aktivní využívání bohatosti galerijních sbírek mu umožnily propagovat

české umění v cizině a zapojit ho tak do evropského kontextu. Při výběru zahraničních výstav pro Národní galerii sledujeme jednoznačnou orientaci na západní Evropu, která byla umožněna opět díky Kotalíkovým konexím z minulých let. Výstav ve spolupráci s východním blokem proběhlo ve sledovaných letech relativně málo a větší se jednalo o již domluvené akce z předchozích let nebo o projekty od roku 1969 doporučené ministerstvem kultury.

Zhodnocení činnosti Národní galerie v následujícím období 70. a 80. let si vyžádá objektivní posouzení a prostudování veškerých skutečností, které tuto dobu ovlivňují. Z dosud známých svědectví i archivních pramenů lze vysledovat, že se v instituci podařilo udržet relativně klidné prostředí pro odborné zaměstnance i vysokou úroveň pořádaných výstav.

*Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.*

### Poznámky

**1** Studie je zpracována v rámci Dlouhodobé koncepce rozvoje výzkumné organizace Národní galerie v Praze (dále NGP) na léta 2019–2023, Výzkumná oblast 6 – Zpracování (inventarizace) archivního fondu Národní galerie v Praze (1945–1990). Text vychází primárně z archiválií tohoto fondu.

**2** Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond Národní galerie (1945–1990), manipulace 1958–1964 (dále NG 1958–1964), Vedení NG, Statut Národní galerie v Praze, 29. 2. 1964, kart. 1; NG 1965–1970, Vedení NG, Organizační řád Národní galerie v Praze, 18. 2. 1965, kart. 1. – K činnosti Národní galerie ve sledovaných letech viz Jan Šícha (ed.), *S (ne)lidskou tváří! 1938–1989*, Praha 2018. – Tomáš Sekyrka, *Národní galerie v Praze 1963–1967. V sevření komunismu, či na Prahu Evropy?*, in: *Předjaří. Československo 1963–1967*, České Budějovice 2016, s. 39–44. – Jiří Kotalík, *Národní galerie v Praze I.*, Praha 1981, s. 7–33.

**3** Jan Krofta byl pověřen vedením zájmového seskupení Národní galerie – Uměleckoprůmyslové muzeum 1. června 1960.

**4** Odbor užitého umění, dříve samostatné Uměleckoprůmyslové muzeum, byl do NG přičleněn rozhodnutím ministerstva školství a kultury (dále MŠK) od 1. ledna 1959.

**5** Blíže informace k většině historiků umění uvedených ve studii viz Lubomír Slavíček (ed.), *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, Praha 2016.

**6** NG 1965–1970, Personální agenda NG, Seznam pracovníků NG, 23. 11. 1966, kart. 4. Mezi vědecké pracovníky patřili jmenovitě: Jan

- Krofta, Oldřich Jakub Blažíček, Lubor Hájek, Jarmila Brožová, Dagmar Hejdová a Pavel Preiss.
- 7** NG 1965–1970, Činnost NG, Statistický výkaz za rok 1966, kart. 2.
- 8** Předměty svěřené do úschovy různými úřady, institucemi nebo soukromými majiteli, dále díla nevrácená v restitucích nebo zajišťovaná od roku 1945 národními výbory, revolučními gardami, národními správami, finančními odbory apod. jako konfiskáty.
- 9** Viz např. Marcela Rusinko, *Snad nesbíráte obrazy? Cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018.
- 10** Vyhláška ministerstva financí č. 88/59 Ú.l. o opatřeních týkajících se některých věcí užívaných organizacemi socialistického sektoru (přechod vlastnického práva z nesocialistického vlastníka na čs. stát). Vládní nařízení 81/58 Sb. a vyhláška min. financí č. 205/58 Ú.l. (převod správy mezi rozpočtovými organizacemi).
- 11** NG 1965–1970, Akvizice, Komise pro výkup starožitností, Statut komise pro výkup starožitností v prodejnách, Ministerstvo školství a kultury, 15. 7. 1965, kart. 26.
- 12** Např. Klenoty, oborový podnik; Kniha, národní podnik; Tuzex, podnik zahraničního obchodu; Triga, podnik místního hospodářství a zahraničně obchodní činnosti; Artia, podnik zahraničního obchodu pro dovoz a vývoz kulturních statků.
- 13** Zřizovací listina Art Centra vydaná MŠK 10. 12. 1964, statut Art Centra vydaný MŠK 10. 5. 1965, vyhláška ministerstva zahraničního obchodu č. 40 Sb. z 29. 4. 1965. Viz Daniela Kramerová, Art Centrum, in: Milena Bartlová – Jindřich Vybíral, *Budování státu: Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015, s. 343–350.
- 14** Stálé expozice NG: Šternberský palác – sbírka starého umění a francouzského umění 19. a 20. století; Valdštejnská jízdárna – české malířství 19. století rozšiřované o výstavy aktuálního umění; Městská lidová knihovna – moderní umění; Uměleckoprůmyslové muzeum – sbírky užitého umění; zámek Zbraslav – sbírka českého sochařství od doby baroka; zámek v Benešově nad Ploučnicí – orientální umění; hrad Kost – gotické a renesanční umění; zámek v Klášterci nad Ohří – historický porcelán; zámek Lemberk – historický nábytek. V paláci Kinských probíhaly pravidelné kratší výstavy ze sbírek grafiky a kresby (vzhledem k citlivosti materiálu).
- 15** NG 1958–1964, Činnost NG, Zpráva o Národní galerii, 1960, kart. 1.
- 16** NG 1965–1970, Budovy NG, Bruselský pavilon, Hlavní město Praha, náměstek primátora, 3. 1. 1966, kart. 39.
- 17** NG 1958–1964, Vedení NG, Statut Národní galerie v Praze, 29. 2. 1964, kart. 1.
- 18** NG 1965–1970, Personální agenda NG, Ředitel Jan Krofta, Informace o průběhu šetření situace v NG, 2. 1. 1967, kart. 4.
- 19** NG 1965–1970, Činnost NG, Rozbor činnosti Národní galerie, 1966, kart. 2.
- 20** Jiří Hájek zastával funkci ministra školství a kultury od 10. listopadu 1965 do 8. dubna 1968, od 12. ledna 1967 pouze ministra školství.
- 21** NG 1965–1970, Personální agenda NG, Ředitel Jan Krofta, dopis Jiřího Mašína, 28. 3. 1966, kart. 4. Jiří Mašín pracoval v NG od roku 1946, v letech 1953 až 1964 řídil odbor sochařství 19. a 20. století. Vykonával též funkci zástupce ředitele pro odborné otázky. Do Národní galerie se vrátil v červenci 1967.
- 22** NG 1965–1970, Personální agenda NG, Ředitel Jan Krofta, Informace o průběhu šetření situace v NG, 2. 1. 1967, kart. 4.
- 23** ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Osobní spisy, řada I, Krofta Jan, kart. 14. MŠK, 20. 1. 1967. Jan Krofta zůstal na vlastní žádost v galerii jako vědecký pracovník, oprostěn od administrativních úkolů.
- 24** ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Doklady, pracovní záležitosti, MŠK, 20. 1. 1967, kart. 2. Kotalík funkci ředitele Národní galerie vykonával plně až od března, do té doby byl pověřen řízením Ladislav Kesner.
- 25** ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Doklady, životopisy a dotazníky, 1951–1988, kart. 1.
- 26** NG 1965–1970, Činnost NG, Plán vědecko-odborné, publikační a výstavní činnosti NG na roky 1965–1970, činnosti, MŠK, 17. 12. 1964, kart. 2.
- 27** NG 1958–1964, Personální agenda NG, Ředitel Jan Krofta, dopis Jiřího Kotalíka, 18. 7. 1963, kart. 9.
- 28** NG 1958–1964, Personální agenda NG, Ředitel Jan Krofta, dopis Jiřího Kotalíka, 19. 11. 1963, kart. 9.
- 29** NG 1965–1970, Činnost NG, Perspektivní plán (Hlavní úkoly NG), 1967, kart. 2.
- 30** NG 1965–1970, Vedení NG, Ústavní rada, 10. 2. 1967, kart. 1.
- 31** NG 1965–1970, Vedení NG, Řády a směrnice, Předpis č. 2, 1. 10. 1967 (Nová organizace Národní galerie), kart. 1.
- 32** NG 1965–1970, Sbírký, odbory a oddělení NG, Odbor architektury NG, Záznam z jednání přípravné komise, 20. 6. 1967 (Vilém Lorenc), kart. 7. Činnost referátu architektury ukončil odchod Viléma Lorence z Národní galerie v květnu 1968.
- 33** NG 1965–1970, Vedení NG, Ústavní rada, 26. 4. 1968, kart. 1.
- 34** Výnos ministra kultury ČSR z 25. 2. 1969 čj. 4042/69 (Věstník Ministerstva kultury ČSR z 20. 5. 1969).
- 35** Jiří Šetlík působil v Národní galerii už v letech 1958 až 1964. Ve funkci ředitele Uměleckoprůmyslového muzea vydržel pouze do roku 1970, kdy byl přeřazen z politických důvodů mezi technické pracovníky.
- 36** NG 1965–1970, Sbírký, odbory a oddělení

NG, Sbírka orientálního umění, K situaci našich sbírek orientálního umění, 1969, kart. 6.

**37** NG 1965–1970, Vedení NG, Řády a směrnice, Příkaz ředitele č. 1/69, 1. 9. 1969, kart. 1. Sbírku starého umění vedl Oldřich Jakub Blažíček, Sbírku moderního umění Václav Procházka, Grafickou sbírku Libuše Jandová, Sbírku mimoevropského umění Lubor Hájek. V červenci roku 1970 byla Sbírka starého umění rozdělena na odbor českého umění (Jiří Mašín) a odbor starého evropského umění (Jaromír Šíp), Sbírka moderního umění na odbor malířství 19. století (Olga Macková), odbor malířství 20. století (Jaromír Zemina) a odbor plastiky 19. a 20. století (Václav Procházka).

**38** NG 1958–1964, Činnost NG, Zpráva o Národní galerii, 1960, kart. 1.

**39** Usnesení předsednictva ÚV KSČ ke kádrové a personální práci ze dne 6. 11. 1970.

**40** NG 1965–1970, Personální agenda NG, Zpráva o průběhu a výsledcích pohovorů s pracovníky NG, 16. 11. 1970, kart. 4. Anna Chromáková pracovala v majetkoprávním útvaru NG. V komisi zasedla za Závodní organizaci KSČ. Antonín Roušal pracoval v NG do 31. 5. 1970 v oddělení kádrové evidence. V galerii ale zůstal zaměstnán na částečný úvazek i po odchodu do důchodu.

**41** Ladislav Kesner byl k 15. prosinci 1970 uvolněn z funkce zástupce ředitele a zůstal v galerii na pozici odborného pracovníka ve Sbírce starého umění NG. V roce 1990 byl rehabilitován a od 1. srpna 1990 do 1. ledna 1991 byl pověřen řízením galerie po Jiřím Kotalíkovi.

**42** Miroslav Slovák vykonával funkci zástupce ředitele pro otázky hospodářsko-správní od 1. května 1968. Dne 15. prosince 1970 byl z této funkce odvolán a pověřen vedením hospodářsko-správního úseku. V roce 1973 odešel do důchodu.

**43** NG 1965–1970, Personální agenda NG, Zpráva o průběhu a výsledcích pohovorů s pracovníky NG, 16. 11. 1970, kart. 4.

**44** ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Korespondence osobní, Ladislav Kesner, 26. 4. 1990, kart. 22.

**45** NG 1965–1970, Budovy NG, Ideový návrh na rozmístění sbírek a pracovišť Národní galerie, 31. 5. 1967 (vypracoval Vladimír Beneš), kart. 35.

**46** Karel Hoffmann zastával funkci ministra kultury a informací od 20. ledna 1967 do 6. dubna 1968.

**47** NG 1965–1970, Budovy NG, Korespondence, Kotalík pro ministerstvo kultury a informací (dále MKI), 5. 7. 1968, kart. 35. Schválením nového ideového návrhu se rušila dosavadní koncepce výstavby schválená MŠK v roce 1962.

**48** Miroslav Galuška zastával funkci ministra kultury a informací od 8. dubna 1968 do 10. července 1969. Miroslav Galuška se s Jiřím Kotalíkem znali už z předchozích let, Galuška

byl např. generálním komisařem československé části na světové výstavě v Montrealu. Za normalizace byl perzekvován. V roce 1990 se stal předsedou rehabilitační komise MK ČSR.

**49** NG 1965–1970, Budovy, Korespondence, Kotalík pro MKI, 24. 5. 1968, kart. 35.

**50** Miloslav Brůžek působil ve funkci ministra kultury ČSR od 10. července 1969 do 8. května 1973.

**51** NG 1965–1970, Budovy, Umístění sbírek Národní galerie, 1. 9. 1969, kart. 35. – Korespondence, Kotalík pro MKI, 30. 9. 1969, kart. 35.

**52** NG 1965–1970, Vedení NG, Ústavní rada, 10. 2. 1967, kart. 1.

**53** NG 1965–1970, Budovy, Návrh na rozmístění sbírek a pracovišť NG, 3. 10. 1967, kart. 35. Národní galerie opustila Městskou knihovnu až v roce 1993.

**54** Veřejná sbírka, tzv. Fond republiky, byla zahájena z kraje roku 1968 k posílení finančních i hmotných rezerv republiky a sešly se v ní značné prostředky. V roce 1972 vláda Fond republiky zrušila a finance převedla na výstavbu ústavů sociální péče.

**55** NG 1965–1970, Budovy, Novostavba, Zpráva o přípravě novostavby Moderní galerie, 2. 9. 1969, kart. 39.

**56** NG 1965–1970, Vedení NG, Ústavní rada, 31. 7. 1970, kart. 1. Tzv. 5. pětiletka zahrnovala roky 1971 až 1975.

**57** NG 1965–1970, Činnost NG, Perspektivní plán (Hlavní úkoly NG), 1967, kart. 2.

**58** NG 1965–1970, Akvizice NG, Materiály NG 1968/1 (Poznámky k akvizičnímu programu sbírek a seznam zisků za poslední léta), kart. 13. Zpráva byla v únoru 1968 předložena k připomínkování MKI a členům nákupní komise pro současné umění.

**59** NG 1965–1970, Akvizice NG, Materiály NG 1968/1 (Poznámky k akvizičnímu programu sbírek a seznam zisků za poslední léta), kart. 13.

**60** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 27. 11. 1967, kart. 16.

**61** NG 1965–1970, Akvizice NG, Materiály NG 1968/1 (Poznámky k akvizičnímu programu sbírek a seznam zisků za poslední léta), kart. 13.

**62** NG 1965–1970, Akvizice NG, Materiály NG 1968/1 (Poznámky k akvizičnímu programu sbírek a seznam zisků za poslední léta), kart. 13.

**63** Dosavadní komise pro umění 19. a 20. století zůstala zachována. Externí členové komise v letech 1967 až 1970: Miroslav Míčko, Václav Zykmond, Jan Tomeš, Vojtěch Volavka, Luděk Novák, Marian Vaross, Jan Kříž, Jindřich Chalupěcký, Karol Vaculík, Petr Wittlich, Miloslav Holý. Externí členové komise pro současné umění v letech 1967 až 1970: Václav Formánek, Miroslav Chlupáč, František Jiroudek, Jiří John, Jan Kříž, Lubor Kára, Bohdan Lacina, Karel Lidický, Čestmír Kafka, Miroslav Míčko, Eva Petrová, Václav Zykmond, Stanislav Kolíbal, Václav

- Boštík, Miloslav Holý, Miroslav Hejný, Milan Obrátil, Vladimír Preclík, František Ronovský.
- 64** První schůze se konala dne 27. 11. 1967.
- 65** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 25. 11. 1968, kart. 17.
- 66** ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Korespondence osobní, kart. 15–36.
- 67** V letech 1963, 1965 a 1966 Národní galerie získala výměnami obrazy Karla Škréty, Martina Ferdinanda Chvátala a Josefa Mánesa.
- 68** NG 1965–1970, Akvizice NG, Návrh na zajištění nákupů děl výtvarného umění ze zahraničí, 1. 7. 1969, kart. 13.
- 69** NG 1965–1970, Akvizice NG, Korespondence, dopis Jiřího Kotalíka MŠK, 15. 4. 1969, kart. 13. Vyčlenění peněz na nákupy z ciziny navrhovalo samo ministerstvo financí už v roce 1966. Tehdejší vedení Národní galerie na nabídku nereagovalo.
- 70** Jednalo se víceméně o tři firmy, mnichovskou Galerii Lodi (Franz Brutscher a Silvano Lodi), vídeňskou Galerii Sanct Lucas (Robert Herzig) a firmu Bilder-Antiquitäten (Heřman Štěpánek) též z Vídně.
- 71** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 27. 6. 1968, kart. 17.
- 72** František Müller (1890–1951), stavitel a stavební podnikatel, sběratel umění.
- 73** *Tři jubilanti. Hudeček – Gross – Zivř, Praha, Galerie Platýz duben 1969.*
- 74** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 3. 4. 1969, kart. 18.
- 75** *Mostra d'arte contemporanea cecoslovacca, Turín, Castello del Valentino 1967.*
- 76** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 27. 11. 1967, kart. 16.
- 77** *Počátky generace, Praha, Galerie Václava Špály 3. 5. – 26. 5. 1968.*
- 78** *Jiří Načeradský. Obrazy, Praha, Galerie Václava Špály 19. 1. 1968 – 18. 2. 1968.*
- 79** *Daisy Mrázková. Obrazy a kresby z let 1965–1968, Praha, Galerie Václava Špály 26. 4. – 25. 5. 1969.*
- 80** *Jiří Balcar. Obrazy, kresby, grafika, Praha, Galerie Václava Špály 21. 10. – 13. 11. 1966; Jiří Balcar – Vladimír Boudník, Praha, Galerie Václava Špály 4. 1. 1969 – 2. 2. 1969. Jiří Balcar zemřel 28. 8. 1968.*
- 81** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 25. 11. 1968, kart. 17.
- 82** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 30. 6. 1969, kart. 18.
- 83** *Jarní výstava, Praha, Mánes 17. 6. – 17. 7. 1966.*
- 84** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 27. 11. 1967, kart. 16.
- 85** *Nová citlivost, Praha, Mánes 20. 7. – srpen 1968.*
- 86** *Richard Fremund 1927–1969, Praha, Mánes 9. 1. 1970 – únor 1970.*
- 87** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 27. 6. 1968, kart. 17.
- 88** *Vladimír Komárek. Obrazy, Praha, Galerie Nová síň duben–květen 1968.*
- 89** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 27. 6. 1968, kart. 17.
- 90** *Výstava D, Praha, Galerie Nová síň 25. 3. – 19. 4. 1964.*
- 91** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 17. 6. 1970, kart. 19.
- 92** ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Korespondence osobní, Adriena Šimotová, Jiří Kotalík Adrieně Šimotové, 25. 7. 1986, kart. 33.
- 93** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupy (př. č. 174/69), Jiří Kotalík, Spisový záznam, 2. 12. 1968, kart. 20.
- 94** *IX. Biennale Middelheim, Middelheim, Musée Middelheim 10. 6. – 1. 10. 1967.*
- 95** *Sculpture tchécoslovaque de Myslbek à nos jours, Paříž, Musée Rodin 2. 7. – 1. 10. 1968.*
- 96** *Tschechische Skulptur des 20. Jahrhunderts. Von Myslbek bis zur Gegenwart, Berlín, Schloss Charlottenburg 16. 6. – červenec 1970.*
- 97** Šmidrové, Praha, Galerie Václava Špály 1. 6. – 30. 6. 1968.
- 98** Viz pozn. 85.
- 99** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 25. 11. 1968, kart. 17.
- 100** V letech 1966 až 1969 proběhly v Hořicích v Podkrkonoší tři sochařská sympozia. Sympozium pro rok 1970 bylo z nařízení místních úřadů zakázáno.
- 101** ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Korespondence osobní, Vladimír Preclík, 26. 7. 1968 a 11. 8. 1968, kart. 28.
- 102** Externí členové komise pro sbírku grafiky a kresby v letech 1967 až 1970: Jiří Balcar, Zoroslava Drobná, Jiří Kolář, Helena Kusáková, Mikuláš Medek, Pavel Sukdolák, Jaroslav Šváb, Hana Volavková, Miloslav Holý, Jiří Hadlač, Jiří John a Jaroslav Šerých.
- 103** Alena Kučerová získala na mezinárodním bienále Danubius v Bratislavě v roce 1968 zvláštní cenu Národní galerie v Praze; galerie od ní následně koupila soubor 9 grafik v hodnotě 10 000 Kčs.
- 104** NG 1965–1970, Akvizice NG, Nákupní komise NG, Protokol z 15. 12. 1967, kart. 16.
- 105** NG 1965–1970, Akvizice NG, Výměny (př. č. 28/68), Protokol z jednání, 8. 12. 1969, kart. 22.
- 106** Okolo výměny obrazu Édouarda Maneta se ziskem dalších tří obrazů (Jan Kupecký, Gerbrandt van den Eeckhout) v roce 1968 se vedla uvnitř instituce i na veřejnosti rozporuplná debata. Národní galerie kvůli výměně odepsala ze sbírek deset obrazů (mj. i obraz Gustava Klimta *Květinová zahrada*, Franse Janszoona Posta *Brazilská krajina*, Cornelise de Heema *Květinové zátiší* a Oskara Kokoschky *Rapallo – mořské pobřeží*), což se zdálo jako citelná ztráta. Řešila se též sporná autenticita obrazu a jeho kontextuální zařazení. Kotalíkovo úspěšné prosazení výměny můžeme



- chápat i jako jisté přihlášení se k předchozím ředitelům galerie a jejich snaze vybudovat reprezentativní ucelenou sbírku francouzského umění, budovanou od roku 1923. Snaha o její kompletaci byla završena nákupem obrazu Edgara Degase *Podobizna Lorenza Paganse* (O 14126) v roce 1977.
- 107** NG 1965–1970, Akvizice NG, Převody (př. č. 44/69), Státní knihovna ČSSR, 16. 10. 1967, kart. 24.
- 108** NG 1965–1970, Akvizice NG, Převody (př. č. 69/70), ČKD Praha-Vysočany, 21. 4. 1970, kart. 24.
- 109** NG 1965–1970, Činnost NG, Plán vědecko-odborné, publikační a výstavní činnosti NG na roky 1965–1970, MŠK, 17. 12. 1964, kart. 2. Počítalo se např. s výstavami *České umění dvacátých let, Barokní portrét, Petr Brandl, Romantismus v českém umění, České umění třicátých let, České barokní zátiší, Český expresionismus, Josef Šíma, Václav Špála, Rudolf Kremlíčka a „Vybraná díla českého sochařství“*, příp. „*expozice věnované Rodinovi nebo Maillolovi*“.
- 110** *Petr Brandl (1668–1735)*, Praha, Jízdárna Pražského hradu 2. 4. – 29. 6. 1969. Více viz Tomáš Hylmar, *Výstavy děl Petra Brandla v letech 1911 a 1969. Okolnosti vzniku výstav, jejich organizace a ohlas v tisku*, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668–1735): studie*, Praha 2018, s. 175–186.
- 111** *Má vlast. České malířství XIX. století*, Praha, Jízdárna Pražského hradu 17. 10. 1968 – 15. 3. 1969 a 18. 7. 1969 – 28. 2. 1970.
- 112** *50. let čs. malířství (1918–1968)*, Praha, Valdštejská jízdárna a ÚLUV 24. 10. – 26. 12. 1968.
- 113** NG 1965–1970, Výstavy NG, *50. let čs. malířství (1918–1968)*, Zpráva o přípravě výstavy, 11. 1. 1968, kart. 32.
- 114** *České sochařství 19. a 20. století*, Praha, Letohrádek královny Anny 28. 10. 1968 – 16. 3. 1969.
- 115** Více viz Matěj Forejt, *Národní galerie v Praze a východní blok* (diplomová práce), VŠUP, Praha 2019.
- 116** *František Kupka 1871–1957*, Praha, Valdštejská jízdárna a palác Kinských 22. 3. 1968 – 12. 5. 1968. Během výstavy uspořádaly Národní galerie a Mezinárodní asociace výtvarných kritiků též mezinárodní kolokvium o životě a díle Františka Kupky.
- 117** NG 1965–1970, Výstavy NG, *František Kupka 1871–1957*, Korespondence, Jiří Kotalík, 30. 10. 1967, kart. 32.
- 118** *Josef Šíma, obrazy a kresby*, Praha, Valdštejská jízdárna a palác Kinských 22. 5. – 23. 6. 1968. V průběhu výstavy Národní galerie vyhlásila akci s cílem nalézt neznámé obrazy Josefa Šímy mezi veřejností. Jediným jejím výsledkem se stal obraz *Tůň* (O 12182) z roku 1935, zakoupený do galerijních sbírek.
- 119** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Josef Šíma, obrazy a kresby*, Korespondence, Jan Krofta, 18. 10. 1965, kart. 32.
- 120** *L'Europe gothique 12.–14. siècle*, Paříž, Louvre 2. 4. – 26. 8. 1968.
- 121** Viz pozn. 95.
- 122** *Moderní francouzská kresba*, Praha, palác Kinských 30. 6. – 8. 8. 1967.
- 123** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Princip slasti*, Korespondence, Vratislav Effenberger, 4. 7. 1967, kart. 32.
- 124** *Surrealismus. Princip slasti*, Praha, NG Městská knihovna 9. 4. – 19. 5. 1968. Výstava proběhla též v Brně a Bratislavě.
- 125** *Současná malba Pařížské školy*, Praha, Valdštejský palác 15. 3. – 20. 4. 1969.
- 126** *Martial Raysse. Obrazy a objekty*, Praha, Městská knihovna 3. 11. 1969 – 4. 1. 1970.
- 127** *Henri Laurens, sochy a kresby. Georges Braque. Pablo Picasso, grafika*, Praha, Valdštejská jízdárna 9. 6. – 16. 8. 1970.
- 128** *Cubist Art from Czechoslovakia*, Londýn, Tate Gallery 14. 9. – 29. 10. 1967.
- 129** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Cubist Art from Czechoslovakia*, Zpráva o zahájení výstavy, Miloslav Růžek, 21. 9. 1967, kart. 32.
- 130** *Baroque Art in Bohemia*, Londýn, Victoria and Albert Museum 10. 7. – 14. 9. 1969; Birmingham, City Museum & Art Gallery 3. 10. – 30. 11. 1969.
- 131** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Baroque Art in Bohemia*, Zpráva ze služební cesty, Ladislav Kesner, 15. 10. 1969, kart. 34.
- 132** *Dvě století britského malířství. Od Hogartha k Turnerovi*, Praha, Valdštejská jízdárna 7. 5. – 22. 6. 1969.
- 133** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Baroque Art in Bohemia*, Záznamy z jednání, Jaromír Sedlák, 3. 2. 1969, kart. 34.
- 134** NG 1965–1970, Spolupráce NG, Informace o zahraničních akcích a stycích za rok 1969, 25. 2. 1970, kart. 10.
- 135** *Moderní americké malířství po roce 1945*, Praha, Valdštejská jízdárna 3. 7. – 17. 8. 1969. Více Mária Orišková, *Výstavy moderního amerického umění v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda*, in: *Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2019, č. 26, s. 45–62.
- 136** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Paul Klee, obrazy, kresby, akvarely*, Korespondence, Jiří Kotalík, 17. 11. 1965, kart. 33.
- 137** *Paul Klee, obrazy, kresby, akvarely*, Praha, Šternberský palác 11. 4. – 25. 5. 1969.
- 138** Viz pozn. 96.
- 139** Viz pozn. 94.
- 140** *Premio Gaetano Marzotto*, Praha, Valdštejská jízdárna 20. 10. – 19. 11. 1967.
- 141** *Premio Marzotto Europa*, Praha, Valdštejská jízdárna 11. 1. – 2. 3. 1969.
- 142** *Renato Guttuso, autobiografický cyklus*, Praha, Valdštejská jízdárna 5. 2. – 10. 3. 1968. Více viz Anna Ebenová, *Výstavy Renata Guttusa a proměny jeho recepce v socialistickém*

Československu, in: *Bulletin Národní galerie v Praze* XXVIII/2018, s. 230–239.

**143** *Achille Perilli, práce z let 1961–1969*, Praha, Městská knihovna 16. 6. – 26. 7. 1969.

**144** *Současné jugoslávské sochařství*, Praha, Letohrádek královny Anny 5. 7. – 14. 9. 1969.

**145** *Ivan Meštrovič 1883–1962*, Praha 30. 9. – 29. 11. 1970.

**146** *Sztuka walczaca*, Varšava, Zacheta Narodowa Galerie Sztuki březien–duben 1967.

**147** *Jindřich Štyrský, malarstwo, rysunek, collage, fotografie*, Lodž 25. 3. – 4. 5. 1969. Více viz Pavla Rousková, *Sbírka Janiny Ojczyńskiej – náhradní institucionální rámec českého umění v období sedmdesátých a osmdesátých let 20. století* (diplomová práce), VŠUP, Praha 2019.

**148** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Jindřich Štyrský, malarstwo, rysunek, collage, fotografie*, Korespondence, Jiří Kotalík 6. 1. 1969, kart. 34.

**149** *Henryk Stazewski. Práce z let 1967–1969*, Praha, Městská knihovna 3. 4. – 10. 5. 1970.

**150** *Sovětské umění dvacátých let, plakáty, grafika, knihy, návrhy*, Praha, palác Kinských 10. 7. – 21. 8. 1968.

**151** NG 1965–1970, Výstavy NG, Korespondence, Ministerstvo kultury, 13. 6. 1969, kart. 32.

**152** *Max Švabinský, kresby a grafika z majetku NG*, Kyjev 23. 9. – říjen 1969. Česká sociální grafika dvacátých let 20. století, Charkov 25. 9. – 12. 10. 1969.

**153** *Z díla Rabase, Sedláčka a Rady*, Moskva, Muzeum A. S. Puškina květen–červen 1970.

**154** *Henri Matisse*, Praha, Šternberský palác 18. 12. 1969 – 28. 2. 1970.

**155** *Od nejstarších věků po naše časy. Výtvarná umělecká díla ze státních sbírek SSSR*, Praha, Jízdárna Pražského hradu 12. 11. – prosinec 1970.

**156** *Světová výstava 1967*, Montreal 21. 4. – 17. 10. 1967. O československém pavilonu na EXPO 1967 více Terezie Někviňová – Daniela Kramerová (edd.), *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*, Cheb – Praha 2017.

**157** *Devět desek karlštejnského cyklu Mistra Theodorika z EXPO 67*, Praha, Šternberský palác 12. 3. – 4. 4. 1968.

**158** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Světová výstava 1967*, Komisionální prohlédnutí Theodorikových desek, 15. 1. 1968, kart. 33.

**159** Více viz Terezie Někviňová, *Výstava versus výstavnictví. Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace* (dizertační práce), FF UK, Praha 2014.

**160** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Světová výstava 1970*, Záznam z porady generálního komisaře čs. účasti na Světové výstavě v Ósace 1970, 21. 10. 1968, kart. 34.

**161** NG 1965–1970, Výstavy NG, *Světová výstava 1970*, Zpráva ze služební cesty, Jiří Kotalík, 8.–25. 3. 1970, kart. 34.

## Seznam vyobrazení

**1** Výstava *Henry Moore. Plastiky a kresby (1924–1964)*, Praha, Šternberský palác 1966, Archiv Národní galerie v Praze.

**2** Bruselský pavilon, 1967, Archiv Národní galerie v Praze.

**3** Jiří Kotalík, 1961, Archiv Národní galerie v Praze.

**4** Josef Wagner, *Bludný balvan*, 1929, bronz, v. 41 cm, Národní galerie v Praze, P 5656.

**5** Josef Šíma, 1968, Archiv Národní galerie v Praze.

**6** Výstava *Surrealismus. Princip slasti*, Praha, Městská knihovna 1968, Archiv Národní galerie v Praze.

**7** Světová výstava 1970, Ósaka, Archiv Národní galerie v Praze.

# Čeněk Gudera (1885–1954): účetní, který sbíral umění

LUCIE VEČERNÍKOVÁ

---

**Po smrti manželů Čenka a Marie Guderových připadl jejich majetek státu v podobě odúmrti, neboť neměli žádného dědice. Pozůstalost těchto sběratelů zahrnovala stovky uměleckých předmětů, knih, fotografií i písemností po výtvarných umělcích. Ty si mezi sebe rozdělila Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Národní muzeum. Teprve při pořádání archivního fondu Čeněk Gudera, uloženého v Archivu Národní galerie v Praze, se začal znovu odehrávat životní příběh dlouho zapomenutého účetního a zároveň sběratele z Prahy.**

## *Klíčová slova*

Čeněk Gudera, sběratelství, Archiv Národní galerie v Praze

**Osobní fond Čenka Gudery, nacházející se v Archivu Národní galerie v Praze (dále ANG),<sup>1</sup> zůstal po celá léta prakticky bez povšimnutí. Důvodů bylo zřejmě několik. Jedná se o poměrně různorodý soubor archiválií nepříliš velkého rozsahu, přesto se nenašel archivář, který by jej inventarizoval. K tomu asi přispívalo i to, že osobnost samotného Čenka Gudery pravděpodobně nic neříkala ani největším znalcům českých výtvarných umělců. Nejednalo se totiž o žádného významného sochaře či malíře, nýbrž nadšeného sběratele, který kromě uměleckých děl shromažďoval také drobné dokumenty sepsané jejich autory nebo materiály, které se jich bezprostředně týkaly.**

## **Kdo byl Čeněk Gudera?**

V rámci zpracovávání archivního fondu je vždy důležité seznámit se s jeho původcem. V úvodu inventáře je zvykem o něm napsat i více či méně obsáhlou studii. V tomto případě se hned na začátku ukázalo, že to nebude až tak jednoduché. Jelikož selhaly obecné zdroje informací, bylo potřeba se na celou problematiku podívat z druhé strany, tedy od samotných písemných dokumentů a jejich původu. Jak se Guderův soubor do archivu dostal? Dokumentace k akvizici ve fondu Národní galerie v Praze<sup>2</sup> odhalila, že v letech 1963 a 1964 byla do Národní galerie

předána umělecká sbírka (včetně archiválií) pocházející z pozůstalosti Marie Guderové.

Podarilo se zjistit také to, že Marie byla pražskou operní zpěvačkou a ženou účetního jménem Čeněk Gudera<sup>3</sup> a její osobní pozůstalost uchovává Archiv hlavního města Prahy (dále AHMP).<sup>4</sup> I tento skromný fond, čítající pouze jeden karton, na své zpracování stále čeká. Nacházejí se v něm nejen velmi zajímavé dokumenty ze života Marie, ale bezmála polovina se týká také jejího manžela Čenka Gudery. A tak se životní osudy zapomenutého muže-sběratele začaly postupně odhalovat.

### **Život Čenka Gudery (1885–1954)**

Čeněk Otokar Gudera<sup>5</sup> se narodil 23. 3. 1885 do rodiny pražského rukavičkáře Otty Gudery (\*1852) a jeho ženy Anny Paulové (\*1850), dcery vzorkaře. Není pochyb o tom, že v jeho případě se jednalo o „vymodlené“ dítě, protože přišel na svět až devět let po svatbě rodičů, a to v době, kdy jeho matce bylo již téměř 35 let.

V šesti letech začal navštěvovat *C. k. cvičnou a vzornou školu o pěti třídách v Praze*.

O jeho výborném prospěchu svědčí dochovaná vysvědčení: samé jedničky mu kazil pouze tělocvik. Vedle řádného vzdělání bylo třeba dbát i na duchovní stránku. Dokladem toho, že Čeněk byl vychováván v souladu s katolickou vírou a účastnil se církevních obřadů, jsou dvě upomínky. První z nich, památka na první svatou zpověď, se datuje do 21. 5. 1895 a absolvoval ji ve školním chrámu Páně sv. Kříže, stejně jako první svaté přijímání o rok později.

Po absolvování pětileté školy nastoupil na *C. k. českou reálku v Praze v Ječné ulici*, kterou v prvním roce absolvoval s vyznamenáním. Na konci školního roku podali rodiče žádost o přeřazení na *C. k. českou reálku v Praze na Starém Městě*, čemuž bylo bez výhrad vyhověno. Mezi jeho vyučujícími byl i významný český orientalista té doby, Justin Václav Prášek (1853–1924).<sup>6</sup> Střední školu zakončil roku 1903 úspěšným složením maturitní zkoušky.

Jeho budoucí úspěšná kariéra započala roku 1907, kdy absolvoval roční kurz přednášek ze státní vědy účetní na *C. k. české univerzitě v Praze* a podrobil se zkoušce z všeobecné účtovědy a státního účetnictví. To mu bylo dvaadvacet let. V roce 1909 byl jmenován prozatímním účetním praktikantem v městském berním úřadě města Prahy na dobu jednoho roku, poté získal tento post definitivně za 1200 K ročně.<sup>7</sup> Za další dva roky se z něj stal účetní oficiál v první hodnostní třídě.

Během první světové války nemusel narukovat, ale službu vykonával nadále jako

úředník. Z armády byl oficiálně propuštěn v prosinci 1920. V této době povýšil na účetního revidenta v městské účtárně, což mu písemně stvrdil tehdy čerstvě zvolený starosta Prahy a pozdější primátor Karel Baxa. Ze svého platu si mohl dovolit pronajímat byt v centru Prahy na Starém Městě v ulici Karoliny Světlé, v němž bydlel spolu se svojí matkou, o kterou se staral.<sup>8</sup> Roku 1922 získal titul vrchní účetní revident, o rok později byl jmenován účetním radou.<sup>9</sup>

Na počátku třicátých let povýšil znovu, na vrchního účetního tajemníka hl. města Prahy s platem 30600 K, a vzápětí se z něj stal účetní ředitel. Zda to byla finanční jistota, co Čenka přivedlo na nápad oženit se, můžeme pouze spekulovat. Jeho vyvolanou se stala Marie Durstová. Ta se narodila 3. září 1892 na Novém Městě pražském do židovské rodiny Mořice Dursta a jeho ženy Evženie Morgensternové. Roku 1919 se Marie rozhodla k tehdy celkem běžnému kroku – změně vyznání. V chrámu sv. Michala se nechala pokřtít a přijala evangelickou víru.

Svatba se konala 16. června 1934 v kostele sv. Jiljí na Starém Městě. Marie v té době stále vystupovala jako operní zpěvačka. Kdy se pro tuto kariéru rozhodla, nevíme, ale již roku 1917 uvádí na žádosti o vydání pasu povolání zpěvačka a místo bydliště Wittenberg v dnešním Sasku-Anhaltsku.<sup>10</sup> Že se jednalo jen o krátkou epizodu v důsledku angažmá, potvrzuje fakt, že v prosinci byla zase zpět v Praze.<sup>11</sup> Zpráva z Policejního ředitelství v Praze z května roku 1934 podává svědectví o pobytu snoubenců v předchozích letech. O Guderovi se dozvíme pouze to, že v ulici Karoliny Světlé žil již od roku 1915. U Durstové najdeme zajímavou informaci, že s Čenkem společně bydleli již rok před svatbou. Oba v té době byli stále svobodní ve věku přes 40 let, a proto z manželství nevzešel žádný potomek.

V této době oba manželé v létě pravidelně cestovali do zahraničí, o čemž svědčí dochovaný pas, vydaný pro oba společně.<sup>12</sup> Cílem každoročních cest bylo město Seeboden v dnešním Rakousku, ležící na břehu jezera Millstätter See, kde Guderovi pobývali vždy zhruba jeden měsíc.

Se začátkem druhé světové války začaly manželům těžké časy. Oba museli, stejně jako všichni obyvatelé země, doložit svůj původ, čímž vyšly najevo Mariiny židovské kořeny, ale také místo narození Čenkova dědy Andrease ve městě Karánsebes<sup>13</sup> na území dnešního Rumunska.<sup>14</sup> Jako všichni Židé, i Marie musela nosit žlutou hvězdu s nápisem *Jude*.<sup>15</sup>

I přesto Guderovi válku přečkali bez úhony, stejně jako jejich sbírka. Čeněk byl v prosinci 1945 navíc finančně odškodněn v důsledku *snahy odčinití křivdy spáchané v době okupace na zaměstnancích obce pražské*. K tomu náleželo i povýšení do funkce vrchního účetního ředitele. Během válečných let i poté stále udržoval styky s lidmi z uměleckých kruhů, přinejmenším v rovině zdvořilostní. Svědčí o tom dochovaná blahopřání k novému roku či narozeninám.<sup>16</sup> Druhým pramenem mapujícím tuto skutečnost je korespondence zasláná Spolku výtvarných umělců Mánes,<sup>17</sup> v níž ho informuje, že pro rok 1948 „*přestává býtí přispívajícím členem spolku*“, jelikož jako pensistovi „*mu to nynější poměry nedovolují*“.

O životě Guderových po válce nemáme takřka žádné informace. Čeněk zemřel jen pár dní před svými šedesátými devátými narozeninami v motolské nemocnici na zánět plic, a sice 8. 3. 1954. Marie jej následovala 16. 8. 1962 ve věku nedožitých sedmdesáti let.

**Sběratelský zájem manželů Guderových**  
Guderovi se přátelili s mnoha tehdejšími českými umělci (doložena je korespondence s Maxem Švabinským, Mikolášem Alšem a dalšími). Také se věnovali sběratelské činnosti, především je zajímaly grafiky (hlavně xylografie, litografie a lepty), dále kresby, fotografie a staré tisky a knihy.<sup>18</sup> Uměleckou sbírku si po smrti Marie Guderové rozdělila Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Národní muzeum v Praze.

Národní galerie získala do své Sbírkky kresby a grafiky celkem 439 děl, z nichž některá lze datovat do 17.–18. století. Mezi významný soubor z tohoto období patří Hollarovy grafiky. Ze starší generace umělců stojí ještě za uvedení Jan Jiří Balzer, Antonín Mánes, Josef Vojtěch Hellich nebo Josef Führich. Nechybějí ale ani práce mladší od autorů, jako byli Mikoláš Aleš, Karel Svobinský, Alois Moravec, František Tavík Šimon, Arno Nauman, Emil Holárek, Vojtěch Preissig, Petr Dillinger, Max Švabinský a mnoho dalších. Právě Švabinského grafiky tvoří největší soubor (téměř sto exemplářů). V dnešní Sbírcce moderního a současného umění se nachází pouze jeden obraz z majetku manželů Guderových, pastel *Podobizna dívky* od Václava Špály.

Další skupinou z pozůstalosti byly odborné knihy (většinou o životě a díle Josefa Mánesa), které převzaly knihovna Národní galerie v Praze a knihovna Uměleckoprůmyslového musea. Archiválie, jak z předchozího textu vyplývá, případně

Archivu Národní galerie v Praze, fotografie oddělení Dokumentace téže instituce. Jednalo se o velmi cennou sbírku portrétních fotografií předních českých umělců a umělkyní 19. století.

Na základě předávacích protokolů<sup>19</sup> jsme schopni částečně rekonstruovat její původní podobu. Do dnešních dnů se totiž dochovala pouze asi polovina. Kdy došlo ke ztrátě či zcizení, nevíme (největší ztrátu představuje soubor 24 fotografií malíře Maxe Švabinského). Fotografie byly několikrát převáděny mezi Archivem a oddělením Dokumentace. Roku 1995 už se evidují pouze ty, které jsou součástí dnešní Sbírkky portrétních fotografií výtvarných umělců, architektů a historiků umění, osobních fondů Karel Javůrek a Josef Mánes.<sup>20</sup> Z celkového počtu 62 kusů jich archiv dnes spravuje pouze 29. Jsou na nich zobrazeni většinou méně známí umělci. Pouze u dvou chybějících fotografií se nepodařilo zjistit, koho zachycovaly.

#### Archivní fond Čeněk Gudera

Pozůstalost Čeňka Gudery zabírá co do velikosti jen 41 inventárních čísel, v žádném případě se ale nejedná o soubor nezajímavý. Polovinu archiválií tvoří korespondence odeslaná mnohými z předních výtvarných umělců té doby, jako byli Guderovi přátelé Max Švabinský či rodina Alšova, mezi dalšími pak například Václav Brožík, Antonín Chittussi, Václav Jansa, Karel Javůrek, Adolf Liebscher nebo František Ženišek. Druhou početnou skupinu tvoří autogramy výtvarníků, kterých se ve fondu nachází celkem jedenáct (Mikoláš Aleš, Vratislav Hugo Brunner, Ignác Platzer, Tomáš Seidan aj.). Původně jich bylo dokonce patnáct, ale roku 1991 byly podpisy Viktora Barvitia včleněny do jeho osobního fondu.<sup>21</sup> Stejně tak v případě Josefa Mánesa došlo k převedení jedné stvrzenky, dvou autogramů a korespondence do jeho osobního fondu: jednalo se například o dopisy zasláné Jednotě umělců výtvarných (1849), Augustu hraběti Silva-Taroucovi (1852), K. F. Bellmannovi (1861) a dalším.<sup>22</sup> Posledním písemným dokumentem vyčleněným mimo Guderův fond je posudek Antonína Machka o Škrétových obrazech u Sv. Mikuláše.<sup>23</sup>

Zbylá část fondu zahrnuje jednotliviny nejrůznější povahy: úmrtní oznámení manželky Mikoláše Alše i poděkování rodiny za kondolenci k jejímu úmrtí adresované Guderovi ukazují, že obě rodiny se znaly osobně. Ze strany Čeňka Gudery se tak nejednalo pouze o sběratelský zájem, s některými umělci jej vázalo i pouto přátelské. Jiné dokumenty naopak musel

získat buď zcela náhodou, případně darem či koupí. Mezi ty můžeme zařadit třeba protokol o zrestaurování obrazu hlavního oltáře kostela sv. Rocha na Olšanských hřbitovech z roku 1879, který měl provést malíř Václav Kroupa, nebo stvrzenku za obdržení částky za litografii s názvem *Vertheidigung der Prager Brücke gegen die Schweden* zhotovenou Quido Mánesem, sepsanou roku 1856. Dokumentů, které se datují do doby před Guderovým narozením, lze ve fondu napočítat devatenáct, u několika dalších bez datace lze taktéž předpokládat dobu jejich vyhotovení ve druhé polovině 19. století. Nejvýznamnější kus celého souboru byl, dnes již ztracený, členský diplom Jana Nowopackého z Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens z roku 1854.

I když se jedná o skromný archivní soubor, prameny lze využít jako doplňující materiál ke studiu života a díla jednotlivých umělců.

Protože manželé Guderovi neměli žádného potomka, připadl po jejich smrti majetek státu v podobě odúmrti. Na základě dochovaných pramenů si tak můžeme udělat představu o tom, jak to vypadalo v jedné středostavovské rodině pražských sběratelů. Ukazují nám také, jaké umělecké předměty si mohl dovolit pořádit účetní v první polovině minulého století.

*Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytnuté Ministerstvem kultury ČR.*

## **Poznámky**

- 1** ANG, *Čeněk Gudera*, 1831–1963.
- 2** ANG, *Národní galerie v Praze*, 1945–1990, 1958–1964: Korespondence přijatá – jednotlivci, Guderová Marie.
- 3** Tato informace byla poněkud překvapivá, neboť v ANG byl dosud veden jako Čeněk Gudera. Proč došlo ke zkomolení jeho jména, už dnes nezjistíme.
- 4** AHMP, *Guderová Marie*, (1810) 1892–1940.
- 5** Všechny údaje o jeho životě, pokud není uveden jiný pramen, byly čerpány z fondu: AHMP, *Guderová Marie*, (1810) 1892–1940. Jelikož se jedná o neuspořádaný fond, není odkazováno na konkrétní inventární čísla.
- 6** Ten zde učil v letech 1899–1906, ve školním roce 1899/1900 působil jako Guderův třídní učitel. Jarmila Pešková, *Pozůstalost J. V. Práška v Archivu Národního muzea, Časopis Národního muzea* 163, 1994, s. 46.
- 7** Na novém místě musel Gudera složit služební přísahu: „*Vykonáváte přísahu Bohu všemohoucímu a na Svou čest a víru slíbíte, že Jeho Veličenstvu Františku Josefu I... budete věren a poslušen. Jmenován jsa... def. účetním praktikantem zavazujete se přísahou, že věnujete veškeré Své síly prospěchu a dobru obce Pražské, že budete povinnosti Své úřední svědomitě plniti, platné zákony, předpisy, dále usnesení obecní a rozkazy, jež sbor obecních starších, rada městská, magistrát aneb starosta vydá, zachovávat, práce úřední řádně obstarávat, svého představeného v úřadě podporovati, důchodů obecních šetřiti a úřední tajemství zachovávat.*“
- 8** O této skutečnosti nás informuje doklad vydaný Presidiem rady a magistrátu hlavního města Prahy, týkající se tzv. drahotních přídavek, jež mu měly být vypláceny „*na tak dlouho, pokud bude žíti ve společné domácnosti s matkou, jejíž výživa měrou převážnou jest od něho závislou*“.
- 9** V téže době se v hlavním městě dokončovaly práce spojené s budováním Velké Prahy, jejíž myšlenka vznikla již ve druhé polovině 19. století. Gudera jako jeden z významných úředníků samozřejmě nezůstal stranou. Stejně jako dalším aktérům i jemu bylo poukázáno *individuální nadlepení platové*.
- 10** Národní archiv, *Policejní ředitelství v Praze*, 1941–1950, sign. G 1184/2. V pasu je následně uvedeno zaměstnání herečka příslušná do Vídně.
- 11** *Ibidem*.
- 12** Pas kromě tehdy uváděných informací o vzhledu (modré oči a blond vlasy) ukazuje i jejich podobu na dvou fotografiích. V případě Čeňka je známa pouze jedna další z mládí, kdy mu mohlo být kolem dvaceti let. Marii naopak zachycují fotografie na již zmiňovaných dokumentech z fondu Policejní ředitelství v Praze; Národní Archiv, *Policejní ředitelství v Praze*, 1941–1950.
- 13** Záznam o sňatku Andrease Gudery a Anny Frankové: AHMP, *Sbírka matrik*, 1584–1937, sign. ŽKR O2, pagina 289.

**14** Že by původ rodu mohl spadat do těchto míst, podporuje i výskyt příjmení Gudera v 19. století v oblasti Maďarska i Slovenska. (Informace vychází z dostupných zdigitalizovaných matričních záznamů na webu <https://www.familysearch.org/> [cit. 2020-02-13]) Na druhou stranu nelze vyloučit ani německý původ, kde se Guderovi taktéž vyskytují. Podle statistiky ministerstva vnitra (k 9/2017, dnes již veřejně nepřístupné) žije v České republice pouhých 27 nositelů příjmení Gudera (11 mužů, 16 žen), což by také mohlo svědčit pro cizí původ jeho nositelů. Soupis pražského obyvatelstva pro rok 1830 eviduje v hlavním městě několik rodin s tímto příjmením, ale po jejich starších kořenech se nepátralo.

**15** V červnu roku 1942 na ni přišlo udání od Václava Pirchana z Brna, že byla viděna bez ní. Mariina výpověď byla zapsána do policejního protokolu: „*Hvězdu s nápisem Jude nosím stále a mám ji připevněnou na šatech i na kabátě. Nikdy jsem bez hvězdy nevyšla na ulici. Připouštím, že jsem jedenkrát nesla ze Strašnic balík brambor a tento jsem nesla před sebou, takže jest možné, že jsem měla hvězdu přikrytou. Jako svědky, že nosím stále hvězdu, uvádím svého manžela Čeňka Guderu a plukovníka Pelnáře s chotí, který jest majitelem domu, kde bydlím.*“ Národní archiv, *Policejní ředitelství v Praze, 1941–1950*, sign. G 1184/2.

**16** ANG, *Čeňek Gudera, 1831–1963*, inv. č. 29, 32.

**17** AHMP, *Spolek výtvarných umělců Mánes Praha, 1885–1955 (2003)*, kart. 14, inv. č. 994.

**18** Jméno manželů Guderových není uvedeno v žádné z dosud vydaných publikací týkajících se sběratelství umění. Zájem o téma sběratelství v posledních letech přineslo řadu monografií a studií, zejména z pera Lubomíra Slavíčka, Marcely Rusinko nebo Jindřicha Chatrného. Z prací, pokrývajících svým časovým záběrem dobu života Čeňka a Marie Guderových, jsou to především: Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007; Marcela Rusinko, *Snad nesbíráte obrazy?: cesty soukromého sběratelství moderního umění v českých zemích v letech 1948–1965*, Brno 2018.

**19** ANG, *Národní galerie v Praze, 1945–1990, manipulační období 1958–1964, Akvizice – Marie Guderová*.

**20** Jedná se o přírůstková čísla AA 2055, AA 2065, AA 2075, AA 2089, AA 2090, AA 2104, AA 2110, AA 2111, AA 2118, AA 2119, AA 2123, AA 2126 a AA 2139.

**21** ANG, *Viktor Barvitiús, 1864–1902 (1960)*, inv. č. 20.

**22** Archiválie dostaly přírůstková čísla AA 813–819. ANG, *Josef Mánes, 1848–1871 (1965)*, inv. č. 1, 11, 14, 16, 18–20, 31, 59.

**23** ANG, *Varia, 1574–2007, přír. č. AA 832*.

## Seznam vyobrazení

**1** Autogram Mikoláše Alše z pozůstalosti Čeňka Gudery, 1913, Archiv Národní galerie v Praze, fond Čeňek Gudera, inv. č. 6.

**2** Dopis Josefa Mánesa Augustu hraběti Silva-Taroucovi, 1852, Archiv Národní galerie v Praze, fond Josef Mánes, inv. č. 14.

**3** Fotografie Karla Javůrka s autogramem (ateliér Žák & Rachota Praha), nedatováno, Archiv Národní galerie v Praze, fond Karel Javůrek, inv. č. 49.

**4** Průkaz Karla Nejedlého z Malířské akademie v Praze, 1890–1891, Archiv Národní galerie v Praze, fond Čeňek Gudera, inv. č. 22.

**5** Fotografie Josefa Mánesa (ateliér Jan Maloch Praha), 60. léta 19. století, Archiv Národní galerie v Praze, fond Josef Mánes, inv. č. 14.

# Akvizice a dary 2019

V souladu s plánem sbírkotvorné činnosti se v průběhu roku 2019 akviziční záměry Národní galerie v Praze soustřeďovaly na umělecká díla mimořádné galerijní kvality, která lze zařadit do kontextu stálých expozic.

## *Sbírka starého umění*

**Karel Škréta (1610–1674)**  
***Smrt kněžny Drahomíry* (obr. 1)**

1641

olej, plátno, luneta

136 × 233 cm

provenience: soukromá sbírka, dříve v lobkovické sbírce, původně v klášteře bosých augustiniánů na Zderaze na Novém Městě pražském

O 19197

zakoupeno

Národní galerie v Praze získala v roce 2019 dotaci od Ministerstva kultury na nákup obrazu, který se řadí mezi nejdůležitější díla raně barokního malířství v Čechách. Obraz je kulturní památkou a český stát prostřednictvím NGP uplatnil předkupní právo na jeho získání.

Obraz *Smrt kněžny Drahomíry* je dílem Karla Škréty (1610–1674), nejvýznamnějšího představitele raně barokního malířství v Čechách. Náleží do cyklu obrazů s náměty ze života sv. Václava, který Karel Škréta vytvořil pro klášter bosých augustiniánů na Zderaze od roku 1640, nedlouho po svém návratu z Itálie.

## *Sbírka grafiky a kresby*

**Johann Hiebel (1679–1755)**  
***Ora pro nobis – návrh nástěnné malby pro Zrcadloovou kapli v Klementinu* (obr. 2)**

1723

kresba rudkou, papír, neznačeno

255 × 440 mm

provenience: Monroe Warshaw, New York  
K 68258

zakoupeno

Kresba je významným obohacením jinak minimálně dochovaného kreslířského díla Johanna Hiebela, předního reprezentanta barokní iluzivní freskové malby v českých zemích.

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
***Bez názvu (Sedící žena)***

1941

tempera, papír

438 × 300 mm

provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal

K 68262

zakoupeno



**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (Chlapec v postýlce v břízkách)**  
1946  
koláž, papír  
178 × 132 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68265  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (Chobotnice)**  
1946  
koláž, papír  
132 × 196 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68267  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Vlastní podobizna jako strom**  
1956  
tužka, tempera, papír  
316 × 134 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68261  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (Modrý autoportrét) (obr. 3)**  
1957  
tempera, papír  
480 × 330 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68264  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (Poprsí ženy)**  
1957  
tuš, běloba, papír  
414 × 270 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68263  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (Šibenice) (obr. 4)**  
1959  
uhel, tempera, karton  
60 × 440 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68259  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (Postava)**  
1960  
tempera, papír  
590 × 270 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68260  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Que faire?**  
1976  
uhel na papíře  
605 × 911 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68270  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Šedá kresba (obr. 5)**  
1979  
lavírovaná tuš, tužka, papír  
510 × 446 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68271  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu**  
1981  
lavírovaná kresba tužkou, papír  
510 × 780 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68272  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu (obr. 6)**  
2. polovina 80. let 20. stol.  
otisky rostliny, kresba štětcem, papír  
485 × 315 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68266  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**  
**Bez názvu**  
leden 1992  
koláž, papír  
401 × 306 mm  
provenience: od umělcovy manželky  
Christine Sekal  
K 68268  
zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**

***Bez názvu (Dva)***

nedatováno

karton na kartonu, koláž

470 × 359 mm

provenience: od umělcovy manželky

Christine Sekal

K 68269

zakoupeno

**Zbyněk Sekal (1923–1998)**

***Soubor 16 monotypů k Porgy a Bess***

1964

provenience: od umělcovy manželky

Christine Sekal

R 267501 (120 × 235 mm), R 267502

(250 × 200 mm), R 267503 (260 × 120 mm),

R 267504 (250 × 190 mm), R 267505

(245 × 125 mm), R 267506 (210 × 180 mm),

R 267507 (156 × 115 mm), R 267508

(260 × 190 mm), R 267509 (205 × 177 mm),

R 267510 (206 × 198 mm), R 267511

(242 × 190 mm), R 267512 (260 × 127 mm),

R 267513 (260 × 198 mm), R 267514

(263 × 124 mm), R 267515 (248 × 123 mm),

R 267516 (262 × 199 mm)

zakoupeno

Sochař Zbyněk Sekal (1923–1998) je autor ceněný nejen pro své plastiky a objekty, které NGP přibližuje návštěvníkům prostřednictvím zrekonstruovaného ateliéru umělce ve Veletržním paláci. Neméně hodnotnými díly jsou také jeho kresby a koláže, které doposud ve sbírkách této instituce nebyly zastoupeny. Ze Sekalovy pozůstalosti galerie zakoupila soubor čtrnácti prací na papíře a jedno grafické album monotypů *Porgy a Bess* v původní adjustaci. Kolekce je reprezentativním výběrem klíčových děl mapujících umělecký vývoj celé jeho tvorby. Jsou zde zastoupeny rané koláže ze 40. let ovlivněné surrealismem, existenciální kresby z let 50., referenční koláže k sochařské tvorbě 60. let i samostatná díla z pozdějších desetiletí.

***Sbírka umění Asie a Afriky***

***Kuan-jin jako Madona s dítětem (obr. 7)***

Čína, dílny Te-chua, kolem 1700

porcelán zdobený bílou polevou,

tzv. *blanc-de-Chine*, zbytky dodatečné

polychromie a zlacení, v. 44,5 cm

provenience: soukromá sbírka

Vp 4141

zakoupeno

Socha patří k ojediněle dochovaným exemplářům tzv. *Chine de commande*, velmi kvalitního bílého porcelánu vyráběného jihočínskými porcelánkami v oblasti Te-chua na přímou objednávku evropských obchodníků. Typově představuje zajímavou kombinaci původní ikonografie bódhisattvy milosrdenství Kuan-jin s podobou Panny Marie s dítětem, která vznikla bezpochyby na přání zahraničních objednavatelů.

***Dar japonských zenových obrazů ze sbírky Kaeru-an***

V roce 2019 získala NGP od nizozemského sběratele Felixe Hesse ojedinělou sbírku japonské zenové tušové malby a kaligrafie (*zenga*) ze 17. až 20. století, která čítá více než 520 děl a představuje unikátní soubor zenového umění v Evropě. V zenové malbě a kaligrafii se tuš stává nejen výtvarným médiem, ale také prostředníkem didaktického poselství. Obrazy *zenga* jsou tak především nástrojem meditace a duchovního prozření.

***Hakuin Ekaku (1685–1769)***

***Patriarcha zenu Daruma (obr. 8)***

Japonsko, cca 50. léta 18. století

závěsný svitek, tuš na papíře

84,5 cm × 24,5 cm

provenience: sbírka Felixe Hesse

K 206

dar

Portrét zakladatele čchanového (zenového) buddhismu Bódhidharmy (jap. Daruma) pochází z výjimečného daru Felixe Hesse. Portrét zobrazuje sedícího Darumu v meditačním ústraní v jeskyni.

## ***Sbírka moderního a současného umění***

**Marian Karel (1944)**

***Hranol* (obr. 9)**

1999

sklo, ocel

40 × 302 × 86,4 cm

provenience: od autora Mariana Karla

P 10025

dar

**Daniel Pitín (1977)**

***Den odjezdu* (obr. 10)**

2017

olej, akryl, nalepovaný papír, plátno

74,5 × 85 cm

provenience: od autora Daniela Pitína

O 19184

zakoupeno

**Daniel Pitín (1977)**

***Red Cave* (obr. 11)**

2018

olej, akryl, nalepovaný papír, plátno

180 × 200 cm

provenience: Charim Galerie Einzelhandel

a.n.g

O 19194

zakoupeno

**Daniel Pitín (1977)**

***White Room II* (obr. 12)**

2018

olej, akryl, plátno

82 × 72 cm

provenience: od autora Daniela Pitína

O 19186

dar

**Jiří Petrbok (1962)**

***Palachů není nikdy dost I* (obr. 13)**

2018

akryl, plátno

280 × 210 cm

provenience: od autora Jiřího Petrboka

O 19190

zakoupeno

**Jiří Petrbok (1962)**

***Palachů není nikdy dost II* (obr. 14)**

2018

akryl, plátno

280 × 210 cm

provenience: od autora Jiřího Petrboka

O 19191

zakoupeno

**Jiří Petrbok (1962)**

***Vlajková Karlštejn* (obr. 15)**

2015

akryl, plátno

210 × 125 cm

provenience: od autora Jiřího Petrboka

O 19188

zakoupeno

## ***Seznam vyobrazení***

1 Karel Škréta, *Smrt kněžny Drahomíry*, 1641, Národní galerie v Praze.

2 Johann Hiebel, *Ora pro nobis*, 1723, Národní galerie v Praze.

3 Zbyněk Sekal, *Bez názvu (Modrý autoportrét)*, 1957, Národní galerie v Praze.

4 Zbyněk Sekal, *Bez názvu (Šibenice)*, 1959, Národní galerie v Praze.

5 Zbyněk Sekal, *Šedá kresba*, 1979, Národní galerie v Praze.

6 Zbyněk Sekal, *Bez názvu*, 2. polovina 80. let 20. stol., Národní galerie v Praze.

7 *Kuan-jin jako Madona s dítětem*, kolem 1700, Národní galerie v Praze.

8 Hakuin Ekaku, *Patriarcha zenu Daruma*, cca 50. léta 18. stol., Národní galerie v Praze.

9 Marian Karel, *Hranol*, 1999, Národní galerie v Praze.

10 Daniel Pitín, *Den odjezdu*, 2017, Národní galerie v Praze.

11 Daniel Pitín, *Red Cave*, 2018, Národní galerie v Praze.

12 Daniel Pitín, *White Room II*, 2018, Národní galerie v Praze.

13 Jiří Petrbok, *Palachů není nikdy dost I*, 2018, Národní galerie v Praze.

14 Jiří Petrbok, *Palachů není nikdy dost II*, 2018, Národní galerie v Praze.

15 Jiří Petrbok, *Vlajková Karlštejn*, 2015, Národní galerie v Praze.

## ***List of Contributors / Seznam autorů***

### **Václava Antušková**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
vaclava.antuskova@ngprague.cz

### **Markéta Dlábková**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
marketa.dlabkova@ngprague.cz

### **Štěpánka Chlumská**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
stepanka.chlumska@ngprague.cz

### **Tomáš Hladík**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
tomas.hladik@ngprague.cz

### **Tomáš Hylmar**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
tomas.hylmar@ngprague.cz

### **Zdenka Klimtová**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
zdenka.klimtova@ngprague.cz

### **Anna Pravdová**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
anna.pravdova@ngprague.cz

### **Radka Šefců**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
radka.sefcu@ngprague.cz

### **Tomáš Trojek**

Faculty of Nuclear Sciences and Physical Engineering  
Czech Technical University in Prague  
Fakulta jaderná a fyzikálně inženýrská ČVUT  
tomas.trojek@jfifi.cvut.cz

### **Lucie Večerníková**

National Gallery in Prague  
Národní galerie v Praze  
lucie.vecernikova@ngprague.cz

### **Simone Wille**

University of Innsbruck  
Austrian Science Fund (FWF), Project No: P 29536-G26  
Univerzita Innsbruck  
simonew3@gmail.com