



2021 XXXXI

bulletin

of the national gallery in prague

2021 XXXI

bulletin

of the national gallery in prague

**BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE
XXXI / 2021**

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 978-80-7035-780-4)
publishes contributions in English and Czech.

Articles published in the Bulletin are indexed in the BHA,
EBSCO Discovery Service, and Art & Architecture Source
Ultimate databases.

Unless otherwise stated, image data were provided by the
copyright holder indicated in the caption.

Editor-in-Chief: Martin Musílek

Managing Editor: Kristýna Pražanová

Editing: Tereza Novická, Elizabet Kovačeva,
Megan Ann Bedell

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

Design and Graphic Layout: Lenka Blažejová

Print: Indigoprint

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

© National Gallery in Prague, 2021

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXXI / 2021

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské ná-
městí 12, 110 15 Praha 1, e-mail: obchodni@ngprague.cz.

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-780-4)
uveřejňuje příspěvky v angličtině a češtině.

Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány v databá-
zích BHA, EBSCO Discovery Service a Art & Architecture
Source Ultimate.

Pokud není uvedeno jinak, obrazové podklady poskytl drži-
tel majetkových a autorských práv uvedený v popisku.

Šéfredaktor: Martin Musílek

Výkonný redaktor: Kristýna Pražanová

Redakce: Kristýna Pražanová

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 Akademie věd České republiky v Praze), Olga
Lomová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze),
Taťána Petrasová (Ústav dějin umění Akademie věd České
republiky 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 vznikla na základě institucionální podpory
dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace
poskytované Ministerstvem kultury ČR.

© Národní galerie v Praze, 2021

Contents / Obsah

essays / studie

/ 4 /

The First Drawing by Karel Škréta, or the Last? And Other Questions Concerning the Portrait of the Jesuit Bernard Colnago

První, či poslední kresba Karla Škréty?
A další otázky nad vyobrazením jezuitu Bernarda Colnaga

PETRA ZELENKOVÁ

reports / zprávy

/ 18 /

New Findings about the Painting Technique Used by Johann Kupezky for His *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*

Nové poznatky k technice malby obrazu Jana Kupeckého
Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter

MARCELA VONDRÁČKOVÁ
ZUZANA ŽILKOVÁ

materialia / materiálie

/ 42 /

Bordering on Painting: An Unknown Study of *A Young Boy Smiling* by Domenico Beccafumi

Na pomezí malby: neznámá studie *Usmívajícího se chlapce*
od Domenica Beccafumiho

DALIBOR LEŠOVSKÝ

/ 54 /

The Painting *Oldřich and Božena* by František Muzika in the Light of His Correspondence with Paul Petit

Oldřich a Božena od Františka Muziky ve světle korespondence
s Paulem Petitem

ALICE NĚMCOVÁ

from the collections' history / z dějin sbírek

/ 66 /

MUDr. František Macháček's Legacy to the National Gallery in Prague

Odkaz MUDr. Františka Macháčka Národní galerii v Praze

LENKA BABICKÁ
MARTINA HORÁKOVÁ

/ 110 /

Origins of the Collection of Asian Art at the National Gallery in Prague

Počátky sbírky asijského umění v Národní galerii v Praze

MARKÉTA HÁNOVÁ

/ 144 /

Lubor Hájek and the Collection of Chinese Buddhist Art at the National Gallery in Prague

Lubor Hájek a sbírka čínského buddhistického umění v Národní galerii v Praze

MICHAELA PEJČOCHOVÁ

archive / archiv

/ 172 /

Mucha 1980: An Example of the National Gallery in Prague's International Collaboration in the Early 1980s

Mucha 1980: příklad mezinárodní spolupráce Národní galerie v Praze na počátku osmdesátých let 20. století

MARKÉTA KUDLÁČOVÁ

news / aktuality

/ 196 /

Restoration of Posters from the Archive of the National Gallery in Prague

Restaurování plakátů z Archivu Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HYLMAR
MARKÉTA KUDLÁČOVÁ

/ 204 /

Digitisation of Exhibition Catalogues of the Mánes Association of Fine Artists from the Library of the National Gallery in Prague

Digitalizace výstavních katalogů Spolku výtvarných umělců Mánes z fondu knihovny Národní galerie v Praze

MARTINA HORÁKOVÁ

/ 208 /

Beyond the Boundaries of Analysis When Uncovering Forgeries

Za hranicemi analýzy při odhalování padělků

RADKA ŠEFCŮ

/ 210 /

Restoration of Karel Škréta's Painting *The Death of Drahomíra* (1641)

Restaurování obrazu *Smrt Drahomíry* (1641) od Karla Škréty

LUCIE BOBKOVÁ
ANDREA STECKEROVÁ
ZUZANA ŽILKOVÁ

acquisitions and donations / akvizice a dary

/ 214 /

Acquisitions and Donations 2020

Akvizice a dary 2020

reviews / recenze

/ 238 /

Olga Kotková, ed., *Hans Holbein the Elder: Hohenburg Altarpiece*, Prague: National Gallery in Prague, 2020

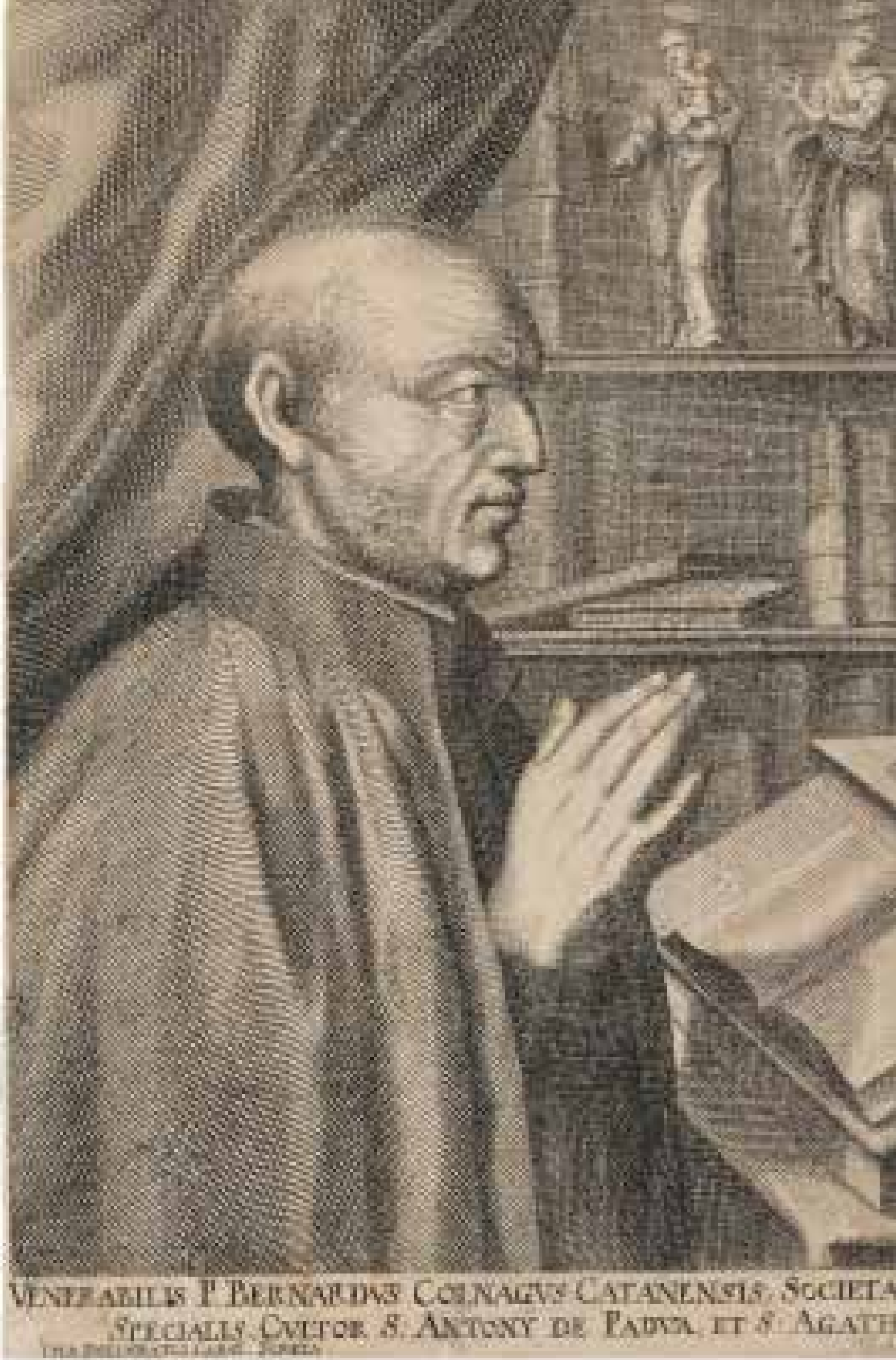
Olga Kotková (ed.), *Hans Holbein starší: Hohenburský oltář*, Praha: Národní galerie v Praze, 2020

MAGDALÉNA NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ

1/

Melchior Küsel
after Karel Škréta,
P. Bernard Colnago,
1674 or later, engraving,
179 × 129 mm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. R 241480

Melchior Küsel podle
Karla Škréty, *P. Bernard Colnago*, 1674
nebo později, mědiryt,
179 × 129 mm, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. R 241480



The First Drawing by Karel Škréta, or the Last?

And Other Questions Concerning the Portrait of the Jesuit Bernard Colnago

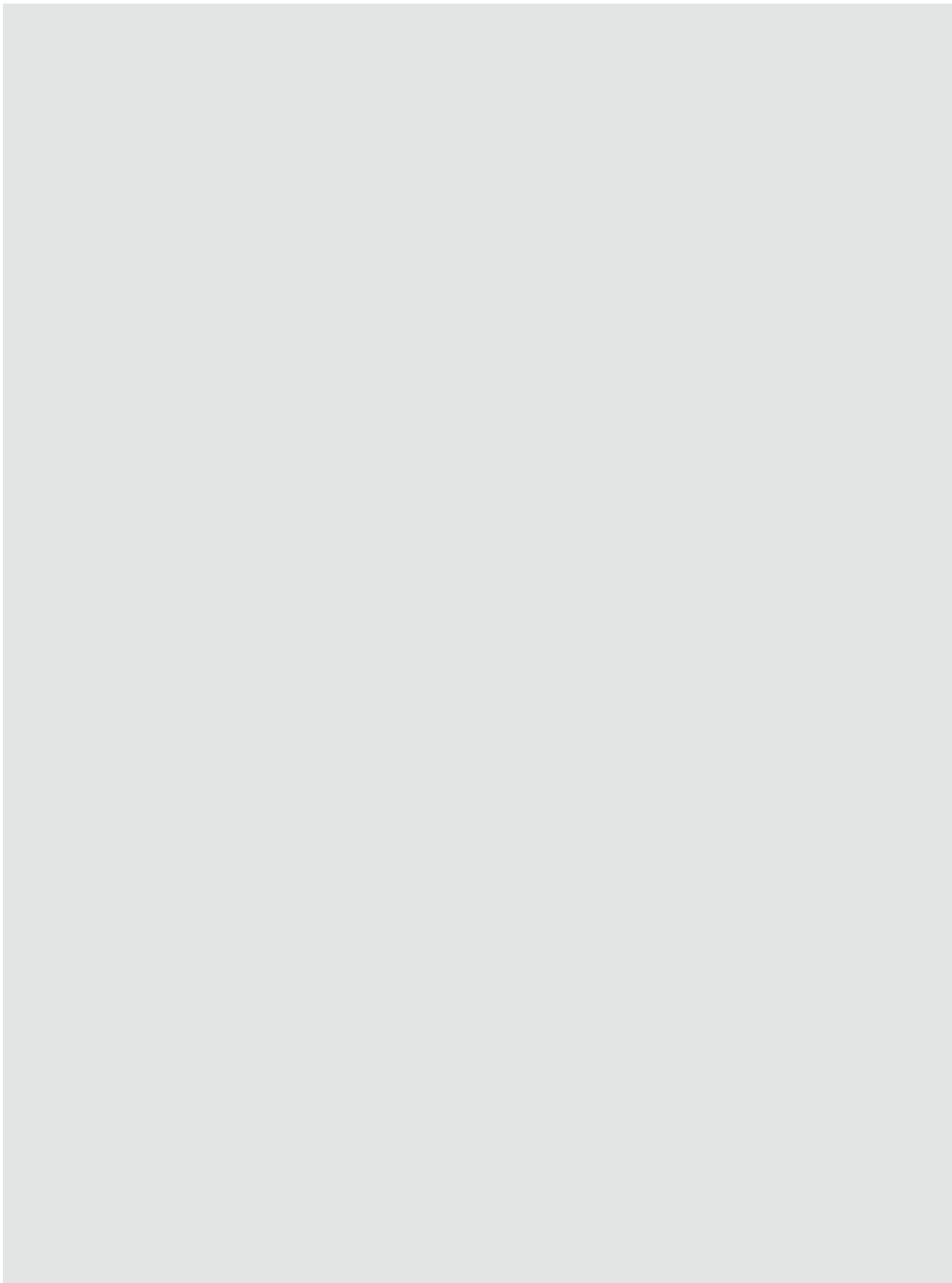
PETRA ZELENKOVÁ

The Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague houses a semi-forgotten print engraved after a drawing by Karel Škréta (1610–1674).¹ (Fig. 1) At first glance, this sheet appears in no way valuable or visually arresting. It is a conventionally rendered portrait of the Jesuit Bernard Colnago (1545–1611), who is depicted as a half-length figure in profile, praying in front of a crucifix. His distinctive countenance with Mediterranean features exudes concentration and self-restraint. The simple scene is only decorated with a partly-drawn curtain, opening behind which is a view of a shelf with books and statuettes of two saints – St Anthony of Padua and St Agatha. The caption at the bottom of the sheet describes the Jesuit as a devout worshipper of these two saints: “[V]ENERABILIS P. BERNARDUS COLNAGUS CATANENSIS, SOCIETATIS IESU / SPECIALIS CULTOR S. ANTONY DE PADUA, ET S. AGATHAE” (“The venerable Father Bernard Colnago of Catania, a Jesuit, a special venerator of St Anthony of Padua and St Agatha”). Below the inscription are the names of the two artists

První, či poslední kresba Karla Škréty?

A další otázky nad vyobrazením jezuitu
Bernarda Colnaga

V e sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze je uchována pozapomenutá rytina zhotovená podle předlohy Karla Škréty (1610–1674).¹ (obr. 1) Na první pohled se tento grafický list nejeví nijak vzácný či zajímavý. Jde o konvenčně pojatou podobiznu jezuitu Bernarda Colnaga (1545–1611), který je vyobrazen v polopostavě z profilu, modlící se před krucifixem. Jeho výrazná tvář s románskými rysy vyznačuje soustředění



2/

Melchior Küsel after Karel Škréta, *P. Bernard Colnago*, 1674 or later, engraving, 179 × 130 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. no. MKüsel AB 3.69. Photo: © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

Melchior Küsel podle Karla Škréty, *P. Bernard Colnago*, 1674 nebo později, mědiryt, 179 × 130 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. č. MKüsel AB 3.69. Foto: © Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen

– to the right, that of the Augsburg engraver Melchior Küsel (*Melchior Küsell f.*) and to the left, the author of the drawing, Karel Škréta. It is precisely in the place of Škréta's name that the paper is damaged; the inscription is therefore incomplete and was partly corrected in pen: “[...] *IMA DELINEATIO CAR[OL.] [S]CRETA*”.²

The print is not listed in standard art lexicons and inventories of graphic work neither under Küsel's nor Škréta's name. It is recorded in the auction catalogue of the Sternberg-Manderscheid Collection, compiled by Johann Gottfried Frenzel in 1842, with a note stating that this is a rare work (*selten*).³

The National Gallery sheet is so far the only identified copy of this portrait engraving in the Czech Republic. In the 1940s, the print was transferred to the National Gallery's then newly established Collection of Prints from the National Museum. It is undoubtedly this particular copy that had been available to Antonín Dolenský, the National Museum's librarian, when in 1910 he was writing up his report on the slim book by Pavel Bergner and Jan Herain, *Karel Škréta (1610–1674). Contribution to the Evaluation of His Oeuvre*.⁴ A greater part of his review consists of addenda on the drawings and prints recorded by Bergner. Here Dolenský also listed the engraving by Melchior Küsel, “*Venerabilis P. Bernardus Colnagus*”, marked “*Prima delineatio Carol. Screti. Melchior Küsell f.*”.⁵ Dolenský, however, made no comment on the note about the “*prima delineatio*”, that is, “the first drawing” by Karel Škréta, nor did anyone else deal with this piece of information later on. Škréta's portrait of Father Colnago was silently overlooked until it fell into oblivion. Perhaps the reason for the lack of scholarly interest was the suspectability of the note on the “first drawing”, especially with regard to the impairment of the paper in the area of the signature. A role must have also been played by the little visual appeal of this sheet which, in terms of style and quality, seemed quite remote from the much-admired masterpieces produced by the grand master of Bohemian Baroque art.

For many years, the author of this paper, too, lacked certainty as to how to deal with the suspect information on “the first drawing” by Karel Škréta. Its possible dating to the period of Škréta's early artistic training, that is, to the 1620s, was ruled out, for example, by the stylistic treatment of the work or the life dates of the engraver Melchior Küsel (1626–1684).

However, the situation changed fundamentally when an undamaged copy of Colnago's portrait was discovered in the collection of the Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig.⁶ (Fig. 2) Clearly legible on this sheet is the original inscription regarding the author of the drawing that states the exact opposite of Dolenský's interpretation: “*ULTIMA DELINEATIO CAROLI SCRETI*”, that is, “the last drawing by Karel Škréta”.⁷ This authentic information about Karel Škréta's “last drawing” radically alters the approach to this print. It poses various questions and arouses our imagination – what were the circumstances in which this work was created? We can imagine a weakened, bed-ridden Škréta working with his last strength on the drawing of the Jesuit father. Seen from a romantic per-

a sebekázeň. Prostou scénu dekoruje pouze poohrnutý závěs, za nímž se otevírá pohled na police s knihami a soškami dvou svatých – sv. Antonína Paduánského a sv. Agáty. Titulek vespod listu představuje jezuitu jako oddaného ctitele těchto dvou světců: „[V]ENERABILIS P. BERNARDUS COLNAGUS CATANENSIS, SOCIETATIS IESU / SPECIALIS CULTOR S. ANTONY DE PADUA, ET S. AGATHAE“ („Ctihodný otec Bernard Colnago z Catanie, jezuita, obzvláštní ctitel sv. Antonína Paduánského a sv. Agáty“). Pod nápisem jsou uvedena jména obou umělců – vpravo augsburského rytce Melchiora Küsela („*Melchior Küsell f.*“) a vlevo autora předlohy Karla Škréty. Právě v místě označení Škrétova jména je papír poškozen; nápis je tak neúplný a byl částečně doplněn perem: „[...] *IMA DELINEATIO CAR[OL.] [S]CRETA*”.²

Rytina není uvedena ve standardních uměleckých lexikonech a soupisech grafiky pod Küselovým ani Škrétovým jménem. Zaznamenána je v aukčním katalogu šternbersko-manderscheidské sbírky sestaveném Johannem Gottfriedem Frenzelem v roce 1842, s poznámkou, že jde o raritní dílo (*selten*).³

List v Národní galerii je zatím jediným zjištěným exemplářem této grafické podobizny v České republice. Ve čtyřicátých letech 20. století byla rytina převedena do Grafické sbírky Národní galerie z Národního muzea. Nepochybně právě tento exemplář měl v ruce Antonín Dolenský, knihovník Národního muzea, když v roce 1910 sepisoval zprávu o utlé knížce Pavla Bergnera a Jana Heraina *Karel Škréta (1610–1674). Příspěvek k ocenění jeho díla*.⁴ Větší část recenze tvoří dodatek k Bergnerem zaznamenaným kresbám a grafickým listům. Zde Dolenský uvedl rovněž rytinu Melchiora Küsela „*Venerabilis P. Bernardus Colnagus*“ značenou „*Prima delineatio Carol. Screti. Melchior Küsell f.*“.⁵ Údaj o „*prima delineatio*“, tedy „první kresbě“ Karla Škréty, přitom Dolenský nijak nekomentoval a ani později se touto informací nikdo další nezabýval. Škrétova podobizna otce Colnaga byla přecházena mlčením, až upadla v zapomnění. Snad byla důvodem odborného nezájmu podezřelost údaje o „první kresbě“, zejména s přihlédnutím k poškození papíru v místě signatury. Svou roli zřejmě sehrála i neatraktivita tohoto grafického listu, který se stylem i kvalitou jevil značně vzdálený obdivovaným dílům velkého mistra českého baroka.

Rovněž autorka tohoto příspěvku nenabyla po mnoho let jistoty, jak naložit se suspektní informací o „první kresbě“ Karla Škréty. Případné datování do doby Škrétova raného uměleckého školení, tedy do dvacátých let 17. století, vylučovalo stylové provedení díla, ryze katolický námět i životní data rytce Melchiora Küsela (1626–1684).

Situaci však zásadně změnilo zjištění nepoškozeného exempláře Colnagovy podobizny ve sbírce Herzog Anton Ulrich-Museum v Braunschweigu.⁶ (obr. 2) Na této rytině je jasně čitelné původní označení autora předlohy, které uvádí pravý opak Dolenského interpretace: „*ULTIMA DELINEATIO CAROLI*

spective, the passing away of the pious artist from this world could have looked something like in Hermína Laukotová's (1853–1931) painting *A Dying Artist* (1880), in which she depicted the final moments of an unknown seventeenth-century painter.⁸ (Fig. 3)

In art history, the theme of “last works” has not gone unnoticed.⁹ Basically, last works are perceived in two a priori ways – with admiration or with reserve, even disdain. In the Czech context, this phenomenon has not been examined for the period of Old Master art.¹⁰ With respect to twentieth-century art, the subject was treated by Lucie Šiklová in her book *Last Paintings*. The author concluded that the last works tend to be different, oftentimes defying in some measure the artist's expected stylistic idiom, which makes them somewhat problematical.¹¹ This observation can also be applied to Škréta's portrait of Bernard Colnago, which appears as a work that, in some respects, is uncharacteristic and surprising.

The subject of “old age style” and “last works” in Renaissance and Baroque art was comprehensively examined by Philip Sohm in his book *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800*.¹² Sohm explores last works from the perspective of psychology and the physiological processes of aging. He therefore mainly addressed the decline of physical and creative strength, and the drying up of inspiration and imagination that comes with age. Conversely, we will find an adoration view of late and unfinished artworks in the writings of Pliny, who made the following remark in his *Naturalis Historia*: “It is also a very unusual and memorable fact that the last works of artists and their unfinished pictures such as the Iris of Aristides, the Tyndareus' Children of Nicomachus, the Medea of Timomachus and the Aphrodite of Apelles which are more admired than those which are finished, because in them are seen the preliminary drawings left visible and the artists' actual thoughts, and in the midst of approval's beguilement we feel regret that the artist's hand while engaged in the work was removed by death.”¹³ Pliny's words influenced numerous authors of the early modern times, who claimed that last works surpass all others in an artist's output.¹⁴

Regrettably, we cannot relate Pliny's admiring view to Škréta's “last drawing”. The treatment of the portrait is entirely conventional – the figure appears rigid and we find no trace of Škréta's reputed inventiveness. The unease that this work elicits can partly be explained, in fact even reinforced, by the discovery that in his drawing Škréta copied almost identically the engraving produced by the Augsburg printmaker Georg Andreas Wolfgang (1631–1716). (Fig. 4) Compared to the original, he only slightly enlarged the composition.¹⁵ Otherwise, except for the facial features and some marginal details in the depiction of the interior, Škréta's reproduction is identical with Wolfgang's print. The captions in both sheets that describe the venerable Jesuit are also the same. The recognition that Škréta created a copy of an only little older engraving poses further questions. What was the reason for an artist who was famed for designing his much-admired

SCRETA“, tedy „poslední kresba Karla Škréty“.⁷ Autentická informace o „poslední kresbě“ Karla Škréty radikálně mění nahlížení na tento grafický list. Přináší různé otázky a probouzí naši obraznost – jaké byly okolnosti vzniku tohoto díla? Můžeme si představit zesláblého Škréty na lůžku, pracujícího z posledních sil na kresbě jezuitského otce. S romantizujícím náhledem by odcházení zbožného malíře ze světa mohlo vypadat například jako na obraze Hermíny Laukotové (1853–1931) *Umírající malíř* (1880), na kterém ztvárnila poslední chvíle neznámého malíře 17. století.⁸ (obr. 3)

V dějinách umění není téma „posledních děl“ nedotčené.⁹ V zásadě jsou pozdní díla nazírána dvěma apriorními způsoby – obdivně, anebo rezervovaně, až s jistým despektem. V českém prostředí nebyl tento fenomén pro období starého umění zkoumán.¹⁰ O uchopení tématu v umění 20. století se pokusila Lucie Šiklová v knize *Poslední obrazy*. Autorka zde dospěla k závěru, že poslední díla bývají jiná, mnohdy nějakým způsobem vybočují z očekávaného autorova rukopisu, a tím se zdají problematická.¹¹ Toto konstatování lze aplikovat i na Škrétovu podobiznu Bernarda Colnaga, která se jeví jako dílo v určitých ohledech netypické a překvapivé.

Souhrnně se tématu „stylu stáří“ a „posledních děl“ v renesančním a barokním umění věnoval Philip Sohm v knize *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800*.¹² Pozdní díla zkoumal především z hledisek psychologie a fyziologických procesů stárnutí. Bral tudíž na zřetel především úpadek fyzických a tvůrčích sil, úbytek inspirace a imaginace, který stáří přináší. Naopak adorační náhled na pozdní a nedokončená díla nalezneme u Plinia, který se v *Naturalis Historia* vyjádřil takto: „To je však nesmírně zvláštní a zaslouží si zmínit, že poslední díla umělců a nedokončené obrazy, jako je Aristidova Iris, Nicomachova Tyndarida, Timomachova Médea a zmíněná Apellova Venuše, jsou obdivovány více než ty dokončené, neboť se v nich spatřují zůstatky náčrtů a samotných myšlenek tvůrců a mezi tím, co je činí hodnotnými, je i smutek nad tím, že zatímco toto tvořil, zastavila umělcovu ruku smrt.“¹³ Pliniova slova ovlivnila některé autory raného novověku, kteří věřili, že poslední díla převyšují ostatní umělcovu tvorbu.¹⁴

Bohužel, pliniiovský obdivný pohled na Škrétovu „poslední kresbu“ vztáhnout nemůžeme. Pojetí podobizny je zcela konvenční – postava působí strnule a ve scéně nespátřujeme ani stopu Škrétovy proslulé invence. Rozpaky nad tímto dílem zčásti vysvětlí, spíše ale ještě posílí, zjištění, že Škréta svou kresbou téměř doslovně kopíroval rytinu augsburského grafika Georga Andree Wolfganga (1631–1716). (obr. 4) Oproti originálu pouze kompozici mírně zvětšil.¹⁵ Jinak je až na charakteristiku tváře a marginální detaily ve znázornění interiéru Škrétova reprodukce identická s Wolfgangovým dílem. Shodný je i titulky na obou grafických listech, který ctihodného jezuitu představuje. Poznání, že Škréta vytvořil kopii jen o málo starší rytiny, přináší další otázky. Jaký



3/

Hermína Laukotová, *A Dying Artist*, 1880, oil on canvas, 121.9 × 180.3 cm, Dallas, private collection

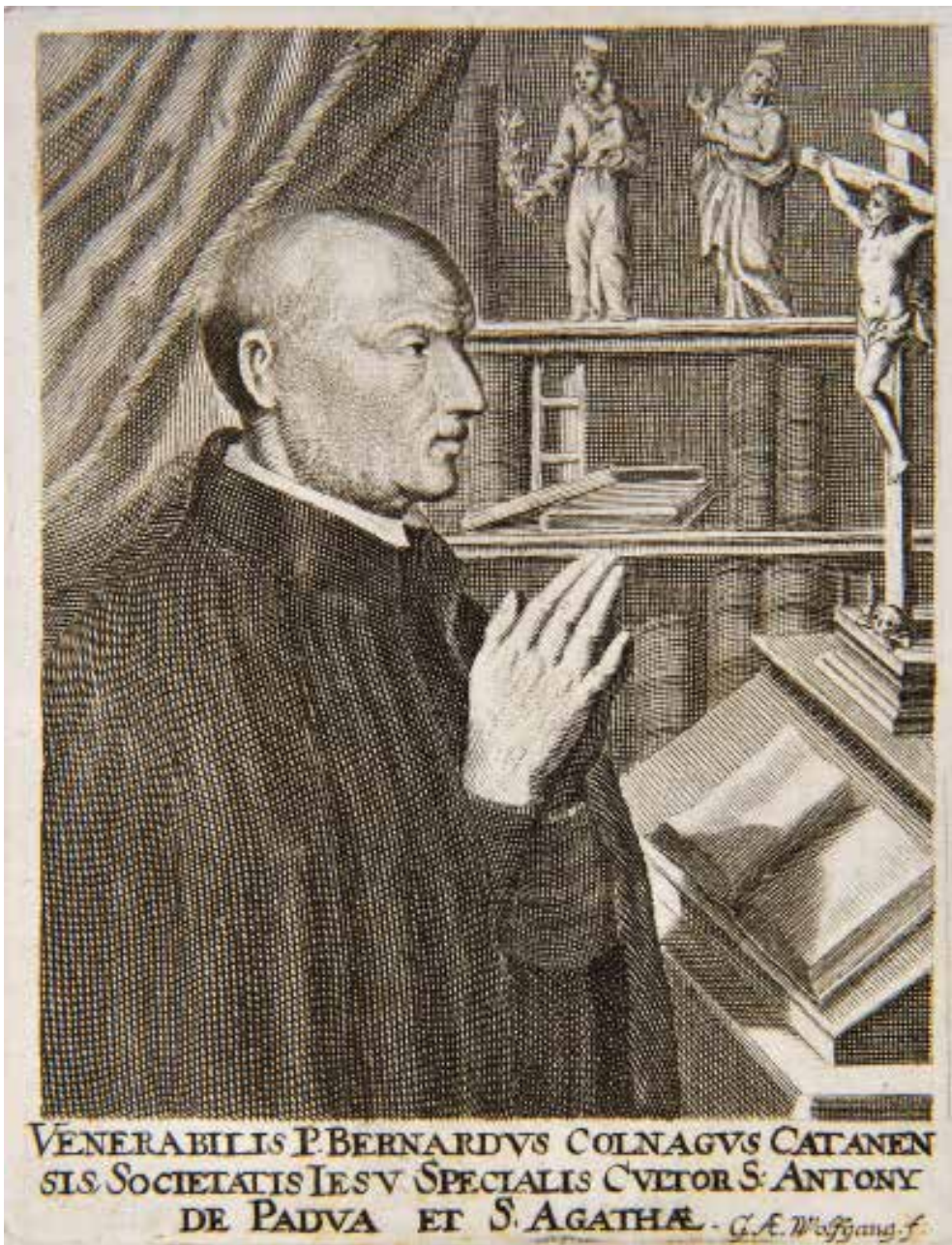
Hermína Laukotová, *Umírající malíř*, 1880, olej na plátně, 121,9 × 180,3 cm, Dallas, soukromá sbírka

compositions and imaginative allegorical scenes to copy so meticulously Wolfgang's mediocre-quality engraving? Was this a commission received from the Prague Jesuits, for whom Škréta worked intensively during the final years and months of his life? Why, though, would the fathers of the Society of Jesus have commissioned the acclaimed artist with such a banal assignment as that of creating a copy after a little-distinguished print? Why would they have distracted the fully occupied artist with such inferior work that could have been done by any Prague engraver or skilled draughtsman?

Based on the knowledge of Škréta's oeuvre in the field of printmaking, the first thought that comes to mind is that Colnago's portrait was done in connection with the famous series of illustrations made for the book *Societas Jesu militans*, published in Prague in 1675. This remarkable work written by the Jesuit Matthias Tanner is decorated with more than 170 illustrations, the majority of which bear the names of Karel Škréta and the engraver Melchior Küsel (in other words, the same printmaker as in the case of the print discussed herein). In making the model drawings for *Societas Jesu*

byl důvod toho, že umělec proslulý v koncipování obdivovaných kompozic a důvtipných alegorických scén tak pečlivě kopíroval Wolfgangovu průměrnou rytinu? Jednalo se o zakázku z prostředí pražských jezuitů, pro něž Škréta v posledních letech a měsících svého života intenzivně pracoval? Proč by ale otcové Tovaryšstva zadávali věhlasnému mistrovi natolik banální úkol, jako vytvoření kopie podle nijak vynikajícího grafického listu? Proč by vytíženého umělce rozptylovali tak podřadnou prací, kterou by zvládl snad každý pražský rytec či zkušenější kreslíř?

Při znalosti Škrétovy tvorby v oblasti grafiky se nabízí jako první úvaha, že Colnagova podobizna vznikla v souvislosti se sérií ilustrací pro knihu *Societas Jesu militans*, vydanou v Praze v roce 1675. Toto obdivuhodné dílo jezuita Matěje Tannera zdobí přes 170 ilustrací, z nichž naprostá většina udává jméno Karla Škréty a rytce Melchiora Küsela (tedy stejného grafika jako v případě námi pojednávaného listu). Při kreslení ilustrací pro *Societas Jesu militans* Škréta zajisté pracoval s velkým množstvím ikonografického materiálu, především grafických



4/

Georg Andreas Wolfgang, *P. Bernard Colnago*, engraving, frontispiece in: Johannes Paullinus, *De vita et virtutibus R. P. Bernardi Colnagi e Societate Jesu* (Monachii: 1662), Prague, National Library of the Czech Republic, sg. 21 J 116. Photo: © National Library of the Czech Republic

Georg Andreas Wolfgang, *P. Bernard Colnago*, mědiryt, frontispis v Johannes Paullinus, *De vita et virtutibus R. P. Bernardi Colnagi e Societate Jesu*, Monachii 1662, Praha, Národní knihovna ČR, sg. 21 J 116. Foto: © Národní knihovna ČR

militans, Škréta must have worked with a large amount of iconographic material, especially prints and illustrations, and held many consultations with the Jesuits. In this regard, did one of the fathers of the Society of Jesus request the drawing of the venerable Father Colnago for his own private devotion and as a keepsake from the renowned artist? Or was Škréta's image commissioned for the illustration of the Prague edition of Colnago's *Vita*, issued in 1676 (and which will be discussed further on)?

Whatever the case, it is certain that Škréta's portrait of Colnago was not produced for the *Societas Jesu militans* volume that contains biographies of Jesuit martyrs. Father Bernard Colnago was an example of a virtuous, erudite, and profoundly pious Jesuit priest, who, however, did not die a martyr's death. He was born in 1545 in Catania, Sicily, into a noble family. He graduated in philosophy and theology and, in 1563, entered the Society of Jesus in Messina. He was active as a professor of philosophy and was an accomplished preacher.

listů a ilustrací, a musel s jezuity mnoho konzultovat. Vyžádal si přitom některý z otců Tovaryšstva kresbu ctihodného otce Colnaga pro svoji soukromou úctu a na památku od věhlasného umělce? Anebo byla Škrétova kresba objednána pro ilustraci pražského vydání Colnagovy *Vita*, které vyšlo v roce 1676 (a o kterém zde ještě bude řeč)?

Jisté je, že Škrétova podobizna Colnaga nebyla vytvořena pro svazek *Societas Jesu militans*, který obsahuje medailony jezuitských mučedníků. Otec Bernard Colnago byl příkladem ctnostného, vzdělaného a hluboce zbožného jezuitského kněze, nezemřel však jako mučedník. Narodil se v roce 1545 v Catanii na Sicíli v urozené rodině. Vystudoval filozofii a teologii a v roce 1563 vstoupil v Messině do Tovaryšstva Ježíšova. Působil jako profesor filozofie a vyhlášený kazatel. Pobýval především v Palermu, Neapoli, Římě a jako horlivý misionář procestoval většinu Itálie a Sicílie. Proslul ctnostným životem i četnými zázraky a zemřel v pověsti svatosti v roce

Johann P. Franck after Johann Georg Heinsch, *P. Bernard Colnago*, engraving, illustration in: Matthias Tanner, *Societas Jesu apostolorum imitatrix* (Pragae: 1694), Prague, National Library of the Czech Republic, sg. 65 C 293, p. 412. Photo: © National Library of the Czech Republic

Johann P. Franck podle Jana Jiřího Heinsche, *P. Bernard Colnago*, mědiryt, ilustrace v Matěj Tanner, *Societas Jesu apostolorum imitatrix*, Pragae 1694, Praha, Národní knihovna ČR, sg. 65 C 293, s. 412. Foto: © Národní knihovna ČR



He lived and worked mostly in Palermo, Naples, and Rome, and as an ardent missionary travelled through most of Italy and Sicily. He was noted for a chaste life and numerous miracles and died “in the odour of sanctity” in 1611.¹⁶ Emphasised in all of Colnago’s biographies is his special veneration of three saints – St Agatha, St Anthony of Padua, and St Francis of Paula, which was also reflected in his iconography.

The eulogy of Father Colnago and his image were included in the sequel to Tanner’s impressive book – *Societas Jesu apostolorum imitatrix* (Prague: 1694) devoted to Jesuits who, through their lives, demonstrated apostolic virtues. Yet in this work, too, Küsel’s print engraved after Škréta’s drawing was not used; employed instead was a newly created illustration that was engraved after a painting of the Prague artist Johann Georg Heinsch by the virtually unknown Augsburg printmaker Johann P. Franck. (Fig. 5) In the caption to this image, the illustrious Jesuit is introduced as follows: “*P. Bernardus Colnagus Soc. Iesu Siculus, Vir*

1611.¹⁶ Ve všech Colnagových biografiích je vyzdvihována jeho obzvláštní úcta ke třem svatým – sv. Agátě, sv. Antonínu Paduánskému a sv. Františku z Pauly, která se promítla i do jeho ikonografie.

Elogium otce Colnaga a jeho vyobrazení bylo zařazeno do pokračování Tannerova impozantního díla – *Societas Jesu apostolorum imitatrix* (Praha 1694) věnovaného jezuitům, kteří svým životem prokázali apoštolské ctnosti. Ani zde však nebyla použita Küselova rytina podle Škrétovy kresby, ale nově vytvořená ilustrace, kterou vyryl podle předlohy pražského malíře Jana Jiřího Heinsche prakticky neznámý augsburský grafik Johann P. Franck. (obr. 5) V popisce této ilustrace je ctihodný jezuita stručně představen jako: „*P. Bernardus Colnagus Soc. Iesu Siculus, Vir excelsarum Virtutum, in salutem proximi se totum impedit, miraque in animarum et corporum salutem vivens et mortuus patravit. Obijt Cataniae 21. Apr. 1611 aetatis 66.*“ („Otec Bernard Colnago z Tovaryšstva Ježíšova, Sicilan. Muž vyni-

excelsarum Virtutum, in salutem proximi se totum impedit, miraque in animarum et corporum salutem vivens et mortuus patravit. Obiit Cataniae 21. Apr. 1611 aetatis 66.” (“Father Bernard Colnago of the Society of Jesus, Sicilian. A man of outstanding virtues, who wholly devoted himself to the salvation of his fellowmen and performed miracles for the welfare of souls and bodies both during his lifetime and after his death. Died in Catania, 21 April 1611 at 66 years of age.”) The illustration introduces Colnago’s thirty-page biography, and, symptomatically, it is one of the longest ones in *Societas Jesu apostolorum imitatrix*.¹⁷ Although today Bernard Colnago is among the forgotten members of the Society of Jesus, in the seventeenth century he was held in high esteem, and activities took place towards his beatification and canonisation.

In the second half of the seventeenth century, specifically in the 1650–1670s, seven hagiographies of the venerable Father Colnago were published in several languages. The first to appear in 1653 was an Italian-version biography written by the Jesuit Lorenzo Finichiario, *Le attioni ed opere meravigliose del P. Bernardo Colnago della Compagnia di Giesu* (Palermo: 1653).¹⁸ The book is embellished with an anonymous print depicting the portrait of Father Colnago holding a crucifix. A decade later an abbreviated version was published, entitled *Vita del gran servo di Dio... P. Bernardo Colnago* (Turin: 1663), re-printed in 1709.¹⁹

A critical biography of Colnago was written by the Jesuit Johannes Paullinus of Munich, whose extensive hagiography *De Vita et Virtutibus R. P. Bernardi Colnagi* was published in Munich in 1662. The book was illustrated with the aforesaid portrait of Bernard Colnago by Georg Andreas Wolfgang, which was copied twelve years later by Karel Škréta. (see **Fig. 4**) The Prague Jesuits already owned Paullinus’s book as early as 1663, as is documented by the ownership inscription of the Jesuit Professi House in Prague’s Lesser Town on the copy preserved in the National Library of the Czech Republic.²⁰ It is therefore plausible, even probable, that Karel Škréta held this very print in his hands as he drew his copy of Colnago’s portrait.

Paullinus’s book appeared in a number of translations and versions. In 1665 the Jesuits in Douai issued the French translation *La Vie du R. Pere Bernard Colnago*.²¹ The Dutch translation of Paullinus’s work *Wonderlyck leven ende deughden van P. Bernardus Colnagus* was printed in Antwerp in 1666.²² In 1671 the Jesuits from Hall, Tirol published in Innsbruck the German translation *Bernardi Colnagi der Societet Jesu Priester Leben und Tugenden*. It was supplied with an engraving by Mättheus Küsel (1629–1681) portraying Father Colnago in an outdoor scene in prayer to the trio of his patron saints.²³ And lastly, in 1676, the German edition of Colnago’s *Vita* was issued in Prague under the title *Bernardi Colnagi, Priester der Soc. Iesu, Leben und Tugenden*. The name of the author of this abbreviated and modified version of Paullinus’s book is not given in the title, and is mentioned only as “a priest of the Society of Jesus”.²⁴ Based probably on a relevant entry in the dictionary of Jesuit authors compiled by Franz Martin Pelzel (1786), the book’s authorship is attributed to Jacob Gratz (1629–1700).²⁵ Father

kajících ctností, který se zcela oddal spáse bližního a vykonal divy pro blaho duší i těl jak za svého života, tak po smrti. Zemřel v Katánii, 21. dubna 1611 ve věku 66 let.”). Ilustrace uvádí třicetistránkový Colnagův medailon, přičemž je příznačné, že ten patří v *Societas Jesu apostolorum imitatrix* k nejdelším.¹⁷ Přestože se dnes Bernard Colnago řadí k zapomenutým členům Tovaryšstva Ježíšova, těšil se v 17. století v řádu značné úctě a probíhaly aktivity směřující k jeho beatifikaci a kanonizaci.

Ve druhé polovině 17. století, konkrétně v padesátých až sedmdesátých letech, bylo vydáno sedm hagiografií ctihodného otce Colnaga v několika jazycích. Jako první vyšel v roce 1653 životopis v italštině od jezuita Lorenza Finichiara, *Le attioni ed opere meravigliose del P. Bernardo Colnago della Compagnia di Giesu* (Palermo 1653).¹⁸ Knihu zdobila anonymní rytina s portrétem otce Colnaga s krucifixem v ruce. Deset let poté vyšla zkrácená italská verze *Vita del gran servo di Dio... P. Bernardo Colnago* (Turín 1663), která byla vydána ještě v roce 1709.¹⁹

Zásadní Colnagův životopis sepsal mnichovský jezuita Johannes Paullinus, jehož obsáhlá hagiografie *De Vita et Virtutibus R. P. Bernardi Colnagi* vyšla v Mnichově v roce 1662. Kniha byla opatřena již zmíněným portrétem Bernarda Colnaga od Georga Andrese Wolfganga, kterou o dvanáct let později kopíroval Karel Škréta. (viz **obr. 4**) Pražští jezuité vlastnili Paullinovo dílo již v roce 1663, jak dokládá vlastnický přípis jezuitského profesního domu na Malé Straně na exempláři uchovávaném v Národní knihovně ČR.²⁰ Je tedy možné, až pravděpodobné, že konkrétně tento výtisk měl v ruce Karel Škréta, když kreslil kopii Colnagova portrétu.

Paullinovo dílo se dočkalo několika překladů a verzí. V roce 1665 vydali jezuité v Douai francouzský překlad *La Vie du R. Pere Bernard Colnago*.²¹ Holandský překlad Paullinova díla *Wonderlyck leven ende deughden van P. Bernardus Colnagus* byl publikován v Antverpách v roce 1666.²² V roce 1671 vydali v Innsbrucku jezuité z tyrolského Hallu německý překlad *Bernardi Colnagi der Societet Jesu Priester Leben und Tugenden*. Opatřen byl rytinou Mättheuse Küsela (1629–1681) zobrazující otce Colnaga modlícího se v přírodě k trojici svých patronů.²³ Konečně v roce 1676 vyšlo v Praze německé vydání Colnagovy *Vita* pod názvem *Bernardi Colnagi, Priester der Soc. Iesu, Leben und Tugenden*. Autor této zkrácené a upravené verze Paullinova díla není v titulu jmenován, uveden je pouze jako „jeden kněz Tovaryšstva Ježíšova”.²⁴ Pravděpodobně na základě údaje z Pelzelova slovníku jezuitských spisovatelů (1786) je autorství knížky připisováno Jacobu Gratzovi (1629–1700).²⁵ Otec Gratz z malostranského profesního domu u sv. Mikuláše byl vyhlášeným a dlouholetým kazatelem. Působil také jako zpovědník urozených osob (*confessarius nobilium*) a podle Pelzela obrátil ke katolické víře některé šlechtické rodiny.²⁶ Nabízí se úvaha, že Bernard Colnago – jako vzdělaný kněz, vynikající kazatel a misionář – mohl být osobním vzorem Jacoba Gratz.

Gratz from the Professi House attached to the Church of St Nicholas in the Lesser Town of Prague was an eminent and long-time preacher. He was also a confessor of nobles (*confessarius nobilium*) and, according to Pelzel, he converted some of the aristocratic families to the Catholic faith.²⁶ We may ponder the idea that Bernard Colnago – as a scholarly priest, excellent preacher, and missionary – might have served as a personal example to Jacob Gratz.

Of relevance as regards the subject under discussion is the fact that Father Gratz was verifiably in contact with Karel Škréta during the last months of the artist's life, notably in matters concerning the artist's *Passion Cycle*. Škréta worked on the cycle of ten paintings of The Passion of Christ, intended for the Prague Lesser Town's Jesuit Church of St Nicholas, from 1670 to 1674. The cycle is among the most compelling artworks of Bohemian Baroque painting and, in the recent past, has elicited considerable scholarly attention.²⁷ At the end of March 1674, Gratz wrote a letter to Count Humprecht Jan Černín of Chudenic, stating that Škréta had completed the painting *The Flagellation of Christ*, and requesting payment for the work.²⁸ Father Gratz had numerous supporters within the aristocratic circles and probably won over at least some of the donors of the cycle's individual paintings as, for example, Count Černín. He has been also designated as the possible "spiritual father" of Škréta's *Passion Cycle*.²⁹ Owing to these facts, we can assume that Colnago's drawn portrait was commissioned expressly by Jacob Gratz, who had perhaps already been working in 1674 on his version of Colnago's *Vita*. Gratz's book was published two years after Škréta's death and was provided with a print portraying Bernard Colnago. Contrary to our expectations, it was not Küsel's engraving modelled on Karel Škréta's "last drawing" but rather the engraving by Georg Andreas Wolfgang from the Munich edition of 1662 that was re-used in this book.³⁰ (see **Fig. 4**)

The hypothesis that Škréta's "last drawing" was created for the forthcoming Prague edition of Colnago's biography therefore seems less plausible. The drawing could have been ordered for the purpose of executing a print of a devotional nature, yet it is equally conceivable that it need not have been a commission with a specific purpose. Creating a drawn copy of a print with the portrait of Bernard Colnago could have been a private demonstration of the friendship that Škréta felt towards Gratz, and the work assumed importance only after the death (possibly unexpected) of the noted artist.³¹ When the Jesuits had the drawing reproduced in print, they added to Škréta's name a note on the last work, which singles out this otherwise average print. It would also be worth examining whether the publication of the engraving was not a sort of cultural propaganda on the part of the Society of Jesus. The last work by the renowned "Bohemian Apelles" was a portrait of a Jesuit. The print could have been perceived as further evidence of "the special esteem" in which Karel Škréta held the Society of Jesus, which was recorded by the Jesuit Bartholomeus Christelius.³²

Pro naše téma je podstatná skutečnost, že pater Gratz byl prokazatelně v kontaktu s Karlem Škrétou v posledních měsících jeho života, a sice v záležitostech *Pašijového cyklu*. Na souboru deseti maleb z Pašijí Ježíše Krista určených do malostranského jezuitského kostela sv. Mikuláše pracoval Škréta v letech 1670 až 1674. Série patří k nejsuggestivnějším dílům českého barokního malířství a především v poslední době k sobě poutá nemalou badatelskou pozornost.²⁷ Na konci března roku 1674 napsal Gratz hraběti Humprechtu Janu Černínovi z Chudenic dopis, ve kterém jej informoval, že Škréta dokončil obraz *Bičování Krista*, a prosil o zaplacení díla.²⁸ Otec Gratz měl ve šlechtických kruzích řadu příznivců a pravděpodobně získal alespoň některé z donátorů jednotlivých obrazů série, jako například Humprechta Jana Černína. Byl rovněž označen za možného „duchovního otce“ Škrétova *Pašijového cyklu*.²⁹ Vzhledem k těmto faktům můžeme za „objednavatele“ Colnagova kresleného portrétu označit právě Jacoba Gratzze, který v roce 1674 již zřejmě pracoval na své verzi Colnagovy *Vita*. Gratzova kniha vyšla dva roky po Škrétově smrti a byla opatřena grafickou podobiznou Bernarda Colnaga. Oproti našemu očekávání však v tisku nebyla uplatněna Küselova rytina podle Škrétovy „poslední kresby“, ale znovu použita rytina Georga Andree Wolfganga z mnichovského vydání z roku 1662.³⁰ (viz **obr. 4**)

Hypotéza, že Škrétova „poslední kresba“ vznikla pro připravované pražské vydání Colnagovy biografie, se tedy jeví jako méně pravděpodobná. Kresba mohla být objednána za účelem zhotovení grafického listu devočního charakteru, právě tak je ale možné, že nemusela být zakázkou s konkrétním určením. Vytvoření kresebné kopie rytiny s portrétem Bernarda Colnaga mohlo být soukromým projevem přátelství Škréty vůči Gratzovi a na významu dílo získalo po smrti (možná nečekané) slavného umělce.³¹ Když pak nechali pražští jezuité kresbu reprodukovat, připojili ke Škrétovu jménu údaj o posledním dílu, který ozvláštňuje tento jinak průměrný grafický list. Nabízí se rovněž úvaha, zda vydání rytiny nebylo jistou kulturní propagandou ze strany Tovaryšstva Ježíšova – posledním dílem věhlasného „českého Apella“ byla podobizna jezuita. Rytina mohla být vnímána jako další doklad „obzvláštní náklonnosti“ Karla Škréty k jezuitům, kterou zaznamenal jezuita Bartholomeus Christelius.³²

Otázek, které tento nenápadný grafický list přinesl, je vskutku řada. Například, proč se Škréta tak nebývale věrně držel předlohy? Inspiračí či citací jiných děl je sice v jeho tvorbě nemálo, vždy je však ztvárnil novým způsobem. Potvrzuje kopie úbytek tvůrčích sil, nebo bylo věrné sledování originálu přáním objednavatele? Autorka se kloní k druhé možnosti. Podobizna v Paullinově *Vita*, nejvýznamnějším životopise Colnaga, mohla mít punc jakési *vera effigies* a jako taková měla být tradována v nezměněné podobě.

Samostatnou pozornost by zasluhovala také skutečnost, proč se kult Bernarda Colnaga neujal,

This inconspicuous print has indeed raised a host of questions. For example, why did Škréta adhere so faithfully to the original image? While inspirations by or citations of other works are plentiful in his artistic output, he invariably rendered them in an innovative manner. Does the copy corroborate a loss of creative energy due to his age, or was the faithful following of the original the patron's express wish? The author of this paper is inclined towards the second option. The portrait in Paullinus's *Vita*, the most important biography on Colnago, could have had the hallmark of a *vera effigies* of sorts, and as such could have been perpetuated in unaltered form.

The fact that the cult of Bernardo Colnago did not take root despite being strongly promoted by the Jesuits throughout the seventeenth century deserves more scholarly attention. Did this virtuous priest prove little compelling and "attractive" in competition with other Jesuit saints, beatified members, and candidates for canonisation? These questions lie outside the framework and focus of this paper.

Let us return to Škréta's work that has reminded us of this once prominent member of the Society of Jesus. If the note on "the last drawing" is indeed based on fact, and there is no reason why to doubt this straightforward statement, then the written recording of this information and its dissemination through the print medium attest to the Prague Jesuits' profound admiration for the oeuvre of Karel Škréta. This is also the sole Old Master print known to the author of this paper that bears such a unique signature.

I wish to thank Vojtěch Pelc for his translations from Latin to Czech and for consultations on the subject. I owe my thanks to Radka Heisslerová, Petra Oulíková, Miroslav Herold, and Lubomír Konečný for their advice and help with retrieving literature when the libraries were closed due to the pandemic.

This article has been written as part of the project "Karel Škréta (1610–1674) and Thesis Prints in the Czech Lands" (GA19-18098S) funded by the Czech Science Foundation.

přestože ho jezuité v 17. století tak intenzivně podporovali. Ukázal se snad tento ctnostný kněz v konkurenci s dalšími jezuitskými světci, blahoslavenými či adepty na svatořečení jako málo výrazný a „atraktivní“? To jsou již otázky přesahující rámec a zaměření tohoto příspěvku.

Vraťme se však ke Škrétovu dílu, které nám připomenulo tuto kdysi významnou osobnost Tovaryšstva Ježíšova. Pokud se údaj o „poslední kresbě“ zakládá na skutečnosti, a není důvod o takto jasném konstatování pochybovat, je zaznamenání této informace a její rozšíření tiskem důkazem o mimořádném obdivu pražských jezuitů k tvorbě Karla Škréty. Jde rovněž o jediný autorce známý grafický list z oblasti staré grafiky, který nese takto unikátní signaturu.

Za překlady z latiny a konzultace děkuji Vojtěchu Pelcovi. Za rady a pomoc se získáním literatury v čase zavřených knihoven jsem zavázána díky Radce Heisslerové, Petře Oulíkové, Miroslavu Heroldovi a Lubomíru Konečnému.

Tento článek vznikl v rámci projektu „Karel Škréta (1610–1674) a univerzitní teze v českých zemích“ (GA19-18098S), podpořeného Grantovou agenturou ČR.

Notes

- 1 Engraving, 179 × 129 mm, damaged, pasted on paper, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 241480.
- 2 The letters in brackets are completed in pen in the place of damage of the paper.
- 3 Johann Gottfried Abraham Frenzel, *Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen ... Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid*, IV (Dresden–Leipzig: 1842), 342, no. 2764.
- 4 Antonín Dolenský (rec.), “Pavel Bergner – Jan Herain, Karel Škréta (1610–1674). Příspěvek k ocenění jeho díla”, *Časopis Musea Království českého* LXXXIV, 1910, 473–475.
- 5 *Ibid.*, 474.
- 6 Engraving, 179 × 130 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. no. MKüsel AB 3.69.
- 7 It was Frenzel who added to the copy from the Sternberg-Manderscheid Collection the note that the image of the Jesuit Colnago was Škréta’s last work (cited in note 3).
- 8 Oil on canvas, 121.9 × 180.3 cm, signed and dated bottom left: *H. Laukota 1880*, inscription on the reverse: *Murillo als Chorknabe bei einem sterbenden Maler*, Dallas, private collection. Sold in auction on 17 May 2011, LOT #64067, <https://fineart.com>, accessed 21 Jan 2021.
- 9 Of the more recent publications, we can mention, for example, the Frankfurt exhibition and catalogue *Letzte Bilder* that follows this phenomenon in art from the nineteenth century to the present: *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, exh. cat., eds. Esther Schlicht and Max Hollein, Schirn Kunsthalle Frankfurt (Munich: 2013).
- 10 In connection with the work under discussion here, note should be made of a period chronicle record about the “last work by the hand of” Matthias Zimprecht (1624–1680), “the next Škréta, should he have been granted [a longer] life” (“*ultima manus suae arte exornavit... futurus alter Scretæ, si vita ei favisset, dominus Mathias Simprecht*”), see Štěpán Vácha and Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty. Pražští malíři v letech 1635–1680. Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess, Matěj Zimprecht* (Prague: 2017), 60, 566–567, cat. no. Zi-DOK-II/5.
- 11 Lucie Šiklová, *Poslední obrazy* (Brno: 2015), 8, 38–39 and *passim*.
- 12 Philip Sohm, *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800* (New Haven: 2007).
- 13 English translation taken from the website www.atalus.org/translate/pliny_hn35b.html, “...*illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectas que tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.*” Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia* XXXV, 145. An inspiring study on Pliny’s idea of the “incomplete” was published by Verity Platt: Verity Platt, “Orphaned Objects: Pliny’s Natural History and the Phenomenology of the Incomplete”, *Art History* XLI, no. 3, Sep 2018, 492–517.
- 14 Sohm, *The Artist Grows Old* (note 12), 150.
- 15 Wolfgang’s print was used in the book by Johannes Paullinus, *De vita et virtutibus R. P. Bernardi Colnagi e Societate Jesu libri duo* (Monachii: 1662) (see note 20); copperplate impression: 100 × 76 mm; paper: ca. 153 × 95 mm. The sizes of Küsel’s prints (see notes 1 and 6): 179 × 129 mm (National

Poznámky

- 1 Mědiryt, 179 × 129 mm, poškozeno, papír podlepen, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 241480.
- 2 Písmena v závorce jsou dopsána perem v místech poškození papíru.
- 3 Johann Gottfried Abraham Frenzel, *Sammlung der Kupferstiche und Handzeichnungen... Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid*, IV, Dresden–Leipzig 1842, s. 342, č. 2764.
- 4 Antonín Dolenský (rec.), Pavel Bergner – Jan Herain, Karel Škréta (1610–1674). Příspěvek k ocenění jeho díla, *Časopis Musea Království českého* LXXXIV, 1910, s. 473–475.
- 5 *Ibidem*, s. 474.
- 6 Mědiryt, 179 × 130 mm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. č. MKüsel AB 3.69.
- 7 Poznámku, že vyobrazení jezuitu Colnaga bylo Škrétovo poslední dílo, připojil k exempláři ze šternbersko-manderscheidské sbírky Frenzel (cit. v pozn. 3).
- 8 Olej na plátně, 121,9 × 180,3 cm, značeno a datováno vlevo dole: *H. Laukota 1880*, připsal na rubu: *Murillo als Chorknabe bei einem sterbenden Maler*, Dallas, soukromá sbírka. Prodáno v aukci 17. května 2011, č. 64067, <https://fineart.com>, vyhledáno 21. 1. 2021.
- 9 Z novějších publikací můžeme uvést například frankfurtskou výstavu a katalog *Letzte Bilder*, sledující tento fenomén v umění od 19. století do současnosti: Esther Schlicht – Max Hollein (eds.), *Letzte Bilder. Von Manet bis Kippenberger*, kat. výst., Schirn Kunsthalle Frankfurt, München 2013.
- 10 V souvislosti s námi pojednávaným dílem by neměl zůstat opomenut dobový kronikářský záznam o „posledním díle ruky“ Matěje Zimprechta (1624–1680), „*budoucího druhého Škréty, pakliže by mu byl dopřán [delší] život*“ („*ultima manus suae arte exornavit... futurus alter Scretæ, si vita ei favisset, dominus Mathias Simprecht*“), viz Štěpán Vácha – Radka Heisslerová, *Ve stínu Karla Škréty. Pražští malíři v letech 1635–1680. Antonín Stevens, Jan Bedřich Hess, Matěj Zimprecht*, Praha 2017, s. 60, s. 566–567, č. k. Zi-DOK-II/5.
- 11 Lucie Šiklová, *Poslední obrazy*, Brno 2015, s. 8, 38–39 a *passim*.
- 12 Philip Sohm, *The Artist Grows Old: The Aging of Art and Artists in Italy, 1500–1800*, New Haven 2007.
- 13 „...*illud vero perquam rarum ac memoria dignum est, suprema opera artificum imperfectas que tabulas, sicut Irim Aristidis, Tyndaridas Nicomachi, Mediam Timomachi et quam diximus Venerem Apellis, in maiore admiratione esse quam perfecta, quippe in iis liniamenta reliqua ipsaeque cogitationes artificum spectantur, atque in lenocinio commendationis dolor est manus, cum id ageret, extinctae.*”, Gaius Plinius Secundus, *Naturalis Historia* XXXV, s. 145. Podnětnou studii k Pliniové ideji „nedokončenosti“ děl vydala Verity Platt: Verity Platt, Orphaned Objects. Pliny’s Natural History and the Phenomenology of the Incomplete, *Art History* XLI, č. 3 (September 2018), s. 492–517.
- 14 Sohm (pozn. 12), s. 150.
- 15 Wolfgangova rytina byla použita v tisku Johannes

Gallery in Prague) and 179 × 130 mm (Herzog Anton Ulrich-Museum).

16 The exact life and death dates of Bernard Colnago somewhat differ in the literature on the subject (15 or 16 Sep 1545 – 21 or 22 Apr 1611). Apart from period-written *vita*, cursory profiles on Colnago appear in Jesuit lexicons: Ludwig Koch, *Jesuiten-Lexikon* (Paderborn: 1934), 350; *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico – Temático*, I–IV, eds. Charles E. O’Neill and Joaquín M. Domínguez (Rome: 2001), I, 859–860.

17 Matthias Tanner, *Societas Jesu apostolorum Imitatrix* (Pragae: 1694), 411–440.

18 Lorenzo Finichiaro, *Le attioni ed opere meravigliose del P. Bernardo Colnago della Compagnia di Gesu* (Palermo: 1653).

19 Lorenzo Finichiaro and Mario Clemente Baratta, *Vita del gran servo di Dio...P. Bernardo Colnago* (Torino: 1663); Lorenzo Finichiaro and Mario Clemente Baratta, *Vita del gran servo di Dio...Padre Bernardo Colnago* (Bologna: 1709).

20 Johannes Paullinus, *De vita et virtutibus R. P. Bernardi Colnagi e Societate Jesu libri duo* (Monachii: 1662). National Library of the Czech Republic, sg. 21 J 116; inscription below the dedication: “*Domus Proffessae Soc. Jesu Pragae 1663*”.

21 Johannes Paullinus and Turien Le Févre (trans.), *La Vie du R. Pere Bernard Colnago* (Douay: 1665).

22 Johannes Paullinus and Dorotheus Loeffius (trans.), *Wonderlyck leven ende deughden van P. Bernardus Colnagus* (Antwerpen: 1666).

23 [Johannes Paullinus], *Bernardi Colnagi der Societet Jesu Priester Leben und Tugenden, Aus Lateinischer Sprach in die Teutsche Versetzt durch einen Priester der Societet Jesu* (Ynsprugg: 1671).

24 [Johannes Paullinus – Jakob Gratz], *Bernardi Colnagi, Priester der Soc. Jesu, Leben und Tugenden: auß der, vorhin in Druck weiltläuffiger verfertigen Beschreibung, Jetzo in kürztzerer Verfassung, in zwölf Theil abgetheilet durch einen Priester der Societet Jesu* (Prag: 1676).

25 Franz Martin Pelzel, *Boehmische, Maehrische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten* (Prag: 1786), 71.

26 For more on Jacob Gratz see *Český slovník bohovědný*, I–V, ed. Antonín Podlaha (Prague: 1912–1932), IV, 593; Petra Oulíková, “Poznámka k Pašijovému cyklu Karla Škréty”, in: *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě*, eds. Lenka Stolárová and Vít Vlnas (Prague: 2011), 39–47, 46; Jiří M. Havlík, “Česká katolická šlechta v jezuitské péči 1623–1773”, in: *Dělám to k větší slávě Boží a chvále vlasti. Bohuslav Balbín a jeho doba*, eds. Václav Chroust, Zdeňka Buršíková, and Karel Víták (Klatovy: 2014), 117–136, 126, note 40; <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal-1000099761>, accessed 1 Mar 2021.

27 Selectively: Jaromír Neumann, *Karel Škréta. 1610–1674*, exh. cat., National Gallery in Prague (Prague: 1974), 137–145, cat. nos. 46–56; Sylva Dobalová, *Pašijový cyklus. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou* (Prague: 2004); Dobalová, “Pašijový cyklus”, in: *Karel Škréta. 1610–1674. Doba a dílo*, exh. cat., eds. Lenka Stolárová and Vít Vlnas, National Gallery in Prague (Prague: 2010), 312–313 and passim; Oulíková, “Poznámka k Pašijovému cyklu Karla Škréty” (note 26).

28 Neumann, *Karel Škréta* (note 27), 140; Tomáš Sekyrka in: *Karel Škréta. 1610–1674. Doba a dílo* (note 27), cat. no. VII.16; Sekyrka in: *Karel Škréta. 1610–1674. Studie a dokumenty*, eds. Lenka Stolárová and Vít Vlnas (Prague: 2011), 331, cat. no. 134.

Paullinus, *De vita et virtutibus R. P. Bernardi Colnagi e Societate Jesu libri duo*, Monachii 1662 (viz pozn. 20); otisk plotny: 100 × 76 mm; papír: cca 153 × 95 mm. Rozměry exemplářů Küselových rytin (viz pozn. 1 a 6): 179 × 129 mm (Národní galerie v Praze) a 179 × 130 mm (Herzog Anton Ulrich-Museum).

16 Přesná životní data Bernarda Colnaga se v literatuře mírně liší (15./16. 9. 1545 – 21./22. 4. 1611). Kromě dobových *vita* nalezneme velmi stručné biogramy Colnaga v jezuitských lexikonech: Ludwig Koch, *Jesuiten-Lexikon*, Paderbon 1934, s. 350; Charles E. O’Neill – Joaquín M. Domínguez (eds.), *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico – Temático*, I–IV, Rome 2001, I, s. 859–860.

17 Matěj Tanner, *Societas Jesu apostolorum Imitatrix*, Pragae 1694, s. 411–440.

18 Lorenzo Finichiaro, *Le attioni ed opere meravigliose del P. Bernardo Colnago della Compagnia di Gesu*, Palermo 1653.

19 Lorenzo Finichiaro – Mario Clemente Baratta, *Vita del gran servo di Dio...P. Bernardo Colnago*, Torino 1663; Lorenzo Finichiaro – Mario Clemente Baratta, *Vita del gran servo di Dio...Padre Bernardo Colnago*, Bologna 1709.

20 Johannes Paullinus, *De vita et virtutibus R. P. Bernardi Colnagi e Societate Jesu libri duo*, Monachii 1662. Národní knihovna ČR, sg. 21 J 116; připsí před dedikací: „*Domus Proffessae Soc. Jesu Pragae 1663*”.

21 Johannes Paullinus – Turien Le Févre (překlad), *La Vie du R. Pere Bernard Colnago*, Douay 1665.

22 Johannes Paullinus – Dorotheus Loeffius (překlad), *Wonderlyck leven ende deughden van P. Bernardus Colnagus*, Antwerpen 1666.

23 [Johannes Paullinus], *Bernardi Colnagi der Societet Jesu Priester Leben und Tugenden, Aus Lateinischer Sprach in die Teutsche Versetzt durch einen Priester der Societet Jesu*, Ynsprugg 1671.

24 [Johannes Paullinus – Jakob Gratz], *Bernardi Colnagi, Priester der Soc. Jesu, Leben und Tugenden: auß der, vorhin in Druck weiltläuffiger verfertigen Beschreibung, Jetzo in kürztzerer Verfassung, in zwölf Theil abgetheilet durch einen Priester der Societet Jesu*, Prag 1676.

25 Franz Martin Pelzel, *Boehmische, Maehrische und Schlesische Gelehrte und Schriftsteller aus dem Orden der Jesuiten*, Prag 1786, s. 71.

26 Dále k Jakobovi (Jacobovi) Gratzovi: Antonín Podlaha (ed.), *Český slovník bohovědný*, I–V, Praha 1912–1932, IV, s. 593; Petra Oulíková, Poznámka k Pašijovému cyklu Karla Škréty, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta a malířství 17. století v Čechách a Evropě*, Praha 2011, s. 39–47, s. 46; Jiří M. Havlík, Česká katolická šlechta v jezuitské péči 1623–1773, in: Václav Chroust – Zdeňka Buršíková – Karel Víták (eds.), *Dělám to k větší slávě Boží a chvále vlasti. Bohuslav Balbín a jeho doba*, Klatovy 2014, s. 117–136, s. 126, pozn. 40; <http://reholnici.hiu.cas.cz/katalog/l.dll?hal-1000099761>, vyhledáno 1. 3. 2021.

27 Výběrově: Jaromír Neumann, *Karel Škréta. 1610–1674*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1974, s. 137–145, č. k. 46–56; Sylva Dobalová,

29 Oulíková, “Poznámka k Pašijovému cyklu Karla Škréty” (note 26), 46.

30 The engraving is preserved in both copies from the National Library of the Czech Republic: sg. Cheb 11/005; sg. 51 F 67. Sizes based on the print sg. Cheb 11/005: copperplate impression: 100 × 77 mm, paper: 149 × 91 mm; signed on the right: *G. A. Wolfgang f.*

31 The cause for Škréta’s death has not yet been established, and neither has the date of his death. With regard to the date of the funeral on 1 Aug 1674, 30 Jul is traditionally stated in the literature as the day of Škréta’s demise; cp. Neumann (note 27), 48; Radka Tibitanzlová in: *Karel Škréta. Studie a dokumenty* (2011), 310, cat. no. 84; Oulíková (note 26), 42.

32 Christelius stated that, according to his own words, Škréta did not make the painting, commissioned for the high altar in the Jesuit church in Telč, for financial reasons but as a manifestation of the high esteem in which he held the Society of Jesus: Bartholomeus Christelius, *Praecellens Viduarum Specullum* (Brünn: 1694), 183–184. See also Tomáš Valeš and Michal Konečný, “Telč, moravská výspa pražského barokního malířství”, in: *Karel Škréta (1610–1674). Dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny* (Prague: 2013), 263–274, 272; Petra Oulíková, “Poznámka k hlavnímu oltáři v kostele Jména Ježíš v Telči”, *Folia Historica Bohemica* 35, no. 2, 2020, 243–260.

Abstract

The article analyses a semi-forgotten print – the portrait of the Jesuit Bernard Colnago – engraved after a drawing by Karel Škréta. Of particular note is the signature on this sheet that provides an unusual piece of information in the place where Škréta’s name is given. The copy preserved in the National Gallery in Prague was damaged precisely in the area of the signature, thus rendering the first word incomplete. In the early twentieth century, the signature was erroneously read as “*prima delineatio Caroli Screti*” (“the first drawing by Karel Škréta”). The author of this paper, however, has traced an intact copy where the inscription reads exactly the opposite: “*ultima delineatio Caroli Screti*” (“the last drawing by Karel Škréta”).

The paper touches on the subject of ‘last works’ in the history of art. It deals with the cult and iconography of the now-forgotten Jesuit Bernard Colnago of Sicily. The print on which Škréta’s ‘last drawing’ was modelled has also been identified. Questions arise regarding the function of this enigmatic image created by Škréta, which is discussed in the context of his intensive artistic output for the Prague Jesuits in the 1670s. The probable patron to have commissioned Colnago’s portrait – the Jesuit Jacob Gratz – has also been identified.

Translated by Linda Leffová

Pašijový cyklus. Mezi výtvarnou tradicí a jezuitskou spiritualitou, Praha 2004; Eadem, Pašijový cyklus, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta. 1610–1674. Doba a dílo*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2010, s. 312–313 a passim; Oulíková (pozn. 26).

28 Neumann (pozn. 27), s. 140; Tomáš Sekyrka in: *Karel Škréta. 1610–1674. Doba a dílo* (pozn. 27), č. k. VII.16; Idem in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta. 1610–1674. Studie a dokumenty*, Praha 2011, s. 331, č. k. 134.

29 Oulíková (pozn. 26), s. 46.

30 Rytina je dochována v obou exemplářích z Národní knihovny ČR: sg. Cheb 11/005; sg. 51 F 67. Rozměry dle výtisku sg. Cheb 11/005: otisk plotny: 100 × 77 mm, papír: 149 × 91 mm; značeno vpravo: *G. A. Wolfgang f.*

31 Dosud nebyla zjištěna příčina Škrétovy smrti, a dokonce není znám ani den jeho úmrtí. S ohledem na datum pohřbu 1. srpna 1674 se v literatuře traduje jako den Škrétova skonu 30. červenec; srov. Neumann (pozn. 27), s. 48; Radka Tibitanzlová in: *Karel Škréta. Studie a dokumenty* (pozn. 28), s. 310, č. k. 84; Oulíková (pozn. 26), s. 42.

32 Christelius uvedl, že Škréta podle vlastních slov nenamaloval obraz na hlavní oltář do jezuitského kostela v Telči kvůli penězům, ale jako projev zvláštní náklonosti k Továryšstvu Ježíšovu: Bartholomeus Christelius, *Praecellens Viduarum Specullum*, Brünn 1694, s. 183–184. Srov. též Tomáš Valeš – Michal Konečný, Telč, moravská výspa pražského barokního malířství, in: Lenka Stolárová – Kateřina Holečková (eds.), *Karel Škréta (1610–1674). Dílo a doba. Studie, dokumenty, prameny*, Praha 2013, s. 263–274, s. 272; Petra Oulíková, Poznámka k hlavnímu oltáři v kostele Jména Ježíš v Telči, *Folia Historica Bohemica* 35, č. 2, 2020, s. 243–260.

Anotace

Článek analyzuje pozapomenutý grafický list – podobiznu jezuitu Bernarda Colnaga – zhotovený podle kresebné předlohy Karla Škréty. Pozoruhodná je signatura této rytiny, která nese u Škrétova jména neobvyklý údaj. Exemplář uložený v Národní galerii byl poškozen právě v místě signatury a první slovo je tak neúplné. Na počátku 20. století byla signatura nesprávně přečtena jako „*prima delineatio Caroli Screti*” („první kresba Karla Škréty”). Autorka však dohledala nepoškozený exemplář, na kterém je nápis právě opačného vyznění: „*ultima delineatio Caroli Screti*” („poslední kresba Karla Škréty”).

V příspěvku je nastíněno téma „posledních děl” v dějinách umění. Přiblížen je kult a ikonografie dnes zapomenutého sicilského jezuitu Bernarda Colnaga. Zjištěna byla rovněž grafická předloha Škrétovy „poslední kresby”. Kladeny jsou otázky ohledně funkce tohoto Škrétova enigmatického díla, které je uvedeno do kontextu jeho intenzivní činnosti pro pražské jezuitu v sedmdesátých letech 17. století. Identifikován byl rovněž pravděpodobný objednavatel Colnagovy podobizny – jezuita Jacob Gratz.



1/

Johann Kupezky,
*Portrait of Ludemille
Magdalene von Gotter,
née Happe*, 1725, oil on
canvas, 89 × 72 cm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. O 11683

Jan Kupecký, *Podobizna
Ludemille Magdalene
von Gotter*, rozené
Happe, 1725, olej na
plátně, 89 × 72 cm,
Praha, Národní galerie
v Praze, inv. č. O 11683



New Findings about the Painting Technique Used by Johann Kupezky for His *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*

MARCELA VONDRÁČKOVÁ

ZUZANA ŽILKOVÁ

Introduction

As current research performed on artworks from the collections of the National Gallery in Prague (NGP) and elsewhere has discovered, there are often indications of the artist's changes (*pentimenti*) or the secondary use of paintings within the oeuvre of Johann Kupezky (1666–1740).¹ A significant finding was made in the case of Kupezky's *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter, née Happe (Portrait of Mrs Gotter)* (Fig. 1),² when an X-ray revealed an entirely different portrait of a woman in a painting underneath it, which was later – most probably by the artist – covered by the current portrait. (Fig. 2) Both the differences between the two paintings and the elements that are identical from the technical and stylistic perspectives will be discussed below, together with the possible hypotheses about the identity of the woman in the lower portrait.

The presented information has been obtained using relevant literature and accessible contemporary sources, but chiefly through a detailed, non-invasive restoration investigation using optical and physical methods³ and

Nové poznatky k technice malby obrazu Jana Kupeckého *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*

Úvod

Díle Jana Kupeckého (1666–1740) se velmi často objevují autorské změny, tzv. *pentimenti*, či druhotná použití obrazů, jak vyplývá z dosavadních výsledků průzkumů prováděných nejen na dílech z fondu sbírek Národní galerie v Praze (NGP).¹ K závažnému zjištění došlo v případě obrazu *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter, rozené Happe (Podobizna paní Gotterové)* (obr. 1),²



2/

a) Johann Kupezky, *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter, née Happe*, 1725, oil on canvas, 89 × 72 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 11683;

b) X-ray of the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*;

c) Visualisation of the lower layer of the painting through the digital modification of the X-ray using Adobe Photoshop CC.

Photo: Zuzana Žilková

a) Jan Kupecký, *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter, rozené Happe*, 1725, olej na plátně, 89 × 72 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 11683;

b) Rentgenový snímek *Podobizny Ludemille Magdalene von Gotter*;

c) Vizualizace spodní vrstvy malby digitální úpravou rentgenového snímku pomocí programu Adobe Photoshop CC. Foto: Zuzana Žilková

other analyses of microsamples that were taken.⁴ The painting technique for the *Portrait of Mrs Gotter*, which dates to 1725, is presented within the broader context and takes into account the conclusions from research performed on other works made by Kupezky throughout his development as a painter. The painting is also compared with the National Gallery in Prague's only other work from Kupezky's Nuremberg period – the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*⁵ – which is generally dated to around 1730. (Fig. 3)

Art History Context

Johann Kupezky painted both the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter, née Happe* (1672–1735) and a portrait of her husband, Johann Michael von Gotter (1654–1729)⁶ (Fig. 4), during his stay in the city of Gotha in 1725.⁷ The robust middle-aged woman is depicted in half-length, sitting at a small table situated to her right. She wears a simple greyish-blue dress, the edges of which are lined with cloth of a darker blue shade, as can be seen on the upturned edges of the oversleeves and bodice. The austere colour palette is enlivened by the white frilled undersleeves, the transparent edge of the camisole peeping out above the bodice, and the small clasps on the sleeves and breast. The dress is complemented by a fur stole draped over the portrayed woman's shoulders. Mrs Gotter has a dark (possibly mourning) veil with gold (?) threads woven into it arranged on her head, which falls over her left shoulder to her back. All of these details are better visible in the print made by Bernhard Vogel after Kupezky's original in 1737.⁸ (Fig. 5) The painter skilfully captured the calm,

na jehož rentgenovém snímku sledujeme zcela odlišný portrét ženy ve spodní malbě, která byla později, s největší pravděpodobností autorsky, překryta současnou podobou portrétu. (obr. 2) Odlišnosti či naopak shodné prvky z technicko-technologického i stylistického hlediska budou společně s možnými hypotézami o totožnosti dámy na spodním portrétu diskutovány níže.

Informace jsou získávány na základě relevantní literatury a dostupných dobových pramenů a dále především prostřednictvím detailního neinvazivního průzkumu opticko-fyzikálními metodami³ a dalších analýz odebraných mikrovzorků.⁴ Technika malby obrazu *Podobizna paní Gotterové*, datovaného do roku 1725, je představena v širších souvislostech s ohledem na závěry získané průzkumem dalších Kupeckého děl napříč jeho malířským vývojem. Dílo je srovnáváno s jediným dalším představitelem Kupeckého norimberského období ze sbírek Národní galerie v Praze, *Podobiznou Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*,⁵ jehož datace je obvykle uváděna kolem roku 1730. (obr. 3)

Uměleckohistorický kontext

Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter, rozené Happe (1672–1735) vytvořil Jan Kupecký spolu s portrétem jejího manžela Johanna Michaela von Gotter (1654–1729) (obr. 4)⁶ během pobytu ve městě Gotha roku 1725.⁷ Robustní žena středního věku je zachycena v polopostavě, sedící u malého stolku, který má po své pravici. Oděna je do střídavých šatů šedomodré barvy, jejichž lemy jsou

3/

Johann Kupezky,
*Portrait of Michael
Kreisinger of Eckersfeld in
His Old Age*, ca. 1730, oil
on canvas, 96 × 73 cm,
long-term loan to the
National Gallery in
Prague. Photo: Zuzana
Žilková

Jan Kupecký, *Podobizna
Michaela Kreisingera
z Eckersfeldu ve stáří*,
kolem 1730, olej na
plátně, 96 × 73 cm,
dlouhodobá zápůjčka do
Národní galerie v Praze.
Foto: Zuzana Žilková



kind-hearted expression on the portrayed woman's round-cheeked face as she looks directly at the viewer with fixed brown eyes while attracting their attention to an oval object – a mirror or a picture – with an elegant gesture of her left hand.

Despite the great loss of the paint layer, this smoothly painted, rather conventional portrait, which however very successfully captured the portrayed woman's appearance, is a characteristic example of the style

podšité tmavším modrým suknem, jak je patrné na obráceném lemu svrchních rukávů či živůtku. Střídmou barevností ožívují bílé nabírané spodní rukávy, průsvitný lem košile vykukující zpoza živůtku a nevelké spony na rukávech a hrudi. Šaty jsou doplněny kožešinou, která spadá portrétované přes ramena. Na hlavě má paní Gotterová naaranžovaný tmavší, snad smuteční závoj s vetkávanými zlatými (?) proužky, který se vine přes její levé rameno



4/

Johann Kupezky, *Portrait of Johann Michael von Gotter*, oil on canvas, 90 × 69 cm, auction at the Dorotheum in Vienna, 13 April 2011, lot 738

Jan Kupecký, *Podobizna Johanna Michaela von Gotter*, olej na plátně, 90 × 69 cm, aukce Dorotheum, Vídeň, 13. 4. 2011, č. 738

found in Johann Kupezky's late work. After the artist settled in Nuremberg in 1723, he continued to receive commissions from both aristocratic and religious circles, but an increasing number of his clients were from the bourgeois class, who preferred objective and realistic depictions. Kupezky also adapted the colour scale to match the austere concept of portraiture that complied with a Protestant commission.

The provenance of the *Portrait of Mrs Gotter* and its path to the National Gallery in Prague are interesting. The painting was initially in the collection of Johann Michael von Gotter and later of his son, Imperial Count Gustav Adolf von Gotter (1692–1762), both of whom were amongst the key collectors of Kupezky's work even during the artist's lifetime. The painting then passed into the ownership of Count Friedrich Samuel von Montmartin (1712–1778), and after his death, via

až na záda. Všechny tyto detaily jsou lépe patrné na grafickém listu, který podle Kupeckého originálu zhotovil roku 1737 Bernhard Vogel.⁸ (obr. 5) Malíř dovedně vystihl mírný, dobrotivý výraz plné tváře portrétované dámy, jež hledí upřenýma hnědýma očima přímo na diváka a elegantním gestem levé ruky obrací jeho pozornost na oválný předmět, zrcadlo nebo obrázek.

Hladce malovaná, poněkud konvenční podobizna, ale přesto velmi zdařilá v zachycení podoby, je i přes velké ztráty barevné vrstvy ze stylistického hlediska charakteristickou ukázkou pozdní tvorby Jana Kupeckého. Poté, co se umělec roku 1723 usadil v Norimberku, dostával i nadále objednávky z aristokratických nebo církevních kruhů, ale mezi jeho klientelu se ve větší míře zařadili i příslušníci měšťanské vrstvy, kteří dávali přednost věčnému, realis-

Bernhard Vogel after Johann Kupezky,
Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter,
née Happe, 1737, mezzotint on paper,
350 × 253 mm, Prague, National Gallery in
Prague, inv. no. R 7570

Bernhard Vogel podle Jana Kupeckého,
Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter,
rozené Happe, 1737, mezzotinta na papíře,
350 × 253 mm, Praha, Národní galerie
v Praze, inv. č. R 7570



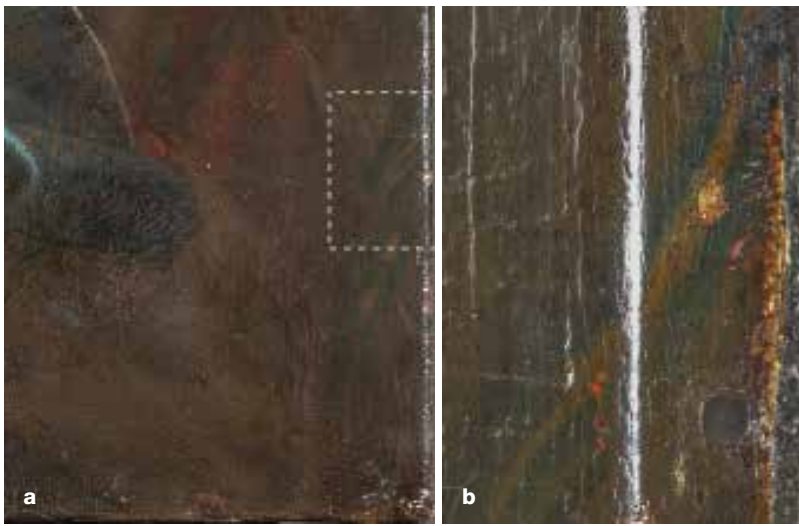
inheritance through his only daughter, into the collections of the Eckbrecht von Dürckheim-Montmartin noble family. It remained the property of the family's heirs until 1968, when it, together with Kupezky's *Self-Portrait with a Pipe*⁹ (from the same collection), and Eduard Manet's *Portrait of Antonin Proust*,¹⁰ were offered by the Galerie Lodi in Munich and, after exacting negotiations, reciprocally acquired for the National Gallery in Prague.¹¹

Support

As is the case with all of Kupezky's paintings that have so far been investigated, the canvas support used for the *Portrait of Mrs Gotter* is of a plain weave structure. The thread count of the canvas, meaning the weave density, tends to be of a lower value of 11 × 8 threads per square centimetre. The identified thread count of

tickému záznamu. Střízlivému pojetí portrétů, které vycházelo vstříc protestantské zakázce, přizpůsobil Kupecký také barevnou škálu.

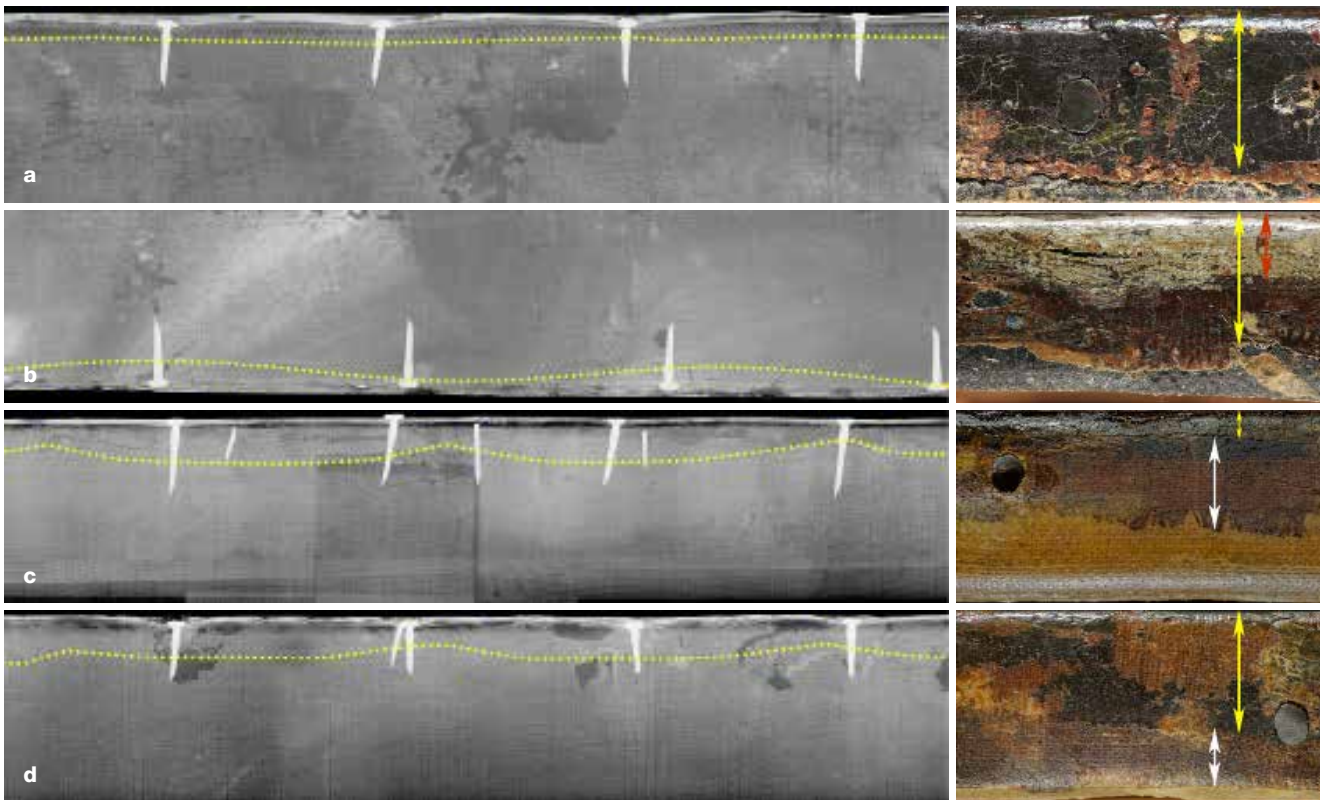
Zajímavá je provenience a cesta, kterou se *Podobizna paní Gotterové* dostala do Národní galerie. Obraz se nejprve nacházel ve sbírce Johanna Michaela von Gotter a poté jeho syna Gustava Adolfa říšského hraběte von Gotter (1692–1762), kteří patřili k nejvýznamnějším sběratelům Kupeckého děl ještě za umělcova života. Poté přešel do vlastnictví Friedricha Samuela hraběte von Montmartin (1712–1778) a dědictvím přes jeho jedinou dceru do sbírek rodu Eckbrecht von Dürckheim-Montmartin. V majetku jejich dědiců zůstalo dílo až do roku 1968, kdy bylo spolu s Kupeckého *Autoportrétem s dýmkou*,⁹ pocházejícím ze stejné sbírky, a *Portrétem Antonina Prousta* od Eduarda Maneta¹⁰



6/

a) Detail of the lower right corner of the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*;
b) Detail of the paint layer that extends from the front of the painting to the outer side.
 Photo: Zuzana Žilková

a) Detail pravého dolního rohu obrazu *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*;
b) Detail malířské vrstvy přecházející z přední strany obrazu na jeho boční stranu. Foto: Zuzana Žilková



7/

a) *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*, X-ray of the upper edge of the painting with a graphic diagram added to indicate the deformation in the weave of the canvas, outer side of the upper edge (yellow arrow – ground layer);
b) *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*, X-ray of the lower edge of the painting with a graphic diagram added to indicate the deformation in the weave of the canvas, outer side of the lower edge (yellow arrow – ground layer; red arrow – paint layer);
c) *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, X-ray of the left edge of the painting with a graphic diagram added to indicate the deformation in the weave of the canvas, outer side of the left edge (white arrow – canvas without ground layer; yellow arrow – ground layer);
d) *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, X-ray of the right edge of the painting with a graphic diagram added to indicate the deformation in the weave of the canvas, outer side of the right edge (white arrow – canvas without ground layer; yellow arrow – ground layer). Photo: Zuzana Žilková

a) *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*, RTG snímek horní boční strany obrazu s grafickým zákresem deformace vazby plátna, horní boční strana obrazu (žlutá šipka – podkladová vrstva);
b) *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*, RTG snímek dolní boční strany obrazu s grafickým zákresem deformace vazby plátna, dolní boční strana obrazu (žlutá šipka – podkladová vrstva, červená šipka – malířská vrstva);
c) *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*, RTG snímek levé strany obrazu s grafickým zákresem deformace vazby plátna, levá boční strana obrazu (bílá šipka – plátno bez podkladu, žlutá šipka – podkladová vrstva);
d) *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*, RTG snímek pravé strany obrazu s grafickým zákresem deformace vazby plátna, pravá boční strana obrazu (bílá šipka – plátno bez podkladu, žlutá šipka – podkladová vrstva). Foto: Zuzana Žilková

the investigated paintings varies from the lowest value of $10-11 \times 8$ to the highest value of 16×14 threads per square centimetre (*Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*). There do not seem to be any significant changes in relation to the time or location where the artist was active.

Apparently, the original dimensions of the painting were slightly larger. This conclusion has been reached because the edges of the painting layer exceed the edges of the stretcher, particularly along the lower edge. The brushstroke of ochre with a blue edge, probably originally representing a part of the woman's veil, descending from the pleated portion on her head, across her left shoulder, and down to the lower right corner, fluidly continues from the front of the painting to its right edge. (**Fig. 6**) The fact that the canvas has been cropped on the right side is also evidenced by the non-symmetrical position of the woman's figure depicted in the previous painting, whose left sleeve is cropped by the edge of the painting.

Most probably the painting was also cropped along the upper edge, where a ground layer and a paint layer of a darker background have been identified on the outer side. In this case, the reduction in the size of the format may have been associated with the reuse of the canvas, where the dimensions were reduced prior to the time the second painting was started in order to accommodate the proportions of a differently composed portrait. This theory is supported by the visibly overly narrow space between the hairdo of the woman on the older portrait and the edge of the painting. Further evidence that the canvas has been trimmed both at the top and along the right edge may be seen in the print Bernard Vogel made after Kupecky's painting,¹² which visibly shows that both the upper and the right borders of the painting were originally wider. The left side of the canvas is significantly damaged and torn. The painting however ends at the edge of the stretcher and only the ground layer is seen on its outer side. Here, too, there are no signs of a painting underneath. The conclusion is therefore that this is the original edge of both the current portrait as well as the one behind it.

Along the lower edge, approximately 10–15 mm of the painting of the light-coloured dress and the purple draperies are folded over the stretcher; from there to the edge of the canvas there is only the ground layer. Therefore, the painting could have originally been at least 10 mm larger in order for the entire surface of the painting to be visible. What is interesting about the lower outer edge of the painting is that the layers of the older painting are not in any way visible, not even in the defects or the abraded areas. It is thus possible that this was the edge of both paintings.

The deformation in the weave of the canvas, which occurred when the canvas was pulled over the stretcher and is visible in X-rays, also provides information about how much of the original painting was cropped. This is identifiable only along the lower edge, which confirms the previously mentioned aspects that indicate the size of the canvas was reduced. In the case of the lower edge, the determining factor is the overly narrow strip

nabídnuto mnichovskou Galeria Lodi a po náročných jednáních recipročně získáno do Národní galerie v Praze.¹¹

Podložka

Plátěná podložka obrazu *Podobizny paní Gotterové* je stejně jako všechna další doposud prozkoumaná Kupeckého díla plátňové vazby. Dostava, tedy hustota osnovy plátna, představuje v rámci Kupeckého užívaných pláten příklad spíše nízké hodnoty s 11×8 nití na cm^2 . Nalezené dostavy u souboru zkoumaných děl varíují od nejnižší $10-11 \times 8$ po nejvyšší 16×14 nití na cm^2 (*Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*), přičemž zde n sledujeme žádné signifikantní proměny v závislosti na čase a místě působení umělce.

Rozměr obrazu byl původně pravděpodobně mírně větší. Usuzujeme tak na základě malby zacházející za hranu vypínacího rámu, kterou lze pozorovat zejména při pravém spodním okraji. Okrový tah s modrým lemem, původně představující nejspíše část závoje dámy spadajícího od nařasení na hlavě přes její levé rameno až k pravému spodnímu rohu, plynule pokračuje z přední strany obrazu na jeho pravou boční stranu. (**obr. 6**) Oříznutí plátna na pravé straně dokládá i nesymetricky umístěná postava dámy na spodní malbě, jejíž levý rukáv je přetátý hranou obrazu.

K oříznutí došlo pravděpodobně také při horním okraji obrazu, kde se na boční straně nachází podkladová i malířská vrstva tmavého pozadí. V tomto případě by možné zmenšení formátu plátna mohlo souviset s jeho druhotným použitím, kdy by byl rozměr zmenšen před započítáním druhé malby pro dosažení vyhovujících proporcí pro portrét jiné kompozice. Ve prospěch této teorie svědčí evidentně příliš úzký prostor mezi vrškem účesu ženy na spodní malbě a okrajem obrazu. O oříznutí plátna na horní a pravé straně svědčí také srovnání s grafickým listem Bernarda Vogela podle Kupeckého malby,¹² který zřetelně ukazuje, že horní a pravý okraj obrazu byl původně širší. Levá strana plátna je poměrně značně poškozená a potrhána. Malba však končí na hraně vypínacího rámu, na boční straně se nachází pouze podklad. Ani zde se nevyskytují žádné známky spodní malby. Usuzujeme tedy, že zde máme původní okraj spodního i svrchního portrétu.

Při spodní straně je malba světlého šatu a fialové drapérie závěsu zahnutá za vypínací rám v šíři cca 10–15 mm, kde končí, a dále až k okraji plátna pokračuje pouze podkladová vrstva. Obraz tedy mohl být původně minimálně o 10 mm větší, aby byla malba viditelná v celé ploše. Zajímavé na dolní boční straně obrazu je, že vrstvy spodní malby nejsou nijak patrné, a to ani v defektech či odřených plochách. Je tedy možné, že se jedná o okraj obou verzí obrazu.

O míře oříznutí původního plátna nás informuje též deformace struktury plátěné vazby viditelná na rentgenovém snímku, vznikající napnutím plátna na

of canvas from the boundary of the paint layer. The canvas may have been cropped during a previous restoration intervention, when the painting was relined using starch and animal glue as an adhesive.¹³ Proof that the canvas was restretched may be found in the nail holes along the outer edges of the painting which are spaced differently from the existing ones. The irregular spacing also indicates that the painting was restretched at least twice in the past.

Ground Layer

The ground for the painting consists of two layers reddish-brown in colour. The bottom bole layer is covered with another shade of reddish-brown, consisting of red ochre, black, and lead white. This colour ground corresponds to what is found in most of Kupezky's works that have been investigated. The number of layers is, however, not significant as regards his technical development as a painter – both single-layer and two-layer grounds appear across various periods. In the case of those paintings where the ground is a different colour than reddish-brown, there are always two layers, where the bottom reddish-brown layer is covered by either a darker or a lighter ochre layer.¹⁴ One such case is the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, which is painted on a two-layer ground where a red bole layer was covered by a top layer of dark brown. The performed research has discovered this type of colour ground in three of Kupezky's works.¹⁵

Before the time work on the current painting was begun, the older painting underneath was covered by an irregular layer to cover and suppress the previous composition and create an ideal ground for the new painting. This layer is red in colour and contains red and yellow ochres, lead white, vermilion, black, and in some places, Prussian blue. This combination of pigments indicates that this is not a traditional homogeneous colour ground, but that this interlayer was partially variously toned. The higher proportion of Prussian blue discovered in the stratigraphic profile of the sample taken from the table on the left indicates that a darker shade of the interlayer was meant to serve as the ground for a shaded area in the painting, or it could possibly have been the result of the imperfect mixing of pigments for the entire layer.¹⁶ The samples do not show any dirt or varnish layer between the separating interlayer and the paint layers underneath it, which implies that not much time passed between the time the older portrait was made and when the canvas was reused. An analysis of the binders used in the ground layer revealed the presence of pre-polymerised linseed oil, beeswax, and pine resin as well as plant gum and polysaccharides of the type found in sugar or honey. Unfortunately, it is not possible to differentiate between the original materials that were used and those that were introduced into the structure later during restorations and other interventions. An important finding is the absence of protein. This was confirmed in nine of the analysed ground layers of the painting, and none of them contained any water component.¹⁷ This means that, in these analysed works, Kupezky used an

napínací rám. Ta je v tomto případě neznatelná při všech stranách kromě spodní, což potvrzuje další vyjmenované znaky poukazující na zmenšení formátu plátna. V případě spodní strany je určující příliš úzký okraj plátna od hranice malířské vrstvy. Oříznutí plátna mohlo souviset s restaurátorským zásahem v minulosti, při kterém bylo dílo rentoalováno na klihoškrobový lep.¹³ Dokladem přepnutí plátna jsou otvory po hřebících na bočních stranách obrazu v jiných rozestupech, než jsou ty stávající. Jejich nepravidelnost nasvědčuje také tomu, že obraz byl přepnut v minulosti minimálně dvakrát.

Podklad

Spodní podklad sestává ze dvou vrstev červenohnědé barevnosti. Na spodní vrstvě bolusového typu je nanášena další červenohnědá, tvořená červeným okrem, černí a olovnatou bělobou. Tato barevnost podkladu odpovídá většině zkoumaných Kupeckého děl. Počet vrstev je přitom nesignifikantní pro jeho technologický malířský vývoj – jednovrstvé i dvouvrstvé podklady se objevují napříč různými obdobími. U podkladů zbarvených jinak než do červenohněda se nachází vždy dvě vrstvy, přičemž spodní červenohnědá je překryta buď tmavou, anebo světlejší, okrovou vrstvou.¹⁴ Tento případ sledujeme například u *Podobizny Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*, která je vytvořena na dvouvrstevním podkladu, přičemž na spodní vrstvu bolusového typu červené barevnosti byla nanášena svrchní tmavě hnědá. V rámci průzkumů byla s touto barevností podkladu nalezena tři Kupeckého díla.¹⁵

Na malbu spodního portréту dámy byla před započítím svrchní, současné viditelné malby nanášena nestejněměrná vrstva s účelem zakrytí či potlačení spodní kompozice a vytvoření ideálního podložení pro nový obraz. Vrstva je červené barevnosti a obsahuje červené a žluté okry, olovnatou bělobu, rumělkou a černí a na některých místech také pruskou modř. Ze složení těchto pigmentů vyplývá, že se nejedná o klasický homogenně barevný podklad, ale že tato mezivrstva byla částečně různě tónována. Vyšší podíl pruské modři objevený na stratigrafickém nábrusu vzorku ze stolku vlevo poukazuje na tmavší odstín mezivrstvy jako podložení zamýšleného stínu v následné malbě nebo také na nedokonalé promíchání použitých pigmentů v rámci celé vrstvy.¹⁶ Mezi oddělující vrstvou a spodními malířskými vrstvami se na vzorcích nevyskytuje nečistota ani laková vrstva, z čehož vyplývá, že mezi vznikem spodního portrétu a jeho druhotným použitím neuplynulo mnoho času. Z analýzy pojiv podkladu vyplynula přítomnost pre-polymerizovaného lněného oleje, včelího vosku, borovicové pryskyřice a také rostlinné gumy a polysacharidu typu cukr nebo med. Bohužel není v těchto případech možné rozlišit materiály původní od těch, které byly do struktury díla přidány druhotně v průběhu restaurátorských a jiných zásahů. Zásadním zjištěním je zde absence proteinu. U celkem devíti analyzovaných podkladů obrazů se tato informace potvrdila, v žádném z nich se nena-

oil-based ground rather than the emulsion-based one that would be expected to be found in association with a canvas support.¹⁸

As far as the issue of how the ground was applied to the canvas is concerned, based on the observations of the outer sides of the painting and the deformation in the structure of the weave of the canvas seen in X-rays as mentioned above, it seems probable that the canvas the artist used was pre-primed with gesso and sold from a roll. The reasoning behind this claim is that the ground layer covers the entire surface of the canvas support, even on the outer sides of the stretcher, as well as the fact of the described minimal skewing of the weave other than along the lower edge. The deformation in the weave found along this edge would indicate the edge of the roll of canvas. (Fig. 7) However, we must also take into consideration that the canvas was reused and cropped, and therefore the hypothesis about the use of pre-primed canvas is probable but not certain. The use of canvas pre-primed with gesso occurs quite often in Kupezky's oeuvre – at least according to research findings so far, it was identified in eight out of twenty-one paintings. Although at that time canvas was not woven specifically for use by artists, workshops for preparing canvases for painting – priming the ground – were common.¹⁹

The *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age* is entirely different in this respect. Based on the observations of the outer edges of the painting, although the ground layer extends beyond the edge of the stretcher (with the exception of the left side), it does not extend to the edges of the canvas itself, and so the possibility that pre-primed canvas from a roll was used must be excluded. The deformation in the weave of the canvas found along all of the edges (almost unnoticeable on the right) supports this conclusion. Along the left side, the ground ends at the edge together with the paint layers. (Fig. 6) This fact, together with the deformation in the weave of the canvas, which is most obvious along the left edge, may indicate that the ground was applied when the canvas was on the stretcher. The ground layer that extends beyond the upper, lower, and right sides of the painting could then be explained by the subsequent reduction in the size of the work in the maximum range of one to two tenths of a millimetre, which could be the result of relining and the repeated restretching of the canvas. We find that within Kupezky's oeuvre the ground layer was applied when the canvas was on the stretcher particularly in the case of his large paintings when the canvas is sewn together from more than one piece.²⁰ Proof of this is found in the typical skewing of the weave of the canvas and the absence of the ground layer along the outer edges.

Paint Layers

Kupezky most probably used an underdrawing to indicate key parts of the face. Evidence of a brush underdrawing may be seen in the black line outlining the upper lips and defining the positioning of the irises of the eye and nostrils that shows through in daylight, and brushstrokes are also identifiable in infrared reflecto-

cházela vodní složka.¹⁷ Z toho vyplývá, že Kupecký v analyzovaných dílech používal zřejmě olejový podklad, nikoli emulzní, jak by se ve spojení s plátěnou podložkou mohlo předpokládat.¹⁸

V otázce způsobu nanesení podkladu na plátno se dle pozorování bočních stran obrazu a deformace struktury plátěné vazby na rentgenovém snímku zmíněných výše zdá jako pravděpodobná možnost použití předem našepsovaného plátna ze zakoupené role. Důvody pro toto tvrzení jsou podkladová vrstva nacházející se po celé ploše plátěné podložky, i na všech bočních stranách za hranou vypínacího rámu, a také již popisované neznatelné vyosení vazby, kromě spodní strany. Deformace vazby nacházející se při tomto okraji by poukazovala na okraj role plátna. (obr. 7) V úvahu však musíme vzít také druhotné použití plátna a jeho oříznutí a tudíž brát hypotézu o předšepsovaném plátně jako pravděpodobnou, ne však stoprocentní. Zakoupená, předšepsovaná podložka se u Kupeckého vyskytuje, alespoň dle dosavadních výsledků průzkumů, velmi často – je to případ osmi z celkových jednadvaceti děl. I když plátna v této době nebyla tkána speciálně pro umělce, dílny pro přípravu pláten pro malbu – opatřování podkladem – se vyskytovaly běžně.¹⁹

Případ *Podobizny Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří* je z tohoto hlediska zcela odlišný. Na základě pozorování bočních stran obrazu, kde podkladová vrstva sice přesahuje přes hranu vypínacího rámu (kromě levé strany), avšak nedosahuje až k okraji plátna, lze použití předem našepsované role vyloučit. Také deformace plátěné vazby, která se nachází na všech stranách (při pravé téměř nezřetelně) nasvědčuje tomuto závěru. Na levé straně podklad končí na hraně společně s malbou. (obr. 6) Tento fakt, stejně jako deformace plátěné vazby, nejzřetelnější právě při levé straně, může poukazovat na nanesení podkladu přímo na napínacím rámu. Přesahující podkladová vrstva přes hranu při horní, spodní a pravé straně obrazu by pak byla vysvětlitelná následným zmenšením formátu díla v řádu jedné až maximálně dvou desítek milimetrů, které může být důsledkem rentoaláží a opakovaného přepínání plátna. Nanesení podkladu přímo na napínacím rámu pozorujeme v Kupeckého tvorbě především v případech velkých formátů, kdy je plátěná podložka sešita z více kusů.²⁰ Dokladem je typické vyosení vazby i nepřítomnost podkladu na bocích.

Malířská výstavba

V podkresbě si Kupecký pravděpodobně vyznačil pozici klíčových partií obličejce. O použití štětcové podkresby napovídá prosvítající černá linka horních rtů, při vyznačení pozice duhovek očí a nosních dírek, kterou pozorujeme v denním osvětlení a zároveň jsou tahy patrné v infračervené reflektografii. (obr. 8) Nelze však vyloučit, že se jedná o prosvítající podmalbu. U *Podobizny Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří* sledujeme linku v oblasti špičky nosu.

Světlá chladnější podmalba obrazu *Podobizna*



8/

Details of possible underdrawing:

a) *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*, detail of the face in visible light;

b) *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*, detail of the face in a reflectogram;

c) *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, detail of the nose in visible light;

d) *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, detail of the nose in a reflectogram. Photo: Zuzana Žilková

Detaily možné podkresby:

a) *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*, detail obličejve ve viditelném světle;

b) *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*, detail obličejve na snímku infračervené reflektografie;

c) *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*, detail nosu ve viditelném světle;

d) *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*, detail nosu na snímku infračervené reflektografie. Foto: Zuzana Žilková



9/

Details of the brushstrokes in both the underpainting and the painting:

a–c) *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*;

d–f) *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*.

Photo: Zuzana Žilková

Detaily tahů podmalby a malby:

a–c) *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*;

d–f) *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*. Foto: Zuzana Žilková

grams. (Fig. 8) However, it is impossible to exclude the possibility that what we are seeing is an underpainting that shows through. In the case of the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, there is an observable line in the area around the tip of the nose.

In the areas with skin tones, the cooler, light underpainting in the *Portrait of Mrs Gotter* is composed of lead white, tinted with vermilion, organic red varnish pigments, ochres, and Prussian blue. It shows through and is applied only in some semi-shaded areas, such as the transition between the light, rounded top area of the woman's forehead and her dark hair. In these places, the light paint layer becomes thinner and allows for the tone of the underpainting to play a partial role, which, together with the applied glazes, comes across as cooler. The flesh tones are painted using fairly thick, flowing applications of paint, gradated to warmer tones with the use of vermilion and organic red varnish pigments for the lips, cheeks, and nose, and to cooler tones with the addition of Prussian blue and black. A brownish glaze was applied over this layer to create shadows. In the areas of deepest shadow on the rightmost part of the face, the bottom light layer with lead white is gradually fully covered by browns and then a light reflection of a warm orange tone reappears at the edge of the cheek and on the chin. The most expressive light areas were rendered by applying thicker lead white with less binder over the undried lower layers.

The construction of the flesh tones using this and another similar method seems to be something Kupezky often used and is comparable to his other works (for example, *Allegory of Painting*, *Self-Portrait of the Artist at Work on the Likeness of His Wife*, *Portrait of the Miniaturist Karl Bruni*).²¹ The portrait of Kreisinger was rendered using a comparable painting approach. However, the style is somewhat looser, which may be seen in the strokes of the underpainting as well as in the top paint layer, particularly in the light areas, where we can observe clearly distinguishable, energetic brush strokes applied with one movement without any subsequent blending into flowing modelling. (Fig. 9)

The sample taken from the blue sleeve of Mrs Gotter's dress provides information about the initial sketch of the composition rendered as a wash underdrawing, as is evidenced in the brownish tone without the addition of any lead white. (Fig. 10) Additionally, in these places the painting is constructed using a light underpainting toned with shades of red ochre, vermilion, and Prussian blue. The markedly blue edges of the sleeves are further enhanced with a layer of Prussian blue with added vermilion and lead white, and in the dark areas, the mix contains more black. In this case, the use of a light, subtly pigmented lower layer does not play much of a role in the colour quality of the final tone – the layer is completely covered with a blue tone containing Prussian blue, which has good covering power. The described construction is based on the generally used tradition of layering blue pigments, which are usually applied over a lighter or darker layer, which has the task of creating a suitable visual base for the more glaze-like blue layer.²²

paní Gotterové je v oblasti inkarnátu tvořena olovnatou bělobou zbarvenou rumělkou, červeným organickým lakem, okry a pruskou modří. Prosvítá a uplatňuje se pouze v některých polostínech, jako je tomu například u přechodu mezi světlým čela dámy, které se zakulacuje směrem k tmavým vlasům. V těchto místech světlá malířská vrstva slábne a nechává částečně působit tón podmalby, která společně s nanesenými lazurami působí chladnějším tónem. Malba inkarnátů je tvořena poměrně silnými, splývavými nánosy barvy, valérovaná do teplejších tónů užitím rumělky a červeného organického laku v oblasti rtů, tváří a nosu a studenějších odstínů míšením s pruskou modří a černí. Stíny hnědavého tónu jsou lazurovány přes tuto vrstvu. V oblasti nejhlubších stínů v pravé části tváře je spodní světlá vrstva s olovnatou bělobou postupně zcela překryta hnědmi a světelný reflex teplého oranžového tónu se poté opět objevuje na okraji tváře a na bradě. Nejvýraznější světla jsou nanášena hutnější olovnatou bělobou s menším podílem pojiva do nezaschnuté předešlé vrstvy.

Výstavba inkarnátů tímto a obdobným způsobem se zdá být Kupeckého častou polohou, srovnatelnou s dalšími jeho díly (např. *Alegorie malířství*, *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét*, *Podobizna malíře miniatur Karla Brunih*).²¹ Také portrét Kreisingera je vytvořen obdobným malířským systémem. Rukopis je však poněkud uvolněnější, což lze vysledovat jak v tazích podmalby, tak v samotné vrstvě malby, a to především v oblasti světel, kde pozorujeme jasně rozeznatelné, energické tahy štětcem nanášené jedním pohybem bez následného rozmývání do splývavé modelace. (obr. 9)

Ze vzorku v oblasti modrého rukávu paní Gotterové se dozvídáme o prvotním rozkresu kompozice lavírovanou podkresbou, o které vypovídá vrstva hnědavého odstínu bez obsahu olovnaté běloby. (obr. 10) Malba je dále v těchto místech vystavěna podložením světlou podmalbou odstínovanou červenými okry, rumělkou a pruskou modří. Výrazně modrý lem rukávů šatů je dále tvořen nánosem pruské modří s rumělkou a olovnatou bělobou, v tmavých partiích směs obsahuje vyšší podíl černi. Podložení světlou, lehce pigmentovanou vrstvou se v tomto případě v barevné kvalitě finálního tónu příliš neuplatňuje – vrstva je zcela překryta modrým tónem s užitím pruské modří s dobrými krycími schopnostmi. Popsaná výstavba vychází z běžně užívané tradice vrstvení modrých pigmentů, které bývají obvykle podkládány světlou či tmavou vrstvou, jejíž úlohou bylo vytvoření vhodného optického základu pro lazurnější modrý nános.²²

Výstavba modrých partií využívající reflexního základu spodnější barevné vrstvy se objevuje na jiných Kupeckého obrazech (např. *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu v mládí*, *Podobizna starších manželů s děvčátkem*).²³ Na těchto dílech je použito v základu indigo ve směsi s olovnatou bělobou pro následnou lazurní vrstvu přírodního ultramarínu; u posledního zmíněného obrazu



10/

Stratigraphic profile of the microsample taken from the blue edge of the sleeve in the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*. Photo: Martina Bajoux Kmoníčková

Stratigrafický nábrus mikrovzorku odebraného z místa modrého lemu rukávu na obraze *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*. Foto: Martina Bajoux Kmoníčková

The way in which the blue sections have been constructed using the reflective ground of the lower paint layer is found in other Kupezky's paintings, for example, *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Youth* and *Portrait of an Elderly Couple and a Little Girl*.²³ In these works, indigo was used in the ground in a mix with lead white in preparation for the next glaze layer of natural ultramarine; in the case of the second painting, lapis lazuli was also used in combination with azurite.²⁴ The use of Prussian blue in the *Portrait of Mrs Gotter* provides important information about the dating of the painting, as it could not have been made prior to around 1710,²⁵ so the currently accepted dating of 1725 is at least partially confirmed in this respect. This particular pigment is quite frequently found in Kupezky's paintings (for example, *Allegory of Painting*, *Self-Portrait*, *Tobias Huth and His Wife*, *Portrait of a Young Couple and a Young Boy*, *Portrait of an Elderly Couple and a Little Girl*).²⁶

One of the lesser-used pigments from Kupezky's palette that is found in Mrs Gotter's portrait is lead-tin yellow, specifically on the edge of the table in the lower left corner. This particular pigment is found in only one other painting linked to Kupezky – his *Self-Portrait*.²⁷ However, the attribution of this painting has been repeatedly questioned in literature²⁸ and, in addition, the results of research performed to date indicate certain differences from Kupezky's proven works (the style of the painting, the use of a bright green background, the painter's signature style, the absence of pentimenti, the use of enamel, and others).

Pentimenti

The most substantial change the painter made in the case of the *Portrait of Mrs Gotter* lies in how he painted a new figure over the entire surface of a previous portrait.²⁹ In order to gain a better understanding of the older painting, an X-ray of the painting was digitally adjusted to create an approximate visualisation of the paint layers covered by the current painting. (Fig. 2) Additionally, some of the samples taken and an analysis of the individual pigments that were used provides an idea of the colours in some sections of the painting.

The older painting depicts a woman in half-length, who, like Mrs Gotter, is portrayed *en face*. However, the figure is turned differently and the positioning and gestures of the hands are different – while Mrs Gotter's

je lapis lazuli užit ještě v kombinaci s azuritem.²⁴ Použití pruské modři na obraze *Podobizna paní Gotterové* nám podává důležitý údaj o datování díla, které tudíž nemohlo vzniknout dříve než okolo roku 1710,²⁵ takže dosavadní datace do roku 1725 je alespoň z tohoto úhlu pohledu potvrzena. U Kupeckého děl se tento pigment objevuje poměrně často (např. *Alegorie malířství*, *Vlastní podobizna*, *Tobiáš Huth s chotí*, *Podobizna mladších manželů s chlapcem*, *Podobizna starších manželů s děvčátkem*).²⁶

Z méně obvyklých pigmentů Kupeckého palety se u paní Gotterové vyskytuje také olovnatocínčitá žlut v malbě lišty stolku v levém dolním rohu. Tento pigment se objevuje pouze na jednom dalším díle spojovaném s Kupeckým, *Vlastní podobizna*.²⁷ Autorství tohoto obrazu je však v literatuře opakovaně zpochybňováno²⁸ a také výsledky dosavadních průzkumů poukazují na určité odlišnosti od Kupeckého prokazatelné tvorby (stylová podoba díla, užití jasně zeleného pozadí, malířský rukopis, absence *pentimenti*, užití smaltu ad.).

Pentimenti

Nejzásadnější autorskou změnou je v případě obrazu *Podobizna paní Gotterové* celoplošné přemalování spodního portrétu novou postavou.²⁹ Pro lepší rámcovou představu o podobě malby byla digitálními úpravami rentgenového snímku vytvořena přibližná vizualizace vrstev překrytých současnou viditelnou malbou. (obr. 2) Ideu o barevnosti některých částí obrazu si lze udělat na základě odebraných vzorků a analýzy jednotlivých použitých pigmentů.

Zachycena je zde polopostava dámy, která je podobně jako paní Gotterová zobrazena z pohledu *en face*. Odlišné je ale natočení figury i pozice a gesta rukou – zatímco paže i trup paní Gotterové směřují k levé straně obrazu, kde svou pravou rukou drží oválný předmět, dáma ze spodní malby se natáčí doprava s levou rukou lehce zdviženou, v níž ve zjemnělém gestu přidržuje dvěma prsty perlový náhrdelník. Podobné graciézní gesto lze nalézt např. na *Podobizně Hedviky Františky Wussinové* či *Podobizně mladé Polky*.³⁰ Vysoký účes lehce zkadeřených vlasů je ozdoben šperky a po stranách z něj, pokud lze z na tomto místě poněkud nejasného RTG snímku soudit, splývají dvě hlavní lokny. Zřejmě se stá-



11/

Changes made by the artist in the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*:

- a)** Detail of the left hand in visible light;
 - b)** Detail of the left hand in an X-ray;
 - c)** Detail of the right hand in visible light;
 - d)** Detail of the right hand in a reflectogram.
- Photo: Zuzana Žilková

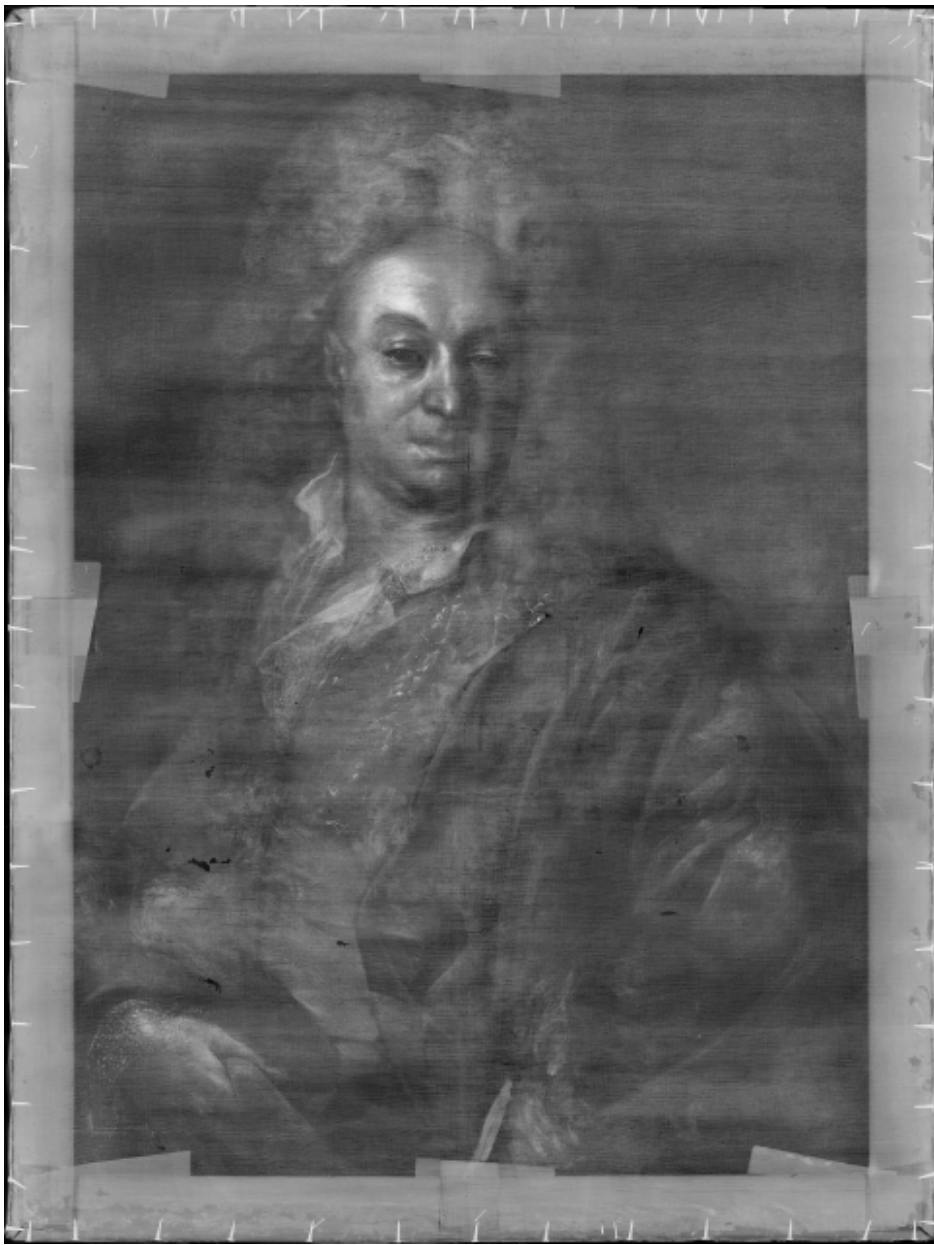
Malířské změny na obraze *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*:

- a)** Detail levé ruky ve viditelném světle;
- b)** Detail levé ruky na RTG snímku;
- c)** Detail pravé ruky ve viditelném světle;
- d)** Detail pravé ruky na snímku infračervené reflektografie. Foto: Zuzana Žilková

arms and body are turned towards the left edge of the painting and she is holding an oval-shaped item in her right hand, the woman in the previous painting is turned towards the right and is gently holding a pearl necklace between two fingers of her lightly raised left hand. A similar gracious gesture is seen in, for instance, the *Portrait of Hedwig Franciska Wussin* and the *Portrait of a Young Polish Woman*.³⁰ The tall hairstyle of slightly curly hair is decorated with jewels and, if it is possible to judge by the somewhat unclear X-ray, there is a long curl flowing down on each side. It seems they flow down along the sides of the neckline, but it is possible that the white waves are fur edging. Other ornaments are visible on the sleeves and along the lower edge of the pointed bodice. The folds of a cloak or drapery are arranged around the neckline and form an elaborate knot on the right shoulder. From the clothing, it is apparent that the woman is from aristocratic circles, perhaps from the court of Frederick II, Duke of Saxe-Gotha-Altenburg (1676–1732), where Mrs Gotter's husband, Johann Michael, held the position of privy councillor. The other possibility is that she was from the circle of Margravine

čejí po stranách výstřihu, je ale možné, že bílé vlnky jsou kožešinové lemy. Další ozdoby jsou patrné na rukávech a podél spodního okraje do špičky protaženého živůtku. Kolem výstřihu jsou naaranžovány záhyby pláště či drapérie, která je na pravém rameni umně uspořádána do bohatého uzlu. Podle oděvu je zjevné, že se jedná o dámu z aristokratických kruhů, snad dámu z prostředí dvora vévody Friedricha II. von Sachsen-Gotha-Altenburg (1676–1732), kde působil manžel paní Gotterové Johann Michael jako tajný rada, případně i z okolí Christine Charlotte markraběnky von Brandenburg-Ansbach, rozené von Württemberg-Winnental (1694–1729), kterou Kupecký opakovaně portrétoval nedlouho před vznikem *Podobizny paní Gotterové* v době 1724–1725.³¹ Kompozice spodního obrazu je díky lehkému natočení tváře doleva a opačnému pohybu těla a rukou směrem doprava v porovnání s usazenější paní Gotterovou dynamičtější.

Vzorek odebraný z inkarnátu svrchní malby v místech nosu a bílé košilky, tedy tam, kde se nachází inkarnát také spodní malby, potvrzuje obdobné



12/

Pentimenti on the painting *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age* as seen in an X-ray (the centre cross of the stretcher has been digitally suppressed). Photo: Zuzana Žilková

Pentimenti obrazu *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří* na RTG snímku (s digitálně potlačeným středním křížem napínacího rámu). Foto: Zuzana Žilková

Christiane Charlotte von Brandenburg-Ansbach, née von Württemberg-Winnental (1694–1729), whom Kupezky portrayed more than once not long before the *Portrait of Mrs Gotter* was painted in 1724–1725.³¹ Because of the way in which the face is turned slightly to the left and the opposite movement of the body and hand towards the right, the composition of the older painting is more dynamic in comparison with the more stationary figure of Mrs Gotter.

The sample taken from the flesh tones of the current painting in the areas of the nose and the white camisole, which are where the skin tones from the older painting are also found, confirms a similar composition of the skin tones in both cases. The underpainting is composed of lead white, tinted with red and yellow ochres, vermilion, and organic red varnish, and toned using carbon-based black (charcoal, bone, or vine black). The skin tones of the older painting, as well as partially the ground layer in between the two paintings, can be seen through some of the wider cracks and abraded spots on the painting.

složení inkarnátů obou maleb. Podmalba je tvořena olovnatou bělobou, zabarvena červenými a žlutými okry a rumělkou i červeným organickým lakem, odstínována černí na bázi uhlíku (uhlová, kostní či révová). Inkarnát spodní malby a částečně i podkladovou mezivrstvu lze pozorovat skrz některé rozervnější krakely či odřená místa v malbě.

Barevnost šatu mladší dámy je pravděpodobně obdobná jako u paní Gotterové, světle modrofialová; dle použitých pigmentů je pravděpodobné, že měl spíše teplejší odstín, zvláště ve stínech s rozsáhlejším užitím rumělky a červeného organického laku. Zásadním zjištěním je obsah pruské modři, identifikované v malbě šatu spodní vrstvy, která je ukazatelem toho, že i spodní malba obrazu paní Gotterové byla vytvořena později než roku 1710. Další autorské změny se nacházejí i v rámci svrchní malby na portrétu paní Gotterové. Na snímku infračervené reflektografie, stejně jako částečně i v denním světle můžeme pozorovat změnu předmětu na stolku, který portrétovaná přidržuje pravou rukou. (obr. 11)

The colour of the younger woman's dress is probably similar to that in the case of Mrs Gotter – a light bluish-purple. Based on the pigments that were used, it is likely that they were of a warmer tone, particularly in the shadows, with more extensive use of vermilion and organic red varnish. An important finding is the content of Prussian blue, identified in the dress in the older painting, which indicates that even the painting underneath the portrait of Mrs Gotter was made after 1710. Other changes made by the artist have also been identified in the portrait of Mrs Gotter. In an infrared reflectogram, and partially even in daylight, it is possible to see a change in the item lying on the table which the portrayed woman is holding with her right hand. (Fig. 11) It was originally a book, which was replaced by an oval picture (?). The small oil lamp in the foreground on the table was also added later. An X-ray revealed that the portrayed originally held a small medallion hanging from a ribbon, a *necessaire*, a fan, or some other accessory in her left hand. The painting was also modified around the décolletage, where the bodice was initially rendered as a richly decorated plastron,³² but was later changed to the simple bodice that is visible today. This paint layer is also visible to the naked eye because of the partial damage to the top layer of the painting which has only been retouched. The described *pentimenti*³³ could hypothetically be linked to the death of Johann Michael von Gotter (d. 1729). The book was replaced with an oval portrait of her deceased husband, which Mrs Gotter is holding on the table. In front of it, there is a small hanging oil lamp whose wick has just burned down. This could refer to her status as a widow, as could Horatio's verses, which are inscribed on the prints Vogel made of both pendant portraits.³⁴

Similar *pentimenti* may be seen in the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*.³⁵ (Fig. 12) An X-ray of this painting disclosed a richly embroidered waistcoat beneath the top cloak, which did not have a fur trim and revealed the waistcoat down to the figure's midriff. Changes were also made to the shirt. Instead of the simple, slightly ruffled open-neck shirt that is seen in the visible version of the painting, the sleeves and collar of the shirt in the previous version were edged with fine lace, which may have possibly formed a jabot at the throat. Another marked change in this portrait is the replacement of the original elaborate allonge, which was replaced with a less pretentious fur-trimmed at-home cap. The position of the right hand was also modified – the portrayed originally held a fold of his cloak instead of the book currently seen. In lieu of the representative portrait in which Kreisinger was depicted wearing an allonge and opulent clothing, the painter ultimately – and most probably at the wishes of the sitter – opted for a more modest and intimate portrait, in which the nobleman is portrayed in his home attire (*banyan*) with the book as a reference to his intellectual pursuits.

Conclusion

Based on the analysis of the painting technique used for the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter, née Happe*, it is possible to identify the individual steps taken by

Původně se jednalo o knihu, která byla nahrazena oválným obrázkem (?). Také olejová lampička na stolku v popředí byla doplněna až druhotně. Rentgenový snímek odhalil, že portrétovaná původně držela v levé ruce na stužce zavěšený medailonek, *necesér*, vějíř či jiný doplněk. K další změně došlo v oblasti dekoltu, kde byl živůtek pojednán jako bohatě zdobený plastrón,³² ale dodatečně byl upraven do dnešní podoby jednoduchého živůtku. Tato vrstva malby je opět patrná také pouhým okem díky částečnému poškození svrchní malby a potlačení pouze v retuši. Popsané dodatečné úpravy³³ by snad bylo možno hypoteticky spojit s úmrtím Johanna Michaela von Gotter († 1729). Kniha byla zaměněna za oválný portrét zemřelého manžela, který paní Gotterová přidržuje na stolku. Před ním stojí na stolku ještě závěsná olejová lampička, jejíž knot právě dohořel. Ten by mohl poukazovat na její vdovský stav a stejně tak i Horatiovy verše na Vogelových grafických prepisech obou protějšků.³⁴

Pentimenti obdobného rázu pozorujeme také u *Podobizny Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*.³⁵ (obr. 12) Rentgen tohoto obrazu odhalil bohatou výšivku vesty pod rozhaleným svrchním pláštěm, který v této verzi neměl kožesinový lem a odhaloval vestu až k pasu postavy. Změny se dotkly také košile. Namísto jednoduché, po okrajích mírně zvlněné rozhalenky, která je v současné viditelné verzi, byla košile ve spodní variantě lemována na rukávech a na límci jemnou krajkou, která u krku možná vytvářela žabó. Další výraznou změnou tohoto portrétu je původní bohatá alonžová paruka, která byla nahrazena skromnější domácí čepičkou s kožesinovým lemem. Změnila se též pozice pravé ruky, v níž portrétovaný původně držel záhyb pláště místo nynější knihy. Namísto reprezentativní podobizny, na níž byl Kreisinger zobrazen v alonžové paruce a honosném oděvu, se nakonec malíř přiklonil – nejspíše na přání samotného objednavatele – ke střídmějšímu, intimnějšímu pojetí, kdy je šlechtic zachycen jen v domácím oděvu (*banyanu*) a kniha odkazuje na jeho intelektuální zájmy.

Závěr

Z analýzy techniky malby obrazu *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter, rozené Happe* vyplývají jednotlivé kroky a volby autora v průběhu procesu tvorby díla – od výběru malířské podložky přes její přípravu pro malbu až po samotný malířský proces, který byl v tomto případě rozložen do dvou časově oddělených etap. Dílo po technologické stránce zapadá do Kupeckého širšího oevru a obsahuje některé shodné charakteristiky nalezené i na jiných dílech. Srovnání s obrazem ze stejného období, tradičně datovaným několik let po vzniku portrétu paní Gotterové, *Podobiznou Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří*, poukázalo na určité odlišnosti v použité podložce a při její přípravě.³⁶ Naopak podobným rysem nacházejícím se na obou srovnávaných dílech jsou obecně velmi často přítomná *pentimenti* na Kupeckého obrazech. V případě paní

the artist and the decisions he made while creating this artwork – his choice of support, his preliminary preparations for painting, and the actual painting process, which, in this case, was separated into two time-differentiated stages. From the technological perspective, the painting falls within Kupezky's wider oeuvre and contains some of the same characteristics found in his other works. A comparison made with another painting from the same period, specifically the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age*, which is traditionally dated to several years after the portrait of Mrs Gotter, drew attention to certain differences in the support that was used and how it was prepared.³⁶ Conversely, one feature that is shared by both of the compared artworks is the frequent occurrence of pentimenti in Kupezky's paintings. In the case of Mrs Gotter's portrait, they appear at two levels: firstly, the presence of an older portrait of a woman underneath the current painting, and secondly, changes the artist made during the painting of the current portrait.

The existence of an older painting underneath the current portrait may be interpreted in different ways. The initial hypothesis offered the possibility that the first version of the portrait was completely abandoned because the commissioning party found it unsatisfactory for some reason, and so Kupezky later covered it and painted the current version of the portrait.³⁷ However, given the significant differences in the way the two women are depicted and in their appearance, we believe that the more probable scenario is that the artist reused a canvas with a portrait of an entirely different person. In this case, Kupezky would have used an almost finished, but not yet varnished, canvas, which he covered with a reddish-brown covering layer, and created a new portrait for a different commissioning party. An artist may take such a step for purely practical, and also economical, reasons.³⁸

Although the precise identity of the woman portrayed in the previous portrait remains an open question, research and various comparisons indicate that it was a high-quality painting, the execution of which was comparable to Kupezky's best works with a similar theme. Despite the fact that the original paint layers have unfortunately suffered considerable damage, the *Portrait of Mrs Gotter* is inarguably a valuable and important example of Kupezky's late period, and the existence of an older portrait underneath it only adds to its appeal.

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

This article was written within the context of the project "The Painting Technique of Johann Kupezky (1666–1740)", realised with targeted financial support provided by the Academy of Fine Arts in Prague on the basis of a competition for supporting specific university research projects.

Gotterové sledujeme z tohoto hlediska dvě roviny: přítomnost spodní malby odlišného portréту dámy a autorské změny v rámci svrchní malby současné podoby portrétu.

Výskyt spodního portrétu si můžeme vykládat různými způsoby. Jako prvotní hypotéza se nabízelo možné úplné upuštění od první verze portrétu, který by byl pro zadavatele z nějakého důvodu nevyhovující, a tak by jej Kupecký později zatřel a namaloval portrét v současné verzi.³⁷ Vzhledem k výrazným odlišnostem ve způsobu zobrazení i podob obou portrétovaných dam se však domníváme, že pravděpodobnějším scénářem je druhotné použití obrazu se starším portrétem zcela odlišné postavy. Kupecký by tak použil již zřejmě téměř hotové, stále ještě však nelakované plátno, nanesl na něj krycí červenohnědou vrstvu a vytvořil novou podobiznu pro nového objednavatele. Pro tento krok mohou vést umělce čistě praktické, ale i ekonomické důvody.³⁸

I když přesná totožnost portrétované dámy spodního portrétu dosud zůstává otázkou, na základě průzkumů a porovnávání se lze domnívat, že šlo o kvalitní malbu, srovnatelnou svým provedením s Kupeckého předními díly podobného námětu. Obraz *Podobizna paní Gotterové*, který i navzdory žel značnému poškození původní malířské vrstvy nepopíratelně představuje hodnotného a důležitého zástupce Kupeckého pozdního tvůrčího období, tak získává díky přítomnosti spodního portrétu dále na zajímavosti.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Článek vznikl v rámci projektu „Technika malby Jana Kupeckého (1666–1740)“, uskutečňovaného na základě poskytnutí účelové finanční podpory poskytovatelem Akademií výtvarných umění v Praze v rámci soutěže na podporu projektů specifického vysokoškolského výzkumu.

Notes

- 1 The technological restoration research is being carried out at the Academy of Fine Arts in Prague as part of the dissertation project “The Painting Technique of Johann Kupezky (1666–1740)”. One of the objectives of this project is to present findings about the artist’s painting technique, which, on the basis of comparisons, might help answer questions associated with the origin of a work, its attribution, the level of workshop collaboration, and even a better understanding of the way the artist worked. So far twenty-one paintings from the National Gallery in Prague and the Moravian Gallery in Brno have been investigated and analysed.
- 2 1725, oil on canvas, 89 × 72 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 11683. Eduard Alexandr Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740): Gesamtwerk I* (Brno: 2014), 38, no. 100, fig. on 138.
- 3 The output from multispectral imaging methods consists of photographs or images obtained using various wavelengths: X-rays (RTG), ultraviolet reflected photography (UVR), false-colour ultraviolet photography (FCUV), fluorescent ultraviolet light (UVL), visible-induced visible luminescence using blue light (VIVL), visible light photography (VIS), false-colour infrared photography (FCIR), visible-induced infrared luminescence (VIL), and infrared reflectography (IRR). Other non-invasive research methods include X-ray fluorescence, topographic surface mapping (RTI – reflectance transformation imaging), and images obtained with a Dino-Lite microscope.
- 4 The invasive analytical methods used at the NGP’s laboratories include: Fourier-transform infrared spectroscopy (FTIR), Raman spectroscopy, electron microscopy, and microchemical analysis. Pyrolysis–gas chromatography–mass spectrometry (Py-GC/MS), an analysis for identifying the binding media, was performed at the laboratories of the Kunsthistorisches Museum Wien.
- 5 Around 1730, oil on canvas, 96 × 73 cm, on long-term loan to the National Gallery in Prague.
- 6 Oil on canvas, 90 × 69 cm, auction at the Dorotheum in Vienna, 13 April 2011, lot 738; Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740)*, 37, lot 99. The painting was examined by representatives of the NGP prior to the auction, but they concluded that the work is of a visibly lower quality than its pendant and that its state of preservation is not good. For this reason, the NGP stepped back from its original intention to acquire the painting for its collections. Replicas of the pendant portraits of the Gotters have been preserved, and they are either workshop paintings or copies (see below). Both oil on canvas, 94 × 74.5 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, inv. nos. L.3095, L.3096. Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740)*, 38, no. 99a, 100a, attributes them to the painter Jacob Samuel Beck (1715–1778); however, older literature linked them to Johann Kupezky himself: Klára Garas, *Kupezky és kortársai: kiállítás* (Budapest: 1954), 39, cat. no. 43, 39; František Dvořák, *Kupezký: der grosse Porträtmaler des Barocks* (Prague: 1956), Figs. 98, 99.
- 7 Kupezky’s stay in Gotha is evidenced by his acquittance from 19 December 1725; see Eduard Šafařík Sr, *Joannes Kupezky 1667–1740* (Prague: 1928), 264, note 6. During his stay there, Kupezky also made a portrait sketch of their son, Gustav Adolf von Gotter, who later attained an important position

Poznámky

- 1 Technologický restaurátorský průzkum díla je realizován v rámci disertačního projektu na Akademii výtvarných umění v Praze s názvem „Technika malby Jana Kupeckého (1666–1740)“. Mezi jeho cíle patří představování poznatků spojených s technikou malby autora, které by na základě vzájemného srovnávání mohly napomoci objasnění otázek týkajících se vzniku díla, autorství, podílu dílenské spolupráce i k lepšímu pochopení umělceva způsobu práce. Celkem bylo zatím prozkoumáno a analyzováno 21 obrazů ze sbírek Národní galerie v Praze a Moravské galerie v Brně.
- 2 1725, olej na plátně, 89 × 72 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 11683. Eduard Alexandr Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740): Gesamtwerk I*, Brno 2014, s. 38, č. 100, obr. s. 138.
- 3 Výsledkem multispektrálních zobrazovacích metod jsou fotografie či snímky v různých vlnových délkách – rentgenový snímek (RTG), ultrafialová fotografie (UVR), ultrafialová fotografie ve falešných barvách (FCUV), ultrafialová fluorescence (UVL), fluorescence ve viditelném spektru indukovaná modrým viditelným zářením (VIVL), fotografie ve viditelném záření (VIS), infračervená fotografie ve falešných barvách (FCIR), fluorescence v infračerveném spektru indukovaná viditelným zářením (VIL), infračervená reflektografie (IRR). Mezi další použité neinvazivní průzkumové metody patří rentgenová fluorescence (XRF), topografická mapa povrchu (RTI – reflectance transformation imaging) nebo snímky digitálním mikroskopem Dino-Lite.
- 4 Mezi použité invazivní analytické metody prováděné v laboratořích NGP patří: infračervená spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR), Ramanova spektroskopie, elektronová mikroskopie, mikrochemická analýza. V laboratořích Kunsthistorisches Museum Wien byla provedena pyrolyzní plynová chromatografie s hmotnostní spektrometrií (Py-GC/MS), analýza pro určení pojiv.
- 5 Kolem 1730, olej na plátně, 96 × 73 cm, dlouhodobá zápůjčka do Národní galerie v Praze.
- 6 Olej na plátně, 90 × 69 cm, aukce Dorotheum, Vídeň, 13. 4. 2011, č. 738; Safarik (cit. v pozn. 2), s. 37, č. 99. Obraz před aukcí prohlédli zástupci NGP, konstatovali ale, že dílo je znatelně nižší kvality než jeho protějšek a jeho stav dochování je nedobrá. Z tohoto důvodu NGP ustoupila od původního záměru získat obraz do svých sbírek. K párovým podobiznám manželů Gotterových jsou dochovány repliky, patrně dílenské, nebo kopie (viz dále) – obě olej, plátno 94 × 74,5 cm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. L.3095, L.3096. Safarik (cit. v pozn. 2), s. 38, č. 99a, 100a je připisuje malíři Jacobu Samuelovi Beckovi (1715–1778), starší literatura je ale spojovala se samotným Janem Kupeckým – Klára Garas, *Kupezky és kortársai: kiállítás*, Budapest 1954, s. 39, č. kat. 43, 39; František Dvořák, *Kupezký: der grosse Porträtmaler des Barocks*, Prag 1956, obr. 98, 99.
- 7 Kupeckého pobyt ve městě Gotha je doložen jeho kvitancí z 19. prosince roku 1725, viz Eduard Šafařík [st.], *Joannes Kupezky 1667–1740*, Prag 1928, s. 264, pozn. 6. Kupecký zde vytvořil také portrétní skicu syna Gustava Adolfa von Gotter, který později dosáhl významného

in Central European diplomacy and gradually held posts at several royal courts.

8 Bernhard Vogel after Johann Kupezky, mezzotint on paper, 350 × 253 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 7570. The print is a part of the album *Joannis Kupezki, Incomparabilis Artificiis, Imagines et Picturae*, published in Nuremberg in 1745, in which the portrait of Mrs Gotter is listed under no. 41 with the designation “*N. B. de Gotter ejus uxor*”. Print no. 40 from the same album is a print made after a portrait of Johann Michael von Gotter – *Liber baro de Gotter*, mezzotint on paper, 348 × 254 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 7571. In the print depicting Mrs Gotter, her dress is complemented with a fur-trimmed housecoat. Given the state of its preservation, it cannot be confirmed with any certainty if the Prague portrait also had this addition.

9 Oil on canvas, 99.5 × 81.6 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 11683.

10 Oil on canvas, 56.5 × 47 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 11659.

11 Tomáš Hylmar, “Vývst Národní galerii z izolace...” Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970”, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXX*, 2020, 208, 216–217, note 106. For details, see the preserved documentation regarding the exchange that is stored in the Archive of the National Gallery in Prague (National Gallery 1965–1970, Acquisitions, exchanges, bequests, box 22).

12 See note 8.

13 During the restoration intervention performed by Magdalena Černá in 2001, this old lining with a paper interlayer was removed and replaced with a wax-resin lining with an interlayer of black nonwoven textile, which is also visible along the painting's edges. Unfortunately, the original paint layer is significantly damaged. It is abraded in many places, and particularly in the background area, the paint layer is lost or difficult to read. It is possible to gain an idea of how layers have been lost using the X-ray image (the black spots, see Fig. 1b). The artwork was fairly extensively filled in and retouched, and a thick coat of wax-resin lacquer containing polymerised oil was applied; Magdalena Černá, “Restaurátorská zpráva” (Prague: 2001), unpublished document, available in the archive of the NGP Restoration Department.

14 Seventeen of the twenty-one investigated artworks are painted on a reddish-brown bole ground layer. This colour ground was widely used starting in the seventeenth century, particularly in the case of South European painting on canvas. Two-layer grounds, with a lighter top layer containing lead white, started to appear regularly during the seventeenth and eighteenth centuries, chiefly in North-West Europe, where they became very popular. Nico van Hout, “Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting”, in: *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, ed. Erma Hermens (London: 1998), 199–225, 212; Maartje Stols-Witlox, *Historical Recipes for Preparatory Layers for Oil Paintings in Manuals, Manuscripts and Handbooks in North West Europe, 1550–1900: Analysis and Reconstructions*, thesis, (Amsterdam: University of Amsterdam, 2014), 412; Maartje Stols-Witlox, “By no means a trivial

postavení v rámci středoevropské diplomacie a působil postupně na několika dvorech.

8 Bernhard Vogel podle Jana Kupeckého, mezzotinta na papíře, 350 × 253 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 7570. List je součástí alba *Joannis Kupezki, Incomparabilis Artificiis, Imagines et Picturae*, vydaného v Norimberku roku 1745, kde je v seznamu vyobrazení portrét paní Gotterové uveden pod číslem 41 s označením „*N. B. de Gotter ejus uxor*“. Ze stejného souboru je i list č. 40 podle portrétu Johanna Michaela von Gotter – *Liber baro de Gotter*, mezzotinta na papíře, 348 × 254 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 7571. Grafický list paní Gotterové přináší podobu jejích šatů doplněnou o domácí negligé lemované kožešinou. Vzhledem ke stavu dochování nelze s jistotou potvrdit, zda měl i pražský portrét tento doplněk.

9 Olej na plátně, 99,5 × 81,6 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 11683.

10 Olej na plátně, 56,5 × 47 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 11659.

11 Tomáš Hylmar, „Vývst Národní galerii z izolace...” Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970, *Bulletin Národní galerie v Praze XXX*, 2020, s. 208, 216–217, pozn. 106. Podrobnosti viz dochovaná korespondence k výměně uložená v Archivu Národní galerie v Praze (Národní galerie 1965–1970, Akvizice, výměny, odkazy, kart. 22).

12 Viz pozn. 8.

13 Během restaurátorského zásahu provedeného roku 2001 Magdalenou Černou byla tato stará rentoaláž s papírovou mezivrstvou sejmuta a nahrazena rentoaláží voskopryskyřičnou s mezivrstvou z černé netkané textilie, která je také patrná na bocích obrazu. Originální malířská vrstva je bohužel do značné míry poškozená, odřena a na mnoha místech, zvláště v oblasti pozadí, ztracena či špatně čitelná. O množství výpadků obrazových vrstev si lze udělat představu na základě RTG snímku (černá místa, viz obr. 1b). Dílo bylo poměrně rozsáhle tmeleno a retušováno a opatřeno silným voskopryskyřičným lakem s polymerovaným olejem; Magdalena Černá, *Restaurátorská zpráva* (nepublikovaný dokument, přístupný v archivu Restaurátorského oddělení NGP), Praha 2001.

14 Sedmnáct z jednadvaceti zkoumaných děl je malováno na červenohnědém podkladu bolusového typu. Tato barevnost podkladu byla širokou praxí zejména v jihoevropské malbě na plátně od 17. století. Dvouvrstvé podklady s vrchní vrstvou světlejší s olovnatou bělobou se běžně vyskytují v průběhu 17. a 18. století, a to především v severozápadní Evropě, kde se staly velmi populárními. Nico van Hout, Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting, in: Erma Hermens (ed.), *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, London 1998, s. 199–225, s. 212; Maartje Stols-Witlox, *Historical Recipes for Preparatory Layers for Oil Paintings in Manuals, Manuscripts and Handbooks in North West Europe, 1550–1900: Analysis and Reconstructions*, diplomová práce, University of Amsterdam, Amsterdam 2014, s. 412;

matter'. The Influence of the Colour of Ground Layers on Artists' Working Methods and on the Appearance of Oil Paintings, According to Historical Recipes from North West Europe, c. 1550–1900", *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, no. 4, 2015, <http://www.jstor.org/stable/24766214>, accessed 20 Mar 2021.

15 The other two are the *Portrait of Hedwig Franciska Wussin*, 1716, oil on canvas, 87 × 67.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1276, and the previously mentioned *Self-Portrait*, oil on canvas, 71.5 × 51.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 11182, the attribution of which remains an open question, chiefly because of the quality of the painting. E. A. Safarik describes the last-named work as "a pastiche reduced from a half-length portrait", see Safarik, *Johann Kupecky (1666–1740)*, 52, no. 143g.

16 Martina Bajoux Kmoníčková, "Laboratorní zpráva (revize) 01/7" (Prague: 2020), unpublished document, available in the archive of the NGP Chemical Technological Laboratory.

17 An analysis of the binding media was carried out in collaboration with experts at the scientific laboratory of the Kunsthistorisches Museum Wien using the pyrolysis–gas chromatography–mass spectrometry (Py-GC/MS) method with financial support from the Research Grant Competition of the Academy of Fine Arts in Prague. Václav Pitthard, "Report on the GC/MS analyses of composition of organic material from paintings by Johann Kupecky from the collections of the National Gallery in Prague" (Vienna: 2020), unpublished document, available in the archive of the NGP Chemical Technological Laboratory.

18 The use of oil grounds in Central Europe was found in the paintings of, for example, Petr Brandl and Karel Škréta. See Adam Pokorný, "Technika malby Petra Brandla", in: *Petr Brandl 1668–1735: Studie*, ed. Andrea Steckerová (Prague: 2018), 194; Radomil Klouza, "K malířské technice Karla Škréty", in: *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba*, eds. Lenka Stolárová and Kateřina Holečková (Praha: 2013), 432. Conversely, emulsion grounds on canvas with the presence of a water and protein component have been identified in some of the works by Baroque painters such as Peter Paul Rubens, Gerrit Dou, Jan Steen, Nicolaes Maes, and Murillo; see Maartje Stols-Witlox, Bronwyn Ormsby, Mark Gottsegen, "Grounds, 1400–1900 – Including: Twentieth-Century Grounds", in: *Conservation of Easel Paintings*, eds. Joyce Hill Stoner and Rebecca Rushfield (London: 2012), 176.

19 Hout, "Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting", 214. Petr Brandl is one example of a Central European artist who used canvas pre-primed with gesso; see Pokorný, "Technika malby Petra Brandla", 191–193.

20 *Portrait of the Miniaturist Karl Bruni*, 1709, oil on canvas, 166.5 × 127.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 2727; *Family Portrait of a Young Couple and a Young Boy*, ca. 1713, oil on canvas, 166 × 138 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1555 (listed as the work of an anonymous Austrian painter from the first quarter of the eighteenth century); *Family Portrait of an Elderly Couple and a Little Girl*, oil on canvas, 171 × 142 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1554 (listed as the work of an anonymous Austrian painter from the first quarter of the eighteenth

Maartje Stols-Witlox, 'By no means a trivial matter'. The Influence of the Colour of Ground Layers on Artists' Working Methods and on the Appearance of Oil Paintings, According to Historical Recipes from North West Europe, c. 1550–1900, *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, 2015, č. 4, <http://www.jstor.org/stable/24766214>, vyhledáno 20. 3. 2021.

15 Dalšími jsou *Podobizna Hedviky Františky Wussinové*, 1716, olej na plátně, 87 × 67,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1276, a dříve zmíněná *Vlastní podobizna*, olej na plátně, 71,5 × 51,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 11182, jejíž autorství je zejména kvůli kvalitě provedení malby prozatím otázkou. E. A. Safarik poslední jmenované dílo uvádí jako „pastiš zmenšený z portrétu polopostavy“, Safarik (cit. v pozn. 2), s. 52, č. 143g.

16 Martina Bajoux Kmoníčková, *Laboratorní zpráva (revize) 01/7* (nepublikovaný dokument, přístupný v archivu Chemicko-technologické laboratoře NGP), Praha 2020.

17 Analýza pojiv byla provedena ve spolupráci s odbornými pracovníky vědecké laboratoře Kunsthistorisches Museum ve Vídni za pomoci metody pyrolyzní plynové chromatografie s hmotnostní spektrometrií (Py-GC/MS) za podpory Výzkumné grantové soutěže Akademie výtvarných umění v Praze. Václav Pitthard, *Report on the GC/MS analyses of composition of organic material from paintings by Jan Kupecký from the collections of the National Gallery in Prague* (nepublikovaný dokument, přístupný v archivu Chemicko-technologické laboratoře NGP), Vienna 2020.

18 Olejový podklad byl ve středoevropském regionu nalezen také např. u Petra Brandla či Karla Škréty. Viz Adam Pokorný, *Technika malby Petra Brandla*, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl 1668–1735: Studie*, Praha 2018, s. 194; Radomil Klouza, *K malířské technice Karla Škréty*, in: Lenka Stolárová – Kateřina Holečková (ed.), *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba*, Praha 2013, s. 432. Emulzní podklad na plátně s přítomností proteinové, vodní složky byl naopak identifikován u některých děl barokních malířů, jako jsou např. Peter Paul Rubens, Gerrit Dou, Jan Steen, Nicolaes Maes nebo Murillo. Maartje Stols-Witlox – Bronwyn Ormsby – Mark Gottsegen, *Grounds, 1400–1900, Including: Twentieth-Century Grounds*, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (ed.), *Conservation of Easel Paintings*, London 2012, s. 176.

19 Hout (cit. v pozn. 14), s. 214. Ve středoevropské oblasti můžeme jako příklad použitého předem našepsovaného plátna uvést Petra Brandla. Viz Pokorný (cit. v pozn. 18), s. 191–193.

20 *Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho*, 1709, olej na plátně, 166,5 × 127,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2727; *Rodinná podobizna mladých manželů s chlapcem*, asi 1713, olej na plátně, 166 × 138 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1555 (vedeno jako anonymní rakouský malíř 1. čtvrtiny 18. století); *Rodinná podobizna starších manželů s děvčátkem*, olej na plátně, 171 × 142 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1554 (vedeno

century); *Portrait of Prince Eugene of Savoy*, 1715, oil on canvas, 265 × 186 cm, Brno, Moravian Gallery in Brno, inv. no. A 6.

21 *Allegory of Painting*, after 1710, oil on canvas, 88.5 × 70.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 2999; *Self-Portrait of the Artist at Work on the Likeness of His Wife*, 1711, oil on canvas, 93.5 × 74.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 2657.

22 The reason for this construction of layers is the low covering power of most blue pigments mixed with oil binders, which is due to the similar refractive index of both components. Given the relatively high price of most blue pigments, the use of a lower covering layer was also based on economic reasons. Ernst van de Wetering, “Reflections on the Relation between Technique and Style: The Use of the Palette by the Seventeenth-Century Painter”, in: *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands, 26–29 June, 1995*, eds. Arie Wallert, Erma Hermens, and Marja Peek (United States of America: Getty Conservation Institute, 1995), 196–203; Roy Ashok, ed., *Artist’s Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2 (London: 1997), 231.

23 *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Youth*, 1700, oil on canvas, 76 × 60 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 17451.

24 In oil painting, indigo has a tendency to fade and become discoloured, but compared to the majority of other blue pigments, it is easier to work with – it has a high covering power because it can be ground into small particles in oil and is thus easy to apply. Margriet van Eikema Hommes, “Painters’ Methods to Prevent Colour Changes Described in Sixteenth to Early Eighteenth Century Sources on Oil Painting Techniques”, in: *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, ed. Erma Hermens (London: 1998), 519, 200.

25 This pigment was first synthesised in 1706 by Johann Jacob Diesbach in Berlin. The first use of Prussian blue was by Pieter van der Werff in his painting *The Entombment of Christ*, signed and dated 1709, 66.7 × 54 cm, Potsdam, Bildergalerie am Schloss Sanssouci. Jens Bartoll, *The Early Use of Prussian Blue in Paintings, 9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalem 2008, <https://www.ndt.net/article/art2008/papers/029bartoll.pdf>, accessed 7 Dec 2020. For more on this topic, see also: Barbara H. Berrie, “Prussian Blue”, in: *Artist’s Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, ed. Elisabeth West Fitzhugh (London: 1997), 191–217; Jo Kirby and David Saunders, “Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and the Influences of Extenders”, *National Gallery Technical Bulletin (London)*, vol. 25, 2004, 73–99.

26 *Self-Portrait*, 1709–1711, oil on canvas, 92 × 73.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 5698; *Tobiáš Huth with His Wife*, oil on canvas, 95 × 74 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1549.

27 *Self-Portrait*, oil on canvas, 103 × 80 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1437. A new attribution was made by Enikő Buzási, “Die Bestimmung eines Bildnisses der Prager Nationalgalerie: ein Porträt des Ádám Mányoki von Ismael Mengs”, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, ed. Zsuzsanna Dobos (Budapest: 1999), 7–18.

28 Eduard Alexandr Safarik, *Künstler aus dem Umkreis von*

jako anonymní rakouský malíř 1. čtvrtiny 18. století); *Podobizna Evžena Savojského*, 1715, olej na plátně, 265 × 186 cm, Brno, Moravská galerie v Brně, inv. č. A 6.

21 *Alegorie malířství*, po 1710, olej na plátně, 88,5 × 70,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2999; *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét manželky*, 1711, olej na plátně, 93,5 × 74,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 2657.

22 Důvodem této skladby vrstev je nízká kryvost většiny modrých pigmentů utřených v olejovém pojidle, což je způsobeno podobným indexem lomu obou složek. Vzhledem k relativně vysoké ceně většiny modrých pigmentů mělo užití spodní krycí vrstvy zároveň ekonomické důvody. Ernst van de Wetering, Reflections on the Relation between Technique and Style: The Use of the Palette by the Seventeenth-Century Painter, in: Arie Wallert – Erma Hermens – Marja Peek (eds.), *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice: Preprints of a Symposium Held at the University of Leiden, the Netherlands, 26–29 June, 1995*, Getty Conservation Institute, United States of America 1995, s. 196–203; Roy Ashok (ed.), *Artist’s Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, London 1997, s. 231.

23 *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu v mládí*, 1700, olej na plátně, 76 × 60 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 17451.

24 Indigo v olejomalbě má tendenci k blednutí a odbarvení, ale na rozdíl od většiny ostatních modrých pigmentů se s ním pracuje v olejomalbě poměrně dobře – má dobrou krycí schopnost, protože jej lze utřít v oleji na jemné částice a je také snadno aplikovatelný. Margriet van Eikema Hommes, Painters’ Methods to Prevent Colour Changes Described in Sixteenth to Early Eighteenth Century Sources on Oil Painting Techniques, in: Erma Hermens (ed.), *Looking Through Paintings: The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, London 1998, s. 519, s. 200.

25 Výroba tohoto pigmentu se uvádí roku 1706 v Berlíně Johannem Jacobem Diesbachem. První doložené použití pruské modři na obraze je *Ukládání Krista do hrobu* od Pietera van der Werff, signovaný s datací roku 1709, 66,7 × 54 cm, Potsdam, Bildergalerie am Schloss Sanssouci. Jens Bartoll, *The Early Use of Prussian Blue in Paintings, 9th International Conference on NDT of Art*, Jerusalem 2008, <https://www.ndt.net/article/art2008/papers/029bartoll.pdf>, vyhledáno 7. 12. 2020. Více k problematice viz také: Barbara H. Berrie, Prussian Blue, in: Elisabeth West Fitzhugh (ed.), *Artist’s Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, London 1997, s. 191–217; Jo Kirby – David Saunders, Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and the Influences of Extenders, *National Gallery Technical Bulletin (London)*, vol. 25, 2004, s. 73–99.

26 *Vlastní podobizna*, 1709–1711, olej na plátně, 92 × 73,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 5698; *Tobiáš Huth s chotí*, olej na plátně, 95 × 74 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1549.

27 *Vlastní podobizna*, olej na plátně, 103 × 80 cm,

Johann Kupezky: Ausgewählte Werke (Brno: 2014), 27, no. Me1.; Radomil Klouza, *Pohled do obrazu: Technologická kopie obrazu jako tvůrčí studijní proces* (Boskovice: 2014), 266–277.

29 Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740)*, 38, believed that pentimenti were only associated with the head “which was originally turned slightly to the left and was positioned higher than the current one”.

30 Oil on canvas, 94.6 × 75.6 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, inv. no. GG 582.

31 Safarik, *Johann Kupezky (1666–1740)*, 29, no. 73. Just behind the portrayed woman’s left hand, there is a visible indication of a diadem or crown (?) in the lower layer. In that case, the previous portrait could have been either Margravine Christiane Charlotte herself, or possibly Magdalena August von Anhalt-Zerbst (1679–1740), the wife of Duke Friedrich II. Given the age of the portrayed, it is more probable to consider that it is Margravine Christiane Charlotte von Brandenburg-Ansbach, who, after the death of her husband, Wilhelm Friedrich von Brandenburg-Ansbach (1686–1723), assumed his office in place of their underage son. The crown would then be a reference to her regency. Nonetheless, the mentioned possibilities of the identity of the women in the previous painting all remain at the hypothetical level.

32 Based on the X-ray, it seems that the original appearance of the embroidered bodice was not too different from the embroidery covering the décolletage in the *Portrait of Mrs Haberstock* (oil on canvas, 85 × 67 cm, Prague, Prague Castle Collections, Masaryk Collection, inv. no. HS 00405a, PHO 00428); Zdeněk Kazlepka, in: *Tož to kupte! TGM a sbírka umění pro Pražský hrad*, eds. Markéta Ježková, Jitka Šosová et al. (Prague: 2018), 128, no. I/64. Both mentioned portraits are also similar in the way they have been conceived.

33 Similar later modifications were made to other portraits as well. One such example is Kupezky’s previously mentioned *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Youth* (see note 23), which was later overpainted and significantly transformed by the armour that was added; for more detailed information, see Tadeáš Kadlec, “Obraz Michaela Kreisingera z Eckersfeldu a jeho proměny”, *Umění LXVI*, 2018, 368–387. Changes were also made (most probably by the artist) in the pendant portraits of Willem II Marienburg and his wife Geertruid Marienburg, née Assink (both oil on canvas, 81 × 65 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 640, O 639) by the Dutch painter Gerard ter Borch (1617–1681). The clothing worn by the portrayed was updated according to contemporary fashion after just about fifteen years; for more information, see Anja K. Ševčík, ed., *National Gallery in Prague: Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries, Illustrated Summary Catalogue* (Prague: 2012), 67–71.

34 See note 8. “*Immunis aram si tetigit manu. Non sumptuosa blandior hostia.*” (*Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter*); “*Vitae summa brevis spes nos vetat ichoare longam.*” (*Portrait of Johann Michael von Gotter*).

35 The changes in the appearance of the portrayed have previously been studied: Eduard E. Šafařík, “Tři podoby Michaela Kreisingera z Eckersfeldu od Jana Kupeckého”, *Umění X*, 1962, 113–132; and Jan Hertl, “Dva portréty Michaela Kreisingera z Eckersfeldu od Jana Kupeckého”, *Umění X*, 1962, 68–74. It should be mentioned that Pavel

Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1437. Novou atribuci přináší Enikő Buzási, *Die Bestimmung eines Bildnisses der Prager Nationalgalerie: ein Porträt des Ádám Mányoki von Ismael Mengs*, in: Zsuzsanna Dobos (ed.), *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, Budapest 1999, s. 7–18.

28 Eduard Alexandr Safarik, *Künstler aus dem Umkreis von Johann Kupezky: Ausgewählte Werke*, Brno 2014, s. 27, č. Me1.; Radomil Klouza, *Pohled do obrazu: Technologická kopie obrazu jako tvůrčí studijní proces*, Boskovice 2014, s. 266–277.

29 Safarik (cit. v pozn. 2), s. 38, se domníval, že se jedná pouze o pentimenti hlavy, „*kteřá byla původně natočená lehce doleva a byla vyšší než ta stávající*“.

30 Olej na plátně, 94,6 × 75,6 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv. č. GG 582.

31 Safarik (cit. v pozn. 2), s. 29, č. 73. Za levou rukou dámy ze spodní vrstvy je patrný náznak diadému či korunky (?). Pak by se snad mohlo jednat o samotnou markraběnku Christinu Charlottu, nebo případně i o Magdalenu Augustu von Anhalt-Zerbst (1679–1740), manželku vévody Friedricha II. Vzhledem k věku portrétované by v úvahu připadala spíše Christine Charlotte markraběnka von Brandenburg-Ansbach, která se po smrti manžela Wilhelma Friedricha von Brandenburg-Ansbach (1686–1723) ujala vlády namísto svého nezletilého syna. Korunka by pak odkazovala na její regentství. Naznačené možnosti identifikace dámy ze spodní vrstvy ale zůstávají jen v rovině hypotézy.

32 Podle RTG snímků se zdá, že původní podoba živůtku s výšivkou nebyla příliš vzdálená vyšivané dekoltáží na obraze *Podobizna paní Haberstockové* (olej na plátně, 85 × 67 cm, Praha, Sbírkový Pražského hradu, Masarykův fond, inv. č. HS 00405a, PHO 00428); Zdeněk Kazlepka, in: Markéta Ježková, Jitka Šosová a kol., *Tož to kupte! TGM a sbírka umění pro Pražský hrad*, Praha 2018, s. 128, č. I/64. Oba zmíněné portréty jsou si ostatně blízké i konceptem.

33 K podobným pozdějším doplněním portrétů docházelo. Příkladem je Kupeckého již zmíněná *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu v mládí* (pozn. 23), jež byla později přemalována a díky doplněné zbroji významově proměněna; podrobně k tomu Tadeáš Kadlec, *Obraz Michaela Kreisingera z Eckersfeldu a jeho proměny*, *Umění LXVI*, 2018, s. 368–387.

K pozdějším, nejspíše autorským změnám došlo např. i na podobiznách Willema II. Marienburga a jeho manželky Gertruidy Marienburg, rozené Assink (oba olej na plátně, 81 × 65 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 640, O 639) od holandského malíře Gerarda ter Borch (1617–1681). Oděvy portrétovaných byly po bezmála 15 letech upraveny podle aktuální módy; blíže k tomu Anja K. Ševčík (ed.), *National Gallery in Prague: Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2012, s. 67–71.

34 Viz pozn. 8. „*Immunis aram si tetigit manu. Non sumptuosa blandior hostia.*” (*Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter*), „*Vitae summa brevis spes nos vetat ichoare longam.*” (*Podobizna Johanna Michaela von Gotter*).

35 Proměnami podoby portrétovaného se již dříve

Preiss attributed the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age* to Johann Peter Molitor (1702–1757), see Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy* (Prague: 2000), 58–60, cat. no. 18. Kadlec, “Obraz Michaela Kreisingera z Eckersfeldu a jeho proměny”, 382, attributes the “top layer” of the painting to Václav Vavřinec Reiner (1689–1743). Both of these specified attributions are based on culturo-historical arguments; however, based on the painting technique, the portrait can be included with the rest of Kupecky’s oeuvre. In this article, the *Portrait of Michael Kreisinger of Eckersfeld in His Old Age* is used chiefly for the sake of comparison with the examined portrait of Mrs Gotter. The more time-consuming comparison with the oeuvre of Wenzel Lawrence Reiner and Johann Peter Molitor has not yet been performed and will be the subject of future studies.

36 The mentioned technological differences do not, however, deviate from Kupecky’s wider oeuvre to an extent where it would be possible to question their attribution.

37 This is the case with, for example, Petr Brandl and his *Portrait of a Nobleman in a Blue Cloak* (ca. 1710), oil on canvas, 144 × 106.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1281, where the X-ray reveals that after the first portrait, which was apparently refused by the commissioning party, the artist covered it with a red ground, turned it upside down, and painted a new portrait; see Pokorný, “Technika malby Petra Brandla”, 208 (note 18).

38 One example of the re-use of a canvas in the Central European region may be seen in the recently discovered painting by Hans von Aachen, the *Man of Sorrows* from the Břevnov Monastery, in which an X-ray revealed a previous painting that was seemingly a portrait of Rudolf II; see Jana Bečvářová, *Břevnovského Krista namaloval Hans von Aachen, potvrdil historik umění* (Prague: Academy of Sciences of the Czech Republic, 2020), www.avcr.cz/cs/veda-a-vyzkum/aktuality/Brevnovskeho-Krista-namaloval-Hans-von-Aachen-potvrdil-historik-umeni/, accessed 25 Apr 2021.

zabývali Eduard E. Šafařík, *Tři podoby Michaela Kreisingera z Eckersfeldu od Jana Kupeckého*, *Umění X*, 1962, s. 113–132, a Jan Hertl, *Dva portréty Michaela Kreisingera z Eckersfeldu od Jana Kupeckého*, *Umění X*, 1962, s. 68–74. Sluší se podotknout, že *Podobiznu Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří* připsal Pavel Preiss Janu Petrovi Molitorovi (1702–1757); Pavel Preiss, *Jan Petr Molitor 1702–1757. Podobizny a portrétní motivy*, Praha 2000, s. 58–60, č. kat. 18. Tadeáš Kadlec (cit. v pozn. 33), s. 382, pak přisuzuje „vrchní vrstvu“ obrazu Václavu Vavřinci Reinerovi (1689–1743). Obě uvedené atribuce jsou založeny na kulturně-historických argumentech, obraz se ale zdá technikou malby včleňovat do ostatní Kupeckého tvorby. *Podobizna Michaela Kreisingera z Eckersfeldu ve stáří* je v této stati uváděna především jako komparační materiál ke zkoumanému obrazu paní Gotterové. Časově náročněji porovnání s tvorbou Václava Vavřince Reiner a Jana Petra Molitora nebylo dosud prováděno a bude předmětem dalších studií.

36 Zmíněné technologické odlišnosti se však nevymykají ve srovnání s širším Kupeckého oevrem natolik, aby bylo možné je označit za určující pro zpochybnění jeho autorství.

37 Tento případ sledujeme například u Petra Brandla a jeho *Podobizny šlechtice v modrém plášti*, (kolem 1710), olej na plátně, 144 × 106,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1281, kde z RTG snímku obrazu vyplývá, že po prvním portrétu a jeho zřejmém odmítnutí objednavatelem jej malíř zatřel červeným podkladem, otočil a namaloval portrét nový. Pokorný (cit. v pozn. 18), s. 208.

38 Jako příklad druhotného použití plátna ve středoevropském regionu můžeme uvést nedávno objevenou malbu *Bolestného Krista* od Hanse von Aachena z Břevnovského kláštera, kde RTG snímek odhalil spodní malbu zřejmě s podobiznou Rudolfa II., viz Jana Bečvářová, *Břevnovského Krista namaloval Hans von Aachen, potvrdil historik umění*, Akademie věd České republiky 2020, www.avcr.cz/cs/veda-a-vyzkum/aktuality/Brevnovskeho-Krista-namaloval-Hans-von-Aachen-potvrdil-historik-umeni/, vyhledáno 25. 4. 2021.

Abstract

Johann Kupezky (1666–1740) painted the *Portrait of Ludemille Magdalene von Gotter, née Happe* in 1725, not long after he moved from Catholic Vienna to Nuremberg and became active in Germany. This painting is one of two examples of Kupezky's late work in the National Gallery in Prague's collections. Restoration research has revealed new information. The portrait was painted on a previously used canvas – an X-ray clearly shows that beneath it is a portrait of a woman with a different hairstyle, clothes, and hand gestures. This article covers the existing knowledge about the work as well as the additional details obtained through in-depth technical research, such as information about the painting technique, the composition of the used materials, and the artist's methods and work processes. It also examines the connection between the final painting and the older painting underneath as well as various art history aspects.

Translated by Veronika Lopauřová

Anotace

Podobiznu Ludemille Magdalene von Gotter, rozené Happe vytvořil Jan Kupecký (1666–1740) po přesídlení z katolické Vídně do Norimberka na počátku svého německého působení roku 1725. Obraz je jedním ze dvou příkladů Kupeckého pozdní tvorby ve sbírkách Národní galerie v Praze. Během restaurátorského průzkumu se objevily nové skutečnosti. Dílo je malováno na druhotně použité plátno – na rentgenovém snímku se zřetelně projevuje spodní malba s podobiznou dámy s odlišným účesem, oděvem i gesty rukou. Příspěvek představuje jednak dosavadní poznatky o díle, jednak nové podrobnosti, získané na základě detailního technologického průzkumu, týkající se techniky malby, složení použitých materiálů, způsobu a postupu práce umělce a zaměřuje se na souvislosti mezi spodní a výslednou malbou i po umělecko-historické stránce.



Domenico Beccafumi

1/
Domenico Beccafumi,
*Study of A Young Boy
Smiling*, 1529–1535,
tempera on paper,
dimensions of face
208 × 151 mm (trimmed
and pasted onto a
new sheet of paper),
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. K 57800

Domenico Beccafumi,
*Studie usmívajícího se
chlapce*, 1529–1535,
tempera na papí-
ře, rozměry tváře
208 × 151 mm (oříznuto
a podlepeno), Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. K 57800

Bordering on Painting: An Unknown Study of *A Young Boy Smiling* by Domenico Beccafumi

DALIBOR LEŠOVSKÝ

The first half of the sixteenth century is regarded as an era when Sieneese painting last received Europe-wide acclaim and its artists belonged among the most illustrious Italian masters. Domenico Beccafumi (ca. 1486–1551) definitely played an appreciable role in the interest and recognition that the city and its artists received from contemporary art theorists and connoisseurs. This was a painter who in no small way contributed to the emergence of a unique and magnificent version of a style termed “*maniera*”.¹ However, these happy times did not last long. With Beccafumi’s death, the local school of painting lost its eminent mastermind and a few years later the city was also stripped of its political independence. In 1555, after four hundred years, the once independent Republic of Siena was annexed to the Duchy of Tuscany, in which Florence dominated both culturally and politically. Regardless of the attempts made by the following generations of artists, Sieneese painting never again elicited such attention as during the times of its greatest splendour.²

Na pomezí malby: neznámá studie *Usmívajícího se chlapce* od Domenica Beccafumiho

První polovina 16. století je považována za období, v němž sienské malířství naposledy dosáhlo evropského věhlasu a jeho tvůrci náleželi mezi nejslavnější italské umělce. Nezanedbatelný podíl na pozornosti a uznání, kterých se městu a jeho tvůrcům dostalo ze strany dobových teoretiků a milovníků umění, měl bezesporu Domenico Beccafumi (kolem 1486–1551). Malíř, jenž rozhodující měrou přispěl k vytvoření svébytné a velkole-

Although Beccafumi devoted himself to graphic art,³ sculptural work,⁴ and scenography,⁵ the core of his artistic activities lay in painting. The surviving realisations, whether wall decorations of palaces or altarpieces, attest to an artistic figure who pushed the boundaries of stereotyped expression. A specific type of physiognomy, relaxed brushwork, rapid strokes of the brush, and an admirable interplay of light and dark all created of Beccafumi's paintings worlds bordering on imaginary possibilities.⁶ Already Giorgio Vasari was aware of the artist's extraordinary painting idiom. The author of the celebrated book also had an enthusiastic view of the painter's drawings, which he considered to be "divinely executed".⁷

For Beccafumi, the pen was the most commonly used drawing tool.⁸ A set of some twenty studies of male and female faces, executed in tempera on paper, tend to be also included among his drawings.⁹ This is a fairly small group of works of art, dispersed, contrary to Beccafumi's most distinguished paintings, throughout European and American art collections.¹⁰ The study in the holdings of the National Gallery in Prague, which has so far escaped scholarly attention, can be newly included in this set of works.

According to Donato Sanminiatielli – a foremost connoisseur of the artist's oeuvre – Beccafumi was the sole accomplished Mannerist painter in whose work the technique of tempera on paper appeared.¹¹ However, he was not the only one to have made studies for his paintings in this way. Among Siennese artists, a similar approach can be found in the works of Francesco Vanni (1563–1610)¹² and Rutilio Manetti (1571–1639).¹³ Nor was this technique unknown to Federico Barocci (1533–1612)¹⁴ and the Carracci of Bologna.¹⁵ Sanminiatielli, whose research is invaluable, claimed that each of Beccafumi's tempera studies was in fact a preliminary drawing for some of the concrete faces depicted in the Siena frescoes and paintings. He dated their creation to the period in which the painted decoration of the Sala del Concistoro in Siena's Palazzo Pubblico was produced.¹⁶ Certain later scholarly studies on the subject revised these opinions, but otherwise not much has changed regarding his conclusions.¹⁷

Beccafumi was commissioned to decorate the Sala del Concistoro, the most prestigious public project in Siena of those days, not only because of the fine reputation he enjoyed, but also due to the favourable reception of his fresco decoration in one of the rooms of the Palazzo Venturi in Siena (now the Palazzo Bindi-Sergardi).¹⁸ The artist decorated the ceiling amidst an atmosphere of tense local patriotism that had been fomented by the imminent threat to Siena's independence and the related involvement in local conflicts. The main impetus for the decoration of the hall was the planned visit of the Holy Roman Emperor Charles V (1500–1558), which ultimately failed to take place. It was the customers' intention to create a space that would be appropriately representative of the city, its autonomy, and its republican system of government.¹⁹ Beccafumi was commissioned with this project in 1529 and in that same year he set to work. However,

pé varianty slohu označovaného „maniera“.¹ Šťastné období ale nemělo dlouhého trvání. S Beccafumiho smrtí tamní škola přišla o svou vůdčí osobnost a pár let poté město ztratilo i svou politickou nezávislost. Čtyři století svobodná republika byla v roce 1555 připojena k Toskánskému vévodství, v němž kulturně i politicky dominovala Florencie. Nehledě na pokusy následujících generací, sienské malířství už nikdy nebudilo takovou pozornost, jaké se mu dostávalo v dobách jeho největší slávy.²

Třebaže se Beccafumi věnoval grafické tvorbě,³ sochařským realizacím⁴ a scénografii,⁵ jádro jeho uměleckých aktivit spočívalo v malířství. Dochované realizace, ať už nástěnná výzdoba paláců, anebo oltařní obrazy, dokládají uměleckou osobnost překračující hranice stereotypů. Specifická fyziognomie, uvolněný rukopis, rychlé tahy štětcem, nevídaná hra světla a stínů často vytváří z Beccafumiho maleb světy na hraně imaginárních možností.⁶ Jeho pozoruhodného malířského projevu si byl dobře vědom již Giorgio Vasari. Autor slavného spisu s nadšením nahlížel také na malířovy kresby, které považoval za „božsky provedené“.⁷

Nejběžnějším kresebným nástrojem bylo pro Beccafumiho pero.⁸ Mezi jeho kresby bývá také řazen soubor přibližně dvou desítek studií mužských a ženských tváří provedených temperou na papíře.⁹ Jedná se o poměrně malý soubor rozptýlený, na rozdíl od Beccafumiho nejvýznamnějších malířských realizací, po evropských a amerických sbírkách.¹⁰ Mezi ně lze nově zařadit i studii z Národní galerie v Praze, která doposud unikala pozornosti badatelů.

Podle Donata Sanminiatielliho – předního znalce malířovy tvorby – byl Beccafumi jediným významným manýristickým umělcem, v jehož díle se technika tempéry na papíře vyskytovala.¹¹ Nebyl ale sám, kdo tímto způsobem prováděl studie ke svým obrazům. Mezi Sieňany se s obdobnou tvorbou lze setkat u Francesca Vanniho (1563–1610)¹² nebo Rutilia Manettiho¹³ (1571–1639). Technika ale nebyla neznámá ani Federicovi Baroccimu (1533–1612)¹⁴ nebo boloňským Carracciům.¹⁵ Sanminiatielli, jehož výzkum je zcela neopomenutelný, zastával názor, že každá z Beccafumiho temperových studií byla přípravnou prací pro některou z konkrétních tváří vyskytujících se na sienských freskách a obrazech. Jejich vznik kladl do období, ve kterém byla realizována výmalba Sala del Consistoro v Palazzo Pubblico v Sieně.¹⁶ Některé novější studie tyto názory revidovaly, ale na jeho závěrech se mnoho nezměnilo.¹⁷

Výzdobou Sala del Consistoro, nejvýznamnější veřejnou zakázkou tehdejší Sieny, byl Beccafumi pověřen nejenom pro věhlas, kterému se těšil, ale také pro příznivé přijetí malířské výzdoby jednoho ze sálů sienského paláce Venturi (dnes Bindi-Sergardi).¹⁸ Umělec provedl nástropní malbu v ovzduší vypjatého lokálního patriotismu. K němu přispělo bezprostřední ohrožení sienské samostatnosti a s tím související zapojení do lokálních konfliktů. Hlavním podnětem k výzdobě sálu byla plánovaná návštěva císaře Svaté říše římské Karla V. (1500–1558), ze

it took another six long years before the ceiling decoration was completed. The reason for the protracted process was an invitation extended to the artist by Andrea Doria to come to Genoa, for which the painter departed in 1532.²⁰ It was only in 1535 that he resumed his work in the Sala del Concistoro, after being requested by the representatives of the supreme civic magistracy to finish the cycle.²¹ The thematic concept of the work revolves around three allegories dominating the central section of the painted decoration. Shown in the very centre is *Justice*, flanked in the lateral medallions by *Amor Patriae* (Love of Country) and *Mutua Benevolentia* (Mutual Good Will). Along the vault's perimeter, the prominent medallions are complemented by scenes from Greek and Roman history. The themes and their layouts were chosen so that the whole would express the idea of general welfare that can be attained chiefly by subordinating one's personal interests and family happiness.²² Several tempera *bozzetti* are usually linked with the individual scenes. These include, for example, *Tyrannicide Thrasybulus*,²³ the figure of *Love of Country*, *Publius Mucius*,²⁴ *Head of Genucius Cippus*,²⁵ and *Head of a Youth* from the scene *Sacrifice of Seleucus of Locri*.²⁶

The tempera studies on paper, the authorship of which is not disputed, are marked by extremely fluid brush strokes. In connection with the rejection of the authorship of the drawing called *Head of a Boy Smiling* housed in the Kresge Art Museum, Diane De Grazia Bohlin defined them as impasto works with clearly discernible strokes of the brush.²⁷ An attribute of Beccafumi's studies is not only their relaxed brushwork and the perfect mastery of volume, but above all the achievement of compelling facial expression. One of the most remarkable studies that meets these criteria is the *Head of a Bearded Man (Head of the Good Thief)*.²⁸ This sheet is a *bozzetto* for the altarpiece *Descent of Christ into Limbo* (1530–1535) that was commissioned for the Marsili chapel in the Basilica of San Francesco in Siena.²⁹ In this case, the final painting and its model are fully identical, including their dimensions. This is given by Beccafumi's manner of execution, in which he transferred the outlining contours from the paper to the canvas using a stylus. The distinct incisions on several other sketches attest to the use of the same working method. They are manifested in *Genutius Cippus* and *Head of an Old Woman (Face of Seleucus' Priestess)*.³⁰ Apart from the stylus marks, the aforesaid elements are also evident in the sheet from the National Gallery in Prague, whose subject is the face of a young boy.³¹ (**Fig. 1**)

The work was classed among anonymous works, without any further establishment of authorship or provenance. In the past, the sheet of paper was trimmed along the perimeter of the profile and the top and back of the head, and re-pasted onto a new sheet of paper.³² Regardless of its size reduction, the sheet's dimensions are fairly large and are comparable with Beccafumi's known works of this type. At its highest point, the face measures 208 mm, at the widest, 151 mm. In the past, the sheet was not marked with any collector's stamp, nor does its recent history explain the way it entered the Collection of Prints and Drawings of the National

teré ale nakonec sešlo. Cílem zadavatelů bylo vytvořit prostor, který by dostatečně reprezentoval město, jeho samosprávu a republikánské zřízení.¹⁹ Beccafumi byl zakázkou pověřen v roce 1529 a v tomto roce se také pustil do práce. Na své dokončení ale výmalba stropu čekala dlouhých šest let. Důvodem pro pomalý postup bylo pozvání od Andrey Dorii do Janova, kam se malíř odebral v roce 1532.²⁰ K výzdobě Sala del Consistoro se vrátil až v roce 1535, kdy byl představiteli městské samosprávy vyzván k dokončení objednávky.²¹ Ideové pojetí díla se odvíjí od tří alegorií dominujících centrální části výmalby. V samotném středu je zobrazena Spravedlnost, kterou v bočních medailonech doprovází Lásky k vlasti (*Amor Patriae*) a Vzájemná shovívavost (*Mutua Benevolentia*). Dominantní medailony pak po obvodu klenby doplňují výjevy z řecké a římské historie. Témata a jejich uspořádání byla zvolena tak, aby celek vyjadřoval ideu obecného blaha, k jehož dosažení je mnohdy třeba podřídit osobní zájmy a rodinné štěstí.²² S jednotlivými výjevy je spojováno několik temperových bozzett. Patří mezi ně například *Tyrano-bijec Thrasybulus*,²³ postava *Lásky k vlasti*, *Publius Mucius*,²⁴ *Tvář Genucia Cippa*²⁵ a *Hlava mladíka z výjevu Obětování Zaleuca z Locri*.²⁶

Temperové studie na papíře, jejichž autorství není zpochybňováno, se vyznačují nebývale svobodnými tahy štětce. V souvislosti s odmítnutím autorství kresby *Usmívajícího se chlapce* z Kresge Art Museum je Diane De Grazia Bohlin definovala jako pastózní práce s dobře patrnými tahy štětce.²⁷ Atributem Beccafumiho studií je nejenom uvolněný rukopis a dokonalé zvládnutí objemů, ale zejména dosažení výrazové přesvědčivosti. Jednou z nejpozoruhodnějších studií, splňujících daná měřítka, je *Tvář vousatého muže (Tvář dobrého lotra)*.²⁸ Jedná se o bozzetto k obrazu *Kristus v předpekli* (1530–1535), který byl objednan do kaple Marsili v kostele sv. Františka v Sieně.²⁹ V tomto případě se finální realizace a její předloha plně shodují, včetně rozměrů. Je to dáno Beccafumiho postupem, při kterém přenesl rydlem obrysové kontury z papíru na plátno. Shodný způsob práce dokládají výrazné vrypy také na několika dalších studiích. Lze se s nimi setkat u *Genucia Cippa* nebo na *Tváři staré ženy (Tvář Seleucovy kněžky)*.³⁰ Vyjma stop po rydlu vykazují výše zmíněné rukopisné znaky také list z Národní galerie v Praze, jehož námětem je tvář malého chlapce.³¹ (**obr. 1**)

Dílo bylo bez bližšího autorského nebo lokálního určení zařazeno mezi anonymní práce. V minulosti došlo k oříznutí papíru po obvodu profilu, temene a týlu a k nalepení na novou podložku.³² Nehledě na zmenšení, práce se vyznačuje poměrně velkými rozměry, které jsou srovnatelné s Beccafumiho známými pracemi tohoto druhu. V nejvyšším bodě tvář měří 208 mm, v nejširším 151 mm. List nebyl v minulosti označen žádnou sběratelskou značkou a jeho nedávnou historii neosvětluje ani způsob, jakým byl získán do Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze.³³ Jeho jediným označením je štítek



2/ ↑

Domenico Beccafumi, *Head of a Youth in Profile*, 1529–1535, oil on paper, 276 × 21 mm, Paris, Musée du Louvre, inv. no. RF 53005. Photo: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Thierry Le Mage (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20513334>)

Domenico Beccafumi, *Hlava mladíka z profilu*, 1529–1535, olej na papíře, 276 × 21 mm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. RF 53005. Foto: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) – Thierry Le Mage (<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20513334>)

3/ →

Domenico Beccafumi, *Head of Genucius Cippus*, 1530–1535, oil on paper, 275 × 204 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RPT-1954-38

Domenico Beccafumi, *Tvář přetora Genucia Cippa*, 1530–1535, olej na papíře, 275 × 204 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. RP-T-1954-38



Gallery in Prague.³³ Its only designation is a label pasted at the bottom edge of the new medium that reads “*Guido Rheni fecit*”. However, any connection between the sheet’s authorship and this prominent exponent of Bolognese Baroque painting can be ruled out.³⁴

The study from the National Gallery in Prague was executed in tempera colours. Using relaxed, pastose brush strokes, the artist achieved a strong sense of spatial modelling. The physiognomy of the face, which is characterised by fully modelled cheeks and eyebrows, thin lips, and a high forehead contrasted with a small chin and a slight double chin, is distinctive not only of Beccafumi’s work. In his circle of artists, a similar facial type appears, as in the oeuvre of Bartolomeo di David (1482–ca. 1545) and particularly in the paintings of his pupil Marco Pino (1521–1583). The children’s faces with small noses and chubby cheeks became part of the legacy that the younger artist assumed in his master’s workshop.³⁵

Although comparable facial features are seen in many of the figures of children in Pino’s paintings dat-

nalepený při spodním okraji nové podložky, kde je uvedeno „*Guido Rheni fecit*“. Jakoukoliv spojitost mezi autorstvím listu a tímto významným představitelem boloňské barokní malby lze ovšem vyloučit.³⁴

Studie z Národní galerie v Praze byla provedena temperovými barvami. Pomocí uvolněných, pastózních tahů štětce autor dosáhl přesvědčivé prostorové modelace. Fyziognomie obličeje, který se vyznačuje objemově zdůrazněnými lícemi a nadočnicovými oblouky, úzkými rty, vysokým čelem kontrastujícím s malou bradou s drobným podbradkem, je charakteristická nejen pro Beccafumiho. V jeho okruhu lze podobný typ tváře spatřit například v tvorbě Bartolomea di David (1482 – kolem 1545) a především na malbách jeho žáka Marca Pina (1521–1583). Dětské obličeje s malýmnosem a naducanými tvářemi se staly součástí odkazu, kterého se mladší umělec ujal v mistrově ateliéru.³⁵

Přestože srovnatelné rysy vykazuje množství dětských postav na Pinových malbách ze sienského, ale také z římského a neapolského období, rukopis

Domenico Beccafumi, *The Holy Family with Angels*, second half of the 1540s, oil on wooden panel, 81.3 × 61.6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. no. 1943.4.28

Domenico Beccafumi, *Svatá rodina s anděly*, 2. polovina 40. let 16. století, olej na dřevěné desce, 81,3 × 61,6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. č. 1943.4.28



ing from his Sieneese, but also Roman and Neapolitan periods, the disciple's hand can be easily discerned from that of the master. The differences stand out above all when comparing the works that the young artist created early in his career after paintings of the famous master. Here, mention should be made of the *Madonna and Child with Saint John the Baptist*³⁶ or the *Madonna and Child and Saint John the Baptist with Saint Francis and Saint Catherine of Siena*.³⁷ The dissimilarities are particularly salient in the manner in which volume is built up and in the clear definition of space. One eloquent example of such an approach is *Saint Matthew*.³⁸ By contrasting light and dark areas, Beccafumi was able to achieve a remarkably convincing formal expression, one that Pino's work does not reach, regardless of its indisputable qualities. The sheet from the Prague collection, however, displays all these characters.

The face of the child depicted in the National Gallery in Prague sheet corresponds to Beccafumi's output both in its painting technique and brushwork. The colour, applied in thick layers using short brush

žáka od mistra je snadno rozpoznatelný. Odlišnosti vyvstanou především při srovnání děl, která na počátku své kariéry vytvořil mladý malíř podle předloh slavného umělce. Zmínit lze obraz *Madona s Ježíškem a svatým Janem Křtitelem*³⁶ nebo *Madona s Ježíškem a sv. Janem Křtitelem se sv. Františkem a sv. Kateřinou Sienskou*.³⁷ Rozdíly jsou dobře patrné především ve způsobu budování objemů a prostorové vyhraněnosti. Výmluvným dokladem takové práce je *Sv. Matouš*.³⁸ Prostřednictvím kontrastu světla a stínu byl Beccafumi schopen docílit pozoruhodné formální přesvědčivosti, které Pinova tvorba, nehledě na své nesporné kvality, nedosahuje. Tyto znaky ovšem vykazuje dílo z pražské sbírky.

Obličej dítěte z Národní galerie v Praze odpovídá Beccafumiho tvorbě jak malířskou technikou, tak rukopisem. Barva nanášená v silných vrstvách krátkými tahy štětce, výrazné promodelování tváře či ztvárnění uší zformovaných překrýváním barevných skvrn se shodují se studii *Mladý muž z profilu*³⁹ (obr. 2) nebo *Tvář vousatého muže*.⁴⁰ Provedení



5/ Domenico Beccafumi, *Mutua Benevolentia (Mutual Good Will)*, 1529–1535, wall painting, dimensions undetermined, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Concistoro

Domenico Beccafumi, *Mutua Benevolentia (Vzájemná shovívavost)*, 1529–1535, nástěnná malba, rozměry nezjištěny, Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Consistoro

strokes, the strong modelling of the face, and the depiction of the ears, formed by superimposing spots of colour, are all elements found in the studies *Young Man in Profile*³⁹ (Fig. 2) and *Face of a Bearded Man*.⁴⁰ The treatment of the hair, though, matches that depicted in the *Head of a Youth*⁴¹ and *Head of Genucius Cippus*.⁴² (Fig. 3) It involves a technique wherein the application of two or more basic tones resulted in both the decorative richness of the hair and the clear definition of volume of this part of the body.

Beccafumi's tempera studies are mostly dated to the first half of the 1530s. It is highly probable that the *bozzetto* depicting *A Young Boy Smiling* in the holdings of the National Gallery in Prague was also made during the third decade. This assumption is based on a comparison with the other *bozzetti* executed in tempera on paper and also with a number of children's faces rendered roughly around that time. An affinity is evident from a comparison with one of the angels portrayed in *The Coronation of the Virgin* (ca. 1540),⁴³ or with the Child Jesus in the paintings *The Holy Family with the Infant John the Baptist and a Donor*⁴⁴ and *The Holy Family with Angels*.⁴⁵ (Fig. 4) The features typifying the face depicted in the sheet from the National Gallery in Prague can also be seen in one of the angelic faces in the apse of the Siena Cathedral, and a kinship is also evident in one of the boys portrayed in the right section of the scene *Mutual Good Will (Mutua Benevolentia)* adorning the ceiling of the Sala del Concistoro in the Palazzo Pubblico.⁴⁶ (Fig. 5) It is specifically this affinity that leads to the hypothesis that the Prague study was likewise created in connec-



6/ Domenico Beccafumi, *Two Children's Heads*, 1530–1535, oil on paper, varnished, 181 × 225 mm, Florence, Gallerie degli Uffizi, inv. no. 19108 F. Photo: © Gallerie degli Uffizi

Domenico Beccafumi, *Dvě dětské hlavy*, 1530–1535, olej na papíře, přetřeno lakem, 181 × 225 mm, Florencie, Gallerie degli Uffizi, inv. č. 19108 F. Foto: © Gallerie degli Uffizi

vlasů pro změnu odpovídá *Hlavě mladíka*⁴¹ nebo *Genuciu Cippovi*.⁴² (obr. 3) Jedná se o techniku, kdy nanášením dvou či více základních odstínů došlo jak k bohatému prokreslení vlasů, tak k vyznačení objemu této tělesné partie.

Beccafumiho temperové studie jsou kladeny převážně do první poloviny třicátých let 16. století. Je velmi pravděpodobné, že v průběhu třetího desetiletí vzniklo také *bozzetto* s námětem *Usmívajícího se chlapce* z Národní galerie v Praze. Tento předpoklad vyplývá ze srovnání s ostatními *bozzetti* provedenými temperou na papíře a z porovnání s řadou dětských tváří, které byly provedeny přibližně ve stejné době. Afinita je patrná při komparaci s jedním z andlíků zobrazených na *Korunování Panny Marie* (kolem 1540)⁴³ nebo s Ježíškem na obraze *Svatá rodina se sv. Janem a donátorem*,⁴⁴ případně na malbě *Svatá rodina s anděly*.⁴⁵ (obr. 4) Rysy, jimiž se vyznačuje obličej na listu z Národní galerie v Praze, lze spatřit rovněž na jedné z andělských tváří v apsidě sienského dómu a neméně blízký je také jeden z chlapců zobrazených v pravé části výjevu *Vzájemná shovívavost (Mutua Benevolentia)* zobrazeném na stropě Sala del Consistoro v Palazzo Pubblico.⁴⁶ (obr. 5) Právě tato shoda vede k domněnce, že rovněž pražská studie byla vytvořena v souvislosti s výzdobou zmíněného paláce. Nicméně je nutné podotknout, že závěry znalců Beccafumiho díla nebyly vždy jednotné v názoru na příslušnost *bozzetta* k finální realizaci.⁴⁷ Je proto možné, že také v souvislosti s pražským listem budou zmíněny i jiné realizace.

tion with the decoration of the aforesaid palace. It is nonetheless important to state that connoisseurs of Beccafumi's works did not always agree on the relationship of the *bozzetti* to the final realisations.⁴⁷ It is therefore possible that other final works might be proposed in relation to the Prague sheet.

Although the National Gallery in Prague study displays all the attributes of Beccafumi's idiom, there is still one variance that sets it apart from most of the artist's tempera studies. In all probability, the sheets in the Musée du Louvre, the Morgan Library, and the Galleria Borghese had been worked from live models. The study in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, however, represents an idealised likeliness of a child's face, judging from the absence of distinctive portrait features. Whereas many faces of the female and male figures in his paintings display individualised portrait features, the children's faces are marked with a simplifying idealisation that underscores childlike charm in general. Alongside the great many works representing children's faces, the study from *Gallerie degli Uffizi* deserves mention.⁴⁸ (Fig. 6) The National Gallery in Prague sheet shares several more hallmarks with that work. These are impasto strokes in black tempera that the painter used in the Italian art collection's sheet to emphasise the eyelids, chin, and lips. The same procedure was used in the National Gallery in Prague sheet. Thick black-coloured strokes are clearly discernible on the eyelids and a similar treatment is apparent on the lips; only instead of black, two shades of red were used. Furthermore, the two works share an absence of stylus marks and of the upper layer of varnish.⁴⁹

Despite Beccafumi's tempera studies having much in common with painting, scholars usually classify them as drawings. They are thus on the borderline between these two autonomous forms of artistic expression. The brushwork, technique of execution, and dimensions of the *Young Boy Smiling* sheet, housed in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, correspond to Beccafumi's finest tempera studies. While small in number, these studies have distinguishing characteristics that attest to the painter's artistic genius. The identification of the authorship of this Prague work expands this remarkable group of drawings dispersed throughout European and American galleries, while also extending the otherwise innumerable representation of the artist's oeuvre in Bohemian and Moravian collections.

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

Ačkoliv se dílo z Národní galerie v Praze vyznačuje všemi znaky Beccafumiho autorské tvorby, přece jenom existuje rozdíl, který jej odlišuje od většiny malířových temperových studií. Listy z Musée du Louvre, The Morgan Library nebo Galleria Borghese byly s velkou pravděpodobností vytvořeny podle živých modelů. Studie ze Sbírký grafiky a kresby naproti tomu představuje, vzhledem k absenci výrazných portrétních rysů, idealizovanou podobu dětské tváře. I v tomto ohledu ale dílo zapadá do Beccafumiho tvorby. Zatímco mnohé tváře ženských a mužských postav na jeho malbách vykazují portrétní rysy, pro dětské obličejy je charakteristická zjednodušující idealizace podtrhující dětskou roztočilost. Vedle nespočtu prací zobrazujících dětskou tvář lze zmínit studii z *Gallerie degli Uffizi*.⁴⁸ (obr. 6) Při srovnání s tímto dílem lze nalézt více společných znaků. Jsou to hutné tahy černou temperou, kterou malíř na práci z italské sbírky zvýraznil víčka, bradu a rty. Stejně tak bylo postupováno na díle z Národní galerie v Praze. Husté tahy černou barvou jsou dobře patrné na víčkách a obdobným způsobem provedl i rty. Pouze černou nahradily dva odstíny červené. Obě práce dále spojuje absence stop po rydlu a vrchní vrstva laku.⁴⁹

Přestože mají Beccafumiho temperové studie mnoho společného s malbou, bývají badatelé často řazeny mezi kresby. Stojí tak na pomyslném pomezí těchto dvou autonomních způsobů uměleckého vyjádření. Rukopis, technika provedení a rozměry *Usmívajícího se chlapce* ze Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze odpovídají Beccafumiho nejlepším temperovým studiím. Jejich počet není velký, přesto se jedná o charakteristické plody malířova uměleckého génia. Autorské identifikování díla z pražské sbírky rozšiřuje tuto pozoruhodnou kolekci rozsetou po evropských a amerických galeriích a zároveň rozhojňuje skrovné zastoupení umělcovy tvorby v českých a moravských sbírkách.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Notes

- 1 Giuliano Briganti, *Der Italienische Manierismus* (Dresden: 1961), 29–31.
- 2 See Roberto Bartolini, “Su Alessandro Casolani e ancora sull’ ‘accademia’ di Ippolito Agostini”, *Prospettiva*, no. 87/88, 1997, 152.
- 3 Craig Hartley, “Beccafumi ‘glum & gloomy’”, *Print Quarterly* 8, no. 4, 1991, 418–425.
- 4 Alessandro Bagnoli, “Domenico Beccafumi scultore: un nuovo ‘Spiritello’ Bronzeo”, *Prospettiva*, no. 93/94, 1999, 10–22; Alessandro Bagnoli, “‘Vergine Annunziata’ e ‘Angelo Annunziante’: Domenico Beccafumi (Montaperti 1486 – Siena 1551), Siena, Museo dell’ Opera del Duomo”, *OPD Restauro*, no. 1, 1989, 196.
- 5 Michele Maccherini, “Domenico Beccafumi e ‘L’Amor Costante’ di Alessandro Piccolomini”, *Prospettiva*, no. 65, 1992, 63–65.
- 6 See Alfredo Aldrovandi, Nicoletta Bracci, Paola Bracco et al., “Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi”, *OPD Restauro*, no. 4, 1992, 29; see Paul W. Richelson, “A Panel by Domenico Beccafumi”, *Record of the Art Museum. Princeton University* 26, no. 2, 1967, 62.
- 7 “disegnate divinamente”, in: Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. II (Milan: 1811), 119.
- 8 E. G. Troche, “Zeichnungen von Domenico Beccafumi im Kupferstichkabinett”, *Berliner Museen* 2, 1934, 27.
- 9 Some databases register the drawings as oils on paper. In the text I do not differentiate between the materials and I refer to the studies as tempera works. In the notes I give the information provided by the owner. Determining the material may not be straightforward owing to the possible tempera and oil admixtures and the varnish layer on the many comparable sketches.
- 10 Nonetheless, it follows from the catalogue of Galgano Saracini’s collection that in the early nineteenth century, at least a fraction of these works were still to be found in Siena. In: *Relazione in compendio delle cose più notabili nel Palazzo e Galleria Saracini di Siena* (Siena: 1819), 31.
- 11 Donato Sanminiatielli, “The Sketches of Domenico Beccafumi”, *The Burlington Magazine* 97, no. 623, 1955, 35.
- 12 John Marciari and Suzanne Boorsch, *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena* (New Haven–London: 2013), 87; Peter Anselm Riedl, “Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9/1, 1959, 60–70; Peter Anselm Riedl, “Zu einigen toskanischen Bozzetti”, *Pantheon* XXI, 1963, 14–19.
- 13 For example, *Self-Portrait*, ca. 1630, oil on paper transferred to a wooden panel, 39 × 27 cm, Siena, Monte dei Paschi di Siena collection; *St Gerard in Ecstasy*, ca. 1612–1618, 380 × 264 mm, Royal Collection Trust, inv. no. RCIN 903498.
- 14 For more on the subject, see, for example: Alessandra Ramat and Maria Luisa Altamura, “Angelo annunziante e Vergine annunziata: Federico Barocci (1535–1612)”, *OPD Restauro*, no. 17, 2005, 219–224; *A Man’s Face*, private collection, New York; more: Mario Di Giampaolo and Federico Barocci, “sulla ‘Visitazione’ alla Chiesa Nuova”, *Prospettiva*, no. 129, 2008, 93–96.
- 15 For example, Annibale Carracci, *Portrait of a Blind Woman*, oil on paper, transposed onto a wooden panel, 240 × 175 mm, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio, inv. no. F32454.

Poznámky

- 1 Giuliano Briganti, *Der Italienische Manierismus*, Dresden 1961, s. 29–31.
- 2 Srov. Roberto Bartolini, Su Alessandro Casolani e ancora sull’ „accademia“ di Ippolito Agostini, *Prospettiva*, 1997, č. 87/88, s. 152.
- 3 Craig Hartley, Beccafumi ‘glum & gloomy’, *Print Quarterly* 8, 1991, č. 4, s. 418–425.
- 4 Alessandro Bagnoli, Domenico Beccafumi scultore: un nuovo ‘Spiritello’ Bronzeo, *Prospettiva*, 1999, č. 93/94, s. 10–22; Alessandro Bagnoli, ‘Vergine Annunziata’ e ‘Angelo Annunziante’: Domenico Beccafumi (Montaperti 1486 – Siena 1551), Siena, Museo dell’ Opera del Duomo, *OPD Restauro*, 1989, č. 1, s. 196.
- 5 Michele Maccherini, Domenico Beccafumi e ‘L’Amor Costante’ di Alessandro Piccolomini, *Prospettiva*, 1992, č. 65, s. 63–65.
- 6 Srov. Alfredo Aldrovandi – Nicoletta Bracci – Paola Bracco et al., Ricerche e interventi su alcuni dipinti di Domenico Beccafumi, *OPD Restauro*, 1992, č. 4, s. 29; srov. Paul W. Richelson, A Panel by Domenico Beccafumi, *Record of the Art Museum. Princeton University* 26, 1967, č. 2, s. 62.
- 7 „disegnate divinamente“, in: Giorgio Vasari, *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti*, volume undecimo, Milano 1811, s. 119.
- 8 E. G. Troche, Zeichnungen von Domenico Beccafumi im Kupferstichkabinett, *Berliner Museen* 2, 1934, s. 27.
- 9 Někteřé databáze evidují kresby jako olej na papíře. V textu materiál nerozlišuji a studie zmiňuji jako temperu. V poznámce uvádím údaj zmiňovaný vlastníkem. Určení materiálu nemusí být jednoznačné vzhledem k možným směsím tempery a oleje a vrstvě laku na mnoha srovnatelných studiích.
- 10 Ze soupisu sbírky Galgano Saracini nicméně vyplývá, že ještě na začátku 19. století se alespoň zlomek těchto prací nacházel v Sieně. In: *Relazione in compendio delle cose più notabili nel palazzo e galleria Saracini di Siena*, Siena 1819, s. 31.
- 11 Donato Sanminiatielli, The Sketches of Domenico Beccafumi, *The Burlington Magazine* 97, 1955, č. 623, s. 35.
- 12 John Marciari – Suzanne Boorsch, *Francesco Vanni. Art in Late Renaissance Siena*, New Haven – London 2013, s. 87; Peter Anselm Riedl, Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 9/1, 1959, s. 60–70; Peter Anselm Riedl, Zu einigen toskanischen Bozzetti, *Pantheon* XXI, 1963, s. 14–19.
- 13 Např. *Autoportrét*, kol. 1630, olej na papíře, přeneseno na dřevěnou desku, 39 × 27 cm, Siena, sbírka Monte dei Paschi di Siena; *Sv. Gérard v extázi*, kol. 1612–1618, 380 × 264 mm, Royal Collection Trust, inv. č. RCIN 903498.
- 14 K tématu např. Alessandra Ramat – Maria Luisa Altamura, Angelo annunziante e Vergine annunziata: Federico Barocci (1535–1612), *OPD Restauro*, 2005, č. 17, s. 219–224; *Mužská tvář*, New York, soukromá sbírka, více: Mario Di Giampaolo, Federico Barocci: sulla ‘Visitazione’ alla Chiesa Nuova, *Prospettiva*, 2008, č. 129, s. 93–96.

- 16 Sanminiatielli, "The Sketches of Domenico Beccafumi", 35.
- 17 See Fabio Bisogni, "Le opere di Domenico Beccafumi nella Collezione di Galgano Saracini", *Prospettiva*, no. 26, 1981, 37–39.
- 18 Antonio Pinelli, "Il 'picciol vetro' e il 'maggior vaso'. I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro", in: *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, ed. Giovanni Agosti (Milan: 1990), 636.
- 19 Ibid., 641; Fiorella Sricchia Santoro, "La Vita", in: Agosti, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, 67; Jennifer Sliwka, "Armet se Duritia": Domenico Beccafumi and the Politics of Punishment", in: *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena*, eds. Timothy Smith and Judith Steinhoff (Aldershot: 2012), 163–194.
- 20 Santoro, "La Vita", 67; Pinelli, "Il 'picciol vetro' e il 'maggior vaso'", 622.
- 21 Pinelli, "Il 'picciol vetro' e il 'maggior vaso'", 636.
- 22 Ibid., 648.
- 23 Domenico Beccafumi, tempera on paper, 285 × 203 mm, New York, The Morgan Library, inv. no. 140942.
- 24 Domenico Beccafumi, *Love of Country*, tempera on paper, 258 × 180 mm, inv. no. KdZ 14704; Domenico Beccafumi, *Publius Mutius*, tempera on paper, 162 × 295 cm, inv. no. Z 14705; Troche, "Zeichnungen von Domenico Beccafumi im Kupferstichkabinett", 26. Both drawings are preserved in Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- 25 Domenico Beccafumi, tempera on paper, 276 × 205 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1954-38; Bert W. Meijer, *Italian Drawings from the Rijksmuseum Amsterdam*, (Florence: 1995), 97–98.
- 26 Domenico Beccafumi, *Head of a Youth* from the scene *Sacrifice of Seleucus, King of Locri*, oil on paper, 275 × 204 mm, Rome, Galleria Borghese, inv. no. 453.
- 27 *A Boy Smiling*, East Lansing, Kresge Art Museum, Michigan State University, inv. no. 70.52; more in Robert Munman, "entry *Head of a Boy Smiling*", in: *A Corpus of Drawings in Midwestern Collections. Sixteenth-Century Italian Drawings, Volume I*, ed. Edward J. Olszewski (London–Turnhout: 2008), 51–52.
- 28 Domenico Beccafumi, *Head of a Bearded Man*, oil on paper, 254 × 206 mm, New York, The Morgan Library, inv. no. 140941.
- 29 The painting is now preserved in the Pinacoteca Nazionale di Siena. For more on the painting, see: Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti* (Genoa: 1990), 386–390.
- 30 Domenico Beccafumi, *Head of a Woman* (probably that of Seleucus' priestess), oil on paper, 195 × 131 mm, London, The British Museum, inv. no. 1953,1212.4.
- 31 Tempera on paper, trimmed and pasted onto a new sheet of paper, dimensions of face about 208 × 151 mm, dimensions of new medium 345 × 235 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 57800. The work has been inventoried until now as the work of an unknown eighteenth-century draughtsman.
- 32 It cannot be ruled out that the sketch from the National Gallery in Prague bore along its perimeter marks of a stylus and that by trimming it these were removed.
- 33 Current scholarly knowledge does not facilitate the identification of the work's provenance, as this involves the
- 15 Např. Annibale Carracci, *Portrét slepé ženy*, olej na papíře, přeneseno na dřevěnou desku, 240 × 175 mm, Bologna, Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna, inv. č. F32454.
- 16 Sanminiatielli (pozn. 11), s. 35.
- 17 Srov. Fabio Bisogni, *Le opere di Domenico Beccafumi nella Collezione di Galgano Saracini*, *Prospettiva*, 1981, č. 26, s. 37–39.
- 18 Antonio Pinelli, "Il „picciol vetro“ e il „maggior vaso“". I due grandi cicli profani di Domenico Beccafumi in Palazzo Venturi e nella Sala del Concistoro, in: Giovanni Agosti (ed.), *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, Milano 1990, s. 636.
- 19 Ibidem, s. 641; Fiorella Sricchia Santoro, *La Vita*, in: Agosti (pozn. 18), s. 67; Jennifer Sliwka, "Armet se Duritia": Domenico Beccafumi and the Politics of Punishment, in: Timothy Smith – Judith Steinhoff (eds.), *Art as Politics in Late Medieval and Renaissance Siena*, Aldershot 2012, s. 163–194.
- 20 Santoro (pozn. 19), s. 67; Pinelli (pozn. 18), s. 622.
- 21 Pinelli (pozn. 18), s. 636.
- 22 Ibidem, s. 648.
- 23 Domenico Beccafumi, tempera na papíře, 285 × 203 mm, New York, The Morgan Library, inv. č. 140942.
- 24 Domenico Beccafumi, *Láska k vlasti*, tempera na papíře, 258 × 180 mm, inv. č. KdZ 14704; Domenico Beccafumi, *Publius Mutius*, tempera na papíře, 162 × 295 cm, inv. č. Z 14705; Troche (pozn. 8), s. 26. Obě kresby se nacházejí v Berlíně, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
- 25 Domenico Beccafumi, tempera na papíře, 276 × 205 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. RP-T-1954-38; Bert W. Meijer, *Italian Drawings from the Rijksmuseum Amsterdam*, Florence 1995, s. 97–98.
- 26 Domenico Beccafumi, *Hlava mladíka z výjevu Obětování Zaleuca z Locri*, olej na papíře, 275 × 204 mm, Řím, Galleria Borghese, inv. č. 453.
- 27 *Usmívající se chlapec*, East Lansing, Kresge Art Museum, Michigan State University, inv. č. 70.52, více in: RM [Robert Munman], heslo *Head of a Boy Smiling*, in: Edward J. Olszewski (ed.), *A Corpus of Drawings in Midwestern Collections. Sixteenth-Century Italian Drawings, Volume I*, London–Turnhout 2008, s. 51–52.
- 28 Domenico Beccafumi, *Tvář vousatého muže*, olej na papíře, 254 × 206 mm, New York, The Morgan Library, inv. č. 140941.
- 29 Dnes se obraz nachází v Pinacoteca Nazionale di Siena. Více k obrazu in: Pietro Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti*, Genova 1990, s. 386–390.
- 30 Domenico Beccafumi, *Hlava ženy* (pravděpodobně Seleucovy kněžky), olej na papíře, 195 × 131 mm, Londýn, The British Museum, inv. č. 1953,1212.4.
- 31 Tempera na papíře, oříznuto a podlepeno, rozměry tváře přibližně 208 × 151 mm, rozměry nové podložky 345 × 235 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 57800. Doposud bylo dílo inventováno jako práce neznámého kreslíře 18. století.
- 32 Nelze vyloučit, že studie z Národní galerie v Praze

so-called Dvořák Case. The perpetrator, after whom the event is called, stole a large number of old “nationalised” drawings which at the time had not yet been inventoried in any way. After their retrieval, the found works were transferred to the National Gallery in Prague. Due to the lack of any records at the time of the disappropriation, nothing is known about their modern-time provenance.

34 The label bearing the name is probably not from the original paper. As opposed to the sketch, it is not varnished.

35 Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa* (Naples: 2003), 22–28; Bernardina Sani, “Il debutto di Marco Pino: le ‘Storie di Giona’ di Palazzo Francesconi a Siena”, *Prospettiva*, no. 93/94, 1999, 26.

36 Marco Pino's painting is preserved in Pienza in the Palazzo Piccolomini; the painting of Domenico Beccafumi in Sydney in the Art Gallery of New South Wales.

37 In both cases, the collection is unknown. The photographs of the paintings are reproduced in Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, 29–30.

38 Domenico Beccafumi, *Saint Matthew*, tempera and emulsion on paper, 387 × 216 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. no. 1974.216.

39 Domenico Beccafumi, *Head of a Youth in Profile*, oil on paper, 276 × 21 mm, Paris, Musée du Louvre, inv. no. RF 53005.

40 Domenico Beccafumi, *Face of a Bearded Man*, oil on paper, 203 × 145 mm, London, The British Museum, inv. no. 1953.1212.3.

41 Domenico Beccafumi, *Head of a Youth* from the scene *Sacrifice of Seleucus, King of Locri*, oil on paper, 275 × 204 mm, Rome, Galleria Borghese, inv. no. 453.

42 Domenico Beccafumi, *Head of Genucius Cippus*, tempera on paper, 276 × 205 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1954-38.

43 Siena, Santo Spirito church, originally the painting was housed in the abolished Ognissanti church.

44 Domenico Beccafumi, *The Holy Family with the Infant John the Baptist and a Donor*, oil on a wooden panel, 140 × 140 cm, Florence, Museo Horne, inv. no. 6532.

45 *The Holy Family with Angels*, oil on a wooden panel, 81.3 × 61.6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. no. 1943.4.28. This painting is dated to a later date – the second half of the 1540s. There is a certain shift evident here. Nevertheless, the close rendering is still clearly discernible. Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XVI–XVIII Century* (London: 1973), 4.

46 It should be taken into account that the face need not have been pasted onto the support at the angle it had formerly occupied.

47 See Andrea De Marchi, “Beccafumi e la ‘sua maniera’: difficoltà del disegno senese”, in: Agosti, *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, 452.

48 *Ibid.*, 452.

49 Applying a coat of varnish was nothing uncommon for Beccafumi's tempera studies. Varnish was used, for example, on his *Head of a Youth in Profile* from the Musée du Louvre, inv. no. RF 53005, and the *Head of Genucius Cippus* from the Rijksmuseum, inv. no. RP-T-1954-38.

nesla po svém obvodě stopy po rydlu a odstřížením došlo k jejich odstranění.

33 Aktuální stav poznání neumožňuje identifikovat provenienci díla, neboť se jedná o tzv. kauzu Dvořák. Aktér, po němž je událost označena, zcizil velké množství starých „zestátněných“ kreseb, které v té době ještě nebyly nijak evidovány. Po odhalení byla nalezená díla předána do Národní galerie v Praze. Vzhledem k absenci evidence v době defraudace není známo nic o moderní provenienci.

34 Štítek se jménem pravděpodobně není z původního papíru. Na rozdíl od studie není přelakován.

35 Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, s. 22–28; Bernardina Sani, *Il debutto di Marco Pino: le ‘Storie di Giona’ di Palazzo Francesconi a Siena*, *Prospettiva*, 1999, č. 93/94, s. 26.

36 Obraz Marca Pina se nachází v Pienze v Palazzo Piccolomini; Obraz od Domenica Beccafumiho v Sydney v Art Gallery of New South Wales.

37 V obou případech je sbírka neznámá. Fotografie snímků reprodukuje Zezza (pozn. 35), s. 29 a 30.

38 Domenico Beccafumi, *Sv. Matouš*, tempera a emulze na papíře, 387 × 216 mm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 1974.216.

39 Domenico Beccafumi, *Hlava mladíka z profilu*, olej na papíře, 276 × 21 mm, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. RF 53005.

40 Domenico Beccafumi, *Tvář vousatého muže*, olej na papíře, 203 × 145 mm, Londýn, The British Museum, inv. č. 1953.1212.3.

41 Domenico Beccafumi, *Hlava mladíka z výjevu Obětování Zaleuca z Locri*, olej na papíře, 275 × 204 mm, Řím, Galleria Borghese, inv. č. 453.

42 Domenico Beccafumi, *Genucius Cippus*, tempera na papíře, 276 × 205 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. RP-T-1954-38.

43 Siena, kostel Santo Spirito, původně byl obraz ve zrušeném kostele Ognissanti.

44 Domenico Beccafumi, *Svatá rodina se sv. Janem a donátorem*, olej na dřevěné desce, 140 × 140 cm, Florencie, Museo Horne, inv. č. 6532.

45 *Svatá rodina s anděly*, olej na dřevěné desce, 81,3 × 61,6 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. č. 1943.4.28. Tato malba je kladena až do druhé poloviny čtyřicátých let 16. století. Je zde zřetelný určitý posun. Přesto je blízké provedení stále dobře patrné. Fern Rusk Shapley, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XVI–XVIII Century*, London 1973, s. 4.

46 Je třeba počítat s tím, že tvář nemusela být nalepena na podložku v takovém úhlu, který zastávala původně.

47 Srov. Andrea De Marchi, *Beccafumi e la sua ‘maniera’: difficoltà del disegno senese*, in: Agosti (pozn. 18), s. 452.

48 *Ibidem*, s. 452.

49 Opatření vrstvou laku nebyla pro Beccafumiho temperové studie ničím neobvyklým. Lak byl použit například na *Hlavě mladíka z profilu* z Musée du Louvre, inv. č. RF 53005, nebo *Tváří přetora Genucia Cippa* z Rijksmuseum, inv. č. RP-T-1954-38.

Abstract

Domenico Beccafumi was one of the most important representatives of Italian Mannerism. Although he is especially known for his remarkable altarpieces and frescoes, drawings also formed a notable part of his oeuvre. The pen was Beccafumi's most commonly used drawing medium. Included among his drawings is also a group of some twenty studies of male and female faces, executed in tempera on paper. This is a fairly small, yet very significant set of works, now dispersed throughout various European and American art collections.

Beccafumi's tempera studies on paper are noteworthy for the extremely fluid brushstrokes used. These sketches are distinguished not only by a relaxed brushwork and the perfect mastering of volumes, but above all by the achievement of compelling facial expression bordering on psychological analysis. These characteristics are also apparent in a sheet housed in the National Gallery in Prague that shows the face of a young boy. This study had been incorporated among anonymous works, without any further establishment of authorship or provenance. The sheet corresponds to Beccafumi's output both in terms of its painting technique and style. The colour applied in thick layers using short brushstrokes, the expressive facial modelling, the depiction of the ears formed by superimposing patches of colour, and the treatment of the hair all match the manner in which the artist's hitherto known tempera (or oil) studies were produced. These works by Beccafumi are mostly dated to the first half of the 1530s. It is highly probable that the National Gallery in Prague drawing was also made during that period. This assumption is based not only on a comparison with other *bozzetti*, but also on its close resemblance to the physiognomic traits of the children's faces from that period.

Translated by Linda Leffová

Anotace

Domenico Beccafumi náležel mezi nejvýznamnější představitele italského manýrismu. Přestože je znám především jako autor pozoruhodných oltářních a nástěnných maleb, důležitou součástí jeho tvorby byla také kresba. Beccafumiho nejběžnějším kresebním prostředkem bylo pero. Mezi jeho kresby je též zahrnován soubor přibližně dvou desítek studií mužských a ženských tváří provedených temperou na papíře. Jedná se o poměrně malý, nicméně velmi důležitý soubor rozptýlený po evropských a amerických sbírkách.

Beccafumiho temperové studie na papíře se vyznačují nebývale svobodnými tahy štětce. Jejich atributem je nejenom uvolněný rukopis a dokonalé zvládnutí objemů, ale především dosažení výrazové přesvědčivosti na samé hraně psychologické analýzy. Tyto znaky vykazuje také list nacházející se ve sbírkách Národní galerie v Praze, jehož námětem je tvář malého chlapce. Dílo bylo bez bližšího autorského nebo lokálního určení zařazeno mezi anonymní práce. List odpovídá Beccafumiho tvorbě jak malířskou technikou, tak rukopisem. Barva nanášená v silných vrstvách krátkými tahy štětce, výrazné promodelování tváře, ztvárnění uší zformovaných překrýváním barevných skvrn nebo provedení vlasů se shoduje se způsobem, jímž byly provedeny doposud známé temperové (případně olejové) studie. Tyto Beccafumiho práce jsou kladeny převážně do první poloviny třicátých let 16. století. Je velmi pravděpodobné, že v této době vznikla také kresba z Národní galerie v Praze. Předpoklad vyplývá nejenom ze srovnání s ostatními bozzetty, ale také z blízkosti fyziognomických rysů dětských tváří z této doby.

The Painting *Oldřich and Božena* by František Muzika in the Light of His Correspondence with Paul Petit

ALICE NĚMCOVÁ

The National Gallery in Prague owns an extensive corpus of thirty-six paintings by František Muzika that traces his output from 1919 to the early 1970s. His works produced in the early 1920s, namely *Three Sisters* (1922) and *Landscape* (1922), form part of the section devoted to the Devětsil art group in the National Gallery's permanent exhibition *1918–1938: First Czechoslovak Republic*, installed to commemorate the centenary of the establishment of the Czechoslovak Republic in 1918. One of the key events of that period was the purchase of a collection of French art by the Czechoslovak State. While in the context of that period, the acquisition of František Muzika's painting *Oldřich and Božena* by the French diplomat Paul Petit may appear to be an act of marginal importance, it offers a more detailed view of the relationship of Czechoslovak modern art to France. Muzika created the painting *Oldřich and Božena* (Fig. 1) in 1922, and that same year he painted

Oldřich a Božena od Františka Muziky ve světle korespondence s Paulem Petitem

Národní galerie v Praze vlastní rozsáhlý soubor 36 obrazů Františka Muziky, mapující jeho tvorbu od roku 1919 až po začátek sedmdesátých let 20. století. Díla z počátku dvacátých let, konkrétně *Tři sestry* (1922) a *Krajina* (1922), jsou součástí sekce věnované Devětsilu ve sbírkové expozici *1918–1938: První republika*, která byla vytvořena ke 100. výročí vzniku Československé republiky. Jeden z klíčových momentů tohoto období před-

1/

František Muzika, *Oldřich and Božena*, 1922, oil on canvas, 110 × 93 cm, private collection. Photo: private collection. © František Muzika, OOA-S 2021

František Muzika, *Oldřich a Božena*, 1922, olej na plátně, 110 × 93 cm, soukromá sbírka. Foto: soukromá sbírka. © František Muzika, OOA-S 2021

Ctirad and Šárka (**Fig. 2**), which can be regarded as its artistic counterpart.¹ In his figural compositions of the early 1920s, Muzika dealt primarily with contemporary subjects (*Seamstress*, 1922; *Three Sisters*, 1922); historical themes from Bohemian legends seem rather unusual in the context of the artist's output. A drawing for the painting *Oldřich and Božena* has survived and is now preserved in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague.² (**Fig. 3**) Both the painting and the preparatory drawing are characterised by solid lines of forms and a consistent planarity of the compo-

stavuje nákup francouzské sbírky. Akvizice malby Františka Muziky *Oldřich a Božena* francouzským diplomatem Paulem Petitem se může v rámci tohoto období jevit jako marginálie, ale doplňuje podrobnější pohled na frankofonní vztahy československé moderny. Muzika namaloval obraz *Oldřich a Božena* (**obr. 1**) v roce 1922, ve stejném roce vytvořil plátno *Ctirad a Šárka* (**obr. 2**), které lze vnímat jako jeho výtvarný protějšek.¹ Na začátku dvacátých let se Muzika ve figurálních kompozicích věnoval převážně námětům ze současnosti (*Švadlena*, 1922; *Tři*

2/

František Muzika, *Ctirad and Šárka*, 1922, oil on canvas, 100 × 120 cm, Hluboká nad Vltavou, Aleš South Bohemian Gallery, inv. no. O-1100. Photo: © Aleš South Bohemian Gallery. © František Muzika, OOA-S 2021

František Muzika, *Ctirad a Šárka*, 1922, olej na plátně, 100 × 120 cm, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie, inv. č. O-1100. Foto: © Alšova jihočeská galerie. © František Muzika, OOA-S 2021

sition. The finished painting differs from the drawing only in the treatment of several details. The main difference can be seen in the rendering of the auxiliary figures, i.e., those of the two laundresses. In the drawing, both barefoot laundresses are clad in plain tunics revealing the shoulders, whereas in the painting they look like women of the 1920s. Contrary to the drawing version, the details of the heeled shoes and dresses of the two laundresses in the painting are quite reminiscent of those worn by women in Muzika's era. Likewise, the detail of the bridge may be regarded not as a distracting element, but rather as a slightly updating one in a landscape that is otherwise atemporal. It is therefore not the presence of the central figures, but rather that of the auxiliary ones, that imbues the painting with a sense of tension or contrast between the modern and the historical, which is repeated in that between the modern form of the image and its traditional, historicising subject. Furthermore, the painting differs from the drawing in the greater rigidity of the figures and a more pronounced stylisation, apparent in the treatment of the hands of the middle figure. Like the painting, the drawing is also marked "F. Muzika 1922" in the lower right corner.

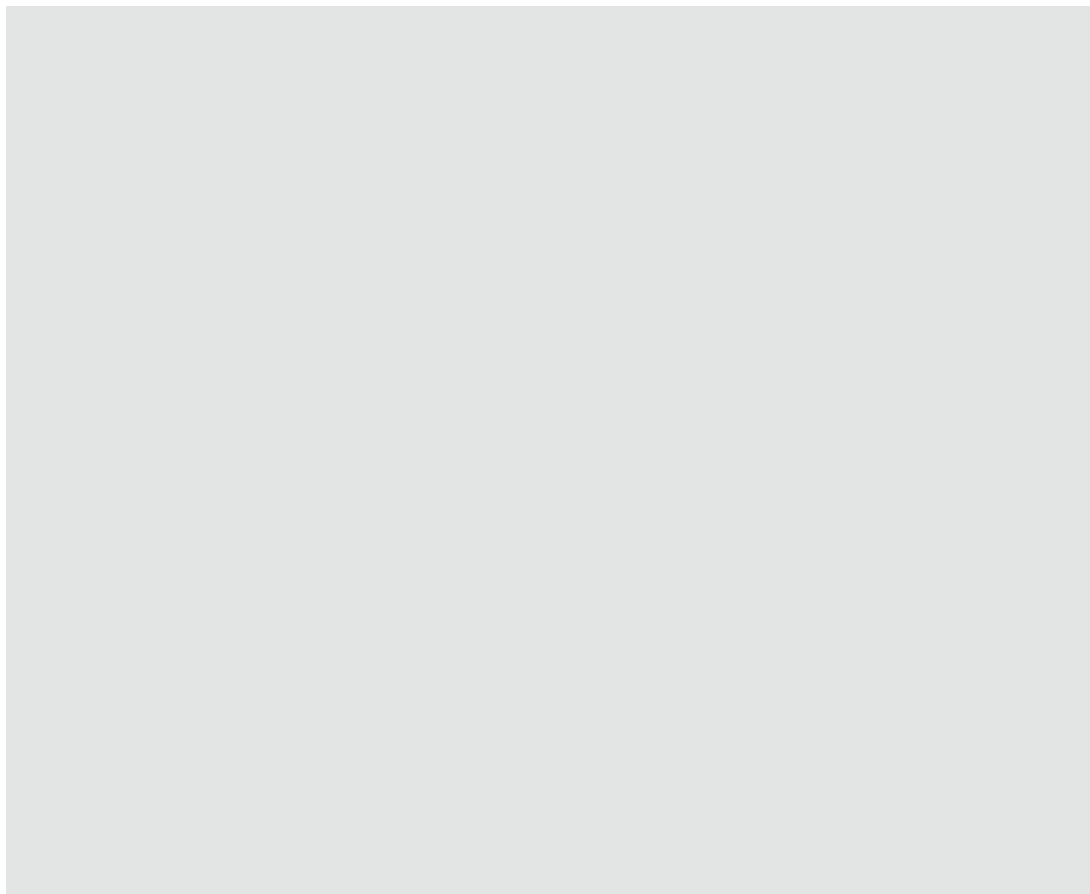
Artistically, the paintings *Oldřich and Božena* and *Ctirad and Šárka* are related through the influence of Rousseau-esque poetic naivism as well as an interest in folk art and a vernacular aesthetic. These influences are among the sources of inspiration expounded by Karel Teige, the leading theorist of the Devětsil Association of Modern Culture, in his essay *Obrazy a předobrazy* (Images and Fore-Images) of 1921. Teige claimed that New Art

sestry, 1922), historické náměty z českých legend působí v kontextu autorovy tvorby spíše neobvykle. K obrazu *Oldřich a Božena* se dochovala kresba, která je součástí Sbírký grafiky a kresby Národní galerie v Praze.² (obr. 3) Malba i přípravná kresba jsou charakterizovány pevnými liniemi tvarů a důslednou plošností kompozice. Výsledná malba se od kresby odlišuje pouze pojetím několika detailů. Hlavní rozdíl lze spatřit v podání vedlejších figur, tedy v postavách dvou pradelen. V kresbě jsou obě bosé pradelny oděny pouze v řízy odhalující ramena, oproti tomu v malbě působí jako ženy dvacátých let 20. století. Detaily střevíců na podpatku a šatů obou pradelen jsou na rozdíl od varianty v kresbě daleko bližší ženám z Muzikovy doby. Stejně tak detail mostu můžeme vnímat ne jako rušivý, ale jako lehce aktualizující prvek v krajině, která je jinak bezčasá. Nejsou to tedy postavy ústřední, ale ty vedlejší, které dílu dodávají jisté napětí či kontrast mezi moderním a historickým, jenž se opakuje mezi moderní formou obrazu a jeho tradičním, historizujícím námětem. Malba se od kresby dále odlišuje větší strnulostí figur a výraznější stylizací, například v pojetí rukou prostřední figury. Shodně s malbou se také na kresbě nachází signatura „F. Muzika 1922“ v pravém dolním rohu.

Obrazy *Oldřich a Božena* a *Ctirad a Šárka* po výtvarné stránce spojuje vliv rousseauovského poetického naivismu i zájem o lidové umění a pouťovou estetiku. Tyto vlivy patří mezi inspirační zdroje, k nimž se vztahoval hlavní teoretik Svazu moderní kultury Devětsil Karel Teige ve své stati *Obrazy a předobrazy* z roku 1921. Nové umění mělo podle něj čerpat

František Muzika, *Oldřich and Božena*, 1922, charcoal on paper, 63.8 × 78.6 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 46031. © František Muzika, OOA-S 2021

František Muzika, *Oldřich a Božena*, 1922, uhel na papíře, 63,8 × 78,6 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 46031. © František Muzika, OOA-S 2021



was to draw from sources of primary creative forces, in which, apart from the aforesaid, he also included children's drawings and the artistic manifestations of indigenous peoples. It was also to be more serene and more charming, it was to be art "for you and for everyone".³ In *Oldřich and Božena*, Muzika elaborates, in primitivist form, on a well-known Czech legend, thus meeting not only the requirements for greater comprehensibility, but also for the communicability of the content, as advocated by Teige.

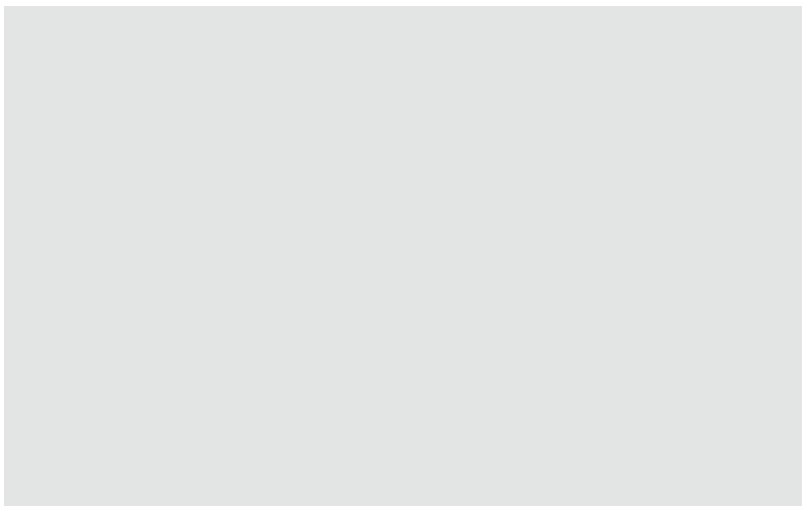
The painting *Oldřich and Božena* was initially shown at the first Spring Exhibition staged by Devětsil in the gallery rooms of Krasoumná jednota (The Fine Arts Union) at the House of Artists (Rudolfinum) in Prague. František Muzika exhibited twelve oil paintings – *Oldřich and Božena*, *Shepherd*, *Still Life with a Landscape*, *Landscape with a Quarry*, *Still Life with a Clay Jug*, *Still Life with a Glass Jug*, *Three Girls*, *Factory*, *Still Life with a View of the Belvedere*, *Seamstress*, *Charles Bridge*, and *Landscape with a Pond*.⁴ The exhibition catalogue manifested a transition between the past and the future: "The work of the exhibiting artists emerges consistently from a unified base and thus connects to the past as a new link in the developmental chain opening towards the future."⁵

Interwar Primitivist art (although Teige himself did not directly use this term) was meant to represent a transitional phase between old and new art; a period of quest and changeover from the decline of pre-war –isms and the crisis of academism towards a higher stage.⁶ František Muzika's paintings with historical subjects, *Oldřich and Božena* and *Ctirad and Šárka*, blend a modern artistic approach with local artistic tradition.

ze zdrojů primárních tvořivých sil, kam kromě již zmíněných řadil i dětskou kresbu a výtvarné projevy přírodních národů. Zároveň mělo být pokojnější a líbeznější, být uměním, „pro vás a pro všechny“.³ Muzika v *Oldřichovi a Boženě* primitivizující formou zpracovává známou českou legendu a splňuje tak nejen požadavky na větší srozumitelnost, ale také na obsahovou sdělitelnost, k níž Teige vyzýval.

Obraz *Oldřich a Božena* byl poprvé vystaven na první Jarní výstavě Devětsilu konané v místnostech Krasoumné jednoty v pražském Domě umělců. František Muzika se zde představil dvanácti olejomalbami – *Oldřich a Božena*, *Pastýř*, *Zátiší s krajinou*, *Krajina s lomem*, *Zátiší s hliněným džbánem*, *Zátiší se skleněným džbánem*, *Tři dívky*, *Továrna*, *Zátiší s pohledem na Belveder*, *Švadlena*, *Karlův most* a *Krajina s rybníkem*.⁴ Katalog výstavy manifestoval přechod mezi minulostí a budoucností: „Práce vystavovatelů vyrůstá důsledně z jednotné base [sic!], a tak se člení k minulosti jako nový článek vývojového řetězu, který se do budoucna otvírá.“⁵

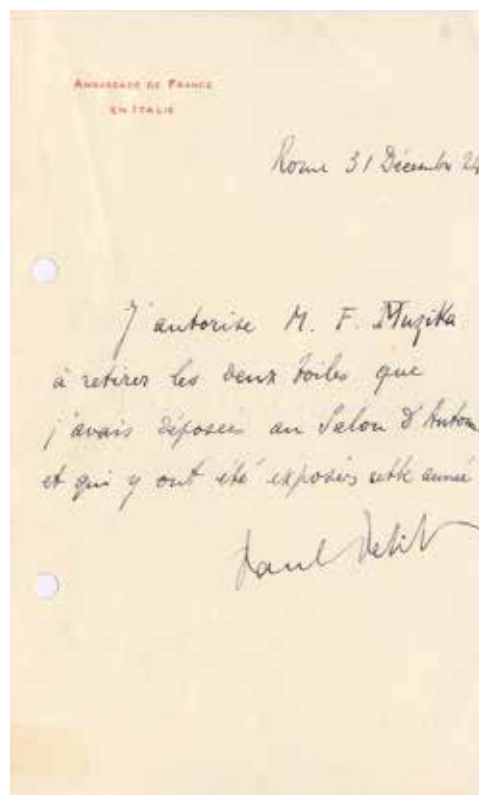
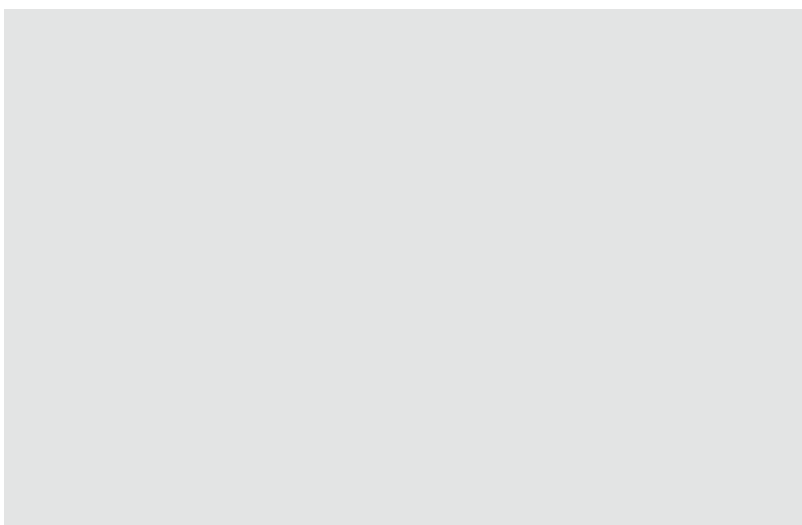
Meziválečný primitivismus, přestože sám Teige tento termín přímo nepoužíval, měl představovat přechodovou fází mezi starým a novým uměním. Období hledání, transgrese od úpadku předválečných ismů a krize akademismu směrem k vyššímu stadiu.⁶ Díla s historickým námětem *Oldřich a Božena* a *Ctirad a Šárka* od Františka Muziky propojují moderní výtvarný přístup s lokální uměleckou tradicí. Tuto inspiraci zvažoval ve své recenzi výstavy v *Tribuně* Václav Nebeský. Poukázal, že na rozdíl od generačních soupeřů se Muzika na svém nej-



4/

Reproduction of the painting *Oldřich and Božena* in *Prager Presse*. Photo: Frühjahrsausstellung der jüngsten, Im Künstlerhaus zu Prag, *Prager Presse*, 1922, no. 21, p. 2. © František Muzika, OOA-S 2021

Reprodukce obrazu *Oldřich a Božena* v *Prager Presse*. Foto: Frühjahrsausstellung der jüngsten, Im Künstlerhaus zu Prag, *Prager Presse*, 1922, č. 21, s. 2. © František Muzika, OOA-S 2021



5/

Interior view of the Devětsil Spring Exhibition. Paintings by František Muzika and sculptures of Josef Jiříkovský. Photo: Frühjahrsausstellung der jüngsten, Im Künstlerhaus zu Prag, *Prager Presse*, 1922, no. 21, p. 2. © František Muzika, OOA-S 2021

Pohled do Jarní výstavy Devětsilu. Malby Františka Muziky a plastiky Josefa Jiříkovského. Foto: Frühjahrsausstellung der jüngsten, Im Künstlerhaus zu Prag, *Prager Presse*, 1922, č. 21, s. 2. © František Muzika, OOA-S 2021

6/

A sample of the correspondence between František Muzika and Paul Petit, 31 December 1924, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, AA 2954

Ukázka korespondence mezi Františkem Muzikou a Paulem Petitem, 31. prosince 1924, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, AA 2954

This inspiration was discussed by Václav Nebeský in his exhibition review published in the paper *Tribuna*. He pointed out that contrary to his generational peers, Muzika does not deal in his largest exhibited canvas with themes reflecting an enchantment with modern civilisation or the exoticism of mariners and distant lands, but instead devotes his seemingly historicising, large-format painting to a classic subject of Czech mythology. “In his choice of subject matter, František Muzika draws on more traditional sources, but this said, he broadens beautifully and with all the more certainty the aesthetic aspect of his artistic expression, using solid, dry, and classically smooth forms, moderately coloured in cool tones, as well as effective brush strokes that manifest a sense of tranquil planarity.”⁷⁷

Photographs showing the interior of the exhibition also appeared in the German-language daily *Prager Presse*. Thanks to these photos, we can appreciate how

rozměrnějším vystaveném plátně nezabývá tématy reflektujícími okouzlení moderní civilizací, exotikou námořníků a dalekých krajín, ale zdánlivě historizující velkoformátovou malbu věnuje klasickému námětu české mytologie. „*Frant. Muzika ve výběru látek čerpá z tradičnějších zdrojů, ale za to tím jistěji rozvádí do krásné šíře výtvarnou stránku uměleckého výrazu v pevných, suchých a klasicky vyhlazených tvarech, studeně a střídmě kolorovaných, i v gestech účelně do plochy zklidněných.*“⁷⁷

Fotografie s pohledy do výstavy se objevily také v německy psaném deníku *Prager Presse*. Díky nim můžeme odhalit, jak přesně bylo plátno *Oldřich a Božena* na výstavě nainstalováno – zcela zřetelně je lze rozeznat zavěšené mezi dva sokly s plastikami Josefa Jiříkovského, z nichž jednu lze identifikovat jako *Hlavu ženy*.⁸ (obr. 4)

V roce 1923 *Bazar moderního umění* před-

exactly *Oldřich and Božena* was installed in the display – the painting can be clearly discerned hanging between two pedestals carrying sculptures by Josef Jířkovský, one of which can be identified as *Head of a Woman*.⁸ (Fig. 4)

In 1923, the *Bazaar of Modern Art* was yet another area of interest that Devětsil focused on outside the institutionalised artistic forms of painting and sculpture, while the Nová skupina (New Group) that split from Devětsil continued to enhance the possibilities of Primitivism that tended towards a classical visual language.⁹ The second Spring Exhibition held in the Mánes Gallery on Vodičkova Street presented works by members of the New Group, which František Muzika had also joined. Apart from Muzika, the exhibiting artists included the painters Adolf Hoffmeister, Bedřich Piskač, Ladislav Süß, Karel Vaněk, and Alois Wachsman. Once again, Muzika showcased twelve canvases and a series of eight drawings (illustrations), among them the paintings *Bathing in the Sea* (1922), *Two Sisters* (1922), and the canvas *Ctirad and Šárka*.¹⁰ The art historian František Žákavec was quite critical of the exhibition in his review; nonetheless, some of his negative remarks correspond with a later reflection on the New Group's artistic tenets, albeit within a different overall evaluation.¹¹ Žákavec's review devotes the most praise to Muzika's paintings; however, here too the author was fairly critical. In agreement with Nebeský's exhibition review of Muzika's work, he commended the refined quality of Muzika's colour palette and even attributed the artist with the gift of childlike naiveté. This, though, he perceived as being quite ambivalent. On the one hand, as a manifestation of the power of inner sincerity, on the other as one of the causes for the regression of the manner of painting. "For, in a quest for the naiveté of an innocent past, beauty can be seen in the awkwardness of the drawing, in the obtuseness of movement, in the crude obsession of the limbs, in the ugliness of the face. The profile is as if of sheet metal, the eyes and nose are coarsely cut."¹² Žákavec describes the actual subject matter of the paintings *Oldřich and Božena* and *Ctirad and Šárka* as a peculiar kind of anachronism: "Both resurrecting the naiveté of the old pre-March [prior to the March 1848 revolution in the Austrian Empire] reconstructions from Czech history, including their peculiar costumes."¹³ The reviewer attributes the source of inspiration of Muzika's figurative style to the excessive influence of foreign artists, namely Rousseau and Picasso. According to Žákavec, those artists are the reason for the absence of portrait-like figures in Muzika's painting which, however, corresponds to the contemporary effort to find a universally humanistic type in the portrayal of the individual. The criticised roundness and monstrosity of the figures that Žákavec relates to the French character of the painting bear, apart from a Rousseau-esque influence, elements characteristic of the Czech milieu. Božena already in the painting of František Ženíšek personifies the archetype of Slavonic charm manifested precisely by the softness and roundness of forms. Muzika's concept, though, is entirely modern and reflects contemporary art theories. The puppet-like

stavoval další polohu zájmu Devětsilu směřující mimo institucionalizované umělecké formy závesného obrazu a plastiky, zatímco Nová skupina, jež se z Devětsilu oddělila, dále rozvíjela možnosti primitivismu směřujícího ke stylovému klasicismu.⁹ Druhá Jarní výstava ve výstavní síni Mánesa ve Vodičkově ulici prezentovala práce členů Nové skupiny, mezi něž se zařadil i František Muzika. Kromě Muziky zde vystavovali i malíři Adolf Hoffmeister, Bedřich Piskač, Ladislav Süß, Karel Vaněk a Alois Wachsman. Muzika opět představil dvanáct pláten a sérii osmi kreseb (ilustrací), mimo jiné obrazy *Koupání v moři* (1922), *Dvě sestry* (1922) a plátno *Ctirad a Šárka*.¹⁰ František Žákavec se v recenzi na výstavu vyjadřoval značně kriticky, nicméně některé jeho negativně míněné poznámky korespondují i s pozdější reflexí uměleckých východisek Nové skupiny, byť již v rámci odlišného celkového hodnocení.¹¹ Největšího ocenění se v Žákavcově recenzi dostalo Muzikovým obrazům, přesto i zde byl autor značně kritický. Ve shodě s Nebeského posouzením Muzikova díla kladně hodnotil rafinovanost jeho barevného ladění, a dokonce přisuzoval umělci i dar dětské naivity. Tu však vnímal značně ambivalentně. Na jedné straně jako projev síly vnitřní upřímnosti, na druhé jako jednu z příčin regrese malířského projevu. „*Neboť, ve snaze po naivitě prostinké minulosti, vidí se krása v neobratnosti kresby, v tuposti pohybu, v hrubé posedlosti údů, v ošklivosti tváře. Profil je jako z plechu, oči i nos tvrdě řezány.*“¹² Samotný námět obrazů *Oldřich a Božena* a *Ctirad a Šárka* Žákavec popisuje jako podivný anachronismus: „*oba křísící naivitu starých předbřeznových rekonstrukcí z českých dějin, i s jejich prapodivnými kostýmy.*“¹³ Inspirační zdroj Muzikova figurálního tvarosloví přisuzuje recenzent přílišnému vlivu cizinců, konkrétně Rousseaua a Picassa. Ti stojí podle Žákavce za absencí portrétního charakteru figur v Muzikově malbě, která však odpovídá dobové snaze po hledání univerzálně humanistického typu zobrazování člověka.

Kritizovaná kulatost a obludnost postav, kterou Žákavec vztahuje k francouzskému rázu obrazu, v sobě nese kromě Rousseauovského vlivu prvky charakteristické pro české prostředí. Již Božena na obraze Františka Ženíška zosobňuje archetyp slovanského půvabu vyznačující se právě měkkostí a oblostí tvarů. Muzikovo pojetí je však bezesbytku moderní a reflektuje současné umělecké teorie. Loutkovitá strnulost postav i záměrná naivita malířského projevu vnášejí do námětu humor bez toho, aby se dílo stalo karikaturou. Přestože je Ženíškův obraz svou monumentalitou i dramatickostí od Muzikova obrazu výrazně odlišný, existuje zde jistá kontinuita zájmu o zprostředkování tohoto oblíbeného historického motivu s ohledem na hledání čehosi ryze českého či slovanského.

Alena Pomajzlová dílo popsala jako ironickou parafrázi rozšířených barvotiskových reprodukcí.¹⁴ Spíš než jako ironizaci této specifické estetiky lze obraz vnímat jako reakci na ni. Muzika vstřebával vlivy lidového, neškoleného malířského projevu, kte-

rigidity of the figures and the intentional naiveté of the artistic expression endow the subject with humour, yet without turning the work into a caricature. Even though Ženíšek's painting differs considerably in its monumentality and dramatic impact from Muzika's picture, there is a certain continuity of interest here in communicating this popular historical motif with respect to the quest for something genuinely Czech or Slavonic.

Alena Pomajzlová described the work as an ironic paraphrase of the ubiquitous colour-print reproductions.¹⁴ More than as an ironisation of this specific aesthetic, the painting can be regarded as a reaction to it. Muzika absorbed the influences of the vernacular, unschooled artistic idiom, which in fact strongly resonated throughout the entire generation of artists. František Šmejkal compared those influences to inspiration drawn from rural carousels and country-fair shooting galleries, combined with a mythological story.¹⁵ It was perhaps precisely Muzika's approach, which blends modern artistic influences with folk art inspiration, that could explain the interest of the French art connoisseur and secretary to the French ambassador to Prague, Paul Petit. Petit, who lived in Prague in the early 1920s, purchased the canvas directly from the first Spring Exhibition, together with another painting.¹⁶ The second canvas is not directly referred to in Petit's correspondence, but we know that Petit had both paintings displayed at the 1924 Salon d'Automne. In the catalogue, published to accompany the autumn Salon, the painting *Oldřich and Božena* is listed under the catalogue number 1373. The second painting was numbered 1374 and was exhibited under the title *Pastorale*.¹⁷ Later on, Paul Petit became Muzika's guarantor in France and over the years his letters arrived not only from France but also from Rome and Smyrna. The business relationship eventually evolved into a friendship, the core of which, however, was based on Petit's interest in Czech modern art.

We have learned from the correspondence that took place between the two men in the 1920s that, despite his ongoing interest in Muzika's work, Petit was most fond of the works that the artist produced precisely during this creative period. *Oldřich and Božena* is the sole painting that the collector directly names in his correspondence and to which he refers even six years after its purchase.¹⁸ That said, in one of his letters we have found a remark on Petit's possible attempt to exchange the painting with Muzika for several of his smaller-size still lifes. "I hasten to respond to your letter that I have no intention of ridding myself (as you say) of *Oldřich and Božena*. When I proposed to exchange it, it was above all because I would have also loved to have some of your still lifes."¹⁹ This, however, never transpired, and Petit assured the painter that he certainly had no intention of ridding himself of the canvas: "But I have become very used to my large painting."²⁰ For Petit, the painting had become a sentimental keepsake of his time spent in Prague and gradually he became more attached to the picture.²¹ During his return to Paris at the end of 1922, Petit took with him both of the canvases he had purchased at the first Spring Exhibition.²²

ré ostatně silně rezonovaly napříč celou uměleckou generací. František Šmejkal je přirovnal k inspiraci venkovskými kolotoči a pouťovými střelnicemi ve spojení s mytologickým příběhem.¹⁵ Možná že právě Muzikovo pojetí, které snoubí moderní umělecké vlivy s lidovou inspirací, stálo za zájmem francouzského milovníka umění a tajemníka francouzského velvyslance v Praze Paula Petita. Petit, který v Praze pobýval začátkem dvacátých let, zakoupil plátno přímo z první Jarní výstavy spolu s dalším obrazem.¹⁶ Druhé plátno není v Petitově korespondenci přímo jmenováno, ale víme, že Petit nechal oba obrazy vystavit na Salon d'Automne roku 1924. V katalogu, který byl vydán u příležitosti konání podzimního salonu, najdeme obraz *Oldřich a Božena* pod katalogovým číslem 1373. Druhý obraz měl číslo 1374 a byl vystaven pod názvem *Pastorale*.¹⁷ Paul Petit se později stal Muzikovým ručitelem ve Francii a během let jeho korespondence přicházela nejen z Francie, ale též z Říma nebo Smyrny. Obchodní vztah se rozvinul v přátelství, jehož podstatu však tvořil Petitův zájem o české moderní umění.

Z korespondence, která mezi muži probíhala během dvacátých let, se dozvíme, že Petit si přes přetrvávající zájem o Muzikovu tvorbu nejvíc oblíbil díla právě z tohoto tvůrčího období. *Oldřich a Božena* je pak jediným obrazem, který sběratel v korespondenci přímo jmenuje a k němuž se odvolává i šest let po jeho zakoupení.¹⁸ Přesto v jednom z listů nalezneme narážku na možnou snahu Petita obraz s Muzikou vyměnit za několik menších zátiší. „*Spěchám, abych vám odpověděl na váš dopis, že nemám v úmyslu se zbavit (jak říkáte) Oldřicha a Boženy. Když jsem nabízel jeho výměnu, bylo to hlavně proto, že bych měl rád také několik vašich zátiší.*“¹⁹ K tomu však nikdy nedošlo a Petit malíře ujistil, že se plátna rozhodně nehodlá zbavit: „*Ale na svůj velký obraz jsem si zvykl velmi dobře.*“²⁰ Malba se pro Petita stala sentimentální upomínkou na čas strávený v Praze a postupně sílil jeho vztah k obrazu.²¹ Petit si obě plátna zakoupená z první Jarní výstavy odvezl již na konci roku 1922 při návratu do Paříže.²²

Přestože v dopisech opakovaně lákal Muziku k návštěvě, či přímo přestěhování se do Paříže, argumentuje příznivými cenami a inspirativní atmosférou města, neváhal zároveň vyjádřit obavy, zda by Paříž se svými vlivy Muzikovu čistému uměleckému projevu nakonec spíš neuškodila.²³ Druhou Jarní výstavu již Petit, setrvávající v Paříži, bohužel nemohl navštívit, přesto prostřednictvím Muziky vzkázal pozdravy Aloisi Wachsmannovi a Ottu Gutfreundovi, kteří patřili mezi další české umělce, jež vzbudili jeho zájem.²⁴ V listu z března 1923 Petit zmiňuje, že oba Muzikovy obrazy v Paříži s úspěchem ukazuje dalším umělcům.²⁵ Zejména Roger Bissière se měl o Muzikových obrazech vyjádřit velice pochvalně a Petit ho v dopise doslovně cituje: „*Bissière mi dokonce řekl: „Nedokážu to říci lépe než: to jsou obrazy, které bych chtěl mít doma.*““²⁶ Ve stejném dopise projevila Petit zájem o vystavení obou pláten na příštím salonu, tedy na Salon des Tuileries, a zároveň Muziku

Although in his letters he repeatedly invited Muzika to visit Paris or actually move there, reasoning that prices were favourable and the city's atmosphere was inspiring, at the same time he did not hesitate to express his concern as to whether Paris and its influences would not ultimately harm Muzika's pure artistic expression.²³ Petit, who continued to reside in Paris, regrettably could not visit the second Spring Exhibition. Nevertheless, he sent his best regards via Muzika to Alois Wachsman and Otto Gutfreund, who were among the other Czech artists that had whetted his interest.²⁴ In his letter of March 1923, Petit mentions that he had been successfully showing both of Muzika's paintings to other artists in Paris.²⁵ Roger Bissière in particular was said to have expressed words of praise regarding Muzika's paintings and Petit quotes him verbatim in his letters: "Bissière even told me: 'I cannot say it better than this: these are paintings that I would love to have in my home.'"²⁶ In the same letter, Petit expressed his interest in exhibiting both canvases at the forthcoming Salons, that is, at the Salon des Tuileries, while requesting Muzika to send (photographs of) the other paintings he was working on.²⁷ Ultimately though, Muzika's paintings were not exhibited at the Salon des Tuileries, because Petit forgot to dispatch them on time. "I forgot to send your paintings to the Salon des Tuileries but I will certainly send them to the Autumn Salon."²⁸ The second time, Petit kept his promise and, after Muzika's authorisation, he exhibited them at the 1924 Salon d'Automne.²⁹ (Fig. 5)

On a personal level, the correspondence is congenial, as Petit both praises and admonishes Muzika for his French.³⁰ Muzika had the opportunity to improve his command of French during his study sojourns in France in 1924 and 1931. The two men met at least during his first stay and Petit even offered Muzika assistance in finding an art studio in Paris. In their correspondence, apart from Czech and French art, they also discussed Muzika's military service and shared their impressions of visited exhibitions and of trips abroad, as well as broaching family matters and offers of assistance. Muzika helped Petit with the publishing of his article on Marcel Gromaire in the journal *Volné směry* (Free Directions), which he had translated and chosen illustrations for and which, after consultations with its author, he slightly edited.³¹ During Muzika's Paris sojourn, Petit acquired from him additional, unidentified canvases; nonetheless, the paintings related to his Prague sojourn continued to be of special importance to Petit, which is manifested by the fact that since the 1920s, *Oldřich and Božena* has remained in the property of his family.

In his painting *Oldřich and Božena*, František Muzika fused the influence of French modern art with folk art and Czech mythology. This distinctive combination may have contributed to the interest of the French diplomat Paul Petit in Muzika's oeuvre. Even though Petit no longer lived in Prague at the time of the second Spring Exhibition, he never ceased to take an interest in the Czech art scene, which is documented both in his acquisition of a number of Muzika's works and

žádá o zaslání (fotografií) dalších obrazů, na nichž pracuje.²⁷ Muzikova plátna však nakonec na Salon des Tuileries vystavena nebyla, neboť na jejich včasné zaslání Petit zapomněl. „Zapomněl jsem poslat vaše obrazy na Salon des Tuileries, ale určitě je pošlu na Podzimní salon.“²⁸ Napodruhé Petit již svůj slib dodržel a obě plátna, po Muzikově autorizaci, vystavil na Salon d'Automne 1924.²⁹ (obr. 5)

V osobní rovině působí korespondence sympaticky, když Petit Muziku chválí i kárá za jeho francouzštinu.³⁰ Tu si měl Muzika možnost zlepšit během studijních pobytů ve Francii v letech 1924 a 1931. Minimálně během prvního pobytu došlo k setkání obou mužů a Petit Muzikovi dokonce nabídl pomoc při hledání pařížského ateliéru. V korespondenci dále probírali nejen umění české a francouzské, ale také Muzikovu vojenskou službu, sdíleli dojmy z navštívených výstav a zahraničních cest, rodinné záležitosti i nabídky vzájemné pomoci. Muzika pomáhal Petitovi s otištěním jeho článku o Marcelu Gromaireovi v revue *Volné směry*, který přeložil, vyzvolal k němu ilustrace a na základě konzultace s autorem článek drobně upravil.³¹ Během Muzikova pařížského pobytu od něj Petit získal další, blíže neurčená plátna, nicméně obrazy spojené s jeho pražským pobytem pro něj i nadále měly zvláštní význam, o čemž svědčí i skutečnost, že *Oldřich a Božena* zůstávají od dvacátých let do současnosti v majetku Petitovy rodiny.

V díle *Oldřich a Božena* František Muzika propojil vliv francouzského moderního malířství s lidovým uměním a českou mytologií. Tato specifická kombinace možná přispěla k zájmu francouzského diplomata Paula Petita o Muzikovu tvorbu. Přestože Petit v době konání druhé Jarní výstavy Devětsilu už v Praze nepobýval, o českou uměleckou scénu se nepřestal zajímat, což dokládá jak jeho akvizice několika Muzikových děl, tak jejich společná korespondence. Muzikovy malby si sběratel oblíbil ne navzdory, ale právě díky jejich naivistickému a upřímnému projevu, o čemž svědčí i dopis, který Františku Muzikovi poslal z Paříže v prosinci 1923. „Nevěřte ani na okamžik, že jsem změnil svůj pohled na vaše obrazy. Stále je mám moc rád, navzdory jejich těžkopádnosti, jak přirozené, tak stylizované.“³²

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

in their correspondence. The collector grew fond of Muzika's paintings not despite of, but precisely due to their naivistic and sincere expression, which is testified by a letter he sent to František Muzika from Paris in December 1923. "Do not believe for a moment that I had changed my opinion regarding your canvases. I continue to love them very much despite their clumsiness, both natural and affected."³²

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

Notes

- 1 The painting dates from the same year – 1922, but was displayed only later, at the second Spring Exhibition held in 1923 at the Mánes Gallery on Vodičkova Street in Prague. František Muzika, *Ctirad and Šárka*, 1922, oil on canvas, 100 × 120 cm, Hluboká nad Vltavou, Aleš South Bohemian Gallery, inv. no. O-1100.
- 2 František Muzika, *Oldřich and Božena*, 1922, charcoal drawing on paper, 638 × 786 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 46031. Purchased in 1976 from Anna Muziková, the artist's widow.
- 3 Karel Teige, "Obrazy a předobrazy" (1921), in: Štěpán Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá, sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924* (Prague: 1971), 103.
- 4 *Jarní výstava 1922*, exh. cat., Rudolfinum (Prague: 1922). Catalogue for the spring 1922 exhibition of the Devětsil art group held under the aegis of Krasoumná jednota (The Fine Arts Union) in Prague at the House of Artists (Rudolfinum).
- 5 Ibid.
- 6 See Tomáš Winter, "Rozetnout vývoj ve dvě. O ctnostech primitivistů Emila Filly a Karla Teigeho", *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění XXXXI*, nos. 1–2, 2005, 63–77.
- 7 V. N. [Václav Nebeský], "Manifest mladých. K výstavě v Domě umělců I–II", *Tribuna*, Vol. IV, 6 May 1922, 5–6. Even though in this case Muzika's painting differs thematically, Nebeský favourably evaluated the artistic and conceptual unity of the artists represented, also in symbiosis with the sculptures by Jiříkovský and Stefan.
- 8 *Jarní výstava 1922* (note 4). Catalogue no. 33 listed as *Head of a Woman*, plaster. Judging from the photographs, this seems to be a sculpture that is now listed in the collections of the National Gallery in Prague as *Bust of a Woman* (1921), inv. no. P 6156. Currently, the sculpture is on view at the Trade Fair Palace in the permanent exhibition *1918–1938: First Czechoslovak Republic* in the section devoted to Devětsil and the first Spring Exhibition.
- 9 See Karel Srp, "Tvrdošíjná a Devětsil", *Umění XXXV*, 1987, 54–68.
- 10 In the catalogue, the painting was registered under the number 25 and its sale price was 2,000 crowns. *Druhá jarní výstava*, exh. cat., Devětsil art group (Prague: 1923).
- 11 "Nothing can give a distant reader a better opinion than reminding him of that 'art forain', the art of marketplaces, country fairs, and fairgrounds, in whose folk amateurism those sophisticated city ennuyés have begun to see a special

Poznámky

- 1 Dílo pochází ze stejného roku 1922, ale vystaveno bylo až na druhé Jarní výstavě roku 1923 ve výstavní síni Mánesa ve Vodičkově ulici v Praze. František Muzika, *Ctirad a Šárka*, 1922, olej na plátně, 100 × 120 cm, Hluboká nad Vltavou, Alšova jihočeská galerie, inv. č. O-1100.
- 2 František Muzika, *Oldřich a Božena*, 1922, kresba uhlím na papíře, 638 × 786 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 46031. Zakoupena v roce 1976 od Anny Muzikové, vdově po autorovi.
- 3 Karel Teige, *Obrazy a předobrazy* (1921), in: Štěpán Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá, sv. 1, Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*, Praha 1971, s. 103.
- 4 *Jarní výstava 1922*, kat. výst., Umělecký svaz Devětsil pod hlavičkou Krasoumné jednoty v Praze v Domě umělců (Rudolfinum), Praha 1922.
- 5 Ibidem.
- 6 Srov. Tomáš Winter, *Rozetnout vývoj ve dvě. O ctnostech primitivistů Emila Filly a Karla Teigeho*, *Estetika: časopis pro estetiku a teorii umění XXXXI*, 2005, č. 1–2, s. 63–77.
- 7 V. N. [Václav Nebeský], *Manifest mladých. K výstavě v Domě umělců I–II*, *Tribuna*, roč. IV, 6. 5. 1922, s. 5–6. Přestože se Muzikova malba v tomto případě tematicky odlišuje, Nebeský kladně hodnotil výtvarnou a názorovou jednotu zastoupených malířů, a to i v symbióze s plastikami Jiříkovského a Stefana.
- 8 *Jarní výstava 1922* (cit. v pozn. 4). Č. kat. 33 uvedeno jako *Hlava ženy*, sádra. Podle fotografií se zřejmě jednalo o plastiku, která je dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze vedena jako *Poprsí ženy* (1921), inv. č. P 6156. V současné době se dílo nachází ve Veletržním paláci ve stálé expozici *1918–1938: První republika* v sekci věnované Devětsilu a první Jarní výstavě.
- 9 Srov. Karel Srp, *Tvrdošíjná a Devětsil*, *Umění XXXV*, 1987, s. 54–68.
- 10 V katalogu byl obraz evidován pod číslem 25 a prodejní cena byla 2000 Kč. *Druhá jarní výstava*, kat. výst., Umělecký svaz Devětsil, Praha 1923.
- 11 „O té formuli nemůže vzdálenému čtenáři nic dátí lepší názor, nežli připomeneme-li mu ono „art forain“, umění trhů, jarmarků a poutí, v jehož lidovém ochotnictví začali rafinovaní znuděnci města vidět zvláštní půvab. Znáte ty panoptické figury a malované moritáty, malby na plátnech zvěřinců, terče a vyřezávané postavy střelnic, znáte konečně též naivní obrázkářství roztrhaných lidových kalendářů, anebo to, co Francouzi zvou podle místa původu „imagerie D'Epinal“, ty barevně pestré a kresebně barbarské obrázky k písničkám a příběhům.“ Ž. [František Žákavec], *Výtvarné umění: jaro 1923*, *Národní listy*, 1923, č. 126, s. 4. Inspirační zdroje, které Žákavec vyjmenovává, jsou velmi blízké těm, o nichž píše později František Šmejkal. Viz František Šmejkal, *František Muzika*, Praha 1966.
- 12 Žákavec (cit. v pozn. 11).
- 13 Ibidem.
- 14 Alena Pomajzlová, *Devětsil 1920–1925*, in: Alena Pomajzlová – Jindřich Toman – Karel Císař – Petr Ingerle – Jakub Potůček – Jitka Ciampi Matulová –

charm. You know those panoptical figures and painted broadside pictures, paintings on the canvases of menageries, targets, and carved figures of shooting galleries, and finally, you also know the naive pictures in torn folk calendars, or what the French call 'imagerie d'Épinal' after their place of origin, those brightly coloured and barbarically drawn images accompanying songs and tales." Ž. [František Žákavec], "Výtvarné umění: jaro 1923", *Národní listy*, no. 126, 1923, 4. The sources of inspiration enumerated by Žákavec are very close to those later referred to by František Šmejkal. See František Šmejkal, *František Muzika* (Prague: 1966).

12 Žákavec (note 11).

13 Ibid.

14 Alena Pomajzlová, "Devětsil 1920–1925", in: Alena Pomajzlová, Jindřich Toman, Karel Císař et al., *Devětsil 1920–1931* (Prague: 2019), 13.

15 "To this day, *Oldřich and Božena* evokes for us the bygone poetry of tinplate targets at old country fair shooting galleries, just as *Ctirad and Šárka* impresses us with the amusing charm of the panoptical scenes of rural carousels. The powerful emotive impact of these pictures, however, is not only given by the impact of their content, but also by their distinctive artistic treatment, partaking in which is the gentle colour harmony of the cool tones that discreetly colour the delicately smoothed forms, whose meticulous execution sharply contrasts with the awkward corporal structure and coarse physiognomy of the naively rendered figures. This disparity between the overall naive concept and the meticulous painterly execution is the source of what is almost a Rousseau-esque charm, and testifies to Muzika's profound admiration of the oeuvre of this magician of reality." Šmejkal, *František Muzika*, 31.

16 While the catalogue did not contain reproductions or the dimensions of the works on display, it did include a price list. Not all works were for sale at the time of the exhibition (see František Muzika, *Landscape with a Pond*, cat. no. 48), but most works were available. Of Muzika's paintings, *Oldřich and Božena* was priced the highest. The sum of 2,500 crowns also had to do with the large size of the canvas and corresponded with prices for which Muzika's colleagues from Devětsil sold their works. For comparison's sake, Alois Wachsman offered his *Portrait of Josef Frič* (1919, oil on canvas, 135 × 105 cm) for 3,000 crowns. *Jarní výstava 1922* (note 4).

17 "Société du Salon d'Automne", *Salon d'Automne*, exh. cat., Grand Palais des Champs-Élysées (Paris: 1924), 250.

18 The unilateral part of the correspondence comprising letters from Paul Petit to František Muzika dating from 1923–1929 is held in the inventory of the artist's personal files in the Archive of the National Gallery in Prague. The other side of the correspondence is probably in private hands in France and will be the subject of further research.

19 "Je me hâte de répondre à votre lettre que je n'ai pas la moindre envie de me débarrasser (comme vous dites) d'*Oldřich et Božena*. Si je vous avais proposé de l'échanger c'était surtout parce que j'aurais été content d'avoir aussi quelques unes de vos natures mortes." Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Correspondence Paul Petit – František Muzika, Paris, 16 July 192[?], AA 2954.

20 "Mais je me suis très bien habitué à mon grand tableau." Ibid.

21 Ibid.

Lucie Česálková, *Devětsil 1920–1931*, Praha 2019, s. 13.

15 „*Oldřich a Božena* nám dodnes evokuje ztracenou poezii plechových terčů starých poutových střeňnic, stejně jako *Ctirad a Šárka* na nás působí úsměvným kouzlem panoptikálních scén venkovských kolotočů. Silné emotivní působení těchto obrazů však není podmíněno pouze jejich obsahovým vyzněním, ale i osobitým výtvarným podáním, na němž se podílí něžná barevná harmonie studených tónů, střídavě kolorujících jemně vyhlazené tvary, jejichž pečlivé provedení ostře kontrastuje s neobratnou tělesnou stavbou a hrubou fiziognomií naivně koncipovaných figur. Tento rozpor mezi celkově naivní koncepcí a pečlivým maliřským provedením je zdrojem až rousseauovského půvabu a svědčí o Muzikově velkém obdivu k dílu tohoto kouzelníka skutečnosti.“ Šmejkal (cit. v pozn. 11), s. 31.

16 Výstavní katalog sice neobsahoval reprodukce ani rozměry vystavených děl, ale jeho součástí byl ceník. Ne všechna díla byla v době konání výstavy k prodeji (viz František Muzika, *Krajina s rybníkem*, č. kat. 48), ale většina děl byla k dispozici. Z Muzikových pláten byl nejdráže naceněn právě obraz *Oldřich a Božena*. Částka 2500 Kč souvisela také s většími rozměry plátna a odpovídala cenám, za něž svá díla prodávali Muzikovi kolegové z Devětsilu. Pro srovnání Alois Wachsman nabízel *Podobiznu Josefa Friče* (1919, olej na plátně) za 3000 Kč. *Jarní výstava 1922* (cit. v pozn. 4).

17 Société du Salon d'Automne, *Salon d'Automne*, kat. výst., Grand Palais des Champs-Élysées, Paris 1924, s. 250.

18 Jednostranná část korespondence zahrnující dopisy Paula Petita Františku Muzikovi z let 1923–1929 je součástí inventáře osobního fondu umělce v Archivu Národní galerie v Praze. Druhá strana korespondence se zřejmě nachází v soukromém vlastnictví ve Francii a bude předmětem dalšího bádání.

19 „Je me hâte de répondre à votre lettre que je n'ai pas la moindre envie de me débarrasser (comme vous dites) d'*Oldřich et Božena*. Si je vous avais proposé de l'échanger c'était surtout parce que j'aurais été content d'avoir aussi quelques unes de vos natures mortes.“ Archiv Národní galerie v Praze (ANG), Korespondence Paul Petit – František Muzika, Paříž, 16. 7. 192[?], AA 2954.

20 „Mais je me suis très bien habitué à mon grand tableau.“ Ibidem.

21 Ibidem.

22 V dopise adresovaném Muzikovi z Paříže 6. ledna 1923 se Petit zmiňuje o tom, že obrazy odváží bez rámu, které zanechal v pražském bytě, kde si je Muzika může vzít zpět. ANG, Korespondence Paul Petit – František Muzika, Paříž, 6. 1. 1923, AA 2954.

23 „Ale možná uděláte lépe, pokud zůstanete ve vaší krásné Praze. V Paříži je příliš mnoho vlivů.“ / „Mais peut-être vaut-il mieux que vous restiez dans votre belle Prague. À Paris il y a trop d'influences.“ Ibidem.

24 ANG, Korespondence Paul Petit – František Muzika, 5. 7. 1923, AA 2954. Rovněž v dalších dopisech zmiňuje tyto dva umělce a dále pak Rudolfa Kremličku a Jana Štursu.

22 In a letter addressed to Muzika from Paris on 6 January 1923, Petit remarks that he was taking the paintings with him without their frames, which he had left in the Prague flat where Muzika could pick them up. ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, Paris, 6 January 1923, AA 2954.

23 “But perhaps you’ll do better to stay in your beautiful Prague. In Paris, there are too many influences.” / “Mais peut-être vaut-il mieux que vous restiez dans votre belle Prague. À Paris il y a trop d’influences.” Ibid.

24 ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 5 July 1923, AA 2954. He also mentions these two artists in other letters, as well as Rudolf Kremlička and Jan Štursa.

25 “I am very happy to be able to write to you that I have shown your two paintings to various artists; particularly to G[romaire?] and Bissière (who, in my view, rank among the foremost artists of today) and who jointly find your paintings truly remarkable.” / “Je suis très content de pouvoir vous écrire que j’ai montré vos deux tableaux à plusieurs peintres; en particulier à G[romaire?] et Bissière (qui, pour moi, comptent parmi les premiers artistes d’aujourd’hui) et qu’ils ont été d’accord pour trouver vos tableaux tout à fait remarquables.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 8 March 1923, AA 2954.

26 “Bissière m’a même dit ceci: ‘Je ne peux pas vous dire mieux: ce sont des tableaux que j’aimerais avoir chez moi.’” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 8 March 1923, AA 2954.

27 “I still intend to exhibit, if you agree, your two paintings at one of the following Salons, certainly at the Salon des Tuileries. Tell me whether you have no objections and whether you wish to send me the other paintings that you have [illegible] particularly successful.” / “J’ai toujours l’intention d’exposer, si vous êtes d’accord, vos deux toiles à l’un des prochains salons, le Salon des Tuileries sans doute. Dites moi si vous n’avez pas d’objections et si vous voulez m’envoyer d’autres toiles que vous [illegible] particulièrement réussir.” Ibid.

28 “J’ai oublié d’envoyer vos toiles au Salon des Tuileries mais je les enverrai sûrement au Salon d’Automne.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 12 July 1924, AA 2954. Already at the end of 1923, Petit filed a written request to exhibit the two paintings in his possession at the Salon des Indépendants. ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 31 December 1923, AA 2954.

29 “Your two paintings have been accepted for the Salon d’Automne that opens on 1 November, the grand opening is on 31 October.” / “Vos deux toiles ont été reçues au Salon d’Automne qui ouvre le 1er Novembre, le vernissage est le 31 Octobre.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 27 October 1924, AA 2954.

30 “You have made much progress in your French” / “Vous faites beaucoup de progrès en français”. ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 19 September 1924, AA 2954.

31 Paul Petit, “Malíř Marcel Gromaire”, *Volné směry* XXIV, 1926, 158–161.

32 “Ne croyez pas un instant que j’aie changé d’avis sur vos toiles. Je les aime toujours beaucoup malgré leur maladresse à la fois naturelle et affectée.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, Paris, 31 December 1923, AA 2954.

25 „Jsem velmi rád, že vám mohu napsat, že jsem ukázal vaše dva obrazy několika malířům; zejména G [romairovi?] a Bissièreovi (kteří podle mě patří k největším umělcům dneška), a ti se shodli, že vaše obrazy jsou vskutku pozoruhodné.” / „Je suis très content de pouvoir vous écrire que j’ai montré vos deux tableaux à plusieurs peintres; en particulier à G[romaire?] et Bissière (qui, pour moi, comptent parmi les premiers artistes d’aujourd’hui) et qu’ils ont été d’accord pour trouver vos tableaux tout à fait remarquables.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 8. 3. 1923, AA 2954.

26 „Bissière m’a même dit ceci: ‘Je ne peux pas vous dire mieux: ce sont des tableaux que j’aimerais avoir chez moi.’” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 8. 3. 1923, AA 2954.

27 „Stále mám v úmyslu vystavit, pokud budete souhlasit, vaše dva obrazy na jednom z příštích salonů, určitě na Salon des Tuileries. Řekněte mi, pokud nemáte námítky a pokud chcete, pošlete mi další obrazy, které se vám [nečitelné] obzvláště podařily.” / „J’ai toujours l’intention d’exposer, si vous êtes d’accord, vos deux toiles à l’un des prochains salons, le Salon des Tuileries sans doute. Dites moi si vous n’avez pas d’objections et si vous voulez m’envoyer d’autres toiles que vous [nečitelné] particulièrement réussir.” Ibidem.

28 „J’ai oublié d’envoyer vos toiles au Salon des Tuileries mais je les enverrai sûrement au Salon d’Automne.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 12. 7. 1924, AA 2954. Již na sklonku roku 1923 požádal Petit o písemné svolení k vystavení obou jím vlastněných maleb na Salon des Indépendants. ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 31. 12. 1923, AA 2954.

29 „Oba vaše obrazy byly přijaty na Podzimmím salonu, který se otvírá 1. listopadu, vernisáž je 31. října.” / „Vos deux toiles ont été reçues au Salon d’Automne qui ouvre le 1er Novembre, le vernissage est le 31 Octobre.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 27. 10. 1924, AA 2954.

30 „ve francouzštině jste udělal veliký pokrok” / „vous faites beaucoup de progrès en français” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, 19. 9. 1924, AA 2954.

31 Paul Petit, Malíř Marcel Gromaire, *Volné směry* XXIV, 1926, s. 158–161.

32 „Ne croyez pas un instant que j’aie changé d’avis sur vos toiles. Je les aime toujours beaucoup malgré leur maladresse à la fois naturelle et affectée.” ANG, Correspondence Paul Petit – František Muzika, Paříž, 31. 12. 1923, AA 2954.

Abstract

The painting *Oldřich and Božena* by František Muzika was initially shown at the first Spring Exhibition staged by Devětsil in the gallery rooms of Krasoumná jednota (The Fine Arts Union) at the House of Artists (Rudolfinum) in Prague, at which it was purchased by the secretary to the French ambassador, Paul Petit. Petit's letters to Muzika are now kept in the Archive of the National Gallery in Prague. The correspondence between the artist and the collector of his works not only sheds light on the fate of the painting but also gives an idea of the reception of Muzika's early output in interwar France.

Translated by Linda Leffová

Anotace

Malba *Oldřich a Božena* od Františka Muziky byla poprvé vystavena na první Jarní výstavě Devětsilu ve výstavních místnostech Krasoumné jednoty v Domě umělců (Rudolfinum), odkud ji zakoupil tajemník francouzského velvyslance Paul Petit. Jeho dopisy adresované Muzikovi se nacházejí v Archivu Národní galerie v Praze. Korespondence mezi autorem a jeho sběratelem přibližuje nejen osudy díla, ale dokresluje i přijetí Muzikovy rané tvorby v meziválečné Francii.

TEEKENINGEN
VAN
REMBRANDT

In de verzameling C. HOFSTEDE DE GROOT
te 's Gravenhage.

DESSINS
DE
REMBRANDT

Tirés de la collection C. HOFSTEDE DE GROOT
à la Haye.

EN FACSIMILE
REPRODUCED FROM

REPRODUCED
EN FACSIMILE PAR


EMRIK & BINGER
HAARLEM, 1909

from the collections' history
/ z dějin sbírek

1/

Title page with František Macháček's handwritten ex libris, *Teekeningen van Rembrandt in de verzameling C. Hofstede de Groot / Dessins de Rembrandt tirés de la collection C. Hofstede de Groot*, Haarlem 1909, Prague, Library of the National Gallery in Prague, F. Macháček Fonds

Titulní list s rukopisným exlibris Františka Macháčka, *Teekeningen van Rembrandt in de verzameling C. Hofstede de Groot / Dessins de Rembrandt tirés de la collection C. Hofstede de Groot*, Haarlem 1909, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, fond F. Macháčka



MUDr. František Macháček's Legacy to the National Gallery in Prague

LENKA BABICKÁ

MARTINA HORÁKOVÁ

Library of the Graphic Arts Collection

A significant part of the collection administered by the Library of the National Gallery in Prague comprises the items from the former Graphic Arts Library of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts. The individual most responsible for the development of this library was MUDr. František Macháček (1882–1945), an extraordinary collector, patron of the arts, and bibliophile, thanks to whom the Graphic Arts Library became the largest library of its time devoted to drawings and prints.¹ Macháček was one of the picture gallery's great supporters, and he donated a large number of items to the Graphic Arts Library even during his lifetime. Thanks to the items from his legacy, the specialised library associated with the Graphic Arts Collection grew to a significant extent.

František Macháček was born into the family of a judge in Volyně, South Bohemia, on 13 December 1882. He attended grammar school first in Roudnice nad Labem and later in Prague's Smíchov district.

Odkaz MUDr. Františka Macháčka Národní galerii v Praze

Knihovna Grafické sbírky

Významnou součástí fondu knihovny Národní galerie v Praze je původní grafická knihovna Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU). Osobností, která se zasloužila o rozvoj této knihovny, byl MUDr. František Macháček (1882–1945), osobitý sběratel, mecenáš a bibliofil, jehož zásluhou se grafická knihovna stala v té době největší knihovnou v oboru kresby a grafiky.¹ Ma-



2/
Rembrandt van Rijn,
*Two Studies of a Mother
and Child*, illustration
from: *Teekeningen
van Rembrandt in de
verzameling C. Hofstede
de Groot / Dessins de
Rembrandt tirés de la
collection C. Hofstede de
Groot*, Haarlem 1909,
p. 3, Prague, Library of
the National Gallery in
Prague, F. Macháček
Fonds

Rembrandt van Rijn, *Dvě
studie matky s dítětem*,
ilustrace z: *Teekeningen
van Rembrandt in de
verzameling C. Hofstede
de Groot / Dessins de
Rembrandt tirés de la
collection C. Hofstede de
Groot*, Haarlem 1909,
s. 3, Praha, Knihovna
Národní galerie v Praze,
fond F. Macháčka



3/ František Macháček's graphic ex libris, Prague, Library of the National Gallery in Prague, F. Macháček Fonds

Grafické exlibris Františka Macháčka, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, fond F. Macháčka

4/ František Macháček's handwritten ex libris, Prague, Library of the National Gallery in Prague, F. Macháček Fonds

Rukopisné exlibris Františka Macháčka, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, fond F. Macháčka

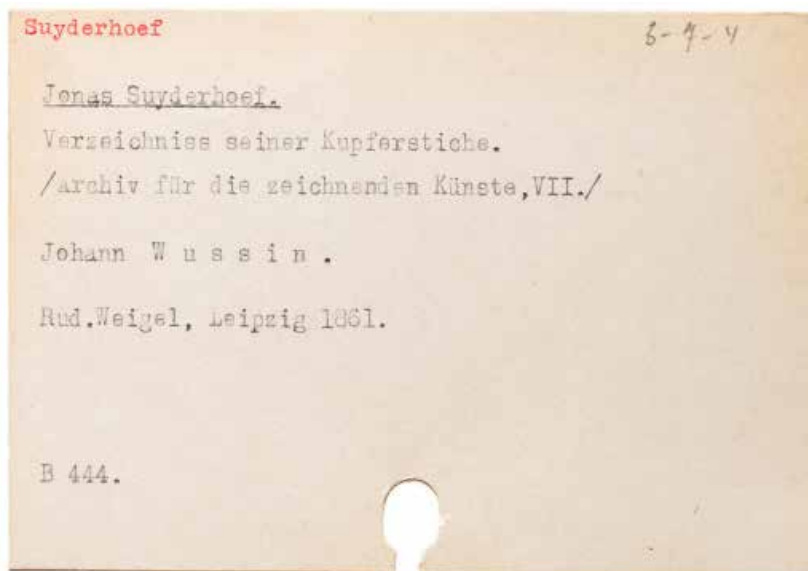
After he graduated from the school in Smíchov in 1902, he began to study medicine at Charles University in Prague. He completed his studies in 1908 with excellent academic results. He worked at various clinics for a short while, and then in 1911, he became a specialist in mental illnesses. He was later the head of a number of institutions for the mentally ill – in Dobřany, Horní Beřkovice, and finally Bohnice, where he remained until his retirement in 1944. In his personal life, Macháček was solitary and shy. One of his very few friends was Jan Loriš (1893–1953), the first director of the Graphic Arts Collection at the National Gallery in Prague. The two men shared an interest in prints and drawings, and Loriš admired Macháček for the altruistic nature of his collecting activities. Macháček never married and he died childless in Prague-Suchdol on 26 September 1945.²

In addition to collecting drawings and prints, Macháček's greatest passion was his love for books and fine press editions. He gradually began to focus on collecting facsimiles and specialised literature about drawing and graphic works. Macháček was an extremely interesting type of collector and patron of the arts, as he continued to expand his collection already with the intent of enriching public collections, and, in addition to the joy he experienced from his acquisitions, the main motive behind his collecting activities was philanthropic.³ His aim and greatest wish was to dedicate his collection to a Graphic Arts Collection at the National Gallery, something which he hoped throughout his entire life would one day be established. Over the course of forty years, he compiled a rare assemblage of drawings, prints, facsimiles of drawings, illustrated

cháček byl velkým příznivcem obrazárny a již během svého života do fondu grafické knihovny věnoval velké množství děl. Svým odkazem pak značně rozšířil fond odborné knihovny Grafické sbírky.

František Macháček se narodil 13. prosince 1882 ve Volyni v rodině soudce. Studoval na gymnáziu v Roudnici nad Labem a v Praze na Smíchově. Po absolvování gymnázia na Smíchově v roce 1902 se věnoval studiu lékařství na Karlově univerzitě v Praze. Studia ukončil v roce 1908 s výborným prospěchem a po krátkém působení na různých klinikách se stal roku 1911 odborným lékařem duševních chorob a později primářem v ústavech pro choromyslné v Dobřanech, Horních Beřkovicích a v Bohnicích, kde setrval až do roku 1944, kdy odešel do penze. V osobním životě byl člověkem samotářským a plachým. Mezi několik málo jeho přátel patřil například Jan Loriš (1893–1953), první ředitel Grafické sbírky Národní galerie v Praze, se kterým jej spojoval společný zájem o grafiku a kresbu a jenž si Macháčka vážil pro nezištnost jeho sběratelské činnosti. Macháček se nikdy neoženil a zemřel bezdětný v Praze-Suchdole 26. září 1945.²

Macháčkovou velkou vášní byla kromě sběratelství kresby a grafiky láska ke knize a krásným tiskům. Postupně se zaměřil na sbírání faksimilií a odborné literatury o kresbě a grafice. Macháček byl nesmírně zajímavým typem sběratele a mecenáše, neboť své sbírky rozmnožoval již s úmyslem obohacení sbírek veřejných a mecenášství vedle osobní radosti ze získaných tisků bylo hlavním motivem jeho sběratelské činnosti.³ Jeho cílem a přáním bylo věnovat



5/ ←←

Card from the card catalogue of the Graphic Arts Library, Prague, Library of the National Gallery in Prague, F. Macháček Fonds

Katalogizační lístek z lístkového katalogu grafické knihovny, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, fond F. Macháčka

6/ ↖

František Macháček, 1945, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, inventory of Macháček's personal fonds

František Macháček, 1945, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, inventář osobního fondu

Czech books, specialised literature about drawing and the graphic arts (including periodicals such as *Umění*, *Hollar*, *Volné směry*, *Život*, and *Veraikon*), and auction catalogues of both Czech and foreign provenance. His interest in current events in the art world is obvious from the large number of exhibition and other catalogues of not only Czech artists and collections that made up another part of his personal compilation of items.⁴

From the perspective of content, the collection consisted chiefly of the output of contemporary prominent publishing houses specialising in prints and art history literature. A large part was made up of art history literature from abroad produced by publishing houses specialising in that field (such as Julius Bard Verlag, Bruno Cassirer, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, or Ernst Wasmuth Verlag in Berlin, Ernst Arthur Seemann Verlag in Leipzig, Franz Hanfstaengl in Munich, George Crès in Paris, or Gérard Van Oest in Brussels). As far as specific titles are concerned, the ones that impress the most because of their professional value consist mainly of facsimile editions, for instance *Teekeningen van Rembrandt in de verzameling C. Hofstede de Groot / Dessins de Rembrandt tirés de la collection C. Hofstede de Groot* (Haarlem: 1909) (Figs. 1, 2); *Die Handzeichnungen Hans Holbein des Jüngeren* (Berlin: 1937); *Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz* (Frankfurt am Main: 1924); *Handzeichnungen alter Meister der holländischen Malerschule* (Leipzig: 1921); *Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag: vierzig ausgewählte Zeichnungen Rembrandts, seines Kreises und seiner Zeit* (Leipzig: 1923); and *Raphaels Zeichnungen* (Berlin: 1941). The Czech publications included graphically illustrated volumes produced from the start of the twentieth century to the 1930s, chiefly by the Symposion, Aventinum, and František Borový publishing houses (see the Appendix). Macháček acquired some of his books during the trips he took abroad in an effort to learn about the world's important artworks

svou sbírku Grafické sbírce Národní galerie, v jejíž zřízení celý život doufal. Během 40 let shromáždil vzácný soubor kreseb, grafických listů, faksimilií kreseb, ilustrovaných českých knih, odborné literatury o kresbě a grafice včetně odborných periodik (*Umění*, *Hollar*, *Volné směry*, *Život*, *Veraikon*) a aukčních katalogů české i zahraniční provenience. Zájem o současné dění ve výtvarném oboru je patrný z množství výstavních a sbírkových katalogů českých i zahraničních umělců a sbírek představujících další část souboru.⁴

Obsahově byl celek tvořen především produkcí významných nakladatelství té doby zaměřujících se na vydávání grafických listů a umělecko-historické literatury. Velkou část tvořily knihy zahraničních nakladatelů zaměřených na umělecko-historickou literaturu (Julius Bard Verlag, Bruno Cassirer, Grote'sche Verlagsbuchhandlung, Ernst Wasmuth Verlag v Berlíně, Ernst Arthur Seemann Verlag v Lipsku, Franz Hanfstaengl v Mnichově, George Crès v Paříži, Gérard Van Oest v Bruselu). Z konkrétních titulů zaujímají svou odbornou hodnotou významné místo především edice faksimilií, například *Teekeningen van Rembrandt in de verzameling C. Hofstede de Groot / Dessins de Rembrandt tirés de la collection C. Hofstede de Groot* (Haarlem 1909) (obr. 1, 2), *Die Handzeichnungen Hans Holbein des Jüngeren* (Berlin 1937), *Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz* (Frankfurt am Main 1924), *Handzeichnungen alter Meister der holländischen Malerschule* (Leipzig 1921), *Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag: vierzig ausgewählte Zeichnungen Rembrandts, seines Kreises und seiner Zeit* (Leipzig 1923), *Raphaels Zeichnungen* (Berlin 1941). Z českých publikací byla zastoupena produkce od počátku 20. století do let třicátých v grafické úpra-

in European galleries, others he bought at various bookstores and antiquarian bookshops in Prague. For instance, he kept up friendly relations with the booksellers, antiquarians, and bibliophiles Oldřich Pyšvejc (1865–1938), Karel Zink (1899–1975), and František Jan Müller (1896–1967).

The individual publications in the collection are labelled with Macháček's personal provenance indicators. These consist of a graphic heraldic ex libris placed on the inside front cover, and then a handwritten ex libris in the upper right corner of the title page. (Figs. 3, 4)

In his last will and testament dated 1945, Macháček named the National Gallery in Prague as the universal heir: "I ask that the National Gallery please use my legacy, together with the books and maps that I have given to it over the course of my lifetime, as my contribution towards establishing a Graphic Arts Collection at the National Gallery."⁵ Macháček also submitted a practical suggestion that the existing duplicates in the library either be exchanged with other art history libraries or sold and the proceeds used to buy different books for the Graphic Arts Collection's library.

His wishes were met, and a specialised library was established together with the National Gallery in Prague's Graphic Arts Collection in 1945. Both the collection and the library were housed from 1949 in the Kinský Palace on Old Town Square in Prague.⁶ In addition to the items received as a part of Macháček's large legacy, its collection included publications from the original Graphic Arts Library, the Library of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts, and the Modern Gallery (1902–1942), books from the so-called Hollareum,⁷ and old prints from the private library of the art historian František Adolf Borovský (1852–1933). A large part of Macháček's legacy of 3,000 publications consisted of facsimiles of drawings, which made it possible to study works that were kept in foreign graphic art collections.

The collection was listed in the Graphic Arts Collection's inventory under the signature "B (GSP)".⁸ It included specialised literature, albums of reproductions and facsimiles of drawings, illustrated volumes of belles-lettres, fine press publications, and old prints. There was also an extensive card catalogue, which has been preserved. Among other things, the catalogue contained analytical annotations of articles from professional publications, which represented a very impressive bibliographic endeavour at the time. (Fig. 5) According to the B (GSP) Inventory, there were 5,257 entries, including book graphics, between 1945 and 1950. In 1951, the B (GSP) inventory was discontinued, and the professional publications were transferred to the collection of the National Gallery in Prague's general library in the Sternberg Palace in Prague-Hradčany.⁹ A part of Macháček's literary legacy remained in what was then the Graphic Arts Collection, a second part was handed over to the Museum of Decorative Arts in Prague (chiefly the fine press publications and applied graphic art), and a third was moved to the National Library of the Czech Republic.

vě, zejména nakladatelství Symposion, Aventinum, František Borový (viz Příloha). Některé knižní akvizice získal Macháček při svých zahraničních cestách, které podnikal ve snaze poznat význačná světová umělecká díla v evropských galeriích, další prostřednictvím pražských knihkupectví a antikvariátů. Přátelské styky udržoval například s knihkupci, antikváři a bibliofily Oldřichem Pyšvejcem (1865–1938), Karlem Zinkem (1899–1975) a Františkem Janem Müllerem (1896–1967).

Jednotlivé publikace ve sbírce jsou označeny Macháčkovými provenienčními záznamy, jde jak o grafické heraldické exlibris umístěné na předním předeštlí, tak o rukopisné exlibris uváděné v pravém horním rohu titulního listu. (obr. 3, 4)

Ve své poslední vůli z roku 1945 ustanovil Macháček Národní galerii v Praze univerzální dědičkou: „*Národní galerii prosím, aby mého odkazu spolu s knihami a mapovými děly [sic!], jež jsem ji již za svého života daroval, použila jako mého příspěvku k vybudování Grafické sbírky při Národní galerii.*“⁵ Macháček předložil také praktický návrh, aby duplikáty knihovny byly použity k výměně s jinými umělecko-historickými knihovnami, nebo byly prodány a pro knihovnu Grafické sbírky byly zakoupeny knihy jiné.

Jeho přání bylo vyplněno a se založením Grafické sbírky Národní galerie v Praze v roce 1945 vznikla zároveň odborná knihovna umístěná společně se sbírkou od roku 1949 v paláci Kinských na Staroměstském náměstí v Praze.⁶ Její fond tvořily kromě rozsáhlého odkazu dr. Macháčka také publikace z původní grafické knihovny, knihovny Obrazárny SVPU, Moderní galerie (1902–1942), knihy z tzv. Hollarea⁷ a staré tisky ze soukromé knihovny historika umění Františka Adolfa Borovského (1852–1933). Z Macháčkovy odkazu 3000 publikací představovala velkou část faksimile kreseb, jež umožňovala studium děl uložených v zahraničních grafických sbírkách.

Fond byl evidován v inventáři Grafické sbírky pod signaturou B (GSP)⁸ a obsahoval odbornou literaturu, alba reprodukcí a faksimile kreseb, ilustrovanou beletrii, bibliofilie a staré tisky. Součástí inventáře byl také rozsáhlý a dodnes dochovaný lístkový katalog, který obsahoval mimo jiné analytické rozpisy článků v odborných periodikách, což byl v té době významný bibliografický počín. (obr. 5) Dle inventáře B (GSP) bylo v letech 1945 až 1950 v knihovně evidováno 5257 položek včetně knižní grafiky. V roce 1951 byl inventář B (GSP) zrušen a odborné publikace převedeny do fondu základní knihovny Národní galerie v Praze, umístěné ve Šternberském paláci na Hradčanech.⁹ Část Macháčkovy knižního odkazu zůstala v tehdejší Grafické sbírce, část byla předána do Uměleckoprůmyslového musea v Praze (především bibliofilie a užitá grafika), část do Národní knihovny České republiky.

Do současnosti se z Macháčkovy knižního odkazu dochovalo pouze 155 titulů ve 179 svazcích, které jsou zastoupeny ve fondu knihovny Národní

Of Macháček's literary legacy, 155 titles in 179 volumes have been preserved to this day, and they are kept by the Library of the National Gallery in Prague. They consist chiefly of art history publications, of which a large part are facsimiles of drawings. Detailed bibliographic records of these publications are accessible in the library's online catalogue.¹⁰

František Macháček (**Fig. 6**) was more than just an important collector who had an expert sense for selecting items for his collection. More than anything else, he was an extraordinary individual, whose lifelong actions in both his professional and personal life may be defined as serving others.

Collection of Prints and Drawings

"As I am aware of the difficulties that would be associated with collecting high-quality sheets of old master drawings, during my own collecting activities I looked to acquire at least the best reproductions possible of drawings by old and modern masters. They are accompanied by a small collection of original drawings by both Czech and foreign masters."¹¹

Although Macháček focused chiefly on fine press publications, facsimiles, and specialised literature about drawing and graphic art, he also succeeded in compiling a collection of prints and drawings. Already at the start of 1947, the Graphic Arts Collection organised an exhibition at the Kramář Villa, at which it presented to the public a selection of the items from Macháček's legacy. The introduction to the exhibition catalogue reminded readers of Macháček's patronage, particularly with regard to the young generation of artists, and also stressed the significance of his gift to the newly established graphic arts department. The aim of the exhibition was not to present the legacy in its complete state, but rather to draw attention to what were more important items, at least from a contemporary perspective. The catalogue included a total of eighty-five works.¹² In general, the selection of items for the exhibition was dominated by drawings. Most of the drawings that were shown were by artists active in the nineteenth century and the first half of the twentieth century. However, significant interest was paid to selected examples from an interesting set of drawings by old masters that the collector had successfully compiled. As far as prints are concerned, the catalogue specified only a very few works by old masters in its conclusion. Although many of the artworks were the subject of research interest and publication activities over the subsequent decades, Macháček's legacy as a whole has never been analysed in detail. This article may therefore essentially be seen as an exploratory investigation into this collector's compilation of items, which is being performed many years after the legacy was received.

According to inventory records, the Graphic Arts Collection received 538 drawings and prints and three Japanese wood engravings (which were later transferred to the Asian Art Collection) as a part of Macháček's legacy. About one third of all the items consisted of drawings. The artists included Jan Preisler, Hugo Boettinger, Rudolf Kremlička, and Josef Šíma, to name but a few.

galerie v Praze. Jedná se především o umělecko-historické publikace, z velké části faksimile kreseb. Podrobné bibliografické záznamy publikací jsou dostupné v online katalogu knihovny.¹⁰

František Macháček (**obr. 6**) byl nejen významným sběratelem s odborným citem pro výběr děl do svých sbírek. Šlo především o mimořádného člověka, jehož celoživotní počínání v profesním i soukromém životě lze označit službou pro druhé.

Kolekce kresby a grafiky

„Jsa si vědom s jakými obtížemi bude spojeno sbírání hodnotných listů kreseb starých mistrů, hleděl jsem během své sběratelské činnosti sebrati kresby starých i moderních mistrů alespoň v pokud možno nejdokonalejších reprodukcích. K nim se pojí malá sbírka originálních kreseb českých i cizích mistrů.“¹¹

Přestože se Macháček orientoval především na bibliofilie, faksimile a odbornou literaturu věnovanou kresbě a grafice, podařilo se mu vedle grafické knihovny sestavit také sbírku kreseb a grafik. Již počátkem roku 1947 uspořádala Grafická sbírka v Kramářově vile výstavu, kde představila veřejnosti výběr děl z Macháčkovy odkazu. V úvodu výstavního katalogu bylo připomenuto jeho mecenášství, zejména směrem k mladé generaci výtvarníků, a význam daru pro nově zřízené samostatné grafické oddělení. Účelem výstavy nebylo předvést odkaz v úplnosti, ale upozornit na některé, z tehdejšího pohledu významnější kusy. Katalog zahrnul celkem 85 děl.¹² Obecně ve výstavním výběru výrazně převažovala kresba. V největším počtu byly představeny kresby autorů činných v 19. století a první polovině 20. století. Význačného postavení se však dostalo vybraným ukázkám ze zajímavého souboru kreseb starých mistrů, jež se sběrateli podařilo soustředit. Co se týká grafiky, uvedl katalog v závěru pouze několik prací starých mistrů. Ačkoli mnohá z děl byla v následujících desetiletích předmětem badatelského zájmu a publikačních výstupů, Macháčkův odkaz jako celek se již podrobnějšího zpracování nedočkal. Tento příspěvek je tak po mnoha letech od přijetí odkazu v podstatě počáteční sondou do sběratelovy kolekce.

Podle inventárních knih bylo s Macháčkovým odkazem do Grafické sbírky přijato 538 kreseb a grafických listů a tři japonské dřevoryty, které následně přešly do Sbírek asijského umění. Kresba tvořila zhruba třetinu z celkového množství. Mezi autory se objevují například Jan Preisler, Hugo Boettinger, Rudolf Kremlička či Josef Šíma. Jejich práce byly prezentovány také ve výstavním výběru, kde je dále doplnily kupříkladu kresby bratří Čapků nebo Pravoslava Kotíka. Ze starší generace pak byli představeni Julius Mařák, Jan Nowopacký či František Ženišek. Několika kresbami byl na výstavě zastoupen také malíř Otakar Nejedlý, Macháčkův vrstevník a spolužák z Roudnice nad Labem.¹³ Macháček choval ve své sbírce soubor 29 umělcových kreseb. Nejedlého jméno figuruje i v korespondenci českých výtvarných umělců, která byla rovněž součástí Macháčko-

The work of these artists was included in the exhibited selection, supplemented by, for example, drawings by the Čapek brothers and Pravoslav Kotík. The older generation of artists was represented by the work of Julius Mařák, Jan Nowopacký, and František Ženíšek. The exhibition also displayed several drawings by the painter Otakar Nejedlý, who was Macháček's peer and a former classmate from Roudnice nad Labem.¹³ Macháček's collection included a set of twenty-nine drawings by this particular artist. Nejedlý's name is also mentioned in the correspondence of Czech artists, which was also included in Macháček's collection and is today kept in his personal fonds at the Archive of the National Gallery in Prague.¹⁴ In many cases, the gathered letters pertain to various payments of bills and debts, and the name of the Prague-based book printer M. Novotný appears quite often among the addressees. Of the senders of the letters, we would like to mention the painters Alphonse Mucha, Luděk Marold, Alois Kalvoda, and Joža Uprka, as well as the sculptors Jan Štursa, Stanislav Sucharda, and Josef Václav Myslbek. A nice piece of preserved contemporary testimony is the letter Antonín Chittussi sent in January 1890 to a lawyer and presumably also to the collector Jan Slavík, in which he shares his opinion regarding the photograph of a painting he had received, which, in Chittussi's opinion, was made by Claude Lorrain. The more numerous sets of letters include the correspondence of Mikoláš Aleš, Emil Orlik (with the factory owner and prominent collector Richard Morawetz), and Josef Mánes.¹⁵ Here we will find Mánes's letter from March 1870, which he sent from Rome to Franziska Lannová, which included a drawing of the Trevi Fountain and indicated the window of the room in which Mánes was staying at the time.¹⁶

The work of nineteenth- and twentieth-century artists also formed a major part of Macháček's collection of prints, which was, however, represented at the exhibition by only a very few works by old masters. The largest sets of items by the same artist in Macháček's collection included the works of Paul Gavarni and Honoré Daumier, particularly the latter's lithographs from his *Actualités* series. Of Czech graphic art, the collection included wood engravings by František Bílek, František Koblíha's series of wood engravings entitled *Tristan* and published by Marie Kliková in Prague (1911), and an edition of *5 původních grafik českých umělců* (Five Original Works of Graphic Art by Czech Artists), which included examples of works by Václav Špála, Josef Čapek, Pravoslav Kotík, and others. Macháček's interest in fine press publications is evidenced in the works of modern graphic art that he compiled.¹⁷ One finds a number of prints published through Marées-Gesellschaft (1917–1929), a publishing house specialising in facsimiles.¹⁸ Macháček's collection also contained more than forty print series in the form of bound books or loose sheets, as well as copies of *Červen* magazine with original works of graphic art by various artists. Originally, these items were received within the context of the literary legacy, which was not a part of the exhibition of the graphic arts collection organised in 1947. They became a part of the graphic arts collection only

vy sbírky a dnes je uložena v jeho osobním fondu v Archivu Národní galerie v Praze.¹⁴ Sebrané dopisy se v mnoha případech týkají nejrůznějších splátek účtů a dluhů, mezi adresáty se často vyskytuje pražský knihtiskař M. Novotný. Z odesílatelů jmenujme malíře Alfonse Muchu, Ludka Marolda, Aloise Kalvodu, Jožu Uprku či sochaře Jana Štursu, Stanislava Suchardu a Josefa Václava Myslbeka. Pěkným dochovaným svědectvím je dopis Antonína Chittussiho advokátovi a patrně rovněž sběrateli Janu Slavíkovi z ledna 1890, v němž sděluje své názory na zasloupanou fotografii obrazu, dle Chittussiho odhadu z ruky Clauda Lorraina. K početnějším souborům náleží korespondence Mikoláše Alše, Emila Orlika (s továrníkem a významným sběratelem Richardem Morawetzem) a Josefa Mánesa.¹⁵ Zde se nachází Mánesův list z března roku 1870, zasláný z Říma Franzisce Lannové, s kresbou Fontano di Trevi a označením okna pokoje, kde Mánes tehdy pobýval.¹⁶

Tvorba autorů 19. a 20. století představovala většinou část i v rámci Macháčkovy sbírky grafiky. Ta byla přesto na výstavě odkazu zastoupena pouze několika pracemi starých mistrů. Mezi početné soubory z Macháčkovy kolekce patří práce Paula Gavarniho a Honoré Daumiera, zejména litografie ze série *Actualités*. Z české grafiky jde například o dřevoryty Františka Bílka, cyklus dřevorytů Františka Koblíhy *Tristan*, vydaný nakladatelstvím Marie Klikové v Praze (1911), edici *5 původních grafik českých umělců* s ukázkami tvorby Václava Špály, Josefa Čapka, Pravoslava Kotíka a dalších. Ze shromážděného souboru moderní grafiky je znát sběratelův zájem o bibliofilie.¹⁷ Nachází se zde řada listů, které vycházely prostřednictvím nakladatelství Marées-Gesellschaft (1917–1929), zaměřeného na vydávání faksimilí.¹⁸ Součástí Macháčkovy sbírky bylo také přes 40 grafických sérií, ať už ve formě vázaných knih či volných listů, včetně časopisu *Červen* s originálními grafickými pracemi různých autorů. Původně byly převzaty v rámci knižního odkazu, který do výstavy grafické sbírky v roce 1947 nebyl vůbec zahrnut. Součástí sbírky grafiky se staly až po zrušení inventáře B v roce 1951. Příkladem jde o práce Františka Bílka (*Moje pohádka*), Josefa Váchala (*Vidění sedmera dnů a planet* či *Zpívající Hetéry*), Josefa Šímy (album *Paříž*) či *Pananky* Jaroslava Durycha nebo vydání antického dramatu *Lysistrata* reprodukuující kresby Aubrey Beardsleyho. Album dřevorezů Otto Schuberta *Bilderbuch* zůstalo ve sbírce dodnes uloženo pod původní signaturou B.¹⁹ Sběratelství grafiky šlo ruku v ruce se sběratelstvím knih, což za Macháčkovy života reflektoval například JUDr. Prokop Toman (1872–1955) v časopise *Bibliofil*.²⁰ Tomanovy sběratelské činnosti se ostatně v souvislosti s Macháčkovou sbírkou ještě blíže dotkneme níže.

Tvorba starých mistrů utvářela v rámci Macháčkovy odkazu menšinou část celé kolekce, a to jak v kresbě, tak v grafice. Z Macháčkovy komentáře v poslední vůli, jež uvozuje tuto část příspěvku, a také ze skladby sebraných výtisků faksimilí však



7/ ←←

Anonymous (France, 18th century), *Venus and Cupid*, etching and aquatint on paper, 215 × 153 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15442

Anonym (Francie, 18. století), *Venuše s amorem*, lept a akvatinta na papíře, 215 × 153 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15442

8/ ↵

Copy after Pieter Saenredam, *Hog Slaughterers*, (1778), etching and aquatint on paper, 157 × 114 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15456

Kopie podle Pietera Saenredama, *Zabíjačka*, (1778), lept a akvatinta na papíře, 157 × 114 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15456



9/

Stefano Mulinari after Domenico Ambrogio (del Brizio), *Mars Offering a Floral Wreath to Venus*, (1774), etching and aquatint on paper, 251 × 352 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15455

Stefano Mulinari podle Domenica Ambrogia (del Brizio), *Mars podává Venuši květinový věnec*, (1774), lept a akvatinta na papíře, 251 × 352 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15455

after the B inventory was discontinued in 1951. Included in this group were works by, for example, František Bílek (*Moje pohádka / My Fairy Tale*), Josef Váchal (*Vidění sedmerna dnů a planet / The Vision of Seven Days and Planets* and *Zpívající Hetéry / Singing Heteiras*), and Josef Šíma (the album *Paříž / Paris*) and Jaroslav Durych's *Panenky / Dolls*, as well as an edition of the classical drama *Lysistrata* with reproductions of Aubrey Beardsley's drawings. The album of Otto Schubert's woodcuts entitled *Bilderbuch* has remained stored in the collection under the original "B" signature to this

můžeme usuzovat, že právě staří mistři představovali jeden z jeho sběratelských zájmů. Patrně vzhledem ke svým možnostem a dostupnosti děl na trhu se uchýlil spíše ke shromažďování reprodukcí než originálů a větší zastoupení ve sbírce získala dostupnější díla autorů moderní generace.

V rámci kolekce grafiky jsou práce starých mistrů zastoupeny v počtu 38 listů, nejčastěji jde o díla rytců 18. století. Setkáme se zde s několika příklady grafických listů, jež reprodukují kresby. Tento zajímavý fenomén souzní s Macháčkovým zájmem

day.¹⁹ The collecting of prints went hand in hand with book collecting, a concept which was reflected during Macháček's lifetime by, for instance, JUDr. Prokop Toman (1872–1955) in *Bibliofil* magazine.²⁰ More information about Toman's collecting activities in relation to Macháček's collection is discussed later.

Works by old masters made up only a small part of the collection contained in Macháček's legacy, and this applies to both drawings and prints. From the comments Macháček made in his last will, as specified in the introduction to this part of the article, and based on the composition of the collected facsimiles, we may however assume that old masters were indeed one of his interests. Presumably because of his options and access to these artworks on the market, he resorted to collecting reproductions rather than originals, and the artists from the modern generation, whose works were more available, became more represented in the collection.

As far as the print collection is concerned, the old masters are represented by thirty-eight pieces, most often the work of eighteenth-century engravers. There are several prints that reproduce drawings. This interesting phenomenon is in tune with Macháček's interest in facsimiles of drawn artwork. In the eighteenth century, graphic reproductions played an important role in promoting the reach of, for instance, French art, and today, they are a great source for learning about some artworks that have not been preserved. Already at the time they were made, works completed using the newly developed crayon manner, or the aquatint technique that imitated wash drawings, represented an accessible alternative to originals, which a certain part of the art-loving public could not afford. They were valued for their decorative function, adjusted and framed like drawings, and hung on the walls in the homes of the less affluent social classes.²¹ Entire collector sets were also reproduced. One of the individuals who specialised in transferring drawings to graphic form was Gilles Demarteau, and one of the prints from Macháček's collections is associated with his series of reproductions of drawings by François Boucher. The print *Venus and Cupid*, made by an anonymous eighteenth-century engraver, bearing the inscription "Du Porte-Feuille de Mr. Nera", refers to a series of prints that Demarteau made according to Boucher's drawings using the crayon manner.²² The version in Prague, rendered using the aquatint technique, depicts the same scene in reverse and unfortunately lacks the subtlety and high quality of Demarteau's and Boucher's work.²³ (Fig. 7)

Without a doubt, it is impossible to overlook Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798) as an individual who played a large role in the development of techniques to produce facsimiles of drawings. Even Toman mentions him in one of his articles for *Bibliofil* magazine.²⁴ Ploos was himself a collector of drawings by old masters, and in the second half of the eighteenth century, he developed new techniques for reproducing drawings. He collaborated with several engravers for their publication, including Bernhard Schreuder, Cornelis Brouwer, and Johannes Körnlein. Between

o faksimile kresebných děl. V 18. století sehrály grafické reprodukce významnou roli v šíření dosahu kupříkladu francouzského umění a dnes mohou být rovněž velkým zdrojem poznání některých nedochovaných uměleckých děl. Již v době svého vzniku práce provedené nově rozvíjenou křídovou technikou či technikou akvatinty napodobující lavírované kresby představovaly dostupnou alternativu originálů, které si určitá část uměnilovné společnosti nemohla dovolit. Byly oceňovány pro svůj dekorativní účinek, adjustovány a orámovány jako kresby a umísťovány na stěny domácností méně bohatých vrstev společnosti.²¹ Reprodukovány byly rovněž celé sběratelské kolekce. Převodu kreseb do grafické podoby se věnoval například Gilles Demarteau, s jehož sérií reprodukcí kresby Françoise Bouchera souvisí jeden z grafických listů Macháčkovy sbírky. *Venuše s amorem* z ruky anonymního rytce 18. století se přípisem „Du Porte-Feuille de Mr. Nera“ odkazuje na sérii grafik, kterou provedl dle Boucherových kreseb křídovou technikou Demarteau.²² Pražská varianta v technice akvatinty zobrazuje stranově obrácený výjev a bohužel postrádá jemnost a kvalitu Demarteauovy i Boucherovy práce.²³ (obr. 7)

Neopomenutelnou osobností v rozvoji technik faksimilií kreseb byl bezpochyby Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798). Zmiňuje se o něm ostatně i Toman v příspěvku pro časopis *Bibliofil*.²⁴ Umělec sám byl sběratelem kreseb starých mistrů a ve druhé polovině 18. století rozvinul nové techniky reprodukování kreseb. Na jejich vydávání pak spolupracoval s několika rytci, mezi něž patřil například Bernhard Schreuder, Cornelis Brouwer či Johannes Körnlein. Mezi lety 1765 a 1767 byla vydána série 46 faksimilií kreseb holandských a vlámských umělců. Po Ploosově smrti pokračoval v této činnosti jeho asistent Christian Josi. Rozšířená série na 105 grafických listů vyšla v roce 1821.²⁵ List z Macháčkovy kolekce vedený v pražské sbírce jako kopie podle Pietera Saenredama je značně oříznutý, nicméně lze jej identifikovat s exempláři nacházejícími se v jiných světových grafických sbírkách. Žánrový výjev zobrazující zabíjačku patří do Schreuderovy a Ploosovy bohaté grafické produkce.²⁶ (obr. 8)

Další z grafických listů Macháčkovy kolekce pochází z kompendia, v němž byly reprodukovány kresby nacházející se koncem 18. století v Gallerie degli Uffizi ve Florencii. Výjev zachycující setkání Marta a Venuše ve Vulkánově paláci, *Mars podává Venuši květinový věnec*, vytvořil Stefano Mulinari podle kresby Domenica Ambrogia (del Brizio).²⁷ (obr. 9) Album *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real galleria di Firenze* vyšlo tiskem v roce 1774. První vydání zahrnovalo vedle titulního listu s dedikací toskánskému velkovévodovi celkem 50 číslovaných dvojlistů, na nichž byla vždy reprodukována trojice nebo čtveřice kreseb. Pražský list nese vpravo nahoře číslo 34. Původně byly spolu s ním na dvojlistu alba představeny grafiky podle kreseb Camilla Procacciniho a Elisabetty Sirani.²⁸ Ačkoli šlo o námětově zcela rozdílné práce, trojici autorů kre-



10/ Richard Earlom after Giovanni Battista Cipriani, *Women Bathing*, (1786), stipple engraving and crayon manner on paper, 523 × 336 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15475

Richard Earlom podle Giovanniho Battisty Ciprianiho, *Koupající se ženy*, (1786), tečkovací a křídlová technika na papíře, 523 × 336 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15475



11/ Pierre Quentin Chedel – engraver, François Boucher – inventor, *Cavalier and Young Woman in a Park*, (1744), etching on paper, 271 × 192 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15450

Pierre Quentin Chedel – rytec, François Boucher – inventor, *Kavalír s dívkou v parku*, (1744), lept na papíře, 271 × 192 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15450

1765 and 1767, a series of forty-six facsimiles of drawings by Dutch and Flemish artists was published. After Ploos's death, his assistant Christian Josi continued this activity, and the expanded series, numbering 105 prints, was published in 1821.²⁵ One of the prints in Macháček's collection, specified in the Prague collection as a copy after Pieter Saenredam, has been significantly cut down in size, but it is possible to correlate it to examples found in other print collections around the world. The genre scene depicting the slaughter of a hog belongs to Schreuder's and Ploos's extensive graphic production.²⁶ (Fig. 8)

Another of the prints in Macháček's collection originated in a compilation of reproductions of drawings found at the Gallerie degli Uffizi in Florence towards the end of the eighteenth century. Stefano Mulinari created the scene depicting an encounter between Mars and Venus in Vulcan's palace – *Mars Offering a Floral Wreath to Venus* – after a drawing by Domenico Ambrogi (del Brizio).²⁷ (Fig. 9) The album, *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real galleria di Firenze*, was printed in

sebe spojoval jejich boloňský původ. Toto album bylo jednou ze tří publikací, na nichž se Stefano Mulinari podílel a jež v reprodukcích zprostředkovaly vybrané kresby florentské sbírky.²⁹

Do výstavního výběru však byly z Macháčkovy odkazu zahrnuty jiné dvě grafiky představující reprodukce kreseb. *Studie ženských hlav* (či polopostav) a *Koupající se ženy* vytvořil Richard Earlom podle kreseb Giovanniho Battisty Ciprianiho.³⁰ (obr. 10) Listy označené čísly 13 a 27 náleží do série 50 grafických listů, jež vydal tehdejší přední londýnský vydavatel John Boydell. S ním Earlom spolupracoval na několika dalších počinech, včetně grafického provedení *Liber Veritatis* Clauda Lorraina.³¹ V duchu Macháčkovy bibliofilského zaměření můžeme v jeho sbírce staré grafiky nalézt také knižní ilustrace. Zajímavým příkladem je lept, který vytvořil Pierre Quentin Chedel podle předlohy již zmiňovaného Françoisse Bouchera.³² Původně byla grafická série určena pro text *Faunillane ou l'infante jaune* (1741), jehož autorem byl Carl Gustav Tessin. Vydáno bylo však



12/
 Johann Christian Klengel, *Nursing Woman*, etching on paper, 83 × 71 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15471

Johann Christian Klengel, *Žena kojící dítě*, lept na papíře, 83 × 71 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15471

13/ →
 Marcantonio Raimondi, *Reconciliation of Minerva and Cupid*, ca. 1515–1520, engraving on paper, 219 × 118 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15460

Marcantonio Raimondi, *Usmíření Minervy s Amorem*, cca 1515–1520, mědiryt na papíře, 219 × 118 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15460



1774. In addition to the title page with a dedication to the Grand Duke of Tuscany, the first edition consisted of fifty numbered double sheets, each with three or four reproduced drawings. The print in Prague has the number “34” in the upper right corner. Originally, the other prints on this double sheet of the album presented those made after drawings by Camillo Procaccini and Elisabetta Sirani.²⁸ Although thematically the works were different, the three artists of the original drawings were linked by their Bolognese origins. This album was one of three publications made with Stefano Mulinari’s participation, all of which presented selected drawings from the Florentine collection.²⁹

However, it was two other prints that were reproductions of drawings which were included in the selection of prints for the exhibition of Macháček’s legacy: Richard Earlom’s *A Study of Female Heads* (or half-lengths) and *Women Bathing*, which were made after drawings by Giovanni Battista Cipriani.³⁰ (Fig. 10) The prints, numbered 13 and 27, are from a series of fifty prints which

pouze několik málo exemplářů a desky byly následně použity pro ilustrace v publikaci *Acajou et Zirphile* (1744) s textem Charlese Pinota Duclose. Byl odstraněn text pod obrazem a přidáno označení „Page 74” vpravo nahoře.³³ (obr. 11)

Na listech či jejich podložkách se v Macháčkově kolekci poměrně často setkáváme s tužkou připsanými antikvárními a číselnými údaji, svědčícími patrně o cenách, či dalšími přípisy. Příkladem může být lept Václava Hollara *Ležící bílý pudlák* podle Adriaena Mathama, *La Jeunesse* Bernarda Lépiciého podle Étienne Jeurata, *Contadina* od Gabriela Huquiera podle předlohy Françoise Bouchera či již výše popsaný list Stefana Mulinariho.³⁴ Vzhledem k absenci sběratelských razítek nelze bohužel v souboru grafiky až na pár výjimek sledovat starší provenienci děl. Jednou z nich je drobný lept Johanna Christiana Klengela vyobrazující ženu kojící dítě.³⁵ (obr. 12) Dle razítka na rubu prošel tento list sbírkou L. Lépingla († před 1903), bruselského ob-



14/ 15/

Filippino Lippi and a workshop assistant (Maestro da Memphis?), *The Child Moses Trampling on the Pharaoh's Crown; The Trial of Moses (recto), Moses Brings Forth Water Out of the Rock (verso)*, ca. 1501, pen drawing, the outlines of the figures on the verso perforated with a needle, verso blackened, 164 × 330 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9407

Filippino Lippi a dílenský spolupracovník (Maestro da Memphis?), *Chlapec Mojžíš šlape na faraonovu korunu; Mojžíšova zkouška (recto), Mojžíš dává vytrysknout vodě ze skály (verso)*, kolem 1501, kresba perem, po obrysech figur na rubu perforace vpichy jehlou, rubová strana začerněná, 164 × 330 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9407

was published by John Boydell, the most prominent London publisher of that time. Earlom and Boydell collaborated on a number of other projects, including the graphic rendition of Claude Lorrain's *Liber Veritatis*.³¹ Taking into account Macháček's focus on fine press publications, we will also find book illustrations in his collection. One interesting example is an etching by Pierre Quentin Chedel made after a work by the previously mentioned François Boucher.³² The print series was originally intended for the text *Faunillane ou L'infante jaune* (1741) by Carl Gustav Tessin. However, only a very few copies were published, and the plates were subsequently used for illustrations for Charles Pinot Duclos's *Acajou et Zirphile* (1744). The text beneath the image was removed, and "Page 74" was added in the upper right corner.³³ (Fig. 11)

Quite often we find bookshop and numeric information, seemingly providing details about prices, or additional text written in pencil on the prints or their mounts in Macháček's collection. Some examples of this include Wenceslaus Hollar's etching *Lying White Poodle* made after Adriaen Matham, Bernard Lépicier's *La Jeunesse* made after Étienne Jeurat, Gabriel Huquier's *Contadina* made after François Boucher, and the above-mentioned print by Stefano Mulinari.³⁴

chodníka a sběratele grafiky.³⁶ V tomto případě jde o žánrový výjev, nicméně Klengel je znám spíše jako představitel drážďanské krajinomalby. Jeho učitelem byl Christian Wilhelm Ernst Dietrich, jehož grafické práce měl Macháček rovněž zastoupeny ve sbírce. Jedna z nich, titulní list k *Oeuvre de C. G. E. Dietrich, Peintre de S. A. Electorale de Saxe*, byla představena na výstavě odkazu.³⁷

Známky starší provenience nese rovněž mědiryt, který byl zařazen do výstavního výběru v roce 1947 jako *Žena s Amorem* od anonymního italského mistra 16. století. Tento otisk sice nese viditelné známky poškození, nicméně milovníky staré grafiky a kresby jistě zaujme na první pohled. Ačkoli dosud je v pražské sbírce veden jako anonymní mistr, po bližším studiu je možné zařadit jej do oeuvru jednoho z vůdčích rytců italské renesance – Marcantonio Raimondiho.³⁸ (obr. 13) V rámci Raimondiho díla jde o grafiku poměrně vzácnou, její známé exempláře se nachází například ve sbírkách The British Museum v Londýně a vídeňské Albertiny. Dle informace přejaté z Vasariho životopisů měla být vytvořena podle Raffaelovy kresby, která se nám však nedochovala. Bartsch zaznamenal také několik kopií, list z Macháčkovy kolekce však odpovídá původní-

Unfortunately, because of the absence of collector's marks, it is not possible to track the older provenance of the artworks, although there are a few exceptions. One of these is a small etching by Johann Christian Klengel depicting a woman nursing a child.³⁵ (Fig. 12) Based on the mark stamped on the reverse, the print was once part of a collection owned by L. Lépingle (d. before 1903), a Brussels businessman and print collector.³⁶ This particular print is a genre scene, though Klengel is better known as a representative of Dresden landscape painting. He studied under Christian Wilhelm Ernst Dietrich, whose prints are also found in Macháček's collection. One such item – the title page from *Oeuvre de C. G. E. Dietrich, Peintre de S. A. Electorale de Saxe* – was displayed during the exhibition of Macháček's legacy.³⁷

Marks providing information about an older provenance are also found on the engraving which was presented at the 1947 exhibition as a scene depicting *A Woman and Cupid* by an anonymous sixteenth-century Italian master. Although this print is visibly damaged, it will surely capture the attention of everyone who loves old master prints and drawings. While it is still listed in the Prague collection as the work of an anonymous master, a closer examination has made it possible to attribute it to one of the leading engravers of the Italian Renaissance – Marcantonio Raimondi.³⁸ (Fig. 13) This is a fairly rare work within the context of Raimondi's oeuvre, though some known copies are found in the collections of the British Museum in London and the Albertina in Vienna. According to information in Vasari's *Le Vite*, it was made after a drawing by Raphael, which has not been preserved. Bartsch also noted the existence of several copies, but the one from Macháček's collection corresponds to Raimondi's original print.³⁹ The scene, also incorrectly specified in the collection's records as *Venus and Cupid*, is interesting from the perspective of iconography as well. Since the time of Vasari's description, the scene has been interpreted as an allegory of Peace, to whom Love (in the form of Cupid) is offering an olive branch. At a later date, researchers identified the female figure as Minerva, the goddess of wisdom, science, and the arts. In addition to an impression of this engraving, the art collections at Stanford University include a rare incomplete imprint with additions, attributed directly to Raimondi, rendered in pen. The inscription "*carsi*" has been added above the olive branch, and it may be interpreted as an abbreviation for *Caritas/Charitas* – an allegory of Christian love.⁴⁰

The Prague print has been restored in the past, and it was most likely underglued, judging by its condition. Nonetheless, it is possible to discern older collector's marks on the reverse. The first of these is the stamp of Count Wilhelm Heinrich Ferdinand Karl von Lepell (1755–1826), whose chief collecting interest consisted of prints made by old masters from the Italian, French, and English schools. After Lepell's death, the collections he bequeathed to King Frederick William III of Prussia were deposited at the Berlin Academy for some time. In 1835, they were added to the collection of the Berlin Kupferstichkabinett (Museum of Prints and Drawings).⁴¹ Apparently at that time the prints from

mu Raimondiho tisku.³⁹ Výjev označovaný v evidenci sbírky také chybně jako *Venuše s Amorem* je velmi zajímavý i po ikonografické stránce. Již od Vasariho popisu bylo vyobrazení interpretováno jako alegorie míru, které láska v podobě Amora podává olivovou ratolest. Následně byla ženská postava badateli ztotožněna s Minervou, bohyní moudrosti, věd a umění. V uměleckých sbírkách univerzity ve Stanfordu se vedle otisku tohoto mědirytu dochoval také vzácný otisk nedokončené grafiky s doplňky provedenými perem, jež jsou přisuzovány přímo Raimondimu. Nad olivovou ratolestí je zde připojen nápis „*carsi*“, který může být vykládán jako zkratka pro *Caritas* – *Charitas*, tedy alegorii křesťanské lásky.⁴⁰

Pražský list byl v minulosti restaurován a pravděpodobně vzhledem ke stavu podlepen, přesto můžeme na rubu rozeznat starší sběratelská razítka, kterými byl opatřen. V prvním případě jde o značku hraběte Wilhelma Heinricha Ferdinanda Karla von Lepella (1755–1826). Ten se jako sběratel velmi zajímal právě o grafiky starých mistrů italské, francouzské a anglické školy. Sbírkou, jež odkázal pruskému králi Fridrichovi Vilémovi III., byly po Lepellově smrti na čas deponovány na berlínské akademii. V roce 1835 byly začleněny do sbírek berlínského Kupferstichkabinett.⁴¹ Patrně v té době byly listy z jeho sbírek označeny razítkem, které zaznamenal Frits Lugt (1884–1970).⁴² Další dvě razítka patří berlínskému Kupferstichkabinett, přičemž jedno z nich se váže k prodeji duplikátů či nadbytečných listů. Takových prodejí se od sedmdesátých let 19. století až do dvacátých let 20. století uskutečnila celá řada.⁴³

Za bližší pozornost stojí také Macháčkův soubor kreseb starých mistrů. Právě stará kresba je oblastí, kde dochází k poměrně dynamickým proměnám, především kolem atribucí, okolností vzniku či funkce kresby a zařazení díla do nových souvislostí. Macháčková kolekce čítala celkem 50 kusů, z čehož 22 bylo zahrnuto do výstavního výběru. Některé zajímavé kresby se na výstavu ani do katalogu nedostaly a řada vystavených děl prošla od svého představení v rámci odkazu badatelským vývojem. Nižší prezentovaný výběr poukazuje na práce z obou těchto kategorií, přičemž sleduje ty, které jsou vypovídající z hlediska starší proveniencí. Díky nim můžeme nahlédnout, odkud putovaly kresby starých mistrů ke sběratelům u nás, a možná tak lépe zasadit osobnost Františka Macháčka do sběratelského dění jeho doby.

Jednou z kreseb z Macháčkovy sbírky je oboustranná kresba Filippina Lippiho a jeho dílenského spolupracovníka, patřící dnes mezi mistrovská díla Národní galerie v Praze. Překvapivě do výstavního výběru v roce 1947 zahrnuta nebyla.⁴⁴ (obr. 14, 15) V době přijetí Macháčková odkazu byla dle přípisu na dolním okraji listu inventována jako Domenico Ghirlandaio. Tuto atribuci patrně získala v 19. století, kdy se nacházela ve sbírce pařížského sběratele a grafika Étiennea Despereta (1804–1865).⁴⁵ Posléze putovala do sbírky Edwarda Habicha (1818–1901)

his collections were stamped with a collector's mark, as recorded by Frits Lugt (1884–1970).⁴² Another two collector's marks belong to the Berlin Kupferstichkabinett, where one of them is linked to the sale of duplicates or surplus prints. A number of such sales took place between the 1870s and 1920s.⁴³

Also worth closer attention is Macháček's set of drawings by old masters. This category of drawings is an area where dynamic changes frequently occur, particularly as regards attributions, the circumstances associated with the drawing's creation or function, and placing the artwork in new contexts. Macháček's collection contained a total of fifty such drawings, of which twenty-two were selected for the 1947 exhibition. Some interesting drawings were not included in the exhibition or in the catalogue, and the information for a number of the exhibited works has been updated through research since they were presented as a part of Macháček's legacy. The selection presented below includes drawings from both of these categories, tracking those of an older provenance. Because of them, we can see how the drawings of old masters made their way to Czech collectors, and perhaps even gain a better understanding of František Macháček and where he fits into the development of collecting in his day.

One of the drawings from Macháček's collection is a two-sided drawing by Filippino Lippi and his workshop assistant, and today, it is one of the National Gallery in Prague's masterpieces. Surprisingly, it was not included in the selection for the 1947 exhibition.⁴⁴ (Figs. 14, 15) At the time that Macháček's legacy was received, based on a comment written along the bottom edge of the sheet, it was recorded in the inventory as the work of Domenico Ghirlandaio. This attribution apparently dates back to the nineteenth century, when the drawing was in the ownership of the Parisian collector and graphic artist Étienne Desperet (1804–1865).⁴⁵ It subsequently travelled to the collection of Edward Habich (1818–1901) in Kassel, and then in 1899 was sold at the H. G. Gutekunst auction house in Stuttgart.⁴⁶ We do not know when or where Macháček acquired it. In 1906, it was already published in the *Rassegna d'arte* periodical as the work of Filippino Lippi and associated with his painted works. The drawing also appeared in the monograph about Lippi that was published in Vienna in 1935. Nonetheless, in 1946 it was recorded as the work of Ghirlandaio, and the attribution was not changed again until almost forty years later by an entry made by Philip Pouncey in the curatorial file in 1985. The iconography of the drawing was also analysed, and a differentiation was made between Lippi's sketch of scenes from *Moses's Childhood* on the front and the workshop drawing of *Moses Brings Forth Water Out of the Rock* on the reverse.⁴⁷

Much like Edward Habich, the knight Vojtěch Lanna (1836–1909), who was one of the most prominent Czech patrons of the arts and an important collector, acceded to selling his collections. Based on his own decision, Lanna's personal collections were offered for sale at auctions, of which there were twelve held in 1909–1911, 1925, and 1929 in Stuttgart, Berlin, Vienna, Leipzig, and Paris. These introduced almost

v Kasselu a v roce 1899 byla prodána v aukčním domě H. G. Gutekunst ve Stuttgartu.⁴⁶ Kdy a kde ji následně získal Macháček, nevíme. Již v roce 1906 byla publikována v *Rassegna d'arte* jako práce Filippina Lippiho a spojena s jeho malířskými realizacemi. Objevila se také v Lippiho monografii, která vyšla v roce 1935 ve Vídni. Přesto byla v roce 1946 zainventována jako Ghirlandaio a na opětovné určení autorství došlo až téměř o 40 let později, v roce 1985, přípisem Philipa Pounceyho na vědeckou kartu. Vývojem prošel i rozbor její ikonografie a rozlišení autorského Lippiho náčrtu výjevů z *Mojžíšova dětství* na lícové straně od dílenské kresby *Mojžíše vyrážejícího vodu ze skály* na rubu.⁴⁷

Podobně jako Edward Habich přikročil k rozprodeji svých sbírek i jeden z velkých tuzemských mecenášů a sběratelů Vojtěch rytíř Lanna (1836–1909). Dle Lannova vlastního rozhodnutí byly jeho soukromé sbírky nabídnuty k prodeji v aukcích. Těch proběhlo celkem dvanáct, a to v letech 1909–1911, 1925 a 1929, ve Stuttgartu, Berlíně, Vídni, Lipsku a Paříži. Na trhu se tehdy pro muzea i soukromé sběratele objevilo takřka 8000 předmětů vysoké kvality.⁴⁸ S proveniencí v jeho sbírce se setkáváme u dvou kreseb z Macháčkovy souboru starých mistrů. Jde o studii *Skalnaté krajiny* a výjev *Orfeus a Eurydika*.⁴⁹ Oba listy nesou na rubu značku obráceného vesla.⁵⁰ Lanna kresby často opatroval také autorským určením, zápisem stručných dat o autorovi a mnohdy i poznámkami o tom, jak daný list získal.⁵¹ Takový zápis můžeme nalézt na versu *Skalnaté krajiny*.⁵² (obr. 16, 17) Nápis odkazuje k aukci, která proběhla v květnu roku 1871 u Rudolfa Weigela v Lipsku. Součástí prodeje byly grafiky, kresby i obrazy z pozůstalosti malíře Carla Oswalda Rostoského (1839–1868) a dalších umělců a přátel umění. Pod číslem 1675, na které odkazuje přípis, je tato studie krajiny uvedena v aukčním katalogu jako kresba Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha.⁵³ Dietrichovu kreslířskému umění je stylově blízká, není signována a od zainventování v roce 1946 je v pražské sbírce vedena jako práce německého kreslíře 18. století. Lanna na této aukci získal i některé další kresby nacházející se dnes ve sbírce Národní galerie.⁵⁴

Druhá kresba, *Orfeus a Eurydika*, nese vedle Lannova razítka další záznamy, které svědčí o provenienci ve významných evropských sbírkách 17. a 18. století. (obr. 18, 19) Díky označení „k. 64“ dole uprostřed lze určit, že kresba byla součástí sbírky Padre Sebastiana Resty (1635–1714). Tento v Římě působící rodák z Milána sestavil obsáhlou kolekci kreseb, jež uspořádal do asi 30 alb. Doprovázel je přípisy atribucí a dalšími poznámkami, mnohdy zaznamenával i názory jiných znalců a starší provenienci.⁵⁵ Velkou část sbírky prodal v letech 1698–1702 Giovannimu Matteovi Marchettimu (1647–1704), biskupovi v Arezzu. Po Marchettiho smrti v roce 1704 nabídli jeho dědicové alba kreseb k prodeji. V roce 1711 je získal do své sbírky John Lord Somers (1650–1716) a byla převezena do



16/ 17/

Eighteenth-century German draughtsman, *Rocky Landscape* (recto, verso), pencil on paper, 143 × 149 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9435

Německý kreslíř 18. století, *Skalnatá krajina* (recto, verso), tužka na papíře, 143 × 149 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9435

8,000 items of high quality onto the market for museums and private collectors.⁴⁸ Two of the old master drawings received from Macháček have their provenance in Lanna's collection: a study of a *Rocky Landscape* and a scene depicting *Orpheus and Eurydice*.⁴⁹ Both sheets have the symbol of a reversed oar on their reverse.⁵⁰ Lanna also often added other information to the items in his collection, such as attribution, brief data about the artist, and often even comments about how he acquired the work.⁵¹ The verso of the *Rocky Landscape* drawing bears this kind of information.⁵² (Figs. 16, 17) The comment refers to an auction that was held in May 1871 at Rudolf Weigel's auction house in Leipzig. That particular sale included prints, drawings, and paintings from the estate of the painter Carl Oswald Rostosky (1839–1868) and other artists and friends of the arts. Lanna's comment on this landscape study refers to no. 1675, which in the auction catalogue was specified as a drawing by Christian Wilhelm Ernst Dietrich.⁵³ The drawing style is close to Dietrich's, the work is not signed, and since the time it was recorded in the inventory in 1946, it has been specified in the Prague collection as the work of an eighteenth-century German draughtsman. Lanna acquired some other drawings at this auction, which are now also in the National Gallery's collections.⁵⁴

In addition to Lanna's collector's mark, the second drawing – *Orpheus and Eurydice* – includes other comments providing evidence of its origin in prominent seventeenth- and eighteenth-century European collections. (Figs. 18, 19) Because of the designation “k. 64” at the bottom centre, it is possible to identify that the drawing was part of the collection owned by

Anglie.⁵⁶ Somers se rozhodl kresby nově adjustovat. S vědomím jejich hodnoty byly poznámky Padre Resty zachovány v přepisu a kresby označeny odkazem na tento rukopis, kombinací písmene a čísla – v našem případě „k. 64”.⁵⁷ Novou adjustaci kreseb pro Somersovu sbírku prováděl Jonathan Richardson starší (1665–1745), činný malíř a rovněž velký sběratel kreseb. Kresby byly vlepeny na podložky, opatřeny malovaným orámováním a patrně opět nově uspořádány do alb. Pod rámováním byly dle Restových poznámek připsány atribuce.⁵⁸ Na rubu těchto nových podložek se dochovaly další příписy, opět kombinace písmen a čísel, patrně z ruky Richardsova, odkazující tentokrát na uložení v rámci sbírky.⁵⁹ (obr. 20) Po smrti Lorda Somerse byly v roce 1717 jeho sbírky nabídnuty k prodeji. Společně s kresbami získanými z jiných zdrojů čítal tento prodej přes 3500 kreseb. Část z nich získal Jonathan Richardson starší, ale také například Pierre Crozat (1665–1740) či William Cavendish, druhý vévoda z Devonshiru (1673–1729). Na Richardsonovu vlastní sbírku kreseb upomíná na pražské kresbě patrně později do orámování vepsaný přípis tužkou „Collection Richardson”. Jeho sběratelské značky zde však nenacházíme.⁶⁰ Kresba *Orfeus a Eurydika*, dnes vedená jako dílo německého mistra 17. století, byla v roce 1947 zařazena do výstavního výběru z Macháčkova odkazu jako práce rudolfínského mistra.⁶¹

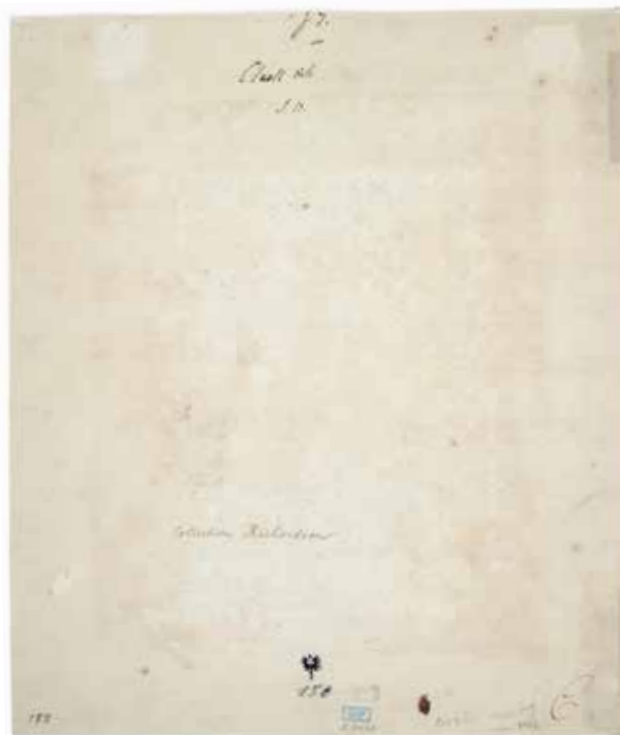
V katalogu výstavy se neobjevila kresba Bartholomaea Sprangera *Venuše, Mars a Amor*.⁶² (obr. 21, 22) Ta byla původně zainventována jako italský mistr 17. století, *Muž, žena a putto před zrcadlem*. Sprangerovi ji v šedesátých letech připsala Eliška



18/ 19/

Seventeenth-century German master, *Orpheus and Eurydice* (recto, detail), pen and brush drawing in brown and brownish-red on paper, 194 × 159 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9434

Německý mistr 17. století, *Orfeus a Eurydika* (recto, detail), kresba perem a štětcem, hnědě a hnědočerveně, na papíře, 194 × 159 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9434



20/

Seventeenth-century German master, *Orpheus and Eurydice* (verso), pen and brush drawing in brown and brownish-red on paper, 194 × 159 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9434

Německý mistr 17. století, *Orfeus a Eurydika* (verso), kresba perem a štětcem, hnědě a hnědočerveně, na papíře, 194 × 159 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9434

Padre Sebastiano Resta (1635–1714). This Milanese native, who lived and worked in Rome, compiled an extensive collection of drawings that he organised into about thirty albums. He added comments about their attribution and other notes, often including the opinions of other experts and previous provenance.⁵⁵ Between 1698 and 1702, Resta sold a large part of his collection to Giovanni Matteo Marchetti (1647–1704), the Bishop of Arezzo. After Marchetti's death in 1704, his heirs put up his albums of drawings for sale. In 1711, John Lord Somers (1650–1716) acquired them for his collection and they were transported to England.⁵⁶ Somers decided to remount the drawings. Because he was aware of the value of Padre Resta's comments, they were preserved in a transcription and the drawings were marked with a reference to this manuscript in the form of a letter and a number – in the case of the

Fučíková. Energickým rukopisem provedený náčrt kompozice byl kladen do souvislosti s mytologickými obrazy pro Rudolfa II. z devadesátých let 16. století.⁶³ Mědiryt Antona Eisenhoita datovaný rokem 1589, který převádí Sprangerův návrh do grafické podoby, posouvá vznik této kresby o něco dříve.⁶⁴ Než se stala součástí Macháčkovy sbírky, prošla sbírkou zde již několikrát zmiňovaného Prokopa Tomaná. S proveniencí v Tomanově a Macháčkově sbírce byla kresba publikována.⁶⁵ Na versu se však nachází ještě jedno razítko. Pokud bylo dosud v publikacích zmíněno, bylo označeno jako „razítko černé, kulaté, špatně čitelné“.⁶⁶ I přes horší čitelnost lze rozeznat značku amsterdamského obchodního domu de Vries.⁶⁷

Tento umělecký obchod založil antikvář a knihkupec Reinier Willem Petrus de Vries (1841–1919),



21/ 22/

Bartholomaeus Spranger, *Venus, Mars, and Cupid* (recto, verso), 1580s, pen and brush drawing in brown on paper, framed with a gold band, 93 × 80 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9409

Bartholomaeus Spranger, *Venuše, Mars a Amor* (recto, verso), 80. léta 16. století, kresba perem a štětcem hnědě na papíře, orámováno zlatou páskou, 93 × 80 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9409

drawing in Prague, “k.64”.⁵⁷ Jonathan Richardson the Elder (1665–1745), an active painter and also a great collector of drawings, performed the remounting for Somers’s collection. The drawings were glued onto mounts, painted frames were added, and then it seems they were newly organised into albums. Attributions were written below the frames according to Resta’s comments.⁵⁸ Additional comments were preserved on the reverse of the new mounts, once again in the form of a combination of letters and numbers, apparently written by Richardson and in this case referring to where they were kept within the context of the collection.⁵⁹ (Fig. 20) After Lord Somers’s death, his collections were offered for sale in 1717. When counted together with the drawings he obtained from other sources, the sale included more than 3,500 drawings. Some of them were bought by Jonathan Richardson the Elder, others by individuals such as Pierre Crozat (1665–1740) or William Cavendish, the Second Duke of Devonshire (1673–1729). The drawing in Prague points to Richardson’s personal collection because there is a comment – “Collection Richardson” – written in pencil on the frame, which was apparently added later. However, his collector’s marks are absent here.⁶⁰ The drawing of *Orpheus and Eurydice*, today specified as the work of a seventeenth-century German master, was included in the selection of items for the exhibition of

jenž byl také členem místní historické společnosti (Koninkl. Oudheidkundig Genootschap). Po jeho smrti pokračovali ve vedení obchodu jeho synové. Frits Lugt zaznamenal značku, kterou měly být od konce roku 1920 označovány ty nejlepší listy prodávané tímto domem. Právě tu můžeme spatřit na velkém množství starých kreseb z kolekcí českých sběratelů, pro něž byl tento umělecký obchod častým zdrojem akvizic. Úzké vazby na obchod de Vries měl právě Toman.⁶⁸ Řadu akvizic nezískával výhradně pro sebe, ale množství děl zprostředkoval jiným sběratelům, například Jiřímu Karáskovi ze Lvovic (1871–1951).⁶⁹ Jako poradce sloužil i JUDr. Janu Krčmářovi (1877–1950) a právě Macháčkově kolekci na své rubové straně (ač u jedné z nich špatně čitelné) také dvě kresby Simona Fokkeho, které nebyly na výstavě v roce 1947 prezentovány.⁷¹ Macháček vlastnil také kresbu Tomanova oblíbeného malíře Adriaena van Ostade *Sedící sedlák, držící oběma rukama menší předmět*. Ta byla na výstavě z odkazu představena ještě jako práce připisovaná Janu van Steen.⁷²

Sbírkou Prokopa Tomanova prošla ještě další kresba z Macháčkovy sbírky, připisovaná Venturovi Salimbenimu.⁷³ V roce 1947 byla v katalogu uvedena jako práce italského mistra 17. století pod názvem



23/ 24/

Ventura Salimbeni (workshop?), *David with the Angel of Pestilence* (recto, verso), graphite, washes on paper, 183 × 132 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9421

Ventura Salimbeni (dílna?), *David s andělem moru* (recto, verso), grafit, lavírováno, na papíře, 183 × 132 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9421

Macháček's legacy in 1947, where it was described as the work of a Rudolphinian master.⁶¹

The exhibition catalogue did not include Bartholomaeus Spranger's drawing of *Venus, Mars, and Cupid*.⁶² (Figs. 21, 22) This work was originally described in the inventory as the work of a seventeenth-century Italian master and under the title of *A Man, a Woman, and a Putto in front of a Mirror*. It was not until the 1960s that Eliška Fučíková attributed it to Spranger. The energetically executed sketch of the composition was linked to the mythological paintings made for Rudolf II in the 1590s.⁶³ The engraving made by Anton Eisenhoit in 1589, which transformed Spranger's design into graphic form, makes the drawing somewhat older.⁶⁴ Before it became a part of Macháček's collection, the drawing belonged to Prokop Toman, whose name has previously been mentioned a few times. The drawing has been published with its provenance specified in both Toman's and Macháček's collections.⁶⁵ However, there is one more stamp on the reverse. When it was mentioned in publications, it was described as "a black stamp, round, poorly legible".⁶⁶ Despite the poor legibility, it is possible to identify the collector's mark of Maison De Vries in Amsterdam.⁶⁷

This art store was established by the antique dealer and bookseller Reinier Willem Petrus de Vries (1841–1919), who was also a member of the local historical society (Koninklijk Oudheidkundig Genootschap). After his death, his sons carried on the family business. Frits Lugt recorded the collector's mark that started to be used towards the end of 1920 to identify the best

Zjevení sv. Michala.⁷⁴ Na autorství sienského malíře Ventury Salimbeniho upozornil až Philip Pouncey v roce 1987. S touto atribucí byla kresba publikována v katalogu *Múza pod nebesy* v roce 2009. Byla rovněž upravena ikonografie kresby. Nejedná se o zjevení sv. Michala, nýbrž o ne příliš frekventovaný námět *David s andělem moru*, tedy scénu, kdy se starozákonnímu králi Davidovi zjevuje anděl moru kosící jeho lid.⁷⁵ Salimbeniho kresba stejného námětu nacházející se v Gallerie degli Uffizi, s níž pražská kresba dosud nebyla dána do souvislosti, opětovně otevírá otázky ohledně jejího autorství a vybízí k její interpretaci v novém kontextu.⁷⁶ (obr. 23, 24) Co se týče proveniencie, jež je předmětem tohoto článku, byla pražská kresba publikována s původem ve sbírce Prokopa Tomana a Františka Macháčka. Na rubu však nese dvě další sběratelská razítka dokládající její starší provenienci. V prvním případě jde o značku kolekce Karla Eduarda von Lipharta (1808–1891). Tuto sbírku zaměřenou na grafiku a kresbu budoval von Liphart během četných cest, za kontaktů s významnými znalci, obchodníky a milovníky umění a nakonec se s ní usadil ve Florencii.⁷⁷ Zdědil ji jeho syn, malíř Ernst Friedrich von Liphart (1847–1932), a rozšířil jeho vnuk, Reinhold von Liphart (1864–1940), jemuž patří druhé sběratelské razítko.⁷⁸ Prodeje rodinné sbírky se uskutečnily v letech 1876, 1894 a 1898 skrze aukční dům C. G. Boerner v Lipsku. Ze sbírek von Liphart pochází v rámci Macháčkova souboru také oboustranná kresba Abrahama Bloemaerta, vyobrazující



25/ ↑

Eighteenth-century Italian master (?),
Landscape Sketch (verso; detail), pen and brown
ink on paper, 129 × 190 mm, Prague, National
Gallery in Prague, inv. no. K 9424

Italský mistr 18. století (?), *Náčrt krajiny* (verso –
detail), pero hnědě na papíře, 129 × 190 mm,
Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9424

26/ ↗

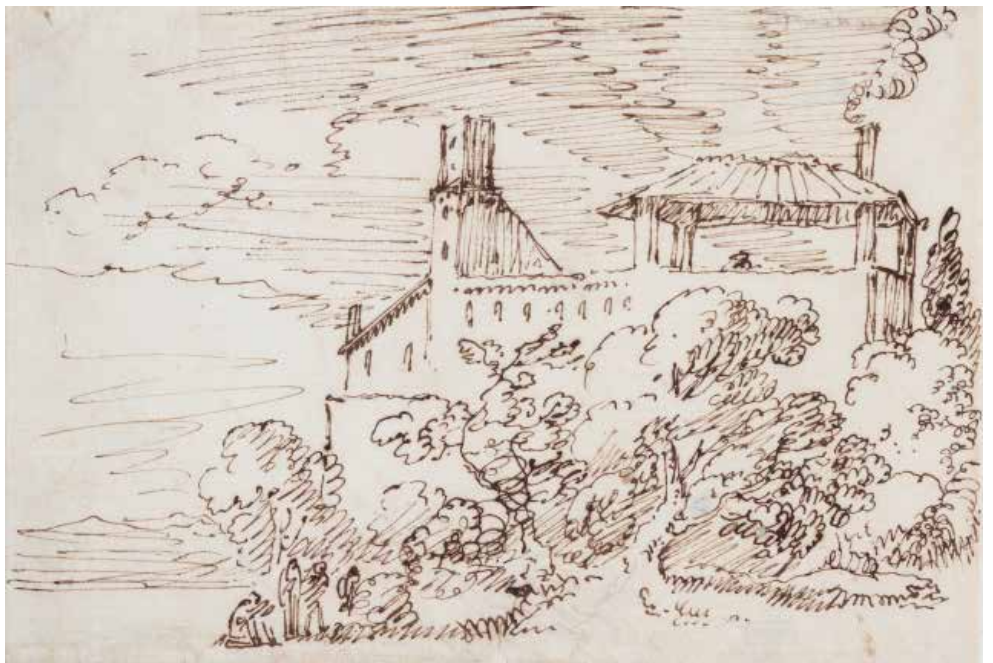
Eighteenth-century Italian master (?),
Landscape Sketch, pen and brown ink on paper,
129 × 190 mm, Prague, National Gallery in
Prague, inv. no. K 9424

Italský mistr 18. století (?), *Náčrt krajiny*, pero
hnědě na papíře, 129 × 190 mm, Praha, Národní
galerie v Praze, inv. č. K 9424

27/ →

Eighteenth-century Italian master (?),
Landscape Sketch, pen on paper, 97 × 139 mm,
Prague, National Gallery in Prague,
inv. no. K 9423

Italský mistr 18. století (?), *Náčrt krajiny*, pero
na papíře, 97 × 139 mm, Praha, Národní galerie
v Praze, inv. č. K 9423



sheets sold by this shop. It is specifically this mark that is found on a large number of old master drawings from Czech collections, whose owners often acquired their artworks from De Vries. Toman had very close ties to Maison de Vries.⁶⁸ Many of his acquisitions were not exclusively for himself, as he intermediated the acquisition of many artworks for other collectors, such as Jiří Karásek ze Lvovic (1871–1951).⁶⁹ Toman also acted as an advisor to JUDr. Jan Krčmář (1877–1950) and to Macháček.⁷⁰ As far as Macháček's collection is concerned, there are two more drawings that bear the Maison de Vries collector's mark on their reverse (although one is poorly visible); specifically, two drawings by Simon Fokke, which were not presented at the 1947 exhibition.⁷¹ Macháček also owned the drawing entitled *Seated Farmer, Holding a Small Item with Both Hands*,

stojícího biskupa a na versu klečícího starce, jenž je studií k obrazu *Klanění tří králů*. Tato oboustranná kresba byla původně považována za práci italského mistra 18. století.⁷⁹

Vedle Lipska byl jedním z důležitých center uměleckého obchodu tehdejší Evropy také Mnichov. Zde od roku 1899 působil malíř Sigmund Landsinger (1855–1939). Usadil se zde i se svou sbírkou starých kreseb, kterou nashromáždil při pobytech v Itálii a ve Vídni. Jeho kolekce čítala asi 500 listů. Prodej této sbírky se uskutečnil v roce 1890 u Huga Helbinga v Mnichově.⁸⁰ Vydaný aukční katalog poskytuje bližší informace k obsahu sbírky.⁸¹ Mezi pracemi italských mistrů nechybí atribuce Michelangelovi, Giuliu Romanovi nebo Tizianovi. Dále zde figurují kresby nizozemských a německých mistrů.



28/ Guglielmo Caccia, known as Moncalvo, *Virgin and Child with the Archangel Michael, a Saint, and the Donor* (recto), bistre wash drawing on paper, 228 × 176 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9262

Guglielmo Caccia, zv. Moncalvo, *Panna Maria s Ježíškem, archandělem Michaelem, světcem a donátorem* (recto), lavírovaná kresba bistrem na papíře, 228 × 176 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9262

which was made by Toman's favourite painter, Adriaen van Ostade. At the time it was presented at the exhibition of Macháček's legacy, it was still attributed to Jan van Steen.⁷²

Yet another drawing from Macháček's collection was previously owned by Prokop Toman, this one attributed to Ventura Salimbeni.⁷³ In 1947, it was listed in the catalogue as the work of a seventeenth-century Italian master under the title *The Revelation of Saint Michael*.⁷⁴ It was only in 1987 that Philip Pouncey pointed out that the author was the Sieneese painter Ventura Salimbeni. The drawing was published with this attribution in the catalogue *Múza pod nebesy* (A Muse Under Heaven) in 2009. The iconography of the draw-

ing was made by Toman's favourite painter, Adriaen van Ostade. At the time it was presented at the exhibition of Macháček's legacy, it was still attributed to Jan van Steen.⁷² Ovšem k prodeji byla nabídnuta například také kresba připisovaná Petru Brandlovi.⁸² Sbírka byla dalším velkým zdrojem pro sběratele v Čechách, například pro zmiňovaného Prokopa Tomana i Karáská ze Lvovic.⁸³ Razítka sbírky Landsinger (či jejich pozůstatky) nalezneme rovněž na několika kresbách z Macháčkovy kolekce. Jedna z nich se s atribucí Giuliu Romanovi objevila v katalogu k výstavě z odkazu.⁸⁴ Lépe čitelné je Landsingerovo razítko na dvou skicách krajín.⁸⁵ (obr. 25) Obě jsou vedeny jako práce italského mistra 18. století a jedna z nich se objevila roku 1947 ve výstavním katalogu.⁸⁶ (obr. 26, 27) Poznámky zaznamenané na vědeckých kartách však polemizují s tímto určením



29/ Guglielmo Caccia, known as Moncalvo, *Virgin and Child with the Archangel Michael, a Saint, and the Donor* (verso; detail), bistre wash drawing on paper, 228 × 176 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9262

Guglielmo Caccia, zv. Moncalvo, *Panna Maria s Ježíškem, archandělem Michaelem, světcem a donátorem* (verso – detail), lavírovaná kresba bistrem na papíře, 228 × 176 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9262

ing was also changed. The drawing does not actually depict the revelation of Saint Michael, but rather the not very commonly seen theme of *David with the Angel of Pestilence*, specifically the scene where the angel of pestilence appears to the Old Testament King David, whose people he is destroying.⁷⁵ Salimbeni's drawing of the same theme that is in the Gallerie degli Uffizi, with which the Prague drawing has not yet been associated, reopens the question regarding its authorship and encourages its interpretation in a new context.⁷⁶ (Figs. 23, 24) With regard to provenance, which is the subject of this article, the Prague drawing was published with its origin stated in the collections of Prokop Toman and František Macháček. However, there are two more collector's marks on the reverse that provide evidence of its older provenance. The first is the mark of the collection owned by Karl Eduard von Liphart (1808–1891). Von Liphart, who ultimately settled in Florence, built his collection focused on prints and drawings during his frequent journeys and thanks to his contacts among prominent experts, art dealers, and art lovers.⁷⁷ It was inherited by his son, the painter Ernst Friedrich von Liphart (1847–1932), and later expanded by his grandson, Reinhold von Liphart (1864–1940), who was the owner of the second collector's mark.⁷⁸ The family collection was gradually sold in 1876, 1894, and 1898 through C. G. Boerner's auction house in Leipzig. Another drawing later owned by Macháček also originated in von Liphart's collection – a two-sided drawing by Abraham Bloemaert, which depicts a standing bishop on the front and the figure of a kneeling old man (a study for the painting *The Adoration of the Magi*) on the reverse. This two-sided drawing was originally considered to be the work of an eighteenth-century Italian master.⁷⁹

In addition to Leipzig, Munich was another important European art trade centre at that time. This is where the painter Sigmund Landsinger (1855–1939) settled and began to work in 1899. He brought with him his collection of old master drawings, consisting of about 500 sheets, which he had assembled during his stays in Italy and Vienna. This collection was sold in 1890 through Hugo Helbing in Munich.⁸⁰ The published auction catalogue provides more information about the collection's contents.⁸¹ The artworks by Italian masters include attributions to Michelangelo, Giulio Romano, and Titian. Also specified are drawings by Netherlandish and German masters. Of course, other items were offered, such as a drawing attributed to Petr Brandl.⁸² This collection was another major source for collectors in the Czech lands, such as the aforementioned Prokop Toman and Jiří Karásek ze Lvovic.⁸³ We also find the collector's marks of the Landsinger collection (or their remnants) on several drawings from Macháček's collection. One of them appeared in the catalogue accompanying the exhibition of Macháček's legacy, in which it was attributed to Giulio Romano.⁸⁴ Landsinger's stamp is more legible on two landscape sketches.⁸⁵ (Fig. 25) Both are kept as the work of an eighteenth-century Italian master, and one of them was included in the catalogue for the 1947 exhibition.⁸⁶

a poukazují na spojitost kreseb s boloňskou školou přelomu 16. a 17. století, s Annibalem Carraccim a Francescem Briziem.⁸⁷ Spojení kreseb s aukčním katalogem k prodeji Landsingerovy sbírky je bohužel nejasné, snad mohly být součástí jednoho z prodávaných konvolutů. Místem významných prodejů byly v té době také Vídeň a Stuttgart. Rovněž sem vedou některé sběratelské značky na Macháčkem získaných a věnovaných kresbách.⁸⁸ Ačkoli pro Macháčkovu knihovnu se nám zachovalo jeho exlibris, sběratelskou značku pro svou sbírku kresby a grafiky neužíval.

Zajímavé svědectví přináší kresba původně zainventovaná jako dílo neznámého mistra 18. století, *Panna Maria s Ježíškem, archandělem Michaelem, světcem a donátorem*, která v roce 1947 nebyla zahrnuta do výstavního výběru.⁸⁹ Následně byla připisována již zmíněnému Venturovi Salimbenimu, v roce 1993 ji Giulio Bora připsal Guglielmu Cacciovi, zvanému Moncalvo. (obr. 28) Střed kompozice tvoří Panna Maria s Ježíškem, po její pravici archanděl Michael přemáhá Satana v podobě draka a po levici je vyobrazen klečící donátor v doprovodu neznámého světce. Dílo patří do skupiny autorových kreseb, které zachycují s malými odchylkami tentýž výjev. Nejblíže pražské kresbě je list chovaný v Museo di Castelvecchio ve Veroně.⁹⁰ Na rubové straně kresby nalezneme přepis odkazující na místo, odkud se nejspíš dostala do sbírky Františka Macháčka, a patrně také na cenu, za kterou měla být pořízena: „V pros. 1918 z poz. P. Dr Vondrušky – 50K“.⁹¹ (obr. 29) Karel Vondruška (1859–1925) byl farářem v kostele sv. Havla na Starém Městě pražském (v letech 1894–1918) a z jeho pozůstalosti získali některé kusy ze starého umění i jiní sběratelé.⁹²

V době prodejů sbírek, jejichž součástí byla řada kreseb nacházejících se později ve sbírce Františka Macháčka, nebyla Praha na rozdíl od Vídně, Mnichova či Lipska významným centrem uměleckého obchodu.⁹³ Pořádání aukcí se zde rozvinulo až ve 20. století, a to zejména díky činnosti Krasoumné jednoty či Zdeňka Jeřábka. Ani tehdy se Praha nestala centrem, nicméně pro sběratele se zde utvořila síť nových možností. Toho využíval i Macháček, pravidelně sledující nabídku aukčních katalogů, knihkupectví a antikvariátů. Mezi jeho oblíbené zdroje patřili kupříkladu obchodníci Oldřich Pyšvec a Karel Zink.⁹⁴ Právě ti, společně s antikvariátem André a obchodem Fritze Lenze, patřili mezi pražské zdroje pro sběratele zaměřené jak na bibliofilie a staré tisky, tak na grafiku a kresbu.⁹⁵ Macháček podnikl také řadu zahraničních cest, mimo jiné za poznáním Rembrandtových děl v evropských galeriích. Svou roli jistě hrály rovněž kontakty, například s Prokopem Tomanem. Dle dobových svědectví byl však Macháček spíše člověk samotářský, málomluvný, „žil nenápadně a v ústraní“.⁹⁶ Svým odkazem se však nesmazatelně zapsal do historie pražské Národní galerie, ať už její grafické sbírky či knihovny.

(Figs. 26, 27) The comments included in the curatorial file, however, cast doubt on this attribution and point out a connection between the drawings and the Bolognese school of the turn of the seventeenth century and the work of Annibale Carracci and Francesco Brizio.⁸⁷ Unfortunately, the link between the drawings and the auction catalogue for the sale of Landsinger's collection is unclear; they may possibly have been part of one set of items sold as a group. Other locations where important sales took place include Vienna and Stuttgart. Some of the collector's marks on the drawings Macháček acquired and later bequeathed to the gallery lead to these locations.⁸⁸ Although we do have Macháček's ex libris for his library, he did not use a collector's mark for his collection of prints and drawings.

Some interesting evidence is associated with a drawing that was originally recorded as the work of an anonymous eighteenth-century master – *Virgin and Child with the Archangel Michael, a Saint, and the Donor* – which was not included in the selection for the 1947 exhibition.⁸⁹ It was later attributed to the previously mentioned Ventura Salimbeni, and then in 1993, Giulio Bora attributed it to Guglielmo Caccia, known as Moncalvo. (Fig. 28) The centre of the composition depicts the Virgin Mary and Child; on her right, the Archangel Michael is overcoming Satan in the form of a dragon, and on her left, we see the kneeling donor accompanied by an unidentified saint. This drawing is one of the groups of the artist's works that depict the same scene with only minor differences. The closest to the Prague drawing is a sheet at the Museo di Castelvecchio in Verona.⁹⁰ On the verso of the Prague drawing we see an added comment referring to the location from where it most probably found its way into František Macháček's collection, and apparently also the price for which he purchased it: "V pros. 1918 z poz. P. Dr Vondrušky – 50K" ["In December 1918, from the estate of Father Vondruška"].⁹¹ (Fig. 29) Karel Vondruška (1859–1925) was a priest at the Church of Saint Havel in Prague's Old Town (from 1894 to 1918), and other collectors also acquired artworks by old masters from his estate.⁹²

At the time of the sale of the collections which included a number of drawings later found in Macháček's collection, Prague, unlike Vienna, Munich, and Leipzig, was not an important art trade centre.⁹³ Auctions did not start to be organised until the 1920s, thanks chiefly to the Fine Arts Union and Zdeněk Jeřábek. Even then, Prague did not become a centre, though a network of new possibilities did open up for collectors. Macháček was one of those who took advantage of the opportunity – he regularly monitored what was on offer in auction catalogues as well as in bookshops and antiques shops. His favourite sources included, for example, the art traders Oldřich Pyšvejc and Karel Zink.⁹⁴ Specifically these two individuals, together with the André Antiquarian Bookshop and the shop operated by Fritz Lenz, were the main source in Prague for collectors focused on fine press and early printed books as well as on prints and drawings.⁹⁵ Macháček also undertook several journeys abroad, one of them in order to discover Rembrandt's works at

Závěrem

Samostatná grafická sbírka, o jejíž zřízení se Macháček velmi zasazoval, zahájila svou činnost právě v době, kdy zemřel. K získání jeho sběratelských aktivit ani osobnímu životu se nám bohužel nedochovalo mnoho pramenů. Macháčkovu osobnost nám může, kromě výše uvedeného, přiblížit pár dalších poznámek o jeho lásce ke knihám, „vědychtivé zvědavosti“, s níž získával vědomosti z historie, zeměpisu či botaniky, že pěstoval turistiku a jezdil na kole.⁹⁷ Byl velkým bibliofilem a jeho láska ke knize ho vedla i při budování kolekce kreseb a grafik. Obsáhlá knihovna mu jistě napomáhala i při sběratelské činnosti, nicméně nebyl typem erudovaného sběratele či sběratele-znalce, jakým byl kupříkladu jeho souputník Prokop Toman.⁹⁸ Přesto se mu podařilo získat mnohá významná díla. Macháček své sbírky odborně nezpracovával, nepublikoval. Ze shromážděného souboru je patrné, že se nesoustředil na kanonické autory velkých jmen ani se nesnažil o univerzální kolekci, která by prezentovala vývoj grafického umění, jak tomu bylo u řady dobových sběratelů. Jeho koncentrace téměř výlučně na umění grafické je však sama o sobě výjimečná. Grafické a kresebné kolekce byly často budovány jako doplňující a mnohdy menšinová část sbírek zahrnujících obrazy, plastiky či umělecké řemeslo. Soubor děl z Macháčkova odkazu stále zasluhuje další podrobné studium, jež zůstává úkolem do budoucna.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

various European galleries. His personal contacts, such as with Prokop Toman, also played a role. However, according to contemporary testimony, Macháček tended to be a solitary and quite taciturn person, who “lived discreetly and in seclusion”.⁹⁶ Nonetheless, with his legacy, he gained an indelible place in the history of the National Gallery in Prague with respect to both its Collection of Prints and Drawings and its library.

Conclusion

The separate Collection of Prints and Drawings, the establishment of which Macháček greatly promoted, became active just at the time of his death. Unfortunately, there are not many existing sources that can tell us about his collecting activities and personal life. Other than what was mentioned above, we were able to find out more about his personality from a few comments about his love of books and his “insatiable curiosity” thanks to which he learned about subjects such as history, geography, and botany, as well as the fact that he was an ardent hiker and rode a bicycle.⁹⁷ He was a great bibliophile, and it was his love of books that guided him while building his collection of drawings and prints. His extensive library most certainly helped him during his collecting activities as well, but he was not the type of erudite collector or collector-connoisseur like his peer Prokop Toman.⁹⁸ Nevertheless, he successfully acquired numerous important works. Macháček never professionally managed his collections, nor did he publish them. From the compendium of items he assembled, it is obvious that he did not focus on canonical artists with great names. He also did not try to compile a universal collection that would present the development of graphic art, as was the case of many other collectors at that time. His specific focus, aimed almost exclusively at graphic art, was in and of itself exceptional. Collections of prints and drawings were often only supplementary and many times made up just a very small part of collections consisting of paintings, sculptures, and arts and crafts. The set of works received through Macháček’s legacy still deserves further study, and this remains a task for the future.

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

Notes

1 In the Annual Report of the Society of Patriotic Friends of the Arts for 1927, Vincenc Kramář mentions the contribution František Macháček made towards supplementing the Graphic Arts Library’s collection: “As far as the Graphic Arts Library is concerned, although at the director’s request the Society has provided it with larger amounts over the past few years for the purpose of purchasing books, particularly graphic arts publications, it is chiefly important to mention that the Picture Gallery’s outstanding friend, MUDr. František Macháček, has already

Poznámky

- 1 Ve výroční zprávě SVPU z roku 1927 zmiňuje Vincenc Kramář zásluhu Františka Macháčka o doplnění fondu grafické knihovny: „Pokud se týče grafické knihovny, tu sice Společnost věnovala po návrhu ředitele v posledních letech větší částky na nákup knih, hlavně grafických publikací, ale především třeba uvést, že vzácný přítel obrazárny p. MUDr. František Macháček věnoval již 46 nákladných děl o 90 svazcích.“, *Zpráva výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách za správní léta 1923–1927*, Praha 1928, s. 27.
- 2 Jan Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1947, s. 5–6; Lenka Babická, *Po stopách staré kresby ve sbírkách vybraných českých sběratelů*, diplomová práce, KTF UK, Praha 2019, s. 100–104.
- 3 Lubomír Slaviček, *Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 200.
- 4 Macháčekův odkaz Národní galerii tvořilo 30 krabic faksimilí starých mistrů, 5 krabic kreseb a grafiky cizích umělců a 2 krabice umělců českých. Dále také 33 obrazů a 1 plastika. Viz Josef Brambora, *Památce ušlechtilého člověka a vzácného mecenáše, Marginálie XX*, 1947, s. 2–4, zde s. 3.
- 5 Viz opis poslední vůle sepsané 14. června 1945. Archiv Národní galerie v Praze (ANG), fond Národní galerie v Praze (1945–1990), manipulace 1945–1958, Akvizice, Odkazy – František Macháček, Opis poslední vůle, 1945, kart. 5.
- 6 Prvním sídlem Grafické sbírky Národní galerie v Praze se stala roku 1945 bývalá Kramářova vila. *Život*, 1946, č. 9, s. 275.
- 7 V roce 1863 byla zemským výborem Království českého zakoupena sbírka rytin Václava Hollara od sběratele Hermanna Webera v Bonnu – Hollareum – a předána do správy SVPU. Viz František Adolf Borovský, *Václav Hollar a české Hollareum*, Praha 1907, s. 44–50.
- 8 Inventář signatury B (GSP) je dochován a uložen ve Sběrce grafiky a kresby Národní galerie v Praze.
- 9 Martina Horáková – Petra Zelenková, *Historický fond knihovny Národní galerie v Praze, Bulletin Národní galerie v Praze*, 2016, s. 80–92, 185–196.
- 10 Viz <https://ng.kpsys.cz>, vyhledáno 22. 2. 2021.
- 11 Viz opis poslední vůle sepsané 14. června 1945 (pozn. 5).
- 12 Viz Loriš (pozn. 2).
- 13 Macháček studoval na obecné škole a na gymnáziu v Roudnici nad Labem a poté v Praze na Smíchově, kde absolvoval. Viz Brambora (pozn. 4), s. 2; Tartuffel [Josef Brambora], *Byli jste již v Kramářově vile?*, *Práce*, č. 45, 22. 2. 1947, s. 4. Článek z deníku *Práce* je uchován v rámci dokumentace výstavy z Macháčekova odkazu v Archivu Národní galerie v Praze, společně s katalogem výstavy, návštěvní knihou a pozvánkami. Viz ANG, fond Dokumentace výstav NG 1945–1958, Z odkazu MUDr. Františka Macháčka, 10, 1947, kart. 1.
- 14 ANG, fond František Macháček (1882–1945), AA 899–932, kart. 1., https://ngp-prod.brainz.cz/storage/2128/Machacek_Frantisek.pdf, vyhledáno 10. 5. 2021.

donated 46 expensive works comprising 90 volumes.” *Zpráva výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách za správné léta 1923–1927* (Prague: 1928), 27.

2 Jan Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*, exh. cat., National Gallery in Prague (Prague: 1947), 5–6; Lenka Babická, “Po stopách staré kresby ve sbírkách vybraných českých sběratelů”, thesis, Charles University, Catholic Theological Faculty (Prague: 2019), 100–104.

3 Lubomír Slaviček, *Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939* (Brno: 2007), 200.

4 Macháček’s bequest to the National Gallery consisted of thirty boxes of facsimiles of works by old masters, together with five boxes of drawings and prints by foreign artists and two boxes of such works by Czech artists. There were also thirty-three paintings and one sculpture. See Josef Brambora, “Památce ušlechtilého člověka a vzácného mecenáše”, *Marginálie XX*, 1947, 3.

5 See the copy of the will drawn up on 14 June 1945. Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Fonds: National Gallery in Prague (1945–1990), Operations 1945–1958, Acquisitions, Bequests: František Macháček, copy of last will and testament, 1945, box 5.

6 In 1945, the first locality where the Graphic Arts Collection (Collection of Prints and Drawings) of the National Gallery in Prague was housed was the former Kramář Villa; *Život*, no. 9, 1946, 275.

7 In 1863, the Provincial Committee of the Kingdom of Bohemia purchased a collection of Wenceslaus Hollar’s engravings – the *Hollareum* – from the collector Hermann Weber in Bonn, and it was placed under the administration of the Society of Patriotic Friends of the Arts. See František Adolf Borovský, *Václav Hollar a české Hollareum* (Prague: 1907), 44–50.

8 The inventory recorded under the signature “B (GSP)” has been preserved and is kept in the Collection of Prints and Drawings at the National Gallery in Prague.

9 Martina Horáková and Petra Zelenková, “Historický fond knihovny Národní galerie v Praze”, *Bulletin Národní galerie v Praze*, 2016, 80–92, 185–196.

10 See <https://ng.kpsys.cz>, accessed 22 Feb 2021.

11 See the copy of the will drawn up on 14 June 1945 (note 5).

12 See Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*.

13 Macháček attended primary school in Roudnice nad Labem, where he also began attending the local grammar school before transferring to the grammar school in Prague-Smíchov from which he graduated. See Brambora, “Památce ušlechtilého člověka a vzácného mecenáše”, 2; Tartuffel [Josef Brambora], “Byli jste již v Kramářově vile?”, *Práce*, no. 45, 22 Feb 1947, 4. The article from the *Práce* daily paper has been preserved as part of the documentation for the exhibition of Macháček’s legacy in the Archive of the National Gallery in Prague, together with the exhibition catalogue, visitors’ book, and invitations; see ANG, Fonds: NG Exhibition Documentation 1945–1958, From the Legacy of MUDr. František Macháček, 10, 1947, box 1.

14 ANG, Fonds: František Macháček (1882–1945), AA 899–932, box 1, https://ngp-prod.brainz.cz/storage/2128/Machacek_Frantisek.pdf, accessed 10 May 2021.

15 Regarding autograph collecting, see Prokop Toman,

15 Ke sběratelství autografů viz Prokop Toman, *Autografy*, in: idem, *Sběratelské epistoly*, Praha 1941, s. 109–112.

16 Přepis dopisu byl publikován v rámci Mánesových dopisů jako list z fondu Josefa Mánesa, rovněž v Archivu Národní galerie v Praze. Uvedené číslo AA 914 i skutečné uložení dopisu však odpovídá osobnímu fondu Františka Macháčka. Viz Jindřich Anger – Miroslav Anger, *Josef Mánes. Dopisy*, Praha 1998, s. 70–71.

17 Macháček byl od roku 1927 členem Spolku českých bibliofilů, viz *Příručka Spolku českých bibliofilů*, Praha 1937, s. 41.

18 Viz L. 5629. Katalog sběratelských značek Fritze Lugta je dostupný online skrze nově doplňovanou databázi pod správou Fondation Custodia, www.marquesdecollections.fr, vyhledáno 10. 6. 2020.

19 Otto Schubert (1892–1970), *Bilderbuch für Tyll und Nele*, Marées-Gesellschaft, München 1920, č. výtisku 27, Národní galerie v Praze, B 3876.

20 „*Krásná kniha, bezvadného typu, sympatického nám obsahu, opatřená frontispicem, leptem neb podobiznou autora, stává se nám nerozlučným druhem, právě jako krásný a vzácný grafický list. A tak vkládáme do desek sběratelských vše, co se nám z grafiky líbí. Podobně ukládáme do vkusných skříní vzácné exempláře nám drahých knih, nejvzácnější z nich klademe na pracovní stůl, abychom i během úmorného mnohdy zaměstnání byli přesvědčeni o blízkosti věrné přítelkyně, jež nás bez naší vůle nikdy neopustí – krásné knihy!*“ Prokop Toman, O sběratelství grafiky a její spojitosti s bibliofilii, *Bibliofil. Časopis pro pěknou knihu a její úpravu VIII*, 1931, s. 4–8, zde 4. Toman byl mimo jiné velmi činný jako autor studií a článků ve výtvarných a uměleckohistorických časopisech, z jeho textů můžeme dnes mimo sdělení k vlastní sbírce čerpat informace k některým dnes méně známým osobnostem. Lubomír Slaviček, heslo Toman, Prokop, JUDr., in: *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008), N–Ž*, Praha 2016, s. 987.

21 Viz Regina Shoolman Slatkin, *Some Boucher Drawings and Related Prints, Master Drawings X*, 1972, č. 3, s. 264–283, 320–331, zde s. 279.

22 Gilles Demarteau (1722–1776) podle François Bouchera (1703–1770), *Venuše a amor*. Grafický list se nachází např. ve sbírkách Rijksmuseum Amsterdam, www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1907-3941, vyhledáno 22. 2. 2021.

23 Anonym (Francie, 18. století), *Venuše s amorem*, lept a akvatinta na papíře, 215 × 153 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15442.

24 Viz Toman (pozn. 20), s. 4.

25 Viz kurátorský komentář www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-1031-38, zde literatura, vyhledáno 22. 2. 2021.

26 Kopie podle Pietera Saenredama (1597–1665), *Zabíjačka*, lept a akvatinta na papíře, 157 × 114 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15456.

Další exempláře viz např. National Gallery of Art ve Washingtonu, Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798),

“Autografy”, in: Prokop Toman, *Sběratelské epistoly* (Prague: 1941), 109–112.

16 A transcription of the letter was published within the context of Mánes' correspondence as a letter from the Josef Mánes Fonds, also at the Archive of the National Gallery in Prague. The specified number “AA 914”, as well as the actual location where the letter is stored, corresponds to the František Macháček Fonds. See Jindřich Anger and Miroslav Anger, *Josef Mánes. Dopisy* (Prague: 1998), 70–71.

17 Macháček became a member of the Society of Czech Bibliophiles in 1927; see *Příručka Spolku českých bibliofilů* (Prague: 1937), 41.

18 See entry for Lugt's catalogue, L.5629 in Frits Lugt, “Les marques de collections de dessins & d'estampes”. Lugt's “Catalogue of Collectors' Marks” is accessible online through a newly updated database administered by the Fondation Custodia, www.marquesdecollections.fr, accessed 10 Jun 2020.

19 Otto Schubert (1892–1970), *Bilderbuch für Tyll und Nele* (Munich: Marées-Gesellschaft, 1920), copy no. 27, National Gallery in Prague, B 3876.

20 “A belles-lettres volume of a superb type, with content that we find interesting, which includes a frontispiece, etching, or portrait of the author, becomes our inseparable companion in the same way as a beautiful and rare print. And so we place in our collection folders all that appeals to us from the art of printmaking. In a similar fashion we place examples of the books dearest to us in tasteful cabinets, the rarest of them we keep on our desk, so that even during our often gruelling work we are convinced of the nearness of a faithful friend who would never abandon us lest that is what we wish for – belles-lettres!” Prokop Toman, “O sběratelství grafiky a její spojitosti s bibliofilii”, *Bibliofil. Časopis pro pěknou knihu a její úpravu* VIII, 1931, 4. Amongst other things, Toman was a very active author of studies and articles published in art and art history magazines. Today, in addition to information about his personal collection, we may also use his texts to find out more about individuals who are not as well-known nowadays. Lubomír Slaviček, entry for “Toman, Prokop, JUDr.”, in: *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008), N–Ž* (Prague: 2016), 987.

21 See Regina Shoolman Slatkin, “Some Boucher Drawings and Related Prints”, *Master Drawings* X, no. 3, 1972, 279.

22 Gilles Demarteau (1722–1776) after François Boucher (1703–1770), *Venus and Cupid*. The print is at the Rijksmuseum Amsterdam; www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1907-3941, accessed 22 Feb 2021.

23 Anonymous (France, 18th century), *Venus and Cupid*, etching and aquatint on paper, 215 × 153 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15442.

24 See Toman, “O sběratelství grafiky a její spojitosti s bibliofilii”, 4.

25 See the “Curator's comments”, www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-1031-38, accessed 22 Feb 2021. Includes literature sources.

26 Copy after Pieter Saenredam (1597–1665), *Hog Slaughterers*, etching and aquatint on paper, 157 × 114 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15456. For an additional example, see the National Gallery of Art in

Bernhard Schreuder († 1780), *Hog Slaughterers*, 1778, vydáno 1787. Jako tvůrce předlohy nově uváděn Gerard ter Borch II. (1617–1681), www.nga.gov/collection/art-objectpage.56428.html#inscription; www.nga.gov/collection/art-object-page.219174.html#inscription, vyhledáno 22. 2. 2021. K podílu Bernharda Schreudera v rámci Ploosovy grafické produkce viz např. Arthur Edwin Bye, Ploos van Amstel, *Print Collector's Quarterly* XIII, 1926, č. 4, s. 305–321, zde 317.

27 Stefano Mulinari (asi 1741–1790) podle Domenica Ambrogia (del Brizio, asi 1600 – po 1678), *Mars podává Venuši květinový věnec*, (1774), lept a akvatinta na papíře, 251 × 352 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15455.

28 Camillo Procaccini (1555–1629), *Noli me tangere*; Elisabetta Sirani (1638–1665), *Stětí sv. Jana Křtitele*. Viz *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real galleria di Firenze: incisi ed imitati nella loro grandezza e colori*. Online dostupné vydání z Getty Research Institute, https://archive.org/details/gri_33125011208614/page/n57/mode/2up, vyhledáno 22. 2. 2021.

29 Vydání trojice alb souviselo s reorganizací florentských sbírek po příchodu velkovévody Leopolda v roce 1766. Viz Ingrid R. Vermeulen, *Paper Museums and the Multimedia Practice of Art History: The Case of Stefano Mulinari's Istoria Pratica (1778–80) in the Uffizi*, in: Maia Wellington Gahtan (ed.), *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, London – New York 2016, s. 215–231, zvl. 212, pozn. 12.

30 Richard Earlom (1742–1822) podle Giovannio Battisty Ciprianiho (1727–1785), *Studie ženských hlav* (či polopostav), (1787), tečkovací a křídlová technika na papíře, 338 × 522 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15474; Richard Earlom (1742–1822) podle Giovannio Battisty Ciprianiho (1727–1785), *Koupající se ženy*, (1786), tečkovací a křídlová technika na papíře, 523 × 336 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15475. Viz Loriš (pozn. 2), s. 12, č. kat. 68, 69.

31 K sérii podle Ciprianiho kreseb viz např. www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-0518-334, vyhledáno 10. 3. 2021.

32 Pierre Quentin Chedel (1705–1763) – rytec, François Boucher (1703–1770) – inventor, *Kavalír s dívkou v parku*, (1744), lept na papíře, 271 × 192 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15450.

33 Viz např. Henri Cohen – Seymour de Ricci, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle*, Paris 1912, s. 331.

34 Václav Hollar (1607–1677) – rytec, Adriaen Matham (1599–1660) – inventor, *Ležící bílý pudlák* (či boloňský psík), lept na papíře, 79 × 125 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15465; Bernard Lépicier (1698–1755) – rytec, Étienne Jaurat (1699–1789) – inventor, *La Jeunesse* (Mladý muž s dívkou), 1745, lept a mědiryt na papíře, 431 × 323 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15449. Tento list byl zařazen do katalogu výstavy v roce 1947, viz Loriš (pozn. 2), s. 12, č. kat. 71; Gabriel Huquier (1695–1772) – rytec, François Boucher (1703–1770) – inventor, *Contadina* (Venkovská žena s košíkem), lept a mědiryt na papíře, 285 × 196 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15446. Podobné

Washington, D. C.: Cornelis Ploos van Amstel (1726–1798), Bernhard Schreuder (d. 1780), *Hog Slaughterers*, 1778, published in 1787. Gerard ter Borch the Younger (1617–1681) is newly specified as the artist after whom the print was made, www.nga.gov/collection/art-object-page.56428.html#inscription; www.nga.gov/collection/art-object-page.219174.html#inscription, accessed 22 Feb 2021. For information about the role Bernhard Schreuder played within the context of Ploos's printmaking, see for example Arthur Edwin Bye, "Ploos van Amstel", *Print Collector's Quarterly* XIII, no. 4, 1926, 317.

27 Stefano Mulinari (ca. 1741–1790) after Domenico Ambrogi (del Brizio, ca. 1600 – after 1678), *Mars Offering a Floral Wreath to Venus*, (1774), etching and aquatint on paper, 251 × 352 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15455.

28 Camillo Procaccini (1555–1629), *Noli me tangere*; Elisabetta Sirani (1638–1665), *The Beheading of Saint John the Baptist*. See *Disegni originali d'eccellenti pittori esistenti nella Real galleria di Firenze: incisi ed imitati nella loro grandezza e colori*, published online by the Getty Research Institute, https://archive.org/details/gri_33125011208614/page/n57/mode/2up, accessed 22 Feb 2021.

29 The publication of the three albums was linked with the reorganisation of the Florentine collections after the arrival of Archduke Leopold in 1766. See Ingrid R. Vermeulen, "Paper Museums and the Multimedia Practice of Art History: The Case of Stefano Mulinari's *Istoria Pratica* (1778–80) in the Uffizi", in: *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, ed. Maia Wellington Gahtan (London–New York: 2016), 215–231, esp. 212, note 12.

30 Richard Earlom (1742–1822) after Giovanni Battista Cipriani (1727–1785), *A Study of Female Heads* (or half-lengths), (1787), stipple engraving and crayon manner on paper, 338 × 522 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15474; Richard Earlom (1742–1822) after Giovanni Battista Cipriani (1727–1785), *Women Bathing*, (1786), stipple engraving and crayon manner on paper, 523 × 336 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15475. See Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 12, cat. nos. 68, 69.

31 For information about the series made after Cipriani's drawings, see for example www.britishmuseum.org/collection/object/P_1861-0518-334, accessed 10 Mar 2021.

32 Pierre Quentin Chedel (1705–1763) – engraver, François Boucher (1703–1770) – inventor, *Cavalier and Young Woman in a Park*, (1744), etching on paper, 271 × 192 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15450.

33 See for example Henri Cohen and Seymour de Ricci, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle* (Paris: 1912), 331.

34 Wenceslaus Hollar (1607–1677) – engraver, Adriaen Matham (1599–1660) – inventor, *Lying White Poodle* (or *Bolognese Dog*), etching on paper, 79 × 125 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15465; Bernard Lépicier (1698–1755) – engraver, Étienne Jeaurat (1699–1789) – inventor, *La Jeunesse* (*Young Man and Woman*), 1745, etching and engraving on paper, 431 × 323 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15449. This print was included in the catalogue for the 1947 exhibition; see Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 12, cat. no. 71; Gabriel Huquier

záznamy se však objevují na celé řadě grafických listů a podložek z Macháčkova souboru.

35 Johann Christian Klengel (1751–1824), *Žena kojící dítě*, lept na papíře, 83 × 71 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15471.

36 Viz L. 1731.

37 Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), *Titulní list* (*Oeuvre de C. G. E. Dietrich, Peintre de S. A. Electorale de Saxe*), lept na papíře, 305 × 232 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15473. Viz Loriš (pozn. 2), s. 12, č. kat. 73.

38 Marcantonio Raimondi (kolem 1480–1534), *Usmíření Minery s Amorem*, cca 1515–1520, mědiryt na papíře, 219 × 118 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 15460. Viz Loriš (pozn. 2), s. 12, č. kat. 67.

39 Adam von Bartsch, *Le peintre-graveur* XIV, Leipzig 1854–1870, 1. vydání Vienne 1803–1821, č. kat. 393, 394; Ve sbírce NGP se nachází ještě jeden exemplář, pod inv. č. R 139972, odpovídající dle Bartsche kopii 393a. Ve sbírce The British Museum v Londýně se nachází všechny Bartschem uvedené kopie. List pod inv. č. 1973,U.68 odpovídá pražskému listu z Macháčkovy kolekce, viz www.britishmuseum.org/collection/object/P_1973-U-68, vyhledáno 11. 3. 2021.

40 Viz L. Eitner – B. G. Fryberger – C. M. Osborne, *The Drawing Collection. Stanford University Museum of Art*, Seattle–London 1993, s. 10–13, kat. č. 17; Heslo a vyobrazení v online katalogu sbírky viz <https://cantorcollection.stanford.edu/objects-1/info?query=mfs%20all%20%22Marcantonio%22&sort=0&page=2>, zde další bibliografie, vyhledáno 11. 3. 2021.

41 Viz Zur Sammlungsgeschichte, in: Alexander Dückers (ed.), *Das Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1994, s. 17.

42 Viz L. 1672.

43 Viz L. 1606; L. 2482.

44 Filippino Lippi (asi 1457–1504) a dílenský spolupracovník (Maestro da Memphis?), *Chlapec Mojžiš šlape na faraonovu korunu; Mojžišova zkouška* (recto), *Mojžiš dává vytrysknout vodě ze skály* (verso), kolem 1501, kresba perem, po obrysech figur na rubu perforace vpichy jehlou, rubová strana začerněná, 164 × 330 mm, značeno uprostřed dole: Domco. Ghirlandaio., Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9407.

45 Sbírká pařížského sběratele a grafika Étiennea Despereta byla vydražena v roce 1865 viz *Catalogue de dessins anciens et de quelques modernes, estampes anciennes, lithographies, provenant de la collection de feu M. Desperet, dont la vente... aura lieu, par suite de son décès, Hôtel des commissaires-priseurs rue Drouot... Dessins les mercredi 7, jeudi 8, vendredi 9 & samedi 10 juin 1865... Gravures & lithographies les lundi 12 & mardi 13 juin 1865...*, Paris 1865. Pražská kresba je zde uvedena v rámci čtveřice kreseb různých autorů pod č. 564: „...Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon, par Ghirlandajo.“

46 Viz *Katalog der rühmlichst bekannten Sammlung von Handzeichnungen alter Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts aus dem Besitze des Herrn Edw. Habich*

(1695–1772) – engraver, François Boucher (1703–1770) – inventor, *Contadina (Country Woman with a Basket)*, etching and engraving on paper, 285 × 196 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15446. However, similar entries appear for a number of prints and mounts in Macháček's collection.

35 Johann Christian Klengel (1751–1824), *Nursing Woman*, etching on paper, 83 × 71 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15471.

36 See Lugt's catalogue, L.1731.

37 Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), *Title Page (Oeuvre de C. G. E. Dietrich, Peintre de S. A. Electorale de Saxe)*, etching on paper, 305 × 232 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15473. See Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*, 12, cat. no. 73.

38 Marcantonio Raimondi (ca. 1480–1534), *Reconciliation of Minerva and Cupid*, ca. 1515–1520, engraving on paper, 219 × 118 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 15460. See Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*, 12, cat. no. 67.

39 Adam von Bartsch, *Le peintre-graveur XIV* (Leipzig: 1854–1870, 1st edition Vienna: 1803–1821), cat. no. 393, 394. There is one more impression in the National Gallery in Prague's collections, found under inv. no. R 139972 which, according to Bartsch, corresponds to copy 393a. All of the copies specified by Bartsch may be found in the collection at the British Museum in London. The print listed under inv. no. 1973,U.68 corresponds to the Prague print from Macháček's collection; see www.britishmuseum.org/collection/object/P_1973-U-68, accessed 11 Mar 2021.

40 See L. Eitner, B. G. Fryberger, C. M. Osborne, *The Drawing Collection. Stanford University Museum of Art* (Seattle–London: 1993), 10–13, cat. no. 17; for the entry and depiction in the catalogue for the online collection (including a biography), see <https://cantorcollection.stanford.edu/objects-1/info?query=mfs%20all%20%22Marcantonio%22&sort=0&page=2>, accessed 11 Mar 2021.

41 See "Zur Sammlungsgeschichte", in: *Das Berliner Kupferstichkabinett*, ed. Alexander Dückers (Berlin: 1994), 17.

42 See Lugt's catalogue, L.1672.

43 See Lugt's catalogue, L.1606, L.2482.

44 Filippino Lippi (ca. 1457–1504) and his workshop assistant (Maestro da Memphis?), *The Child Moses Trampling on the Pharaoh's Crown; The Trial of Moses* (recto), *Moses Brings Forth Water Out of the Rock* (verso), ca. 1501, pen drawing, the outlines of the figures on the verso perforated with a needle, verso blackened, 164 × 330 mm, marked bottom centre: "Domco. Ghirlandaio.", Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9407.

45 The collection of the Parisian collector and graphic artist Étienne Desperet was sold at auction in 1865; see *Catalogue de dessins anciens et de quelques modernes, estampes anciennes, lithographies, provenant de la collection de feu M. Desperet, dont la vente... aura lieu, par suite de son décès, Hôtel des commissaires-priseurs rue Drouot... Dessins les mercredi 7, jeudi 8, vendredi 9 & samedi 10 juin 1865... Gravures & lithographies les lundi 12 & mardi 13 juin 1865...*, auction cat. (Paris: 1865). In this catalogue, the Prague drawing was specified in the context of a group of four drawings by various artists under entry no. 564: "...Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon, par Ghirlandajo."

46 See *Katalog der rühmlichst bekannten Sammlung von Handzeichnungen alter Meister des XV.–XVIII. Jahrhunderts aus dem*

in Kassel, Versteigerung zu Stuttgart 27. April 1899 und folgende Tage, im Saale des Königsbaus durch die Kunsthandlung H. G. Gutekunst in Stuttgart, Stuttgart 1899. Sbĕratelská razítka na lícové stranĕ kresby, viz L. 721; L. 862.

47 Viz Martin Zlatohlávek, Filippino Lippi, in: Petra Zelenková (ed.), *Linie, světlo, stín*, Praha 2019, s. 32–33, č. k. 9, zde bibliografie.

48 Viz Patricie H. Svoboda, The Art Collecting and Patronage of the Industrialist Vojtěch Lanna, in: Filip Wittlich (ed.), *Vojtěch svobodný pán Lanna. Sbĕratel, mecenáš a podnikatel*, kat. výst., Umĕleckoprŕmyslovĕ museum v Praze, Praha 1996, s. 10; Filip Wittlich, Vojtěch svobodný pán Lanna a Umĕleckoprŕmyslovĕ muzeum v Praze (1885–1909), in: ibidem, s. 18, 23. K Lannovým sbĕrkám pracĕ na papĕře viz Roman Prahel, Kresby a obrazy, in: ibidem, s. 138–145; Hana Aulická, Vojtěch Lanna a sbĕratelství grafiky, in: ibidem, s. 146–150.

49 Německý kreslíř 18. stoletĕ, *Skalnatá krajina*, tužka na papĕře, 143 × 149 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9435; Německý mistr 17. stoletĕ, *Orfeus a Eurydika*, kresba perem a štĕtcem, hnĕďĕ a hnĕdočervenĕ, na papĕře, 194 × 159 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9434.

50 Viz L. 2773.

51 Prokop Toman, O technice sbĕratelství grafiky, *Hollar X*, 1934, s. 32–36, 126–128, zde s. 34, pĕtĕštĕno viz Toman (pozn. 15), s. 66–73.

52 „Weigel 15/5 71 N^o. 1675.“ (dále nečitelná značka).

53 „1675. C. W. E. Dietrich. Felslandschaft mit kleinem Wasserfall. Kreide. 4. Bez. Wenig fleckig.“ Viz *Catalog mehrerer meist hinterlassenen Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Aquarelen etc. aus dem Nachlass des Malers Rostosky in München und anderen Künstler und Kunstfreunde, Montag den 15. Mai 1871 und folgende Tage zu Leipzig, Rudolph Weigel's Kunsthandlung. Leipzig 1871*, aukční katalog, s. 100, č. 1675.

54 Pĕřĕpis odkazující na tuto aukci se nachází napĕříklad na versu kresby pĕřĕpsané Dirku de Quade van Ravesteyn (1565/1570–1619/1629), *Venuše a amor*, kresba perem v hnĕďĕm tónu, lavĕrovaná, 91 × 76 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 1130. Na versu pĕřĕpis: „Weigel 15/5 71. No. 1911.“ (dále nečitelná značka). Tužkou: „B. Spranger“. S atribucĕ Sprangerovi je kresba uvedena i v aukčním katalogu (pozn. 53), pod č. 1911. Kresba byla součástí daru Vojtěcha Lanny Společnosti vlasteneckých pĕřĕtel ŕmĕnĕ v roce 1888.

55 Genevieve Warwick, Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700: The Case of Padre Sebastiano Resta, in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot–Burlington 2003, s. 141–154.

56 Mezi první čtyři alba, která Marchetti získal v roce 1698, patĕřilo i album „k“, jehož součástí byla dle značení pražská kresba. Lord Somers získal do sbĕrky i další Restova alba nepocházející z Marchettiho majetku. Viz Genevieve Warwick, The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection, *Master Drawings XXXIV*, 1996, č. 3, s. 242–264; Eadem,

Besitze des Herrn Edw. Habich in Kassel, Versteigerung zu Stuttgart 27. April 1899 und folgende Tage, im Saale des Königsbaus durch die Kunsthandlung H. G. Gutekunst in Stuttgart, auction cat. (Stuttgart: 1899). There are collector's marks on the recto of the drawing; see Lugt's catalogue, L.721, L.862.

47 See Martin Zlatohlávek, "Filippino Lippi", in: *Linie, světlo, stín*, ed. Petra Zelenková (Prague: 2019), 32–33, cat. no. 9; includes a bibliography.

48 See Patricie H. Svoboda, "The Art Collecting and Patronage of the Industrialist Vojtěch Lanna", in: *Vojtěch svobodný pán Lanna. Sběratel, mecenáš a podnikatel*, ed. Filip Wittlich, exh. cat., Museum of Decorative Arts (Prague: 1996), 10; and Filip Wittlich, "Vojtěch svobodný pán Lanna a Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (1885–1909)", in: *Ibid.*, 18, 23. For more on Lanna's collections of works on paper, see Roman Prahel, "Kresby a obrazy", in: *Ibid.*, 138–145; and Hana Aulická, "Vojtěch Lanna a sběratelství grafiky", in: *Ibid.*, 146–150.

49 Eighteenth-century German draughtsman, *Rocky Landscape*, pencil on paper, 143 × 149 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9435; seventeenth-century German master, *Orpheus and Eurydice*, pen and brush drawing in brown and reddish-brown on paper, 194 × 159 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9434.

50 See Lugt's catalogue, L.2773.

51 Prokop Toman, "O technice sběratelství grafiky", *Hollar X*, 1934, 34; reprinted in: Toman, "Autografy", 66–73.

52 "Weigel 15/5 71 No. 1675." followed by an illegible mark.

53 "1675. C. W. E. Dietrich. Felslandschaft mit kleinem Wasserfall. Kreide. 4. Bez. Wenig fleckig.", see *Catalog mehrerer meist hinterlassenen Sammlungen von Kupferstichen, Radirungen, Aquarelen etc. aus dem Nachlass des Malers Rostovsky in München und anderen Künstler und Kunstfreunde, Montag den 15. Mai 1871 und folgende Tage zu Leipzig, Rudolph Weigel's Kunsthandlung. Leipzig 1871*, auction cat., 100, no. 1675.

54 A comment referring to this auction is found, for example, on the verso of the drawing attributed to Dirk de Quade van Ravesteyn (1565/1570–1619/1629), *Venus and Cupid*, pen and wash drawing in brown tones, 91 × 76 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 1130. On the verso we find the added comment: "Weigel 15/5 71. No. 1911.", followed by an illegible mark, and in pencil "B. Spranger". The drawing is attributed to Spranger even in the auction catalogue (see note 53) under cat. no. 1911. This drawing was a part of Vojtěch Lanna's gift to the Society of Patriotic Friends of the Arts in 1888.

55 Genevieve Warwick, "Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700: The Case of Padre Sebastiano Resta", in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750* (Aldershot–Burlington: 2003), 141–154.

56 One of the first four albums Marchetti acquired in 1698 was album "k" which, based on its description, included the Prague drawing. Lord Somers also acquired additional albums of Resta that were not originally in Marchetti's ownership. See Genevieve Warwick, "The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection", *Master Drawings XXXIV*, no. 3, 1996, 242–264; Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe* (Cambridge: 2000).

57 The manuscript is kept at the British Library in London, Lansdowne MS 802. Prior to the publication of this article,

The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe, Cambridge 2000.

57 Rukopis je uložen v British Library v Londýně, Lansdowne MS 802. Před vydáním článku se nepodařilo ověřit a zjistit přesné uvedení pražské kresby v rukopisu. Ke sbírce Resta-Somers viz Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LII*, 1989, s. 167–187; Jeremy Wood, Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings, *Master Drawings XXXIV*, 1996, č. 1, s. 5–6; Viz L. 2981.

58 Bylo tomu tak pravděpodobně i u pražského listu. List byl však ostřížen, tudíž se nám připsal pod rámováním na přední straně ani připsy na rubu nedochovaly kompletní.

59 Viz L. 2983; Carol Gibson-Wood, 'A Judiciously Disposed Collection': Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings, *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750*, Aldershot–Burlington 2003, s. 155–172.

60 Viz L. 2184, L. 2183.

61 Do inventáře zapsáno v roce 1946 jako *Vyhnaní Adama a Evy z ráje*, následně přeškrtnuto a opraveno, v katalogu výstavy v roce 1947 už uvedeno jako *Orfeus a Eurydika*. Viz Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 2.

62 Bartholomaeus Spranger (1546–1611), *Venuše, Mars a Amor*, 80. léta 16. století, kresba perem a štětcem hnědě na papíře, orámováno zlatou páskou, 93 × 80 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9409.

63 Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, Praha 1986, s. 17; Eadem, *Rudolfínská kresba*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1978–1979, č. kat. 21.

64 Anton Eisenhoit (1553/1554–1603), viz Sally Metzler, *Bartholomeus Spranger. Splendor and Eroticism in Imperial Prague*, New York 2014, s. 209, č. kat. 120, s. 292–293, č. kat. 180.

65 *Ibidem*, s. 209, č. kat. 120; Anna Rollová, *Nizozemské kresby 16. a 17. století*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1993, s. 13, č. kat. 13; Fučíková, *Rudolfínská kresba*, kat. výst. (pozn. 63), č. kat. 21.

66 Viz Rollová (pozn. 65); Fučíková, *Rudolfínská kresba*, kat. výst. (pozn. 63).

67 Viz L. 2786a.

68 Viz např. Prokop Toman, *Jak jsem sbíral, Hollar XVII*, 1941, s. 92–96, 123–128.

69 Viz Toman (pozn. 68), s. 125; Svou sběratelskou činnost plně rozvinul až po roce 1902, po smrti otce, sběratele Hugo Tomana (1838–1898). Na něj navázal a sbírku v Praze-Podhoří rozšířil především o obsáhlou kolekci kreseb. Viz Prokop Toman, *Sbírka Dr. Prokopa Tomana. Doplnky k soupisu památek uměleckých a historických v království českém, Časopis Společnosti přátel starožitností XVII*, 1909, s. 169–174, zde s. 170. Kresby jsou zmiňovány ovšem už i ve sbírce Hugo Tomana, viz *Kunstchronik* 1889, Die Sammlung Toman in Prag.

70 Lubomír Slaviček, heslo Toman, Prokop, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 785.

it was not possible to verify and determine the precise specification of the Prague drawing in the manuscript. For information about the Resta-Somers collection, see Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson, "Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LII, 1989, 167–187; or Jeremy Wood, "Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings", *Master Drawings* XXXIV, no. 1, 1996, 5–6; see Lugt's catalogue, L.2981.

58 This was most probably the case with the Prague print as well. The print was, however, trimmed, and so neither the inscription below the frame on the recto or the writing on the verso have been preserved in their entirety.

59 See Lugt's catalogue, L.2983; Carol Gibson-Wood, "A Judiciously Disposed Collection": Jonathan Richardson Senior's Cabinet of Drawings", in: *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500–1750* (Aldershot–Burlington: 2003), 155–172.

60 See Lugt's catalogue, L.2184, L.2183.

61 The drawing was recorded in the inventory in 1946 as *The Expulsion of Adam and Eve from the Garden of Eden*, but this was subsequently crossed out and corrected. In the catalogue for the 1947 exhibition, it was already specified as *Orpheus and Eurydice*. See Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 2.

62 Bartholomaeus Spranger (1546–1611), *Venus, Mars, and Cupid*, 1580s, pen and brush drawing in brown on paper, framed with a gold band, 93 × 80 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9409.

63 Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba* (Prague: 1986), 17; Eliška Fučíková, *Rudolfínská kresba*, exh. cat., National Gallery in Prague (Prague: 1978–1979), cat. no. 21.

64 Anton Eisenhoit (1553/1554–1603), see Sally Metzler, *Bartholomaeus Spranger: Splendor and Eroticism in Imperial Prague* (New York: 2014), 209, cat. no. 120, 292–293, cat. no. 180.

65 *Ibid.*, 209, cat. no. 120; Anna Rollová, *Nizozemské kresby 16. a 17. století*, exh. cat., National Gallery in Prague (Prague: 1993), 13, cat. no. 13.; Fučíková, *Rudolfínská kresba*, exh. cat., cat. no. 21.

66 See Rollová, *Nizozemské kresby 16. a 17. století*; Fučíková, *Rudolfínská kresba*, exh. cat.

67 See Lugt's catalogue, L.2786a.

68 See, for example, Prokop Toman, "Jak jsem sbíral", *Hollar* XVII, 1941, 92–96, 123–128.

69 See Toman, "Jak jsem sbíral", 125. He did not fully broaden his collecting activities until after 1902 following the death of his father, the collector Hugo Toman (1838–1898). He continued in his father's footsteps and expanded the collection in Prague-Podhoří chiefly with the addition of an extensive group of drawings. See Prokop Toman, "Sbírka Dr. Prokopa Tomana. Doplnky k soupisu památek uměleckých a historických v království českém", *Časopis Společnosti přátel starožitností* XVII, 1909, 170. However, the drawings were already mentioned in relation to Hugo Toman's collection; see "Die Sammlung Toman in Prag", *Kunstchronik*, 1889.

70 Lubomír Slavíček, entry for "Toman, Prokop", in: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, ed. Anděla Horová (Prague: 2006), 785.

71 Simon Fokke (1712–1784), *Stormy Scene*, pen and ink, sepia wash on paper, 88 × 46 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9410; Simon Fokke (1712–1784), *Figural*

71 Simon Fokke (1712–1784), *Bouře*, perokresba, sépií lavírovaná, na papíře, 88 × 46 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9410; Simon Fokke (1712–1784), *Figuralní výjev*, tužka na papíře, 89 × 46 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9411.

72 Adriaen van Ostade (1610–1685), *Sedící sedlák, držící oběma rukama menší předmět*, kresba černou a bílou křídou na šedomodrém papíře, 171 × 124 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9400; Viz Rollová (pozn. 65), s. 22, č. kat. 41; dřívější atribuce: Jan van Steen (1625/1626–1679), viz Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 7.

73 Ventura Salimbeni (1568–1613), *David s andělem moru*, grafit, lavírovaná, na papíře, 183 × 132 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9421.

74 Viz Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 12.

75 Námět vychází z Druhé knihy Samuelovy (2S, 24). Viz Martin Zlatohlávek, Ventura Salimbeni, in: *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek*, kat. výst., Moravská galerie v Brně, Brno 2009, s. 146–147, č. kat. 86.

76 Riedl publikoval kresbu z Gallerie degli Uffizi v souvislosti se Salimbeniho malbou v chrámu San Pietro v Perugii. Inv. č. S 4775, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, viz Peter Anselm Riedl, *Disegni dei Barocceschi Senesi. Francesco Vanni e Ventura Salimbeni, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi XLVI*, 1976, s. 85–86, č. kat. 89; Idem, *Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* IX, 1960, č. 3, s. 221–248, zde 222–224. Na kresbu upozornil Heiko Damm v recenzi publikace *Múza pod nebesy*, viz Heiko Damm, Zdeněk Kazlepka – Martin Zlatohlávek, *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek / A Muse Under Heaven. Early Baroque Italian Drawings from Bohemian and Moravian Collections*, kat. výst., Moravská galerie v Brně 2009, 288 s., čb. a bar. repr., 68. bulletin *Moravské galerie v Brně*, 2012, s. 160–173, zde s. 163, 170, obr. 3.

77 Viz L. 1687; Max Georg Zimmermann, Karl Eduard von Liphart, *Kunstchronik* NF II, 1890–1891, s. 501–508.

78 L. 1758.

79 Abraham Bloemaert (1566–1651), *Stojící biskup (recto), Klečící stařec – studie ke Klanění tří králů (verso)*, rudka a štětec červenohnědě, běloba na papíře, 274 × 195 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9433; Viz Rollová (pozn. 65), s. 8–9, č. kat. 2, 3; Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 15.

80 Viz L. 2358.

81 *Kunst-Auction von Hugo Helbing, München, Christophstrasse 2. Katalog der bedeutenden Kunstsammlung von Alten Ölgemälden und Handzeichnungen, sowie einer hochinteressanten Büste der Frührenaissance aus dem Besitze des Herrn Sigmund Landsinger, Kunstmaler aus Florenz: Versteigerung Montag den 14. April 1890 und die folgenden Tage... München. Verlag von Hugo Helbing. 1890*, aukční katalog.

82 „Brandel, P. J., geb. 1668, gest. 1739 zu Kuttenberg. Anbetung Mariä. Figurenreiche Komposition.

Scene, pencil on paper, 89 × 46 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9411.

72 Adriaen van Ostade (1610–1685), *Seated Farmer, Holding a Small Item with Both Hands*, black and white chalk drawing on greyish-blue paper, 171 × 124 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9400. See Rollová, *Nizozemské kresby 16. a 17. století*, 22, cat. no. 41; former attribution: Jan van Steen (1625/1626–1679), see Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 7.

73 Ventura Salimbeni (1568–1613), *David with the Angel of Pestilence*, graphite, washes on paper, 183 × 132 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9421.

74 See Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 12.

75 The theme is based on the Second Book of Samuel (2 Samuel 24). See Martin Zlatohlávek, “Ventura Salimbeni”, in: *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek*, exh. cat., Moravian Gallery in Brno (Brno: 2009), 146–147, cat. no. 86.

76 Riedl published the drawing from the Gallerie degli Uffizi in relation to Salimbeni’s painting in the San Pietro Basilica in Perugia; *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, inv. no. S 4775; see Peter Anselm Riedl, *Disegni dei Barocceschi Senesi: Francesco Vanni e Ventura Salimbeni*, exh. cat., Uffizi Department of Prints and Drawings (Florence: 1976), 85–86, cat. no. 89; Peter Anselm Riedl, “Zum Oeuvre des Ventura Salimbeni”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* IX, no. 3, 1960, 222–224. Heiko Damm refers to the drawing in a book review. See Damm, “[...] *A Muse under Heaven. Early Baroque Italian Drawings from Bohemian and Moravian Collections*, kat. výst., Moravská galerie v Brně 2009, 288 s., čb. a bar. repr.”, Review of *A Muse under Heaven*, by Zdeněk Kazlepka and Martin Zlatohlávek, *68. bulletin Moravské galerie v Brně*, 2012, 160–173, here 163, 170, Fig. 3.

77 See Lugt’s catalogue, L.1687; Max Georg Zimmermann, “Karl Eduard von Liphart”, *Kunstchronik* NF II, 1890–1891, 501–508.

78 Lugt’s catalogue, L.1758.

79 Abraham Bloemaert (1566–1651), *Standing Bishop (recto), Kneeling Old Man – study for The Adoration of the Magi (verso)*, red chalk and brush in reddish-brown, white on paper, 274 × 195 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9433; see Rollová, *Nizozemské kresby 16. a 17. století*, 8–9, cat. no. 2, 3; Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 15.

80 See Lugt’s catalogue, L.2358.

81 *Kunst-Auction von Hugo Helbing, München, Christophstrasse 2. Katalog der bedeutenden Kunstsammlung von Alten Ölgemälden und Handzeichnungen, sowie einer hochinteressanten Büste der Frührenaissance aus dem Besitze des Herrn Sigmund Landsinger, Kunstmaler aus Florenz: Versteigerung Montag den 14. April 1890 und die folgenden Tage... München. Verlag von Hugo Helbing. 1890, auction cat.*

82 “Brandel, P. J., geb. 1668, gest. 1739 zu Kuttendorf. Anbetung Mariä. Figurenreiche Komposition. Federzeichnung mit Tusch; halbkreisförmig. H. 18¼ cm. B. 28 cm.” See the auction catalogue (note 81), 10, cat. no. 60.

83 Jiří Karásek ze Lvovic, “Grafický kabinet v Karáskově galerii”, *Hollar III, 1926–1927*, 20–21; Jan N. Assmann, “Grafický kabinet”, in: *Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic / Dream about the Empire of Beauty. The Collection of Jiří Karásek*

Federzeichnung mit Tusch; halbkreisförmig. H. 18¼ cm. B. 28 cm.” Viz aukční katalog (pozn. 81), s. 10, č. kat. 60.

83 Jiří Karásek ze Lvovic, Grafický kabinet v Karáskově galerii, *Hollar III, 1926–1927*, s. 20–21; Jan N. Assmann, Grafický kabinet, in: Rumjana Dačeva (ed.), *Sen o říši krásy. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic. Dream about the Empire of Beauty. The Collection of Jiří Karásek of Lvovice*, Praha 2001, s. 128–151; Svědčí o tom například také kresby chované dnes v Památníku národního písemnictví.

84 Původně zainventováno jako Giulio Romano, *Jezdci*, rudka na nažloutlém papíře, 169 × 248 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9408; Viz Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 16.

85 Italský mistr 18. století, *Náčrt krajiny*, pero na papíře, 97 × 139 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9423; Italský mistr 18. století, *Náčrt krajiny*, pero hnědě na papíře, 129 × 190 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9424.

86 Viz Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 13.

87 „*Anibale Carracci (Brab)*“ připsáno na vědeckou kartu kresby s inv. č. K 9424; „*Brizio? (Petrioli-Tofani 90)*“ připsáno na vědeckou kartu kresby s inv. č. K 9423 (viz pozn. 85); Annibale Carracci (1560–1609), Francesco Brizio (asi 1574–1623).

88 Zainventováno jako Johann Baptist Lampi (v katalogu výstavy z odkazu jako neznámý mistr 18. století), *Svatá rodina*, pero na papíře, 217 × 181 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9417, sběratelské razítko: sbírka malíře Friedricha Gauermanna, prodej v letech 1863 a 1879 ve Vídni, viz L. 1003; Zainventováno jako Lorenzo Pasinelli, *Sv. František z Assisi*, pero na papíře, 336 × 265 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9401 a zainventováno jako Alessandro Moretto, *Obětování Krista v chrámě*, pero, sépie, lavírováno, na papíře, 136 × 256 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9404, razítko: Rudolf Peltzer, prodej v letech 1913 a 1914 ve Stuttgartu (H. G. Gutekunst), L. 2231; Loriš (pozn. 2), s. 9, č. kat. 3, 18.

89 Guglielmo Caccia, zv. Moncalvo (1568–1625), *Panna Maria s Ježíškem, archandělem Michaellem, světcem a donátorem*, lavírovaná kresba bistem na papíře, 228 × 176 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9262.

90 Viz Zdeněk Kazlepka, Guglielmo Caccia zv. Moncalvo, in: *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek*, kat. výst., Moravská galerie v Brně, Brno 2009, s. 38–39, č. kat. 15.

91 Není doloženo, zda jde o rukopis Františka Macháčka. Podobný nápis se nachází ještě na jiné kresbě z Macháčkovy souboru: neznámý mistr 18. století, *Figurální kompozice*, grafit, pero černě na papíře, 209 × 212 mm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 9429. Na versu nápis: „3/XII 1918 Beyer Václav“.

92 Například Rudolf Ryšavý z pozůstalosti Dr. Vondrušky získal obraz přisuzovaný tehdy Petru Brandlovi, *Sv. Matouš s andělem*, který dále prodal Jindřichu Waldesovi. Viz Patrik Šimon, *Jindřich Waldes. Sběratel umění*, Praha 2001, s. 171, 174, pozn. 207.

93 K pražským aukcím viz Robert Mečkovský, *Umělecké*

of Lvovice, ed. Rumjana Dačeva (Prague: 2001), 128–151. Evidence of this may also be found within the drawings now kept at the Museum of Czech Literature.

84 Originally listed in the inventory as Giulio Romano, *Riders*, red chalk on yellowed paper, 169 × 248 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9408; see Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 16.

85 Eighteenth-century Italian master, *Landscape Sketch*, pen on paper, 97 × 139 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9423; eighteenth-century Italian master, *Landscape Sketch*, brown pen on paper, 129 × 190 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9424.

86 See Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 13.

87 “*Anibale Carracci (Brab)*” added to the curatorial file for the drawing listed under inv. no. K 9424; “*Brizio? (Petrioli-Tofani go)*” added to the curatorial file for the drawing listed under inv. no. K 9423 (see note 85); Annibale Carracci (1560–1609), Francesco Brizio (ca. 1574–1623).

88 Recorded in the inventory as Johann Baptist Lampi (attributed to an anonymous eighteenth-century master in the catalogue for the exhibition of Macháček’s legacy), *The Holy Family*, pen on paper, 217 × 181 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9417, collector’s mark: the collection of painter Friedrich Gauer mann, sold in 1863 and 1879 in Vienna, see Lugt’s catalogue, L.1003; recorded in the inventory as Lorenzo Pasinelli, *Saint Francis of Assisi*, pen on paper, 336 × 265 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9401 and recorded in the inventory as Alessandro Moretto, *Presentation of Jesus at the Temple*, pen, sepia wash on paper, 136 × 256 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9404, collector’s mark: Rudolf Peltzer, sold in 1913 and 1914 in Stuttgart (H. G. Gutekunst), see Lugt’s catalogue, L.2231; Loriš, *Ž odkazu MUDra Františka Macháčka*, 9, cat. no. 3, 18.

89 Guglielmo Caccia, known as Moncalvo (1568–1625), *Virgin and Child with the Archangel Michael, a Saint, and the Donor*, bistre wash drawing on paper, 228 × 176 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9262.

90 See Zdeněk Kazlepka, “Guglielmo Caccia zv. Moncalvo”, in: *Múza pod nebesy. Italská raně barokní kresba z českých a moravských sbírek*, exh. cat., Moravian Gallery in Brno (Brno: 2009), 38–39, cat. no. 15.

91 It is not documented whether the handwriting is František Macháček’s or not. A similar comment is found on another drawing from Macháček’s collection: unknown eighteenth-century master, *Figural Composition*, graphite, pen and black ink on paper, 209 × 212 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 9429; on the verso is a comment reading: “3/XII 1918 Beyer Václav”.

92 For example, Dr. Vondruška bequeathed to Rudolf Ryšavý a painting at that time attributed to Petr Brandl – *Saint Matthew with an Angel* – which Ryšavý subsequently sold to Jindřich Waldes; see Patrik Šimon, *Jindřich Waldes. Sběratel umění* (Prague: 2001), 171, 174, note 207.

93 For information regarding the Prague auctions, see Robert Mečkovský, “Umělecké aukce v Praze v období první republiky”, dissertation, Masaryk University Faculty of Arts (Brno: 2015).

94 Brambora, “Památce ušlechtilého člověka a vzácného mecenáše”, 2.

aukce v Praze v období první republiky, disertační práce, FF MU, Brno 2015.

94 Brambora (pozn. 4), s. 2.

95 Viz Slaviček (pozn. 3), s. 256–259.

96 Brambora (pozn. 4), s. 2–3; Loriš (pozn. 2), s. 5.

97 Brambora (pozn. 4), s. 2–3.

98 K Tomanovi jako sběrateli kresby viz Lenka Babická, *Po stopách staré kresby ve sbírkách vybraných českých sběratelů*, diplomová práce, KTF UK, Praha 2019, s. 70–78. Výrazným příkladem sběratele, který si budoval odbornou knihovnu, byl mj. Jiří Karásek ze Lvovic, viz Alena Petruželková a kol., *Knihovna Karáskovy galerie a její světy*, Praha 2001.

95 See Slavíček, *Sobě, umění, přátelům. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, 256–259.

96 Brambora, “Památce ušlechtilého člověka a vzácného mecenáše”, 2–3; Loriš, *Z odkazu MUDra Františka Macháčka*, 5.

97 Brambora, “Památce ušlechtilého člověka a vzácného mecenáše”, 2–3.

98 As regards Toman as a collector of drawings, see Babická, “Po stopách staré kresby ve sbírkách vybraných českých sběratelů”, 70–78. Jiří Karásek ze Lvovic is a noteworthy example of a collector who built a professional library; see Alena Petruželková et al., *Knihovna Karáskovy galerie a její světy* (Prague: 2001).

Abstract

The collection of the former Graphic Arts Library, containing valuable and interesting publications from both an expert and artistic perspective, was one of the building blocks that helped form the foundation of the current collection administered by the Library of the National Gallery in Prague. MUDr. František Macháček (1882–1945), an important collector and patron of the arts, deserves the credit for the fact that the Graphic Arts Library was the largest library of its time devoted to prints and drawings. Even during his lifetime, he donated a large number of publications and sets of prints to the National Gallery in Prague, and due to his legacy, the specialised library associated with the Graphic Arts Collection (today the Collection of Prints and Drawings) grew to a significant extent. A list of the publications Macháček donated is included with this article.

Although František Macháček's main interest was in literature, fine press publications, and facsimiles, he also assembled a compilation of drawings and prints that were included in his legacy. A selection, consisting of only a fraction of the entire collection, was introduced to the public in 1947 at an exhibition organised to mark the receipt of the legacy. Macháček's collection comprised drawn and graphic artworks that spanned artistic development from the old masters, included nineteenth-century art, and ended with artists active during the collector's lifetime, that is to say, the first half of the twentieth century. One interesting part of the collection is a set of old master drawings. Although some of the artworks have been the subject of research interest and publication activities during the past several decades, Macháček's legacy as a whole has never been analysed in detail. This article may therefore be seen as an exploratory investigation into this collector's compilation of items.

Translated by Veronika Lopauřová

Anotace

Základem současného fondu knihovny Národní galerie v Praze se stal mimo jiné fond grafické knihovny. Ten obsahoval publikace cenné a zajímavé jak po stránce odborné, tak umělecké. Zásluhou MUDr. Františka Macháčka (1882–1945), významného sběratele a mecenáše, se stala grafická knihovna v té době největší knihovnou v oboru kresby a grafiky. Velké množství publikací a grafických souborů daroval František Macháček Národní galerii v Praze již během života a svým odkazem pak odbornou knihovnu Grafické sbírky (dnešní Sběrka grafiky a kresby) značně rozšířil. Součástí článku je soupis věnovaných publikací.

Přestože se František Macháček orientoval převážně na literaturu, bibliofilie a faksimile, sestavil také sbírku kresby a grafiky, jež byla součástí odkazu. Výběr, zahrnující v podstatě zlomek celé kolekce, byl představen veřejnosti již v roce 1947 na výstavě pořádané u příležitosti přijetí odkazu. Macháčkova sbírka zahrnovala kresebné a grafické práce napříč uměleckým vývojem od starých mistrů přes umění 19. století po autory činné za života sběratele, tedy v první polovině 20. století. Zajímavou součástí sbírky je soubor staré kresby. Ačkoli některá z děl byla v uplynulých desetiletích předmětem badatelského zájmu a publikačních výstupů, Macháčkův odkaz jako celek se již podrobnějšího zpracování nedočkal. Tento příspěvek je tak po mnoha letech od přijetí odkazu počáteční sondou do sběratelovy kolekce.

List of Surviving Publications the National Gallery in Prague Received from MUDr. František Macháček
Soupis dochovaných publikací věnovaných Národní galerii v Praze MUDr. Františkem Macháčkem

1.

Albert Henschels Skizzenbuch: 50 Zeichnungen in Lichtdruck, Leipzig, Albrecht Seemann Verlag 1940. 32 pp./s., illus./obr.
G26

2.

Alexandre, Arsène Jean-François, *Raffaelli: peintre, graveur et sculpteur*, Paris, H. Floury 1909. 237 pp./s., illus./obr.
C1127

3.

Alt-Russische Kunst, mit einer Einführung von Fannin W. Halle, Berlin, Ernst Wasmuth 1920. 24 pp./s., illus./obr.
C402

4.

Asiatische Monumentalplastik, Berlin, Ernst Wasmuth 1920. 16 pp./s., 48-page illus. app./48 s. obr. příl.
C431

5.

Audin, Marius, *Le livre: son architecture, sa technique*, Paris, G. Crès & Cie 1924. 280 pp./s., illus./obr.
G640

6.

Bakushinsky, Anatoly Vasil'evich/Bakušinskij, Anatolij Vasil'jevič, *I. Repin: 20 risunkov*, Moscow/Moskva, Iskusstvo 1936. 11 pp./s., illus./obr.
G76

7.

Baldung Grien: acht Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text, herausgegeben von Heinrich Leporini, Vienna/Wien, Manz Verlag 1925. 10 pp./s., illus./obr.
G188

8.

Ernst Barlach: ein selbsterzähltes Leben, Berlin, Paul Cassirer 1928. 73 pp./s., illus./obr.
D292

9.

Besson, George, *Marquet*, Paris, Editions G. Crès & Cie 1929. 101 pp./s., illus./obr.
C547

10.

Bie, Oscar, *Handzeichnungen alter Meister*, Berlin, Brandusche Verlagsbuchhandlung 1922. 77 pp./s., illus./obr.
G94

11.

Bode, Wilhelm von, *Rembrandt und seine Zeitgenossen: Charakterbilder der grossen Meister der holländischen und vlämischen Malerschule im siebzehnten Jahrhundert*, Leipzig, E. A. Seemann 1907. 294 pp./s., illus./obr.
B763

12.

Boettinger, Hugo: kresby z let 1919–1920, Prague/Praha, Česká grafická Unie 1922. 7 pp./s., illus./obr.
G73

13.

Bogeng, Gustav A. E., *Knihomilství*, Prague/Praha, Elzevir 1931. 199 pp./s.
G657

14.

Botticelli: Gemälde, Lionello Venturi, London, Phaidon 1938. 24 pp./s., col. illus./bar. obr.
E91

15.

Bradáč, Ludvík, *Bibliofilské knihy*, Prague/Praha, printed at own expense/nákladem vlastním 1929. 13 pp./s., col. illus./bar. obr.
G104

16.

Bredt, Ernst Wilhelm, *Rembrandt-Bibel: Neues Testament*, Munich/München, Hugo Schmidt 1921. 66 pp./s., illus./obr.
B168/1

17.

Brunner, Vratislav Hugo, *Quijoti: 26 kreseb*, appended notes by/poznámkami doprovodili Method Kaláb and/a B. M. Klika, Prague/Praha, Družstevní práce 1931. 8 pp./s., illus./obr.
G602

18.

Cann, Louise Gebhard, *Laprade*, Paris, Editions G. Crès & Cie 1930. 172 pp./s., illus./obr.
C550

19.

Cent dessins de maitres reproduits en fac-similé, Paris, H. Launette Editeur 1885. 1 vol./sv., illus./obr.
G77

20.

Claude Lorrain: Tuschzeichnungen aus dem berliner Kabinett und aus dem British Museum in London / einleitung Kurt Gerstenberg, Munich/München, Verlag der Mariesgesellschaft 1925. 8 pp./s., illus./obr.
GS23

21.

Cousturier, *Lucie Seurat*, Paris, Editions G. Crès & Cie 1926. 36 pp./s., illus./obr.
C551

22.

Čadík, Jindřich, *Hugo Boettinger*, Prague/Praha, Česká akademie věd a umění 1938. 134 pp./s., illus./obr.
M215

23.

Die chinesische Landschaftsmalerei, mit einem Vorwort von Alfred Salmony, Berlin, Ernst Wasmuth 1922. 62 pp./s., illus./obr.
C430

24.

Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis, herausgegeben von Victor Golubew, Brussels/Brüssel, G. Van Oest 1912. 218 pp./s., illus./obr.
GS3/1

25.

Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis, herausgegeben von Victor Golubew, Brussels/Brüssel, G. Van Oest, 1908. 205 pp./s., illus./obr.
GS3/2

26.

Dílo Jana Zrzavého: 1906–1940, collection of paintings, drawings, and productions selected by Karel Šourek and introduced by Giorgio de Chirico, Vincenc Kramář, Jan Mukařovský/soubor obrazů, kreseb a inscenací ve výběru Karla Šourka uvedených texty Giorgio de Chirico, Vincence Kramáře, Jana Mukařovského, Prague/Praha, Umělecká beseda 1941. 308 pp./s., col. illus./bar. obr.
D720

27.

Dobiáš, Bohumil, *Život a práce Václava Mařana*, Tábor, Petr Frank 1940. 35 pp./s.
A293

28.

Dotřel, Jan, *Julius Mařák (1835–1899): nástin životopisný*, Prague/Praha, Rudolf Ryšavý 1909. 66 pp./s., illus./obr.
C357/a

29.

Dürers Grüne Passion in der Albertina, herausgegeben von Joseph Meder, Munich/München, O. C. Recht Verlag 1923. 44 pp./s., illus./obr.
GS16

30.

Edward von Steinle: des Meisters Gesamtwerk in Abbildungen / herausgegeben von Alphons M. von Steinle, Munich/München, Jos. Kösel'sche Buchhandlung 1910. 31 pp./s., illus./obr.
C420

-
31.
Egger, Hermann, *Architektonische Handzeichnungen alter Meister*, herausgegeben von Hermann Egger, Vienna/Wien, Friedr. Wolfrum 1910. 75 pp./s., illus./obr.
GS21
-
32.
Eisenmann, Oskar, *Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel*, herausgegeben von O. Eisenmann, Lübeck, Verlag von Bernhard Nöhring 1890. 60 pp./s., illus./obr., lithography/litografie
GS12
-
33.
Escholier, Raymond, *Victor Hugo artiste*, Paris, Editions G. Crès & Cie 1926. 137 pp./s., illus./obr.
B736
-
34.
Esswein, Hermann, *Eugen Kirchner*, Munich/München, Leipzig, R. Piper & Co. 1920. 48 pp./s., illus./obr.
G124
-
35.
Esswein, Hermann, *Thomas Theodor Heine*, Munich/München, Leipzig, R. Piper & Co. 1924. 29 pp./s., col. illus./bar. obr.
G126
-
36.
Fabriczny, Cornelius von, *Medaillen der italienischen Renaissance*, Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger 1911. 108 pp./s., illus./obr.
C563
-
37.
Federmann, Arnold, *Goethe als bildender Künstler*, Stuttgart, J. G. Cotta'schen Buchhandlung 1932. 186 pp./s., illus./obr.
D245
-
38.
Feuerbach, Anselm, *Ein Vermächtnis*, Berlin, Meyer & Jessen 1912. 268 pp./s.
A258
-
39.
Filla, Emil, *Otázky a úvahy*, Prague/Praha, SVU Mánes 1930. 250 pp./s.
A143
-
40.
Fischer, Otto, *Oberdeutsche Federzeichnungen aus den Jahren 1457 und 1483*, Munich/München, O.C. Recht Verlag 1923. 41 pp./s., illus./obr.
GS19
-
41.
Flaxman, John, *John Flaxman's Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums*, Leipzig, Insel-Verlag 1910. 152 pp./s., illus./obr.
G325
-
42.
Foerster, C. F. Jean, *Honoré Fragonard: ausgewählte Handzeichnungen*, Berlin, Propyläen Verlag 1924. 32 pp./s., illus./obr.
G203
-
43.
Fragonard: acht Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text, herausgegeben von Heinrich Leporini, Vienna/Wien, Leipzig, Manz Verlag 1925. 10 pp./s., illus./obr.
G194
-
44.
Friedl, Antonín, *Kodex Jana z Jenštejna: iluminovaný rukopis české školy malířské ve Vatikánu*, Prague/Praha, Emporium 1931. 102 pp./s., illus./obr.
D25
-
45.
Friedländer, Max J., *Albrecht Altdorfer*, Berlin, Bruno Cassirer 1931. 171 pp./s., illus./obr.
D247
-

46.

Friedländer, Max J., *Albrecht Altdorfer: ausgewählte Handzeichnungen*, Berlin, Propyläen Verlag 1920. 48 pp./s., col. illus./bar. obr. G128

47.

Friedländer, Max J., *Max Liebermanns graphische Kunst*, Dresden, Verlag Ernst Arnold 1920. 27 pp./s., illus./obr. G444

48.

Gabelentz, Hans von der, *Fra Bartolommeo und die florentiner Renaissance*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann 1922. 317 pp./s., illus./obr. C220/2

49.

Ganz, Paul, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren*, Berlin, Julius Bard 1903. 127 pp./s., col. illus./bar. obr. GS14/1

50.

Ganz, Paul, *Die Handzeichnungen Hans Holbeins des Jüngeren*, Berlin, Julius Bard 1903. 229 pp./s., col. illus./bar. obr. GS14/2

51.

Glaser, Curt, *Die Graphik der Neuzeit: vom Anfang des XIX. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Berlin, Bruno Cassirer 1922. 585 pp./s., illus./obr. G410

52.

Glaser, Curt, *Edvard Munch*, Berlin, Bruno Cassirer 1918. 191 pp./s., illus./obr. C565

53.

Glaser, Curt, *Handzeichnungen des Lukas Cranach der Ältere*, Munich/München, O. C. Recht Verlag 1922. 34 pp./s., illus./obr. GS18

54.

Grimschitz, Bruno, *Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert*, Zurich/Zürich, Amalthea-Verlag 1928. 230 pp./s., illus./obr. G510

55.

Hadeln, Detlev, *Die Zeichnungen von Antonio Canal, genannt Canaletto*, Vienna/Wien, Anton Schroll 1930. 46 pp./s., illus./obr. G38

56.

Hadeln, Detlev, *Handzeichnungen von G. B. Tiepolo*, Florence/Firenze, Pantheon – Munich/München, Kurt Wolff 1927. 91 pp./s., illus./obr. G380/2

57.

Hadeln, Detlev, *Zeichnungen des Giacomo Tintoretto*, Berlin, P. Cassirer 1922. 57 pp./s., illus./obr. G64

58.

Haendcke, Berthold, *Kunstanalysen aus neunzehn Jahrhunderten: ein Handbuch für die Betrachtung von Kunstwerken*, Braunschweig, Georg Westermann 1910. 289 pp./s., illus./obr. C542

59.

Hagen, Oskar, *Matthias Grünewald*, Munich/München, R. Piper & Co. Verlag 1922. 252 pp./s., illus./obr. D294

60.

Handzeichnungen alter Meister aus deutschem Privatbesitz, herausgegeben von Georg Swarzenski, Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt 1924. 64 pp./s., illus./obr. G511

-
61.
Handzeichnungen alter Meister der holländischen Malerschule, Leipzig, A. Schumann's Verlag 1921. 64 pp./s., illus./obr., 6 vol./sv.
GS1/1–6
-
62.
Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden, Munich/München, Franz Hanfstaengl 1896.
25 pp./s., illus./obr.
GS5/1–10
-
63.
Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen, Leipzig, Bernard Tauchnitz 1922. 63 pp./s., illus./obr.
GS39
-
64.
Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Dr. C. Hofstede de Groot im Haag, Leipzig, Bernard Tauchnitz 1923.
51 pp./s., col. illus./bar. obr.
F286
-
65.
Hans Holbein der Jüngere: acht Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text, herausgegeben von Heinrich Leporini, Vienna/Wien, Manz Verlag 1926. 10 pp./s., illus./obr.
G187
-
66.
Harlas, František Xaver, *Jaroslav Čermák: život a dílo*, Prague/Praha, F. Topič 1914. 46 pp./s., illus./obr.
Dev27
-
67.
Hatzfeld, Adolf von, *Felix Timmermans: Dichter und Zeichner seines Volkes*, Berlin, Rembrandt Verlag 1935. 108 pp./s., illus./obr.
G47
-
68.
Hausmann, Bernhard, *Albrecht Dürer's Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte und Zeichnungen: unter besonderer Berücksichtigung der dazu verwandten Papiere und deren Wasserzeichen*, Hannover, Hahn'sche Hof-Buchhandlung 1861.
130 pp./s., illus./obr.
G581
-
69.
Heidrich, Ernst, *Altniederländische Malerei*, Jena, Eugen Diederichs Verlag 1910.
C107/b
-
70.
Hildebrand, Adolf von, *Zeichnungen eines Kindes Ludwig Rothenburger*, Frankfurt am Main, F. A. C. Prestel 1919. 14 pp./s., illus./obr.
G142
-
71.
Hofstede de Groot, Cornelis, *Die holländische Kritik der jetzigen Rembrandt-Forschung und neuest wiedergefundene Rembrandtbilder*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1922. 48 pp./s., illus./obr.
X106
-
72.
Holitschér, Arthur, *Frans Masereel*, Berlin, Axel Juncker Verlag 1923. 167 pp./s., illus./obr.
G477
-
73.
Holme, Charles, *Royal Scottish Academy*, London, Studio 1907. 40 pp./s., col. illus./bar. obr.
C426
-
74.
Chytil, Karel, *Byzantské emaily Závěšova kříže ve Vyšším Brodě*, Prague/Praha, Seminarium Kondakovianum 1930. 37 pp./s., col. illus./bar. obr.
C552
-

75.

Jihočeští malíři a básníci, arrang./uspoř. R. G. Šimek, Prague/Praha, Vydavatelství Jihočeského tisku 1940. 59 pp./s., col. illus./bar. obr.
C58

76.

Jiřík, František Xaver, *František Ženíšek*, Prague/Praha, Jednota umělců výtvarných 1906. 87 pp./s., col. illus./bar. obr.
C465

77.

Justi, Ludwig, *Deutsche Zeichenkunst im neunzehnten Jahrhundert: ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie*, Berlin, Julius Bard 1920. 189 pp./s., illus./obr.
B2962

78.

Katalog XI. výstavy Spolku výt. um. „Manes“ v Praze: Józsa Uprka, Prague/Praha, published by the Manes Association of Fine Artists/nákladem Spolku výtvarných umělců Manes 1904. 28 pp./s., illus./obr.
SVU1904/4

79.

Klingsor, Tristan, *Les Caprices de Goya*, Paris, E. Sansot 1909. 62 pp./s., illus./obr.
G596

80.

Koch, Carl, *Zeichnungen altdeutscher Meister zur Zeit Dürers*, Dresden, Ernst Arnold 1922. 37 pp./s., illus./obr.
G460

81.

Kovářna, František, *Pravoslav Kotík*, Prague/Praha 1937. 34 pp./s., illus./obr.
A310/a

82.

Kuchynka, Rudolf, *Mánesovy prapory*, Prague/Praha, Jan Štenc 1921. 75 pp./s., illus./obr.
B49

83.

Kurth, Julius, *Der chinesische Farbendruck*, Plauen im Vogtland, C. F. Schulz 1922. 87 pp./s., col. illus./bar. obr.
G494

84.

Lang, Oskar, *Die romantische Illustration: die volkstümlichen Zeichner der deutschen Romantik von Oskar Lang*, Dachau, Einhorn Verlag 1925. 165 pp./s., illus./obr.
G440

85.

Liebermann, Max, *Gesammelte Schriften*, Berlin, Bruno Cassirer 1922. 296 pp./s.
B451

86.

Loga, Valerian von, *Goya's seltene Radierungen und Lithographien*, Berlin, G. Grote'sche Verlagshandlung 1907. 12 pp./s., illus./obr.
GS34

87.

Malířské signatury českých výtvarných umělců: malířů, grafiků, ilustrátorů a jiných, arranged and published by/sestavil a vydal V. Rytíř, Úvaly, V. Rytíř 1933. 11 pp./s., illus./obr.
A1065

88.

Mason, James, *The Charm of Turner*, London, T.C. & E.C. Jack, 1920. 47 pp./s., illus./obr.
A319

89.

Matějček, Antonín, *Dějepis výtvarného umění v Čechách*, Prague/Praha, SVU Mánes 1931. 435 pp./s., col. illus./bar. obr.
C403/a

-
90.
Mayer, August, *Liebmann, Dibujos originales de maestros Espanoles: 150 apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX*, Leipzig, Karl W. Hiersemann 1920. 17 pp./s., illus./obr.
GS15/1
-
91.
Mayer, August Liebmann, *Dibujos originales de maestros Espanoles: 150 apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX*, Leipzig, Karl W. Hiersemann 1920. 150 pp./s., illus. app./obr. příl.
GS15/2
-
92.
Mollett, John W., *Rembrandt*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington 1879. 110 pp./s., illus./obr.
A256
-
93.
Müller-Walde, Paul, *Leonardo da Vinci: Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Rafael*, Munich/München, G. Hirth's Kunstverlag 1889. 232 pp./s., illus./obr.
D95/a
-
94.
Muther, Richard, *Dějiny malířství: renaissance na severu a doba baroku*, Prague/Praha, F. Šimáček 1911. 555 pp./s., illus./obr.
B5268/2/b
-
95.
Oppé, A. P., *Thomas Rowlandson: His Drawings and Water-Colours*, London, Studio 1923. 32 pp./s., col. illus./bar. obr.
G45
-
96.
Perzyński, Friedrich, *Hokusai*, Bielefeld, Velhagen & Klasing 1904. 96 pp./s., col. illus./bar. obr.
C725
-
97.
Pfister, Kurt, *Herkules Segers*, Munich/München, R. Piper & Co. 1921. 13 pp./s., illus./obr.
D45
-
98.
Pidoll, Karl von, *Aus der Werkstatt eines Künstlers: Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880–81 und 1884–85*, Luxembourg, Druck und Verlag der Hofbuchdruckerei und Hofbuchhandlung 1908. 83 pp./s.
B588
-
99.
Popham, A. E., *Drawings of the Early Flemish School*, London, Benn 1926. 107 pp./s., illus./obr.
G518
-
100.
Příručka spolku českých bibliofilů v Praze 1930, Prague/Praha, Spolek českých bibliofilů 1930. 34 pp./s.
G23
-
101.
Raphaels Zeichnungen: römische Madonnen und andere Werke der ersten römischen Zeit / herausgegeben von Willy Kurth, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1941. 49 pp./s., 46-page illus. app./46 s. obr. příl.
GS4/8
-
102.
Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1913. 86 pp./s., 52-page illus. app./52 s. obr. příl.
GS4/1
-
103.
Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1919. 39 pp./s., 31-page illus. app./31 s. obr. příl.
GS4/2
-

104.

Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1922. 49 pp./s., 49-page illus. app./49 s. obr. příl.

GS4/3

105.

Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1923. 42 pp./s., 46-page illus. app./46 s. obr. příl.

GS4/4

106.

Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1924. 47 pp./s., 44-page illus. app./44 s. obr. příl.

GS4/5

107.

Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1925. 55 pp./s., 41-page illus. app./41 s. obr. příl.

GS4/6

108.

Raphaels Zeichnungen, herausgegeben von Oskar Fischel, Berlin, Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1928. 31 pp./s., 39-page illus. app./39 p. obr. příl.

GS4/7

109.

Raynal, Maurice, *O. Coubine*, Rome, Valori plastici 1922. 16 pp./s., illus./obr.

A338

110.

Régamey, Félix, *Verlaine dessinateur*, Paris, H. Floury 1896. 48 pp./s., illus./obr.

G486

111.

Reichel, Carl Anton, *Albrecht Dürer: vierundzwanzig Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text*, Berlin, Deutsche Buchvertriebs- und Verlagsgesellschaft 1926. 32 pp./s., illus./obr.

G191

112.

Reichhold, Karl, *Skizzenbuch griechischer Meister: ein Einblick in das griechische Kunststudium auf Grund der Vasenbilder*, Munich/München, F. Bruckmann 1919. 166 pp./s., illus./obr.

C298

113.

Rembrandt: des Meisters Radierungen, herausgegeben von Hans Wolfgang Singer, Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt 1910. 297 pp./s., illus./obr.

G515

114.

Rembrandt: vierundzwanzig Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text, herausgegeben von Heinrich Leporini, Berlin, Deutsche Buchvertriebs- und Verlagsgesellschaft 1926. 32 pp./s., illus./obr.

G192

115.

René-Jean, M., *Asselin*, Paris, Editions G. Crès & Cie 1928. 72 pp./s., illus./obr.

C549

116.

Roger-Marx, Claude, *E. Boudin*, Paris, Editions G. Crès & Cie 1927. 46 pp./s., illus./obr.

C548

117.

Rubens: acht Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text, herausgegeben von Heinrich Leporini, Berlin, Deutsche Buchvertriebs- und Verlagsgesellschaft 1925. 2 pp./s., illus. app./obr. příl.

G190

-
118.
Rytíř, Václav, *Maliřské signatury: příručka pro sběratele originálů, obrazů, kreseb, grafických listů, rytin, autografů a jiných*, Úvaly, V. Rytíř 1936. 20 pp./s., illus./obr.
G405
-
119.
Rytíř, Václav, *Maliřské signatury*, Úvaly, V. Rytíř 1940. 20 pp./s., illus./obr.
G406
-
120.
Salmi, Mario, *Piero della Francesca: gli affreschi di San Francesco in Arezzo*, Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, editore 1940. 43 pp./s., illus./obr.
E114
-
121.
Sáňka, Arno, *České bibliofilské tisky*, Brno, B. Kočí 1923. 183 pp./s.
G645
-
122.
Sauerlandt, Max, *Emil Nolde*, Munich/München, Kurt Wolff 1921. 85 pp./s., illus./obr.
E115
-
123.
Scheltema, Pieter, *Rembrandt: discours sur sa vie et son genie*, Paris, Jules Renouard 1866. 156 pp./s., illus./obr.
B444
-
124.
Schmidt, Paul Ferdinand, *Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830*, Munich/München, R. Piper & Co. 1922. 104 pp./s., 85-page illus. app./85 s. obr. příl.
D293
-
125.
Schrey, Rudolf, *Stift und Feder: Zeichnungen von Künstlern aller Zeiten und Länder in Nachbildungen. Erstes Heft*, Frankfurt am Main, A. Voigtländer – Tetzner 1917. 12 pp./s., illus./obr.
Q68
-
126.
Schrey, Rudolf, *Stift und Feder: Zeichnungen von Künstler aller Zeiten und Länder in Nachbildungen. Zweites Heft*, Frankfurt am Main, A. Voigtländer – Tetzner 1917. 6 pp./s., illus./obr.
Q69
-
127.
Signac, Paul, *Jongkind*, Paris, G. Crès & Cie 1927. 134 pp./s., 81-page illus. app./81 s. obr. příl.
G634
-
128.
Svoboda, Emanuel, *Rozmarné čtení o Mikoláši Alšovi*, Hranice na Moravě 1927. 53 pp./s.
A308
-
129.
Šrámek, Fráňa, *V. H. Brunner (1886–1928)*, Prague/Praha, SVU Mánes 1929. 62 pp./s., illus./obr.
G36
-
130.
Švabinský, Max, *Prázdniny 1921*, accompanied with words by/slovem doprovází Fr. Žákavec, Prague/Praha, Jan Štenc 1921. 30 pp./s., illus./obr.
G327
-
131.
Teekeningen van Rembrandt in de verzameling C. Hofstede de Groot te 's Gravenhage, Haarlem, Emrik & Binger 1909. 45 pp./s., illus./obr.
Q10
-

132.

Terborch: acht Kupfertiefdrucke mit einleitendem Text, herausgegeben von Heinrich Leporini, Vienna/Wien, Manz Verlag 1925.

10 pp./s., illus./obr.

G189

133.

The Genius of J. M. W. Turner, edited by Charles Holme, London, Studio 1903. [70] pp./s.

C456

134.

Tietze, Hans, *Albrecht Altdorfer*, Leipzig, Insel Verlag 1923. 225 pp./s., illus./obr.

C559

135.

Toman, Prokop, *Josef Navrátil: jeho život a dílo*, Prague/Praha, Jednota umělců výtvarných 1932. 87 pp./s., col. illus./obr. příl.

D279/b

136.

Uxkull-Gyllenband, *Woldemar Frühgriechische Plastik*, Berlin, Ernst Wasmuth 1921. 14 pp./s., 48-page illus. app./48 s. obr. příl.

C429

137.

Valentiner, Wilhelm Reinhold, *Rembrandt: des Meisters Handzeichnungen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1921. 503 pp./s., illus./obr.

G514/1

138.

Valentiner, Wilhelm Reinhold, *Rembrandt: des Meisters Handzeichnungen*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1921. 485 pp./s., illus./obr.

G514/2

139.

Vellani-Marchi, Mario, *Trenta disegni*, Milan/Milano, Casa editrice Ceschina 1933. 24 pp./s., illus./obr.

G41

140.

Verhaeren, Émile, *Rembrandt*, Leipzig, Insel Verlag 1912. 111 pp./s., 80-page illus. app./80 s. obr. příl.

B446

141.

Verhaeren, Émile, *Rembrandt: biographie critique*, Paris, Henri Laurens 1913. 126 pp./s., illus./obr.

B443

142.

Veselý, Adolf, *Letní plenér na Valašsku*, Místek, Lev Bílek 1931. 58 pp./s., illus./obr.

Y54

143.

Veth, Jan, *Rembrandt: život a umění*, translated by/přeložil R. Břejcha, Prague/Praha, Jan Štenc 1920. 106 pp./s., illus./obr.

B169

144.

Voll, Karl, *Frankreichs klassische Zeichner im XIX. Jahrhundert*, Berlin, Benjamin Harz Verlag 1923. 57 pp./s., 64-page illus. app./64 s. obr. příl.

G368

145.

Výbor obrazů Jana Dědiny, Nymburk, František Hrnčíř 1909. 54 pp./s., illus./obr.

A312

146.

Weichardt, Walter, *Die Venus in der italienischen Malerei*, Dachau, Einhorn 1920. 32 pp./s., illus./obr.

C544

147.

Westheim, Paul, *Das Holzschnittbuch: mit 144 Abbildungen nach Holzschnitten des vierzehnten bis zwanzigsten Jahrhunderts*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag 1921. 191 pp./s., illus./obr.

G516

148.

Westheim, Paul, *Indische Baukunst*, Berlin, Ernst Wasmuth 1922. 64 pp./s., illus./obr.

C427

149.

Woldemar Hottenroth (1802–1894): das Leben eines Malers, zusammengestellt und bearbeitet von Johann Edmund Hottenroth, Dresden, Paul Aretz 1927. 398 pp./s., illus./obr.

B675

150.

Wolff, Hans, *Zeichnungen von Adolph Menzel*, Dresden, Ernst Arnold 1920. 122 pp./s., illus./obr.

G509

151.

Wolff, Hans, *Zeichnungen von Max Liebermann*, Dresden, Ernst Arnold 1922. 129 pp./s., illus./obr.

G513

152.

Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinett des grossherzoglichen Museums zu Weimar, herausgegeben von Hans von der Gabelentz, Frankfurt am Main, Voigtländer-Tetzner 1912. 31 pp./s., illus./obr.

GS31/1

153.

Zeichnungen von Rembrandt Harmensz van Rijn im Budapester Museum der bildenden Künste: 26 teilweise unveröffentlichte Blatt in Faksimile-Lichtdruck nachgebildet, herausgegeben von Gabriel Térey, Leipzig, Karl W. Hiersemann 1909. 30 pp./s., illus./obr.

GS32

154.

Zweiundzwanzig Handzeichnungen von Goethe, Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1888. 29 pp./s., illus./obr.

G34

155.

Žákavec, František, *Z italského skicáře M. Švabinského*, Prague/Praha, Jan Štenc 1925. 72 pp./s., illus./obr.

G333



1/ ↑

Collection of Buddhist sculptures from Hloucha's collection at the *Exhibition of Art and the Art Industry from Outside Europe*, Sample Trade Fairs (Trade Fair Palace), Prague 1929–1930, photograph, Prague, Archive of the National Museum – the Náprstek Museum of Asian, African, and American Cultures, inv. no. Ar. HI. 26/8–12. Photo: © National Museum – Náprstek Museum of Asian, African, and American Cultures

Soubor buddhistických soch z Hlouchovy sbírky na výstavě *Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu*, Palác vzorkových veletrhů, Praha 1929–1930, fotografie, Praha, Archiv Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur, Ar. HI. 26/8–12. Foto: © Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur

2/ ←

Sitting Bodhisattva Kongōsatta with a Vajra, Japan, 17th century, wood, polychrome, h. 66 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vp 92

Sedící bódhisattva Kongōsatta s vadžrou, Japonsko, 17. století, dřevo, polychromie, v. 66 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 92

Origins of the Collection of Asian Art at the National Gallery in Prague

MARKÉTA HÁNOVÁ

By this decree issued by the Ministry of Education, Science, and the Arts on 16 November 1951, no. 142.477/51-V/7, the Department of Oriental Art has been established at the National Gallery in Prague.¹

The task of the department is to reveal the richness of the cultures of the Oriental peoples, to present the development of national forms of Oriental fine art, and to highlight its progressive elements. To this end, the Department of Oriental Art at the National Gallery in Prague shall consolidate the Oriental archaeological finds and works of art, including painting, sculpture, architecture, and decorative art, which have been scattered throughout various public cultural institutions in Czechoslovakia (museums, galleries, chateaux, etc.), in the exhibition halls of the Troja Chateau.²

The Oldest Collection of Objects of Asian Origin at the National Gallery in Prague

The earliest acquisitions of works of Asian origin by the National Gallery in Prague date back to the early 1930s. Records of these acquisitions may be found in the archives of the institutions from whose holding the National Gallery in Prague (NGP) compiled its collections. The purchases for the State Collection of Old Art, to which the older holdings of the Picture

Počátky sbírky asijského umění v Národní galerii v Praze

Výnosem MŠVU ze dne 16. listopadu 1951, čís. 142.477/51-V/7 bylo zřízeno při Národní galerii v Praze Oddělení orientálního umění.¹

Úkolem tohoto oddělení je odhalit bohatství kultur orientálních národů, ukázat vývoj národních forem orientálního výtvarného umění a vyzdvihnout jeho pokrokové prvky. Za tím účelem soustředí orientální oddělení Národní galerie ve svých výstavních sálích v zámku v Troji orientální archeologické památky a umělecká díla z oboru malířství, sochařství, architektury a užitého umění, které jsou dosud



3/

Guardian Animal – Guardian of the Tomb, China, first half of the 8th century, Tang dynasty (618–907), fired clay, glaze, h. 75.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vp 96

Ochranné zvíře – Strážce hrobky, Čína, 1. polovina 8. století, dynastie Tchang (618–907), pálená hlína, glazura, v. 75,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 96

Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts were transferred, were negotiated by the director of the Picture Gallery, Vincenc Kramář (1877–1960), and subsidised by the then Ministry of Education and National Enlightenment.

In his acquisition policy, Director Kramář also included plans to build a collection of Asian art: “one that we’ve not had so far but have very much needed”.³ He was well aware of this oversight in the collections of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts and the State Collection of Old Art, which, while providing a decent overview of “the development of painting in the Christian world”, remained rather one-sided. As he stated, “The Orient is, however, a very important agent in the development of international painting and sculpture, which is expected to be seen in a central state picture gallery, and as such, it needs to be

v různých veřejných kulturních institucích (museích, galeriích, zámcích apod.).²

Nejstarší sbírkové předměty asijské provenience v Národní galerii

Nejstarší akvizice děl asijské provenience v Národní galerii pocházejí z počátku třicátých let 20. století. Záznamy o akvizicích se tudíž nacházejí v archivních pramenech institucí, ze kterých se slučovaly fondy Národní galerie v Praze (NGP). Nákupy pro Státní sbírky starého umění (SSSU), do níž přešel starší fond Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, sjednával ředitel Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění Vincenc Kramář (1877–1960) a subvencovalo je tehdejší Ministerstvo školství a národní osvěty.

Ředitel Kramář ve své akviziční politice zamýš-

represented at the institution. The fact that we did not previously have a central facility to collect art from this part of the world had rather unfortunate consequences for us, since many valuable Oriental works of art found in the collections of our nobility were exported and thus lost to us. In addition, we must bear in mind that Oriental art, especially art of Ancient China, is highly appreciated in international cultural circles and that it would be very useful to further anchor our economic relations with the Orient – which are of increasing importance to us – in the spiritual field as well.”⁴

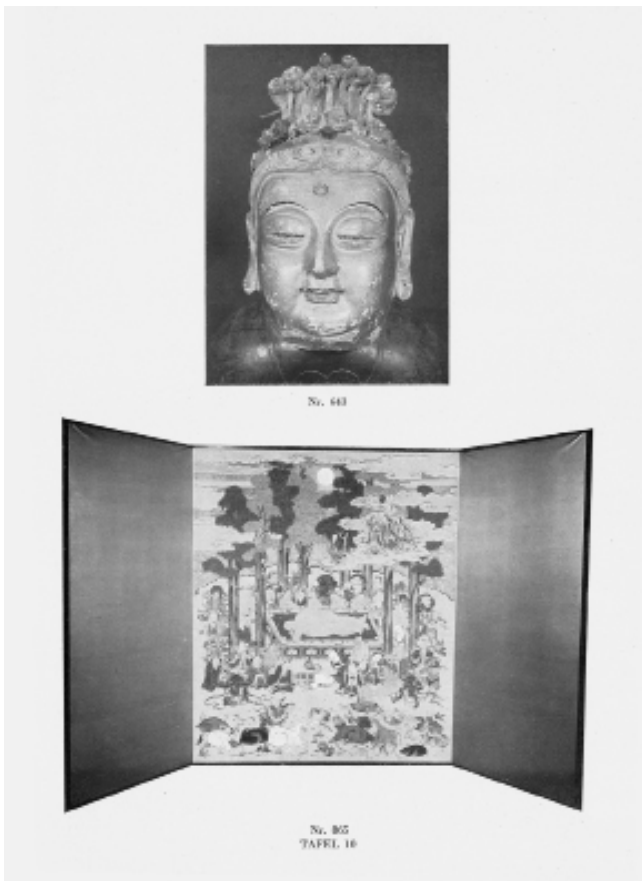
The oldest Chinese and Japanese artefacts now administered by the National Gallery in Prague were originally owned by Joe Hloucha (1881–1952) and Josef Martínek (1888–1976), two prominent collectors of the interwar period. Unlike Hloucha, who was a writer, Martínek ran a business importing art objects directly from China and Japan and a sales gallery with a permanent exhibition of ancient Chinese and Japanese art in the Mánes Exhibition Hall starting in the 1920s. Kramář followed the exhibitions of Martínek’s and Hloucha’s collections at the Trade Fair Palace and in the Mánes Gallery, and they became the source of inspiration for his concept of the State Collection of Old Art’s Asian collection.

Joe Hloucha, who collected art from the Far East and Africa, organised a spectacular exhibition displaying art of “non-European nations” at the Trade Fair Palace at the turn of 1929 and 1930.⁵ (Fig. 1) Due to the Great Depression, the sales from the exhibition did not meet Hloucha’s expectations,⁶ and he consequently decided to sell his collections at an auction that took place in Berlin in the autumn of 1930. Although the exhibition in Prague had introduced Hloucha’s collections to the public, particularly the items from his collection of African sculpture enjoyed the most sales success in Berlin.⁷ The Ministry of Education and National Enlightenment used the opportunity to purchase at least a fraction of Hloucha’s older Buddhist sculptures from China, Japan and South-East Asia at the auction held on 3 and 4 December 1930.⁸ The works of art were delivered to Prague from Berlin in March 1931, but only some of them made their way into the State Gallery’s collection.⁹ Specifically, this was a collection of nine Buddhist sculptures and a tomb sculpture recorded in the State Collection of Old Art’s new acquisitions ledger.¹⁰ (Figs. 2, 3) The items originally included two more sculptures, but unfortunately these were later damaged during a fire in the Benešov nad Ploučnicí Chateau in 1969 (see below).¹¹ Kramář rejected the remaining works, claiming they did not fit into the concept of the State Collection of Old Art’s Asian collection,¹² and so they ended up at the Náprstek Museum.¹³ They included, among other things, a Japanese screen with a painting of the Buddha’s Parinirvana¹⁴ and a number of Japanese woodblock prints.¹⁵ (Fig. 4) But Kramář himself had Japanese woodblock prints in his private collection.¹⁶ Gradually, however, the National Gallery in Prague managed to assemble a total of 1,571 works of art originally owned by Hloucha in its own collection, mostly Japanese paintings and woodblock prints.¹⁷

lel vybudovat také kolekci asijského umění, „jíž jsme dosud neměli, ale velmi potřebovali“.³ Vnímá tento lapsus ve sbírkách Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění a SSSU, které sice dobře poskytují přehled „vývoje malby křesťanské sféry“, ale je proto jednostranný. Jak uvádí: „Orient je však ve vývoji světové malby a plastiky, jejíž obraz žádáme od ústřední státní obrazárny, činitelem velmi závažným a musí být proto zastoupen v takovém ústavě. Že nebylo dosud u nás ústředny pro díla této umělecké sféry, mělo pro nás také nemilé důsledky, neboť mnohá cenná díla tohoto původu nalézající se v šlechtických sbírkách byla vyvezena a tak pro nás ztracena. Není třeba také připomínati, jak vysoce se dnes hodnotí orientální, hlavně staročínská tvorba v kulturní cizině a jak by bylo užitečno, aby naše také hospodářské styky s Orientem, jejichž závažnost pro nás se stále více zdůrazňuje, byly hlouběji podepřeny také na duchovním poli.“⁴

Nejstarší předměty čínského a japonského umění, které dnes Národní galerie v Praze spravuje, pocházejí od významných prvorepublikových sběratelů Joe Hlouchy (1881–1952) a Josefa Martíneka (1888–1976). Na rozdíl od spisovatele Hlouchy provozoval Martínek obchod na přímý dovoz předmětů uměleckého průmyslu z Číny a Japonska a prodejní galerii se stálou výstavou starého čínského a japonského umění v budově Mánesu již od dvacátých let 20. století. Kramář sledoval prezentace Martínekovy i Hlouchovy sbírky ve Veletržním paláci a v Mánesu a staly se mu zdrojem pro koncipovanou asijskou sbírku v SSSU.

Sběratel umění Dálného východu a Afriky Joe Hloucha uspořádal velkolepou přehlídku umění „mimoevropských národů“ ve Veletržním paláci na přelomu roku 1929 a 1930.⁵ (obr. 1) Následkem světové hospodářské krize výstava z hlediska prodeje nedostála Hlouchova očekávání,⁶ a proto nabídl své sbírky do berlínské aukce, která se konala na podzim roku 1930. Přestože pražská výstava veřejnost seznámila s Hlouchovými sbírkami, v Berlíně dosáhla prodejního úspěchu hlavně jeho sbírka africké plastiky.⁷ Ministerstvo školství a národní osvěty využilo této příležitosti a zakoupilo přímo na aukci 3. a 4. prosince 1930 z Hlouchovy sbírky alespoň zlomek starších buddhistických soch z Číny, Japonska a jihovýchodní Asie.⁸ Předměty byly z Berlína do Prahy doručeny v březnu 1931, avšak do fondu Státní galerie se dostala pouze část.⁹ Jednalo se o soubor devíti buddhistických soch a hrobové plastiky, o nichž nalezneme zápisy v přírůstkových knihách SSSU.¹⁰ (obr. 2, 3) Soubor původně obsahoval ještě dvě sochy, které později bohužel poničil požár v zámku v Benešově nad Ploučnicí v roce 1969 (viz dále).¹¹ Zbývající zakoupená díla Kramář odmítl s tím, že nezapadají do koncepce asijské sbírky v SSSU,¹² a tak je získalo Náprstkovo muzeum.¹³ Šlo přitom například o japonský paraván s malbou Buddhovy parinirvány¹⁴ nebo řadu japonských dřevořezů.¹⁵ (obr. 4) Kramář přitom ve své soukromé sbírce japonské dřevořezy sám vlast-



4/

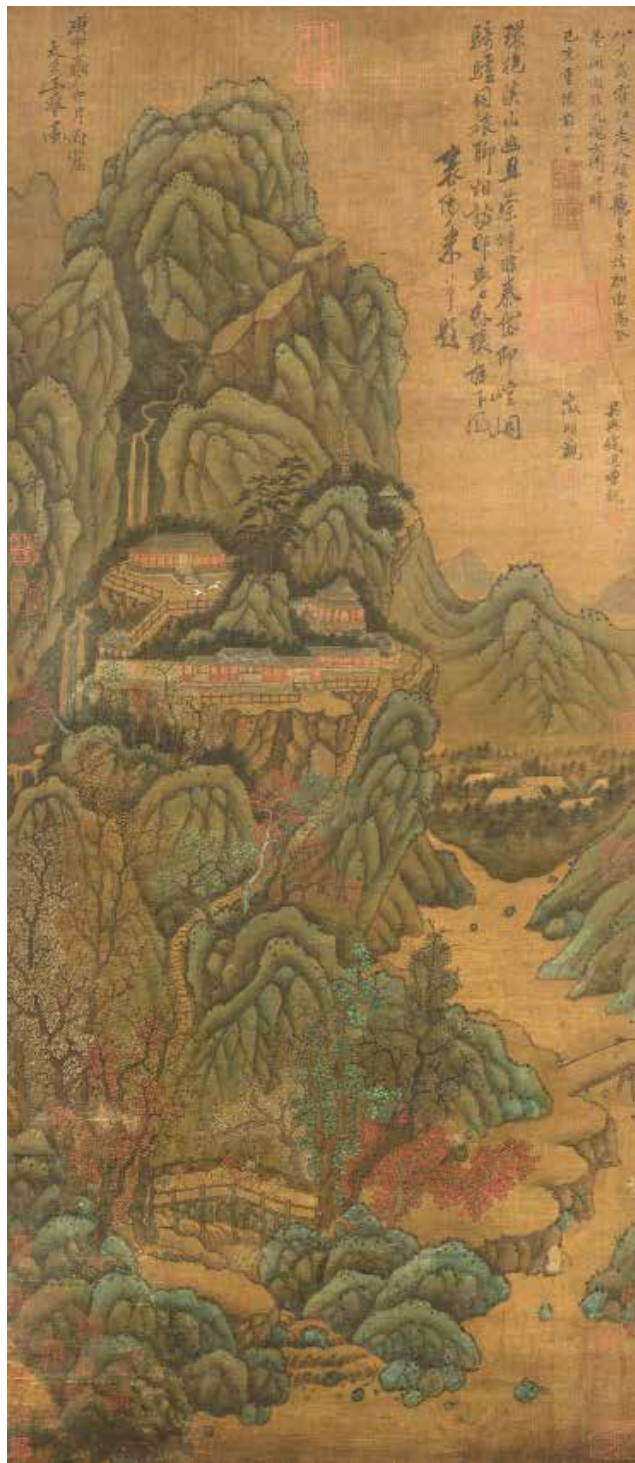
Buddhist art from China and Japan from the collection of Joe Hloucha offered at auction, auction catalogue *Sammlung Joe Hloucha, Prag: Ostasien, Ozeanien, Afrika, japanische Graphik*, Internationales Kunst- und Auktions-Haus, 1930, TAFEL 10

Buddhistické umění z Číny a Japonska ze sbírky Joe Hlouchy nabízené v aukci, aukční katalog *Sammlung Joe Hloucha, Prag: Ostasien, Ozeanien, Afrika, japanische Graphik*, Internationales Kunst- und Auktions-Haus, 1930, TAFEL 10

5/ →

Mountain Landscape in the style of painter Wang Wei (ca. 699–760), China, 18th–19th century, hanging scroll, ink, colours, silk, 139 × 61 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 148

Horská krajina ve stylu malíře Wang Weje (asi 699–760), Čína, 18.–19. století, závěsný svitek, tuš, barvy, hedvábí, 139 × 61 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 148



There is no doubt but that the Great Depression in the early 1930s reduced the Ministry's budget for exceptional acquisitions of art. Kramář, however, succeeded in laying down the foundations for the Asian collection at the State Collection of Old Art thanks to financial support from private donors. In May 1930, he received a cash donation of CZK 30,000 from the Gutmann brothers, the banker Petschek, and the industrialist Jindřich Waldes, all of whom were supporters of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts.¹⁸ In spring 1930, Hloucha's exhibition at the Trade Fair Palace was followed by another sales exhibition – this time from Josef Martínek's collection, which was focused on Chinese art.¹⁹ Part of the cash donation from

nil.¹⁶ Postupně se přesto ve sbírkách Národní galerie v Praze podařilo shromáždit celkem 1571 děl z Hlouchovy sbírky, a to převážně japonských maleb a dřevorezů.¹⁷

Hospodářská krize v první polovině třicátých let nepochybně omezila rozpočet ministerstva určený na mimořádné nákupy uměleckých děl. Kramářovi se však podařilo položit základ asijské sbírky ve Státní sbírce starého umění díky prostředkům od soukromých dárců. V květnu 1930 získal od přispěvatelů Obrazárny SVPU bratří Gutmannů, bankéře Petschka a průmyslníka Jindřicha Waldese peněžitý dar ve výši 30 000 Kč.¹⁸ Na jaře 1930 následovala po Hlouchově výstavě ve Veletržním paláci další pro-



6/

Poster for the 163rd exhibition of the Mánes AFA – Chinese Art – Martínek Collection, Prague, Mánes, 5–31 December 1931, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Collection of Posters APL-164, inv. no. 583

Plakát k 163. výstavě SVU Mánes – Čínské umění – Kolekce Martínkova, Praha, Mánes, 5.–31. 12. 1931, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Sběrka plakátů APL-164, inv. č. 583

7/ →

Noble Horse, China, Tang dynasty (618–907), earthenware, three-colour glaze, h. 64 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vp 4128

Ušlechtilý kůň, Čína, dynastie Tchang (618–907), hrnčina, třibarevná poleva, v. 64 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 4128



the Picture Gallery's supporters was used to purchase eight Chinese paintings²⁰ (Fig. 5) and two sculptures from Martínek's exhibition.²¹ These were recorded in the State Collection of Old Art's collections in March 1931.²² For Kramář, they made a welcome addition to "the collection already purchased for the same institution by President T. G. Masaryk".²³ The NGP eventually obtained only twenty-two Chinese paintings that had been obtained from Martínek's collection through the Masaryk National Fund, and they were transferred from the collections at Prague Castle in 1953. Kramář also used the donation to buy Tibetan paintings from Anton Exner, a Viennese art dealer specialising in Far Eastern art.²⁴

In 1931, Martínek donated to the State Gallery a series of forty-two frottage paintings made from reliefs

dejší výstava – tentokrát ze sbírky Josefa Martínka, zaměřená na staré čínské umění.¹⁹ Část daru od přispěvovatelů Obrazárny SVPU byla použita na nákup osmi čínských obrazů²⁰ (obr. 5) a dvou plastik z Martínkovy výstavy.²¹ Ty byly do sbírek SSSU zapřesány v březnu 1931.²² Tím Kramář doplnil „soubor zakoupený zatím pro týž ústav panem prezidentem T. G. Masarykem“.²³ Z Martínkovy sbírky zakoupené z Národního fondu Masarykova získala NGP nakonec jen 22 čínských maleb, které byly ze sbírek Pražského hradu převedeny v roce 1953. Kramář z daru zakoupil také například tibetské obrazy od vídeňského obchodníka s dálněvýchodním uměním Antona Exnera.²⁴

Martínek v roce 1931 daroval Státní galerii sérii 42 frotáží přenesených z reliéfů na náhrobních ka-

on the Wu family tombstone in Shandong province, which he had bought during his stay in China.²⁵ At the same time, the Mánes Exhibition Hall in Prague put on another Martínek exhibition. (Fig. 6) After Martínek was forced to emigrate in 1948, his abundant collection was eventually sold off to private collectors, from whom the National Gallery in Prague managed to acquire some works in the 1960s. The NGP's most recent acquisition of ancient Chinese tomb ceramics from Martínek's original collection was in 2008 (Fig. 7),²⁶ and the NGP currently holds a total of 283 works of art from that collection.²⁷

The Oriental Institute, whose mission was supported by President Masaryk, played a significant role in achieving the goals of state cultural and economic policy in the 1930s, aimed primarily at China and Japan.²⁸ One of the cultural achievements that deserve to be mentioned in connection with the contents of the Asian collection at the NGP was the special acquisition of Japanese paintings and prints on 2 June 1938, which were given to Czechoslovakia by the Japanese industrialist Satsuma Jirōhachi (1901–1976).²⁹ Twenty-two paintings and prints were thus added to the Asian art collection (Fig. 8), six of which are today a part of the Collection of 19th Century Art and Classical Modernism. (Fig. 9) The donated collection was an important addition to the future collection of the State Gallery. This was the case due to the economic and cultural ties with Japan, which the Oriental Institute had systematically been developing since the 1920s, following up on earlier military and political relations with Japan associated with the transfer of the Czechoslovak Legion from Siberia back to Europe via Japan.³⁰

As will be discussed later, the Oriental Institute played a key part in establishing a separate Department of Oriental Art in the post-war National Gallery, as it heavily promoted the idea of having a collection of Asian art and, in the 1970s, it also transferred its own collections of art objects to the NGP (see below). In 1951, the Oriental Institute initiated negotiations with the Ministry of Education, Science and Arts to establish an institution, "which would consolidate fine art objects from Oriental cultures on our territory, ensure their scientific processing and classification, study them and make them accessible to the public".³¹ The meetings on establishing the institution were attended by the deputy minister and representatives of the Oriental Institute as well as representatives of the National Museum, the Náprstek Museum, the Museum of Decorative Arts, the National Cultural Committee and the National Gallery in Prague. Eventually, they led to the adoption of a proposal to set up this department within the NGP. The possibility of adding the department to the Náprstek Museum was rejected on the grounds that the museum should focus on ethnographic tasks. The earlier tendencies to include Asian art in the field of ethnography were critically dismissed as obsolete.³² "The fine art of the Orient was to have an equally just place alongside the fine art of the West in the National Gallery."³³

Forty years later, Lubor Hájek (Fig. 10) recalled the beginnings with fondness, "[...] And so it happened

menech rodiny Wu z provincie Šan-tung, které zakoupil při svém pobytu v Číně.²⁵ Ve stejné době probíhala další Martínková výstava v pražském Mánesu. (obr. 6) Po Martínkově nucené emigraci v roce 1948 se jeho bohatá sbírka nakonec rozprodala do soukromých sbírek, z nichž se některá díla podařilo získat do Národní galerie během šedesátých let. Zatím poslední akvizici uměleckých předmětů staré čínské hrobové keramiky z původní Martínkovy sbírky získala NGP v roce 2008 (obr. 7),²⁶ a tak se v galerii v současnosti nachází celkem 283 děl z Martínkovy sbírky.²⁷

Významnou institucí zprostředkující cíle státní kulturní a hospodářské politiky ve třicátých letech směřující hlavně na Čínu a Japonsko byl Orientální ústav (dále OÚ), jehož mise byla podporována prezidentem Masarykem.²⁸ Jedním z kulturních úspěchů, které si v souvislosti s uměleckými fondy asijské sbírky v NGP zaslouží zmínit, byla mimořádná akvizice japonských obrazů a grafiky z 2. června 1938, kterou daroval československému státu japonský průmyslník Sacuma Džiróhači (1901–1976).²⁹ Do sbírky asijského umění tak přibylo 22 obrazů a grafik (obr. 8), z nichž šest dnes spravuje Sbírka 19. století a klasické moderny. (obr. 9) Darovaný soubor byl významným přírůstkem do budoucího fondu Státní galerie. Stalo se tak díky hospodářským a kulturním kontaktům s Japonskem, které Orientální ústav programově rozvíjel od dvacátých let a jež navazovaly na ranější vojensko-politické kontakty s Japonskem v souvislosti s přesunem československých legií ze Sibiře přes Japonsko zpět do Evropy.³⁰

Jak se dále ukáže, Orientální ústav sehrál důležitou roli při vzniku samostatného sbírkového oddělení orientálního umění v poválečné Národní galerii, neboť výrazně prosazoval myšlenku založit sbírku asijského umění a současně také převedl v sedmdesátých letech své soubory uměleckých předmětů do Národní galerie v Praze (viz dále). OÚ totiž v roce 1951 zahájil jednání na Ministerstvu školství, vědy a umění (MŠVU) o zřízení instituce, „*kteřá by soustřeďovala zdejší památky výtvarného umění orientálních kultur, kteřá by dbala o jejich vědecké zpracování, utřídění, o jejich studium a zveřejňování*“.³¹ Porady o zřízení této instituce se kromě náměstka ministra a zástupců OÚ účastnili zástupci Národního muzea, Náprstkova muzea, Uměleckoprůmyslového muzea, Národní kulturní komise (NKK) a Národní galerie v Praze. Výsledkem porad bylo přijetí návrhu, aby se toto oddělení ustavilo v rámci NGP. Možnost zřídit oddělení v rámci Náprstkova muzea byla zamítnuta s odůvodněním, že se má muzeum zaměřovat na národopisné úkoly. Dřívější tendence zařazovat umělecké památky asijských kultur do národopisné oblasti byla kriticky zamítnuta jako překonaná.³² „*Výtvarnému umění Orientu mělo se dostat stejně spravedlivého místa po boku výtvarných památek západních v Národní galerii*.“³³

Po čtyřiceti letech na tyto počátky Lubor Hájek (obr. 10) zavzpomínal s nadhledem: „[...] *Náhodou mě to přimělo seznámit se a spolupracovat s Emi-*



8/

Shiba Kōkan (1747–1818), *View of Ochanomizu in Edo*, Japan, 1784, copperplate engraving with applied colours on paper, 27 × 39 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 2596

Šiba Kōkan (1747–1818), *Pohled na Očanomizu v Edu*, Japonsko, 1784, pigmentovaná mědirytina na papíře, 27 × 39 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 2596



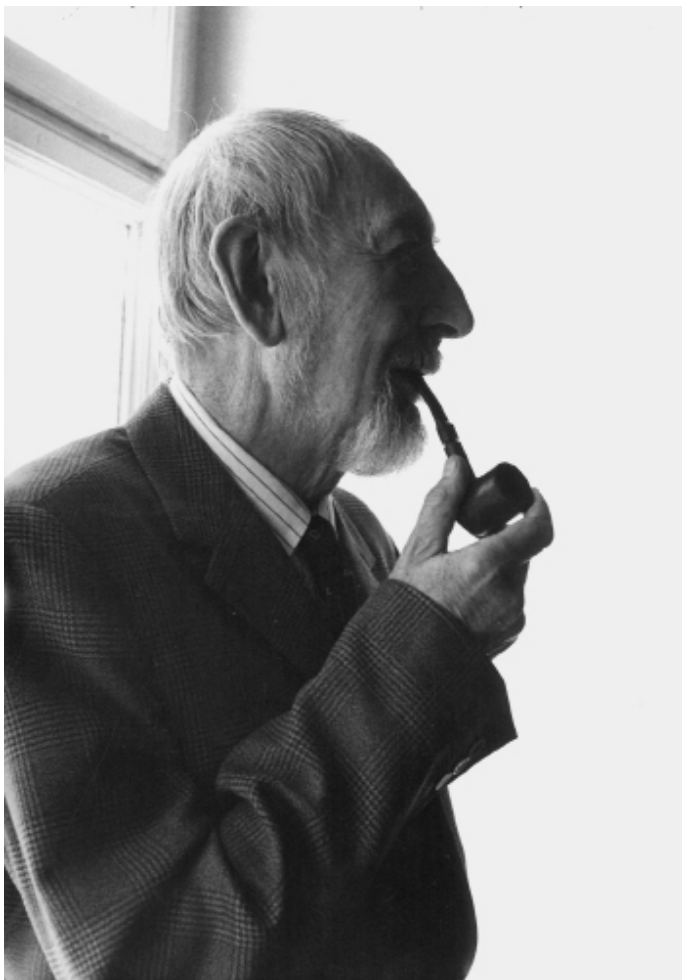
9/ ←

Miçao Kōno (Misao, 1900–1979), *Naked Woman Asleep*, 1934, oil on canvas, 33.5 × 41 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 1598

Miçao Kōno (Misao, 1900–1979), *Spící nahá žena*, 1934, olej na plátně, 33,5 × 41 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1598

that I met and worked with Emil Filla, Štech, Kuba, Sklenář and legions of other artists. And so it happened that Prof. Jaroslav Průšek, Prof. Vincenc Lesný and a certain minister of culture as well as the director of the National Gallery, Vladimír Novotný, agreed that Oriental art should be emancipated with European art and, in 1952 [sic], a certain decree was issued on the establishment of the Collection of Oriental Art in the National Gallery in Prague. They also agreed that I was pretty much useless, therefore it would do no harm if

lem Fillou, se Štechem, Kubou, Sklenářem a legií dalších umělců. Náhodou se prof. Jaroslav Průšek, prof. Vincenc Lesný a jistý ministr kultury a také ředitel Národní galerie Vladimír Novotný dohodli, že orientální umění by mělo být emancipováno s uměním evropským a byl o tom roku 1952 [sic!] vydán jistý výnos o vytvoření Sbírký orientálního umění v Národní galerii. Shodli se i na tom, že v podstatě k ničemu nejsem, a že tedy nebude na škodu vrhnout mě do této jámy lvové, a dali i k tomu jednu



10/

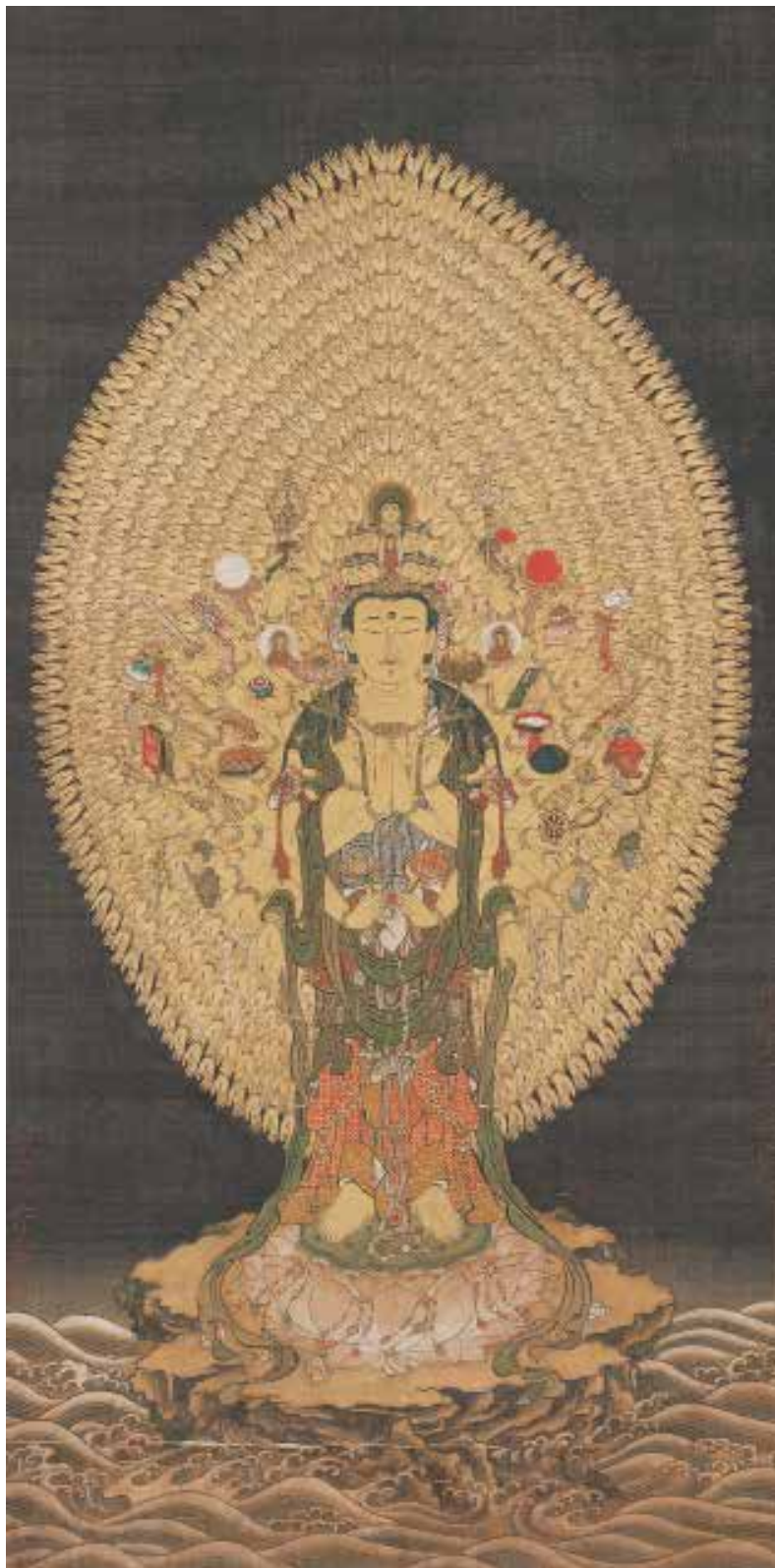
Lubor Hájek, head of the Department of Oriental Art, 1980s, archive of the Collection of Asian Art at the National Gallery in Prague

Lubor Hájek, vedoucí Oddělení orientálního umění, 80. léta 20. století, archiv Sbírkový umění Asie Národní galerie v Praze

11/ →

Thousand-Armed Bodhisattva Kannon, Japan, 16th–17th century, hanging scroll, ink, colours and gold on silk, 98 × 49 cm, brocade mounting 184 × 67 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 140

Tisícíruký bódhisattva Kannon, Japonsko, 16.–17. století, závěsný svitek, tuš, barvy a zlato na hedvábí, 98 × 49 cm, brokátová montáž 184 × 67 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 140



they threw me into this lion's den, and they even gave me a room in Sternberg Palace to this end. It will have been forty years at the beginning of next May [...].³⁴

1951: New Collections Department in the National Gallery in Prague and Collecting Activities

The National Gallery in Prague took over the collection of objects of Asian origin from the holdings of the Society of Patriotic Friends of the Arts and the State Collection of Old Art acquired in the 1930s, mostly

*cimru ve Šternberském paláci. Příštím rokem začátkem května už tomu bude čtyřicet let [...].*³⁴

1951: nové sbírkové oddělení v Národní galerii v Praze a sbírkotvorná činnost

Národní galerie v Praze převzala sbírkové předměty asijské provenience z fondů SVPU a SSSU získaných ve třicátých letech převážně nákupy či dary. Po druhé světové válce k asijské sbírce přibýly také obrazy (**obr. 11**)³⁵ a japonské dřevorezy z bývalé říšské

by purchases and donations. After World War II, the Asian collection increased in volume thanks to paintings (**Fig. 11**)³⁵ and Japanese woodblock prints from the former *Reich Graphische Sammlung Prag Rudolphinum*, which also included objects confiscated by the Gestapo.³⁶ By 1949, the holdings of Asian art amounted to a total of 353 inventory numbers.³⁷ Before the establishment of a separate Department of Oriental Art in 1951, the NGP³⁸ held Asian artefacts in the Collection of Old Art and the Collection of Prints. In 1951, the gallery purchased thirty-four collection objects (mostly sculptures) from private collections for the newly established Department of Oriental Art, which became operational in 1952.³⁹

During the post-war confiscation of the property of the German Reich and of German and Hungarian nationals in the territory of Czechoslovakia,⁴⁰ the National Cultural Commission also gathered art objects of Asian provenance. The National Cultural Commission was chaired by Dr. Zdeněk Wirth (1868–1961), who worked in the Heritage Department of the First Republic Ministry of Education and National Enlightenment, which kept records of art assets, including purchases for the collections of the State Collection of Old Art. In the context of the collection of Oriental Art at the National Gallery, once the Department of Oriental Art within the National Gallery was established, Wirth became a member of the Acquisition Committee for collection activities.

The collection acquired art objects mainly in three ways: transfers, purchases and donations (**Chart 1**). The chart illustrates that the majority of the acquisitions were made before 1986, under Hájek's tenure at the NGP. The method dominating the acquisition policy was influenced by a number of factors. In addition to market supply and the financial resources of the gallery, they also included domestic and international cultural policy. It would certainly be interesting to explore how these elements were reflected in the acquisition statistics of the collection artworks of Asian provenance in different periods. To arrive at precise conclusions is, however, difficult, because transfers were made gradually, in irregular stages through other institutions and museums (between 1955 and 1990) and confiscated items often lack reliable data on previous ownerships. This is the case, for instance, of transfers of objects from the National Cultural Commission, which were later, in the space of several decades, acquired by the collection through internal transfers from the Collection of Prints (now the Collection of Prints and Drawings) of the NGP, or transfers from the Museum of Decorative Arts in Prague between 1961 and 1973.⁴¹ In addition, transfers include works of art acquired by bequest, purchase or donation to the institution from which they were later transferred to the National Gallery in Prague.⁴²

Through transfers between 1943 and 2012, the National Gallery in Prague obtained objects from other legal entities and museums (including the above mentioned confiscations) or from *de jure* estates, which amounted to a total of 5,641 inventory numbers, i.e., 43% of the holdings of Asian art objects.⁴³ Between 1931 and 2020, the NGP purchased a total of 5,405 paintings

Graphische Sammlung Prag Rudolphinum, v níž se objevily také předměty zabavené gestapem.³⁶ Do roku 1949 tak fond umění Asie tvořil celkově 353 inventárních čísel.³⁷ Před oficiálním vznikem samostatného sbírkového oddělení orientálního umění v roce 1951 spravovala Národní galerie³⁸ umělecké předměty asijské provenience ve Sbírce starého umění a v Grafické sbírce. V roce 1951 pak galerie ještě zakoupila pro nově zřízené Oddělení orientálního umění, které de facto začalo fungovat od roku 1952, na 34 sbírkových předmětů (převážně soch) ze soukromého majetku.³⁹

Během poválečné konfiskace majetku Německé říše nebo fyzických osob národnosti německé a maďarské na území Československa⁴⁰ svázela Národní kulturní komise také umělecké předměty asijské provenience. Národní kulturní komisi předsedal historik umění dr. Zdeněk Wirth (1868–1961), který působil v památkovém oddělení prvorepublikového Ministerstva školství a národní osvěty, jež mimo jiné vedl evidenci uměleckého majetku včetně nákupů do sbírek SSSU. Ve vztahu ke sbírce orientálního umění Národní galerie byl Wirth po ustavení Oddělení orientálního umění při Národní galerii členem akviziční komise pro sbírkotvornou činnost.

Sbírka získávala umělecké předměty třemi hlavními způsoby: převody, nákupy a dary (**Graf 1**). Graf znázorňuje skutečnost, že převážná část akvizic se odehrála během období Hájkova působení v Národní galerii v Praze do roku 1986. To, jaké způsoby převládaly v akviziční politice, ovlivňovala řada faktorů. Kromě nabídky trhu a finančních možností galerie to byla také domácí a zahraniční kulturní politika. Bylo by jistě zajímavé vysledovat, jak se v jednotlivých obdobích tyto faktory promítly do akviziční statistiky sbírkového materiálu asijské provenience. Přesný výsledek je však komplikovaný, protože převody probíhaly postupně v nepravidelných fázích prostřednictvím dalších institucí nebo muzeí (mezi lety 1955–1990) a u mnoha konfiskátů bohužel nezřídka chybí spolehlivá evidence o původních majitelích. Týká se to převodů předmětů pocházejících například ze svozů Národní kulturní komise, které poté sbírka získávala v rozmezí až několika desetiletí v rámci interních převodů z Grafické sbírky (nyní Sbírka grafiky a kresby) Národní galerie nebo také převodů z pražského Uměleckoprůmyslového musea v letech 1961–1973.⁴¹ U převodů se navíc vyskytují také předměty získané odkazem, nákupem či darem instituci, z níž byly později převedeny do Národní galerie v Praze.⁴²

Převody v rozmezí let 1943–2012 získala Národní galerie v Praze do správy předměty z jiných právních subjektů a muzeí (včetně zmíněných konfiskátů) popřípadě z pozůstalostí *de jure*, jež dosáhly celkového počtu 5641 inventárních čísel, tj. 43 % celkového počtu fondu uměleckých předmětů asijské provenience.⁴³ Mezi lety 1931–2020 se podařilo zakoupit celkem 5405 maleb a grafik, což činí 41 % z celkového počtu sbírkových předmětů.⁴⁴ Celkový počet darů včetně dědictví mezi lety 1933–2020

and prints, which amounted to 41% of the total number of objects in the collection.⁴⁴ The total number of donations, including bequests, between 1933 and 2020 amounted to 2,018 inventory numbers, i.e., 16% of the holdings.⁴⁵

From 1931 (the year of the earliest acquisition of Asian works of art that later became part of the NGP's holdings) to 2020, the NGP gathered a collection of Asian art objects comprising a total of 13,064 inventory numbers, including 2,737 paintings and 4,444 prints (Vm); 2,097 sculptures (Vp); 3,065 objects of decorative art (Vu); and 720 inventory numbers in the category of study material (Vx) (**Chart 2**). The following chart (**Chart 3**) provides an overview of acquisitions classified by cultural territory and art object category.

In the Clutches of Propaganda: Cultural Policy of the 1950s

An independent collection department at the NGP focused on "Oriental" art was established in the period of a general boom of Oriental studies in post-war Czechoslovakia when the country was in the process of developing international ties, which, of course, had to be regulated by the politics of the times and conform to the foreign policy propaganda of the cultures of the allied countries of the Eastern Bloc, including (during different periods) China, Korea, India, Iran, Afghanistan, Turkey, Egypt, and Israel. For these countries, "the state collection of Oriental Art at the NGP" was to become a solid foundation for the study and popularisation of fine art.⁴⁶

In June 1952, the Ministry of Education, Science and Arts committee⁴⁷ met to define the mission and work plan of the Department of Oriental Art at the NGP.⁴⁸ Its intention was clearly expressed as follows, "The task of the department is to highlight the richness of the cultures of the Oriental peoples, to document the greatness of these cultures and to present the development of national forms of Oriental fine art. To this end, it has been authorised to consolidate the Oriental archeologic finds and works of art, including painting, sculpture, architecture and decorative art, which have been scattered throughout the various cultural institutions of Czechoslovakia, in the exhibition halls of the Troja Chateau near Prague. Moreover, the collections are to be enlarged through purchases, donations, exchanges, etc. The project, which is fully supported by the relevant officials of the Czechoslovak government, is being implemented together with leading Czech art historians and Orientalists."⁴⁹ In this context, it is worth recalling that the then massive boom in Oriental studies took place simultaneously at the Oriental Institute and at the departments of the Faculty of Arts of Charles University as part of institutional scientific relations.⁵⁰ The future head of the Oriental collection, Lubor Hájek, a trained Indologist, had professional ties with both institutions.⁵¹ As he said himself, the proposal to establish "an institution that would collect, study and make Oriental art accessible" came from the director of the Oriental Institute, Sinologist Prof. Jaroslav Průšek, who was also a mem-

ber of the 2018 inventory numbers, i.e., 16 % of the collection's holdings.⁴⁵

From 1931 (the year of the earliest acquisition of Asian works of art that later became part of the NGP's holdings) to 2020, the NGP gathered a collection of Asian art objects comprising a total of 13,064 inventory numbers, including 2,737 paintings and 4,444 prints (Vm); 2,097 sculptures (Vp); 3,065 objects of decorative art (Vu); and 720 inventory numbers in the category of study material (Vx) (**Chart 2**). The following chart (**Chart 3**) provides an overview of acquisitions classified by cultural territory and art object category.

Ve spárech propagandy: kulturní politika padesátých let 20. století

Okolnosti vzniku samostatného sbírkového oddělení v Národní galerii se zaměřením na „orientální“ umění spadá do období celkového rozmachu orientalistiky v poválečném Československu a navazování zahraničních kontaktů, které byly pochopitelně politicky korigovány a musely konvenovat zahraničně-politické propagandě kultur spřátelených zemí Východního bloku, mezi něž patřily (s ohledem na různá období) Čína, Korea, Indie, Irán, Afghánistán, Turecko, Egypt a Izrael. Výhradně těmto státům se měly „státní sbírky orientálního umění při NG“ stát pevnou základnou pro studium a popularizaci výtvarného umění.⁴⁶

V červnu 1952 zasedala komise MŠVU,⁴⁷ která měla za úkol definovat poslání a pracovní plán Oddělení orientálního umění NG.⁴⁸ Tento záměr komise jasně formulovala: „Úkolem tohoto oddělení jest vyzdvihnout bohatství kultur orientálních národů, dokumentovat velikost těchto kultur a ukázat vývoj národních forem orientálního výtvarného umění. Za tím účelem bylo pověřeno soustředit ve výstavních sálech zámku v Troji u Prahy orientální archeologické památky a umělecká díla z oboru malířství, sochařství, architektury a užitého umění, která dosud byla roztroušena po různých kulturních institucích ČSR. Dále má tyto sbírky doplňovat nákupy, dary, výměnami apod. Na uskutečnění tohoto projektu, který se těší plné podpoře příslušných činitelů čl. vlády, spolupracují přední čeští historikové umění a orientalisté.“⁴⁹ V tomto kontextu je dobré připomenout, že se tehdejší mohutný rozmach orientalistiky odehrával v rámci institucionálních vědeckých styků souběžně v Orientálním ústavu nebo katedrách Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.⁵⁰ Budoucí šéf orientální sbírky Lubor Hájek, vystudovaný indolog, byl s oběma institucemi profesně spjat.⁵¹ Jak na toto téma uvedl, návrh na zřízení „institute, která by shromažďovala, studovala a zpřístupňovala orientální umění“ vzešel od ředitele Orientálního ústavu sinologa prof. Jaroslava Průška, který současně působil na katedře filologie a dějin Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy.⁵² Jak Hájek připomíná, tento iniciativní návrh Orientálního ústavu, který zazněl v roce 1951

Chart 1 – Overview of Acquisitions by Decade (1931–2020)

Graf 1 – Přehled akvizic podle desetiletí (1931–2020)

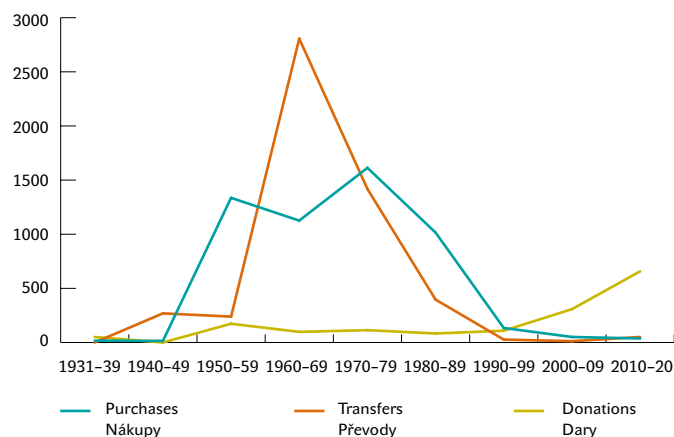
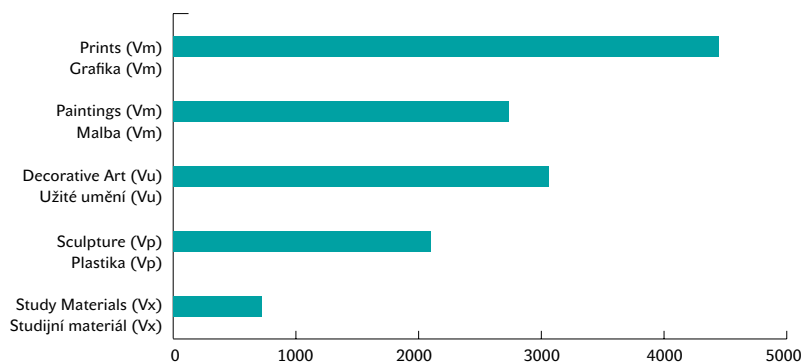


Chart 2 – Overview of Asian Art Collections by Category

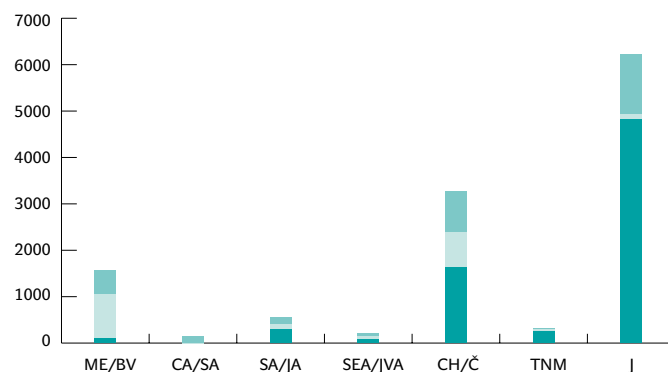
Graf 2 – Přehled sbírkového fondu asijské provenience podle kategorií



■ Total number of inventory numbers: 13,064
Celkový počet inventárních čísel: 13 064

Chart 3 – Overview of Asian Art Collections by Region

Graf 3 – Přehled sbírkového fondu sbírek asijského umění podle oblastí



ME/BV – Middle East (art of the Islamic world)
Blízký východ (umění islámského světa)

CA/SA – Central Asia, South Caucasus, etc.
Střední Asie, Jižní Kavkaz aj.

SA/JA – South Asia
Jižní Asie

SEA/JVA – South East Asia
Jihovýchodní Asie

CH/Č – China
Čína

TNM – Tibet, Nepal, Mongolia
Tibet, Nepál, Mongolsko

J – Japan
Japonsko

■ Vu
■ Vp
■ Vm

ber of the Department of Philology and History of the Far East at the Faculty of Arts of Charles University.⁵² As Hájek reminds us, the initiative of the Oriental Institute, which was voiced in 1951 and 1952, reflected the prevailing opinion “that the art of Eastern peoples should be considered equal to the art of Europe.”⁵³

Czechoslovak Oriental studies as a matter of course built up the closest relationship with Communist China, and during the period of the liveliest contacts (1951–1959), the NGP acquired some of the most valuable collection objects of both ancient and modern Chinese art. During these years, the Oriental Institute was already actively involved in the development of cultural ties with China through mutual educational stays and official visits. In 1953, the then director of the NGP, Vladimír Novotný,⁵⁴ went to China as a member of a cultural delegation and, in 1954, Lubor Hájek spent several months in China on a study visit. From 1951 to 1958, the NGP acquired a total of 204 art objects through exceptional government purchases in

a 1952, reflektoval také převažující názor, „že umění východních národů má být stavěno na roveň umění evropskému“.⁵³

Československá orientalistika pochopitelně navazovala nejužší styky s komunistickou Čínou a z období nejživějších styků (1951–1959) se podařilo Národní galerii získat jedny z nejceněnějších sbírkových akvizic starého i moderního čínského umění. V těchto letech se již Orientální ústav aktivně zapojil do rozvoje kulturních styků s Čínou vzájemnými výměnnými stážemi a oficiálními návštěvami. V roce 1953 se účastnil kulturní delegace do Číny také tehdejší ředitel Národní galerie v Praze Vladimír Novotný⁵⁴ a v roce 1954 dlel na několikaměsíčním studijním pobytu v Číně Lubor Hájek. Z let 1951–1958 Národní galerie získala mimořádnými vládními nákupy v Čínské lidové republice (ČLR) celkem 204 uměleckých předmětů. I přes proklamovanou státní spolupráci se v roce 1954 stalo, že část památek zakoupených v Číně nezískala vývozní povolení. Výsledkem

the People's Republic of China (PRC). In 1954, despite the proclaimed cooperation of the PRC, some of the artefacts purchased in China were not granted export permits. In 1958, as a result of negotiations, the Chinese government agreed to a gift exchange of fifty-seven works of art for Czech crystal.⁵⁵

There was little doubt that the initial task of the newly established Department of Oriental Art at the NGP was to form "as complete an exposition of the fine art of the Chinese nation as possible."⁵⁶ In compliance with the programme of foreign cultural policy, "it was necessary to show that the complex of Chinese art had qualities of great cultures, preserving its specificity despite the incredible vastness of geography and time."⁵⁷ Hájek, however, adds that "the objective of the Oriental department will be a gradual and continuous enrichment of our cultural life through exploring the fine art wealth of the great cultures of Asia, namely the culture of brotherly China, and the intensifying of friendly ties with the nations of the East."⁵⁸

One cannot fail to notice the decolonisation rhetoric of Communist propaganda, which interpreted the exploitative approach of the imperialistic powers towards Asian countries in such a way as to promote socialistic ideas. According to this propaganda, the colonial powers highlighted the advanced nature of the West and used the East-West dichotomy to interpret Orientalism. *Nový Orient* (The New Orient),⁵⁹ a journal co-founded by Lubor Hájek in 1949, served as a platform to describe new developments in the Oriental countries that rejected colonial hegemony and an unequal approach to Orientalism. A similar programme was pursued by the Asian collection at the NGP, which was to raise awareness about Asian art in the general cultural public and to ensure that it attracted just as much attention as the art of Europe, "The compilation and building of collections is to be performed in accordance with this programme and the objective of the Oriental department at the NGP is to reveal the cultural wealth of the Oriental nations, hitherto suppressed and humiliated by imperialism. To highlight the fine art of these nations beyond the framework of general museums as a manifestation of high-brow cultures, equal to the cultures of Europe. To display the development of the national forms of the fine art of the Oriental nations and the cause of the decline of these forms, which lies in the survival of the feudal system and the violent intervention of imperialism. To highlight progressive content elements in the development of the history of Oriental art."⁶⁰

However, it was not only the foreign cultural policy of the Czechoslovakia, but also the national programme of centralisation of private property into state-administered collections that influenced the context of the establishment of the collection of Oriental art at the NGP. In the post-war period, the National Cultural Committee (NCC) organised transfers from the private collections of German nationals to selected collection points, which later included also objects from confiscated and forfeited estates,⁶¹ passed on by the National Heritage Administration to the National

jednání nakonec bylo, že v roce 1958 čínská vláda poukázala 57 děl v rámci recipročního daru za české sklo.⁵⁵

Nebylo tedy nejmenší pochybnosti, že počátečním úkolem nově založeného Oddělení orientálního umění v Národní galerii bylo sestavit „co nejúplnější expozici výtvarných památek čínského národa“.⁵⁶ V souladu s programem zahraničně-kulturní politiky „bylo třeba ukázat, že komplex čínského umění má vlastnosti velikých kultur, že si totiž přes nesmírnou rozsáhlost teritoriální i časovou zachovával svou specifickou“.⁵⁷ Hájek nicméně dodává, že „cílem orientálního oddělení bude postupné a soustavné obohacování našeho kulturního života poznáváním výtvarného bohatství velikých kultur Asie, především pak kultury bratrské Číny a prohlubování přátelských svazků s národy Východu“.⁵⁸

Nelze si nevšimnout dekolonizační rétoriky komunistické propagandy, která v zájmu socialistickejch idejů interpretovala vykořisťovatelský přístup imperialistických velmocí vůči zemím Asie. Dle této propagandy měly tyto koloniální mocnosti poukazovat na vyspělost západního národa a využívat dichotomie Východ a Západ k výkladu orientalismu. Platformou pro zachycení nového vývoje v zemích Orientu zavrhuující koloniální nadvládu a nerovný přístup k orientalismu byl časopis *Nový Orient*,⁵⁹ jenž v roce 1949 spoluzaložil Lubor Hájek. S obdobným programem pracovala také asijská sbírka v NG, které náležel úkol etablovat povědomí o asijském umění ve veřejné kulturní sféře a věnovat mu stejnou pozornost jako evropskému umění: „Soustředování a budování sbírek má být prováděno s ohledem na tento program a úkol orientálního oddělení Národní galerie odhalit bohatství kultur orientálních národů, dosud potlačovaných a ponižovaných imperialismem. Vyzdvihnout výtvarné umění těchto národů z rámce všeobecných muzej jakožto projev vysokých kultur, rovnocenných kulturám evropským. Ukázat vývoj národních forem výtvarného umění orientálních národů a ukázat příčinu úpadku těchto forem, tkvící v přežívání feudálního systému a v násilném zásahu imperialismu. Vyzdvihnout pokrokové prvky obsahové ve vývoji dějin orientálního umění.“⁶⁰

Nebyla to však pouze zahraniční kulturní politika československého státu, ale také vnitrostátní program centralizace soukromého majetku do sbírek spravovaných státem, který ovlivnil kontext vzniku sbírky orientálního umění při Národní galerii. NKK organizovala v poválečném období svozy ze soukromých sbírek obyvatel německé národnosti na vybraná svozová místa, k nimž později přibýly také předměty z konfiskovaných a propadlých majetkových podstat,⁶¹ které předávala Státní památková správa (SPS) do Národní galerie na základě vyhlášky Ministerstva financí.⁶² Předměty ze svozů, které vykonávala NKK hned v poválečných letech (1945–1951),⁶³ bylo nutné převést pod správu státu. Před ustavením Oddělení orientálního umění byla část těchto poválečných konfiskátů NKK převedena do Grafické sbírky Národní galerie. Po

Gallery in Prague, based on a decree of the Ministry of Finance.⁶² Objects from the collections, overseen by the National Cultural Committee in the aftermath of World War II (1945–1951),⁶³ had to be transferred to the state administration. Before the Department of Oriental Art was established, some of the National Cultural Committee post-war confiscation items went to the Collection of Prints of the NGP. When the National Cultural Committee concluded its mission, the administration of these objects was entrusted to the National Heritage Administration.⁶⁴ In the years 1953–1957, transfers from public institutions, executed by the National Heritage Administration, took place on the basis of the *Ministry of Education, Science and Arts decree of 21 July 1952 ref. no. 67.570/52–VIII/7* and individual permits of the Ministry of Education, Science and Arts.⁶⁵ Art objects of Asian provenance were assigned to be collected in the Chateaux of Sychrov, Hrubý Rohozec and Mnichovo Hradiště in the north of Bohemia and the Moravian Chateaux of Lednice, Buchlovice, Jaroměřice nad Rokytnou and Vranov.⁶⁶ But the Ministry of Education, Science and Arts committee directed in its initial programme to “bear in mind not to disrupt programmes of other institutes, museums and collections while building up the centralised collection,” which is why the above-mentioned chateaux were not completely delimited.⁶⁷ In the years 1952–1957, based on the already mentioned ministerial decree, the Collection of Oriental art compiled a total of 872 artefacts.⁶⁸ The majority of previous post-war transfers (1948–1952), concerning “Oriental” books and art objects, were taken over by the Náprstek Museum and the Oriental Institution.⁶⁹

In July 1952, the Ministry issued a decree authorizing the NGP to collect “archeologic finds and works of art, including painting, sculpture, architecture and decorative art”.⁷⁰ The decree gave Lubor Hájek powers to examine collection items on premises administered by the National Heritage Administration both in and outside Prague, including their inventories, and even transfers to the National Gallery.⁷¹ Hájek commented on the unique historic opportunity with excitement, “It is an adventure. An adventure as thrilling as a detective story. [...] It is wonderful to trace the greatness of China’s cultural past through fragments of cultural heritage scattered across our country, for this past itself is beautiful both as a whole and in every single detail. It is wonderful to trace the remarkable fact of how admiration for Chinese culture grew in our nation, how it thrived in our country, as if our two nations, quite impossible to compare in size as well as in geography and ethnic scope, were tied together with a thread of kinship. [...]”⁷²

In November 1952, an acquisition and advisory committee was established;⁷³ it included the director of the National Gallery in Prague, Vladimír Novotný (1901–1977);⁷⁴ the director of the Oriental Institution, Vincenc Lesný (1882–1953); full professor of the Academy of Fine Arts, Václav Vilém Štech (1885–1974); the director of the Department of Philology and History of the Far East of the

ukončení činnosti NKK byla správou těchto předmětů pověřena Státní památková správa.⁶⁴ V letech 1953–1957 se uskutečňovaly převozy z veřejných institucí na základě *Výnosu MŠVU ze dne 21. 7. 1952 č. j. 67.570/52–VIII/7* a konkrétních povolení Ministerstva školství, vědy a umění, které vykonávala Státní památková správa.⁶⁵ Pro umělecké předměty asijské provenience byla určena sběrná místa v severočeských zámcích Sychrov, Hrubý Rohozec, Mnichovo Hradiště a moravských zámcích Lednice, Buchlovice, Jaroměřice nad Rokytnou a Vranov.⁶⁶ Komise MŠVU však ve svém iniciačním programu prohlásila, že „při soustředování bude dbáno, aby nebyl narušen program jiných ústavů, museí a sbírek“, a z tohoto důvodu nebyla delimitace z uvedených zámků absolutní.⁶⁷ Do Sbírký orientálního umění se na základě výše zmíněného ministerského výnosu dostalo v letech 1952–1957 celkem 872 uměleckých předmětů.⁶⁸ Předcházející poválečné svozy (1948–1952) týkající se „orientálních“ knih a uměleckých předmětů přebíraly především Náprstkovo muzeum a Orientální ústav.⁶⁹

V červenci roku 1952 vydalo ministerstvo výnos, který pověřil Národní galerii soustředit „archeologické památky a umělecká díla z oboru malířství, sochařství, architektury a užitého umění“.⁷⁰ Výnos zpravomocnil Lubora Hájka k prozkoumání sbírkových předmětů v pražských i mimopražských objektech Správy státního kulturního majetku včetně jejich soupisu a dokonce k převozu do Národní galerie.⁷¹ Tuto ojedinělou historickou příležitost Hájek nadšeně komentoval: „*Je to dobrodružství. Dobrodružství napínavé jako detektivka. [...] Je to nádherné stopovat ve zlomcích památek, roztroušených po celé naší vlasti velikost čínské kulturní minulosti, neboť ona sama je nádherná i jako celek i v každé jednotlivé maličkosti. Je nádherné stopovat onu podivuhodnou skutečnost, jak v našem národě rostl obdiv k čínské kultuře, jak se mu u nás dařilo, jako by naše dva národy, zcela nesouměřitelné velikostí i geografickou a ethnickou příslušností, byly spojeny jakousi nití spřízněnosti. [...]*”⁷²

V listopadu 1952 byla ustanovena nákupní a poradní komise,⁷³ ve které zasedali ředitel Národní galerie Vladimír Novotný (1901–1977),⁷⁴ ředitel Orientálního ústavu Vincenc Lesný (1882–1953), řádný profesor Akademie výtvarných umění Václav Vilém Štech (1885–1974), ředitel katedry filologie a dějin Dálného východu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy Jaroslav Průšek (1906–1980), spisovatel a významný sběratel japonského umění Joe Hloucha (1891–1957), ředitel Uměleckoprůmyslového musea v Praze Emanuel Poche (1903–1987), řádný profesor literatury, politických a kulturních dějin islámských zemí na Univerzitě Karlově Felix Tauer (1893–1981) a přednosta Orientálního oddělení Národní galerie Lubor Hájek.

Hájek ve zprávě uvádí, že během let 1952–1953 pořídil soupis „orientálních uměleckých památek ve většině Správy státního a kulturního majetku (museích, zámcích atd.)“, který obsahuje asi

12/

Standing Bodhisattva,
Tibet, 16th–17th
century, stucco
and gilding on
red lacquered
base, h. 117 cm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. Vp 2862

Stojící bódhisattva,
Tibet, 16.–17. století,
štuk a zlacení na
červeném lakovém
podkladě, v. 117 cm,
Praha, Národní galerie
v Praze, inv. č. Vp 2862

13/ ↓

The Legend of the Buddha
(detail), Japan,
turn of the 17th and
18th centuries, ink,
colours on paper,
35.3 × 144.0 cm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. Vm 4732

Buddhova legenda
(detail), Japonsko,
přelom 17. a 18. století,
tuš, barvy na papíře,
35,3 × 1440 cm, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. Vm 4732



Faculty of Arts of Charles University, Jaroslav Průšek (1906–1980); writer and distinguished collector of Japanese art, Joe Hloucha (1891–1957); the director of the Museum of Decorative Arts in Prague, Emanuel Poche (1903–1987); full professor of literature, political and cultural history of Islamic countries at Charles University, Felix Tauer (1893–1981); and the head of the Oriental Department of the National Gallery in Prague, Lubor Hájek.

In his report, Hájek states that in the years 1952–1953, he compiled a list of “Oriental art objects mostly administered by the National Heritage Administration (museums, chateaux, etc.),” which contains approximately 6,000 items.⁷⁵ Director Novotný of the National Gallery requested a ministerial permit to take over the collections from the Northern Bohemian Chateaux of Sychrov, Hrubý Rohozec and Mnichovo Hradiště and from the Moravian chateaux that amounted to approximately 500 art objects, mostly deposited in storage.⁷⁶

Objects acquired through collections and transfers from various institutions were initially administered by the National Gallery as deposits. The first deposits included objects transferred from the Oriental Institute, part of the Bedřich Hrozný collection from the Faculty of Arts of Charles University, the collection of Prague Castle (donated to the gallery by President Gottwald), some collections from the North Bohemian Museum, Liberec and other state chateaux. Based on the above-mentioned ministerial decree, the Oriental Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences deposited its art collections in the National Gallery in Prague from 1955 on. These were later administratively transferred to the NGP.⁷⁷ It concerned mainly the acquisitions of the Oriental Institute from the years 1927–1957 that came mostly from private collectors or Czech orientalist.⁷⁸ (Fig. 12) Thanks especially to the collection of Japanese paintings and woodblock books of Joe Hloucha (Fig. 13),⁷⁹ the total number of works of art transferred in the years 1975–1979 from the Oriental Institute to the Collection of Oriental Art grew to 1,170 inventory numbers.

A part of the important collection of Bedřich Hrozný⁸⁰ was transferred in 1961 by the Faculty of Arts of Charles University. In 1954, the Department of Oriental Art could thus report having 901 objects. The National Heritage Administration planned to vacate the Troja Chateau for this purpose, and the collections were stored there until 1959.

However, the planned delimitation of the holdings from state institutions was never fully completed.⁸¹ “No agreement was reached concerning the transfer of important artefacts from the Náprstek Museum (circa 800–1,000 items), the Museum of Decorative Arts in Prague, the Museum of Decorative Arts in Brno, the Regional Museum in Pilsen, the Regional Museum in Olomouc and some chateaux administered by the National Heritage Administration.”⁸²

Further difficulties ensued in connection with the payment regulations of the time that made it virtually impossible to purchase art from private collectors. The director of the National Gallery in Prague pointed out

6000 položek.⁷⁵ Ředitel Národní galerie Novotný požádal ministerstvo o povolení k převzetí sbírek ze severočeských zámků Sychrov, Hrubý Rohozec, Mnichovo Hradiště a z moravských zámků v počtu asi 500 uměleckých předmětů, jež se nacházely většinou ve skladištích.⁷⁶

Předměty získané prostřednictvím svozů a převodů z jiných institucí spravovala Národní galerie zprvu jako deponáty. Mezi prvními deponáty byly převzaty předměty Orientálního ústavu, část sbírky Bedřicha Hrozného z FF UK, sbírka Pražského hradu (darovaná galerii prezidentem Gottwaldem), některé soubory ze Severočeského muzea v Liberci a další ze státních zámků. Na základě uvedeného ministerského dekretu Orientální ústav Československé akademie věd od roku 1955 v Národní galerii v Praze deponoval své sbírky uměleckých předmětů. Ty byly později do Národní galerie administrativně převedeny.⁷⁷ Jednalo se zejména o akvizice OÚ z let 1927–1957, pocházející víceméně od soukromých sběratelů nebo českých orientalistů.⁷⁸ (obr. 12) Především díky sbírce japonských obrazů a dřevorezových knih Joe Hlouchy (obr. 13)⁷⁹ se celkový počet děl převedených v letech 1975–1979 z OÚ do Sbírký orientálního umění rozrostl na celkových 1170 inventárních čísel.

Část významné sbírky – Bedřicha Hrozného⁸⁰ – převedla v roce 1961 Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. V roce 1954 tak mohlo Oddělení orientálního umění hlásit 901 předmětů. Státní památková správa plánovala uvolnit pro tento účel Trojský zámek, kde byly do roku 1959 sbírky skladovány.

Plánovaná delimitace fondu ze státních institucí však nakonec nebyla stoprocentně uskutečněna.⁸¹ „Nebylo dosaženo dohody o převzetí důležitých památek z Náprstkova muzea (asi 800–1000 předmětů), z Uměleckoprůmyslového musea v Praze, z Uměleckoprůmyslového musea v Brně, z krajského musea v Plzni, z krajského musea v Olomouci a z některých zámků Státní památkové péče.“⁸²

Další komplikace nastaly v souvislosti s tehdejšími platebními předpisy, které de facto znemožňovaly případný odkup památek od soukromých sběratelů. Ředitel Národní galerie upozornil, že bez výhodnějších podmínek pro prodávající, „než jsou roční splátky po 2500 Kč“, dochází k nenahraditelným ztrátám.⁸³ V důsledku měnové reformy v polovině roku 1953 navíc hodnota koruny devalvovala, přesto prodej uměleckých předmětů ze soukromých sbírek dosáhl v průběhu padesátých let až 1336 položek, jelikož se vykoupily zejména sbírky z dědictví.

Úděl nechtěného dítěte?

Po prvotním rozmachu a programové expanzi sbírek orientálního umění a jeho plánované expozici v Trojském zámku se po pár letech začala situace komplikovat. Jak Lubor Hájek poznamenal, „[...] ani v roce 1954 nebude možno uskutečnit v trojském zámku původně plánovanou instalaci čínských sbírek“, která proto byla dočasně vystavena v paláci Kinských od června 1954 do února 1955.⁸⁴ (obr. 14 a–b)



14 a–b/

Photo from the installation of *Chinese Art*, Kinsky Palace, June 1954 – February 1955, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of NG exhibitions (1945–1958), inv. no. 183

Foto z instalace výstavy *Čínské umění*, palác Kinských, červen 1954 – únor 1955, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav NG (1945–1958), inv. č. 183

that the absence of more advantageous conditions for sellers “than annual payments of CZK 2,500,” results in irretrievable losses.⁸³ In addition, due to the mid-1953 currency reform, the crown was devalued, yet the 1950s sales of works of art from private collections comprised 1,336 items, as the buy-outs mainly included inheritance.

The Fate of the Unwanted Child?

After the initial boom and programme expansion of the Oriental collection and its planned exposition in the Troja Chateau, things began to unravel. As Lubor Hájek noted, “[...] in 1954, it will not be possible to organise the originally planned installation of the Chinese collection in the Troja Chateau,” which was therefore temporarily – from June 1954 to February 1955 – displayed at Kinsky Palace.⁸⁴ (Fig. 14 a–b) The *Chinese Art* exhibition consisted of transfers (including confiscated objects) as well as the latest additions purchased in China or acquired through Chinese donation and various loans from the collections of the Náprstek Museum and the Museum of Decorative Arts in Prague. The exhibition included photographs from the 1953 official visit of the Czechoslovak cultural delegation in China. While the exhibition had a clear ideological intention to illustrate active cultural ties between Czechoslovakia and China, the National Gallery sought to secure ministerial support not only in financial matters, but above all in solving the question of the permanent exposition of Oriental Art.⁸⁵ The director Novotný (Lubor Hájek was at that time on a study visit to China) recalled in his opening address at the launch of the exhibition, “[...] as members of the Czechoslovak cultural delegation, together with the delegations from Poland, Germany and Romania, camped in very cordial friendship with our Chinese friends. [...] And so, thanks to the direct experience with Chinese people and their lives, we shed the veil of exoticism, which had hitherto shrouded the

Výstava *Čínské umění* představila kromě přírůstků z převodů (včetně konfiskátů) také nejnovější přírůstky získané z nákupů v Číně nebo čínského daru a dalších zápůjček ze sbírek Náprstkova muzea a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Součástí výstavy byly také fotografie z cesty československé kulturní delegace v Číně v roce 1953. Ačkoli měla výstava zjevně ideový záměr demonstrovat aktivní československo-čínské kulturní vztahy, snažila se Národní galerie získat především podporu ministerstva nejen na finanční spoluúčasti výstavy, ale především na vyřešení otázky umístění expozice orientálního umění.⁸⁵ V úvodním projevu při zahájení výstavy tak ředitel Novotný (Lubor Hájek byl tou dobou na studijní stáži v Číně), připomněl: „[...] jako členové československé kulturní delegace spolu s delegacemi Polské, Německé a Rumunské republiky ve velmi srdečném přátelství zde tábořili s čínskými přáteli. [...] A tak díky přímému poznání čínského lidu a jeho života spadl před našima očima závoj exotismu, který nám dosud zahaloval východní a zejména čínské umění a toto před námi objevuje ve své nezkreslené prostotě a přímosti [...] v této výstavě, kterou zahajuje svou činnost orientální oddělení Národní galerie, jemuž se dostalo krásného úkolu soustředit dosud rozptýlené státní sbírky východních kultur a ukázat postupně velikost i význam jejich umění. [...] Nechceme i touto výstavou nic jiného dokázat, než že umělecký projev velikého čínského národa je při nejmenším rovnocenný velikým kulturám západním [...] poznání i krása tohoto umění znamená pro nás veliké obohacení [...]“⁸⁶

Hájkovi se podařilo již od počátku výstavní činnosti sbírky v roce 1954 vyvážit výstavní program zařazením výstav umění dalších asijských oblastí. Na podzim roku 1954 tak následovala výstava *Hokusai a jeho škola* ve spolupráci s pražským Sdružením výtvarníků Purkyně, složená převážně ze sbírky Joe

art of the East and especially the art of China, revealing it to us in its undistorted simplicity and sincerity [...] in this exhibition, which is the opening exhibition of the Oriental Department of the National Gallery, which was given the splendid task of collecting scattered national collections of Eastern cultures and gradually revealing the greatness and significance of their art. [...] The single objective of this exhibition is to prove that the artistic manifestation of the great nation of China rivals the great cultures of the West at the very least [...] the knowledge and beauty of this art enriches us greatly [...].”⁸⁶

From the very start of the exhibition activity of the collection in 1954, Hájek managed to balance the exhibition programme with displays of art from other Asian regions. In the autumn of 1954, the inaugural exhibition was thus followed by *Hokusai and His School*, organised together with the Purkyně Artists Association in Prague and consisting mainly of the Joe Hloucha collection;⁸⁷ *Indian Sculpture* in 1955, *Indian Fine Art* at the turn of 1955 and 1956; *Japanese Woodblock Prints* in 1956; and *Tibet* in 1956–1957, organised together with the Náprstek Museum.⁸⁸

In the summer of 1958, the National Gallery in Prague also opened the exhibition *Chinese Art Objects* in the main hall of the Troja Chateau, which consisted of new additions to the Oriental Department. In 1959, the period of uncertainty finally ended with the government decision to hand the chateau over to the Central National Committee, and the gallery was forced to move the Asian collections elsewhere.

An Attempted Marriage of Convenience: The Museum of Eastern Cultures

The dismal development and the stalemate regarding the programme objectives of the Department of Oriental Art, together with the lack of exhibition and depository space, led its head, Lubor Hájek, to send a report to the then Minister of Culture.⁸⁹ In his report, Hájek notes that the original intention to establish a museum of Asian art was replaced by the establishment of the Department of Oriental Art at the NGP, which was, however, meant to be of a temporal nature. Discussions with experts from related fields, which took place in 1958–1959, resulted in a proposal to establish a Museum of Eastern Cultures, which would combine ethnographic and archeologic collections with the collections of fine art from the holdings of the National Museum – the Náprstek Museum and the National Gallery.⁹⁰ Initially, Hájek supported the idea to found an independent Museum of Eastern Cultures in Prague, linked with other science institutes (the Oriental Institute) and the Faculty of Arts of Charles University, because he wanted to present Asian collections as well as to develop the science of Asian art and to educate young experts. In the spring of 1958, the proposal was submitted to the Central Museum Council of the Ministry of Education and Culture by the Czechoslovak Committee for the implementation of the main UNESCO project called “Mutual Appreciation of the Cultural Values of East and West”.⁹¹ The Central

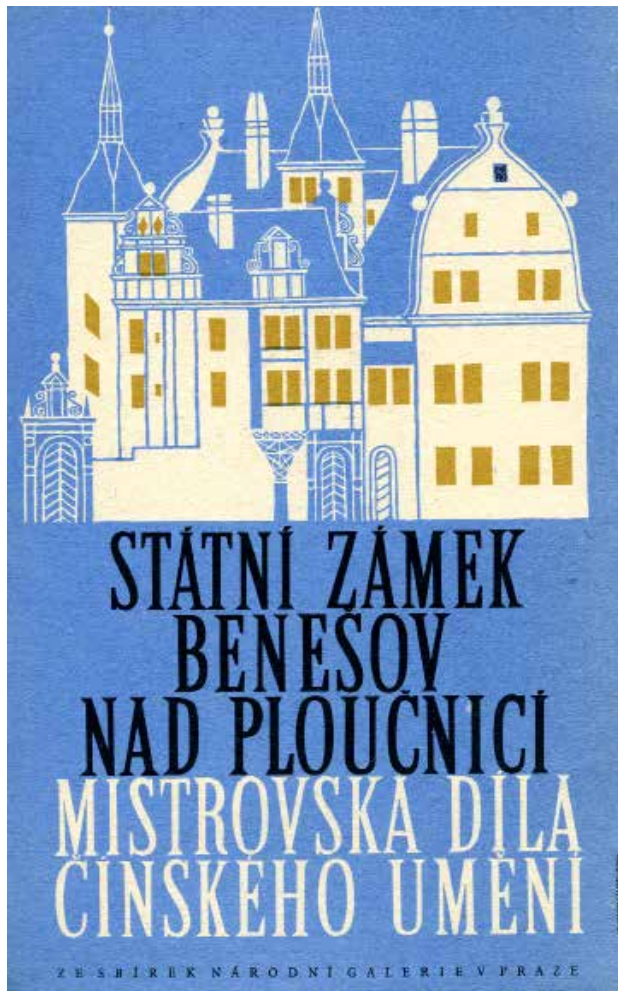
Hlouchy,⁸⁷ *Indické sochařství v roce 1955, Indické výtvarné umění na přelomu let 1955 a 1956, Japonský dřevoryt v roce 1956 nebo Tibet v roce 1956–1957* ve spolupráci s Náprstkovým muzeem.⁸⁸

V létě 1958 Národní galerie ještě zahájila v hlavním sále Trojského zámku výstavu *Čínské umělecké památky* ze svých nových přírůstků orientálního oddělení. V roce 1959 toto období nejistot definitivně ukončilo rozhodnutí vlády, aby Národní galerie předala objekt Ústřednímu národnímu výboru, a galerie byla donucena své asijské sbírky z Troji vystěhovat.

Pokus o sňatek z rozumu: Muzeum východních kultur

Neutěšený vývoj a patová situace ohledně naplnění programových cílů oddělení orientálních kultur spojená s nedostatkem výstavních a depozitních prostor vedl přednostu oddělení Lubora Hájka k zaslání zprávy tehdejšímu ministru kultury.⁸⁹ Hájek ve zprávě mimo jiné zmiňuje, že se původní záměr zřídit muzeum asijského umění vyřešil založením Oddělení orientálního umění v NG, což však mělo mít provizorní charakter. Výsledkem debaty s odborníky z příbuzných oborů, které probíhaly mezi lety 1958–1959 byl návrh na založení Muzea východních kultur, v němž by se sloučovaly jak etnografické a archeologické sbírky, tak sbírky výtvarného umění z fondů Národního muzea – Náprstkovy muzea a Národní galerie.⁹⁰ Hájek byl myšlenky zřídit samostatné Muzeum východních kultur v Praze, s čímž by byly propojeny další vědecké ústavy (OÚ) a FF UK, nejprve nakloněn, protože stál nejen o prezentaci asijských sbírek, ale také o rozvoj vědy o asijském umění a současně také o výchovu mladých odborníků. Návrh byl podán na jaře 1958 československým výborem pro uskutečnění hlavního projektu UNESCO s názvem „Vzájemné oceňování kulturních hodnot Východu a Západu“ Ústřední muzejní radě Ministerstva školství a kultury.⁹¹ Tento návrh Ústřední muzejní rada Ministerstva kultury přijala a v první polovině roku 1959 dala podnět k vypracování návrhu koncepce včetně rozpočtových perspektiv. Kvůli průtahům schvalovacích řízení na ministerstvu se však nepodařilo projekt začlenit do rozpočtových plánů na léta 1960 i 1961 včetně pětiletého plánu.⁹² Jednání o zřízení nové samostatné instituce „Muzea východních a mimoevropských kultur“ nakonec ztroskotala ani ne z koncepčních, ale především z organizačních a finančních důvodů.⁹³ Přetrvávala zejména neshoda ohledně správy nové instituce, ale také o jejím názvu. Mezi odborníky byl totiž termín „mimoevropský“ synonymem evropocentrického pohledu na „jiné“ kultury, jež jsou tak hodnoceny z perspektivy nadřazenosti evropské kultury, což bylo nepřijatelné.⁹⁴

Lubor Hájek po více jak dvacetileté zkušenosti nakonec v polovině osmdesátých let dospěl k názoru, že ani Národní muzeum – Náprstkovy muzeum, ani Národní galerie nikdy nepovažovaly za oprávněný argument, že by své aktivity navzájem doplňovaly nebo že by docházelo „k částečné paralelnosti



15 a–b/

Photo from the installation of *Masterpieces of Chinese Art*, Benešov nad Ploučnicí Chateau, 1961–1969, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of the NG exhibitions (1959–1964), inv. no. 165

Foto z instalace expozice *Mistrovská díla čínského umění*, zámek Benešov nad Ploučnicí, 1961–1969, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav NG (1959–1964), inv. č. 165

16/

Václav Rykr, leaflet for *Masterpieces of Chinese Art*, Benešov nad Ploučnicí Chateau, 1961, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of NG exhibitions (1959–1964), inv. no. 165

Václav Rykr, leták expozice *Mistrovská díla čínského umění*, zámek Benešov nad Ploučnicí, 1961, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav NG (1959–1964), inv. č. 165

Museum Council accepted the proposal and issued the first initiative to draft a concept, including a budgetary perspective in early 1959. Due to delays in the approval procedures at the Ministry, however, it was impossible to include the project in the budget plans for 1960 and 1961 or the five-year plan.⁹² Negotiations on the new and independent institution – the “Museum of Eastern and Non-European Cultures” – ultimately failed, due not so much to conceptual reasons as to organisational and financial concerns.⁹³ In particular, disagreement persisted over the administration of the new institution as well its name. For the expert community, the term “non-European” was virtually synonymous with the Eurocentric view of “other” cultures, which were thus evaluated from the superior perspective of European culture, and that was unacceptable.⁹⁴

In the mid-1980s, with more than twenty years of experience, Lubor Hájek finally arrived at the conclusion that neither the National Museum – Náprstek

sběrných a výzkumných programů“.⁹⁵ Jak Hájek logicky argumentuje: „Ostatně větší soubory orientálního umění spravuje například i Moravská galerie a Západočeské muzeum. [...] k obdobné paralelitě dochází mezi NG a jinými institucemi, jak v oblasti českého, tak v oblasti evropského umění.“⁹⁶

Národní galerie v Praze tak byla v roce 1960 nucena ke kompromisnímu řešení, a to vystěhovat své asijské sbírky z Troji do severočeského zámku v Benešově nad Ploučnicí. Po dynamickém období kulturně-politických vztahů zejména s ČLR tak nastala léta, kdy se umělecké památky Asie začaly ocitnat na periferii zájmu i dostupnosti.

Hořící Buddhové: první stálá expozice v zámku v Benešově nad Ploučnicí (1961–1969)

Po desetileté existenci sbírky asijského umění v Národní galerii a fiasku s plánovaným sídlem sbírky v Trojském zámku i návrhem na zřízení Muzea vý-

Museum nor the National Gallery had ever considered it a valid idea that they would mutually substitute their activities or that this would lead “to a partial parallelism of collection and research programmes.”⁹⁵ As Hájek logically argues, “After all, larger collections of Oriental art are administered, for instance, by the Moravian Gallery or the West Bohemian Museum. [...] a similar parallelism occurs between the NGP and other institutions in the field of Czech and European art.”⁹⁶

In 1960, the National Gallery in Prague was thus forced to compromise and move its Asian collections from the Troja Chateau to the North Bohemian Benešov nad Ploučnicí Chateau. The dynamic period of cultural and political ties with the PRC was followed by the years when the art of Asia began to find itself on the periphery of interest and accessibility.

Burning Buddhas: The First Permanent Exhibition in the Benešov nad Ploučnicí Chateau (1961–1969)

After a decade of existence of the Collection of Asian Art at the NGP and the failure to house the collection permanently in the Troja Chateau and to establish a Museum of Eastern Cultures, the year 1961 saw an important milestone in the form of the opening of a long-term exhibition, *Masterpieces of Chinese Art*, at the Lower Chateau of Benešov nad Ploučnicí. The concept of the gallery areas focused on an “aesthetical choice” and was installed in fifteen rooms throughout two floors. (Fig. 15 a–b) To summarise it in Hájek’s words, “While installing our collections of Chinese art in Benešov nad Ploučnicí, we were willing to respect the opinion that an architectural monument should not be used only to serve the interest of the user. Therefore, we did not propose a didactic exhibition, as is customary in our museums, but a sparse exhibition, highlighting the artistic quality of the Renaissance space on display as well as the aesthetic aspects of modern interior architecture.”⁹⁷ The first rooms displayed Chinese landscapes and dwelling interiors through photographs, paintings, painted porcelain and bronze objects and illustrated the artistic link with old traditions through contemporary and ancient ceramics. The main part of the exhibition mapped the chronological development of Chinese art from the third millennium BCE to the sixteenth century, when the chateau was built.⁹⁸

The permanent display of the collections of the National Gallery was opened on 30 April 1961 and consisted of 284 exhibits, installed in a modern, if rather bold, fashion for the time, displaying the works of art in light glass cases or individually attached to metal rods. The architectural design was created by Květa Horáková (1927–1981), an artist from Karlovy Vary, and the promotional prints by Václav Ryr (1927–1991).⁹⁹ (Fig. 16) The austere exposition was a harmonious marriage with the Renaissance interior of the chateau, because, in Hájek’s own words, through confrontation of “the beauty of the architectural monument of the European Renaissance and the beauty of ancient Chinese art, we can improve aesthetic sensitivity and create unexpected harmonies.”¹⁰⁰ There is no doubt

chodních kultur přinesl rok 1961 významný milník v podobě otevření dlouhodobé expozice *Mistrovská díla čínského umění* v Dolním zámku v Benešově nad Ploučnicí. Koncepce expozice se soustředila na „esteticky orientovaný výběr“ a byla instalována v patnácti sálech dvou podlaží. (obr. 15 a–b) Jak Hájek shrnul, „při instalaci našich sbírek čínského umění v Benešově nad Ploučnicí jsme ochotně respektovali názor, že využití stavební památky nemá být jednostrannou službou objektu uživateli. Nenařchovali jsme proto didaktickou instalaci, jaká je zvykem v našich muzeích, ale řídkou instalaci, při níž se dostane ke slovu umělecká kvalita vystavovaných renesančních prostorů i estetická hlediska moderní vnitřní architektury.“⁹⁷ Úvodní sály představovaly na fotografiích, obrazech, malbě na porcelánu a bronzových předmětech nejprve prostředí čínské krajiny i vnitřního obydlí a dále umělecké propojení s tradicí ilustrované na současně i staré keramice. Hlavní část expozice pak sledovala chronologický vývoj čínského umění od 3. tisíciletí př. n. l. do 16. století, kdy byl zámek založen.⁹⁸

Stálá instalace ze sbírek Národní galerie byla otevřena 30. dubna 1961 a obsahovala 284 exponátů, které byly instalovány na svou dobu moderně, i když poměrně odvážně, v lehkých skleněných vitrínách, nebo volně na samostatných kovových tyčích. Autorkou architektonického řešení byla karlovarská výtvarnice Květa Horáková (1927–1981) a autorem výtvarného řešení propagační grafiky Václav Ryr (1927–1991).⁹⁹ (obr. 16) Střídmě pojatá expozice splynula harmonicky s renesančním interiérem zámku, protože dle Hájka lze jistou konfrontací „krásky stavitelské památky evropské renesance a krásy starých čínských památek zostřovat estetickou vnímavost a vytvářet neočekávané souzvuky“.¹⁰⁰ Hájek bezesporu vytvořil uměleckou intervenci, se kterou byl spokojen, jelikož „benešovský zámek nainstalovaný čínským uměním je věcí o sobě, uměleckou památkou“ a poskytuje „příležitost si uvědomit, že mohou existovat různá umění, různé umělecké názory a že mohou existovat vedle sebe“.¹⁰¹

Na tuto expozici měla navázat další instalace asijského umění v Horním zámku, která se již bohužel nestačila realizovat. 19. prosince 1969 došlo k požáru zámku, při kterém bylo zničeno celkem na 2025 uměleckých předmětů asijských sbírek a 55 předmětů studijního charakteru.¹⁰² Kromě expozice byly totiž v nevhodných půdních prostorách zámku umístěny také depozitáře, protože Národní galerie neměla vlastní prostory pro uložení sbírek. V depozitáři bylo dalších asi 700 kusů čínského porcelánu, japonské laky, *necuke* a *inró*, na vše se zřítil strop. Část z instalovaných sbírek umění Indie a islámských kultur se podařilo zachránit, některé však navždy pohltit oheň, například jednu část párového japonského paravánu¹⁰³ z prvorepublikového daru japonských obrazů Sacumy Džiróhačiho (obr. 17), který byl vystaven v prostorách Krasoumné jednoty v roce 1936.¹⁰⁴ (obr. 18)

Okolnosti, které zapříčinily požár zámku v Be-



17/

Tosa school, *Sagoromo monotagari* (The Tale of Sagoromo), Japan, six-panel folding screen, ca. 1800, ink, colours and gold on paper, 135 × 275 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. 894 (preserved part)

Styl školy Tosa, *Ilustrace k Vyprávění o Sagoromovi (Sagoromo monotagari)*, Japonsko, šestidílný paraván, asi 1800, tuš, barvy a zlato na papíře, 135 × 275 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. 894 (zachovalá část)

18/ ↙ ←

View of an exhibition of Japanese paintings and woodblock prints from the collection of Satsuma Jirōhachi, *Japanische Kunstwerke für unsere Gemäldegalerie*, 18 December 1936, *Prager Presse*

Pohled do výstavy japonské malby a dřevorezů ze sbírky Sacumy Džiróhačiho, *Japanische Kunstwerke für unsere Gemäldegalerie*, 18. 12. 1936, *Prager Presse*



19/ ↙

Benešov nad Ploučnicí Chateau in the aftermath of the fire, 20 December 1969. Photo: archive, Collection of Asian Art at the National Gallery in Prague

Zámek Benešov nad Ploučnicí po požáru, 20. prosinec 1969. Foto: archiv Sbírký umění Asie Národní galerie v Praze

that Hájek created an art intervention with which he was satisfied, as “the chateau in Benešov filled with Chinese art is something in itself; it is a monument in its own right,” and provides “an opportunity to realise that there are different kinds of art and different artistic opinions, which can live side by side.”¹⁰¹

This exposition was to be followed by another installation of Asian art in the Upper Chateau, but it was never to be. On 19 December 1969, the chateau caught fire, and a total of 2,025 art objects from the Asian collections and fifty-five pieces of study material were destroyed.¹⁰² In addition to the exposition, the chateau also housed storage spaces, albeit in an unsuitable attic space, because the National Gallery lacked its own space to preserve the collections. The depositor included approximately 700 pieces of Chinese porcelain, Japanese lacquerware, *netsuke* and *inrō*, all of which was destroyed when the ceiling collapsed on top of them. A part of the installed collection of Indian art and Islamic cultures was saved, but some pieces

nešově nad Ploučnicí, vyplývaly z nedostatečného protipožárního zabezpečení interiéru zámku, kde se současně pořádaly svatební oslavy.¹⁰⁵ Tehdejší správce zámku upravil pro tento účel v podkroví salonky. Jak tuto situaci vylíčil dobový tisk: „*Tam se připíjelo a v nově zbudovaném krbu topilo, hořejší místnosti mají hrázdné zdívo s dobře proschlými trámy. Od žáru v kamnech začalo ve zdi hořet. Přes den doutnalo, v noci kouřilo, k ránu vyšlehly plameny.*“¹⁰⁶ Z této ztráty vyplynula pro Národní galerii potřeba najít vhodné prostory po trvalé expozice a depozitáře ve vlastní správě. Státní zámek v Benešově nad Ploučnicí byl totiž v městské správě Okresního národního výboru v Děčíně, Národní galerie tak nemohla jakkoli ovlivňovat provozní záměr pořádat v zámeckých interiérech svatební obřady a následné oslavy, tím méně bezpečnostní podmínky, což se nakonec stalo pro více jak třetinu uměleckých předmětů tehdejší asijské sbírky osudné. (obr. 19) „*Byl tam takový žár,*“ povídá dr. Hájek, „*že kameny pukaly.*“¹⁰⁷



20/
Katsukawa Shunshō, *The Actor Nakamura Nakazo*, 1784–1785, *nishiki-e*, 31.1 × 14.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 1210, from the Emil Orlik Collection – stamped “OE”

Kacukawa Šunšó, *Herec Nakamura Nakazó*, 1784–1785, *nišikie*, 31,1 × 14,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 1210, ze sbírky Emila Orlika – razítko „OE”



21 a–b/
Votive Stele with a Buddhist Icon, China, first quarter of the 6th century, Northern Wei dynasty (386–534), marble, h. 29.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vp 3121, from the collection of Zdeněk Sklenář, with the engraved signature “Sklenář” on the reverse

Votivní stéla s buddhistickou ikonou, Čína, 1. čtvrtina 6. století, dynastie Severní Wej (386–534), mramor, v. 29,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 3121, ze sbírky Zdeňka Sklenáře, na zadní straně Sklenářova vyrytá signatura „Sklenář”

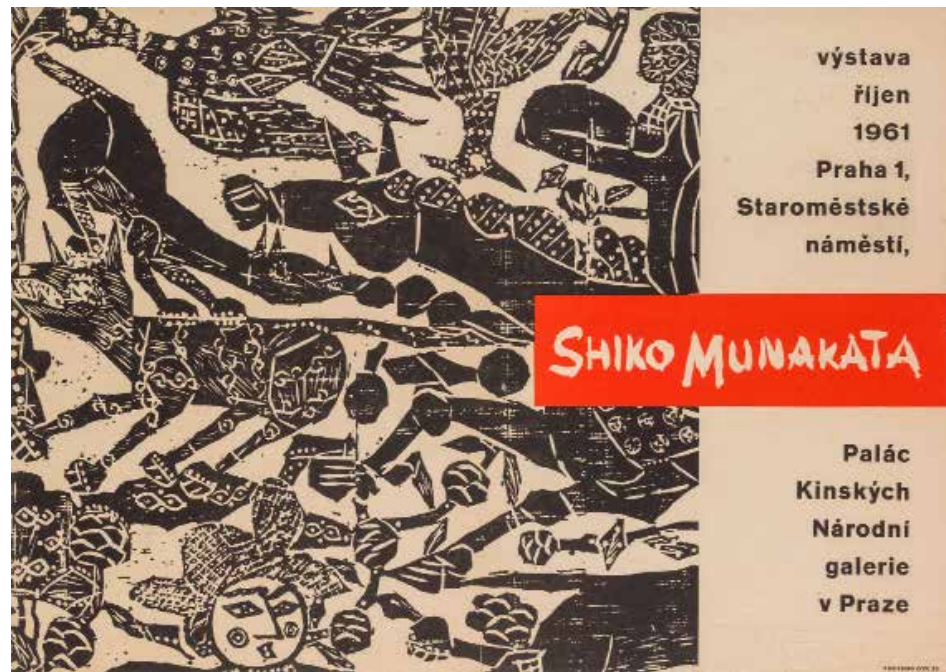
were forever lost in the fire, for example one part of a paired Japanese screen¹⁰³ from the First Republic donation of Japanese paintings by Satsuma Jirōhachi (Fig. 17), displayed in the exhibition venue of the Fine Arts Association (former Kunstverein für Böhmen) in 1936.¹⁰⁴ (Fig. 18)

The fire at the Benešov nad Ploučnicí Chateau was caused by insufficient fire safety measures inside the chateau, which was also used to host wedding receptions.¹⁰⁵ The then caretaker of the chateau remodelled the attic to fit in separate rooms for this purpose. The press at the time wrote, “Toasts were made there; the newly built fireplace provided the warmth; the upper rooms have half-timbered walls with well-dried beams. The walls caught fire from the heat in the stove. During the day, it smouldered – come morning the flames erupted.”¹⁰⁶ This loss resulted in the urgent need for the National Gallery to find a suitable space for the permanent exhibitions and storage spaces under its own administration. The Benešov nad Ploučnicí State Chateau was administered by the Děčín District National Committee, and the NGP had no impact on

Zrození fénixe

Před požárem v roce 1969 dosahoval počet sbírkových předmětů celkem 6580 inventárních čísel, z toho 3209 plastik a užitého umění. Sbírkou obrazů a grafik, která v roce 1969 dosáhla již počtu 3371,¹⁰⁸ katastrofa postihla nejméně, protože až na 13 obrazů včetně velkoformátových paravánů, byla uložena v paláci Kinských, kde sbírka v letech 1961–1972 sídlila.

V roce 1972 sbírka nakonec přesídlila do zbraslavského zámku. Díky příznivé akviziční politice dané mimo jiné nabídkou trhu se podařilo v sedmdesátých letech dosáhnout vůbec nejvyšších přírůstků – bylo zakoupeno až 1613 děl (viz Graf 1). Zaslouhou ředitele Lubora Hájka získala Národní galerie ojedinělé akvizice ze soukromých sbírek významných sběratelů a uměleckých osobností, například Emila Filly,¹⁰⁹ Bedřicha Formana, československého konzula Rudolfa Hejného, Josefa Hejzlara, Mojmíra Helcelety,¹¹⁰ Joe Hlouchy,¹¹¹ Adolfa Hoffmeistersera, manželů Hrdličkových, Vojtěcha Chytila,¹¹² Ludvíka Kuby,¹¹³ Josefa Martínka, Mu-ting Novotné,



22/

Ajit Chakravarti, *Portrait of Lubor Hájek*, India, 1960, plaster, h. 30 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vp 4142

Ajit Chakravarti, *Portrét Lubora Hájka*, Indie, 1960, sádra, v. 30 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 4142

23/

Japanese Print Artist Shikō Munakata, Kinský Palace, 6–29 October 1961, exhibition poster, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of NG exhibitions (1959–1964), inv. no. 46

Japonský grafik Šikō Munakata, palác Kinských, 6.–29. 10. 1961, plakát výstavy, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav NG (1959–1964), inv. č. 46

its plans to hold wedding ceremonies and receptions inside the chateau, which proved disastrous for more than a third of the artefacts from the Asian collection. (Fig. 19) “The heat was so intense,” recalled Dr. Hájek, “that the stones started to crack.”¹⁰⁷

The Birth of the Phoenix

Before the fire in 1969, the total number of collection items amounted to 6,580 inventory numbers, including 3,209 sculptures and decorative art. The collection of paintings and prints, which comprised 3,371 works of art by 1969,¹⁰⁸ was the least affected by the disaster, since all but thirteen paintings, including large folding screens, were deposited in the Kinský Palace, which housed the collection in the years 1961–1972.

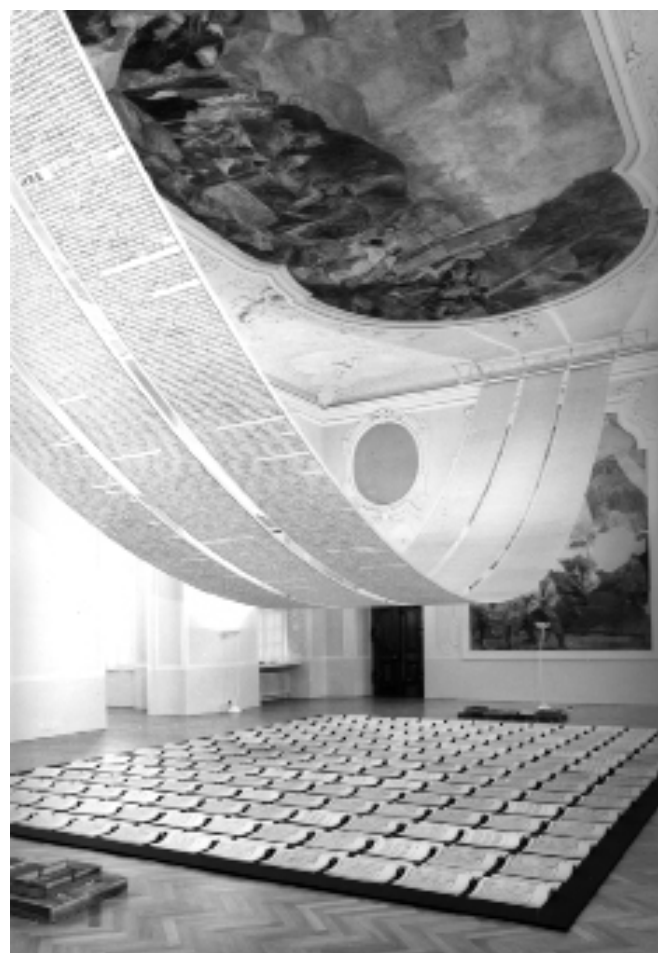
In 1972, the collection finally moved to the Zbraslav Chateau. Thanks to an auspicious acquisition policy, partially determined by market supply, the 1970s saw the highest number of new acquisitions – as many as 1,613 works of art were purchased (see Chart 1). Thanks to director Lubor Hájek, the National Gallery obtained unique acquisitions from the private collections of distinguished collectors and celebrities of the art circle, such as Emil Filla,¹⁰⁹ Bedřich Forman, Czechoslovak consul Rudolf Hejtný, Josef Hejzlar, Mojmír Helcelet,¹¹⁰ Joe Hloucha,¹¹¹ Adolf Hoffmeister, the Hrdličkas, Vojtěch Chytil,¹¹² Ludvík Kuba,¹¹³ Josef Martínek, Muding Novotná, Viktor Oppenheimer,¹¹⁴ Emil Orlik (Fig. 20),¹¹⁵ academic Antonín Salač, Zdeněk Sklenář (Fig. 21 a–b), Václav Vilém Štech, Franz Carl Weiskopf

Viktora Oppenheimera,¹¹⁴ Emila Orlika (obr. 20),¹¹⁵ akademika Antonína Salače, Zdeňka Sklenáře (obr. 21 a–b), Václava Viléma Štecha, Franze Carla Weiskopfa a také řady zaměstnanců v diplomatických nebo obchodních službách v Asii.

Díky nebývalému množství nákupů mezi lety 1970–1985 tak dynamicky vzrostl celkový počet přírůstků o 4 689 inventárních čísel. V souvislosti se silným nárůstem počtu přírůstků, který kulminoval v sedmdesátých a osmdesátých letech zde musíme zmínit také dary. Mezi nejvýznamnější patří dar čínských plastik z pozůstalosti československého velvyslance v Pekingu F. C. Weiskopfa nebo sbírek japonských dřevořezů Josefa Sudka a Bohuslava Duška.¹¹⁶

Je také důležité zmínit, že Hájek inicioval výstavní program představující současné umělce z Asie. Národní galerie se tak stala platformou pro výstavní prezentace umělců nebo se kurátorsky podílela na přípravě výstav současných asijských umělců. Mezi dnes slavnými umělci se v Praze představili indiští umělci Bishamber Khanna (1960), Ajit Chakravarti (1961, obr. 22),¹¹⁷ M. F. Husain (1976), Bhattačárja Čittaprasád (1979), Rabíndranáth Thákur (1981), japoňští umělci Šikō Munakata (1961, obr. 23), Kijoši Saitó (1977, obr. 24) a japonská skupina kaligrafů Sóróša (1986, obr. 25).¹¹⁸

Řediteli Sbírkou orientálního umění Luboru Hájekovi se tak podařilo nahradit úbytky z Benešova nad Ploučnicí a vytvořit jedinečnou sbírku, kterou předával svému nástupci v roce 1986 s úctyhodným celkovým počtem 11 340 inventárních čísel. Hájek se také



26/ ↑

Xu Bing, *A Book from the Sky*, 25 Jun – 10 Sept 2000, Zbraslav Chateau, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, exhibition documentation; see note 117

Xu Bing, *Kniha z nebe*, 25. 6. – 10. 9. 2000, zámek Zbraslav, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstavy; viz pozn. 117

24/ ↑

Kiyoshi Saitō, 100 Graphic Works, Kinský Palace, exhibition poster, 1977, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Collection of Posters APL-192, inv. no. 3207/a–e

Kijōši Saitō, 100 grafických prací, palác Kinských, plakát výstavy, 1977, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Sběrka plakátů APL-192, inv. č. 3207/a–e

25/ →

Motegi Ryōsaku and Ōta Sōjin writing calligraphy at the opening of the exhibition *Contemporary Japanese Calligraphy and Painting*, 10 December 1986, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, documentation of the exhibition

Motegi Rjōsaku a Ōta Sōdžin při psaní kaligrafie na vernisáži výstavy *Soudobá japonská kaligrafie a malba*, 10. 12. 1986, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, dokumentace výstavy



and a number of people employed in diplomatic or commercial services in Asia.

Due to the unprecedented number of acquisitions between 1970 and 1985, the total number of new additions grew dynamically by 4,689 inventory numbers. In the context of the sharp increase in the number of

dočkal historicky první expozice asijských sbírek v zámku Zbraslav v roce 1998, kde sbírka sídlila až do roku 2009.¹¹⁹

Tato studie se pokusila zachytit nejdůležitější momenty v rozvoji Sběrky umění Asie v Národní galerii v Praze za působení jejího prvního ředitele

acquisitions, which climaxed in the 1970s and 1980s, we must not forget to mention additions. One of the most important additions was that of Chinese sculptures from the estate of Czechoslovak ambassador to Beijing, F. C. Weiskopf, others the collections of Japanese woodblock prints from Josef Sudek and Bohuslav Dušek.¹¹⁶

It is also noteworthy to say that Hájek initiated an exhibition programme featuring contemporary Asian artists. The National Gallery thus became a platform for the presentation of artists and curated exhibitions of contemporary Asian artists. Among the now-famous artists presented in Prague were the Indian artists Bishamber Khanna (1960), Ajit Chakravarti (1961, **Fig. 22**),¹¹⁷ M. F. Husain (1976), Chittaprosad Bhattacharya (1979) and Rabindranath Tagore (1981), the Japanese artists Shikō Munakata (1961, **Fig. 23**), Kiyoshi Saitō (1977, **Fig. 24**) and Sōrōsha, a group of Japanese calligraphers (1986, **Fig. 25**).¹¹⁸

The director of the Collection of Oriental Art, Lubor Hájek, managed to substitute the losses from Benešov nad Ploučnicí and to create a unique collection, which he passed on to his successor in 1986, when it amounted to an impressive total of 11,340 inventory numbers. Hájek also lived to see the first ever permanent galleries of Asian collections at the Zbraslav Chateau in 1998, where the collection was housed until 2009.¹¹⁹

This essay aimed at highlighting the most significant moments in the development of the Collection of Asian Art at the National Gallery in Prague during the tenure of its first director, Lubor Hájek, in the years 1952–1986, which reflected the historical context of our modern culture and society in the twentieth century.¹²⁰ The works of art of Asian provenance are proof of a long tradition of art collecting, which became a treasured part of our cultural heritage. The National Gallery in Prague therefore plans to open new permanent exhibitions in the luxurious premises of the Salm Palace in 2023 to display this important collection of Asian art in Central Europe in its cultural context and art historical themes.

I would like to thank Lucie Večerníková and Tomáš Hylmar at the Archive of the National Gallery in Prague and Michaela Fišerová, documenter at the Collection of Asian Art, for their helpful assistance. My special thanks go to Zdenka Klimtová, curator of the Collection of Asian Art, for her inspiring advice and comments.

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

Lubora Hájka v letech 1952–1986, ve kterých se odrážejí historické souvislosti naší moderní kultury a společnosti 20. století.¹²⁰ Umělecké památky asijských kultur dokládají dlouhou sběratelskou minulost a představují poklady našeho kulturního dědictví. Národní galerie v Praze proto plánuje v roce 2023 otevřít v reprezentativních prostorách Salmovského paláce novou expozici, která představí tuto významnou sbírku asijského umění ve střední Evropě v kulturních souvislostech a uměleckohistorických tématech.

Ráda bych poděkovala Lucii Večerníkové a Tomáši Hylmarovi z Archivu Národní galerie v Praze a dokumentátorce Sbírký umění Asie Michaelae Fišerové za jejich vstřícnou pomoc. Zvláštní poděkování patří kurátorce Sbírký umění Asie Zdence Klimtové za její podnětné rady a připomínky.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Notes

- 1 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Decree issued by the Ministry of Education, Science and Arts on the establishment of the Oriental Department at the National Gallery in Prague, ref. no. 142.477/51-V/2 from 16 Nov 1951.
- 2 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Excerpt from a memo of the Ministry of Education, Science and Arts concerning the Oriental Art at the National Gallery in Prague and its art content and sent to the Czech regional national committees, dated 21 Jul 1952, ref. no. 67.570/52-VIII/7.
- 3 ANG, Fonds: Society of Patriotic Friends of the Arts, letter from Vincenc Kramář to the directorate of the Živnostenská banka, dated 21 Jul 1930, no. 531.
- 4 Ibid.
- 5 The exhibition took place from 22 November 1929 to 16 February 1930. Joe Hloucha, *Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu* (Exhibition Art and the Art Industry from Outside Europe), exh. cat. (Prague: Sample Trade Fair, 1929–1930).
- 6 See also Markéta Hánová, *Japanese Woodblock Prints and Collectors in the Czech Lands* (Prague: 2019), 197, 201.
- 7 The majority of artefacts from Africa were sold to foreign private and museum collections. Regarding the auction in Berlin, see the auction catalogue *Sammlung Joe Hloucha, Prag: Ostasien, Ozeanien, Afrika, japanische Graphik* / Eingeleitet von L. Adam; Internationales Kunst- und Auktionshaus, (Berlin: 1930).
- 8 *Sammlung Joe Hloucha*; Zdeněk Wirth, “O výsledku Hlouchovy aukce v Berlíně”, *Umění IV*, 1931, 339; Karel Čapek, “Ke dvěma výstavám mimoevropského umění ve Veletržním paláci”, *Lidové noviny*, vol. 38, 8 Feb 1930, 7.
- 9 They were delivered from Berlin by the Eskumow company on 18 Mar 1931. ANG, Fonds: Society of Patriotic Friends of the Arts, letter no. 378 of Director Kramář of the Picture Gallery, dated 8 May 1931, AA 2009.
- 10 ANG, Inventory book E. C. of the Society of Patriotic Friends of the Arts, Inventory OP (1796–1939), AA 3702, inv. nos. 2024–2032. This specifically refers to Chinese and Japanese sculptures and one Thai sculpture (inv. nos. Vp 89–94 and no. Vp 96, NGP Collection of Asian Art). The statues are still recorded as a loan from the Ministry of Education and National Enlightenment dated 18 Mar 1931, as the Ministry purchased works of art for state collections.
- 11 Two Chinese sculptures, inv. nos. Vp 98 and Vp 103 (NGP Collection of Asian Art), ANG, Inventory OP (1796–1939), AA 3702, inv. nos. 2027 and 2031.
- 12 “[The directorate] points out that only some of the objects are suited to be displayed in the collection of the Society, and therefore suggests it could be useful to deposit the rest at the Náprstek Museum.” ANG, letter no. 378 (note 9).
- 13 Ironically, Hloucha offered his Asian collection to the state for purchase after the auction, but this did not happen until 1942, when the collections were acquired by the Náprstek Museum. For more details, see Hánová, *Japanese Woodblock Prints*, 202.
- 14 *Nehanzu*, National Museum – Náprstek Museum,

Poznámky

- 1 Archiv Národní galerie v Praze (ANG), fond Národní galerie (1945–1958), Sběrka orientálního umění, Výnos MŠVU o zřízení Orientálního oddělení Národní galerie č. j. 142.477/51-V/2 ze 16. 11. 1951.
- 2 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sběrka orientálního umění, Výňatek z oběžníku Ministerstva školství, věd a umění ve věci Orientálního oddělení Národní galerie a jeho vybavení po stránce umělecké ze dne 21. 7. 1952 pro krajské národní výbory v českých zemích, č. j. 67.570/52-VIII/7.
- 3 ANG, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, dopis Vincence Kramáře ředitelství Živnostenské banky z 21. 7. 1930, č. 531.
- 4 Ibidem.
- 5 Výstava se konala od 22. 11. 1929 do 16. 2. 1930. Joe Hloucha, *Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu*, kat. výst., Palác vzorkových veletrhů, Praha 1929–1930.
- 6 Více Markéta Hánová, *Japonské dřevorezy a jejich sběratelé v Čechách*, Praha 2019, s. 197 a 201.
- 7 Většina uměleckých předmětů z Afriky byla prodána do zahraničních soukromých a muzejních sbírek. Aukce v Berlíně, viz aukční katalog *Sammlung Joe Hloucha, Prag: Ostasien, Ozeanien, Afrika, japanische Graphik* / Eingeleitet von L. Adam; Internationales Kunst- und Auktionshaus, Berlin 1930.
- 8 *Sammlung Joe Hloucha* (cit. v pozn. 7); Zdeněk Wirth, O výsledku Hlouchovy aukce v Berlíně, *Umění IV*, 1931, s. 339; Karel Čapek, Ke dvěma výstavám mimoevropského umění ve Veletržním paláci, *Lidové noviny*, roč. 38, 8. 2. 1930, s. 7.
- 9 18. března 1931 byly dovezeny z Berlína firmou Eskumow. ANG, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, Dopis č. 378 ředitele Obrazárny Kramáře z 8. 5. 1931, AA 2009.
- 10 ANG, inventární kniha E. C. Společnosti vlasteneckých přátel umění, Inventář OP (1796–1939), AA 3702, inv. č. 2024–2032. Jedná se konkrétně o čínské a japonské sochy a jednu thajskou (inv. č. Vp 89–94 a Vp 96, Sběrka umění Asie NGP). Sochy jsou v knihách ještě vedeny jako zápůjčka Ministerstva školství a národní osvěty z 18. 3. 1931, protože nakupovalo umělecké předměty do státních sbírek.
- 11 Jednalo se o dvě čínské plastiky, inv. č. Vp 98 a Vp 103 (Sběrka umění Asie NGP), ANG, Inventář OP (1796–1939), AA 3702, inv. č. 2027 a 2031.
- 12 „[Ředitelství] podotýká, že jen část těchto předmětů se hodí k vystavení ve sbírce Společnosti a táže se proto, zda by nebylo účelné uložit zbytek v Náprstkově muzeu.“ ANG, dopis č. 378 (cit. v pozn. 9).
- 13 Paradoxem bylo, že Hloucha díla ze své asijské sbírky následně po aukci navrhl k odkoupení státu, avšak k tomu došlo až v roce 1942, kdy sbírky získalo Náprstkovo muzeum. Podrobněji viz Hánová (cit. v pozn. 6), s. 202.
- 14 *Nehanzu*, Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, inv. č. 20630. Repr. č. kat. 865, Tafel 10, *Sammlung Joe Hloucha* (cit. v pozn. 7).
- 15 Gandžóšai Kunihiro, *Herec Iwai Šidžaku*, Národní muzeum – Náprstkovo muzeum, inv. č. 54620. Repr. č. 977, Tafel 18, *Sammlung Joe Hloucha*

inv. no. 20630. Repr. cat. no. 865, Tafel 10, *Sammlung Joe Hloucha* (note 7).

15 Ganjōsai Kunihiro, *Actor Iwai Shijaku*, National Museum – Náprstek Museum, inv. no. 54620. Repr. no. 977, Tafel 18, *Sammlung Joe Hloucha*, (cited in note 7); Alice Kraemerová and Jan Šejbl, *Japonsko, má láska: český cestovatel a sběratel Joe Hloucha* (Prague: 2007), 39; Hánová, *Japanese Woodblock Prints* (note 6), 203.

16 Vojtěch Lahoda and Olga Uhrová, eds., *Vincenc Kramář: From Old Masters to Picasso*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2000), 116–117, 264.

17 The Collection of Asian Art at the NGP has registered 1,552 pictures (including 37 paintings), the vast majority of which are Japanese woodblock prints (there are 68 Chinese prints), 12 sculptures, and 7 objects of decorative art. Most of Hloucha's collection of Japanese woodblock prints was transferred from the Oriental Institute, others were purchased from private collections.

18 Kramář confirmed that he used a part of the financial donation (CZK 5,000) provided by private entities – the banking house Petschek & spol., the Gutmann Brothers and Jindřich Waldes – on 23 Mar 1931, to purchase ancient Chinese art for the State Gallery of Czechoslovakia. See ANG, Fonds: Society of Patriotic Friends of the Arts collection, letter no. 278 dated 13 May 1930.

19 The exhibition took place from 16 March to 1 May 1930. *Výstava starého čínského umění: kolekce J. Martínka* (Exhibition of Ancient Chinese Art: J. Martínek's Collection), exh. cat. (Prague: Trade Fair Palace in Prague VII, 1930).

20 This concerns paintings inv. nos. Vm 142–148 and Vm 159, Archive of the Collection of Asian Art at the NGP.

21 ANG, Fonds: Society of Patriotic Friends of the Arts, AA 2009, Letter no. 258; and Martínek's confirmation of the sale of the artworks for the total amount of CZK 10,000, including a list thereof, dated 9 May 1930, ANG, Fonds: State Gallery of Old Art, AA 1382.

22 ANG, Fonds: State Gallery of Old Art, AA 1383/9, inv. nos. 4463 and 4464; also entries in the inventory book E. C. Society of Patriotic Friends of the Arts – Inventory OP (1796–1939), ANG, AA 3702, inv. nos. 2008 and 2009. The two sculptures were a Chinese round panel and a bronze statue, neither one of which have been preserved.

23 See letter no. 258 (cited in note 21).

24 ANG, Fonds: Society of Patriotic Friends of the Arts, AA 2009, letter no. 14/31. The paintings were not paid for using the donation of private entities until 10 Jan 1931, and they were recorded under inv. no. 4459, ANG, Fonds: State Gallery of Old Art, AA 1383/9. One of the paintings is probably the painting currently listed under inv. no. Vm 153 in the NGP's Collection of Asian Art.

25 ANG, Fonds: Society of Patriotic Friends of the Arts, Josef Martínek's letter to Dr. Vincenc Kramář, dated 17 Dec 1931, no. 927; and ANG, Fonds: State Gallery of Old Art, AA 1383/9, inv. no. 4498. This concerns the set of artworks with the inv. nos. Vm 834–875, NGP's Collection of Asian Art.

26 For the list of the works see: "Purchase through the ISO subsidy scheme of the Ministry of Culture – Collection of Oriental Art", *Annual Report of the National Gallery in Prague* (Prague: 2008), 66.

27 The Collection of Asian Art contains 168 paintings, 20 decorative art objects, and 95 sculptures.

(cit. v pozn. 7); Alice Kraemerová – Jan Šejbl, *Japonsko, má láska: český cestovatel a sběratel Joe Hloucha*, Praha 2007, s. 39; Hánová (cit. v pozn. 6), s. 203.

16 Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář: Od starých mistrů k Picassovi*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2000, s. 116–117, 264.

17 Ve Sbírce umění Asie NGP je evidováno 1552 obrazů (z toho 37 maleb), z nichž převážná většina jsou japonské dřevorezy (a 68 čínských tisků), 12 plastik, 7 předmětů užitého umění. Větší část Hlouchovy sbírky japonských dřevorezů byla převedena z Orientálního ústavu, další zakoupena ze soukromých sbírek.

18 Kramář stvrzuje, že část finančního daru (5000 Kč) z 23. 3. 1931 od soukromníků – bankovní dům Petschek & spol., bratři Gutmannové a Jindřich Waldes – použil na nákup staročínského umění pro čl. Státní galerii. Viz ANG, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, dopis č. 278 z 13. 5. 1930.

19 Výstava se konala do 16. 3. do 1. 5. 1930. *Výstava starého čínského umění: kolekce J. Martínka*, kat. výst., Veletržní palác v Praze VII, Praha 1930.

20 Jedná se o obrazy inv. č. Vm 142–148 a Vm 159, Archiv Sbírky umění Asie NGP.

21 ANG, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, AA 2009, dopis č. 258, a Martínekovo potvrzení o prodeji děl včetně seznamu za celkovou částku 10000 Kč z 9. 5. 1930, ANG, fond Státní galerie starého umění, AA 1382.

22 ANG, fond Státní galerie starého umění, AA 1383/9, inv. č. 4463 a 4464; též zápis v inventární knize E. C. SVPU – Inventář OP (1796–1939), ANG, AA 3702, inv. č. 2008 a 2009. Jednalo se o čínskou kruhovou desku a bronzovou sošku, které se bohužel nezachovaly.

23 Viz dopis č. 258 (cit. v pozn. 21).

24 ANG, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, AA 2009, dopis č. 14/31. Tyto obrazy byly uhrazeny z daru soukromníků až 10. ledna 1931 a zapsány pod inv. č. 4459, ANG, fond Státní galerie starého umění, AA 1383/9. Jedním z obrazů je pravděpodobně obraz inv. č. Vm 153, Sbirka umění Asie NGP.

25 ANG, fond Společnost vlasteneckých přátel umění, dopis Josefa Martínka dr. Vincenci Kramářovi ze 17. 12. 1931, č. 927, a ANG, fond Státní galerie starého umění, AA 1383/9, inv. č. 4498. Jedná se o soubor inv. č. Vm 834–875, Sbirka umění Asie NGP.

26 Seznam děl viz Nákup z prostředků programu ISO MK – Sbirka orientálního umění, *Výroční zpráva Národní galerie v Praze*, Praha 2008, s. 66.

27 Ve Sbírce umění Asie NGP se nachází 168 obrazů, 20 předmětů užitého umění, 95 plastik.

28 Orientální ústav byl založen v roce 1922 zákonem o Orientálním a Slovanském ústavu, Sbirka zákonů a nařízení č. 27/1922 ze dne 25. 1. 1922.

29 Šiniči Tomoi, *Puraha no Sacuma Džiróhači kizó korekušon* (Darovaná sbírka Sacumy Džiróhačiho Praze), *Salon des Artistes Japonais and Baron Satsuma: Japanese artists in Europe before World War II*, kat. výst., Tokushima Modern Art Museum, Sogo Museum of Art Kanagawa, Sogo Museum of Art Nara, Tokyo 1998, s. 189–195; Markéta Hánová, Sbirka asijského umění v Národní galerii v Praze: Pojetí

- 28 The Oriental Institute was founded in 1922 by the Act on the Oriental and Slavic Institute, Collection of Acts and Decrees, no. 27/1922 from 25 Jan 1922.
- 29 Shinichi Tomoi, "Puraha no Satsuma Jirōhachi kizō korekushon" (Collection given by Satsuma Jirōhachi to Prague), *Salon des Artistes Japonais and Baron Satsuma: Japanese artists in Europe before World War II*, exh. cat. (Tokyo: Tokushima Modern Art Museum, Sogo Museum of Art Kanagawa, Sogo Museum of Art Nara, 1998), 189–195; Markéta Hánová, "The Collection of Asian Art in the National Gallery in Prague: The Concept of Generosity in the Development of the Japanese Art Collection and in the Iconography of Japanese Buddhism" in: *Generosity. The Art of Giving*, eds. Adam Budak and Michaela Pejčochová (Prague: National Gallery in Prague, 2016), 66–71; Hánová (note 6), 194–195.
- 30 Hánová, *Japanese Woodblock Prints* (note 6), 194.
- 31 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Lubor Hájek, concept ref. no. 930/54, addressed to the secretariat of the Ministry of Culture.
- 32 Ibid.
- 33 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Objectives and Tasks of the Oriental Department of the NGP – copy of the report (L. Hájek).
- 34 Lubor Hájek, Introduction to the Symposium on the Art of East and West at the Convent of St. Agnes of Bohemia on 5 May 1991, quoted according to H. Honcoopová, "Život a názory ctihodného pana Lubora Hájka (5. 5. 1921 – 2. 3. 2000)", *Revolver Revue, Kritická Příloha*, 17, Jun 2000, 59–60.
- 35 For example, *The Thousand-Armed Bodhisattva Kannon*, Japanese painting, 17th century, NGP, inv. no. Vm 140. Until 1943, in the collection of Jeroným Colloredo-Mannsfeld at the Zbiroh Chateau; transferred to the NGP's Collection of Prints in 1945. Entered in the inventory book *Verwaltung des Reichsligener Kunstgutes: Graphische Sammlung Ostasiatica* (Administration of the Imperial Association of Artistic Property: Prints Collection: Eastern Art), ANG, AA 3224/6, no. 180. See also cat. no. 49, in: Markéta Hánová and Zdenka Klimtová, eds., *The Buddha Up Close*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2021), 182–185.
- 36 177 woodblock prints and paintings were found, see Hánová, *Japanese Woodblock Prints*, 140, 147.
- 37 The Collection of Asian Art contained 7 sculptures, 16 objects of decorative art and 330 paintings and prints.
- 38 The National Gallery in Prague was established by Act No. 148/1949 Coll. on the National Gallery in Prague, as amended on 11 Jun 1949. In the years 1931–1949 it was preceded by the legal entities State Collection of Old Art (1918–1939), the National Gallery (1939–1941), the Bohemian-Moravian Provincial Gallery (1941–1945), which incorporated the Modern Gallery (1902–1942) and the Reich Graphische Sammlung, and the State Gallery (1945–1948). For more on the history of the NGP, see, for example, Alena Janatková, Vít Vlnas, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava* (Prague: 2013).
- 39 These acquisitions were taken over by the Collection of Old Art. These included the purchase of 27 sculptures and seven objects of decorative art, as well as five donated works.
- 40 Decree of the President of Czechoslovakia no. 108/1945 Coll. from 25 Oct 1945.
- 41 Between 1959 and 1969, both institutions were merged velkorysosti ve formování sbírky japonského umění a v ikonografii japonského buddhismu, in: Adam Budak – Michaela Pejčochová (eds.), *Velkorysost. Umění obdarovat – Bílý králík. Kniha k výstavě*, Národní galerie v Praze, Praha 2016, s. 66–71; Hánová (cit. v pozn. 6), s. 194–195.
- 30 Hánová (cit. v pozn. 6), s. 194.
- 31 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sběrka orientálního umění, Lubor Hájek, koncept čj. 930/54 adresovaný ministerstvu kultury, sekretariát.
- 32 Ibidem.
- 33 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sběrka orientálního umění, Účel a úkoly OONG – opis zprávy (L. Hájek).
- 34 Lubor Hájek, Slova úvodem k symposiu o umění Východu a Západu 5. 5. 1991 v Anežském klášteře, cit. podle H. Honcoopová, Život a názory ctihodného pana Lubora Hájka (5. 5. 1921 – 2. 3. 2000), *Revolver Revue, Kritická Příloha* 17, červen 2000, s. 59–60.
- 35 Např. japonský obraz *Tisíciruký bódhisattva Kannon*, 17. století, NGP, inv. č. Vm 140. Do roku 1943 ve sbírce Jeronýma Colloredo-Mannsfelda na zámku Zbiroh, roku 1945 převedeno do Grafické sbírky NGP. Zapsán v inventární knize *Verwaltung des Reichsligener Kunstgutes: Graphische Sammlung Ostasiatica (Správa říšské jednoty uměleckého majetku: Grafická sbírka: východní umění)*, ANG, AA 3224/6, č. 180. Více č. kat. 49, in: Markéta Hánová – Zdenka Klimtová (eds.), *Buddha zblízka*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2021, 182–185.
- 36 Podařilo se vyhledat celkem 177 dřevorezů a maleb, viz Hánová (cit. v pozn. 6), s. 140, 147.
- 37 Sběrka umění Asie obsahovala 7 plastik, 16 předmětů užitého umění a 330 obrazů a grafik.
- 38 Národní galerie v Praze byla ustavena až zákonem č. 148/1949 Sb. o Národní galerii v Praze v aktuálním znění z 11. 6. 1949. V období 1931–1949 jí předcházely právní subjekty Státní sbírka starého umění (1918–1939), Národní galerie (1939–1941), Českomoravská zemská galerie (1941–1945), do níž byla začleněna Moderní galerie (1902–1942) a říšské Graphische Sammlung, a Státní galerie (1945–1948). Více k historii NGP např. Alena Janatková – Vít Vlnas, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013.
- 39 Tyto akvizice převzala do správy Sběrka starého umění. Jednalo se o nákup 27 plastik a 7 předmětů užitého umění a 5 darovaných děl.
- 40 Dekret prezidenta republiky č. 108/1945 Sb. ze dne 25. 10. 1945.
- 41 Obě instituce byly sloučeny v letech 1959–1969 do jednoho právního subjektu jako Zájmové seskupení Národní galerie v Praze – Uměleckoprůmyslové museum v Praze.
- 42 Konfiskáty z doby po roce 1948 vypořádala Národní galerie v Praze v restitucích během let 1992–2007. Součástí restitucí asijského umění byly také říšské konfiskáty původně židovského majetku. Ve smyslu § 3 zákona 212/2000 S. o zmírnění některých majetkových křivd způsobených holocaustem bylo vráceno 18 předmětů čínského a japonského uměleckého řemesla, Dohoda o bezúplatném převodu uměleckých

in into one legal entity as the “Special Interest Group of National Gallery in Prague – Museum of Decorative Arts in Prague”.

42 Confiscations from the period after 1948 were settled by the National Gallery in Prague through restitutions during 1992–2007. The restitution of Asian art also included items of former Jewish property confiscated by the German Reich. In accordance with Section 3 of Act 212/2000 Coll. on the alleviation of certain property injustices caused by the Holocaust, 18 objects of Chinese and Japanese art and crafts were returned, see Agreement on the Gratuitous Transfer of Artworks, ref. no. NG 1916/2010, Archive of the NGP’s Collection of Asian Art. In total, 170 art objects were returned in restitution.

43 2,572 inv. nos. of paintings and prints, 1,056 inv. nos. of sculptures and 1,590 inv. nos. of objects of decorative art. The rest is study material.

44 3,327 inv. nos. of paintings and prints, 843 inv. nos. of sculptures, 1,174 inv. nos. of objects of decorative art, and other objects of educational nature.

45 1,548 inv. nos. of paintings and prints, 181 inv. nos. of sculptures, 289 inv. nos. of objects of decorative art.

46 “The establishment of the State Collections of Oriental Art at the National Gallery was to provide a solid organisational basis for the study and popularisation of that area of Eastern cultures which had been most neglected in our country, i.e., the area of the fine arts [...]”, ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Objectives and Tasks of the Oriental Department of the NGP (unspecified report of the Ministry of Culture).

47 The Ministry of Education, Science and Arts was active in the former Czechoslovakia between 1948 and 1953. In the new organisation of ministries in 1953, the Ministry of Culture was created, which merged again with the Ministry of Education in 1956 (Government Decree no 77/1953 Coll.). It was established separately again in 1960 (Act no. 186/1960 Coll.).

48 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, an NGP letter from 20 Jun 1952 addressed to Dr. Chodl from the Administration of National Heritage at the Ministry of Education, Science and Arts.

49 ANG, Fonds: Dr. Vl. Novotný, an NGP letter from 13 Aug 1952 addressed by L. Hájek to the Ministry of Foreign Affairs.

50 Ivan Hrbek, “Z naší orientalistiky”, *Nový Orient – časopis Orientálního ústavu v Praze*, vol. IX, 1954, 14–15.

51 Between 1945 and 1952, Hájek was editor-in-chief of the journal *Nový Orient*, the cultural and political journal of the Society for Cultural and Economic Relations with the Orient, and from issues 2–3, 1951, the cultural and political monthly of the Oriental Institute.

52 Lubor Hájek, “K organisaci a studiu orientálního umění”, *Nový Orient – kulturně-politický měsíčník Orientálního ústavu československé akademie věd*, vol. XII, no. 2, 1957, 17–18.

53 Ibid.

54 The visit took place from 23 Sep to 11 Dec 1953. ANG, Fonds: Dr. Vl. Novotný.

55 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, a letter from the NGP director Novotný to the Minister of Education and Culture Kahuda from 17 Apr 1958, ref. no. 1098/38 – orient. / MK.

děl č. j. NG 1916/2010, Archiv Sbírký umění Asie NGP. Celkově bylo v restitucích vráceno 170 uměleckých předmětů.

43 2572 inv. č. maleb a grafiky, 1056 inv. č. plastiky a 1590 inv. č. užitého umění. Zbytek tvoří studijní materiál.

44 3327 inv. č. maleb a grafiky, 843 inv. č. plastiky, 1174 inv. č. užitého umění a ostatní předměty studijního charakteru.

45 1548 inv. č. maleb a grafiky, 181 inv. č. plastiky, 289 inv. č. užitého umění.

46 „Zřízením státních sbírek orientálního umění při NG se mělo dostat pevné organizační základny studiu a popularizaci té oblasti východních kultur, která byla u nás dříve nejvíce zanedbávána, tj. oblastí výtvarného umění. [...]“, ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírký orientálního umění, Účel a úkoly OONG (blíže nespecifikovaná zpráva MK).

47 Ministerstvo školství, věd a umění působilo v tehdejším Československu mezi lety 1948–1953. V nové organizaci ministerstev v roce 1953 vzniklo Ministerstvo kultury, které se v roce 1956 opět sloučilo s resortem školství. *Vládní nařízení č. 77/1953 Sb.* Samostatně bylo zřízeno opět v roce 1960. Zákon č. 186/1960 Sb.

48 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírký orientálního umění, dopis NG ze dne 20. 6. 1952 adresovaný dr. Chodlovi ze Správy státního kulturního majetku při MŠVU.

49 ANG, fond Dr. Vl. Novotný, Dopis NG ze dne 13. 8. 1952 adresovaný MZV L. Hájkem.

50 Ivan Hrbek, Z naší orientalistiky, *Nový Orient – časopis Orientálního ústavu v Praze*, roč. IX, 1954, s. 14–15.

51 Mezi lety 1945–1952 byl Hájek odpovědným redaktorem časopisu *Nový Orient*, kulturně politické revue Společnosti pro kulturní a hospodářské styky s Orientem, od čísla 2–3, 1951 kulturně-politického měsíčníku Orientálního ústavu.

52 Lubor Hájek, K organisaci a studiu orientálního umění, *Nový Orient – kulturně-politický měsíčník Orientálního ústavu československé akademie věd*, roč. XII, 1957, č. 2, s. 17–18.

53 Ibidem.

54 Cesta trvala od 23. 9. do 11. 12. 1953. ANG, fond Dr. Vl. Novotný.

55 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírký orientálního umění, dopis ředitele NG Novotného ministru školství a kultury Kahudovi ze dne 17. 4. 1958, č. j. 1098/38 – orient. / MK.

56 Lubor Hájek, K instalaci čínské výstavy, *Výtvarná práce*, roč. 2, 2. 7. 1954, č. 13, s. 10.

57 Ibidem.

58 Ibidem.

59 Anna Zádrapová, Starý Nový Orient a jeho exotická Čína, *Nový Orient*, roč. 70, 2015, č. 4, s. 35–38.

60 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírký orientálního umění, zpráva ředitelství NG č. j. 2271/52-Dr.Há/v. adresovaná MŠVU ze dne 20. 6. 1952.

61 Předseda Z. Wirth, 11. 5. 1952: „Z. Wirth převzal předměty pro [...] OÚ v Praze [...] NpM z mobilního

- 56 Lubor Hájek, "K instalaci čínské výstavy", *Výtvarná práce*, vol. 2, no. 13, 2 Jul 1954, 10.
- 57 Ibid.
- 58 Ibid.
- 59 Anna Zádrapová, "Starý Nový Orient a jeho exotická Čína", *Nový Orient*, vol. 70, no. 4, 2015, 35–38.
- 60 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, report of the NGP directorate ref. no. 2271/52-Dr.Há/v. addressed to the Ministry of Education, Science and Arts, dated 20 Jun 1952.
- 61 Chairman Z. Wirth, 11 May 1952: "Z. Wirth took over the objects for [...] the Oriental Institute in Prague [...] The Náprstek Museum from the mobile inventory of the Chateau of Kačina," see Kristina Kaplanová, Archival Fonds: National Cultural Commission (1917–1954) – inventory, Institute of Art History, CAS, el. doc., Prague 2001, 130; for the same Oriental Institute from the Waldstein Palace in Lesser Town, 182, from the Chateau of Kynžvart, 234.
- 62 ANG, Fonds: National Gallery (1958–1964), Regulation of the Ministry of Finance no. 205/1958 Ú. I.
- 63 On the basis of the Beneš Decrees, it mostly concerned the property of the displaced people of German nationality from the Sudetenland. See, for example, Kristina Uhlíková, Jan Uhlík, Jitka Císařová et al., *Methodology of Identification of Original Owners of Movable Cultural Property Expropriated According to Decrees of the President of the Republic to Citizens of German Nationality in Czechoslovakia After World War II*, Institute of Art History (Prague: 2020).
- 64 The objects from the transfers of the National Heritage Administration came from, among other places, the Halenkov collections on the basis of NCC Decree no. 80.681/52 of 6 November 1952. Of this material, 23 woodblock prints and one collection of woodcut blocks are held in the Art of Asia Collection.
- 65 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, a letter addressed to the Museum of Decorative Arts in Prague on 2 Sep 1953 confirming the request of the National Gallery to acquire works of art; the permission of the National Heritage Administration of the Ministry of Culture for transfers from the Chateaux of Veltrusy, Český Krumlov, Horšovský Týn, Blatná, Kozel and Kynžvart had been sent to the National Gallery by mail on 9 Mar 1954.
- 66 ANG, Fonds: L. Hájek, an NGP letter from 29 May 1953 (2629/53–Dr. Há) addressed to the Ministry of Education, Science and Arts; see also a letter of the Ministry of Education, Science and Arts addressed to the NGP from 28 Jul 1953.
- 67 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, a letter of the Ministry of Education, Science and Arts addressed to the NGP from 28 Jul 1953: "Oriental objects from the state chateaux entrusted to the administration of the Oriental Department of the National Gallery: [...] We entrust to you, pursuant to §4, paragraph 2 of Act No. 137/46 Coll., the state cultural property listed in the list, [...] with the exception of the objects that form part of the installation and the objects from the State Chateau in Náměšť n. Oslavou. [...] At the same time, the administrations of the State Chateaux in Lednice, Buchlovice, Jaroměřice nad Rokytnou, Vranov, Sychrov, Hrubý Rohozec and Mnichovo Hradiště are informed of this inventáře zámku Kačina", viz Kristina Kaplanová, *Archivní fond: Národní kulturní komise (1917–1954) – inventář*, ÚDU AV ČR, el. dok., Praha 2001, s. 130; pro tentýž OÚ z Valdštejnského paláce na Malé Straně, s. 182, ze zámku Kynžvart, s. 234.
- 62 ANG, fond Národní galerie (1958–1964), Vyhláška MF č. 205/1958 Ú. I.
- 63 Na základě Benešových dekretů se jednalo převážně o majetek vysídlených obyvatel německé národnosti ze Sudet. Viz např. Kristina Uhlíková – Jan Uhlík – Jitka Císařová et al., *Metodika identifikace původních majitelů movitých kulturních statků vyvlastněných podle dekretů prezidenta republiky občanům německé národnosti na území Československa po 2. světové válce*, Ústav dějin umění AV ČR, Praha 2020.
- 64 Z převodů Státní památkové správy pocházely předměty mj. ze svozů Halenkov na základě dekretu NKK č. j. 80.681/52 z 6. 11. 1952. Z této podstaty je ve Sbírce umění Asie 23 dřevořezů a jedna sada dřevořezových štočků.
- 65 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírka orientálního umění, dopis adresovaný Uměleckoprůmyslovému museu v Praze ze dne 2. 9. 1953 dokládající žádost Národní galerie o umělecká díla, povolení Státní památkové správy Ministerstva kultury k odvozu ze státních zámků Veltrusy, Český Krumlov, Horšovský Týn, Blatná, Kozel a Kynžvart bylo zasláno Národní galerii dopisem ze dne 9. 3. 1954.
- 66 ANG, fond L. Hájek, dopis NG ze dne 29. 5. 1953 (2629/53–Dr. Há) adresovaný MŠVU; též dopis MŠVU adresovaný NG ze dne 28. 7. 1953.
- 67 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírka orientálního umění, dopis MŠVU adresovaný NG ze dne 28. 7. 1953: „Orientální předměty ze státních zámků, svěřených do správy Orientálního oddělení NG: [...] Svěřujeme Vám podle § 4, odst. 2 Zákona č. 137/46 Sb. do správy jako své depositum státní kulturní majetek uvedený v seznamu, [...] s výjimkou předmětů, které tvoří součást instalace a mimo předměty ze státního zámku v Náměšti n. Oslavou. [...] O tom se zároveň uvědomují správy státních zámků v Lednici, Buchlovicích, Jaroměřicích nad Rokytnou, Vranově, Sychrově, Hrubém Rohozci a Mnichově Hradišti a vybízejí se, aby Vám se zřetelem k ustanovení § 5 odst. 1 citovaného zákona uvedený státní kulturní majetek vydaly, jakmile o to požádáte.“
- 68 Jednalo se o předměty, které byly nejprve propůjčeny na tzv. depozitní reverz a posléze převedeny do správy (vlastnictví) Národní galerie na základě jednostranného opatření o převodu správy národního majetku s účinností od 28. 2. 1963, kterou vydala Správa kulturních zařízení v Praze, která převzala dokončení likvidace Státní památkové správy. ANG, fond Národní galerie (1958–1963), Státní památková správa, zpráva č. 2234/63 SKZ z 2. 2. 1963.
- 69 Viz NKK, např. fond ze zámku v Poběžovicích (cit. v pozn. 67), s. 234.
- 70 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírka orientálního umění, výnos MŠVU č. j. 67570/52–VIII/7 ze dne 21. 7. 1952.
- 71 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbírka

and are encouraged to hand over the state cultural property to you as soon as you request it, in accordance with the provisions of Section 5(i) of the aforementioned Act.”

68 These were objects that were first loaned on the so-called deposit reverse and then transferred to the administration (ownership) of the National Gallery on the basis of a unilateral measure on the transfer of the administration of national property with effect from 28 Feb 1963, issued by the Administration of Cultural Facilities in Prague, which took over the completion of the liquidation of the National Heritage Administration. ANG, Fonds: National Gallery (1958–1963), National Heritage Administration, report no. 2234/63 SKZ dated 2 Feb 1963.

69 See National Cultural Commission, for instance the holdings from the Chateau of Poběžovice (cited in note 67), 234.

70 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, decree of the Ministry of Education, Science and Arts ref. no. 67570/52–VIII/7 dated 21 Jul 1952.

71 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, an NGP letter addressed to the Ministry of Education, Science and Arts from 29 May 1953, inv. no. 2629/53 and Special Decree of the Ministry of Education, Science and Arts National Cultural Commission for the Administration of the State Cultural Property in Prague No. 77422/52: Confirmation. State chateau and chateau buildings, selection of material for the Oriental Department of the NGP. Permission for entry, inspection or transport to Dr. Lubor Hájek, 4 Sep 1952.

72 Lubor Hájek, “Za českými sbírkami čínského umění”, *Nový Orient – časopis Orientálního ústavu v Praze*, vol. X, no. 1, 1955, 10.

73 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, decree of the Ministry of Education, Science and Arts ref. no. 70.208/52–VIII/3 from 10 Nov 1952.

74 Dr. Novotný was at the same time the director of the Slovak National Gallery in Bratislava and was also in charge of the Cabinet for Theory and History of Art of the Academy of Sciences of the Czech Republic.

75 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Lubor Hájek, concept ref. no. 930/54 addressed to the Ministry of Culture office.

76 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, a report of Director Novotný ref. no. 2629/53 from 29 May 1953 addressed to the Ministry of Education and National Enlightenment.

77 For the first collection of transfers, see File no. 7375/75, collection items with the acquisition no. 1818 (deposits of the Oriental Institute of the NGP), 11 Dec 1975, Archive of the Collection of Asian Art of the NGP.

78 See cat. no. 51, in: Hánová and Klimtová 2021 (note 35).

79 See cat. no. 1, in: Hánová and Klimtová 2021 (note 35).

80 Šárka Velhartická, ed., *Bedřich Hrozný and 100 Years of Hittitology* (Prague: 2015).

81 Not only the Náprstek Museum, but also the Museum of Decorative Arts and museums in Olomouc, Pilsen and Hradec Králové, as well as some chateaux, objected to the decree on the ordered delimitation of the collection material (Ministry of Education Decree no. 67570/52–VIII/7 from 21 July 1952). See ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, report on the

orientálního umění, dopis NG adresovaný MŠVU ze dne 29. 5. 1953, inv. č. 2629/53, a *Zvláštní výnos MŠVU Národní kulturní komise pro správu státního kulturního majetku v Praze č. 77422/52*: Potvrzení. Státní zámecké a hradní objekty, výběr materiálu pro Orientální odd. NG. Povolení vstupu, prohlídky event. odvozu Dr. Luboru Hájekovi ze 4. září 1952.

72 Lubor Hájek, Za českými sbírkami čínského umění, *Nový Orient – časopis Orientálního ústavu v Praze*, roč. X, 1955, č. 1, s. 10.

73 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbíрка orientálního umění, výnos MŠVU č. j. 70.208/52–VIII/3 ze dne 10. 11. 1952.

74 Dr. Novotný byl současně ředitelem Slovenské národní galerie v Bratislavě a byl také pověřen vedením Kabinetu pro teorii a dějiny umění AV ČR.

75 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbíрка orientálního umění, Lubor Hájek, koncept čj. 930/54 adresovaný ministerstvu kultury, sekretariát.

76 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbíрка orientálního umění, zpráva ředitele Novotného č. j. 2629/53 ze dne 29. 5. 1953 adresovaný MŠAO.

77 První soubor převodů, viz Spis č. 7375/75, sbírkové předměty s přír. 1818 (depositum Orientálního ústavu v NG), 11. 12. 1975, Archiv Sbířky umění Asie NGP.

78 Viz č. kat. 51, in: Hánová–Klimtová (cit. v pozn. 35).

79 Viz č. kat. 1, in: Hánová–Klimtová (cit. v pozn. 35).

80 Šárka Velhartická (ed.), *Bedřich Hrozný a 100 let chetitologie / and 100 Years of Hittitology*, Praha 2015.

81 Proti výnosu o nařizené delimitaci sbírkového materiálu (Výnos MŠVU č. j. 67570/52–VIII/7 ze dne 21. 7. 1952) se ohradilo nejenom Náprstkovo muzeum, ale také UPM nebo muzea v Olomouci, Plzni a Hradci Králové i některé zámky. Viz ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbíрка orientálního umění, zpráva o odstranění překážek činnosti OONG L. Hájka, strojopis.

82 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbíрка orientálního umění, dopis ředitele NG Novotného ministerskému inspektorovi dr. Bohumilu Červíčkoví, č. j. 4958/54, ze dne 14. 12. 1954.

83 Novotný například uvádí sbírku čínských a japonských památek sběratele A. Brüllera z Nového Jičína nebo sbírku Joe Hlouchy, viz pozn. 76.

84 ANG, fond Národní galerie (1945–1958), Sbíрка orientálního umění, Hájek, koncept čj. 930/54 (cit. v pozn. 75); Lubor Hájek, *Čínské umění: o národní výtvarné tradici čínské*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1954.

85 Lubor Hájek, koncept čj. 930/54 (cit. v pozn. 75).

86 ANG, fond V. Novotný, AA3118/34, Dr. Vladimír Novotný, *Proslav k zahájení výstavy „Čínské umění“*, 29. 6. 1954.

87 *Hokusai a jeho žáci*, kat. výst., Sdružení výtvarníků Purkyně, Praha 1954. Výstava se konala od 22. 9. do 14. 11. 1954 ve výstavní síni Salon výtvarné dílo – S. V. Purkyně v Praze.

88 *Indické sochařství. Výstava uměleckých fotografií a drobných plastik*, Praha, Valdštejská jízdárna, leden–únor 1955.

89 ANG, fond Hájek, č. 152/2, dopis Lubora Hájka ministru školství Františku Kahudovi ze dne 19. 9. 1960.

removal of obstacles to the activities of Oriental Art of the NGP by L. Hájek, typescript.

82 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of the Oriental Art, a letter of the NGP director NG Novotný to the ministerial inspector, Dr. Bohumil Červíček, ref. no. 4958/54, from 14 Dec 1954.

83 For example, Novotný mentions the collection of Chinese and Japanese artefacts of collector A. Brüll from Nový Jičín or the collection of Joe Hloucha, see note 76.

84 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1958), Collection of Oriental Art, Hájek, concept ref. no. 930/54 (cited in note 75); Lubor Hájek, *Čínské umění: o národní výtvarné tradici čínské*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 1954).

85 Lubor Hájek, concept ref. no. 930/54 (note 75).

86 ANG, Fonds: V. Novotný, AA3118/34, Dr. Vladimír Novotný, “Proslov k zahájení výstavy ‘Čínské umění’” (Speech at the Opening of the Exhibition “Chinese Art”), 29 Jun 1954.

87 *Hokusai a jeho žáci* (Hokusai and His Disciples), exh. cat. (Prague: Sdružení výtvarníků Purkyně, 1954). The exhibition took place in the exhibition hall Salon výtvarné dílo – S. V. Purkyně, Prague from 22 Sep to 14 Nov 1954.

88 *Indian Sculpture. Exhibition of Artistic Photographs and Small Sculptures*, Prague, Waldstein Riding Hall, Jan–Feb 1955.

89 ANG, Fonds: Hájek, no. 152/2, a letter of Lubor Hájek addressed to Minister of Education František Kahuda from 19 Sep 1960.

90 Ibid.

91 Ibid, 2.

92 Ibid, 3.

93 Archive of the Oriental Institute, CSAS, Fonds: OI CSAS (1953–1972), sign. 273, inv. no. 81, Proposal for “Muzeum východních a mimoevropských kultur” (Museum of Eastern and Non-European Cultures) CSAS ref. no. 840/2–966/60 from 24 May 1960.

94 Archive of the Oriental Institute, CSAS, Fonds: OI CSAS (1953–1972), sign. 273, inv. no. 81, Report ref. no. 24544/60–V/2 from Nov 1960.

95 ANG, Fonds: Hájek, no. 152/2, Lubor Hájek in a letter to Jiří Kotalík from 18 Oct 1985.

96 Ibid.

97 Lubor Hájek, “Čínské umění v renesančním zámku”, *Výtvarná práce*, no. 13, 1961, 8.

98 For the guide to the exposition, see Lubor Hájek, *Sbírky čínského umění, Benešov nad Ploučnicí – státní zámek a čínské sbírky Národní galerie* (Prague: 1963), 22–54. For more on the exposition, see Milena Stránská, “Mistrovská díla čínského umění”, *Nový Orient*, vol. XVI, no. 9, 1961, 202–203.

99 Hájek (note 97).

100 Ibid.

101 Ibid.

102 The list of losses included a total of 2,025 works, including 1,095 objects of decorative art, 917 sculptures and 13 paintings. The Chinese art collection was the most affected by the loss, with, for instance, up to 900 objects in the category of decorative art.

103 *Sagoromo monotagari* (The Tale of Sagoromo), inv. no. Vm 893, Collection of Asian Art, NGP.

104 The exhibition, organised by the Japanese Association at the Oriental Institute, was held in Pštrossova Street in Prague from 17 to 30 Dec 1936. Archive of the Oriental

90 Ibidem.

91 Ibidem, s. 2.

92 Ibidem, s. 3.

93 Archiv Orientálního ústavu ČSAV, fond OÚ ČSAV (1953–1972), sign. 273, inv. č. 81, Návrh „Muzea východních a mimoevropských kultur“, ČSAV č. j. 840/2–966/60 z 24. 5. 1960.

94 Archiv Orientálního ústavu ČSAV, fond OÚ ČSAV (1953–1972), sign. 273, inv. č. 81, Zpráva č. j. 24544/60–V/2 z listopadu 1960.

95 ANG, fond Hájek, č. 152/2, Lubor Hájek v dopise Jiřímu Kotalíkovi z 18. 10. 1985.

96 Ibidem.

97 Lubor Hájek, *Čínské umění v renesančním zámku, Výtvarná práce*, 1961, č. 13, s. 8.

98 Průvodce expozicí viz Lubor Hájek, *Sbírky čínského umění, Benešov nad Ploučnicí – státní zámek a čínské sbírky Národní galerie*, Praha 1963, s. 22–54. K expozici dále Milena Stránská, *Mistrovská díla čínského umění, Nový Orient*, roč. XVI, 1961, č. 9, s. 202–203.

99 Hájek (cit. v pozn. 97).

100 Ibidem.

101 Ibidem.

102 Na seznamu úbytků bylo celkem 2025 děl, z toho 1095 předmětů užitého umění, 917 plastik a 13 obrazů. Ztráta nejvíce postihla sbírku čínského umění, například až 900 předmětů v kategorii užitého umění.

103 *Ilustrace k Vyprávění o Sagoromovi (Sagoromo monotagari)*, inv. č. Vm 893, Sbírnka umění Asie NGP.

104 Výstava, kterou uspořádalo Japonské sdružení při OÚ, se konala od 17. do 30. 12. 1936 v Pštrossově ulici v Praze. Archiv Orientálního ústavu ČSAV, fond Orientální ústav, č. fondu 23, Japonské sdružení (1936), s. 16; Viz také články v denících *Prager Presse, Bohemia* a *Prager Tagblatt* z 18. 12. 1936, ANG.

105 Eda Kriseová, Hořící Buddhové, *Výtvarné umění*, 1970, s. 6.

106 Ibidem.

107 Ibidem.

108 Obrazů a grafik bylo celkem 2984 a faksimilií 387.

109 Tomáš Winter, *Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění*, rigorózní práce, Ústav pro dějiny umění, FF UK, Praha 2006.

110 Hánová (cit. v pozn. 6).

111 Hlouchova sbírka kjótských a ósackých dřevořezů, viz Jana Ryndová, *Jeviště Japanu: ósacký a kjótský dřevořez ve sbírce Národní galerie v Praze*, Praha 2019.

112 Michaela Pejčochová, *Posel z Dálného východu: Vojtěch Chytil a sběratelství moderní čínské tušové malby v meziválečném Československu*, Praha 2019.

113 Ibidem.

114 Hánová (cit. v pozn. 6).

115 Ibidem.

116 Ibidem. V posledních dvaceti letech sbírka získala významné dary čínského a japonského užitého umění od Reinera Kreissla, nebo sbírku čínských obrazů Chang Chien-Shynga, viz Michaela Pejčochová (ed.), *Pohledy z a do jiného světa: čínské portréty předků ze sbírky Národní galerie v Praze*, Praha 2015. Zcela nedávno získala Národní galerie v Praze unikátní dar 527 japonských zenových obrazů a kaligrafie od Felixe

Institute of the Czech Academy of Sciences, Fonds: Oriental Institute, fonds no. 23, Japanese Association (1936), 16. See also articles in the dailies *Prager Presse*, *Bohemia*, and *Prager Tagblatt* from 18 Dec 1936, ANG.

105 Eda Kriseová, “Hořící Buddhové”, *Výtvarné umění*, 1970, 6.

106 Ibid.

107 Ibid.

108 A total of 2,984 paintings and prints, and 387 facsimiles.

109 Tomáš Winter, “Emil Filla, Primitivism and Non-European Art”, diss. (Department of Art History, Faculty of Arts, Charles University, Prague, 2006).

110 Hánová, *Japanese Woodblock Prints* (note 6).

111 Regarding Hloucha’s collection of woodblock prints from Kyoto and Osaka, see Jana Ryndová, *Japan’s Stage: Ōsaka and Kyoto Woodblock Prints in the Collections of the National Gallery Prague* (Prague: 2019).

112 Michaela Pejšochová, *Emissary from the Far East: Vojtěch Chytil and the Collecting of Modern Chinese Painting in Interwar Czechoslovakia* (Prague: 2019).

113 Ibid.

114 Hánová, *Japanese Woodblock Prints* (cited in note 6).

115 Ibid.

116 Ibid. In the last 20 years, the collection has acquired important gifts of Chinese and Japanese decorative art from Reiner Kreissl, and a collection of Chinese paintings by Zhang Jianxing, see Michaela Pejšochová, ed., *Glimpses From and Into Another World: Chinese Ancestor Portraits from the Collection of the National Gallery in Prague* (Prague: 2015). The National Gallery in Prague recently acquired a unique gift of 527 Japanese Zen paintings and calligraphy from Felix Hess; see John Stevens, Felix Hess, *Seeing Zen: Zenga from the Kaeru-An Collection* (Hong Kong: 2019).

117 The authorship of the portrait was determined by Zdenka Klimtová. See Lubor Hájek, P. Das Gupta, *Ajit Chakravarti: sochy, kresba, grafika*, exh. cat. (Prague: Svaz československých výtvarných umělců, 1961), cat. no. 12. For over 20 years the National Gallery has presented contemporary Korean ceramic artists (1998–1999), Japanese sculptor Hiroshi Ohnari (1999), Chinese conceptual artist Xu Bing (2000), Taiwanese painter Xu Guohuang (2004–2005), and a number of contemporary Japanese calligraphers (2011, 2013, 2015).

118 *Contemporary Japanese Calligraphy and Painting*, Prague, Waldstein Riding School, 11 Dec 1986 – 18 Jan 1987 in cooperation with the Ministry of Culture, Embassy of Japan in the Czech Republic and The Japan Foundation. Regarding the NGP Collection, see Markéta Hánová, “Traces of ink: the collection of modern Japanese calligraphy at the National Gallery in Prague”, *Andon: Shedding Light on Japanese Art*, 2016, no. 101, 24–46.

119 In a shorter intermezzo in 2010, about a fifth of the collection was temporarily made available in an exhibition on the 1st floor of the Kinský Palace, only to be relocated 8 years later to the unsuitable exhibition space of the open storage area in the Trade Fair Palace.

120 This article follows up on the author’s previous research paper about the founding of the Collection of Asian Art at the National Gallery in Prague. Markéta Hánová, “The Collection of Asian Art in the National Gallery in Prague:

Hesse, viz John Stevens – Felix Hess, *Seeing Zen: Zenga from the Kaeru-An Collection*, Hong Kong 2019.

117 Autorství portrétu určila Zdenka Klimtová. Viz Lubor Hájek – P. Das Gupta, *Ajit Chakravarti: sochy, kresba, grafika*. kat. výst., Svaz československých výtvarných umělců, Praha 1961, č. kat. 12. Za posledních více jak dvacet let se v Národní galerii představili současní korejsí umělci keramiky (1998–1999), japonský sochař Hiroshi Ohnari (1999), čínský konceptuální umělec Xu Bing (2000), tchajwanský malíř Xu Guohuang (2004–2005) a řada současných japonských kaligrafů (2011, 2013, 2015).

118 *Soudobá japonská kaligrafie a malba*, Praha, Valdštejnská jízdárna, 11. 12. 1986 – 18. 1. 1987 ve spolupráci s Ministerstvem kultury, Velvyslanectvím Japonska v České republice a The Japan Foundation. O sbírce v Národní galerii viz Markéta Hánová, *Traces of ink: the collection of modern Japanese calligraphy at the National Gallery in Prague, Andon: shedding light on Japanese art*, 2016, č. 101, s. 24–46.

119 V kratším intermezzu byla v roce 2010 provizorně zpřístupněna asi pětina sbírky v expozici v 1. patře paláce Kinských, aby byla bohužel po osmi letech přemístěna do expozičně nevhodných prostor ve výstavním formátu otevřeného depozitáře ve Veletržním paláci.

120 Tento příspěvek navazuje na autorčinu dřívější rešerši k založení Sbírký umění Asie v Národní galerii v Praze. Markéta Hánová, *Sbírka asijského umění v Národní galerii v Praze: Pojetí velkorysosti ve formování sbírky japonského umění a v ikonografii japonského buddhismu*, in: Budak–Pejšochová (cit. v pozn. 29).

The Concept of Generosity in the Development of the Japanese Art Collection and in the Iconography of Japanese Buddhism”, in: Budak and Pejčochová eds., *Generosity. The Art of Giving* (note 29).

Abstract

Seventy years ago, a separate collection was established at the National Gallery in Prague – the Department of Oriental Art, which is today called the Collection of Asian Art. The founding of the collection was inspired by the cultural and political interests of what was then Czechoslovakia in the 1950s. However, the first seeds of the future collection of Asian art were sown in the 1930s, thanks to the acquisition activities of the State Collection of Old Art and the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts. Until the establishment of the National Gallery in Prague by a legislative act in 1949, older collections administered approximately 350 art objects of Asian origin. This was one of the reasons why a separate Department of Oriental Art was officially set up at the National Gallery in Prague by the Decree of the Ministry of Education, Science, and Arts of 16 November 1951. This document also legitimised the post-war concept of keeping artefacts of Asian origin in Czechoslovakia as national cultural heritage administered by a state gallery institution. Many items were thus confiscated from private collections in the post-war period or brought in from regions as part of the post-1948 policy to centralise state collections. Apart from the organised transfers, the greatest contribution resulted from the ability to purchase artworks from significant private collections, which were proof that Asian art collecting had a lively tradition in the country. This was in no small measure thanks to Lubor Hájek (1921–2000), the first head of the newly established Department of Oriental Art, who would celebrate his 100th birthday this year. Hájek laid the foundations for this important state collection of Asian art in Czechoslovakia.

This study focuses primarily on the key conditions that influenced the formation of the collection of Asian art and on the legacy of its founder, Lubor Hájek, who headed the collection from its inception until 1986.

Translated by Martina Neradová

Anotace

Před sedmdesáti lety byla v Národní galerii v Praze zřízena samostatná sbírka pod názvem Oddělení orientálního umění, která dnes působí pod názvem Sběrka umění Asie. Založení sbírky podnítily především kulturně-politické zájmy tehdejšího Československa v padesátých letech 20. století. První zárodky budoucí sbírky asijského umění se však díky sbírkotvorné aktivitě Státní sbírky starého umění a Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění začaly utvářet již ve třicátých letech 20. století. Do ustavení Národní galerie v Praze zákonem z roku 1949 tak bylo de facto ve starších fondech spravováno na 350 uměleckých předmětů asijské proveniencí. Tato skutečnost byla jedním z důvodů, proč bylo *Výnosem Ministerstva školství, vědy a umění* ze dne 16. listopadu 1951 v Národní galerii v Praze oficiálně ustaveno samostatné Oddělení orientálního umění. Tento dokument také legitimizoval poválečnou koncepci soustředit umělecký materiál asijské proveniencí na našem území jakožto národní kulturní dědictví ve správě státní galerijní instituce. Jednalo se především o poválečné konfiškáty soukromých sbírek a o programovou centralizaci památek ze státních fondů po roce 1948. Vedle organizovaných svozů bylo však nejpřínosnější to, že se podařilo zakoupit památky z významných soukromých sbírek, jež dokládaly živou tradici sběratelství asijského umění u nás. Velkou zásluhu na tom měl první vedoucí nově ustaveného Oddělení orientálního umění Lubor Hájek (1921–2000), od jehož narození letos uplynulo sto let. Hájek položil základ významné státní sbírce uměleckých památek Asie na našem území.

Studie se zaměřuje především na ty důležité okolnosti, které ovlivnily budování sbírky asijského umění a odkaz jejího zakladatele Lubora Hájka, jenž stál v čele sbírky od jejího vzniku až do roku 1986.



1/ ↑

Two Manifestations of Bodhisattva Guanyin, China, Qing dynasty (1644–1911), 18th–19th century, ink, colours and gold on silk, 100 × 31 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 3456 – 1161/23. Transferred from the Cultural Facilities Administration in 1963

Dvě podoby bódhisattvy Kuan-jin, Čína, dynastie Čching (1644–1911), 18.–19. století, tuš, barvy a zlato na hedvábí, 100 × 31 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 3456 – 1161/23. Převezeno roku 1963 od Správy kulturních zařízení

2/ →

Bodhisattva Guanyin Standing on a Lotus Base, China, Qing dynasty (1644–1911), 16th–17th century, wood (poplar), h. 190 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vp 1085 – 1155/9. Purchased from Josef Morák in 1962, originally the Josef Martínek Collection

Stojící bódhisattva Kuan-jin na lotosovém podstavci, Čína, dynastie Čching (1644–1911), 16.–17. století, dřevo (topol), v. 190 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 1085 – 1155/9. Zakoupeno roku 1962 od Josefa Moráka, původně sbírka Josefa Martínka



Lubor Hájek and the Collection of Chinese Buddhist Art at the National Gallery in Prague

MICHAELA PEJČOCHOVÁ

In the autumn of 1951, the Department of Oriental Art was established at the National Gallery in Prague with the task of assembling collections of Asian art from various private and public sources in what was then Czechoslovakia. Led by Lubor Hájek (1921–2000), the collection gradually grew to include artworks from China, Japan, Tibet, India and South and South-East Asia. The acquired works also included a number of objects linked with the Buddhist cult. One of the most important systems of thought throughout the Asian continent, Buddhism has in the last two millennia given rise to ideas that have become a basis for the creation of paintings, sculptures, and objects of decorative art not initially considered works of art. Once discovered by Western collectors, however, they became prized objects of collectors' interest. These works had primarily spiritual and cultic functions in their original context, which were reflected in their form and manner of execution, while in the new context, their value was judged in terms of their aesthetic, historical, and iconographic aspects. This development culminated

Lubor Hájek a sbírka čínského buddhistického umění v Národní galerii v Praze

V listopadu roku 1951 bylo v Národní galerii zřízeno oddělení orientálního umění, jehož úkolem se stalo soustředit do své správy sbírky asijského umění z nejrůznějších soukromých i veřejných zdrojů v tehdejší Československu. Pod vedením Lubora Hájka (1921–2000) se sbírka postupně rozrůstala o díla z Číny, Japonska, Tibetu, Indie, jižní a jihovýchodní Asie. Mezi získanými díly byla i řada předmětů spojených s buddhistickým

in the centralisation of collections in public institutions, where the originally utilitarian and cult objects became artworks governed by the regime of museum administration.¹ Works of Chinese Buddhist art in the collection of the National Gallery in Prague, which found their way into the collections of the Oriental Department after its establishment through various routes, had a similar fate. This paper will focus on detailing the contexts from which Chinese Buddhist artworks in the territory of former Czechoslovakia reached the National Gallery in Prague, and provide details about representative artefacts. In Central Europe, the earliest collections of Asian art originated during the Renaissance as part of aristocratic estates in which Buddhist works appeared only sporadically. It was not until the second half of the nineteenth century that such objects could be found in aristocratic collections, as some collectors personally travelled to non-European destinations and travel literature about exotic lands soared in popularity.²

Collections of wealthy industrialists and philanthropists also began to take shape at this time; they invested some of their wealth amassed thanks to the boom in various industries in their own art collections or in the development of regional institutions for public collecting.³ Buddhist artworks are more often represented in the latter, and their numbers continued to grow in interwar collections. Some of their owners lived in Asia for a long time, were acquainted with the local art world and, consequently, brought high-quality artworks back to Europe. Key collectors who acquired Buddhist artefacts in Asia and sold them in interwar Czechoslovakia included Joe (Josef) Hloucha (1881–1957),⁴ Josef Martínek (1888–1976)⁵ and Vojtěch Chytil (1896–1936).⁶

The last phase of the boom in Buddhist art collecting came after World War II, when the Czechoslovak Socialist Republic and the People's Republic of China fostered warm relations after the Communist takeover, and the exchange of artefacts became part of their relationship. Moreover, the new regime cracked down hard on all kinds of religious expression, and Buddhist works found their way both into art collections and onto the free market, which still functioned to a limited extent in China in the early 1950s. It was thus possible to acquire several examples of Buddhist sculpture and painting in the first decade after the establishment of the Oriental Art Department of the National Gallery in Prague that remain highlights of the Collection of Asian art.

The following text will detail the above-mentioned phases of the creation of Asian art collections, focusing on Buddhist works that enriched Czech collections in the given context. It will also recall the founding role of the first head of the Oriental Art Department of the National Gallery in Prague, Lubor Hájek, who would have turned one hundred on 5 May 2021, and will describe his relationship to Buddhism and views on the individual works documenting this development. The study will also look at the context of some Chinese Buddhist art acquisitions, bringing to light events in

kultem. Jakožto jeden z nejvýznamnějších myšlenkových systémů rozšířených po celém asijském kontinentu dal buddhismus vzniknout představám, jež se v posledních dvou tisíciletích staly podkladem pro zrod maleb, soch a prací užitého umění, které zpočátku nebyly považovány za umělecká díla. Poté, co je objevili západní sběratelé, se však změnila v ceněné objekty sběratelského zájmu. Zatímco ve svém původním kontextu měla tato díla především duchovní a kultovní funkce, které se promítly do jejich podoby a způsobu zpracování, v novém kontextu se jejich hodnota posuzovala z hledisek estetických, historických a ikonografických. Tento vývoj pak dovršila centralizace sbírek ve fondech veřejných institucí, kde se z původně užitných a kultovních předmětů stala díla podléhající režimu muzejní správy.¹ Podobný osud měly práce čínského buddhistického umění ve sbírce Národní galerie v Praze, které se po založení orientálního oddělení různými cestami dostaly do jeho fondů. Tento článek se zaměří na přiblížení kontextů, z nichž se čínská buddhistická díla na území bývalého Československa dostávala do Národní galerie v Praze a přiblíží jejich reprezentativní zástupce. Nejstarší sbírky asijského umění vznikaly ve střední Evropě jako součásti šlechtických sídel již od renesance, avšak zde se buddhistické práce objevovaly ojediněle. Součástí aristokratických sbírek se podobné předměty stávaly až od druhé poloviny 19. století, kdy se někteří sběratelé osobně vypravili do mimoevropských destinací a strmě rostla obliba cestovatelské literatury o exotických krajích.²

V této době se navíc začaly formovat kolekce bohatých průmyslníků a filantropů, kteří část svého jmění, nabytého díky rozmachu nejrůznějších průmyslových odvětví, investovali do vlastních uměleckých sbírek nebo do rozvoje veřejných sbírkových institucí ve svém regionu.³ Zde jsou díla buddhistického umění zastoupena častěji a jejich počet dále narostl v kolekcích prvorepublikových sběratelů. Někteří z nich dlouhodobě žili v Asii, byli dobře obeznámeni s tamním uměleckým prostředím, a do Evropy díky tomu přiváželi kvalitní umělecká díla. Mezi sběratele, kteří přímo v Asii získávali předměty buddhistického umění a dále je prodávali v meziválečném Československu, patřili především Joe (Josef) Hloucha (1881–1957),⁴ Josef Martínek (1888–1976)⁵ a Vojtěch Chytil (1896–1936).⁶

Poslední fáze rozkvětu sběratelství buddhistického umění nastala po druhé světové válce, kdy Československá socialistická republika a Čínská lidová republika (dále ČLR) po komunistickém převratu okázale pěstovaly vřelé vztahy a výměna uměleckých předmětů se stala jejich součástí. Nový režim navíc tvrdě potíral nejrůznější projevy náboženství, a buddhistická díla se tak dostávala jak do uměleckých sbírek, tak na volný trh, který v Číně ještě počátkem padesátých let v omezené míře fungoval. V první dekádě po založení orientálního oddělení Národní galerie v Praze se proto podařilo získat několik ukázek buddhistické skulptury a malby, které jsou dnes perlami sbírky asijského umění.

the turbulent history of the Asian art collection, which celebrated its seventieth anniversary in November 2021.

Aristocrats' Collections

Artworks of Asian origin first appeared in Europe in aristocratic collections. Porcelains, objects decorated in lacquer and textiles imported from Asia adorned aristocratic residences starting in the sixteenth century, but artefacts of Chinese Buddhism were still rare in these collections, and only began to reach the European market in the nineteenth century with the expansion of travel to non-European destinations and the deepening scholarly interest in non-European cultures. Nevertheless, they still constituted only a very small minority of imported items compared to decorative artefacts and objects of decorative arts.

During the twentieth century, art collections of aristocratic families and entrepreneurs in Central Europe suffered mostly an unhappy fate, including massive dislocations, expropriations and losses. After the establishment of the Czechoslovak Republic in 1918, laws restricting the nobility's ownership were adopted, and after World War II, they were followed by further large-scale confiscations that effectively destroyed these collections.⁷ Some artworks from these collections found their way to public collecting institutions, such as the National Gallery in Prague, the Museum of Decorative Arts in Prague, the National Museum, the Jewish Museum, the Military History Museum and many regional institutions. Many other artworks were destroyed or forever lost.

The confiscated artistic artefacts that found their way to the National Gallery in Prague during and after World War II from the former aristocratic collections, included the occasional Buddhist artefacts whose limited number made them unique examples. All the more interesting is the finding that in a few cases, the original owners had high-quality examples of Asian Buddhist painting and sculpture. For example, Count Jeronym Colloredo-Mansfeld (1870–1942), whose family had bought Zbiroh Chateau in 1879, worked as a naval attaché in Tokyo in 1904–1907 and appeared to have brought Chinese and Japanese artworks from there. However, it is also possible that he acquired some of them later on the European art market. Nevertheless, descriptions of the Zbiroh Chateau furnishings clearly indicate its living rooms were decorated with many works of art, including several Buddhist statues and paintings, in the 1940s when it was occupied by the Nazis.⁸ Most of the more valuable artefacts were taken by the Nazis in 1942, of which ten Japanese and Chinese paintings, including four Japanese Buddhist paintings, found their way to the National Gallery in Prague – the thousand-armed bodhisattva Kannon and the Amida Buddha descending from heaven can currently be identified.⁹ The whereabouts of the Buddhist sculptures, which according to the inventory lists were also housed at Zbiroh Chateau, are unknown.

The remarkable Chinese painting with two depictions of Guanyin, bodhisattva of compassion (**Fig. 1**), comes from an unidentified collection confiscated

Následující řádky postupně představí výše jmenované fáze budování sbírek asijského umění a zaměří se na buddhistická díla, která v daném kontextu české sbírky obohatila. Článek také připomene zakladatelskou roli prvního přednosty orientálního oddělení Národní galerie v Praze, Lubora Hájka, který by se 5. května 2021 dožil stých narozenin, přiblíží Hájkův vztah k buddhismu a jeho názory na jednotlivá díla, která budou uvedený vývoj dokumentovat. Studie také zrekapituluje kontext některých akvizic čínského buddhistického umění, a přiblíží tak události z pohnuté historie sbírky asijského umění, která v listopadu 2021 oslavila 70 let od svého vzniku.

Aristokratické sbírky

Díla asijského umění se v Evropě nejprve objevila jako součást šlechtických sbírek. Porcelán, předměty zdobené lakem a textilie dovezené z Asie zdobily aristokratické rezidence již od 16. století, avšak čínské buddhistické předměty bychom v těchto sbírkách našli jen zcela ojediněle. Ty se na evropský trh začaly dostávat teprve v 19. století s rozmachem cest do mimoevropských destinací a prohloubením vědeckého zájmu o neevropské kultury. Stále však tvořily v porovnání s dekorativními artefakty a předměty užitých umění jen naprostou menšinu dovážených předmětů.

Šlechtické a velkopodnikatelské umělecké sbírky ve střední Evropě potkal v průběhu 20. století většinou nepřilíš šťastný osud, jehož součástí byly masivní dislokace, vyvlastňování a ztráty. Již po ustavení Československé republiky roku 1918 byly schváleny zákony, jež omezovaly vlastnictví šlechty, a po druhé světové válce na ně navázaly další rozsáhlé konfiskace, které tyto sbírky do značné míry zlikvidovaly.⁷ Některá díla z těchto kolekcí se dostala do fondů veřejných sbírkových institucí, jako byly Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Národní muzeum, Židovské muzeum, Vojenské historické muzeum a mnohé regionální instituce, zatímco další byla nenávratně zničena nebo ztracena.

Mezi konfiskáty, které se již během druhé světové války a po jejím skončení dostávaly do Národní galerie v Praze z někdejších šlechtických sbírek, sporadicky figurovaly také předměty buddhistického umění, avšak vzhledem k jejich omezenému výskytu v těchto sbírkách se jednalo o zcela ojedinělé příklady. O to zajímavější je zjištění, že původní majitelé v několika málo případech vlastnili kvalitní ukázky asijské buddhistické malby a sochařství. Například hrabě Jeronym Colloredo-Mansfeld (1870–1942), jehož rodina koupila roku 1879 zámek Zbiroh, působil mezi lety 1904 a 1907 jako námořní atašé v Tokiu a nejspíše odtud si dovezl díla čínského a japonského umění. Není vyloučena ani možnost, že některá mohl získat i později na evropském trhu s uměním. Z popisů vybavení zbirožského zámku je nicméně zřejmé, že jeho obytné místnosti byly ve čtyřicátých letech, kdy ho obsadili nacisté, vyzdobeny množstvím uměleckých prací, k nimž patřilo i několik buddhistických soch a obrazů.⁸ Většinu

after 1948, probably in Northern Bohemia. The hanging scroll depicts two manifestations of this popular Buddhist icon – the three-headed, and six-armed forms of Guanyin in the painting's bottom part, and the white-robed Guanyin (*Baiyi Guanyin* 白衣觀音) above. The tantric manifestation with many hands and several faces, which can have a number of variations, such as, for example, the hundred-armed or hundred-headed Guanyin, holds a bell and a wand with a miniature canopy in one pair of hands, a bow and an arrow in another, and in the third a sun and a moon inscribed with the Chinese characters for these two heavenly bodies. All of these symbols can relate to the Buddhist concepts of awakening and requests for protection from believers or donors. The sun and moon refer to the cosmic balance independent of human action, which this deity's icon represents. The triple-faced head is decorated with a crown divided into pointed cartouches, which are also common in the bodhisattva Guanyin's tantric forms in Tibetan Buddhism and often bear a small representation of the Amitabha Buddha in each field, which is his attribute and is also found in sculptural representations of this deity. The icon at the top of the scroll, representing what is known as the white-robed Guanyin, looks gentle and soulful compared to the stern-looking six-armed deity. This version of the bodhisattva Guanyin is often depicted in China in female form, wearing a splendid flowing robe and a veil covering her upswept hair. Her attributes are a water bottle and a willow sprig held in her hands, as well as bamboo, which we see here as a decorative motif both on the veil and in the cloud above the goddess' head. Above the forehead, a miniature golden image of the Amitabha Buddha is again attached to the combed hair. Both deities have spectacular golden haloes and the fine elaborate execution in thin ink lines suggests it is the work of an experienced professional painter of Buddhist themes.

The painting was transferred to the National Gallery in Prague in 1963 from the Cultural Facilities Administration, which had acquired it from the depot of confiscated artefacts at Sychrov Chateau to which it had found its way after World War II, probably from a collection in Liberec or thereabouts. These warehouses served to assemble artworks confiscated from various collections, often with no documentation of their origin,¹⁰ hence the difficulty in tracing the original owners of the confiscated works today, though sometimes they are found after many years of research.¹¹ As far as the building of the collection of Asian art at the National Gallery is concerned, a crucial role was played by the fact that the newly established Oriental Art Department was mandated by a decree of the Ministry of Education, Sciences and Arts of 21 July 1952 to take over Asian objects from other public institutions, including these warehouses.¹² So when Lubor Hájek was appointed head of the Oriental Art Department, he visited chateaux and other sites to select works of Asian provenance allocated for transfer to the Oriental Art Department collections.¹³ At the same time, Asian artefacts from the warehouses of the National Cultural

hodnotnějších předmětů nacisté odvezli v roce 1942 a do Národní galerie v Praze se z těchto svazů dostalo deset děl japonské a čínské malby včetně čtyř japonských buddhistických obrazů, z nichž je v současnosti možné identifikovat malby Tisícirukého bódhisattvy Kannon a buddhy Amidy sestupujícího z nebes.⁹ Buddhistické sochy, které se v zámku Zbiroh dle soupisu také nacházely, jsou dnes nezvěstné.

Z doposud neidentifikované sbírky zkonfiskované po roce 1948 pravděpodobně v severočeském regionu pochází pozoruhodný čínský obraz se dvěma vyobrazeními bódhisattvy milosrdenství Kuan-jin. (**obr. 1**) Na svitku jsou namalovány dvě manifestace této populární buddhistické ikony: tříhlavá a šestiruká podoba Kuan-jin ve spodní části malby a tzv. Kuan-jin v bílé říze (*Paj-i Kuan-jin* 白衣觀音) nad ní. Tantrická manifestace s mnoha rukama a několika tvářemi, která může mít více variant například až po storukou nebo stohlavou Kuan-jin, drží v jednom páru rukou zvonec a hůlku s miniaturním baldachýnem, ve druhém luk a šíp a ve třetím slunce a měsíc nadepsané znaky pro tato dvě nebeská tělesa. Všechny zmíněné symboly se mohou vztahovat k buddhistickému konceptu prozření a prosbám o ochranu věřících či donátorů. Slunce a měsíc odkazují k vesmírné rovnováze nezávislé na lidském konání, kterou ikona božstva reprezentuje. Hlava s trojitou tváří je zdobena korunou rozdělenou do zašpičatělých kartuší, která bývá u tantrických podob bódhisattvy Kuan-jin běžná i v tibetském buddhismu a často nese v jednotlivých polích malé zobrazení buddhy Amitábhy, jenž je jeho atributem a setkáváme se s ním i u sochařských ztvárnění tohoto božstva.

Ikona v horní části svitku, představující tzv. Kuan-jin v bílé říze, vypadá ve srovnání s přísně vyhlížejícím šestirukým božstvem jemně a oduševněle. Tato verze bódhisattvy Kuan-jin bývá v Číně znázorňována v ženské podobě v honosném splývavém rouchu a závoji zakrývajícím vyčesané vlasy. Jejími atributy jsou lahvička na vodu a vrbová snítka, jež drží v rukou, stejně jako bambus, který zde vidíme jako zdobný motiv jak na závoji, tak v obláčku vznášejícím se nad hlavou božstva. Nad čelem je ke sčesaným vlasům připojena opět miniaturní zlatá podobenka buddhy Amitábhy. Obě božstva mají efektní, zlatem vyvedené svatozáře a jemná detailní práce tenkými tušovými liniemi nasvědčuje tomu, že se jedná o dílo zkušeného profesionálního malíře buddhistických témat.

Obraz byl do sbírky Národní galerie v Praze převeden roku 1963 od Správy kulturních zařízení, která ho získala ze sběrný konfiskovaných památek na zámku Sychrov, kam se dostal po druhé světové válce nejspíše z některé sbírky v Liberci či jeho okolí. Tato skladiště sloužila k shromažďování uměleckých předmětů vyvlastněných z nejrůznějších sbírek a přicházela sem často bez dokumentace svého někdejšího původu.¹⁰ Proto je dnes komplikované vystopovat původní majitele zabavených děl, i když se to v některých případech po mnohaletém výzkumu po-

Committee and its successors, including the above mentioned painting of the two manifestations of the bodhisattva of compassion Guanyin, eventually found their way to the Oriental Art Department.

Buddhist Art in the Interwar Collections

The collections brought to Czechoslovakia between the two world wars by travellers and art dealers who had personally visited Asian countries and bought artefacts in local markets were relatively rich in Buddhist artworks. While Joe Hloucha focused especially on Japanese Buddhist art, Josef Martínek and Vojtěch Chytil resided in China for a long time and the National Gallery in Prague acquired Chinese Buddhist artefacts that are still among the most precious in its collections from their former collections.

The Josef Martínek Collection

Josef Martínek came to Asia in the early twentieth century and is believed to have settled in Shanghai before the fall of the Chinese empire in 1911. He later lived in Wuhu and Tianjin, where he worked for the British Maritime Customs Office for nearly twenty years. After World War I, he sometimes returned to Europe and, starting in the 1920s, presented there a large collection of ancient Chinese art, which he had several times offered for sale at auctions in London. He returned to Prague for good in 1930 and opened an antiquities shop in the Mánes Gallery. In the spring of 1930, Martínek organized a large exhibition of ancient Chinese art in the Trade Fair Palace, and President Tomáš Garrigue Masaryk purchased – upon the recommendation of art historians – a vast assemblage of artefacts for a future state collection of Asian art, using money from his Jubilee Fund.¹⁴ Another Martínek exhibition at Mánes followed in late 1931,¹⁵ for which he had reportedly brought a large collection of newly acquired artefacts, including rare archaic bronzes, Buddhist statues and old paintings, in the summer of that year.

Masaryk's purchase of Chinese antiquities for the planned state collection of non-European art contained only a minimum of Buddhist items. However, major Chinese Buddhist works from Martínek's exhibitions later found their way to the National Gallery in Prague collections, mostly through purchase from their owners, who had acquired them from Josef Martínek or his family. They included the visually attractive sculpture of Arhat Maha Kasyapa in a colourful monk's robe, the oldest of the Shakyamuni Buddha's direct disciples. In the original arrangement in the Chinese monastery, Arhat Maha Kasyapa was usually placed to the right of a seated Buddha, while his counterpart, the youngest disciple Arhat Ananda, is usually situated to the left.¹⁶ The statue was already identified as the so-called first apostle of Buddhism, that is, the oldest of the Buddha's disciples, by Josef Martínek, who had allegedly obtained it from a temple in Shanxi province. He probably brought it in the summer of 1931, when it first appeared in the press and in the catalogue of Martínek's exhibition.¹⁷ The story of this sculpture after World War II was as dramatic as that of its owner,

daří.¹¹ Z hlediska budování sbírky asijského umění v Národní galerii sehrála zásadní roli skutečnost, že bylo nově zřízené orientální oddělení výnosem Ministerstva školství, věd a umění z 21. července 1952 pověřeno převzít asijské exponáty z dalších veřejných institucí včetně těchto skladů.¹² Lubor Hájek proto v prvních letech po svém nástupu do funkce přednosty orientálního oddělení objížděl zámecké a další objekty, kde vybíral díla asijské provenience určená k převodu do fondů orientálního oddělení.¹³ Zároveň sem byly postupně předány také asijské artefakty ze skladů Národní kulturní komise a jejich nástupců, k nimž patří uvedená malba dvou podob bodhisattvy milosrdenství Kuan-jin.

Buddhistické umění v prvorepublikových sbírkách

Na buddhistické artefakty byly poměrně bohaté sbírky, jež do Československa za první republiky dovezli cestovatelé a obchodníci s uměním, kteří osobně navštěvovali asijské země svého zájmu a díla získávali přímo na místních trzích. Zatímco Joe Hloucha se zaměřil především na japonská buddhistická díla, Josef Martínek a Vojtěch Chytil dlouhodobě pobývali v Číně a Národní galerie v Praze z jejich někdejších sbírek získala čínská buddhistická díla patřící dnes v jejích sbírkách k nejvácnějším.

Sbírka Josefa Martíníka

Josef Martínek se do Asie dostal začátkem 20. století a ještě před pádem čínského císařství v roce 1911 se údajně usadil v Šanghaji. Poté žil ve Wu-chu a v Tiencinu, kde téměř dvacet let pracoval u britského námořního celního úřadu. Po skončení první světové války zajížděl do Evropy a již počátkem dvacátých let zde představil rozsáhlou sbírku starého čínského umění, kterou několikrát nabídl k prodeji na aukcích v Londýně. Roku 1930 se vrátil do Prahy a otevřel si zde obchod starožitnostmi v budově Mánesa. Na jaře 1930 uspořádal Martínek velkou výstavu starého čínského umění ve Veletržním paláci, z níž na doporučení historiků umění zakoupil prezident Masaryk ze svého jubilejního fondu rozsáhlý soubor artefaktů pro budoucí státní sbírku asijského umění.¹⁴ Koncem roku 1931 pak následovala další Martínkova výstava v Mánesu,¹⁵ pro kterou údajně v létě téhož roku přivezl rozsáhlý soubor nově získaných předmětů, včetně vzácných archaických bronzových nádob, buddhistických soch a starých maleb.

Masarykův nákup čínských starožitností pro plánovanou státní sbírku mimoevropského umění obsahoval jen minimum buddhistických předmětů. Významná čínská buddhistická díla z Martínkových výstav se však do fondů Národní galerie v Praze dostala později, většinou nákupem od jejich majitelů, kteří je získali původně od Josefa Martíníka nebo jeho rodinných příslušníků. Mezi ně patřila například vizuálně působivá socha arhata Mahá Kášjapy v barevném mnišském rouchu, představující nejstaršího z přímých žáků Buddhy Šákjamuniho. Arhat Mahá Kášjapa byl nejspíše v původním uspořádání v čínském klášteře umístěn vpravo od sedícího Buddhy,

who went into exile after the Communists took power in 1948 and lived in Canada until his death in 1976. The arhat sculpture and other artworks from Martínek's collection were hidden by his daughter Helena in the homes of their friends, who kept them for many years after the Martínek family emigrated. After 1948, the arhat sculpture was first kept by JUDr. Adolf Bičíš (1889–1966), a legionnaire and anti-fascist fighter, who had friends among many opponents of the Communist regime, including the Martínek family. Shortly before his death, Bičíš handed the sculpture over to the friendly family of writer Viktor Šlajchrt, from whom the National Gallery in Prague acquired it in 1979.¹⁸ Another Buddhist figure originating from the Martínek Collection is the *Standing Bodhisattva Guanyin on a Lotus Base*. (**Fig. 2**) This statue dominated the majority of Martínek's exhibitions as well as those held after the war by the Oriental Art Department of the National Gallery in Prague. (**Fig. 3**) It is Avalokiteshvara, the bodhisattva of mercy, called *Guanyin* 觀音 or *Guanshiyin pusa* 觀世音菩薩 in China; it stands on a lotus-shaped base and is clad in a flowing robe. A miniature statue of the same bodhisattva of mercy with one leg bent in the so-called royal position rests on his crown of combed hair, though a representation of the Amitabha Buddha would be much more common here. The Amitabha Buddha is an attribute of the bodhisattva Avalokiteshvara, as are his ornate necklace and shawl flowing from both shoulders. Lubor Hájek, too, loved this sculpture; he believed the robe's decoration with a fine pattern of stylized clouds clearly dates it to the mid-fourteenth century, when similar motifs were used in painting on blue and white porcelain.¹⁹ Nevertheless, the restoration research based on the study of individual layers of polychromy and radio-carbon analysis placed the statue with a relatively high degree of certainty in the sixteenth–seventeenth century.²⁰ The eclectic concept of the statue's decoration with the second miniature figure of the bodhisattva Guanyin placed in the hairstyle crown instead of the otherwise typical attribute, the Amitabha Buddha, would also correspond to the later date of production. The sculpture was purchased for the collections of the National Gallery in Prague in 1962 from lawyer and art collector Josef Morák (1889–1969).

At his December 1931 exhibition in the Mánes Gallery, Josef Martínek also displayed four fragments of Buddhist wall paintings, which the National Gallery in Prague purchased from his family members in 1969.²¹ Martínek sold two more fragments (apparently from the same fresco) to painter Emil Filla (1882–1953), and the National Gallery in Prague acquired four similar ones from Martínek's heirs in the 1970s.²² Martínek wrote in the exhibition catalogue that these fragments had been part of a fresco of a larger-than-life bodhisattva in a Buddhist monastery in Shanxi province and its remaining parts had been destroyed.²³ A comparison to other Chinese frescoes acquired by American collections in the 1920s and 1930s, however, suggests that other parts of the fresco with figural scenes in a very similar style are housed in the Penn Museum in Philadelphia.

zatímco vlevo bývá jako jeho protějšek znázorněn nejmladší žák, arhat Ánanda.¹⁶ Jako tzv. prvního apoštola buddhismu, tj. nejstaršího z Buddhových žáků, sochu identifikuje již Josef Martínek, který ji údajně získal z chrámu v provincii Šan-si. Je pravděpodobné, že ji přivezl právě v létě 1931, kdy se poprvé objevuje v dobovém tisku a v katalogu Martínkovy výstavy.¹⁷ Příběh této sochy po druhé světové válce byl navíc podobně dramatický jako osud jejího majitele, který po převzetí moci komunisty v roce 1948 odešel do exilu a až do své smrti v roce 1976 žil v Kanadě. Sochu arhata, stejně jako další díla z Martínkovy sbírky, ukryla jeho dcera Helena u přátel a ti je po emigraci rodiny Martínkových dlouhá léta skrývali ve svých domovech. Socha arhata se po roce 1948 nejprve nacházela u legionáře a protifašistického bojovníka JUDr. Adolfa Bičíše (1889–1966), který se přátelil s řadou odpůrců komunistického režimu, včetně členů rodiny Josefa Martínka. Krátce před smrtí pak plastiku předal spřátelené rodině spisovatele Viktora Šlajchrtu, od něž ji roku 1979 získala Národní galerie v Praze.¹⁸ Další buddhistickou figurou pocházející z Martínkovy sbírky je *Stojící bódhisattva Kuan-jin na lotosovém podstavci*. (**obr. 2**) Tato socha patřila k dominantám většiny Martínkových výstav, stejně jako výstav pořádaných v poválečném období oddělením orientálního umění Národní galerie v Praze. (**obr. 3**) Jedná se o postavu bódhisattvy milosrdenství Avalókitéšvary, v Číně nazývané *Kuan-jin* 觀音 nebo *Kuan-š'-jin pchu-sa* 觀世音菩薩, ve splývavém rouchu stojící na podstavci tvaru lotosu. Na koruně vyčesaných vlasů spočívá miniaturní soška téhož bódhisattvy milosrdenství s jednou nohou skrčenou v tzv. královské pozici, přestože nepoměrně běžnější bývá v tomto místě znázornění buddhy Amitábhy. Ten je atributem bódhisattvy Avalókitéšvary, stejně jako jeho bohatě vyvedený náhrdelník a šál splývající s obou ramen. Tuto sochu měl velmi rád i Lubor Hájek, který se domníval, že ji výzdoba roucha jemným dekorem stylizovaných mraků jednoznačně datuje do poloviny 14. století, kdy byly podobné motivy s oblibou používány v malbě na modrobílém porcelánu.¹⁹ Restaurátorský průzkum nicméně jak studiem jednotlivých vrstev polychromie, tak radiouhlíkovou analýzou sochu s poměrně velkou mírou přesvědčivosti předatoval do 16.–17. století.²⁰ Tomuto pozdějšímu datu vzniku by odpovídalo i eklektické pojetí výzdoby sochy s umístěním druhé miniaturní figury bódhisattvy Kuan-jin do koruny účesu namísto jinak typického atributu v podobě buddhy Amitábhy. Plastika byla pro sbírky Národní galerie v Praze zakoupena roku 1962 od JUDr. Josefa Moráka (1889–1969), prvorepublikového právníka a sběratele umění.

Josef Martínek představil na výstavě v Mánesu v prosinci 1931 také čtyři fragmenty buddhistických nástěnných maleb, které Národní galerie v Praze zakoupila roku 1969 od členů jeho rodiny.²¹ Jiné dva zlomky, patrně pocházející ze stejné fresky, prodal Martínek malíři Emilu Fillovi (1882–1953) a další čtyři podobné Národní galerie v Praze získala od Martínkových dědiců v sedmdesátých letech.²²

View of the exhibition *Chinese Art* at the Kinsky Palace, 1954, Prague, Archive of the National Gallery in Prague

Pohled do výstavy *Čínské umění* v paláci Kinských, 1954, Praha, Archiv Národní galerie v Praze



Since the 1930s, researchers have tried to clarify the origins of these paintings, and most of the research conducted until recently agreed they originated from the Guangsheng Temple in Hongtong County, Shanxi province, and can be dated to the 1570s.²⁴ Most recently, however, their origins have been reassessed quite convincingly in a 2018 dissertation, which – after comparing them with the murals preserved in situ at the Guangsheng Temple – has concluded that the Pennsylvania paintings must have come from another temple in the vicinity, whose decoration was executed in a style very similar to the murals at Guangshengsi.²⁵ The Prague fragments, eight parts of which are housed in the National Gallery in Prague collections, may have the same origin. The two best-preserved fragments with figural scenes were transferred to the National Gallery in 1962 as part of the Emil Filla estate, but then returned to his heirs in 1992 in the restitution process.

What is particularly remarkable about these paintings is the complexity of their iconography, which partly relates to the pantheon of Buddhist deities captured in frescoes in American and Canadian museums, with regard to which the fragments from the National Gallery's collection may have formed surrounding or secondary scenes. However, many of the temples in Shanxi province, from which these murals come, also had shrines to Taoist deities, and some scenes are linked with the so-called Water and Land Ritual (*shuilu fahui* 水陸法會), which combined elements of Buddhism, Taoism and Confucianism.²⁶ Some of the fragments therefore capture deities or accompanying figures that look rather like Confucian officials, soldiers wearing lavishly decorated armour or donors and adorers with offerings. Such scenes can be seen in the National Gallery fragments originating from Josef Martínek's collection. (Figs. 4–6)

Ohledně původu těchto zlomků uvedl Martínek v katalogu výstavy, že byly součástí fresky bódhisattvy v nadživotní velikosti pocházející z buddhistického chrámu v provincii Šan-si, jejíž ostatní části byly zničeny.²³ Z porovnání s dalšími čínskými freskami, které se ve dvacátých a třicátých letech 20. století dostaly do amerických sbírek, se však zdá, že jiné části fresky s figurálními výjevy velmi podobného stylu jsou dochované v Penn Museum v americké Filadelfii. Badatelé se snažili objasnit původ těchto maleb již od třicátých let a většina výzkumů provedených do nedávné minulosti se shodovala na tom, že pocházejí z chrámu Kuang-šeng-s' v okrese Chung-tchung v provincii Šan-si a lze je datovat do sedmdesátých let 15. století.²⁴ Nejnověji však jejich původ poměrně přesvědčivě přehodnotila disertace z roku 2018, která srovnáním s freskami dochovanými in situ v chrámu Kuang-šeng-s' došla k závěru, že pensylvánské malby musí pocházet z jiného chrámu v okolí, jehož výzdoba byla provedena ve velmi podobném stylu jako fresky v Kuang-šeng-s'.²⁵ Stejný původ mohou mít i pražské zlomky fresky, z nichž osm částí je ve sbírce Národní galerie v Praze, zatímco dva nejlépe dochované fragmenty s figurálními výjevy byly nejprve roku 1962 převedeny do Národní galerie jako součást pozůstalosti Emila Filly a v roce 1992 byly v restituci vráceny jeho dědicům.

U těchto maleb je pozoruhodná především komplexnost zachycené ikonografie, která se částečně vztahuje k panteonu buddhistických božstev znázorněnému na freskách v amerických a kanadských muzeích, k nimž mohly fragmenty ze sbírky Národní galerie tvořit okolí nebo vedlejší scény. Zároveň ale byly v řadě chrámů v provincii Šan-si, z nichž tyto fresky pocházejí, také svatyně zasvěcené taoistickým božstvům a některé výjevy se váží k tzv. rituálu vody

The Vojtěch Chytil Collection

Painter Vojtěch Chytil was another major Asian art collector and dealer between the two world wars. He went to China during World War I and spent many years in Beijing as a teacher of Western painting techniques at the Beijing Academy of Arts. He focused on Chinese painting, but also collected other artworks, including Chinese and Tibetan Buddhist artefacts. The estate of Chytil's wife Nina, which the National Gallery in Prague took over in 1981 after her death, includes two paired paintings, quite mysterious until recently, which depict the Shakyamuni Buddha on a lotus throne and the Vairocana Buddha on a lotus throne. (Figs. 7–8) Both figures are seated cross-legged on a multitiered throne with many decorative elements and a majestic canopy over their heads. The Shakyamuni Buddha is dressed in a simple monk's robe and its uncovered head is depicted with curls of hair, while Vairocana wears a typical crown composed of five cartouches depicting the five Tathagatas symbolizing the Shakyamuni Buddha and his teaching on the emptiness of all phenomena. Both figures are surrounded by a flaming aureole forming a large circle behind the buddhas' bodies and a smaller circle behind their heads. These are late folk variations on depictions of the Shakyamuni Buddha and other figures of the Buddhist pantheon from the Baoning Monastery in Shanxi province that are part of a series of 139 fifteenth-century paintings done for what was known as the Water and Land Ritual.²⁷ While this series of folk replicas probably included other paintings that are now lost, similar ones could be found in other collections of foreigners who settled in China during the Republican period. For example, a painting of a Buddha very similar to those in the collection of the National Gallery in Prague decorated the living rooms of the sumptuous Beijing residence of the American artist Bertha Lum (1869–1954), who lived in Beijing at the same time as Vojtěch Chytil.²⁸

Another painting from Chytil's collection relates also to the so-called Water and Land Ritual – it depicts Emperor Liang Wudi in a Buddhist temple. (Fig. 9) This copy of a better-known Ming painting from the Capital Museum in Beijing depicts a legendary event from the life of Emperor Wu of the Liang dynasty (ruled 502–549), which is seen as the beginning of this ritual. Emperor Wu, known as a major promoter of Buddhism, is believed to have had a prophetic dream that made him visit and ask a Chan monk to perform a ritual that would help alleviate the suffering of beings damned to the lower realms of existence and make them advance on the path to enlightenment. In the spirit of the teachings of Mahayana Buddhism prevalent in China, he sought to help other suffering beings instead of focusing on his own salvation, which is said to be typical of the Theravada Buddhism prevalent primarily in South-East Asia. The Chan monk prepared ritual texts and ceremonial procedures for three years and then brought to life a ceremony that today remains one of the most complex of Buddhist ceremonies. In older Chinese painting, a large number of individual deities,

a země (*šuej-lu fa-chuej* 水陸法會), který kombinoval prvky z buddhismu, taoismu i konfucianství.²⁶ Některé zlomky proto zachycují božstva nebo doprovodné postavy vypadající spíše jako konfucianští úředníci, vojáci v bohatě zdobené zbroji, či donátoři a adoranti s obětinami. Právě takové výjevy můžeme vidět na zlomcích ze sbírky Národní galerie, jež pocházejí ze sbírky Josefa Martínka. (obr. 4–6)

Sbírka Vojtěcha Chytila

Významným meziválečným sběratelem a obchodníkem s asijským uměním byl také malíř Vojtěch Chytil, který se do Číny dostal během první světové války a strávil řadu let v Pekingu, kde vyučoval západní malířské techniky na Pekingské malířské akademii. Velkou pozornost věnoval především čínskému malířství, avšak vedle něj sbíral i další umělecké předměty včetně čínských a tibetských buddhistických děl. Z pozůstalosti Chytilovy manželky Niny, kterou převzala po její smrti roku 1981 Národní galerie v Praze, pocházejí také dva donedávna poněkud záhadné párové obrazy znázorňující Buddhu Šákjamuniho na lotosovém trůně a buddhu Vairóčanu na lotosovém trůně. (obr. 7–8) Obě figury sedí se skříženými nohama na několikastupňovém trůně s množstvím zdobných prvků a nad hlavou je chrání majestátní baldachýn. Buddha Šákjamuni je oděn do jednoduchého mnišského roucha a na jeho nepokryté hlavě jsou znázorněny kudrny vlasů, zatímco Vairóčana má typickou korunu složenou z pěti kartuší s vyobrazením pětice tzv. tathágotů, kteří symbolizují Buddhu Šákjamuniho a jeho učení o prázdnotě všech jevů. Obě postavy obklopuje plamenná aureola tvořící velký kruh za tělem buddhů a menší kruh za jejich hlavami. Jedná se o pozdní lidové variace na vyobrazení Buddhy Šákjamuniho a dalších postav buddhistického panteonu z kláštera Pao-ning v provincii Šan-si, které patří do série 139 maleb z 15. století, namalované pro potřeby tzv. rituálu vody a země.²⁷ Série těchto lidových replik nejspíše obsahovala i další dnes ztracené malby, jim podobné bychom nicméně našli i v jiných sbírkách cizinců usazených v republikánském období v Číně. Malba buddhy velmi blízká těm ze sbírky Národní galerie v Praze zdobila například obytné místnosti honosné pekingské rezidence americké umělkyně Berthy Lum (1869–1954), která žila v Pekingu ve stejné době jako Vojtěch Chytil.²⁸ K tzv. rituálu vody a země se váže i další malba ze sbírky Vojtěcha Chytila znázorňující císaře Liang Wu-tiho v buddhistickém chrámu. (obr. 9) Kopie slavnějšího mingského obrazu dochovaného v Metropolitním muzeu v Pekingu zachycuje legendární událost ze života císaře Wu z dynastie Liang (vládl 502–549), jež je považována za prvopočátek tohoto obřadu. Císař Wu, který byl znám jako velký propagátor buddhismu, se údajně kvůli prorockému snu vypravil za čchanovým mnichem, kterého požádal, aby provedl rituál, jenž by pomohl bytostem zatraceným do nižších sfér existence zbavit se utrpení a postoupit na cestě k osvícení. Zcela v duchu myšlenek mahájánového budd-



4/ ↑

Celestial Boys, China, Ming dynasty (1368–1644), second half of the 15th century, fragment of a mural, 22 × 27 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 3066 – 1151/98. Purchased from Josef Martínek's heirs in 1972

Nebeští chlapci, Čína, dynastie Ming (1368–1644), 2. polovina 15. století, zlomek nástěnné malby, 22 × 27 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 3066 – 1151/98. Zakoupeno roku 1972 od dědiců Josefa Martíňka



5/ ↗

Warrior and Squire, China, Ming dynasty (1368–1644), second half of the 15th century, fragment of a mural, 38.5 × 32 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 4557 – 1151/107. Purchased from Josef Martínek's heirs in 1978

Válečník se zbrojnošem, Čína, dynastie Ming (1368–1644), 2. polovina 15. století, zlomek nástěnné malby, 38,5 × 32 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4557 – 1151/107. Zakoupeno roku 1978 od dědiců Josefa Martíňka



6/ →

Three Adorers, China, Ming dynasty (1368–1644), second half of the 15th century, fragment of a mural, 32 × 33 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 4556 – 1151/106. Purchased from Josef Martínek's heirs in 1978

Tři adorantky, Čína, dynastie Ming (1368–1644), 2. polovina 15. století, zlomek nástěnné malby, 32 × 33 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4556 – 1151/106. Zakoupeno roku 1978 od dědiců Josefa Martíňka

groupings of deities, and various other scenes were depicted for this purpose and are preserved in many monasteries and museums. In this way, visual information about the clothing, utensils and other paraphernalia used in the ceremony in various historical periods has been preserved. The painting from the Vojtěch Chytil Collection is, however, linked with the legend of the ritual's origin and does not depict the ritual itself.

The emperor, depicted in a yellow imperial robe and official's hat, is seated at left amidst his squires and armed entourage. On the right – in accordance with the principles of hierarchical perspective – a monk is painted on a raised throne; his figure is larger than the emperor's and he is accompanied by two other

hismu rozšířeného v Číně tak dle tohoto příběhu usiloval o pomoc ostatním trpícím bytostem, namísto výhradního zaměření na vlastní spásu, které je typické pro linii théravadového buddhismu rozšířenou především v jihovýchodní Asii. Po třech letech, kdy čchanový mnich připravoval rituální texty a obřadní postupy, byl údajně obřad uveden v život a dodnes představuje jeden z nejsložitějších buddhistických ceremoniálů. Ve starší čínské malbě vzniklo pro jeho potřeby velké množství maleb jednotlivých božstev, jejich seskupení i nejrůznějších dalších scén, které se dochovaly v řadě klášterů a muzeí. Zachovaly se tak zčásti i vizuální informace o oděvech, pomůckách a dalších parafernáliích používaných při obřadu



71

Shakyamuni Buddha on a Lotus Throne, China, Qing dynasty (1644–1911), 19th century, ink and colours on silk, 143 × 80 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 5644 – 1361/3. Acquired by bequest from the Vojtěch Chytil Collection

Buddha Šákjamuni na lotosovém trůně, Čína, dynastie Čching (1644–1911), 19. století, tuš a barvy na hedvábí, 143 × 80 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 5644 – 1361/3. Získáno odkazem ze sbírky Vojtěcha Chytila

Vairochana Buddha on a Lotus Throne,
China, Qing dynasty (1644–1911),
19th century, ink and colours on
silk, 143 × 80 cm, Prague, National
Gallery in Prague, inv. no. Vm 5645
– 1361/4. Acquired by bequest from
the Vojtěch Chytil Collection

*Buddha Vairóčana na lotosovém
trůně, Čína, dynastie Čching
(1644–1911), 19. století, tuš
a barvy na hedvábí, 143 × 80 cm,
Praha, Národní galerie v Praze,
inv. č. Vm 5645 – 1361/4. Získáno
odkazem ze sbírky Vojtěcha Chytila*



monastic assistants. The painting is executed in vibrant colours capturing details down to the subtle patterns of the clothing and architectural details of the room, which appears to be located in a multi-story building enveloped in clouds. Below the painting, an inscription in regular columns in a decorative border gives the ceremony's history, the role of Emperor Liang Wudi in it, and the fact that the scene of the legendary meeting seen here was done in 1905 and is a copy of a painting from the autumn of the 31st year of the Wanli era, i.e., 1603 CE.

Besides sculptures and paintings, Vojtěch Chytil also brought some remarkable mural fragments from China. They were shown at his sales exhibitions and bought for their collections by Czech artists with a keen interest in Chinese art. Two mural fragments depicting flying *apsaras* – celestial dancers who, in Chinese Buddhist art, along with other mythical figures, such as phoenixes and dragons, surround the deities that were the painting's main subject – come from the Chytil estate. Two other paintings, probably from the same mural, were purchased from Vojtěch Chytil by his friend, painter Ludvík Kuba (1863–1956), who collected Asian art and helped Chytil's wife Nina organize exhibitions from her husband's estate after Chytil's death. Today, these two fragments are housed in the collection of the Náprstek Museum, to which the artist's son Ludvík Mario Kuba (1904–1996) donated them.²⁹

All four wall painting fragments were originally part of a larger scene. They are executed in thick contour lines filled in with red, green and ochre pigments. The stucco stands out in high relief in the parts with the jewellery that adorned the deity figures. Three of the fragments depict the deity's face and arms, while the fourth shows the entire figure of a dancer. The faces are characterized by narrowed eyes with a sideways gaze – presumably toward the scene's main deity – and chubby cheeks, whose spatial impression is highlighted by flesh tones shading into darker crimson tones, a stylized nose and a small, clenched mouth. Stylistically, they resemble murals found in some American museums that originated from monasteries in Shanxi province and were done in the early fourteenth century at the end of the rule of the Yuan dynasty (1279–1368).³⁰

Lubor Hájek was well-acquainted with Martínek's and Chytil's collections and the library of the Collection of Asian Art houses catalogues of their exhibitions with Hájek's notes. These show he systematically worked on acquiring major Buddhist artworks from both collections for those of the National Gallery in Prague. After the death of Chytil's wife Nina in 1981 and her second husband in 1982, Hájek helped transfer the collection, which Nina had inherited after Chytil's death in 1936, to the National Gallery in Prague instead of, among other institutions, the Náprstek Museum, which had similarly inherited the major collection of Joe Hloucha in the 1950s. Hájek personally received the works from the Chytil collection in the presence of a notary and took care of the inheritance formalities.³¹

Hájek also persisted in his efforts to acquire artworks from Martínek's collection, which were in the

v různých historických obdobích. Malba pocházející ze sbírky Vojtěcha Chytila se však vztahuje k legendě o jeho vzniku a rituál samotný nezachycuje.

Vidíme zde císaře ve žlutém císařském rouchu a úřednické čapce sedícího vlevo uprostřed svých panošů a ozbrojeného doprovodu, zatímco vpravo na vyvýšeném trůně je podle zásad hierarchické perspektivy namalován mnich, jehož postava je ještě větší než císařova, v doprovodu dvou dalších mnišských pomocníků. Malba je provedena v živé barevnosti a zachycuje i jemné dekory oděvů a architektonické detaily místnosti, která se zřejmě nachází v patrové budově, obklopena mraky. Pod obrazem je v ozdobné borduře v pravidelných sloupcích standardním písmem, používaným pro formální příležitosti, zapsána historie vzniku obřadu, role císaře Liang Wu-tiho v ní a údaj, že výjev z legendární schůzky, který zde vidíme, vznikl roku 1905 a je kopií obrazu z podzimu 31. roku éry Wan-li, tj. roku 1603 západního letopočtu.

Vedle sochařských a malířských prací dovezl Vojtěch Chytil z Číny také pozoruhodné fragmenty nástěnných maleb. Ty se objevily na jeho prodejních výstavách a některé z nich si pro svou sbírku zakoupili čeští umělci, kteří se o čínské umění živě zajímali. Z Chytilovy pozůstalosti pocházejí dva fragmenty nástěnných maleb s vyobrazením letících *apsar* – nebeských tanečnic, které v čínském buddhistickém umění spolu s dalšími bájnými postavami, jako jsou například fénixové a draci, obklopují božstva tvořící hlavní námět malby. Další dvě malby, pocházející patrně ze stejné fresky, zakoupil od Vojtěcha Chytila jeho přítel, malíř Ludvík Kuba (1863–1956), který asijské umění sbíral a po Chytilově smrti pomáhal jeho manželce Nině organizovat výstavy z jeho pozůstalosti. Tyto dva fragmenty se dnes nacházejí ve sbírce Náprstkova muzea, kam je daroval umělcův syn Ludvík Mario Kuba (1904–1996).²⁹

Všechny čtyři fragmenty nástěnných maleb byly původně součástí většího výjevu a jsou provedeny silnými obrysovými liniemi, které vyplňují pigmenty červených, zelených a okrových odstínů. V partii některých šperků, které postavy božstev zdobily, štuk vystupuje v nízkém reliéfu. Tři fragmenty znázorňují tvář a ruce božstva, zatímco na čtvrtém vidíme celou postavu tanečnice. Obličeje se vyznačují úzkýma očima obracejícíma pohled stranou – patrně směrem k hlavnímu božstvu výjevu –, buclatými tvářemi, jejichž prostorový dojem podtrhuje stínování tělovými tóny přecházejícími v tmavší odstíny karmínové, stylizovaným nosem a malými, sevřenými ústy. Stylově se blíží freskám zachovaným v některých amerických muzeích, jež pocházejí z klášterů v provincii Šan-si a vznikly počátkem 14. století koncem vlády dynastie Jüan (1279–1368).³⁰

Lubor Hájek dobře znal jak Martínkovu, tak Chytilovu sbírku a v příruční knihovně Sbírkou umění Asie jsou dochovány katalogy jejich výstav opatřené Hájkovými poznámkami. Je z nich zřejmé, že systematicky pracoval na získání stěžejních děl buddhistického umění z obou kolekcí do fondů Ná-

Emperor Liang Wudi in the Buddhist Temple, China, Qing dynasty (1644–1911), 1905, ink and colours on canvas, 188 × 100 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 3076 – 1161/144. Purchased from Vojtěch Chytil's heirs in 1972

Císař Liang Wu-ti v buddhistickém chrámu, Čína, dynastie Čching (1644–1911), 1905, tuš a barvy na plátně, 188 × 100 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 3076 – 1161/144. Zakoupeno roku 1972 od dědiců Vojtěcha Chytila



private possession of Martínek's family members and friends after his emigration in 1948. Hájek presented more and more artefacts from this collection at almost every meeting of the purchase committee from the 1960s to the mid-1990s. He also seems to have arranged most of the purchases so discreetly that details of other artworks in the possession of the exile's fam-

rovní galerie v Praze. Po smrti Chytilovy manželky Niny v roce 1981 a jejího druhého manžela v roce 1982 se zasadil o to, aby sbírka, kterou Nina po smrti Vojtěcha Chytila roku 1936 zdědila, přešla do Národní galerie v Praze a ne například do Náprstkovy muzea, které zdědilo v padesátých letech podobně významnou sbírku Joe Hlouchy. Hájek díla

ily (under police scrutiny for decades) never came to light. Acquisitions for the National Gallery in Prague could thus continue until after the Velvet Revolution, when the National Gallery purchased its latest set of artefacts in 2008, after Hájek's death. Lubor Hájek is thus largely credited with acquiring works of Buddhist art from these two major interwar collections for the National Gallery in Prague. He also personally studied most of them, compared them with material from other collections, specified their dating and exhibited and published them at the earliest opportunity.³²

Lesser-Known Collections of the First Czechoslovak Republic

Some First-Republic collectors of European art also owned Asian artworks, which Lubor Hájek sought to acquire for the fledgling state collection after the Second World War. According to Jaromír Šíp, former curator of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague, the Oriental Department was being established in early 1951, and Hájek was procuring new acquisitions at that time: "Sometime in the spring of 1951, when I started working in the Collection of Old Masters, Dr. Novotný, the then director of the National Gallery, introduced Dr. Hájek to me as a worker establishing a collection of Oriental art and making preliminary acquisitions of artefacts through the purchasing committee of our collection."³³ In 1951, the Collection of Old Masters purchased three Asian sculptures – namely the Chinese statues of the seated Shakyamuni Buddha and a Taoist saint and a Japanese sculpture of Zochoten, Guardian King of the South – from Adolfiny Juránková (1891–1970), whose art collection has not yet been fully researched. The purchase had been discussed even before the Oriental Art Department was established and, when it came into being in November 1951, the sculptures were transferred there. Adolfiny Juránková collected not only Asian, but also European sculptures and paintings, and sold several of them to the National Gallery in Prague in the late 1940s.³⁴ The high quality of the Shakyamuni Buddha statue that is today one of the best examples of ancient Chinese sculpture shows the collector had good taste and selected artworks of aesthetic value and historical significance.

The statue of the Shakyamuni Buddha is an example of the likeness of the founder of Buddhist teaching as it was perceived in China in the Northern Song dynasty (960–1127). At first glance, a face of full forms, captured in a state of deep absorption in meditation, catches the eye. This is suggested by the closed downward cast eyes, relaxed corners of the small, clenched mouth and cheeks flowing smoothly into the massive neck. The Buddha's forehead has a circular dot (*urna*) and a three-dimensional oval at the top of the head (*ushnisha*) that are characteristic of depictions of Shakyamuni. A gemstone, now lost, was probably set in the middle of the forehead. The Buddha has naturalistically rendered curly hair referring to his origins in India, where this iconographic feature was transferred from ancient Greek art and domesticated as one of the

z Chytilovy sbírky v přítomnosti notáře osobně převzal a postaral se o vyřízení formálních náležitostí dědictví.³¹

O vykoupení prací z Martínkovy sbírky, které se nacházely i po jeho emigraci roku 1948 v soukromém vlastnictví Martínkových rodinných příslušníků a přátel, se Hájek též vytrvale snažil a téměř každé schůzi nákupní komise od šedesátých let do poloviny let devadesátých předkládal další a další předměty z této sbírky. Zdá se také, že dokázal většinu nákupů dojednat natolik diskrétně, že podrobnosti o dalších předmětech v majetku rodiny exulanta, která byla celá desetiletí pod policejním drobnohledem, nevyšly najevo. Akvizice pro Národní galerii v Praze tak mohly pokračovat až do doby po sametové revoluci, kdy Národní galerie již po Hájkově smrti získala zatím poslední soubor nákupem z roku 2008. Lubor Hájek tak měl velkou zásluhu na získání prací buddhistického umění z těchto dvou významných prvorepublikových kolekcí pro sbírku Národní galerie v Praze. Většinu z nich také osobně prostudoval, porovnal se srovnávacím materiálem z jiných sbírek, stanovil jejich dataci a při nejbližší příležitosti je vystavil a publikoval.³²

Méně známé prvorepublikové sbírky

V majetku některých prvorepublikových sběratelů evropského umění se nacházela i jednotlivá asijská díla, o jejichž získání pro nově se rodící státní sbírku Lubor Hájek po druhé světové válce usiloval. Podle svědectví Jaromíra Šípa, někdejšího kurátora Sbírek starého umění Národní galerie v Praze, byl vznik orientálního oddělení připravován již počátkem roku 1951 a Hájek v té době obstarával nové akvizice: „*Někdy v jarních měsících roku 1951, kdy jsem začal pracovat ve Sběrce starého umění, mně doktor Novotný, tehdejší ředitel Národní galerie, představil doktora Hájka jakožto pracovníka, který zakládá sbírku orientálního umění a předběžně akvizuje umělecké předměty přes nákupní komisi naší sbírky.*“³³ Roku 1951 zakoupila z tohoto důvodu Sběrka starého umění tři asijské plastiky – čínské sochy sedícího Buddhy Šákjamuniho a taoistického světce a japonskou figuru ochránce Jihu Zóčótena – od Adolfiny Juránkové (1891–1970), jejíž umělecká kolekce je zatím málo probádaná. O nákupu se jednalo ještě před zřízením oddělení orientálního umění, kam byly sochy převedeny po jeho založení v listopadu 1951. Adolfiny Juránková sbírala nejen asijské, ale především evropské sochy a malby, z nichž několik prodala koncem čtyřicátých let 20. století Národní galerii v Praze.³⁴ Podle kvality sochy Buddhy Šákjamuniho, která dnes představuje jednu z nejlepších ukázek starého čínského sochařství ve sbírce Národní galerie, se zdá, že sběratelka měla dobrý vkus a vybírala si díla hodnotná jak vizuálně, tak svým historickým významem.

Socha Buddhy Šákjamuniho představuje ukázkou podoby zakladatele buddhistického učení, jak byla vnímána v Číně za dynastie Severní Sung (960–1127). Na první pohled zaujme obličej plných

signs of Buddhahood. The left hand rests loosely on the left knee and the right is raised in a gesture of protection. The original version has not survived and today's form is a result of a 1990s restoration. The distinctive colours of the finish may be of a later date, but they are characteristic of the early period of Chinese Buddhist sculpture and refer to the original colouring of the monk's habit (*kashaya*), which monks stitched together from scraps of cloth.³⁵

Post-War Acquisitions of Chinese Buddhist Art

Before the establishment of the Oriental Art Department of the National Gallery in Prague, a set of Chinese artworks donated by the first Czechoslovak ambassador to China, Franz Carl Weiskopf (1900–1955), was also transferred to the Collection of Old Masters.³⁶ Besides several funerary figures and ceramic fragments, the donation included a remarkable Buddhist altarpiece, which may originate from southwest China. Its central figure is the bodhisattva Dizang surrounded by the ten kings of the underworld, three buddhas and other figures.³⁷

Dizang is seen as a guardian of the dying and a saviour of the dead from suffering in hell. His cult combines original Buddhist ideas with the Chinese cult of ancestors, which obliged offspring to sacrifice to deceased ancestors and care for their well-being in every way. Therefore, Dizang was widely worshipped in China. In southwestern China, these practices were also influenced by tantric ideas common in Tibet and other non-Chinese areas. The altarpiece that Ambassador Weiskopf brought from China had probably been done in a similar tradition. In today's Western collections, the altarpiece represents a unique example of a three-dimensional representation of Dizang with the ten kings of the underworld.³⁸

Czechoslovak diplomats, too, made several remarkable acquisitions of Chinese Buddhist art in China in the early 1950s. At the turn of 1950 and 1951, a delegation led by Professor Jaroslav Průšek (1906–1980) visited the People's Republic of China and sought to negotiate an agreement on cultural cooperation between the two countries and prepare a preliminary plan for contacts. For some parts of the trip, the delegation also included Czechoslovakia's Ambassador F. C. Weiskopf and Sinologist and Japanologist Zdeněk Hrdlička (1919–1999), who worked in China as a cultural attaché at the Czechoslovak Embassy in Beijing.³⁹ Owing to Průšek's contacts with leading Chinese intellectuals and politicians, which he had cultivated since the interwar period, the delegation was warmly received both at the Chinese Academy of Sciences led by historian and author Guo Moruo 郭沫若 (1892–1978), and the Central Academy of Fine Arts led by painter and teacher Xu Beihong 徐悲鴻 (1895–1953) as well as in other institutions. Xu Beihong gave the Czechoslovak representatives a set of artworks for Czechoslovakia's collections, which Jaroslav Průšek handed over to the Oriental Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences; it was later transferred to the collections of the National Gallery in Prague.

tvářů, zachycený ve stavu hlubokého pohroužení v meditaci. Ten naznačují přivřené oči hledící směrem dolů, uvolněné koutky malých sevřených úst a tváře, které plynule přecházejí v masivní krk. Na Buddhově hlavě najdeme výstupek na čele zvaný *úrna* i zvýšenou část temene hlavy zvanou *ušníša*, jež jsou pro zobrazení Šákjamuniho typické. Uprostřed čela byl původně nejspíš vsazen drahokam, který je nyní ztracený. Buddha má naturalisticky ztvárněné kudrnaté vlasy odkazující k jeho původu v Indii, kam byl tento ikonografický rys přenesen z antického umění a zdomácněl tam jakožto jeden z poznávacích znaků Buddha Šákjamuniho. Levá ruka spočívá uvolněně na levém kolenu a pravá je zdvižena v gestu ochrany. Její původní verze se nedochovala a dnešní podoba vznikla během restaurování v devadesátých letech 20. století. Výrazná barevnost povrchové úpravy může být pozdější, pro čínské buddhistické sochařství starých období je však typická a odkazuje k původní barevnosti mnišského roucha zvaného *kášája*, které si mniši žijící v bezdomoví sešivali ze zbytků látek.³⁵

Poválečné akvizice čínského buddhistického umění

Ještě před založením orientálního oddělení Národní galerie v Praze byl do Sbírký starého umění předán také soubor čínských prací darovaný prvním československým velvyslancem v ČLR Franzem Carlem Weiskopfm (1900–1955).³⁶ Vedle několika hrobových figur a keramických zlomků obsahoval dar pozoruhodný buddhistický oltář, který snad pochází z jihozápadní Číny a zachycuje jako ústřední postavu bódhisattvu Ti-canga obklopeného deseti králi podsvětí, třemi buddhy a dalšími figurami.³⁷ Ti-cang je považován za ochránce umírajících a zachránce zemřelých před utrpením v pekle. Jeho kult v sobě snoubí původní buddhistické představy s čínským kultem předků, který ukládal potomkům povinnost obětovat zemřelým předkům a všestranně pečovat o jejich blaho. Proto byl Ti-cang v Číně hojně uctíván a v jihozápadní Číně byly tyto praktiky ovlivněny také tantrickými představami běžnými v Tibetu a dalších nečínských oblastech. V podobné tradici nejspíše vznikl oltář přivezený z Číny velvyslancem Weiskopfm. Oltář dnes představuje v západních sbírkách ojedinělý příklad trojrozměrného ztvárnění postavy Ti-canga s deseti králi podsvětí.³⁸

Několik pozoruhodných akvizic čínského buddhistického umění získali v Číně počátkem padesátých let českoslovenští diplomaté. Na přelomu let 1950 a 1951 navštívila ČLR delegace vedená profesorem Jaroslavem Průškem (1906–1980), jejímž cílem bylo vyjednat smlouvu o kulturní spolupráci mezi oběma zeměmi a vypracovat předběžný plán kulturních styků. Části cesty se účastnil také československý velvyslanec F. C. Weiskopf a dalším členem delegace byl sinolog a japanolog Zdeněk Hrdlička (1919–1999), který pak v ČLR zůstal jako kulturní přidělenec na velvyslanectví v Pekingu.³⁹ Díky Průškovým kontaktům s předními čínskými intelektuály a politiky, které pěstoval ještě od meziválečného období, byla delegace

Xu Beihong was a member of the first generation of modern Chinese painters seeking to reform Chinese art in various ways. Xu strove to incorporate Western techniques and methods in Chinese painting, while other modern painters gained experience by copying Chinese paintings of very ancient periods, whose style they considered a vehicle for the renaissance of Chinese painting from indigenous sources. Therefore, they travelled to rock temples situated in the outlying areas of China, where unique murals had been preserved, and some spent several years copying these folk works. These painters included Chang Sha'na 常沙娜 (b. 1931), daughter of painter Chang Shuhong 常書鴻 (1904–1994), who spent a long time studying the paintings in Dunhuang and popularized them among the general public. The set of paintings that Jaroslav Průšek received as a present from Xu Beihong includes an artwork by painter Chang Sha'na with an inscription added by Xu Beihong explaining it was a copy of a wall painting from Dunhuang. (Fig. 10) It is believed to be a reproduction of a fourth-century mural dating from the rule of the Northern Wei dynasty (386–534), which Sha'na copied in 1946, including its characteristic colours achieved as a consequence of chemical changes of the pigments that were employed in ancient figural painting. Lead white and some other colours fade over time, so today a considerable part of the scene may be covered in black in similarly ancient Chinese paintings. The figures in Chang Sha'na's painting faithfully imitate the original way of representing the human body adopted in early Buddhist painting from Indian painting. These facts are mentioned in Xu Beihong's inscription near the picture's left, while a brief dedication top right says that the artwork is a present for the Oriental Institute. The painting of celestial dancers and musicians, which might otherwise be considered a modernist experiment, is interesting for its emphasis on conveying the exact visual form of the fourth-century artwork. It is also a proof of how much attention Chinese modern artists paid to ancient folk art while seeking to modernize artistic disciplines.

Purchases for the newly established Oriental Art Department of the National Gallery in Prague continued even after Jaroslav Průšek's departure from China in the spring of 1951. Cultural attaché Zdeněk Hrdlička (aided by his Chinese friends) and Ambassador Weiskopf were especially active. For this purpose, the Czechoslovak Ministry of Education, Sciences and Arts sent CSK 160,825 to the account of the Czechoslovak Embassy in Beijing. A report read by Lubor Hájek at the fifth meeting of the purchase committee on 19 March 1958, says that the money had been spent on a number of artworks available on the not yet fully regulated antiquities market.⁴⁰ They included the December 1951 purchase of an uncommonly graceful statue of bodhisattva Guanyin, which a later thorough restoration analysis dated to the Southern Song dynasty (1127–1279).⁴¹ In the collection of Chinese Buddhist art of the National Gallery in Prague, this sculpture is unique in its quality and remarkably resembles the Guanyin sculpture housed in the Museum of Fine Arts,

vřele přijata jak na čínské Akademii věd, kterou vedl historik a literát Kuo Mo-žuo 郭沫若 (1892–1978), tak na Ústřední akademii výtvarných umění vedené malířem a pedagogem Sü Pej-chungem 徐悲鴻 (1895–1953) i v dalších institucích. Sü Pej-chung věnoval československým zástupcům soubor uměleckých předmětů pro domácí sbírky, který Jaroslav Průšek předal Orientálnímu ústavu Akademie věd ČR a později byl převeden do sbírek Národní galerie v Praze.

Sü Pej-chung patřil k první generaci moderních čínských malířů, kteří se snažili různými cestami reformovat čínskou uměleckou tvorbu. Sü Pej-chung do čínské malby zavedl západní techniky a postupy, zatímco jiní moderní malíři získávali zkušenosti kopírováním čínských maleb velmi starých období, jejichž styl považovali za prostředek pro renesanci čínského malířství z domácích zdrojů. Proto odjížděli do skalních chrámů situovaných v okrajových oblastech Číny, kde se dochovaly unikátní nástěnné malby, a někteří zde strávili i několik let kopírováním těchto lidových prací. K těmto malířům patřila i Čchang Ša-na 常沙娜 (* 1931), dcera malíře Čchang Šu-chunga 常書鴻 (1904–1994), který dlouhodobě studoval malby v Tun-chuangu a zpopularizoval je mezi širokou veřejností. V souboru maleb, který dostal Jaroslav Průšek darem od Sü Pej-chunga, se nachází práce malířky Čchang Ša-ny s nápisem od Sü Pej-chunga, jenž vysvětluje, že jde o kopii nástěnné malby z Tun-chuangu. (obr. 10) Údajně reprodukuje fresku ze 4. století z doby vlády dynastie Severní Wej (386–534), kterou v roce 1946 Ša-na kopírovala, včetně typické barevnosti vzniklé důsledkem chemických změn pigmentů používaných ve staré figurální malbě. Olovená běloba a některé další barvy postupem času zčernají, takže dnes může být u podobně starých čínských maleb značná část výjevu pokrytá černou barvou. Postavy na obraze Čchang Ša-ny jinak věrně imitují původní způsob znázorňování lidského těla převzatý do rané buddhistické malby z indického malířství. Tyto skutečnosti zmiňuje Sü Pej-chungův nápis umístěný u levé strany obrazu, zatímco krátké věnování vpravo nahoře uvádí, že je dílo určeno pro Orientální ústav. Malba nebeských tanečnic a hudebnic, která by jinak mohla být považována za modernistický experiment, je tak zajímavá svým důrazem na zprostředkování přesné vizuální podoby práce ze 4. století. Zároveň se jedná o doklad toho, jak velkou pozornost starým lidovým dílům věnovali čínští moderní tvůrci při svých snahách o modernizaci uměleckých disciplín.

Po odjezdu Jaroslava Průška z Číny na jaře 1951 zde i nadále pokračovaly nákupy pro nově zřízené oddělení orientálního umění pražské Národní galerie, které prováděl především kulturní atašé Zdeněk Hrdlička s pomocí svých čínských přátel a případně také velvyslanec Weiskopf. Pro tento účel poukázalo Ministerstvo školství, věd a umění (MŠVU) částku 160 825 Kčs na účet československého velvyslanectví v Pekingu a ze zprávy Lubora Hájka, kterou přednesl při 5. schůzi nákupní komise dne 19. břez-



10/

Painting by Chang Sha'na, inscription by Xu Beihong, *Celestial Dancers and Musicians*, China, painted 1946, inscription dating from ca. 1951, ink and colours on paper, 62.2 × 127.8 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 4316 – 1181/33. Transferred in 1978 from the Oriental Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences to which the painting was donated in 1951 by Xu Beihong during Jaroslav Průšek's trip to the People's Republic of China

Malba Čchang Ša-na, nápis Sü Pej-chung, *Nebeské tanečnice a hudebnice*, Čína, malba 1946, nápis asi 1951, tuš a barvy na papíře, 62,2 × 127,8 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4316 – 1181/33. Získáno roku 1978 převodem z Orientálního ústavu AV ČR, kterému malbu roku 1951 věnoval Sü Pej-chung během cesty Jaroslava Průška do Čínské lidové republiky

Boston, sharing a general manner of execution as well as many details.⁴² A closer comparison shows that the two sculptures were probably done after an identical model. The figure has a petite, finely sculpted face with chubby cheeks, small full lips, a massive nose and elegant eyelid lines with its gaze fixed downward in deep meditation. Its high-combed hair is adorned with a crown with a lotus blossom, which, in the Boston statue, is accompanied by a miniature likeness of the Amitabha Buddha that may be lost in the Prague figure. Two circular jewels protruding from the figure's temples spiral sideways, holding strands of black hair above the ears, some of which fall to the shoulders. There they are smoothly connected to a green scarf, Guanyin's attribute, wrapped around the arms and right leg, which is bent in the so-called royal position. The jewellery on the chest, consisting of a long necklace with a round target and a shorter double chain above it, as well as the embroidery and sash decorating the skirt at the knees, are very similarly modelled in the Prague and Boston figures. The only differences to be remarked on are in their height and surface finish. While the Prague figure is approximately 80 cm tall, the Boston one is almost double the size. The Prague Guanyin sculpture is characterised by a visually very impressive patina, which was amassed over many centuries and contains layers from different phases of its life cycle, including polychromy and painted and gilded

na 1958, se dozvídáme, že tyto prostředky byly použity na pořízení řady uměleckých děl, která byla v té době k mání na zatím ne zcela regulovaném trhu se starožitnostmi.⁴⁰ Mezi nimi figuruje i nákup z prosince 1951, díky němuž se z prostředků MŠVU podařilo zakoupit výjimečně půvabnou sochu bódhisattvy Kuan-jin, kterou pozdější důkladná restaurátorská analýza datovala do období vlády dynastie Jižní Sung (1127–1279).⁴¹ Svou kvalitou je ve sbírce čínského buddhistického umění Národní galerie v Praze jedinečná a její podoba je pozoruhodně blízká soše Kuan-jin ze sbírky Museum of Fine Arts v Bostonu, s níž sdílí celkový způsob provedení i řadu detailů.⁴² Při podrobnějším srovnání je zjevné, že obě sochy nejspíš vznikly podle totožné předlohy.

Postava má drobný, jemně modelovaný obličej s buclatými tvářemi, malými plnými rty, masivním nosem a elegantními liniemi očních víček s pohledem upřeným dolů v hluboké meditaci. Vysoko vyčesané vlasy zdobí koruna s květem lotosu, u bostonské sochy doplněným miniaturní podobenkou buddhy Amitábhy, který je možná u pražské figury ztracený. Dva okrouhlé šperky vystupující na spánkách postavy šroubovitě do stran drží nad ušima prameny černých vlasů, z nichž některé spadají na ramena. Tam plynule navazují na zelený šál, který je atributem Kuan-jin a obtáčí její ruce i pravou nohu skrčenou v tzv. královské pozici. Šperky na

details. On the other hand, the Guanyin in the Boston collection was restored in 2016 and its surface finish was unified into a form that the Prague Guanyin statue may have had in the past. It was purchased by Czechoslovak diplomats in China for the newly established Oriental Art Department in late 1951 with Education Ministry funds.

In the following decades, the collection was enriched with more major artworks of Chinese Buddhist painting and sculpture. In most of the acquisitions, Oriental Art Department head Lubor Hájek's familiarity with the collections in former Czechoslovakia and his good relations with their owners played a crucial role. He was often able to negotiate favourable purchase conditions, or at least convince the owners of their artworks' value and the need to preserve them for the future. From the beginning of his career, Hájek's closest allies in his publishing and educational activities, through which he introduced the public to non-European art collections, were the brothers Bedřich (1919–1985) and Werner Forman (1921–2012). They cooperated on most of Hájek's spectacular publications, for which they took highly valued artistic photographs and did graphic design for many of the books. The Forman brothers also assembled large collections of Asian and African art and accompanied Hájek on his visits to the artworks' owners, whose collections they photographed and even tried to acquire, often under adventurous circumstances:

“We go out into the streets in the evening, look into people's lighted windows, enter their apartments under the pretext of being campaigners and leave disappointed having seen out of the corner of our eye a hideous item, which appeared from the street to be the fine work of a Chinese artist. My devoted fellow-sufferers, the Forman brothers, were said to have been caught in Ořechovka peering from the eaves into a villa, to which they had not been admitted even in their seventh disguise under a seventh pretext. It is quixotic. We rush in full photographic armour (47 kg) far from our homes to the houses of proud collectors, only to find instead of an army of old Chinese bronzes, a windmill of mediocre second-hand goods so woefully tasteless that we detest to touch them. Out of politeness, we praise them and try not to let the unfortunate owner know that our admiring smile is as forced as if someone had nailed it to our cheeks with rusty nails.”⁴³ According to Hájek's recollections, the Forman brothers bought three Chinese Buddhist paintings for their collection in Paris in the 1950s, where artworks brought by Paul Pelliot (1878–1945) in the early twentieth century could still allegedly circulate on the open market.⁴⁴ After Bedřich Forman's death, his wife sold them to the National Gallery in Prague, where they still feature among the most remarkable Buddhist paintings in the Czech collections. The standing figure of the bodhisattva Mahasthamaprapta (Chin. *Dashizhi pusa* 大勢至菩薩, **Fig. 11**) is identified by an inscription at top right including a date, part of which is now illegible. Fortunately, the inscription clearly identifies the bodhisattva, so we can rule

hrudi, sestávající z dlouhého náhrdelníku s kulatým terčem a kratšího dvojitého řetězu nad ním, stejně jako výšivky a šerpy zdobící suknicí v partiích kolen, jsou modelovány velmi podobně u pražské i bostonské figury. Pozoruhodný je jen rozdíl v jejich výšce a povrchové úpravě. Zatímco pražská plastika měří přibližně 80 cm, bostonská je téměř dvojnásobná. Pražská socha Kuan-jin se vyznačuje vizuálně velmi působivou patinou, která vznikala po dobu mnoha staletí a skrývá v sobě vrstvy z jednotlivých fází jejího životního cyklu včetně polychromie i malovaných a zlacených detailů. Kuan-jin z bostonské sbírky byla naproti tomu v roce 2016 restaurována a její povrchová úprava je sjednocena do podoby, kterou mohla v minulosti mít i pražská socha Kuan-jin. Tu pro nově vzniklé oddělení orientálního umění pořídili českoslovenští diplomaté v Číně za dosud nezjištěných okolností koncem roku 1951 z prostředků poskytnutých z fondů MŠVU.

V následujících desetiletích obohatila sbírku další významná díla čínské buddhistické malby a plastiky. U většiny akvizic hrála zásadní roli obeznámenost přednosty orientálního oddělení Lubora Hájka se sbírkami v tehdejší Československu a jeho dobré vztahy s jejich majiteli. Dokázal proto mnohdy vyjednat příznivé podmínky pro výkup těchto děl, nebo alespoň majitele přesvědčit o jejich hodnotě a nutnosti zachování pro budoucnost. V Hájkově publikační a osvětové činnosti, kterou seznamoval veřejnost se sbírkami mimoevropského umění, mu byli od začátku jeho kariéry nejbližšími spojenci bratři Bedřich (1919–1985) a Werner Formanovi (1921–2012). Spolupracovali na většině jeho výpravných publikací, pro které pořizovali umělecky vysoce ceněné fotografie a u řady knih také grafický design. Sami bratři Formanové shromáždili rozsáhlé kolekce asijského a afrického umění a s Luborem Hájkem se údajně vypravovali za majiteli děl, jejichž sbírky fotografovali a případně se snažili o jejich získání, často za dobrodružných okolností: „*Vycházíme za večera do ulic, díváme se lidem do osvětlených oken, vnikáme do bytu pod záminkou, že jsme agitační dvojice, a odcházíme zklamáni, shlédnuvši koutkem oka ohavný fabrikrát, který se zdál být z ulice luzným dílem čínského umělce. Moji obětaví spolutrpitele, bratři Formanové, byli prý přistiženi na Ořechovce, jak z okapové římsy nahlížejí do vily, do které nebyli vpuštěni ani v sedmém svém přestrojení pod sedmou záminkou. Je to donquijotské. Ženeme se v plné fotografické zbroji (47 kg) daleko od domovů na adresy pyšných sběratelů, abychom místo armády starých čínských bronzů narazili na větrný mlýn tuctového bazarového zboží, tak žalostně nevkusného, že se štítíme vzít ho do ruky. Ze slušnosti ho chválíme a snažíme se, aby nešťastný majitel nerozpoznal, že náš obdivný úsměv je tak násilný, jako by nám ho někdo přibíl na tváře rezavými hřebíky.*“⁴³

Dle Hájkových vzpomínek zakoupili pro svou sbírku bratři Formanové v padesátých letech v Paříži tři čínské buddhistické malby pocházející z Tun-chuangu, kde se ještě údajně mohla na volném



11/

The Standing Bodhisattva Mahasthamaprabhata, China, early 20th century, ink and colours on canvas, 60 × 22.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 6108 – 1141/86. Purchased from the Bedřich Forman estate in 1988

Stojící bódhisattva Mahástthámaprápta, Čína, počátek 20. století, tuš a barvy na plátně, 60 × 22,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6108 – 1141/86. Zakoupeno roku 1988 z pozůstalosti Bedřicha Formana



12/

The Standing Buddha Maitreya, China, early 20th century, ink and colours on canvas, 56 × 21.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 6109 – 1141/87. Purchased from the Bedřich Forman estate in 1988

Stojící buddha Maitréja, Čína, počátek 20. století, tuš a barvy na plátně, 56 × 21,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6109 – 1141/87. Zakoupeno roku 1988 z pozůstalosti Bedřicha Formana

out any confusion with the somewhat more common figure of the bodhisattva of mercy, Avalokiteshvara, with whom Mahasthamaprapta often forms a pair of companion figures to the central Buddha figure. Here, too, the bodhisattva faces left, reverently clasping his hands with the flower-shaped offering cup, where the central figure of the Buddha was probably located. The body of the bodhisattva is depicted in elegant supple lines gracefully curving at the hips, wearing Central Asian-style clothing and an equally exotic headdress consisting of a scarf adorned with flowers and pearls around the top of the head with a braid of black hair combed upwards at its centre. The graceful face with almond-shaped eyes, powerful pointed nose, full lips and ears with elongated lobes adorned with circular earrings adds to the figure's soulfulness and, together with other subtle details, is the most attractive part of the scene. The bodhisattva stands barefoot on a lotus blossom with other lavishly coloured flowers growing around, and is protected overhead by a decorative canopy typical of portraits of Buddhist deities. The painting is accompanied by an inscription in the standard script and rows of characters in a similar style are also written on strips of paper, which reinforce the painting's reverse. Parts of papers inscribed with sutras or other prayer texts were probably used for these strips, as was common in the restoration of Buddhist icons.

Equally remarkable are the seals on the background paper used as the backing of the painting. At bottom right is a square seal with nine characters in three rows. The text reads *Dehua Lishi Fanjiangge zhen cang* 德化李氏凡將閣珍藏, and on the left side near the bottom edge of the scene, there is a seal of four characters *Muzhai shending* 木齋审定. Both bear the name of Li Shengduo 李盛鐸 (1859–1937), a major collector of Dunhuang paintings who was famous for the quality and size of his collection. After his death, some of the paintings found their way to Japanese, European and U.S. collections, which may also be the case with this painting.

Another of the three paintings from Bedřich Forman's collection (**Fig. 12**) depicts a figure of a deity standing on a lotus blossom base. It is an older type of frontal representation: only the deity's head is turned slightly to the right, while the rest of the figure is captured in a stiff frontal pose with its palms turned towards the viewer in a gesture of protection. A simple hairdo consists of black curly hair, which covers the *ushnisha*, the Buddha-esque protuberance on the top of the head. These features identify the figure as a buddha, not a bodhisattva, who has a rather ornate hairstyle adorned with jewels and other ornaments. The ornaments on the body, however, are strikingly reminiscent of the clothing characteristic of bodhisattvas, so it seems likely that this is the Maitreya Buddha, who is believed to be a present-day bodhisattva soon to be reborn on earth as a buddha (i.e., an enlightened one) succeeding the Shakyamuni Buddha. Its iconography can therefore refer to both identities of Maitreya – a bodhisattva and a future buddha.

The last of the three paintings from Bedřich Forman's collection (**Fig. 13**) depicts a bodhisattva

trhu pohybovat díla přivezená počátkem 20. století Paulem Pelliotem (1878–1945).⁴⁴ Po smrti Bedřicha Formana je jeho manželka prodala Národní galerii v Praze a dnes patří k nejpozoruhodnějším buddhistickým malbám v českých sbírkách. Stojící postava bódhisattvy Mahásthámaprápty (čínsky *Ta-š'-č' pchu-sa* 大勢至菩薩, **obr. 11**) je identifikována nápisem v pravém horním rohu, který zahrnoval i dataci, ale její část je dnes bohužel nečitelná. Identita bódhisattvy je naštěstí z nápisu jasně patrná, a tak je možné vyloučit záměnu za poněkud běžnější postavu bódhisattvy milosrdenství Avalókitéšvary, s níž Mahásthámaprápta často tvoří dvojici doprovodných postav k ústřední figuře buddhy. I zde je bódhisattva otočen k levé straně, kam také uctivě spíná ruce s obětním pohárem tvaru květu a kde se pravděpodobně nacházela ústřední postava buddhy. Tělo bódhisattvy je znázorněno elegantními vláčnými liniemi ladně prohnuté v bocích, v oděvu středoasijského stylu s neméně exotickou pokrývkou hlavy sestávající ze šátku zdobeného květinami a perlami kolem temene hlavy s vrcholem černých vlasů vyčesaným vzhůru v jeho středu. Působná tvář s okem mandlového tvaru, mohutným zašpičatělým nosem, plnými rty a ušima s protáhlými lalůčky zdobenými náušnicemi kruhového tvaru dodává postavě na oduševnělosti a spolu s dalšími subtilními detaily představuje nejpoutavější část výjevu. Bódhisattva stojí bosýma nohama na květu lotosu, kolem kterého rostou další bohatě zbarvené květiny, a nad hlavou je chráněn ozdobným baldachýnem, který je pro portréty buddhistických božstev typický. Malbu doprovází nápis ve standardním stylu písma a řady znaků podobného ductu jsou napsané také na pruzích papíru, kterými je vyztužen rub obrazu. Na tyto proužky byly patrně použity části papíru se zápisem sútry nebo jiných modlitebních textů, což bylo při restaurování buddhistických ikon běžné.

Pozoruhodné jsou i pečetě na podkladovém papíru, kterým je malba podlepena. Vpravo dole můžeme vidět čtvercovou pečeť s devíti znaky ve třech řadách, jejíž text zní *Te-chua Li š' Fan-tiang-ke čen cchang* 德化李氏凡將閣珍藏, a vlevo při spodním okraji výjevu čtyřznakovou pečeť *Mu-čaj šen-ting* 木齋审定. Obě nesou jméno významného sběratele tunchuangských maleb Li Šeng-tuoa 李盛鐸 (1859–1937), který proslul kvalitou a rozsahem své sbírky. Některé malby z jeho majetku se po jeho smrti dostaly do japonských, evropských a amerických sbírek, což může být také případ tohoto obrazu.

Další ze tří maleb pocházejících ze sbírky Bedřicha Formana (**obr. 12**) znázorňuje postavu božstva stojícího na podstavci tvořeném květem lotosu. Zde se jedná o starší typ čelního zobrazení, pouze hlava božstva je obrácena mírně doprava, zbytek postavy je zobrazen ve strnulé frontální póze s dlaněmi otočenými k divákovi v gestu ochrany. Prostý účes je tvořen černými kudrnatými vlasy, které kryjí i buddhovský výstupek na temeni hlavy. Tyto znaky identifikují postavu jako buddhu, a nikoliv bódhi-

seated on a throne comprised of a lotus blossom placed on an elevated base with figures of three guardian lions. The bodhisattva's legs are folded in a lotus pose with hands resting in the lap in a gesture of meditation. The slender body is adorned with a sash and necklace, as was the case with the Indian prototypes of Buddhist deities, and the round head bears a lavishly decorated crown with flowers attached above the ears behind which strands of hair fall on the shoulders. These elements are not consistent with the earlier assumption that this is the figure of Amitabha, the "Buddha of immeasurable light", who rules the Buddhist paradise called Sukhavati, as tantric tradition presents it. More likely, it is a bodhisattva depicted in a meditation posture with the attributes and adornments characterizing bodhisattva figures. Above the figure's head is a canopy decorated with ribbons and fire pearls, which is characteristic of these icons. The brushwork is delicate and precise and must have been visually striking in its original colours.

In the lower left corner, the painting has an apocryphal inscription dating it to 749 CE. Recent restoration research has however ascertained that the painting was created in the early twentieth century. A collector's seal with eight characters in two columns is printed partly over the painting's background and partly over the background paper near the lower right corner: *Pei Boqian miji shuhua yin* 裴伯謙祕笈書畫印. It belonged to a Qing official named Pei Jingfu 裴景福 (1853–1930) who worked in Guangzhou (Canton) and was exiled to the north-western deserts in the early twentieth century. In Urumchi, the capital of today's Xinjiang province, Pei Jingfu even met the French Sinologist Paul Pelliot, who passed through in 1908 during his research expedition to Central Asia from which he brought back a number of manuscripts and artefacts (including some from the well-known Dunhuang cave temples) for the French collections.⁴⁵ Pei Jingfu owned a large painting and calligraphy collection and also wrote a geographical treatise about the mountains in the border area of China's North-West, which remains a valued testimony of the local conditions in the early twentieth century.

These three paintings did not find their way to the National Gallery in Prague's collection until the end of the 1980s, and it is impossible to say with certainty where the collectors had acquired them and whether the paintings might be connected with Paul Pelliot's activities to which Hájek referred. The Forman brothers, too, spent several months in China in the 1950s getting acquainted with local art collections and architectural monuments and it is therefore possible that they brought the paintings from this trip.⁴⁶ In his writings, Hájek repeatedly emphasized the possibilities of purchasing works of art that still existed in China in the 1950s, and the long series of official and unofficial acquisitions for the National Gallery's collection during this period best illustrates his words. The provenance of the three remarkable Buddhist paintings is therefore not reliably documented and will be a subject of further research. In the context of the collection of Buddhist art at the National Gallery in Prague these are nonetheless

sattvu, který mívá spíše bohatý účes zdobený šperky a dalšími ornamenty. Ozdoby na těle však nápadně připomínají oděv typický pro bódhisattvy, a proto se jeví jako pravděpodobné, že se jedná o buddhu Maitréju, o němž se věří, že je v současné době bódhisattvou a jakožto buddha (tj. osvícený) se v brzké době zrodí na zemi a stane se nástupcem Buddha Šákjamuniho. Jeho ikonografie proto může odkazovat k oběma identitám Maitréji jako bódhisattvy i budoucího buddhy.

Poslední ze tří maleb ze sbírky Bedřicha Formana (**obr. 13**) znázorňuje bódhisattvu sedícího na trůně tvořeném květem lotosu, který je umístěn na vyvýšeném podstavci s figurami tří strážných lvů. Nohy má složené v tzv. lotosovém sedu a ruce spočívají v klíně v gestu meditace. Štíhlé tělo zdobí šerpy a náhrdelník, podobně jako tomu bylo u indických prototypů buddhistických božstev, a hlava obličejem nese bohatě zdobenou korunu s květy připravenými nad ušima, za kterými vidíme prameny vlasů spadající na ramena. Tyto prvky neodpovídají dřívějšímu předpokladu, že se jedná o postavu Amitábhya, tedy „buddhy nezměrného světla“ vládnoucího buddhistickému ráji zvanému Sukhávatí, jak ho prezentuje tantrická tradice. Je pravděpodobnější, že jde o bódhisattvu zachyceného v meditační pozici s atributy a ozdobami, kterými se figury bódhisattvů vyznačují. Nad hlavou postavy je umístěn baldachýn zdobený stuhami a ohnivými perlami, který je pro tyto ikony typický. Štětcová práce je jemná a precizní, ve své původní barevnosti musela být velmi vizuálně působivá.

V levém dolním rohu malbu doplňuje apokryfní nápis, kterým je datována do roku 749. Podle závěru restaurátorské analýzy však dílo pochází z počátku 20. století. Při pravém dolním rohu je částečně přes podklad malby a větší částí přes podlepový papír obtištěna sběratelská pečeť s osmi znaky ve dvou sloupcích *Pchej Po-čchien mi-ti šu-chua jin* 裴伯謙祕笈書畫印. Ta patřila čchingskému úředníku jménem Pchej Ťing-fu 裴景福 (1853–1930), který sloužil v Kantonu a počátkem 20. století byl poslán do vyhnanství do severozápadních pouštních oblastí. V Urumči, hlavním městě dnešní provincie Sin-ťiang, se Pchej Ťing-fu dokonce setkal s francouzským sinologem Paulem Pelliotem, který tudy projížděl roku 1908 během své výzkumné expedice do středoasijských oblastí, z níž pro francouzské sbírky přivezl množství rukopisů a uměleckých předmětů ze slavných tunchuangských jeskynních chrámů.⁴⁵ Pchej Ťing-fu vlastnil rozsáhlou sbírku malby a kaligrafie a napsal také zeměpisné pojednání o horách v pohraničních oblastech čínského severozápadu, které je dodnes ceněným svědectvím o místních podmínkách počátkem 20. století.

Do sbírky Národní galerie v Praze se tyto tři obrazy dostaly až na samém konci osmdesátých let a není možné s jistotou říci, odkud je sběratelé získali a zda by mohly mít spojitost s aktivitami Paula Pelliota, k nimž odkazoval Hájek. Bratři Formanové strávili v padesátých letech také několik měsíců

three unique artworks recording several forms of Tang Buddhist icons as they were depicted in the paintings surviving in the rock temples in Dunhuang.

Conclusion

In the seventy years since its founding, the collection of Asian art at the National Gallery in Prague has undergone a complicated process of assembling works of Asian art from a variety of local sources. This process was largely defined by older forms of Asian art collecting in Central Europe in particular historical periods. As this paper sought to show, the National Gallery's collection of Chinese Buddhist art, too, was assembled in this manner. It is based on older collections that existed in our territory before the foundation of the Oriental Art Department of the National Gallery in Prague and were enlarged in the 1950s by acquisitions bought by Czechoslovak experts and diplomats in the People's Republic of China.

It is quite surprising that Buddhist works could be occasionally found even in some aristocratic collections alongside works of Asian decorative art. A significant part of the Czech collections of Asian art production consisted of artworks acquired from major interwar collectors and art dealers, which is also true to a large extent for Chinese Buddhist art in the National Gallery in Prague.

The acquisitions of some unique, often one-of-a-kind pieces were made owing to experts who travelled to China after the Communist coup in both countries with the task of building mutual cooperation in the political, economic and cultural spheres. Czechoslovakia undoubtedly benefited from the fact that local intellectuals and artists had been keenly interested in Chinese art in the interwar period. During their trips to China in the 1950s, they were well placed to recognize good-quality artworks and acquired some of them for our collections owing to their contacts in local professional circles. The financial support of the Ministry of Education, Science and Arts, which, given the political urgency to build collections of Chinese art in our state institutions, did not hesitate to allocate a considerable amount of money for these acquisitions, also played an important role.

Last but not least, it is necessary to highlight the role of Lubor Hájek, head of the Oriental Art Department of the National Gallery in Prague, in the process of building a collection of Chinese Buddhist art. Hájek became interested in Buddhism during his studies, and though he originally specialized in Indian art, in a remarkably short period of time he reoriented himself to research of Chinese art and wrote an extensive publication, *Chinese Art*, in 1953. Its scope has not been surpassed in the context of Czech collections to this day.⁴⁷ In his book, he summarized information about the large number of Chinese Buddhist artworks in state and private collections in today's Czech Republic, and sought to acquire as many of them as possible for the Gallery's collections throughout his tenure at the National Gallery in Prague until his retirement in 1986. Owing to his erudition and knowledge of

v Číně, seznamovali se zde s místními uměleckými sbírkami a architektonickými památkami, a je proto možné, že malby přivezli z této cesty.⁴⁶ Hájek sám ve svých textech opakovaně vyzdvihoval možnosti nákupů uměleckých děl, které ještě v padesátých letech v Číně existovaly, a dlouhá řada oficiálních i neoficiálních akvizic pro sbírku Národní galerie v tomto období nejlépe dokládá jeho slova. Provenience tří pozoruhodných buddhistických maleb proto není spolehlivě doložena a bude předmětem dalšího výzkumu. V kontextu sbírky buddhistického umění v Národní galerii v Praze jde v každém případě o tři unikátní díla, která zaznamenávají několik podob tchangských buddhistických ikon, tak jak byly zobrazovány na dílech dochovaných ve skalních chrámech v Tun-chuangu.

Závěr

Sbírka asijského umění v Národní galerii v Praze prošla během 70 let od svého založení komplikovaným procesem soustředování děl asijského umění z nejrozličnějších místních zdrojů. Ten do značné míry definovaly starší formy sběratelství asijského umění ve střední Evropě v jednotlivých historických obdobích. Jak se snažily ukázat předchozí stránky, i soubor čínského buddhistického umění v Národní galerii se zformoval tímto způsobem. Jeho základem byly starší sbírky, které se na našem území nacházely před založením orientálního oddělení Národní galerie v Praze, a v padesátých letech byl rozšířen o akvizice československých specialistů a diplomatů v ČLR.

Poměrně překvapivé je zjištění, že i v některých šlechtických sbírkách bychom mohli vedle děl asijského dekorativního umění okrajově nalézt buddhistická díla. Značnou část českých sbírek asijské umělecké produkce pak tvořila díla získaná od významných prvorepublikových sběratelů a obchodníků s uměním, což platí měrou vrchovatou i pro čínské buddhistické umění v Národní galerii v Praze. O pořízení některých ojedinělých, ale často unikátních kusů, se pak zasloužili odborníci, kteří po komunistickém převratu v obou zemích cestovali do Číny s úkolem budovat vzájemnou spolupráci v rovině politické, ekonomické i kulturní. Československá strana bezpochyby těžila z faktu, že se místní intelektuálové a umělci o čínské umění živě zajímali již v meziválečné době. Při svých cestách do ČLR v padesátých letech tak měli dobré předpoklady k tomu, aby rozeznali kvalitní umělecká díla a získali některá z nich pro naše sbírky na základě svých kontaktů v tamních odborných kruzích. Významnou roli sehrála i finanční podpora ze strany Ministerstva školství, věd a umění, které vzhledem k politické naléhavosti budování sbírek čínského umění v našich státních institucích neváhalo vyčlenit pro tyto akvizice nemalý obnos.

V neposlední řadě je nutné zdůraznit roli Lubora Hájka, přednosty oddělení orientálního umění Národní galerie v Praze, v procesu budování sbírky čínského buddhistického umění. Hájek se o buddhismus zajímal již od dob svých studií, a přestože se původně specializoval na indické umění, za pozoro-



13/

Bodhisattva Seated on a Lotus Throne, China, early 20th century, ink and colours on canvas, 52 × 32 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. Vm 6110 – 1141/88. Purchased from the Bedřich Forman estate in 1988

Bódhisattva sedící na lotosovém trůně, Čína, počátek 20. století, tuš a barvy na plátně, 52 × 32 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6110 – 1141/88. Zakoupeno roku 1988 z pozůstalosti Bedřicha Formana

local conditions, as well as the personal qualities that helped him win over collectors, the National Gallery in Prague has acquired the objects described in this paper.

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

ruhodně krátkou dobu se dokázal přeorientovat na výzkum čínského umění, o kterém již v roce 1953 napsal obsáhlou publikaci *Čínské umění*, jejíž rozsah nebyl v našem prostředí dodnes překonán.⁴⁷ Zde shrnul informace o velkém množství čínských buddhistických děl ve státních i soukromých sbírkách na našem území a po celou dobu působení v Národní galerii v Praze až do svého odchodu do důchodu roku 1986 se snažil co největší množství z nich pro galerijní sbírky získat. I vzhledem k jeho erudici a znalosti místních poměrů, stejně jako díky jeho osobnostním kvalitám, kterými si dokázal sběratele naklonit, se podařilo pro sbírky Národní galerie v Praze získat předměty popsány v tomto článku.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Notes

- 1 For the traditional perception of objects that are today considered artworks as forms of social, political and economic capital, and the specific position of Asian art in this development, see Justin M. Jacobs, *The Compensation of Plunder: How China Lost Its Treasures* (Chicago–London: 2020).
- 2 The formation of collections of non-European works in our territory is generally described in Tomáš Winter, *Palmy na Vltavě: Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950* (Řevnice–Pilsen–Prague: 2013).
- 3 The North Bohemian Museum in Liberec and the West Bohemian Museum in Pilsen are examples. For their establishment with the support of local patrons of art, see Oldřich Palata, “The History of the Japanese Collection in the North Bohemian Museum in Liberec”, in Oldřich Palata and Filip Suchomel, *The Japanese Collection of the North Bohemian Museum in Liberec* (Prague: 2000), 99–109, and Jindřich Mleziva, “Původ sbírky,” in Helena Heroldová and Jindřich Mleziva, *Čínský textil ve sbírce Západočeského muzea v Plzni* (Pilsen: 2011), 7–13.
- 4 Jaromír Václav Šmejkal, *Milenec Nipponu: Tři lásky Joe Hlouchy* (Prague: 1931); Alice Kraemerová and Jan Šejbl, *Japan, My Love. The Czech Traveller and Collector Joe Hloucha* (Prague: 2007).
- 5 Ladislav Kesner Jr., “Sbírky asijského umění v Národní galerii,” in *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, ed. Ladislav Kesner Jr., (Prague: 1998), 7–14.
- 6 Michaela Pejčochová, *Emissary from the Far East: Vojtěch Chytil and the Collecting of Modern Chinese Painting in Interwar Czechoslovakia* (Prague: 2019).
- 7 For a detailed analysis of this theme, see *Konfiskované osudy: Umělecké památky z německého majetku získané československým státem a jejich severočestí majitelé*, ed. Kristina Uhlíková (Prague: 2020).
- 8 For the Zbiroh Chateau inventory list comprising several hundred items, see the National Archive, Fonds: The State Secretary of the Reich Protector in Bohemia and Moravia: A Report by the Property Office of the Reich Protector in Bohemia and Moravia on artworks confiscated by the Gestapo in Prague and Brno, and inventory lists of artworks from the chateaux in Roudnice nad Labem and Zbiroh, etc., 19 Feb 1943, Einsatzstab, [Helmuth] Rinnebach.
- 9 Current inv. nos. are Vm 140 and Vm 137, respectively.
- 10 For more information on these warehouses, see: Kristina Uhlíková, *Národní kulturní komise 1947–1951* (Prague: 2004).
- 11 For more details, see *ibid.*, or Helena Krejčová et al., *Židovský majetek uložený na zámku Sychrov* (Prague: 2017).
- 12 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Fonds: National Gallery, letter from Vladimír Novotný, Director of the National Gallery, to the Fine Arts Department of the Ministry of Culture, dated 12 Nov 1953.
- 13 “Armed with a ministerial decree mandating a concentration of the state collections of Oriental art, we fought our way through the heavy medieval local patriotism of the regions, districts and municipalities disliking the leading position of Prague. [...] Castles were pulling up drawbridges before our arrival, chateaux were closing their gates, towns were increasing the number of their armed forces.” Lubor Hájek, “Za českými sbírkami čínského umění”, *Nový Orient* 10, no. 1, 1955, 10.
- 14 *Výstava starého čínského umění: kolekce J. Martínka*, Prague, Trade Fair Palace, 16 Mar – 1 May 1930. For Masaryk’s

Poznámky

- 1 K tradičnímu vnímání předmětů dnes považovaných za umělecká díla jako formy společenského, politického a ekonomického kapitálu a specifické pozici asijského umění v tomto vývoji nejnověji viz Justin M. Jacobs, *The Compensation of Plunder: How China Lost Its Treasures*, Chicago–London 2020.
- 2 O vzniku sbírek mimoevropského materiálu na našem území obecně pojednává Tomáš Winter, *Palmy na Vltavě: Primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*, Řevnice–Plzeň–Praha 2013.
- 3 Jako příklad lze uvést Severočeské muzeum v Liberci nebo Západočeské muzeum v Plzni. K jejich vzniku za podpory místních mecenášů viz Oldřich Palata, Historie japonské sbírky Severočeského muzea v Liberci, in: Oldřich Palata – Filip Suchomel, *Japonská sbírka Severočeského muzea v Liberci*, Praha 2000, s. 7–18, a Jindřich Mleziva, Původ sbírky, in: Helena Heroldová – Jindřich Mleziva, *Čínský textil ve sbírce Západočeského muzea v Plzni*, Plzeň 2011, s. 7–13.
- 4 Jaromír Václav Šmejkal, *Milenec Nipponu: Tři lásky Joe Hlouchy*, Praha 1931; Alice Kraemerová – Jan Šejbl, *Japonsko, má láska: český cestovatel a sběratel Joe Hloucha*, Praha 2007.
- 5 Ladislav Kesner ml., Sbírky asijského umění v Národní galerii, in: Ladislav Kesner ml. (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998, s. 7–14.
- 6 Michaela Pejčochová, *Posel z Dálného východu. Vojtěch Chytil a sběratelství moderní čínské tušové malby v meziválečném Československu*, Praha 2019.
- 7 Podrobný rozbor této problematiky viz příspěvky v publikaci Kristina Uhlíková (ed.), *Konfiskované osudy: Umělecké památky z německého majetku získané československým státem a jejich severočestí majitelé*, Praha 2020.
- 8 Soupis inventáře zbirožského zámku obsahující několik set položek viz Národní archiv, fond Státní tajemník u říšského protektora v Čechách a na Moravě, dokument Hlášení Majetkového úřadu u říšského protektora v Čechách a na Moravě o uměleckých předmětech zabavených gestapem v Praze a v Brně, inventární soupisy uměleckých předmětů ze zámku v Roudnici nad Labem a ve Zbirohu aj., 19. února 1943, Einsatzstab, [Helmuth] Rinnebach.
- 9 Dnešní inv. č. NGP Vm 140 a Vm 137.
- 10 Více informací k fungování těchto skladišť přináší Kristina Uhlíková, *Národní kulturní komise 1947–1951*, Praha 2004.
- 11 Podrobněji viz *ibidem* nebo také viz Helena Krejčová et al., *Židovský majetek uložený na zámku Sychrov*, Praha 2017.
- 12 Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond Národní galerie, dopis ředitele Národní galerie Vladimíra Novotného oddělení výtvarného umění Ministerstva kultury z 12. 11. 1953.
- 13 „Ozbrojeni ministerským výnosem o soustředění státních sbírek orientálního umění, probíjávali jsme se těžce středověkým lokálním patriotismem krajů, okresů a obcí, nevražících na vedoucí postavení Prahy. [...]“

purchase, see the Archive of the Office of the President of the Republic, section: Exhibition Documents, Fonds: J. Martínek – výstava čínského umění – zakoupení předmětů.

- 15** *Výstava čínského umění: kolekce Martínkova*, The Mánes Association of Fine Arts, 163rd exhibition, Prague, Mánes Exhibition Hall, 5–31 Dec 1931.
- 16** The arhat sculpture's current inventory number is NGP Vp 2886. The Victoria and Albert Museum in London owns a statue of Arhat Ananda with the inventory number A.29-1931, which may have originally been a pair with our statue of Maha Kasyapa. I owe my thanks for details about this collection item to Ricarda Brosch, curator of the Victoria and Albert Museum.
- 17** *Výstava čínského umění: kolekce Martínkova*, exh. cat., Spolek výtvarných umělců Mánes (Prague: 1931), 25.
- 18** I owe my thanks for details about the whereabouts of the Maha Kasyapa sculpture before it was acquired by the National Gallery in Prague to Mr. Viktor Šlajchrt. The story of the wooden Japanese sculpture of the standing Amida Buddha, inv. no. NGP Vp 2951, which was sold to the National Gallery by Mr. Vladimír Šlajchrt, Viktor Šlajchrt's father, a few years later, was similar to that of the Maha Kasyapa statue.
- 19** Hájek wrote the 14th-century date on the sculpture's card, which is part of the records of the collection of Asian art at the National Gallery in Prague, and the date was probably repeatedly adopted by other publications from this source.
- 20** Restoration report by Václava Antušková dated 5 May 2020, and radiocarbon dating results from 2 Dec 2020.
- 21** The fragments with current inv. nos. NGP Vm 2760–2763 were originally listed in the exhibition catalogue by Martínek as nos. 586–589.
- 22** Current inv. nos. are NGP Vm 3066 and Vm 4556–4558.
- 23** *Výstava čínského umění: kolekce Martínkova*, 28.
- 24** For general information, see, among others, Anning Jing, "The Yuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaišajyaguru," *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, 147–166. For the paintings at the Guangsheng Temple specifically, see Anning Jing, *The Water God's Temple of the Guangsheng Monastery* (Leiden: 2002).
- 25** Lian Qu, *Antiquity or Innovation? Architecture, Sculptures and Murals in Southern Shanxi Under The Yuan Dynasty*, dissertation (Philadelphia: University of Pennsylvania, 2018).
- 26** For a detailed description of this ritual in English, see, among others, *Ming Dynasty Shuilu Paintings at Baoning si* (Beijing: 1995), 212–217.
- 27** For more details about the original paintings, see *ibid.*
- 28** www.bertha-lum.org/en/house-in-beijing/, accessed 26 Apr 2021.
- 29** The fragments of the murals from Kuba's collection at the Náprstek Museum have inventory numbers A_21888 and A_21889. They depict the heads of two deities lavishly decorated with jewellery and flowers, while the two fragments in the collection of the National Gallery in Prague depict celestial dancers, *apsaras*. For the Chinese artefacts in the Ludvík Kuba Collection, see Lucie Daňková, *Čínská sbírka Ludvíka Kuby v kontextu doby a malířova díla*, Master's thesis (Prague: Charles University, Faculty of Arts, 2019).

Hrady vytahovaly před naším příjezdem padací mosty, zámky zavíraly brány, města zvyšovala počet svých ozbrojených sil., Lubor Hájek, *Za českými sbírkami čínského umění, Nový Orient* 10, 1955, č. 1, s. 10.

- 14** *Výstava starého čínského umění: kolekce J. Martínka*, Praha, Veletržní palác, 16. 3. – 1. 5. 1930. Ohledně Masarykova nákupu viz Archiv Kanceláře prezidenta republiky, sekce Spisy k výstavám, složka J. Martínek – výstava čínského umění – zakoupení předmětů.
- 15** Spolek výtvarných umělců Mánes, 163. výstava, *Výstava čínského umění: kolekce Martínkova*, Praha, výstavní síň Mánes, 5.–31. 12. 1931.
- 16** Socha arhata má dnes inv. č. NGP Vp 2886. Stylově i časově velmi blízkou sochu arhata Ánandy s inv. č. A.29-1931, která snad mohla původně tvořit pár s naší sochou Mahá Kášjapy, vlastní londýnské Victoria and Albert Museum. Za detaily k tomuto sbírkovému předmětu děkuji tamní kurátorce Ricardě Brosch.
- 17** *Výstava čínského umění: kolekce Martínkova*, kat. výst., Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1931, s. 25.
- 18** Za podrobnosti o místě pobytu sochy Mahá Kášjapy před jeho získáním pro sbírky Národní galerie v Praze děkuji panu Viktoru Šlajchrtovi. Stejný osud měla i dřevěná japonská socha stojícího buddhy Amidy s inv. č. NGP Vp 2951, kterou Národní galerii prodal o pár let později pan Vladimír Šlajchrt, otec Viktora Šlajchrt.
- 19** Dataci do poloviny 14. století zaznamenal Hájek na odbornou kartu sochy, která tvoří součást evidence Sbírek umění Asie Národní galerie a patrně odsud byla v dalších publikacích opakovaně přejímána.
- 20** Restaurátorská zpráva Ing. Václavy Antuškové z 5. května 2020 a výsledky radiouhlíkového datování z 2. prosince 2020.
- 21** Fragmenty s dnešními inv. č. NGP Vm 2760–2763 původně Martínek uvedl v katalogu výstavy v Mánesu pod č. kat. 586–589.
- 22** Dnešní inv. č. NGP Vm 3066 a Vm 4556–4558.
- 23** *Výstava čínského umění: kolekce Martínkova* (cit. v pozn. 17), s. 28.
- 24** Pro soubornou informaci viz například Anning Jing, *The Yuan Buddhist Mural of the Paradise of Bhaišajyaguru*, *Metropolitan Museum Journal* 26, 1991, s. 147–166. Konkrétně k malbám v chrámu v Kuang-šeng-s' viz Anning Jing, *The Water God's Temple of the Guangsheng Monastery*, Leiden 2002.
- 25** Lian Qu, *Antiquity Or Innovation? Architecture, Sculptures And Murals In Southern Shanxi Under The Yuan Dynasty*, disertační práce, University of Pennsylvania, Philadelphia 2018.
- 26** Podrobný popis tohoto rituálu v angličtině viz například *Baoning si Mingdai shuilu hua*, Beijing 1995, s. 212–217.
- 27** K původním malbám podrobněji viz *ibidem*.
- 28** www.bertha-lum.org/en/house-in-beijing/, vyhledáno 26. 4. 2021.
- 29** Zlomky nástěnných maleb z Kubovy sbírky v Náprstkově muzeu mají inv. č. A_21888 a A_21889 a znázorňují hlavy dvou božstev bohatě zdobené šperky

30 In published analogies, one can find the closest similarity with the murals from the Xinghua Monastery in the Jishan district and the Taoist temple Yonglegong, which was originally situated in the Yongji district. Researchers examining all of these published analogies agree that they date from the first decades of the 14th century. For more, see Lennert Gesterkamp, *The Heavenly Court. Daoist Temple Painting in China, 1200–1400* (Leiden: 2011); or *Yongle gong bihua xuanji* (Beijing: 1958).

31 For the vivid testimony of Viktor Karlík, who received artworks from the Chytil estate with Lubor Hájek, see www.bubinekrevolveru.cz/u-prilezitosti-narozenin-lubora-hajka-hajkovo-desatero-o-peti-bodech-vzpominky-viktora-karlíka, accessed 6 May 2021.

32 Hájek's descriptions of artworks for the proposals submitted to the purchase committee are attached to most of the record cards of these objects in the Collection of Asian Art of the National Gallery in Prague, and many of them were published posthumously in: Lubor Hájek, *Figurální malba východní Asie* (Prague: 2008).

33 Jaromír Šíp, "První Hájkovy kroky v Národní galerii," a paper presented at the symposium *Formování věd o asijském umění v Čechách* Zbraslav Chateau, Prague: The National Gallery in Prague, 22–23 May 2002.

34 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, 6–22, quote 21, note 89.

35 For more, see, inter alia, Petra Rösch, *Chinese Wood Sculptures of the 11th to 13th Centuries* (Stuttgart: 2007).

36 For more about the ambassador, see Ivana Bakešová and Marie Karlická, "Zapomenutý spisovatel a zneuznaný diplomat F. C. Weiskopf," *Svět literatury* 63/XXXI, 2021, 95–106.

37 Current inventory numbers are NGP Vp 119–122.

38 Other representations related to Buddhist ideas of hell and the ten kings of the underworld include a remarkable Tibetan illustrated manuscript from the Vojtěch Chytil collection. It is currently housed in the National Gallery in Prague. A detailed treatise on this theme is given in: Daniel Berounský, *The Tibetan Version of The Scripture on the Ten Kings and the Quest for Chinese Influence on the Tibetan Perception of the Afterlife* (Prague: 2012). For more about the Chinese hell courts and the ten kings presiding over them, also see, generally, Stephen F. Teiser, *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism* (Honolulu: 1994, 2003).

39 Details of the trip are given in: Veronika Osohová, *Cesta Jaroslava Průška do Číny s československou kulturní delegací 1950–1951*, Bachelor's thesis (Olomouc: Palacký University Olomouc, 2010).

40 ANG, National Gallery Fonds: Acquisitions, Appendix to the minutes of the 5th meeting of the purchase committee on 19 Mar 1958.

41 The current inv. no. is NGP Vp 43. Restoration report by Václava Antušková from 5 May 2020, and results of radiocarbon dating from 2 Dec 2020.

42 <https://collections.mfa.org/objects/28589>, accessed 7 May 2021.

a květinami, zatímco dva zlomky ve sbírce Národní galerie v Praze zobrazují nebeské tanečnice *apsary*. K čínským předmětům ve sbírce Ludvíka Kuby viz Lucie Daňková, *Čínská sbírka Ludvíka Kuby v kontextu doby a malířova díla*, diplomová práce, FF UK, Praha 2019.

30 Z publikovaných analogií lze nalézt nejbližší podobnost s freskami z kláštera Sing-chua s' v okrese Ťi-šan a z taoistického chrámu Jung-le kung, který stál původně v okrese Jung-ŕi. Badatelé se u většiny z těchto publikovaných analogií shodují na jejich dataci do prvních desetiletí 14. století. Více viz Lennert Gesterkamp, *The Heavenly Court. Daoist Temple Painting in China, 1200–1400*, Leiden 2011; nebo *Yongle gong bihua xuanji*, Beijing 1958.

31 Barvitě svědectví Viktora Karlíka, který s Luborem Hájkem díla z Chytilova dědictví přebíral, viz www.bubinekrevolveru.cz/u-prilezitosti-narozenin-lubora-hajka-hajkovo-desatero-o-peti-bodech-vzpominky-viktora-karlíka, vyhledáno 6. 5. 2021.

32 Hájkovy popisy děl pro návrhy předkládané nákupní komisi jsou přiloženy k většině odborných karet těchto předmětů ve Sbírce umění Asie Národní galerie v Praze a řada z nich byla posmrtně publikována v knize Lubor Hájek, *Figurální malba východní Asie*, Praha 2008.

33 Jaromír Šíp, První Hájkovy kroky v Národní galerii, příspěvek přednesený na sympoziu *Formování věd o asijském umění v Čechách*, Národní galerie v Praze, zámek Zbraslav, 22.–23. 5. 2002.

34 Viz Helena Dáňová, Od Vincence Kramáře do jednadvacátého století. Osudy sbírky středověkého sochařství v Národní galerii v Praze, *Bulletin Národní galerie v Praze XXII–XXIII*, 2012–2013, s. 6–22, cit. s. 21, pozn. 89.

35 Více viz například Petra Rösch, *Chinese Wood Sculptures of the 11th to 13th Centuries*, Stuttgart 2007.

36 K osobě velvyslance blíže viz Ivana Bakešová – Marie Karlická, Zapomenutý spisovatel a zneuznaný diplomat F. C. Weiskopf, *Svět literatury* 63/XXXI, 2021, č. 1, s. 95–106.

37 Dnešní inv. č. NGP Vp 119–122.

38 K dalším znázorněním vážícím se k buddhistickým představám o pekle a deseti králích podsvětí patří také pozoruhodný tibetský ilustrovaný rukopis pocházející ze sbírky Vojtěcha Chytila. V současné době se nachází ve sbírce Národní galerie v Praze a podrobně o něm pojednává Daniel Berounský, *The Tibetan Version of The Scripture on the Ten Kings and the Quest for Chinese Influence on the Tibetan Perception of the Afterlife*, Prague 2012. K problematice čínských pekelných soudů a deseti králů, kteří jim předsedají, obecně také viz Stephen F. Teiser, *The Scripture on the Ten Kings and the Making of Purgatory in Medieval Chinese Buddhism*, Honolulu 2003 [1994].

39 Detaily cesty uvádí Veronika Osohová, *Cesta Jaroslava Průška do Číny s československou kulturní delegací 1950–1951*, bakalářská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010.

40 ANG, fond Národní galerie, oddíl Akvizice, Příloha k zápisu z 5. schůze nákupní komise konané 19. března 1958.

- 43 Lubor Hájek, “Za českými sbírkami čínského umění,” (note 13).
- 44 Lubor Hájek, entry: “Amitabha Tathagata Seated on a Lotus Throne” (note 5), 87.
- 45 A mention of the meeting in Pelliot’s travel book is quoted in Jacobs, *The Compensation of Plunder* (note 1), 129.
- 46 They published their memoirs and photographs from this trip in German as Werner Forman, *Das Drachenboot* (Prague: 1960). The picture book in three languages called *Ancient Relics of China* in English (Chin. *Zhongguo gu wenwu* and *Pamiatniki kultury drevnego Kitaia* in Russian) was published in Beijing in 1963. It presented photographs of Chinese artworks that the Forman brothers took during their trip also to Chinese readers and garnered a very positive response. For political reasons, however, it was banned in China not long afterwards and today only a few rare surviving copies exist in Western libraries.
- 47 The book was eventually published with a foreword by Jaroslav Průšek, Director of the Oriental Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences, with photographs by Werner Forman and graphic layout by Bedřich Forman as: Lubor Hájek, *Chinese Art in Czechoslovakia* (Prague: 1954).

Abstract

In the autumn of 1951, the Department of Oriental Art was established at the National Gallery in Prague with the task of assembling collections of Asian art from various private and public sources in what was then Czechoslovakia. Under the guidance of Lubor Hájek, who had focused on Tantric Buddhism in his Master’s thesis, the collection gradually grew to include Buddhist works, some of which are of major significance in the European context today. This year, Lubor Hájek would have celebrated his hundredth birthday and this paper recalls his founding role and describes the circumstances of how several remarkable Chinese Buddhist sculptures and paintings were acquired. Some of them came from the collections of interwar collectors, such as Vojtěch Chytil, Josef Martínek and Joe Hloucha, who had brought large numbers of Asian artefacts to Europe between the two world wars. More top-quality artworks were added to the collection in the post-war period, owing to friendly relations between the Czechoslovak Socialist Republic and the People’s Republic of China, a destination of cultural and political delegations, which brought back artworks for the newly established Oriental Art Department. This paper describes various sources that helped create today’s collection of Chinese Buddhist art at the National Gallery in Prague and shows how contemporary circumstances contributed to its growth.

Translated by Gita Zbavitelová

- 41 Dnešní inv. č. NGP Vp 43. Restaurátorská zpráva Ing. Václavy Antuškové z 5. května 2020 a výsledky radiouhlíkového datování z 2. prosince 2020.
- 42 <https://collections.mfa.org/objects/28589>, vyhledáno 7. 5. 2021.
- 43 Lubor Hájek, Za českými sbírkami čínského umění, *Nový Orient* 10, 1955, č. 1, s. 10–11.
- 44 Lubor Hájek, Heslo Amitabha Tathagata sedící na lotosovém trůně, in: Kesner ml. (ed.) (cit. v pozn. 5), s. 87.
- 45 Zmínku o setkání v Pelliotově cestopise cituje Jacobs (cit. v pozn. 1), s. 129.
- 46 Vzpomínky a fotografie z této cesty publikovali v němčině jako Werner Forman, *Das Drachenboot*, Prag 1960. V Pekingu vyšla v roce 1963 trojjazyčná obrazová publikace anglicky nazvaná *Ancient Relics of China* (v čínštině *Čung-kuo ku wen-wu* a v ruštině *Pamiatniki kultury drevnego Kitaia*). Představila fotografie čínských uměleckých děl, které bratři Formanové během své cesty pořídili, také čínskému publiku a sklídila velmi pozitivní ohlas. Z politických důvodů byla však v Číně nedlouho nato zakázána a dnes existuje jen několik vzácně dochovaných exemplářů v západních knihovnách.
- 47 Kniha nakonec vyšla s předmlouvou ředitele Orientálního ústavu AV ČR Jaroslava Průška, fotografiemi Wernera Formana a grafickým designem Bedřicha Formana jako Lubor Hájek, *Čínské umění. O národní výtvarné tradici čínské*, Praha 1954.

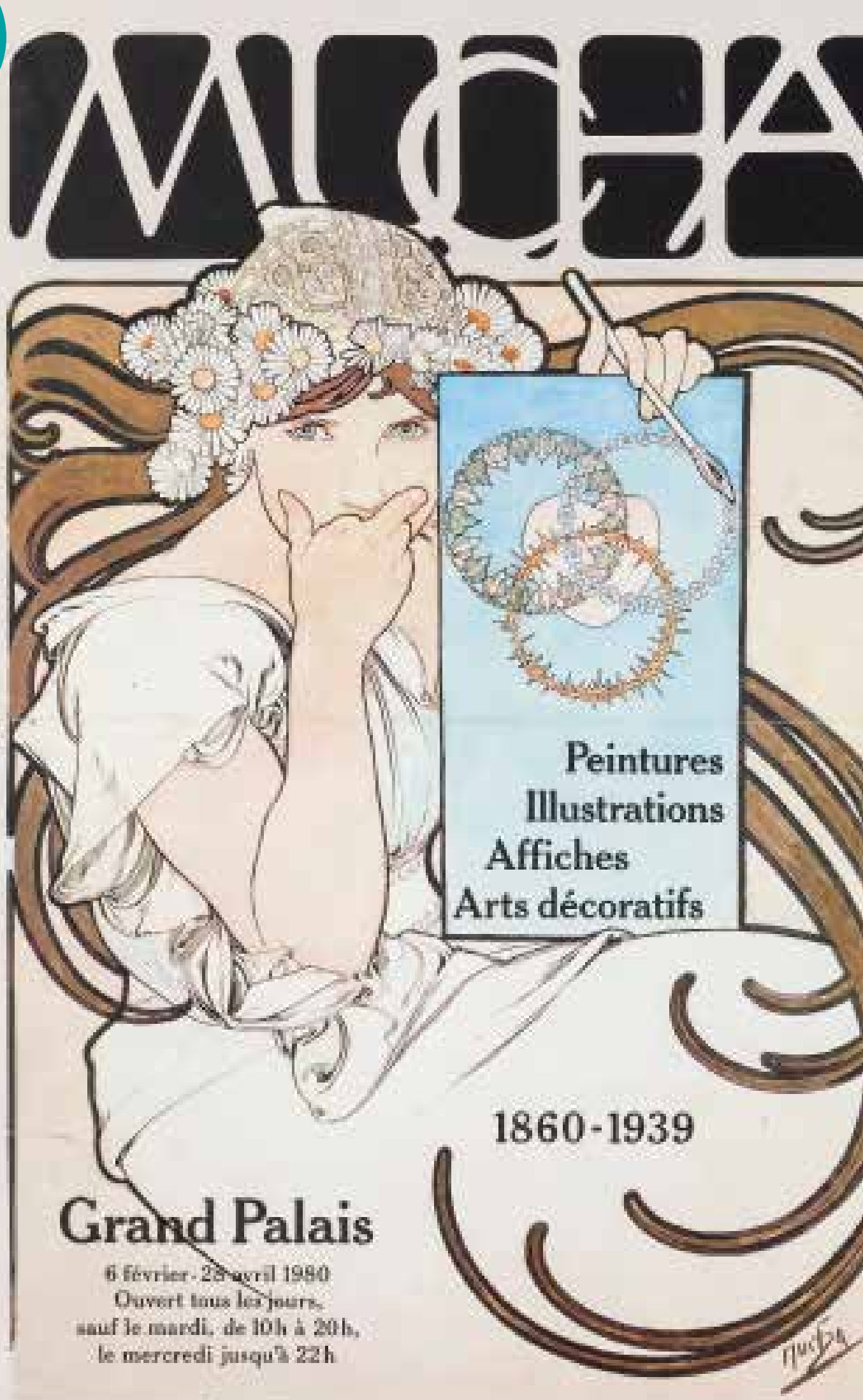
Anotace

Na podzim roku 1951 bylo v Národní galerii zřízeno oddělení orientálního umění, jehož úkolem se stalo soustředit do své správy sbírky asijského umění z nejrůznějších soukromých i veřejných zdrojů v tehdejší Československu. Pod vedením Lubora Hájka, který se na tantrický buddhismus zaměřil již ve své diplomové práci, se sbírka postupně rozrůstala mimo jiné o buddhistická díla, z nichž některá jsou dnes významná i v evropském kontextu. Článek připomíná zakladatelskou roli Lubora Hájka v roce jeho nedožitých stých narozenin a přibližuje okolnosti získání několika pozoruhodných čínských buddhistických soch a maleb. Část z nich pocházela z kolekcí prvorepublikových sběratelů, jako byli Vojtěch Chytil, Josef Martínek a Joe Hloucha, kteří v meziválečném období do Evropy přivezli rozsáhlé soubory asijského umění. Další špičková díla se do sbírky nicméně dostala i v poválečném období díky přátelským vztahům mezi Československou socialistickou republikou a Čínskou lidovou republikou, kam mířily kulturní a politické delegace a přivážely s sebou díla pro nově vzniklé orientální oddělení. Článek blíže představuje jednotlivé zdroje, z nichž se zformovala dnešní sbírka čínského buddhistického umění v Národní galerii, a ukazuje, jak dobové okolnosti přispěly k jejímu budování.

1/

Poster for the exhibition *Alphonse Mucha* at the Grand Palais, 1980, 600 × 400 mm, Prague, Archive of the National Gallery in Prague

Plakát výstavy *Alfons Mucha* v Grand Palais, 1980, 600 × 400 mm, Praha, Archiv Národní galerie v Praze




Grand Palais

6 février - 28 avril 1980

Ouvert tous les jours,
sauf le mardi, de 10h à 20h,
le mercredi jusqu'à 22h

1860-1939



Mucha 1980: An Example of the National Gallery in Prague's International Collaboration in the Early 1980s

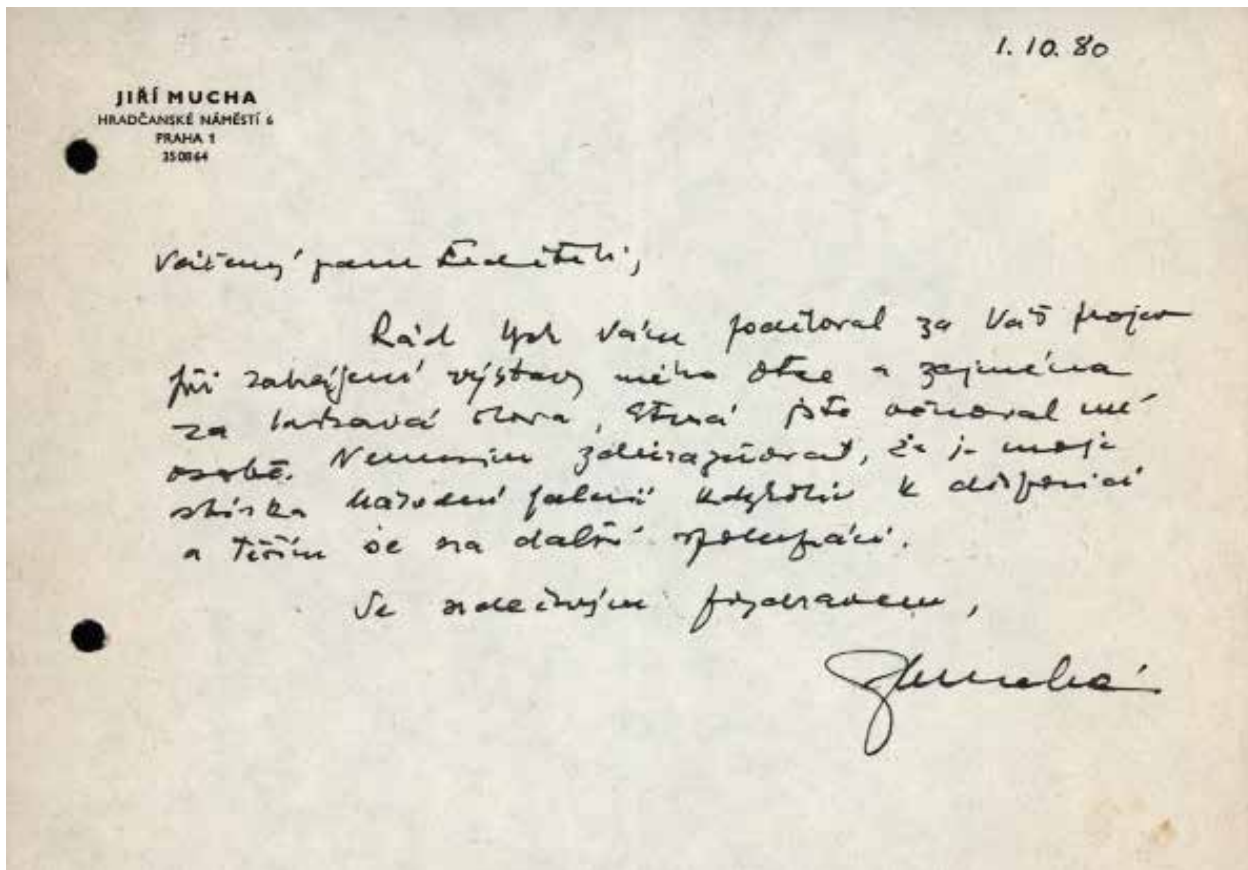
MARKÉTA KUDLÁČOVÁ

A number of very successful exhibitions, all appealing to visitors, was organised at the National Gallery in Prague in the early 1980s, but today, they have almost been forgotten and remain outside general cultural awareness. Thus far, no professional literature has examined the exhibition that presented the art of Alphonse Mucha (1860–1939), for which, according to one eyewitness, “queues led from the Riding School all the way to Pohořelec”.¹ The study of the history of exhibitions is gaining popularity, as is evidenced by the numerous studies examining this issue, and it is actually becoming a separate discipline incorporating various areas of research.² However, as far as the 1970s and 1980s are concerned, experts are currently more focused on unofficial exhibitions or on large international shows such as the Venice Biennale. The exhibitions held at the National Gallery in Prague, which were official and mainstream due to the nature of this institution, continue to more or less remain outside the interest of researchers.³

This study takes a close look at one of these exhibitions – *Alphonse Mucha: 1860–1939* – which was a

**Mucha 1980: příklad
mezinárodní spolupráce
Národní galerie v Praze
na počátku osmdesátých let
20. století**

Na počátku osmdesátých let se v Národní galerii v Praze uskutečnila řada velmi úspěšných a divácky atraktivních výstav, které jsou v dnešní době již takřka zapomenuté a stojí mimo obecné kulturní povědomí. Výstavě Alfonse Muchy (1860–1939), na kterou podle vyjádření pamětníka „*stály fronty z Jízdárny až na Pohořelec*”,¹ se doposud nevěnovala žádná odborná literatura. Zkoumání dějin výstav je dnes na vzestupu – což



2/
Jiří Mucha's letter to Jiří Kotalík, dated 1 October 1980, Prague, Archive of the National Gallery in Prague

Dopis Jiřího Muchy Jiřímu Kotalíkovi z 1. 10. 1980, Praha, Archiv Národní galerie v Praze

collaborative endeavour between the National Gallery in Prague and the Musée d'Orsay under the auspices of the Musées de France and which took place at the Prague Castle Riding School in autumn 1980. Our research also looked at two versions of the exhibition that were held abroad prior to the Czechoslovak version: the spring exhibition at the Grand Palais in Paris, and the summer show at the Mathildenhöhe in Darmstadt. This article, which aims to publish the results of primary research, focuses on reconstructing the genesis and course of this spectacularly conceived and today rarely mentioned exhibition, while at the same time drawing attention to several related themes, chiefly the National Gallery's international collaboration during the time in question and the various ways in which Alphonse Mucha's art was viewed. The extensive theme of the National Gallery's exhibition activities in the 1970s and 1980s, including an exploration of the related social, political, and culture-historical aspects, is a suitable topic for further research.

Initially, it is important to look back at the exhibitions held at the National Gallery in Prague in 1980, and, for the sake of comparison, the shows from the late 1970s through the early 1980s. The most significant event of 1980 was the opening of the permanent exhibition of nineteenth-century Czech painting in the Convent of Saint Agnes, which was at that time invariably called the Agnes Complex.⁴ The official opening

dokládá četnost studií, které se touto problematikou zabývají – a stává se samostatnou disciplínou s různými oblastmi výzkumu.² V rámci studia sedmdesátých a osmdesátých let minulého století se však zájem odborníků v současné době soustřeďuje spíše na výstavy neoficiální, případně na mezinárodní přehlídky typu Benátského bienále. Výstavy Národní galerie v Praze, které už z povahy instituce byly oficiální a mainstreamové, zůstávají víceméně stranou zájmu badatelů.³

Předkládaná studie se zaměřuje na jednu z těchto výstav – *Alfonse Mucha. 1860–1939*, která byla připravena ve spolupráci Národní galerie v Praze a Musée d'Orsay se zastřešující organizací Musées de France a proběhla na podzim roku 1980 v Jízdárně Pražského hradu. Součástí našeho výzkumu budou i dvě zahraniční verze výstavy, které jí předcházely – jarní v pařížském Grand Palais a letní v Mathildenhöhe v Darmstadtu. Stať, která si klade za cíl zpřístupnění poznatků primárního výzkumu, se zaměří na rekonstrukci geneze a průběhu této velkolepě pojaté a dnes již málokdy připomínané výstavy, přičemž chce upozornit na několik souvisejících témat, především na mezinárodní spolupráci Národní galerie v dané době a různé náhledy na vnímání díla Alfonse Muchy. Rozsáhlé téma výstavních aktivit Národní galerie v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století a zkoumání jeho sociálních,



4/

View of the installation at the Prague Castle Riding School, with a scene from *The Slav Epic* in the foreground – *Svantovít Celebration on the Island of Rügen* (1912), 1980, Prague, Archive of the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague, Department of Photographic Documentation, Jaroslav Jeřábek, 170 × 250 mm

Pohled do instalace v Jízdnárně Pražského hradu, v popředí s výjevem ze *Slovanské Epopeje* – *Svantovítova slavnost na Rujaně* z roku 1912, 1980, Praha, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, Oddělení fotografické dokumentace, Jaroslav Jeřábek, 170 × 250 mm



3/

Exhibition opening at the Prague Castle Riding School; from the left: Marc Bascou, Jiří Mucha, Marta Kadlečíková; standing on the right in the front: Geneviève Lacambre, 1980, Prague, Archive of the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague, Department of Photographic Documentation, Jaroslav Jeřábek, 120 × 170 mm

Vernisáž v Jízdnárně Pražského hradu, zleva Marc Bascou, Jiří Mucha, Marta Kadlečíková, vpravo stojí v popředí Geneviève Lacambre, 1980, Praha, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, Oddělení fotografické dokumentace, Jaroslav Jeřábek, 120 × 170 mm



5/

The 100,000th visitor to the exhibition, a grammar school teacher from Brno, shown with her students, 31 October 1980, Prague, Archive of the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague, Department of Photographic Documentation, Jaroslav Jeřábek, 123 × 186 mm

Návštěva stotisíc návštěvnice výstavy, brněnské gymnaziální profesorky se studenty, 31. 10. 1980, Praha, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, Oddělení fotografické dokumentace, Jaroslav Jeřábek, 123 × 186 mm



6/

Guided tour of the exhibition *The Eye-to-Eye Apotheosis* with its creator Jiří David, 14 January 2016, Prague, Archive of the National Gallery in Prague. Photo: National Gallery in Prague, Department of Photographic Documentation, Mária Slezáková, digital photo

Komentovaná prohlídka výstavy *Apotheóza z očí do očí* s autorem Jiřím Davidem, 14. 1. 2016, Praha, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, Oddělení fotografické dokumentace, Mária Slezáková, digitální fotografie

took place on 29 May 1980 with the participation of President Gustáv Husák, and the doors opened to the public on 30 May 1980. The NGP evaluation stated: "... the cultural and political significance of this event was highly rated by party and government officials as well as by the media and the gallery-visiting public."⁵ In addition to the opening of the Convent of Saint Agnes, 1980 was an extremely rich year in terms of exhibitions. As was described in a notice in the *Večerní Praha* daily newspaper, there was literally a "bounty of exhibitions".⁶

Even from today's perspective, the diversity of the exhibitions held in 1980 was almost unbelievable.⁷ That particular year may be considered to be the peak of the extensive exhibition activities that took place during the second half of the 1970s and chiefly the last years of that decade. In order to gain a basic grasp of our topic, it is helpful to focus on exhibitions that were taken over or planned in collaboration with institutions of so-called capitalist countries. In the material from that time, the division of countries into "capitalist" and "socialist" was applied unambiguously and without exception, and the world was significantly polarised during the period in question.⁸

The number of exhibitions taken over from the Western countries at the start of the 1970s may be

politických a kulturněhistorických aspektů je vhodnou oblastí pro další výzkum.

Na úvod je důležité si připomenout, jaké výstavy probíhaly v Národní galerii v Praze v roce 1980 a pro srovnání i v druhé polovině let sedmdesátých a na počátku let osmdesátých. Nejvýznamnější událostí roku 1980 bylo otevření stálé expozice českého malířství 19. století v Anežském klášteře, tehdy důsledně nazývaném Anežský areál.⁴ K oficiálnímu slavnostnímu otevření došlo za účasti prezidenta Gustáva Husáka 29. 5. 1980, pro veřejnost byla expozice přístupná od 30. 5. 1980, přičemž „kulturně politický význam této akce byl vysoce hodnocen jak stranickými a státnickými činiteli, tak sdělovacími prostředky a návštěvnickou obcí“.⁵ Vedle otevření Anežského kláštera byl rok 1980 výjimečně bohatý i na výstavy. Jak je uvedeno v noticce ve *Večerní Praze*, jednalo se doslova o „výstavní žně“.⁶

I z dnešního pohledu byl rozptýl výstav v roce 1980 až neuvěřitelný.⁷ Tento rok lze považovat za vyvrcholení rozsáhlé výstavní aktivity, která probíhala v druhé polovině sedmdesátých let a zejména na jejich konci. Pro získání základního přehledu v našem tématu je vhodné zaměřit se na výstavy, přejaté či připravené ve spolupráci s institucemi z tzv. kapitalistických zemí. V soudobých materiálech se totiž roz-

explained by the fact that the exhibition projects realised during that time had actually been planned during the preceding period – during the Prague Spring, when the more relaxed political situation was reflected even in exhibition operations.⁹ However, these exhibitions continued, and their number even increased towards the end of the 1970s. Three such exhibitions took place in 1974, two each in 1975 and 1976, and then three each in 1977, 1978, and 1979.¹⁰ In 1980, the year we are focusing on and which represents somewhat of a culmination of this period, there were four exhibitions: in addition to the *Alphonse Mucha* exhibition, these were *The Pre-Raphaelites and the Artists from Their Circle, Austrian Painting and Sculpture 1918–1938 from the Collections of the Austrian Gallery in Vienna*, and *German Art Nouveau: Art and Artistic Crafts ca. 1900 from the Collections of West German Museums*. Jiří Kotalík marked this year as “a challenging and active year for the National Gallery”.¹¹

A distinctive group of exhibitions from this year consisted of shows focusing on Symbolism and Art Nouveau. The *Svobodné slovo* periodical commented on this in October 1980 with a bit of hyperbole when the headline for its exhibition review called Prague “the capital city of Art Nouveau”.¹² The first of these was held at Sternberg Palace under the title *The Pre-Raphaelites and the Artists from Their Circle*.¹³ It was followed by the exhibition entitled *Art and Artistic Crafts ca. 1900 from the Collections of West German Museums*.¹⁴ In 1981, this trend began to fade away and there was only one exhibition taken over from a foreign institution. In 1982, the exhibition *Edvard Munch and Czech Art* was the first of a total of three exhibitions.¹⁵ In the first half of the 1980s, exhibition activities were somewhat calmer, particularly as far as exhibitions from abroad were concerned, but then there was another boom in the second half of the 1980s, chiefly in 1988 and 1989.

But let us return to the *Alphonse Mucha* exhibition, which was the very first time the work of this artist was presented in Prague. The first comprehensive Mucha exhibition (a group show with František Kupka), took place at Jeu de Paume in Paris in 1936, at which 139 of the artist’s works were presented to the public, including three sections of *The Slav Epic*. In 1963, two Mucha shows were held in London (at the Grosvenor Gallery and at the Victoria and Albert Museum) with an accompanying catalogue by Brian Read, and in 1966, the artist’s work was presented in Paris at the exhibition *Un Maître de L’Art Nouveau (A Master of Art Nouveau)*. The first wave of interest in Mucha’s art appeared in Czechoslovakia at around the same time – in 1965, the curator Jaromír Pečírka designed a Mucha exhibition at the Revolutionary Trade Union Movement (ROH) Factory Club in Ústí nad Orlicí.¹⁶ In 1966, an exhibition of Mucha’s prints was organised at the Museum of Czech Literature, and it was in that same year that the ground-breaking exhibition *Czech Art Nouveau* was held at the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou (and subsequently at the Moravian Gallery in Brno), and it was here that Jiří Kotalík placed Alphonse Mucha within the context of Czech Art Nouveau.¹⁷ A second wave of interest in Art Nouveau and the art

dělení států na kapitalistické a socialistické objevuje zcela důsledně a jednoznačně; svět byl ve sledovaném období výrazně polarizovaný.⁸

Na počátku sedmdesátých let se dá množství výstav přejatých ze západních zemí vysvětlit tím, že právě tehdy byly realizovány výstavní projekty připravené v předcházejícím období, v době tzv. pražského jara, které i ve výstavním provozu představovalo výrazné rozvolnění.⁹ Tyto výstavy probíhaly však i nadále a na konci sedmdesátých let jejich počet rostl. V roce 1974 se uskutečnily tři takovéto výstavy, v roce 1975 a 1976 dvě a v letech 1977 až 1979 tři.¹⁰ V roce 1980, na který se zaměřujeme a jenž v tomto období tvoří jakýsi vrchol, to byly dokonce čtyři výstavy: vyjma výstavy Alfonse Muchy ještě *Prerafaelisté a umělci jejich okruhu, Rakouské malířství a sochařství 1918–1938 ze sbírek Österreichische Galerie a Německá secese. Umění a umělecké řemeslo kolem roku 1900 ze sbírek muzeí Spolkové republiky Německa*. Jiří Kotalík označuje tento rok za „náročný, aktivní rok pro Národní galerii”.¹¹

Svébytnou skupinu v tomto roce tedy představují výstavy orientující se na umění symbolismu a secese. Trochu nadneseně to v říjnu 1980 komentovalo periodikum *Svobodné slovo*, kde je v titulku k výstavní recenzi Praha označena za „hlavní město secese”.¹² Jako první proběhla ve Šternberském paláci výstava *Prerafaelisté a umění jejich okruhu*,¹³ následovaná *Uměním a uměleckým řemeslem kolem roku 1900 ze sbírek muzeí Spolkové republiky Německa*.¹⁴ Po roce 1981 toto vzepjetí doznávalo, uskutečnila se jen jedna převzatá výstava. V roce 1982 se konala výstava *Edvard Munch a české umění* a další dvě výstavy.¹⁵ V první polovině osmdesátých let byla výstavní aktivita, zvláště co se zahraničních výstav týče, poněkud klidnější, aby pak došlo k dalšímu rozmachu v druhé polovině osmdesátých let, především v roce 1988 a 1989.

Vratme se však k výstavě Alfonse Muchy, která představovala vůbec první soubornou prezentaci děl tohoto umělce v Praze. První Muchova souborná zahraniční výstava (společná s Františkem Kupkou) se konala v roce 1936 v Paříži v Jeu de Paume, kde bylo publiku zpřístupněno 139 umělcových prací, včetně tří částí *Slovanské eposy*. V roce 1963 proběhly dvě Muchovy výstavy v Londýně (v Grosvenor Gallery a ve Victoria and Albert Museum) s katalogem od Briana Reada a v roce 1966 proběhla pod názvem *Un Maître de L’Art Nouveau* umělcova výstava v Paříži. U nás se první vlna zájmu o Muchovo dílo objevila v téže době – v roce 1965 připravil kurátor Jaromír Pečírka Muchovu výstavu v Jednotném závodním klubu ROH Ústí nad Orlicí.¹⁶ V roce 1966 se konala výstava Muchovy grafické tvorby v Památníku národního písemnictví a v roce 1966 přelomová výstava *Česká secese umění 1900* v Alšově Jihočeské galerii na Hluboké (a následně v Moravské galerii v Brně), kde Jiří Kotalík zařadil do kontextu české secese Alfonse Muchu.¹⁷ Druhá vlna zájmu o secesi i o dílo Alfonse Muchy se v našem prostředí projevu-

of Alphonse Mucha appeared in our country at the start of the 1980s, when Petr Wittlich's now cult book *Česká secese* (Czech Art Nouveau) was published,¹⁸ later followed by Tomáš Vlček's *Praha 1900* (Prague 1900).¹⁹ However, the *Alphonse Mucha* exhibition in Prague was the harbinger of the renewed interest in Art Nouveau.

What specifically was to be seen at the Prague version of the exhibition in 1980? Mucha's oeuvre was presented in the enormous scope of almost four hundred artworks, an aspect that was acknowledged positively by both reviewers and the public.²⁰ On display were the five previously mentioned scenes from *The Slav Epic* (*The Hussite Triptych: Jan Milíč of Kroměříž, Master Jan Hus Preaching at the Bethlehem Chapel, The Meeting at Křížky; Slavs in their Original Homeland; and Svantovit Celebration on the Island of Rügen*) and the associated sketches, posters and the associated studies, drawings, watercolours, oil paintings, and even partially reconstructed Mucha interiors, the so-called Boutique Fouquet, decorative panels, and jewellery. Of Mucha's world-famous works, we can mention the artist's first poster for Sarah Bernhardt, made in 1894 to promote the play *Gismonde* as well as other posters for this actress.²¹ It was also during the 1890s that Mucha produced a number of decorative panels (*The Four Seasons* amongst others), which were also presented at the exhibition. All of the artist's periods were represented, and of the three versions of the exhibition, the one in Prague was the most extensive. The displayed items were borrowed from the following: Jiří Mucha's collection, the Prague City Gallery, the Museum of Decorative Arts in Prague, the North Bohemian Museum in Liberec, the West Bohemian Gallery in Pilsen, the Musée des Arts Décoratifs in Paris, the Musée Carnavalet in Paris, the Kunstgewerbemuseum Zürich, B. Friedmann's private collection in New York, the Hessisches Landesmuseum in Darmstadt, Wolfgang Swatek's collection in Zurich, and others.

Prior to analysing the Prague exhibition, the two versions preceding it – the first in Paris and the second in Darmstadt – need to be mentioned. The Parisian version appears to have been key – the initial motivation was the gift of Mucha's works that his son Jiří Mucha made to the Musée d'Orsay.²² Jiří Mucha took care of his father's legacy and wrote – in some cases in collaboration with his partner Marta Kadlečiková²³ – Alphonse Mucha's biographies, and based on the testimony found in some sources, also traded his father's works.²⁴ It is possible to obtain a basic idea of the contact that existed between Jiří Mucha and Jiří Kotalík from the correspondence preserved in the Kotalík fonds at the National Gallery.²⁵ Based on the existing letters, it is obvious that it was a professional cooperation focused on preserving Alphonse Mucha's oeuvre and making it accessible. This was already the topic discussed in the first two letters from the mid-1960s. Jiří Kotalík's letter from December 1965 pertains to the *Czech Art Nouveau* exhibition planned for Hluboká nad Vltavou, where Kotalík was interested in "highlighting the importance of this period in the development of our [national] art, and initiating its more general and systematic study and analysis from the art historical

je na počátku osmdesátých let, kdy vyšla dnes již kultovní kniha Petra Wittlicheho *Česká secese*,¹⁸ později následovaná publikací Tomáše Vlčka *Praha 1900*.¹⁹ Pražská výstava Alfonse Muchy však byla první vlaštvou, která obnovený zájem o umění secese předznamenala.

Co tedy bylo na pražské verzi výstavy v roce 1980 zastoupeno? Muchovo dílo bylo představeno v obrovské šíři téměř čtyř stovek prací, což pozitivně kvitovala jak kritika, tak veřejnost.²⁰ Zhlédnout zde bylo možné již zmíněných pět výjevů ze *Slovanské epopeje* (*Husitský triptych – Jan Milíč z Kroměříže, Kázání Mistra Jana Husa, Schůzka na Křížkách, Slované v pravlasti a Svantovitova slavnost na Rujaně*) a skicy k ní, plakáty, studie k nim, kresby, akvarely, oleje a také částečně rekonstruované Muchovy interiéry, tzv. Boutique Fouquet, dekorativní panneaux a šperky. Ze světově proslavených děl to byl například první Muchův plakát pro Sarah Bernhardt, z roku 1894, propagující divadelní hru *Gismonde*, ale i další plakáty pro tuto herečku.²¹ V devadesátých letech vznikly také řady dekorativních panneaux (*Čtyři roční období* a další), které byly na výstavě rovněž představeny. Zastoupeny byly práce ze všech období a ze všech tří verzí výstavy byla tato pražská nejrozsáhlejší. Exponáty byly zapůjčeny z těchto sbírek: sbírka Jiřího Muchy, Galerie hlavního města Prahy, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Severočeské muzeum v Liberci, Západočeská galerie v Plzni, Musée des Arts Décoratifs, Paříž, Musée Carnavalet, Paříž, Kunstgewerbemuseum Zürich, soukromá sbírka B. Friedmanna z New Yorku, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, sbírka Wolfganga Swatka z Curychu a dalších.

Před zhodnocením výstavy je potřeba zastavit se u verze pařížské a následně i darmstadtské, které jí bezprostředně předcházely. Jako klíčová se jeví pařížská verze výstavy – prvním impulsem byl totiž dar Muchových děl Musée d'Orsay jeho synem Jiřím Muchou.²² Ten o odkaz svého otce pečoval, psal – v některých případech se svou partnerkou Martou Kadlečikovou²³ – jeho životopisy, ale také s dílem Alfonse Muchy na základě svědectví některých pramenů obchodoval.²⁴ O kontaktech Jiřího Muchy a Jiřího Kotalíka je možno vytvořit si základní představu z korespondence uchovávané v Národní galerii v Kotalíkově fondu.²⁵ Z dochovaných dopisů vyplývá, že šlo o profesní spolupráci, zaměřenou na uchování a zpřístupnění díla Alfonse Muchy. To řešily i první dva dopisy, pocházející z poloviny šedesátých let. Dopis Jiřího Kotalíka z prosince 1965 se týká připravované výstavy *Česká secese* na Hluboké, přičemž Kotalík měl zájem „*zdůraznit význam tohoto údobí ve vývoji našeho umění a podnítit jeho všestrannější a soustavnější uměleckohistorické poznání a hodnocení*“ a počítal s „*náležitým zastoupením díla Alfonse Muchy*“.²⁶ Dopis z ledna 1979 se vztahuje ke klíčovému daru Muchy Musée d'Orsay. Kotalík podotýká, že donace se mu nezdá dostatečná, a nabádá Muchu, aby jako dar poskytl díla kvalitnější.²⁷ Práce Alfonse Muchy, včetně originální-

perspective,” and counted on “a proper representation of Alphonse Mucha’s oeuvre”.²⁶ The letter from January 1979 relates to the important gift Mucha made to the Musée d’Orsay. Kotalík points out that this donation does not seem adequate to him and urges Mucha to make a gift of higher quality artworks.²⁷ Jiří Mucha also gave some of Alphonse Mucha’s works to the National Gallery in 1979, including the original design for the *Gismonde* poster.²⁸ It is quite predictable that official records do not make much mention of the role played by Jiří Mucha, who was persona non grata in socialist Czechoslovakia.²⁹

In Kotalík’s notes from 26 October 1978 about the preparations for the *Alphonse Mucha* exhibition, it is mentioned that the plan to organise a joint exhibition was conceived by the French partners.³⁰ The suggestion was enthusiastically received, as previous Mucha exhibitions held abroad had been organised without Czech participation. Kotalík’s foreign contacts were crucial for the realisation of the exhibition abroad. He had a number of such professional contacts in both France and Germany, some of whom became friends, a fact which significantly facilitated the arrangements for the exhibitions.³¹ The foreign exhibitions presented at the National Gallery during that period were more or less all taken over,³² but the *Alphonse Mucha* exhibition was organised as a true collaborative effort – both parties were involved in the exhibition and in producing the catalogue. As Jiří Kotalík stated in the evaluation of the *Mucha* exhibition, it was “a new form of international collaboration”.³³ Particularly Kotalík played a key role in this respect.³⁴ Although each exhibition had its own curators, it was always Kotalík who led the initial negotiations and they were realised through his contacts.³⁵ As was characteristic for Kotalík, it could almost be regarded as somewhat of a one-man show. However, this approach was not always in harmony with the methods used by the curators of the individual exhibitions. In the case of the *Mucha* exhibition in Prague and its other versions, the head curator – and the only Czech one – was Jana Brabcová.³⁶ It can be said, albeit with a bit of exaggeration, that making Alphonse Mucha’s work accessible was the central point of her professional career, and something she strived to achieve until the end of the 1980s. It is not easy to reconstruct the cooperation between Brabcová and Kotalík using existing archive materials. Jiří Kotalík’s August 1980 letter to Jana Brabcová, in which he rebukes the curator for being excessively involved in the Darmstadt exhibition and “neglecting” the production of the Czech catalogue, indicates that their cooperation was not entirely trouble-free.³⁷ The fact is that Jiří Kotalík evidently required his subordinates to follow his instructions precisely and did not welcome any independent initiative on their part.

The French curators were Michel Laclotte, Geneviève Lacambre, and Marc Bascou.³⁸ The organisational committee for the exhibition comprised Jiří Kotalík, Michel Laclotte, Marc Bascou, Jana Brabcová, and Geneviève Lacambre. The first meetings regarding the *Alphonse Mucha* exhibition took place in October

ho návrhu k plakátu *Gismonde*, věnoval Jiří Mucha v roce 1979 i Národní galerii.²⁸ Úřední záznamy se o úloze Jiřího Muchy, který byl v prostředí socialistického Československa persona non grata, příznačně příliš nezmiňují.²⁹ V Kotalíkově záznamu k přípravám výstavy Alfonse Muchy z 26. 10. 1978 je uvedeno, že záměr uspořádat společně výstavu vzešel od francouzských partnerů.³⁰ Návrh byl s entuziasmem přijat, neboť předchozí výstavy Muchy v cizině byly pořádány bez české účasti. Pro realizaci výstavy v cizině byly klíčové Kotalíkovy zahraniční kontakty. Ve Francii i v Německu měl takovýchto profesních kontaktů celou řadu, přičemž některé přerostly do přátelství, což přípravy výstav značně usnadňovalo.³¹ Zahraniční výstavy, prezentované v Národní galerii v této době, byly více či méně převzaté,³² výstava Alfonse Muchy však byla připravena v pravém slova smyslu ve spolupráci – výstava i katalog byly dílem obou spolupracujících stran. Jak uvedl Jiří Kotalík při hodnocení Muchovy výstavy, jednalo se o „novou formu mezinárodní spolupráce“.³³ Právě Kotalíkova role se zde jeví jako klíčová.³⁴ I když výstavy měly své vlastní kurátory, prvotní vyjednávání vždy vedl on a realizovaly se přes jeho kontakty.³⁵ A jak je pro vystupování Kotalíka příznačné, mohlo se jednat až o jakousi „one man show“. Tento přístup však nemusel vždy souznít s postupy kurátorů jednotlivých výstav. V případě Muchovy pražské výstavy i jejích dalších verzí byla hlavní a jedinou českou kurátorkou Jana Brabcová,³⁶ pro kterou bylo zpřístupnění díla Alfonse Muchy s trochou nadsázky „životním tématem“, na němž pracovala až do konce osmdesátých let. Rekonstruovat spolupráci Brbcové s Kotalíkem a stanovit přesné rozdělení jejich kompetencí není na základě dochovaných archiválií snadné. Dopis Jiřího Kotalíka Janě Brbcové ze srpna 1980, v němž kurátorce vytýká přílišnou angažovanost v Darmstadtu a „zanedbávání“ přípravy českého katalogu, napovídá, že spolupráce nebyla zcela bez problémů.³⁷ Jiří Kotalík totiž zřejmě vyžadoval od svých podřízených přesné plnění svých instrukcí a jejich samostatnou iniciativu nijak nevítal.

Kurátory za francouzskou stranu byli Michel Laclotte, Geneviève Lacambre a Marc Bascou.³⁸ Organizační výbor výstavy tvořili Jiří Kotalík, Michel Laclotte, Marc Bascou, Jana Brabcová a Geneviève Lacambre. První schůzky k výstavě Alfonse Muchy se uskutečnily v říjnu 1978, tedy dva roky před zahájením výstavy, kdy francouzští kurátoři přijeli zhlédnout Muchovo dílo v jeho vlasti: „*Již v říjnu 1978 navštívili Prahu p. Laclotte, vedoucí malby Muzea v Louvru, p. Bascou a p. La Cambre [sic!]. Účelem jejich návštěvy bylo zhlédnout díla A. Muchy v čs. sbírkách... Byli seznámeni s kresbami A. Muchy v majetku NG, prohlédli si umělcovo dílo ve sbírce jeho syna J. Muchy, byli v přehledu informováni o dílech A. Muchy v některých českých regionálních galeriích. Paní La Cambre s p. Bascou podnikli v doprovodu J. Muchy cestu na Moravský Krumlov k prohlídce části slovanské expozice.*“³⁹

1978 – two years prior to the start of the exhibition – when the French curators travelled to see Mucha's work in the artist's homeland: "Mr Laclotte, the head of the painting department at the Louvre Museum, Mr Bascou, and Mrs La Cambre [sic] visited Prague as early as October 1978. The purpose of their visit was to see the works of A. Mucha found in Czechoslovak collections... They were shown A. Mucha's drawings that are owned by the National Gallery, examined the artist's works in the collection of his son J. Mucha, and were provided with summary information about the works of A. Mucha at some of the Czech regional galleries. J. Mucha accompanied Mrs La Cambre and Mr Bascou to Moravský Krumlov to see a part of the Slavonic exhibition."³⁹

In July 1979, Jiří Kotalík sent a letter to Jaroslav Langer, the head of the museum and gallery division of the Czech Ministry of Culture, in which he officially asked for permission to organise the exhibition and include it in the plan for 1980.⁴⁰ During the same time, the curator Marc Bascou came to Prague for several days and worked with Jana Brabcová on the exhibition concept and catalogue.⁴¹ In 1979, Jiří Kotalík travelled to Paris once again, this time to attend the meeting of the ICOM International Committee.⁴² He took advantage of this trip to also attend meetings relating to the planned exhibition, both with Michel Laclotte and with Geneviève Lacambre and Marc Bascou. The organisation of the entire enterprise was very complicated, and given that it was at a time when communication was limited to letters and phone conversations, it could almost be classified as a heroic operation. The main problem lay in the fact that the individual versions of the exhibition were not in sync and so the administration of loans was a highly complex task.

As far as the catalogue was concerned, the curators divided the chapters amongst themselves, but there were certain sections that they worked on together (the index of exhibited works, biographical information, the list of exhibitions, and the bibliography).⁴³ The mentioned curators Bascou, Brabcová, and Lacambre also wrote the entries for the catalogue index of Mucha's oeuvre, which was however published only in the German version. The majority of the texts and index entries were penned by Brabcová. Her texts, written using crisp, readable language, are focused on telling Mucha's life story and also cover his posters, decorative panels, pastels, drawings, and *The Slav Epic*. The French curators, of whom Lacambre contributed the most to the texts and catalogue entries, focus on the artist's illustrations and the decorative arts. According to accessible reports, Michel Laclotte co-authored the introductory text with Kotalík; however, his part is very short and focuses on the gift Jiří Mucha made to the Musée d'Orsay.⁴⁴ In comparison, Kotalík's contribution entitled "Alfons Mucha a české umění" (Alphonse Mucha and Czech Art)⁴⁵ may be considered an independent academic study, containing valid factual and conceptual information and providing a useful summary of Mucha's exhibitions and how his oeuvre was perceived as well as how Mucha was accepted in the Czech lands.⁴⁶

Z července 1979 pochází dopis Jiřího Kotalíka Jaroslavu Langrovi, vedoucímu oddělení muzeí a galerií Ministerstva kultury České republiky, kdy Kotalík oficiálně žádá o souhlas s uspořádáním výstavy a jejím zařazením do plánu na rok 1980.⁴⁰ V téže době přijel na několik dní do Prahy i kurátor Marc Bascou, který zde na koncepci výstavy a katalogu pracoval s Janou Brabcovou.⁴¹ Na podzim 1979 Jiří Kotalík opět navštívil Paříž, a to při příležitosti jednání Mezinárodního komitétu ICOM.⁴² I této cesty využil ke schůzkám týkajícím se připravované výstavy, a to jak s Michele Laclottem, tak i s Geneviève Lacambre a Marcem Bascouem. Organizace celého podniku byla velmi složitá a představovala v době komunikace omezené na dopisy a telefonní hovory téměř heroický výkon. Problém tkvěl především v tom, že jednotlivé verze výstavy se neshodovaly, takže administrace zápůjček byla velmi složitá.

Co se týče katalogu, měli kurátoři kapitoly rozdělené, na některých částech (sopis vystavených děl, životopisné údaje, seznam výstav a bibliografie) však pracovali všichni.⁴³ Zmíněný kurátor a kurátorky, Bascou, Brabcová a Lacambre, jsou i autory hesel katalogového soupisu Muchova díla, který ovšem figuroval pouze v německé verzi. Největší část textu i hesel pochází z pera Jany Brabcové. Brabcová se v textech, které jsou psány čtivým, svěžím jazykem, zaměřuje na vylíčení Muchova osudu a dále se zabývá plakáty, panneaux, pastely, kresbami a *Slovanskou epopejí*. Francouzští kurátoři, z nichž se na textech i katalogových heslech větším podílem účastnila Lacambre, se soustředí na ilustraci a užité umění. Michel Laclotte měl být podle zprávy spolu s Kotalíkem autorem úvodního textu, jeho text je však jen krátký a zaměřuje se na dar Jiřího Muchy Musée d'Orsay.⁴⁴ Kotalíkův text *Alfons Mucha a české umění*⁴⁵ je naproti tomu svébytnou vědeckou studií, fakticky i myšlenkově nosnou, s přínosným souhrnem Muchových výstav a vnímání jeho díla a přijetí Muchy v Čechách.⁴⁶

V Paříži výstava proběhla na jaře 1980 v Grand Palais. Rozsahem byla nejmenší z verzí výstavy, objevilo se zde 78 děl; ze *Slovanské epopeje* byl zastoupen výjev *Slované v pravlasti*. Původně bylo zřejmě uvažováno o vystavení dalších dvou pláten (*Slavnost Svantovítova na Rujaně a Mistr Jan Hus v kapli Betlémské*), k čemuž však nedošlo.⁴⁷ Vernisáž se konala 5. února, Jiří Kotalík se ovšem z důvodu nemoci nemohl dostavit, zastoupil ho Jiří Mašín.⁴⁸ Tato informace se objevuje v dopise Michelu Laclottovi z konce ledna 1980.⁴⁹ Jana Brabcová se vernisáže zřejmě rovněž neúčastnila, doklady hovoří pouze o její účasti při deinstalaci a převozu děl do Darmstadtu.⁵⁰ Na pozvánce a plakátu byl uplatněn motiv z návrhu plakátu pro Salon des Cent z roku 1897.⁵¹ Návštěvnost pařížské výstavy byla vysoká (118 659 návštěvníků) a měla mnoho kladných ohlasů v tisku, které se zaměřovaly především na Muchovo pařížské období.⁵²

Po necelých dvou měsících se výstava přesunula do Darmstadtu, kde byla prezentována v Mathilden-

The Parisian exhibition was held at the Grand Palais in spring 1980. It was the smallest of the three versions and only 78 artworks were displayed. Just one scene from *The Slav Epic* was shown – *Slavs in Their Original Homeland*. The original plan apparently considered exhibiting another two canvases (*Svantovit Celebration on the Island of Rügen* and *Master Jan Hus Preaching at the Bethlehem Chapel*), but this did not transpire.⁴⁷ The official opening took place on 5 February; however, Jiří Kotalík did not attend due to illness and was represented by Jiří Mašín.⁴⁸ This information appears in a letter written to Michel Laclotte in late January 1980.⁴⁹ It seems that Jana Brabcová did not participate in the official opening either, as the existing documentation mentions only that she was present at the deinstallation of the exhibition and the transport of the artworks to Darmstadt.⁵⁰ Both the invitation and the poster used the motif from the poster design for the 1897 Salon des Cent exhibition.⁵¹ The exhibition in Paris enjoyed a high visitor rate (118,659 visitors) and received many positive reviews in the print media, which chiefly focused on Mucha's Parisian period.⁵²

Less than two months later, the exhibition moved to Darmstadt, where it was presented at the Mathildenhöhe from June to August 1980. A total of 97 artworks were shown, including two scenes from *The Slav Epic* – *Jan Milíč of Kroměříž* and *The Meeting at Křížky*. The exhibition was held under the auspices of Bernd Krimmel, the director of the institution.⁵³ This was his first joint effort with Jiří Kotalík, and their collaboration successfully developed further. Jana Brabcová devoted much work effort to the German version of the exhibition. She already became involved in the preparations for it during a business trip to West Germany in 1979, and then spent a longer period of time in Darmstadt in April 1980, when she worked on the German version of the catalogue, and in May of that same year, during the installation of the exhibition in Darmstadt. Unlike Jiří Kotalík, Bernd Krimmel, who was the director of the organising institution, greatly appreciated the curator's efforts. In a letter dated May 1980, he informed Kotalík about the date for a press conference and that he would welcome it if Dr. Brabcová could participate in the official opening, as "she carried out a significant amount of scientific work".⁵⁴ Mucha's 1897 painting *Byzantine Head* was used on both the invitation to the Darmstadt version of the exhibition and for the associated catalogue. The German version of the catalogue, which in addition to various studies also contained a complete list of Mucha's known oeuvre, including reproductions and references to relevant literature, was positively received in the reviews of the exhibition and to this day it is still a basic and reliable guide to anyone who is interested in learning about Mucha's art.⁵⁵ The reviews of the exhibition itself were predominantly positive, even though Mucha's work was understandably not as acclaimed in Germany as it was in Paris, which is also evidenced by the lower number of visitors, which was 50,000.⁵⁶

One significantly negative review, however, was the one published by the art historian Hanno Walter Krufft⁵⁷ in *Neue Züricher Zeitung* on 9 July 1980 entitled

höhe od června do srpna 1980. Bylo zde vystaveno celkem 97 děl, z toho dva výjevy ze *Slovanské epeje* – *Jan Milíč z Kroměříže* a *Schůzka na Křížkách*. Výstavu zaštiťoval ředitel instituce Bernd Krimmel.⁵³ Byla to jeho první spolupráce s Jiřím Kotalíkem, která se posléze úspěšně rozvinula. Německé verzi výstavy věnovala velké pracovní úsilí Jana Brabcová. Na přípravě výstavy pracovala na služební cestě do Německé spolkové republiky již v listopadu 1979, déle se v Darmstadtu zdržela v dubnu 1980, kdy pracovala na německé verzi katalogu, a v květnu, kdy probíhala v Darmstadtu instalace. Kurátorčino úsilí, na rozdíl od Jiřího Kotalíka, velmi oceňoval ředitel pořadající instituce Bernd Krimmel. V dopise z května 1980 informuje Kotalíka o termínu tiskové konference a o tom, že by přivítal, kdyby se zahájení mohla zúčastnit dr. Brabcová, která „odvedla podstatný kus vědecké práce“.⁵⁴ Na pozvánce darmstadtské verze výstavy i na katalogu byl použit Muchův obraz *Byzantská hlava* z roku 1897. Německá verze katalogu, obsahující kromě studií i kompletní soupis Muchova známého díla včetně reprodukcí a literatury, zaznamenala příznivé ohlasy v recenzích výstavy a dodnes je pro zájemce o poznání Muchova díla základní a spolehlivou příručkou.⁵⁵ Recenze výstavy samotné byly veskrze pozitivní, i když Muchovo dílo pochopitelně nemělo v Německu takový ohlas jako v Paříži, o čemž svědčí také menší návštěvnost výstavy, která činila 50 000 diváků.⁵⁶

Výrazně negativní ovšem byla kritika historika umění Hanno Waltera Kruffta⁵⁷ v *Neue Züricher Zeitung* z 9. 7. 1980 publikovaná pod titulkem *Triviální umění Alfonse Muchy*. V duchu tehdejšího normativního pozitivismu umělce hodnotí takto: „Byl velkým talentem v oblasti dekorativního umění: plakátu a reklamy. To, že chtěl tvořit i „velké“ umění, přičemž se často dostával až za hranici banality, triviality a neskrývaného kýče, propůjčuje jeho osudu opět jakousi banální tragiku.“⁵⁸ Za „highlight“ výstavy považuje Krufft rekonstrukci Fouquetova šperkařského obchodu, naopak velmi špatně, doslova jako „trapný umělecký výkon“, hodnotí *Slovanskou epej*.⁵⁹

Nyní se zaměříme na to, jak probíhaly přípravy na pražskou verzi. Ze strany Národní galerie v Praze byl kladen velký důraz na vystavení *Slovanské epeje* jako celku, a právě v tomto duchu se nesla část příprav. Již ze září 1979 pochází Kotalíkův dopis řediteli Pražské informační služby Antonínu Hadrabovi, v němž se Kotalík informuje na možnost vystavit celý cyklus v Betlémské kapli v Praze.⁶⁰ Jednání probíhalo i s Pražským střediskem památkové péče, jehož ředitel Rudolf Petrůň proti tomu nic nenamítal.⁶¹ V dopise Jaroslavu Langrovi z ledna 1980 se Kotalík zmiňuje o plánu použít pro výstavu nejen Betlémskou kapli, ale i přilehlou Fragnerovu galerii.⁶² V dubnu 1980 je v článku Břetislava Ditrycha uvedeno: „*Celá Slovanská epej bude umístěna jako součást naší výstavy v Betlémské kapli. Proč právě tam? Zůstane tu prostý, nečleněný prostor, a navíc se děj jednoho plátna na tomto místě odehrává.*“⁶³ Mimořádný zá-

“Alphonse Mucha’s Trivial Art”. In the spirit of the normative positivism of that time, he rated the artist as follows: “He had a great talent for decorations, posters, and advertising. The fact that he wanted to make ‘great art’, which often led to works exceeding the boundaries of the banal, the trivial, and undisguised kitsch, gives his existence the appearance of a – once again somewhat trivial – tragedy.”⁵⁸ Kruft considered the highlight of the exhibition to be the reconstruction of Fouquet’s jewellery store, while conversely judging *The Slav Epic* very negatively, literally describing it as “an embarrassing artistic achievement”.⁵⁹

Now let us look at how the preparations for the Prague version of the exhibition proceeded. The National Gallery in Prague placed great emphasis on exhibiting *The Slav Epic* in its entirety, and a part of the preparations were carried out in this spirit. Already in September 1979, Kotalík wrote a letter to Antonín Hadraba, the director of the Prague Information Service, in which he informed him of the possibility to exhibit the entire cycle in the Bethlehem Chapel in Prague.⁶⁰ Meetings also took place with the Prague Centre for Monument Preservation, whose director, Rudolf Petráň, had no objections to the plan.⁶¹ In a letter to Jaroslav Langer from January 1980, Kotalík mentions using not only the Bethlehem Chapel for the exhibition, but also the adjoining Fragner Gallery.⁶² In an article Břetislav Ditrych wrote in April 1980, he mentions: “The entire *Slav Epic* should be installed as a part of our exhibition in the Bethlehem Chapel. Why specifically there? A simple, undivided space will remain, and in addition, the scene in one of the canvases is set in this location.”⁶³ The exceptional interest in exhibiting the cycle is also evidenced in the letter Jana Brabcová wrote to an unknown recipient in 1980, where she states that “the public literally hungers for the *Epic*”.⁶⁴

However, in the end, it was not possible to use the Bethlehem Chapel; it is not clear why exactly the plan failed. Additionally, and also for unknown reasons, there was a change in the exhibition venue – instead of at the Waldstein Riding School, it was held at the Prague Castle Riding School.⁶⁵ In any case, by summer 1980 it was apparent that *The Slav Epic* would be displayed only within the context of the exhibition itself, and now it remained to be decided to what extent. Of course, Jiří Kotalík strived to ensure the greatest scope possible, as is evidenced in the minutes from a meeting held in July 1980: “Dr. Kotalík does not agree that only three canvases from *The Slav Epic* will be displayed at the end of the exhibition. It was therefore decided that there will be a separate space built at the end and five canvases from *The Slav Epic* will be shown (*The Hussite Triptych: Jan Milíč of Kroměříž, Master Jan Hus Preaching at the Bethlehem Chapel, The Meeting at Křížky, Slavs in their Original Homeland; and Svantovít Celebration on the Island of Rügen*).”⁶⁶ Why were these specific paintings chosen? The selection is logical in many respects. These early scenes were, at that time, considered to be the most artistically valuable, and the symbolism of the way in which they were conceived and the partial Art Nouveau style in which they were rendered was traditionally judged

jem o vystavení cyklu dokládá i dopis Jany Brabcové z července 1980 neznámému příjemci, kdy pisatelka uvádí, že „mezi obecnstvem je doslova hlad po *Epopěji*“.⁶⁴

Betlémskou kapli se však nakonec zajistit nepodařilo; na čem tyto plány ztroskotaly, není jasné. Z neznámých příčin také došlo ke změně výstavního prostoru – místo ve Valdštejnské jízdárně se výstava uskutečnila v Jízdárně Pražského hradu.⁶⁵ Každopádně již v létě 1980 bylo zřejmé, že *Epopěj* bude vystavena jen v rámci výstavy samotné – a nyní se jednalo o to, v jak velkém rozsahu. Jiří Kotalík se samozřejmě snažil o rozsah co největší, o čemž svědčí tento záznam z července 1980: „Dr. Kotalík nesouhlasí s tím, aby na závěr výstavy byla vystavena pouze 3 plátna *Slovanské epopeje*. Bylo proto dohodnuto, že v závěru bude vybudován oddělený prostor, kde bude vystaveno 5 pláten *Slovanské epopeje* (*Husitský triptych – Jan Milíč z Kroměříže, Kázání Mistra Jana Husa, Schůzka na Křížkách, Slované v pravlasti a Svantovítova slavnost na Rujaně*).“⁶⁶ Proč byly vybrány právě tyto výjevy? Volba je v mnoha ohledech logická. Tyto rané výjevy byly v dané době považovány za umělecky nejcennější, jejich symbolistní pojetí a zčásti secesní tvarosloví bylo oproti pozdějším výjevům tradičně hodnoceno lépe.⁶⁷ Podobně na tom byl i *Husitský triptych*,⁶⁸ který navíc zobrazoval režimem preferované období českých dějin – podle slov Jany Brabcové vyhovoval „ideově i formálně“.⁶⁹

Pro interpretaci výstavy je nutno zaměřit se na různé polohy vnímání Muchova vrcholného, a přitom nejkontroverznějšího díla, *Slovanské Epopeje*. V době přípravy výstavy byla oceňována spíše Muchova užitá tvorba, především plakáty, což kromě již zmiňovaného Hanno Waltera Krufta formuluje i Jana Brabcová.⁷⁰ *Slovanská epopej* byla v době vzniku výstavy podceňována, a to především z pozic normativní kritiky, upřednostňující stylové projevy modernismu.⁷¹ Paradoxní přitom je, že se tolik kritizovaná „anachronická“ *Epopěj* stává přibližně od roku 2000 v umělecko-historickém diskurzu z celého Muchova díla tím nejfrekventovanějším tématem, a je tomu tak až do současnosti.⁷² Reflektována je i v soudobé umělecké tvorbě, poslední výjev z *Epopoje* uplatnil ve své instalaci pro Benátské bienále 2015 Jiří David.⁷³ Davidova *Apoteóza* byla dokonce vystavena ve Veletržním paláci spolu s originálem a posléze i samostatně.⁷⁴

Instalace výstavy probíhala od poloviny září 1980,⁷⁵ slavnostní otevření se uskutečnilo 30. 9. 1980. Tiskové konference se kromě Jiřího Kotalíka zúčastnili Jana Brabcová, Geneviève Lacambre, Marc Bascou, Jiří Mašín a Libuše Jandová.⁷⁶ Jiří Kotalík vystoupil s projevem, v němž mimo jiné ocenil pomoc Jiřího Muchy. Jeho text se nedochoval, ale Jiří Mucha se o něm zmiňuje v dopise z 1. 10. 1980.⁷⁷ Vernisáž navštívil Hubert Landais, ředitel Musée de France. Za českou stranu byli přítomni ministerští úředníci: náměstek federálního ministra zahraničních věcí Dušan Spáčil a náměstek

to be better than in the case of the scenes painted later.⁶⁷ Additionally, in the case of *The Hussite Triptych*,⁶⁸ it depicted the period of Czech history preferred by the regime – in Jana Brabcová’s words, it was suitable “both ideologically and formally”.⁶⁹

In order to interpret the exhibition, focus needs to be placed on the various ways in which Mucha’s paramount, yet also most controversial work – *The Slav Epic* – was perceived. At the time the preparations for the exhibition were underway, it was Mucha’s decorative art that was valued more highly – particularly his posters, a fact also mentioned by Jana Brabcová as well as the aforementioned Hanno Walter Kruft.⁷⁰ At the time of the exhibition, *The Slav Epic* was greatly underrated, chiefly from the position of normative criticism which preferred Modernist style expression.⁷¹ It is paradoxical that, since around 2000, of all of Mucha’s oeuvre, the much criticised “anachronic” *Epic* became the most common topic of art history discourse, and it remains so even today.⁷² It is even reflected in contemporary artistic work – Jiří David used it in his installation for the Venice Biennale in 2015.⁷³ David’s *Apotheosis* was even exhibited at the Trade Fair Palace; once together with Mucha’s original, and later on its own.⁷⁴

The installation of the *Mucha* exhibition in Prague began in mid-September 1980,⁷⁵ and the official opening was on 30 September 1980. In addition to Jiří Kotalík, Jana Brabcová, Geneviève Lacambre, Marc Bascou, Jiří Mašín, and Libuše Jandová participated in the associated press conference.⁷⁶ Jiří Kotalík made a speech in which he, amongst other things, commended Jiří Mucha’s assistance. Although the text of this speech has not been preserved, Jiří Mucha mentions it in a letter dated 1 October 1980.⁷⁷ The opening was also attended by Hubert Landais, the director of Musées de France. The Czech side was represented by several ministerial officials: Dušan Spáčil, who was the deputy of the Federal Minister of Foreign Affairs, and Otakar Holan, the Deputy Minister of Culture.⁷⁸ The Minister of Finance Bohumil Chňoupek was also invited, but he was unable to attend as at the time, he was at the United Nations General Assembly in New York.⁷⁹ The French Ambassador to Prague, Pol Le Gourrierc, was also present at the opening, and in the photos, it is possible to identify Alphonse’s son Jiří Mucha and his girlfriend, Marta Kadlečiková. According to the “Report on the Stay of Workers from Abroad”, the French curators also attended the “subsequent evening get-together, which Jiří Mucha hosted at his residence at 6 Hradčany Square”.⁸⁰

The exhibition opened to the public the next day, and it was open from Tuesday to Sunday from 10 AM to (an unusual) 8 PM. These visiting hours were set from the first day of the exhibition, as the gallery’s management evidently expected a high visitor rate. After less than a month, the Riding School welcomed what was the 100,000th visitor – a teacher at a grammar school in Brno who had come to see the exhibition with her students.⁸¹ Particularly Mucha’s posters aroused great interest, and it was possible to buy the at-that-time very popular reproductions of them at the exhibition.⁸² Not

ministra kultury Otakar Holan.⁷⁸ Pozván byl i ministr zahraničí Bohumil Chňoupek, který se ovšem nemohl dostavit, protože se v té době účastnil Valného shromáždění OSN v New Yorku.⁷⁹ Na vernisáž přišel také francouzský velvyslanec v Praze Pol Le Gourrierc, na fotografiích z vernisáže je dále možno rozpoznat i Alfonsova syna Jiřího Muchu a jeho přítelkyni Martu Kadlečikovou. Podle „Zprávy o pobytu pracovníků ze zahraničí“ se francouzští kurátoři zúčastnili i „*následného večírku, který pořádal Jiří Mucha ve svém domě na Hradčanském náměstí č. 6*“.⁸⁰

Od následujícího dne byla výstava otevřena pro veřejnost, a to denně kromě pondělí od 10 do neobvyklých 20 hodin. Návštěvní doba byla takto stanovena již od začátku výstavy, vedení galerie zřejmě dopředu počítalo s vysokou návštěvností. Po necelém měsíci přivítala Jízdárna stotisíc návštěvníci, profesorku brněnského gymnázia, která přijela se svými studenty.⁸¹ Velký zájem vyvolaly především Muchovy plakáty, jejichž tehdy tolik populární reprodukce zde bylo možno zakoupit.⁸² Za necelé dva měsíce konání výstavy ji navštívilo 214 480 osob. Stala se tak nejnavštěvovanější výstavou Národní galerie v letech 1965 až 1992 a jednou z nejnavštěvovanějších výstav vůbec.⁸³ O mezinárodním úspěchu Muchova díla svědčily i četné reprízy výstavy, které pokračovaly až do roku 1988.⁸⁴

Ohlas výstavy je možno sledovat jak v interních materiálech Národní galerie v Praze, tak ve výstřižcích z dobového tisku. V obou těchto zdrojích se setkáváme, až na malé výjimky týkající se komercializace Muchova umění, s kladnými ohlasy. V interních záznamech je přirozeně vyzdvížen zájem návštěvníků a celkový koncept výstavy, včetně ocenění již zmiňovaného konceptu spolupráce se zahraniční institucí: „*Tato výstava byla novou formou mezinárodní spolupráce mezi francouzskými muzei a Národní galerií v Praze. Jejimi výsledky byla výstava, která shromáždila exponáty z celého světa.*“⁸⁵ Je zjevné, že tato nová cesta mezinárodní spolupráce se osvědčila a Kotalík se jí chtěl i nadále ubírat. Ohlasy v tisku se zabývaly podobnými tématy.⁸⁶ Nejčastěji se soustřeďovaly na šíři Muchova díla zastoupeného na výstavě (velký prostor je v tisku věnován např. rekonstrukci Fouquetova obchodu) a na ohromný zájem publika.⁸⁷ V tomto duchu se ve své recenzi vyjádřil i František Dvořák, který Muchu připomněl jako umělce dříve tabuizovaného: „*Dnes hledíme s údivem na dlouhou řadu stovek lidí českých před vchodem do hradní Jízdárny a další zástup lidí postávajících v hustém proudu kolem vystavených exponátů, že dovedou bez katalogu a vysvětlujících textů s největším zájmem hledět na Muchovo dílo, když ještě mnozí z nich pamatují, že v našich retrospektivních výstavách jeho jméno neexistovalo a nikdo se neodvážil uvést je do souvislosti s dobou Jana Štursy, Jana Kotěry a Maxe Švabinského.*“⁸⁸

Domácí recenzenti se snažili i o celkové zhodnocení Muchova díla. Kladli si podobné otázky jako

even two full months after it opened, the exhibition had already been visited by 214,480 people. It became the most visited National Gallery exhibition between 1965 and 1992, and one of the most visited exhibitions of all time.⁸³ The international success of Mucha's oeuvre is evidenced in the frequent reiterations of the exhibition, which continued until 1988.⁸⁴

The acclaim enjoyed by the exhibition may be tracked not only in the National Gallery's internal materials, but also in excerpts from contemporary print media. With only a few exceptions that talk about the commercialisation of Mucha's art, both of these sources offer positive reviews. It is only natural that the gallery's internal records highlight the interest of visitors and the overall concept of the exhibition, including praise for the previously mentioned concept of collaboration with a foreign institution: "This exhibition was a new form of international collaboration between French museums and the National Gallery in Prague. The final result was an exhibition that brought together artworks from around the world."⁸⁵ It is clear that this new path of international collaboration proved to be effective, and Kotalík wanted to continue following it. The reactions in the press mentioned similar topics.⁸⁶ Most often they focused on the breadth of Mucha's artwork represented at the exhibition (a lot of print space was devoted to, for example, the reconstruction of Fouquet's store) and the enormous amount of public interest.⁸⁷ František Dvořák expressed himself in the same vein in his review, when he reminded readers that Mucha had previously been blacklisted as an artist: "Today we look in awe at the long queue of hundreds of people waiting in front of the entrance to the Prague Castle Riding School, and the crowds of people already standing in the thick flow of visitors around the exhibited artworks, and wonder how, without a catalogue or any explanatory texts, they look with the greatest interest at Mucha's work, when many of them still remember that his name did not exist in our retrospective exhibitions and no one dared to place him in the same context as the period of Jan Štursa, Jan Kotěra, and Max Švabinský."⁸⁸

Local critics tried to provide an overall evaluation of Mucha's oeuvre. They posed similar questions as Hanno Walter Kruff; however, without any a priori answers: "Who actually was Alphonse Mucha, an artist whose name cannot find its place despite the wishes of one side of a divided camp of art historians? Does this Czech, who at the end of the last century and the start of ours was known by most of the cultural world, belong to the ranks of skilful craftsmen or amongst the truly artistic creators?"⁸⁹ Another thematic circle focused on the commercial potential of Mucha's art (the sale of reproductions), which became fashionable and, as a result, was in short supply. An unknown author expressed his unequivocal opinion on this matter in his review in the *Svobodné slovo* newspaper: "Long queues of interested people are waiting for the re-edition of Mucha's posters. It seems as if everyone considers it a personal responsibility to own some of them. Mucha is simply in fashion. Mucha is a myth. And so it is very good that many (often non-critical

Hanno Walter Kruff, ovšem bez apriorní odpovědi: „Kdo vlastně byl Alfons Maria Mucha, výtvarník, jehož jméno navzdory přání části rozděleného tábora historiků umění ne a ne najít své místo? Patří tento Čech, kterého na konci minulého a počátkem našeho století znala a uznávala většina kulturního světa, mezi zručné řemeslníky nebo mezi skutečné umělecké tvůrce?“⁸⁹ Dalším tematickým okruhem byl obchodní potenciál Muchova díla (prodej reprodukcí), které se dostalo do módy a stalo se tak nedostatkovým zbožím. Toto pregnančně vyjádřil neznámý autor v recenzi ve *Svobodném slově*: „Na reedice Muchových plakátů stojí dlouhé fronty zájemců, zdá se, že snad každý považuje za osobní povinnost nějaké vlastnit. Mucha je prostě móda, Mucha je mýtus. A je tedy velice dobře, že v Jízdárně mají mnozí (často nekritičtí, protože nepoučení) obdivovatelé, stejně jako všichni přátelé výtvarného umění možnost seznámit se s celou šíří díla Alfonse Muchy.“⁹⁰ Komeracionalizaci Muchy, která může negativně ovlivňovat vnímání jeho díla, kritizují i autoři dalších článků, jako např. Dušan Konečný.⁹¹

Je zřejmé, že Muchovo dílo se v této době stalo předmětem kultu a masového, velmi často nekvalitního kopírování a šíření. Jak ovšem konstatoval Jiří Kotalík, umělci samotnému by toto pravděpodobně nebylo proti mysli.⁹² U Muchových ikonických „seriálových“ plakátů Sarah Bernhardt Kotalík dokonce shledává princip podobný zobrazení Marilyn Monroe u Andyho Warhola,⁹³ což svědčí o jeho neobyčejném přehledu a odvaze myšlenkové konstrukce.

Závěrem je možno konstatovat, že důvodů úspěchů výstavy bylo více: v normalizační Praze představovala možnost uniknout alespoň na chvíli do časů „Belle Époque“ a Muchovo umění se zároveň stalo „módou“. Nejpodstatnějším důvodem úspěchu však byla solidní a dlouhodobá příprava výstavy na základě mezinárodní spolupráce, vydání kvalitních výstavních katalogů a realizování velkého množství zápůjček. Zapojení vlastních i cizích kurátorů, kteří na přípravě výstavy pod vedením Kotalíka spolupracovali – nešlo tedy o přijímání výstavy tzv. na klíč –, se ukázalo jako velmi vhodná cesta, kterou se Jiří Kotalík rozhodl v osmdesátých letech ubírat. Vykročení vstříc zájmu publika, ovšem bez podbízení, jistá dávka odvahy a geniální balancování na hraně, kontakty s československým establishmentem i blízké vztahy s řediteli zahraničních muzeí a v neposlední řadě schopnost obklopit se schopnými spolupracovníky – to vše se v daném čase a prostoru u Jiřího Kotalíka protnul. Kotalíkovy schopnosti přitom posilovaly pozici Národní galerie v Praze jako přední tuzemské sbírkotvorné instituce, která v této době partnersky spolupracovala s nejvýznamnějšími muzei a galeriemi. Na příkladu této výstavy je konečně možno demonstrovat, že i v tehdejší polarizovaném světě šlo díky networkingové iniciativě jednotlivců uskutečnit velkorysý mezinárodní kulturní podnik. V nastoupené cestě zahraniční spolupráce pokračovala Národní

and only uninformed) admirers have the opportunity to become familiar with the entire breadth of Alphonse Mucha's works at the Riding School in the same way as do all friends of fine art."⁹⁰ The commercialisation of Mucha, which could negatively affect the way his oeuvre is perceived, was criticised by other article writers as well, such as Dušan Konečný.⁹¹

It is obvious that at that time Mucha's oeuvre became the subject of a cult following and of what was very often low-quality copying and distribution. However, as Jiří Kotalík noted, it would most probably not have gone against the artist's own grain.⁹² In the case of Mucha's iconic "serial" posters of Sarah Bernhardt, Kotalík even sees a principle comparable to how Andy Warhol portrayed Marilyn Monroe,⁹³ which is testimony of his remarkable general knowledge and undaunted way of thinking.

In conclusion, it is possible to say that there were several reasons behind the success of this exhibition: in the Prague of the normalisation period, it represented an opportunity to escape (at least for a little while) to La Belle Époque, and at the same time, Mucha's art came into fashion. However, the most important reason for its success consisted in the solid and long-term planning for the exhibition on the basis of international collaboration, the publication of high-quality exhibition catalogues, and the large number of artworks that were borrowed. The involvement of both the Czech and the foreign curators who cooperated under Kotalík's leadership during the preparations for the exhibition – it was not a matter of simply accepting an "off-the-shelf" – proved to be a very suitable path, which Jiří Kotalík decided to follow in the 1980s. Stepping up to meet public interest (however, without any pandering), being armed with a certain dose of daring and an ingenious way of balancing on the edge, contacts within the Czechoslovak establishment as well as close relationships with museum directors abroad, and no less importantly, the ability to surround himself with capable colleagues – all of these characteristics came together in the figure of Jiří Kotalík in the right place and at the right time. Furthermore, Kotalík's skills strengthened the position of the National Gallery in Prague as the leading Czechoslovak collecting institution, which partnered with the leading museums and galleries of that time. This exhibition may ultimately be used as an example to demonstrate that even in that era of polarisation, the networking initiative of individuals made it possible to realise a superb international cultural enterprise. The National Gallery continued to follow this path of international collaboration under Kotalík's leadership until 1989. However, it was also thanks to the efforts of Jana Brabcová that the *Alphonse Mucha* exhibition became the most ambitious international project of this period.

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

galerie pod Kotalíkovým vedením až do roku 1989. Výstava Alfonse Muchy však byla, rovněž díky úsilí Jany Brabcové, nejambicióznějším zahraničním projektem tohoto období.

Článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR.

Notes

- 1 An email from Tomáš Kleisner to the author of this article, dated 30 Jul 2020.
- 2 See for example *Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories through the Exhibition*, ed. Mária Orišková (Frankfurt am Main: 2013); Pavlína Morganová, Terezie Nekvindová, Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium. České umění 1957–1999* (Prague: 2020). For information about various research areas, see Orišková, *Curating 'Eastern Europe' and Beyond*, 10: “This area also has undergone several transformations where we can find overlapping areas of research, such as: the history of exhibitions, the history of curatorship and exhibition theory; and different sub-research areas concerning an exhibition’s architectural and institutional space, exhibition design, spectatorship, audience, the public and education, curatorial styles, exhibition typology, genres, formats, etc.”
- 3 Morganová, Nekvindová, Svatošová, *Výstava jako médium*. The case studies (“Archiv výstav”) included in the publication do not include any of the shows held at the National Gallery in the 1980s, with the exception of the 1985 exhibition *Vyznání životu a míru* (Declaration to Life and Peace). More than one researcher has studied the exhibition policy in place at the National Gallery in the 1960s and 1970s; see Tomáš Sekyrka, “Národní galerie v Praze 1963–1967. V sevěření komunismu či na prahu Evropy?”, in: *Předjaří. Československo 1963–1967*, eds. Jiří Petráš, Libor Svoboda (České Budějovice: 2016), 39–44; and Tomáš Hylmar, “Vyvést Národní galerii z izolace...” Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967–1970”, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXX*, 2020, 199–218. Mária Orišková took a look at exhibitions of American art at the National Gallery, see Mária Orišková, “Výstavy moderného amerického umenia v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda kultúrnej diplomacie”, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 26, 2019, 44–62.
- 4 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Fonds: National Gallery (1945–1990), National Gallery 1976–1980, Evaluation of Activities (individual), “Fulfilment of the National Gallery’s Main Plans in the First Half of the 1980s”, 2, box no. 6. The designation of “Agnes Compound” (with the clear-cut and consistent omission of the word “convent” and its religious connotations) was evidently an ingratiating effort to please the political regime of that time. This designation was used in all written records, including exhibition documentation.
- 5 Ibid., “Evaluation of the NG’s Work in 1980, ref. no. NG/3008/1981”, 2, 6.
- 6 [rich], “Výstavní žně”, *Večerní Praha*, 27 Aug 1980: “Even now the National Gallery is already planning a bounty of exhibitions for autumn. Two exhibitions presenting the prominent painters Alphonse Mucha and Jan Bauch will be installed in September.”
- 7 14 Jan – 31 Mar 1980, *Činnost Národní galerie v Praze v roce 1979* (Activities of the National Gallery in Prague in 1979); 31 Jan – 16 Mar 1980, *Jan Kaván, výbor z díla* (Jan Kaván: A Selection from His Work); 12 Feb – 13 Apr 1980, *Bedřich Stefan*; 21 Feb – 23 Mar 1980, *Slovenské malířství od romantismu k impresionismu* (Slovenian Painting from Romanticism to Impressionism); 27 Mar – 4 May 1980, *Herci malují* (Actors Paint); 2 Apr – 8 Jun 1980, *Evropská kresba 19. a 20. století. Výběr ze zisků 1949–1979*

Poznámky

- 1 E-mail Tomáše Kleisnera zaslaný autorce textu 30. 7. 2020.
- 2 Viz např. Mária Orišková (ed.), *Curating 'Eastern Europe' and Beyond. Art Histories through the Exhibition*, Frankfurt am Main 2013; Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*, Praha 2020. K různým oblastem výzkumu viz Mária Orišková, s. 10: „*This area also has undergone several transformations where we can find overlapping areas of research, such as: the history of exhibitions, the history of curatorship and exhibition theory; and different sub-research areas concerning an exhibition’s architectural and institutional space, exhibition design, spectatorship, audience, the public and education, curatorial styles, exhibition typology, genres, formats, etc.*“ („*Tato oblast prošla mnohými změnami a nalezneme zde navzájem se překrývající oblasti výzkumu: dějiny výstav, dějiny kurátorství, teorii výstavnictví a dále pak podskupiny, týkající se architektonického pojetí a prostoru výstavní instituce, výstavního designu, diváků a diváckého přijetí, veřejnosti a vzdělávání, různých kurátorských stylů, výstavních typů, žánrů, formátů atd.*“).
- 3 Morganová – Nekvindová – Svatošová (cit. v pozn. 2). V rámci case studies (*Archiv výstav*) zde výstavy Národní galerie v osmdesátých letech vůbec nejsou pojednány, až na jedinou výstavu ve spolupráci, a to *Vyznání životu a míru* z roku 1985. Situaci v Národní galerii a její výstavní politice v šedesátých a sedmdesátých letech se věnovalo více badatelů: viz Tomáš Sekyrka, *Národní galerie v Praze 1963–1967. V sevěření komunismu či na prahu Evropy?*, in: Jiří Petráš – Libor Svoboda (eds.), *Předjaří. Československo 1963–1967*, České Budějovice 2016, s. 39–44; Tomáš Hylmar, „Vyvést Národní galerii z izolace...“ Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967–1970, *Bulletin Národní galerie v Praze XXX*, 2020, s. 199–218. Výstavami amerického umění v Národní galerii se zabývala Mária Orišková: *Výstavy moderného amerického umenia v Československu počas studenej vojny a ambivalentná agenda kultúrnej diplomacie*, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 26, 2019, s. 44–62.
- 4 Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1976–1980, Hodnocení činnosti (dílč), Plnění hlavních plánů práce Národní galerie v 1. pololetí 1980, s. 2, kart. 6. Název Anežský areál (důsledné vynechávání slova „klášter“ s jeho náboženskými konotacemi) byl zřejmě úlitba tehdejšímu režimu. Označení bylo používáno jak ve spisech, tak v dokumentaci výstav.
- 5 Ibidem, Zhodnocení práce NG v roce 1980, č. j. NG/3008/1981, s. 2 a 6.
- 6 [rich], Výstavní žně, *Večerní Praha*, 27. 8. 1980: „*Už nyní připravuje Národní galerie bohatou žně výstav pro podzimní období. V září se mají instalovat dvě výstavy významných malířů Alfonse Muchy a Jana Bauchy.*“
- 7 14. 1. – 31. 3. 1980, *Činnost Národní galerie v Praze v roce 1979*; 31. 1. – 16. 3. 1980, *Jan Kaván, výbor z díla*; 12. 2. – 13. 4. 1980, *Bedřich Stefan*; 21. 2. – 23. 3. 1980, *Slovenské malířství od romantismu*

(Nineteenth- and Twentieth-Century European Drawing: A Selection of Acquisitions from 1949 to 1979); 17 Apr – 15 Jun 1980, *Prerafaelisté a umělci jejich okruhu* (The Pre-Raphaelites and the Artists from Their Circle); 18 Jun – 31 Sep 1980, *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou* (Artists on the 35th Anniversary of the Liberation of Czechoslovakia by the Soviet Army); 24 Jun – 31 Dec 1980, *Jan Štursa (1880–1925)*; 26 Jun – 16 Nov 1980, *Česká kresba 19. století. Výběr ze zisků NG v Praze od r. 1949* (Nineteenth Century Czech Drawing: A Selection of NG Acquisitions from 1949); 24 Jul – 24 Aug 1980, *Honoré Daumier (1808–1879)*; 14 Aug – 12 Oct 1980, *Rakouské malířství a sochařství 1918–1938 ze sbírek Österreichische Galerie ve Vídni a Národní galerie v Praze* (Austrian Painting and Sculpture 1918–1938 from the Collections of the Austrian Gallery in Vienna and the National Gallery in Prague); 16 Sep – 21 Nov 1980, *Německá secese. Umění a umělecké řemeslo kolem roku 1900 ze sbírek muzeí Spolkové republiky Německa* (German Art Nouveau: Art and Artistic Crafts ca. 1900 from the Collections of West German Museums); 30 Sep – 23 Nov 1980, *Alphonse Mucha (1860–1939)*; 18 Nov – 14 Dec 1980, *Monumentální umění SSSR 1918–1980* (Monumental Art of the USSR 1918–1980); 25 Nov 1980 – 15 Aug 1981, *Ladislav Šaloun (1870–1946), výběr z kreseb* (Ladislav Šaloun (1870–1946): A Selection of Drawings); 9 Dec 1980 – 5 Apr 1981, *Ignác Platzer, skici, modely, a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku* (Ignác Platzer: Sketches, Models, and Drawings from a Late Baroque Sculpture Workshop); 18 Dec 1980 – 15 Feb 1981, *Národní umělec Jan Bauch, výběr z díla 1928–1980* (National Artist Jan Bauch: Selection of Works 1928–1980).

8 Regarding the division between “East” and “West”, see Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969* (Prague: 2020), 465–467. Countries were separated into these categories throughout the Evaluations of the National Gallery’s Activities; see for example the information for 1980: ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Evaluation of Activities (individual), “Exhibitions and Loans to Capitalist States and Socialist States.” The evaluations also contain references to “developing states”, but these are not included in the focus of this article. The concepts of East/West and capitalist/socialist are used in this text solely in the context of the time in question.

9 For more about this period, see Hylmar, “Vývstět Národní galerii z izolace...” (note 3).

10 In 1974: *Jean-Paul Lemieux, Obrazy z let 1956–1973* (Jean-Paul Lemieux: Paintings 1956–1973); *Umění amerického Západu* (Art of the American West); and *Francouzské umění XX. století ze sbírek muzea moderního umění města Paříže* (Twentieth-Century French Art from the Collections of the Museum of Modern Art in Paris). In 1975: *Alfred Kubin*; and *Vybrané kresby z rakouské Albertiny* (Selected Drawings from the Austrian Albertina). In 1976: *3000 let mexického umění* (Three Thousand Years of Mexican Art); and *Emilio Greco*. In 1977: *Mistři evropské grafiky ze sbírky univerzity v Lutychu* (Masters of European Graphic Art from the Collections of the University of Liège); *Belgická kresba a grafika 16. a 17. století* (Sixteenth- and Seventeenth-Century Belgian Drawing and Prints); and *Kijosi Saitó, Sto grafických prací z let 1948–1976* (Kiyoshi Saitō: 100 Graphic Works 1948–1976). In 1978: *Britské kresby a akvarely 1900–1950* (British Drawings and Watercolours 1900–1950); *Umění francouzského středověku* (French Medieval Art); and *Rudolfínská kresba* (Rudolphinian Drawing); in 1979: *Renato Guttuso; Současné španělské umění*.

k impresionismu; 27. 3. – 4. 5. 1980, *Herci malují*; 2. 4. – 8. 6. 1980, *Evropská kresba 19. a 20. století. Výběr ze zisků 1949–1979*; 17. 4. – 15. 6. 1980, *Prerafaelisté a umělci jejich okruhu*; 18. 6. – 31. 9. 1980, *Výtvarní umělci k 35. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou*; 24. 6. – 31. 12. 1980, *Jan Štursa (1880–1925)*; 26. 6. – 16. 11. 1980, *Česká kresba 19. století. Výběr ze zisků NG v Praze od r. 1949*; 24. 7. – 24. 8. 1980, *Honoré Daumier (1808–1879)*; 14. 8. – 12. 10. 1980, *Rakouské malířství a sochařství 1918–1938 ze sbírek Österreichische Galerie ve Vídni a Národní galerie v Praze*; 16. 9. – 21. 11. 1980, *Německá secese. Umění a umělecké řemeslo kolem roku 1900 ze sbírek muzeí Spolkové republiky Německa*; 30. 9. – 23. 11. 1980, *Alfonso Mucha (1860–1939)*; 18. 11. – 14. 12. 1980, *Monumentální umění SSSR 1918–1980*; 25. 11. 1980 – 15. 8. 1981, *Ladislav Šaloun (1870–1946), výběr z kreseb*; 9. 12. 1980 – 5. 4. 1981, *Ignác Platzer, skici, modely, a kresby z pražské sochařské dílny pozdního baroku*; 18. 12. 1980 – 15. 2. 1981, *Národní umělec Jan Bauch, výběr z díla 1928–1980*.

8 K rozdělení na „Východ“ a „Západ“ viz Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, Praha 2020, s. 465–467. Státy jsou do těchto kategorií děleny i v Hodnoceních činnosti Národní galerie – viz např. rok 1980, ANG, fond Národní galerie 1976–1980 (cit. v pozn. 4), Hodnocení činnosti (dílič) – *Výstavy a zápůjčky vysílané do kapitalistických států, socialistických států*. V Hodnoceních se dále vyskytuje i kategorie „rozvojové státy“, na spolupráci s nimi se však tento článek nezaměřuje. Pojmy západní/ východní a kapitalistické/socialistické budou dále v textu používány výhradně v dobovém kontextu.

9 K tomuto období viz stať Tomáše Hylmara (cit. v pozn. 3).

10 1974 – *Jean-Paul Lemieux, Obrazy z let 1956–1973, Umění amerického Západu; Francouzské umění XX. století ze sbírek muzea moderního umění města Paříže*; 1975 – *Alfred Kubin a Vybrané kresby z rakouské Albertiny*; 1976 – *3000 let mexického umění a Emilio Greco*; 1977 – *Mistři evropské grafiky ze sbírky univerzity v Lutychu, Belgická kresba a grafika 16. a 17. století; Kijosi Saitó, Sto grafických prací z let 1948–1976*; 1978 – *Britské kresby a akvarely 1900–1950; Umění francouzského středověku a Rudolfínská kresba*; 1979 – *Renato Guttuso; Současné španělské umění. Výběr obrazů a plastik; Francouzské umění z doby fauvismu a kubismu ze sbírek Národního muzea moderního umění – Centre Georges Pompidou*.

11 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1976–1980 (cit. v pozn. 4), Hodnocení činnosti.

12 [dou], Praha – hlavní město secese, *Svobodné slovo*, noticka z 6. 10. 1980 zmiňující výstavu Alfonse Muchy a německé secese.

13 Výstava proběhla 17. 4. – 15. 6. 1980 ve Valdštejnské jízdárně, kurátorkou za Národní galerii byla Gabriela Kesnerová. Uplatnila se zde díla z fondu Whitworth Art Gallery v Manchesteru, vystaveno bylo 80 kreseb, textilií a tapet. Jednalo se o oblíbený koncept putovní výstavy. Jak konstatuje v katalogu Muchovy

Výběr obrazů a plastic (Contemporary Spanish Art: Selection of Paintings and Sculptures); and *Francouzské umění z doby fauvismu a kubismu ze sbírek Národního muzea moderního umění – Centre Georges Pompidou* (French Fauvist and Cubist Art from the Collections of the National Museum of Modern Art – Centre Georges Pompidou).

11 ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Evaluation of Activities.

12 [dou], “Praha – hlavní město secese”, *Svobodné slovo*. Notice from 6 Oct 1980 mentioning the exhibition of the art of Alphonse Mucha and German Art Nouveau.

13 The exhibition was held at the Waldstein Riding School from 17 Apr to 15 Jun 1980. Gabriela Kesnerová was the curator from the National Gallery. The displayed works included items from the collections of the Whitworth Art Gallery in Manchester, consisting of eighty drawings, textiles, and wallpapers. This was an example of the popular concept of a travelling exhibition. As Jana Brabcová mentions in the catalogue for the *Mucha* exhibition in Prague, certain parallels may be seen between the art of the Pre-Raphaelites and that of Alphonse Mucha; see *Alfons Mucha (1860–1939)*, exh. cat., Prague Castle Riding School, Sep–Nov 1980 (Prague: 1980), 54.

14 The exhibition was held at the Waldstein Riding School from 16 Sep to 21 Nov 1980 in collaboration with the Embassy of the Federal Republic of Germany, the Museum of Decorative Arts in Prague, and the Czech Ministry of Culture. The exhibition introduced the German Jugendstil movement to the Czech public. The exhibition was designed by Hans Spielmann and curated by Alena Adlerová. At that time, the print media also focused on comparing Alphonse Mucha’s art to Jugendstil works (see the article by J. Blahota, in *Práce*, 7 Oct 1980).

15 The other two exhibitions were: *Endre Nemes, výběr z tvorby 1926–1981* (Endre Nemes: Selection of Works 1926–1981); and *Od Courbeta k Cézannovi. Obrazy z let 1848–1886 ze sbírek francouzských muzeí* (From Courbet to Cézanne: Paintings from 1848–1886 from French Museum Collections).

16 The very interesting exhibition dramaturgy of this institution may be found at <https://en.isabart.org/institution/3088/organized/>, accessed 1 Aug 2021.

17 This article will look more closely at this exhibition from the perspective of the relationship between Jiří Mucha and Jiří Kotalík.

18 Petr Wittlich, *Česká secese* (Prague: 1982).

19 Tomáš Vlček, *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914* (Prague: 1986).

20 For a precise list of the 392 exhibited works, see the catalogue *Alfons Mucha (1860–1939)*, Prague Castle Riding School, (Prague: 1980), 45–46, 70–90, 97–99, or the list of Alphonse Mucha’s works for the Prague exhibition from the collections of various museums and galleries, which was included as an enclosure to a letter dated 3 Dec 1980, ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, partially organised, no box number.

21 For information about the posters and decorative panels, see Jana Brabcová, “Plakáty a dekorativní paneeaux”, in *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 52–57.

22 Jiří Mucha (1915–1991), writer, screenwriter, and dramatist; for a bibliography of his works, see [výstavy v Praze Jana Brabcová, mezi dílem prerafaelistů a Alfonse Muchy je možno shledat jisté paralely. Viz *Alfons Mucha \(1860–1939\)*, kat. výst., Jízdárna Pražského hradu, září–listopad 1980, Praha 1980, s. 54.](https://biblio.hiu.cas.cz/records/69692d46-05b7-43c5-</p></div><div data-bbox=)

14 Výstava se konala od 16. 9. do 21. 11. 1980 ve Valdštejnské jízdárně ve spolupráci s Velvyslanectvím Spolkové republiky Německa, Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze a Ministerstvem kultury. Výstava přibližovala českému publiku německý Jugendstil. Autorem výstavy byl Hans Spielmann, kurátorkou Alena Adlerová. Dobový tisk se zaměřil i na srovnání díla Alfonse Muchy s díly Jugendstilu (viz článek J. Blahoty v *Práci* ze 7. 10. 1980).

15 Dále to byly tyto výstavy: *Endre Nemes, výběr z tvorby 1926–1981; Od Courbeta k Cézannovi. Obrazy z let 1848–1886 ze sbírek francouzských muzeí*.

16 Velmi zajímavá výstavní dramaturgie této instituce je uvedena na <https://en.isabart.org/institution/3088/organized/>, vyhledáno 1. 8. 2021.

17 Výstavě bude v této stati věnována další pozornost v souvislosti se vztahem Jiřího Muchy a Jiřího Kotalíka.

18 Petr Wittlich, *Česká secese*, Praha 1982.

19 Tomáš Vlček, *Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914*, Praha 1986.

20 Pro přesný soupis 392 vystavených děl viz katalog *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 45–46, 70–90 a 97–99, nebo seznam děl Alfonse Muchy k pražské výstavě ze sbírek muzeí a galerií, příloha dopisu z 3. 12. 1980, ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy, 1980, Alfons Mucha, bez č. kart. (částečně uspořádáno).

21 K plakátům a paneeaux viz Jana Brabcová, Plakáty a dekorativní paneeaux, in: *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 52–57.

22 Jiří Mucha (1915–1991), spisovatel, scenárista, dramatik. Viz Bibliografie k Jiřímu Muchovi, <https://biblio.hiu.cas.cz/records/69692d46-05b7-43c5-9568-d6e89bcb2a2c?locale=cs>, vyhledáno 1. 4. 2021. K daru Jiřího Muchy viz záznam v katalogu *Mucha (1860–1939). Peintures, illustrations – afiches, arts décoratifs*, kat. výst., Grand Palais, 5. 2. – 28. 4. 1980, Paris 1980, s. 9–10.

23 Marta Kadlečková (1935–1996), básnířka, spisovatelka, scenáristka. Viz <https://cs.isabart.org/person/75477>, vyhledáno 1. 4. 2021.

24 Archiv bezpečnostních složek, Mucha Jiří, 12. 3. 1915, TS 563063 MV (1963), KR 828919 MV (1988).

25 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Korespondence přijatá, Jiří Mucha, karton 26.

26 Ibidem, dopis Jiřího Kotalíka Jiřímu Muchovi z 28. 12. 1965.

27 Ibidem, dopis Jiřího Kotalíka Jiřímu Muchovi z 22. 1. 1979.

28 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1976–1980 (cit. v pozn. 4), Manipulace 1976–1980, Dopis Jiřího Kotalíka Ministerstvu financí z 3. 12. 1979.

29 Oficiální poděkování Jiřímu Muchovi uvádí pouze francouzská verze katalogu, *Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 22), v české figuruje jen jako zapůjčitel.

9568-d6e89bcb2a2c?locale=cs, accessed 1 Apr 2021. For information about Jiří Mucha's gift, see the list in the catalogue *Mucha (1860–1939): Peintures, illustrations – affiches, arts décoratifs*, exh. cat., Grand Palais, 5 Feb – 28 Apr 1980 (Paris: 1980), 9–10.

- 23** Marta Kadlečíková (1935–1996), poet, writer, screenwriter; see <https://cs.isabart.org/person/75477>, accessed 1 Apr 2021.
- 24** Archive of the State Security Forces, Mucha Jiří, 12 Mar 1915, TS 563063 MV (1963), KR 828919 MV (1988).
- 25** ANG, Fonds: Jiří Kotalík (1920–1996), Correspondence Received, Jiří Mucha, box 26.
- 26** Ibid., Jiří Kotalík's letter to Jiří Mucha, dated 28 Dec 1965.
- 27** Ibid., Jiří Kotalík's letter to Jiří Mucha, dated 22 Jan 1979.
- 28** ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Negotiations (1976–1980), Jiří Kotalík's letter to the Ministry of Finance, dated 2 Dec 1979.
- 29** An official thank you to Jiří Mucha is included only in the French version of the catalogue *Mucha (1860–1939)*; in the Czech version, he is mentioned only as a lender.
- 30** ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, Jiří Kotalík's record regarding the preparations for the exhibition, dated 26 Oct 1978.
- 31** See Hylmar, “Vývěst Národní galerii z izolace...”, esp. 208–213.
- 32** These very diverse exhibitions certainly deserve more in-depth research that would uncover various nuances of collaboration.
- 33** ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Evaluations: Comprehensive, Evaluation of the NG's work in 1980, ref. no. NG/3008/1981, 19.
- 34** *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008)*, ed. Lubomír Slavíček (Prague: 2016), 675–678; Hylmar, “Vývěst Národní galerii z izolace...”, esp. 201–202; Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969*, esp. 320–322 and also the index on 535.
- 35** I am basing this chiefly on the documents pertaining to his contacts abroad that are kept in the Jiří Kotalík fonds: ANG, Fonds: Jiří Kotalík (1920–1996), Relationships Abroad: France, Germany, Great Britain, Norway, USA, box 135.
- 36** Jana Alexandra Orlíková Brabcová, art historian and curator, employed at the National Gallery from 1965 to 1995; see Slavíček, *Slovník ...*, 1048–1049. She is the author of the articles “Počátky” (pp. 41–45), “Plakáty a dekorativní panneaux” (pp. 52–60), “Pastely a uhlové kresby” (pp. 85–87), and “Opožděné poselství” (pp. 91–97) in the Czech version of the catalogue *Alfons Mucha (1860–1939)*. See also *Mucha (1860–1939)*, and *Alfons Mucha (1860–1939)*, exh. cat., Mathildenhöhe Darmstadt, 8 Jun – 3 Aug 1980 (Darmstadt: 1980).
- 37** ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Internal Correspondence, Employees, Jiří Kotalík's letter to Jana Brabcová, dated 24 Aug 1980, partially organised, box no. 46 (temporary location).
- 38** Michel Laclotte, French art historian; in 1980, he was the chief conservator at the department of paintings at the Musée du Louvre; from 1987 to 1995, he headed this

- 30** ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Záznam Jiřího Kotalíka k připravám výstavy z 26. 10. 1978.
- 31** Viz Hylmar (cit. v pozn. 3), zvl. s. 208–213.
- 32** Tyto velmi různorodé výstavy by si samozřejmě zaslouhovaly podrobnější výzkum, který by odhalil různé nuance spolupráce.
- 33** ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1976–1980 (cit. v pozn. 4), Zhodnocení: komplexní, Zhodnocení práce NG v roce 1980, č. j. NG/3008/1981, s. 19.
- 34** 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, s. 675–678; Hylmar (cit. v pozn. 3), zvl. s. 201–202; Bartlová (cit. v pozn. 8), zvl. 320–322 a dále viz rejstřík s. 535.
- 35** Vycházím především z dokumentů ve fondu Jiřího Kotalíka týkajících se kontaktů se zahraničím: ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Vztahy s cizinou, Francie, Německo, Velká Británie, Norsko, USA, kart. 135.
- 36** Jana Alexandra Orlíková Brabcová, historička umění a kurátorka, v letech 1965–1995 působící v Národní galerii. Viz Slavíček (cit. v pozn. 34), s. 1048–1049. V české verzi katalogu (cit. v pozn. 13) je autorkou statí Počátky (s. 41–45), Plakáty a dekorativní panneaux (s. 52–60), Pastely a uhlové kresby (s. 85–87) a Opožděné poselství (s. 91–97). Viz též *Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 22) a *Alfons Mucha (1860–1939)*, kat. výst., Mathildenhöhe Darmstadt, 8. 6. – 3. 8. 1980, Darmstadt 1980.
- 37** ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1945–1990 (cit. v pozn. 4), Interní korespondence, Zaměstnanci, Dopis Jiřího Kotalíka Janě Brabcové z 24. 8. 1980, částečně uspořádáno, karton č. 46 (prozatímní).
- 38** Michel Laclotte, francouzský historik umění, v roce 1980 působil jako hlavní konzervátor oddělení malby v Musée du Louvre, v letech 1987–1995 byl ve vedení této instituce. Laclotte stál i u vzniku Musée d'Orsay. Michela Laclotta, hlavního konzervátora Musée du Louvre a významnou osobnost francouzského kulturního života, znal Kotalík již z dřívějška. Geneviève Lacambre, francouzská historička umění, činná v Musée du Louvre a od roku 1980 v Musée d'Orsay. V českém katalogu (cit. v pozn. 13) je autorkou kapitoly Ilustrace (s. 47–52), Chronologický seznam plakátů (s. 108–121) a Alfons Mucha a kniha (s. 121–139). Marc Bascou, v českém katalogu (cit. v pozn. 13) autor kapitoly Užité umění (s. 60–70), byl v době konání výstavy pracovníkem Musée d'Orsay.
- 39** ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Záznam Jiřího Kotalíka k připravám výstavy z 26. 10. 1978.
- 40** ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1945–1990 (cit. v pozn. 4), Dopis Jiřího Kotalíka Jaroslavu Langrovi z 12. 7. 1979, částečně uspořádáno, karton č. 46 (prozatímní).
- 41** Ibidem, Závěry z pobytu pana Marc[a] Bascou v Praze ve dnech 24.–28. července, Jana Brabcová Jiřímu Kotalíkovi (?) 29. 7. 1979.

institution. Laclotte was also involved in establishing the Musée d'Orsay. Kotalík had already known Laclotte, the chief conservator at the Louvre and a prominent individual in French cultural circles, from earlier times. Geneviève Lacambre, French art historian, active at the Musée du Louvre and, since 1980, at the Musée d'Orsay. She wrote the chapters "Illustrace" (pp. 47–52), "Chronologický seznam plakátů" (pp. 108–121), and "Alfons Mucha a kniha" (pp. 121–139) for the Czech catalogue *Alfons Mucha (1860–1939)*. Marc Bascou, who wrote the chapters "Užití umění" (pp. 60–70) for the Czech catalogue, was a member of the staff at the Musée d'Orsay at the time the exhibition was held.

- 39 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Jiří Kotalík's record regarding the preparations for the exhibition, dated 26 Oct 1978.
- 40 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Jiří Kotalík's letter to Jaroslav Langer, dated 12 Jul 1979, partially organised, box no. 46 (temporary location).
- 41 Ibid., Conclusions from Marc Bascou's stay in Prague from 24–28 July, report by Jana Brabcová to Jiří Kotalík (?), dated 29 Jul 1979.
- 42 Ibid., Report on the trip to Paris from 23–30 September 1979.
- 43 See exh. cat. *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 147. Cited in note 13.
- 44 Exh. cat. *Mucha (1860–1939)* Paris, 9–10. Cited in note 22.
- 45 Jiří Kotalík, "Alfons Mucha a české umění", in *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 11–36.
- 46 From the reader's perspective, this text is quite difficult because of the complex and sometimes even stilted way the author expressed himself.
- 47 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, List of works according to lender; these two paintings were added by Jana Brabcová. For a precise list of works, see the catalogue or the list of loaned works, Exhibition Documentation, VP.
- 48 Jiří Mašín (1923–1991), Czech art historian; he spent his entire career at the National Gallery. See Slaviček, *Slovník ...*, 886–887.
- 49 "I greatly regret that an unexpected illness has forced me to stay several weeks in hospital and makes it impossible for me to travel to Paris for the opening of the *Alphonse Mucha* exhibition. I have entrusted my friend and representative Jiří Mašín to stand in for me." See ANG, Fonds: Jiří Kotalík (1920–1996), Relationships Abroad: France, File: Musées de France, Jiří Kotalík's letter, dated 29 Jan 1980.
- 50 ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Internal correspondence, Employees, J. Svobodová's letter (NG Foreign Department) to the Ministry of Culture of the Czech Socialist Republic, dated 19 Mar 1980.
- 51 The poster was loaned by the West Bohemian Gallery. Here, Mucha used the folkloric motifs with symbols (heart, crown of thorns), which are typical of his later work; see *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 114.
- 52 ANG, Exhibition Documentation, 1980, Abroad, *Alphonse Mucha* Paris, Excerpts from the print media.
- 53 Bernd (Bernhard) Krimmel (1926–2020), painter, writer, and gallery employee; he also collaborated with Jiří Kotalík on some other successful exhibitions, such as:

- 42 Ibidem, Zpráva o cestě do Paříže ve dnech 23.–30. 9. 1979.
- 43 Viz *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 147.
- 44 *Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 22), s. 9–10.
- 45 Jiří Kotalík, Alfons Mucha a české umění, in: *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 11–36.
- 46 Z pohledu čtenáře jde však kvůli komplexnímu a někdy až šroubovanému vyjadřování o text nepřiliš snadný.
- 47 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Seznam děl podle zapůjčitelů, kde jsou tyto dva obrazy připsány Janou Brabcovou. Pro přesný seznam děl viz katalog či soupis zapůjčených děl, Dokumentace výstav, VP.
- 48 Jiří Mašín (1923–1991), český historik umění. Po celý svůj profesní život působil v Národní galerii. Viz Slaviček (cit. v pozn. 35), s. 886–887.
- 49 „Nesmírně lituji, že mne nenadálé onemocnění donutilo na několik týdnů do nemocnice a znemožňuje přijet do Paříže na vernisáž Alfonse Muchy. Pověřil jsem svého přítele a zástupce Jiřího Mašína, aby mě zastoupil.“, viz ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996) (cit. v pozn. 35), Francie, složka Musées de France, dopis Jiřího Kotalíka z 29. 1. 1980.
- 50 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1976–1980 (cit. v pozn. 4), Interní korespondence, Zaměstnanci, Dopis J. Svobodové (zahraniční oddělení NG) MK ČSR z 19. 3. 1980.
- 51 Plakát byl zapůjčen ze Západočeské galerie. Mucha zde používá folklorní motivy se symboly (srdce, trnová koruna), které jsou typické pro jeho pozdější dílo. Viz *Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 114.
- 52 ANG, Dokumentace výstav, 1980, Zahraničí, Alfons Mucha Paříž, Výstřižky z tisku.
- 53 Bernd (Bernhard) Krimmel (1926–2020), malíř, spisovatel a galerijní pracovník. S Jiřím Kotalíkem spolupracoval i na dalších úspěšných výstavách jako *Tschechische Kunst 1878–1914*, Darmstadt, 1985, a *Tschechische Kunst der 20er–30er Jahre*, Darmstadt, 1988–1989. Podle záznamů o přípravě výstavy (ANG, Dokumentace NG, Výstavy, 1980, Alfons Mucha) byl Krimmel autorem grafické úpravy plakátu darmstadtské verze výstavy, který se ovšem v ANG nedochoval, ani nebyl dohledán jinde.
- 54 Ibidem.
- 55 Viz *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 36) a ANG, Dokumentace výstav (cit. v pozn. 52), Alfons Mucha Darmstadt, Výstřižky z tisku.
- 56 Ta mohla být ovšem způsobena i prázdninovým termínem výstavy.
- 57 Hanno Walter Kruft (1938–1993), německý historik umění, viz Kruftův nekrolog od Wilibalda Sauerländera, <https://badw.de/fileadmin/nachrufe/Kruft%20Hanno-Walter.pdf>, vyhledáno 1. 4. 2021.
- 58 Hanno Walter Kruft, Die triviale Kunst von Alfons Mucha. Zur Ausstellung auf der Darmstädter Mathildenhöhe, *Neue Züricher Zeitung*, 9. 7. 1980: „Er war ein grosses Talent des Dekorativen, des Plakats, der Reklame. Das er ‚grosse Kunst‘ machen wollte, deren Ergebnisse die grenzen des Banalen, des Trivialen, des

Tschechische Kunst 1878–1914 (Czech Art 1878–1914), Darmstadt, 1985; and *Tschechische Kunst der 20er–30er Jahre* (Czech Art of the 1920s and 1930s), Darmstadt, 1988–1989. Based on the records about the preparations for the exhibition (ANG, Documentation NG, Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*), Krimmel did the graphic design for the poster for the Darmstadt version of the exhibition, but it has not been preserved in the National Gallery archive and was not found elsewhere.

54 Ibid.

55 See *Alfons Mucha (1860–1939)* Darmstadt, and ANG, Exhibition Documentation, 1980, Abroad, *Alphonse Mucha* Darmstadt, Excerpts from the print media.

56 This could however have been caused by the fact that the exhibition took place over the summer holidays.

57 Hanno Walter Krufft (1938–1993), German art historian; see Krufft's obituary written by Wilibald Sauerländer, <https://badw.de/fileadmin/nachrufe/Krufft%20Hanno-Walter.pdf>, accessed 1 Apr 2021.

58 Hanno Walter Krufft, "Die triviale Kunst von Alfons Mucha. Zur Ausstellung auf der Darmstädter Mathildenhöhe", *Neue Züricher Zeitung*, 9 Jul 1980: "Er war ein grosses Talent des Dekorativen, des Plakats, der Reklame. Das er 'grosse Kunst' machen wollte, deren Ergebnisse die grenzen des Banalen, des Trivialen, des unverhüllten Kitsches oft überschreiten, gibt seiner Existenz den Schein einer – wiederum etwas trivialen – Tragik."

59 Ibid.: "...das ein solches Geschichtspanorama als Spektakel Aufsehen erregen konnte, steht ausser Frage. Als Botschaft nationaler Identität kam es zu spät, als künstlerische Leistung ist es peinlich." ("... there is no doubt but that this historical panorama might come across like a theatre scene. It came too late to serve as the embodiment of national identity; as an artistic achievement it is embarrassing.")

60 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Jiří Kotalík's letter to Antonín Hadraba, dated 3 Sep 1979.

61 However, he added that the consent of the Ministry of Culture of the Czech Socialist Republic must be obtained for the use of the Bethlehem Chapel, as this building is a national cultural landmark. Ibid., Rudolf Petrání's letter to Jiří Kotalík. It is interesting that in the letter Petrání addresses Kotalík using the informal form of "you", ("*Vážený soudruhu řediteli, k Tvému dopisu č. j. ... z 5. 11. t. r. Ti sděluji, že ... Se soudružským pozdravem Ředitel: Rudolf Petrání*"), whereas Kotalík addressed Petrání using the formal form (ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, letter dated 5 Nov 1979). Most likely this was a case of "comradely informality", which was however applied only by one side. This use of the informal form of "you" does not appear in any other of the formal correspondence associated with the exhibition.

62 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Jiří Kotalík's letter to Jaroslav Langer, dated 18 Jan 1980.

63 Břetislav Ditrych, "Alfons Mucha na cestách", *Mladá fronta*, 26 Apr 1980.

64 "Dear Professor, ... I ask that you please once again reconsider the possibility of exhibiting additional canvases from the *Epic* in the Bethlehem Chapel. It is expected that

unverhüllten Kitsches oft überschreiten, gibt seiner Existenz den Schein einer – wiederum etwas trivialen – Tragik."

59 Ibidem: "...das ein solches Geschichtspanorama als Spektakel Aufsehen erregen konnte, steht ausser Frage. Als Botschaft nationaler Identität kam es zu spät, als künstlerische Leistung ist es peinlich." ("*...že toto dějinné panoráma může působit jako divadelní výjev, je nepochybné. Jako ztělesnění národní identity přišlo příliš pozdě, jako umělecký výkon je trapné.*")

60 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Dopis Jiřího Kotalíka Antonínu Hadrabovi z 3. 9. 1979

61 Dodal však, že k použití Betlémské kaple je nutný souhlas Ministerstva kultury České socialistické republiky, protože tento objekt je národní kulturní památkou. Ibidem, dopis Rudolfa Petrání Jiřímu Kotalíkovi. Zajímavé je, že v dopise Petrání Kotalíkovi tyká ("*Vážený soudruhu řediteli, k Tvému dopisu č. j... z 5. 11. t. r. Ti sděluji, že... Se soudružským pozdravem Ředitel: Rudolf Petrání*"). Kotalík ovšem Petráníovi vyká (ibidem, dopis z 5. 11. 1979), jedná se tedy pravděpodobně o tzv. soudružské tykání, které je ovšem aplikováno jednostranně. V jiné oficiální korespondenci k výstavám se tykání nevyskytuje.

62 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Dopis Jiřího Kotalíka Jaroslavu Langrovi z 18. 1. 1980.

63 Břetislav Ditrych, Alfons Mucha na cestách, *Mladá fronta*, 26. 4. 1980.

64 "*Vážený pane profesore...Prosím Vás, abyste ještě jednou posoudil možnost vystavit další plátna Epopeje v Betlémské kapli. Dá se předpokládat, že tato výstava je na delší dobu jedinou možností ukázat Muchovo dílo v celé jeho rozloze. Mezi obecnstvem je doslova hlad po Epopeji a bylo by myslím kulturním činem představit jí v rozumném výběru znovu po létech Pražanům. Prostoru Jízdárny a rozměry jednotlivých pláten nedovolují vystavení více než pěti obrazů cyklu.*", ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Dopis Jany Brabcové neznámému příjemci z 27. 6. 1980.

65 Ibidem.

66 Ibidem, Záznam z jednání o přípravě výstavy Alfonse Muchy v Jízdárně Pražského hradu z 25. 7. 1980.

67 Viz Jiří Kotalík, in: *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 30–31; Jana Brabcová, in: ibidem, s. 94.

68 Z hlediska uměleckého byly nejlépe hodnoceny dva vertikálně pojaté výjevy *Husitského triptychu: Schůzka na Křížkách* a *Jan Milič z Kroměříže*, oba z roku 1916.

69 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Dopis Jany Brabcové z července 1980.

70 "*V příkrém rozporu s myšlením malířovým, který přisuzoval mnohem větší význam svému ostatnímu dílu, založily Muchovu slávu plakáty – a plakáty ji dodnes šíří.*", viz stať Jany Brabcové, Plakáty a dekorativní panneaux, in: *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 56.

71 Ibidem: "*Na rozdíl od těch, kteří správně pochopili vývoj, nehledal Mucha nový výraz pro své myšlenky.*"

72 K Muchovi viz Lenka Bydžovská, Ve švu dvou epoch:

this exhibition will, for a long time, be the only chance to show Mucha's work in its full extent. The public literally hungers for the *Epic* and I think it would be a cultural act to once again, after many years, present a reasonable selection from it to the citizens of Prague. The space at the Riding School and the sizes of the individual canvases make it impossible to display more than five paintings from the cycle." ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Jana Brabcová's letter to an unknown recipient, dated 27 Jun 1980.

65 Ibid.

66 Ibid., Minutes from a meeting about the preparations for the *Alphonse Mucha* exhibition at the Prague Castle Riding School, dated 25 Jul 1980.

67 See Jiří Kotalík, in *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 30–31; Jana Brabcová, in *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 94.

68 From the artistic perspective, two vertically conceived scenes from the *Hussite Triptych – The Meeting at Křížky* and *Jan Milič of Kroměříž* (both from 1919) – received the most praise.

69 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Jana Brabcová's letter from July 1980.

70 "In stark contrast to the artist's own way of thinking, as he attached much more importance to his other works, Mucha attained fame because of his posters – and his posters continue to spread his fame to this day." See the essay by Jana Brabcová, "Plakáty a dekorativní paneaux", in *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 56.

71 Jana Brabcová, "Plakáty a dekorativní paneaux": "As compared to those who properly understood development, Mucha did not look for a new way of expressing his ideas."

72 Regarding Mucha, see Lenka Bydžovská, "Ve švu dvou epoch: Slovanská epopej Alfonse Muchy", in: *Slovanství a česká kultura 19. století. Sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k 19. století*, eds. Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel (Prague: 2006), 361–373; Karel Srp, Lenka Bydžovská, Miroslav Petříček, *Slovanská epopej* (Prague: 2011); Marta Filipová, "What shall we do with it? Finding a Place for Alfons Mucha and His Slav Epic", *Austrian History Yearbook* 46, 2015, 203–227; Milena Slavická, "Myth and Pseudo-Myth", in: *Apotheosis, Apocalypse, Apocryphon: Deified Nations, Deified Art*, eds. Jiří Přibáň, Katarína Rusnáková (Cologne: 2015), 75–86; Karel Srp, "In a common dream", in: Ibid., 33–51.

73 Jiří David used the last scene from *The Slav Epic – Apotheosis of the Slavs* – for his installation at the Venice Biennale (*Apotheosis*, Venice, Czech and Slovak Pavilion, 9 May – 22 Nov 2015). The mirror that is included in the installation captured and portrayed the visitor as one of the Slavs. The exhibit was positively received by international critics. See, for example, Daniel Konrád, "Mým národům", *Hospodářské noviny*, 7 May 2015.

74 David's installation has since been presented at the National Gallery twice. The first time was at the exhibition *The Eye-to-Eye Apotheosis* (9 Dec 2015 – 17 Dec 2016), which was realised with the support of the Prague City Gallery and at which it was possible to compare David's version with the original. Only a part of David's version was displayed and it did not include the mirror. At the second exhibition (*Jiří David: Apotheosis*, 6 Feb – 22 May 2016, like the preceding exhibition also held at the Trade Fair Palace), David's installation was presented in its original form.

75 ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980,

Slovanská epopej Alfonse Muchy, in: Zdeněk Hojda – Marta Ottlová – Roman Prahel (eds.), *Slovanství a česká kultura 19. století. Sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k 19. století*, Praha 2006, s. 361–373; Karel Srp – Lenka Bydžovská – Miroslav Petříček, *Slovanská epopej*, Praha 2011; Marta Filipová, "What shall we do with it?" Finding a Place for Alfons Mucha and his Slav Epic, *Austrian History Yearbook*, roč. 46, 2015, s. 203–227. Milena Slavická, Myth and Pseudo-Myth, in: Jiří Přibáň – Katarína Rusnáková (eds.), *Apotheosis, Apocalypse, Apocryphon: Deified Nations, Deified Art*, Köln 2015, s. 75–86; Karel Srp, In a common dream, in: ibidem, s. 33–51.

73 Poslední výjev *Slovanské epopeje Apoteóza z dějin Slovanstva* použil pro svou realizaci pro Benátské bienále Jiří David (*Apoteóza*, Benátky, Pávilon České a Slovenské republiky, 9. 5. – 22. 11. 2015). Do instalace zapojené zrcadlo znázornilo návštěvníka coby jednoho ze Slovanů. Výstava byla mezinárodními kritiky přijata pozitivně. Viz např. Daniel Konrád, Mým národům, *Hospodářské noviny*, 7. 5. 2015.

74 Davidova instalace byla v Národní galerii v Praze posléze představena dvakrát: jako *Apoteóza z očí do očí* s podporou Galerie hlavního města Prahy (9. 12. 2015 – 17. 12. 2016), kde bylo možno Davidovu verzi konfrontovat s originálem. Vystavena byla jen část Davidovy instalace bez zrcadla. V rámci druhé výstavy (*Jiří David: Apoteóza*, 6. 2. – 22. 5. 2016, která stejně jako předchozí proběhla ve Veletržním paláci), byla Davidova instalace prezentována v původní podobě.

75 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Záznam o přípravě výstavy Alfonse Muchy ze dne 17. 9. 1980; Ibidem, Záznam z porady o přípravě výstavy Alfonse Muchy konané dne 26. 8. 1980.

76 Libuše Jandová (1925–2005), historička umění, která studovala v letech 1946–1951 na Seminárii dějin umění FF MU Brno, v letech 1957–1986 pracovala v Národní galerii, rovněž na pozici vedoucí Grafické sbírky a v letech 1970–1985 jako statutární náměstkyně ředitele. Viz Slavíček (cit. v pozn. 34), s. 545.

77 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Korespondence přijatá (cit. v pozn. 25), Dopis Jiřího Muchy Jiřímu Kotalíkovi z 1. 10. 1980: „Vážení pane řediteli, rád bych Vám poděkoval za Váš projev při zahájení výstavy mého otce a zejména za laskavá slova, která jste věnoval mé osobě. Nemusím zdůrazňovat, že je moje sbírka Národní galerii kdykoliv k dispozici a těším se na další spolupráci. Se srdečným pozdravem, Jiří Mucha“.

78 Dušan Spáčil, v letech 1975–1983 náměstek ministra zahraničních věcí Bohuslava Chňouпка, mezi lety 1983–1988 velvyslanec ve Spolkové republice Německo, v roce 1990 penzionován. Více Jindřich Dejmeck, *Diplomacie Československa, Díl II. Biografický slovník československých diplomatů (1918–1992)*, Praha 2013, s. 582.

79 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Dopis ze sekretariátu Bohuslava Chňouпка z 25. 9. 1980.

80 V bytě Jiřího Muchy se pořádaly pověstné večírky, navštěvované osobnostmi pražského intelektuálního a kulturního života. Zobrazeny byly především

Alphonse Mucha, Record of the preparations for the *Alphonse Mucha* exhibition, dated 17 Sep 1980; *Ibid.*, Minutes from the meeting about the preparations for the *Alphonse Mucha* exhibition held on 26 Aug 1980.

76 Libuše Jandová (1925–2005), art historian, who studied at the Art History Seminar of the Faculty of Arts at Masaryk University in Brno from 1946 to 1951 and went on to work at the National Gallery from 1957 to 1986, where she was the head of the Graphic Arts Collection, and from 1970 to 1985 also the deputy director; see Slavíček, *Slovník ...*, 545.

77 ANG, Fonds: Jiří Kotalík (1920–1996), Correspondence Received, Jiří Mucha's letter to Jiří Kotalík, dated 1 Oct 1980: "Dear Director, I would like to thank you for your speech during the opening of my father's exhibition, and particularly for your kind words about me. I don't have to emphasise that my collection is available to the National Gallery at any time, and I look forward to our future collaboration. With heartfelt regards, Jiří Mucha".

78 Dušan Spáčil, Deputy Minister of Foreign Affairs under Bohuslav Chňoupek; from 1983 to 1988, the Czechoslovak Ambassador to West Germany; he was pensioned off in 1990. For more information, see Jindřich Dejmek, *Diplomacie Československa, Díl II. Biografický slovník československých diplomatů (1918–1992)* (Prague: 2013), 582.

79 ANG, Fonds: National Gallery (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Letter from the Secretariat of Bohuslav Chňoupek, dated 25 Sep 1980.

80 Jiří Mucha's flat was the site of famous soirées, which were attended by prominent individuals from Prague's intellectual and cultural circles. They were depicted chiefly in fiction and non-fiction literature in English. See Arthur Miller, *The Archbishop's Ceiling* (New York: 1985); Philip Roth, *The Prague Orgy* (London: 1985); Charles Laurence, *The Social Agent* (Chicago: 2009). As Jiří Mucha may be considered a controversial individual, it is debatable as to whether the soirée held at his flat could be considered as official. It was not possible to determine whether it was attended by Kotalík or Brabcová.

81 The 100,000th visitor to the exhibition on 31 October was mentioned in more than one periodical; see, for example, *Lidová demokracie*, 1 Nov 1980.

82 On 6 October 1980, the National Gallery ordered an additional 14,000 posters (the first order was for 6,000) from the Naše Vojsko printing house: "We ask that you please deliver the specified number of posters as soon as possible, because the *Alphonse Mucha* exhibition is already underway, and visitors are asking for printed materials." See ANG, Fonds: NG (1945–1990), Exhibitions, 1980, *Alphonse Mucha*, Order for posters.

83 Of the other exhibitions that were held at the National Gallery during this period, the most visited were *Národní umělec Jiří Trnka* (National Artist Jiří Trnka) (20 Feb – 13 May 1979) with 113,840 visitors, and the *Mikoláš Aleš* exhibition (19 Dec 1979 – 16 Mar 1980) with 132,486 visitors.

84 *Alfons Mucha och Tjeckisk Art Nouveau*, Malmö, Konsthall, 18 Dec 1981 – 7 Mar 1982; *Alfons Muha i česka secesija*, Belgrade, Narodni muzej, 10 May – 27 Jun 1982; *Alfons Muha i česka secesija*, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 8 Jul – 1 Aug 1982; *Alfons Mucha og tjeckisk Art Nouveau*, Aarhus, Kunstmuseet, 3 Sep – 3 Oct 1982; *Alfons Mucha – Tjeckis Jugend*, Stockholm, Liljevalchs Konsthall, 18 Nov 1982 – 6 Feb 1983; *The Spirit of Art Nouveau, Alfons Mucha – 8 stops*

v anglosaské beletrii a literatuře faktu. Viz: Arthur Miller, *Strap v arcibiskupském paláci*, Toronto 1989; Philip Roth, *Pražské orgie*, Praha 1985; Charles Laurence, *Společenský agent Jiří Mucha*, Praha 2012. Jelikož Jiřího Muchu je možno považovat za kontroverzní osobnost, je diskutabilní, zda večírek, který byl uspořádán právě v jeho bytě, bylo možno považovat za oficiální. Jestli se večírku zúčastnili Kotalík či Brabcová, se nepodařilo zjistit.

81 Návštěvu stotisícího diváka výstavy, která proběhla 31. října, komentuje více periodik, např. *Lidová demokracie* z 1. 11. 1980.

82 6. 10. 1980 přiojednává Národní galerie v tiskárně Našeho Vojska dalších 14 000, k původním 6 000 plakátů: „Prosíme o dodávku celého množství uvedeného plakátu co nejdříve, protože výstava Alfonse Muchy již probíhá a tiskový materiál je vyžadován návštěvníky.“ Viz ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Výstavy (cit. v pozn. 20), Objednávka plakátů.

83 Z ostatních výstav, které v Národní galerii proběhly v tomto období, měly největší návštěvnost výstava *Národní umělec Jiří Trnka* (20. 2. – 13. 5. 1979) – 113 840 návštěvníků, a výstava *Mikoláš Aleš* (19. 12. 1979 – 16. 3. 1980) – 132 486 návštěvníků.

84 *Alfons Mucha och Tjeckisk Art Nouveau*, Malmö, Konsthall, 18. 12. 1981 – 7. 3. 1982; *Alfons Muha i česka secesija*, Bělehrad, Narodni muzej, 10. 5. – 27. 6. 1982; *Alfons Muha i česka secesija*, Záhřeb, Muzej za umjetnost i obrt, 8. 7. – 1. 8. 1982; *Alfons Mucha og tjeckisk Art Nouveau*, Arhus, Kunstmuseet, 3. 9. – 3. 10. 1982; *Alfons Mucha – Tjeckis Jugend*, Stockholm, Liljevalchs Konsthall, 18. 11. 1982 – 6. 2. 1983; *The Spirit of Art Nouveau, Alfons Mucha – 8 zastávek výstavy v Japonsku*, 24. 3. – 15. 11. 1983; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Amersfoort, De Zonnehof, 11. 3. – 6. 5. 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Nijmegen, Commanderie van Sint Jan, 11. 5. – 8. 7. 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Haag, Pulchri Studio, 28. 7. – 19. 8. 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Apeldoorn, Gemeentelijke van Reekum-museum, 15. 9. – 28. 10. 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Brusel, Musée d'Ixelles, 8. 11. 1984 – 27. 1. 1985; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Berlín, Altes Museum, 12. 5. – 8. 6. 1988, Karl Marx Stadt, Städtische Museen, 7. 7. – 21. 8. 1988; Sofie, Fond Ludmily Živkovové, 6. – 30. 10. 1988.

85 ANG, fond Národní galerie (1945–1990), Národní galerie 1976–1980 (cit. v pozn. 4), Zhodnocení: komplexní, Zhodnocení práce NG v roce 1980, č. j. NG/3008/1981.

86 ANG, Dokumentace výstav, Alfons Mucha, Praha, Výstřižky z tisku; ANG, Výstřižky k výtvarným umělcům, Alfons Mucha I. Jedná se jednak o drobné zprávy o konání výstavy, jednak o velmi zajímavé a většinou velmi fundované a značně rozsáhlé recenze i o některé časopisecké články o Muchovi.

87 Např. Dušan Konečný, *Výstava Alfonse Muchy, Rudé právo*, 25. 10. 1980.

88 František Dvořák, *Dovršen objevu Alfonse Muchy. Přehledka základních umělcových děl v Jízdnárně Pražského hradu, Lidová demokracie*, 17. 10. 1980.

89 Jiří Stegbauer, *Alfons Mucha aneb návraty secese, Květy*, 15. 11. 1979.

in Japan, 24 Mar – 15 Nov 1983; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Amersfoort, De Zonnehof, 11 Mar – 6 May 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Nijmegen, Commanderie van Sint Jan, 11 May – 8 Jul 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Haag, Pulchri Studio, 28 Jul – 19 Aug 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Apeldoorn, Gemeentelijke van Reekum-museum, 15 Sep – 28 Oct 1984; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Brussels, Musée d'Ixelles, 8 Nov 1984 – 27 Jan 1985; *Alfons Mucha (1860–1939)*, Berlin, Altes Museum, 12 May – 8 Jun 1988, and Karl Marx Stadt, Städtische Museen, 7 Jul – 21 Aug 1988; Sofia, Lyudmila Zhivkova Collection, 6 Oct – 30 Oct 1988.

85 ANG, Fonds: NG (1945–1990), NG 1976–1980, Evaluations: Comprehensive, Evaluation of the NG's Work in 1980, ref. no. NG/3008/1981.

86 ANG, Exhibition Documentation, *Alphonse Mucha*, Prague, Excerpts from the print media; ANG, Excerpts about artists: Alphonse Mucha I. These include minor mentions about the exhibition taking place as well as very interesting and usually well-supported and extensive reviews and some magazine articles about Mucha.

87 For example, Dušan Konečný, "Výstava Alfonse Muchy", *Rudé právo*, 25 Oct 1980.

88 František Dvořák, "Dovršení objevu Alfonse Muchy. Přehledka základních umělcových děl v Jízdárně Pražského hradu", *Lidová demokracie*, 17 Oct 1980.

89 Jíří Stegbauer, "Alfons Mucha aneb návraty secese", *Květy*, 15 Nov 1979.

90 [pak], *Svobodné slovo*, 18 Oct 1980.

91 "There is a question as to whether the current opposite extreme [author's note: the reviewer is referring to the earlier lack of interest in Mucha's art] is truly authentic and justified, whether the public's enthusiastic admiration is not in fact connected with a strong dose of vogueishness and snobbery, supported by the frenetic and the to a large extent commercially focused publication of hundreds of thousands of low-quality reproductions and postcards of Mucha's posters. I think that this exaggerated and artificially maintained boom may actually be dangerous to the true importance of the legacy of Mucha's art for our culture." Dušan Konečný, "Výstava Alfonse Muchy", *Rudé právo*, 25 Oct 1980.

92 *Alfons Mucha (1860–1939)* Prague, 24–25.

93 *Ibid.*, 24. Here, however, the artist's name is spelled as "Warholl". Another blending of Mucha's posters with echoes of pop-art may be seen in the installation of Pasta Oner's art, in which this contemporary artist combines motifs from Mucha's posters. This was presented at the exhibition *Alfons Mucha and Pasta Oner: Elusive Fusion*, which took place at Museum Kampa from 23 Jun to 25 Oct 2020.

90 [pak], *Svobodné slovo*, 18. 10. 1980.

91 „Je otázka, zda nynější opačný extrém [autor odkazuje na předchozí nezájem o Muchovo dílo – pozn. aut.] je zcela opravdový a oprávněný, zda se k nadšenému obdivu veřejnosti nepřipojují silné dávky módy a snobství, podporované horečným, do velké míry komerčně zaměřeným vydáváním statisíců málo kvalitních reprodukcí a pohlednic Muchových plakátů. Myslím, že tato přehnaná a uměle živená konjunktura může být pro skutečný význam odkazu Muchova díla pro naši kulturu spíše nebezpečná.“, Dušan Konečný, *Výstava Alfonse Muchy, Rudé právo*, 25. 10. 1980.

92 *Alfons Mucha (1860–1939)* (cit. v pozn. 13), s. 24–25.

93 *Ibidem*, s. 24. Umělcovo jméno je zde ovšem psáno „Warholl“. Další prolnutí Muchových plakátů s ozvěnami pop-artu představuje instalace Pasty Onera, kde současný umělec kombinuje motivy z Muchových plakátů. Jednalo se o výstavu *Alfons Mucha a Pasta Oner: Elusive Fusion*, která proběhla 23. 6. – 25. 10. 2020 v Museu Kampa.

Abstract

In 1980, the National Gallery in Prague organised what was the first – and most extensive – exhibition of the artwork by Alphonse Mucha (1860–1939) in our country. The show was organised in collaboration with the Musée d’Orsay, which initiated the realisation of the project. The Czech curator, Jana Brabcová, worked in cooperation with her French colleagues not only on the concept, but also on the excellent accompanying exhibition catalogue. However, the key individual was Jiří Kotalík (1920–1996), the Director of the National Gallery, whose international contacts made it possible to arrange the exhibition in the extensive form it took on. The exhibition first opened at the Grand Palais in Paris, followed by its second presentation at the Mathildenhöhe Gallery in Darmstadt and its final third stop at the Prague Castle Riding School. The Prague version of the show was the most extensive and also had the greatest audience response. At that time, Alphonse Mucha’s art became a very fashionable and distinctive phenomenon which, for various reasons, particularly flourished in what was then Czechoslovakia. The exhibition was also precisely and extraordinarily well-supplied with artworks. Because of the enormous volume of loaned items, it was possible to present Mucha’s oeuvre in its entirety. The Mucha exhibition is proof of the fact that even at a time when the world was polarised, it was possible, under certain specific conditions, to establish international collaboration and successfully realise an ambitious exhibition project. The performed research included an analysis of the documents contained in the fonds of the Archive of the National Gallery in Prague, particularly the Fonds: National Gallery 1976–1980, Jiří Kotalík, Exhibition Documentation.

Translated by Veronika Lopaurová

Anotace

V roce 1980 se v Národní galerii v Praze uskutečnila výstava Alfonse Muchy (1860–1939), první a nejrozsáhlejší přehlídka děl tohoto umělce na našem území. Výstava byla uspořádána ve spolupráci s Musée d’Orsay, odkud vzešel také podnět k realizaci projektu. Česká kurátorka Jana Brabcová kooperovala s francouzskými kolegy nejen na koncepci, ale i na velmi zdařilém doprovodném výstavním katalogu. Klíčovou osobou byl však ředitel Národní galerie Jiří Kotalík (1920–1996), díky jehož mezinárodním kontaktům se výstava v takto rozsáhlé podobě mohla uskutečnit. Prvním místem konání byl pařížský Grand Palais, druhým darmstadtská galerie Mathildenhöhe a poslední zastávku měla výstava v Jízdárně Pražského hradu. Tato pražská verze byla nejrozsáhlejší a měla také největší návštěvnický ohlas. Dílo Alfonse Muchy se totiž v této době stalo módou a svébytným fenoménem a z různých důvodů v našem prostředí silně rezonovalo. Výstava byla zároveň precizně a mimořádně fundovaně připravena. Díky obrovskému množství zápůjček bylo možné seznámit se s Muchovým dílem v jeho celistvosti. Muchova výstava je důkazem toho, že i v období bipolárního rozdělení světa bylo za určitých specifických podmínek možno navázat mezinárodní spolupráci a uskutečnit ambiciózní výstavní projekt. V rámci výzkumu byly analyzovány dokumenty z fondů Archivu Národní galerie v Praze, především fondy Národní galerie 1976–1980, Jiří Kotalík, Dokumentace výstav.



AUSSTELLUNG
DER MALERINNENSEKTION
DES VEREINS FRAUENFORTSCHRITT
RUDOLFINUM 8-30. APRIL 1917 9-6 UHR **EINTRITT K 1**

1/

Exhibition poster
 for *Ausstellung der
 Malerinnensektion des
 Vereins Frauenfortschritt*,
 Prague, Rudolfinum,
 1917, Archive of the
 National Gallery in
 Prague, inv. no. APL 19

Plakát výstavy
*Ausstellung der
 Malerinnensektion des
 Vereins Frauenfortschritt*,
 Praha, Rudolfinum,
 1917, Archiv Národní
 galerie v Praze,
 inv. č. APL 19

Restoration of Posters from the Archive of the National Gallery in Prague

TOMÁŠ HYLMAR

MARKÉTA KUDLÁČOVÁ

The Collection of Exhibition Posters administered by the Archive of the National Gallery in Prague contains more than 7,000 pieces of posters as of 2021. The earliest surviving artefact, a poster of the Society of Patriotic Friends of the Arts (Kunstaustellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde), is from 1842 (APL 404). Of the other early posters, a collection relating to the activities of the Fine Arts Association (Krasoumná jednota) is worth mentioning. It includes posters for annual and monographic exhibitions from the mid-nineteenth century to the 1930s. Exhibition posters of the Mánes Association of Fine Artists (Spolek výtvarných umělců Mánes) form another extensive collection. The Collection also includes exhibition posters of the Association of Artists (Umělecká beseda) as well as posters of smaller galleries, such as Poš Gallery, Topič Salon, or Vilímek Gallery. There are also posters of the National Gallery in Prague, among them the earliest surviving piece published for the 1947 exhibition *Forest in Czech Painting* (APL 213). Posters for exhibitions held in regional galleries of the former Czechoslovakia in the 1960s–1980s are also heavily represented. The Collection also includes a large number of posters for international exhibitions. It is continuously being expanded, with new acquisitions focusing only on exhibition posters of the National Gallery in Prague or those held with the participation of the National Gallery in Prague. Thanks to donations and transfers, the Collection is able to acquire older posters as well.

The foundation of the Collection of Posters is closely related to the establishment of the Archive and Documentary Department of the National Gallery in Prague in 1953. The head of the Department, Anna Masaryková, began to collect scattered archival material and systematically build up the archive and its hold-

Restaurování plakátů z Archivu Národní galerie v Praze

Sbírka výstavních plakátů spravovaná Archivem Národní galerie v Praze obsahuje k roku 2021 více než 7 000 kusů plakátů. Nejstarším dochovaným artefaktem je plakát Společnosti vlasteneckých přátel umění (Kunstaustellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde) z roku 1842 (APL 404). Z dalších starších plakátů stojí za pozornost soubor vztahující se k činnosti Krasoumné jednoty. Ten zahrnuje plakáty výročních i monografických výstav od poloviny 19. století až do třicátých let 20. století. Rozsáhlý soubor představují též plakáty výstav Spolku výtvarných umělců Mánes. Ve sbírce nalezneme také plakáty k výstavám Umělecké besedy, zastoupeny jsou ale i menší galerie, např. Pošova galerie, Topičův salon a Galerie Vilímek. Setkáme se zde samozřejmě i s plakáty Národní galerie, z nichž nejstarší dochovaný kus byl vydán k výstavě s názvem *Les v českém malířství* z roku 1947 (APL 213). Silně jsou zastoupeny rovněž plakáty výstav, které se konaly v regionálních galeriích tehdejšího Československa v šedesátých až osmdesátých letech 20. století. Součástí sbírky je i velké množství plakátů výstav zahraničních. Sbíрка je stále průběžně doplňována a nové akvizice se soustřeďují pouze na plakáty vý-



2/

Poster for the 63rd Annual Exhibition of the Fine Arts Association, Prague, Rudolfinum, 1902, Archive of the National Gallery in Prague, inv. no. APL 26

Plakát 63. výroční výstavy Krasoumné jednoty pro Čechy, Praha, Rudolfinum, 1902, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. APL 26



3/

Exhibition poster for *Ausstellung Deutschböhmischer Künstlerbund*, Prague, Rudolfinum, 1910, Archive of the National Gallery in Prague, inv. no. APL 40

Plakát výstavy *Ausstellung Deutschböhmischer Künstlerbund*, Praha, Rudolfinum, 1910, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. APL 40

ings and collections at the time. In 1956, the Archive and Documentary Department issued a call to other departments of the National Gallery to pass on posters and other material mapping the Gallery's current exhibition activities. From 1963, the Archive and Documentary Department concentrated on searching for documentation of the Gallery's previous exhibitions and founded the so-called "Collection of Historical Posters", which amounted to a total of 380 pieces the very same year. In 1965, it expanded to a total of 552 pieces thanks to the transfer of posters from the Union of Czechoslovak Fine Artists (Svaz československých výtvarných umělců). As of 1966, the unified collection of posters comprised 3,580 pieces. In 1972, all the holdings and collections were concentrated at the new archive in the convent of St Agnes. In 1984, when the collection amounted to a total of 4,959 posters, it was transferred to the Zbraslav Chateau. It is currently held in a branch of the Trade Fair Palace.

In 2021, a selection of thirty posters from the Archive of the National Gallery in Prague was restored. The restoration was carried out by MgA. Jan Slivka (www.zrestaurovat.cz), who straightened, cleaned, and added perforations and minor retouchings to the posters. After a full skeletonisation of the reverse side, the whole poster was glued to the canvas, which allows for easier and safer handling. Some posters, especially those on thin woodgrain paper (e.g. APL 59, 600, 618), were in very poor condition. However, thanks to restoration, they have been restored to their original form.

During the selection process of the posters, not only was the degree of damage taken into account, but also their artistic and historical value. The selection includes posters for the exhibitions organised by the Fine Arts Association and the National Gallery in Prague as

stav Národní galerie a ty, na nichž galerie spolupracovala. Díky darům nebo převodům jsou získávány i plakáty starší.

Založení Sbírký plakátů úzce souvisí se vznikem archivního a dokumentárního oddělení Národní galerie v Praze v roce 1953. Vedoucí pracoviště Anna Masaryková začala v té době soustřeďovat rozptýlený archivní materiál a systematicky budovat archiv a jeho fondy a sbírky. V roce 1956 vzešla z archivního a dokumentárního oddělení výzva ostatním složkám Národní galerie k odevzdávání plakátů a dalších materiálů mapujících aktuální výstavní činnost galerie. Od roku 1963 se pracovníci oddělení soustředili na vyhledávání dokumentace předchozí výstavní činnosti instituce a založili tzv. Sbírký historických plakátů. Ta dosáhla ještě téhož roku počtu 380 kusů. Díky převodu plakátů ze Svazu československých výtvarných umělců byla v roce 1965 rozšířena na 552 kusů. K roku 1966 obsahovala sjednocená sbírka plakátů 3 580 kusů. V roce 1972 byly veškeré fondy a sbírky soustředěny na novém pracovišti archivu v Anežském klášteře. V roce 1984, kdy sbírka zahrnovala 4 959 plakátů, došlo k jejímu převozu na zámek Zbraslav. V současnosti je sbírka uložena na pracovišti archivu ve Veletržním paláci.

V roce 2021 se podařilo zrestaurovat výběr 30 plakátů ze sbírky Archivu Národní galerie v Praze. Restaurátorský zásah provedl MgA. Jan Slivka (www.zrestaurovat.cz), který plakáty vyrovnal, čistil a doplnil perforace i drobné retuše. Po celoplošné skeletáži rubové strany došlo k nalepení celého plakátu na plátno, které umožňuje jednodušší a bezpečnou manipulaci. Některé plakáty, zvláště ty na tenkém dřevitém papíře (např. APL 59, 600, 618),

4/

Exhibition poster for
Modern Art – Veraikon
Exhibition, Prague,
Rudolfinum, 1920,
Archive of the National
Gallery in Prague,
inv. no. APL 42

Plakát výstavy *Moderní*
umění – Výstava
Veraikonu, Praha,
Rudolfinum, 1920,
Archiv Národní galerie
v Praze, inv. č. APL 42



5/

Exhibition poster for *Art at the Royal Court of Rudolf II.*, Prague, Rudolfinum, 1912,
Archive of the National Gallery in Prague,
inv. no. APL 59

Plakát výstavy *Rudolf II., Umění na jeho dvoře*,
Praha, Rudolfinum, 1912, Archiv Národní galerie
v Praze, inv. č. APL 59

well as several posters of various societies. The Mánes Association of Fine Artists is predominant among them, but the Artists' Union (Jednota umělců výtvarných) as well as some smaller exhibition halls, such as the Poš Gallery and Vilímek Gallery, are also represented. The collection boasts several posters remarkable for their art design, the most striking of which are the Art Nouveau ones. The poster for the 1906 exhibition *Das schöne Prag* (APL 22) is an early work by Jan Konůpek, which symbolically captures the theme of old Prague under threat. The poster also has its Czech version, but it is not part of the Collection. The expressive poster for the 1917 exhibition of the female painters' section of the *Frauenfortschritt* (Women's Progress), designed by Richard Teschner, a painter and graphic artist hailing from the Sudetenland who lived and worked in Vienna from 1909, is stylised in distinctive colours. The 1904 poster by Jaroslav Honzík for the *XIVth Exhibition of the Mánes Association* is designed in a painterly way, with intense colours (APL 6807). The poster could only be dated after the removal of the sticker as part of the restoration. Another Art Nouveau poster is the one for the 1905 exhibition *Danish Art* of the Mánes Association (APL 586) by Božena Haunerová, which combines stylised typeface and ornament. The composition of typeface and ornament is also used in the design of the poster for the *Deutschböhmischer Künstlerbund* exhibition (APL 40), designed by Emil Orlik.

Also noteworthy are the entirely typographic posters, such as the 1927 poster of the *Oktobergruppe* group,

byly ve velmi špatném stavu. Díky restaurování však byly navraceny do původní podoby.

Při výběru plakátů bylo přihlíženo nejen ke stupni jejich poškození, ale i k jejich výtvarné a historické hodnotě. Zastoupeny jsou plakáty výstav pořádaných Krasoumnou jednotou a Národní galerií v Praze, ale též několik plakátů výstav spolkových. Nejvíce restaurovaných plakátů souvisí s výstavami Spolku výtvarného umění Mánes, nalezneme zde i plakáty výstav pořádaných Jednotou umělců výtvarných a menšími výtvarnými síněmi, jako byly Pošova galerie a Galerie Vilímek. V souboru se nachází několik pozoruhodných výtvarně pojatých plakátů, z nichž nejvýraznější jsou ty secesní. Plakát výstavy *Das schöne Prag* z roku 1906 (APL 22) je raným dílem Jana Konůpka, symbolisticky ztvárňující téma ohrožení staré Prahy. Plakát existuje i v české verzi, ta ovšem ve sbírce schází. Výrazně barevně je stylizován expresivní plakát výstavy sekce malířek spolku *Frauenfortschritt* (Ženský pokrok) z roku 1917, který navrhl Richard Teschner, malíř a grafik původem ze Sudet, který od roku 1909 působil ve Vídni. Malířsky a s uplatněním výrazné barevnosti je pojat plakát Jaroslava Honzíka ke *XIV. výstavě spolku Mánes* z roku 1904 (APL 6807). Datace plakátu byla možná až po odstranění přelepky v rámci restaurování. Dalším secesním plakátem je plakát výstavy Spolku výtvarných umělců Mánes *Dánské umění* z roku 1905 (APL 586) od Boženy Haunerové, využívající kombinaci stylizovaného písma a ornamentu. Kompozicí

Exhibition poster for *Viktor Stretti – Exhibition of Paintings*, Mladá Boleslav, Club of the Friends of Art, 1911, Archive of the National Gallery in Prague, inv. no. APL 582

Plakát výstavy *Viktor Stretti – Výstava obrazů*, Mladá Boleslav, Klub přátel umění, 1911, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. APL 582

VIKTOR · STRETTI
= VÝSTAVA · OBRAZŮ =



PORÁDA · KLUB · PŘÁTEL · UMĚNÍ · V
MLADÉ · BOLESLAVI
 OD 14 · 27 · KVĚTNA 1911 SOKOLOVNA
 DENNE · OD 9 · 5 HOD · VSTUPNE · PŘI
 OTEVŘENÍ · 1 KOR · JINÉ · DNY · 40 H ·
 STUDENT · A DĚLNÍK · LÍSTKY 20 H ·
 STALA · VSTUP · 2 K · ČLENI KLUBU 1 K ·
 OTEVŘENÍ 14 · KVĚTNA 1911 O 10 ½ H · DOPOL ·

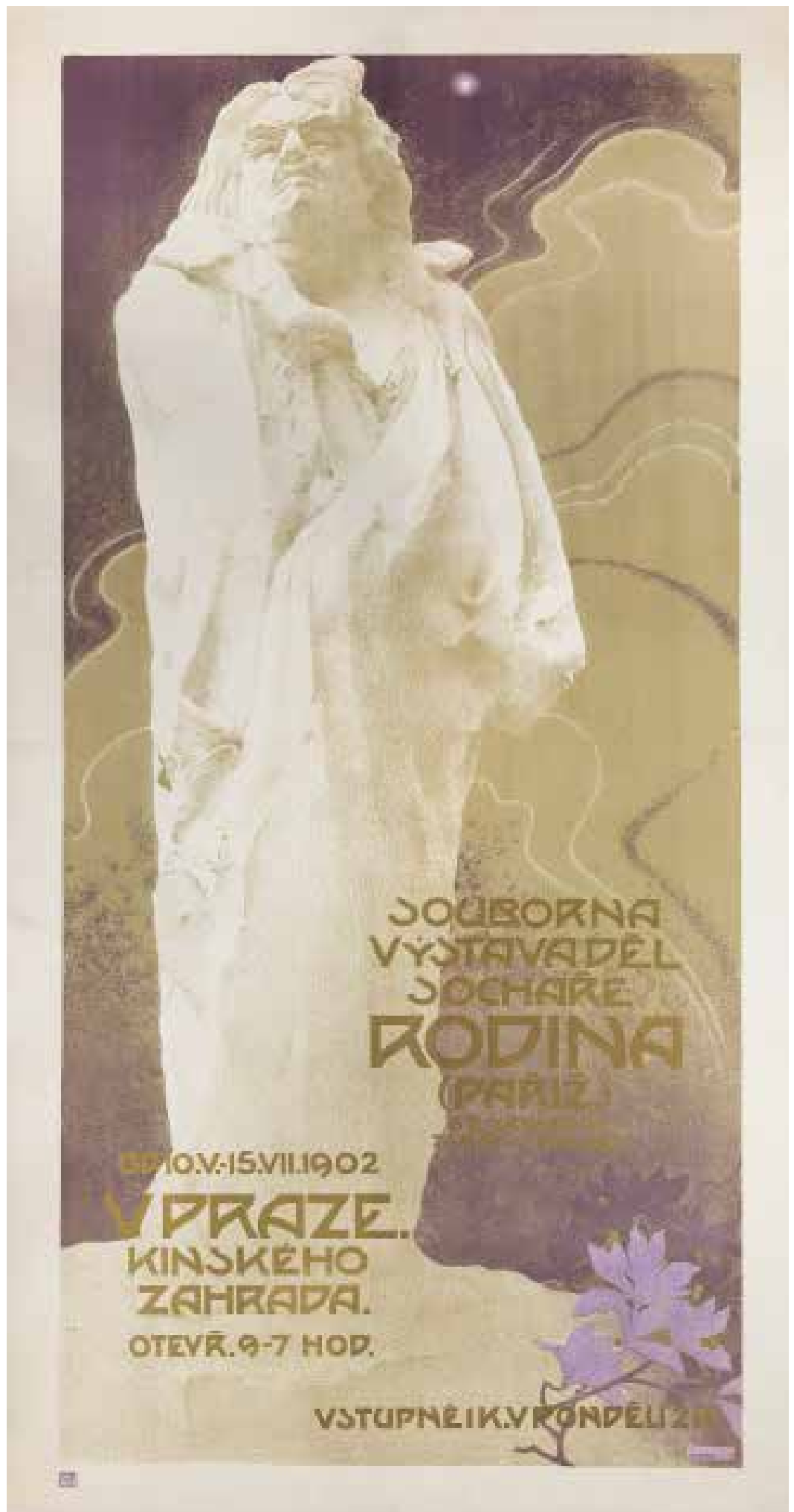
which was part of the Metznerbund (APL 576), and the poster for the first solo exhibition of Pablo Picasso's paintings in Czechoslovakia in 1922 (APL 618). The posters of the annual exhibitions of the Fine Arts Association from 1892, 1902, and 1912 are either completely plain, or decorated with ornamentation. The

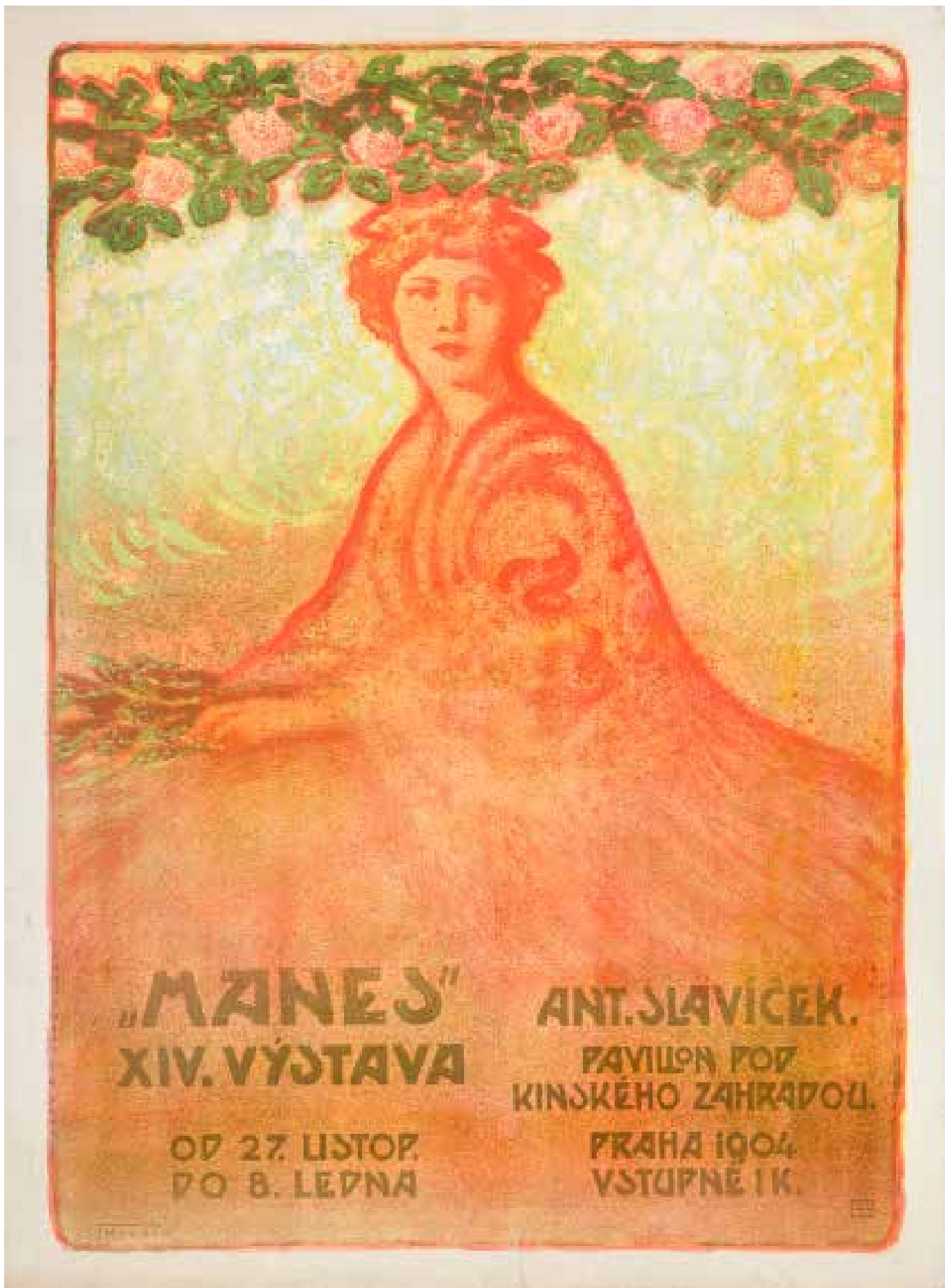
písmu a ornamentu je tvořen i návrh plakátu výstavy *Deutschböhmischer Künstlerbund* (APL 40), jehož autorem je Emil Orlik.

Pozornost zaslouží též zcela typografické plakáty, například plakát skupiny *Oktobergruppe*, která fungovala v rámci spolku Metznerbund, z roku

Exhibition poster for *The Collected Works of Rodin*, Prague, Kinský Gardens, 1902, Archive of the National Gallery in Prague, inv. no. APL 597

Plakát výstavy *Souborná výstava sochaře Rodina*, Praha, Kinského zahrada, 1902, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. APL 597





8/

Poster for the XIVth Exhibition of the Mánes Association of Fine Artists, Prague, 1904, Archive of the National Gallery in Prague, inv. no. APL 6807

Plakát výstavy Umělecká tržnice SVU Mánes (XIV. výstava SVU Mánes), Praha, Kinského zahrada, 1904, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. APL 6807

large-format poster of the 1902 retrospective exhibition of the works of Auguste Rodin (APL 597), depicting a statue of Honoré de Balzac, stands out from the entire restored set. It was designed by the graphic artist and painter Vladimír Županský, also an active member of the Mánes Association. Among more recent posters, the poster for the 1920 exhibition *Veraikon* organised by the Fine Arts Association stands out (APL 42). The composition, reminiscent of the oeuvre of “The Stubborn” group (Tvrdošijní), namely Josef Čapek, is an early work by architect Jiří Kroha. The 1937 poster for the jubilee exhibition of the Mánes Association comes across as modern, timeless, and slightly parodic (APL 667).

As for provenance, the largest number of restored posters were printed by the Haase printing house, which focused mainly, but not exclusively, on German commissions. Others were printed by the Unie printing house, the Neuber, Pour a spol., K. Kříž, V. Neubert and sons, and Průmyslová tiskárna Praha.

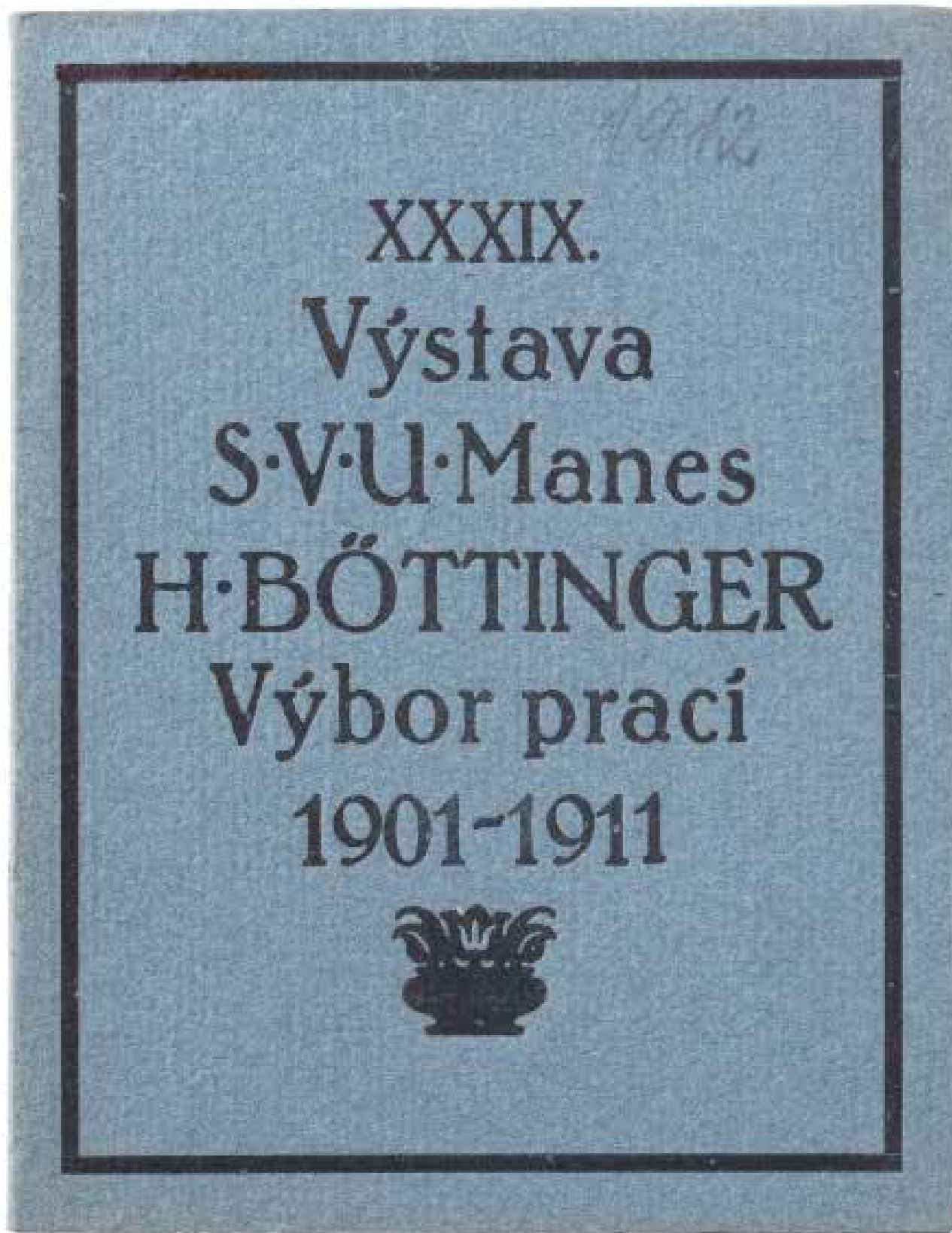
The poster collection of the Archive of the National Gallery in Prague is unique and relatively unknown, with works of considerable art historical and testimonial value. It includes more posters that would also deserve to be restored. We therefore hope that it will be possible to send another selection for restoration in the near future.

Translated by Martina Neradová

1927 (APL 576) a plakát první autorské výstavy obrazů Pabla Picassa v Československu z roku 1922 (APL 618). Zcela prosté, případně doplněné ornamentem, jsou též plakáty výročních výstav Krasoumné jednoty z let 1892, 1902 a 1912. Z celého restaurovaného souboru vyniká velkoformátový plakát souborné výstavy díla Auguste Rodina z roku 1902 (APL 597), zobrazující sochu Honoré de Balzaca. Jeho autorem je grafik a malíř Vladimír Županský, rovněž aktivní člen Mánesa. Z novějších plakátů zaujme plakát výstavy Veraikonu v rámci Krasoumné jednoty z roku 1920 (APL 42). Kompozice, připomínající díla Tvrdošijných (zejména Josefa Čapka), je raným dílem architekta Jiřího Krohy. Moderní, nadčasový a mírně karikaturní je plakát jubilejní výstavy SVU Mánes z roku 1937 (APL 667).

Co se týče provenience, největší množství restaurovaných plakátů bylo tisknuto v tiskárně Haase, orientující se převážně (ale ne výlučně) na německé zakázky, dále pak v tiskárně Unie, ve firmě Neuber, Pour a spol., K. Kříž, V. Neubert a synové a v Průmyslové tiskárně Praha.

Sbírka plakátů Archivu Národní galerie v Praze je unikátním a poměrně neznámým fondem s díly značné uměleckohistorické i výpovědní hodnoty. Nachází se zde více plakátů, které by rovněž zasluhovaly restaurátorský zásah. Doufáme tedy, že v dohledné době bude možno k restaurování odeslat další soubor.



1/

Cover of the exhibition catalogue of the Mánes Association of Fine Artists, 1912, Prague, Library of the National Gallery in Prague

Obálka výstavního katalogu Spolku výtvarných umělců Mánes, 1912, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze

Digitisation of Exhibition Catalogues of the Mánes Association of Fine Artists from the Library of the National Gallery in Prague

MARTINA HORÁKOVÁ

This year, the Library of the National Gallery in Prague prepared a project to digitise the exhibition catalogues of the Mánes Association of Fine Artists (Spolek výtvarných umělců Mánes), which is being currently implemented. The aim of the project is to reformat significant Czech documents threatened by the degradation of acid paper and to ensure their preservation and the possibility to make them accessible to users. After the digitisation, the catalogues will be available to all interested parties in the digital library of the National Gallery in Prague.

The Mánes Association of Fine Artists was founded in Prague in 1887 with the aim to discuss and lecture on art and to organise exhibitions. The Association focused on the creation and promotion of modern art and the promotion of the traditions of Czech art. From the very beginning, the Association included the best artists of the time. Mikoláš Aleš became its first chairman. The Association even included foreign members, among them such distinguished artists as Henri Matisse, Pablo Picasso, Marc Chagall, etc. In the course of its existence, the Association organised a large number of exhibitions of Czech and international artists alike. It ceased its activities in 1956.

The exhibitions were accompanied by catalogues, which, in addition to a list of the works of art on display, included texts by prominent art historians. Forewords were written by Antonín Matějček, Václav Vilém Štech, Vincenc Kramář, Jan Loriš, Václav M. Nebeský, Zdeněk Wirth, and others. Given the time span of the Association's endeavours, the expert intro-

Digitalizace výstavních katalogů Spolku výtvarných umělců Mánes z fondu knihovny Národní galerie v Praze

Knihovna Národní galerie v Praze v letošním roce připravila a právě realizuje projekt digitalizace výstavních katalogů Spolku výtvarných umělců Mánes. Cílem projektu je reformátování významných bohemiálních dokumentů ohrožených degradací kyselého papíru a zajištění jejich ochrany a možnosti dalšího zpřístupnění uživatelům. Katalogy budou po převedení do digitální podoby k dispozici všem zájemcům v digitální knihovně katalogu knihovny Národní galerie v Praze.

Spolek výtvarných umělců Mánes byl založen v roce 1887 v Praze s cílem diskutovat a přednášet o umění a pořádat výstavy. Spolek kladl důraz na tvorbu a propagaci moderního umění a podporu tradice umění českého. Členy spolku byli od samého počátku ti nejlepší výtvarní umělci své doby. Prvním předsedou spolku se stal Mikoláš Aleš. Mezi významné zahraniční členy patřili například Henri Matisse, Pablo Picasso, Marc Chagall aj. Spolek během svého



2/
Cover of the exhibition catalogue of the Mánes Association of Fine Artists, 1914, Prague, Library of the National Gallery in Prague

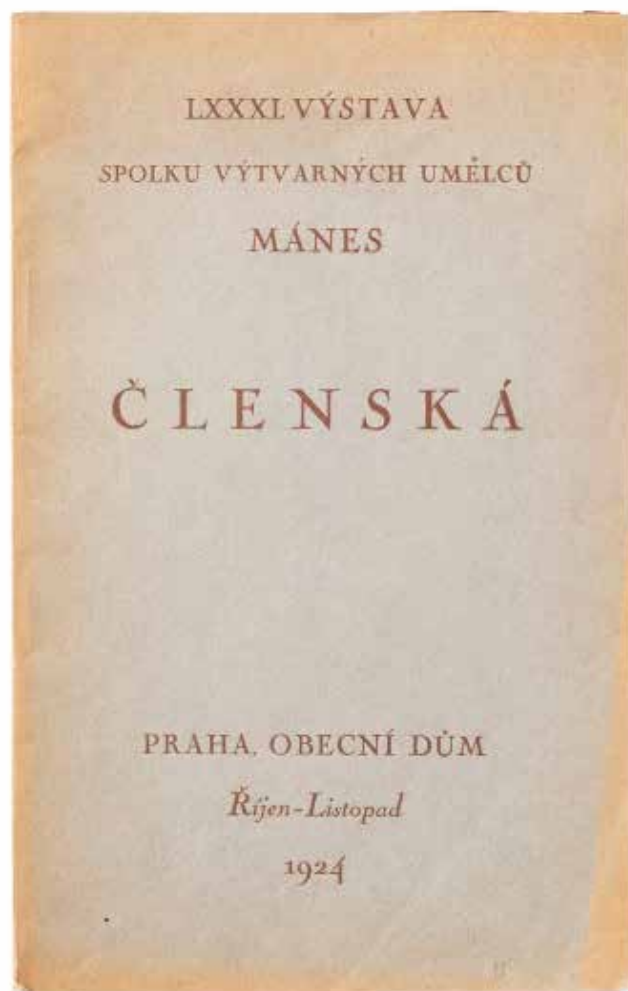
Obálka výstavního katalogu Spolku výtvarných umělců Mánes, 1914, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze

ductions to the catalogues provide an interesting reflection on the development of fine art.

The exhibition catalogues of the Mánes Association of Fine Artists represent an interesting and comprehensive collection in the Library of the National Gallery in Prague. It is a unique Bohemian collection, consisting of the exhibition catalogues from 1896 to 1954 and comprising 361 volumes. The catalogues were always published in fine graphic design. Hugo Böttinger,

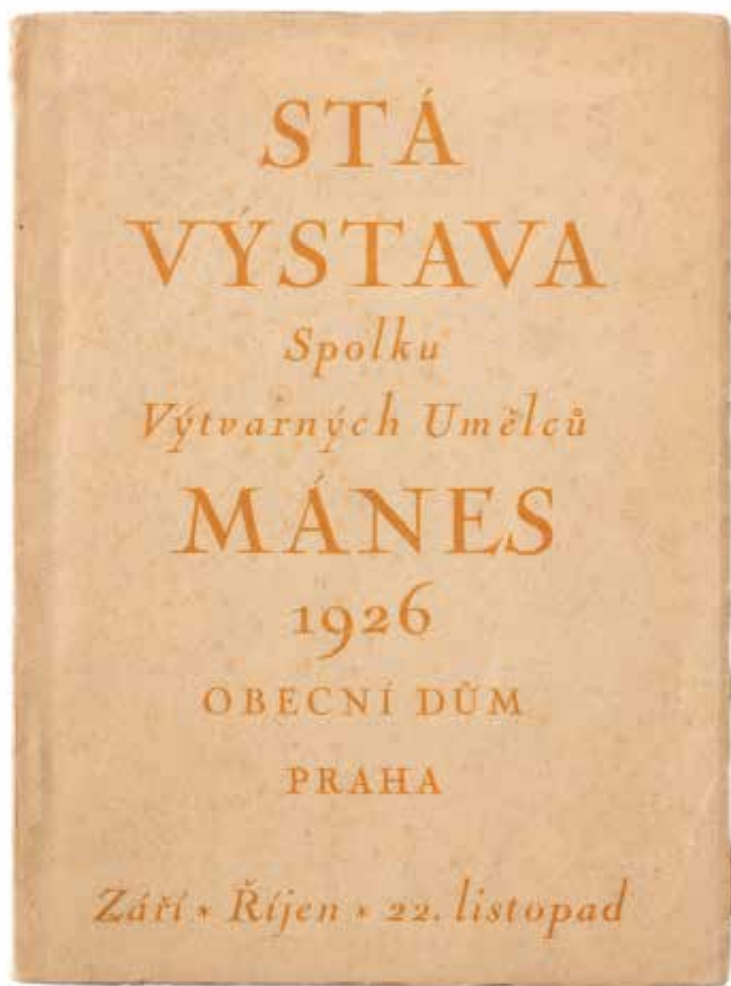
působení uspořádal velké množství výstav českých i zahraničních umělců. Svou činnost ukončil v roce 1956.

K výstavám byly vydávány katalogy, které obsahovaly kromě soupisu vystavovaných děl také odborné texty předních historiků umění. Předmluvy zde publikovali například Antonín Matějček, Václav Vilém Štech, Vincenc Kramář, Jan Loriš, Václav M. Nebeský, Zdeněk Wirth aj. Vzhledem k časo-



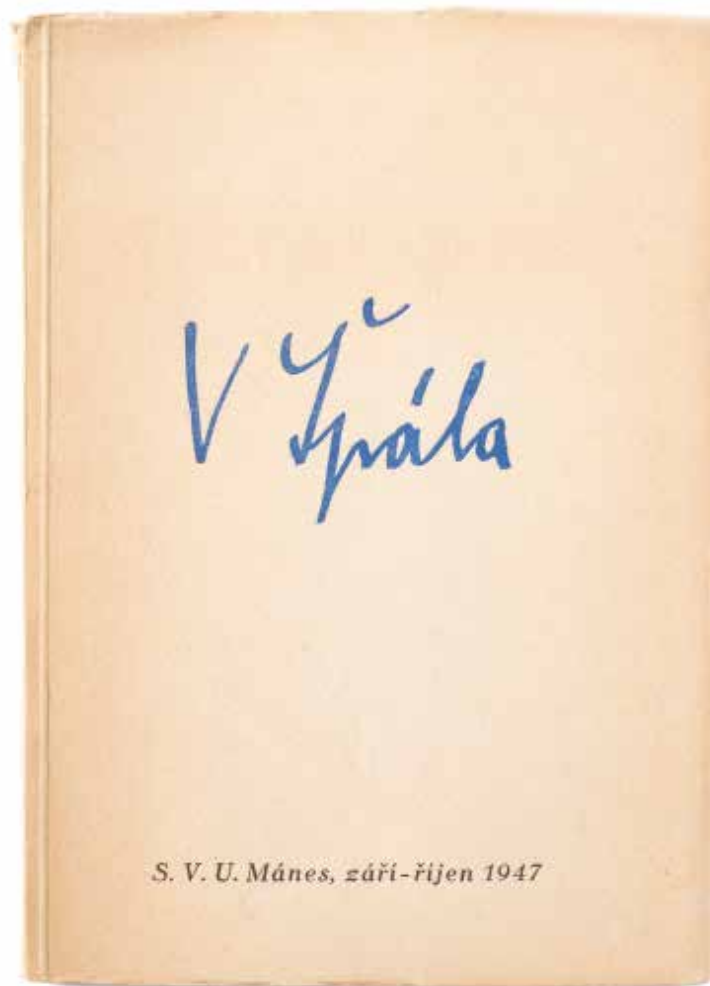
3/
Cover of the exhibition catalogue of the Mánes Association of Fine Artists, 1924, Prague, Library of the National Gallery in Prague

Obálka výstavního katalogu Spolku výtvarných umělců Mánes, 1924, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze



4/ Cover of the exhibition catalogue of the Mánes Association of Fine Artists, 1926, Prague, Library of the National Gallery in Prague

Obálka výstavního katalogu Spolku výtvarných umělců Mánes, 1926, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze



5/ Cover of the exhibition catalogue of the Mánes Association of Fine Artists, 1947, Prague, Library of the National Gallery in Prague

Obálka výstavního katalogu Spolku výtvarných umělců Mánes, 1947, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze

František Kysela, Vincenc Beneš, and others contributed to the final visual form of the catalogues. Thanks to the project of digitisation, all exhibition catalogues of the Mánes Association of Fine Artists will be made accessible on the website of the National Gallery to experts as well as to the general public.

Translated by Martina Neradová

vému rozpětí působení spolku uměleckohistorické úvody ke katalogům zajímavým způsobem reflektují vývoj výtvarného umění.

Katalogy výstav Spolku výtvarných umělců Mánes představují zajímavý a ucelený soubor ve fondu knihovny Národní galerie v Praze. Jedná se o jedinečnou bohemikální sbírku sestávající z výstavních katalogů z let 1896 až 1954 a čítající 361 svazků. Katalogy vycházely vždy v kvalitní grafické úpravě. Na výsledné vizuální podobě katalogů se podíleli například Hugo Böttinger, František Kysela, Vincenc Beneš aj. Díky projektu digitalizace budou do budoucna všechny výstavní katalogy Spolku výtvarných umělců Mánes přístupné na webových stránkách Národní galerie v Praze nejen odborníkům, ale také nejširší veřejnosti.



1/

From one of the lectures during the conference *Originals vs Fakes and Their Materials*, held in Prague on 13–14 September 2021

Průběh přednášky na konferenci *Originály versus falza a jejich materiály*, Praha, 13.–14. září 2021

Beyond the Boundaries of Analysis When Uncovering Forgeries

RADKA ŠEFCŮ

At the National Gallery in Prague, the year 2021 could, with a bit of exaggeration, be labelled the “year of fakes and forgeries”. It was during this year that the project “Comprehensive Instrumental Methods for the Assessment of an Artwork’s Authenticity, a Database of Materials of Color Layers of the Twentieth Century” was completed as a part of the Czech Ministry of the Interior’s Security Research Programme. This joint project of the National Gallery in Prague and the Institute of Criminalistics of the Police of the Czech Republic culminated in the expert conference *Originals vs Fakes and Their Materials*, held at the Spiritka Hotel in Prague on 13–14 September 2021. (Fig. 1) The rich conference programme presented not only an assessment of the entire project, but also various milestones as well as the importance and aspects of interdisciplinary collaboration between art historians, restorers, and conservation scientists in exposing fakes. The speakers at the conference included Václava Antušková, Marek Kotrlý, and Radka Šefců, who presented a lecture on the latest instrumental analytical techniques used at the National Gallery in Prague as part of the expert activities carried out for verifying the authenticity of an artwork. Other topics that were discussed included the use of these methods within the context of forensic analyses performed by the expert units of the Police of the Czech Republic. Ivana Turková gave a presentation from the specific perspective of a forensics expert in the determination of the authenticity of paintings and the consequences of previous cases in the Czech Republic. The National Gallery’s team also informed the conference participants about the various possibilities for using the data collected during the project and how they may be applied to uncovering

Za hranicemi analýzy při odhalování padělků

Rok 2021 by se s trochou nadsázky dal v Národní galerii označit „rokem falz a padělků“. V tomto roce byl úspěšně uzavřen projekt *Komplexní instrumentální metodika pro posuzování pravosti výtvarných děl, databáze materiálů barevných vrstev 20. století* z programu bezpečnostního výzkumu Ministerstva vnitra České republiky. Vrcholem společného projektu Národní galerie v Praze a Kriminologického ústavu Policie České republiky byla odborná konference *Originály versus falza a jejich materiály*, pořádaná v Praze na Spiritce ve dnech 13. a 14. září 2021. (obr. 1) Bohatý program zahrnoval nejen zhodnocení projektu, ale představil i mezníky, důležitost a aspekty mezioborové spolupráce historiků umění, restaurátorů a přírodovědců při odhalování falz. Na konferenci zazněly přednášky Václavy Antuškové, Marka Kotrlého a Radky Šefců na téma pokroku a používání nejnovějších instrumentálních analytických technik, využívaných v rámci odborné činnosti v Národní galerii v Praze při ověřování autenticity výtvarného díla. Zároveň se hovořilo o jejich uplatnění i ve forenzní analýze odborných složek PČR. Specifický pohled forenz-

forgeries, particularly with respect to prominent painters of the Czech avantgarde, such as Emil Filla, Josef Čapek, Václav Špála, and Jan Zrzavý. In his lecture, Miloš Švanda, who is the leading expert of the Institute of Criminalistics of the Police of the Czech Republic in the field of handwriting analysis, presented the specific process used for evaluating painters' signatures directly on their artworks. These technical and natural science approaches were supplemented by a lecture given by Olga Kotková, the curator of the National Gallery's Collection of Old Masters, who spoke about the methodology for verifying the authenticity of artworks from the perspective of an art historian. The first day of the conference ended with a "mini-exhibition" of actual forgeries from concluded criminal cases from 2008, which was accompanied by a lively expert discussion.

The 2021 conference marked the end of one project as well as the start of a follow-up project: "The Development of a Strategic Cluster for Effective Instrumental Technological Methods of Forensic Authentication of Modern Artworks", which is currently being realised as a part of the programme Strategic Support for the Development of Security Research 2019-2025 (IMPAKT 1) under the Ministry of the Interior of the Czech Republic (BV III/1-VS). The project team, comprising specialists from the National Gallery and the Institute of Criminalistics of the Police of the Czech Republic, was expanded to include experts from the University of Pardubice Faculty of Chemical Technology. The specialised workshop "Interdisciplinary Intersections: The Analysis and Identification of Art Materials", held on 27 September 2021, also at the Spiritka Hotel, built on the previous event and introduced a new project platform. The workshop was opened on behalf of the National Gallery by Irena Žáčková, representing the gallery's General Director, and on behalf of the Institute of Criminalistics of the Police of the Czech Republic by Marek Kotrlý. In order to identify forgeries, it is crucial to perform systematic, detailed detective work, consisting not only of the aforementioned interdisciplinary approach, but also the collaborative efforts of a number of narrowly focused experts from the relevant fields. The principal theme of the workshop was therefore to introduce the key aspects, needs, processes, and effectiveness, or more specifically, the direction of chemical analysis within the process of verifying the authenticity of an artwork, all in relation to an overlap with specific art materials and historical technological processes for producing pigments.

The participants of both events included expert employees not only from collection institutions, museums, galleries, and libraries, but also from the police, research institutes, and universities. The conferences that were held demonstrate the functionality and important synergy emerging from the joint involvement of specialised workplaces such as the National Gallery in Prague and the Institute of Criminalistics of the Police of the Czech Republic in the process of uncovering fakes and forgeries.

Translated by Veronika Lopaurová

ního znalce při určování pravosti obrazů a dopady proběhlých kauz v rámci České republiky představila Ivana Turková. Tým Národní galerie dále seznámil účastníky i s možnostmi využití získaných dat v průběhu projektu a jejich aplikací při odhalování padělků, a to zejména významných malířů české avantgardy, jakými byli Emil Filla, Josef Čapek, Václav Špála nebo Jan Zrzavý. V přednášce předního znalce Kriministického ústavu PČR z odvětví zkoumání ručního písma Miloše Švandy byl prezentován specifický přístup posuzování signatur malířů přímo na výtvarných dílech. Tyto technické a přírodovědné přístupy byly doplněny přednáškou kurátorky Sbírký starého umění Olgou Kotkovou, zabývající se metodologií ověřování pravosti uměleckých děl pohledem historika umění. Na závěr prvního dne byly prezentovány v rámci drobné „výstavy“ reálné padělky z uzavřené trestněprávní kauzy z roku 2008, nad nimiž byla vedena živá odborná diskuze.

Konferenci v roce 2021 jeden projekt skončil, ale zároveň druhý navazující projekt začíná. Konkrétně jde o projekt *Rozvoj strategického klastru pro efektivní instrumentální technologické postupy při odhalování padělků výtvarných děl moderního umění ve forenzní oblasti*, který je řešený v rámci programu Strategická podpora rozvoje bezpečnostního výzkumu ČR 2019 až 2025 (IMPAKT 1) pod Ministerstvem vnitra ČR (BV III/1-VS). Projektový tým vytvořený z řad specialistů Národní galerie a Kriministického ústavu PČR byl rozšířen o odborníky z Fakulty chemické technologie Univerzity Pardubice. Specializovaný workshop *Mezioborové průsečíky analýzy a identifikace výtvarného umění*, uspořádaný dne 27. září 2021 rovněž v Praze na Spiritce, tak navázal na předcházející akci a představil východiska nové projektové platformy. Workshop za Národní galerii zahájila Irena Žáčková, zástupkyně generální ředitelky, a Marek Kotrlý, zástupce za Kriministický ústav PČR. Při odhalování padělků je zásadní systematická detailní, detektivní práce obnášející nejen výše zmíněný mezioborový přístup, ale i spolupráci řady úzce specializovaných odborníků působících v rámci jednotlivých oborů. Zásadním tématem workshopu tedy bylo představení stěžejních aspektů, potřeb, postupů a účelnosti, respektive směřování chemické analýzy v procesu ověřování autenticity výtvarného díla, to vše s přesahem na specifické výtvarné materiály a historické technologické postupy výroby pigmentů.

Obou akcí se zúčastnili odborní pracovníci z řad sbírkových institucí, muzeí, galerií, knihoven, ale i Policie ČR, vědeckých pracovišť a vysokých škol. Uspořádané konference ukazují funkčnost a důležitou synergii spojení specializovaných pracovišť, jako jsou Národní galerie v Praze a Kriministický ústav PČR, při odhalování falz a padělků.

Restoration of Karel Škréta's Painting *The Death of Drahomíra* (1641)

LUCIE BOBKOVÁ

ANDREA STECKEROVÁ

ZUZANA ŽILKOVÁ

The National Gallery in Prague bought this painting by Karel Škréta (1610?–1674) for its collection in 2019. It was originally the seventeenth scene in the *Saint Wenceslas Cycle*, which comprised thirty-two lunettes and was made for the monastery of the Order of Discalced Augustinians at Zderaz in Prague's New Town. In the seventeenth century, this monastery was one of the centres fostering the cult of Saint Wenceslas – it was the site of a miraculous well associated with the saint and also housed a painting of his *vera effigies* together with a medieval manuscript of the legend of Saint Wenceslas entitled *Ut annuncietur*.

On the black tablet on the left is text taken from Wenceslas Hájek's *Chronicle of Bohemia*, which was the main source of inspiration for the entire cycle. There are also verses written by Aegidius, who was the monastery's prior, and the inscription ribbon bears the name of the donor of this particular lunette: the Old Town Councillor Wenceslas Voříkovský of Kunratic (d. 1665). In his handling of the theme, Škréta followed Hájek's chronicle, which describes how Princess Drahomíra, incensed after her discussion about the Christian faith with her son Wenceslas, immediately got into her chariot and set off to make a sacrifice to the pagan gods. However, her driver was a Christian, and when they were passing a small church where mass was underway and the priest was just raising the Host, he stopped the carriage and knelt devoutly. The princess became very angry at his behaviour, for which she was punished by being swallowed up by hell, along with her chariot. With his depiction of this scene, Škréta essentially created the iconographic model for future generations, as there was no earlier example on which he could have based his work. As far as composition is concerned, he was inspired by a print by Antonio Tempesta (1555–1630), which illustrated the passage in Ovid's *Metamorphoses: Book 5* recounting the story of the enamoured Pluto's kidnapping of Proserpina.

Until 2010, the lunette depicting *The Death of Drahomíra*, together with another seven lunettes, were a part of the Lobkowitz collection at the Mělník Chateau, where they were brought in 1785 after the

Restaurování obrazu *Smrt Drahomíry* (1641) od Karla Škréty

Obraz Karla Škréty (1610?–1674) zakoupila do svých sbírek Národní galerie v Praze v roce 2019. Jedná se o původně sedmnáctý obraz ze *Svatováclavského cyklu*, který čítal 32 lunet a byl určen pro klášter augustiniánů bosáků na Zderaze na Novém Městě pražském. Klášter byl v 17. století jedním z ohnisek pěstování svatováclavského kultu – byla zde zázračná studna spojovaná se sv. Václavem a obraz jeho *vera effigies* spolu se středověkým rukopisem svatováclavské legendy nazvané *Ut annuncietur*.

Na černé tabuli vlevo je zaznamenán text pocházející z Hájkovy *Kroniky české*, která se stala stěžejním inspiračním zdrojem celého cyklu. Dále jsou uvedeny verše převora kláštera Aegidia a v nápisové pásce čteme jméno donátora této lunety, kterým byl Václav Voříkovský z Kunratic († 1665), staroměstský radní. Škréta ve zpracování námětu následoval Hájkovu kroniku, v níž je uvedeno, jak kněžna Drahomíra, roznícená z rozhovoru o křesťanské víře se svým synem Václavem, nasedla do vozu a jela ihned obětovat pohanským bohům. Její vozků byl však křesťan, takže když vůz míjel kostelík, kde probíhala mše a kněz právě pozdvíhal hostii, zastavil vůz a zbožně poklekl. Kněžna se nad jeho konáním velmi rozčílila, za což byla potrestána propadem do pekla, kam se zřítila i se svým vozem. Škréta touto scénou v podstatě vytvořil ikonografický vzor pro další generace, neboť se nemohl opřít o žádný předchozí příklad. V kompozičním pojednání mu byla inspirací

monastery of the Order of Discalced Augustinians was dissolved and the artworks were purchased by Prince Anton Isidor Lobkowicz. The quality of this painting and of *The Birth of Saint Wenceslas* (National Gallery in Prague, inv. no. 18924) markedly exceeds that of the other preserved lunettes from the *Saint Wenceslas Cycle*, which were made with the participation of workshop assistants. This evidences Škréta's painting abilities, which were reinforced during his studies in Italy – in this case, particularly by his knowledge of Bolognese Classicism as represented by Guido Reni.

Currently, Škréta's painting is at the restoration studio in the Schwarzenberg Palace, where it was initially the subject of extensive restoration research. The support of the lunette painting *The Death of Drahomíra* is plain-weave linen canvas, sewn together from two pieces. The reddish-brown ground layer, consisting of red ochre and lead white, determines the basic tonality of the entire painting. Its colour is the most perceptible in the areas of shadow, where it was covered in some places by only a glaze layer of underpainting. The painting is constructed using a layered technique based on the principle of the optical sum of paint layers. The underpainting, consisting chiefly of earth tones, defines the basic modelling. The paint layer is the thickest in the areas of light, where it is possible to see more impasto applications of paint, and it thins in the direction of the shadows, where it often transitions into glaze form through the use of a more binding medium. In places, the dramatic scene is painted with fairly energetic brushstrokes, which are visible chiefly in the rearing horses and their manes, and the chariot driver raising his arms towards heaven.

The painting was relined using auxiliary canvas during one of the previous restoration interventions. The mixture used for the relining has degraded in some areas and the adhesion of both the original and the second canvas has been disturbed. The paint layers have loosened and lifted in places, resulting in a fine craquelure. Thick layers of surface impurities, retouching changes, and degraded yellowed varnish layers have suppressed Škréta's original style and affected not only the tonality of the painting, but also its depth in the areas of shadow.

After the detailed research was completed, the loosened paint layers were consolidated using a sturgeon glue solution. A protective layer of facing was applied over the entire front surface to secure the paint before removing the painting from the stretcher and chiefly during the removal of the old reinforcing canvas from the reverse side. The thick layer of the starch and animal glue relining adhesive, which had an added resin component, was gradually removed by softening with the help of an agar block with a pH level corresponding to the surface of the front side of the painting, and subsequent mechanical scraping with a spatula. Because of the easier swelling of the resin component, tests were carried out and Winsor & Newton White Spirit was later added to the agar. We proceeded in a checkerboard manner to ensure the uniform drying of the stressed canvas support and in order to prevent

grafika od Antonia Tempesty (1555–1630) ilustrující pasáž z Ovidiových *Metamorfóz* (V) líčící únos Proserpiny do podsvětí zamilovaným Plútonem.

Luneta se *Smrtí Drahomíry* byla do roku 2010 součástí lobkowiczských sbírek na zámku Mělník spolu s dalšími sedmi lunetami, které se na zámek dostaly poté, co byl klášter bosých augustiniánů v roce 1785 zrušen a díla odkoupil Antonín Isidor kníže Lobkowicz. Svou kvalitou, spolu s *Narozením sv. Václava* (Národní galerie v Praze, inv. č. 18924), značně převyšuje další dochované lunety ze *Svatováclavského cyklu*, na nichž se podíleli také dílejší pomocníci. Malba tak dokládá Škrétovy malířské schopnosti utužené předchozím studiem v Itálii – v tomto případě především znalostí boloňského klasicismu reprezentovaného Quidem Renim.

Škrétův obraz se aktuálně nachází v restaurátorském ateliéru ve Schwarzenberském paláci, kde byl v prvním kroku podroben rozsáhlému restaurátorskému průzkumu. Podložkou lunetového obrazu *Smrt Drahomíry* je lněné plátno s plátňovou vazbou, jež bylo sešito ze dvou kusů. Podklad červenohnědé barevnosti tvořený červeným okrem a olovnatou bělobou určuje základní tonalitu celého obrazu. Uplatňuje se především v malbě stínů, kde je lokálně potlačen pouze lazurní vrstvou podmalby. Malba je vystavěna vrstvenou technikou na principu optického součtu barevných vrstev. Podmalba převážně zemitých odstínů určuje základní modelaci. Vrstva malby je nejsilnější v partiích světel, kde lze pozorovat pastóznější nánosy barvy, a zeslabuje se směrem ke stínům, kde často přechází do podoby lazury za použití většího množství pojiva. Dramatický výjev je místy malován poměrně energickými tahy štětce, které jsou zřetelné především u vzpínajících se koní, jejich hřív a u vozky vztahujícího ruce k nebi.

Obraz byl při některém z předchozích restaurátorských zásahů rentoalován na pomocné plátno. Rentoalážní směs byla lokálně již degradovaná s narušenou adhezí dublovacího a originálního plátna. Malířské vrstvy se místy uvolnily a zvedaly v křehké krakeláži. Silné vrstvy povrchových nečistot, změněné retuše a degradované zažloutlé lakové vrstvy potlačovaly originální Škrétův rukopis a ovlivňovaly nejen tonalitu obrazu, ale i jeho hloubku ve stinných partiích.

Po provedení detailního průzkumu byly uvolněné malířské vrstvy lokálně konsolidovány roztokem vyziny. Aplikace celoplošného přelepu z lícové strany zajistila malbu před sejmutím z napínacího rámu a především při odstraňování starého dublovacího plátna z rubové strany. Silná vrstva klihoškrobové rentoalážní směsi s přidanou pryskyřičnou složkou byla postupně odstraněna pomocí naměkčení agarovým plátkem s pH odpovídajícím povrchu rubové strany a následného seškrabování mechanicky špachtlí. Kvůli snazšímu nabobtnání pryskyřičné složky byla po provedení zkoušek do agaru vložena příměs White Spiritu. Postupovaly jsme systémem šachovnice kvůli rovnoměrnému vysychání namáhané plátěné podložky a zamezení jejímu zvlnění.

1/

Karel Škréta, *The Death of Drahomíra*, 1641, the inscription ribbon bears the name of the donor, oil on canvas, 136 × 223 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 19197. Painting in visible diffused light prior to restoration from both front and reverse. Photo: Lucie Bobková, Zuzana Žilková

Karel Škréta, *Smrt Drahomíry*, 1641, značeno na nápisové pásce se jménem donátora, olej na plátně, 136 × 223 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 19197. Obraz ve viditelném rozptýleném světle před restaurováním z lícové a rubové strany. Foto: Lucie Bobková, Zuzana Žilková



rippling. Afterwards, it was possible to mend and integrate the cleaned canvas in those areas where there were tears, perforations, and missing areas of the original support. Pieces of canvas that were first degraded so that they would have similar characteristics as the original were used for this purpose. The insets were attached with fusible polyamide powder. The painting had to be consolidated across its entire surface. Its size excluded the use of a traditional heated vacuum table, and so we chose a process that has been time-proven particularly in Italy and which is suitable for carrying out this process on large artworks. The painting was enclosed in an envelope made of special foils, and the required level of low pressure was achieved by extracting air with a vacuum pump. The proper temperature needed to activate the Beva 371 consolidation solution was attained through uniform exposure to hot water.

After the painting had been successfully consolidated, it was possible to remove the protective facing

Očištěné plátno mohlo být poté sceleno a doplněno v místech, kde se nacházely trhliny, perforace a chybějící kusy originální podložky. Na doplňky bylo použito předem degradované plátno tak, aby mělo podobné vlastnosti jako originál. Intarzie byly připevňovány tavným polyamidovým práškem. Malbu bylo nutné zkonsolidovat celoplošně. Velikost obrazu vylučovala použití tradičního vakuového nazeřlovacího stolu, proto jsme zvolili postup osvědčený zejména v italském prostředí, který je vhodný pro provedení tohoto zákroku u rozměrnějších děl. Obraz byl uzavřen do obálky vytvořené ze speciálních fólií, ve které byl potřebný podtlak dosažen pomocí odsávání vzduchu vývěvou. Dosažení teploty potřebné pro aktivaci konsolidačního prostředku Beva 371 proběhlo prostřednictvím rovnoměrné expozice teplé vody.

Po úspěšné konsolidaci obrazu mohl být sejmut přešev z lícové strany. Plátěná podložka byla opat-



2/
Lucie Bobková and Zuzana Žilková, two of the National Gallery in Prague's restorers, while working on mending the canvas support. Photo: Lucie Bobková, Zuzana Žilková

Restaurátorky Národní galerie v Praze Lucie Bobková a Zuzana Žilková v průběhu scelování plátěné podložky. Foto: Lucie Bobková, Zuzana Žilková

3/
Detail of the painting during the removal of the varnish layers and inappropriate retouching. Shown in visible diffused light and UV luminescence. Photo: Lucie Bobková, Zuzana Žilková

Detail obrazu v průběhu snímání lakových vrstev a nevhodných retuší. Viditelné rozptýlené světlo a UV luminescence. Foto: Lucie Bobková, Zuzana Žilková



from the front. Supportive strip-lining was applied to the canvas support and was later used to mount the painting on the stretcher. Tests conducted to determine the solubility of the varnish layer helped identify a suitable mix of organic solvents that could safely be used to gradually thin and remove the degraded varnish. Gelled emulsions are being used to also remove the individual inappropriate retouching and overpainting. The painting will then be mounted on a cleaned and adjusted stretcher. In some areas, it is possible to reuse the old fillings as they are still functional, whereas any other missing areas will be filled with new emulsion fillings before the subsequent unifying retouching. This will be carried out using reversible restoration paints based on synthetic resin after an isolation coat of varnish has been applied. The surface of the painting will be completed with several thin layers of damar varnish applied by spraying. The last step in the restoration process is to mount the painting into a decorative frame newly made for this purpose. An identical frame will be used for another scene from Škréta's cycle – *Prince Radslav of Zlice Humbling Himself before Saint Wenceslas*.

Translated by Veronika Lopauřová

řena podpurným strip-liningem, za který byl obraz později napnut na napínací rám. Zkoušky rozpustnosti lakových vrstev určily vhodnou směs organických rozpouštědel, kterými mohl být degradovaný lak postupně bezpečně ztenčen a odstraněn. Lokálně pomocí zahuštěné emulze jsou snímány i nevhodné retuše a přemalby. Plátno bude poté vypnuto na očištěný a upravený napínací rám. Vyhovující staré tmely je možné na díle lokálně ponechat a po doplnění chybějících míst novým emulzním tmelem využít pro následnou scelující retuš. Ta bude provedena po lakové izolaci reverzibilními restaurátorskými barvami na bázi syntetické pryskyřice. Obraz bude opatřen závěrečnou povrchovou úpravou damarového laku aplikovanou nástřikem v několika tenkých vrstvách. Posledním krokem restaurování je adjustace do nově vyrobeného ozdobného rámu, který se bude ve stejné podobě nově nacházet také na dalším díle Škrétova cyklu *Zlický kníže Radslav se koří svatému Václavu*.



Acquisitions and Donations 2020

Akvizice a dary 2020

The Collection of Old Masters

1

The Virgin Mary and St John the Evangelist from the Crucifixion group

Bavaria (?), ca. 1420

wood, polychromy

height: 21.5 cm (Virgin Mary),

height: 22 cm (St John the Evangelist)

provenance: private collection

P 10028 (Virgin Mary),

P 10029 (St John the Evangelist)

purchased

The purchased Beautiful Style wood carvings are important enrichments to the gallery's holdings of Central European sculpture from around 1400. The wood carvings were offered for sale as late fourteenth-century works of Bohemian provenance. The objects were purchased for the gallery's collections with the understanding that this classification would have to be adapted in favour of the broader Central European region (Germany, Austria) and the works dated to the period 1400–1420.

After the acquisition of these objects for the National Gallery in Prague's collection, an examination was initiated, followed by restoration and conservation work. Afterwards, the new findings will be assessed from an art historical perspective, and the attribution and dating context will be established more precisely. It is evident from the overall composition and iconographic details that the statues originally formed part of a Crucifixion group; the wood carving of the Crucified Christ has not survived.

The Collection of 19th Century Art and Classical Modernism

2

Jiří Remo Jelínek (1901–1941)

Embankment

(1923)

oil on canvas

47 × 63 cm

inscribed lower right: Jiří Jelínek

provenance: private collection

O 19212

purchased

Remo (a pseudonym that Jiří Jelínek chose for the early stage of his oeuvre) was a member of the Devětsil artists' association and the painting *Embankment* attests to the Devětsil movement's interest in French Purism which transposed the landscape into flat planes, as can also be seen in the early paintings of Jindřich Štyrský, whom Remo befriended. The painting *Embankment* is a perfect example of this trend within Devětsil and, in all probability, is the painting that is registered under the number 106 and the title *Embankment* in the catalogue

Sbírka starého umění

1

Panna Marie a sv. Jan Evangelista ze skupiny Ukřižování

Bavorsko (?), kolem 1420

dřevo, polychromie

v. 21,5 cm (Panna Marie),

v. 22 cm (Sv. Jan Evangelista)

provenience: soukromá sbírka

P 10028 (Panna Marie),

P 10029 (Sv. Jan Evangelista)

zakoupeno

Zakoupené krásnoslohé řezby významně obohacují galerijní fond středoevropského sochařství doby kolem roku 1400. Řezby byly k prodeji nabízeny jako bohemikum z konce 14. století. Do galerijních sbírek byly zakoupeny s předpokladem, že bude třeba toto zařazení upřesnit ve prospěch širšího středoevropského regionu (Německo, Rakousko) a díla datovat do období let 1400–1420.

Po získání děl do sbírky Národní galerie v Praze byl zahájen průzkum a následně restaurátorské práce, na které naváže uměleckohistorické zhodnocení nových zjištění a zpřesnění atribučních a datačních vazeb. Z celkové kompozice i ikonografických detailů je zřejmé, že sochy původně náležely figurální skupině Ukřižování, řezba Krista na kříži se nedochovala.

Sbírka umění 19. století a klasické moderny

2

Jiří Remo Jelínek (1901–1941)

Nábřeží

(1923)

olej na plátně

47 × 63 cm

značeno vpravo dole: Jiří Jelínek

provenience: soukromá sbírka

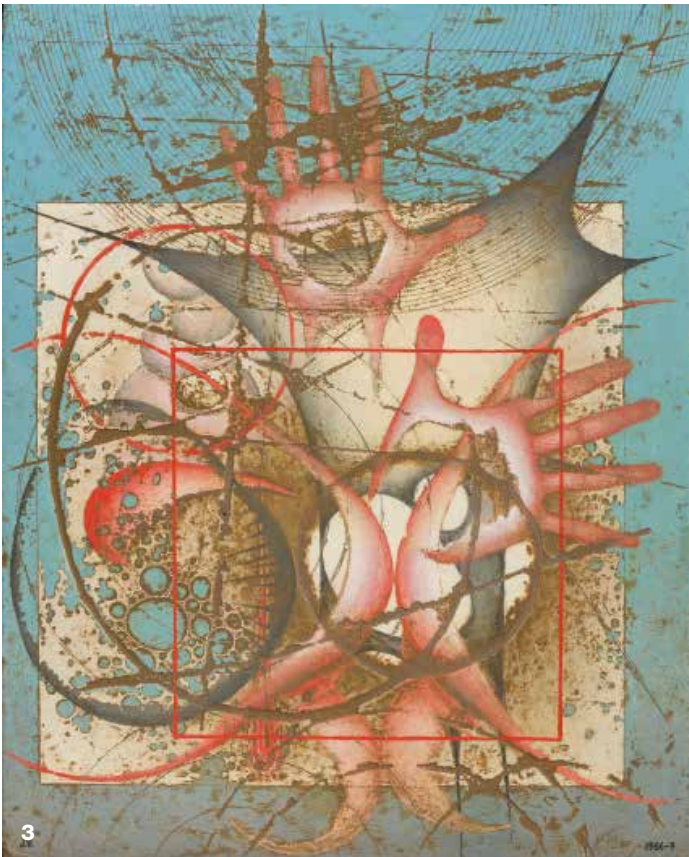
O 19212

zakoupeno

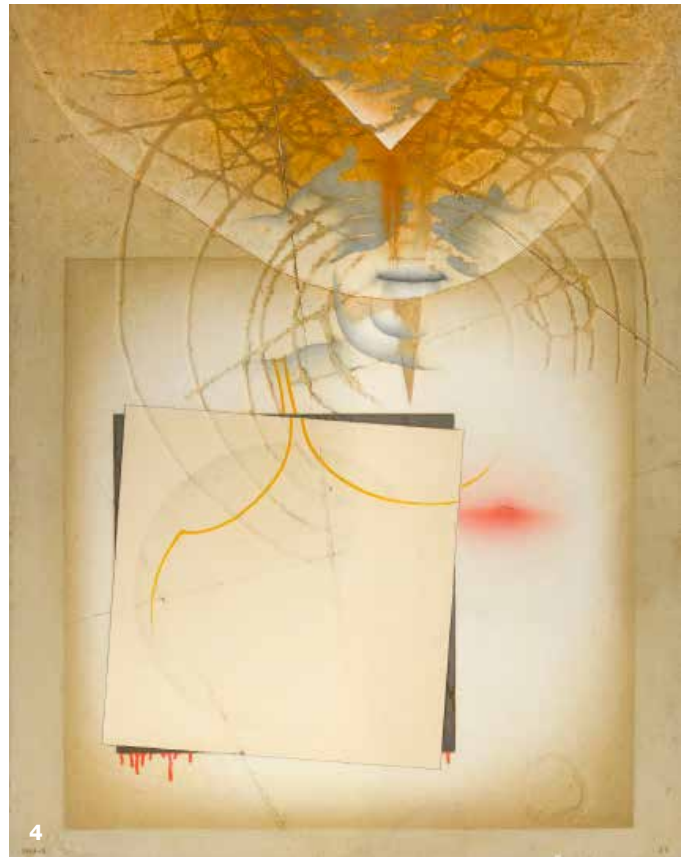
Remo (pseudonym, který si zvolil Jiří Jelínek pro ranou fázi své tvorby) byl členem Devětsilu a obraz *Nábřeží* je dokladem zájmu hnutí Devětsil o francouzský purismus, transponující krajinu do plošných plánů, tak jak to můžeme vidět i v raných obrazech Jindřicha Štyrského, s nímž se Remo přátelil. Obraz *Nábřeží* je ukázkovým příkladem tohoto směřování v rámci Devětsilu a s velkou pravděpodobností se jedná o obraz, který figuruje pod číslem 106 a názvem *Nábřeží* v katalogu výstavy *Bazar moderního umění* z roku 1923. Tato výstava byla vrcholnou prezentací hnutí Devětsil a měla zásadní význam pro českou avantgardu. Obraz byl také reprodukován v časopise *Pásmo* v roce 1926.



2



3



4



to the exhibition *Bazaar of Modern Art* held in 1923. This exhibition was the Devětsil movement's paramount presentation and was of crucial importance for Czech avant-garde art. The painting was also reproduced in Devětsil's journal *Pásmo* in 1926.

The Collection of Modern and Contemporary Art

3

Jiří Valenta (1936–1991)
Portrait of a Blind Young Man

1966–1967
oil on canvas
54 × 45 cm
provenance: Wiltrud Stoffregen-Reichelt Collection
O 19220
gift

4

Jiří Valenta (1936–1991)
Ghost of a Killed Man

1967–1968
oil on canvas
120 × 94 cm
provenance: Wiltrud Stoffregen-Reichelt Collection
O 19219
gift

Sbírka moderního a současného umění

3

Jiří Valenta (1936–1991)
Portrét slepého mládence

1966–1967
olej na plátně
54 × 45 cm
provenience: sbírka Wiltrud Stoffregen-Reichelt
O 19220
dar

4

Jiří Valenta (1936–1991)
Duch zavražděného

1967–1968
olej na plátně
120 × 94 cm
provenience: sbírka Wiltrud Stoffregen-Reichelt
O 19219
dar

The German art collector Wiltrud Stoffregen-Reichelt from Celle in Lower Saxony, Germany donated two paintings by Jiří Valenta to the National Gallery in Prague. One was an oil painting entitled *Portrait of a Blind Young Man* from 1966–1967 that the artist made before emigrating to Germany in 1968, when he had still been living in Prague and had participated in the unofficial exhibitions *Confrontations*, together with artists of the Czech Informel art movement. In this painting, Valenta combines diverse forms, and structural and lyrical abstraction with geometric elements and fragments of the human body, such as hands, presenting his interpretation of the existential angst of human existence.

The second donated painting is the *Ghost of a Killed Man* from 1967–1968. It was in 1968 that the artist fled to Germany and settled in Cologne. Just as the structural painting of Mikuláš Medek is distinguished by Christian symbols, so are geometric and symbolic forms prevalent in Valenta's lyrical and abstract composition that allude to hidden spiritual meanings.

Thanks to the generous gift that also contains three etchings by the same artist (see the Collection of Prints and Drawings), works by Jiří Valenta have returned to the Czech Republic after many years and have enriched the collections of the National Gallery in Prague, which until 2020 had held only one early painting by Valenta from the 1950s and one dating from the artist's mature creative period of the late 1960s.

5

Jiří Thýn (b. 1977)

Two Ends of A Distance

2016

three large-format photographs with a wooden frame

400 × 250 cm

provenance: private collection

Nm 459

gift

The photographer Jiří Thýn donated to the National Gallery in Prague's collection an installation of large-format photographs entitled *Two Ends of A Distance* that he presented to the public in 2016 at the Trade Fair Palace as part of the "Poetry Passage" project.

The artist, in whose output professional photographic tradition effortlessly fuses with the contemporary post-conceptual exploration of photography, tests the boundaries between the photographed and the seen. In this work, which belongs to that category, the artist stepped out of the two-dimensional photographic medium into what becomes a spatial object, creating a rhythmised whole, in which the interspaces underscore the resulting message.

Německá sběratelka Wiltrud Stoffregen-Reichelt z Celle v německém Dolním Sasku darovala Národní galerii v Praze dva obrazy autora Jiřího Valenty. Jednalo se o olejomalbu *Portrét slepého mládence* z let 1966–1967, kterou autor vytvořil před emigrací do Německa v roce 1968, kdy ještě žil v Praze a účastnil se neoficiálních výstav *Konfrontace* společně s umělci českého informelu. V tomto obraze Valenta kombinuje různé tvary, strukturální a lyrickou abstrakci s geometrickými prvky i fragmenty těla, jako například ruce, a představuje existenciální úzkostnou interpretaci osudu člověka.

Druhým darovaným obrazem je *Duch zavražděného* z let 1967–1968. Právě v roce 1968 autor emigroval do Německa a usadil se v Kolíně nad Rýnem. Podobně jako se strukturální malba Mikuláše Medka vyznačuje křesťanskými symboly, také ve Valentově lyrické a abstraktní kompozici přetrvávají geometrické i symbolické formy odkazující na skryté spirituální významy.

Velkorysým darem, který zahrnuje ještě tři lepty stejného autora (viz Sběrka grafiky a kresby), se po mnoha letech vrátila díla Jiřího Valenty do České republiky a rozšířila sbírku Národní galerie v Praze, která až do roku 2020 obsahovala pouze jeden Valentův raný obraz z padesátých let a jeden z autorova vrcholného období konce šedesátých let 20. století.

5

Jiří Thýn (* 1977)

Two Ends of A Distance

2016

tři velkoformátové fotografie s dřevěnou konstrukcí

400 × 250 cm

provenience: soukromá sbírka

Nm 459

dar

Fotograf Jiří Thýn daroval do sbírky Národní galerie v Praze instalaci velkoformátových fotografií s názvem *Two Ends of A Distance*, které roce 2016 prezentoval veřejnosti ve Veletržním paláci v rámci projektu „Poetry Passage“.

Autor, v jehož tvorbě se řemeslná fotografická tradice nenásilně propojuje se současným post-konceptuálním zkoumáním fotografie, testuje hranici mezi fotografovaným a viděným. Do této kategorie patří i toto dílo, ve kterém autor vykročil z dvojrozměrného média fotografie k prostorovému objektu a vytvořil rytmizovaný celek, ve kterém meziprostory zesilují výsledné sdělení.

6

Michelangelo Olivero Pistoletto (b. 1933)
La Tomba dello Specchio / The Tomb of a Mirror

1993
mirror, marlstone
220 × 130 × 10 cm
provenance: artist's property
P 10031
gift

The Italian artist Michelangelo Pistoletto donated to the National Gallery in Prague his installation *La Tomba dello Specchio*, created for a specific site of the National Gallery – the former Gothic Convent of St Agnes of Bohemia, in commemoration of the artist's exhibition of 1993.

The work was inspired by SS Agnes and Clare, whose symbol is a mirror reflecting spiritual light. After his involvement in the Arte Povera movement in the 1960s, the artist turned to the creation of environmental works composed of mirrors and in 2003 he wrote his manifesto of social art entitled *The Third Paradise*.

7

Křištof Kintera (b. 1973)
Nervous Tree

2014
kinetic sculpture
210 × 80 × 110 cm
provenance: private collection
P 10030
purchased

The sculpture, which is composed of three electromechanical sculptures entitled *Nervous Trees* that was created by the multimedia artist Křištof Kintera, draws on the observation of biological and man-made mechanisms. Through its trembling motion, the sculpture produces what is a kinetic installation, while also reflecting social systems in their relation to the position of the individual and against the natural environment.

8

Jiří Petrbok (b. 1962)
Fire

1991–1993
tempera, graphite on hardboard
210 × 122.5 cm
provenance: private collection
O 19213
gift

9

Jiří Petrbok (b. 1962)
Diver I

1994
acrylic paint, graphite on hardboard
210 × 122.5 cm
provenance: private collection
O 19214
gift

6

Michelangelo Olivero Pistoletto (* 1933)
La Tomba dello Specchio / Hrob zrcadla

1993
zrcadlo, opuka
220 × 130 × 10 cm
provenience: majetek autora
P 10031
dar

Italský umělec Michelangelo Pistoletto daroval Národní galerii v Praze instalaci *La Tomba dello Specchio* vytvořenou pro specifický prostor Národní galerie v bývalém gotickém klášteře sv. Anežky České u příležitosti autorovy výstavy v roce 1993.

Práce byla inspirována sv. Anežkou a sv. Klárou, jejichž symbolem je zrcadlo odrážející duchovní světlo. Umělec se poté, co se v šedesátých letech účastnil hnutí Arte Povera, věnoval tvorbě environmentálních děl složených ze zrcadel a v roce 2003 napsal svůj manifest sociálního umění *Třetí ráj*.

7

Křištof Kintera (* 1973)
Nervous Tree

2014
kinetická socha
210 × 80 × 110 cm
provenience: soukromá sbírka
P 10030
zakoupeno

Plastika z trojice elektromechanických soch s názvem *Nervous Trees* multimediálního umělce Křištofa Kintery vychází z pozorování biologických a člověkem vytvořených mechanismů. Socha svým třesením vytváří kinetickou instalaci a zároveň reflektuje společenské systémy vůči pozici jednotlivce i proti přírodnímu prostředí.

8

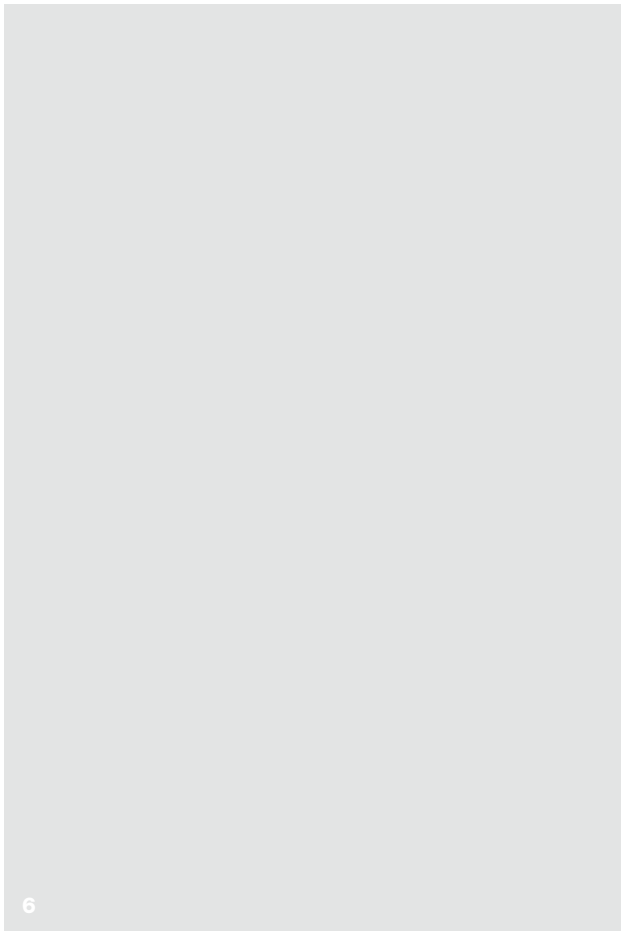
Jiří Petrbok (* 1962)
Oheň

1991–1993
tempera a grafit na sololitu
210 × 122,5 cm
provenience: soukromá sbírka
O 19213
dar

9

Jiří Petrbok (* 1962)
Potápěč I

1994
akryl a grafit na sololitu
210 × 122,5 cm
provenience: soukromá sbírka
O 19214
dar



© Michelangelo Olivero Pistoletto, OOA-S 2021





10
Jiří Petrbok (b. 1962)
A Punk in the Trade Fair Palace
 2017
 acrylic paint on canvas
 220 × 125 cm
 provenance: private collection
 O 19215
 gift



11
Jiří Petrbok (b. 1962)
I Breastfed Myself
 1994
 acrylic paint, graphite on hardboard
 210 × 122.5 cm
 provenance: private collection
 O 19216
 gift



10
Jiří Petrbok (* 1962)
Pankáč ve Veletržáku
 2017
 akryl na plátně
 220 × 125 cm
 provenience: soukromá sbírka
 O 19215
 dar

11
Jiří Petrbok (* 1962)
Kojil jsem sám sebe
 1994
 akryl a grafit na sololitu
 210 × 122,5 cm
 provenience: soukromá sbírka
 O 19216
 dar

12
Jiří Petrbok (b. 1962)
Large Toys – Governess
 1998
 acrylic paint, graphite, spray paint on hardboard
 245 × 122 cm
 provenance: private collection
 O 19217
 gift

12
Jiří Petrbok (* 1962)
Velké hračky – Vychovatelka
 1998
 akryl, grafit a sprej na sololitu
 245 × 122 cm
 provenience: soukromá sbírka
 O 19217
 dar



13

Photo/Foto: © Martin Polák

13
Jiří Petrbok (b. 1962)
Object with a Lion
 2013
 acrylic paint on canvas
 240 × 210 cm
 provenance: private collection
 O 19218
 gift

13
Jiří Petrbok (* 1962)
Objekt se lvem
 2013
 akryl na plátně
 240 × 210 cm
 provenience: soukromá sbírka
 O 19218
 dar

Until recently, the work of Jiří Petrbok had been represented in the collection of the National Gallery in Prague only fragmentarily. In 2019, the gallery purchased five works that were shown as part of his solo exhibition *The Burning Heart* (Trade Fair Palace, 2018). In 2020, this body of works was expanded to include another six paintings that the artist donated to the National Gallery's collection. The National Gallery thus acquired a representative collection of the artist's works, ranging from the early 1990s to the end of the second decade of the twenty-first century.

This comprehensive ensemble of Petrbok's works illustrates the creative output of this distinguished artist over the past twenty-five years or so, during which his painting oeuvre underwent a gradual transformation, especially in its colour scheme as well as new approaches to composition.

The Collection of Prints and Drawings

14

Wenceslas Hollar (1607–1677)

The City and Fortress Tangier

1669

pen and brown ink over leadpoint underdrawing on paper

194 × 622 mm

provenance: private collection

K 68283

purchased

15

Wenceslas Hollar (1607–1677)

Cape Spartel from the North

1669

pen and grey-black ink, brush and transparent washes on paper

1060 × 609 mm (pasted from two parts)

provenance: private collection

K 68299

purchased

In 1669, Wenceslas Hollar ventured on his final grand journey that took him to the Moroccan citadel of Tangier. There he made thirty drawings that defied his previous artistic expression in their epic treatment and large dimensions. This was one of his peak creative periods. Most of these drawings are now housed in various public collections – the British Museum (London), Huntington Library (Los Angeles), National Gallery of Art (Washington), Rijksmuseum (Amsterdam), Ashmolean Museum (Oxford), Morgan Library (New York) – and two are held in private collections. Both works were recently purchased for the collections of the National Gallery in Prague.

Tvorba Jiřího Petrboka byla ve sbírce Národní galerie v Praze zastoupena až do nedávna jen fragmentárně. V roce 2019 galerie zakoupila pět děl, která byla prezentována v rámci autorské výstavy *Hořící srdce* (Veletřní palác, 2018). V roce 2020 byl tento konvolut rozšířen o dalších šest děl, která autor do sbírky Národní galerie v Praze věnoval. Národní galerie tak získala reprezentativní autorskou kolekci zahrnující díla od počátku devadesátých let minulého století do konce druhého desetiletí 21. století.

Ucelený soubor Petrbokových děl ilustruje tvorbu tohoto výrazného umělce za posledních zhruba 25 let, kdy jeho malířské dílo prošlo postupnou formální proměnou, především v barevnosti, ale i v nových kompozičních řešeních.

Sbírka grafiky a kresby

14

Václav Hollar (1607–1677)

Město a pevnost Tanger

1669

pero hnědě, podkresba olůvkem na papíře

194 × 622 mm

provenience: soukromá sbírka

K 68283

zakoupeno

15

Václav Hollar (1607–1677)

Mys Spartel od severu

1669

pero šedočerně, štětec transparentními barvami na papíře

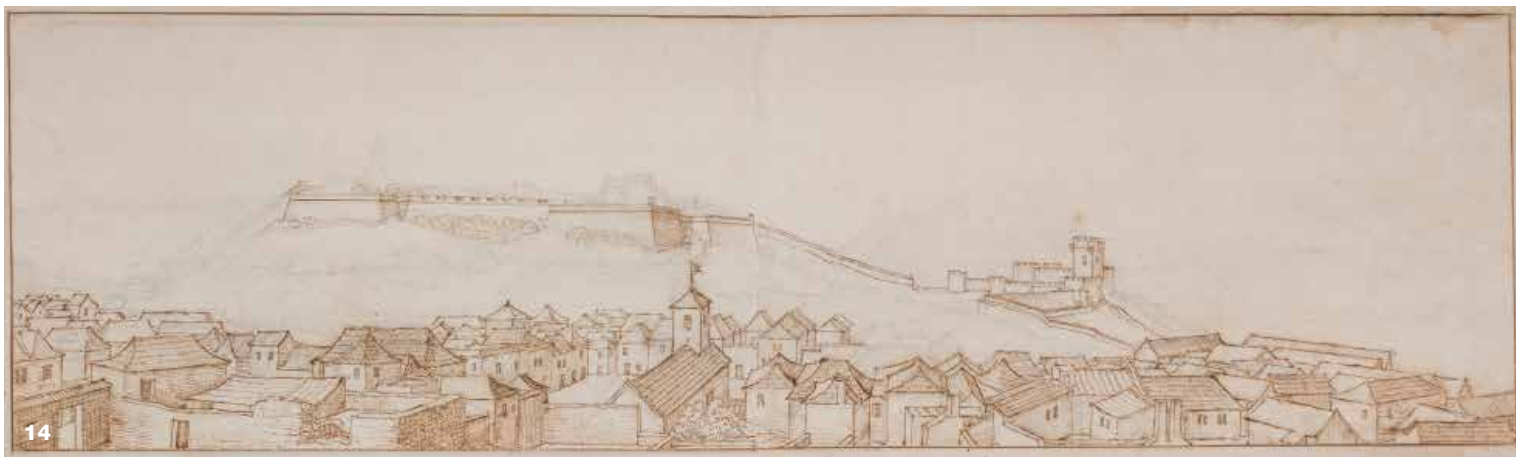
1060 × 609 mm (slepeno ze dvou částí)

provenience: soukromá sbírka

K 68299

zakoupeno

V roce 1669 Václav Hollar absolvoval svou poslední velkou cestu, která jej zavedla až do marockého města Tanger. Zde pořídil 30 kreseb, které se velkorysým uměleckým projevem i velkými rozměry vymykají jeho dosavadnímu uměleckému projevu. Jde o jedno z jeho vrcholných období. Většina z těchto kreseb je dnes součástí veřejných sbírek – The British Museum (Londýn), Huntington Library (Los Angeles), National Gallery of Art (Washington), Rijksmuseum (Amsterdam), Ashmolean Museum (Oxford), Morgan Library (New York) – a dvě zůstaly v soukromých rukách. Obě se podařilo nově zakoupit do sbírek Národní galerie v Praze.



16

František Horčíčka (1776–1858)

Study of a Male Nude

for the painting *The Last Judgement* in the Church of the Holy Trinity in Košíře, Prague before 1820

white and black chalk on paper

208 × 408 mm (cut out of the mount)

provenance: private collection

K 68297

purchased

17

František Horčíčka (1776–1858)

Břetislav and Jitka

first quarter of the 19th century

pen and wash with white heightening on paper

487 × 378 mm (cut out of the mount)

provenance: private collection

K 68298

purchased

František Horčíčka was among the most talented and learned artists of the early nineteenth century. However, his oeuvre has been preserved only fragmentarily and is virtually unavailable on the art market. Until recently, the Collection of Prints and Drawings held fifty-two of his drawings; mostly figural studies and studies for portraits. Both of the newly purchased drawings are of superior quality and have enriched the corpus of Horčíčka's works in the collection. The first is a study for the most important painting by Horčíčka, that of *The Last Judgement* in the Church of the Holy Trinity in Košíře, executed in 1820. The second one, with the subject of Břetislav and Jitka, attests to the general interest

16

František Horčíčka (1776–1858)

Studie mužského aktu

k obrazu *Posledního soudu* v kostele Nejsvětější Trojice v Košířích

před 1820

bílá a černá křída na papíře

208 × 408 mm (výřez pasparty)

provenience: soukromá sbírka

K 68297

zakoupeno

17

František Horčíčka (1776–1858)

Břetislav a Jitka

1. čtvrtina 19. století

tuš lavírovaná, běloba na papíře

487 × 378 mm (výřez pasparty)

provenience: soukromá sbírka

K 68298

zakoupeno

František Horčíčka patří k nejnadanějším a také nejvzdělanějším umělcům počátku 19. století. Jeho dílo je však zachováno pouze fragmentárně, na trhu se téměř nevyskytuje. Ve Sbírce grafiky a kresby se dosud nacházelo 52 jeho kreseb, většinou se jedná o figurální studie a studie k podobiznám. Obě nově zakoupené kresby mají vysokou kvalitu a obohatily kolekci Horčíčkových děl. První z nich představuje studii k nejvýznamnější Horčíčkově malířské realizaci, obrazu *Posledního soudu* v kostele Nejsvětější Trojice v Košířích, kterou provedl roku 1820. Druhá, s námětem Břetislava a Jitky, je dokladem dobového zájmu o zobrazení českých dějin, jak se projevuje



in his day in depicting Bohemian history, as can also be seen in the output of Horčíčka's contemporaries, František Tkadlík and Antonín Machek.

18

Aleš Veselý (1935–2015)
The Elephant No Longer Cares to Carry Such a Heavy Load on Its Back

1970
pencil, pen and ink on cardboard
506 × 454 mm
provenance: artist's property
K 68293
purchased

19

Aleš Veselý (1935–2015)
Cage in a Bird

1991–1993
pencil, pen and ink, acrylic paints on a xerox copy of the artist's own drawing, paper pasted on capa
780 × 1100 mm
provenance: artist's property
K 68294
purchased

20

Aleš Veselý (1935–2015)
In Which Direction Will They Roll?

ca. 1994
pencil, pen and ink, acrylic paint, collage on cardboard
760 × 1070 mm
provenance: artist's property
K 68295
purchased

i v díle Horčíčkových současníků Františka Tkadlíka a Antonína Machka.

18

Aleš Veselý (1935–2015)
Slon už netouží nést na zádech tak těžký náklad

1970
tužka a tuš na kartonu
506 × 454 mm
provenience: majetek autora
K 68293
zakoupeno

19

Aleš Veselý (1935–2015)
Klec v ptáku

1991–1993
tužka, tuš, pero, malba akrylem na xerokopii autorovy vlastní kresby, papír nalepený na capě
780 × 1100 mm
provenience: majetek autora
K 68294
zakoupeno

20

Aleš Veselý (1935–2015)
Jakým směrem se poválí?

kolem 1994
tužka, pero, tuš, akryl, koláž na kartonu
760 × 1070 mm
provenience: majetek autora
K 68295
zakoupeno



21

Aleš Veselý (1935–2015)

Compasses-Mountain

1984–1985

pencil, pen and ink, acrylic paint on cardboard

390 × 346 mm

provenance: artist's property

K 68296

purchased

Aleš Veselý is a highly regarded artist not only for his sculptural works; he also engaged intensively in graphic art and drawing. His large-format “drawings through painting” dating from the 1980s and 1990s that are imbued with a compelling expressive urgency have the monumentality of his environmental projects and cannot deny the passion of a sculptor. However, Veselý's drawings are more than just preparatory sketches for his sculptural objects. In themselves, they are profound psychological studies; existential testimonies to human life and the fate of the individual. In the drawing medium, the artist materialised visions that could hardly be produced in real life, creating objects/mechanisms in the form of massive wheels, compasses, and pendulums reacting to the gravitational pull of the Earth. Later on, he executed some of his designs in 3D form, such as the *Cage*, created in 1992, now kept in the collections of the National Gallery in Prague, which complements the new acquisition well.

21

Aleš Veselý (1935–2015)

Kružidlo-Hora

1984–1985

tužka, tuš, akryl na kartonu

390 × 346 mm

provenience: majetek autora

K 68296

zakoupeno

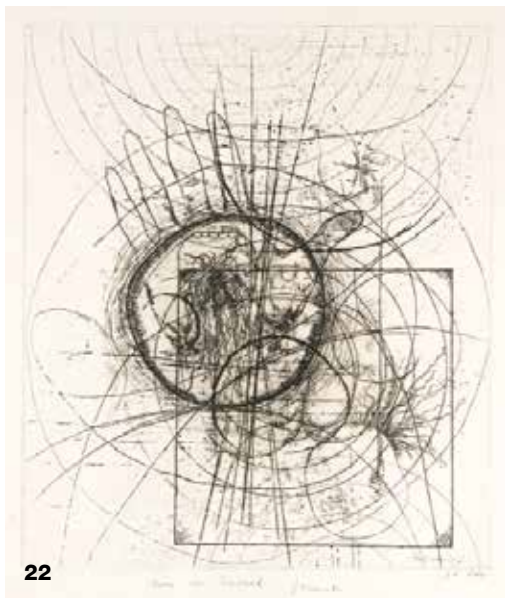
Aleš Veselý je uznávaným autorem nejen pro svá sochařská díla, věnoval se intenzivně také grafice a kresbě. Velkoformátové „kresby malbou“ z osmdesátých a devadesátých let naléhavého expresivního výrazu mají monumentalitu jeho environmentálních projektů a nezaprou zaujetí sochaře. Veselého kresby však nebyly pouze přípravnými skicami jeho objektů. Samy o sobě jsou hlubokými psychologickými studii, existencionální výpovědí o životě člověka a jeho osudu. V kresbě zhmotnil v realitě jen obtížně uskutečnitelné vize, vytvořil objekty – mechanismy v podobě velkých kol, kružidel a kyvadel reagující na gravitační působení Země. Některé návrhy posléze realizoval v plastické podobě, jako například *Klec* z roku 1992, jež je dnes uchovávána ve sbírkách Národní galerie v Praze a příhodně se doplňuje s novou akvizicí.



20



21



22



23



24

22

Jiří Valenta (1936–1991)

Untitled

1969

etching on paper

600 × 410 mm

provenance: Wiltrud Stoffregen-Reichelt Collection

R 267533

gift

23

Jiří Valenta (1936–1991)

Untitled

1969

etching on paper

710 × 530 mm

provenance: Wiltrud Stoffregen-Reichelt Collection

R 267534

gift

24

Jiří Valenta (1936–1991)

Untitled

1969

etching on paper

710 × 530 mm

provenance: Wiltrud Stoffregen-Reichelt Collection

R 267535

gift

Jiří Valenta was an important proponent of Czech Informel art. Together with Aleš Veselý and other artists, he was instrumental in staging non-public exhibitions called *Confrontations* in various art studios in the early 1960s. The prints donated by Wiltrud Stoffregen-Reichelt are representative of Valenta's output after he had emigrated from Czechoslovakia to Germany in 1968. Valenta's delicate etchings, on the borderline between abstraction and figuration, are a sort of anthropometric exercise as well as meditation on the life of man in this world. Traces of human existence

22

Jiří Valenta (1936–1991)

Bez názvu

1969

lept na papíře

600 × 410 mm

provenience: sbírka Wiltrud Stoffregen-Reichelt

R 267533

dar

23

Jiří Valenta (1936–1991)

Bez názvu

1969

lept na papíře

710 × 530 mm

provenience: sbírka Wiltrud Stoffregen-Reichelt

R 267534

dar

24

Jiří Valenta (1936–1991)

Bez názvu

1969

lept na papíře

710 × 530 mm

provenience: sbírka Wiltrud Stoffregen-Reichelt

R 267535

dar

Jiří Valenta byl významným představitelem českého informelu. Společně s Alešem Veselým a dalšími se zasloužil o realizaci neveřejných výstav *Konfrontací* v uměleckých ateliérech na začátku šedesátých let. Grafické listy darované paní Wiltrud Stoffregen-Reichelt přibližují Valentovu tvorbu po jeho emigraci z Československa do Německa v roce 1968. Valentovy křehké lepty, pohybující se mezi abstrakcí a figurací, jsou jakýmsi antropometrickým cvičením a zároveň meditací nad bytím člověka v tomto světě. Z transcendentálních geometrických čar vystupují

emerge from the transcendental geometric lines. These prints closely resonate with Valenta's work done prior to his emigration from his native country; one of the etchings is a direct variation on his *Small Portrait of Voice* from 1966.

The Collection of Asian Art

25

Xiao Songren (1907–?)

Landscape

China, 1920s–1930s

ink and colours on paper

123 × 47 cm

provenance: Vojtěch Chytil Collection

Vm 6709

purchased

Xiao Songren belonged to the first generation of Chinese painters who trained under the guidance of foreign masters or Chinese artists who had returned from studying art in Europe. He was born in Tianjin and his work was an original amalgamation of the tradition of Chinese ink painting and Western influences. He died young and only a few of his works have survived, making him virtually unknown today. However, the artist and collector Vojtěch Chytil, from whose collection this painting comes, held Songren's work in high regard. The landscape depicting mountain ranges on a river shore is painted in a distinctive brushwork technique and is coloured overall using Western-type colours.

26

Luo Baoshen (birth and death dates unknown, active in the 1920s–1930s)

Hydrangea

China, 1931

ink and colours on silk

33.5 × 44.5 cm

provenance: Vojtěch Chytil Collection

Vm 6710

purchased

Luo Baoshen was a member of Vojtěch Chytil's circle of students in Beijing in the 1920s. She devoted herself mainly to painting flowers and birds, and only a few of her extant works are known today. The image of a hydrangea sprig is a typical example of a genre painted chiefly by women. The works of Luo Baoshen appeared in large numbers at Vojtěch Chytil's interwar exhibitions staged in European metropolises, and the local audiences were very fond of them.

27

Six-Armed Bodhisattva

Tibet, 19th century

colours on paper

14 × 17 cm

provenance: Vojtěch Chytil Collection

Vm 6711

purchased

stopy lidské existence. Tyto grafické listy úzce rezonují s Valentovou tvorbou před odchodem z rodné země, jeden z leptů je přímou variací na *Malý portrét hlasu* z roku 1966.

Sbírka umění Asie

25

Siao Sung-žen (1907–?)

Krajina

Čína, 20.–30. léta 20. století

tuš a barvy na papíře

123 × 47 cm

provenience: sbírka Vojtěcha Chytila

Vm 6709

zakoupeno

Siao Sung-žen patřil k první generaci čínských malířů, kteří studovali pod vedením cizích učitelů nebo čínských malířů, kteří se vrátili ze studií v Evropě. Pocházel z Tiencinu a jeho tvorba originálním způsobem skloubila tradici čínské tušové malby se západními vlivy. Zemřel mladý a zachovalo se jen minimum jeho prací, takže dodnes zůstává téměř neznámý. Jeho díla si však vysoce cenil malíř a sběratel Vojtěch Chytil, z jehož sbírky tato malba pochází. Krajina zobrazující horské masivy na břehu řeky je namalována osobitou štetcovou technikou a plošně kolorována barvami západního typu.

26

Luo Pao-šen (data neznámá, činná ve 20.–30. letech 20. století)

Hortenzie

Čína, 1931

tuš a barvy na hedvábí

33,5 × 44,5 cm

provenience: sbírka Vojtěcha Chytila

Vm 6710

zakoupeno

Luo Pao-šen patřila k okruhu studentek a studentů Vojtěcha Chytila v Pekingu dvacátých let 20. století. Věnovala se především malbě květin a ptáků a v současné době je známo jen minimum jejích zachovaných prací. Obraz větévky hortenzie je typickým příkladem žánru, jemuž se věnovaly především ženy. Díla Luo Pao-šen se hojně objevovala na mezinárodních výstavách Vojtěcha Chytila v evropských metropolích a místní publikum si je velmi oblíbilo.

27

Šestiruký bódhisattva

Tibet, 19. století

barvy na papíře

14 × 17 cm

provenience: sbírka Vojtěcha Chytila

Vm 6711

zakoupeno

The small amulet-type picture portrays a six-armed Bodhisattva armed with a sword and other attributes that served Buddhist deities in protecting the dharma and its dissemination for the benefit of humankind. The work was probably a part of a larger scene, the remainder of which has not survived.

28

Dharmapala Yamantaka

Tibet, 18th century
colours on canvas
46 × 35 cm
provenance: Vojtěch Chytil Collection
Vm 6712
purchased

The painting depicts a terrifying deity with a flaming aureole and the complementary figures of other horrific and merciful gods in the lower and upper areas of the tableau. Chytil's collection of Tibetan art was amassed in northern China in the interwar period, when only little attention was devoted to collecting this kind of material. Owing to his contacts with prominent connoisseurs of Tibetan Buddhism of his time, Vojtěch Chytil was able to acquire works of superior artistic quality, as is the case of this painting.

29

Qiu Shihua (b. 1940)

Landscape

China, 1991
colours on fibrous paper
82 × 111 cm
provenance: private collection
Vm 6707
gift

Qiu Shihua is one of the most remarkable Chinese artists of today, who works in a style that is fairly unusual in contemporary Chinese art. Although he employs Western art techniques, his works are marked by profound traditional symbolism. As with this *Landscape*, most of his paintings are endowed with a sense of void in regard to the elements rendered using brush strokes, thus opening a visual space for the viewer's imagination. He embraces the Taoist tradition which has had a major impact on Chinese art from ancient times to this day.

30

Li Kuchan (1899–1983)

Three Herons on a Pine Tree

China, 1950s–1960s
ink and colours on paper
200 × 105 cm
provenance: private collection
Vm 6708
gift

Drobný talismanový obrázek znázorňuje šestirukého bódhisattvu vyzbrojeného mečem a dalšími atributy, které měly buddhistickým božstvům sloužit k ochraně dharmy a jejímu šíření ku prospěchu lidstva. Dílo bylo pravděpodobně součástí většího výjevu, jehož zbytek se nedochoval.

28

Dharmapála Jámantaka

Tibet, 18. století
barvy na plátně
46 × 35 cm
provenience: sbírka Vojtěcha Chytila
Vm 6712
zakoupeno

Malba znázorňuje děsivé božstvo s plamennou aureolou a doprovodnými postavami dalších hrozivých i smířlivých božstev ve spodní a horní části výjevu. Chytilova sbírka tibetského umění vznikala v severní Číně v meziválečném období, kdy byla sběratelství tohoto materiálu věnována jen malá pozornost. Díky kontaktům s předními znalci tibetského buddhismu své doby byl Vojtěch Chytil schopen získat díla vysoké umělecké kvality, podobně jako je tomu u této malby.

29

Čchiou Š'-chua (* 1940)

Krajina

Čína, 1991
barvy na vláknitém papíře
82 × 111 cm
provenience: soukromá sbírka
Vm 6707
dar

Čchiou Š'-chua je jedním z nejpozoruhodnějších čínských malířů současnosti a pracuje stylem v dnešní čínské tvorbě poměrně ojedinělým. Přestože tvoří západními technikami, vyznačují se jeho díla hlubokou tradiční symbolikou. Podobně jako u této *Krajiny* převládá u většiny jeho maleb princip prázdnoty nad prvky znázorněnými štětcovými tahy, čímž dává prostor divákově imaginaci a hlásí se k taoistické tradici, která silně ovlivnila čínské umění od nejstarších dob dodnes.

30

Li Kchu-čchan (1899–1983)

Tři volavky na borovici

Čína, 50.–60. léta 20. století
tuš a barvy na papíře
200 × 105 cm
provenience: soukromá sbírka
Vm 6708
dar



25



26



27

Li Kuchan was a student of the accomplished Chinese painters Qi Baishi and Xu Beihong, and in his oeuvre he continued in modernising Chinese painting, examining the possibilities of traditional ink painting techniques that had been employed by his noted masters. He specialised in flower-and-bird genre scenes, and the work bequeathed to the National Gallery in Prague by Jan Prousek is a typical example of his vigorous style. The former owner obtained the painting during his journeys to the People's Republic of China in the 1950s and 1960s, where he is said to have been repeatedly invited in the capacity of expert technical worker.

Li Kchu-čchan byl studentem významných čínských malířů Čchi Paj-š'e a Sü Pej-chunga a ve svém díle pokračoval v modernizaci čínské malby skrze možnosti tradičních tušových technik, tak jak je uplatňovali jeho slavní učitelé. Specializoval se na výjevy v žánru květin a ptáků a dílo, které odkázal Národní galerii Ing. Jan Prousek, je typickým příkladem jeho energického stylu. Původní majitel ho získal během svých cest do Čínské lidové republiky v průběhu padesátých a šedesátých let 20. století, kam byl údajně opakovaně zván jako odborný technický pracovník.



The Archive of the National Gallery in Prague

Personal files of the painter Vincenc Beneš (1883–1979)

accession no. AA 4271
transfer

The personal archival files of Vincenc Beneš comprise several groups of archivalia. Of particular interest among the painter's personal documents is an extant student ID from the Academy of Fine Arts in Prague. The correspondence (rather small in number) contains letters from Otto Gutfreund, Václav Špála and, above all, Emil Filla. Filla's letters dating from 1910–1913

Archiv Národní galerie v Praze

Osobní fond malíře Vincence Beneše (1883–1979)

př. č. AA 4271
převod

Osobní archivní fond Vincence Beneše obsahuje několik skupin archiválií. Z malířových osobních dokladů lze upozornit na dochovaný studijní průkaz z Akademie umění v Praze. V nepříliš rozsáhlé korespondenci nalezneme mimo jiné zprávy od Otty Gutfreunda, Václava Špály, především ale od Emila Filly. Fillovy dopisy z let 1910–1913 reflektují domácí a francouzskou uměleckou scénu, vydávání *Uměleckého měsíčníku* a činnost Skupiny výtvarných



reflect upon the Czech and French art scene, the publishing of the journal *Umělecký měsíčník* (Art Monthly), and the activities of the Group of Fine Artists. Beneš's membership in this association is also documented in the preserved catalogue to an exhibition held in the Berlin gallery Der Sturm in 1913. The files also include various personal photographs and dozens of photos of the artist's works.

31
Postcard from Emil Filla to Vincenc Beneš, 1913, accession no. AA 4271, Archive of the National Gallery in Prague

Personal files of the architect and artist Alois Metelák (1897–1980)

accession no. AA 4275
transfer

The personal files of Alois Metelák contain various archivalia of an official character related particularly to the artist and his family. In terms of importance, the individual documents are outweighed by a dossier that has to do with his release from the post of director of the State Professional School of Glassmaking in Železný Brod in April 1948. Another attractive group of documents is a corpus of letters written by Jože Plečnik in 1917–1948. This body of twenty-seven letters and postcards is complemented by a collection of thirty cut-outs from periodicals related to Plečnik's work in Prague.

32
Letter from Jože Plečnik to Alois Metelák, 1928, accession no. AA 4275, Archive of the National Gallery in Prague



umělců. Benešovo členství v tomto spolku dokládá též dochovaný katalog výstavy v berlínské galerii Der Sturm z roku 1913. Fond zahrnuje i několik osobních fotografií a desítky fotografií umělcova díla.

31
Pohlednice Emila Filly Vincenci Benešovi, 1913, př. č. AA 4271, Archiv Národní galerie v Praze

Osobní fond architekta a výtvarníka Aloise Meteláka (1897–1980)

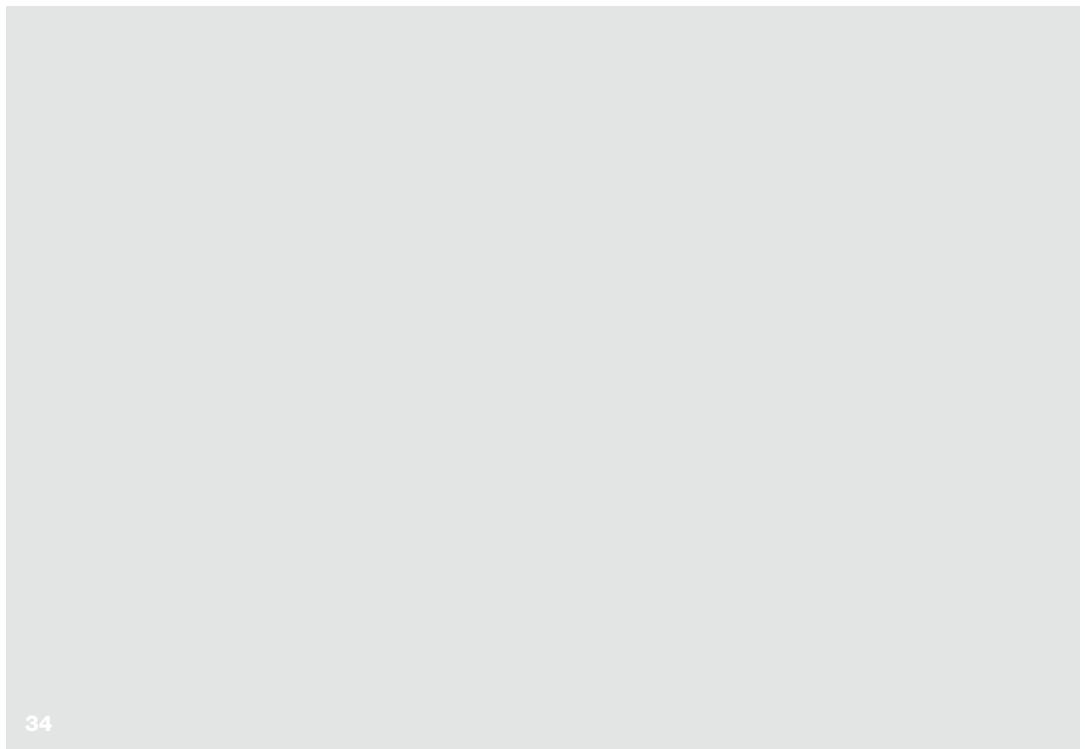
př. č. AA 4275
převod

V osobním fondu Aloise Meteláka nalezneme řadu archiválií úředního charakteru vztahujících se především k osobě původce a k jeho rodině. Jednotlivé doklady svou závažností přesahuje spis týkající se jeho zproštění funkce ředitele Státní odborné školy sklářské v Železném Brodě v dubnu 1948. Druhou atraktivní skupinou dokumentů je soubor korespondence Jože Plečnika z let 1917–1948. Celkem 27 dopisů a pohlednic doprovází navíc soubor 30 výstřížků z tisku o Plečnikově práci v Praze.

32
Dopis Jože Plečnika Aloisi Metelákoví, 1928, př. č. AA 4275, Archiv Národní galerie v Praze



33



34

© Henry Moore, OOA-S 2021

Personal files of the sculptor Karel Novák (1871–1955)

accession no. AA 4276

gift of Petr Novák

The personal archival files of Karel Novák shed light on the work of this lesser-known Prague sculptor and designer. The majority of the files comprises an extensive collection of photographs documenting Novák's own professional activities, both his figurative work and his designs and decorations of building interiors and exteriors. Of particular interest among the fragments of preserved correspondence are the letters of the sculptor Albín Polášek. The account books, for their part, give a glimpse of the financial aspect of Novák's workshop. The files also include printed design sheets for the decoration of architecture, dating from the late nineteenth and early twentieth centuries that come from Austria and Germany.

33

Karel Novák, *Light Bearer* for the Municipal House in Prague, photograph, 1908, accession no. AA 4276, Archive of the National Gallery in Prague

Supplement files to the personal files of the architect Ladislav Machoň (1888–1973)

accession no. AA 4270

transfer

The supplement files to the personal files of Ladislav Machoň consist of a number of diplomas and certificates of honour that Machoň received between 1910–1940. The oldest is a diploma from the Royal Bohemian School of Fencing in Prague. Related to sports are also a complimentary certificate and a com-

Osobní fond sochaře Karla Nováka (1871–1955)

př. č. AA 4276

dar Petra Nováka

Osobní archivní fond Karla Nováka přibližuje dílo méně známého pražského sochaře a dekoratéra. Podstatnou část fondu zaujímá rozsáhlý soubor fotografií dokumentujících Novákovu vlastní činnost, ať už se jedná o volnou figurální tvorbu nebo dekorativní výzdobu interiérů i exteriérů budov. Z torza dochované korespondence vynikají dopisy sochaře Albína Poláška. Účetní deníky z let 1900–1941 zase dovolují nahlédnout na finanční stránku Novákovy dílny. Součástí fondu jsou též tištěné vzorníky pro výzdobu architektury z přelomu 19. a 20. století pocházející z Rakouska a Německa.

33

Karel Novák, *Světloňoš* pro Obecní dům v Praze, fotografie, 1908, př. č. AA 4276, Archiv Národní galerie v Praze

Dodatek osobního fondu architekta Ladislava Machoně (1888–1973)

př. č. AA 4270

převod

Dodatek osobního fondu Ladislava Machoně tvoří několik diplomů a čestných uznání, které Machoň obdržel během let 1910–1940. Nejstarším z nich je diplom Královské české zemské šermířské školy v Praze. Se sportem souvisejí i pochvalné uznání a pamětní list jezdecké společnosti z let 1927, respektive 1940. Převládají ovšem diplomy z výstav, mezi kterými vynikají ocenění ze Světových výstav v Bruselu v roce 1935 a v Paříži v roce 1937, kde

memorative sheet issued by the equestrian society in 1927 and 1940, respectively. These are outnumbered, however, by diplomas he received from exhibitions; especially salient among them are awards from the World's Fairs in Brussels in 1935 and Paris in 1937, where Machoň obtained a Gold Medal (Group V) and, together with the painter and graphic artist Jaroslav Benda, also a certificate of honour (Group VIII).

Supplement files to the personal files of the architect Josef Karel Říha (1893–1970)

accession no. AA 4267

transfer

The supplement files to the personal files of Josef Karel Říha are comprised mainly of a numerous collection of prints in the form of individual publications and cut-outs. Most of them are devoted to the theory of architecture and the urban development of towns and villages. Some of the texts were written by Josef Karel Říha himself. The supplement files also contain materials on architectural alterations of buildings and open spaces; for instance, in Humpolec, Františkovy Lázně, Mariánské Lázně, and Prague, with the documentation on the construction of the Motol crematorium being of particular interest. Equally noteworthy are documents providing additional information about Říha's biographical data and his family correspondence.

Photographic documentation of short-term and long-term exhibitions of the National Gallery in Prague and other exhibitions in Czechoslovakia

accession no. AA 4269

transfer

gift of Jaroslava Mrázová

The extensive volume of photographs visually documents short- and long-term exhibitions, in the installation designs of which the donor collaborated, above all with the National Gallery in Prague. In 1961–1966, these included short-term exhibitions of works by Antonín Slavíček, Bohumil Kafka, Jan Preisler, and Henry Moore, and long-term exhibitions mounted in Sternberg Palace, the Museum of Decorative Arts in Prague, the Municipal Library in Prague, and at the castle Kost near Sobotka.

34

Exhibition *Henry Moore. Sculptures and Drawings (1924–1964)*, Prague, Sternberg Palace, photograph, 1966, accession no. AA 4269, Archive of the National Gallery in Prague

Machoň získal nejen zlatou medaili (skupina V), ale též spolu s malířem a grafikem Jaroslavem Bendou čestné uznání (skupina VIII).

Dodatek osobního fondu architekta Josefa Karla Říhy (1893–1970)

př. č. AA 4267

převod

Doplňky osobního fondu Josefa Karla Říhy se skládají zejména z početného souboru tisků, ať již ve formě samostatných publikací nebo výstřižků. Většina z nich je zaměřena na teorii architektury, urbanistický rozvoj měst i vesnic. Některé z textů pocházejí přímo od Josefa Karla Říhy. Dodatky dále obsahují doklady k architektonickým úpravám budov a prostranství, například v Humpolci, Františkových Lázních, Mariánských Lázních a Praze, kde vyniká dokumentace ke stavbě motolského krematoria. Nelze opomenout ani doklady doplňující Říhovy životopisné údaje a rodinnou korespondenci.

Fotografická dokumentace výstav a expozic Národní galerie a dalších výstav v Československu

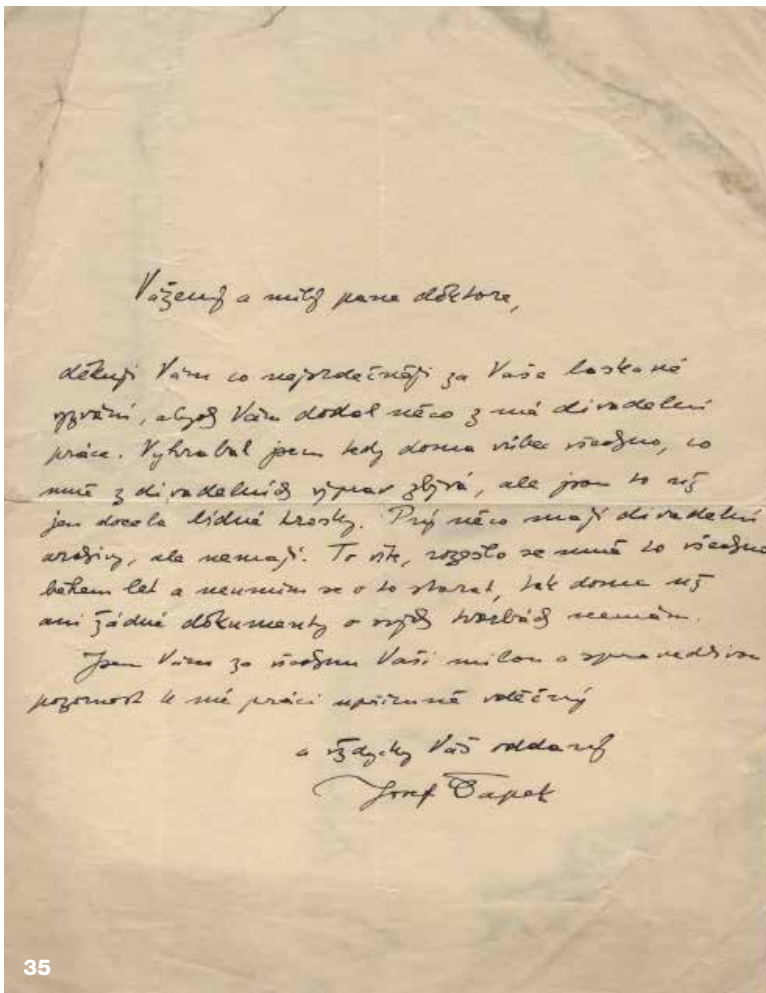
př. č. AA 4269

dar Jaroslavy Mrázové

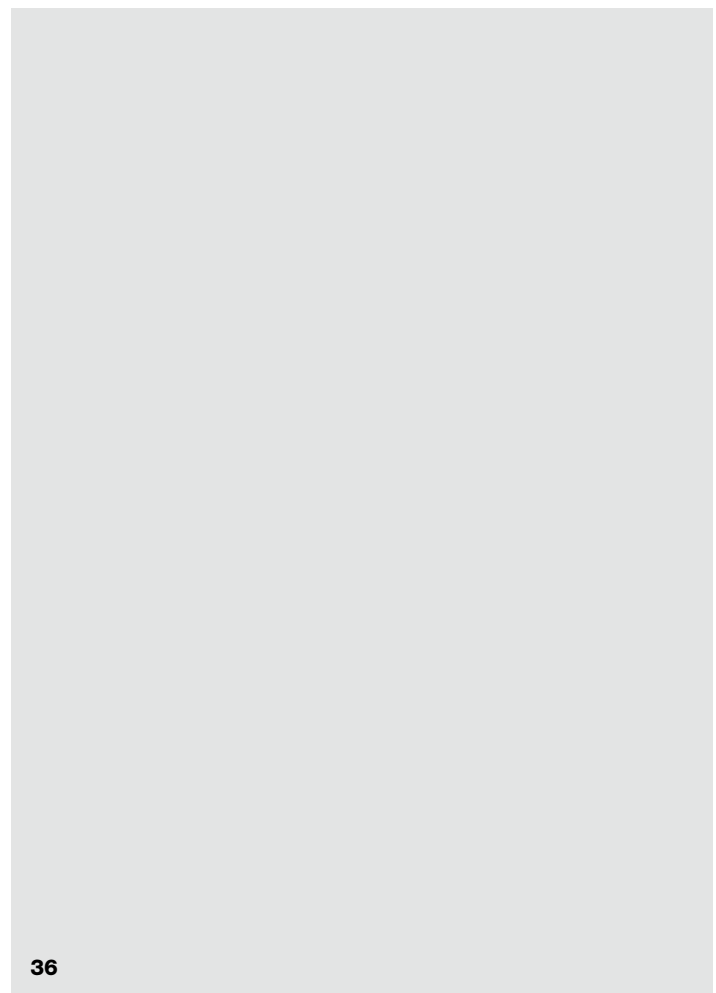
Obsáhlý soubor fotografií obrazově dokumentuje krátkodobé výstavy a stálé expozice, na kterých donátorka architektonicky spolupracovala především s Národní galerií v Praze. V letech 1961–1966 se jednalo například o výstavy díla Antonína Slavíčka, Bohumila Kafky, Jana Preislera, Henryho Moorea, nebo o expozice ve Šternberském paláci, Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, Městské knihovně v Praze a na hradě Kost u Sobotky.

34

Výstava *Henry Moore. Plastiky a kresby (1924–1964)*, Praha, Šternberský palác, fotografie, 1966, př. č. AA 4269, Archiv Národní galerie v Praze



35



36

© Arnold Newman, OOA-S 2021

Collection of letters from Czech artists and art historians to Jaromír Pečírka (1891–1966)

accession no. AA 4285

gift of Marta Hurdálková

The small corpus of letters contains a part of the personal correspondence of the art historian Jaromír Pečírka. The authors of the letters include the painters Václav Špála, Emil Filla, František Muzika, Jan Bauch, Karel Černý, Max Švabinský, Alois Wachsman, Josef Čapek, and Jan Zrzavý, sculptors Karel Dvořák and Josef Wagner, and the art historian Max Dvořák. For the most part, these are individual items. Of special interest are letters from František Muzika from 1931, in which he criticises the situation in the publishing house Aventinum, a letter from Jan Zrzavý from 1935 that describes life in France, and a letter from Emil Kratochvíl from 1940 that discusses the work of Jan Preisler.

35

Letter from Josef Čapek to Jaromír Pečírka, undated, accession no. AA 4285, Archive of the National Gallery in Prague

Soubor dopisů českých umělců a historiků umění Jaromíru Pečírkově (1891–1966)

př. č. AA 4285

dar Marty Hurdálkové

Početně menší konvolut dopisů obsahuje část osobní korespondence historika umění Jaromíra Pečírky. Mezi autory dopisů nalezneme malíře Václava Špálu, Emila Fillu, Františka Muziku, Jana Baucha, Karla Černého, Maxe Švabinského, Aloise Wachsmana, Josefa Čapka, Jana Zrzavého, sochaře Karla Dvořáka a Josefa Wagnera nebo historika umění Maxe Dvořáka. Většinou se jedná o jednotliviny, z nichž vynikají především dopisy Františka Muziky z roku 1931 kritizující poměry v nakladatelství Aventinum, list Jana Zrzavého z roku 1935 popisující život ve Francii nebo dopis Emila Kratochvíla z roku 1940 přibližující dílo Jana Preislera.

35

Dopis Josefa Čapka Jaromíru Pečírkově, bez datace, př. č. AA 4285, Archiv Národní galerie v Praze

Supplements to the Collection of Exhibition Posters
accession nos. APL 6950 – APL 6986
transfer

The new acquisitions to the Collection of Exhibition Posters date prevalently from the late 1980s and early 1990s and are related to exhibitions of artists on the margins of the official art scene. Predominant among the institutions are posters from the Prague City Museum. Apart from a poster to the exhibition of the American photographer Arnold Newman (1989), there are, for example, posters to exhibitions of Jiří Sopko (1986–1987), Dagmar Hochová (1989), and the Art Group Stubborn (Tvrdošijní) and Guests, Part II (1987). Among other institutions represented, note should be made of the poster to the exhibition of Mikuláš Medek held in Aš (1989) and the unique poster to the art project Old Town Courtyards (1990). The posters in the collection attest to the less restrictive political situation in the late 1980s and the gradual inclusion of artists who had been previously disregarded by the official authorities into mainstream art organisations.

36

Poster to the exhibition of Arnold Newman, Prague, Prague City Gallery, 1989, accession no. APL 6962, Archive of the National Gallery in Prague

Translated by Linda Leffová

Dodatky do Sbírký plakátů výstav
př. č. APL 6950 – APL 6986
převod

Nové přírůstky do Sbírký plakátů výstav pocházejí převážně z přelomu osmdesátých a devadesátých let 20. století a vztahují se k výstavám umělců pohybujících se na okraji oficiální scény. Z institucí převažují plakáty Galerie hlavního města Prahy. Kromě plakátu výstavy amerického fotografa Arnolda Newmana z roku 1989 to jsou například plakáty výstavy Jiřího Sopka (1986–1987), Dagmar Hochové (1989) nebo skupiny Tvrdošijní a hosté, 2. část (1987). Z dalších institucí je možno zmínit plakát výstavy Mikuláše Medka v Aši (1989) nebo unikátní plakát k akci Staroměstské dvorky (1990). Plakáty zastoupené v souboru svědčí o výrazném uvolňování situace na konci osmdesátých let 20. století a pronikání systémem neuznávaných umělců i do mainstreamových organizací.

36

Plakát výstavy Arnolda Newmana, Praha, Galerie hlavního města Prahy, 1989, př. č. APL 6962, Archiv Národní galerie v Praze

Olga Kotková, ed., *Hans Holbein the Elder: Hohenburg Altarpiece*, Prague: National Gallery in Prague, 2020

MAGDALÉNA NESPĚŠNÁ HAMSÍKOVÁ

The two panels of the movable wings of the *Hohenburg Altarpiece*, made by Hans Holbein the Elder and now a part of the collections at the National Gallery in Prague, are the subject of a recently published thorough monograph, and they hold an important position in the oeuvre of this Swabian master painter active towards the end of the Late Gothic and the ensuing Renaissance era. Firstly, they are signed by the artist, and secondly, they were made using an exceptional technique – the monochrome painting style known as grisaille. The thematic composition, which includes scenes from the legend of St Odile, is also unusual. Unfortunately, there is little information about who commissioned the altarpiece, but the most probable hypothesis is that it was made for the Augustinian abbey consecrated to St Odile in Hohenburg, Alsace, which may have been Hans Holbein's destination during his visit to Alsace in 1509.¹ A second theory promotes the possibility that it was commissioned for Augsburg, where St Odile also garnered a strong cult following.²

The paintings have previously been the subject of many studies.³ The presented monograph about the *Hohenburg Altarpiece* was produced under the editorial supervision of Olga Kotková, the Curator of the National Gallery in Prague's Collection of Old European Art, and is the result of a project sponsored by BNP Paribas Czech Republic and the Paribas Foundation in Paris. The main goal of the endeavor

Olga Kotková (ed.), *Hans Holbein starší: Hohenburský oltář*, Praha: Národní galerie v Praze, 2020

Dvě desky pohyblivých křídel tzv. *Hohenburského oltáře* ze sbírek Národní galerie v Praze od Hanse Holbeina staršího, kterým se nyní dostalo důkladného monografického zpracování, mají v rámci oeuvre tohoto švábského mistra přelomu pozdní gotiky a renesance významné postavení. Jednak jde o signované dílo, jednak je výjimečná jeho technika – monochromní malba, zv. grisaj. Neobvyklá je také námětová skladba s epizodou z legendy o sv. Otýlii. O objednateli oltáře nemáme bohužel žádné doklady, nicméně z hypotéz se jeví jako nejpravděpodobnější určení pro augustiniánský klášter sv. Otýlie v alsaském Hohenburgu, jenž mohl být cílem cesty Hanse Holbeina při jeho návštěvě Alsaska v roce 1509.¹ Druhá teorie hovoří pro samotný Augsburg, kde byl rovněž silně zakořeněn kult této svěťice.²

our was to carry out detailed technical research and to restore the artwork, which was performed by the Restoration Department of the National Gallery in Prague under the guidance of Adam Pokorný.

The first part of the publication presents basic information about Hans Holbein the Elder's oeuvre, and again addresses the topic of the origin of the altarpiece and the response to the painting within the context of the art of the artist's contemporary circle. The technical information collected during the restoration process and presented in the second section of the book is of particular significance. Surprisingly, this is the first research ever performed regarding the technique Holbein used for this artwork. With the exception of the also just recently restored *The Grey Passion* and the associated monograph, the depth of detail found in the documentation and the complexity of the restoration intervention is unparalleled in relation to the oeuvre of this master painter.⁴

The paintings were subsequently added to the National Gallery in Prague's *Old Masters* exhibition in the Schwarzenberg Palace. Their placement together with Bernhard Strigel's *The Crucifixion* evokes the former function of the open retable with its wings painted on both sides and the (now missing) central panel.⁵ However, when viewing this arrangement, one needs to keep in mind that if the original central section were painted, it is most probable that the colour scheme of the wings would correspond to it; that is to say, it would have been monochrome. Olga Kotková takes this possibility into consideration, but also mentions that the altarpiece could possibly have been a diptych or the central section a carved piece. She expects that the central section would have depicted one of the Marian scenes based on the way the Virgin Mary was revered at the Hohenburg Abbey at that time. Of the two theories regarding the origin of the altarpiece, both the author as well as Marius Winzeler, who wrote the introductory essay, are inclined to support Hohenburg as the place of origin. Kotková justifiably draws attention to the hospital function of the abbey, pointing out that the majority of the depicted saints are associated with intercessions at the hour of death and protection against illnesses, while St Augustine is the religious order's patron. Eschatological ideology is supported by both the scene depicting the miraculous freeing of Odile's father, Adalrich, from purgatory, and the theme of the Death of the Virgin, which is the usual exemplum of a good death.

Another interesting issue addressed in this part of the catalogue is the actual technique that was used. With reference to the contemporary popularity of drawings on toned paper, when some that have been preserved were created by Holbein's hand, Kotková considers the possibility that in the case of these panel paintings, there was a purely aesthetic objective to make them resemble drawings or works of illumination. She explains that the way the figures have been collectively clustered evokes the sense of a Late Gothic relief.

The monochrome painting technique is fascinating not only from the aesthetic perspective but also because

Malbám se již v minulosti dostalo mnohočetného zpracování.³ Předkládaná monografie *Hohenburského oltáře*, vzniklá pod editorským patronátem kurátorky Sbírký starého evropského umění Olgy Kotkové, je výsledkem projektu sponzorovaného nadací BNP Paribas Czechia a Pariba Foundation v Paříži. Jeho hlavním úkolem bylo restaurování a podrobný technologický průzkum tohoto díla, prováděné v Restaurátorském oddělení Národní galerie v Praze pod vedením Adama Pokorného.

První část publikace přináší základní poznatky o díle Hanse Holbeina a opětovně se věnuje právě původu oltáře či ohlasu maleb v soudobé tvorbě jeho okruhu. Mimořádně významným přínosem knihy jsou pak data technologického rázu v její druhé části, nashromážděná při příležitosti restaurování. Jedná se totiž kupodivu o první průzkum Holbeinovy techniky provedený na tomto jeho díle vůbec a mírou podrobnosti dokumentace a obtížnosti zásahu nemá, kromě nedávno rovněž restaurovaných a monograficky zpracovaných Holbeinových *Šedých pašijí*, v rámci oeuvre tohoto mistra obdoby.⁴

Malby byly následně umístěny do expozice Národní galerie v Praze *Starí mistři* ve Schwarzenberském paláci. Jejich uspořádání společně s *Ukřižováním* Bernharda Strigela evokuje původní funkci otevřeného retáblu s oboustranně malovanými křídly a (nyní chybějícím) středem.⁵ Je ovšem třeba mít při percepci této sestavy na paměti, že pokud byla střední část malovaná, nejspíše by křídla odpovídala jeho barevnosti, tedy byla by monochromní. Tuto možnost zvažuje Olga Kotková s tím, že mohlo popřípadě jít i o diptych nebo mohl být střed řezaný. Autorka předpokládá ve středu některý mariánský výjev na téma oslavení, což vychází z dobové úcty k Panně Marii v klášteře sv. Otýlie v Hohenburgu, k němuž se jako k místu určení ze dvou zmíněných teorií kloní jak sama autorka, tak i Marius Winzeler v úvodní stati ke knize. Olga Kotková oprávněně poukazuje na souvislost se špitální funkcí kláštera s tím, že většina zobrazených světců je spojena s přímlovou v hodině smrti a ochranou proti nemocem, sv. Augustin pak představuje řádového patrona. Eschatologický náboj má také, vedle svatootilské scény se zázračným vysvobozením jejího otce Adalricha z očiště, námět Smrti Panny Marie jakožto obvyklého exempla dobré smrti.

Další zajímavou otázkou, kterou se zabývá tato část katalogu, je samotná technika. S poukazem na tehdy oblíbené kresby na tónovaném papíře, které se dochovaly i z ruky samotného Holbeina, zvažuje Olga Kotková u těchto maleb čistě estetický záměr připodobnění deskových obrazů ke kresbám či iluminacím. Aditivní nahuštění postav pak autorka vysvětluje evokací pozdně gotického reliéfu.

Technika monochromní malby je fascinující nejen esteticky, ale i svým vícevrstevnatým kontextem. K nejstaršímu jejímu užití patří již fresky v kapli Arena v Padově od Giotta, a to v personifikacích Ctností a Neřestí. Zde šlo nejspíše o moralistní rovinu spojenou s vezdejšími světem, odděleným od nebeské sfé-

of its multi-layered context. Some of the oldest examples of its use include Giotto's frescoes in the Arena Chapel in Padua, specifically his personifications of the *Vices* and the *Virtues*. In that case, it is more likely that it was used to express the moralistic level associated with the daily world, separated from the eternal heavenly sphere expressed in biblical themes that were rendered in colour.⁵ As far as Giotto's followers were concerned, particularly with regard to murals, we find that monochrome paintings – regardless of whether they were depictions of the planetary gods, busts of emperors, or personifications of the seven liberal arts – were subordinate to the main, usually biblical scenes.⁷ A similar function was fulfilled by the Early Netherlandish Old Testament scenes “carved” in the architectural segments supplementing the main New Testament themes, which satisfied the medieval need for typological parallelism. This technique reached the peak of illusionism – usually through imitating unpolychromed sculptures most often placed on the outer sides of altarpiece wings – in the Netherlands and, after 1500, even amongst German masters. During the same period in Italy, it was probably Andrea Mantegna's paintings that were the most successful in conveying ancient bronze or stone reliefs, and even cameos.⁸ The reasons this technique was chosen range from the aim to artistically emphasise either distance or, conversely, the continuity between historical epochs or between the earthly and heavenly spheres, and end with the first paragone in the sense of intentionally demonstrating the abilities of a painter, which were not limited by material, as compared to a sculptor.⁹

An interesting contribution in this regard is the work of Thomas Dittelbach, who noticed a homogeneous group of repeated occurrences of grisaille murals in fifteenth-century Augustinian monasteries in Italy.¹⁰ According to Dittelbach's hypothesis, grisaille depiction stems from St Augustine's theory of perceiving and understanding an image, where he differentiated between earthly light – “lux” – and heavenly light – “lumen”. Thus, a painter, by recognising that every imitation of actual light fails, abstracts his colour palette, and the painting then enters the mind as something of an empty template, which can be endowed with new colour values through the lens of a spiritual vision. According to the author, the goal of these colour-reduced murals demonstrates a deviation away from the sensory world in the way promoted by the Augustinians. It may be worth considering whether the connection with Augustinian theology could be the direction of further research about the *Hohenburg Altarpiece*, as this particular artwork is unusual in that the grisaille technique was used on all of its sides. Additionally, like in the case of Holbein's *The Grey Passion*, where associations with contemporary Passion Plays were identified in the content because of the way in which the figure of the soldier Malchus was replicated,¹¹ we might also think about how the *Hohenburg Altarpiece* functioned within the context of the liturgical space and hospital. It is however certain that Olga Kotková was cautious in her interpretation, because

ry věčnosti barevně ztvárněných biblických námětů.⁶ U Giottových následovníků pak, zvláště v nástěnné malbě, spatřujeme monochromní malby jako prvky podřízené hlavním, většinou biblickým dějům, ať už jde např. o planetární božstva, busty císařů nebo personifikace sedmi svobodných umění.⁷ Podobnou funkci mají v rané nizozemské malbě starozákonní scény „vytesané“ na architektonických člancích doplňujících hlavní, novozákonní děj, jež umožňují vyhovět středověké vášni pro typologický paralelismus. Vrcholu iluzionismu dosáhla tato technika – imitující většinou nepolychromované sochy, umístěné nejčastěji jen na vnějších stranách oltářních křídel – u Nizozemců a po roce 1500 i u německých mistrů. V téže době pak v Itálii asi nejlépe evokoval antické bronzové či kamenné reliéfy, nebo dokonce kameje Andrea Mantegna.⁸ Výklady volby této techniky se nesou od výtvarného zdůraznění distance, nebo naopak kontinuity mezi historickými epochami či světem vezdejším a nebeským až po první paragone ve smyslu záměrné demonstrace schopností malíře oproti sochaři, nelimitovaného materiálem.⁹

Zajímavým příspěvkem v této souvislosti je práce Thomase Dittelbacha, který si povšiml homogenní skupiny opakovaného výskytu grisajových nástěnných maleb v prostředí italských augustiniánských klášterů 15. století.¹⁰ Dle Dittelbachovy teorie pramení grisajové zobrazení v teorii poznání a chápání obrazu u sv. Augustina, který rozlišoval světlo pozemské, „lux“, a světlo nebeské, „lumen“. Malíř tak skrze poznání, že každá imitace skutečného světla ztroskotá, abstrahuje svou barevnou paletu, přičemž jeho obraz vstupuje do mysli jako jakási prázdná šablona, která může být ve spirituální vizi nadána novými barevnými hodnotami. Podle autora může být tedy cílem těchto barevně redukováných nástěnných maleb demonstrace odklonu od smyslového světa, prosazovaného augustiniány. Možná by stálo za úvahu, zda by souvislost s teologií augustiniánů nemohla být cestou, kudy by se mohlo vydat další bádání o *Hohenburském oltáři*, neboť ten je neobvykle pokryt grisajovou malbou na všech stranách. Podobně, jako například u Holbeinových *Šedých pašijí*, kde byly zjištěny obsahové souvislosti s dobovými pašijovými hrami, a to díky zmnožení postavy vojáka Malcha,¹¹ se můžeme též zamýšlet na tím, jak fungoval *Hohenburský oltář* v rámci liturgického prostoru a špitálu. Je však samozřejmé, že Olga Kotková byla ve výkladu zdrženlivá, neboť původ oltáře není podložen žádnými písemnými prameny.

Druhá část katalogu je výsledkem mezioborové spolupráce. Je zpracována restaurátory Adamem Pokorným, Liborem Kocandou, Lucií Kouřilovou, pracovníky Chemické laboratoře Radkou Šefců, Václavou Antuškovou, Martinou Bajeux Kmoníčkovou ve spolupráci s Václavem Pitthardem z Chemicko-technologické laboratoře v Kunsthistorisches Museum Wien. Přináší významná data nejen o samotném restaurování, které bylo velmi náročné s ohledem na stav desek a jejich monochromní barevnost, ale také o technice malby a malířském po-

the origin of the altarpiece is not documented by any written sources.

The second section of the catalogue is the result of interdisciplinary cooperation. It was prepared by the restorers Adam Pokorný, Libor Kocanda, and Lucie Kouřilová, and staff members from the Chemical Laboratory Radka Šefců, Václava Antušková, and Martina Bajoux Kmoníčková, working in collaboration with Václav Pitthard from the Chemical and Technical Laboratory of the Kunsthistorisches Museum in Vienna. It presents important information not only about the restoration itself, which was quite complicated given the condition of the panels and the monochrome colour scheme, but also about the painting technique that was used and the artist's painterly approach. The description of the painterly construction of the *Hohenburg Altarpiece* provides an important contribution to knowledge about Hans Holbein the Elder's workshop practices. The authors also compared their findings with the existing findings about Holbein's *The Grey Passion* and identified that a similar technique was used by the artist in both cases.¹²

Great attention was paid to such aspects as, for example, the selection of a suitable adhesive for repairing delaminated sections of painting, and an appropriate consolidant for fixing the paint layer in order to ensure that there were no colour deviations from the original painting, particularly in the highly degraded azurite layers. Also praiseworthy is the map that was designed to show the damage to the painting and the secondary interventions that were carried out, and it will serve as valuable archive material. The texts focus on the smallest details and leave no doubt as to the fact that the National Gallery in Prague's Restoration Department is amongst the top workplaces in this field at the international level.

Overall, this publication is a great contribution to the knowledge regarding not only Holbein's painting but also his painting practices. All that remains to be said is that it is wonderful that sufficient financing was found for such an important endeavour.

Notes

- 1 Georg Habich, "Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. Ä.", *Monatshefte für Kunstwissenschaft* I, 1908, 11–15.
- 2 Most recently, Katharina Krause, *Hans Holbein der Ältere* (Munich–Berlin: 2002), esp. 135.
- 3 Olga Kotková, ed., *National Gallery in Prague: German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries, Illustrated Summary Catalogue II/1* (Prague: 2007). Includes specification of relevant literature.
- 4 Elsbeth Wiemann, ed., *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, exh. cat., Staatsgalerie Stuttgart (Stuttgart: 2010).
- 5 *Old Masters* exhibition, Schwarzenberg Palace, Prague, 2020, curator: Marius Winzeler, exhibition architects: Josef Pleskot, Eva Vopátková, Norbert Schmidt.
- 6 Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, diss., Bryn Mawr College (Pennsylvania: 1966).
- 7 See Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – Die Grisailen, Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento* (Berlin: 2007), esp. 143–159.

stupu. Popsaná malířská výstavba *Hohenburského oltáře* zásadně přispívá k poznání dílenské praxe u Hanse Holbeina staršího. Získané poznatky autoři také komparovali s poznatky o Holbeinových *Šedých pašijích* a zjistili obdobnou techniku.¹²

Značná pozornost byla věnována například výběru vhodného adheziva pro upevnění uvolněné malby a vhodného konsolidantu pro zajištění barevné vrstvy, aby nedošlo k jakýmkoliv barevným odchylkám v původní malbě, zvláště u velmi degradované vrstvy azuritu. Oceňujeme také vytvoření mapy poškození malby a jejích druhotných zásahů, která poslouží jako cenný archivní materiál. Texty jdou do nejmenších podrobností a nenechávají nás na pochybách o tom, že Restaurátorské oddělení Národní galerie v Praze patří ke špičkovým pracovištím svého oboru v celosvětovém měřítku.

Publikace je tedy celkově velkým přínosem k poznání nejen Holbeinových maleb, ale i jeho malířské praxe, a nezbyvá než konstatovat, že je skvělé, že se na tak významný počín našly finanční prostředky.

Poznámky

- 1 Georg Habich, Ein Burgkmairbildnis von Hans Holbein d. Ä., *Monatshefte für Kunstwissenschaft* I, 1908, s. 11–15.
- 2 Naposledy Katharina Krause, *Hans Holbein der Ältere*, München–Berlin 2002, zvl. s. 135.
- 3 Olga Kotková (ed.), *National Gallery in Prague, German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries, Illustrated Summary Catalogue II/1*, Prague 2007, zde literatura.
- 4 Elsbeth Wiemann (ed.), *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, kat. výst., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 2010.
- 5 Expozice *Staří mistři*, Schwarzenberský palác, Praha, 2020, kurátor Marius Winzeler, architekti výstavy Josef Pleskot, Eva Vopátková a Norbert Schmidt.
- 6 Selma Pfeiffenberger, *The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua*, disertační práce, Bryn Mawr College, Pennsylvania 1966.
- 7 Viz Sabine Blumenröder, *Andrea Mantegna – Die Grisailen, Malerei, Geschichte und antike Kunst im Paragone des Quattrocento*, Berlin 2007, zvl. s. 143–159.
- 8 Ibidem.
- 9 Constanze Itzel, *Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts*, disertační práce, Universität Heidelberg, Heidelberg 2004, <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5740/>, zde další literatura, vyhledáno 15. 6. 2021.
- 10 Thomas Dittelbach, *Das monochrome Wandgemälde Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien*, Hildesheim – New York 1993, zvl. s. 161–163.
- 11 Kurt Löcher, *Die Graue Passion von Hans Holbein d. Ä. Der Knecht Malchus bei Holbein und im Spiegel mittelalterlicher Passionsspiele*, in: Wiemann (cit. v pozn. 4), s. 75–83.

8 Ibid.

9 Constanze Itzel, *Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts*, dissertation, Universität Heidelberg (Heidelberg: 2004), <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5740/>, accessed 15 June 2021. Includes specification of additional literature.

10 Thomas Dittelbach, *Das monochrome Wandgemälde: Untersuchungen zum Kolorit des frühen 15. Jahrhunderts in Italien* (Hildesheim – New York: 1993), esp. 161–163.

11 Kurt Löcher, “Die Graue Passion von Hans Holbein d. Ä. Der Knecht Malchus bei Holbein und im Spiegel mittelalterlicher Passionspiele”, in: Wiemann, *Hans Holbein d. Ä. Die Graue Passion in ihrer Zeit*, 75–83.

12 Adam Pokorný described the painting construction of the *Hohenburg Altarpiece* as having been carried out using a technique inherent in drawings on toned paper, which was preceded by a highly-detailed preliminary sketch of the composition, most probably made using charcoal. The drawing was then accentuated using a brush. This was followed by modelling, carried out using wash painting techniques and the final hatching. Although the initial sketch was removed during the actual painting process, laboratory research discovered some visible remnants. In the case of *The Grey Passion*, traces of lead were revealed, which indicate the artist’s use of leadpoint prior to the subsequent extension of the lines using the wet brush painting medium.

Translated by Veronika Lopaurová

12 Adam Pokorný popsal malířskou výstavbu *Hohenburského oltáře* jako techniku vlastní kresbám na tónovaném papíře, které předcházel důkladný prvotní rozkres kompozice, nejspíše uhlovou černí. Následně byla tato kresba zvýrazněna štětcem. V této fázi byly zjištěny autorské změny. Poté byla nanesena modelace lavírováním a nakonec svrchní štětcová kresba se šrafurou. Prvotní rozkresba byla během malířského procesu odstraněna, ale jsou po ní patrné zbytky, zjištěné laboratorním průzkumem. V případě *Šedých pašijí* byly odhaleny stopy olova, což ukazuje na použití olůvka před následným vytažením linií mokrým médiem štětcové kresby.

Archive of the National Gallery in Prague: *Art in the Archive* Book Series

The Archive of the National Gallery in Prague administers, processes, and provides access to archive materials associated with the visual arts in the Czech Republic. The archive's most valuable fonds include the remnants of the archives of various Prague-based brotherhoods of painters, the fonds of the gallery's legal predecessors, and the documents of the National Gallery in Prague itself. These institutional fonds are supplemented with a diverse range of the written estates of artists and art collectors, historians, theoreticians, and critics. The main long-term tasks of the archive also include making certain appealing archive materials accessible in the form of special editions. These have been published since 2009 in a book series entitled *Umění v archivu* (Art in the Archive). The annotated original text of the archival materials in question is the basis of each volume in the series, and both an introductory expert study placing the relevant documents into a broader context and illustrated appendices are integral components.

The first volume in the *Art in the Archive* series is devoted to the oldest materials found in the Archive of the National Gallery in Prague, and it presents a set of written materials that have been preserved as a part of the documents associated with the painters' guilds of the towns that made up the Prague conurbation. It provides new and supplementary information about painters, glassmakers, and their apprentices, and no less importantly, about the activities and the functioning of the guilds that united artists not only from Bohemia, Moravia, and Silesia, but also from other countries. The fifth publication in the book series covers the history of the painters' guild of Prague Lesser Town and Hradčany. Not only does it offer a glimpse into how the guild was organised, but it also provides very interesting insight into the everyday life of a guild painter in the seventeenth and eighteenth centuries. This volume also includes biographical profiles of the painters and other artists who were members of this guild.

Volumes two and three of the series afford access to the information contained in the handwritten diaries of the sculptor Ladislav Zívra from 1925 to 1932 and then from 1943 to 1944, respectively. This is an extensive and information-rich series of diaries that Zívra started as a student and maintained until the last days of his life. The diaries include Zívra's motifs for his works, a description of his work in a pottery workshop, and accounts about his friends and his thoughts during his military service. The entries he made during the wartime often exceed the level of ordinary comments and transform into what may almost be called a suspenseful and riveting autobiographical novel. Just as fascinating are the descriptions of the preparations for the first collective exhibitions organised by Skupina 42 (Group 42).

The fourth volume in the *Art in the Archive* series is devoted to the painter and graphic artist Viktor Stretti. The introduc-

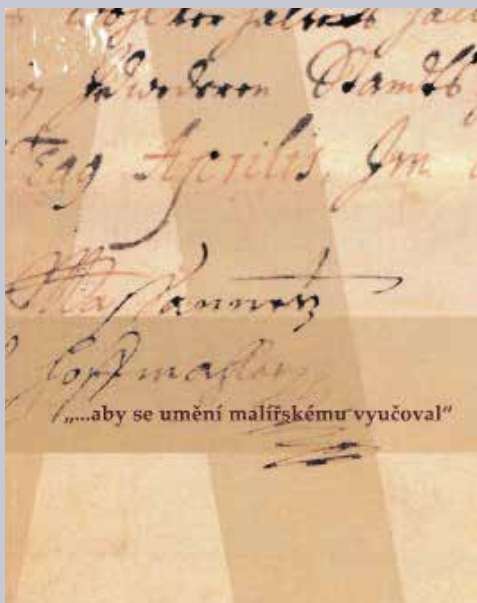
Archiv Národní galerie v Praze, ediční řada *Umění v archivu*

Archiv Národní galerie v Praze spravuje, zpracovává a zpřístupňuje archiválie týkající se výtvarného umění v České republice. Mezi jeho nejcenější fondy patří pozůstatky archivů pražských malířských bratrstev, dále fondy právních předchůdců a také dokumenty samotné Národní galerie. Fondy institucí doplňují různorodé písemné pozůstatosti výtvarných umělců, sběratelů, historiků, teoretiků a kritiků umění. Mezi hlavní dlouhodobé úkoly archivu patří i zpřístupňování vybraných atraktivních archiválií formou edic. Ty vycházejí od roku 2009 v knižní řadě s názvem *Umění v archivu*. Základem každého svazku je komentovaný originální text archiválie a nedílnou součástí tvoří úvodní odborná studie zařazující editované dokumenty do širšího kontextu a obrazové přílohy.

Materiálům nejstaršího fondu Archivu Národní galerie v Praze se věnuje první svazek *Umění v archivu*, který představuje soubor písemností, jež se dochovaly jako součást dokladů k malířským cechům pražských měst. Přináší nové či doplňující informace k malířům, sklenářům, jejich učedníkům a v neposlední řadě k činnosti a fungování samotných cechů, které sdružovaly umělce pocházející nejen z Čech, Moravy a Slezska, ale i z cizích zemí. Pátá publikace v ediční řadě pak přináší dějiny cechu malířů Menšího Města pražského (dnešní Malá Strana) a Hradčan. Umožňuje nejen nahlédnout do jeho organizace, ale zprostředkovává rovněž velmi zajímavý pohled do každodenního života cechovního umělce v 17. a 18. století. Součástí tohoto titulu jsou navíc životopisné medailony malířů a dalších umělců působících ve zmíněném cechu.

Další dva svazky zpřístupňují údaje uvedené v rukopisných denících sochaře Ladislava Zívra z let 1925 až 1932 a 1943 až 1944. Jde o rozsáhlou a informativně nesmírně bohatou řadu deníků, které si Zívra vedl od studentských let až do posledních dnů svého života. Seznamujeme se v nich se Zívrovými motivy k tvorbě, s popisem jeho práce v hrnčírně, s přáteli i s myšlenkami, které ho provázely vojenskou službou. Zápisy z válečných let místy přesahují úroveň běžných poznámek a mění se téměř v napínavý a strhující biografický román. Poutavé jsou i popisy příprav prvních společných výstav Skupiny 42.

Další ze svazků edice *Umění v archivu* je věnován malíři a grafikovi Viktorovi Stretti. Úvodní část publikace nastiňuje Strettiho rodinné zázemí, zapojení do veřejného a studentského života v Mnichově, Paříži a v Praze. Přiblíženy jsou také první výstavy, kterých se zúčastnil, a naznačeno je i jeho další působení, především v soukromé sféře portrétování. Základ knihy tvoří edice dopisů, které Stretti posílal rodičům v rozmezí let 1898 až 1902 z Mnichova a Paříže. Ve svých zprávách popisuje první pokusy v moderní grafice, obdivuje obě města s jejich koncerty a dalšími aktivitami. Působivým byl i pobyt u sochaře Auguste Ro-



1/ ← ←

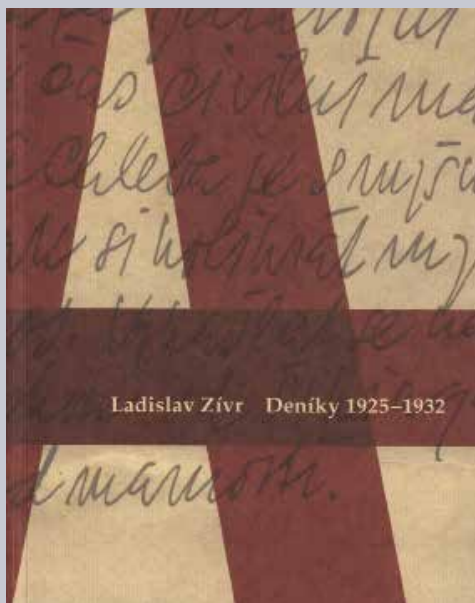
Radka Tibitanzlová, Martina Beranová, eds., „...aby se umění malířskému vyučoval“. Křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva (Prague: 2009), 229 pages

Radka Tibitanzlová – Martina Beranová (eds.), „...aby se umění malířskému vyučoval“. Křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva, Praha 2009, 229 s.

2/ ←

Tomáš Hylmar, ed., *Ladislav Živ: Deníky 1925–1932* (Prague: 2011), 229 pages

Tomáš Hylmar (ed.), *Ladislav Živ: Deníky 1925–1932*, Praha 2011, 229 s.



3/ ← ←

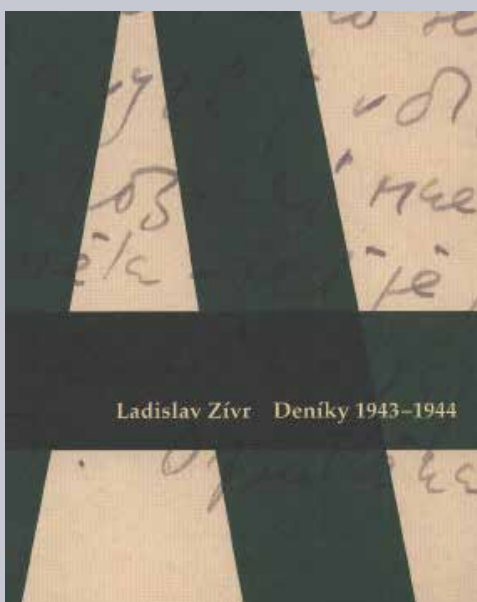
Tomáš Hylmar, ed., *Ladislav Živ: Deníky 1943–1944* (Prague: 2012), 217 pages

Tomáš Hylmar (ed.), *Ladislav Živ: Deníky 1943–1944*, Praha 2012, 217 s.

4/ ←

Tomáš Hylmar, Olga Pujmanová-Stretti, eds., *Viktor Stretti. Z Mnichova do Paříže. Korespondence a skicáře z let 1898 až 1902* (Prague: 2015), 217 pages

Tomáš Hylmar – Olga Pujmanová-Stretti (eds.), *Viktor Stretti. Z Mnichova do Paříže. Korespondence a skicáře z let 1898 až 1902*, Praha 2015, 217 s.



5/ ← ←

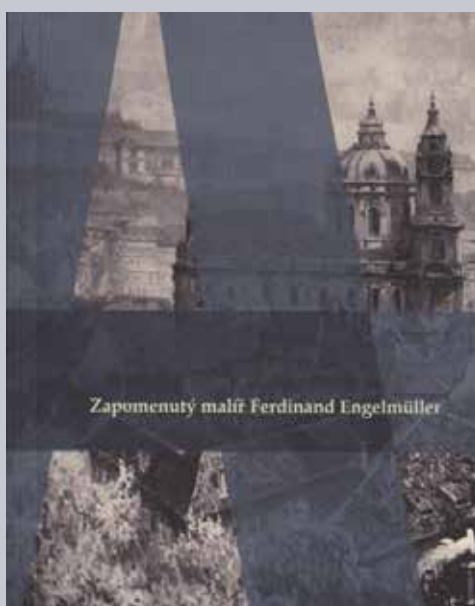
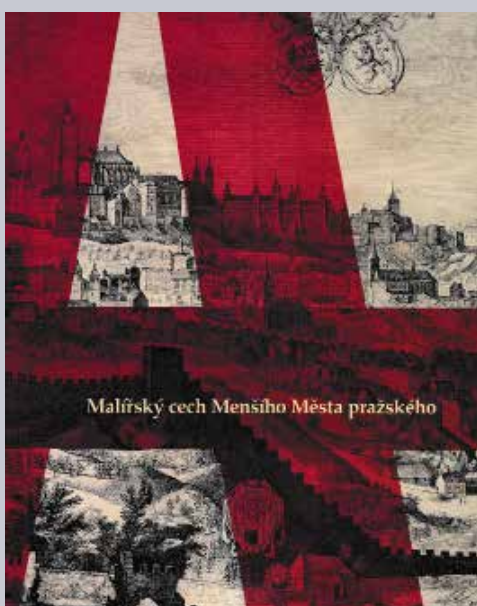
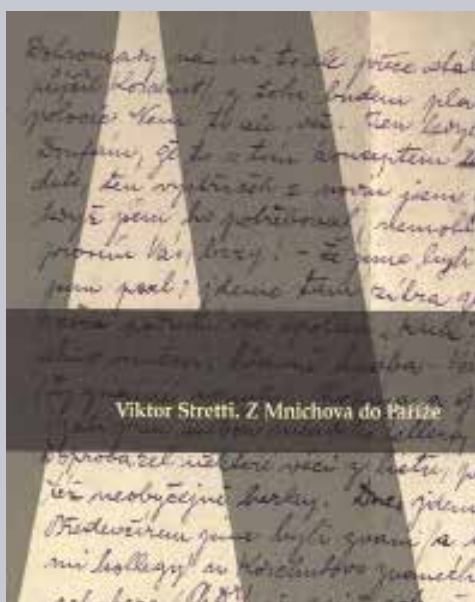
Radka Heisslerová, ed., *Malířský cech Menšího Města pražského* (Prague: 2016), 275 pages

Radka Heisslerová (ed.), *Malířský cech Menšího Města pražského*, Praha 2016, 275 s.

6/ ←

Lucie Večerníková, ed., *Zapomenutý malíř Ferdinand Engelmüller. Edice vzpomínek a deníků z Ruska* (Prague: 2020), 219 pages

Lucie Večerníková (ed.), *Zapomenutý malíř Ferdinand Engelmüller. Edice vzpomínek a deníků z Ruska*, Praha 2020, 219 s.



tory part of the publication outlines Stretti's family background as well as his involvement in both public and student life in Munich, Paris, and Prague. Information is also provided about the first exhibitions in which he participated and his later work, particularly in the private portraiture sphere. The basis of the book is a series of letters that Stretti sent to his parents between 1898 and 1902 from Munich and Paris. In them, he describes his first attempts in modern graphic art, and how he admires both cities for their concerts and other activities. Also impressive was his stay with the sculptor Auguste Rodin. These letters, accompanied by drawings from the artist's sketchbook, offer entirely original and distinctive knowledge regarding the Czech art scene in Munich and Paris.

The sixth, and so far last, volume that has been published tells the life story of the forgotten painter Ferdinand Engelmüller. The book consists of an annotated version of his diaries from Russia from 1892 to 1894 and a manuscript of his son's reminiscences. The main contribution of this biographic monograph lies in the fact that it provides so far unknown and unpublished information about Engelmüller's life. This chiefly includes information about his studies, the more than thirty years of his exhibition activities, the artist's involvement in the leading artistic groups of his time, his private school of painting, his contacts with contemporary artists across the cultural sphere, and events from his private life.

Currently, preparations are underway for another two volumes in the series. Following the publications about painters from the Lesser Town of Prague, the seventh book will take a look at artists from New Town, once again chiefly in relation to their professional associations. In addition to presenting the preserved guild books of the New Town painters' organisation from 1755 to 1782, it will include, for instance, a look at how the profession of painter was performed, and it will also focus on the possible means of subsistence available to artists in that part of the Prague conurbation during the Baroque period. The eighth volume will be a continuation of Ladislav Zívra's diaries, specifically from 1945 to 1952. In them are not only the artist's traditional narrative entries, but also notes about art theory and philosophy as well as from his own biological research and observations of the Moon. He also addressed his personal struggle with artistic directions and the turn towards Socialist Realism. Entries about his artworks are included as well. The published manuscripts are supplemented with a selection of drawings and contemporary photographs of Zívra's sculptures.

The main contribution of the already well-established *Art in the Archive* book series is that in the form of annotated editions, it provides access to selected archive materials of interest administered at the Archive of the National Gallery in Prague, and in this way takes advantage of the significant potential of so far unutilised archive fonds and materials that are not that well-known in their entirety. It systematically focuses chiefly on lesser-known artists, thus offering the general public entirely original and distinctive findings.

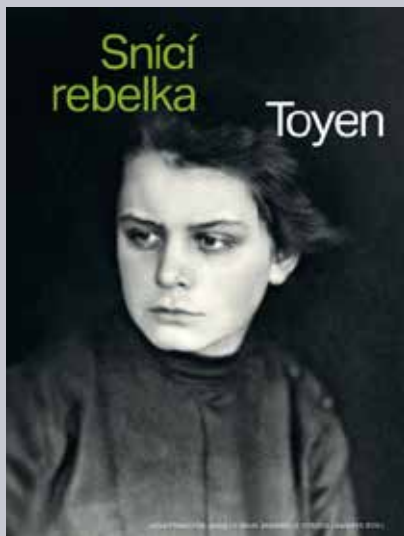
Translated by Veronika Lopaurová

dina. Dopisy, doprovázené kresbami ze skicářů, přinášejí zcela původní a osobité poznatky k umělecké scéně Čechů v Mnichově a Paříži.

Doposud poslední, v pořadí již šestý vydaný svazek přibližuje životní osudy zapomenutého malíře Ferdinanda Engelmüllera. Kniha přináší komentovanou edici deníků z Ruska z let 1892 až 1894 a rukopisu vzpomínek jeho syna. Přínos této biografické monografie spočívá v uveřejnění dosud neznámých a nepublikovaných skutečností týkajících se Engelmüllerova života. Jde především o údaje o jeho studiích, více než 30 let trvající výstavní činnosti, Engelmüllerově angažmá v předních uměleckých spolcích té doby, jeho soukromé malířské škole, stycích s tehdejšími umělci napříč kulturní sférou nebo události ze soukromého života.

V současné době se připravují další dva svazky ediční řady. Po malostranských malířích se bude další z nich věnovat umělcům novoměstským, a to znovu zejména jejich profesnímu sdružení. Publikace přinese kromě edice jediné dodnes dochované cechovní knihy novoměstské malířské organizace z let 1755 až 1782 například také náhled na výkon malířské profese a zaměří se na možnosti obživy umělců v uvedeném pražském městě v období baroka. Již osmým svazkem v pořadí bude pokračování deníků Ladislava Zívra, konkrétně deník z let 1945 až 1952. V něm si kromě klasických narativních záznamů autor pořizoval výpisky k teorii umění a z filozofie i své výzkumy z biologie a z pozorování Měsíce. Řešil též svůj zápas s výtvarnými směry a obrat k socialistickému realismu. Nechybí ani záznamy o vlastní tvorbě. Edici rukopisu doplní výběr z kreseb a soubor dobových fotografií Zívrových plastik.

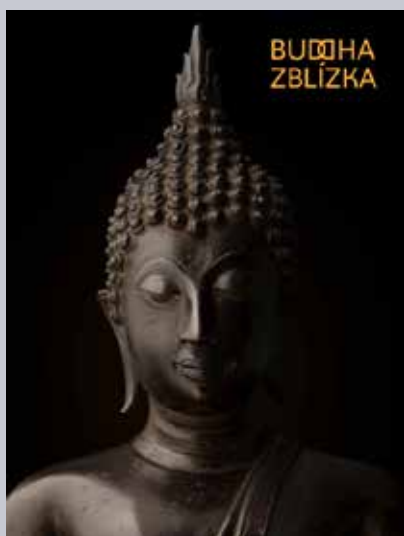
Hlavní přínos dnes již zavedené ediční řady *Umění v archivu* spočívá v tom, že formou edice zpřístupňuje vybrané atraktivní archiválie spravované Archivem Národní galerie v Praze a využívá tak značný potenciál doposud nevytěžených archivních fondů nebo materiálů dosud nepříliš známých v plném znění. Programově se obrací zejména k méně známým umělcům, čímž přináší pro nejširší veřejnost zcela původní a osobité poznatky.



Anna Pravdová, Annie Le Brun, Annabelle Gørgen-Lammers (eds.)
THE DREAMING REBEL: TOYEN (1902–1980)
Authors: Barbora Bartůňková (USA–CZ), Annie Le Brun (FR), Françoise Caille (FR), Meghan Forbes (USA), Annabelle Gørgen-Lammers (DE), Fabrice Hergott (FR), Jean-Jacques Lebel (FR), Anna Pravdová (CZ), Bertrand Schmitt (FR), Karel Srp (CZ), Jindřich Toman (USA), Klára Velíšková (CZ)

The catalogue introduces the work of the world-famous yet only recently rediscovered Czech painter Toyen, who had lived in France since 1947. The artist's work is presented in the wider context of her activities (the Devětsil Group, the Surrealist Group in Czechoslovakia, the Paris Surrealist Group), structured chronologically into five sections, each named after a crucial work of the given period: *Coral Islands*, *Magnet Woman*, *Hide Yourself*, *War!*, *All the Elements*, and *The New World of Love*. Each section begins with a detailed biography that illustrates to what extent Toyen's multifarious work is interconnected with her life stages. In addition to chronological contextual studies, the texts deal with crucial themes of her artworks such as, for example, eroticism, politics, spectacle, alchemy, analogy, and bookmaking. The authors bring varied and enriching approaches, whether they are poets, contemporary witnesses, or expert scholars from various disciplines, not just art history. Hitherto unpublished documents and correspondence complement the book. The large number of illustrations includes an array of photographs of Toyen that are being published for the very first time.

Czech and English version
336 pages, 572 reproductions



Markéta Hánová, Zdenka Klímtová (eds.)
THE BUDDHA UP CLOSE

This exhibition catalogue presents masterpieces of Buddhist sculpture, painting, and manuscripts from the holdings of the Museum Rietberg and the National Gallery in Prague. Its thematic chapters explore the creation and dissemination of Buddhism in Asian cultures as well as its reception in Central Europe. In addition to the introductory essays devoted to the development of Buddhist art and the collections of the two institutions, the book contains an overview of catalogue entries for the objects on display at the eponymous exhibition, a glossary of terms, a bibliography, and a list of exhibits.

Czech and English version
300 pages, 200 reproductions

Anna Pravdová – Annie Le Brun – Annabelle Gørgen-Lammers (eds.)
SNÍČÍ REBELKA: TOYEN (1902–1980)
Autoři: Barbora Bartůňková (USA–ČR), Annie Le Brun (FR), Françoise Caille (FR), Meghan Forbes (USA), Annabelle Gørgen-Lammers (DE), Fabrice Hergott (FR), Jean-Jacques Lebel (FR), Anna Pravdová (ČR), Bertrand Schmitt (FR), Karel Srp (ČR), Jindřich Toman (USA), Klára Velíšková (ČR)

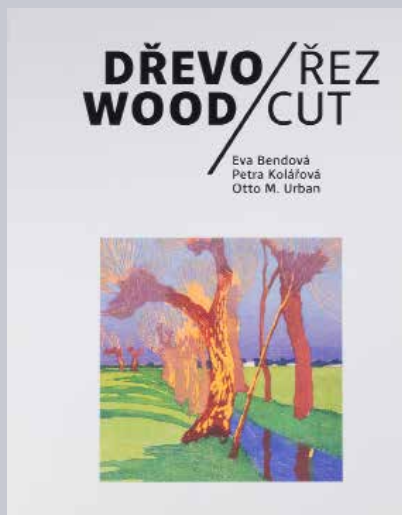
Katalog představuje tvorbu známé a současně ve světě znovu objevené české malířky Toyen, která žila od roku 1947 ve Francii. Autorčino dílo je v něm prezentováno v širším kontextu jejích aktivit (skupina Devětsil, československá surrealistická skupina, pařížská surrealistická skupina), v pěti chronologických oddílech, pojmenovaných podle stěžejního díla daného období: *Korálové ostrovy*, *Magnetová žena*, *Schovej se*, *válko!*, *Všechny živly*, *Nový milostný svět*. Každý oddíl zahajuje podrobná biografie, která dokládá, nakolik je její rozmanité dílo úzce propojeno s jednotlivými životními etapami. Vedle chronologických kontextuálních studií se texty věnují zásadním tematickým okruhům její tvorby, jakými jsou například erotika, politika, spektákl, alchymie, analogie, knižní tvorba. Autoři katalogu přinášejí pestré a vzájemně se obohacující přístupy, ať už jsou to básníci, doboví svědkové, nebo odborně různě zaměřeni badatelé nejen z řad historiků umění. Knihu doplňují dosud nepublikované dokumenty a korespondence. Bohatý obrazový doprovod zahrnuje také řadu dodnes nezveřejněných fotografií Toyen.

česky, anglicky
336 stran, 572 reprodukcí

Markéta Hánová – Zdenka Klímtová (eds.)
BUDDHA ZBLÍZKA

Katalog výstavy představuje mistrovská díla buddhistického sochařství, malby a rukopisy z curyšského Museum Rietberg a Národní galerie v Praze. Tematické kapitoly o buddhistickém umění se zabývají vznikem a šířením buddhismu v asijských kulturách, ale také jeho reflexí ve střední Evropě. Kromě úvodních textů přibližujících vývoj buddhistického umění a sbírky obou institucí obsahuje publikace katalogová hesla exponátů vystavených na stejnojmenné výstavě, glosář termínů, seznam literatury a exponátů.

česky, anglicky
300 stran, 200 reprodukcí



Eva Bendová, Petra Kolářová, Otto M. Urban
WOOD / CUT
Gauguin, Orlik, Munch, Klemm, Bílek, Váchal

Since the end of the nineteenth century, woodcuts – images produced by making a print using a wooden matrix carved with a knife – have helped define the path to the modern painting. A key aspect of such images consisted of the artist's relationship to the material, colour, and the traces left behind by the tools used, all of which worked together to express the artist's idea. It was around 1900 when the colour woodcut enjoyed its artistic peak in Central Europe as a graphic art technique. In its six chapters, this publication presents the international context of Central European art, the plurality of inspiration, and artistic possibilities that could be found among art centres and individual artists. What was the situation like in Vienna after 1900? Or in Prague? What inspiration was to be found in the work of artists such as Paul Gauguin or Edvard Munch? The Czech-German artists Walther Klemm and Carl Thiemann serve as guides who lead the reader through this book showing the various forms of woodcuts and shared inspirations. They created an extensive and ambitious oeuvre of graphic art between 1905–1908 in Prague.

Czech-English version
152 pages, 106 reproductions



Olga Kotková (ed.)
FORGERIES? FORGERIES!

Forgeries are the stuff of nightmares of all art collectors. Can forgeries actually be recognized? And how? These questions are answered in the book that has been published to accompany the exhibition *Forgeries? Forgeries!* At the exhibition, visitors can see a unique overview of a variety of imitations, forgeries, and copies in direct confrontation with the originals. The catalogue focuses on all types of forgeries and explains, in an attractive way, the methods used to verify the authenticity of works of art. This allows readers to learn about the behind-the-scenes work of a whole team of specialists of the National Gallery – from curators, art restorers, and conservators to chemists in the laboratory. All of them take part in revealing fake works – the object is first carefully inspected, its history is examined, then comes the art restorer and the latest techniques that help reveal an (un)authentic work. In certain cases, criminologists have to step in as well – which is why these professionals also describe their experience in the book. The catalogue presents forgeries of medieval paintings, sculptures, and drawings. It shows fakes created in the style of the Dutch masters of the seventeenth century and counterfeits of paintings by noted Czech artists of the nineteenth and early twentieth centuries. A glimpse is also included of works imitating non-European artworks – such as Oriental carpets and decorative art objects. One entire chapter is devoted to the most famous forger in the history of painting – Han van Meegeren.

Czech version, English summary
352 pages, 200 reproductions

Eva Bendová – Petra Kolářová –
Otto M. Urban
DŘEVO / ŘEZ
Gauguin, Orlik, Munch, Klemm, Bílek, Váchal

Cestu k modernímu obrazu pomohl formovat od konce 19. století dřevorez – obraz vzniklý tiskem z dřevěné desky prořezávané noží. Klíčovým pro takový obraz se stal umělcův vztah k materiálu, barvě, stopám nástroje, které spolupůsobily na vyjádření jeho představy. Barevný dřevorez jako výtvarná grafická technika zažil kolem roku 1900 uměleckou konjunkturu. Publikace představuje v šesti kapitolách mezinárodní kontext středoevropské umělecké tvorby, pluralitu inspirací a uměleckých možností mezi centry i jednotlivými umělci. Jaká byla po roce 1900 situace ve Vídni nebo v Praze? Jaké inspirace přinesla tvorba umělců, jako byli Paul Gauguin nebo Edvard Munch? Pomyslnými průvodci podobami dřevorezu a vzájemných inspirací jsou česko-němečtí umělci Walther Klemm a Carl Thiemann. V letech 1905 až 1908 vytvořili v Praze obsáhlé a ambiciózní grafické dílo.

česko-anglicky
152 stran, 106 reprodukcí

Olga Kotková (ed.)
FALZA? FALZA!

Falza jsou noční můrou všech sběratelů umění. Dají se vůbec poznat? A jak? Na tyto otázky odpovídá publikace, která vyšla k výstavě *Falza? Falza!* Na výstavě návštěvník může spatřit výjimečnou přehlídku nejrůznějších napodobenin, falz, kopií, a to v přímé konfrontaci s originály. Katalog se zaměřuje na všechny druhy falz a přitom atraktivní formou vysvětluje metody, které se používají k ověření pravosti uměleckých děl. Díky tomu se čtenáři seznámí se zákulisní práci celého týmu odborných pracovníků Národní galerie – od kurátora přes restaurátora až po chemiky v laboratoři. Ti všichni se na odhalování nepravých děl podílejí – předmět se nejprve dobře prohlédne, zkoumá se jeho historie, poté přijde ke slovu restaurátor a nejmodernější technika, jež pomáhá odhalit (ne)pravé dílo. V určitých případech se do věci musí vložit také kriminalisté – proto i ti v publikaci popisují svoje zkušenosti. Katalog představí napodobeniny středověkých obrazů, soch i kreseb. Předvede falza vzniklá ve stylu holandských mistrů 17. století i padělky obrazů známých českých malířů 19. století a počátku 20. století. Připomenuty budou také práce napodobující mimoevropská umělecká díla – orientální koberce nebo předměty užitého umění. Samostatná kapitola je věnována nejslavnějšímu falzifikátorovi v dějinách malířství – Hanu van Meegeren.

česky, anglické resumé
352 stran, 200 reprodukcí



Olga Kotková (ed.)
OLD MASTERS II

Authors: Martina Jandlová Sošková, Olga Kotková, Lucie Němečková

The new permanent exhibition at the Sternberg Palace follows the historical tradition of exhibiting masterpieces here. Between 1811 and 1871, the Palace was the seat of the Society of Patriotic Friends of the Arts, the predecessor of today's National Gallery in Prague. This time, the works are exhibited in the context of centres of art and their mutual connections. *Old Masters II* presents the very best from the unique collections of the National Gallery in Prague and its partners – e.g., a rare collection of Christian icons. Also on exhibit is a unique collection of fourteenth- and fifteenth-century Italian paintings. The collection of early Italian art is complemented by Renaissance and Baroque paintings. There are also extraordinary collections of Dutch and Flemish painting ranging from the fifteenth to eighteenth century. Central European art is represented by a collection of Nuremberg art and selected solitary works from the territory of today's Germany, especially from the important trading and artistic region of Rhineland, from the fifteenth to eighteenth century. The exhibition also includes art from German and Austrian lands, created in the seventeenth and eighteenth century. The smaller collection of seventeenth- and eighteenth-century French and Spanish art is remarkable for the significance and quality of the exhibited solitary pieces.

Czech-English version
256 pages, 150 reproductions

Olga Kotková (ed.)
STARÍ MISTŘI II

Autorky: Martina Jandlová Sošková, Olga Kotková, Lucie Němečková

Nová expozice ve Šternberském paláci navazuje na historickou tradici prezentace mistrovských děl v tomto objektu, v němž sídlila v letech 1811 až 1871 Společnost vlasteneckých přátel umění, předchůdkyně dnešní Národní galerie v Praze. Díla jsou tentokrát vystavena v kontextu uměleckých center a jejich vzájemného prolínání. *Starí mistři II* představují to nejlepší z unikátních fondů Národní galerie a jejích partnerů – například ojedinělou kolekci ikon. Prezentována je zcela výjimečná kolekce italské malby 14. a 15. století. Na fond raného italského umění navazuje instalace renesančního a barokního malířství. Zastoupeny jsou mimořádné soubory nizozemského, vlámského a holandského malířství z období 15. až 18. století. Uměleckou tvorbu střední Evropy reprezentuje soubor norimberského malířství a dále vybraná solitérní díla vzniklá na území současného Německa, zejména v důležité obchodní a umělecké oblasti Porýní, a to z období 15. až 18. století.

V expozici se též nachází umělecká produkce německých a rakouských zemí, jež vznikala v průběhu 17. a 18. století. Menší soubor francouzského a španělského umění 17. a 18. století vyniká významem a kvalitou vystavených solitérních děl.

česko-anglicky
256 stran, 150 reprodukcí



Olga Kotková (ed.)
HANS HOLBEIN THE ELDER:
THE HOHENBURG ALTARPIECE

Authors: Václava Antušková, Martina Bajoux Kmoníčková, Libor Kocanda, Florian Korallus, Olga Kotková, Lucie Kouřilová, Václav Pitthard, Adam Pokorný, Radka Šefců, Marius Winzeler

This publication presents the results of the restoration, technological, and art historical research currently being conducted on the wings of Hans Holbein the Elder's *Hohenburg Altarpiece*, which belongs amongst the National Gallery in Prague's masterpieces. Hans Holbein painted them using the so-called grisaille technique (i.e., paintings executed entirely in grey shades), which is otherwise completely absent in his artistic output. The authors of the publication therefore search for the reasons that led the Master to use such a demanding technique. They also reveal the period context of the genesis of this truly unique artwork that Holbein most probably created for Monte St Odile Abbey in Hohenburg (Lower Alsace), where he was staying in 1509.

Czech-English version
128 pages, 110 reproductions

Olga Kotková (ed.)
HANS HOLBEIN STARŠÍ:
HOHENBURSKÝ OLTÁŘ

Autoři: Václava Antušková, Martina Bajoux Kmoníčková, Libor Kocanda, Florian Korallus, Olga Kotková, Lucie Kouřilová, Václav Pitthard, Adam Pokorný, Radka Šefců, Marius Winzeler

Publikace představuje výsledky současného restaurátorského, technologického a umělecko-historického průzkumu Hohenburských křídel Hanse Holbeina staršího, která patří k mistrovským dílům Národní galerie v Praze. Hans Holbein je namaloval tzv. grisajovou technikou – malba je provedena ve škále odstínů šedé barvy. S touto technikou se u Holbeina staršího jinak neseťkáváme, proto autoři publikace hledají důvody, které mistra vedly k užití tak náročného postupu. Rovněž objasňují dobový kontext vzniku tohoto ojedinělého díla, které Holbein se vši pravděpodobností vytvořil pro klášter Hora sv. Otýlie v Hohenburku (Dolní Alsasko), kde roku 1509 pobýval.

česko-anglicky
128 stran, 110 reprodukcí

Contacts / Kontakty

1

Trade Fair Palace Veletřní palác

Dukelských hrdinů 47, Praha 7
+420 224 301 238
prodejna.vp@ngprague.cz

2

Sternberg Palace Šternberský palác

Hradčanské náměstí 15, Praha 1
prodejna.sp@ngprague.cz

3

Schwarzenberg Palace Schwarzenberský palác

Hradčanské náměstí 2, Praha 1
+420 771 131 665
prodejna.schwp@ngprague.cz

4

Kinsky Palace Palác Kinských

Staroměstské náměstí 12, Praha 1
+420 220 397 254
prodejna.pk@ngprague.cz

5

Convent of St Agnes Klášter sv. Anežky České

U Milosrdných 17, Praha 1;
enter from Na Františku and Anežská
vstup z ulic Na Františku a Anežská
+420 773 779 685
prodejna.ak@ngprague.cz

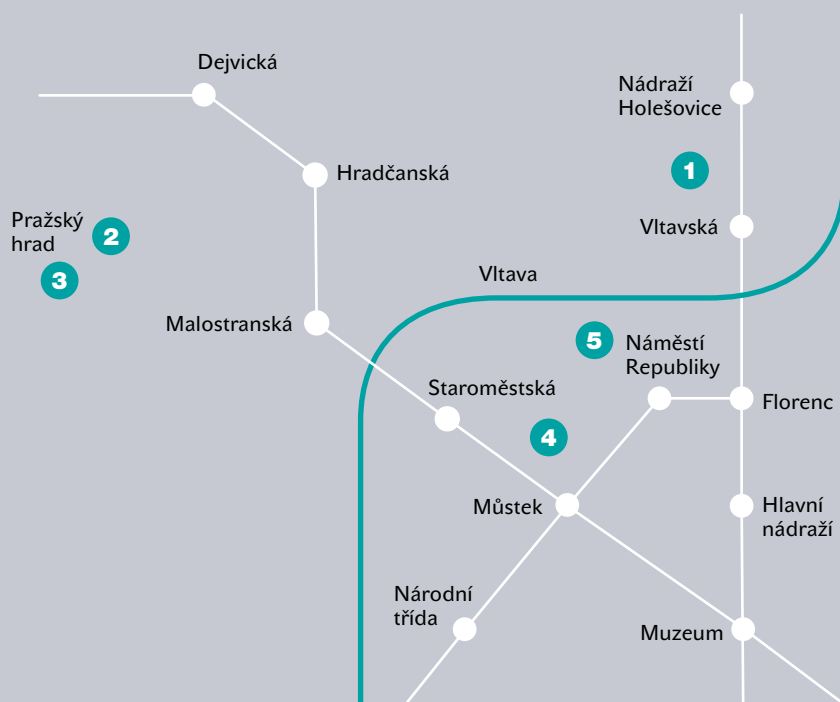
shop.ngprague.cz

Opening hours

Tuesday–Sunday 10 a.m.–6 p.m.
Wednesday 10 a.m.–8 p.m.

Otevírací doba

úterý–neděle 10–18 h
středa 10–20 h



List of Contributors / Seznam autorů

Lenka Babická

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
lenka.babicka@ngprague.cz

Lucie Bobková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
lucie.bobkova@ngprague.cz

Markéta Hánová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
marketa.hanova@ngprague.cz

Martina Horáková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
martina.horakova@ngprague.cz

Tomáš Hylmar

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
tomas.hylmar@ngprague.cz

Markéta Kudláčová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
marketa.kudlacova@ngprague.cz

Dalibor Lešovský

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
dalibor.lesovsky@ngprague.cz

Alice Němcová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
alice.nemcova@ngprague.cz

Magdaléna Nespěšná Hamsíková

Charles University, Catholic Theological Faculty
Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta
hamsikova@ktf.cuni.cz

Michaela Pejčochová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
michaela.pejcochova@ngprague.cz

Andrea Steckerová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
andrea.steckerova@ngprague.cz

Radka Šefců

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.sefcu@ngprague.cz

Marcela Vondráčková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
marcela.vondrackova@ngprague.cz

Petra Zelenková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
petra.zelenkova@ngprague.cz

Zuzana Žilková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
zuzana.zilkova@ngprague.cz

NG
F

