



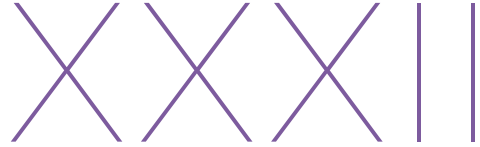
2022

XXXXII

bulletin

of the national gallery in prague

2022



bulletin

of the national gallery in prague

**BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE
XXXII / 2022**

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 978-80-7035-808-5)
publishes contributions in English and Czech.

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

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: Anna Jaegerová, Kristýna Pražanová

Editorial Board: Ivan Foletti (Faculty of Arts, Masaryk
University in Brno), Ivan Gerát (Institute of Art History,
Slovak Academy of Sciences in Bratislava), Martin Halata
(Archive of the Prague Castle), Jan Klípa (Institute of
Art History, Czech Academy of Sciences in Prague), Olga
Lomová (Faculty of Arts, Charles University in Prague),
Pavla Machalíková (Institute of Art History, Czech Academy
of Sciences 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
Organization of the Ministry of Culture of the Czech
Republic.

© National Gallery in Prague, 2022

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXXII / 2022

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

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-808-5)
uveřejňuje příspěvky v angličtině a češtině.

Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány v databázích
BHA, EBSCO Discovery Service, Art & Architecture Source
Ultimate a ERIH PLUS.

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

Šéfredaktor: Martin Musílek

Výkonná redaktorka: 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), Martin Halata
(Archiv Pražského hradu), Jan Klípa (Ústav dějin umění
Akademie věd České republiky v Praze), Olga Lomová
(Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Pavla
Machalíková (Ústav dějin umění Akademie věd České
republiky 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, 2022

Contents / Obsah

editorial / úvodní slovo

/ 4 /

materialia / materiálie

/ 6 /

**“The joys and disappointments known to all collectors.”
Artworks from Josef Vincenc Novák’s Collection at the 1902
Exhibition of “Flemish Primitives” in Bruges**

„Radosti i zklamání, jež sběratele potkávají.“

Díla ze sbírky Josefa Vincence Nováka na výstavě „vlámských primitivů“ v roce 1902 v Bruggách

ZUZANA BOLERAZKÁ

/ 26 /

***The Nursing Madonna* by Jakob Auer (ca 1645-1706)
An Intricate Journey of an Exceptional Carving into
the Collections of the National Gallery in Prague**

Kojící madona Jacoba Auera (kolem 1645–1706)

Komplikovaná cesta jednoho výjimečného sochařského díla do sbírek Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HLADÍK

/ 40 /

Škréta’s painting *Silvio and Dorinda*

Škrétův obraz *Silvio a Dorinda*

ANDREA STECKEROVÁ

archive / archiv

/ 60 /

**Unknown Letter of the Famous Artist Daniel Chodowiecki
in the Collection of the Archive of the National Gallery
in Prague**

Neznámý dopis známého umělce Daniela Chodowieckého
ve sbírkách Archivu Národní galerie v Praze

RADKA HEISLEROVÁ

news / aktuality

/ 88 /

The Return of the Lost Angel

Návrat ztraceného anděla

TOMÁŠ HLADÍK

/ 92 /

**Acquisition of the Catalogue Raisonné of Pablo
Picasso’s Works for the Library of the National
Gallery in Prague**

Akvizice katalogu raisonné díla Pabla Picassa do fondu
knihovny Národní galerie v Praze

MARTINA HORÁKOVÁ

/ 94 /

**The conservation of early printed books from the
collection of the Library of the National Gallery in
Prague**

Restaurování starých tisků z fondu knihovny Národní
galerie v Praze

JANA DŘEVÍKOVSKÁ

MARTINA HORÁKOVÁ

/ 98 /

Largillierre’s Špork Back in Kuks

Largillierův Špork zpět v Kuksu

MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ

/ 104 /

***Pešánek: Torsos* – a new book with a unique subject**

Pešánek. Torza – nová publikace s ojedinělým tématem

IRENA NÝVLTOVÁ

RADKA ŠEFCŮ

KLÁRA VELÍŠKOVÁ

/ 110 /

Tomáš Hladík (12 March 1953 – 16 September 2022)

Tomáš Hladík (12. 3. 1953 – 16. 9. 2022)

MARCELA VONDRÁČKOVÁ

acquisitions and donations /
akvizice a dary

/ 116 /

Acquisitions and Donations 2021

Akvizice a dary 2021

reviews / recenze

/ 134 /

Dear readers,

Bulletin of the National Gallery in Prague is a professional journal that publishes research results and covers all categories of the collection and archival fonds of the National Gallery in Prague. In the Central European context, it is one of the museum periodicals whose publishing is a standard part of the services provided to professionals and the wider public. Research results are presented in broad interdisciplinary contexts not only in Czech but also in English. In addition to the more extensive synthetic and monographic studies and brief news about new findings about individual artworks, the periodical also publishes the results of artworks' restoration and technology analyses, significant archival materials on art history, collecting, patronages, and related topics. *Bulletin of the National Gallery in Prague* further presents specialized reviews on the most recent important Czech and foreign publications.

Beginning in 2020, we decided to include three sections in the periodical, including "Acquisitions and Donations," which had been its standard part until the turn of the millennium. Purchased or donated collection items will be presented through brief catalogue entries in the relevant years. Selected works will be accompanied by images or short descriptions to highlight the artistic or other qualities of the artists and items. Since last year, this section has included donations, purchases, and transfers into the Archive of the National Gallery in Prague, which houses many valuable visual and written documents of crucial importance for the past or the operation of the institution that are critical for researchers. We have also added a new section titled "News" that brings brief information about current events in the institution, including acquisitions of noteworthy collections and items, extraordinary pur-

Milé čtenářky, milí čtenáři,

Bulletin Národní galerie v Praze je odborným periodikem zaměřeným na zveřejňování výsledků výzkumů a zahrnuje všechny kategorie sbírkových a archivních fondů Národní galerie v Praze. Ve stře-doevropském kontextu patří mezi muzejní periodika, jejichž vydávání je standardní součástí nabídky služeb poskytovaných odborné i laické veřejnosti. Badatelské výsledky jsou zde předkládány v širokých oborových a interdisciplinárních souvislostech nejen v češtině, ale také v angličtině. Vedle rozsáhlejších syntetických či monografických studií a stručných zpráv o nových poznacích k jednotlivým výtvarným dílům časopis rovněž uveřejňuje závěry restaurátorských prací a technologických analýz, významné archivní materiály k dějinám umění, sběratelství, mecenátu a dalším příbuzným tématům. Součástí *Bulletinu Národní galerie v Praze* bývají také odborné recenze důležitých recentních českých i zahranič-ních oborových publikací.

Od roku 2020 jsme se v rámci časopisu rozhodli zařadit tři rubriky, přičemž rubrika „Akvizice a dary“ byla běžnou součástí časopisu až do přelomu tisíciletí. V příslušném roce budou zakoupené nebo darované sbírkové předměty představeny formou krátkého katalogového hesla. U vybraných děl bude doplněno také vyobrazení nebo stručný popis, který vyzdvihne umělecké či jiné kvality autora nebo předmětu samotného. Od loňského ročníku do této rubriky zařazujeme také dary, nákupy a převody do Archivu Národní galerie v Praze. Právě sem totiž míří řada cenných obrazových materiálů a písem-ných dokumentů, které mají klíčový význam pro mi-nulost či chod instituce a jsou pro badatele nesmír-ně důležité. Nově jsme také přidali oddíl „Aktuality“,

chases of publications, organized conferences, etc. The third section, introduced recently, is entitled “From the Collections’ History,” and as indicated by the title, it informs about the past of the National Gallery’s collections and their development, while also paying attention to prominent colleagues.

In 2020, the *Bulletin of the National Gallery in Prague* successfully appeared in the global online database EBSCO - Art & Architecture Source, one of the most extensive professional e-sources in art, architecture, and design.

Finally, we have some very sad news. After a protracted illness, our colleague Tomáš Hladík, who had worked as a curator in the Collection of Old Masters for many years, passed away this year. He managed to complete his last book - the summary catalogue *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550-1800*. Tomáš Hladík was one of the *Bulletin’s* regular contributors, as evidenced by, regrettably, his last text in this year’s issue entitled *The Nursing Madonna of Jacob Auer (around 1645-1706): A Complicated Path of an Exceptional Sculpture to the Collections of the National Gallery in Prague*. We publish a brief commemorative text about Tomáš Hladík in the section “News.”

We believe that you will appreciate the changes indicated above and that the *Bulletin of the National Gallery in Prague* will continue to gain your favour.

On behalf of the Editorial Board

Martin Musílek
Editor-in-Chief

kteřý přináší stručné informace o současném dění uvnitř instituce, jako je například získání významných sbírkových fondů nebo předmětů, mimořádné nákupy publikací, uspořádané konference apod. Třetí nedávno zřízená rubrika „Z dějin sbírek“ informuje, jak napovídá její název, o minulosti sbírek Národní galerie v Praze a o jejich postupném utváření, pozornost bude věnována také významným pracovníkům.

V roce 2020 se *Bulletinu Národní galerie v Praze* podařilo proniknout do světové online databáze EBSCO - Art & Architecture Source, jednoho z nejrozsáhlejších odborných e-zdrojů z oblasti umění, architektury a designu.

A jedna velmi smutná zpráva na závěr. V letošním roce nás po vleklé nemoci opustil kolega Tomáš Hladík, který dlouhá léta působil ve Sbírce starého umění jako kurátor. Ještě stihl dokončit svou poslední knihu - soupisový katalog *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550-1800*. Tomáš Hladík patřil do okruhu našich pravidelných přispěvatelů, což dokládá také jeho bohužel poslední text v letošním čísle nazvaný *Kojící madona Jacoba Auera (kolem 1645-1706). Komplikovaná cesta jednoho výjimečného sochařského díla do sbírek Národní galerie v Praze*. Krátkou vzpomínku na pana doktora Hladíka naleznete v rubrice „Aktuality“.

Doufám, že výše naznačené změny uvítáte a *Bulletinu Národní galerie v Praze* zachováte i nadále svou přízeň.

Za redakční tým

Martin Musílek
šéfredaktor



1 / ↑

Lambert Lombard,
Charitas, 1st half of
the 16th century, oil,
oak wood, 137 × 95 cm.
Photo: Theodor von
Frimmel, *Obrazárna
Jos. V. Nováka v Praze*,
Prague 1899

Lambert Lombard,
Charitas,
1. polovina 16. století,
olej, dubové dřevo,
137 × 95 cm. Foto:
Theodor von
Frimmel, *Obrazárna
Jos. V. Nováka v Praze*,
Praha 1899

2 / →

J. V. Novák with his
wife Vilemína. Photo:
Ladislav Novák, *O těch,
kteří odešli*, Prague 1940

J. V. Novák s manželkou
Vilemínou. Foto: Ladislav
Novák, *O těch, kteří
odešli*, Praha 1940



“The joys and
disappointments known
to all collectors.”

Artworks from Josef Vincenc Novák’s Collection at the 1902 Exhibition of “Flemish Primitives” in Bruges

ZUZANA BOLERAZKÁ

Almost all literature dedicated to early Netherlandish painting or the history of the Netherlands in the fifteenth and sixteenth centuries mentions, at least in passing, the *Exposition des Primitifs flamands et d’Art ancien*,¹ an exhibition held in the Provinciaal Hof and Gruuthuse Hof buildings in the centre of Bruges from 15 June to 5 October 1902. Its significance was also highlighted by Jarmila Vacková when she wrote about the representation of Netherlandish painting of the fifteenth and sixteenth centuries in Czechoslovak collections. The chapter, aptly titled “The Unattainable Eyck Ideal” (“Nedostižný eyckovský ideál”), begins as follows, “The Miracle of early Netherlandish painting constitutes one of the most exquisite chapters of West European art. This historic phenomenon only gained traction at the beginning of this century. In 1902, the *Exposition des Primitifs et d’art ancien* [sic!], admired by Johan Huizinga and his peers, was held in Bruges and Ghent.”²

For Johan Huizinga, the exhibition changed his life. Later one of the most distinguished Dutch historians, he first established himself as an Orientalist.

**„Radosti i zklamání, jež
sběratele potkávají.“**

Díla ze sbírky Josefa Vincence Nováka
na výstavě „vlámských primitivů“
v roce 1902 v Brugách

Téměř veškerá literatura, která se věnuje raně nizozemské malbě nebo dějinám Nizozemí v 15. a 16. století, vždy alespoň okrajově zmíní výstavu *Exposition des Primitifs flamands et d’Art ancien*,¹ která probíhala od 15. června do 5. října 1902 v budovách Provinciaal Hof a Gruuthuse Hof v centru Brugg. Na její význam narážela i Jarmila Vacková, když se zabývala tematikou zastoupení nizozemské malby 15. a 16. století v československých sbírkách. Kapitolu s příznačným názvem Ne-

However, as he would admit, it became increasingly clear to him that he was drawn to something much closer to him – especially in the mediaeval West.³ As Huizinga claimed, he was enchanted by a “vague, fantastic longing for the immediate touch, nourished by notions of fine art more than anything else.” At the same time, he was trying – and failing – to land a job as a curator of manuscripts at Koninklijke Bibliotheek in Haag, an archivist in Rijksarchief in Zeeland or a curator at Rijksmuseum in Leiden. He also claims that the 1902 summer exhibition of old Flemish primitives in Bruges provided the most meaningful experience for him. All of this was certainly reflected in the development of his seminal work *The Autumn of the Middle Ages* (*Herfsttij der Middeleeuwen*), first published in 1919.⁴

Huizinga’s enthusiasm for the exhibition may not have been caused by its revolutionary conception or high academic standard as much as by his awe at being able to see so many exhibits from the period that would subsequently become his lifetime scholarly interest. Indeed, the exhibition could be considered somewhat uneven in quality, both from today’s perspective and based on historical sources. On the one hand, it was the first exhibition of early Netherlandish painting on such a large scale, which attracted the attention of the professional and lay public to the art of the fifteenth and sixteenth centuries, and as such, it rightfully remains the subject of extensive scholarly interest even now, 120 years later. On the other hand, it was a project subjected to harsh criticism in terms of its quality, which was conspicuously manifested when several exhibition catalogues were published. This raises the question of how much the display of artworks in such an important yet somewhat unbalanced exhibition might have influenced their later reception and evaluation in the field of art history.

Josef Vincenc Novák, one of the major art collectors, wealthy industrialists and cultural figures of Prague at the turn of the twentieth century, had a hunch as to the potential of the exhibition. His collection focused mainly on Netherlandish art, with some paintings of Spanish and Italian provenance. In 1902, he loaned five of his paintings to Bruges. The exhibition catalogues can help us explore and partially reconstruct Novák’s collection and find out how he responded to criticism of his exhibits and how he subsequently continued to build his collection.

Bruges 1902

Even today, the *Exposition des Primitifs flamands et d’Art ancien* surprises with its unprecedented scope. For three months in the summer of 1902, over 400 paintings and more than 200 other exhibits were displayed in two buildings in Bruges, including manuscripts, archival materials, coins, embroideries, fabrics, tapestries, etc.

The first proposals to organize a large-scale exhibition of early Netherlandish painting in Belgium date back to the turn of the century.⁵ At first, Brussels was considered as the host city, but Bruges and Ghent refused to loan many of the requested artworks to the Belgian capital, and the exhibition would have lacked

dostižný eyckovský ideál začíná slovy: „Zázrak’ rané nizozemské malby představuje v rozloze západoevropského umění jednu z jeho nejskvělejších kapitol. Existenci epochálního jevu si uvědomil až začátek našeho století. V roce 1902 byla uspořádána v Bruggách a Gentu výstava *Exposition des Primitifs et d’art ancien* [sic!], obdivovaná Johanem Huizingou a jeho vrstevníky.“²

Výstava byla Johanem Huizingou nejen obdivována, ale stala se pro jeho život doslova zlomovou. Později jeden z nejvýznamnějších nizozemských historiků se původně etabloval jako orientalista. Jak ovšem sám říkal, postupně mu bylo stále jasnější, že to, co ho vábí, je blíže – především na středověkém západě.³ Podle vlastních slov ho přitahovala jakási „nejasná, fantastická touha po bezprostředním dotyku, která byla víc než čím jiným krmena představou výtvarného umění“. S tím korespondovalo i to, že se ve stejné době marně snažil najít práci jako kurátor rukopisů v Koninklijke Bibliotheek v Haagu nebo jako archivář v zeelandském Rijksarchief či kurátor v Rijksmuseum v Leidenu. Sám také uvádí, že právě zážitkem, který měl pro něj v tomto ohledu největší význam, byla výstava starého nizozemského umění v Bruggách v létě 1902. To vše jistě ovlivnilo genezi jeho zásadního díla *Podzim středověku* (*Herfsttij der Middeleeuwen*), které poprvé vyšlo v roce 1919.⁴

Huizingovo nadšení z výstavy nemuselo být nutně vyvoláno její převratnou koncepcí nebo vysokou vědeckou úrovní, jako spíše úžasem nad tím, že mohl vidět pohromadě tolik exponátů z doby, která se následně stala jeho celoživotním odborným zájmem. Hodnocení této výstavy lze totiž považovat za velmi rozporuplné, a to jak z dnešního pohledu, tak z hlediska pramenů. Na jedné straně se jednalo o první takto rozsáhlou přehlídku děl raně nizozemské malby, která ve své době znovu upoutala pozornost odborné i laické veřejnosti k umění 15. a 16. století a je jí tak právem i po téměř 120 letech věnována rozsáhlá badatelská pozornost. Na straně druhé šlo ale také o projekt, který byl z hlediska své kvality od počátku podroben ostré kritice, což se nejvýrazněji projevilo vznikem hned několika katalogů výstavy. Nabízí se tedy otázka, jaký vliv mohlo mít vystavení uměleckých děl na takto významné, ale zároveň i poněkud nevyvážené výstavě na jejich pozdější hodnocení z hlediska dějin umění.

Potenciál výstavy vytušil Josef Vincenc Novák, který patřil k významným pražským sběratelům, majetným průmyslníkům a kulturním osobnostem přelomu 19. a 20. století. Jeho sbírka byla zaměřena především na nizozemské umění, ale objevovala se v ní i díla španělské nebo italské proveniencie. V roce 1902 do Brugg zapůjčil pět svých obrazů. Výstavní katalogy nám mohou napomoci při snaze hlouběji poznat a alespoň částečně rekonstruovat Novákovu sbírku a zjistit, jakým způsobem reagoval na kritiku svých děl a jak následně postupoval při budování kolekce.

the most coveted exhibits. Therefore, it was decided to move the project to Bruges. At this time, the Belgian nobleman Baron Henri Kervyn de Lettenhove became the main organizer and immediately started diplomatic negotiations with potential lenders.

The catalogues show that an advisory board of leading experts was appointed in each country that was to loan paintings to Belgium to help with the preparation of the exhibition,⁶ among them such distinguished figures of art history as Wilhelm von Bode, Georges Hulin de Loo and Theodor von Frimmel. These experts were meant to assist with identifying artworks worthy of display in their respective countries and facilitating loan arrangements. Based on the available exhibition catalogues, it would seem at first glance that the exhibition was prepared very carefully. On the other hand, it was Kervyn himself who later published a very different story.⁷ He pointed out, for example, that official requests for loans had been sent only one month prior to the opening of the exhibition, so almost one hundred paintings were yet to be delivered a week before the opening in Bruges.⁸

However, the problems with the loans might not have been only of an organizational nature. As Andrée Hayum pointed out in his recent essay, art loans were not a common practice at that time, and The National Gallery in London strictly refused to loan artwork from its collections.⁹ The exhibition was thus deprived, for instance, of *The Arnolfini Portrait*, the essential painting by Van Eyck. The organizers did not succeed in securing previously planned loans from Sankt Petersburg and many other major European state institutions or America.¹⁰ Still, in the end, they managed to assemble an admirable collection of paintings from France, Belgium, the Netherlands and Germany as well as England, Switzerland, Italy and Austria-Hungary. For the most part, the paintings came from private collections. The collections from the Austro-Hungarian Empire, for example, were represented by over twenty artworks from aristocratic picture galleries of the Harrachs, Liechtensteins and Wilczks, the Miethke Gallery in Vienna and the private collections of Gustav von Lavandal and Josef Vincenc Novák.¹¹

At times, the choice of lenders and exhibits seems somewhat random, which raises doubts about the actual selection process and the exhibition's primary objective. Speculations about nationalistic tendencies in connection with the preparation of such a project in a relatively young state of Belgium at the beginning of the twentieth century are, of course, legitimate. However, the truth of the matter is that far less profound issues might have played a significant role. First, it might have been a case of simple institutional reluctance to sanction the loans and neglected organization. Kervyn tried building the exhibition using his personal connections rather than spending time on mundane administration, which was much needed for such a big project. Perhaps, he fell under the spell of the world of art collectors – this is apparent not only in his own texts but also in the fact that he appointed private collectors to the advisory boards set up in the participating

Bruggy 1902

Projekt *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* i dnes na první pohled překvapí svým nebývalým rozsahem. Po dobu tří měsíců se v létě 1902 v Bruggách ve dvou budovách podařilo vystavit přes 400 maleb a více jak 200 dalších exponátů, mezi něž se namátkou řadily rukopisy, archiválie, mince, ale také výšivky, látky nebo tapisérie.

První návrhy uspořádat v Belgii rozsáhlou výstavu raně nizozemské malby se objevují již na přelomu století.⁵ Nejdříve se uvažovalo o jejím konání v Bruselu, Bruggy a Gent však odmítly do belgického hlavního města zapůjčit velké množství požadovaných uměleckých děl a výstava by tak byla ochuzena o nejzásadnější exponáty. Došlo proto k rozhodnutí projekt přesunout právě do Brugg. V této době se také jeho hlavním organizátorem stal belgický šlechtic, baron Henri Kervyn de Lettenhove, který okamžitě započal diplomatická jednání s možnými zapůjčiteli.

Podle katalogů byla v každé zemi, ze které měly být obrazy do Belgie vypůjčeny, navíc ustanovena rada složená z předních odborníků, která měla za úkol na přípravě výstavy spolupracovat.⁶ Najdeme mezi nimi významné osobnosti dějin umění jako Wilhelma von Bode, Georgese Hulina de Loo nebo Theodora von Frimmela. Tyto autority měly nejen napomáhat s vytipováním děl vhodných k vystavení z daných zemí, ale také pomoci s domlouváním výpůjček. Z dostupných výstavních katalogů se tak na první pohled může zdát, že výstava byla připravována velmi pečlivě. Na druhou stranu Kervyn sám později publikoval přesně opačné informace.⁷ Podotýká například, že oficiální žádosti o výpůjčky byly zaslány až měsíc před otevřením výstavy a nakonec na ní proto ještě týden před otevřením v Bruggách chybělo téměř 100 maleb.⁸

Problémy s výpůjčkami ovšem nemusely být pouze organizačního rázu. Jak mimo jiné před časem ve své studii upozornil Andrée Hayum, nebyla praxe výpůjček v této době běžná a londýnská The National Gallery svá díla striktně odmítala zapůjčit.⁹ Výstava tak byla ochuzena například o zcela zásadní obraz, jakým jsou Van Eyckovi *Arnolfiniové*. Nepodařilo se domluvit ani plánované výpůjčky z Petrohradu a mnoha jiných velkých evropských státních institucí nebo z Ameriky.¹⁰ I tak nakonec autoři výstavy dokázali shromáždit obdivuhodný soubor maleb nejen z Francie, Belgie, Nizozemska a Německa, ale také z Anglie, Švýcarska, Itálie a Rakousko-Uherska. Z velké části se jednalo o obrazy ze soukromých sbírek. Sbírkové z území rakousko-uherské monarchie byly zastoupeny například více než dvacítkou děl ze šlechtických obrazáren Harrachů, Liechtensteinů a Wilczků, vídeňské galerie Miethke a soukromých sbírek Gustava von Lavandal a Josefa Vincence Nováka.¹¹

Vzhledem k tomu, že výběr zapůjčitelů i děl působí místy poněkud nahodile, nabízí se otázka, jakým způsobem byla díla na výstavu skutečně vybírána a jaký byl hlavní cíl výstavy. Úvahy o nacio-

countries. Francis Haskell even claims that Kervyn was so dazzled by private collectors that he would gladly accept any art they were able to offer.¹² This probably also applies to Novák to some extent. Even though the wealthy industrialist was by no means the only collector of old masters in Prague able to contribute, he was the only one whose paintings were displayed at the exhibition. Moreover, Novák was not just one of the loaners; he was also a member of the advisory board of Austria set up to help organize the exhibition.¹³ In that capacity, he could have pushed for his paintings to be included in the exhibition, thus artificially raising the status of his collection thanks to the exhibition history of the paintings.

Despite the difficulties, the exhibition was successfully opened on 15 June 1902, with the King Leopold II of Belgium and Princess Clémentine in attendance. It was immediately met with enormous interest from the general public that could also take advantage of the catalogues. In fact, there were three of them to accompany the exhibition. The first one, written by James Weale, explored the paintings displayed at the Provinciaal Hof.¹⁴ The other two focused on the exhibits on display at the Gruuthuse Hof – manuscripts, coins, archival material, seals and other small objects, fabrics, embroideries and other textiles.¹⁵ The vast majority of the exhibits had at least a brief entry. However, the catalogues also contained data that were almost instantly revised by experts, which was met with no small amount of criticism. The biggest mistakes were made in the catalogue of paintings.

The primary issue was the question of authorship and dating of the artworks. James Weale, the author of the catalogue, was clearly aware of these shortcomings; hence his warning in the introduction to the catalogue that the attributions were provided by the owners of the paintings and the editor of the catalogue thus bears no responsibility for them.¹⁶ But the very same year, Georg Hulin de Loo, a professor of Ghent University, published his independent *Catalogue critique*, and Henri Hymans gave the exhibition an extensive negative review in *Gazette des Beaux-Arts*.¹⁷ Both texts discuss the issue of attribution in some detail. In 1903, Max J. Friedländer expressed his opinion on the exhibition in his essay *Die Brügger Leihausstellung von 1902* and selected the most beautiful exhibits to be featured in the catalogue *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*.¹⁸ Later, Karel van de Woestijne published his *De Vlaamsche primitieven: hoe ze waren te Brugge*. The last of the major publications that immediately responded to the exhibition was the book *Les primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904: vieux maîtres de France et des Pays-Bas* written by Georges Lafenestre, a curator of Musée du Louvre.¹⁹ The main reason I decided to include this comprehensive list of literature in this essay is that all of the mentioned authors reviewed the “official” exhibition catalogue and commented not just on the issues of authorship and dating but also on the quality of the paintings, which opens up a new, potentially exciting point of view on the works, some of which became

nálních tendencích spojených s přípravou takového projektu na počátku 20. století v relativně mladém státu, jakým Belgie byla, jsou samozřejmě oprávněné. Pravdou ovšem je, že zásadní roli možná hrály i problémy daleko povrchnější. V první řadě za nimi mohla stát prostá institucionální neochota k výpůjčkám a zanedbaná organizace. Kervyn se snažil výstavu postavit spíše na svých osobních kontaktech, než aby se věnoval prosté administrativě, kterou takový projekt logicky vyžadoval. Byl snad také silně okouzlen světem sběratelů umění, což je patrné nejen z jeho vlastních textů, ale i z toho, že soukromé sběratele obsadil i do poradních rad k výstavě, které vznikly v jednotlivých zemích. Francis Haskell dokonce říká, že byl Kervyn soukromými sběrateli natolik oslněn, že na výstavu rád přijal cokoli, co mu byli schopni nabídnout.¹² Tento případ se pravděpodobně do jisté míry týká i Nováka. Přestože v Praze rozhodně nebyl jediným sběratelem starého umění, z jehož sbírek by bylo možné díla zapůjčit, nalezneme na výstavě pouze obrazy tohoto majetného průmyslníka. Novák samotný pak zastával nejen pozici zapůjčitele, ale také jednoho z členů rakouské rady, která vznikla za účelem organizace výstavy.¹³ Vykonal tak funkci, která mu logicky mohla dopomoci obrazy na výstavu dostat a v podstatě tak uměle pozvednout kvalitu sbírky díky výstavní historii děl.

I přes všechny komplikace se podařilo výstavu 15. června 1902 za přítomnosti belgického krále Leopolda II. a princezny Klementiny otevřít. Okamžitě se setkala s obrovským zájmem veřejnosti, která nebyla připravena ani o katalogy. Výstavu doprovázely hned tři. První, z pera Jamese Weala, se zabýval malbou vystavenou v Provinciaal Hof.¹⁴ Zbylé dva se již zaměřily na exponáty vystavené v Gruuthuse Hof – rukopisy, mince, archiválie, pečeti a jiné drobné předměty a dále pak látky, výšivky a další textilie.¹⁵ Valná většina exponátů zde měla alespoň stručné heslo. Katalogy se však neobešly bez údajů, které byly takřka okamžitě odborníky revidovány, což již ve své době vyvolalo značný kritický ohlas. Nejvýraznější nedostatky vykazoval katalog malby.

Zásadním problémem byla otázka autorství a časového zařazení děl, což si autor katalogu James Weale bezpochyby uvědomoval, tudíž na jeho začátku upozorňuje, že atribuce uvedené u obrazů udali jejich majitelé a editor katalogu za ně nenesl žádnou odpovědnost.¹⁶ Ještě v témže roce ale vyšel nezávislý *Catalogue critique* profesora univerzity v Gentu George Hulina de Loo a rozsáhlá kritika výstavy v *Gazette des Beaux-Arts* z pera Henriho Hymanse.¹⁷ Oba texty se otázkou atribucí rozsáhle věnovaly. V roce 1903 se k výstavě vyjádřil také Max J. Friedländer ve studii *Die Brügger Leihausstellung von 1902* a nejkrásnější díla z výstavy vybral pro katalog *Meisterwerke der Niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*.¹⁸ Následoval ho Karel van de Woestijne s textem *De Vlaamsche primitieven: hoe ze waren te Brugge*. Významné publikace, které prakticky okamžitě na výstavu reagovaly, pak završila kniha

truly iconic, while others disappeared into obscurity of depositories and private collections. All this goes to show that even the display of such an extensive collection of paintings in one place, offering the possibility for comparison, cannot always guarantee a unanimous judgement of the expert community.

Novák's Collection

Although it was one of the most outstanding collections of old masters in Prague at the time, the picture gallery of Josef Vincenc Novák received little attention.²⁰ Its founder, the father of the future Minister of Industry, Trade and Commerce of the First Czechoslovak Republic Ladislav Novák, was born in Sobotka and studied engineering in Vienna. In the 1860s, he moved to Prague and became a successful entrepreneur. His engineering office for the construction of breweries and malting houses soon expanded to include engineering works in Prague-Bubny. Novák's enterprise also grew thanks to his business connections with Rudolf Jahn, who shared his passion for old masters.²¹

Business success provided Novák with the money he needed to pursue his passion for collecting, and his business activities perhaps contributed to his love for old Netherlandish masters, whose works seem to be represented the most in his collection. Among other substantial commissions, Novák & Jahn designed the building of Brouwerij Artois in Leuven, a brewery better known today by the commercial name of its most famous product – Stella Artois.²² Throughout his adult life, Novák was involved in local governance and sat on various committees. His son Ladislav recalls that he initiated the reconstruction of the Bridge of Emperor Franz Josef and became a member of the presidia of the Náprstek Museum and the Prague City Museum.²³

Novák purchased the first painting for his collection of old masters in 1875. It was Lambert Lombard's *Caritas* from the first half of the sixteenth century.²⁴ (Fig. 1) In following years, the collection quickly grew thanks to Novák's acquisitions from both Czech and foreign owners. He established relations with leading international experts, including Wilhelm von Bode, Abraham Bredius, Max Rooses, Theodor von Frimmel and Max J. Friedländer.²⁵ Ladislav Novák referred to Jacob Goudstikker, one of the most famous art dealers in the Netherlands, as his father's "main supplier," who would visit Prague up to twice a year with a wide range of paintings to choose from.²⁶ The history of the collection would not be complete without mentioning Novák's wife, Vilemina, and her contribution. (Fig. 2) As Novák says, "she faithfully supported me in my endeavours and from the very beginning shared with me all the joys and disappointments known to all collectors. She always secretly obtained some exquisite work of art to surprise me with on my name day and on Christmas Eve, which she lovingly gave to me with bated breath, and then she lit up with happiness upon seeing my eyes sparkle with genuine joy."²⁷

The disappointments mentioned by Novák undoubtedly included acquisitions of artworks that later proved less valuable than he had anticipated. He

Les primitifs à Bruges et à Paris, 1900–1902–1904: vieux maîtres de France et des Pays-Bas kurátora Musée du Louvre Georgese Lafenestra.¹⁹ Tento obšírný přehled literatury zde uvádím především proto, že všichni výše zmínění autoři revidují „oficiální“ katalog výstavy a vyjadřují se nejen k otázkám autorství a datace maleb, ale často také k jejich kvalitě, což nabízí možnost poměrně zajímavého pohledu na díla, z nichž některá se stala doslova ikonickými a jiná naopak zmizela zapomenuta v depozitářích a soukromých sbírkách. Výše řečené dokládá také to, že ani vystavení takto obrovského souboru obrazů na jednom místě a možnost jejich vzájemného srovnání nevede vždy k jednotným znaleckým závěrům.

Novákova sbírka

Přesto, že se ve své době jednalo o jednu z nejvýznamnějších sbírek starého umění v Praze, byla obrazárně Josefa Vincence Nováka samotné věnována poměrně malá pozornost.²⁰ Její zakladatel, sobotecký rodák a otec pozdějšího prvorepublikového ministra průmyslu, obchodu a živnosti Ladislava Nováka, vystudoval techniku ve Vídni. V šedesátých letech 19. století přesídlil do Prahy a začal se úspěšně věnovat podnikání. Jeho projekční kancelář pro stavbu pivovarů a sladoven se brzy rozrostla o strojírnou v Praze-Bubnech. Své podnikání Novák dále rozšířil díky obchodnímu spojení s Rudolfem Jahnem, se kterým ho pojila vášeň pro staré umění.²¹

Úspěšné podnikání Novákovi zajistilo nejen potřebný kapitál, aby se mohl začít věnovat své sběratelské vášni, ale snad i díky němu si tolik oblíbil díla starých nizozemských mistrů, která byla, jak se zdá, v jeho sbírce zastoupena nepoččetně. Mezi velké zakázky společnosti Novák & Jahn se řadila například i stavba Brouwerij Artois v Lovani, pivovaru dnes známějšího pod komerčním názvem svého nejvýznamnějšího produktu jako Stella Artois.²² Novák se celý život věnoval také komunálními záležitostem a zasedal v nejrůznějších komisích. Podle vzpomínek svého syna Ladislava se mimo jiné zasadil o rekonstrukci mostu císaře Františka Josefa a stal se členem presidia Náprstkova muzea a Muzea města Prahy.²³

První dílo Novák do své sbírky starého umění zakoupil v roce 1875. Jednalo se o obraz *Caritas* od Lamberta Lombarda z první poloviny 16. století.²⁴ (obr. 1) Během následujících let sbírku velmi aktivně rozšiřoval díky nákupům z rukou jak českých, tak zahraničních majitelů. Budoval si kontakty s předními zahraničními odborníky, mezi něž patřili Wilhelm von Bode, Abraham Bredius, Max Rooses, Theodor von Frimmel nebo Max J. Friedländer.²⁵ Za „hlavního dodavatele“ svého otce pak Ladislav Novák označoval jednoho z nejznámějších nizozemských obchodníků s uměním Jacoba Goudstikkera, který měl až dvakrát ročně přijíždět do Prahy s širokou nabídkou obrazů.²⁶ Opomenut by v dějinách sbírky neměl být ani přínos Novákovy manželky Vileminy. (obr. 2) O té sám Novák píše: „Věrně podporovala mne v mých snahách a od počátku sdílela se mnou

was often in a hurry with his purchases, believing he would come into possession of an undervalued masterpiece. As his son Ladislav recalled, “should my father find a painting to his liking, he would rush to buy it, lest another collector beat him to it, and thus he often made a rather significant error of judgment.”²⁸ But Josef Vincenc Novák was aware of his mistakes and tried to prevent them from happening. Prokop Toman says that Novák, together with other prominent Prague collectors, read Paul Eudel’s *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées* in the 1880s; as the subtitle of the French book suggests, it deals with the detection of various additional alterations, fakes and forgeries. In this regard, the Prague collectors relied mainly on painters Karel Javůrek and František Sequens.²⁹ If Novák were dissatisfied with the quality of his acquisition, he would either exchange it for an additional fee at Goudstikker’s or resell it at some later opportunity. Ladislav Novák claimed that the walls of his father’s picture gallery had seen up to a thousand paintings.³⁰ (Fig. 3) This may seem somewhat exaggerated, but it may not be far from reality.

Novák’s collection was catalogued only in part – the catalogue included only artworks selected to be displayed at his newly built house no. 1020/II in Na Florenci Street, where the owner decided to present his collection in a special hall.³¹ Theodor von Frimmel was entrusted to write the catalogue, which was first published in 1899. In 1934, it was published a second time to reflect the state of the collection at the time of Novák’s death in 1918. By comparing the first catalogue from 1899 with its second edition, it is easy to see that over the period of nineteen years, at least 57 new paintings were bought for the part of the collection on display, while 17 were sold. Based on the new expertise, several paintings had new attributions or dating, including the exhibits loaned to Bruges in 1902.

Loans from Josef Vincenc Novák

As mentioned above, Josef Vincenc Novák was to loan a total of five of his paintings to the Bruges exhibition. We are able to positively identify two of them; both are in the collections of the National Gallery in Prague (O 7226 and O 2684). Two more are known to us from earlier reproductions, but their whereabouts are unknown today. Unfortunately, the last painting remains unidentified, and we have very little information about it.

The most discussed paintings in the catalogues were those that later enriched the collections of the National Gallery in Prague. As we already know, the attributions of the displayed exhibits were subjected to intense criticism by the professional community from the very opening of the exhibition. Therefore, it comes as no surprise that the first of these paintings – *The Crucifixion* (O 7226, Fig. 4), catalogued under no. 186, is nowadays not considered to be from the Netherlands, but rather from the region of Savoy, as Olga Kotková plausibly argues in her paper based on restoration research.³² Ironically, already three years prior to the exhibition, when Theodor von Frimmel catalogued

všecky radosti i zklamání, jež sběratele potkávají. V den jmenin i o Štědrém dni měla vždy pro mne nějaký umělecký skvost tajně připravený, který mi s utajeným dechem láskyplně podávala, a štěstím zářila, když v mých očích spatřila záblesk opravdové radosti.”²⁷

Mezi Novákova zmíněná zklamání jistě patřily nákupy děl, která se později ukázala jako méně hodnotná, než původně předpokládal. S nákupy totiž často spěchal a věřil, že se mu podaří koupit nějaký zatím nedocenený skvost. Jeho syn Ladislav na to vzpomínal: „Zalíbil-li se otci některý obraz, pospíchal s koupí, aby ho snad jiný sběratel nepředěšel, a tak se častěji v úsudku notně přenáhliil.”²⁸ Josef Vincenc Novák ovšem podobné své chyby v úsudku řešil a snažil se jim i předcházet. Prokop Toman totiž naopak upozorňuje, že Novák se spolu s dalšími významnými pražskými sběrateli v osmdesátých letech 19. století seznámil s francouzskou knihou Paula Eudela *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, která se, jak už podtitul napovídá, věnovala odhalování nejrůznějších pozdějších úprav, podvodů a padělků. Radit v této oblasti si pražští sběratelé nechali především od malířů Karla Javůrka a Františka Sequense.²⁹ Pokud byl Novák s koupí nespokojen, díla za další příplatek u Goustikkera vyměňoval, nebo je později dále prodával. Ladislav Novák tvrdil, že se na stěnách otcovy obrazárny vystřídalo až tisíc obrazů.³⁰ (obr. 3) Toto číslo se může na první pohled zdát dosti přemrštěné, ale pravdou je, že nemusí být realitě úplně vzdáleno.

Katalogizována byla totiž jen část z Novákovy sbírky, a to ta díla, která byla vybrána pro vystavení v jeho nově postaveném domě čp. 1020/II v ulici Na Florenci, kde se majitel rozhodl svou sbírku prezentovat ve speciálním sále.³¹ Sepsání tohoto katalogu bylo svěřeno Theodoru von Frimmelovi a k prvnímu vydání došlo roku 1899. V roce 1934 byl katalog vydán podruhé a refletoval stav sbírky za Novákovy smrti v roce 1918. Pouhým srovnáním prvního katalogu z roku 1899 a jeho druhého vydání zjistíme, že za devatenáct let bylo do této vystavené části sbírky zakoupeno minimálně 57 nových děl a sedmáct jich bylo prodáno. U několika dalších byla na základě nových expertiz upravena atribuce nebo datace. Tyto změny se týkají i děl, která byla zapůjčena v roce 1902 do Brugg.

Vypůjčka děl od Josefa Vincence Nováka

Jak již bylo uvedeno výše, děl ze sbírky Josefa Vincence Nováka mělo být do Brugg vypůjčeno celkem pět. Dvě z nich jsme schopni přesně identifikovat a jsou součástí sbírek Národní galerie v Praze (O 7226 a O 2684). Další dvě díla známe ze starších reprodukcí, ale dnes jsou ztracena. Poslední obraz bohužel zatím zůstává blíže neurčen a máme o něm velmi málo informací.

Největší pozornosti se v katalogích dostalo právě obrazům, kterými později obohatila své sbírky Národní galerie. Jak již bylo naznačeno, otázky

3/

View of J. V. Novák's picture gallery in his house no. 1020/II on Na Florenci Street. Photo: *Zlatá Praha* 24, no. 17, 1907, 207

Pohled do obrazárny J. V. Nováka v domě čp. 1020/II v ulici Na Florenci. Foto: *Zlatá Praha* XXIV, 1907, č. 17, s. 207



4/

Anonymous, *Crucifixion* (imitation after Rogier van der Weyden), late 15th century, tempera, wood, 49.5 × 34.5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 7226

Anonym, *Ukřižování* (volná kopie podle Rogiera van der Weyden), konec 15. století, tempera, dřevo, 49,5 × 34,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 7226



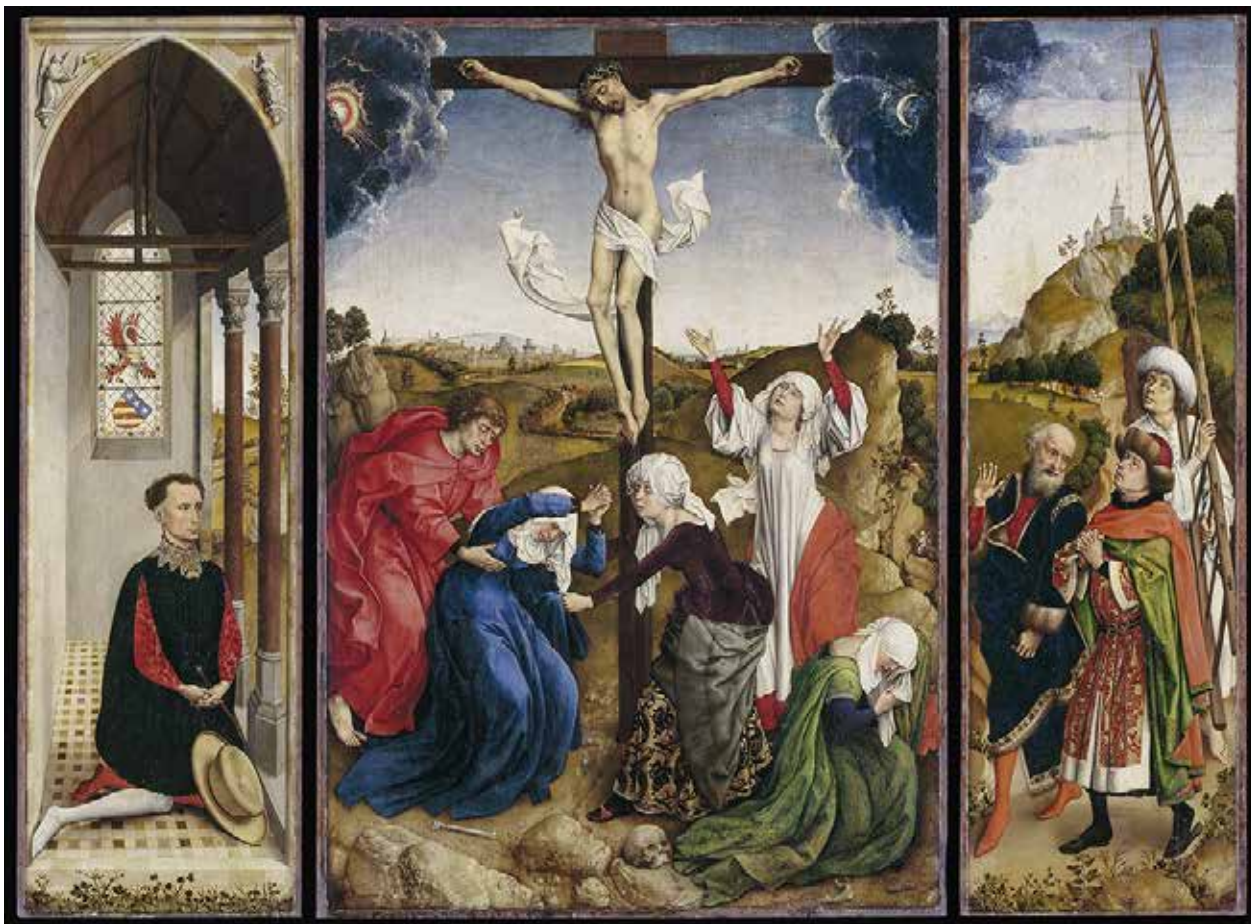
Novák's collection, he did not claim the painting originated in the Netherlands and for "personal reasons" attributed it to a fifteenth-century German master.³³

At first glance, the painting does resemble the work of the Netherlandish masters. The central composition is dominated by Jesus Christ nailed to the Cross on the rocky landscape of Golgotha. The painting partly draws on the *Crucifixion Triptych* by Rogier van der Weyden from the Abegg Stiftung in Riggisberg. (Fig. 5) In the foreground, the Virgin Mary in a blue dress wrings her hands to the right from the Cross, her knees buckling in grief. Her fall is, however, prevented by John the Evangelist and one of the Marys. Behind them stand two more pious women (based on comparisons with *The Crucifixion* by Rogier van der Weyden from the Kunsthistorisches Museum in Vienna, it can be assumed that one of them is Mary Magdalene). (Fig. 6) In the background, we can see the walls of Jerusalem and an opening to a mountainous landscape. A centurion in conversation with another man dominates the left side of the composition. Behind him, two men try to attract the attention of a young boy to make him turn his eyes towards the crucified Jesus Christ. In the background, Longinus reaches his hand to Jesus. Apart from the paintings mentioned above, the artist appears to be familiar, directly or indirectly, with, for instance, *Turin-Milan Hours* or *The Crucifixion* by Jan van Eyck, now in The Metropolitan Museum of Art in New York.

The Crucifixion from Novák's collection is a small painting on soft lime wood. Novák bought it in 1897

atribuce děl na výstavě byly od prvního momentu podrobovány silné kritice odborné veřejnosti. Není tedy divu, že první z těchto obrazů – *Ukřižování* (O 7226, obr. 4), v katalogích výstavy vedený pod číslem 186, dnes vůbec není považován za dílo pocházející z oblasti Nizozemí, ale spíše z oblasti Savojska, jak na základě restaurátorského průzkumu ve své studii přesvědčivě dokládá Olga Kotková.³² Paradoxem je, že původ autora v Nizozemí nehladal už ani Theodor von Frimmel, když tři roky před výstavou Novákovu sbírku katalogizoval a „ze subjektivních důvodů“ připisoval dílo německému mistrovi 15. století.³³

Obraz skutečně na první pohled dílo nizozemských mistrů připomíná. Středověké kompozici na skalnatém terénu Golgoty vévodí Kristus přibitý na kříži. Malba částečně vychází z triptychu s *Ukřižováním* od Rogiera van der Weyden z Abegg Stiftung v Riggisbergu. (obr. 5) Po pravé straně kříže v popředí nalezneme Pannu Marii v modrých šatech, která lomí rukama a smutkem se jí podlamují kolena. Je ale včas zachycena Janem Evangelistou a jednou z Marií. Za touto scénou stojí další dvě zbožné ženy (na základě srovnání s *Ukřižováním* od Rogiera van der Weyden z Kunsthistorisches Museum ve Vídni se dá předpokládat, že jednou z nich je Maří Magdalena). (obr. 6) Na pozadí jsou pak vidět hradby Jeruzaléma a průhled do hornaté krajiny. Levé straně vévodí setník v rozhovoru s dalším mužem. Za ním se dva muži snaží upoutat pozornost malého chlapce



5/
 Rogier van der Weyden, *Crucifixion Triptych*, ca 1440, oil, wood, 103.5 × 72.4 cm (central panel), 103.5 × 32.8 cm (each wing), CH-3132 Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. no. 14.2.63. Photo: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1999 / Christoph von Viràg

Rogier van der Weyden, *Triptych s Ukřižováním*, kolem 1440, olej, dřevo, 103,5 × 72,4 cm (centrální panel), 103,5 × 32,8 cm (každé z křídel), CH-3132 Riggisberg, Abegg-Stiftung, inv. č. 14.2.63. Foto: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 1999 / Christoph von Viràg



6/
 Rogier van der Weyden, *Crucifixion Triptych*, ca 1440, oil, oak wood, 96 × 69 cm (central panel), 96 × 27 cm (each wing), Vienna, Kunsthistorisches Museum Wien - Gemäldegalerie, inv. no. 901. Photo: © Kunsthistorisches Museum Wien

Rogier van der Weyden, *Triptych s Ukřižováním*, kolem 1440, olej, dubové dřevo, 96 × 69 cm (centrální panel), 96 × 27 cm (každé z křídel), Vídeň, Kunsthistorisches Museum Wien - Gemäldegalerie, inv. č. 901. Foto: © Kunsthistorisches Museum Wien

from a private collection in Brussels; prior to that, it was owned by Count Cibrari of Turin.³⁴ Back then, Theodor von Frimmel considered the painting to be “an interesting fifteenth-century phenomenon” and thought that it might be “an old imitation after Van Eyck.” The official 1902 exhibition catalogue gives only a brief description of the painting and lists it as the work of an anonymous artist.³⁵ However, that same year, Max Friedländer was far more critical, calling it a “rather insignificant little Crucifixion.”³⁶ Nevertheless, in this case, Novák ignored the criticism and kept the painting in his collection. When he died, it was passed to his heirs and appeared in the revised catalogue of Novák’s collection from 1934, with the catalogue entry enhanced to include the expert opinion of Cornelis Hofstede de Groot. De Groot firmly believed the work to be from the Netherlands and rejected any potential objections that the soft lime wood of the painting would suggest otherwise with a terse argument that the artist might have painted it on tour across Italy.³⁷ It should be noted that his reputation in professional circles became somewhat tarnished thanks to his similar, fiercely and unambiguously worded opinions, as he was involved in disputes over Rembrandt’s artworks and even in the scandal surrounding Han van Meegeren’s forgeries.

Novák’s heirs began selling the entire collection from the 1940s onwards, and most important paintings made their way to the National Gallery in Prague. In 1958, the gallery bought *The Crucifixion* as a work of a German (?) master for CSK 15,000.³⁸ The minutes of the purchase committee show some misgivings about the alleged provenance of the painting. Jaromír Šíp leaned towards the German origin of the work, while the rest of the committee tended towards the Netherlands. But it was not until the 1990s that restoration research ascertained with a high degree of probability that the painting was not made by an itinerant Netherlandish painter, which I can only agree with, but rather by someone who worked in the region of Savoy and was familiar with the work of Netherlandish masters.³⁹

Prior to that, the National Gallery in Prague obtained another painting from Novák’s collection that had been displayed in Bruges in 1902 and whose history is just as fascinating. (Fig. 7) On 24 October 1947, the purchase committee consisting of Jan Krčmář, art historians Jan Květ, Antonín Matějček, Kamil Novotný and director Vladimír Novotný unanimously agreed to buy the oil on wood depicting St Christopher (O 2684). The minutes of the committee meeting read: “The painting has been considered to be a work by H. Bosch or his school, but in fact, it has nothing to do with the painter. The director attributes it to a Netherlandish painter, the Master of Frankfurt. While this painter does not belong among the most prominent artists, he is interesting thanks to his realism and allusions to Bosch. Given the low price of the painting, CSK 150,000, and its significance for the patchy collection of Netherlandish paintings of the period in the National Gallery in Prague, the director recommends its acquisition.”⁴⁰ This shows that attribution was an issue with this painting as well.

a obrátit jeho zrak směrem k ukřižovanému. V pozadí pak k Ježíši vzpíná ruku Longinus. Kromě výše uvedených děl je patrné, že autor byl, ať už přímo nebo nepřímo, obeznámen například s *Turínsko-milánskými hodinkami* nebo *Ukřižováním* od Jana van Eyck, které je dnes v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku.

Ukřižování z Novákovy sbírky je drobná malba na měkkém lipovém dřevě. Novák ji zakoupil roku 1897 ze soukromé bruselské sbírky, před tím se nacházela v majetku turínského hraběte Cibrariho.³⁴ Theodor von Frimmel považoval v této době dílo za „zajímavý úkaz z XV. století“ a uvažoval o tom, že by se mohlo jednat o „starou kopii dle Van Eycka“. Oficiální katalog k výstavě v roce 1902 obraz pouze stručně popisuje a uvádí jej jako dílo anonyma.³⁵ Naopak Max Friedländer k němu byl v témže roce daleko kritičtější a vyjádřil se o něm jako o „poměrně nevýznamném, malém Ukřižování“.³⁶ Novák však v tomto případě na kritiku díla nedbal a ve své sbírce si ho i nadále ponechal. Po jeho smrti připadlo dědicům a objevilo se i v revidovaném katalogu Novákovy sbírky z roku 1934, kde bylo katalogové heslo rozšířeno o expertizu Cornelise Hofstede de Groot. Ten dílo považoval jednoznačně za holandské a možné námitky, že měkké lipové dřevě, na kterém je obraz namalován, by tomu neodpovídalo, jednoduše negoval lakonickým tvrzením, že ho umělec mohl namalovat na cestě do Itálie.³⁷ Nutno podotknout, že díky svým podobným, ostře a zcela jednoznačně formulovaným názorům si Hofstede de Groot později v odborných kruzích poněkud zkalil pověst, protože byl zatažen nejen do sporů kolem souboru Rembrandtova díla, ale také skandálu týkajícího se padělků Hana van Meegeren.

Novákovi dědicové od čtyřicátých let 20. století začali celou sbírku postupně prodávat a většina významných děl se dostala do Národní galerie v Praze. *Ukřižování* galerie koupila jako dílo německého (?) mistra v roce 1958 za 15 000 Kčs.³⁸ Ze zápisu nákupní komise je patrné, že kolem nizozemského původu díla nepanovala jistota. Jaromír Šíp se přikláněl k německému původu díla, zbytek komise spíše k nizozemskému. Až díky restaurátorskému průzkumu v devadesátých letech bylo poměrně jasně potvrzeno, že malba nebyla vytvořena rukou cestujícího nizozemského malíře, s čímž nelze než souhlasit, ale spíše autorem, který tvořil v oblasti Savojska a byl s tvorbou nizozemských mistrů obeznámen.³⁹

Ještě dříve však Národní galerie získala druhé dílo z Novákovy sbírky, které bylo taktéž vystaveno v roce 1902 v Bruggách a jehož historie je neméně zajímavá. (obr. 7) Dne 24. října 1947 se komise složená z Jana Krčmáře, historiků umění Jana Květa, Antonína Matějčka, Kamila Novotného a ředitele Vladimíra Novotného jednomyslně shodla na koupi oleje na dřevě se sv. Kryštofem (O 2684). Jak je zmíněno v zápisu ze schůze nákupní komise: „Obraz byl dosud považován za dílo H. Bosche nebo jeho školy, nemá však s tímto malířem nic společného. Ředitel jej připisuje nizozemskému malíři, mistru z Frank-

7/

Master of Frankfurt,
St Christopher, ca 1500,
oil, oak wood,
85 × 55 cm, Prague,
National Gallery in
Prague, inv. no. O 2684

Mistr z Frankfurtu,
Sv. Kryštof, kolem 1500,
olej, dubové dřevo,
85 × 55 cm, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. O 2684



The panel from around 1500, size 84.7 × 55.5 cm, appears in the exhibition in Bruges under the number 234. It depicts St Christopher in a traditional way: crossing a river with Baby Jesus on his back while leaning on a thick branch. The most striking feature is, however, found at the bottom of the painting – a figure with a Turkish sword, a strange little monster with a dog's head hatching from an egg, a monkey, a turtle, a little devil emerging from the river and a boat full of devilish figures in the background. These infernal motifs are quite in keeping with Bosch's aesthetics and could have been the source of confusion when determining the painting's attribution.

The first mention of Bosch's authorship dates back to the 1899 catalogue of Novák's collection. Novák purchased the painting in Brussels in 1898 from an unspecified private collection.⁴¹ The official catalogue of the exhibition in Bruges attributes the painting to Herri met de Bles.⁴² While the catalogue description does not match the painting from Novák's collection, it partially resembles *St Christopher* by Jan de Beer (O 17347, **Fig. 8**), nowadays also in the collections of the National Gallery in Prague but not yet in any Czech collection by 1902.⁴³ Even though the description mentions the supernatural beings, which are also present in Novák's painting, it states that St Christopher is looking at Baby Jesus, who holds a large crystal ball, as in, for example, the painting by Jan de Beer. In Novák's painting, St Christopher looks out at the viewer, and Baby Jesus holds a metal apple. We will probably never know what led to this strange mix-up of the paintings, which coincidentally ended up in the same collection of the National Gallery in Prague many years later. Given the issue with attributions in the official exhibition catalogue, it was certainly not an isolated error.

Not even Georges Hulin de Loo believed Hieronymus Bosch was the author of the painting, and his critical catalogue of the exhibition in Bruges attributes it to an anonymous artist from the first half of the sixteenth century.⁴⁴ Max Friedländer connected the painting to the circle surrounding the Master of the Legend of Magdalene and observed that was not preserved well.⁴⁵ In the following years, the painting was attributed again to Herri met de Bles, but there was also some speculation that it could be an imitation of Van Eyck as the flowing robes of the saint and Baby Jesus resemble those in Van Eyck's drawing preserved in the Musée du Louvre.⁴⁶ Nonetheless, the painting remains listed as a work of Hieronymus Bosch even in Theodor von Frimmel's revised catalogue, although the entry includes Cornelis Hofstede de Groot's expertise, stating that the author must have been a successor of Dirk Bouts and Hieronymus Bosch. But by 1947, when the painting arrived at the gallery, it is commonly attributed to the Master of Frankfurt and his shop.⁴⁷

This dense overview of the changes in attribution of the two paintings, now preserved in the National Gallery in Prague, clearly suggests how difficult it is to identify the three remaining paintings loaned to the exhibition by Novák, the works that are considered lost and of which we know very little. Searching for a clue

furtu. Tento malíř nepatří sice k čelním zjevům, avšak je zajímavý svým realismem a boschovskými reminiscencemi. Vzhledem k nízké ceně obrazu Kčs 150 000,- a jeho významu pro mezerovitý soubor nizozemských prací této doby v Národní galerii doporučuje ředitel jeho zakoupení."⁴⁰ Je tedy zcela evidentní, že problémy s atribucí se nevyhnuly ani druhému obrazu.

Panel z doby kolem roku 1500 o rozměrech 84,7 × 55,5 cm se v katalogích bruggské výstavy objevuje pod číslem 234. Zobrazuje tradičním způsobem sv. Kryštofa, který se opírá o silnou větev, přechází řeku a na zádech nese malého Ježíška. To, co ovšem diváka na první pohled upoutá, jsou tvorové ve spodní části obrazu – postava s tureckou šavlí, podivná nestvůrka s psí hlavou líhnoucí se z vajíčka, opička, želva, ďáblík vynořující se z řeky a loď plná dalších ďábelských postav v pozadí. Právě tyto pekelné motivy zcela odpovídající Boschově estetice mohly být matoucí při určování atribuce.

Poprvé se informace o Boschově autorství objevuje v katalogu Novákovy sbírky z roku 1899. Novák dílo zakoupil v roce 1898 v Bruselu opět z blíže nespecifikované soukromé sbírky.⁴¹ Oficiální katalog bruggské výstavy dílo připisuje Herrimu met de Bles.⁴² Problematické však je, že popis, který katalog uvádí, neodpovídá dílu z Novákovy sbírky, ale částečně se blíží *Sv. Kryštofovi* od Jana de Beer (O 17347, **obr. 8**), který je sice dnes také ve správě Národní galerie v Praze, ale v roce 1902 se ještě vůbec nevyskytoval v českých sbírkách.⁴³ Jsou zde totiž sice zmíněna nadpřirozená stvoření, která jsou na Novákově obrazu, zároveň se ale podle popisu má sv. Kryštof dívat na Ježíška, který drží velkou křišťálovou kouli, jak je tomu například na obraze Jana de Beer. Na Novákově malbě Kryštof naopak upírá zrak na diváka a Ježíšek v ruce drží kovové jablko. Jak k tomuto podivnému smíšení obrazů, jež se nakonec shodou okolností o mnoho let později setkaly ve sbírce Národní galerie, v roce 1902 došlo, dnes už patrně nezjistíme. Vzhledem k výše popsané atribuční problematičnosti oficiálního katalogu výstavy se však nejednalo o chybu ojedinělou.

K autorství Hieronyma Bosche se nepřiklání ani Georges Hulin de Loo ve svém kritickém katalogu výstavy v Bruggách a dílo připisuje anonymnímu autorovi z poloviny 16. století.⁴⁴ Max Friedländer obraz vztahuje k okruhu Mistra Magdaleny legendy a konstatuje, že obraz není dobře zachovalý.⁴⁵ V následujících letech se mezi autory objevuje opět nejen Herri met de Bles, ale také názor, že jde o kopii Van Eycka, protože rozevlátý plášť světce i Ježíška vycházejí z Van Eyckovy kresby dnes uložené v Musée du Louvre.⁴⁶ I přesto je v revidovaném katalogu Theodora von Frimmela dílo dál vedeno jako obraz Hieronyma Bosche. Heslo je ovšem opět doplněno expertizou Cornelise Hofstede de Groot, který uvádí, že se muselo jednat o následovníka Dirka Boutse a Hieronyma Bosche. Od roku 1947, kdy se obraz dostává do galerie, je však již obvykle vztahován k Mistrovi z Frankfurtu a jeho dílně.



8/ ←

Jan de Beer, *St Christopher*, ca 1500, oil, oak wood, 60.3 × 28.3 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 17347

Jan de Beer, *Sv. Kryštof*, kolem 1500, olej, dubové dřevo, 60,3 × 28,3 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 17347

9/ ↑

Flemish master similar to Quentin Matsys, *Descent from the Cross*, oil, oak wood, 106.5 × 69.5 cm, other details unknown, the work considered lost. Photo: Theodor von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze*, Prague 1899

Flanderský mistr příbuzný Quentinu Matsysovi, *Snímání z kříže*, olej, dubové dřevo, 106,5 × 69,5 cm, bližší informace neznámé, jedná se o ztracené dílo. Foto: Theodor von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze*, Praha 1899

10/ ↗

Pieter Coecke van Aelst (follower), *Holy Family*, oil, wood, 41.5 × 30 cm, other details unknown, the work considered lost. Photo: BD/RKD - ONS/Photo-archive M. J. Friedländer (img. no. 0000075093)

Pieter Coecke van Aelst (pokračovatel), *Svatá rodina*, olej, dřevo, 41,5 × 30 cm, bližší informace neznámé, jedná se o ztracené dílo. Foto: BD/RKD - ONS/Photo-archive M. J. Friedländer (obr. č. 0000075093)

in the official catalogue, we learn that Novák lent three paintings with catalogue numbers 271, 398 and 399: the *Descent from the Cross* by Quentin Matsys, the *Holy Family* by an anonymous artist and yet another *Descent from the Cross*, this time by Jan Matsys.⁴⁸

The first painting – the *Descent from the Cross* by Quentin Matsys – is well documented. The catalogue description speaks of a wooden panel measuring 106.5 × 69.5 cm.⁴⁹ In the middle of the composition, the viewer could see the vertical bar of the Cross and Joseph of Arimathea holding the body of Jesus Christ, which rests in the lap of the Virgin Mary who, clasping her hands together, leans against St John. Behind them, there was Nicodemus, standing with nails in his hand. In the background, the city and mountains could be seen, with two trees on the far left.

When compared with the catalogue of Novák's collection, it becomes evident that the painting in question is the *Descent of the Crucified Jesus* by a Flemish master simi-

Z tohoto velmi hutného přehledu změn atribucí obou děl dnes uložených v Národní galerii v Praze je patrné, že identifikovat zbylá tři díla, která byla Novákem na výstavu zapůjčena, v současné době jsou neznámá a ke kterým máme už jen velmi kusé a nepřesné informace, není právě jednoduché. Zastavme se tedy opět nejdříve u oficiálního katalogu výstavy. Podle něj měly být od Nováka vypůjčeny ještě malby pod katalogovými čísly 271, 398 a 399. Konkrétně se mělo jednat o *Snímání z kříže* od Quentina Matsyse, *Svatou rodinu* od anonymního autora a další *Snímání z kříže*, tentokrát od Jana Matsyse.

O prvním z děl – *Snímání z kříže* od Quentina Matsyse – jsme ještě poměrně dobře informováni. Podle popisu v katalogu se jednalo o dřevěnou desku o rozměrech 106,5 × 69,5 cm.⁴⁹ Uprostřed kompozice mělo být vidět svislé břevno kříže, Josef z Arimatie zde držel torzo Krista, které spočívalo v klíně Panny Marie, ta měla propletené ruce a byla

lar to Quentin Matsys as it precisely matches the quoted description.⁵⁰ In addition, Frimmel's catalogue also provides a reproduction of the painting. (Fig. 9) Novák purchased the painting in an antique shop in Pest – apparently, it was previously owned by the Galerie Fesch, where it was attributed to Albrecht Dürer. Of course, the black-and-white photograph is not quite enough to determine the authorship.⁵¹ However, Novák was ultimately unhappy with the painting and sold it. This is evidenced by the absence of the painting in the revised version of the catalogue from 1934; its sale is also mentioned in the introduction by Novák's son Ladislav.⁵² In 2018, Sotheby's New York branch auctioned a painting similar to the painting from Novák's collection, but given its provenance, cropping and other differences compared to the reproduction from Novák's catalogue, it must have been a different painting.⁵³

The *Holy Family* by an anonymous artist is another painting from Novák's collection whose whereabouts are unknown. Unfortunately, even less is known in this case. The only information provided by the official exhibition catalogue, as well as the *Catalogue critique*, states that it was a wooden panel by an anonymous author measuring 41.5 × 30 cm.⁵⁴ Max J. Friedländer was considerably more forthcoming but believed the composition was almost worthless and its style corresponded to the painting from the Clave und Haberthür auction.⁵⁵ It was probably the *Holy Family* included in the earlier edition of Novák's collection catalogue, with all evidence pointing to its sale sometime after 1902. Theodor von Frimmel considers the painting an imitation of the Master of the Death of the Virgin. According to his description of the depicted scene, St Joseph and Mary are standing behind a low wall, Joseph on the left and Mary holding Baby Jesus on a cushion in her arms on the right. Josef is wearing a grey cloak with a blue hood over a red robe, while Mary is dressed in a red cloak over a dark green robe. On the left, there are cherries placed on a low wall. The painting was purchased from a private collection in Brussels in 1896. Max J. Friedländer's photo archive contains a reproduction of the corresponding painting with a handwritten note – “Novák/Praha” (“Novák/Prague”).⁵⁶ (Fig. 10) Therefore, it seems that this fourth loan was probably a painting by a follower of Pieter Coecke van Aelst, now considered lost.

The last painting allegedly loaned to the exhibition from Novák's collection was listed in the catalogue as number 399 – the *Descent from the Cross*, attributed to Jan Matsys.⁵⁷ Unfortunately, the catalogues only tell us that it was a painting on wood measuring 104.5 × 70 cm. The catalogue of Novák's collection does not include any corresponding painting, and efforts to trace it in any other way have been fruitless. It is possible that Novák had it in his collection only briefly – or not at all. It is also possible that there was an error in the catalogue regarding the artist, motif, material, size or owner. Alternatively, given that the paintings are of a similar size, there could hypothetically be some confusion with number 271 in the catalogue – Novák's *Descent from the Cross* by Quentin Matsys – and there might have been just four works on loan instead of five.

podpírána sv. Janem. Za celou skupinou stál Nikodém, který v ruce držel hřeby. V pozadí obrazu se nacházelo město a hory, zcela vlevo pak dva stromy.

Srovnáním s katalogem Novákovy sbírky je možné obraz identifikovat jako *Sejmutí ukřižovaného* od flanderského mistra příbuzného Quentinu Matsysovi, které přesně odpovídá výše uvedenému popisu.⁵⁰ Frimmelův katalog je v tomto případě navíc obohacen i o reprodukcí obrazu. (obr. 9) Novák toto dílo zakoupil ve starožitnickém obchodě v Pešti a mělo původně pocházet z Galerie Fesch, kde bylo vedeno pod jménem Albrechta Dürera. Podle černobílého snímku je autorství samozřejmě jen těžko určitelné.⁵¹ Novák však s touto malbou nakonec nebyl dostatečně spokojen a prodal ji. To dokládá revidovaná verze katalogu z roku 1934, kde se již obraz nevyskytuje a o jeho prodeji se v úvodu zmiňuje i Novákův syn Ladislav.⁵² V roce 2018 se do dražby v newyorské pobočce aukčního domu Sotheby's dostal obraz blízky právě tomuto dílu z Novákovy sbírky, vzhledem k uvedené provenienci, seříznutí a dalším odchylkám oproti reprodukcí z Novákova katalogu se ale jednalo o jinou malbu.

Dalším dnes ztraceným dílem z Novákovy sbírky je *Svatá rodina* od anonymního autora. V tomto případě bohužel máme o obrazu ještě méně zpráv. Oficiální katalog výstavy a stejně tak *Catalogue critique* obsahuje pouze informaci o tom, že se jednalo o dřevěnou desku od anonymního autora o rozměrech 41,5 × 30 cm.⁵⁴ Max J. Friedländer byl o poznání sdílnější, šlo podle něj ovšem o téměř bezcennou kompozici, která stylem odpovídala obrazu, který se objevil na aukci Clave und Haberthür.⁵⁵ Pravděpodobně se jednalo o malbu *Svaté rodiny*, kterou nalezneme pouze ve starším vydání katalogu Novákovy sbírky a dle všeho byla tedy někdy po roce 1902 prodána. Theodor von Frimmel obraz označuje za kopii podle Mistra smrti Panny Marie. Scénu na něm zobrazenou popisuje tak, že by za vyšší zídou měli stát vlevo sv. Josef a vpravo Marie, která před sebou na polštáři drží Ježíška. Josef by měl být oblečen v šedý plášť s modrou kapucí a červený spodní šat, Marie pak na sobě má mít červený plášť a pod ním tmavozelený šat. Na zídce by na levé straně měly ležet tři třešně. Tento obraz byl zakoupen ze soukromé sbírky v Bruselu v roce 1896. Ve fotoarchivu Maxe J. Friedländera se zachovala reprodukce odpovídajícího obrazu s vlastnoruční poznámkou „Novák/Praha“.⁵⁶ (obr. 10) Zdá se tedy, že čtvrtou výpůjčkou bylo dnes ztracené dílo následovníka Pietera Coecke van Aelst.

Poslední malbou z Novákovy sbírky, která měla být na výstavu zapůjčena, bylo katalogové číslo 399 – *Snímání z kříže* připisované Janu Matsysovi.⁵⁷ Bohužel z výstavních katalogů se nedozvíme nic víc, než že se mělo jednat o dílo na dřevě o rozměrech 104,5 × 70 cm. V katalozích Novákovy sbírky se však žádný odpovídající obraz nenachází a nepodařilo se ho zatím dohledat ani jiným způsobem. Je tedy možné, že ho Novák měl ve sbírce buď pouze krátce, nebo jednoduše vůbec. Stejně tak se totiž může jed-

No matter what the truth is about the last painting, Novák succeeded in displaying several of his paintings at the exhibition, in part thanks to sitting on its advisory board. However, experts were somewhat sceptical about the quality of Novák's artworks, and the paintings did not receive much attention. It might have been one of the reasons why Novák sold at least two of them in the years to follow (*Holy Family, Descent from the Cross*).⁵⁸ On the other hand, he would certainly not be disappointed if he knew that the other two paintings, which we have been able to identify – and which can be generally considered of higher quality – later made it into the collections of the National Gallery in Prague. While the 1902 exhibition in Bruges might be considered controversial at best, given the involvement of private collectors, mistakes in the catalogue and chaotic preparation, it was undeniably ground-breaking in drawing considerable attention to early Netherlandish painting.

As mentioned in the introduction, the exhibition also garnered interest in later years. It was undoubtedly Francis Haskell who explored it in most detail, trying to evaluate its significance for Huizinga's oeuvre, its influence on the perception of the displayed paintings, as well as inclinations towards nationalism embedded in its preparation.⁵⁹ Andrée Hayum was another critical voice, going even so far as to call the exhibition a "scholarly fallout," a term that is quite appropriate given all the chaotic attributions and organizational problems.⁶⁰ One hundred years after it was organized, the exhibition again became the centre of attention in Bruges, where the *Impact 1902 Revisited* was held.⁶¹ There is no doubt that the *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* is a project capable of stirring up emotions even today. It should be acknowledged that paintings from Novák's collection were a part of this landmark event.

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

This text was written as part of a PhD programme at the Institute of Christian Art History, Catholic Theological Faculty, Charles University.

nat o chybu v katalogu, ať už v uvedení autora, motivu, materiálu, rozměrů, nebo majitele. Vzhledem k tomu, že obrazy mají podobný rozměr, může také hypoteticky jít o jakousi záměnu s katalogovým číslem 271 – Novákovým *Snímáním z kříže* od Quentina Matsyse – a na výstavu tím pádem mohla být vypůjčena pouze čtyři díla.

Ať tomu bylo s posledním obrazem jakkoli, Novákovi se na výstavu podařilo i díky svému působení v poradním orgánu výstavy dostat hned několik děl. Pohled odborníků na tato díla byl ve své době spíše skeptický a zvláštní pozornosti se jim nedostalo. Snad i proto Novák v následujících letech minimálně dvě z nich prodal (*Svatá Rodina, Snímání z kříže*).⁵⁸ Zklamáním by ale pro Nováka naopak jistě nebylo, že se další dva obrazy, které jsme schopni identifikovat a jež se z výběru dají obecně považovat za kvalitnější, v pozdějších letech staly součástí sbírek Národní galerie v Praze. Ač se dá výstava v Bruggách v roce 1902 díky aktivitám soukromých sběratelů, chybám v katalogu a chaotické přípravě považovat přinejmenším za rozporuplnou, nedá se jí upřít její přelomový charakter upoutáním značné pozornosti k raně nizozemské malbě.

Jak již bylo naznačeno v úvodu tohoto článku, výstava byla reflektována i v pozdějších letech. Největší pozornost jí bez pochyby věnoval Francis Haskell, jenž se zabýval jejím významem pro Huizingovo dílo, vlivem, který měla na vnímání kvality maleb na ní vystavených, ale také nacionalistickými tendencemi, které byly spojeny s její přípravou.⁵⁹ Kriticky se k výstavě postavil také již zmiňovaný Andrée Hayum, který ve spojitosti s ní dokonce užívá termín „scholarly fallout“, což je vzhledem k chaotickým atribucím a zmíněným problémům s organizací termín zcela odpovídající.⁶⁰ Sto let po svém konání se výstavě opět dostalo velké pozornosti i v Bruggách, kde byla uspořádána výstava *Impact 1902 Revisited*.⁶¹ Není tedy pochyb, že výstava *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* byla projektem, který budí emoce dodnes. Je třeba docenit, že díla z Novákovy sbírky stála právě u tohoto zlomového momentu.

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

Tento příspěvek vznikl v rámci doktorského studia v Ústavu dějin křesťanského umění na Katolické teologické fakultě Univerzity Karlovy.

Notes

- 1 Some sources use only the title *Les Primitifs flamands à Bruges*. However, this title corresponds mainly to the first part of the exhibition focused on painting, which took place in the building of Provinciaal Hof, and does not cover the second part in Gruuthuse Hof.
- 2 Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky* (Prague 1989), 23.
- 3 Johan Huizinga, “Mijn weg tot de historie,” in: *De hand van Huizinga*, ed. Willem Otterspeer (Amsterdam 2009), 46.
- 4 Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen* (Haarlem 1919).
- 5 For more on the organization of the exhibition, see Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven 1993), 445–455; Andrée Hayum, “The 1902 exhibition, Les Primitifs flamands: scholarly fallout and art historical reflections,” *Journal of Art Historiography*, no. 11, 2014, 3–7; Claire Challéat, “Exposition des Primitifs flamands et d’art ancien. Bruges 15 giugno – 5 ottobre 1902,” in: *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d’arte medievale*, eds. Enrico Castelnuovo and Alessio Monciatti (Pisa 2008), 61–91; Eva Tahon, ed., *Impact 1902 Revisited. Tentoonstelling van Oude Vlaamsche Kunst. Brugge 15 juni tot 15 september 1902*, exh. cat., (Bruges: Arentshuis, 2002), 21–28.
- 6 William Henry James Weale, *Exposition des primitifs flamands et d’art ancien, Bruges. Première section: tableaux. Catalogue* (Bruges 1902), III–VIII.
- 7 Henri Kervyn de Lettenhove, “L’exposition des primitifs à Bruges en 1902,” *Annales Soc. d’Emulation*, no. 56, 1996, 14–30.
- 8 *Ibid.*, 29.
- 9 Hayum (note 5), 4–5.
- 10 Haskell (note 5), 447.
- 11 Weale (note 6): Liechtenstein Collection: 23–24, cat. no. 52; 31–32, cat. no. 72; 34–35, cat. no. 81; 81–82, cat. no. 190; 84, cat. no. 198; Harrach Collection: 42, cat. no. 102; 93, cat. no. 232; 101, cat. no. 263; 102, cat. no. 267; 108, cat. no. 286; 140, cat. no. 386; Wilczk Collection: 48, cat. no. 116; Miethke Gallery: 91, cat. no. 225; 107, cat. no. 281; J. de Lavandal’s work: 127, cat. no. 335; M. Rott’s work: 133, cat. no. 356; J. V. Novák’s artworks: 80, cat. no. 186; 93–94, cat. no. 234; 104, cat. no. 271; 142, cat. no. 398; 142, cat. no. 399.
- 12 Haskell (note 5), 447.
- 13 Weale (note 6), VII.
- 14 *Ibid.*
- 15 Albert van Zuylen van Nyevelt, *Exposition des primitifs flamands. Section des manuscrits, miniatures, archives, sceaux, méreaux, monnaies et médailles. Catalogue* (Bruges 1902); Isabelle Errera, *Exposition des primitifs flamands et d’art ancien, Bruges. Section des tissus & broderies. Catalogue* (Bruges 1902).
- 16 Weale (note 6), XXX.
- 17 Georges Hulin de Loo, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, précédé d’une introduction sur l’identité de certains maîtres anonymes* (Gand 1902); Henri Hymans, *L’exposition des primitifs flamands à Bruges* (Paris 1902).
- 18 Max J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902* (Berlin 1903); Idem, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902* (Munich 1903).
- 19 Karel van de Woestijne, “De Vlaamsche primitieven: hoe ze waren te Brugge,” in: Karel van de Woestijne,

Poznámky

- 1 V některých zdrojích též uváděna pouze pod názvem *Les Primitifs flamands à Bruges*. Tento název však nejlépe odpovídá pouze první části výstavy zabývající se malířstvím, která probíhala v budově Provinciaal Hof, a nepokrývá druhou část v Gruuthuse Hof.
- 2 Jarmila Vacková, *Nizozemské malířství 15. a 16. století: československé sbírky*, Praha 1989, s. 23.
- 3 Johan Huizinga, *Mijn weg tot de historie*, in: Willem Otterspeer (ed.), *De hand van Huizinga*, Amsterdam 2009, s. 46.
- 4 Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen*, Haarlem 1919.
- 5 K organizaci výstavy více: Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven 1993, s. 445–455; Andrée Hayum, *The 1902 exhibition, Les Primitifs flamands: Scholarly Fallout and Art Historical Reflections*, *Journal of Art Historiography*, 2014, č. 11, s. 3–7; Claire Challéat, *Exposition des Primitifs flamands et d’art ancien. Bruges 15 giugno – 5 ottobre 1902*, in: Enrico Castelnuovo – Alessio Monciatti (ed.), *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d’arte medievale*, Pisa 2008, s. 61–91; Eva Tahon (ed.), *Impact 1902 Revisited. Tentoonstelling van Oude Vlaamsche Kunst. Brugge 15 juni tot 15 september 1902*, kat. výst., Arentshuis, Brugge 2002, s. 21–28.
- 6 William Henry James Weale, *Exposition des primitifs flamands et d’art ancien, Bruges. Première section: tableaux. Catalogue*, Bruges 1902, s. III–VIII.
- 7 Henri Kervyn de Lettenhove, *L’exposition des primitifs à Bruges en 1902*, *Annales Soc. d’Emulation*, 1996, č. 56, s. 14–30.
- 8 *Ibidem*, s. 29.
- 9 Hayum (cit. v pozn. 5), s. 4–5.
- 10 Haskell (cit. v pozn. 5), s. 447.
- 11 Weale (cit. v pozn. 6): díla ze sbírky Liechtensteinů: s. 23–24, kat. č. 52; s. 31–32, kat. č. 72; s. 34–35, kat. č. 81; s. 81–82, kat. č. 190; s. 84, kat. č. 198; díla ze sbírky Harrachů: s. 42, kat. č. 102; s. 93, kat. č. 232; s. 101, kat. č. 263; s. 102, kat. č. 267; s. 108, kat. č. 286; s. 140, kat. č. 386; dílo ze sbírky Wilczků: s. 48, kat. č. 116; díla z galerie Miethke: s. 91, kat. č. 225; s. 107, kat. č. 281; dílo od J. de Lavandala: s. 127, kat. č. 335; dílo od M. Rotta: s. 133, kat. č. 356; díla od J. V. Nováka: s. 80, kat. č. 186; s. 93–94, kat. č. 234; s. 104, kat. č. 271; s. 142, kat. č. 398; s. 142, kat. č. 399.
- 12 Haskell (cit. v pozn. 5), s. 447.
- 13 Weale (cit. v pozn. 6), s. VII.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Albert van Zuylen van Nyevelt, *Exposition des primitifs flamands. Section des manuscrits, miniatures, archives, sceaux, méreaux, monnaies et médailles. Catalogue*, Bruges 1902; Isabelle Errera, *Exposition des primitifs flamands et d’art ancien, Bruges. Section des tissus & broderies. Catalogue*, Bruges 1902.
- 16 Weale (cit. v pozn. 6), s. XXX.
- 17 Georges Hulin de Loo, *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, précédé d’une introduction sur l’identité de certains maîtres anonymes*, Gand 1902; Henri Hymans, *L’exposition des primitifs flamands à Bruges*, Paris 1902.
- 18 Max J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, Berlin 1903; Idem, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*, München 1903.
- 19 Karel van de Woestijne, “De Vlaamsche primitieven: hoe ze waren te Brugge,” in: Karel van de Woestijne,

Verzameld werk. Deel 4. Beschouwingen over literatuur en kunst (Bussum 1949); Georges Lafenestre, *Les primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904: vieux maîtres de France et des Pays-Bas* (Paris 1904).

20 For more on this subject, see Helena Brožková, ed., *Sběratelství* (Prague 1983), 150; Anděla Horová, ed., *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky* (Prague 2006), 557-558; Olga Pujmanová, "I quadri rinascimentali italiani di Josef Vincenc Novák," *Bulletin of the National Gallery in Prague* 16-17, 2006-2007, 84-93; Lubomír Slavíček, ed., *Chvála sběratelství: holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách 1660-1939 / Ein Lob der Sammlertätigkeit: holländische Gemälde des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in böhmischen Sammlungen 1660-1939*, exh. cat., (Cheb: State Gallery of Fine Arts in Cheb - National Gallery in Prague - Liberec Regional Gallery, 1993), 90-91; Idem, "Sobě, umění, přátelům": kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939 (Brno 2007), 203, 238-239, 246-249, 261; the fate of the old drawing from Novák's collection is briefly discussed by Lenka Babická in Lenka Babická, *Po stopách staré kresby ve sbírkách vybraných českých sběratelů*, diploma thesis (Prague: Charles University, Catholic Theological Faculty, 2019), 64-70.

21 For more on Novák's business activities, see Jaroslav Egert, "Rodina strojírenských podnikatelů Novákových ze Sobotky," *Od Ještěda k Troskám. Vlastivědný sborník Českého ráje a Podještědí* 42, no. 2, 2019, 107-110; Milan Myška, ed., *Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska do poloviny XX. Století*, II (Ostrava 2008), 264-265; Milan Starec and Petr Holub, *Noback vs. Novák: stavitelé pivovarů* (Prague 2019).

22 Ladislav Novák, *O těch, kteří odešli* (Prague 1940), 11.

23 *Ibid.*, 13-14.

24 Theodor von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze* (Prague 1899), V; this painting was deposited in the National Gallery in Prague at the turn of the 1950s where it was stored under inv. no. DO 214; later, it was returned to Novák's heirs, and its further fate remains unknown.

25 Novák (note 22), 20.

26 *Ibid.*, 18; for more on Jacob Goudstikker, see Charlotte Wiethoff, "De kunsthendelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, no. 32, 1981, 249-278; Goudstikker sold paintings to virtually all prominent art collectors in Prague, for more information on the subject, see, e.g., Prokop Toman, *Sběratelské epistoly* (Prague 1941), 39.

27 Von Frimmel (note 24), VIII.

28 Novák (note 22), 18.

29 Toman (note 26), 31; Paul Eudel, *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées* (Paris 1908 [1884]).

30 Novák (note 22), 19.

31 Novák's house on Na Florenci Street was built by Matěj Blecha based on Antonín Wiehl's design between 1896 and 1897. The first floor had a special space built for a representative picture gallery with a glass ceiling. For more on the subject, see Růžena Batková, ed., *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady* (Prague 1998), 535-536. For some time, Novák also tried to establish a collection of prints and possibly drawings, as evidenced by an auction catalogue of prints from 1904, the year when he decided to sell the collection; see *Katalog der Kupferstichsammlungen der Herren J. V. Novak in Prag, August Artaria in Wien, Doubletten des*

Henri Hymans, L'exposition des primitifs flamands à Bruges, Paris 1902.

18 Max J. Friedländer, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, Berlin 1903; Idem, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*, München 1903.

19 Karel van de Woestijne, *De Vlaamsche primitieven: hoe ze waren te Brugge*, in: Karel van de Woestijne, *Verzameld werk. Deel 4. Beschouwingen over literatuur en kunst*, Bussum 1949; Georges Lafenestre, *Les primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904: vieux maîtres de France et des Pays-Bas*, Paris 1904.

20 K tomu více především: Helena Brožková (ed.), *Sběratelství*, Praha 1983, s. 150; Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 557-558; Olga Pujmanová, *I quadri rinascimentali italiani di Josef Vincenc Novák*, *Bulletin Národní galerie v Praze XVI-XVII*, 2006-2007, s. 84-93; Lubomír Slavíček (ed.), *Chvála sběratelství: holandské obrazy 17. a počátku 18. století v českých sbírkách 1660-1939 / Ein Lob der Sammlertätigkeit: holländische Gemälde des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts in böhmischen Sammlungen 1660-1939*, kat. výst., Státní galerie výtvarného umění v Chebu - Národní galerie v Praze - Oblastní galerie Liberec, Cheb 1993, s. 90-91; Idem, *Sobě, umění, přátelům: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*, Brno 2007, s. 203, 238-239, 246-249, 261; osudům staré kresby z Novákovy sbírky se krátce věnovala Lenka Babická: Lenka Babická, *Po stopách staré kresby ve sbírkách vybraných českých sběratelů*, diplomová práce, KTF UK, Praha 2019, s. 64-70.

21 K Novákovým podnikatelským aktivitám více: Jaroslav Egert, *Rodina strojírenských podnikatelů Novákových ze Sobotky, Od Ještěda k Troskám. Vlastivědný sborník Českého ráje a Podještědí XLII*, 2019, č. 2, s. 107-110; Milan Myška (ed.), *Historická encyklopedie podnikatelů Čech, Moravy a Slezska do poloviny XX. Století*, II, Ostrava 2008, s. 264-265; Milan Starec - Petr Holub, *Noback vs. Novák: stavitelé pivovarů*, Praha 2019.

22 Ladislav Novák, *O těch, kteří odešli*, Praha 1940, s. 11.

23 *Ibidem*, s. 13-14.

24 Theodor von Frimmel, *Obrazárna Jos. V. Nováka v Praze*, Praha 1899, s. V; Toto dílo bylo na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století deponováno v Národní galerii a vedeno pod inv. č. DO 2145, posléze ale bylo vráceno Novákovým dědicům a dnes je nezvěstné.

25 Novák (cit. v pozn. 22), s. 20.

26 *Ibidem*, s. 18; K Jacobu Goudstikkerovi více: Charlotte Wiethoff, *De kunsthendelaar Jacques Goudstikker (1897-1940) en zijn betekenis voor het verzamelen van vroege Italiaanse kunst in Nederland, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 1981, č. 32, s. 249-278; Goudstikker prodával obrazy prakticky všem významným pražským sběratelům umění, k tomu více např. Prokop Toman, *Sběratelské epistoly*, Praha 1941, s. 39.

27 Von Frimmel (cit. v pozn. 24), s. VIII.

- Königl. Kupferstich-Kabinets in Dresden, Versteigerung in Stuttgart Montag den 16. Mai 1904 und folgende Tage* (Stuttgart 1904).
- 32 Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1* (Prague 2007), 143, cat. no. 88; Olga Kotková, “Was the Crucifixion from the Former Novák Collection Painted by a Journeying Netherlander? (with Appendix: Report on the Technological Examination, by Z. Grohmanová),” *Bulletin of the National Gallery in Prague* 9, 1999, 92–98.
- 33 Von Frimmel (note 24), 31–32, cat. no. 59.
- 34 Ibid., 31; Kotková 1999 (note 32), 94–95.
- 35 Weale (note 6), 80, cat. no. 186.
- 36 Friedländer (note 18), 4–5.
- 37 Theodor von Frimmel, *Galerie Jos. V. Novák in Prag* (Prague 1934), 12–13, cat. no. 19.
- 38 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), fonds of the National Gallery in Prague (1945–1990), Acquisitions, Minutes of the 82nd meeting of the purchase committee I from 23 Apr 1958.
- 39 Kotková 1999 (note 32), 92–98.
- 40 ANG, fonds of the National Gallery in Prague (1945–1990), Acquisitions, Minutes of the 49th meeting of the purchase committee I from 24 Oct 1947.
- 41 Von Frimmel (note 24), 5, cat. no. 9.
- 42 Weale (note 6), 93–94, cat. no. 234.
- 43 Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1* (Prague 1999), 34, cat. no. 2.
- 44 Hulin de Loo (note 17), 63, cat. no. 234.
- 45 Friedländer (note 18), 45.
- 46 Alfred Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I (Vienna – Leipzig 1906), 106 (attributed to Herri met de Bles); Friedrich von Winkler, “Über verschollene Bilder der Brüder Van Eyck,” *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, no. 37, 1916, 297 (listed as an imitation of Jan van Eyck from the 16th century); Jeanne Tombu, “Le Maitre de la Légende de Marie-Madeleine,” *Gazette des Beaux-Arts* 17, no. 2, 1929, 276 (attributed to the Master of the Legend of Magdalene); Von Frimmel (note 37), 6, cat. no. 9 (attributed to a follower of Dirk Bouts and Hieronymus Bosch); Jaroslav Pešina and Jiří Mašín, *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění* (Prague 1949), 55, cat. no. 357 (attributed to the Master of Frankfurt); Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírky ve Šternberském paláci* (Prague 1961), 36; Stephen H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop* (Brussels 1984), 167, cat. no. 19 (Goddard rejects the authorship of the Master of Frankfurt); Jarmila Vacková, “Flámští ‘primitivové’ v československých sbírkách,” *Umění* 33, 1985, 225, 239; Jarmila Vacková, *Les primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles 4. Collections de Tchécoslovaquie* (Bruxelles 1985), 95–96 (attributed to the circle of the Master of Frankfurt); Jiří Mašín, ed., *Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác* (Prague 1988), 114, cat. no. 225; Vacková (note 2), 73, 93 (the shop of the Master of Frankfurt); Jarmila Vacková, “Flámští ‘primitivové’ v československých sbírkách,” *Umění* 37, 1989, 323, 328.
- 47 Kotková (note 43), 118, cat. no. 84.
- 48 Weale (note 6), 104, cat. no. 271, 142, cat. no. 398, 399.
- 49 Ibid., 104, cat. no. 271.
- 50 Von Frimmel (note 24), 15, cat. no. 26.
- 28 Novák (cit. v pozn. 22), s. 18.
- 29 Toman (cit. v pozn. 26), s. 31; Paul Eudel, *Le truquage: altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Paris 1908 (1884).
- 30 Novák (cit. v pozn. 22), s. 19.
- 31 Novák nechal svůj dům Na Florenci vybudovat stavitelem Matějem Blechou podle projektu Antonína Wiehla v letech 1896–1897. V prvním patře domu byl vybudován speciální prostor pro reprezentativní obrazárnu s proskleným stropem. K tomu více: Růžena Batková (ed.), *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady*, Praha 2000, s. 535–536. Novák se po nějakou dobu věnoval i budování sbírky grafiky a snad i kresby, což dokládá aukční katalog grafiky z roku 1904, kdy se rozhodl kolekci prodat: *Katalog der Kupferstichsammlungen der Herren J. V. Novak in Prag, August Artaria in Wien, Doubletten des Königl. Kupferstich-Kabinets in Dresden, Versteigerung in Stuttgart Montag den 16. Mai 1904 und folgende Tage*, Stuttgart 1904.
- 32 Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, s. 143, kat. č. 88; Olga Kotková, “Was the Crucifixion from the Former Novák Collection Painted by a Journeying Netherlander? (with Appendix: report on the Technological Examination, by Z. Grohmanová),” *Bulletin Národní galerie v Praze* IX, 1999, s. 92–98.
- 33 Von Frimmel (cit. v pozn. 24), s. 31–32, kat. č. 59.
- 34 Ibidem, s. 31; Kotková 1999 (cit. v pozn. 32), s. 94–95.
- 35 Weale (cit. v pozn. 6), s. 80, kat. č. 186.
- 36 Friedländer (cit. v pozn. 18), s. 4–5.
- 37 Theodor von Frimmel, *Galerie Jos. V. Novák in Prag*, Praha 1934, s. 12–13, kat. č. 19.
- 38 Archiv Národní galerie v Praze (ANG), fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Akvizice, Protokol 82. schůze nákupní komise I. z 23. 4. 1958.
- 39 Kotková 1999 (cit. v pozn. 32), s. 92–98.
- 40 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Akvizice, Protokol 49. schůze nákupní komise I. z 24. 10. 1947.
- 41 Von Frimmel (cit. v pozn. 24), s. 5, kat. č. 9.
- 42 Weale (cit. v pozn. 6), s. 93–94, kat. č. 234.
- 43 Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Praha 1999, s. 34, kat. č. 2.
- 44 Hulin de Loo (cit. v pozn. 17), s. 63, kat. č. 234.
- 45 Friedländer (cit. v pozn. 18), s. 45.
- 46 Alfred Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I, Wien–Leipzig 1906, s. 106 (uvádí jako dílo Herriho met de Bles); Friedrich von Winkler, “Über verschollene Bilder der Brüder Van Eyck,” *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 1916, č. 37, s. 297 (uvádí jako kopii Jana van Eyck ze 16. století); Jeanne Tombu, “Le Maitre de la Légende de Marie-Madeleine,” *Gazette des Beaux-Arts* XVII, 1929, č. 2, s. 276 (uvádí jako díla Mistra Magdaleniny legendy); Von Frimmel (cit. v pozn. 37), s. 6, kat. č. 9 (uvádí jako následovníka Dirka Bouts a Hieronyma Bosche); Jaroslav Pešina – Jiří Mašín, *Národní galerie v Praze. Sbírka starého*

- 51 The author wishes to thank Olga Kotková for consultation.
- 52 Von Frimmel (note 37), XVII.
- 53 Cf. Fine Old Master & 19th Century European Art, Lot 509, www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/fine-old-master-19th-century-european-art-n09814/lot.509.html, accessed 11 Jul 2021.
- 54 Weale (note 6), 142, cat. no. 398; Hulin de Loo (note 18), 110, cat. no. 398.
- 55 Friedländer (note 18), 43-44.
- 56 Cf. BD/RKD - ONS/Photo-archive M. J. Friedländer (img. no. 0000075093), <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=novak&start=0>, accessed 11 Jul 2021.
- 57 Weale (note 6), 142, cat. no. 399; Hulin de Loo (note 17), 110, cat. no. 399.
- 58 Von Frimmel (note 37), XVII. Although Novák's son Ladislav claims in the foreword to the revised catalogue of his father's collection that it was cat. no. 27 that was sold, a simple comparison of the catalogue texts reveals it was, in fact, a typo. Cat. no. 27 - *Winter Landscape* by a seventeenth-century Flemish master remained in the collection; the sold item was cat. no. 26 - *Descent of the Crucified Christ* by a Flemish master similar to Quentin Matsys.
- 59 Haskell (note 5), 446-461; Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (New Haven 2000), 105-107, 155-159.
- 60 Hayum (note 5).
- 61 Tahon (note 5).
- umění*, Praha 1949, s. 55, kat. č. 357 (uvádí jako dílo Mistra z Frankfurtu); Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1961, s. 36; Stephen H. Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop*, Brussel 1984, s. 167, kat. č. 19 (odmítá autorství Mistra z Frankfurtu); Jarmila Vacková, Flámští „primitivové“ v československých sbírkách, *Umění XXXIII*, 1985, s. 225, 239; Jarmila Vacková, *Les primitifs flamands II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles 4. Collections de Tchécoslovaquie*, Bruxelles 1985, s. 95-96 (okruh Mistra z Frankfurtu); Jiří Mašín (ed.), *Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác*, Praha 1988, s. 114, č. kat. 225; Vacková (cit. v pozn. 2), s. 73, 93 (dílna Mistra z Frankfurtu); Jarmila Vacková, Flámští „primitivové“ v československých sbírkách, *Umění XXXVII*, 1989, s. 323, 328.
- 47 Kotková (cit. v pozn. 43), s. 118, kat. č. 84.
- 48 Weale (cit. v pozn. 6), s. 104, kat. č. 271, s. 142, kat. č. 398, 399.
- 49 Ibidem, s. 104, kat. č. 271.
- 50 Von Frimmel (cit. v pozn. 24), s. 15, kat. č. 26.
- 51 Za konzultaci děkuji Olze Kotkové.
- 52 Von Frimmel (cit. v pozn. 37), s. XVII.
- 53 Srov. Fine Old Master & 19th Century European Art, Lot 509, www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/fine-old-master-19th-century-european-art-n09814/lot.509.html, vyhledáno 11. 7. 2021.
- 54 Weale (cit. v pozn. 6), s. 142, kat. č. 398; Hulin de Loo (cit. v pozn. 18), s. 110, kat. č. 398.
- 55 Friedländer (cit. v pozn. 18), s. 43-44.
- 56 Srov. BD/RKD - ONS/Photo-archive M. J. Friedländer (obr. č. 0000075093), <https://rkd.nl/nl/explore/images/record?query=novak & start=0>, vyhledáno 11. 7. 2021.
- 57 Weale (cit. v pozn. 6), 142, kat. č. 399; Hulin de Loo (cit. v pozn. 17), s. 110, kat. č. 399.
- 58 Von Frimmel (cit. v pozn. 37), s. XVII. Novákův syn Ladislav v úvodním slovu k revidovanému katalogu sbírky sice uvádí, že mělo být prodáno kat. č. 27, srovnáním textů katalogů ovšem zjistíme, že se jedná o překlep. Č. kat. 27 - *Zimní krajina* flanderského mistra 17. století ve sbírce zůstalo, prodáno bylo kat. č. 26 - *Sejmutí ukřižovaného* od flanderského mistra příbuzného Quintinovi Massysovi.
- 59 Haskell (cit. v pozn. 5), s. 446-461; Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven 2000, s. 105-107, 155-159.
- 60 Hayum (cit. v pozn. 5).
- 61 Tahon (cit. v pozn. 5).

Abstract

At the turn of the twentieth century, the art collection of the distinguished Prague businessman Josef Vincenc Novák was unique in its scope and significance, yet it has not been explored in a systematic manner it so richly deserves. Its importance was highlighted in 1902 when several paintings from the collection went on loan to Bruges, Belgium, to be displayed at the famed *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*. The essay seeks to briefly assess Novák's collection and identify the paintings loaned to Bruges. Given the context of this exhibition, the essay examines the impact of such a prestigious display on the subsequent fate of the paintings and Novák's collecting endeavours.

Translated by Martina Neradová

Anotace

Přestože sbírka umění významného pražského podnikatele Josefa Vincence Nováka na přelomu 19. a 20. století vynikala svým rozsahem a významem, dodnes jí nebyla věnována soustavná pozornost. Její důležitost podtrhla v roce 1902 i výpůjčka několika uměleckých děl na slavnou výstavu *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, která se uskutečnila v belgických Bruggách. Příspěvek se snaží stručně zhodnotit Novákovu sbírku, identifikovat díla, která byla do Brugg zapůjčena, a v kontextu této výstavy dále zkoumá, jaký dopad mělo vystavení na další osudy obrazů a na Novákovu sběratelskou činnost.



1/ ↖
Jakob Auer, *Maria Lactans* - figural group, frontal view
Jacob Auer, *Maria lactans* - figurální skupina, frontální pohled

2/ ↗
Jakob Auer, *Maria Lactans* - figural group, viewed from the left
Jacob Auer, *Maria lactans* - figurální skupina, pohled zleva

3/ →
Jakob Auer, *Maria Lactans* - figural group, viewed from the right
Jacob Auer, *Maria lactans* - figurální skupina, pohled zprava



The Nursing Madonna by Jakob Auer (ca 1645–1706)

An Intricate Journey of an Exceptional Carving into the Collections of the National Gallery in Prague

TOMÁŠ HLADÍK (†)

In addition to many prime-quality collections of artworks from the Early Middle Ages to the Baroque period, the National Gallery's Collection of Old Masters includes a fascinating collection of Austrian and German Baroque paintings. A wide selection from this assemblage, complemented by first-rate sculptural examples of the same provenance, was last presented to the public in the exhibition rooms on the ground floor of the Sternberg Palace (2002–2018). At this exhibition, an excellent ivory carving representing the subject of the *Nursing Madonna* was on display for the first time. It awakened the interest of experts already in the 1970s and 1980s when it was repeatedly offered for purchase to the gallery's collections. Archival documents reveal interesting details about period practices of the Old Masters' Purchase Committee, including the reactions of individual members to the works of art in question and the expert opinions of some employees of the Collection of Old Masters.

The *Nursing Madonna* is a figural group carried out in relief and intended to be viewed from all sides.

***Kojící madona* Jacoba Auera (kolem 1645–1706)**

Komplikovaná cesta jednoho výjimečného sochařského díla do sbírek Národní galerie v Praze

Sbírka starého umění Národní galerie v Praze spravuje kromě řady dalších kvalitních fondů uměleckých děl, vzniklých v časovém rozpětí od raného středověku po sklonek barokní éry, také zajímavý soubor rakouského a německého barokního malířství. Naposledy byl široký výběr z tohoto fondu, doplněný o kvalitní příklady sochařské tvorby stejné provenience, představen veřejnosti ve výstavních prostorách v přízemí Šternberského

Despite its small dimensions, it has been conceived as a thoroughly original carving with a surprisingly spatial effect.¹ Regarding technical and artistic aspects, it represents an outstanding cabinet artwork that excels in the precision of sculptural form and generosity of conception. The statuette was carved from ivory and mounted on a polygonal wooden plinth panelled with ebony, cedar wood, mother-of-pearl, and stone inlay.² (Fig. 4) It depicts the breastfeeding Virgin Mary with the child on her lap; sitting on a low seat, she holds onto the rather big body of her son with both her hands. The Infant Jesus rests his left hand against his mother's right breast, which is veiled in her inner robe and the uplifted tip of her cloak. (Fig. 3) The small head of the Mother of God, covered in a veil with sharp folds, is turned to the left and tilted downwards with the eyes cast on her son sucking from the left breast. (Fig. 1) Mary's relatively robust figure is dressed in a close-fitting inner garment, cut open and hemmed on her chest, and a clearly distinguished cloak whose side tips rest on the upper surface of the seat. In the back, the cloak falls from her right shoulder and is separated from the body above her right arm, creating a deep spatial hollow on the left side of the group. (Fig. 2) The entire carving is masterly executed with an exceptional sensitivity to details, such as the long neck of the Virgin Mary and her hands. A delicate and profound moment of the closest bond between a mother and her infant during breastfeeding is expressed convincingly. At the same time, it appears not to be a solitary artefact but rather a part of a larger whole, most likely an incomplete scene of the *Holy Family*. Among the preserved examples of Early Baroque ivory carvings, *Maria Lactans* is quite an exceptional subject.

The *Nursing Madonna* comes from a South Bohemian private collection and has been offered to the National Gallery in Prague three times. It first appeared on the purchase committee's agenda in the spring of 1977 and then, for the second time, in the autumn of that year. Six years later, it was recorded in the minutes of a committee meeting that took place in November 1983. Numerous proofs in the Archive of the National Gallery in Prague (ANG) from these years present a picture of the conflicting expert opinions that were the main reason why the sculpture of such exceptional quality repeatedly failed to be acquired for the gallery collection. Oldřich J. Blažíček and Jaromír Neumann prepared expert opinions for the chronologically first committee meeting, dating the carving to the early seventeenth century (Blažíček) or within a broader range of time around 1600 (Neumann). Both art historians agreed that the offered sculpture was a response to monumental sculptures by Michelangelo as well as works of Giambologna; Jaromír Neumann eventually considered it most likely a work of a French master. According to Oldřich J. Blažíček, "the artistic value of the miniature sculpture is extraordinary, and the occurrence of works of this kind is absolutely rare."³ The purchase committee adopted this opinion and unanimously recommended buying the *Nursing Madonna* but also suggested that - "before setting the purchase

paláce (2002–2018). Prvně zde byla tehdy prezentována také znamenitá řezba ve slonovině na námět *Kojící madony*, která se stala předmětem zájmu odborníků již v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století, kdy byla opakovaně nabízena k zakoupení do galerijních sbírek. Z příslušných archivních dokumentů se můžeme dozvědět zajímavé podrobnosti o tehdejší praxi nákupní komise pro staré umění, včetně reakcí jejích jednotlivých členů na projednávaná umělecká díla, i o odborných názorech některých pracovníků Sbírkového starého umění.

Kojící madona představuje reliéfně rozvedenou a pro pohledy ze všech stran určenou figurální skupinu. Přes své miniaturní rozměry je koncipována jako důsledně volná řezba, působící překvapivě prostorovým dojmem.¹ Po technické i výtvarné stránce reprezentuje mimořádné umělecké dílo kabinetního charakteru, které vyniká precizností sochařské formy i velkorysostí koncepce. Nevelká soška je vyřezána ze slonové kosti a upevněna na polygonální dřevěný sokl, obložený ebenovým dřevem, cedrem, perletí a kamennou intarzií.² (obr. 4) Znárodňuje kojící Pannu Marii s děckem na klíně, usazenou na nízkém sedátku a přidržující poměrně velké tělo svého syna oběma rukama. Malý Ježíš se levou rukou opírá o matčino pravé ňadro, zahalené spodním rouchem a zvednutým cípem pláště. (obr. 3) Drobná hlava Matky boží, již halí ostře vrapovaná rouška, je otočena vlevo a přikloněna směrem dolů s pohledem upřeným na syna přísátého k levému ňadru. (obr. 1) Mariina poměrně robustní postava je oděna do přiléhavého spodního šatu, na hrudi vystřiženého a lemovaného, a zřetelně odlišeného pláště, jehož postranní cípy spočínuly na horní ploše sedátka. Plášť vzadu spadá z pravého ramene a nad pravou rukou se odděluje od tělesného jádra, přičemž vytváří hlubokou prostorovou jímku při levé straně skupiny. (obr. 2) Celá řezba je provedena mistrovsky s mimořádnou citlivostí v takových detailech, jakými jsou hlava Panny Marie na dlouhé šiji nebo její ruce. Rovněž niterný okamžik nejužšího sepjetí matky a nemluvněte v průběhu kojení je vyjádřen věrohodným způsobem. Současně se v tomto případě zřejmě nejedná o solitérní artefakt, nýbrž o součást většího celku, nejspíše o neúplnou scénu *Svaté rodiny*. V rámci dochovaných příkladů řezby ve slonové kosti raného baroka představuje *Maria lactans* námět dost výlučný.

Kojící madona pochází z jihočeské soukromé sbírky a Národní galerii v Praze byla nabízena celkem třikrát. Na pořad jednání nákupní komise se prvně dostala v jarním termínu roku 1977, podruhé se tak stalo na podzim téhož roku; v odstupe šesti let ji najdeme ještě v dokladech z jednání komise, které se konalo v listopadu 1983. Početné doklady z Archivu Národní galerie v Praze z uvedených let nabízejí ve svém souhrnu obraz rozporuplných odborných stanovisek, která byla hlavní příčinou skutečnosti, že sochařské dílo natolik výjimečné výtvarné kvality se opakovaně nedařilo získat do galerijních sbírek. Odborné posudky pro jednání chronologicky první



4/

Jakob Auer, *Maria Lactans*, ca 1700 (?), ivory, h. 6.6 cm (figural group), h. 10.5 cm (plinth), Prague, National Gallery in Prague, inv. no. P 7437 - figural group with a plinth

Jacob Auer, *Maria lactans*, kolem 1700 (?), slonovina, v. 6,6 cm (figurální skupina), v. 10, 5 cm (sokl), Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. P 7437 - figurální skupina se soklem



5/ South German (?) master from the 2nd quarter of the 18th century, *The Crucifixion*, ivory, h. 30 cm (with outstretched arms), h. 27.3 cm (body), Prague, National Gallery in Prague, inv. no. P 7399

Jihoněmecký (?) mistr 2. čtvrtiny 18. století, *Krucifix*, slonovina, v. 30 cm (s rozpjatými pažemi), v. 27,3 cm (korpus), Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. P 7399

price” – they would request an expert opinion from Jana Kybalová, a specialist from the Museum of Decorative Arts in Prague, and foreign experts, especially those from Germany (Munich) and England (London).⁴

The entire issue was postponed until the expert opinions arrived. Nevertheless, the assessment of Jana Kybalová, similar to another external report of Eliška Fučíková, did not ease the decision-making of the following (autumn) purchase committee. Just like Oldřich J. Blažíček, Eliška Fučíková saw echoes of Michelangelo's sculpture in the offered sculptural group (however, she dated it as early as the 1570s and 1580s) and suggested that the artist was primarily active in the field of monumental sculpture and occasionally carved from ivory.⁵ Jana Kybalová regarded it as a fragment of an unknown whole, highlighting its high quality and Italicizing character. Based on more detailed comparisons, she arrived at the conclusion that it could have been carved by Magnus Elias Berg (b. 1666), a Norwegian sculptor active in Copenhagen who spent four years in Italy and was strongly influenced by Italian Renaissance and Mannerist masters.⁶

The autumn purchase committee members must have been quite surprised by the reports of the addressed foreign experts that were, in some cases, very indefinite, if not unsure. While the outstanding quality of the work and the purposefulness of its acquisition to the National Gallery's collections were not questioned, the judgements differed substantially in questions of dating and style classification, perhaps also because of the poor, softly focused photographs that subdued the character of the material, the generous conception, and the brilliant modelling of the work.⁷ The state of knowledge for the committee's meeting was most likely summarized by Oldřich J. Blažíček, who stated that the suggested time ranges and more precise assessments of the work's origin vary between the sixteenth and the early eighteenth century. “The question of provenance could not be specified more precisely for similar works are known from Italy, France, and Flanders.”⁸

After the arrival of the foreign expert opinions, it was clear that the two respected specialists in this field, Charles Avery from the Victoria and Albert Museum in London and Christian Theuerkauff from the Staatliche Museum Berlin (Dahlem), first identified the carving as a Flemish, German, or Italian work.⁹ On the contrary, Herbert Keutner from the Kunsthistorisches Institut in Florence again underlined the visible connection with Michelangelo (*The Madonna of Bruges*); nonetheless, he concluded his report by declaring that in this case, it was not a work of an Italian carver but an Italicizing Netherlander, perhaps Alexander Colin, from around 1575.¹⁰ The expert opinion of Alfred Schädler from the Bayerisches Nationalmuseum in Munich dated the statuette of the Virgin Mary around 1700 and attributed it to a South German, Austrian, or even Bohemian artist. Schädler found stylistic analogies with the work of the Augsburg sculptor Ehrgott Bernhard Bendl. The last expert report arrived from Vienna: Manfred Leithe-Jasper described the *Nursing Madonna* as very charming (“reizendes kleines Kunstwerk”), dating it to the late

komise připravili Oldřich J. Blažíček a Jaromír Neumann, kteří řezbu zařadili do počátku 17. století (Blažíček) nebo s širším rozpětím do doby kolem roku 1600 (Neumann). V nabízeném sochařském díle oba badatelé shodně shledávali ohlas monumentální plastiky Michelangelovy a také děl Giambolognových; Jaromír Neumann ji nakonec považoval nejspíše za dílo francouzského mistra. Podle Oldřicha J. Blažíčka „je umělecká hodnota miniaturní skulptury naprosto mimořádná a výskyt prací toho druhu zcela ojedinělý”.³ Tento názor přijala za svůj rovněž nákupní komise, která zakoupení *Kojící madony* jednohlasně doporučila, ale současně navrhla – „než bude stanovena nákupní cena“ – požádat o odborný posudek Janu Kybalovou, specialistku z pražského Uměleckoprůmyslového musea, a dále také o expertízy zahraničních odborníků, především německých (Mnichov) a anglických (Londýn).⁴

Celá záležitost měla být znovu projednána po obdržení vyžádaných expertíz. Avšak ani posudek Jany Kybalové, stejně jako další externí vyjádření Elišky Fučíkové, rozhodování členů následující (podzimní) nákupní komise nijak neulehčily. Eliška Fučíková spatřovala v nabízené skupině stejně jako Oldřich J. Blažíček ohlas Michelangelovy plastiky (datovala ji ovšem už do sedmdesátých až osmdesátých let 16. století) a za autora navrhovala tvůrce činného především v oboru monumentální plastiky, který příležitostně řezal také do slonoviny.⁵ Jana Kybalová ji pokládala za torzo z neznámého celku a zdůrazňovala její vysokou kvalitu a italizující charakter. Na základě podrobnějších srovnání došla nakonec k závěru, že autorem mohl být norský, v Kodani činný sochař Magnus Elias Berg (* 1666), který pracoval čtyři roky v Itálii a byl silně ovlivněn mistry italské renesance a manýrismu.⁶

Patrně velkým překvapením musela být pro členy podzimní nákupní komise odborná vyjádření oslovených zahraničních odborníků, v některých případech vyznívajících velmi neurčitě, ne-li rozpačitě. Zatímco o mimořádné kvalitě díla a účelnosti jeho získání do sbírek Národní galerie nebylo mezi nimi rovněž žádných pochyb, v otázkách jeho datování a slohového zařazení se jejich soudy výrazně lišily, zřejmě také vinou nepřilíš zdařilých měkkých fotografií, které potlačily charakter materiálu, velkorysý rozvrh a brilantní modelaci díla.⁷ Pro jednání této komise shrnul dosavadní stav znalostí zřejmě Oldřich J. Blažíček, který konstatoval, že navrhované časové rozpětí vzniku díla a přesnější určení jeho původu kolísají od 16. až do počátku 18. století. „O původu nebylo možno říci nic určitějšího, neboť obdobná díla jsou známa z Itálie, Francie i Flámska.”⁸

Po doručení zahraničních vyjádření se ukázalo, že dva respektovaní specialisté na danou problematiku, konkrétně Charles Avery z londýnského Victoria and Albert Museum a Christian Theuerkauff ze Staatliche Museum Berlin (Dahlem), shledali nabízenou řezbu zprvu jako dílo vlámské, německé nebo italské.⁹ Naopak Herbert Keutner z Kunsthistorisches Institut ve Florencii upozornil znovu

seventeenth century while stating that its provenance is uncertain. Like Charles Avery, he recommended that the committee directly contact Christian Theuerkauff. Quite logically, the result of considering the new acquisition in the autumn of 1977 was as follows: all of the purchase committee members once again agreed that "it is an exceptional work that the NG should acquire in any case, although it appears that currently neither its style nor the time of its origin can be specified." At the same time, they refused the financial evaluation established by Alfred Schädler and Jana Kybalová¹¹ and unanimously recommended purchasing the sculpture for 80,000–100,000 Czechoslovak crowns, where "the upper limit was still acceptable," as suggested by Emanuel Poche. Despite this, the *Virgin and Child* was not acquired for the gallery's collection.¹²

When the owner, who showed great patience and exceptional understanding of the procrastination caused by the bureaucracy, received the letter with the suggested amount, she asked that the work be returned. In a letter concerning the return, Jiří Mašín, Head of the Collection of Old Masters at the time, confirmed the continued interest of the National Gallery in Prague in "acquiring the 'minute work' to whose study they paid substantial, and many times costly, attention."¹³ Mašín also expressed his hope that when the owner decides to sell the statuette again, she will turn to the same collection institution as "you have declared yourself."¹⁴

The tremendous ongoing interest of the National Gallery in acquiring the *Nursing Madonna* is evident not only from the active correspondence but also from the extraordinary action of the National Gallery's director that must have been approved by the superior ministry. Jiří Kotalík decided to accept the suggestions of Charles Avery and Manfred Leithe-Jasper to send an employee of the Collection of Old Masters to West Berlin regarding the given matter. As was characteristic of the political climate and staffing conditions within the institution, Oldřich J. Blažíček could not travel to Berlin; instead, his colleague Marie Anna Kotrbová, a medieval sculpture specialist, was delegated.¹⁵ At the personal meeting with the respected expert in January 1978, Kotrbová presented new photographs of *Maria Lactans*¹⁶ as well as the original carving itself. The detailed report that Kotrbová made after her return to Prague reveals that the Berlin expert was thrilled by the quality of the offered statuette, and following its detailed examination, he ruled out the Italian, French, and Flemish provenance suggested by the previous expert opinions. He determined a South-German/Austrian provenance (Vienna) and attributed it to an artist who was familiar with sculptural monuments in Venice or Rome.¹⁷

Only this proposal of a specific solution to the complex issue of the work's authorship paved the way for its definitive acquisition, although it took several more years. Christian Theuerkauff "is, in his own words, very cautious when dating and determining authorship, but in this case, he is absolutely certain and considers the submitted statuette to be a work of the sculptor Jakob

na patrnou souvislost s Michelangelem (*Madona z Brugg*), avšak v závěru svého posudku prohlásil, že v tomto případě nejde o dílo italského řezbáře, nýbrž italizujícího Nizozemce, snad Alexandera Colina z doby kolem roku 1575.¹⁰ V posudku Alfreda Schädlera z Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově byla soška Panny Marie vřazena do doby kolem roku 1700, přičemž byla autorem označena za práci jihoněmeckou, rakouskou, nebo dokonce českou. Slohové paralely spatřoval Schädler v tvorbě augsburského sochaře Ehrgotta Bernharda Bendla. Poslední odborné vyjádření dorazilo z Vídně: Manfred Leithe-Jasper v něm popsal *Kojící madonu* jako velmi půvabnou („*reizendes kleines Kunstwerk*“), dobu jejího vzniku položil do pozdního 17. století, přičemž otázku původu označil za nejasnou. Podobně jako Charles Avery, také on doporučil obrátit se přímo na Christiana Theuerkauffa. Výsledek projednávání možné nové akvizice z podzimu 1977 byl poměrně logicky následující: všichni členové nákupní komise se opět shodli v názoru, „že se jedná o práci mimořádnou, kterou by NG v každém případě měla získat, i když se zdá, že v současné době není možno blíže určit dílo slohově a časově“. Zároveň odmítli finanční ohodnocení stanovené Alfredem Schädlerem a Janou Kybalovou¹¹ a na návrh Emanuela Pocheho jednomyslně doporučili zakoupit plastiku za částku 80 000 až 100 000 Kčs, „přičemž horní mez je ještě přijatelná“. Přesto ani tentokrát se *Pannu Marii s Ježíškem* do galerijních sbírek získat nepodařilo.¹²

Sama majitelka, která po řadu měsíců projevovala velkou trpělivost a mimořádné pochopení pro vzniklé úřední průtahy, po obdržení dopisu s navrženou částkou požádala o vrácení díla. V dopise o jeho navrácení potvrdil Jiří Mašín, tehdejší vedoucí Sbírký starého umění, další zájem Národní galerie v Praze „o získání „komorního díla“, jehož studiu věnovala značnou a mnohdy i nákladnou pozornost“.¹³ Podepsaný současně vyjádřil víru v to, že ve chvíli, kdy se majitelka rozhodne sošku znovu prodat, obrátí se na stejnou sbírkovou instituci, „jak jste se sama vyslovila“.¹⁴

Pokračující enormní zájem Národní galerie na získání *Kojící madony* je patrný nejenom z obsahu čilé korespondence, ale také z mimořádného kroku tehdejšího ředitele, který musel být nepochybně odsouhlasen také nadřízeným ministerstvem. Jiří Kotalík se rozhodl akceptovat návrhy Charlese Averyho a Manfreda Leithe-Jaspera a vyslat v uvedené záležitosti do Západního Berlína některého z pracovníků Sbírký starého umění. Pro dobové politické klima a personální poměry uvnitř instituce bylo příznačné, že do Berlína nemohl odcestovat Oldřich J. Blažíček, nýbrž jeho kolegyně ve sbírce, Marie Anna Kotrbová, specialistka na středověkou plastiku.¹⁵ Při osobním jednání v lednu 1978 Kotrbová předložila respektovanému znalci nejen nové fotografie *Mariae lactans*¹⁶, ale také originální řezbu samotnou. Z podrobné zprávy vypracované jmenovanou po návratu do Prahy vyplynulo, že berlínský badatel byl nadšen kvalitou nabízené sošky a po podrobné prohlídce

Auer, the pupil and colleague of the sculptor Matthias Rauchmiller.” The submitted report of Maria Anna Kotrbová revealed that the Berlin expert had been occupied with the work of Jakob Auer for ten years and was going to publish the results.¹⁸ The author’s findings that the Tyrolean artist was probably familiar with Italy and heavily influenced by earlier Italian prints were crucial for the ivory carving from South Bohemia. In his opinion, the ivory relief of *The Virgin and Child with St John the Baptist* in the Bayerisches Nationalmuseum in Munich and the statuette of *St Sebastian* in the Musée du Louvre represented the closest comparative material.¹⁹

Theuerkauff detected the influence of earlier Italian prints on the offered carving in the overall composition, the long torso, and the long Mannerist neck, which resulted in the erroneous dating to around 1600. However, the technical execution and some details – such as the shape of the fingers and the treatment of the hair – indicate that the work was created later. Of all the works of the artist that Theuerkauff had identified through style analysis, “this statuette shows the best quality and the most delicate treatment. It is most likely a part of a larger whole, for example, the Adoration of the Shepherds or the like.” The author dated its creation to the late seventeenth century. At the end of the personal discussion with Marie Anna Kotrbová, Christian Theuerkauff emphasized several times that he congratulated the National Gallery in Prague for this acquisition.²⁰ For the near future, it was also crucial that the Berlin art historian managed to include a photograph and a short mention about the *Nursing Madonna* from the Czech private collection in his forthcoming study, which, for the first time, mapped the life and oeuvre of the Tyrolean sculptor.²¹ In connection with the statuette, he once again mentioned the Marian relief in the Bayerisches Nationalmuseum and its variant in the Munich private collection.²² He designated the bronze relief of *The Virgin and Child* in the Cattedrale di San Pietro in Mantua to be a direct, only mirror-inverted model of our statuette.²³

The purchase committee members had all this new information to rely on at their regular session in November 1983. For this last consideration of the possible purchase of *Maria Lactans* that was offered to the National Gallery by the same owner, who thus delivered on the promise she gave to Jiří Mašín years ago, Oldřich J. Blažíček again summarized the latest knowledge, logically paying most attention to the recent findings of Christian Theuerkauff.²⁴ As in the previous cases, the committee had no objections to the undoubted high quality of the work; therefore, the discussion mainly concerned setting an appropriate price. In their final report, all the committee members agreed on the purchase of the offered work for the collections of the National Gallery in Prague, and following a discussion, they unanimously suggested the price of 160,000 Czechoslovak crowns.²⁵ Yet, there was an interesting sequel to the entire issue: in this one case (out of fourteen discussed artworks), Jiří Kotalík did not approve the committee’s conclusion regarding the suggested price and increased it to

vyloučil její italskou, francouzskou či vlámskou provenienci, o které uvažovaly předcházející expertízy. Za místo jejího vzniku označil oblast jihoněmecko-rakouskou (Vídeň), za tvůrce pak umělce, který poznal sochařské památky v Benátkách nebo v Římě.¹⁷

Teprve tento návrh konkrétního řešení komplikovaného problému autorství díla otevřel cestu k jeho definitivnímu získání, byť i v odstupu několika dalších let. Christian Theuerkauff „je podle vlastních slov velmi opatrný, pokud jde o datování a autorské určení, zde je si však naprosto jist a pokládá předloženou sošku za práci sochaře Jakoba Auera, žáka a spolupracovníka sochaře Matthiase Rauchmiller“. Z odevzdané zprávy Marie Anny Kotrbové vyplynulo, že berlínský učenec se dílem Jakoba Auera zaobíral deset let a výsledek hodlal vydat tiskem.¹⁸ Pro slonovinou řezbu z jižních Čech byly klíčové autorovy poznatky o tom, že tyrolský sochař poznal asi také Itálii a velký vliv na jeho tvorbu měla starší italská grafika. Za nejbližší srovnávací materiál označil slonovinový reliéf *Marie s Ježíškem a sv. Janem Křtitelem* v Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově a sošku *Sv. Šebestiána* v Musée du Louvre.¹⁹

Vliv starší italské grafiky na nabízenou řezbu spatřoval v celkové kompozici, v dlouhém trupu, v dlouhém manýristickém krku, což vedlo k jejímu mylnému datování kolem roku 1600. Avšak technické zpracování a některé detaily – například tvar prstů a zpracování vlasů – ukazují na vznik díla v mladší době. Ze všech prací umělce, které se Theuerkauffovi podařilo slohovou kritikou doposud určit, „je tato soška nekvalitnější a nejjemněji provedena. Jde zřejmě o součást většího celku, například *Adorace pastýřů* apod.“. Její vznik kladl autor do pozdního 17. století. Na závěr osobního rozhovoru s Marií Annou Kotrbovou Christian Theuerkauff několikrát zdůraznil, že Národní galerii v Praze gratuluje k této akvizici.²⁰ Pro blízkou budoucnost byla rovněž velmi důležitá ta skutečnost, že berlínský historik umění stačil do připravované studie, která prvně zmapovala život a tvorbu tyrolského sochaře, zařadit jak fotografii, tak také krátkou zmínku o *Kojící mado-ně* z české soukromé sbírky.²¹ V souvislosti s ní zde znovu zmínil mariánský reliéf v Bayerisches Nationalmuseum a dále také jeho variantu v mnichovské soukromé sbírce.²² Za přímý, jen zrcadlově obrácený vzor naší sošky označil bronzový reliéf *Marie s děckem* v San Pietro in Cattedrale v Mantově.²³

O všechny tyto nové informace se mohli opřít členové nákupní komise, svolaní ke svému pravidelnému jednání v listopadu 1983. Pro účel tohoto posledního projednávání možné koupě *Mariae lactans*, kterou Národní galerii nabídla stejná majitelka a splnila tak slib daný před lety Jiřímu Mašínovi, shrnul dosavadní poznatky opět Oldřich J. Blažíček, který logicky věnoval hlavní pozornost posledním zjištěním Christiana Theuerkauffa.²⁴ Jako v předchozích případech, také nyní neměla komise výhrady k nesporné kvalitě díla, a tak se diskuse týkala především stanovení odpovídající ceny. Ve svém závěrečném vyjádření souhlasili všichni členové komise

180,000 Czechoslovak crowns because of the work's outstanding artistic quality and importance. For a small Baroque sculpture, this amount was extraordinary at the time.²⁶ The Czechoslovak Ministry of Culture responded to the director's decision immediately in an irritated letter, expressing their doubts over this decision.²⁷ By a curious coincidence, the same purchase committee sanctioned the purchase of another high-quality Baroque ivory carving, this time from a Prague private collection.²⁸ (Fig. 5) Regarding the price ranges of the discussed offers, it is rather interesting that in the second case, the purchase committee approved the price of 25,000 Czechoslovak crowns, which was a relatively usual amount for good-quality, yet anonymous sculptures from the Baroque period.

But what information is available about the artist of the ivory *Nursing Madonna*? Jakob Auer²⁹ was apprenticed from 1666 to 1671 with Michael Lechleitner (ca 1611–1669) in Grins, Tyrol, at the workshop already led by his son Melchior.³⁰ In 1682, he was identified there as “ornatissimus et perartificiosus dominus.”³¹ His sculptural style developed from that of the South German masters Hans Degler and Bartholomeus Steinle and later under the influence of the Italian-Flemish High Baroque, whose artistic principles were introduced to Central Europe by Michael Zürn the Younger and Paul Strudel. The rich sculptural decoration of the Lambach Monastery portal (before 1693) is regarded as Auer's exemplary work that illustrates the organic fusion of all the aforementioned influences in his later art production.³² Nonetheless, compared to the artist's later works in wood and stone, art patrons have always paid greater attention to his early small-scale works made of ivory, which demonstrate a direct inspiration from the art of Giovanni da Bologna, Gianlorenzo Bernini, and particularly Matthias Rauchmiller. Nowadays, high-quality examples of this highly celebrated line of the sculptor's production can be found in museum and gallery collections throughout Europe and overseas.³³ The Schatzkammer of the Munich Residence, for example, houses a tall goblet with allegorical and mythological figures. It is brilliantly carved from a rhinoceros's horn and complemented with gilt silver fittings, enamel, and stones, and could be attributed to Jakob Auer based on the discovered signature “I.A.”³⁴ Moreover, preserved archival sources provide evidence that the Tyrolean sculptor worked repeatedly and for an extended period for the Augustinian monastery of St Florian in Upper Austria, as well as for the Benedictine monasteries in Lambach and Kremsmünster and perhaps also in Vienna.³⁵

Very recently, two excellently carved ivory groups with mythological themes appeared on the art market and were attributed to Auer.³⁶ If the attributions are correct, they once again affirm the exceptional ability of the Tyrolean master to shape the very hard ivory material at the highest technical and artistic level. Another vertically composed and meticulously carved group, depicting the *Martyrdom of St Bartholomew* at the bottom and the *apotheosis* of the same apostle in the upper part of the composition, was acquired by The Art Gallery

se zakoupením nabízeného díla do sbírek Národní galerie v Praze a po diskusi jednohlasně navrhli cenu 160 000 Kčs.²⁵ Celá záležitost však měla ještě zajímavou dohru: v tomto jediném případě (z celkem čtrnácti projednávaných uměleckých děl) neschválil Jiří Kotalík závěr komise ve věci nabízené ceny, kterou vzhledem k mimořádné výtvarné kvalitě a významu díla navýšil na 180 000 Kč, což byla částka pro barokní drobné sochařské dílo tehdy zcela mimořádná.²⁶ Na ředitelovo rozhodnutí reagovalo obratem ministerstvo kultury podrážděným dopisem, v němž vyjádřilo pochybnost s uvedeným krokem.²⁷ Zvláštní shodou okolností schválila tatáž nákupní komise také nákup další velmi kvalitní barokní slonovinové řezby, tentokrát z pražské soukromé sbírky.²⁸ (obr. 5) Pro cenové relace tehdy projednávaných nabídek není bez zajímavosti, že v tomto druhém případě činila komisi odsouhlasená částka 25 000 Kč, což představovalo celkem obvyklou sumu za nabízená kvalitní, byť i anonymní sochařská díla z období baroka.

Co však víme o samotném autorovi slonovinové *Kojící madony*? Jakob Auer²⁹ se v letech 1666 až 1671 vyučil v tyrolském Grinsu u sochaře Michaela Lechleitnera (kolem 1611–1669), a to v dílně vedené již jeho synem Melchiorem.³⁰ Roku 1682 je v místě označen jako „ornatissimus et perartificiosus dominus“.³¹ Jeho osobní sochařský styl geneticky vyrostl ze slohového stupně jihoněmeckých mistrů Hanse Deglera a Bartholomea Steinleho a dále také pod vlivem italsko-vlámského velkého baroka, jehož umělecké principy střední Evropě prostředkovali Michael Zürn mladší a Paul Strudel. Za vzorovou realizaci, dokládající organické prolnutí všech uvedených vlivů v Auerově pozdější tvorbě, je pokládána bohatá sochařská výzdoba klášterního portálu v Lambachu (do 1693).³² Mnohem větší pozornosti než umělcovým pozdějším pracím ve dřevě a kameni se však ze strany objednavatelů vždy dostávalo jeho rané drobné plastice ve slonovině, dokládající přímé poučení tvorbou Giovanniho da Bologna, ale také Gianlorenza Berniniho, a zvláště Matthiase Rauchmillera. Kvalitní doklady této velmi oceňované linie sochařovy tvorby dnes najdeme v muzejních a galerijních sbírkách po celé Evropě i v zámoří.³³ V Schatzkammer mnichovské rezidence je například uložen vysoký pohár s figurami alegoricko-mytologického obsahu, virtuózně vyřezaný z rohu nosorožce, doplněný montováním ze zlaceného stříbra, emaily a kameny, který mohl být na základě zjištěné signatury „I. A.“ připsán Jakobu Auerovi.³⁴ Dochované archivní zprávy zároveň potvrzují, že tyrolský sochař pracoval opakovaně a po delší období pro klášter augustiniánů St. Florian v Horním Rakousku a dále také pro benediktinské kláštery v Lambachu a Kremsmünsteru a snad také ve Vídni.³⁵

Zcela nedávno se na uměleckém trhu objevily dvě virtuózně provedené slonovinové skupiny s mytologickými náměty, které byly rovněž připsány Auerovi.³⁶ Pokud jsou jejich atribuce správné, potvrzují znovu výjimečnou schopnost tyrolského umělce zvládat velmi tvrdý materiál slonoviny na

of Ontario in Toronto.³⁷ We believe that all the above-mentioned facts confirm that with the *Nursing Madonna*, an exceptional work by the Tyrolean master sculptor Jakob Auer, the National Gallery in Prague acquired – after all the difficulties – an extraordinary Baroque cabinet work of sculpture that would undoubtedly succeed in any renowned collection institute abroad.

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

nejvyšší technické i výtvarné úrovni. Až neuvěřitelným dojmem působí rovněž vertikálně koncipovaná, důsledně prořezaná skupina, znázorňující v dolní části *Martyrium sv. Bartoloměje*, v horní partii pak nebeskou apoteózu téhož apoštola, kterou do svých sbírek získala The Art Gallery of Ontario v Torontu.³⁷ Všechny uváděné skutečnosti podle našeho názoru potvrzují, že v *Kojící madoně*, mimořádné práci tyrolského sochařského mistra Jakoba Auera, se do Národní galerie v Praze dostalo – po všech uvedených obtížích – zcela mimořádné barokní sochařské dílo kabinetního charakteru, které by jistě obstálo v kterékoli renomované sbírkové instituci i v zahraničí.

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

Notes

- 1 These are also the properties of the work that a photograph cannot fully capture.
- 2 Ivory, h. 6.6 cm (figural group), h. 10.5 cm (plinth), inv. no. P 7437, acc. no. 60/84. The carving is damaged by cracks on the back part of the cloak and on its hem. In the past, the head of *The Virgin Mary* was probably separated and reattached. The wooden plinth, closely connected with the ivory seat of the statuette, is likely composed of two parts, and its big and coarse inlay disturbs the fineness of the carving, although it was created for the purpose of the statue's placement in an unknown collection, perhaps as early as the 17th century. Later, an iron wire loop was attached to the reverse.
- 3 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), National Gallery Fonds, Acquisitions 1976–1980, Purchase Committee, meeting minutes, 1976–1977, carton 17, Minutes of the Old Masters Purchase Committee in the National Gallery in Prague from 15 Mar 1977, ref. no. 1508/77, 1–2, note 1 (Italian /?/ master of the 1st half of the 17th century, *Nursing Madonna*).
- 4 Ibid.; Letters of Jiří Kotalík with requests for expert opinions were sent to London, Munich, Paris, Florence, and Vienna. Only the expert from Paris (prof. Louis Grodecki) did not reply. Cf. ANG, Acquisitions 1977–1978, Purchases, Marie Beringerová – “Nursing Madonna,” letters from 16 and 17 Aug 1977, ref. no. 4357/77-b-DrM/sv.; Except for two letters from Charles Avery, the original letters from abroad could not be found, not even in the international correspondence from the aforementioned years. However, the responses of the other addressed specialists were found in the detailed summary, probably drawn up by Oldřich J. Blažíček for the meeting of the purchase committee in the autumn of 1977. For further information, see note 8.
- 5 The signed and undated typed text is attached to the registration card P 7437 in the Collection of Old Masters in the Sternberg Palace. In this connection, Eliška Fučíková also mentioned *The Madonna of Bruges* and the *Pietà* from San Peter's Basilica in Rome.
- 6 Regarding the financial evaluation of the offered work, the author stated the range of 20,000–25,000 Czechoslovak crowns referring to Alfred Schädler (2,000 Deutsche Marks). The signed copy of the expert opinion by Jana Kybalová from 28 Oct 1977 is attached to the registration card P 7437.
- 7 The carving was photographed by the National Gallery's photographer Vladimír Fyman as the work of an Italian master of the 18th century (neg. no. 68601).
- 8 The unsigned and undated copy of the typed text (pages 1–3) is attached to the registration card P 7437.
- 9 Charles Avery worded this opinion additionally after his encounter with Christian Theuerkauff in Hamburg, where he brought the photographs of the offered statuette. Cf. ANG, National Gallery Fonds 1976–1980, Correspondence (international), Avery's letters from 9 and 28 Sep 1977, ref. no. 5609/77 and ref. no. 5901/77.
- 10 Herbert Keutner's opinion from 14 Oct 1977 is attached to the registration card P 7437.
- 11 The proposed financial evaluation ranged between 20,000 and 25,000 Czechoslovak crowns.
- 12 ANG, National Gallery Fonds, Acquisitions

Poznámky

- 1 To jsou současně ony kvality díla, které nemůže plně postihnout žádná fotografie.
- 2 Slonovina, v. 6,6 cm (figurální skupina), v. 10,5 cm (sokl), inv. č. P 7437, př. č. 60/84. Řezba je poškozena prasklinami v zadní partii pláště a na jeho lemu. Hlava *Panny Marie* byla v minulosti zřejmě oddělena a znovu přisazena. Dřevěný sokl, těsně spojený se slonovinovým sedátkem sošky, je patrně složený ze dvou částí a svou velkou a hrubou intarzií ruší jemnost vlastní řezby, třebaže sám vznikl pro účel jejího uložení v neznámé sbírce, a to zřejmě ještě v 17. století. V mladší době byl vzadu opatřen závěsem z železného drátu.
- 3 Archiv Národní galerie v Praze (ANG), fond Národní galerie, Akvizice 1976–1980, Nákupní komise, protokoly ze schůzí, 1976–1977, karton 17, Protokol nákupní komise pro staré umění v Národní galerii v Praze ze dne 15. 3. 1977, č. j. 1508/77, s. 1–2, č. 1 (Italský /?/ mistr 1. poloviny 17. století, *Kojící madona*).
- 4 Ibidem; Dopisy Jiřího Kotalíka s žádostmi o vyjádření byly odeslány do Londýna, Mnichova, Paříže, Florencie a Vídně. Pouze v případě Paříže (prof. Louis Grodecki) nedorazila do Prahy žádná odpověď. Srov. ANG, fond Akvizice 1977–1978, Nákupy, Marie Beringerová – „Kojící madona“, dopisy z 16. a 17. 8. 1977, č. j. 4357/77-b-DrM/sv.; S výjimkou dvou listů Charlese Averyho se nám originální dopisy ze zahraničí nepodařilo nalézt, a to ani v zahraniční korespondenci z uvedených let. Reakce dalších oslovených specialistů známe však ze zevrubného shrnutí, vypracovaného patrně Oldřichem J. Blažíčkem pro účel jednání podzimní komise 1977. Viz dále pozn. 8.
- 5 Podepsaný nedatovaný strojopisný text je přiložen k evidenční kartě P 7437, uložené ve Sběrce starého umění ve Šternberském paláci. Rovněž Eliška Fučíková v této souvislosti připomněla *Madonu z Brugg* a *Pietu* ze Sv. Petra.
- 6 Pokud šlo o finanční ocenění nabízeného díla, uvedla autorka v odvolání na Alfreda Schädlera (2000 DM) rozmezí 20 000 až 25 000 Kčs. Podepsaná kopie posudku Jany Kybalové z 28. 10. 1977 je přiložena k evidenční kartě P 7437.
- 7 Řezba byla fotograficky dokumentována fotografem Národní galerie Vladimírem Fymanem, a to jako práce italského sochaře 18. století (č. neg. 68601).
- 8 Nepodepsaná a nedatovaná kopie strojopisného textu (s. 1–3) je přiložena k evidenční kartě P 7437.
- 9 Charles Avery sdělil tento názor dodatečně, po osobní schůzce s Christianem Theuerkauffem v Hamburku, kam přivezl fotografie nabízené sošky. Srov. ANG, fond Národní galerie 1976–1980, Korespondence (cizina), Averyho dopisy z 9. a 28. 9. 1977, č. j. 5609/77 a č. j. 5901/77.
- 10 Vyjádření Herberta Keutnera ze 14. října 1977 je přiloženo k evidenční kartě P 7437.
- 11 Navrhované finanční ohodnocení činilo 20 000 až 25 000 Kčs.
- 12 ANG, fond Národní galerie, Akvizice 1976–1980, Nákupní komise, protokoly ze schůzí, 1976–1977, karton 17, Protokol z jednání nákupní komise pro staré

1976–1980, Purchase Committee, meeting minutes, 1976–1977, carton 17, Minutes of the Old Masters Purchase Committee meeting in the National Gallery in Prague from 30 Nov 1977, ref. no. 7217/77, 6–8, note 8; The price eventually offered to the artwork's owner was 80,000 Czechoslovak crowns.

13 ANG, National Gallery Fonds, Acquisitions 1976–1980, Purchase Committee (note 12): Mašín's letter from 9 Jun 1978, ref. no. 3344/77/DrMaš/ba.

14 Ibid.

15 Oldřich J. Blažíček was dismissed from the position of the head of the collection after the purges in 1970.

16 The new detailed photographs that show the carving from all sides were taken by Prokop Paul.

17 The report of Marie A. Kotrbová on the results of her travel to West Berlin is dated 25 Jan 1978, and it was attached to the Minutes of the Purchase Committee Meeting from 30 Nov 1983. Cf. note 25.

18 Cf. Christian Theuerkauff, "Jacob Auer - Bildhauer in Grins," *Pantheon* 41, 1983, 194–208.

19 These works were not considered sculptures by Jakob Auer at the time.

20 Jiří Kotalík sent a thank you letter to the author for establishing the provenance, artist, and date of origin of the offered work and agreed to publish the statuette in the prepared study. Cf. ANG, Acquisitions 1977–1978, Purchases, Milada Beringerová - "Nursing Madonna," Jiří Kotalík's letter from 8 Feb 1978, ref. no. 739/78-dr.K/Šm.

21 Cf. Theuerkauff (note 18), 205, fig. 29 (*Maria Lactans*, ca 1700 /?/). In note 77 on page 207, the author thanks Jiří Kotalík for his approval to reproduce the photograph of the offered statuette.

22 Cf. Theuerkauff (note 18), 204. The relief from a private collection in Munich (14 × 7 cm) is mounted to a frame most likely produced in Upper Austria around 1770. Cf. *Weltkunst* 53, no. 4, 15 Jan 1983, 321, 329, figs. 1–3 (here as the work of Magnus Berg).

23 Cf. Theuerkauff (note 18), 207, n. 77; Further cf. *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, exh. cat., (Milano: Palazzo Ducale Mantova, 1974), 104, cat. no. 130, figs. 1–3; Regarding the price of the offered sculptural group from the Czech collection, Theuerkauff believed that because of its charm, high quality, and latest attribution, "the last offered price was not too unreasonable in our situation [= NG]."

24 The signed typed text from 3 Nov 1983 is attached to the Minutes of the Old Masters Purchase Committee from 9 Nov 1983. Cf. note 25.

25 ANG, National Gallery Fonds, Acquisitions 1981–1986, Purchase Committee, meeting minutes, carton 24, Minutes from the Old Masters Purchase Committee meeting from 9 Nov 1983, ref. no. 5160/83 (ces 539), 1, note 1; The Purchase Committee members included Jaroslav Pešina (chairman, excused), Vladimír Denkstein, Zorošlava Drobná (excused), Jaromír Homolka, Josef Krása, Ivo Krsek, Emanuel Poche, Karol Vaculík, on behalf of the National Gallery Jiří Mašín, Otakar Votoček (head of the collection), and Oldřich J. Blažíček.

26 ANG, National Gallery Fonds, Acquisitions 1981–1986 (cf. note 25): The opinion of Jiří Kotalík from 2 Dec 1983 on the Minutes of the Purchase Committee meeting from

umění v Národní galerii v Praze ze dne 30. 11. 1977, č. j. 7217/77, s. 6–8, č. 8; Majitelce díla byla nakonec navržena kupní cena 80 000 Kčs.

13 ANG, fond Národní galerie, Akvizice 1976–1980, Nákupní komise (dále viz pozn. 12): Mašínův dopis z 9. 6. 1978, č. j. 3344/77/DrMaš/ba.

14 Ibidem.

15 Oldřich J. Blažíček byl po prověrkách v roce 1970 zbaven vedení sbírky.

16 Nové snímky, na nichž je řezba zachycena detailně ze všech stran, pořídil Prokop Paul.

17 Zpráva Marie A. Kotrbové o výsledku služební cesty do Západního Berlína je datována 25. 1. 1978 a byla přiložena k Protokolu z jednání nákupní komise z 30. 11. 1983. Srov. dále pozn. 25.

18 Srov. Christian Theuerkauff, Jacob Auer – Bildhauer in Grins, *Pantheon* XLI, 1983, s. 194–208.

19 Uvedená díla nebyla tehdy ještě pokládána za sochařské práce Jakoba Auera.

20 Jiří Kotalík poděkoval autorovi osobním dopisem za určení provenience, autora a datace nabízeného díla a zároveň poskytl souhlas s publikováním sošky v připravované studii. Srov. ANG, Akvizice 1977–1978, Nákupy, Milada Beringerová – „Kojící madona“, dopis Jiřího Kotalíka z 8. 2. 1978, č. j. 739/78-dr.K/Šm.

21 Srov. Theuerkauff (pozn. 18), s. 205, obr. 29 (*Maria lactans*, kolem 1700 /?/). V pozn. 77 na s. 207 autor děkuje Jiřímu Kotalíkovi za souhlas s reprodukováním fotografie nabízené sošky.

22 Srov. Theuerkauff (pozn. 18), s. 204. Reliéf ze soukromé sbírky v Mnichově (14 × 7 cm) je upevněn v rámečku vzniklém zřejmě v Horním Rakousku kolem roku 1770. Srov. k tomu dále *Weltkunst* LIII, č. 4, 15. 1. 1983, s. 321, 329, obr. 1–3 (zde jako dílo Magnuse Berga).

23 Srov. Theuerkauff (pozn. 18), s. 207, pozn. 77; Dále srov. *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, kat. výst., Palazzo Ducale Mantova, Milano 1974, s. 104, č. kat. 130, obr. 1–3; Pokud šlo o cenu nabízené skupiny z české sbírky, domníval se Theuerkauff, že při veškerém jejím původu, vysoké kvalitě i posledním určení „naposled nabízená cena nebyla v naší situaci [= NG] tak docela nepřiměřená“.

24 Podepsaný strojopis z 3. 11. 1983 tvoří přílohu Protokolu nákupní komise pro staré umění z 9. 11. 1983. Srov. dále pozn. 25.

25 ANG, fond Národní galerie, Akvizice 1981–1986, Nákupní komise, protokoly ze schůzí, karton 24, Protokol z jednání nákupní komise pro staré umění z 9. 11. 1983, č. j. 5160/83 (ces 539), s. 1, č. 1; Členy nákupní komise byli Jaroslav Pešina (předseda, omluven), Vladimír Denkstein, Zorošlava Drobná (omluvena), Jaromír Homolka, Josef Krása, Ivo Krsek, Emanuel Poche, Karol Vaculík, za Národní galerii Jiří Mašín, Otakar Votoček (vedoucí sbírky) a Oldřich J. Blažíček.

26 ANG, fond Národní galerie, Akvizice 1981–1986 (srov. dále pozn. 25): Vyjádření Jiřího Kotalíka z 2. 12. 1983 k Protokolu z jednání nákupní komise ze dne 9. 11. 1983: „[...] *Jacob Auer: Maria Lactans*, jejíž

9 Nov 1983: “[...] Jacob Auer: Maria Lactans, whose price I increase because of the extraordinary artistic quality and importance to 180,000 CSK.”

27 ANG, National Gallery Fonds, Acquisitions 1981–1986 (cf. note 25): Letter from Jaroslav Langr, Head of the Department of Museums and Galleries of the Czechoslovak Ministry of Culture, from 16 Dec 1983, ref. no. 17879/83-VI/3: “The statement of J. Kotalík from 2 December 1983, however, [...] provides insufficient evidence for the necessity to increase the price of the offered work to 180,000 CSK /i.e., by further 20,000 CSK/.”

28 ANG, National Gallery Fonds, Acquisitions 1981–1986 (cf. note 25), 13 (meeting minutes), 20 (expert opinion by O. J. Blažiček): South German (?) master of the 2nd quarter of the 18th century, *The Crucifixion*, ivory, new wooden cross, h. 30 cm (with outstretched arms), h. 27.3 cm (body), inv. no. P 7399. The carving from a private collection in Prague was purchased for 25,000 CSK.

29 The sculptor was born around 1645 in a small village Heimingersberg-Höpperg near Silz in Tyrol, and died on 7 May 1706 in Grins. Cf. Frans Innerhofer, “Auer, Jakob,” in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Ulrich Thieme and Felix Becker (Leipzig 1908), 243; “St. Sch., Auer, Jakob,” in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 5, (Munich – Leipzig 1992), 613.

30 Probably in 1673, he took over the workshop and, by 1689, had baptized his four children there; Cf. Theuerkauff (note 18), 194.

31 Theuerkauff (note 18), 194, 206, note 1.

32 Ibid. 196, 206–207, note 29, fig. 10 on p. 200.

33 *The Judgement of Paris* relief in the Victoria and Albert Museum in London (1675–1680, ivory in a younger wooden frame, 14.5 × 9.5 cm, inv. no. A79–1951) and the famous group *Apollo and Daphne* (1688–1690, h. 43.9 cm, inv. no. KK 4537) in the Kunsthistorisches Museum in Vienna can be cited as prime examples. Further proof of Auer’s exceptional talent in this medium can be found in museums and galleries in Munich, Hamburg, Dresden, Stuttgart, Weimar, Vienna, Rome, Turin, Palermo, Madrid, Saint Petersburg, St. Louis in Missouri, Toronto, and previously also in Kassel; Cf. Theuerkauff (note 18), passim; Marjorie Trusted, *Baroque and Later Ivories* (London 2013), 9, fig. on p. 8 (*The Judgement of Paris*); Sabine Haag, *Meisterwerke der Elfenbeinkunst* (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum herausgegeben von Wilfried Seipel, Bd. 8), (Vienna 2007), 144, note 52, fig. on p. 145 (*Apollo and Daphne*).

34 Theuerkauff (note 18), 194, figs. 1, 2 on p. 197, col. fig. on p. 197.

35 The frequently mentioned contribution of the artist to the sculptural decoration of the Holy Trinity Column “am Graben” in Vienna could not be supported by more recent research. On the other hand, the monastic collection in Kremsmünster includes a very impressive ivory *Virgin and Child – Immaculata* (h. 15 cm) that Christian Theuerkauff also attributed to Jakob Auer; Cf. Theuerkauff (note 18), 194, 199–200, 203, fig. 28 on p. 205.

36 They are *The Abduction of Deianeira by the Centaur Nessus* (h. 16 cm) and the *Bacchante with a Bunch of Grapes, Little Faun and a Goat* (h. 18.5 cm), which were auctioned by auction house Hampel in Munich. Cf. *Works of Art, Silver, Russian Art, Rare*

cenu zvyšují vzhledem k mimořádné výtvarné kvalitě a významu na 180.000,- Kč”.

27 ANG, fond Národní galerie, Akvizice 1981–1986 (srov. dále pozn. 25): Dopis Jaroslava Langra, vedoucího oddělení muzeí a galerií MK ČSR, z 16. 12. 1983, č. j. 17879/83-VI/3: „Z vyjádření J. Kotalíka ze dne 2. 12. 83 není však [...] s potřebnou přesvědčivostí doložena nutnost zvýšení ceny nabízeného díla na 180.000,- Kč /tj. o dalších 20.000,- Kč/”.

28 ANG, fond Národní galerie, Akvizice 1981–1986 (srov. dále pozn. 25), s. 13 (zápis z jednání), s. 20 (posudek O. J. Blažička): Jihoněmecký (?) mistr 2. čtvrtiny 18. století, *Krucifix*, slonovina, nový dřevěný kříž, v. 30 cm (s rozpatými pažemi), v. 27,3 cm (korpus), inv. č. P 7399. Řezba ze soukromé sbírky v Praze byla zakoupena za 25 000 Kčs.

29 Sochař se narodil kolem roku 1645 v malé obci Heimingersberg-Höpperg v blízkosti Silzu v Tyrolsku a zemřel 7. května 1706 v Grinsu. Srov. Frans Innerhofer, Auer, Jakob, in: Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1908, s. 243; St. Sch., Auer, Jakob, in: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon der Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 5, München–Leipzig 1992, s. 613.

30 Zřejmě roku 1673 stejnou dílnu převzal a do roku 1689 v místě nechal pokřtít své čtyři děti; Srov. Theuerkauff (pozn. 18), s. 194.

31 Theuerkauff (pozn. 18), s. 194, 206, pozn. 1.

32 Ibidem, s. 196, 206–207, pozn. 29, obr. 10 na s. 200.

33 Za vzorové příklady je možné označit reliéf *Paridova soudu* ve Victoria and Albert Museum v Londýně (1675–1680, slonovina v pozdějším dřevěném rámečku, 14,5 × 9,5 cm, inv. č. A79–1951) a známou skupinu *Apollóna a Dafné* (1688–1690, v. 43, 9 cm, inv. č. KK 4537) v Kunsthistorisches Museum ve Vídni. Další doklady Auerova mimořádného talentu v tomto oboru vlastní muzea a galerie v Mnichově, Hamburku, Drážďanech, Stuttgartu, Výmaru, Vídni, Římě, Turínu, Palermu, Madridu, Petrohradě, St. Louis v Missouri, Torontu a kdysi také v Kasselu; Srov. Theuerkauff (pozn. 18), passim; Marjorie Trusted, *Baroque and Later Ivories*, London 2013, s. 9, obr. na s. 8 (*Paridův soud*); Sabine Haag, *Meisterwerke der Elfenbeinkunst* (Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum herausgegeben von Wilfried Seipel, Bd. 8), Wien 2007, s. 144, č. 52, obr. na s. 145 (*Apollón a Dafné*).

34 Theuerkauff (pozn. 18), s. 194, obr. 1, 2 na s. 197, bar. obr. na s. 197.

35 Často zmiňovanou spoluprací umělce na sochařské výzdobě morového sloupu Nejsvětější Trojice „am Graben“ ve Vídni se mladšímu bádání nepodařilo doložit. Naopak v klášterní sbírce v Kremsmünsteru se nalézá velmi působivá slonovinová *Panna Maria s Ježíškem – Immaculata* (v. 15 cm), kterou Christian Theuerkauff připsal rovněž Jakobu Auerovi; Srov. Theuerkauff (pozn. 18), s. 194, 199–200, 203, obr. 28 na s. 205.

36 Jedná se o skupiny *Kentaury s Deianeirou* (v. 16 cm) a *Bakchantky s vinným hroznem, malým Faunem a kozlem* (v. 18,5 cm), které byly vydraženy v aukčním domě Hampel v Mnichově. Srov. k tomu *Works*

Books, 19th/20th Century Paintings, 25 Sep 2019, lot 343 (*Nessos*, auctioned for 7,120 EUR), lot 345 (*Bakchante*, auctioned for 6,200 EUR).

37 Jakob Auer, *The Martyrdom and Apotheosis of St Bartholomew*, late 17th or early 18th century, pear wood, 17.6 × 6.2 × 7.4 cm, Toronto, The Art Gallery of Ontario, The Thomson Collection, inv. no. AGOID.29345.

Abstract

The small statuette of the *Nursing Madonna* is a unique cabinet artwork, both from a technical and artistic point of view, that excels in its precision of sculptural form and generosity of concept. At the same time, it represents a rather exceptional theme in the framework of ivory carving of the sixteenth to eighteenth centuries. The National Gallery in Prague was first offered the work in 1977 and then again in 1983. Multiple documents from purchase committee meetings provide evidence of the uncertainty of Czech, as well as the addressed foreign specialists. While the extraordinary quality of the work was undisputed, the expert opinions substantially differed in style categorization and overall evaluation, which in the case of the foreign art historians, was probably also caused by the relatively poor and softly focused photographs, which subdued the character of the material, the generous conception, and the brilliant modelling. Only the analysis of the Berlin-based professor Christian Theuerkauff, which attributed it to the Tyrolean sculptor Jakob Auer (1645–1706), opened the way for the acquisition of the statuette into the National Gallery's collection.

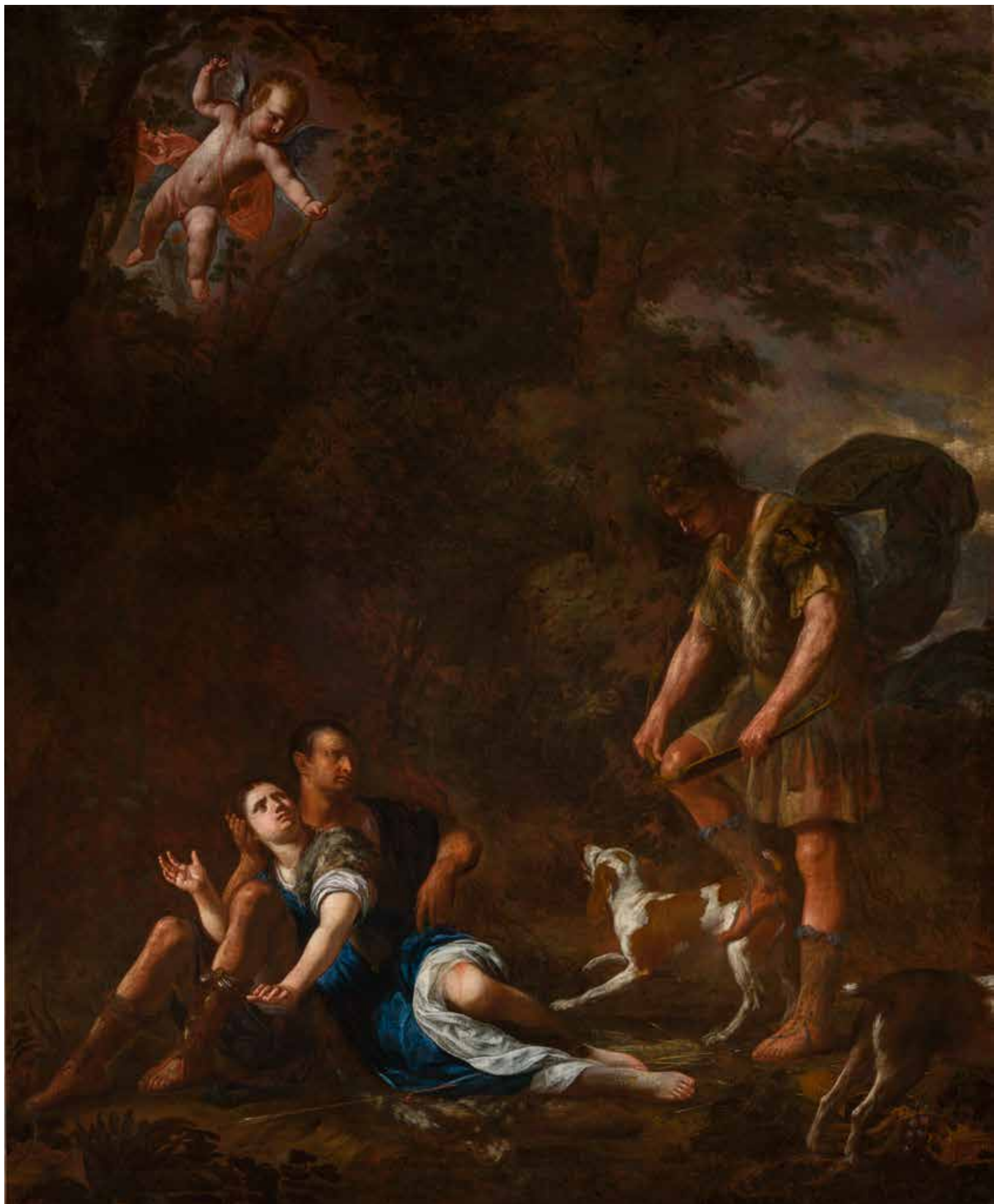
Translated by Lucie Kasíková

of Art, Silver, Russian Art, Rare Books, 19th/20th Century Paintings, 25. 9. 2019, č. 343 (*Nessos*, vydraženo za 7 120 eur), č. 345 (*Bakchantka*, vydraženo za 6 200 eur).

37 Jakob Auer, *Martyrium a nebeská apoteóza sv. Bartoloměje*, přelom 17. a 18. století, hruškové dřevo, 17,6 × 6,2 × 7,4 cm, Toronto, The Art Gallery of Ontario, The Thomson Collection, inv. č. AGOID.29345.

Anotace

Drobná soška kojící Madony ze slonové kosti představuje po technické i výtvarné stránce mimořádné umělecké dílo kabinetního charakteru, které vyniká precizností sochařské formy i velkorysostí koncepcí. Současně reprezentuje v rámci řezby ve slonové kosti z období 16. až 18. století dosti výlučný námět. Národní galerii v Praze bylo dílo prvně nabízeno v roce 1977, znovu pak v roce 1983. Početné doklady z jednání nákupních komisí dokládají nejistotu jak domácích, tak oslovených zahraničních specialistů. Zatímco o mimořádné kvalitě díla nebylo mezi nimi pochyb, v otázkách jeho slohového zařazení a celkového hodnocení se předložené soudy poměrně výrazně lišily, v případě zahraničních badatelů zřejmě také vinou nepříliš zdařilých měkkých fotografií potlačujících charakter materiálu, velkorysý rozvrh a brilantní modelaci. Cestu k získání sošky do sbírek Národní galerie otevřela teprve analýza berlínského profesora Christiana Theuerkauffa, v níž ji připisoval tyrolskému sochaři Jakobu Auerovi (1645–1706).



1/
Karel Škréta, *Silvio and Dorinda*, ca 1653, oil, canvas, 194 × 159 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. DO 4363

Karel Škréta, *Silvio a Dorinda*, asi 1653, olej, plátno, 194 × 159 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4363

Škréta's painting

Silvio and Dorinda

ANDREA STECKEROVÁ

The subject of the painting *Silvio and Dorinda* by Karel Škréta (1610? – 1674) is utterly unique within the artistic production of seventeenth-century Bohemia as it is based on the theatre play of the Italian dramatist Giambattista Guarini (1533–1612) entitled *Il pastor fido* – The Faithful Shepherd. (Fig. 1) Unlike Italy, the Netherlands, and France, where artists transformed theatre plays, or rather some of their acts, into paintings or prints (sculptures were less common), there is no other work in Bohemia that would draw on subjects from the theatre milieu.¹ Although there was a substantial interest of art historians in Škréta's painting, no greater attention was paid to the circumstances of its origin, the possible sources of inspiration, and a more comprehensive art-historical and cultural context.² This study aims to provide a broader perspective of Škréta's work from the viewpoint of this uncommon subject, focusing on the literary source that inspired it and that is closely connected with the painting's iconography, which is examined and compared to the works of seventeenth-century Netherlandish and Italian painters. The identification of the person who commissioned

Škrétův obraz *Silvio a Dorinda*

Obraz *Silvio a Dorinda* od Karla Škréty (1610? – 1674) je naprosto výlučný v rámci umělecké produkce v Čechách 17. století, a to díky svému námětu, který vychází z divadelní hry italského dramatika Giambattisty Guariniho (1533–1612) s názvem *Il pastor fido* – Věrný pastýř. (obr. 1) Na rozdíl od Itálie, Nizozemí či Francie, kde divadelní hry – určité akty z nich – byly umělci zpracovány do obrazové či grafické podoby (méně pak sochařské), nenalezne v Čechách vskutku další dílo,

Škréta's work would clarify its interpretation, but so far, it is hampered by the lack of conclusive materials. Nonetheless, some of the previously suggested hypotheses about the identity of the person who commissioned this painting have been corrected based on written sources.

Guarini's *Il pastor fido*

Artists working in various fields responded to Guarini's play *Il pastor fido*, composed in 1586, shortly after it was first published in Venice in 1590.³ It gained Europe-wide popularity as documented by its foreign-language editions between the seventeenth and nineteenth centuries.⁴ In addition to *Aminta* (1573) by Torquato Tasso, the play became a classic example of a pastoral drama, or more precisely, a pastoral tragicomedy, as stated in the subtitle of the play, whose author hailed from a family with humanist education and who, after his university studies in Padua, Pisa, and Ferrara, worked at the court of Alfonso II d'Este, Duke of Ferrara from 1567. The duke dispatched Guarini on several diplomatic missions (among others to Poland), and in 1579, when Torquato Tasso died, he employed him as his court poet for ten years. Guarini began writing the pastoral *Il pastor fido* in 1580. Over time, it underwent many revisions by the author, also on the behest of Lionard Salviati (1530–1589) – an acclaimed philologist from Florence who circulated the text among the members of Accademia degli Alterati.⁵ Salviati mainly criticized the length of the text and its form, which he regarded as inapt for staging. Shortly afterwards, the play not only aroused interest but also triggered strong arguments – the philosopher, writer, and university professor in Padua, Giason Denores (around 1530–1590), viewed it as controversial in several aspects. He described it as a hybrid of genres and a literary form whose content and concept were in contradiction to the principles of Aristotle.⁶

Guarini considered his severe review a targeted attack on the yet unpublished work and responded to Denores in a very sardonic way⁷ since he had worked on the play intensely for six years and continuously refined it with the hope of its publication. In April 1584, Vincenzo Gonzaga sent him a letter requesting the manuscript of the play he intended to stage at the grandiose festivities associated with his wedding with Eleanor de' Medici in Mantua. However, Guarini rejected the duke because the final act was still incomplete.⁸ Despite this fact, the play was staged the same year in Ferrara, although unsuccessfully. A year later, the performance was part of the wedding celebrations of Charles Emmanuel I, Duke of Savoy, and Catherine Michaela of Spain in Turin.⁹ The play was first published in 1590, and its twelve editions were released over the following twenty years, which substantiates its enormous popularity. The most detailed information about the staging of *Il pastor fido* date from 1598 when it was performed in the Gonzagas' theatre in Mantua, once again as part of the wedding celebration, this time of Margaret of Austria and Philip III, King of Spain.¹⁰

jež by tematicky vycházelo z divadelního prostředí.¹ Přestože odborný zájem o Škrétovu malbu byl v minulosti značný, okolnostem jejího vzniku, možným inspiračním zdrojům, ale také širšímu umělecko-historickému a kulturnímu kontextu dosud nebyla věnována větší pozornost.² Předložená studie má přinést rozšířený pohled na Škrétovo dílo z hlediska jeho nezvyklého námětu – proto se soustředí na literární předlohu úzce provázanou s ikonografií malby, která je posuzována a komparována s díly nizozemských a italských malířů 17. století. Pro zřejmější interpretaci díla však stále chybí určení objednavatele, čemuž prozatím brání nedostatek průkazných materiálů. Přesto však byly některé z dříve nadnesených hypotéz o zadavateli Škrétova obrazu korigovány na základě písemných pramenů.

Guariniho *Il pastor fido*

Na Guariniho hru *Il pastor fido*, jež byla sepsána v roce 1586 a prvně vyšla tiskem v roce 1590 v Benátkách, záhy reagovali umělci rozmanitých odvětví.³ Její popularita byla vskutku celoevropská – o enormní oblibě svědčí i četná cizojazyčná vydání v průběhu 17. až 19. století.⁴ Vedle *Aminty* (1573) od Torquata Tassa se hra stala klasickým představitelem žánru pastorálního dramatu – nebo přesněji pastorální tragikomedie, jak stojí v podtitulu hry, jejíž autor pocházel z humanisticky vzdělané rodiny a po univerzitních studiích v Padově, Pise a Ferrare působil od roku 1567 ve službách vévody Alfonse II. d'Este ve Ferrare. Vévoda Guariniho vyslal na několik diplomatických misí (mimo jiné také do Polska) a v roce 1579, po smrti Torquata Tassa, jej po dobu deseti let zaměstnával jako dvorního básníka. Pastorálu *Il pastor fido* začal Guarini sepsávat od roku 1580 a v průběhu času hra doznala mnoho autorských revizí vzniklých kromě jiného z popudu Lionarda Salviatiho (1539–1589) – proslulého florentského filologa, který nechal rukopis kolovat mezi členy Accademia degli Alterati.⁵ Salviati kritizoval především délku textu a jeho formu, která se mu jevila jako nevhodná pro scénické uvedení. Hra záhy vzbudila zájem, ale také ostrou polemiku – filozof, literát a profesor univerzity v Padově Giason Denores (kolem 1530–1590) ji považoval za kontroverzní v několika ohledech. Označil ji za žánrový hybrid a literární útvar, jenž je svým obsahem a koncepcí v rozporu s aristotelským kánonem.⁶

Guarini jeho ostrý posudek vnímal jako cílený útok na ještě nepublikované dílo a odpověděl Denoresovi ve velmi jízlivém duchu.⁷ Na hře totiž intenzivně pracoval plných šest let a neustále ji precizoval s vidinou jejího knižního vydání. V dubnu roku 1584 mu Vincenzo Gonzaga poslal dopis se žádostí o rukopis hry, kterou zamýšlel uvést v rámci velkolepých festivit spojených se svým sňatkem s Eleonorou de' Medici v Mantově. Guarini však vévodu musel odmítnout se slovy, že není hotov závěrečný akt.⁸ I přesto byl divadelní kus ještě týž rok uveden ve Ferrare, kde se však scénické provedení nezdařilo. O rok později bylo představení součástí oslav svatby vévody Karla

The pastoral was launched at a time the theatre was under the intense pressure of anti-Reformation regulations, and this genre was assailed for immorality and lack of didacticism.¹¹ Furthermore, Guarini was also scrutinized because of the tragic circumstances surrounding his family life (that year, his daughter was killed by her husband for reputed adultery). The performance in Mantua, initiated by Vincenzo Gonzaga, was exclusive because it was the first time that the new literary genre of a pastoral drama was staged in a costly production, including an imposing stage design with mechanically demanding machinery. The high number of performers was astonishing, as well as more than a thousand spectators from various parts of Europe.¹² The play served as political propaganda of the Gonzaga family and an expression of loyalty towards the Spanish and Austrian Habsburgs whose support was crucial, especially after signing the Peace of Cateau-Cambrésis in 1559.

The five-act play *Il pastor fido* is set in Arcadia, where the gods endeavour to rectify an old injustice caused by the shepherds living in frivolous relationships. Every year, the gods of Arcadia request a virgin sacrifice for Goddess Diana. According to the fortune-teller Tirenus, only a wedding of a young man and a young woman, both of divine descent and both virginal, could break this curse. The two are supposed to be the shepherd Silvio, a son of priest Montano and the offspring of Hercules, and the nymph Amaryllis, a daughter of Titira and Pan. However, Silvio has no intention to marry; instead, he fully devotes himself to hunting, even though another winsome nymph Dorinda shows an interest in him. He rejects her with contempt. Out of sheer despair, the nymph puts on a wolf's skin and sets out to search for Silvio in the forest. After she lies down to rest, Silvio shoots her with his arrow because he believes he is shooting a wolf. Only at this tragic moment is love awakened in Silvio, as well as anger and sorrow over his deed. Another couple in the play is the "faithful shepherd" Mirtillo and Amaryllis, who are in love but hide their feelings from the world because Amaryllis is supposed to marry Silvio. Here the plot becomes complicated: the nymph Corisca, infatuated with Mirtillo, is extremely jealous because she discovered the relationship between Mirtillo and Amaryllis. At the same time, she does not reciprocate the affection of the shepherd Coridone. Corisca sets a trap for Amaryllis – she beguiles her into a cave together with Coridone so that it looks like the nymph broke her wedding pledge to Silvio, knowing she will be sentenced to death as punishment. However, her plan goes awry, and it is Mirtillo who is trapped in the cave with Amaryllis. Priest Montano, Silvio's father, finds them and decides to sacrifice Amaryllis to Goddess Diana. Mirtillo speaks out against his decision, offering his life instead. At the last moment, it is revealed that Mirtillo is a long-lost son of Montano. There are no obstacles to the marriage of Amaryllis and Mirtillo, and the prophecy of Tirenus is fulfilled. The end of the play is quite happy: the scheming nymph Corisca does penance and is forgiven; Amaryllis and

Emanuela I. Savojského a Kateřiny Michaely Španělské v Turíně.⁹ Teprve v roce 1590 hra vyšla tiskem a záhy na to dvanáct jejích edic vydaných během dvaceti let, což svědčí o nesmírné popularitě. Nejpodrobnější zprávy k divadelnímu provedení *Il pastor fido* se váží k roku 1598, kdy byla předvedena v gonzagovském divadle v Mantově, a to opět jako součást výpravných festivit oslavujících sňatek Markéty Rakouské a nového španělského krále Filipa III.¹⁰

Pastorále byla uvedena v čase, kdy se divadlo ocitlo pod silným tlakem protireformačních regulí a tento žánr byl napaden za imoralitu a bezdidaktičnost.¹¹ Guarini sám byl pod zorným úhlem kritiky také kvůli tragickým okolnostem ze svého rodinného života (jeho dcera byla ten rok zavražděna manželem za údajné cizoložství). Mantovské představení iniciované Vincenzem Gonzagou bylo výhradní v tom, že prvně bylo pastorální drama jakožto zcela recentní literární žánr uvedeno v nákladné produkci, a to včetně impozantní scénografie s technicky složitou mašinerií. Ohromující byl i vysoký počet účinkujících a účast více jak jednoho tisíce návštěvníků z různých koutů Evropy.¹² Pro Gonzagy to byla politická rodová propagace a projev loajality vůči španělským a rakouským Habsburkům, na jejichž podporě byli značně závislí, a to zejména po uzavření míru Cateau-Cambrésis roku 1559.

Nyní přibližme obsah pětiaktové hry *Il pastor fido* zasazené do prostředí Arkádie, kde se bohové snaží napravit starou křivdu způsobenou pastýří žijícími ve frivolních vztazích. Arkadští bohové každý rok požadují obětovat bohyni Dianě jednu panenskou dívku. Podle věštce Tirenia může být toto prokletí zrušeno pouze tehdy, když se mladý muž a mladá žena, každý božského původu a pohlavně čistí, sezdají. Touto dvojicí má být pastýř Silvio, syn kněze Montana a potomek Herkula, a nymfa Amaryllis, jež byla dcerou Titiry a Pana. Silvio však na sňatek nepochybně se věnuje lovu, byť o něj jeví zájem půvabná nymfa Dorinda, která je jím pohrdlivě odmítána. Nymfa se z čirého zoufalství převlékne do vlčí kůže a vydá se hledat Silvia do lesů. Poté, co ulehne k odpočinku, je zasažena Silvioovým šípem – Silvio se totiž domníval, že cílem jeho střelby je vlk. Teprve v tento tragický moment se v Silviovi probouzí láska a současně vzlíná vztek a lítost nad svým činem. Další sledovanou dvojicí hry je „věrný pastýř“ Mirtillo a Amaryllis, kteří jsou do sebe zamilováni, ale své city navenek tají, jelikož Amaryllis se má provdat za Silvia. Zde děj nabývá na zápletkách: nymfa Corisca zblázněná láskou do Mirtilla je plna žárlivosti, protože odhalila Mirtillův a Amaryllin vztah a sama přitom neopětuje náklonnost pastýře Coridona. Corisca na Amaryllis nachystá léčku – podaří se jí vlákat do jeskyně spolu s Coridone, aby to vypadalo, že nymfa porušila svatební slib daný Silviovi, a to s vědomím, že ji jako trest čeká jistá smrt. Její plán se ale nezdaří, a je to naopak Mirtillo, který je uvězněn v jeskyni spolu s Amaryllis. Jsou objeveni knězem Montanem, Silvioovým otcem, jenž se rozhodne Amaryllis obětovat bohyni Dianě. Proti jeho rozhodnutí vystoupí



2/
 Francesco Valesio, illustration for the prologue of the play *Il pastor fido*, engraving, 1602, Venice, Clark Institute Library, sig. b11127430. Photo: © Clark Institute Library

Francesco Valesio, ilustrace k prologu hry *Il pastor fido*, mědiryt, 1602, Benátky, Clark Institute Library, sig. b11127430. Foto: © Clark Institute Library

3/
 Francesco Valesio, illustration of Act IV of the play *Il pastor fido*, engraving, 1602, Venice, Clark Institute Library, sig. b11127430. Photo: © Clark Institute Library

Francesco Valesio, ilustrace IV. aktu hry *Il pastor fido*, mědiryt, 1602, Benátky, Clark Institute Library, sig. b11127430. Foto: © Clark Institute Library

Mirtillo get married as well as Silvio and the recovered Dorinda.

Il pastor fido in the Fine Arts Based on the Play

At this point, let us focus on the artistic depictions of selected scenes from Guarini's play *Il pastor fido*. The iconographic concept was consolidated as early as the first half of the seventeenth century and remained nearly unchanged throughout the century. For painters – primarily the Netherlandish and Italian ones – found visually attractive passages in the scene where Silvio's arrow, unfortunately, hits Dorinda, the depiction of the shepherd Mirtillo crowned by Amaryllis, the nymph Corisca escaping the eager Satyr, and the contest for the best kiss – an analogue of the blind man's buff (the plots of these sequences will be explained later). Just like Škréta's painting featuring the shepherd Silvio and the nymph Dorinda, the subjects of many other scenes have been erroneously identified as Cephalus and

Mirtillo a nabízí svůj život. V poslední chvíli se však zjistí, že Mirtillo je dávno ztraceným Montanovým synem a sňatek Amaryllis s Mirtillem tak nemá překážky a plní předpověď věštce Tirenia. Závěr hry se nese v duchu dobrého konce: intrikující nymfa Corisca činí pokání a je jí odpuštěno, Amaryllis a Mirtillo jsou sezdáni; právě tak jako Silvio a uzdravená Dorinda.

Il pastor fido ve výtvarném zpracování v kontextu na literární předlohu

Obraťme nyní pozornost k výtvarnému zpracování vybraných scén z Guarininy hry *Il pastor fido*. Již v první polovině 17. století se ustálil ikonografický koncept, který zůstal po celé století téměř neměnný. Jako vizuálně přitažlivé pasáže pastorální hry se malířům – především pak nizozemským a italským – jevila scéna s Dorindou nešťastně zasaženou Silviovým šípem, dále pak zobrazení pastýře Mirtilla

Procris from Ovid's *Metamorphoses* (VII, pp. 795–866) in the past.¹³ The reason behind this attribution was the similar story in which the jealous Procris, hiding in the bushes, pursues her husband Cephalus who is hunting. Cephalus notices the rustling of leaves and shoots an arrow (or throws a lance) that hits Procris.¹⁴ Regarding the artistic rendering of Guarini's play, art historians have only paid attention to seventeenth-century Netherlandish painting¹⁵ – in this region, the staging of the play was also extremely popular, undoubtedly thanks to its translation into Dutch as early as 1618.¹⁶

Let us return to the first illustrated edition of *Il pastor fido*, which was published by Giovanni Battista Ciotti in Venice in 1602 as the twentieth edition! This Venetian edition contains the portrait of Guarini by Lucas Kilian and the engravings by the less-known artist Francesco Valesio (Figs. 2, 3) that, in an almost comical way, cluster the story into six depictions.¹⁷ Valesio's archaizing concept, which arranged the storyline from the foreground over the middle ground to the background (thus based on the format of illustrations for the edition of Tasso's *Aminta* from 1584), had no major impact on the future artistic treatment of the scenes, as can be seen in the early examples, primarily tapestries produced in France and Flanders in the 1620s.¹⁸ However, the series of depictions of the play *Il pastor fido*, commissioned by Frederick Henry, Prince of Orange and the stadtholder of the Northern Netherlands, in 1635 for the country residence Honselaarsdijk cannot be disregarded. Four canvases featuring *Amaryllis Crowning Mirtillo*, *Blind Man's Buff*, *Silvio and Dorinda* (Fig. 4), and *The Wedding of Amaryllis and Mirtillo*, made by five prominent artists (Cornelis Poelenburgh, Diderick van der Lisse, Abraham Bloemaert, Herman Saftleven, and Hendrick Bloemaert – the latter even re-rhymed some passages of Guarini's play), decorated the private rooms of Henry's wife Amalia von Solms-Braunfels.¹⁹ The choice of pastoral subjects seems logical: the motif of hunting as an aristocratic avocation is linked to a château amidst nature, providing an "escape into another world." Frederick's ambition to keep pace with the fashionable wave of pastorals, which, in their multifarious artistic forms, affected the culture of most eminent European courts, undoubtedly stood in the background of the choice of subject matter.²⁰

The subject of Škréta's composition with the shepherd Silvio and the nymph Dorinda is rare in the Bohemian and the broader Central European milieu. Dlabáč did not record it in the detailed list of Škréta's oeuvre, and literature referred to the painting as *Procris and Cephalus* until the 1960s.²¹ The painting's composition and the manner in which it develops the story do not deviate primarily from the works of primarily Italian provenance. Škréta portrayed the dramatic moment of Guarini's play (act 4, scenes 8–9) when Silvio, thinking a wolf was hiding in the bush, hit Dorinda with his arrow and she, wounded, collapsed in the arms of Silvio's servant Linco. However, the winged Cupid shot the arrow of love towards Silvio, striking him directly in his heart. At that moment, Silvio finally realized he was blind to Dorinda's feelings, but it was too late; Dorinda

věčeného Amaryllii, nymfa Corisca snažící se uniknout chtivému Satyroví a soutěž o nejlepší polibek – obdoba hry na slepou bábu (děj těchto sekvencí hry osvětlíme později). Tak jako Škrétova malba zachycující pastýře Silvia a nymfu Dorindu, i mnoho dalších bylo v minulosti námětově mylně určeno jako scéna Kefala a Prokris z Ovidiových *Metamorfóz* (VII, s. 795–866).¹³ Důvodem byla podobnost děje, v němž žárlivá Prokris sledovala svého manžela Kefala při lovu v lese a skryla se do křoví. Kefalos zaslechl šustění listů a vystřelil šíp (či oštěp), který Prokris zasáhl.¹⁴ V odborné literatuře se pozornost k výtvarnému zpracování Guariniho hry zatím obrátila pouze na nizozemské malířství 17. století¹⁵ – v této oblasti byla hra enormně oblíbena také na divadle, a to jistě i zásluhou časného překladu hry do nizozemštiny v roce 1618.¹⁶

Nyní se vraťme k prvnímu ilustrovanému vydání *Il pastor fido*, které bylo v roce 1602 pořízeno nákladem benátského vydavatele Giovanniho Battisty Ciottiho, a to jako již dvacátá edice! Toto benátské vydání obsahuje jednak portrét Guariniho od Lucase Kiliána a dále mědirytiny od méně známého autora Francesca Valesia (obr. 2, 3), které téměř komiksovým způsobem shlukují děj hry do šesti vyobrazení.¹⁷ Valesiovo notně archaizující pojetí s řazením dějové linie od popředí přes střední plán k pozadí (vycházejí tak z formátu ilustrací k Tassově *Amintě*, vydání z roku 1584) nemělo valný vliv na nadcházející výtvarné pojetí, jak lze usuzovat i na časných ukázkách především tapisérií produkovaných ve Francii a Flandrech ve dvacátých letech 17. století.¹⁸ Opominout však nelze sérii zobrazení hry *Il pastor fido* objednanou místodržícím pěti provincií severního Nizozemí Frederikem Hendrikem Oranžským v roce 1635 pro lovecký zámek Honselaarsdijk. Čtyři plátna s náměty *Amaryllis věnčí Mirtilla*, *Hra na slepou bábu*, *Silvio a Dorinda* (obr. 4) a *Svatba Amaryllis a Mirtilla* od pěti významných autorů (Cornelise Poelenburgha, Didericka van der Lisse, Abrahama Bloemaerta, Hermana Saftlevena a Hendricka Bloemaerta – ten dokonce přerýmoval některé pasáže Guariniho hry) zdobila privátní pokoje Hendrikovi manželky Amálie zu Solms-Braunfels.¹⁹ Volba pastorálních námětů se zdá být logická: motiv lovu jako šlechtické záliby souvisí se zámkem uprostřed přírody poskytujícím „únik do jiného světa“. V pozadí jistě stála i Frederikova ambice srovnat krok s módní vlnou pastorále, jež v nejrůznějších uměleckých formách zasáhla kulturu většiny významných evropských dvorů.²⁰

Škrétova kompozice s pastýřem Silviiem a nymfou Dorindou se svým námětem v českém, šířeji i středoevropském prostředí jeví jako notně výjimečná. Dlabáč ji v podrobném výčtu Škrétova oevru neevduje a obraz do šedesátých let 20. století v literatuře figuroval pod označením *Prokris a Kefalos*.²¹ Malba svou kompozicí i způsobem výkladu děje nevybočuje z řad zobrazení především italské produkce. Škréta zachytil dramatický okamžik Guariniho hry (IV. akt, scéna 8–9), kdy Silvio v domnění, že se

was bleeding. As a sign of anger, Silvio broke his bow over his knee and asked Dorinda to take his life. The moment of Silvio ostentatiously baring his breast to be hit by Dorinda is seen in the painting by Peter van Lint (1609–1690), conceived theatrically as a *tableau vivant*. (Fig. 5) This motif recurs in other artists' paintings, and its analogue also appears in the 1650s composition of Domenico Fiaselli (1589–1669) from Genoa, whose interpretation shows the closest analogies with Škréta's painting. (Fig. 6) While most artists chose the landscape format, where obligatory trees indicate the location of the play (*favola boschereccia*) and which provides space for gentle hills with brooks that are typical of the dreamlike Arcadia landscape (Fig. 4), the portrait format chosen by Škréta did not allow to develop the diverse landscape terrain. Škréta limited himself to thick, dark foliage, from which only the figures and clouds in the back right emerge. Logically, the correlation of the paintings and the scenography of either Guarini's play, or pastoral plays in general, suggests itself.²² However, as rightfully highlighted by Alison McNeil Kettering, "paintings can rarely do more than suggest or evoke theatrical impression, that is unless documentary evidence indicates a closer association."²³

Nevertheless, as revealed by the descriptions and illustrations of several pastoral plays, the scene was mostly depicted as a landscape with trees – as evidenced by the aforementioned staging of *Il pastor fido* in Mantua in 1598: the play's prologue mentions a small river from which the gods Mincio and Alfeo emerge, and the following act includes the temple of Diana and free-standing trees and bushes (see also Valesio's illustrations: Figs. 2 and 3).²⁴ The artistic renderings of pastoral subjects set in the landscape often refer to the legacy of sixteenth-century Venetian artists (Giovanni Bellini, Giorgione, Titian, Giovanni Busi, and others). They transformed the myth *locus amoneus*, associated with the idea of the dreamed Arcadia and the idea of an invisible world perceived according to the Neo-Platonic concept, only "through the eyes of the mind" (*gl' oschi dell' intelletto*) into a landscape with gentle hills, a clear sky, a meandering stream or a small river, fresh verdure, and trees providing shade as a refuge from the sun at noon.²⁵ Škréta, however, focused on the figural component and the description of the story – an interaction of the individual figures that is not expressed overly theatrically and pathetically through expressions and gestures, as seen in Fiasella, who depicted Dorinda in her physical agony and Silvio with a suffering expression, turning his face to heaven. (Fig. 6) The hounds – Silvio's dog Melampo²⁶ barking at the god of love and the other dog, depicted only fragmentarily, "running away" from the painting – an element that Škréta repeated in *The Conversion of St Paul* (Archdiocesan Museum Olomouc) where the figures of escaping soldiers are depicted only partially, further contributed to the dynamism and vividness of Škréta's composition.

Let us also examine the costumes of the main figures of Škréta's composition: Dorinda is wearing a white undergarment with a blue dress of an uncertain type over it; the wolf's skin covers her shoulders. Škréta

v křoví ukryvá vlk, zasáhne šípem Dorindu a ta se raněná hrouť do náruče Silviova sluhy Linca. Okřídlený Amor však vystřelí na Silvia šíp lásky, který jej zasahuje přímo do srdce. V ten okamžik si konečně uvědomuje svou zaslepenost vůči Dorindiným citům, ale je pozdě, Dorinda krvácí. Na znamení svého hněvu Silvio láme o koleno luk a žádá Dorindu, aby si vzala jeho život.

Moment, kdy Silvio ostentativně obnažuje svou hrud, aby jej Dorinda mohla zasáhnout, vidíme na malbě Petera van Lint (1609–1690), pojaté teatrálně jako *tableau vivant*. (obr. 5) Tento motiv se opakuje také u dalších umělců a podobně je koncipována i kompozice z padesátých let 17. století od janovského autora Domenica Fiaselly (1589–1669), která výkladem děje stojí Škrétově malbě nejbliže. (obr. 6) Zatímco většina autorů volila šířkový formát, který kromě obligátního stromoví naznačujícího místo děje hry (*favola boschereccia*) dává prostor k zachycení mírných kopců s říčkami, charakterizujících snovou arkadskou krajinu (obr. 4), Škrétou zvolený výškový formát nedovolil rozvinutí rozmanitého krajinného terénu. Malíř se omezil na husté listoví, z jehož temnoty vysvítají pouze aktéři děje a v pozadí vpravo oblaka. Logicky se nabízí souvztažnost maleb se scénografickým pojednáním ať už přímo Guariniho hry, nebo pastorálních her obecněji.²² Jak ale oprávněně poukazuje Alison McNeil Kettering, „obrazy spíše naznačují či evokují divadelní prostředí, pokud tedy díla nemají bližší návaznost na konkrétní divadelní hry“.²³

Nicméně z popisů a ilustrací několika pastorálních her seznáme, že scéna byla většinou pojednána jako krajina se stromy – tak to máme doloženo i z výše zmíněného mantovského představení *Il pastor fido* v roce 1598: v prologu hry je popsána říčka, z níž se vynořují bohové Mincio a Alfeo, v dalším aktu je součástí scény Dianin chrám a volně stojící stromy a keře (viz také Valesiovy ilustrace: obr. 2 a 3).²⁴ Ve výtvarném zpracování pastorálních námětů zasazených do krajinného prostředí nalezneme především odkazy na benátské autory 16. století (Giovanni Bellini, Giorgione, Tizian, Giovanni Busi ad.). Ti mýtus *locus amoneus*, spojený s představou vysněné Arkádie, a ideu neviditelného světa vnímaného podle novoplatónského pojetí pouze „očima mysli“ (*gl' oschi dell' intelletto*) proměnili do krajinného terénu s mírnými kopci, jasnou oblohou, potokem či říčkou poklidně tekoucí v serpentínách, svěží zelení a stromy poskytujícími stín jako útočiště před poledním sluncem.²⁵ Škréta se však více zaměřil na figurální složku a popis děje – na interakci mezi jednotlivými postavami, která není ve výrazech a gestech aktérů vyjádřena příliš teatrálně a pateticky, jako vidíme například u Fiaselly, který Dorindu zachytil ve fyzické agónii a Silvia s útrpným výrazem obraceje svou tvář k nebi. (obr. 6) K dynamice a živosti Škrétovy kompozice přispívají lovečtí psi – Silviův pes Melampo²⁶ právě štěká na bužka lásky a druhý je zaznamenán pouze fragmentárně, jak „vybíhá“ z obrazu ven – prvek, který Škréta uplatnil také ve



4/
 Herman Saftleven
 and Hendrick
 Bloemaert, *Silvio
 and Dorinda*,
 1635, oil, canvas,
 114 × 140 cm,
 Berlin, Staatliche
 Museen zu Berlin,
 Preussischer
 Kulturbesitz –
 Gemäldegalerie,
 inv. no. 958.
 Photo: © bpk /
 Gemäldegalerie,
 SMB / Jörg
 P. Anders

Herman Saftleven
 a Hendrick
 Bloemaert, *Silvio
 a Dorinda*, 1635,
 olej, plátno,
 114 × 140 cm,
 Berlín, Staatliche
 Museen zu
 Berlin, Preussischer
 Kulturbesitz –
 Gemäldegalerie,
 inv. č. 958.
 Foto: © bpk /
 Gemäldegalerie,
 SMB / Jörg
 P. Anders

completely subdued the erotic charge of the scene by covering Dorinda's chest. By contrast, other artists, such as Carlo Francesco Nuvolone (1608–1662), took the scene as an opportunity to portray a half-nude figure of the beautiful nymph. Silvio is mostly depicted wearing *all'antica* with a white undershirt, a tunic, and antique-style shoes. Škréta's Silvio slightly deviates from his traditional costume by evoking a Roman military garment – an upper garment with animal fur and a flowing coat clasped with a lion mascaron. Despite the impaired legibility of the work, it seems that Silvio has a lorica covering his chest. His clothing gives an impression of a theatre costume. The idea can be best derived from the description by Leon de' Sommi (around 1525–1590), an actor, poet, translator, and dramatist of Jewish origin, who collaborated on the stage set of the Mantua performance of *Il pastor fido*. The shepherd was to wear a sleeveless silk shirt (*camisciola*), an animal skin on the front and back, and if he is young and good-looking, his arms and legs should be bare; otherwise, they should be covered with fabric the colour of skin. He should wear an ivy or laurel crown, or a wig, on his head. Furthermore, the costume includes a shepherd's staff and a water flask on the belt. The nymphs were to wear blue skirts and abundantly embroidered tunics with long sleeves and a richly pleated cloak over one shoulder. They can hold a bow,

scéně *Obrácení sv. Pavla*, kde jsou pouze částečně zachyceny postavy prchajících vojáků (Arcidiecézní muzeum Olomouc).

Věnujme ještě pozornost kostýmnímu pojednání hlavních aktérů Škrétovy kompozice: Dorinda má na sobě bílý spodní oděv a přes něj typově blíže neurčené modré šaty; vlčí kůže jí halí ramena. Škréta zcela utlumil erotický náboj scény, neboť Dorinda na hrud' je zahalena. Jiným autorům, jako například Carlu Francescovi Nuvolonemu (1608–1662), téma naopak poskytlo příležitost k vyobrazení poloaktu krásné nymfy. Silvio bývá nejčastěji zachycen v oděvu *all'antica* se spodní bílou košilí a tunikou přes ni; obut je většinou do antikizujících opánek. Škrétův Silvio se poněkud vymyká z tradičního kostýmního pojednání evokací římského vojenského oděvu – vidíme svrchní šat se zvířecí kožešinou a vlající plášť sepnutý lvím maskaronem. I přes zhoršenou čitelnost díla se zdá, že Silvio má loriku chránící hrudní část. Jeho oděv více vynívá jako divadelní kostým. Představu o něm nám nejlépe dovozuje popis Leona de' Sommiho (kolem 1525–1590), herce, básníka, překladatele a dramatika židovského původu, který se podílel na výpravě mantovského představení *Il pastor fido*. Pastýř měl mít na sobě hedvábnou košili (*camisciola*) bez rukávů, vpředu a vzadu přehozenou zvířecí kůži, a pokud je mladý a dobře vypadá,



5/

Peter van Lint, *Silvio and Dorinda*, around 1640–1645, oil, canvas, 120 × 168 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. no. 87.5.
Photo: © Szépművészeti Múzeum

Peter van Lint, *Silvio a Dorinda*, kolem 1640–1645, olej, plátno, 120 × 168 cm, Budapešť, Szépművészeti Múzeum, inv. č. 87.5.
Foto: © Szépművészeti Múzeum

quiver, and arrow in their hands. Their thick blond hair should be worn down but always covered with a veil. In fact, De' Sommi's description corresponds with the depiction of the shepherds in Valesio's illustrations in the play's edition from 1602.²⁷ (Figs. 2, 3)

On the Provenance of Škréta's Painting

All of the aforementioned and reproduced paintings were created around the mid-seventeenth century. Similarly, Neumann's suggested dating of Škréta's works into the 1650s²⁸ appears to be well founded, among other things, on comparing the painter's style from this period. During the last restoration of the painting by Jiří Brodský and Petr Bareš in 2005, the double canvas was removed, revealing a mark with the year 1653. However, this inscription is of a later date because another signature, "N. 238," written in the same style, is found at the bottom of the canvas. This number refers to the painting in the Nostitz Collection that is recorded in the 1819 inventory as follows: "500[breite] 600 [hoehe] Scretta - Cephalus

měl by mít holé ruce a nohy; pokud ne, má je zakrýt látkou v barvě kůže. Hlavu má zdobit buď koruna z břechtanu či vavřínu, nebo paruka. Součástí jeho kostýmu je pastýřská hůl a láhev na vodu za opaskem. Nymfy by měly být oděny do modré suknice a bohatě vyšíváné tuniky s dlouhými rukávy a přes jedno rameno by měly mít přehozený bohatě našasovaný plášť. V ruce mohou držet luk, toulec a šíp. Husté světlé vlasy mohly nosit rozpuštěné, ale vždy zakryté závojem. De' Sommiho popis se v podstatě shoduje s vyobrazením pastýřů z Valesiových ilustrací ve vydání hry z roku 1602.²⁷ (obr. 2, 3)

K provenienci Škrétova obrazu

Všechny zmíněné a zde reprodukováné malby byly vytvořeny kolem poloviny 17. století. Také Neumannem navržená přibližná datace Škrétova díla do padesátých let²⁸ se jeví jako opodstatněná, a to i na základě stylové a rukopisné komparace malířových děl z tohoto období. Při posledním restaurování malby v roce 2005 Jiřím Brodským a Petrem



6/

Domenico Fiasella, *Silvio and Dorinda*, 1645–1650, oil, canvas, 1721 × 210 cm, Genoa, Collezioni d'Arte Banca Carige.
 Photo: © Collezioni d'Arte Banca Carige

Domenico Fiasella, *Silvio a Dorinda*, 1645–1650, olej, plátno, 1721 × 210 cm, Janov, Collezioni d'Arte Banca Carige.
 Foto: © Collezioni d'Arte Banca Carige

hat Procris verwundet, er selbst wird vom Cupido ins Herz geschossen u. Brichz seunem Bogen entzwei, 80 [Allodium].” In an earlier inventory from 1738, the same number describes an item that is laconically recorded as “Eine Landschaft” but with a different size – therefore, it cannot be the work in question, so any closer conclusions on the provenance of the painting by Škréta before 1819 is highly questionable.²⁹ Whether the work was commissioned by the Nostitzs (the Falkenau branch) remains unknown, although Neumann’s consideration that the figures could be crypto-portraits of the Nostitzs wearing costumes is quite intriguing, and we will thus try to develop it further.³⁰

Pastoral themes were generally an apt possibility for the portrait genre called *portrait historié* that gained great popularity among the privileged clientele of nobles or

Barešem se po sejmutí dublovacího plátna objevila signatura s datem 1653 – jedná se však o pozdější přípis, neboť na plátně dole je ještě číslice psaná stejným rukopisem: „N. 238”. Toto číslo odkazuje na malbu v nostické hraběcí sbírce, kde je v inventáři z roku 1819 zapsána jako: „500 [breite] 600 [hoehe] Scretta – Cephalus hat Procris verwundet, er selbst wird vom Cupido ins Herz geschossen u. Brichz seunem Bogen entzwei, 80 [Allodium]”. Ve starším inventáři z roku 1738 je pod stejným číslem položka lakonicky zaznamenaná pouze jako „Eine Landschaft” ovšem s odlišnými rozměry – o námi sledované dílo se tedy nejedná, a tak je bližší určení proveniencí Škrétova obrazu před rok 1819 značně problematické.²⁹ Zda dílo vzniklo přímo pro Nostice (falknovskou větev), nevíme, byť se Neumannova



7/

Karel Škréta, *Blind Man's Buff - Corisca Pushes Mirtillo towards the Arms of Amaryllis*, around 1650, brown ink wash drawing on graphite underdrawing, yellow paper, 147 × 202 mm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz - Kupferstichkabinett, inv. no. 79 D 8, KdZ 26429. Photo: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

Karel Škréta, *Hra na slepou bábu - Corisca přistrkuje Mirtilla do náručí Amaryllis*, kolem 1650, kresba perem hnědým tónem na grafitové podkresbě, lavírovaná na žlutém papíře, 147 × 202 mm, Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz - Kupferstichkabinett, inv. č. 79 D 8, KdZ 26429. Foto: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

wealthy burghers in the Low Countries, England, and France.³¹ Let us also mention Škréta's portrait of Maria Maximiliana of Sternberg, depicted as a shepherdess with a shepherd's crook and a rich floral wreath on her head, wearing an elegant dress, and walking through the landscape with a herd of sheep.³² Such a costumed portrait could have been related to a pastoral play in which the portrayed person acted - from the sixteenth to the eighteenth century (and even earlier), aristocrats presented themselves in the theatre as singers, actors, and dancers. The painting by Škréta reveals a significant departure from the traditional iconographic rendering of Silvio and the wounded Dorinda in the figure of the shepherd's loyal servant Linco. All of the known depictions feature Linco as a white-bearded old man sympathizing with the wounded Dorinda. Škréta's painting, however, portrays a young man whose face can be hard to read because of *pentimenti*. Based on the rendering of this figure, we assume that the figures can be crypto-portraits of specific members of the noble family³³ - whether of the Nostitz family is only a hypothesis that can be supported, although feebly, by the existence of several early prints of Guarini's play in the Nostitz Library.³⁴

Nevertheless, the question remains whether the person who commissioned the painting requested a depiction of a non-traditional theme or whether Škréta was instrumental in its mediation. Considering the frequent Grand Tours of Bohemian nobles to Italy, where viewing art collections and theatre performances was a common part of the sojourn, this option seems possible, just like the one in which the painter could very likely see the play in Venice, the place where Guarini worked and where Škréta stayed the longest during his

úvaha o tom, že se může jednat o kryptoportréty kostýmovaných Nosticů jeví jako atraktivní, a proto se ji pokusíme ještě rozvinout.³⁰

Pastorální náměty obecně poskytovaly vhodnou možnost pro portrétní žánr zvaný *portrait historié*, jenž dosáhl velké popularity u privilegované klientely z řad šlechty či bohatého měšťanstva v oblastech Nizozemí, Anglie a Francie.³¹ Připomeňme také Škrétův portrét Marie Maxmiliány ze Šternberka, která je zachycena jako pastýřka s pastýřskou holí, bohatým květinovým věncem na hlavě a oblečena do elegantních šatů, jak kráčí krajinou, kde se pase stádo ovcí.³² Kostýmovaný portrét jako takový mohl souviset s konkrétní pastorální hrou, v níž portrétovaná osoba sama vystupovala - šlechta v období 16. až 18. století (a již dříve) se prezentovala na divadle v pěvecké, herecké či taneční úloze. Na Škrétově malbě nalezneme výrazné odchylení od tradičního ikonografického pojednání scény Silvia a zraněné Dorindy v postavě pastýřova věrného sluhy Linca. Ve všech podchycených zobrazeních je Linco vždy vypořádán jako bělovousý stařec, soucítící se zraněnou Dorindou. Zde však vidíme mladého muže, jehož tvář je značně znečitelněna *pentimenti*. Na základě zpracování této postavy se tedy domníváme, že se může jednat o kryptoportréty konkrétních členů šlechtického rodu³³ - jestli však konkrétně o Nostice, je pouze vznesenou hypotézou, kterou lze, byť jen chabě, vyložit také výskytem několika raných tisků Guariniho hry v nostické knihovně.³⁴

Otázkou nicméně zůstává, zda zadavatel přišel s přáním zobrazení ne zcela tradičního tématu nebo mu jej mohl zprostředkovat Škréta. Povážíme-li četné tzv. kavalírské cesty české šlechty právě do



8/

Diderick van der Lisse, *Blind Man's Buff*, 1635, oil, canvas, 117 × 142.5 cm, Berlin, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, inv. no. GK I 5295. Photo: © Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Jörg P. Anders

Diderick van der Lisse, *Hra na slepou bábu*, 1635, olej, plátno, 117 × 142,5 cm, Berlín, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, inv. č. GK I 5295. Foto: © Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Jörg P. Anders

time in Italy, from 1628 to 1637. As mentioned above, Škréta's painting relies the most on the interpretation of the theme by Italian painters. Although there has been no evidence yet that the pastoral *Il pastor fido* was also staged in Bohemia in the seventeenth century, it is very likely that the play was known there.³⁵

Thematically, the painting by Škréta is similar to his drawing depicting the third act of Guarini's pastoral – *Corisca Pushes Mirtillo towards the Arms of Amaryllis*. (Fig. 7) The subject was described, probably in Škréta's own handwriting, in an inscription on the left of the drawing: "La Corisca spince il Mirtillo in braccia de la Amarilli."³⁶ The nymph Amaryllis organized a competition to see which of her female friends is the best kisser – a variant of the blind man's buff game (*il gioco della*

Itálie, kde byla návštěva uměleckých sbírek, ale také divadelních představení běžným bodem programu pobytu, je možná tato varianta, právě tak jako i ta, že malíř mohl hru velmi pravděpodobně vidět přímo v místě Guariniho působiště v Benátkách, kde v rámci svého italského pobytu v letech 1628 až 1637 setrval nejdelší čas. Škrétova malba nejvíce odkazuje k pojednání námětu italských malířů, jak již bylo výše zmíněno. Doklady, že byla pastorále *Il pastor fido* uvedena také v Čechách v 17. století, zatím nemáme, byť je dosti pravděpodobné, že i zde byla hra známa.³⁵

Tematicky se ke Škrétově malbě váže kresba líčící třetí scénu Guariniho pastorále – *Corisca přistrkuje Mirtilla do náručí Amaryllis*. (obr. 7) Námět

cieca) during which Amaryllis' eyes are covered with a scarf. Mirtillo joins in, disguised as a woman. The jealous Corisca, in an act of self-torture, then pushes him towards the arms of Amaryllis and Mirtillo's kiss wins, for which Amaryllis crowns him with a floral wreath. Nonetheless, the transgender moment of disguise of Mirtillo in women's clothes, which the audience certainly found amusing and which was performed in the theatre as a *ballo* with a choir of nymphs, is missing in Škréta's painting. There is not much material available to draw comparisons – paintings with the scene showing Amaryllis crowning Mirtillo as the winner are more common.³⁷ As stated above, the stadtholder Frederick Henry commissioned four scenes from *Il pastor fido* for the private rooms of his wife Amalia von Solms-Braunfels in the country residence Honselaarsdijk near Naakdwijk. (Fig. 4) Diderick van der Lisse (1607–1669) rendered the kiss competition a dynamic scene filled with motion. (Fig. 8) This painter with a classicizing style primarily followed the model set by Nicolas Poussin – analogous elements can be found, for example, in the composition *The Adoration of the Golden Calf* (1633–1634, The National Gallery, London). Similarly, responses to the Italian Neo-Classical movement can be detected in Škréta's painting. The composition of the drawing gives a light and vivid impression – the nymph on the far left assumes an elegant dancing pose. Everything indicates that it was a preparatory drawing for a painting that is, regrettably, missing.³⁸

Logically, the question of the drawing's relationship to the painting featuring Silvio and Dorinda arises. (Fig. 1) Most likely, they were not pendants due to the different formats and because it is hard to imagine that Škréta would change the intention of his drawing and conceive the scene with the kissing game vertically, which is rather inappropriate because of the relatively high number of figures. Another argument supporting the theory of separate works is provided by a letter written by Karel Škréta the Younger (1646–1691) in which he offered several of his father's works for sale to Prince Karl Eusebius Lichtenstein (a letter from 29 March 1681): “NB.1 Aus dene Pastor Fido ein Spiel mit viel Lebesgröss Figuren auf Teutech die Blinde Kuhne genant von Carlo Sreta gemacht aber etwas unausgemacht 330 fl. NB.2. Aus dem Pastor Fido auch von Carlo Sreta wie der den Bogen zerbrechen thut ein Jäger, weilen er seine Liebste, vermeinend ein Wild zu sein, geschossen, von 5 Elen hoch und 3 ½ breit ... 150 fl.”³⁹ The prices for which the works were offered are of particular interest: 330 florins for the kissing competition, which is the most expensive item on the list, and *Silvio and Dorinda* for 150 florins.⁴⁰ Had they been pendant paintings, one would have expected identical amounts. Unfortunately, information about the size of the scene with Corisca is missing, although we learn that the figures were life-sized, so the painting's format could have been relatively big. Converting the size of the canvas depicting Silvio and Dorinda from the offer list for Prince Liechtenstein, it was about 297 × 271 cm, which was rather large-sized. Nevertheless, the Nostitz inventory from 1819 recorded the size 189.6 × 158 cm

je na kresbě popsán zřejmě samotným Škrétou, a to připsím vlevo: „La Corisca spince il Mirtillo in braccia de la Amarilli“.³⁶ Nymfa Amaryllis uspořádá soutěž mezi svými družkami o nejlepší polibek – jakási varianta hry na slepou bábu (*il gioco della cieca*), při níž má Amaryllis oči zakryté šátkem. Mirtillo se do této hry zapojí díky převleku do dámských šatů. Žárlivá Corisca jej pak ze sebetryzně přistrčí do náruče Amaryllis a Mirtillov polibek se stane vítězným, za což jej Amaryllis obdaruje věncem z květin. Transgenderový moment převleku do dámského šatu, který u publika jistě platil za zábavný a na divadle byl pojat jako *ballo* s bohatým chórem nymf, však u Škréty chybí. Pro námět samotný nemáme k dispozici mnoho komparačního materiálu – početnější jsou malby se scénou, kdy Amaryllis již věnčí Mirtillo jako vítěze.³⁷ Jak bylo výše zmíněno, pro lovecký zámek Honselaarsdijk u Naakdwijk nechal místodržící Frederik Hendrik do privátních pokojů své manželky Amálie zu Solms-Braunfels objednat čtyři scény z *Il pastor fido* (obr. 4) – Diderick van der Lisse (1607–1669) zobrazil soutěž o nejlepší polibek jako scénu plnou dynamického pohybu. (obr. 8) Tento malíř klasicizujícího ražení následoval především vzor daný Nicolasem Poussinem – styčné elementy lze nalézt například s kompozicí *Tanec kolem zlatého telete* (1633–1634, The National Gallery, London). Také ve Škrétově kresbě lze spatřovat ohlasy na italský novoklasický proud. Kompozice kresby působí velmi odlehčeně a živě – postava nymfy zcela vlevo zaujímá elegantní taneční pózu. Vše nasvědčuje tomu, že kresba byla vytvořena jako příprava pro malbu, která je bohužel neznámá.³⁸

Vyvstává logicky otázka, zda kresba souvisí s obrazem zachycujícím Silvia a Dorindu. (obr. 1) O protějšková díla se zřejmě nejednalo, protože jejich formát je rozdílný a je poněkud těžké si představit, že by Škréta pozměnil svůj kresebný záměr a scénu s hrou o nejlepší polibek by koncipoval na výškový formát, který k tomu není vhodný s ohledem na poměrně velké množství postav. Další podpurný argument, že se jednalo o separátní díla, poskytuje dopis psaný Karlem Škrétou mladším (1646–1691), nabízejícím k prodeji několik děl svého otce knížeti Karlovi Eusebiovi Lichtenštejnovi (dopis z 29. března 1681): „NB.1 Aus dene Pastor Fido ein Spiel mit viel Lebesgröss Figuren auf Teutech die Blinde Kuhne genant von Carlo Sreta gemacht aber etwas unausgemacht... 330 fl. NB.2. Aus dem Pastor Fido auch von Carlo Sreta wie der den Bogen zerbrechen thut ein Jäger, weilen er seine Liebste, vermeinend ein Wild zu sein, geschossen, von 5 Elen hoch und 3 ½ breit... 150 fl.“³⁹ Povšimněme si cen, za něž jsou díla nabízena: soutěž o polibek za 330 florinů, což je nejvyšší položka z celého nabídkového seznamu, a *Silvio a Dorinda* za 150 florinů.⁴⁰ Pokud by se vskutku jednalo o protějšky, dalo by se očekávat, že částka by byla shodná. V popisu scény s Coriscou nám bohužel chybí údaj o rozměru díla, byť vyčteme, že postavy byly v životní velikosti, čili formát mohl být značně velký. Pokud přepočítáme rozměr plátna se zobra-

after conversion, i.e. corresponding to the actual size of the canvas (194 × 159 cm).⁴¹ This might indicate that Škréta made two compositions with Silvio and the wounded Dorinda because the sizes are completely different.

The hypothesis that the painting in the collections of the National Gallery in Prague was cropped in the past must be abandoned in advance – technological research preceding the restoration in 2005 did not detect it, and the current composition seems to be original and compact. The painting with Silvio and Dorinda that was offered to Liechtenstein (and it must be noted that these paintings do not occur in the estate of Karel Škréta the Younger either)⁴² cannot be identified with the painting in the Nostitz inventory, and it is necessary to correct the previous belief that Karel Škréta the Younger owned the work at least until 1681.⁴³

For the time being, we remain deprived of a more layered interpretation of the work and the background of its creation. Škréta's portrayal need not be a "mere" depiction of the scene from Guarini's play *Il pastor fido* but, as indicated by certain iconographic deviations from the typical rendering of the theme, it can be directly associated with a specific wish of a patron that was based on their personal connection to a pastoral play of any kind. Nonetheless, it makes no difference to the fact that the theme of this painting by Škréta is unique in Bohemian and Central European art even though Škréta's followers did not respond to it, rendering it a solitary work of its kind. It also suggests that patrons in this area rarely requested paintings with pastoral themes (perhaps with the only exception of portraiture). Despite this fact, Škréta's painting, with its elaborate iconography and artistic quality, stacks up to the works of his Italian and Netherlandish contemporaries and substantially enriches the collection of works based on Guarini's pastoral play renowned all across Europe.

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

žením Silvia a Dorindy z nabídkového seznamu pro knížete Lichtenštejna, pak je to zhruba 297 × 271 cm a jednalo se tedy o rozměrný obraz. Nicméně údaj v nostickém inventáři z roku 1819 uvádí v přepočtu míry 189,6 × 158 cm čili odpovídající skutečnému rozměru plátna (194 × 159 cm).⁴¹ Z tohoto by mohlo vyplývat, že Škréta vyhotovil celkem dvě kompozice s námětem Silvia a zraněné nymfy Dorindy, neboť uvedené rozměry se diametrálně odlišují.

Předem je nutno upustit od případné hypotézy, že obraz ze sbírek Národní galerie v Praze byl v minulosti zmenšen – technologický průzkum předcházející restaurování v roce 2005 nic takového neprokázal a také stávající kompozice se jeví jako původní, zcela celistvá. Obraz Silvia a Dorindy nabízený Lichtenštejnovi, a zde ještě nutno dodat, že tyto malby nefigurují ani v pozůstalostním soupisu Karla Škréty mladšího,⁴² nelze ztotožnit s dílem uvedeným v nostickém inventáři a je na místě korigovat předchozí názor, že předmětné dílo bylo minimálně do roku 1681 v majetku Karla Škréty mladšího.⁴³

Zatím tak zůstáváme ochuzeni o zřejmě vrstevnatější interpretaci díla a pozadí jeho vzniku. Škrétovo vyobrazení nemusí být „pouhým“ zobrazením scény z Guariniho hry *Il pastor fido*, ale jak jsme naznačili v jistých ikonografických odchylkách od klasického vypracování tématu, může mít přímou vazbu na konkrétní přání zadavatele, který sám vycházel z osobního spojení s pastorální hrou, ať už jakéhokoli druhu. To nic nemění na tom, že Škrétova malba je svým námětem v českém, širěji i středoevropském umění námětově ojedinělá i přesto, že se jí nedostalo ohlasu z řad Škrétových následovníků a pokračovatelů, a zůstává tak naprostým solitérem svého druhu. Z toho lze také usoudit, že stran objednavatelů zde byla poptávka po malbách s pastorální tematikou velmi chabá (snad jen s výjimkou portrétní produkce). Škrétův obraz však důstojně obstojí svou vypracovanou ikonografií i výtvarnou kvalitou s díly jeho italských a nizozemských vrstevníků a významně tak obohacuje soubor děl s námětem vycházejícím z Guariniho evropsky proslulé pastorální hry.

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

Notes

1 The *portrait historié* type of painting is a different case – for further information, see Martina Jandlová Sošková, “Portréty v divadelních kostýmech ze zámku v Hrádku u Nechanic v kontextu *portrait historié*,” *Umění* 51, 2003, 292–305; Eadem, “*Portrait historié* a šlechtická reprezentace v českých zemích,” in: Zuzana Macurova, Lenka Stolárová and Vít Vlnas, eds., *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české* (Brno 2017), 109–126 (see relevant entries by various authors for this chapter, 128–152).

2 Oil, canvas, 194 × 159 cm, signed on the canvas reverse: *Carollus Screti A 1653*, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. DO 4363. The work is currently displayed at the National Gallery’s permanent exhibition *Baroque Painting and Sculpture from the Collection of the National Gallery in Prague*, Žďár nad Sázavou Castle. Bibliography for the work: Gustav Edmund Pazaurek, *Carl Screti (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts* (Prague 1889), 93, cat. no. 173; Paul Bergner, *Verzeichnis der gräfliche Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag* (Prague 1905), 51, cat. no. 198; Pavel Bergner and Rudolf Kuchynka, *Seznam výstavy děl Karla Škréty pořádané Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem přátel umění malířského*, exh. cat., (Prague: Krasoumná jednota, 1910), cat. no. 6; Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus* (Prague 1951), 78–79, 129, no. 53; Erich Hubala, “Landschaft, Stilleben, Blumen- und Tiermalerei,” in: Karl Maria Swoboda, ed., *Barock in Böhmen* (Munich 1964), 227–231, here 229; Pavel Preiss, *Česká barokní krajina*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 1964), unpagged, cat. no. 3; Pavel Preiss, catalogue entry, in: Oldřich J. Blažíček, Dagmar Hejdová and Pavel Preiss, eds., *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století, katalog expozice ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou* (Prague 1973), 55–56, cat. no. 3; Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 1974), 32, 103–104, cat. no. 19; Michal Šroněk, “Barokní malířství 17. století v Čechách,” in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1* (Prague 1989), 332; Jaromír Neumann, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn* (Prague 2000), 37, 74–75; Vít Vlnas, catalogue entry, in: Vít Vlnas, ed., *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 2001), 107, cat. no. I/2.130; Andrea Rousová, “Krajinné motivy v dílech barokních mistrů,” in: Naděžda Blažíčková-Horová, ed., *Krajina v českém umění 17.–20. století. Průvodce stálou expozicí v Národní galerii v Praze v paláci Kinských* (Prague 2005), 6–21, here 6–9; Andrea Rousová, catalogue entry, in: Lenka Stolárová and Vít Vlnas, *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 2010), 130–131, cat. no. III.18; Vít Vlnas, “Škrétové a jejich obrazy pro Karla Eusebia z Lichtenštejna. Příspěvek k poznání obchodu s uměním v barokní Praze,” *Časopis Matice moravské* 132, 2013, 297.

3 The play received much attention among musicians – let us briefly state the madrigals by Claudio Monteverdi, Sigismondo d’India, Alessandro Grandi, Philippe de Monte, Heinrich Schütz, and the first opera staged by Georg Friedrich Händel (1712). The play provoked a strong reaction in the works of English writers – it inspired plays by Shakespeare, such as *As You Like It*, *Cymbeline*, and *All’s Well That Ends Well*. *The Faithful Shepherdess* (1609) by John Fletcher is a direct response to Guarini’s play.

Poznámky

1 Jiným případem jsou malby typu *portrait historié* – k nim více: Martina Jandlová Sošková, Portréty v divadelních kostýmech ze zámku v Hrádku u Nechanic v kontextu *portrait historié*, *Umění* LI, 2003, s. 292–305; Eadem, *Portrait historié* a šlechtická reprezentace v českých zemích, in: Zuzana Macurova – Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Tváří v tvář. Barokní portrét v zemích Koruny české*, Brno 2017, s. 109–126 (ke kapitole pak příslušná hesla různých autorů, s. 128–152).

2 Olej, plátno, 194 × 159 cm, značeno na rubové straně plátna: *Carollus Screti A 1653*, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. DO 4363. V současné době je dílo vystaveno ve stálé expozici Národní galerie *Barokní malířství a sochařství ze sbírek Národní galerie v Praze*, zámek Žďár nad Sázavou. Bibliografie k dílu: Gustav Edmund Pazaurek, *Carl Screti (1610–1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. Jahrhunderts*, Prag 1889, s. 93, č. kat. 173; Paul Bergner, *Verzeichnis der gräfliche Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag*, Prag 1905, s. 51, č. kat. 198; Pavel Bergner – Rudolf Kuchynka, *Seznam výstavy děl Karla Škréty pořádané Krasoumnou jednotou pro Čechy a Kroužkem přátel umění malířského*, kat. výst., Krasoumná jednota, Praha 1910, č. kat. 6; Jaromír Neumann, *Malířství XVII. století v Čechách. Barokní realismus*, Praha 1951, s. 78–79, 129, č. 53; Erich Hubala, *Landschaft, Stilleben, Blumen- und Tiermalerei*, in: Karl Maria Swoboda (ed.), *Barock in Böhmen*, München 1964, s. 227–231, zde s. 229; Pavel Preiss, *Česká barokní krajina*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1964, nestr., č. kat. 3; Pavel Preiss, katalogové heslo, in: Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Pavel Preiss (eds.), *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století, katalog expozice ve státním zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Praha 1973, s. 55–56, č. kat. 3; Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1974, s. 32, 103–104, č. kat. 19; Michal Šroněk, *Barokní malířství 17. století v Čechách*, in: *Dějiny českého výtvarného umění II/1*, Praha 1989, s. 332; Jaromír Neumann, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000, s. 37, 74–75; Vít Vlnas, katalogové heslo, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2001, s. 107, č. kat. I/2.130; Andrea Rousová, *Krajinné motivy v dílech barokních mistrů*, in: Naděžda Blažíčková-Horová (ed.), *Krajina v českém umění 17.–20. století. Průvodce stálou expozicí v Národní galerii v Praze v paláci Kinských*, Praha 2005, s. 6–21, zde 6–9; Andrea Rousová, katalogové heslo, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas, *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2010, s. 130–131, č. kat. III.18; Vít Vlnas, *Škrétové a jejich obrazy pro Karla Eusebia z Lichtenštejna. Příspěvek k poznání obchodu s uměním v barokní Praze*, *Časopis Matice moravské* CXXXII, 2013, s. 297.

3 Velké pozornosti se hře dostalo v řadách hudebníků – ve stručném výčtu uvedme madrigaly Claudia Monteverdiho, Sigismonda d’India, Alessandra Grandiho, Philippa de Monte, Heinricha Schütze a první operní

- 4 David H. Thomas, *An Annotated Checklist of Editions of the Works of Battista Guarini* (Oxford 2014). The play was also published in French, English, German, Dutch, Spanish, Polish, Swedish, and Modern Greek. On the other hand, parodies also emerged, such as the play written in the Bergamo dialect – for further details, see Anthony A. Cacossa, “A Bergamask Parody of Giovanni Battista Guarini’s *Il Pastor Fido*,” *Italica* 39, 1962, 182–188.
- 5 For further details on the critical reviews of the play, see Nicolas J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini’s ‘Il pastor fido’* (Florence 1973); Déborah A. Blocker, “‘Costumi, virtù et onestà’: la question des mœurs dans le Pastor Fido et sa querelle,” in: Bruno Méniel, ed., *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance* (Paris 2006), 133–152.
- 6 *Discorso di Iason Denores intorno a’ que’ principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale...* (Padua 1587), available on Google Books.
- 7 *Il Verrato* (Ferrara 1588), available on Google Books.
- 8 For further details, see Iain Fenlon, “Music and Spectacle at the Gonzaga Court, c. 1580–1600,” *Proceedings of the Royal Musical Association* 103, 1976–1977, 90–105, here 92.
- 9 In general, pastoral plays were frequently staged at wedding celebrations also because they were “flexible” regarding the place of staging – they were performed in gardens as well as small halls at noble residences.
- 10 Lisa Sampson, “The Mantuan Performance of Guarini’s *Pastor Fido* and Representations of Courtly Identity,” *Modern Language Review* 98, 2003, 65–83. The given study describes the numerous issues related to the rehearsal, especially the dance parts.
- 11 In 1605, Guarini met Cardinal Robert Bellarmine in Rome. Bellarmine reputedly told him that *Il pastor fido* was so morally defective that its detrimental effect could be compared to the teachings of the two heretics, Luther and Calvin. Walter W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (London 1906), 203.
- 12 The choreographies were designed by Guarini and Leone de’ Sommi with the assistance of Isaschin Massarano, a dance master from Mantua (five Jewish dancers acted in the play). Jacques de Wert and Francesco Rovigo composed the music, and architects Giovanni Battista Aleotti and Antonio Maria Viani created the set design. Only amateur actors were hired for the performance in Mantua.
- 13 Ladislav Kesner Sr. correctly identified the subject in 1963 (additional inscription on the scientific card of the painting).
- 14 Nevertheless, Pigler’s list of subjects in seventeenth and eighteenth-century art recorded all of the above-mentioned scenes from *Il pastor fido*. Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, (Budapest 1956), 436–437 (Corisca and Satyr); 451–452 (Silvio and Dorinda); 445–443 (The Crowning of Mirtillo).
- 15 Jan Gerrit van Gelder is the author of the only synthetic study, “*Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*,” *Oud Holland* 92, 1978, 227–263; Further: Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age* (Montclair 1983), esp. chap. 7, 101–124, and appendix 4 with the list of illustrations. More generally on the pastoral subjects in
- provedení od Georga Friedricha Händela (1712). Hra velmi silně rezonovala v dílech anglických literátů – byla inspirací pro Shakespearovy hry jako *As You Like It*; *Cymbeline* a *All’s Well That Ends Well*. Přímou reakcí na Guariniho hru je pak *The Faithful Shepherdess* (1609) od Johna Fletchera.
- 4 David H. Thomas, *An Annotated Checklist of Editions of the Works of Battista Guarini*, Oxford 2014. Hra byla vydána také ve francouzštině, angličtině, němčině, nizozemštině, španělštině, polštině, švédštině a moderní řečtině. Na druhé straně vznikaly také parodické hry, jako například hra psaná v dialektu oblasti Bergama – k ní více: Anthony A. Cacossa, *A Bergamask Parody of Giovanni Battista Guarini’s Il Pastor Fido*, *Italica* XXXIX, 1962, s. 182–188.
- 5 Více ke kritice hry: Nicolas J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini’s ‘Il pastor fido’*, Florence 1973; Déborah A. Blocker, “‘Costumi, virtù et onestà’: la question des mœurs dans le Pastor Fido et sa querelle,” in: Bruno Méniel (ed.), *Éthiques et formes littéraires à la Renaissance*, Paris 2006, s. 133–152.
- 6 *Discorso di Iason Denores intorno a’ que’ principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale...*, Padova 1587, výtisk přístupný na Google Books.
- 7 *Il Verrato*, Ferrara 1588, výtisk přístupný na Google Books.
- 8 Více k tomu: Iain Fenlon, *Music and Spectacle at the Gonzaga Court, c. 1580–1600*, *Proceedings of the Royal Musical Association* CIII, 1976–1977, s. 90–105, zde s. 92.
- 9 Pastorální hry byly obecně frekventovaně uváděny při svatebních oslavách i z důvodu, že byly „flexibilní“, co se týká místa pořádání – byly hrány jak v zahradách, tak v menších prostorách sálů šlechtických rezidencí.
- 10 Lisa Sampson, *The Mantuan Performance of Guarini’s Pastor Fido and Representations of Courtly Identity*, *Modern Language Review* XCIII, 2003, s. 65–83. Uvedená studie přibližuje četné problematické okolnosti nácvičky hry, zejména pak tanečních partií.
- 11 V roce 1605 se Guarini setkal v Římě s kardinálem Robertem Bellarminim, který mu údajně řekl, že *Il pastor fido* je morálně natolik závadná hra, že její neblahý vliv se dá přirovnat k dopadu učení dvou heretiků Luthera a Kalvína. Walter W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, London 1906, s. 203.
- 12 Autory choreografií byli samotní Guarini a Leone de’ Sommi za pomoci mantovského tanečního mistra Isaschina Massarana (účastno bylo pět tanečnicků židovského původu). Autory hudby byli Jacques de Wert a Francesco Rovigo a tvůrci scénografie architekti Giovanni Battista Aleotti a Antonio Maria Viani. Na mantovské představení byli najati pouze amatérští herci.
- 13 Správné námětové určení učinil v roce 1963 Ladislav Kesner st. (přepis na vědecké kartě obrazu).
- 14 Piglerův soupis námětů výtvarného umění 17. a 18. století nicméně všechny výše zmíněné scény z *Il pastor fido* eviduje. Andor Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest 1956, s. 436–437 (Corisca a satyr); s. 451–452 (Silvio a Dorinda); s. 445–443 (věnčení Mirtilla).

Netherlandish painting: Peter van den Brink and Jose de Meyre, eds., *Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, exh. cat., (Utrecht: Centraal Museum Utrecht, 1993). In the Czech milieu, the subject was briefly dealt with by Marie Mžýková, *I král byl dítětem. Svět dětí na šlechtických sídlech* (Prague 2012), 130–132.

16 In 1623, Constantijn Huygens, the secretary of the stadtholder Frederick Henry of Orange, also translated some parts of the play. Other pastoral plays that *Il pastor fido* inspired primarily include *Granida* (1615), written by Pieter C. Hooft, *Trouwen Batavia* (1601) by Theodor Roodenburgh, and *Leeuwendalers* (1648) by Joost van den Vondel. For further details, cf. Petrus Eduardus Lodovicus Verkuyl, *Battista Guarini's 'Il pastor fido' in de Nederlandse dramatische literatuur*, unpublished dissertation, (Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht, 1971), accessed 1 Mar 2022, www.dbnl.org/tekst/verkoo8batt01_01/.

17 The reproductions were listed in the study of Van Gelder (note 15).

18 For further details, see *ibid.*, 238–243.

19 For further details on the paintings, see Peter van der Ploeg and Carola Vermeeren, *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia van Solms in The Hague*, exh. cat., (The Hague: Mauritshuis, 1997), here 217–225. The paintings were moved from Honselaarsdijk in 1742 to the Berlin collection of Frederick I of Prussia and are now in various institutions in Berlin. Helmut Börsch-Supan, “Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preußischen Schlössern. Ein Beitrag zur Geschichte der hohenzollernschen Kunstsammlungen,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 30, no. 2–3, 1967, 143–198.

20 In Italy, where pastoral drama was born, it could also be observed how Guarini's work was used to decorate suburban and country residences in the early seventeenth century, and artists gained an opportunity to depict multiple scenes. It can be exemplified by the twelve-part series of frescos in Villa Giovannina near Cento by Lorenzo Gennari (1615–1620). In the past, the frescos were also attributed to Guercino: Renato Roli, *I fregi centesi del Guercino* (Bologna 1968).

21 Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren*, III, (Prague 1815), 81–98.

22 See selected literature: Marzia Pieri, “La scena pastorale,” *Rivista Italiana di Drammaturgia* 5, no. 17, 1980, 3–30; Eadem, *La scena boschereccia nel rinascimento italiano* (Padua 1983); Gabriel Niccoli, *Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance* (New York – Berlin 1989); Louise George Clubb, “Pastoral Elasticity on the Italian Stage and Page,” in: John Dixon Hunt, ed., *The Pastoral Landscape. Studies in the History of Art* 36 (Washington 1992), 111–127; Roberto Alonge, “La scena pastorale,” *Storia del teatro moderno e contemporaneo* 1 (Turin 2000), 101–118.

23 Kettering (note 15), 114.

24 With references to written sources: Sampson (note 10), 79.

25 Selected literature from abundant sources on pastoral landscape depictions: Robert C. Cafritz, ed., *Places of Delight. The Pastoral Landscape* (Washington 1988); John Dixon Hunt, ed., *The Pastoral Landscape. Studies in the History of Art* 36 (Washington 1992); Allan R. Ruff, *Arcadian Visions*.

15 Autorem první a dosud jediné syntetické studie je Jan Gerrit van Gelder, *Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, *Oud Holland* XCII, 1978, s. 227–263; Dále: Alison McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair 1983, zde zejména kap. 7, s. 101–124, a appendix 4 se seznamem vyobrazení. Obecněji k pastorálním námětům v nizozemské malbě: Peter van den Brink – Jose de Meyre (eds.), *Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, kat. výst., Centraal Museum Utrecht, Utrecht 1993. V českém prostředí se námětu letmo dotkla Marie Mžýková, *I král byl dítětem. Svět dětí na šlechtických sídlech*, Praha 2012, s. 130–132.

16 V roce 1623 přeložil určité partie hry také sekretář místodržícího Frederika Hendrika Oranžského Constantijn Huygens. Z pastorálních her, pro něž se *Il pastor fido* stal inspirací, jmenujme především *Granidu* (1615) z pera Pietera C. Hoofta, dále *Trouwen Batavia* (1601) od Theodora Roodenburgha a *Leeuwendalers* (1648) Joosta van den Vondel. Více k tomu: Petrus Eduardus Lodovicus Verkuyl, *Battista Guarini's 'Il pastor fido' in de Nederlandse dramatische literatuur*, nepublikovaná dizertační práce, Rijksuniversiteit Utrecht, Utrecht 1971, přístupné na: www.dbnl.org/tekst/verk008batt01_01/, vyhledáno 1. 3. 2022.

17 Reprodukce uvedeny ve studii Van Geldera (viz pozn. 15).

18 K těmto více: *Ibidem*, s. 238–243.

19 Více k malbám: Peter van der Ploeg – Carola Vermeeren, *Princely Patrons. The Collection of Frederick Henry of Orange and Amalia van Solms in The Hague*, kat. výst., Mauritshuis, Den Haag 1997, zde s. 217–225. Malby z Honselaarsdijk byly v roce 1742 odvezeny do berlínské sbírky Fridricha I. Pruského a nyní se nacházejí v různých berlínských institucích. Helmut Börsch-Supan, *Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der Oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preußischen Schlössern. Ein Beitrag zur Geschichte der hohenzollernschen Kunstsammlungen*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXX, 1967, č. 2–3, s. 143–198.

20 V místě zrodu pastorálního dramatu – v Itálii – můžeme na počátku 17. století také sledovat, jak Guariniho dílo příhodně sloužilo k výzdobě příměstských a venkovských rezidencí a umělci měli příležitost zobrazit i vícero scén. Příkladem toho může být dvanáctidílný cyklus fresek ve Villa Giovannina u Cento od Lorenza Gennariho (1615–1620). Fresky byly v minulosti atribuovány také Guercinovi: Renato Roli, *I fregi centesi del Guercino*, Bologna 1968.

21 Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren*, III, Prag 1815, s. 81–98.

22 K tomu výběrová literatura: Marzia Pieri, *La scena pastorale*, *Rivista Italiana di Drammaturgia* V, 1980, č. 17, s. 3–30; Eadem, *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, Padua 1983; Gabriel Niccoli, *Cupid, Satyr and the Golden Age. Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, New York – Berlin 1989; Louise George Clubb, *Pastoral Elasticity on the Italian Stage and*

Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape (Oxford 2015).

26 For further details on the figures of animals in pastoral plays, see Louise G. Clubb, "The Tragicomic Bear," *Comparative Literature Studies* 9, Special Issue in Honor of Maurice J. Valency, 1972, 17–30.

27 Leone de' Sommi, *Quattro Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche* (Milan 1968), here taken from Sampson (note 10), 80, with references to sources. For further details on the theatrical pastoral costume, see also Kettering (note 15), 114–119.

28 Neumann 1974 and Neumann 2000 (note 2).

29 Archive of the National Gallery in Prague, collection of manuscripts, Lubor Machytka, *Archivní doklady k dějinám nostické obrazárny* (ms.), 1980, unpagged. The painting is not in the inventories from 1736 and 1765, only in the one from 1864 (item no. 19).

30 Neumann 1974 (note 2), 103.

31 For further information, see Kettering (note 15), 63–81.

32 Oil, canvas, 241 × 153 cm, Bechyně Castle, private collection. Most recently on the portrait with references to earlier literature, see Marcela Vondráčková and Jan Štěpánek, catalogue entry, in: Macurová, Stolárová and Vlnas (note 1), 109–126. The pastoral portrait of Barbara Eufrosia von Sternberg (Častolovice Castle) is similar to Škréta's paintings.

33 I extend my sincere thanks to Prof Alison Kettering (Carleton College) for her consultations, although she does not believe that Škréta's painting was the *portrait historié* type.

34 1) 1600, Venetia (Ciotti), sig. SI eg 62; 2) 1602, Venetia (Fabritio Zanetti), sig. SI gg 177 Adlig.; 3) 1659, Leyda, sig. SI eg 75; 4) 1662 Amsterdam, sig. SI gg 147; 5) 1677 Cologne, SI gg 65 – I am very thankful to Dr Richard Šípek from the National Museum Library in Prague for this information.

35 The only mention is the record about the Shrovetide carnival (27 Feb 1661) in the palace of Ferdinand Vilém Slavata, where the chevaliers and ladies performed the pantomime *histori des Pastor fide* – most likely a pantomime of Guarini's *Il pastor fido*, see Katrin Keller and Alessandro Catalano, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*, Bd. 7 (Vienna – Cologne – Weimar 2010), 29. I am very grateful to Dr Miroslav Lukáš from the Theatre Institute in Prague for this information.

36 Pen and brown ink wash drawing on a graphite underdrawing, yellow paper, signed on the left: "La Corisca spince il Mirtillo in braccia de la Amarilli," 147 × 202 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz – Kupferstichkabinett, inv. no. 79 D 8, KdZ 26429. Literature: Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 1974), 32, 221, cat. no. 153; Jaromír Neumann, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn* (Prague 2000), 37, 75 and 126; Pavel Preiss, *Česká barokní kresba = Baroque Drawing in Bohemia* (Prague 2006), 60–61; Andrea Rousová, catalogue entry, in: Lenka Stolárová and Vít Vlnas, *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 2010), 130–131, cat. no. III.18; Vít Vlnas, "Škrétové a jejich obrazy pro Karla Eusebia z Lichtenštejna. Příspěvek k poznání obchodu s uměním v barokní Praze," *Časopis Matice moravské* 132, 2013, 297.

37 One of the first examples of the subject's depiction is

Page, in: John Dixon Hunt (ed.), *The Pastoral Landscape. Studies in the History of Art XXXVI*, Washington 1992, s. 111–127; Roberto Alonge, *La scena pastorale, Storia del teatro moderno e contemporaneo I*, Torino 2000, s. 101–118.

23 Kettering (cit. v pozn. 15), s. 114.

24 S odkazy na písemné prameny: Sampson (cit. v pozn. 10), s. 79.

25 Ze značného množství literatury k pojetí pastorální krajiny výběrově: Robert C. Cafritz (ed.), *Places of Delight. The Pastoral Landscape*, Washington 1988; John Dixon Hunt (ed.), *The Pastoral Landscape. Studies in the History of Art XXXVI*, Washington 1992; Allan R. Ruff, *Arcadian Visions. Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape*, Oxford 2015.

26 Více k postavám zvířat v pastorálních hrách Louise G. Clubb, *The Tragicomic Bear*, *Comparative Literature Studies* IX, Special Issue in Honor of Maurice J. Valency, 1972, s. 17–30.

27 Leone de' Sommi, *Quattro Dialoghi in Materia di Rappresentazioni Sceniche*, Milan 1968, zde převzato z: Sampson (cit. v pozn. 10), s. 80 s odkazy na prameny. K divadelnímu pastorálnímu kostýmu také Kettering (cit. v pozn. 15), s. 114–119.

28 Neumann 1974 a Neumann 2000 (cit. v pozn. 2).

29 Archiv Národní galerie v Praze, sbírka rukopisů, Lubor Machytka, *Archivní doklady k dějinám nostické obrazárny* (rkp.), 1980, nepag. Obraz se nevyskytuje ani v inventářích z roku 1736 a 1765, až v roce 1864 (položka č. 19).

30 Neumann 1974 (cit. v pozn. 2), s. 103.

31 K tomu více: Kettering (cit. v pozn. 15), s. 63–81.

32 Olej, plátno, 241 × 153 cm, zámek Bechyně, soukromá sbírka. Naposledy k portrétu s odkazy na starší literaturu Marcela Vondráčková – Jan Štěpánek, katalogové heslo, in: Macurová–Stolárová–Vlnas (cit. v pozn. 1), s. 109–126. Škrétově tvorbě blízký je také pastorální portrét Barbory Eufrosie ze Šternberka (zámek Častolovice).

33 Za konzultaci v této věci mnohokrát děkuji prof. Alison Kettering (Carleton College), která se nicméně nedomnívá, že by Škrétův obraz byl současně typem malby *portrait historié*.

34 1) 1600, Venetia (Ciotti), sig. SI eg 62; 2) 1602, Venetia (Fabritio Zanetti), sig. SI gg 177 Adlig.; 3) 1659, Leyda, sig. SI eg 75; 4) 1662 Amsterdam, sig. SI gg 147; 5) 1677 Cologne, SI gg 65 – za toto sdělení velmi děkuji dr. Richardu Šípkovi z Knihovny Národního muzea.

35 Jedinou zmínkou je záznam o masopustní zábavě (27. 2. 1661) v paláci Ferdinanda Viléma Slavaty, kde kavalíři a dámy sehráli pantomimu „*histori des Pastor fide*“ – nejspíše se jednalo o pantomimické provedení Guariniho *Il pastor fido*, viz Katrin Keller – Alessandro Catalano, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598–1667)*, Bd. 7, Wien–Köln–Weimar 2010, s. 29. Za toto sdělení jsem velice zavázána dr. Miroslavu Lukášovi z Divadelního ústavu v Praze.

36 Kresba perem hnědým tónem na grafitové podkresbě, lavírovaná na žlutém papíře, značeno vlevo: „La Corisca spince il Mirtillo in braccia de la Amarilli“, 147 × 202 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer

the scene with a strong erotic charge by Anthonis van Dyck from 1632 (Schloss Weißenstein, Pommersfelden), which was clearly responded to by the painters associated with the court in The Hague, such as Jacob van Loo (Rijksmuseum, Amsterdam), several years later.

38 Neumann related this drawing to a painting from the collection of Count Franz von Sternberg, who lent it to the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts between 1829 and 1855. The painting was described as follows: “Women and children calm down infuriated warriors, oil, canvas, 4’5 ½ × 6’11,” Neumann 2000 (note 2), 126, note 295. In my view, however, this suggestion was rightfully corrected by Pavel Preiss, who believed that the scene could depict Roman women abducted by the Sabines who, along with their children, temper the revenge of the Roman soldiers, Preiss (note 36), 60.

39 Herbert Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1648* (Vienna – Munich – Weimar 1998), (= Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein, II/2), 282, reg. 1736.

40 On this and other works by Karel Škréta for Liechtenstein, see Vlnas (note 36).

41 I am very thankful to Radka Heisslerová from the Archive of the National Gallery in Prague for her assistance with the conversion.

42 Inventory of the estate: Tomáš Sekyrka, Radka Tibitzlová, Štěpán Vácha et al., “Archivní doklady k životu a dílu Karla Škréty,” in: Lenka Stolárová and Vít Vlnas, eds., *Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty* (Prague 2011), 349–354, no. 171.

43 Neumann 2000 (note 2), 37, note 80; Rousová 2010 (note 2); Vlnas (note 36).

Kulturbesitz – Kupferstichkabinett, inv. č. 79 D 8, KdZ 26429. Literatura: Jaromír Neumann, *Karel Škréta 1610–1674*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1974, s. 32, 221, č. kat. 153; Jaromír Neumann, *Škrétové. Karel Škréta a jeho syn*, Praha 2000, s. 37, 75 a 126; Pavel Preiss, *Česká barokní kresba = Baroque Drawing in Bohemia*, Praha 2006, s. 60–61; Andrea Rousová, katalogové heslo, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas, *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2010, s. 130–131, č. kat. III.18; Vít Vlnas, Škrétové a jejich obrazy pro Karla Eusebia z Lichtenštejna. Příspěvek k poznání obchodu s uměním v barokní Praze, *Časopis Matice moravské CXXXII*, 2013, s. 297.

37 Jedním z prvních příkladů zpracování námětu je scéna se silně erotickým nábojem od Anthonise van Dyck z roku 1632 (Schloss Weißenstein, Pommersfelden), na níž o pár let později zjevně reagovali malíři napojení na haagský dvůr, jako např. Jacob van Loo (Rijksmuseum, Amsterdam).

38 Neumann uvedl tuto kresbu do souvislosti s malbou ze sbírky Františka hraběte Šternberka, který ji v letech 1829 až 1855 zapůjčil do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Malba byla popsána jako: „Ženy a děti uklidňují rozzuřené válečníky, olej, plátno, 4’5 ½ × 6’11“, Neumann 2000 (cit. v pozn. 2), s. 126, pozn. č. 295. Tento návrh byl však podle mého názoru oprávněně korigován Pavlem Preissem, který se domnívá, že se spíše mohlo jednat o scénu římských žen unesených Sabiňany, které spolu se svými dětmi mírní pomstu římských vojáků, Preiss (cit. v pozn. 36), s. 60.

39 Herbert Haupt, *Von der Leidenschaft zum Schönen. Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611–1648*, Wien–München–Weimar 1998 (= Quellen und Studien zur Geschichte des Fürstenhauses Liechtenstein, II/2), s. 282, reg. 1736.

40 K tomu také a dalším dílům Karla Škréty pro Lichtensteina: Vlnas (cit. v pozn. 36).

41 Za pomoc s přepočtem mnohokrát děkuji kolegyni Radce Heisslerové z Archivu Národní galerie v Praze.

42 Inventář pozůstalosti: Tomáš Sekyrka – Radka Tibitzlová – Štěpán Vácha et al., Archivní doklady k životu a dílu Karla Škréty, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty*, Praha 2011, s. 349–354, č. 171.

43 Neumann 2000 (cit. v pozn. 2), s. 37, pozn. č. 80; Rousová 2010 (cit. v pozn. 2); Vlnas (cit. v pozn. 36).

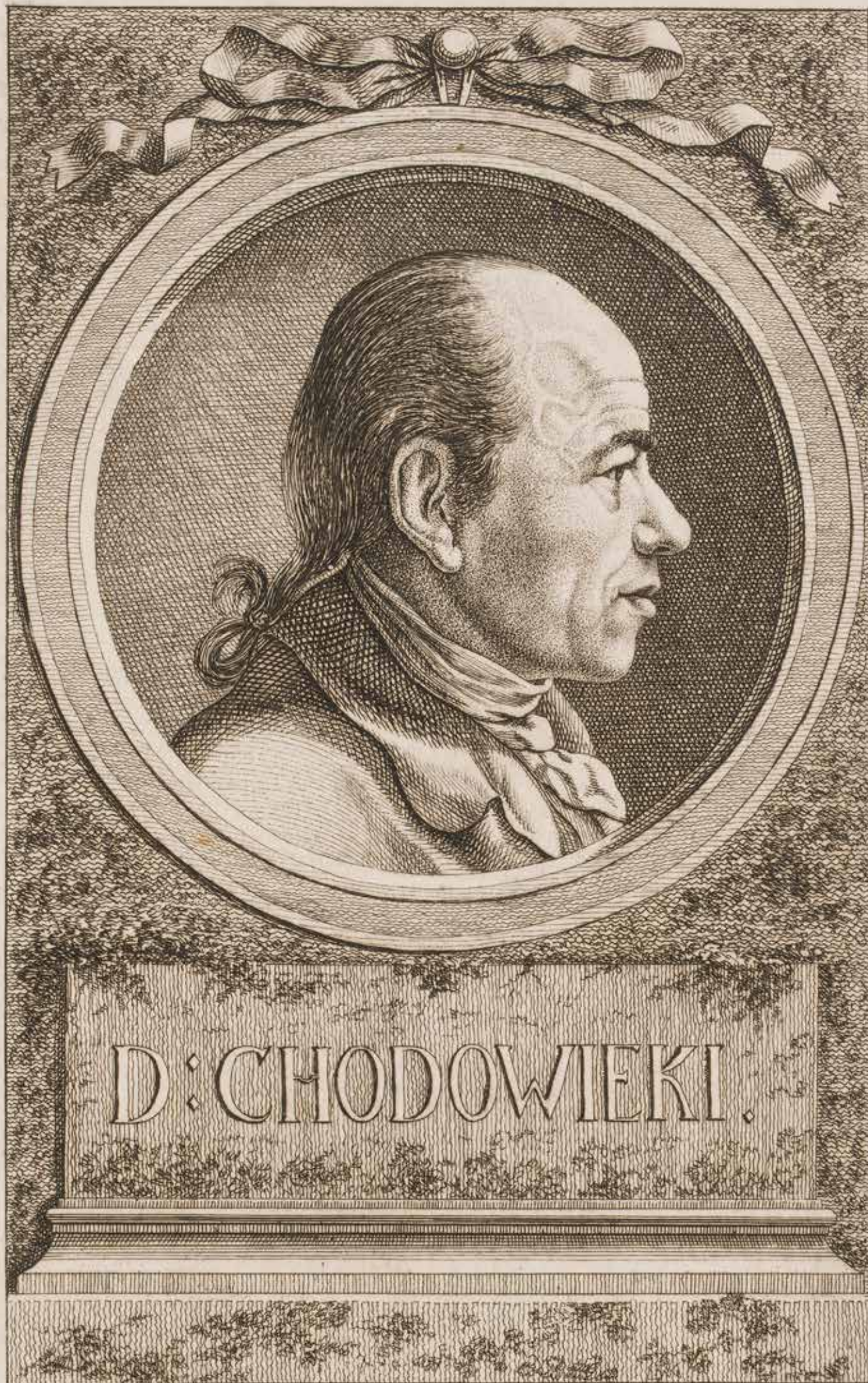
Abstract

The study examines in detail the painting *Silvio and Dorinda* by Karel Škréta (1610? – 1674), which is extraordinary in the Central European art of the seventeenth century for its theme taken from the famous pastoral play *Il pastor fido* by Giambattista Guarini. In addition to the painting, substantial attention is paid to the pastoral in its literary and dramatic form, illuminating the thematic background of Škréta's painting. The study also deals with the issue of who commissioned the work. Traditionally and only hypothetically, the patron has been associated with the Nostitz family, although the work was recorded in their possession only by the early nineteenth century. The study highlights some iconographic deviations from the traditional rendering of Silvio and wounded Dorinda that suggest the possibility of categorizing the painting as a *portrait historié*.

Translated by Lucie Kasíková

Anotace

Předložená studie se detailně zabývá obrazem *Silvio a Dorinda* od Karla Škréty (1610? – 1674), který je v rámci středoevropské malířské produkce 17. století naprosto výjimečný svým námětem převzatým z proslulé pastorální hry *Il pastor fido* od Giambattisty Guariniho. Značná pozornost je tak kromě malby samotné věnována pastorále v její literární a dramatické formě, která osvětluje tematické základy Škrétova díla. Řešena je také otázka zadavatele díla, který byl tradičně a pouze hypoteticky spojován s rodem Nosticů, v jejichž držení je však dílo evidováno až na počátku 19. století. Studie upozorňuje na jisté ikonografické odchylky od tradičního zachycení námětu Silvia a raněné Dorindy, které nastiňují možnost kategorizovat malbu také jako *portrait historié*.



1/
 Johann Georg Penzel,
Daniel Chodowiecki,
 undated, etching,
 paper, 150 × 93 mm,
 Prague, National
 Gallery in Prague,
 inv. no. R 64673

Johann Georg Penzel,
Daniel Chodowiecki,
 bez datace, lept, papír,
 150 × 93 mm, Praha,
 Národní galerie v Praze,
 inv. č. R 64673

Unknown Letter of the Famous Artist Daniel Chodowiecki in the Collection of the Archive of the National Gallery in Prague

RADKA HEISSELOVÁ

The correspondence of famous personalities is deemed more attractive than letters of unknown persons. It is therefore slightly surprising that researchers have thus far ignored the letter of the famous German-Polish printmaker and painter Daniel Chodowiecki (1726–1801) in the Archive of the National Gallery in Prague.¹ With eight dense pages in fine German handwriting, the letter dates from 1793 and attracts the eye at first sight for it includes multiple references to Chodowiecki's artworks.

The letter's addressee has not been identified up to now. Who could he or she be, and can it be discovered? How did a letter of this famous artist appear in an archive in Prague, as he had little in common with the Bohemian milieu? The following article, with an appendix of the commented edition of the given letter, seeks answers to these and other questions.

The Provenance of the Letter

The letter's origin could certainly help answer (not only) the given questions; however, surviving docu-

Neznámý dopis známého umělce Daniela Chodowieckého ve sbírkách Archivu Národní galerie v Praze

Correspondence of famous personalities is deemed more attractive than letters of unknown persons. It is therefore slightly surprising that researchers have thus far ignored the letter of the famous German-Polish printmaker and painter Daniel Chodowiecki (1726–1801) in the Archive of the National Gallery in Prague.¹ With eight dense pages in fine German handwriting, the letter dates from 1793 and attracts the eye at first sight for it includes multiple references to Chodowiecki's artworks.



2/

Daniel Chodowiecki, *Portrait of a Man Wearing a Hat*, undated, red chalk, paper, 105 × 81 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 38099

Daniel Chodowiecki, *Podobizna muže v klobouku*, bez datace, kresba rudkou, papír, 105 × 81 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 38099

ments reveal that it was purchased from the Kniha antiquarian bookshop on 29 April 1958.² Special purchase committees for archival acquisitions did not meet at the given time; the closest session of the purchase committee of the National Gallery in Prague took place on 23 April 1958, and although the aforementioned bookshop offered some materials to the committee, they did not include any written document.³ The letter could have been acquired directly from Kniha by the National Gallery's director Vladimír Novotný (1901–1977) which was not an uncommon practice.⁴

The National Gallery retains numerous artworks by Chodowiecki, comprising over 5,000 prints and around 50 drawings. A large portion of the artworks was transferred from the National Museum, while other larger units were acquired, for example, through the collecting activity of the National Cultural Committee. Nonetheless, the given letter seems to have no connection with these groups of works and considering its possible origin in relation to them would thus be sheer speculation.⁵ Therefore, it can be stated that the letter arrived in the archival collections from an unknown source, which means that provenance cannot contribute to discovering the addressee's identity.

první zběžný pohled svým obsahem, protože zahrnuje řadu zmínek o Chodowieckého dílech.

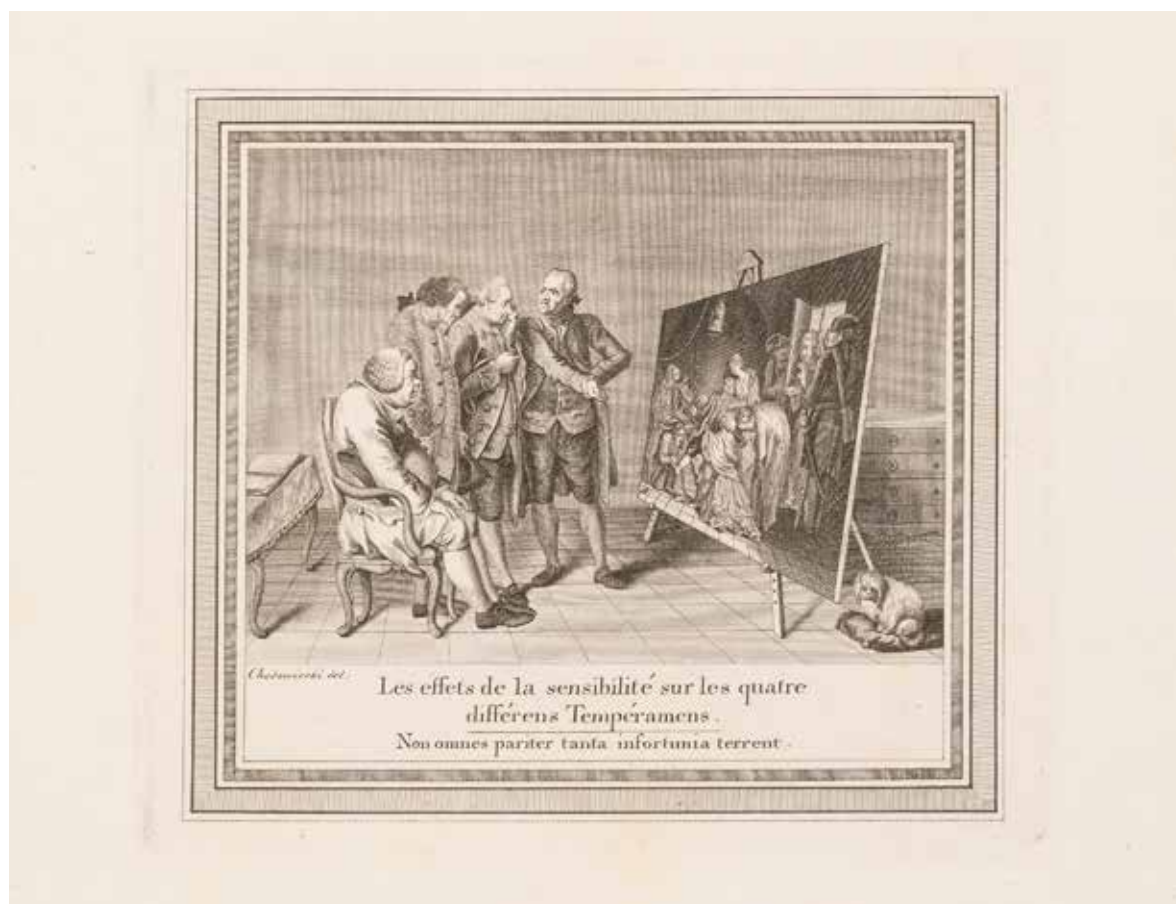
Psaní nemělo dosud určeného adresáta. Kdo jím mohl být a lze se této skutečnosti dopátrat? Jakými cestami se do pražského archivu dostal list slavného umělce, který s českým prostředím neměl mnoho společného? Tyto i některé další otázky se pokusí zodpovědět následující příspěvek s přílohou v podobě komentované edice uvedeného dopisu.

Provenience dopisu

Původ dopisu by jistě mohl napomoci vyřešit nejen položené otázky, ovšem z dochovaných dokumentů je známa pouze skutečnost, že byl zakoupen z antikvariátu Kniha dne 29. dubna roku 1958.² Nákupní komise určené pouze pro archivní akvizice se v uvedené době nekonaly, nejbližší nákupní komise Národní galerie v Praze zasedala 23. dubna 1958, a přestože se v nabídce pro ni objevily materiály nabízené uváděným antikvariátem, žádný písemný dokument mezi nimi nefiguroval.³ Dopis byl snad získán přímým výběrem ředitele Národní galerie, tedy Vladimírem Novotným (1901–1977), ze zmíněného podniku Kniha, což ale patrně nebyla neobvyklá praxe.⁴

Johann Heinrich Lips -
Daniel Chodowiecki, *Men
of the Four Temperaments in
front of the Painting Farewell
of Calas to His Family*, undated,
etching, 215 × 295 mm,
Prague, National Gallery in
Prague, inv. no. R 31725

Johann Heinrich Lips -
Daniel Chodowiecki, *Muži
čtyř různých temperamentů
před obrazem Rozloučení
Calase s rodinou*, bez datace,
lept, 215 × 295 mm, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. R 31725



Sender: Daniel Chodowiecki

The letter's author - Daniel Mikołaj (later using the Germanized form Nikolaus) Chodowiecki, remains the only key in identifying the addressee. (**Fig. 1**) Born in Gdańsk, he moved in with his uncle in Berlin in the 1740s to become a tradesman. Soon after, he began to paint miniatures on jars and shortly after his talent was recognized, he gained an opportunity to be trained in enamelling. In the beginning, he painted vignettes after popular etchings in the style of French gallant scenes. In 1754, he embarked on an independent artist's career and studied drawing with Christian Bernard Rode (1725-1797). (**Fig. 2**) Chodowiecki won proper recognition for his etchings that he produced from 1756/1757.⁶ In 1767, he painted *Les Adieux de Calas à sa famille* (*Farewell of Calas to His Family*), which attracted public attention; subsequently, his etching (sometimes called *The Big Calas*) brought him fame.⁷ (**Figs. 3, 4**) Beginning in the late 1760s, Chodowiecki pursued book illustration. His first works include engravings and vignettes in the book of Moritz August Thümmel *Willhelmine, ein prosaisch-komisches Gedicht* (Leipzig 1769). He also devoted himself to scientific illustrations, for example for *Das Basedowische Elementarwerk, ein Vorrath der besten Erkenntnisse zum Lernen* (Leipzig - Berlin - Dessau 1774) by Johann Bernhard Basedow and *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Leipzig 1775-1778) by Johann Caspar Lavater.⁸ He illustrated contemporary fiction as well as German translations of world literature, especially French and English authors - there were practically no publications in the German milieu at that time that would not contain Chodowiecki's illus-

Národní galerie uchovává početné dílo Chodowieckého v oblasti grafiky a kresby, a to v počtu přes 5000 grafických listů a kolem 50 kreseb. Velká část děl byla získána převodem z Národního muzea, další větší celky pak například prostřednictvím svozů v rámci působení Národní kulturní komise. S těmito soubory však projednávány dopis nemá patrně nic společného a uvažování o jeho možném původu v souvislosti s nimi by tak zůstalo jen v rovině spekulací.⁵ Lze tedy konstatovat, že dopis se do archivních sbírek dostal z neznámého prostředí, a provenience tudíž k odhalení identity adresáta nemůže přispět.

Odesílatel: Daniel Chodowiecki

Jediným klíčem k určení adresáta zůstává osobnost autora dopisu - Daniela Mikołaje (později v poněmčené formě Nikolause) Chodowieckého. (**obr. 1**) Ten se narodil v Gdańsku, odkud se ve čtyřicátých letech 18. století přestěhoval ke strýci do Berlína, aby se stal obchodníkem. Záhy začal malovat miniatury na dózy a po brzkém rozpoznání talentu dostal možnost vyučit se v oboru emailérství. Zpočátku maloval viněty podle oblíbených leptů ve stylu francouzských galantních scén. V roce 1754 se rozhodl pracovat samostatně jako umělec a začal se učit kresbě u Christiana Bernarda Rodeho (1725-1797). (**obr. 2**) Skutečné uznání si Chodowiecki vysloužil svými lepty, které vytvářel od roku 1756/1757.⁶ V roce 1767 namaloval obraz *Rozloučení Calase s rodinou* (*Les Adieux de Calas à sa famille*), který přitáhl pozornost veřejnosti, následně jej proslavil jeho lept (někdy uváděn i pod názvem *Velký Calas*).⁷



4/

Daniel Chodowiecki, *The Big Calas*, 1768, etching, 335 × 444 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 30023

Daniel Chodowiecki, *Velký Calas*, 1768, lept, 335 × 444 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 30023

trations. Starting from 1770, publishing German almanacs, calendars, and pocket-size books (*Taschenbuch*) led Chodowiecki to a brand new sphere of activities, and eventually, these books became his most substantial medium. He produced entire sheets and illustration series that could be sold as separate artworks.⁹ The income from this work enabled Chodowiecki to run his own printing shop.¹⁰

Together with his artistic activities, Chodowiecki's career thrived as well. In 1764, he was appointed an honorary member of the Academy of Fine Arts in Berlin (Königlich-Preussische Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften), where he worked as a secretary and rector from 1786, vice-director from 1789, and director from 1797, after the death of his teacher Rode. He kept the position until his death in 1801.¹¹

The list of Chodowiecki's works is impressive. Professor Wilhelm Engelmann (1808–1878), a collector of Chodowiecki's prints, was the first to precisely compile it in 1857.¹² He listed almost 950 catalogue

(**obr. 3, 4**) Od konce šedesátých let se Chodowiecki věnoval také knižním ilustracím. K jeho prvotinám patří například rytiny a viněty v knize Moritze Augusta Thümmela *Willhelmine, ein prosaisch-komisches Gedicht* (Lipsko 1769). Věnoval se i vědecké ilustraci, například pro *Das Basedowische Elementarwerk, ein Vorrath der besten Erkenntnisse zum Lernen* (Lipsko–Berlín–Desava 1774) od Johanna Bernharda Basedowa či *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Lipsko 1775–1778) Johanna Caspara Lavatera.⁸ Kreslil ilustrace pro soudobá beletristická díla, stejně jako pro německé překlady světové literatury, zejména francouzských a anglických autorů – prakticky v té době v německém prostředí neexistovala publikace, v níž by se nenacházely Chodowieckého ilustrace. Vydávání německých almanachů, kalendářů a knížek kapesního formátu (*Taschenbuch*) od roku 1770 přivedlo Chodowieckého na zcela nové pole činnosti a nakonec se tyto knihy staly jeho nejbytošnějšími médii. Zhotovoval pro ně listy i celé série ilustrací,

records with 2,075 depictions; in more recent publications, the number of prints reached 4,000.¹³ Although Chodowiecki was de facto self-taught, he belongs among the most outstanding and most prolific German illustrators of the eighteenth century, and his works were abundantly copied even in later times.¹⁴

Chodowiecki and Correspondence

Reputedly, Daniel Chodowiecki disliked long travels and scarcely left Berlin. His diary records provide evidence of two long-term trips: the first one led to Gdańsk in 1773 to handle family business and subsequently continued to Silesia and Dresden, and the second one headed to Dresden, Leipzig, and Dessau in 1789.¹⁵

In his biography, Chodowiecki commented on the 1773 journey by stating that he visited many noblemen in Dresden and Leipzig whom he had known from correspondence only but never met in person.¹⁶ Namely, they were the painters and engravers Adrian Zingg (1734–1816) and Anton Graff (1736–1813) and the publisher Johann Christian Dietrich (1722–1800).¹⁷

The less the painter travelled, the more frequently he exchanged letters with his friends, artists, publishers, and other contemporaries. As revealed by surviving letters, Chodowiecki not only was a prolific fine artist, but he also did his best to maintain active contacts through correspondence. Chodowiecki's biographer Wolfgang Felix von Oettingen (1888–1976), as well as Julius Vogel (1862–1927), who occupied himself with the life and work of Chodowiecki's lifelong friend Anton Graff, provably worked with his letters.¹⁸ Later, Charlotte Steinbrucker (1882–1965) drew information from Oettingen's and Vogel's copies of letters and excerpts. She was instrumental in gradually publishing a substantial portion of the surviving letters in the years 1919, 1921, and 1928.¹⁹ Although she published a significant part of Chodowiecki's correspondence, she estimated, as indicated by his diary notes, that the artist wrote and received many more letters than have survived to this day. At the time his correspondence was published, various private persons and institutions owned Chodowiecki's letters – they were descendants of the addressees of his letters, including the great-granddaughter of the artist Ellen Dubois-Reymond (1858–1915) who lived in Potsdam, private collectors and antiquarians, as well as public libraries, museums, and archives.²⁰

In addition to Chodowiecki's letters exchanged with the painter Anton Graff, the mentioned art historian Charlotte Steinbrucker also published letters addressed to the countess and dilettante painter Christiane von Solms-Laubach (1754–1815) as well as Chodowiecki's correspondence with many other figures and representatives of various institutions. They included, among others, the artist's family members – especially his mother Henriette and his son Daniel, further the Swiss author Johann Caspar Lavater (1741–1801), the German painter and engraver Christian Gottlieb Geysler (1742–1803), the teacher Johann Bernhard Basedow (1724–1790), the bookseller, publisher, and translator Johann Joachim Christoph Bode (1730–1793),

kteře se mohly prodávat také jako samostatná umělecká díla.⁹ Chodowiecki si díky příjmům z této oblasti mohl dovolit provozovat vlastní tiskárnu.¹⁰

Souběžně s uměleckou činností se zdárně rozvíjela i Chodowieckého kariéra. V roce 1764 byl jmenován čestným členem Akademie výtvarných umění v Berlíně (Königlich-Preussische Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften), kde pak od roku 1786 působil jako sekretář a rektor, od roku 1789 jako viceředitel a posléze se roku 1797, po smrti svého učitele Rodeho, stal ředitelem. Ve funkci působil až do své smrti v roce 1801.¹¹

Soupis Chodowieckého díla je impozantní. Jako první jej precizně sepsal v roce 1857 profesor Wilhelm Engelmann (1808–1878), sám sběratel Chodowieckého grafik.¹² Sestavil na 950 katalogových záznamů, které se vztahovaly ke 2075 vyobrazením, v novějších publikacích se už dochází k počtu 4000 listů.¹³ Přestože byl Chodowiecki de facto samoukem, patří k nejvýznamnějším a nejplodnějším německým ilustrátorům 18. století a jeho díla se i v pozdější době hojně kopírovala.¹⁴

Chodowiecki a korespondence

Daniel Chodowiecki údajně velice nerad podnikal delší cesty a zřídka opouštěl Berlín. Na základě jeho vlastních deníkových záznamů jsou doloženy dvě dlouhodobější cesty, a to výprava vykonaná roku 1773 do Gdaňsku za účelem vyřízení rodinných záležitostí, která dále směřovala do Slezska a Drážďan, a v roce 1789 skutečně cesta do Drážďan, Lipska a Desavy.¹⁵

Chodowiecki ve svém životopise k cestě z roku 1773 poznamenal, že v Drážďanech a Lipsku navštívil mnoho ušlechtilých mužů, které znal dosud jen z korespondence, ale osobně je neviděl.¹⁶ Mělo se jednat především o malíře a mědirytcu Adriana Zingga (1734–1816) a Antona Graffa (1736–1813) nebo nakladatele Johanna Christiana Dietricha (1722–1800).¹⁷

O co méně malíř cestoval, o to více a častěji si se svými přáteli, umělci, nakladateli a dalšími současníky dopisoval. Na základě dochovaných listů lze shrnout, že Chodowiecki byl nejen plodným výtvarným umělcem, ale činil se i v oblasti udržování kontaktů prostřednictvím korespondence. S jeho dopisy pracovali prokazatelně již Chodowieckého životopisec Wolfgang Felix von Oettingen (1888–1976) a Julius Vogel (1862–1927), který se věnoval osobě umělcova dlouholetého přítele Antona Graffa.¹⁸ Z Oettingenových a Vogelových opisů dopisů a excerpt pak čerpala Charlotte Steinbrucker (1882–1965), jejíž zásluhou se značná část dochovaných dopisů dočkala svého vydání, a to postupně v letech 1919, 1921 a 1928.¹⁹ Přestože publikovala úctyhodný počet Chodowieckého korespondence, soudila i na základě jeho deníkových záznamů, že umělec psal a přijímal mnohem více dopisů, než se do dnešní doby dochovalo. Již v době vydávání korespondence přitom byly dopisy rozptýleny v majetku řady osob a institucí – jednalo se o potomky adresátů

the Swiss artist, author, and entomologist Johann Rudolph Schellenberg (1740–1806), the German physicist, astronomer, mathematician, and editor of *Göttinger Taschenkalender* (Götting's pocket calendars) Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799), and the art historian Carl Heinrich von Heineken (1707–1791).²¹

This volume of published correspondence differs from the previous two aforementioned editions by the variety of addressees and senders related to Daniel Chodowiecki and a follow-up volume of letters starting from 1787 certainly would have been an unquestionable contribution not only to art history.²² However, it has never been published because of the estimated financial expenses.²³ During her editing work, Steinbrucker used an approximately fifty-page manuscript from the estate of Wilhelm Engelmann that supposedly contained excerpts of about 235 letters addressed to Chodowiecki.²⁴ The author of this article has no information about where this list is today. Engelmann described it as “a list from letters written to Chodowiecki,” and it was an alphabetic list of persons with whom Chodowiecki kept written contact. Engelmann further stated that regrettably, only a very few important letters remained in the hands of the artist's descendants, such as the correspondence from Lichtenberg,²⁵ Lavater, Zingg, Wilhelm Gottlieb Becker, and many others, most of which went missing.²⁶

Addressee Unknown?

An unidentified author entered the names of the two latter persons with a pencil (perhaps in the nineteenth century, as suggested by the character of the handwriting). They are noted on the reverse of the letter as possible addressees based on unspecified indicia.²⁷

While Adrian Zingg is explicitly mentioned in the letter,²⁸ which means he cannot be regarded as a recipient, the name of the other contemporary of Chodowiecki is missing. The content of the letter, or more precisely, the passages that better describe the person to whom the letter was addressed, can help to determine the addressee. The text informs that the addressee lived in Dresden and owned a relatively extensive and exciting collection of drawings and prints. This data brings us to Professor and Court Councillor Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), a German art historian, numismatist, and publisher, who was appointed as Professor at the Ritterakademie in Dresden in 1782, as curator of the electors' collection of antiquities and the numismatic cabinet in the mid-1790s, and as Director of Grünes Gewölbe in 1805. Becker wrote many publications, including *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* (Leipzig 1805–1809) and *Zweihundert seltene Münzen des Mittelalters* (Dresden 1813). The fact that he was publishing calendars entitled *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* in Leipzig during 1794–1814 is an essential piece of information for this study.²⁹

The addressee's identity is further confirmed by the information from the aforementioned edited correspondence between Chodowiecki and other contem-

porary correspondents, including the granddaughter of the artist Ellen Dubois-Reymond (1858–1915), who lived in Postupimi, private collector and antique dealer, respectively public library, museum and archive.²⁰

Besides Chodowiecki's letters with painter Antonem Graffem, the mentioned art historian also published letters addressed to the collector and amateur dilettante Christiane von Solms-Laubach (1754–1815) and mutual correspondence of Chodowiecki with a number of other persons and representatives of various institutions. It dealt, for example, with the artist's family members – especially his mother Henriette and his son Daniel, as well as the Swiss writer Johann Caspar Lavater (1741–1801), the German painter and engraver Christiana Gottliebe Geysera (1742–1803), the pedagogue Johann Bernhard Basedow (1724–1790), the bookseller, publisher and translator Johann Joachim Christoph Bode (1730–1793), the Swiss artist, writer and entomologist Johann Rudolph Schellenberg (1740–1806), the German physicist, astronomer, mathematician and editor of *Göttinger Taschenkalender* (Götting's pocket calendars) Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799) or the art historian Carl Heinrich von Heineken (1707–1791).²¹

Compared to the two mentioned editions of letters, this volume is distinguished by the diversity of addressees and senders of letters related to Daniel Chodowiecki and a list of letters starting from 1787, which would have been an unquestionable contribution to art history. However, it has never been published due to the estimated financial costs. During the editing process, Steinbrucker used a manuscript from the estate of Wilhelm Engelmann, which supposedly contained excerpts of about 235 letters addressed to Chodowiecki. The author of this article does not know where this list is today. Engelmann described it as “a list of letters written to Chodowiecki,” and it was an alphabetical list of people with whom Chodowiecki maintained written contact. Engelmann further stated that unfortunately, only a few important letters remained in the hands of the artist's descendants, such as the correspondence from Lichtenberg,²⁵ Lavater, Zingg, Wilhelm Gottlieb Becker, and many others, most of which are missing.²⁶

Adresát neznámý?

The names of the two last mentioned persons in the letter were written with a pencil (possibly in the 19th century) on the back of the letter as possible addressees based on unspecified indications.²⁷

While Adrian Zingg is explicitly mentioned in the letter,²⁸ which means he cannot be regarded as a recipient, the name of the other contemporary of Chodowiecki is missing. The content of the letter, or more precisely, the passages that better describe the person to whom the letter was addressed, can help to determine the addressee. The text informs that the addressee lived in Dresden and owned a relatively extensive and exciting collection of drawings and prints. This data brings us to Professor and Court Councillor Wilhelm Gottlieb Becker (1753–1813), a German art historian, numismatist, and publisher, who was appointed as Professor at the Ritterakademie in Dresden in 1782, as curator of the electors' collection of antiquities and the numismatic cabinet in the mid-1790s, and as Director of Grünes Gewölbe in 1805. Becker wrote many publications, including *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* (Leipzig 1805–1809) and *Zweihundert seltene Münzen des Mittelalters* (Dresden 1813). The fact that he was publishing calendars entitled *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* in Leipzig during 1794–1814 is an essential piece of information for this study.²⁹

Daniel Chodowiecki,
*Portrait of Anton Graff and
 Wilhelm Gottlieb Becker,*
 1794, etching, 65 × 93 mm,
 Prague, National
 Gallery in Prague,
 inv. no. R 31285

Daniel Chodowiecki,
*Portrét Antona Graffa
 a Wilhelma Gottlieba
 Beckera,* 1794, lept,
 65 × 93 mm, Praha,
 Národní galerie v Praze,
 inv. č. R 31285



porary figures, as will be demonstrated subsequently. Chodowiecki met Becker through their common friend – Countess Christiane von Solms-Laubach, the wife of Prince Fridrich Karl Ludwig von Hohenlohe-Kirchberg (d. 1791), who allegedly mastered pastel and oil painting. The countess started exchanging letters with Chodowiecki in 1780.³⁰ The first mentions of Becker appeared in their correspondence at the end of June 1786 when Chodowiecki, in response to an earlier letter, wrote that he did not know Professor Becker from Dresden.³¹ Two months later, he informed the countess that he would not object to her giving his work *Nathan's Head* to Becker.³² At the beginning of the following year, Chodowiecki cited at length that the painter Joseph Friedrich August Darbes (1747–1810) had also mentioned Becker in his letters.³³

In 1789, Chodowiecki travelled to Dresden, where Becker lived, but they did not become acquainted at that time. Becker would later complain to Graff and Zingg that they had not introduced him to the artist since he was Chodowiecki's admirer and a collector of his works.³⁴ In 1794, Chodowiecki made a joint portrait of Becker and Graff;³⁵ thus, it can be assumed that they had already met in person by then.³⁶ (Fig. 5)

The letter, deposited in the Archive of the National Gallery in Prague, dates from 13 February 1793 and depicts the two men after they had already been exchanging letters for some time. This is further attested to in a letter from 4 May 1793, in which Chodowiecki informed the countess von Solms-Laubach that: “Professor Becker, about whom you once wrote to me with a great interest and to whom you gave one of my drawings of *Nathan's Head*, initiated an interesting correspondence with me that was recently interrupted due to a serious illness on his part and by overloading

žil v Drážďanech a vlastnil poměrně rozsáhlou a zajímavou sbírku kreseb a grafik. Tyto údaje nás dovedou k osobě profesora a dvorního rady Wilhelma Gottlieba Beckera (1753–1813), německého historika umění, numismatika a nakladatele, od roku 1782 profesora Ritterakademie v Drážďanech, od poloviny devadesátých let kurátora kurfiřtské sbírky antik a numismatického kabinetu a od roku 1805 ředitele Grünes Gewölbe. Becker byl autorem řady publikací, mj. *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* (Lipsko 1805–1809) nebo *Zweihundert seltene Münzen des Mittelalters* (Drážďany 1813), a pro naše účely je zásadní informace, že v letech 1794 až 1814 vydával v Lipsku kalendáře pod názvem *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*.²⁹

Identitu adresáta pak potvrzují informace ze zmíněné editované korespondence Chodowieckého s jinými současníky, jak následně ukážeme. Chodowiecki se s Beckerem seznámil prostřednictvím společné přítelkyně – hraběnky Christiany von Solms-Laubach, manželky prince Fridricha Karla Ludwiga z Hohenlohe-Kirchbergu († 1791), která sama měla ovládat malbu pastelem a olejomalbu. S Chodowieckým si hraběnka začala psát v roce 1780.³⁰ Zmínky o Beckerovi se v jejich korespondenci objevují poprvé koncem června 1786, kdy Chodowiecki v reakci na některý z dřívějších dopisů odpovídá, že profesora Beckera z Drážďan nezná.³¹ O dva měsíce později hraběnce sděluje, že nemá námitek proti tomu, aby jeho dílo s názvem *Nathana hlava* darovala právě Beckerovi.³² Počátkem následujícího roku 1787 se malíř rozepisuje o tom, že o Beckerovi se mu pochvalně zmiňoval v dopisech rovněž malíř Joseph Friedrich August Darbes (1747–1810).³³

on mine, but is now resuming again.”³⁷ He mentioned Becker’s illness – perhaps gout – once again in a following letter written that year.³⁸

In the introduction of the “Prague” letter, Chodowiecki wrote that he had replied to Becker’s letter from February, which implies that the intervals between their letters (at least at that time) were not very long.³⁹ Just like in a number of other surviving letters, Chodowiecki dealt with various issues in the one in question. He addresses Becker’s aforementioned collection, which was of high quality and included, for example, works by Raphael and Corregio. Chodowiecki did not view it during his visit to Dresden in 1789, which he greatly regretted. In the letter, he shared with Becker that he had visited the Kupferstichkabinett in Dresden twice and seen drawings by Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), regarding them as an “incredible treasure.”⁴⁰ He dedicated part of the letter to the description of his own collection that supposedly included, for example, drawings by Pietro da Cortona (1596–1669), Carlo Maratta (1625–1713), Abraham Bloemaert (1566–1651), Adriaen van Ostade (1610–1685), Nicolas Poussin (1594–1665), Albrecht Dürer (1471–1528), Guido Reni (1575–1642), and many others.⁴¹

The most valuable parts of the letter are the passages in which Chodowiecki appears to respond to Becker’s questions aimed at clarifying some ambiguities regarding the detailed list and characterization of Chodowiecki’s oeuvre that Becker planned to publish.⁴² Becker became enthusiastic about this venture in 1793. Purportedly, he planned to deliver a thorough description of Chodowiecki’s works, including historical and aesthetic commentaries. The work was to be published from 1794 in a series of fascicles under the title *Darstellungen und Dichtungen von Daniel Chodowiecki*.⁴³ The artist agreed with Becker’s plan and wanted to collaborate; however, he also warned Becker that portraits and vignettes would increase the cost of each issue, that only collectors of his art would buy the fascicles and that they were and always would be scarce.⁴⁴ In the aforementioned letter from 4 May 1793, Chodowiecki described to Countess von Solms-Laubach that Becker “is thinking of compiling a catalogue raisonné of all of my engravings, and I strongly believe that it would be a good undertaking; nevertheless, I did not recommend him to do so for it is truly a difficult endeavour.”⁴⁵

Chodowiecki explained to Becker the context behind the creation of some of his works or their later impressions. He drew attention to the existence of the etching titled *Calas*, dated 1767, and the same etching that included verses in the French language (which he also stated in the letter). Since a French preacher criticized the verses, only about twelve copies, including the verses, were made, one of which allegedly arrived in the imperial library. No more than 120 dated copies without verses were made, one hundred of which appeared in the shop of the Parisian art dealer Basano who still kept them at the time because they were not in high demand.⁴⁶ The original plate failed at the very beginning of the etching process; the half-dark spots

V roce 1789 Chodowiecki cestoval do Drážďan, kde Becker žil, ale k jejich seznámení v té době nedošlo. Becker si měl posléze stěžovat Graffovi a Zinggovi, že ho s umělcem neseznámili, byl totiž obdivovatelem a sběratelem Chodowieckého díla.³⁴ V roce 1794 vytvořil Chodowiecki společnou podobiznu Beckera a Graffa,³⁵ lze tedy předpokládat, že tou dobou se již patrně viděli i osobně.³⁶ (obr. 5)

Dopis uložený v Archivu Národní galerie v Praze pochází ze 13. února 1793 a zachycuje oba muže v okamžiku, kdy spolu již nějaký čas vedli vzájemnou korespondenci. Potvrzuje to i dopis ze dne 4. května 1793, v němž Chodowiecki informuje hraběnku ze Solms-Laubachu, že: „*Profesor Becker, o kterém jste mi kdysi se zájmem psala a kterému jste věnovala jednu z mých kreseb Nathanovy hlavy, se mnou zahájil zajímavou korespondenci, která byla nedávno z jeho strany přerušena vážnou nemocí a z mé strany přetížením, ale nyní opět probíhá.*“³⁷ O Beckerově nemoci, kterou měla být dna, se zmiňuje i v dalším dopise z téhož roku.³⁸

V úvodu „pražského“ dopisu Chodowiecki píše, že odpovídá na Beckerův únorový dopis, intervaly v jejich korespondenci tedy (minimálně v této době) nebyly patrně nijak dlouhé.³⁹ Stejně jako v řadě jiných dochovaných dopisů řeší Chodowiecki i v našem listu nejrůznější záležitosti. Zabývá se tak zmíněnou Beckerovou sbírkou, která měla mít vysokou hodnotu a obsahovat například díla Rafaela nebo Corregia. Chodowiecki si ji při své návštěvě Drážďan v roce 1789 neprohlédl, čehož velmi litoval. Beckerovi se v dopise svěruje, že ale dvakrát navštívil drážďanský Kupferstichkabinett, kde viděl kresby Christiana Wilhelma Ernsta Dietricha (1712–1774), které považuje za „*neskutečný poklad*“.⁴⁰ Část dopisu věnuje i popisu své vlastní sbírky, v níž se měly nacházet kresby například Pietra da Cortony (1596–1669), Carla Maratty (1625–1713), Abrahama Bloemaerta (1566–1651), Adriaena van Ostade (1610–1685), Nicolase Poussina (1594–1665), Albrechta Dürera (1471–1528) nebo Guida Reniho (1575–1642) a mnoha dalších.⁴¹

Nejcennější části dopisu pak představují pasáže, kde Chodowiecki patrně reaguje na Beckerovy dotazy směřující k objasnění některých nejasností ve vztahu k zamýšlenému vydání podrobného soupisu a charakteristiky Chodowieckého díla, kterou Becker plánoval vydat.⁴² Pro tento záměr se nadchl právě v roce 1793. Chtěl údajně podat vyčerpávající popis Chodowieckého oeuvre, a to včetně historického a estetického komentáře. Dílo mělo vycházet od roku 1794 v sešitech pod názvem *Darstellungen und Dichtungen von Daniel Chodowiecki*.⁴³ Umělec s Beckerovým plánem souhlasil a rád byl nápomocen, ale zároveň Beckera upozorňoval, že portrét a viněty každé číslo poněkud prodraží, sešity si koupí pravděpodobně jen sběratelé jeho děl a těch je a vždy bude velmi málo.⁴⁴ Ve zmíněném dopise ze dne 4. května 1793 Chodowiecki hraběnce ze Solms-Laubachu popisuje, že Becker „*uvažuje o tom, že by sepsal catalogue raisonné všech mých*



6/ Daniel Chodowiecki - W. G. Becker, Calendar for the year 1796, Company in Nature, title page, etching, 98 × 64 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 31329

Daniel Chodowiecki - W. G. Becker, Kalendář na rok 1796, Společnost v přírodě, titulní list, lept, 98 × 64 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 31329

were etched too lightly and the dark ones too strongly. Subsequently, the plate was re-etched, and because the results were still poor, only four copies were made after the first process and another four after the repeated process; then, the plate was reground.⁴⁷

He describes the fate of other etchings in a similar manner. His very first etching, *Passage*, as well as *Le passe dix (A Dice Player)*, were also reworked. On the first plate, originally entirely different, the etching of a male figure was so shallow that the plate had to be reground only after one and a half impressions. The other plate was redone twice; therefore, these first prints must be regarded as mere experiments. He described a version of the etching *Caravan* (number 50) with missing two monks and the head of a Turk on the caravan's left side as rare⁴⁸ and the etching number 11 entitled *Two Seated Ladies* where originally there was an additional figure



7/ Daniel Chodowiecki, *Abduction of Helen by Theseus*, 1795, etching, 98 × 58 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. R 32369

Daniel Chodowiecki, *Theseus unáší Helenu*, 1795, lept, 98 × 58 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. R 32369

rytin, a já věřím, že by to jistě bylo dobré, a přesto jsem mu to nedoporučil, protože je to opravdu těžká práce“.⁴⁵

Chodowiecki Beckerovi vysvětluje některé okolnosti vzniku svých děl, případně jejich dalších otisků. Upozorňuje na existenci leptu *Calas* s datem 1767 a téhož leptu, jehož součástí byly verše ve francouzštině (ty v dopise rovněž uvádí). Protože se verše dočkaly kritiky ze strany francouzského kazatele, bylo pořízeno asi jen dvanáct exemplářů, které je obsahují, jeden z nich se měl dostat do císařské knihovny. Bez veršů s letopočtem pak bylo vytvořeno nanejvýš 120 kusů, z nichž se 100 dostalo do obchodu pařížského obchodníka Basana, který je v té době ještě stále měl, neboť se prý nesetkaly s velkým úspěchem.⁴⁶ Původní deska selhala hned na začátku leptání, polotmavá místa byla vyleptána

between the back of the approaching person and the backrest of a chair, but it remained on only a very few impressions; according to Chodowiecki, the painter Daniel Berger kept one of these etchings in his collection.⁴⁹

The information concerning the owners of the painter's works was essential for Becker's planned list of Chodowiecki's oeuvre. In his letter, Chodowiecki wished only a small number of collectors of his artworks would remain. First, he named the imperial, or rather the royal library (today Staatsbibliothek zu Berlin), followed by the owner of the extensive engraving collection of Prince Francis, Duke of Saxe-Coburg-Saalfeld (1750-1806). After that, he listed all of the other collectors, active artists, friends, and contemporaries who, as he was informed, owned his works; in many cases, he added the towns where their collections were located. For example, he identified the engraver Johann Friedrich Bause (1738-1814) and Christian Gottlieb Geysler from Leipzig, the previously mentioned Dresden-based painters Anton Graff and Adrian Zingg, Johann Caspar Lavater from Zurich, and also his two sons and three daughters. Furthermore, he added details in the case of some collectors, such as the Berlin engravers and painters Johann Wilhelm Meil (1733-1805), Christian Bernard Rode, and Johann Christoph Frisch (1737-1815), who began to collect Chodowiecki's works because they received them as gifts from the artist; however, they stopped when he ceased doing so, and they were by far not the only ones.⁵⁰

Chodowiecki does not forget to self-assess his work. The artist ranked among the most valuable illustrations for the comedy *Minna von Barnhelm* by Gotthold Ephraim Lessing from 1767. Furthermore, he highly valued, for example, the etching *Romanzoff's Victory Over the Turks on 1 August 1770 at Kahul* (*Romanzoff's Sieg über die Türken den 1. August 1770 am Kahul*) numbered 68 – in the letter, he described the rare version with the figures of Venus and Cupid levitating in the clouds and leading the Turkish ladies to the general whom Mars, on the other side of the sky, helps to fend off warriors.⁵¹

Eventually, Becker did not fulfil his intention to compile a catalogue raisonné of Chodowiecki's oeuvre for unknown reasons.⁵² However, he remained in contact with the artist over the following years, during which Chodowiecki produced many etchings for Becker's calendars. In October 1795, the artist wrote to Countess von Solms-Laubach that he had prepared eight illustrations for Becker's *Taschenbuch*, six of which featured the story of Theseus, and a title page of the 1796 calendar depicting reading, walking, and dancing figures.⁵³ (Figs. 6, 7) Verifiably, Becker continued to collect Chodowiecki's artworks.⁵⁴

Further mentions of Becker can also be found in the letters that Chodowiecki exchanged with Anton Graff. In February 1794, Chodowiecki wrote to his friend, stating he did not understand how he arrived at the conclusion that the (further unidentified) etchings were “produced only for Mr Becker and nobody else was to have them. Mr Becker would most likely never ask me

příliš slabě a tmavá příliš silně. Následně byla tedy přeleptána a vyleptána podruhé, a protože stále nevykazovala dobré výsledky, byly po první operaci zhotoveny pouze čtyři kopie a dalším výsledkem byly rovněž čtyři kopie, následně byla deska přebroušena.⁴⁷

Podobně popisuje i osudy jiných leptů. Tak jeho vůbec první lept *Pasáž* nebo *Hra v kostky* (*Le passe dix*) byl proveden nadvakrát. Na první desce, která byla původně úplně jiná, byl muž vyleptán tak mělce, že po jednom a půl otisku byla deska odsouzena k přebroušení. Další deska se dvakrát předělávala, proto tyto první otisky je třeba považovat jen za pokusy. Za vzácný pak označuje verzi leptu *Karavana* (číslo 50), kde chybí dva mniši a hlava Turka na levé straně karavany,⁴⁸ nebo lept s číslem 11 pod názvem *Dvě sedící dámy*, kde se původně nacházela ještě třetí osoba, a to mezi zády přistupující postavy a opěradlem židle, ale ta zůstala jen na velmi málo tiscích; podle Chodowieckého měl jeden takový lept ve své sbírce malíř Daniel Berger.⁴⁹

Pro Beckerův zamýšlený soupis Chodowieckého díla představovaly zásadní informace údaje o vlastních malířových děl. Chodowiecki si v dopise přeje, aby sběratelů jeho díla zůstal nízký počet. Na prvním místě mezi nimi jmenuje císařskou, respektive královskou knihovnu (dnešní Staatsbibliothek zu Berlin), dále majitele rozsáhlé sbírky mědirytin prince Františka Sasko-Kobursko-Saalfeldského (1750-1806) a v následujícím výčtu všechny další sběratele, činné umělce, přátele a současníky, o nichž je mu známo, že vlastní jeho díla, ve většině případů doplňuje i města, kde se jejich sbírky nacházejí. Uvádí například mědirytec Johanna Friedricha Bauseho (1738-1814) a Christiana Gottlieba Geyslera z Lipska, již zmiňované drážďanské malíře Antona Graffa a Adriana Zingga, Johanna Caspara Lavatera z Curychu a v neposlední řadě i své dva syny a tři dcery. U některých sběratelů dodává podrobnosti jako v případě berlínských rytců a malířů Johanna Wilhelma Meila (1733-1805), Christiana Bernarda Rodeho nebo Johanna Christoha Frische (1737-1815), kteří začali Chodowieckého dílo sbírat, protože je přímo od autora dostávali darem, ovšem od doby, kdy jim je přestal dávat, přestali sbírat, a údajně nebyli zdaleka jediní.⁵⁰

Chodowiecki nezapomíná ani na vlastní hodnocení děl. K nejvzácnějším umělec počítal ilustrace k veselohře *Minna z Barnhelmu* od Gottholda Ephraima Lessinga z roku 1767. Dále třeba lept *Rumjancovo vítězství nad Turky dne 1. srpna 1770 u Kahulu* (*Romanzoff's Sieg über die Türken den 1. August 1770 am Kahul*) pod číslem 68 – v dopise popisuje vzácnou verzi s postavami Venuše a Amora, kteří se vznášejí v oblacích a vedou turecké dámy ke generálovi, jemuž zároveň na druhé straně v oblacích pomáhá Mars zahnat bojovníky.⁵¹

Becker nakonec svůj záměr sepsat Chodowieckého dílo z neznámých důvodů neuskutečnil.⁵² Zůstal ovšem s umělcem v kontaktu i v následujících letech, Chodowiecki vypracoval řadu leptů pro

to do so.⁵⁵ In this context, he also mentioned that he was not commissioning copies of his rare prints, but he knew they were being made. He disliked copying himself and supposedly had no time for this activity.⁵⁶ In 1796, he apologized to Graff for not having responded earlier but stated that he had often thought and talked about him “with various friends who travelled here, including Professor Becker.”⁵⁷ In several of his other letters, Chodowiecki informed Graff about etchings he was currently working on for Becker or was interested in Becker’s collection of engravings and paintings; the Professor was repeatedly mentioned in the correspondence until 1799.⁵⁸

In order to get a complete picture, it must be added that there are other letters sent by Chodowiecki to Becker during 1794–1799, but those were unpublished. When the edition of letters by Chodowiecki to Anton Graff was released, they were located in various German institutions, yet most frequently in private hands. The author of the edition, Charlotte Steinbrucker, published photographs of these letters, especially the parts containing Chodowiecki’s drawings, as illustrations in the given publication. She appears to have intended to publish the letters in the second volume of Chodowiecki’s correspondence with his various contemporaries, which, however, never happened.⁵⁹

Conclusion

At first sight, the letter by Daniel Chodowiecki does not stand out, either by its style or by its content, from his other publicly known letters. Nevertheless, a more detailed analysis of its content can help to complete the information concerning the circumstances of the creation of Chodowiecki’s artworks and the manner in which he worked, and it can also provide further insight regarding the artist’s perception of the value of his own work. Identifying the letter’s addressee further increases the significance of the statements. Wilhelm Gottlieb Becker was not just Chodowiecki’s friend but also awarded him significant commissions; despite this fact, none of the letters from their correspondence has been published to date. Moreover, Becker was the first researcher who planned to compile Chodowiecki’s oeuvre, about which the letter provides important information – especially the names of the owners of Chodowiecki’s etchings who collected his works during the artist’s life. Chodowiecki’s biographer Wilhelm Engelmann failed to acquire all the information about the assumed catalogue’s manuscript from Becker’s descendants. According to Engelmann, next to this manuscript, all the other works on Chodowiecki would become superfluous.⁶⁰ The letter published by the author of this study provides evidence that even a seemingly inconspicuous letter can be instrumental in expanding the knowledge about an acclaimed and famous painter.

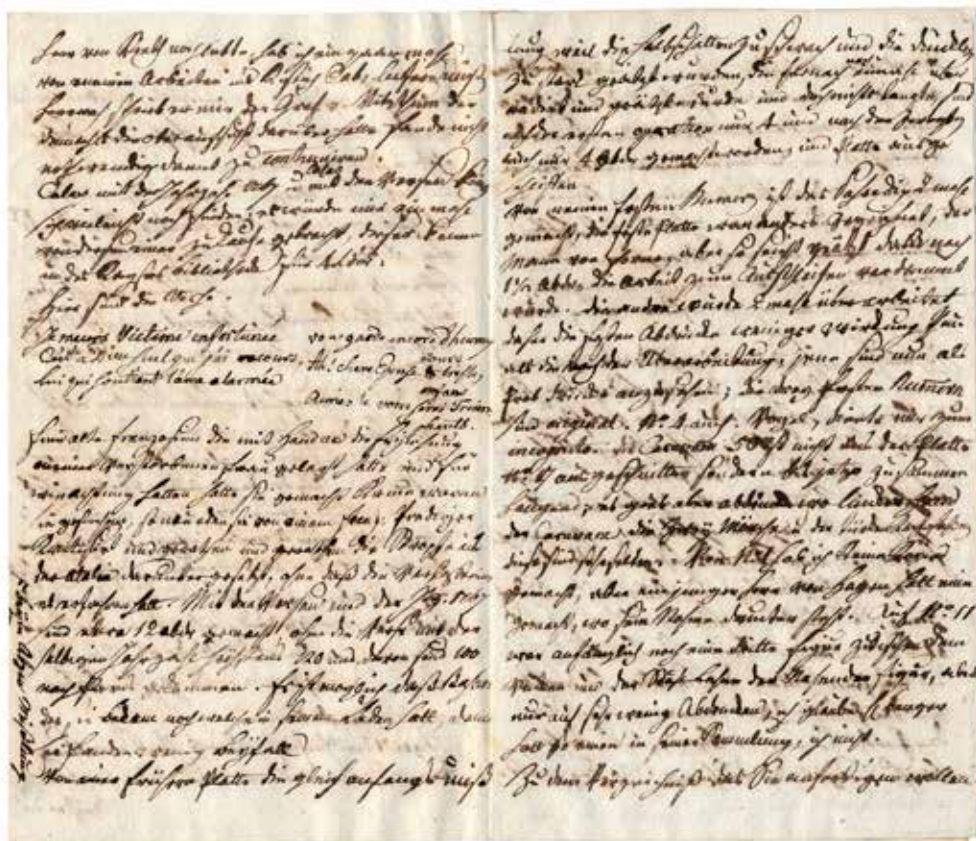
Beckerovy kalendáře. Umělec tak například hraběnce ze Solms-Laubachu v říjnu 1795 popisoval, že pro Beckerův *Taschenbuch* připravil osm ilustrací, z nichž šest představovalo příběh Thesea, a také titulní list pro kalendář na rok 1796 s vyobrazením lidí, kteří čtou, procházejí se a tancují.⁵³ (obr. 6, 7) Becker prokazatelně i nadále sbíral Chodowieckého díla.⁵⁴

Zmínky o Beckerovi lze nalézt i v korespondenci vedené Chodowieckým s Antonem Graffem. V únoru 1794 Chodowiecki svému příteli psal, že neví, jak mohl přijít na to, že by (blíže neurčené) lepty „vyrobil jen pro pana Beckera a že by je nikdo jiný neměl mít. Pan Becker by mě o to pravděpodobně nikdy nepožádal“.⁵⁵ V této souvislosti rovněž zmínil, že si nenechává přidělovat kopie svých vzácných listů, ale ví, že se dělají. Kopírování ho samotného však nebavilo a neměl na něj prý čas.⁵⁶ V roce 1796 se Graffovi omlouval, že se ozývá po prodlevě, ale že na něj často myslel a mluvil o něm „s různými přáteli, kteří sem cestovali, včetně profesora Beckera“.⁵⁷ V některých dalších dopisech pak Chodowiecki Graffa informoval o leptech, které zrovna pro Beckera zpracovával, nebo se zajímal o Beckerovu sbírku rytin a obrazů; zmínky o profesorovi lze v korespondenci nalézt do roku 1799.⁵⁸

Pro úplnost je třeba ještě dodat, že existují i další dopisy Chodowieckého Beckerovi z let 1794 až 1799, které však nebyly publikovány. V době vydání edice dopisů Chodowieckého Antonu Graffovi se nacházely v různých německých institucích, většinou ovšem v rukách soukromých sběratelů. Autorka edice Charlotte Steinbrucker fotografie z nich, zejména částí dopisů obsahujících Chodowieckého kresby, zveřejnila jako ilustrace v uvedené publikaci. Dopisy samotné patrně zamýšlela vydat v druhém svazku Chodowieckého korespondence s různými současníky, k čemuž však, jak bylo již výše uvedeno, nedošlo.⁵⁹

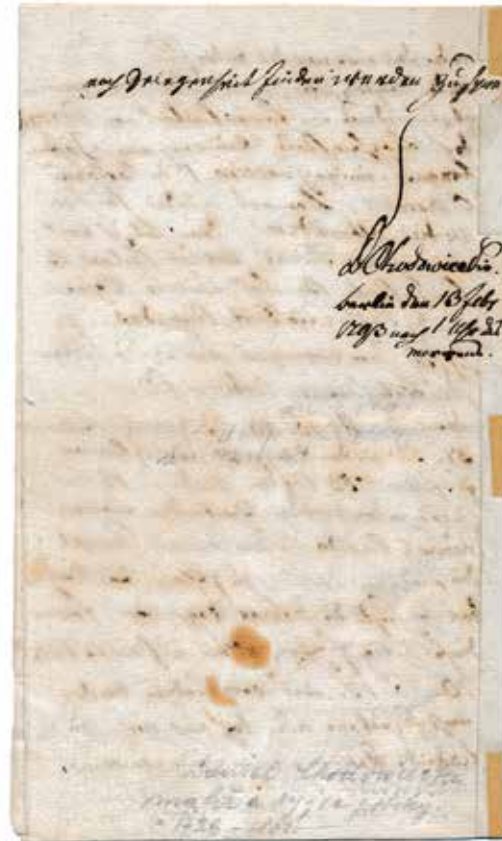
Závěrem

Dopis Daniela Chodowieckého na první pohled nijak výrazně nevyčnívá svým stylem ani obsahem nad ostatní známé umělcovy dopisy. Podrobnější prozkoumání jeho obsahu ale může pomoci doplnit údaje o okolnostech vzniku Chodowieckého děl, o způsobu jeho práce i přispět informacemi o umělcově vnímání hodnoty vlastního díla. Určení adresáta dopisu pak význam výpovědi ještě násobí. Wilhelm Gottlieb Becker byl nejen přítelem Chodowieckého, ale také význačným zadavatelem zakázek, z jejich vzájemné korespondence však žádný dopis dosud publikován nebyl. Becker byl zároveň prvním badatelem, který plánoval sepsat Chodowieckého dílo, o čemž přináší dopis rovněž důležité informace – především jména majitelů Chodowieckého leptů, kteří jeho dílo sbírali ještě za umělcova života. Chodowieckého životopisec Wilhelm Engelmann se pokoušel od Beckerových potomků bez sebe-menšího úspěchu získat veškeré informace o rukopise soupisu, který snad vznikl. Podle Engelmanny by se vedle tohoto rukopisu všechny ostatní práce



8/
Daniel Chodowiecki to Gottlieb Wilhelm
Becker, letter, 1793, Prague, Archive of
the National Gallery in Prague, Varia,
acc. no. AA 25/2

Daniel Chodowiecki Gottliebovi Wilhelmovi
Beckerovi, dopis, 1793, Praha, Archiv Národní
galerie v Praze, Varia, přír. č. AA 25/2



9/
Daniel Chodowiecki to Gottlieb Wilhelm
Becker, letter, 1793, detail - the reverse with
Chodowiecki's signature, Prague, Archive
of the National Gallery in Prague, Varia,
acc. no. AA 25/2

Daniel Chodowiecki Gottliebovi Wilhelmovi
Beckerovi, dopis, 1793, detail - zadní strana
s podpisem Chodowieckého, Praha, Archiv
Národní galerie v Praze, Varia, přír. č. AA 25/2

Appendix Edition of the Letter by Daniel Chodowiecki to Wilhelm Gottlieb Becker

The letter is written in German and neo-gothic German handwriting on a piece of paper measuring 17.8 × 10.3 cm. The eight-page letter was perhaps later bound and then pasted over with a paper band. On the first page is a stamp with an illegible first line and the second line reading KÖLN - probably identifying the place from or through which the letter arrived in Bohemia.

When editing the letter, the rules for the transcription of German documents written after 1750 were followed, which means that the text was transcribed according to the current orthographic standard.⁶¹ This especially applies to upper and lower case letters and the spelling of individual words. Personal names are kept as they were in the original. The edition uses the following conventional symbols. Abbreviations are enclosed in square brackets [], as are all editorial interventions. The traditional symbols [?] or [!] signify areas of hardly legible text or possible scribal errors.

o Chodowieckém staly zbytečnými.⁶⁰ Námí publikovaný dopis potvrzuje, že i na první pohled nenápadný dokument může pomoci doplnit vědomosti o známém a slavném malíři.

Příloha Edice dopisu Daniela Chodowieckého pro Wilhelma Gottlieba Beckera

Dopis je psán německy novogotickým německým písmem na papíře o rozměrech 17,8 × 10,3 cm. Osmistránkový dopis byl snad v pozdější době svázan a poté ještě přelepen papírovou páskou. Na první straně se nachází razítko s nečitelným prvním řádkem, na druhém KÖLN - patrně označení místa, odkud nebo přes něj se do českého prostředí dostal.

Při editování písemnosti byla dodržena pravidla pro přepis německých dokumentů vzniklých po roce 1750, text se tak v zásadě transkriboval podle současné pravopisné normy.⁶¹ Platí to především pro psaní velkých a malých písmen a jednotlivých slov.

If the bracket with the question mark directly follows a word, its meaning is related to that word; if there is a space after the word, it signifies an illegible word. A crossed-out word in the original text is also crossed out in the transcript. Interlinear and marginal comments are placed within slashes // with a specification of the comment type. The pages of the letter are unnumbered; the editor added them for better orientation in the text. (Figs. 8, 9)

[pag. 1]

Wenn es H[er]r[n] Wohlgeboh[rnen] nicht mißfällt, so wollen wir von nun die alle Wohlgeboh[rne], Hochedlgeb[orne], Hochgeehrte u[nd] so w[eiter] Verzierungen aus unsern Briefen und auf unsern Adressen weglassen,⁶² um unser edle Zeit zu sparen und also zur Beantwortung Ihres Briefs vom Febr[uar]. Wenn Sie die Miscellaneen u[nd] Museischen⁶³ Hefte nicht bekommen, fragen Sie Herrn Graff,⁶⁴ der auch an Ihrer Krankheit laborirt und sich dieser Hefte bedient und Ihren Sagen kann, wo er sie hernimmt.

Biß daß Sie sie erhalten haben, bleiben also 393 Brenkenhof⁶⁵ in meinen Händen, aber 419⁶⁶ hab ich nicht mehr, vielleicht kan ich sie noch aufreiben. Ätzdrucke von alten Blättern hab ich nur noch sehr wenig, von neuen mehr ich laß ihrer immer nur 4 machen, waß ich künftig verfertige soll, Ihnen alles werden. Anfänglich ließ auf unter allen meinen Arbeiten die Unterschriften, so gleich nach dem Atzdruck stechen, daher der Zeit sehr wenig ander als Atzdrucke ohne Schrift zu finden sind, auch davon werde ich ihnen liefern, waß ich werde können.

Ich glaub der Churfürst⁶⁷ woll nicht Ihre Sammlung nach Ihrem Ableben kaufen, da der Ceremonien Meister

[pag. 2]

Herr von Vieth⁶⁸ noch lebte, hab ich ein paarmahl von meinen Arbeiten aus K[upfer]stich Cab[inet] liefern müß[en], hernach schrieb er mir der Graf v[on] Vitzthum,⁶⁹ der damahls die Oberaufsicht darüber hatte, fand nicht nothwendig damit zu continuiren.

Calas mit der Jahrzahl 1767 u[nd] Calas mit den Versen können sich vielleicht noch finden, es würde einer einmahl von diesen einer zu Kaufe gebracht, dieses kamen in das Kaysers Bibliothek für 4 L[ouis]dor.

Hier sind die Verse:

Je meurs. Victime infortunée vous garde encore d'heureux jours,

C'est à Dieu seul qui j'ai recours. Ah! Chere Epouse et tristes Enfans

Lui qui foutient L'ame allarmée Aimes Le vous feres Triomphants.

Eine alte Franzosin, die mit Hand an die Erziehung meiner verstorbenen Frau gelegt hatte,⁷⁰ und für wir Achtung hatten, hatte sie gemacht, kaum waren sie gestochen, so wurden sie von einem franz[ösischen] Prediger kritisirt und gerathen und gerathen[!] die Stropfe aus der Italica daruntergesetzt, ohne daß die Verfechterin es erfahren hat. Mit den Versen und der J[ahres]z[ahl] 1767 sind etwa 12 Abdr[ucke] gemacht, ohne die Verse mit der selbigen Jahrzahl höchstens

Psaní osobních jmen ponecháváme ve shodě s originálem. V edici byly použity následující konvenční symboly. Zkratky rozepisujeme do hranatých závorek [], stejně jako veškeré zásahy editora. Pro označení nejistého čtení či možné písarské chyby se užilo tradičních symbolů [?], respektive [!]. V případě, že se závorka s otazníkem nachází přímo za slovem, váže se významem k němu, pokud je naopak od slova oddělena mezerou, značí nepřechtené samostatné slovo. Škrtnuté slovo v původním textu je přeškrtnuté i v edici. Interlineární a marginální poznámky umísťujeme do lomítek / / s upřesněním, o jaký typ poznámky se jedná. Dopis není stránkovaný, paginace byla doplněna pro lepší orientaci editorkou textu. (obr. 8, 9)

[pag. 1]

Wenn es H[er]r[n] Wohlgeboh[rnen] nicht mißfällt, so wollen wir von nun die alle Wohlgeboh[rne], Hochedlgeb[orne], Hochgeehrte u[nd] so w[eiter] Verzierungen aus unsern Briefen und auf unsern Adressen weglassen,⁶² um unser edle Zeit zu sparen und also zur Beantwortung Ihres Briefs vom Febr[uar]. Wenn Sie die Miscellaneen u[nd] Museischen⁶³ Hefte nicht bekommen, fragen Sie Herrn Graff,⁶⁴ der auch an Ihrer Krankheit laborirt und sich dieser Hefte bedient und Ihren Sagen kann, wo er sie hernimmt.

Biß daß Sie sie erhalten haben, bleiben also 393 Brenkenhof⁶⁵ in meinen Händen, aber 419⁶⁶ hab ich nicht mehr, vielleicht kan ich sie noch aufreiben. Ätzdrucke von alten Blättern hab ich nur noch sehr wenig, von neuen mehr ich laß ihrer immer nur 4 machen, waß ich künftig verfertige soll, Ihnen alles werden. Anfänglich ließ auf unter allen meinen Arbeiten die Unterschriften, so gleich nach dem Atzdruck stechen, daher der Zeit sehr wenig ander als Atzdrucke ohne Schrift zu finden sind, auch davon werde ich ihnen liefern, waß ich werde können. Ich glaub der Churfürst⁶⁷ woll nicht Ihre Sammlung nach Ihrem Ableben kaufen, da der Ceremonien Meister

[pag. 2]

Herr von Vieth⁶⁸ noch lebte, hab ich ein paarmahl von meinen Arbeiten aus K[upfer]stich Cab[inet] liefern müß[en], hernach schrieb er mir der Graf v[on] Vitzthum,⁶⁹ der damahls die Oberaufsicht darüber hatte, fand nicht nothwendig damit zu continuiren. Calas mit der Jahrzahl 1767 u[nd] Calas mit den Versen können sich vielleicht noch finden, es würde einer einmahl von diesen einer zu Kaufe gebracht, dieses kamen in das Kaysers Bibliothek für 4 L[ouis]dor.

Hier sind die Verse:

Je meurs. Victime infortunée vous garde encore d'heureux jours,

C'est à Dieu seul qui j'ai recours. Ah! Chere Epouse et tristes Enfans

Lui qui foutient L'ame allarmée Aimes Le vous feres Triomphants.

120 und davon sind 100 nach Paris gekommen. Es ist möglich, daß Basan,⁷¹ der sie bekam, noch welche in seinem Laden hat, denn sie fanden wenig Beyfall. Von einer frühern Platte, die gleich anfangs /beym Atzen Mißlung/⁷² Mißlung[!],

[pag. 3]

weil die Halbschatten zu schwach und die Dunklen zu stark geätzt wurden, die hernach noch einmahl überradirt und geätzt wurde, und doch nichts taugte, sind nach der ersten Operation nur 4 und nach der zweyten auch nur 4 Abdr[ucke] gemacht worden und Platte ausgeschleiffen.

Von meinen ersten Nummern ist das Passe dix⁷³ zweimahl gemacht, die erste Platte war anders gezeichnet, der Mann von forne aber so seicht geätzt, daß nach 1 ½ Abdr[ucke] die Arbeit zum Ausschleiffen verdammt wurde. Die andere wurde zweimahl überarbeitet, daher die ersten Abdrucke weniger Wirkung thun, als die nach der Überarbeitung, jene sind nur als Prob Drucke anzusehen, die drey ersten Nummern sind Original, N[umer]o 4 auch.⁷⁴ Vogel diente nur zum incognito. Die Caravane 50⁷⁵ ist nicht aus der Platte N[umero] 17 ausgeschnitten, sondern bis jetzo zusammenhängend, es giebt aber Abdruck, wo linker hand der Caravane die zwey Mönche u[nd] der Türken Kopf fehlen; diese sind sehr selten. Von N[umer]o 1 hab ich keine Kopie gemacht, aber ein junger Herr von Hagen⁷⁶ hat eine gemacht, wo sein Nahme drunter steht.⁷⁷ Auf N[umer]o 11 war anfänglich noch eine dritte Figur zwischen dem Rücken und der Stuhllehne der nahenden Figur,⁷⁸ aber nur auf sehr wenig Abdrucken, ich glaube H[err] Berger⁷⁹ hat so einen in seiner Sammlung, ich nicht. Zu dem Verzeichniß, das Sie anfertigen wollen,

[pag. 4]

will ich gerne behülflich seyn, und finde Ihren Plann ganz gut, aber da das Portrait und die Wignetten es etwas theuer machen werden, so werden vermuthlich nur die Sammler meiner Arbeiten es kaufen und deren sind sehr wenig und komen auch immer nur wenig seyn. Die seinigen, die nicht hoffen können, da Werk zu completiren, denen wird weder die Beschreibung noch die Wignetten und das Bild in und ausser derselben wenig interessiren.

Ich habe schon gesagt, daß die Zahl der Sammler meines Werks klein seyn muß, die mir bekannten sind: 1. die Kayserliche Bibliothek,⁸⁰ 2. der Erbprinz von Sachsen Koburg Salfeld,⁸¹ 3. H[err] junge Scherenberg in Amsterdam⁸² u[nd] ein Freund von ihm, ersterer hat die Sammlung [?] ich oben erwähnt auch gekauft (doch nein, ich hab Ihrer nicht erwähnt), es war hier eine komplette sehr gute Sammlung zu verkaufen, die aber nur bis ins 5. hundert ging die kaufte er für 100 L[ouis] dor. Es sind also in Amsterdam drey. In Hamburg sind der Kaufman Sillem,⁸³ der Senator Hutwalcker⁸⁴ und der preuß[ische] agent Graeue,⁸⁵ in Breßlau der Probst Hermes,⁸⁶ in Leipzig die K[upfer]stecher Bause⁸⁷ u[nd] Geysler,⁸⁸ der Kaufmann Otto,⁸⁹ der

Eine alte Franzosin, die mit Hand an die Erziehung meiner verstorbenen Frau gelegt hatte,⁷⁰ und für wir Achtung hatten, hatte sie gemacht, kaum waren sie gestochen, so wurden sie von einem franz[ösischen] Prediger kritisirt und gerathen und gerathen[!] die Stropfe aus der Italica daruntergesetzt, ohne daß die Verfechterinne es erfahren hat. Mit den Versen und der J[ahres]z[ahl] 1767 sind etwa 12 Abdr[ucke] gemacht, ohne die Verse mit der selbigen Jahrzahl höchstens 120 und davon sind 100 nach Paris gekommen. Es ist möglich, daß Basan,⁷¹ der sie bekam, noch welche in seinem Laden hat, denn sie fanden wenig Beyfall. Von einer frühern Platte, die gleich anfangs /beym Atzen Mißlung/⁷² Mißlung[!],

[pag. 3]

weil die Halbschatten zu schwach und die Dunklen zu stark geätzt wurden, die hernach noch einmahl überradirt und geätzt wurde, und doch nichts taugte, sind nach der ersten Operation nur 4 und nach der zweyten auch nur 4 Abdr[ucke] gemacht worden und Platte ausgeschleiffen.

Von meinen ersten Nummern ist das Passe dix⁷³ zweimahl gemacht, die erste Platte war anders gezeichnet, der Mann von forne aber so seicht geätzt, daß nach 1 ½ Abdr[ucke] die Arbeit zum Ausschleiffen verdammt wurde. Die andere wurde zweimahl überarbeitet, daher die ersten Abdrucke weniger Wirkung thun, als die nach der Überarbeitung, jene sind nur als Prob Drucke anzusehen, die drey ersten Nummern sind Original, N[umer]o 4 auch.⁷⁴ Vogel diente nur zum incognito. Die Caravane 50⁷⁵ ist nicht aus der Platte N[umero] 17 ausgeschnitten, sondern bis jetzo zusammenhängend, es giebt aber Abdruck, wo linker hand der Caravane die zwey Mönche u[nd] der Türken Kopf fehlen; diese sind sehr selten. Von N[umer]o 1 hab ich keine Kopie gemacht, aber ein junger Herr von Hagen⁷⁶ hat eine gemacht, wo sein Nahme drunter steht.⁷⁷ Auf N[umer]o 11 war anfänglich noch eine dritte Figur zwischen dem Rücken und der Stuhllehne der nahenden Figur,⁷⁸ aber nur auf sehr wenig Abdrucken, ich glaube H[err] Berger⁷⁹ hat so einen in seiner Sammlung, ich nicht. Zu dem Verzeichniß, das Sie anfertigen wollen,

[pag. 4]

will ich gerne behülflich seyn, und finde Ihren Plann ganz gut, aber da das Portrait und die Wignetten es etwas theuer machen werden, so werden vermuthlich nur die Sammler meiner Arbeiten es kaufen und deren sind sehr wenig und komen auch immer nur wenig seyn. Die seinigen, die nicht hoffen können, da Werk zu completiren, denen wird weder die Beschreibung noch die Wignetten und das Bild in und ausser derselben wenig interessiren.

Ich habe schon gesagt, daß die Zahl der Sammler meines Werks klein seyn muß, die mir bekannten sind: 1. die Kayserliche Bibliothek,⁸⁰ 2. der Erbprinz von Sachsen Koburg Salfeld,⁸¹ 3. H[err] junge Scherenberg in Amsterdam⁸² u[nd] ein Freund von ihm,

[pag. 5]

Hauptmann Winkler⁹⁰ fing an, ich weiß nicht, ob er fortsetzt, in Dreßden Graff und Zingg,⁹¹ in Berlin der H[err] v[on] Oesfeld⁹² macht zwey Sammlung, die beyden Brüder Berger,⁹³ der Buchhandler Maurer,⁹⁴ Nicolai,⁹⁵ Doctor Palas,⁹⁶ sein Bedienter, der Tonkünstler Bach,⁹⁷ der Kalend[er] Pachtar Siewicke,⁹⁸ meine zwey Söhne, meine drey Töchter,⁹⁹ ich, in Cassel die Frau Hauptmann Vogt.¹⁰⁰ In Zürich Lavater,¹⁰¹ in Winterthur der Mahler Schellenberg.¹⁰² In S. Gallen der Kaufm[ann] Gonzebath Huber.¹⁰³ In Nurnberg der Stadt Tapezirer Möglich.¹⁰⁴ Sulzer hatte angefangen,¹⁰⁵ seine Sammlung bekam der Herzog von Kurland,¹⁰⁶ ich weiß nicht, ob er fortgesetzt hat. Rosmasler¹⁰⁷ / in Leipzig/¹⁰⁸ hatte angefangen, ich glaube Rost¹⁰⁹ hat seine Sammlung gekauft, er setzt eine lang fort zu samlen, jetzt hor ich nichts mehr von ihm. Meil,¹¹⁰ Rode,¹¹¹ Frisch,¹¹² Haler,¹¹³ der Hofrath Schmidt¹¹⁴ / alle 5 in Berlin/¹¹⁵ hatten angefangen, weil ich Ihnen schenke, da ich auch hörte zu schenken, hörten sie aufzusammen, dieser Art konnte ich mehrern mehr nennen.

Mit der Prinzessin Hohenloh¹¹⁶ ist es nur beynah eben so gegangen wie Ihnen, sie schrieb mir,

[pag. 6]

der Verlust ihres Mannes ich antwortete und dabey blieb's. Sie schrieb mir damahls aus einem Orte war, aber im Begrif wieder dahin zu reysen, wo sie mit ihrem Prinzen residirte, ich habe die Nahmen beyder Örter vergessen, ich werde Ihren Brief suchen und Ihren Nachricht daran geben. Ich vermuthe der Kopf von mir, den sie Ihnen gegeben hat, ist eine Idee vom Nathan dem Weisen.¹¹⁷

Ich danke Ihnen ergebenst für die Nachricht, die Sie mir von Ihren Zeichnungen geben. Das muß freylich eine sehr schöne Sammlung seyn und ich bin sehr unzufrieden mit mir, daß ich Sie nicht besucht habe, da ich in Dreßden war, aber ich war nicht lange genug da und es ist so viel da zu sehen – ich besuchte zweymahl das churfürst[lichen] K[upfer]stich Cab[inet] nur um die drey schönen Bande Dietrichscher Zeichnungen¹¹⁸ zu sehen, das ist ein wahrer Schatz. Ich 5 sehr schöne Dietrichsche Zeichnungen von einem Freund bekommen, wenn einige seltene Blätter aus meiner Sammlung eigenen Kupferstiche herausgeben, oder sie meinem Sohne zu nehmen, aber ich mag

[pag. 7]

weder das eine noch das andere thun.

Von den Meistern Ihrer Zeichnungen, die Sie mir nennen, hab verschiedenes,¹¹⁹ aber keinen Raphael noch Corregio, doch Berghem, Roos, Wouwermann, Geßner, Wagner, einige Guercino, P[ietro] da Cortonne, C[arlo] Maratti, Bloemart, Ostade, Poussin, Verdier, Albrecht Dürer. Dann hab ich noch einige Gouv[ert] Flinks, Werner, Reclam, Le Sueur, Rode, Boucher, Lairesse, Guido Reni, Ciro Ferri, Rugendas.¹²⁰ Ich soll Ihnen anzeigen, welches die seltensten Bletter meiner Arbeiten sind. Das sind N[umer]o 16,¹²¹ 20,¹²² 23,¹²³ 22,¹²⁴ 47,¹²⁵ 53,¹²⁶ 51,¹²⁷ 52¹²⁸ mit dem 8, eigent[lich] sind

ersterer hat die Sammlung [?] ich oben erwähnt auch gekauft (doch nein, ich hab Ihrer nicht erwähnt), es war hier eine komplette sehr gute Sammlung zu verkaufen, die aber nur bis ins 5. hundert ging die kaufte er für 100 L[ouis]dor. Es sind also in Amsterdam drey. In Hamburg sind der Kaufman Sillem,⁸³ der Senator Hutwalcker⁸⁴ und der preuß[ische] agent Graeue,⁸⁵ in Breßlau der Probst Hermes,⁸⁶ in Leipzig die K[upfer]stecher Bause⁸⁷ u[nd] Geysler,⁸⁸ der Kaufmann Otto,⁸⁹ der

[pag. 5]

Hauptmann Winkler⁹⁰ fing an, ich weiß nicht, ob er fortsetzt, in Dreßden Graff und Zingg,⁹¹ in Berlin der H[err] v[on] Oesfeld⁹² macht zwey Sammlung, die beyden Brüder Berger,⁹³ der Buchhandler Maurer,⁹⁴ Nicolai,⁹⁵ Doctor Palas,⁹⁶ sein Bedienter, der Tonkünstler Bach,⁹⁷ der Kalend[er] Pachtar Siewicke,⁹⁸ meine zwey Söhne, meine drey Töchter,⁹⁹ ich, in Cassel die Frau Hauptmann Vogt.¹⁰⁰ In Zürich Lavater,¹⁰¹ in Winterthur der Mahler Schellenberg.¹⁰² In s. Gallen der Kaufm[ann] Gonzebath Huber.¹⁰³ In Nurnberg der Stadt Tapezirer Möglich.¹⁰⁴ Sulzer hatte angefangen,¹⁰⁵ seine Sammlung bekam der Herzog von Kurland,¹⁰⁶ ich weiß nicht, ob er fortgesetzt hat. Rosmasler¹⁰⁷ /in Leipzig/¹⁰⁸ hatte angefangen, ich glaube Rost¹⁰⁹ hat seine Sammlung gekauft, er setzt eine lang fort zu samlen, jetzt hor ich nichts mehr von ihm. Meil,¹¹⁰ Rode,¹¹¹ Frisch,¹¹² Haler,¹¹³ der Hofrath Schmidt¹¹⁴ /alle 5 in Berlin/¹¹⁵ hatten angefangen, weil ich Ihnen schenke, da ich auch hörte zu schenken, hörten sie aufzusammen, dieser Art konnte ich mehrern mehr nennen.

Mit der Prinzessin Hohenloh¹¹⁶ ist es nur beynah eben so gegangen wie Ihnen, sie schrieb mir,

[pag. 6]

der Verlust ihres Mannes ich antwortete und dabey blieb's. Sie schrieb mir damahls aus einem Orte war, aber im Begrif wieder dahin zu reysen, wo sie mit ihrem Prinzen residirte, ich habe die Nahmen beyder Örter vergessen, ich werde Ihren Brief suchen und Ihren Nachricht daran geben. Ich vermuthe der Kopf von mir, den sie Ihnen gegeben hat, ist eine Idee vom Nathan dem Weisen.¹¹⁷

Ich danke Ihnen ergebenst für die Nachricht, die Sie mir von Ihren Zeichnungen geben. Das muß freylich eine sehr schöne Sammlung seyn und ich bin sehr unzufrieden mit mir, daß ich Sie nicht besucht habe, da ich in Dreßden war, aber ich war nicht lange genug da und es ist so viel da zu sehen – ich besuchte zweymahl das churfürst[lichen] K[upfer]stich Cab[inet] nur um die drey schönen Bande Dietrichscher Zeichnungen¹¹⁸ zu sehen, das ist ein wahrer Schatz. Ich 5 sehr schöne Dietrichsche Zeichnungen von einem Freund bekommen, wenn einige seltene Blätter aus meiner Sammlung eigenen Kupferstiche herausgeben, oder sie meinem Sohne zu nehmen, aber ich mag

es 9, kleinen einfallene N[umer]o 83 auf dem Rande.¹²⁹ 68 mit zwey in den Wolken schwebenden Figurn Venus u[nd] Cupido die dem Comander General die türkischen Damen zu führen, und Mars der ihm Hilft die Männer verjagen, ferner diese zwey Figurn allein auf einer Platte,¹³⁰ 70,¹³¹ 76,¹³² 77¹³³ und verschiedene andere [?] so seltene, aber doch auch nicht zu findende Blätter, wovon wir vielleicht

[pag. 8]
noch Gelegenheit finden werden zu sehen.
D[aniel] Chodowiecki, Berlin den 13. Febr[uar] 1793
nach 1 Uhr des Morgens

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

[pag. 7]
weder das eine noch das andere thun.
Von den Meistern Ihrer Zeichnungen, die Sie mir nennen, hab verschiedenes,¹¹⁹ aber keinen Raphael noch Corregio, doch Berghem, Roos, Wouwermann, Geßner, Wagner, einige Guercino, P[ietro] da Cortonne, C[arlo] Maratti, Bloemart, Ostade, Poussin, Verdier, Albrecht Dürer. Dann hab ich noch einige Gouv[ert] Flinks, Werner, Reclam, Le Sueur, Rode, Boucher, Lairesse, Guido Reni, Ciro Ferri, Rugendas.¹²⁰ Ich soll Ihnen anzeigen, welches die seltensten Bletter meiner Arbeiten sind. Das sind N[umer]o 16,¹²¹ 20,¹²² 23,¹²³ 22,¹²⁴ 47,¹²⁵ 53,¹²⁶ 51,¹²⁷ 52,¹²⁸ mit dem 8, eigent[lich] sind es 9, kleinen einfallene N[umer]o 83 auf dem Rande.¹²⁹ 68 mit zwey in den Wolken schwebenden Figurn Venus u[nd] Cupido die dem Comander General die türkischen Damen zu führen, und Mars der ihm Hilft die Männer verjagen, ferner diese zwey Figurn allein auf einer Platte,¹³⁰ 70,¹³¹ 76,¹³² 77¹³³ und verschiedene andere [?] so seltene, aber doch auch nicht zu findende Blätter, wovon wir vielleicht

[pag. 8]
noch Gelegenheit finden werden zu sehen.
D[aniel] Chodowiecki, Berlin den 13. Febr[uar]
1793 nach 1 Uhr des Morgens

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), Varia, acc. no. AA 25/2, a letter from 13 Feb 1793, cart. no. 1. I kindly thank Petra Zelenková for overseeing the text.
- 2 Ibid., Accession Book of the Archive.
- 3 The purchase committee chose 21 prints from the offered convolute of 24 prints by various artists and 54 drawings by Czech masters of the 19th century. ANG, National Gallery, Purchase Committee 1945–1958, 82nd Purchase Committee Meeting, 23 Apr 1958, no. 27.
- 4 E.g., in Sep 1954, three letters were chosen this way from the antiquarian bookshop Kniha for the archive – the National Gallery Documentation Department. ANG, Varia, Document for the Varia Fonds – acc. no. AA 5.
- 5 Chodowiecki's etchings and other works have been in the Bohemian milieu since their creation. E.g., the collector Alois Auerswald (1771–1827) owned 4,600 prints by Daniel Chodowiecki. Furthermore, his library included the list of Chodowiecki's engravings by David L. Jacoby (published in 1814). Lubomír Slavíček, "Schöne Sammlung von trefflichen Gemälden und gehaltvollen Kupferstichen: Prameny k měšťanským sbírkám obrazů a grafiky v Praze 1820–1870," *Opuscula historiae artium*, no. F 48, 2004, 73–142, here 88 and 92, note 52.
- 6 Substantial literature is available on the person and oeuvre of Daniel Chodowiecki, especially in Germany and Poland; references of the essential publications and dictionaries are presented here: Johann Rudolf Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc...*, *Zweyter Theil, Erster Abschnitt: A–C* (Zürich 1806), 196–197; Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure...*, Bd. 3, (Linz 1904²), 48–53; Ulrich Thieme, ed., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 6, (Leipzig 1912), 519–521; Johannes Jahn, *Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des Berliner bürgerlichen Alltags* (Berlin 1954); Elisabeth Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki, Danzig 1726–1801 Berlin. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Ein Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Druckgraphik* (Hannover 1988); Daniel Chodowiecki, *Von den Arten der Liebe: ausgewählte Bilderfolge mit Erklärungen der Kupferstiche und einem Vorwort von Hans Henning* (Weimar 1989), 11; Ernst Hinrichs and Klaus Zernack, eds., *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher. Illustrator. Kaufmann* (Tübingen 1997), 96–99; Margarita Sveštarov Šimat, "Between disciplined enlightenment and fantasy," *Grapheion: Evropská revue o moderní grafice, umění knihy a papíru*, no. 1, 1997, 14–17; Christina Florack-Kröll, *Das Publikum wollte, dass ich Radierer sei. Daniel Chodowiecki, seine Kunst und seine Zeit* (Gelsenkirchen 2000); Ursula Fuhrich-Grubert and Jochen Desel, *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Ein hugenottischer Künstler und Menschenfreund in Berlin* (Bad Karlshafen 2001); Robert Violet, *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Eine verschollen geglaubte Autobiographie* (Geschichtsblätter der Deutschen Hugenotten-Gesellschaft e.V.; 46) (Bad Karlshafen 2010); Helmut Bernt, *Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert. Daniel Nikolaus Chodowiecki. Vom Kaufmannslehrling zum Medienstar* (Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark) (Graz 2013). In the Czech lands, only few researchers have

Poznámky

- 1 Archiv Národní galerie v Praze (ANG), Varia, přír. č. AA 25/2, dopis z 13. 2. 1793, kart. č. 1. Za laskavé přečtení textu vděčím Petře Zelenkové.
- 2 Ibidem, Přírůstková kniha archivu.
- 3 Z nabízeného konvolutu 24 grafických listů různých autorů a 54 kreseb českých mistrů 19. století vybrala nákupní komise 21 grafik. ANG, Národní galerie, Nákupní komise 1945–1958, 82. schůze nákupní komise, 23. 4. 1958, č. 27.
- 4 Takto byly například vybrány pro archiv – dokumentační oddělení Národní galerie tři dopisy z antikvariátu Kniha v září 1954. ANG, Varia, Spis k fondu Varia – přír. č. AA 5.
- 5 Chodowieckého lepty a jiné práce se v českém prostředí jistě vyskytovaly od doby jejich vzniku. Například sběratel Alois Auerswald (1771–1827) vlastnil 4600 listů od Daniela Chodowieckého. Součástí jeho knihovny byl rovněž soupis Chodowieckého rytin od Davida L. Jacobyho (vydání z roku 1814). Lubomír Slavíček, „Schöne Sammlung von trefflichen Gemälden und gehaltvollen Kupferstichen“. Prameny k měšťanským sbírkám obrazů a grafiky v Praze 1820–1870, *Opuscula historiae artium*, F 48, 2004, s. 73–142, zde s. 88 a 92, pozn. 52.
- 6 K osobě a dílu Daniela Chodowieckého existuje značné množství literatury, zejména v německém a polském prostředí, zde odkazujeme na základní publikace a slovníkovou literaturu: Johann Rudolf Füssli, *Allgemeines Künstlerlexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc...*, *Zweyter Theil, Erster Abschnitt: A–C*, Zürich 1806, s. 196–197; Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure...*, Bd. 3, Linz 1904², s. 48–53; Ulrich Thieme (ed.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 6, Leipzig 1912, s. 519–521; Johannes Jahn, *Daniel Chodowiecki und die künstlerische Entdeckung des Berliner bürgerlichen Alltags*, Berlin 1954; Elisabeth Wormsbächer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki, Danzig 1726–1801 Berlin. Erklärungen und Erläuterungen zu seinen Radierungen. Ein Ergänzungsband zum Werkverzeichnis der Druckgraphik*, Hannover 1988; Chodowiecki, Daniel, *Von den Arten der Liebe: ausgewählte Bilderfolge mit Erklärungen der Kupferstiche und einem Vorwort von Hans Henning*, Weimar 1989, s. 11; Ernst Hinrichs – Klaus Zernack (ed.), *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher. Illustrator. Kaufmann*, Tübingen 1997, s. 96–99; Margarita Sveštarov Šimat, *Between Disciplined Enlightenment and Fantasy, Grapheion: Evropská revue o moderní grafice, umění knihy a papíru*, 1997, č. 1, s. 14–17; Christina Florack-Kröll, „Das Publikum wollte, dass ich Radierer sei“, *Daniel Chodowiecki, seine Kunst und seine Zeit*, Gelsenkirchen 2000; Ursula Fuhrich-Grubert – Jochen Desel, *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Ein hugenottischer Künstler und Menschenfreund in Berlin*, Bad Karlshafen 2001;

dealt with Chodowiecki to date, see, e.g., Pavel Preiss, Les projets de Daniel Chodowiecki pour une médaille communauté huguenote a Berlin, Berlin 1772, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, no. 1, 1991, 72–78.

7 For further details, see esp. Peter H. Feist, “Chodowieckis Calas,” in: *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, ed. Juliusz A. Chrościcki (Warsaw 1981), 575–581; Jan Assmann, *Daniel Chodowiecki: eine Auswahl aus seinem graphischen Werk. Johann Kaspar Neubauer, Albert Henry Payne: Berliner Ansichten [aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag]*, exh. cat., (Berlin: Kultur- und Informationszentrum der ČSSR, 1987); Rainer Michaelis, “Les Adieux de Calas à sa famille.’ Daniel Chodowieckis Beitrag zum weltlichen Ereignisbild des 18. Jahrhunderts,” *Forschungen und Berichte* 26, 1987, 171–176. The original painting is in the Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. no. 500B.

8 Petr Voit, *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století* (Prague 2006), 383–384 (Petr Voit as author of the entry).

9 Chodowiecki (note 6), 12.

10 Ibid., 13.

11 Peter Märker, *Daniel Chodowiecki: bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Druckgraphik*, exh. cat., (Frankfurt am Main: Städelsches Kunstinstitut and Städtische Galerie Frankfurt am Main, 1978), (includes a reprint of Chodowiecki’s biography that was published in Meusel’s *Miscellaneen: Johann Georg Meusel, Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft V (Erfurt 1780), 163–171); Gudrun Schmidt, *Daniel Chodowieckis Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773 / Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 roku* (Berlin 2001), 114; Anna Schultz and Marta Wróblewska, “Time travel from Berlin to Gdańsk. Daniel Nikolaus Chodowiecki’s 18th century journey revisited – contemporary renderings and Interpretations,” *Quart*, no. 2, 2020, 134–149.

12 Wilhelm Engelmann, *Daniel Chodowiecki’s sämtliche Kupferstiche beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern* (Leipzig 1857). Engelmann primarily followed up on the publication of David Jacoby, which, however, is not nearly as detailed. David Jacoby, *Chodowiecki’s Werke, oder, Verzeichniss sämtlicher Kupferstiche, welche der verstorbene Herr Daniel Chodowiecki, Direktor der Königl. Preuss. Academie der Künste, von 1758 bis 1800 gefertigt, und nach der Zeitfolge geordnet hat* (Berlin 1808).

13 Additions to Engelmann’s work: Robert Kirsch, *Nachträge und Berichtigungen zu Daniel Chodowieckis sämtlicher Kupferstiche beschrieben von Wilhelm Engelmann. Verzeichnis der nach Chodowieckis Zeichnungen von andern Künstlern angefertigten Kupferstiche und Verzeichnis der Kupferstiche Gottfried und Wilhelm Chodowieckis* (Leipzig 1906); Chodowiecki (note 6), 12.

14 Sveštarov Šimat (note 6), 15.

15 Moritz Stübel, ed., *Chodowiecki in Dresden und Leipzig: das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773* (Dresden 1920²), 13; Schmidt (note 11), 130; Schultz–Wróblewska (note 11).

16 Märker (note 11), 168: “...besuchte ich ... Dresden und Leipzig, wo ich viele edle und geschickte Männer fand, die ich schon durch Korrespondenz, aber nicht alle von Gesicht kannte.”

17 Ibid.

18 Wolfgang Felix von Oettingen, *Daniel Chodowieckis Handzeichnungen. Ausgewählt sowie mit einer einleitenden Studie und*

Robert Violet, *Daniel Chodowiecki (1726–1801). Eine verschollen geglaubte Autobiographie* (Geschichtsblätter der Deutschen Hugenotten-Gesellschaft e.V.; 46), Bad Karlshafen 2010; Helmut Bernt, *Eine Berliner Künstlerkarriere im 18. Jahrhundert. Daniel Nikolaus Chodowiecki. Vom Kaufmannslehrling zum Medienstar* (Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark), Graz 2013. V českém prostředí se dosud Chodowieckému mnoho badatelů nevěnovalo, více například Pavel Preiss, Les projets de Daniel Chodowiecki pour une médaille communauté huguenote a Berlin, Berlin 1772, *Bulletin Národní galerie v Praze*, 1991, č. 1, s. 72–78.

7 Podrobněji zejména Peter H. Feist, Chodowieckis Calas, in: Juliusz A. Chrościcki (ed.), *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 575–581; Jan Assmann, *Daniel Chodowiecki: eine Auswahl aus seinem graphischen Werk. Johann Kaspar Neubauer, Albert Henry Payne: Berliner Ansichten [aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag]*, kat. výst., Kultur- und Informationszentrum der ČSSR, Berlin 1987; Rainer Michaelis, „Les Adieux de Calas à sa famille“. Daniel Chodowieckis Beitrag zum weltlichen Ereignisbild des 18. Jahrhunderts, *Forschungen und Berichte* XXVI, 1987, s. 171–176. Originál obrazu se nachází v Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. č. 500B.

8 Petr Voit, *Encyklopedie knihy: starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2006, s. 383–384 (autor hesla Petr Voit).

9 Chodowiecki (cit. v pozn. 6), s. 12.

10 Ibidem, s. 13.

11 Peter Märker, *Daniel Chodowiecki: bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Zeichnungen und Druckgraphik*, kat. výst., Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1978 (zde přetištěn Chodowieckého vlastní životopis otištěný v Meuselových *Miscellaneích*: Johann Georg Meusel, *Miscellaneen artistischen Inhalts*, Heft V, Erfurt 1780, s. 163–171); Gudrun Schmidt, *Daniel Chodowieckis Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773 = Daniela Chodowieckiego podróż z Berlina do Gdańska w 1773 roku*, Berlin 2001, s. 114; Anna Schultz – Marta Wróblewska, Time travel from Berlin to Gdańsk. Daniel Nikolaus Chodowiecki’s 18th century journey revisited – contemporary renderings and Interpretations, *Quart* 2020, 2, s. 134–149.

12 Wilhelm Engelmann, *Daniel Chodowiecki’s sämtliche Kupferstiche beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern*, Leipzig 1857. Engelmann navazoval především na publikaci Davida Jacobyho, která ovšem zdaleka není tolik podrobná. David Jacoby, *Chodowiecki’s Werke, oder, Verzeichniss sämtlicher Kupferstiche, welche der verstorbene Herr Daniel Chodowiecki, Direktor der Königl. Preuss. Academie der Künste, von 1758 bis 1800 gefertigt, und nach der Zeitfolge geordnet hat*, Berlin 1808.

13 Doplňky k Engelmannovu dílu: Robert Kirsch, *Nachträge und Berichtigungen zu Daniel Chodowieckis sämtlicher Kupferstiche beschrieben von Wilhelm Engelmann. Verzeichnis der nach Chodowieckis*

ausführlichen Erklärungen (Berlin 1907); Julius Vogel, *Anton Graff: Bildnisse von Zeitgenossen des Meisters in Nachbildungen der Originale* (Leipzig 1898).

19 Charlotte Steinbrucker, ed., *Daniel Chodowiecki: Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen*, Bd. 1, (Berlin 1919); Eadem, *Chodowiecki, Daniel, Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff* (Berlin – Leipzig 1921); Eadem, *Briefe Daniel Chodowieckis an die Gräfin Christiane von Solms-Laubach*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 250 (Strassburg 1928).

20 Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 19. From further editions related to Chodowiecki that deserve attention, see, e.g.: Theodor Apel, *Drei Briefe Leipziger Künstler an Daniel Chodowiecki* (Leipzig 1923); Annegret Janda, “Schriftliche Quellen zur bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Sammlung der Künstlerbriefe in der National-Galerie der Staatlichen Museen zu Berlin,” *Forschungen und Berichte* 20, 1980, 421–450.

21 Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 19.

22 In a note at the end of the publication, the author states that the volume should have included letters until the end of 1787; however, because of paper shortage caused by war, it was necessary to end with the letters from 1786 and include the other letters in the next volume. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 497.

23 According to Charlotte Steinbrucker, the difficult period circumstances and the large scope of the second volume prevented its publication, *Chodowiecki* (note 19), V.

24 Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 20.

25 Rudolf Focke, *Chodowiecki und Lichtenberg* (Leipzig 1901), XI.

26 Engelmann (note 12), XI.

27 A note on the reverse of the letter reads: “an Becker? an Zingg?”

28 For further details about Zingg, see, e.g., Rudolf Vierhaus, *Deutsche biographische Enzyklopädie, Bd. 10, Thibaut-Zycha* (Munich 1999), 674.

29 Karl August Böttiger, “Wilhelm Gottlieb Becker. Eine biografische Skizze,” *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1813, no. 150 (24 Jun), 597–598; no. 151 (25 Jun), 602–603; no. 152 (26 Jun), 605–607; no. 153 (27 Jun), 611–612; Charlotte Steinbrucker, “Daniel Chodowiecki und Wilhelm Gottlieb Becker. Unter Benutzung von unveröffentlichten Briefen,” *Ostdeutsche Monatshefte* 23, no. 1, 1932, 55–58; Walther Killy, *Deutsche biographische Enzyklopädie, Bd. 2, Bohacz-Ebhardt* (Munich 1999), 382. Thus far, the most detailed information about Becker’s life, work, and contacts has been provided by Anna Ananieva and Rolf Haaser, “Wilhelm Gottlieb Becker 1753–1813. Ein Publizist geselliger Unterhaltung auf dem Weg zur Eleganz,” in: *Auf der Schwelle zur Moderne: Szenarien von Unterhaltung zwischen 1780 und 1840, Vier Fallstudien*, Bd. 1, eds. Anna Ananieva, Dorothea Böck and Hedwig Pompe (Bielefeld 2015), 265–424.

30 Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 1.

31 Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 1.

32 Ibid., 104, letter no. 34, 19 Aug 1786.

33 Ibid., 112, letter no. 35, 9 Jan 1787.

34 Ibid., 175–176, letter no. 45, 4 May 1793.

35 Stübel (note 15), 37; Engelmann (note 12), 396, cat. no. 742.

36 However, Anna Ananieva assumes that Chodowiecki and Becker’s first encounter in person occurred as late as

Zeichnungen von andern Künstlern angefertigter Kupferstiche und Verzeichnis der Kupferstiche Gottfried und Wilhelm Chodowieckis, Leipzig 1906; Chodowiecki (cit. v pozn. 6), s. 12.

14 Sveštarov Šimat (cit. v pozn. 6), s. 15.

15 Moritz Stübel (ed.), *Chodowiecki in Dresden und Leipzig: das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773*, Dresden 1920², s. 13; Schmidt (cit. v pozn. 11), s. 130; Schultz-Wróblewska (cit. v pozn. 11).

16 Märker (cit. v pozn. 11), s. 168: „...besuchte ich... Dresden und Leipzig, wo ich viele edle und geschickte Männer fand, die ich schon durch Korrespondenz, aber nicht alle von Gesicht kannte.“

17 Ibidem.

18 Wolfgang Felix von Oettingen, *Daniel Chodowieckis Handzeichnungen. Ausgewählt sowie mit einer einleitenden Studie und ausführlichen Erklärungen*, Berlin 1907; Julius Vogel, *Anton Graff: Bildnisse von Zeitgenossen des Meisters in Nachbildungen der Originale*, Leipzig 1898.

19 Charlotte Steinbrucker (ed.), *Daniel Chodowiecki: Briefwechsel zwischen ihm und seinen Zeitgenossen*, Bd. 1, 1736–1786, Berlin 1919; Eadem, *Chodowiecki, Daniel, Briefe Daniel Chodowieckis an Anton Graff*, Berlin–Leipzig 1921; Eadem, *Briefe Daniel Chodowieckis an die Gräfin Christiane von Solms-Laubach*, Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 250, Strassburg 1928.

20 Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 19. Z dalších edic vztahujících se k Chodowieckému lze ještě upozornit například na: Theodor Apel, *Drei Briefe Leipziger Künstler an Daniel Chodowiecki*, Leipzig 1923; Annegret Janda, *Schriftliche Quellen zur bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Sammlung der Künstlerbriefe in der National-Galerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte* XX, 1980, s. 421–450.

21 Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 19.

22 V poznámce v závěru publikace autorka uvádí, že svazek měl obsahovat původně dopisy až do konce roku 1787, ovšem kvůli omezením v oblasti papíru způsobeným válečnými událostmi, bylo nutné svazek ukončit dopisy z roku 1786 a ostatní listy zařadit do dalšího dílu. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 497.

23 Podle Charlotte Steinbrucker nebylo možné za obtížných soudobých podmínek vzhledem k velkému rozsahu plánovaného druhého svazku edice uvažovat o vydání. Steinbrucker, *Chodowiecki* (cit. v pozn. 19), s. V.

24 Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 20.

25 Rudolf Focke, *Chodowiecki und Lichtenberg*, Leipzig 1901, s. XI.

26 Engelmann (cit. v pozn. 12), s. XI.

27 Na rubu dopisu poznámka: „an Becker? an Zingg?“

28 Podrobněji k jeho osobě například Rudolf Vierhaus, *Deutsche biographische Enzyklopädie, Bd. 10, Thibaut-Zycha*, München 1999, s. 674.

29 Karl August Böttiger, Wilhelm Gottlieb Becker. Eine biografische Skizze, *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1813, č. 150 (24. 6.), s. 597–598; č. 151 (25. 6.), s. 602–603; č. 152 (26. 6.), s. 605–607; č. 153 (27. 6.), s. 611–612; Charlotte Steinbrucker, Daniel Chodowiecki

1796 during Becker's journey to Berlin. Ananieva (note 29), 378.

37 Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 175–176, letter no. 45, 4 May 1793.

38 Ibid., 178–179, letter no. 46, 1793.

39 Appendix: Edition of the Letter by Daniel Chodowiecki to Wilhelm Gottlieb Becker (hereinafter "Edition"), pag. 1.

40 Ibid., pag. 6: "ein wahrer Schatz."

41 Ibid., pag. 7.

42 At that time, the first list of Chodowiecki's engravings and etchings already existed; it was published in Meusel's *Miscelaneen* in 1779, Meusel (note 11), Verzeichniß aller Chodowieckischen Kupferstiche, 15–43, the same as the artist's first (auto)biography, Daniel Chodowiecki von ihm selbst, 3–14, 15.

43 Engelmann (note 12), VIII–IX.

44 Edition, pag. 3–4.

45 "Er geht mit dem Gedanken um einen raisonnirten Catalogum von meines sämtlichen raddirten Arbeiten zu machen, und ich glaube gewiss, dass er gut werden würde, und dennoch hab ich ihm davon abgerathen, denn es ist wahrlich eine schwehre Arbeit." Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 175–176, letter no. 45, 4 May 1793.

46 Edition, pag. 2.

47 Ibid.

48 Engelmann also records a version described by Chodowiecki, owned by the Berlin Academy of Fine Arts. Engelmann (note 12), 37.

49 Edition, pag. 3. For more on the individual etchings, see the footnotes of the Edition.

50 Ibid., pag. 4–5.

51 Engelmann (note 12), 50. The catalogue does not include this version described by Chodowiecki. For more detailed information about the works regarded by Chodowiecki as rare, see the footnotes of the Edition.

52 Stübel (note 15), 38.

53 "Tittel Kupfer. Leute die lesen, spazieren, tanzen etc." Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 184, letter no. 47, 24 Oct 1795.

54 In 1805, Becker sold his collection of Chodowiecki's works, including 250 drawings, for 1,600 thalers. Max Lossnitzer, "Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) und seine Kunstsammlungen," *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, no. 2, 1912, 21–26, here 25.

55 Steinbrucker, *Chodowiecki* (note 19), 133–134, letter no. 81, 15 Feb 1794.

56 Ibid.

57 Ibid., 158, letter no. 98, 1796.

58 Ibid., 133–134, letter no. 81, 15 Feb 1794; 166, letter no. 103, 23 Oct 1796 and 190–192, letter no. 121, undated or 1799. Similarly, Becker's collection of artworks is mentioned in letters sent by Graff to Chodowiecki during 1786–1796, although information about them can be found only in the list of Chodowiecki's letters that was held by Engelmann's heirs. Steinbrucker, *Chodowiecki* (note 19), VI.

59 For the photographs from Chodowiecki's letters sent to Becker, see Steinbrucker, *Chodowiecki* (note 19), figs. on 112, 118, 128, 160, 176, 192. Steinbrucker dedicated at least a shorter study to the correspondence between Chodowiecki and Becker. Steinbrucker (note 29). The letters are deposited, e.g., in Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Correspondence from

und Wilhelm Gottlieb Becker. Unter Benutzung von unveröffentlichten Briefen, *Ostdeutsche Monatshefte* XIII, 1932, č. 1, s. 55–58; Walther Killy, *Deutsche biographische Enzyklopädie, Bd. 2, Bohacz-Ebhardt*, München 1999, s. 382. Dosud nejpodrobněji o Beckerově životě, díle a kontaktech: Anna Ananieva – Rolf Haaser, Wilhelm Gottlieb Becker 1753–1813. Ein Publizist geselliger Unterhaltung auf dem Weg zur Eleganz, in: Anna Ananieva – Dorothea Böck – Hedwig Pompe (ed.), *Auf der Schwelle zur Moderne: Szenarien von Unterhaltung zwischen 1780 und 1840, Vier Fallstudien*, Bd. 1, Bielefeld 2015, s. 265–424.

30 Steinbrucker, *Briefe* (cit. v pozn. 19), s. 1.

31 Ibidem, s. 102, dopis č. 33, 27. 6. 1786.

32 Ibidem, s. 104, dopis č. 34, 19. 8. 1786.

33 Ibidem, s. 112, dopis č. 35, 9. 1. 1787.

34 Ibidem, s. 175–176, dopis č. 45, 4. 5. 1793.

35 Stübel (cit. v pozn. 15), s. 37; Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 396, č. kat. 742.

36 Anna Ananieva však předpokládá, že k prvnímu osobnímu setkání Chodowieckého a Beckera došlo až v roce 1796 u příležitosti Beckerovy cesty do Berlína. Ananieva (cit. v pozn. 29), s. 378.

37 Steinbrucker, *Briefe* (cit. v pozn. 19), s. 175–176, dopis č. 45, 4. 5. 1793.

38 Ibidem, s. 178–179, dopis č. 46, 1793.

39 Příloha: Edice dopisu Daniela Chodowieckého pro Wilhelma Gottlieba Beckera (dále jen Edice), pag. 1.

40 Ibidem, pag. 6: „ein wahrer Schatz“.

41 Ibidem, pag. 7.

42 V té době již existoval první seznam Chodowieckého rytin a leptů, který vyšel v roce 1779 v Meuselových *Miscelaneích*, Meusel (cit. v pozn. 11), Verzeichniß aller Chodowieckischen Kupferstiche, s. 15–43, stejně jako první (vlastní) umělcův životopis, Daniel Chodowiecki von ihm selbst, s. 3–14, 15.

43 Engelmann (cit. v pozn. 12), s. VIII–IX.

44 Edice, pag. 3–4.

45 „Er geht mit dem Gedanken um einen raisonnirten Catalogum von meines sämtlichen raddirten Arbeiten zu machen, und ich glaube gewiss, dass er gut werden würde, und dennoch hab ich ihm davon abgerathen, denn es ist wahrlich eine schwehre Arbeit.“ Steinbrucker, *Briefe* (cit. v pozn. 19), s. 175–176, dopis č. 45, 4. 5. 1793.

46 Edice, pag. 2.

47 Ibidem.

48 Engelmann zachycuje i Chodowieckým popsanou verzi, která se nacházela v majetku berlínské akademie výtvarných umění. Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 37.

49 Edice, pag. 3. K jednotlivým leptům podrobněji v poznámkovém aparátu edice.

50 Ibidem, pag. 4–5.

51 Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 50. Katalog tuto verzi popsanou Chodowieckým neuvádí. Podrobněji k dílům, která Chodowiecki považoval ze svého oevvru za vzácná, v poznámkách u edice.

52 Stübel (cit. v pozn. 15), s. 38.

53 „Tittel Kupfer. Leute die lesen, spazieren, tanzen etc.“ Steinbrucker, *Briefe* (cit. v pozn. 19), s. 184, dopis č. 47, 24. 10. 1795.

54 Becker v roce 1805 prodal svou sbírku

Wilhelm Gottlieb Becker to Daniel Chodowiecki. Sign.: Mscr. Dresd. App. 39. Some of the letters that appeared at auctions can also be identified, e.g., Chodowiecki's letter to an unknown art lover in Dresden (possibly Becker) from 8 Mar 1793 and a letter to W. G. Becker from 1 Mar 1797. C. G. Boerner, Auktions-Institut, Kunst- und Buchantiquariat, *Leipziger Kunstauction von C. G. Börner: Katalog eines beinahe vollständigen Werkes von Daniel Chodowiecki in fast durchgängig frühesten Plattenzuständen und ausgezeichneten breitrandigen Abdrücken: darunter Seltenheiten ersten Ranges; Autographen des Künstlers, gebundene Kalender und Werke, Handzeichnungen; Versteigerung zu Leipzig: Dienstag, den 21. und Mittwoch, den 22. Oktober 1902* (Leipzig 1902), 1, here nos. 1 and 2, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boerner1902_10_21/0007/image,info. Three of Chodowiecki's letters to Becker: the first dated 26 Jan 1794, the second without a more precise date from 1794, and the third from 9 Mar 1797. Amsler und Ruthardt, *Das radierte Werk von Daniel Chodowiecki: fast vollständig in vorzüglichen alten Abdrücken, darunter Ätzdrucke, Probedrucke und die grossen Seltenheiten, Handzeichnungen, eigenhändige Briefe insbesondere die umfangreiche Korrespondenz an die Gräfin von Solms-Laubach; Versteigerung zu Berlin 27. Oktober* (Berlin 1903), 49, nos. 1329, 1330 and 1331, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/amsler_ruthardt1903_10_27/0055/image,info. Chodowiecki's letters to Becker from 13 May 1796 and 25 May 1797. Leo Liepmannsohn, *Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern, bildenden Künstlern, Schauspielern und historischen Persönlichkeiten: Versteigerung am 21. und 22. November 1930* (cat. no. 60), (Berlin 1930), 98, nos. 688 and 689, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/liepmannsohn1930_11_21/0103/image,info. The given pages were accessed 26 May 2022.

60 Engelmann (note 12), VIII-IX.

61 Ivan Štoviček et al., *Žasady vydávání novověkých historických pramenů z období od počátku 16. století do současnosti* (Prague 2002).

62 Some of Chodowiecki's letters to Becker included small and large drawings (note 59). For some reason, in the given letter, Becker objected to the inclusion of drawings in letters, as can be understood from Chodowiecki's response. Nevertheless, drawings continued to appear in later letters. On the other hand, in a letter from 19 Dec 1793, Becker thanked Chodowiecki for his drawings that were "a beautiful artistic post scriptum," adding he was always pleased whenever he looked at them. Ananieva (note 29), 382.

63 I.e. the fascicles published by Johann Georg Meusel (1743–1820), first during 1779–1787 under the title *Miscellaneen artistischen Inhalts* followed by *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber* in 1788–1794. For more, see *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 21, (Leipzig 1885), 541–544 (Hans-Otto Keunecke as the author of the entry).

64 The repeatedly mentioned painter Anton Graff.

65 Franz Balthasar Schönberg von Brenkenhoff (1723–1780), a Prussian officer and chief war and finance councillor. Steinbrucker, *Chodowiecki* (note 19), 119, letter no. 72, 2 Jun 1793. Engelmann (note 12), 206, no. 393: *Titel-Kupfer zu Westphal's Portrait. Zweiter Theil*; 1781.

66 Engelmann (note 12), 218–219, no. 419: *12 Blätter zur Lanassa von Karl Mart. Plümicke*; 1782.

67 Most likely Frederick Augustus II (1696–1763), Elector of Saxony and future King of Poland August III, or one of his sons.

Chodowieckého prací, včetně 250 kreseb, za 1600 tolarů. Max Lossnitzer, Herzog Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) und seine Kunstsammlungen, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1912, č. 2, s. 21–26, zde s. 25.

55 Steinbrucker, *Chodowiecki* (cit. v pozn. 19), s. 133–134, dopis č. 81, 15. 2. 1794.

56 Ibidem.

57 Ibidem, s. 158, dopis č. 98, 1796.

58 Ibidem, s. 133–134, dopis č. 81, 15. 2. 1794; s. 166, dopis č. 103, 23. 10. 1796 a s. 190–192, dopis č. 121, bez datace nebo 1799. Podobně lze zmínky o Beckerově sbírce uměleckých děl nalézt v dopisech odeslaných naopak Graffem Chodowieckému v letech 1786 až 1796, o nichž ovšem existují informace pouze v soupisu obsahu dopisů Chodowieckého, který byl v držení Engelmannových dědiců. Steinbrucker, *Chodowiecki* (cit. v pozn. 19), s. VI.

59 Fotografie z dopisů Chodowieckého Beckerovi viz Steinbrucker, *Chodowiecki* (cit. v pozn. 19), obr. u s. 112, 118, 128, 160, 176, 192. Vzájemné korespondenci Chodowieckého a Beckera věnovala Steinbrucker ještě alespoň kratší studii. Steinbrucker (cit. v pozn. 29). Dopisy jsou uloženy například v Drážďanech, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Briefe von Wilhelm Gottlieb Becker an Daniel Chodowiecki. Sign.: Mscr. Dresd. App. 39. Identifikovat lze i některé z dopisů, které prošly aukcemi, například Chodowieckého dopis anonymnímu milovníku umění v Drážďanech (snad Beckerovi) ze dne 8. 3. 1793 a dopis W. G. Beckerovi z 1. 3. 1797. C. G. Boerner, Auktions-Institut, Kunst- und Buchantiquariat, *Leipziger Kunstauction von C. G. Börner: Katalog eines beinahe vollständigen Werkes von Daniel Chodowiecki in fast durchgängig frühesten Plattenzuständen und ausgezeichneten breitrandigen Abdrücken: darunter Seltenheiten ersten Ranges; Autographen des Künstlers, gebundene Kalender und Werke, Handzeichnungen; Versteigerung zu Leipzig: Dienstag, den 21. und Mittwoch, den 22. Oktober 1902*, Leipzig 1902, s. 1, zde č. 1 a 2, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/boerner1902_10_21/0007/image,info. Tři Chodowieckého dopisy Beckerovi, datované 26. 1. 1794, bez přesnější datace z roku 1794 a 9. 3. 1797. Amsler und Ruthardt, *Das radierte Werk von Daniel Chodowiecki: fast vollständig in vorzüglichen alten Abdrücken, darunter Ätzdrucke, Probedrucke und die grossen Seltenheiten, Handzeichnungen, eigenhändige Briefe insbesondere die umfangreiche Korrespondenz an die Gräfin von Solms-Laubach; Versteigerung zu Berlin 27. Oktober*, Berlin 1903, s. 49, č. 1329, 1330 a 1331, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/amsler_ruthardt1903_10_27/0055/image,info. Dopisy Chodowieckého Beckerovi ze dne 13. 5. 1796 a 25. 5. 1797. Leo Liepmannsohn, *Autographen von Musikern, Schriftstellern, Gelehrten, Naturforschern, bildenden Künstlern, Schauspielern und historischen Persönlichkeiten: Versteigerung am 21. und 22. November 1930* (katalog. č. 60), Berlin 1930, s. 98, č. 688 a 689, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/liepmannsohn1930_11_21/0103/image,info. Uvedené stránky vyhledány 26. 5. 2022.

- 68** Privy war councillor Johann Julius von Vieth und Golssenau (1713–1784) was an art lover, collector, and Chodowiecki's friend who owned a large library and a well-known collection of engravings. Stübel (note 15), 26.
- 69** Ludwig Siegfried Vitzthum von Eckstädt (1716–1777) who was the warden of the electoral art collections. Judith Matzke, "Ludwig Siegfried Graf Vitzthum," *Vitzthumsche Familienblätter*, no. 16, 2011, 61.
- 70** Jeanne Barez (1726–1785), a member of the French Huguenot colony in Berlin, was Chodowiecki's wife.
- 71** Pierre-François Basan (1723–1797), a French engraver, editor, and dealer of prints. Ulrich Thieme and Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 2, (Leipzig 1908), 591–592; *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime* (Paris 1987), 42–44 (Pierre Casselle as the author of the entry).
- 72** Marginal note.
- 73** Engelmann (note 12), 2–3, no. 1: *Le passe dix oder der Würfler*; 1757.
- 74** Engelmann also describes various versions, see Engelmann (note 12), 3.
- 75** *Ibid.*, 37–38, no. 50: *Die Caravane*; 1768.
- 76** Perhaps Johann Philipp Hagen (1734–1792), a surgeon, Prussian court councillor, and Professor in Berlin. Steinbrucker, *Chodowiecki* (note 19), 109, letter no. 67, 19 Nov 1792.
- 77** Chodowiecki gave the same information in the letter addressed to Anton Graff on 22 Feb 1793, saying that either Schellenberg or Penzel was supposed to make the copy of this first work by Chodowiecki. Engelmann (note 12), 3, note 4.
- 78** Engelmann regarded this described version as a fake impression. Engelmann (note 12), 10, no. 11: *Die beiden sitzenden Damen (Demoiselle Quantin und die Gattin des Künstlers)*; 1758.
- 79** Daniel Berger (1744–1825) or Johann Friedrich Berger, the sons of the engraver Friedrich Gottlieb Berger (1713–1794). Thieme-Becker (note 71), Bd. 3, (Leipzig 1909), 394–395.
- 80** It is a mention about the Viennese library (today Österreichische Nationalbibliothek). For more details, see Friedrich von Bartsch, *Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien: in einer Auswahl ihrer merkwürdigsten Blaetter* (Vienna 1854), 157–158.
- 81** Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806) established a collection in 1775 that later included 30,000 sets of engravings. *ADB*, Bd. 7, (Leipzig 1878), 296–197 (August Beck as the author of the entry). See Lossnitzer for more about his collection (note 54).
- 82** An unidentified collector from Amsterdam.
- 83** Garlieb Helwig Sillem (1728–1801), an art dealer from Hamburg, whom Chodowiecki portrayed with his family. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 333, no. 457. Ulrich Luckhardt, "Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler," in: Ulrich Luckhardt and Uwe M. Schweede, *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933* (Hamburg 2001), 245–246.
- 84** Johann Michael Hudtwalcker (1747–1818), an art dealer and councillor from Hamburg. Oscar L. Tesdorpf, ed., "Mittheilungen aus dem handschriftlichen Nachlaß des Senators Johann Michael Hudtwalcker, geboren
- 60** Engelmann (cit. v pozn. 12), s. VIII–IX.
- 61** Ivan Štoviček a kol., *Zásady vydávání novověkých historických pramenů z období od počátku 16. století do současnosti*, Praha 2002.
- 62** Některé Chodowieckého dopisy Beckerovi obsahovaly drobné i větší kresby (viz pozn. 59). Becker se proti výskytu kreseb v dopisech ve zde uvedeném listu z nějakého důvodu ohradil, jak lze vyčíst z Chodowieckého reakce, nicméně i v pozdějších dopisech se kresby nadále vyskytovaly. Becker naopak v dopise z 19. prosince téhož roku Chodowieckému za kresby jako „krásný umělecký postskript“ děkuje s tím, že ho vždy potěší, kdykoli se na ně podívá. Ananieva (cit. v pozn. 29), s. 382.
- 63** Tj. sešity, které vydával Johann Georg Meusel (1743–1820) nejprve v letech 1779 až 1787 pod názvem *Miscellaneen artistischen Inhalts* a v letech 1788 až 1794 na ně navazující *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*. Podrobněji *Allgemeine Deutsche Biographie (ADB)*, Bd. 21, Leipzig 1885, s. 541–544 (autor hesla Hans-Otto Keunecke).
- 64** Již několikrát zmíněný malíř Anton Graff.
- 65** Franz Balthasar Schönberg von Brenckenhoff (1723–1780), pruský úředník, vrchní finanční a válečný rada. Steinbrucker, *Chodowiecki* (cit. v pozn. 19), s. 119, dopis č. 72, 2. 6. 1793. Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 206, č. 393: *Titel-Kupfer zu Westphal's Portrait. Zweiter Theil*; 1781.
- 66** Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 218–219, č. 419: *12 Blätter zur Lanassa von Karl Mart. Plümicke*; 1782.
- 67** Patrně saský kurfiřt Friedrich August II. (1696–1763), pozdější polský král August III., nebo některý z jeho synů.
- 68** Tajný válečný rada Johann Julius von Vieth und Golssenau (1713–1784) byl milovníkem umění, sběratelem a přítelem Chodowieckého, vlastnil velkou knihovnu a známou sbírku mědirytin. Stübel (cit. v pozn. 15), s. 26.
- 69** Ludwig Siegfried Vitzthum von Eckstädt (1716–1777), který byl správcem kurfiřtských uměleckých sbírek. Judith Matzke, Ludwig Siegfried Graf Vitzthum, *Vitzthumsche Familienblätter* 16/2011, s. 61.
- 70** Manželkou Chodowieckého byla Jeanne Barez (1726–1785), členka francouzské hugenotské kolonie v Berlíně.
- 71** Pierre-François Basan (1723–1797), francouzský rytec, editor a prodejce tisků. Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Leipzig 1908, s. 591–592; *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987, s. 42–44 (autor hesla Pierre Casselle).
- 72** Marginální poznámka.
- 73** Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 2–3, č. 1: *Le passe dix oder der Würfler*; 1757.
- 74** Různé verze popisuje i Engelmann, viz Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 3.
- 75** *Ibidem*, s. 37–38, č. 50: *Die Caravane*; 1768.
- 76** Asi Johann Philipp Hagen (1734–1792), chirurg, pruský dvorní rada a profesor v Berlíně. Steinbrucker,

21. September 1747, gestorben 14 Dec 1818," *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, Bd. 9, 1894, 151–181; Luckhardt (note 83), 230.
- 85** An unidentified person.
- 86** Johann Timotheus Hermes (1738–1821), a German Professor of theology and author living in Wrocław. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 164, no. 208; Hermes, Johann Timotheus, *ADB*, Bd. 12, (Leipzig 1880), 197–198 (Adolf Schimmelpfennig as the author of the entry).
- 87** Johann Friedrich Bause, a German engraver. Johann Georg Keil, *Catalog des Kupferstichwerkes von Johann Friedrich Bause mit einigen biographischen Notizen* (Leipzig 1849).
- 88** Christian Gottlieb Geysler. For more information about him, see Thieme (note 6), Bd. 13, (Leipzig 1920), 514–515; Voit (note 8), 301–302.
- 89** The art dealer Ernst Peter Otto (1724–1799). His portrait painted by Anton Graff and engraved by Johann Friedrich Bause in 1800 has survived. Eduard Trautscholdt, "Zur Geschichte des Leipziger Sammelwesens," in: *Festschrift Hans Vollmer. Aus Anlass seiner fünfzigjährigen Tätigkeit als Mitarbeiter und Herausgeber des Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, ed. Magdalena George (Leipzig 1957), 217–252 (252, note 62); Jan Nicolaisen, "Spiegel der Welt – eine bürgerliche Sammlung niederländischer Malerei im Museum der bildenden Künste Leipzig," in: Jan Nicolaisen, *Niederländische Malerei 1430–1800. Museum der bildenden Künste Leipzig* (Leipzig 2012), 13–14. Otto's collection of prints was auctioned in Leipzig on 29 Aug 1851. *Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung, oder der weiland Herrn Ernst Peter Otto, Kauf- und Handlungsherrn zu Leipzig...*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3800690.image>, accessed 25 May 2022.
- 90** Apparently, Karl Gottfried Winckler (1731–1795), a banker and city councillor from 1778. Trautscholdt (note 89), 222–226; Friedrich Winkler, Anton Graff's Bildnis des Gottfried Winckler, *Berliner Museen* 5, no. 3/4, 1955, 24–26.
- 91** The previously mentioned Anton Graff and Adrian Zingg.
- 92** Carl Ludwig von Oesfeld (1741–1804), a court councillor, topographer, and engineer. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 458, no. 624. For further details, see also M. v. Oesfeld, Oesfeld, Carl Ludwig von, *ADB*, Bd. 24, (Leipzig 1887), 470–472; Winfried Bliss and Carl Ludwig von Oesfeld, *Mitteilungsblatt / Freundeskreis für Cartographica in der Stiftung Preussischer Kulturbesitz* 18, 2005, 6–16.
- 93** The previously mentioned brothers Daniel Berger (1744–1825) and Johann Friedrich Berger.
- 94** Friedrich Maurer (1749–1825), a Berlin-based bookseller and publisher who took over the bookshop of Christian Ulrich Ringmacher in 1781.
- 95** Friedrich Nicolai (1733–1811), a German author, antiquarian, and publisher. Helmut Börsch-Supan, "Bemerkungen zu Friedrich Nicolais Umgang mit der Kunst," in: *Friedrich Nicolai, 1733–1811. Essays zum 250. Geburtstag*, ed. Bernhard Fabian (Berlin 1983), 124–138; Knut Brehm, "Friedrich Nicolai und Daniel Chodowiecki. Bemerkungen zu zwei Berliner Aufklärern," *Jahrbuch des Märkischen Museums* 9, 1983, 92–114; Stefanie Stockhorst, "Friedrich Nicolai (1733–1811). Zum 200. Todestag des Berliner Aufklärers," *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge* 21, no. 1, 2011, 153–159.
- 96** Doctor Palas = August Friedrich Pallas (1731–1812). *Chodowiecki* (cit. v pozn. 19), s. 109, dopis č. 67, 19. 11. 1792.
- 77** Tutěž informaci sdělil Chodowiecki i v dopise Antonu Graffovi ze dne 22. února 1793 s tím, že snad měl kopii tohoto prvního Chodowieckého díla udělat i Schellenberg nebo Penzel. Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 3, pozn. 4.
- 78** Tuto popisovanou verzi považoval Engelmann za falešný otisk. Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 10, č. 11: *Die beiden sitzenden Damen (Demoiselle Quantin und die Gattin des Künstlers)*; 1758.
- 79** Daniel Berger (1744–1825) nebo Johann Friedrich Berger, synové mědirytce Friedricha Gottlieba Bergera (1713–1794). Thieme–Becker (cit. v pozn. 71), Bd. 3, Leipzig 1909, s. 394–395.
- 80** Zde je míněna vídeňská knihovna (dnešní Österreichische Nationalbibliothek). Podrobněji Friedrich von Bartsch, *Die Kupferstichsammlung der K. K. Hofbibliothek in Wien: in einer Auswahl ihrer merkwürdigsten Blaetter*, Wien 1854, s. 157–158.
- 81** Franz Friedrich Anton von Sachsen-Coburg-Saalfeld (1750–1806), v roce 1775 založil sbírku, která později obsahovala na 30 000 kolekcí mědirytin. *ADB*, Bd. 7, Leipzig 1878, s. 296–197 (autor hesla August Beck). K jeho sbírce blíže Lossnitzer (cit. v pozn. 54).
- 82** Blíže neurčený sběratel z Amsterdamu.
- 83** Garlieb Helwig Sillem (1728–1801), obchodník z Hamburku, Chodowiecki jej s rodinou portrétoval. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 333, č. 457. Ulrich Luckhardt, *Kleines Lexikon der Hamburger Kunstsammler*, in: Ulrich Luckhardt – Uwe M. Schweede, *Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933*, Hamburg 2001, s. 245–246.
- 84** Johann Michael Hudtwalcker (1747–1818), obchodník a radní z Hamburku. Oscar L. Tesdorpf (ed.), *Mitteilungen aus dem handschriftlichen Nachlaß des Senators Johann Michael Hudtwalcker, geboren 21. September 1747, gestorben 14. December 1818*, *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte*, Bd. 9, 1894, s. 151–181; Luckhardt (cit. v pozn. 83), s. 230.
- 85** Blíže neurčená osoba.
- 86** Johann Timotheus Hermes (1738–1821), německý profesor teologie a spisovatel žijící ve Vratislavi. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 164, č. 208; Hermes, Johann Timotheus, *ADB*, Bd. 12, Leipzig 1880, s. 197–198 (autor hesla Adolf Schimmelpfennig).
- 87** Johann Friedrich Bause, německý mědirytce. Johann Georg Keil, *Catalog des Kupferstichwerkes von Johann Friedrich Bause mit einigen biographischen Notizen*, Leipzig 1849.
- 88** Christian Gottlieb Geysler. Podrobněji k němu Thieme (cit. v pozn. 6), Bd. 13, Leipzig 1920, s. 514–515; Voit (cit. v pozn. 8), s. 301–302.
- 89** Obchodník Ernst Peter Otto (1724–1799). Dochován je jeho portrét vytvořený Antonem Graffem a vyrytý v roce 1800 Johannem Friedrichem Bausem. Eduard Trautscholdt, *Zur Geschichte des Leipziger Sammelwesens*, in: Magdalena George (ed.), *Festschrift Hans Vollmer. Aus Anlass seiner fünfzigjährigen Tätigkeit als Mitarbeiter und Herausgeber des Thieme-Becker*,

ADB, Bd. 25, (Leipzig 1887), 81 (August Hirsch as the author of the entry). Pallas is mentioned as a collector of books, coins, and medical instruments in: Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Könighchen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend* (Berlin 1786), 788, 827, 831.

97 Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), son of Johann Sebastian Bach (1685–1750), cembalist, composer, and educator. Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 18, letter no. 12, 22 Sep 1781; Annette Richards, “Carl Philipp Emanuel Bach, Portraits, and the Physiognomy of Music History,” *Journal of the American Musicological Society* 66, 2013, 337–339.

98 H. Siewicke, a publisher. Steinbrucker, *Briefe* (note 19), 149, letter no. 89, 14 Oct 1794.

99 Ludwig Wilhelm Chodowiecki (1765–1805), Heinrich Isaak Chodowiecki (d. 1831), *Suzanne Chodowiecka* (1763/64–1819), Jeannette Chodowiecka Papin (1761–1835), Justine Henriette Chodowiecka-Le Coq (1770–1818).

100 An unidentified person.

101 The previously mentioned Johann Caspar Lavater. For further information on him, see *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 13, (Berlin 1982), 746–750 (Wolfgang Proß as the author of the entry); Thomas Kirchner, *Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin* (Tübingen 1997).

102 The aforementioned Johann Rudolph Schellenberg. For further information on him, see Hans Vollmer, ed., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 30, (Leipzig 1936), 20; Brigitte Thanner, Hans-Konrad Schmutz and Armin Geus, *Johann Rudolph Schellenberg der Künstler und die naturwissenschaftliche Illustration im 18. Jahrhundert* (Winterthur 1987).

103 Two families of art dealers from St. Gallen are mentioned – the Hubers and the Gonzebaths. Jean de La Tynna, *Almanach du commerce de Paris, des départements de l'Empire français, et de principales villes du monde* (Paris 1805), 652.

104 Andreas Leonard Möglich (1742–1810), a town decorator in Nuremberg, art dealer, draughtsman, printmaker, and pupil of Johann Justus Preissler (1698–1771) and Johann Eberhard Ihle (1727–1814). Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauern Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 9, (Munich 1840), 339–340.

105 Johann Georg Sulzer (1720–1779), an educator and art theoretician. *NDB*, Bd. 25, (Berlin 2013), 702–703.

106 Probably Duke Peter von Kurland, or Petr Biron (1724–1800), an art patron and owner of the Náchod manor in Bohemia. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 439, no. 595.

107 Johann August Rossmäßler (1752–1783), a painter and engraver. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 282–283, no. 387.

108 Interlinear note.

109 Carl Christian Heinrich Rost (1742–1798), a Leipzig-based publisher and organizer of auctions. *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, 1798, 166–173; Sabine Peinelt, *Vom Suchen und Finden der Natur. Der Leipziger Kunsthändler Carl Christian Heinrich R. und das Sammeln von Landschaftszeichnungen am Ende des 18. Jahrhunderts*, diploma thesis, (Dresden: Technische Universität Dresden, 2013).

110 The aforementioned Johann Wilhelm Meil. For further information on him, see Irmgard Wirth, *Johann Wilhelm*

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1957, s. 217–252 (252, pozn. 62); Jan Nicolaisen, *Spiegel der Welt – eine bürgerliche Sammlung niederländischer Malerei im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in: Jan Nicolaisen, *Niederländische Malerei 1430–1800. Museum der bildenden Künste Leipzig*, Leipzig 2012, s. 13–14. Ottova grafická sbírka se dražila v Lipsku dne 29. srpna 1851. *Catalog der Otto'schen Kupferstichsammlung, oder der weiland Herrn Ernst Peter Otto, Kauf- und Handlungsherrn zu Leipzig...*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3800690.image>, vyhledáno 25. 5. 2022.

90 Patrně Karl Gottfried Winckler (1731–1795), bankéř a od roku 1778 městský radní. Trautscholdt (cit. v pozn. 89), s. 222–226; Friedrich Winkler, Anton Graff's Bildnis des Gottfried Winckler, *Berliner Museen V*, 1955, č. 3/4, s. 24–26.

91 Již zmínění Anton Graff a Adrian Zingg.

92 Carl Ludwig von Oesfeld (1741–1804), dvorní rada, topograf a inženýr. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 458, č. 624. Podrobněji též M. v. Oesfeld, Oesfeld, Carl Ludwig von, *ADB*, Bd. 24, Leipzig 1887, s. 470–472; Winfried Bliss, Carl Ludwig von Oesfeld, *Mitteilungsblatt / Freundeskreis für Cartographica in der Stiftung Preussischer Kulturbesitz XVIII*, 2005, s. 6–16.

93 Výše zmínění bratři Daniel Berger (1744–1825) a Johann Friedrich Berger.

94 Friedrich Maurer (1749–1825), berlínský knihkupec a vydavatel, který v roce 1781 převzal knihkupectví Christiana Ulricha Ringmachera.

95 Friedrich Nicolai (1733–1811), německý spisovatel, antikvář a vydavatel. Helmut Börsch-Supan, *Bemerkungen zu Friedrich Nicolais Umgang mit der Kunst*, in: Bernhard Fabian (ed.), *Friedrich Nicolai, 1733–1811. Essays zum 250. Geburtstag*, Berlin 1983, s. 124–138; Knut Brehm, Friedrich Nicolai und Daniel Chodowiecki. *Bemerkungen zu zwei Berliner Aufklärern, Jahrbuch des Märkischen Museums IX*, 1983, s. 92–114; Stefanie Stockhorst, Friedrich Nicolai (1733–1811). Zum 200. Todestag des Berliner Aufklärers, *Zeitschrift für Germanistik Neue Folge XXI*, 2011, s. 153–159.

96 Doctor Palas = August Friedrich Pallas (1731–1812). *ADB*, Bd. 25, Leipzig 1887, s. 81 (autor hesla August Hirsch). Pallase jako sběratele knih, mincí a lékařských nástrojů uvádí: Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Könighchen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend (Zweyter Band)*, Berlin 1786, s. 788, 827, 831.

97 Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), syn Johanna Sebastiana Bacha (1685–1750), cembalista, skladatel a pedagog. Steinbrucker, *Briefe* (cit. v pozn. 19), s. 18, dopis č. 12, 22. 9. 1781; Annette Richards, Carl Philipp Emanuel Bach, Portraits, and the Physiognomy of Music History, *Journal of the American Musicological Society LXVI*, 2013, s. 337–339.

98 H. Siewicke, vydavatel. Steinbrucker, *Briefe* (cit. v pozn. 19), s. 149, dopis č. 89, 14. 10. 1794.

99 Ludwig Wilhelm Chodowiecki (1765–1805), Heinrich Isaak Chodowiecki († 1831), Suzanne

Meil. *Zeichner und Radierer in Berlin 1733–1805. Eine Sammlung des Berlin-Museums* (Berlin 1970). For more on his collection, see Christoph Frank, “Die Gemäldesammlungen Gotzowsky, Eimbke und Stein. Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges,” in: *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, ed. Michael North (Berlin 2002), 166.

111 The aforementioned Christian Bernard Rode. For further information on him, see Hans Vollmer, ed., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 28, (Leipzig 1934), 455–458. On the collection of Bernard Rode, see Frank (note 110), 167.

112 Johann Christoph Frisch (1738–1815), an engraver. Thieme (note 6), Bd. 12, (Leipzig 1916), 491–493.

113 An unidentified person.

114 The court councillor and municipal judge Christian Ludwig Schmidt. Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend* (Berlin 1786), 848.

115 Interlinear note.

116 The aforementioned Countess Christiane von Solms-Laubach.

117 *Nathan's Head* – an engraving, further unspecified, which was most likely related to the book *Nathan the Wise* by Gotthold Ephraim Lessing from 1779. The engraving *Nathan der Weise* (*Nathan the Wise*), also known as *Toleranz* (*Tolerance*), see Engelmann (note 12), 213, no. 406: *Titel-Vignette zu Becher's Toleranz*; 1781.

118 Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), a painter and engraver, court painter of Augustus III, King of Poland and Elector of Saxony (as Frederick Augustus II). Thieme (note 6), Bd. 6, (Leipzig 1912), 259–262; Petra Schniewind Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy 1712–1774* (Munich 2012).

119 Chodowiecki owned an extensive collection of engravings and paintings, and he benefited from their sale and purchase. Steinbrucker, *Daniel* (note 19), 16. For more details about his collection, see esp. Karl-Heinz Janda, “Daniel Chodowiecki als Sammler,” in: *Festschrift Johannes Jahn zum 22. November 1957* (Leipzig 1958), 293–412; Tamara Schumann, *Illustrator, Auftraggeber, Sammler. Daniel N. Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhundert* (Berlin 1999).

120 They are the following painters and engravers: Raffael Santi (1483–1520), Antonio Allegri da Correggio (1489–1534), Nicolaes Pieterszoon Berchem (1620–1683), Jan Roos (1591–1638), Philips Wouwerman (1619–1668), Salomon Gessner (1730–1788), Giovanni Francesco Barbieri, called Il Guercino (1591–1666), Pietro da Cortona (1596–1669), Carlo Maratta (1625–1713), Abraham Bloemaert (1566–1651), Adriaen van Ostade (1610–1685), Nicolas Poussin (1594–1665), François-Alexandre Verdier (1651–1730), Albrecht Dürer (1471–1528), Govert Flinck (1615–1660), Joseph Werner (1637–1710), Frederic Reclam (1734–1774), Eustache Le Sueur (1617–1655), François Boucher (1703–1770), Gerard de Lairese (1641–1711), Guido Reni (1575–1642), Ciro Ferri (1634–1689), and Georg Philipp Rugendas (1666–1742).

121 Engelmann (note 12), 14–15, no. 16: *Das Studienblatt von achtzehn Figuren*; 1758.

Chodowiecka (1763/64–1819), Jeannette Chodowiecka Papin (1761–1835), Justine Henriette Chodowiecka-Le Coq (1770–1818).

100 Blíže neurčená osoba.

101 Již zmíněný Johann Caspar Lavater. Podrobněji k němu: *Neue Deutsche Biographie (NDB)*, Bd. 13, Berlin 1982, s. 746–750 (autor hesla Wolfgang Proß); Thomas Kirchner, *Chodowiecki, Lavater und die Physiognomiedebatte in Berlin*, Tübingen 1997.

102 Již uvedený Johann Rudolph Schellenberg. K němu více Hans Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 30, Leipzig 1936, s. 20; Brigitte Thanner – Hans-Konrad Schmutz – Armin Geus, *Johann Rudolph Schellenberg der Künstler und die naturwissenschaftliche Illustration im 18. Jahrhundert*, Winterthur 1987.

103 Zde jsou zmíněny dvě obchodnické rodiny ze St. Gallenu – Huberovi a Gonzebathovi. Jean de La Tynna, *Almanach du commerce de Paris, des départements de l'Empire français, et de principales villes du monde XIII*, Paris 1805, s. 652.

104 Andreas Leonard Möglich (1742–1810), městský dekoratér v Norimberku, obchodník s uměním, kreslíř a grafik, žák Johanna Justuse Preisslera (1698–1771) a Johanna Eberharda Ihleho (1727–1814). Georg Kaspar Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauern Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Bd. 9, München 1840, s. 339–340.

105 Johann Georg Sulzer (1720–1779), pedagog, teoretik umění. *NDB*, Bd. 25, Berlin 2013, s. 702–703.

106 Patrně vévoda Peter von Kurland neboli Petr Biron (1724–1800), mecenáš, majitel náhodského panství v Čechách. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 439, č. 595.

107 Johann August Rossmäßler (1752–1783), malíř a rytec. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 282–283, č. 387.

108 Interlineární poznámka.

109 Carl Christian Heinrich Rost (1742–1798), lipský nakladatel a pořadatel aukcí. *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste LXI*, 1798, s. 166–173; Sabine Peinelt, *Vom Suchen und Finden der Natur. Der Leipziger Kunsthändler Carl Christian Heinrich R. und das Sammeln von Landschaftszeichnungen am Ende des 18. Jahrhunderts*, diplomová práce, Technische Universität Dresden, Dresden 2013.

110 Již uvedený Johann Wilhelm Meil. Blíže k němu Irmgard Wirth, *Johann Wilhelm Meil. Zeichner und Radierer in Berlin 1733–1805. Eine Sammlung des Berlin-Museums*, Berlin 1970. K jeho sbírce podrobněji Christoph Frank, *Die Gemäldesammlungen Gotzowsky, Eimbke und Stein. Zur Berliner Sammlungsgeschichte während des Siebenjährigen Krieges*, in: Michael North (ed.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002, s. 166.

111 Již zmíněný Christian Bernard Rode. Podrobněji k jeho osobě Hans Vollmer (ed.), *Allgemeines Lexikon*

- 122 Ibid., 17, no. 20: *Die Dame mit dem Muff*; 1759.
- 123 Ibid., 20, no. 23: *Die vier Damen am Fenster*; 1763.
- 124 Ibid., 18–19, no. 22: *Der grosse l’Hombre-Tisch*; 1763.
- 125 Ibid., 33, no. 47: *Bouquet de Maximes*; 1767.
- 126 Ibid., 40–41, no. 53: *Die neun Einfälle zu Lessing’s Minna von Barnhelm*; 1769.
- 127 Ibid., 38–39, no. 51: *Zwölf Blätter zu Lessing’s Minna de Barnhelm*; 1769.
- 128 Ibid., 39–40, no. 52: *Dieselben 12 Blätter zu Lessing’s Minna von Barnhelm*; 1769.
- 129 Ibid., 62, no. 83: *Die Zelte im Berliner Thiergarten*; 1772.
- 130 Ibid., 50, no. 68: *Romanzoff’s Sieg über die Türken den 1. August 1770 am Kahul*; 1770.
- 131 Ibid., 52–53, no. 70: *Zwei Blätter zu Büffon’s Naturgeschichte. Erster Theil*; 1769.
- 132 Ibid., 57–58, no. 76: *Erstes oder Titelkupfer zu Sulzer’s Theorie, erste Auflage, erster Theil*; 1771.
- 133 Ibid., 58, no. 77: *Titel-Kupfer zu Thom. Abbt, vom Verdienste*; 1771.

- der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 28, Leipzig 1934, s. 455–458. Ke sbírce Bernarda Rodeho viz Frank (cit. v pozn. 110), s. 167.
- 112 Johann Christoph Frisch (1738–1815), rytec. Thieme (cit. v pozn. 6), Bd. 12, Leipzig 1916, s. 491–493.
- 113 Blíže neurčená osoba.
- 114 Dvorní rada a městský soudce Christian Ludwig Schmidt. Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlicher Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend (Zweyter Band)*, Berlin 1786, s. 848.
- 115 Interlinární poznámka.
- 116 Již zmiňovaná hraběnka Christiane von Solms-Laubach.
- 117 *Nathanova hlava* – blíže neurčený lept související s největší pravděpodobností s knihou *Moudrý Nathan* od Gottholda Ephraima Lessinga z roku 1779. Lept *Moudrý Nathan (Nathan der Weise)*, jinak také nazývaný *Tolerance (Toleranz)*, viz Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 213, č. 406: *Titel-Vignette zu Becher’s Toleranz*; 1781.
- 118 Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774), malíř a rytec, dvorní malíř polského krále a saského kurfiřta Augusta III. Polského (Fridricha Augusta II.). Thieme (cit. v pozn. 6), Bd. 6, Leipzig 1912, s. 259–262; Petra Schniewind Michel, *Christian Wilhelm Ernst Dietrich, genannt Dietricy 1712–1774*, München 2012.
- 119 Chodowiecki vlastnil rozsáhlou sbírku rytin a obrazů, z jejichž prodeje a nákupu měl mít též finanční prospěch. Steinbrucker, *Daniel* (cit. v pozn. 19), s. 16. K jeho sbírce podrobněji zejména Karl-Heinz Janda, Daniel Chodowiecki als Sammler, in: *Festschrift Johannes Jahn zum 22. November 1957*, Leipzig 1958, s. 293–412; Tamara Schumann, *Illustrator, Auftraggeber, Sammler. Daniel N. Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhundert*, Berlin 1999.
- 120 Jedná se o následující malíře a rytce: Raffael Santi (1483–1520), Antonio Allegri da Correggio (1489–1534), Nicolaes Pieterszoon Berchem (1620–1683), Jan Roos (1591–1638), Philips Wouwerman (1619–1668), Salomon Gessner (1730–1788), Giovanni Francesco Barbieri, zvaný Il Guercino (1591–1666), Pietro da Cortona (1596–1669), Carlo Maratta (1625–1713), Abraham Bloemaert (1566–1651), Adriaen van Ostade (1610–1685), Nicolas Poussin (1594–1665), François-Alexandre Verdier (1651–1730), Albrecht Dürer (1471–1528), Govert Flinck (1615–1660), Joseph Werner (1637–1710), Frederic Reclam (1734–1774), Eustache L00e Sueur (1617–1655), François Boucher (1703–1770), Gerard de Lairese (1641–1711), Guido Reni (1575–1642), Ciro Ferri (1634–1689), Georg Philipp Rugendas (1666–1742).
- 121 Engelmann (cit. v pozn. 12), s. 14–15, č. 16: *Das Studienblatt von achtzehn Figuren*; 1758.
- 122 Ibidem, s. 17, č. 20: *Die Dame mit dem Muff*; 1759.
- 123 Ibidem, s. 20, č. 23: *Die vier Damen am Fenster*; 1763.
- 124 Ibidem, s. 18–19, č. 22: *Der grosse l’Hombre-Tisch*; 1763.
- 125 Ibidem, s. 33, č. 47: *Bouquet de Maximes*; 1767.
- 126 Ibidem, s. 40–41, č. 53: *Die neun Einfälle zu Lessing’s Minna von Barnhelm*; 1769.

Abstract

The German-Polish printmaker and painter Daniel Chodowiecki (1726–1801) wrote a substantial number of letters throughout his life, a relatively large portion of which has survived and was even published. The addressees of his correspondence were members of the aristocracy, artists, publishers, and collectors, mostly from the German lands. In his correspondence, Chodowiecki, among other things, dealt with his paintings and specific prints. This is also the case with the letter kept in the Archive of the National Gallery in Prague. Who is its addressee? How did this letter get to the Prague institution? These questions and the unique content of Chodowiecki's eight-page letter are dealt with in the study, which includes the letter's entire transcript.

Translated by Lucie Kasíková

127 Ibidem, s. 38–39, č. 51: *Zwölf Blätter zu Lessing's Minna de Barnhelm*; 1769.

128 Ibidem, s. 39–40, č. 52: *Dieselben 12 Blätter zu Lessing's Minna von Barnhelm*; 1769.

129 Ibidem, s. 62, č. 83: *Die Zelte im Berliner Thiergarten*; 1772.

130 Ibidem, s. 50, č. 68: *Romanzoff's Sieg über die Türken den 1. August 1770 am Kahul*; 1770.

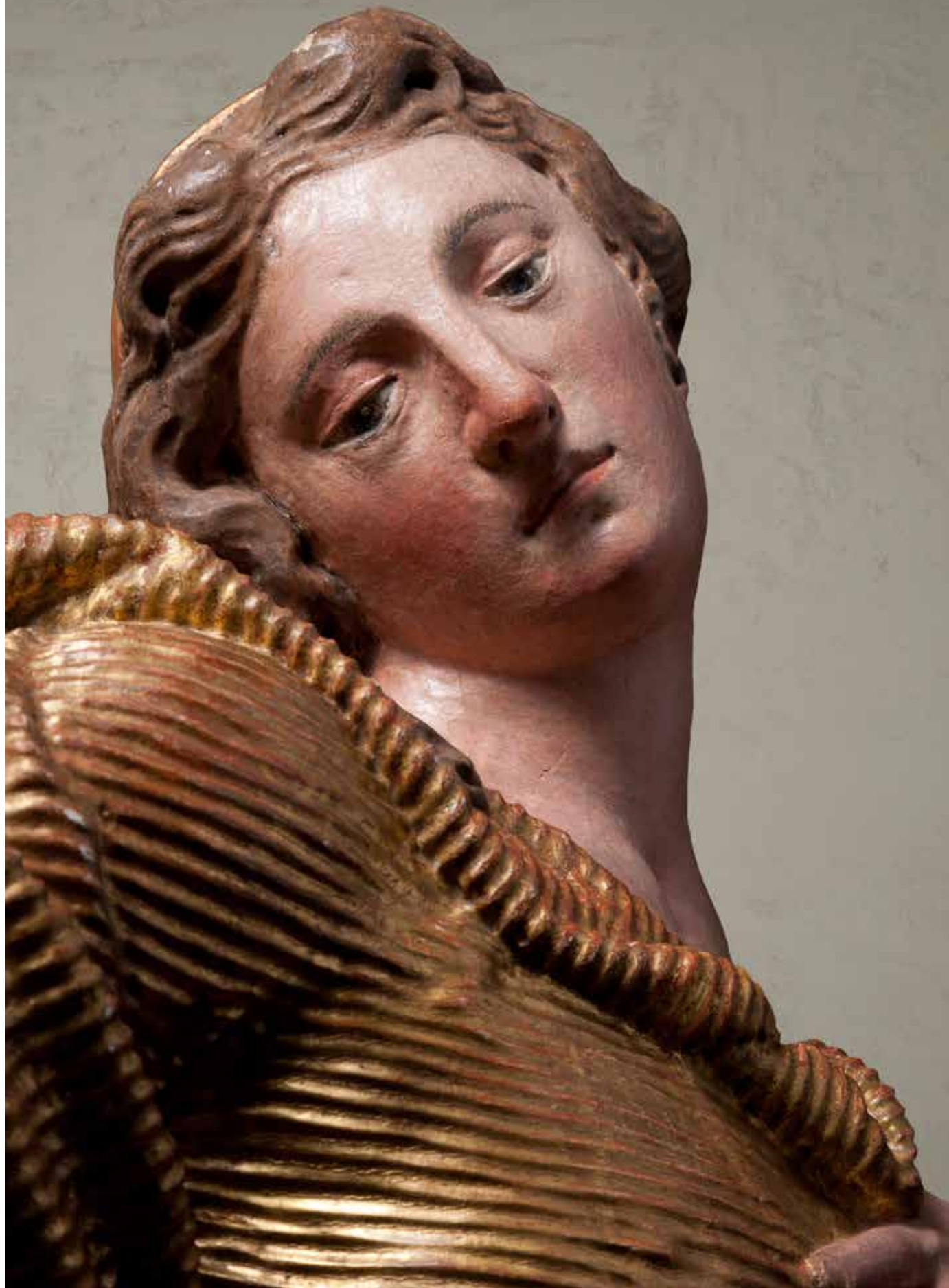
131 Ibidem, s. 52–53, č. 70: *Zwei Blätter zu Buffon's Naturgeschichte. Erster Theil*; 1769.

132 Ibidem, s. 57–58, č. 76: *Erstes oder Titelkupfer zu Sulzer's Theorie, erste Auflage, erster Theil*; 1771.

133 Ibidem, s. 58, č. 77: *Titel-Kupfer zu Thom. Abbt, vom Verdienste*; 1771.

Anotace

Německo-polský grafik a malíř Daniel Chodowiecki (1726–1801) napsal za svůj život značné množství dopisů, z nichž se poměrně početná část dochovala, a dokonce dočkala publikování. Adresáty malířovy korespondence byli příslušníci aristokracie, umělci, nakladatelé i sběratelé, a to převážně z německých zemí. Chodowiecki se v korespondenci věnoval mimo jiné svému malířskému dílu a konkrétním grafickým pracím. Nejinak je tomu i v dopise dochovaném v Archivu Národní galerie v Praze. Komu je adresován? Jakými cestami se tento list do pražské instituce dostal? Těmito otázkami a unikátním obsahem osmistránkového dopisu se zabývá studie, jejíž součástí je edice uvedeného dopisu.



1/

Ignaz Franz Platzer,
Kneeling Adoration Angel
(detail), 1752, linden
wood, polychromed,
98 × 144 × 50 cm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. P 10035

Ignác František Platzer,
Klečící adorující anděl
(detail), 1752, dřevo
lipové, polychromované,
98 × 144 × 50 cm, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. P 10035

The Return of the Lost Angel

TOMÁŠ HLADÍK (†)

The polychromed and richly gilt carving *Kneeling Adoration Angel* comes from the Cemetery Church of Saint Wenceslas in Úterý, which was administered by the Premonstratensian Monastery in Teplá during the Baroque era. The sculpture adorned the side altarpiece of Saint John of Nepomuk, whose complete sculptural decoration was created by the Prague studio of Ignaz Franz Platzer (1717–1787). In addition to another adoration angel and small cherubs, the splendidly equipped altarpiece included the central statue of Saint John of Nepomuk (today in the Teplá Monastery). The angel's classicist proportions and its sublime head in the manner of Georg Raphael Donner (1693–1741) indicate that the artist was trained at the Academy of Fine Arts in Vienna. As was common for a Prague master, the surface of this newly acquired sculpture is not modelled from the outside but instead shaped from the inside. The smooth and soft modelling of the shaped volume is typical, and the added details are created in a very low, almost linear relief. The brilliant modelling of the entire carving testifies to the unique circumstances of this commission. Platzer's workshop had not been established in Bohemia for very long, so a commission for the sculptural decoration of an extraordinarily rich altarpiece was very prestigious for them. The decoration was commissioned by Hieronymus Ambrose, Abbot of Teplá (in office 1741–1767), and completed in 1752.

The figure of the greatest saint of Bohemia in the Baroque era interested Ignaz Franz Platzer throughout his creative life, as evidenced by a large number of his wooden altarpiece sculptures and stone statues of this martyr of the seal of confession. They represent a brand new composition type of Saint John sharply leaning to the side and adoring the Crucifix, which he holds with both hands diagonally in front of his upper

Návrat ztraceného anděla

Polychromovaná a bohatě zlacená řezba *Klečícího adorujícího anděla* pochází z hřbitovního kostela sv. Václava v Úterý, který byl v období baroka spravován klášteřem premonstrátů v Teplé. V interiéru chrámu zdobila řezba boční oltář sv. Jana Nepomuckého, jehož kompletní sochařskou výzdobu pořídila pražská dílna Ignáce Františka Platzera (1717–1787). Součástí skvěle vypraveného oltáře byla – vedle dalšího adorujícího anděla a drobných postav andílků – rovněž ústřední socha Jana Nepomuckého (dnes v klášteře v Teplé). Klasicistní proporce anděla a donnerovský typ jeho ušlechtilé hlavy zřetelně ukazují k umělcovu vyškolení na Akademii výtvarných umění ve Vídni. Jak tomu bylo u pražského mistra obvyklé, není povrch nově získané řezby modelován zvenku, nýbrž vypínán zevnitř. Charakteristická je vyhlazená a měkká modelace vypnutého objemu, na který jsou nasazovány detaily provedené ve velmi nízkém, až lineárně působícím reliéfu. Brilantní modelace celé řezby svědčí o výjimečných okolnostech objednávky. Platzerova dílna tehdy působila v Čechách jen nemnoho let, a proto zřejmě objednávku na sochařskou výzdobu mimořádně bohatého oltáře, zadanou tepelským opatem



torso. First in this group – along with an extant drawing and wooden model – is a stone statue of Saint John of Nepomuk with two little angels, which was situated in front of the façade of the Convent of the Ursuline Sisters in Prague (on today's Národní Street). However, none of the well-known statues was accompanied by such a rich cast of additional figures and has not achieved such an aesthetic impression as the one in the cemetery church in Úterý. At this church, two beautiful heavenly heralds at the bottom of the altarpiece join the principal saint's figure in the central niche. Moreover, the two angels held large gilt cartouches with reliefs representing scenes from the legend of Saint John of Nepomuk, thus remarkably developing the overall ideological context of the altarpiece.

All the more heart-breaking was the fate of this iconic work of art, highly celebrated in its time, at the close of the twentieth century, when most of its original elements were lost due to repeated robberies. The stub of the angel's right arm, which originally held the cartouche mentioned above, gives evidence of the extent of the robbers' vandalism. Later on, the *Kneeling Adoration Angel* appeared on the art market abroad, and in 2012, it was auctioned at the im Kinsky auction house in Vienna, even with the correct name of the artist and the right provenance! The gratitude for the return of Platzer's sculpture to the Czech Republic goes to a private collector who even paid for its restoration. After being lent to the exhibition in the Schwarzenberg Palace of the National Gallery in Prague, the sculpture was declared a cultural monument and registered in the Central List of Cultural Heritage of the Czech Republic under index no. 97113/34-2867. The Czech Ministry of Culture financed the acquisition of this exceptional work for the gallery's collection.

Translated by Lucie Kasíková

Hieronymem Ambrosem (v úřadu 1741–1767) a dokončenou v roce 1752, chápala jako velmi prestižní záležitost.

Ignác František Platzer se postavou největšího světce českého baroka zabíral po celý svůj tvůrčí život, čehož dokladem je dodnes velmi početná řada dřevěných oltářních a kamenných soch mučedníka zpovědního tajemství. Ty reprezentují zcela nový kompoziční typ sv. Jana, který v prudkém vyklonění svého těla adoruje křížifix, přidržovaný oběma rukama v diagonální poloze před horní částí trupu. Na počátku uvedené řady stála – vedle dochované kresby a dřevěného modelu – kamenná socha sv. Jana Nepomuckého provázená dvěma andílky, která byla v roce 1747 osazena před průčelím kláštera pražských voršilek (na Národní třídě). Žádná ze známých realizací ovšem nebyla vybavena tak bohatým doprovodným komparesem a nedosáhla takové estetické působivosti, jaké známe z oltáře v hřbitovním kostele v Úterý. Právě tady ústřední postavu světce ve středové nice retáblu provázeli dva krásní nebeští poslové v jeho spodní části. Oba andělé navíc nesli velké zlatené kartuše s reliéfy se scénami z nepomucké legendy, a dále tak zajímavě rozvíjeli celkový ideový kontext oltáře.

Tím smutnější příběh prožilo toto ve své době proslulé kultovní a umělecké dílo na sklonku minulého století, během něhož bylo při opakovaných krádežích připraveno o většinu původních částí. Jak vandalsky si zloději museli počínat, dokládá pahýl pravé paže anděla, v níž původně spočívala uváděná kartuše. *Klečící adoruující anděl* se později objevil na uměleckém trhu v zahraničí a v roce 2012 byl nabízen aukčním domem im Kinsky ve Vídni, dokonce s přesným určením autora a správnou proveniencí! Za opětovný návrat Platzerovy sochy do České republiky vděčíme soukromému sběrateli, který ji na své náklady nechal také restaurovat. Socha byla po svém zapůjčení do expozice Národní galerie v Praze ve Schwarzenberském paláci prohlášena kulturní památkou a zapsána do Ústředního seznamu kulturních památek České republiky pod rejstříkovým číslem 97113/34-2867. Finanční prostředky na zakoupení tohoto mimořádného díla do galerijních sbírek poskytlo Ministerstvo kultury České republiky.



Acquisition of the Catalogue Raisonné of Pablo Picasso's Works for the Library of the National Gallery in Prague

MARTINA HORÁKOVÁ

In 2022, the Library of the National Gallery in Prague acquired an item for its collection that is fundamental in its significance and scope. A complete thirty-three-volume catalogue of the works of Pablo Picasso (1881–1973) is now available for researchers. The acquisition is all the more valuable for the gallery and its specialists because the current collections contain significant works by Pablo Picasso, donated by Vincenc Kramář (1877–1960), the former director of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts.

Compiled by Christian Zervos (1889–1970), a Greek-French art historian, collector, and publisher, the catalogue raisonné is a comprehensive list of Pablo Picasso's works of art. Unique in its scope and completeness, it is of principal importance for the research of Pablo Picasso's oeuvre and for the given artistic period. The catalogue is a re-edition of the 1932–1978 version on which Christian Zervos worked with Pablo Picasso himself.

Akvizice katalogu raisonné díla Pabla Picassa do fondu knihovny Národní galerie v Praze

V roce 2022 získala knihovna Národní galerie v Praze do svého fondu velmi zásadní dílo, a to jak svým významem, tak i rozsahem. Badatelům je nyní k dispozici kompletní 33svazkový soupisový katalog díla Pabla Picassa (1881–1973). Pro galerii a její odborné pracovníky je akvizice o to významnější, protože ve svých sbírkách vlastní významný soubor děl Pabla Picassa, který získala darem od někdejšího ředitele Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění Vincence Kramáře (1877–1960).



Christian Zervos arrived in Paris in 1918 to study philosophy at Sorbonne University. Starting in 1923, he worked for the art publishing house Albert Morancé where he gained publishing experience. In 1926, he launched the art periodical *Cahiers d'Art revue*, which ran until 1960, and pursued modern French art. The revue's publication was renewed in 2012. The periodical's success led Zervos to open the eponymous gallery and publishing house that focused on monographs of the most illustrious artists of the twentieth century. In 1932, Zervos's publishing house printed the first volume of his lifelong work – Picasso's catalogue raisonné.

In 2013, the Cahiers d'Art Publishing House published thirty-three volumes of Zervos's comprehensive catalogue of Pablo Picasso's works, illustrated with 16,000 reproductions.

Thus far, the complete catalogue has not been represented in the collections of either Czech or European libraries, where only individual volumes can be found. Therefore, acquiring the complete catalogue for the Library of the National Gallery in Prague is of significant benefit to Czech and foreign researchers.

Translated by Lucie Kasíková

Katalog raisonné od Christiana Zervose (1889–1970), řecko-francouzského historika umění, sběratele a vydavatele, je uceleným soupisem díla Pabla Picassa. Jde o soubor jedinečný svým rozsahem a úplností a má zásadní význam pro studium umělecké tvorby Pabla Picassa a pro dané umělecké období. Dílo vychází v doplněné reedici vydání z let 1932 až 1978, na kterém Christian Zervos spolupracoval se samotným Pablem Picassem.

Christian Zervos přišel do Paříže v roce 1918, aby zde na Sorbonně studoval filozofii. Od roku 1923 pracoval v uměleckém nakladatelství Albert Morancé, kde získal zkušenosti s nakladatelskou činností. V roce 1926 založil umělecký časopis *Cahiers d'Art revue*, který vycházel v letech 1926 až 1960 a věnoval se modernímu francouzskému umění. V roce 2012 bylo vydávání revue opět obnoveno. Úspěch při vydávání periodika vedl Zervose k otevření stejnojmenné galerie a nakladatelství zaměřeného na publikování monografií významných umělců 20. století. Zde také v roce 1932 Zervos vydal první svazek svého celoživotního díla – Picassova katalogu raisonné.

Nakladatelství Cahiers d'Art vydalo Zervosův kompletní katalog díla Pabla Picassa v roce 2013 ve 33 svazcích, jež celkově obsahují 16 000 reprodukcí.

Kompletní katalog dosud nebyl zastoupen ani ve fondech knihoven v České republice, ani ve fondech evropských knihoven, kde se nacházejí pouze jednotlivé svazky. Akvizice kompletního díla do fondu knihovny Národní galerie v Praze tak je důležitým přínosem pro české i zahraniční badatele.

The conservation of early printed books from the collection of the Library of the National Gallery in Prague

JANA DŘEVÍKOVSKÁ

MARTINA HORÁKOVÁ

A valuable part of the holdings of the Library of the National Gallery in Prague is an extensive historical collection containing publications, including early printed books, from the original library of the Society of Patriotic Friends of the Arts. Today, the collection of early printed books consists of 145 volumes of rare and unique works covering the period from the middle of the sixteenth century up until 1800. The vast majority of the early printed books in this collection have outstanding graphic decorations. The exquisitely illustrated volumes include examples of German, French and Netherlandish book design. In the collection, we find mainly publications from the field of art theory but also collection catalogues, encyclopaedias, sample books, books of models, and topographical literature.

An essential aspect of the care of the library collection is its protection and permanent preservation for future generations. Books in bad and brittle condition need to be stabilized. The process is always carried out in cooperation with experts (conservators and curators of the collection, librarians) and with an individual approach, depending on the type and degree of damage. In 2022, the conservation of three titles from the library's historical collection was completed. The first was a collection of engravings after famous masters from the Academy of Fine Arts of the Electoral Palatinate in Düsseldorf: *Recueil de desseins gravés d'après les fameux maitres tirés de la collection de l'Academie Electorale Palatine des beaux Arts á Düsseldorf*, Paris 1780. The second was a collection of models for drawings and short theoretical studies containing illustrative copperplate engravings and etchings: Johann Daniel Preißler, *Die durch Theorie erfundene Practic, oder, Gründlich-verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Werken bestens bedienen kan*, Nuremberg 1765. The third volume that has been restored contains biographies of military and political figures, illustrated by engraved portraits: Galeazzo Gualdo Priorato, *Vite, et azioni di personaggi militari, e politici*, Vienna 1674. The condition in which this third item has been preserved is of great interest. It is a book printed in black on handmade

Restaurování starých tisků z fondu knihovny Národní galerie v Praze

Čennou součástí fondu knihovny Národní galerie v Praze je rozsáhlý historický soubor, který obsahuje publikace, včetně starých tisků, z původní knihovny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Sbíрка starých tisků se dnes skládá ze 145 svazků významných a vzácných děl zahrnujících časové období od poloviny 16. století do roku 1800. Převážná většina tisků z této sbírky vyniká svou grafickou výzdobou. Mezi výpravně ilustrované svazky patří tisky reprezentující německou, francouzskou a nizozemskou knižní grafiku. Setkáváme se zde především s publikacemi z oboru teorie umění, dále jsou zastoupeny sbírkové katalogy, encyklopedie, vzorníky, předlohy a topografická literatura.

K důležitým aspektům péče o knihovní sbírky patří jejich ochrana a podpora trvalého uchování pro budoucí generace. U tisků, které jsou stiženy již probíhající degradací, je nutno přistoupit k restaurování. To probíhá vždy ve spolupráci s odborníky a individuálně dle stupně a druhu poškození. V roce 2022 bylo dokončeno restaurování tří titulů z historického fondu knihovny. Jedná se o sbírku rytin podle slavných mistrů Kurfiřtské falcké akademie výtvarných umění v Düsseldorfu z roku 1780: *Recueil de desseins gravés d'après les fameux maitres tirés de la collection de l'Academie Electorale Palatine des beaux Arts á Düsseldorf*, Paris 1780. Dále je to soubor kreslířských předloh a krátkých teoretických studií obsahující ilustrační mědirytiny a lepty: Johann Daniel Preißler, *Die durch Theorie*

Galeazzo Gualdo Priorato,
*Vite, et azioni di personaggi
militari, e politici*, Vienna 1674,
Prague, Library of the
National Gallery in
Prague, shelf mark E836,
acc. no. 547; overall view of
the book before conservation

Galeazzo Gualdo Priorato,
*Vite, et azioni di personaggi
militari, e politici*, Vienna 1674,
Praha, Knihovna Národní
galerie v Praze, sign. E836,
přír. č. 547; celkový pohled
na knihu před restaurováním



paper, published in Vienna in 1674 by the publisher and printer Michael Thurnmayer. The book is protected by the original binding in brown leather decorated with blind tooling. The boards are made from pasteboard. (Fig. 1) The quires of handmade paper were sewn on five double-raised bands. The headbands were most probably sewn as well, but, like both the headcaps, they have not been preserved. The book is divided into chapters devoted to different military or political figures. Originally, there was an engraved portrait of the relevant figure at the beginning of each chapter. The book has not been preserved in its entirety. At present, it contains 368 sheets of handmade paper, 363 of them with printed text. Sixty-eight single engravings of portraits were placed in the front of the book, most of which, as gradually became apparent, were originally part of the book itself. (Fig. 2) During the restoration process, after removing the binding and separating the quires, it was possible to study in detail and with magnification the sewing mechanism and the defects in the handmade paper and to compare them with the preserved engravings. Only one of these engravings has survived in its original size. The others have been trimmed down or torn out of the book and then trimmed to a smaller format. The reverse side of some of the engravings indicates that they had been prepared for display. The versos bear residues of glue and fragments of paper or canvas hinges intended to attach the artworks to a support or into a frame.

It was possible to modify the restoration intention during the restoration process as new information emerged about where the trimmed engravings belonged. So far, only ten engravings have not been found; on the other hand, eight of the sixty-eight engravings were certainly not originally part of this

erfundene Practic, oder, Gründlich-verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstler Zeichen-Werken bestens bedienen kan, Nürnberg 1765. Třetím restaurovaným svazkem jsou životopisy vojenských a politických osobností ilustrované rytými portréty z roku 1674: Galeazzo Gualdo Priorato, *Vite, et azioni di personaggi militari, e politici*, Vienna 1674. Třetí restaurovaný tisk je velmi zajímavý z pohledu stavu dochovaní exempláře. Jedná se o tisk v černé barvě na ručním papíře, tištěný ve Vídni v roce 1674 nakladatelem a tiskařem Michael Thurnmayerem. Kniha je chráněna dobovou slepotiskovou vazbou s lepenkovými deskami, potaženou hnědou teletinou, nebo kozinou. (obr. 1) Složky ručního papíru byly sešity na pět dvojitých pravých vazů. S největší pravděpodobností byly vyšity i kapitálky, které se, stejně jako obě hlavice hřbetu vazby, nedochovaly. Kniha je členěna na jednotlivé kapitoly, které jsou vždy věnovány vojenským a politickým osobnostem. Původně začínaly rytým portrétem dané osobnosti. Kniha je dochována nekompletní, obsahuje 368 listů ručního papíru, z toho 363 listů s tištěným textem. V přední části bylo volně vloženo 68 obrazových příloh, které, jak se postupně prokázalo, ve většině případů patří do knižního bloku. (obr. 2) V průběhu restaurování, po sejmutí knižní vazby a rozešití složek, bylo možné detailněji a ve zvětšení studovat mechanismus šití a stopy defektů ručního papíru ve srovnání s dochovanými rytinami. Pouze jedna z těchto rytin je dochována v původní velikosti. Ostatní jsou oříznuté, nebo vytržené a poté oříznuté do menšího formátu. U některých rytin je z rubové strany patrné, že byly připraveny pro vystavování. Z rubové strany jsou rezidua lepidel



2/
Engravings inserted in front of the book block
Vložené rytiny v přední části knihy



3/
Overall view - Filling the missing areas of paper, state during conservation treatment
Celkový pohled - doplnění chybějících částí papíru, stav v průběhu restaurování



4/

Detail of detached and repaired sheet of an engraving

Detail odtrženého a doplněného listu jedné z rytin



5/ 6/

Detail of a water stain before and after conservation

Stav před restaurováním a po restaurování – detail rytiny



volume. In order to be able to carry out the conservation treatment, it was necessary to compare the volume from the collection of the National Gallery in Prague with other prints of the same book preserved in collections of other institutions. One print is kept in the collection of the National Library of the Czech Republic, and another in the collection of the Österreichische Nationalbibliothek. All three volumes already differed slightly at the time they were produced, with minor differences in the printer's typographical ornaments, the extent, and the content. (Figs. 3, 4)

The book was badly damaged, and the binding had fallen apart. The sewing support and sewing thread had broken, and the individual quires could have fallen out from the book block. During the conservation treatment, the sheets of handmade paper were mechanically cleaned and neutralized in a water bath. (Figs. 5, 6) Tears in the paper were locally mended, and missing parts were filled in with handmade paper. Thin and fragile parts liable to further tearing were locally reinforced with thin Japanese paper. The most time-consuming part of the whole conservation process was ascertaining the original position of the engravings in the book block, repairing them, and filling in the missing areas with handmade paper. Once the book block had been restored to its original sequence of pages, it was sewn again using the original sewing and bound in the restored binding.

a pásky papíru, nebo pásky plátna určené pro připevnění díla k podložce nebo do rámu.

V průběhu restaurování mohl být záměr upraven v souvislosti s nalezením místa, kam rytiny patří. Pouze deset rytin zatím nebylo dohledáno, naopak osm jich přebývá a s jistotou nepatří do tohoto exempláře. Aby bylo restaurování exempláře z fondu Národní galerie v Praze možné, musela být provedena komparace se zachovanými shodnými tisky ze sbírek jiných institucí. Jeden exemplář je uložen ve fondu Národní knihovny České republiky a druhý pochází z fondu Österreichische Nationalbibliothek. Všechny tři exempláře jsou od sebe mírně odlišné již z doby výroby – tiskařskou typografickou výzdobou, rozsahem a také obsahem. (obr. 3, 4)

Celkově byl knižní blok velmi poškozený a vazba knihy se rozpadala. Šití bylo částečně potrhane a jednotlivé složky uvolněné z knižního bloku. V průběhu restaurování byly listy ručního papíru čištěny ve vodní lázni a neutralizovány. (obr. 5, 6) Byly opraveny trhliny papíru a chybějící místa ručního papíru byla doplněna ručně vyrobeným papírem. Tenké a trhající se části byly zpevněny a lokálně podlepeny tenkým japonským papírem. Časově nejnáročnější v celkovém rozsahu restaurování bylo dohledání a doplnění rytin na jejich původní místo. Po zkompletování knižního bloku byl blok opětovně ušit a vsazen do zrestaurované knižní vazby.

Translated by Peter Stephens



1/

Nicolas de Largillierre, *Portrait of Johann Michael von Sporck*, 1719, oil, canvas, 91 × 73 cm, Kuks hospital, National Heritage Institute, inv. no. KU00661/001. Photo: Čeněk Folk, National Gallery in Prague, 2022

Nicolas de Largillierre, *Portrét Jana Michaela Šporcka*, 1719, olej, plátno, 91 × 73 cm, hospitál Kuks, Národní památkový ústav, inv. č. KU00661/001. Foto: Čeněk Folk, Národní galerie v Praze, 2022

Largillierre's Sporck Back in Kuks

MARTINA JANDLOVÁ SOŠKOVÁ

The *Portrait of Johann Michael von Sporck* by the French painter Nicolas de Largillierre (1656–1746) was returned to Kuks Hospital on 10 February 2022 after more than thirty years. (Figs. 1, 2) The painting was stolen from Kuks during a night-time burglary on 26 July 1991, along with other paintings and art objects. In October 2021, the painting, or rather a photograph of it, arrived at the National Gallery in Prague with a request to allow permanent export of the work. Consultations with experts from the National Heritage Institute (Šárka Radostová, Libor Švec) seemed to suggest that what they chanced upon really was the painting that had been missing for many years.

The painting was inspected on 1 November 2021, and the National Gallery in Prague prepared for the examination in close cooperation with the Police of the Czech Republic. It was confirmed that there are scratches and other older damage to the painting, visible to the naked eye, which can also be seen in the archival photographs at the National Heritage Institute. The back of the decorative frame even revealed inventory numbers from Kuks Hospital written in paint. The theoretical possibility that it is the very painting stolen from Kuks Hospital thus became a reality. The owner of the painting, who claims not to know anything about its provenance, immediately handed the work over to the police. The first stage of returning Largillierre's painting to Kuks thus came to an end.

Based on this discovery, the Police of the Czech Republic invited the National Gallery (Martina Jandlová Sošková, Lucie Bobková) to prepare an expert analysis to identify the rediscovered painting with the stolen one. However, the documentary photographs of the front side of Largillierre's portrait, which were available at the National Heritage Institute and

Largillierův Špork zpět v Kuksu

Do hospitálu Kuks byl 10. února 2022 po více než 30 letech navrácen *Portrét Jana Michaela Šporka* od francouzského malíře Nicolase Largillierra (1656–1746). (obr. 1, 2) Obraz byl z Kuksu odcizen během nočního vloupání dne 26. července 1991 spolu s dalšími obrazy a uměleckými předměty. V říjnu 2021 pak obraz, respektive nejprve jeho snímek doputoval do Národní galerie v Praze spolu s žádostí o povolení trvalého vývozu díla. Konzultace s odbornými pracovníky z Národního památkového ústavu (Šárka Radostová, Libor Švec) naznačovaly, že před sebou máme skutečně dlouhá léta nezvěstný obraz.

Prohlídka díla se uskutečnila 1. listopadu 2021 a Národní galerie v Praze na její přípravě úzce spolupracovala s Policií ČR. Potvrdilo se, že jsou na obraze vrypy a další, pouhým okem patrná poškození starého data, viditelná též na dostupných archivních snímcích Národního památkového ústavu. Zadní strana ozdobného rámu dokonce odhalila inventární čísla z hospitálu Kuks psaná barvou. Teoretická možnost, že jde o obraz ukradený v kukském hospitálu, se tak stala skutečností. Majitel obrazu, který o jeho provenienci neměl, podle svých slov, ponětí,



2/

Nicolas de Largillierre, *Portrait of Johann Michael von Sporck* (reverse side), 1719, oil, canvas, 91 × 73 cm, Kuks Hospital, National Heritage Institute, inv. no. KU00661/001.

Photo: Lucie Bobková, National Gallery in Prague, 2022

Nicolas de Largillierre, *Portrét Jana Michaela Šporka* (zadní strana), 1719, olej, plátno, 91 × 73 cm, hospital Kuks, Národní památkový ústav, inv. č. KU00661/001.

Foto: Lucie Bobková, Národní galerie v Praze, 2022

could identify the work, were taken in 1955 (Figs. 3, 4) and 1970. None of the photos thus captured the painting in its current state after the relining (perhaps due to a puncture in the canvas) mentioned in Lubomír Machytka's exhibition catalogue *Malířství 17. a 18. století ve státních zámcích východních Čech* (*Painting of the 17th and 18th Centuries in State Chateaux of Eastern Bohemia*) from 1972. Hence, the relining most likely took place between 1970 and 1972.

A single image of the reverse side of Largillierre's portrait from 1955 documented the original signed canvas stretched on a (now defunct) stretching frame. The signature *peint par N. de Largillierre / 1719* (painted by N. de Largillierre / 1719) was placed in the upper part of the canvas, just like in other Largillierre's paintings of the time. Below it was a sign written in brush strokes by another hand: *Joannes Michael Comes de Sporck / aetatis sua 28 Annorum 1719* (Johann Michael Count von Sporck / aged 28 in 1719) with Sporck's coat of arms above. Since the reverse side currently reveals a new (relined) canvas with copies of the signature, inscription and Sporck's coat of arms, it is virtually impossible to compare them with the above-mentioned archival photograph of the painting's reverse. Given the situation, restorer Lucie Bobková traced the painting's layout and the old defects visible on the front side of the rediscovered painting. (Fig. 5) She then applied the tracing to the old documentary image of the painting's front side and, after flipping it over to create a mirror image, also to the photograph of the painting's reverse side. As expected, it was a perfect fit.

The search for a match between the decorative frame of the discovered painting with Kuks's inventory

jej proto na místě odevzdal policii. První etapa návratu Largillierrova díla zpátky do Kuksu se tak uzavřela.

Na základě tohoto odhalení vybídla Policie ČR Národní galerii (Martina Jandlová Sošková, Lucie Bobková) ke zpracování odborné analýzy ztotožňující znovuobjevené dílo s dílem odcizeným. Dokumentační snímky přední strany Largillierrova portrétu, které byly v Národním památkovém ústavu k dispozici a o něž bylo možné ztotožnění opřít, však byly pořízeny v roce 1955 (obr. 3, 4) a 1970. Žádný z nich tak nezachycoval obraz v jeho současném stavu, tedy po rentoaláži (snad v důsledku proražení plátna), kterou zmiňuje výstavní katalog Lubomíra Machytka *Malířství 17. a 18. století ve státních zámcích východních Čech* z roku 1972. Rentoaláž tedy pravděpodobně proběhla v letech 1970 až 1972.

Jediný snímek zadní strany Largillierrova portrétu z roku 1955 dokumentoval originální signované plátno vypnuté na (dnes neexistujícím) vypínacím rámu. Signatura *peint par N. de Largillierre / 1719* (namaloval N. de Largillierre / 1719) byla na plátně umístěna v jeho horní části jako na dalších Largillierrových malbách té doby. Pod ní byl štětčový nápis psaný jinou rukou: *Joannes Michael Comes de Sporck / aetatis sua 28 Annorum 1719* (Johann Michael hrabě Špork / ve věku 28 let roku 1719), nad nímž byl vyobrazen šporkovský erb. Jelikož nyní při prohlídce zadní strany díla vidíme plátno nové (dublované), na němž jsou signatura, nápis i šporkovský erb zkopírovány, nemůžeme je dost dobře porovnat s výše popsaným archivním sním-



3/

Nicolas de Largillierre, *Portrait of Johann Michael von Sporck*, 1719, oil, canvas, 91 × 73 cm, Kuks Hospital, National Heritage Institute, inv. no. KU00661/001. Photo: Olga Hilmerová, 1955, Prague, National Heritage Institute, inv. no. No68585

Nicolas de Largillierre, *Portrét Jana Michaela Šporka*, 1719, olej, plátno, 91 × 73 cm, hospital Kuks, Národní památkový ústav, inv. č. KU00661/001. Foto: Olga Hilmerová, 1955, Praha, Národní památkový ústav, inv. č. N068585



4/

Nicolas de Largillierre, *Portrait of Johann Michael von Sporck* (reverse side), 1719, oil, canvas, 91 × 73 cm, Kuks Hospital, National Heritage Institute, inv. no. KU00661/001. Photo: Olga Hilmerová, 1955, Prague, National Heritage Institute, inv. no. No68585A

Nicolas de Largillierre, *Portrét Jana Michaela Šporka* (zadní strana), 1719, olej, plátno, 91 × 73 cm, hospital Kuks, Národní památkový ústav, inv. č. KU00661/001. Foto: Olga Hilmerová, 1955, Praha, Národní památkový ústav, inv. č. N068585A



5/

Tracing of the outlines and defects of the examined painting applied to the photograph from 1955 (Lucie Bobková, 2021)

Zákres obrysů malby a defektů posuzovaného obrazu aplikovaný na fotografii z roku 1955 (Lucie Bobková, 2021)

numbers KU 20 and KU 661 and its old photographic documentation was just as complicated. A comparison with the 1955 photograph of the painting's reverse revealed that the painting did not have inventory numbers back then. The physical inventory of objects in the collections of the National Heritage Institute often occurred later, not immediately after the actual acquisition of the artwork. Conclusive evidence that it is indeed the original frame of the painting is thus limited to several old defects and a fragment of the original paper label with a partially legible old inventory number N 153, later overwritten by Kuks's KU 661.

Largillier's painting has been lost without a trace for thirty years. If we assume that it is a portrait of Johann Michael von Sporck (we are not aware of any other portraits of the Count to allow for comparison with Kuks's painting), it would be an extraordinary commission in the context of the Czech cultural milieu. Only a handful of similar portraits commissioned by Czech or Moravian nobility from prominent European painters of the time are known today, for instance, *Portrait of Count Maximilian Ulrich von Kaunitz* from Slavkov Chateau, a painting by Largillier's fellow artist Hyacinthe Rigaud.

We have little information about the life of the nephew of Kuks's founder, and the very circumstances surrounding the creation of his portrait give rise to speculation. Unfortunately, Pavel Preiss's assumption (*František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách / Franz Anton von Sporck and Baroque Culture in Bohemia*, 2003, p. 95) that Johann Michael von Sporck visited Paris as part of his Grand Tour when the portrait was made finds no support in any known archival source. After all, such a trip does not correspond with Johann Michael von Sporck's age; he was already 27 then and thus too old to set out on a Grand Tour. On the other hand, historian Jindřich Kolda dated the identifying inscription on the reverse side of the original canvas to approximately the mid-eighteenth century, which is shortly after Johann Michael's death, when a certain continuity preventing a potential mislabelling of the portrait could still be assumed. However, it should also be noted that although the inscription was probably not made later than shortly after Sporck's death, it states his age at the time the portrait was made as 28 instead of 27. Kolda argues that other Kuks's paintings, which are also set in black and gold decorative frames, bear similar inscriptions from the same time as the one on the painting in question. This probably suggests the same provenance of these works of art. Further research will clarify the currently unknown historical connections that might have led to the commission of the portrait by Largillier and reconstruct the subsequent journey of the painting, which was later recorded in Krnsko chateau and, probably from the 1920s onwards, located in the Kuks Hospital. Thanks to fruitful cooperation between the National Gallery in Prague, the National Heritage Institute and the Police of the Czech Republic, which prevented the painting's export and facilitated its return to Kuks, there is no obstacle to such research.

kem zadní strany díla. Restaurátorka Lucie Bobková proto provedla zákres rozvrhu malby i starých defektů, které byly viditelné na přední straně znovuobjeveného obrazu. (obr. 5) Ten posléze aplikovala na starý dokumentační snímek přední strany díla a po stranovém převrácení též na snímek zadní strany kukského obrazu. Dle předpokladu do obou snímků přesně zapadl.

Hledání shody mezi ozdobným rámem objeveného obrazu s kukskými evidenčními čísly KU 20 a KU 661 a jeho starou fotografickou dokumentací bylo obdobně komplikované. Z porovnání se snímkem zadní strany kukského obrazu z roku 1955 vyplynulo, že obraz tehdy evidenčními čísly ještě opatřen nebyl. K fyzické evidenci předmětů v mobiliárních fondech Národního památkového ústavu docházelo často s časovým odstupem od získání uměleckého předmětu. Neoddiskutovatelný důkaz toho, že před sebou máme též původní rám díla, proto představuje pouze několik starých poškození a fragment původního papírového štítku, na němž je dosud částečně čitelné staré číslo N 153, přepsané později kukským KU 661.

Nad Largillierovým obrazem se na celých 30 let zavřela voda. Předpokládáme-li však, že zobrazuje Jana Michaela Šporka (zatím neznáme jiný portrét hraběte, s nímž bychom mohli obraz z Kuksu porovnat), je existence tohoto portréту v českém kulturním prostředí svědectvím o mimořádné zakázce. Obdobných podobizen, které si zájemci z řad české či moravské šlechty objednali u významných evropských malířů své doby, známe jen několik. Zmíňme například *Podobiznu Maxmiliána Oldřicha, hraběte Kounice ze zámku Slavkov*, dílo Largillierova uměleckého souputníka Hyacintha Rigauda.

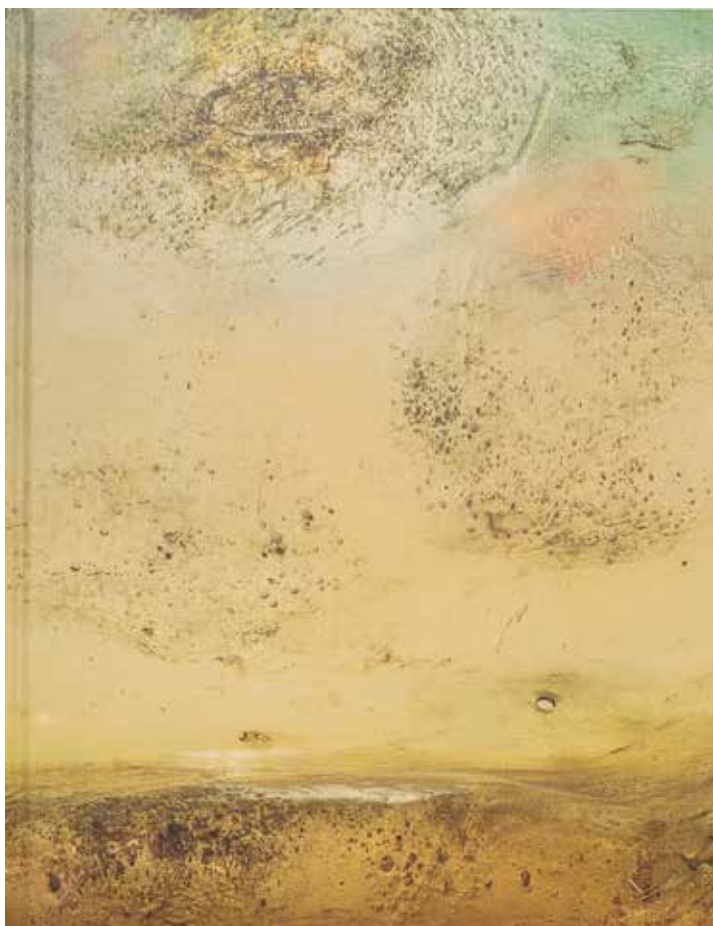
O životě synovce zakladatele Kuksu máme minimum informací a již samotné okolnosti vzniku jeho podobizny vyvolávají otázky. Předpoklad Pavla Preisse (*František Antonín Špork a barokní kultura v Čechách*, 2003, s. 95), že v době vzniku portréту navštívil Jan Michael Špork v rámci své kavalírské cesty Paříž, bohužel nelze v tuto chvíli opřít o žádný archivní pramen. Taková cesta nakonec příliš nekoresponduje ani s věkem Jana Michaela Šporka, kterému bylo v té době již 27 let a překročil tedy věk adeptů kavalírských cest. Na druhou stranu identifikující nápis na zadní straně originálního plátna datuje historik Jindřich Kolda přibližně do poloviny 18. století, tedy do doby nedlouho po smrti Jana Michaela, kdy lze ještě počítat s kontinuitou bránící snad případnému nesprávnému označení portrétu. Je však třeba též konstatovat, že přestože nápis pravděpodobně vznikl nejpozději velmi krátce po Šporkově smrti, uvádí, že Šporkův věk byl v době portrétování 28 namísto 27 let. Obdobnými nápisy, jako je ten na pojednávané malbě, byly v této době podle Koldy označeny také některé další obrazy z Kuksu, které jsou rovněž adjustovány v černožlтых řezaných rámech. Pravděpodobně to ukazují na shodnou provenienci těchto děl. Nejen objasnění dosud neznámých historických souvislostí, které

My last remark concerns the painting itself and its significance in the context of Largillierre's oeuvre. The authenticity of the signature cannot be verified as it was overlaid by a new canvas and even infrared reflectography of the painting's reverse failed to provide irrefutable proof of its existence. However, we know it from the old photograph; its form, the strokes of the letters and the structure of the text correspond to the way in which the painter signed his works at the time. The masterful layout of the nobleman's figure, the careful treatment of the various fabrics of his clothes, especially the velvet jacket and brocade waistcoat, and the design of the buttons, hat and wig all indicate Largillierre's authorship. While some features in Sporck's face betray a rather formal and routine approach, their modelling was done with definite strokes, and their execution is flawless. The painting from Kuks might not have been an exceptional commission for such an accomplished portraitist, but there are only a few comparable works by Largillierre from this period. Given its dramatic fate, Largillierre's rediscovered and authentic painting thus emerges from oblivion to become a significant addition to his oeuvre.

Translated by Martina Neradová

mohly vést ke vzniku Largillierova portrétu, ale též rekonstrukce dalšího putování obrazu, zachyceného posléze na zámku v Krnsku a nejspíše od dvacátých let 20. století v hospitálu Kuks, bude věcí dalších řešerší. Díky úspěšné spolupráci Národní galerie v Praze, Národního památkového ústavu a Policie ČR, která zabránila vývozu díla a vrátila jej do Kuksu, novému bádání nic nebrání.

Poslední poznámka se týká malby samotné a jejího významu v rámci Largillierovy tvorby. Autenticitu signatury nelze ověřit, vzhledem k tomu, že byla překryta novým plátnem a její existenci jednoznačně neprokázal ani snímek infračervené reflektografie zadní strany obrazu. Známe ji však ze staré fotografie; svou podobou, vedením jednotlivých písmen i členěním textu odpovídá způsobu, jakým malíř v této době značil svá díla. Suverénní rozvrh figury šlechtice, pečlivé malířské zpracování rozličných materiálů jeho šatu, zejména sametového kabátce a brokátové vesty, podoba knoflíků, klobouku i paruky svědčí o Largillierově autorství. V typice Šporckovy tváře sice zaznamenáváme určitou formálnost a rutinu, její modelace je však vedena jednoznačnými tahy a ve svém provedení je bezchybná. Obraz z Kuksu možná nepředstavoval pro proslulého portrétistu výjimečnou zakázku, srovnatelných děl z tohoto časového období však najdeme v Largillierově tvorbě jen několik. Znovuobjevená a autentická Largillierova malba se tak z doposud téměř neznámého díla, vzhledem ke svému dramatickému osudu, stává důležitou součástí Largillierovy tvorby.



1/

Book cover of Irena Nývltová -
Radka Šefců - Klára Velíšková, eds.,
Pešánek: Torsos, Prague 2022

Obálka publikace Irena Nývltová -
Radka Šefců - Klára Velíšková (eds.),
Pešánek. Torza, Praha 2022

Pešánek: Torsos – a new book with a unique subject

IRENA NÝVLTOVÁ

RADKA ŠEFCŮ

KLÁRA VELÍŠKOVÁ

In 2022, the National Gallery in Prague released a unique publication *Pešánek: Torsos* (Fig. 1) that, for the first time, presents an interdisciplinary approach to the complex, innovative research and restoration of unique kinetic light sculptures of Zdeněk Pešánek (1896–1965). During 2019–2022, The Pudil Family Foundation sponsored extensive research and restoration of the sculptures *Male and Female Torso* (P 7145) and *Reclining Torso* (P 7146) that were made in 1936 for the Czechoslovak Spa Fountain at the International Exposition of Art and Technology in Modern Life in Paris in 1937 and are currently in the Collection of 19th Century Art and Classical Modernism of the National Gallery in Prague. The two sculptures are made of

Pešánek. Torza – nová publikace s ojedinělým tématem

V roce 2022 Národní galerie v Praze vydala ojedinělou publikaci *Pešánek. Torza* (obr. 1), která významným způsobem poprvé představuje mezioborový přístup při komplikovaném inovativním průzkumu a restaurování jedinečných světelně kinetických plastik Zdeňka Pešánka (1896–1965).

2/

The restoration process. © Zdeněk Pešánek, OOA-S 2022

Průběh restaurování. © Zdeněk Pešánek, OOA-S 2022

various materials – cellulose acetate, paint layers, inorganic composite materials, colourful bulbs, neon tubes, electrical installations, metal structures, and a wooden structure. As a result, special techniques had to be used to research and learn about these exceptional works of art, especially during the unique restoration treatment. (Fig. 2) The experience, procedures, and course of the treatment are presented in the book *Pešánek: Torsos* which is divided into three parts: an art historical segment, followed by a section on restoration, and finally, a natural scientific part.

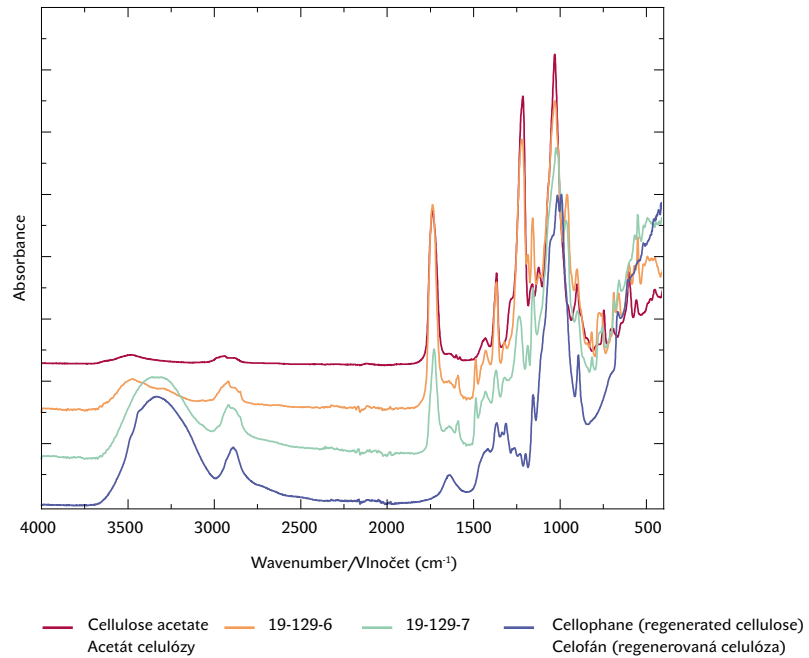
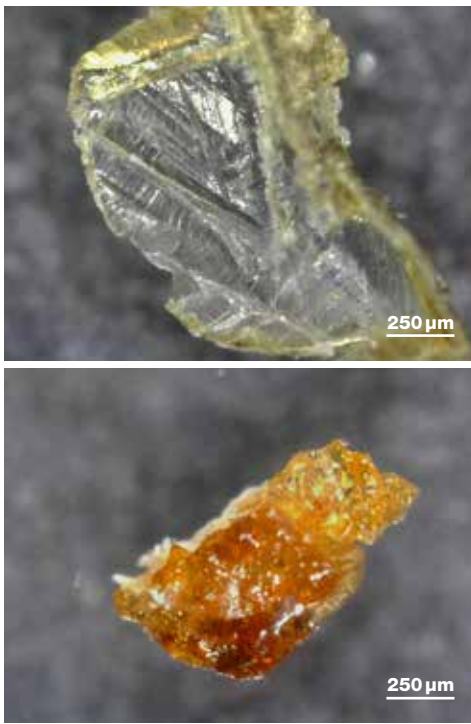
The art historical section informs the reader not only about the original context, circumstances of creation, and display of the kinetic light sculptures of Zdeněk Pešánek in exhibitions, but it is also dedicated to the artist and his early years, training, and namely, the development of his revolutionary experiments during the 1920s when he elaborated his own concept of a new kind of art, kinetic light, which uses artificial light as the primary means of expression as well as new uncommon materials. This concept significantly distinguishes the artist's work from the sculpture of his contemporaries.

The section on restoration chronologically presents the results of extensive restoration research (Fig. 3), the technology of the sculptures' creation, and the restoration process. The chapter on restoration research includes a detailed description of the broad scale of damage, especially the degradation of cellulose acetate sheets used to form the sculptures. Furthermore, the damage to the polychromy and composite inorganic materials on the plinths, the corrosion of metal elements, and the condition of neon tubes, bulbs, and electrical installations are documented.

Díky podpoře Nadace The Pudil Family Foundation v letech 2019 až 2022 proběhl rozsáhlý průzkum a restaurování plastik *Mužské a ženské torzo* (P 7145) a *Ležící torzo* (P 7146) z roku 1936, které byly vytvořeny pro Fontánu československého lázeňství na *Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě* v Paříži v roce 1937 a nyní jsou uloženy ve Sbírce umění 19. století a klasické moderny Národní galerie v Praze. Obě plastiky jsou tvořeny širokou škálou materiálů – acetátem celulózy, barevnými vrstvami polychromie, anorganickými kompozitními materiály, barevnými žárovkami, neonovými trubicemi, elektroinstalacemi, kovovými i dřevěnou konstrukcí. Díky tomu bylo nutno zvolit jedinečné postupy jak při průzkumu a poznání těchto výjimečných výtvarných děl, tak zejména při samotném unikátním restaurátorském zásahu. (obr. 2) Zkušenosti, postupy a průběh těchto prací představuje publikace *Pešánek. Torza*, která je pro přehlednost dělena do tří částí: umělecko-historické, restaurátorské a přírodovědné.

Uměnovědná část seznamuje čtenáře nejen s původním kontextem, okolnostmi vzniku a umístěním v expozicích světelně kinetických plastik Zdeňka Pešánka, ale věnuje se i osobě autora. Jeho tvůrčím počátkům, školení a zejména vývoji jeho převratných experimentů v průběhu dvacátých let 20. století, kdy vypracoval vlastní koncepci nového druhu umění, světelného kinetismu, který využívá umělého světla jako základního výrazového prostředku a také nových neobvyklých materiálů. Tím se výrazně odlišuje od sochařské tvorby svých současníků.

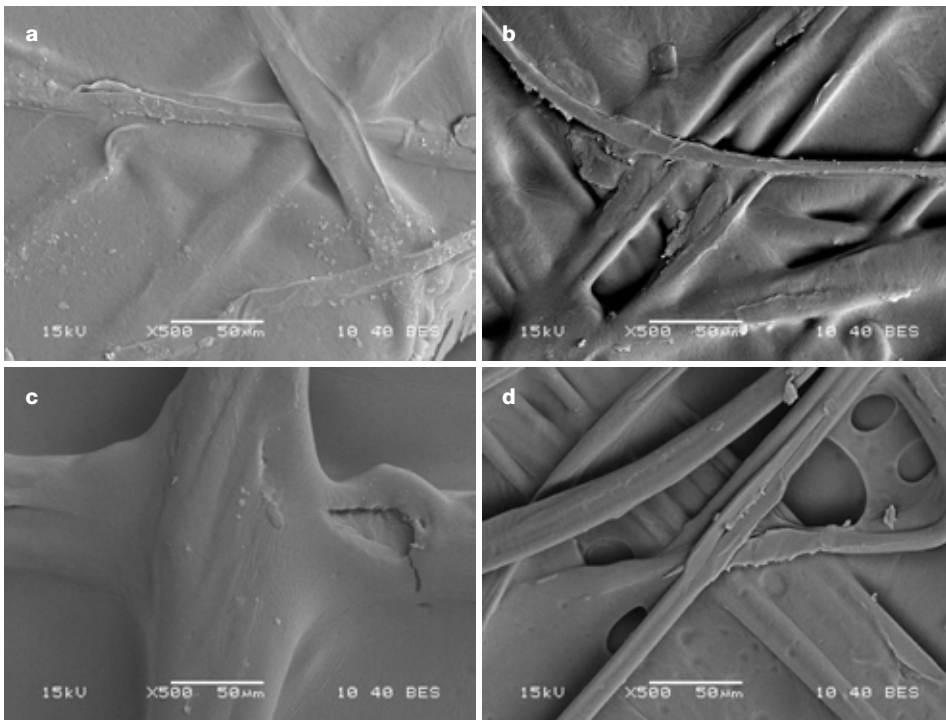
Restaurátorská část postupně představuje výsledky rozsáhlého restaurátorského průzkumu (obr. 3),



4/

Laboratory research results

Výsledky laboratorního průzkumu



5/

Electron microscope documentation of adhesive on backing materials

Dokumentace elektronovým mikroskopem adheziva na podlepových materiálech

Subsequently, the study of the techniques used in creating the sculptures reveals the particular artistic and technological procedures Peřánek applied to achieve the qualities of texture and light in the two works. A significant part of the publication is dedicated to the complicated and, in a way, unique restoration process. This section focuses not only on the basic criteria for forming the plan of the restoration procedure of the *Male and Female Torso* and the *Reclining Torso* but also

techniku vzniku plastik a restaurátorský proces. V rámci kapitoly restaurátorského průzkumu je podrobně popsána široká škála poškození týkajících se zejména degradace plátů acetátu celulózy, z nějž jsou plastiky tvarovány. Rovněž je dokumentováno poškození polychromie, kompozitních anorganických materiálů použitých na plintech, koroze kovových prvků a stav neonových trubíc, žárovek a elektroinstalace.

6/

Illuminated sculptures after restoration. © Zdeněk Pešánek, OOA-S 2022

Osvětlené plastiky po restaurování. © Zdeněk Pešánek, OOA-S 2022

systematically presents the technologies and materials used during the individual steps of the complex restoration treatment, including the recommendation for adequate storage and display conditions. The main measures consisted of stabilizing and consolidating the parts endangered by the loss of sculpted elements and paint layers. Then, all of the surface dirt was removed. After the disassembly, fragile parts were supported by adhesive backing and cracks were saturated by consolidation agents. Locally, the delaminated and substantially bent parts had to be warmed and straightened. The *Reclining Torso* revealed the need to insert a new auxiliary transparent structure to hold and stabilize the damaged part of the right leg while minimally influencing the light properties of the sculpture materials. The technology of 3D imaging and printing was used for this technical structure. During these steps, the light regime of the two sculptures was a significant corrective, which was to be as close as possible to the artist's original intention. This regime was reconstructed based on fragmentarily surviving historical documentation and a broad interdisciplinary approach.

The natural scientific section of the publication is primarily dedicated to identifying the diverse materials

Studium techniky vzniku plastik následně odhaluje jednotlivé výtvarné i technologické postupy, které Pešánek využíval pro dosažení plastických i světelných kvalit obou soch. Významná část publikace prezentuje komplikovaný a svým způsobem jedinečný restaurátorský proces. Jsou uvedena nejen základní kritéria zohledňovaná při formování návrhu postupu restaurování plastik *Mužské a ženské torzo* a *Ležící torzo*, ale zejména jsou systematicky předkládány použité technologie a materiály uplatňující se v každém jednotlivém kroku komplexního restaurátorského zásahu, včetně návrhu na adekvátní úložné a výstavní podmínky. Hlavními kroky byla stabilizace a konsolidace míst, kde hrozilo reálné nebezpečí ztrát jak plastických částí, tak i barevné vrstvy. Následovalo snímání nečistot. Po demontáži bylo přistoupeno k realizaci podlepů adhezivem či prosycení konsolidantem. Lokálně bylo nutné nahřát a vyrovnat delaminované a výrazně zohýbané části. U *Ležícího torza* se prokázalo, že je potřeba vložit novou pomocnou transparentní konstrukci, která by držela a stabilizovala poškozenou část pravé nohy a zároveň minimálně ovlivnila světelné vlastnosti materiálů plastiky. Pro tuto technickou

used for the sculptures. The material research chapter introduces the applied instrumental analytical methods, emphasizing the specifics of synthetic polymer analysis. Complex research defined the composition of the polymer material, including the used plasticizers. Based on the results, the ongoing degradation processes could be described. In addition to the original material, other synthetic polymers used for later repairs were identified. (**Fig. 4**) Their variety made it possible to distinguish several stages of repairs. The research further focused on describing the stratigraphy and identifying pigments in the paint layers and plinth materials.

The following segment deals with the production, properties, and degradation of cellulose acetate, and especially its historical use in artistic practice. In the past, cellulose acetate had a broad application in the serial production of daily objects, the industrial sector, for technological works when making sample books, natural history exhibits, and instruction tools. Its specific beauty and optical qualities were utilized in design products and unique art objects of world cultural heritage. The most significant works include those made by László Moholy-Nagy, the iconic works of the sculptor Naum Gabo, and objects by Marcel Duchamp. In this context, the use of cellulose acetate is also presented in the case of the unprecedented sculptures of Zdeněk Pešánek.

The final chapter deals with the basic experimental tests of adhesives and backing materials that were subsequently used to restore mechanical damage of modelled cellulose acetate plates of both local and overall character. The experiment was conducted to provide basic information about the behaviour of backing materials and adhesives in connection with cellulose acetate and to find the most suitable system of reinforcing fragile parts, which would stabilize minor defects as well as more extensive damage. It was necessary to consider the character of the sculpture, which works with a penetrating light effect, and to verify the compatibility of the individual materials with the degrading cellulose acetate. Seventeen backing materials with different chemical compositions and optical and physicochemical properties were selected for the experiments, as well as woven and non-woven textiles, various types of paper and foil in combination with nine adhesives of various concentrations that were applied on cellulose acetate sheets. Samples of these materials were used for artificial ageing tests. (**Fig. 5**) The basic published data evaluates the process leading to the selection of appropriate backing material and adhesive.

Because of the material composition and service requirements of the *Reclining Torso* and *Male and Female Torso* in the exhibition area, the restoration procedure required the collaboration of experts. Their results are presented at the end of the publication in short essays focused on 3D imaging, 3D printing, electronics research for the operation of lights, and measuring with a thermal imaging camera.

By choosing a synthetic polymer material, Zdeněk Pešánek created extraordinary works of modern art of

konstrukci byla využita 3D technika snímání a tisku. Při prováděných krocích byl významným korektivem světelný režim obou plastik, který se měl maximálně přiblížit k původním záměrům autora. Tento režim byl rekonstruován na základě fragmentárně doložitelné historické dokumentace a širokého mezioborového přístupu.

V přírodovědné části publikace je vzhledem k různorodé skladbě použitých materiálů významná část věnována jejich identifikaci. Kapitola materiálového průzkumu představuje použité instrumentální analytické metody s důrazem na specifika analýzy syntetických polymerů. Komplexním průzkumem bylo definováno složení polymerního materiálu včetně použitých změkčovadel. Na základě výsledků bylo možné také popsat probíhající degradační procesy. Vedle originálního materiálu byly identifikovány další syntetické polymery použité při pozdějších opravách. (**obr. 4**) Jejich rozmanitost umožnila časově rozlišit několik fází oprav. Průzkum se dále zaměřil na popis stratigrafie a identifikaci pigmentů v barevných vrstvách i materiálů plintů.

Na ní navazuje část zabývající se výrobou, vlastnostmi, degradací acetátu celulózy a zejména pak jeho historického užití ve výtvarné praxi. V minulosti nacházel acetát celulózy široké uplatnění při sériové výrobě předmětů denní potřeby, v průmyslovém odvětví, pro technologická díla při výrobě vzorníků, přírodovědných exponátů nebo učebních pomůcek. Specifická krása a jeho optické vlastnosti byly využity i pro designové výrobky a pro unikátní výtvarné objekty světového kulturního dědictví. Mezi nejvýznamnější se řadí díla Lászla Moholy-Nagye, ikonická díla sochaře Nauma Gaba nebo objekty Marcela Duchampa. V tomto kontextu je představeno užití acetátu celulózy i na světově unikátních plastikách Zdeňka Pešánka.

Závěrečná kapitola se zabývá provedením základních experimentálních zkoušek adheziv a podlepových materiálů, které byly následně využity pro restaurování mechanických poškození modelovaných plátů acetátu celulózy jak lokálního, tak celkového charakteru. Provedený experiment měl poskytnout základní informace o chování podlepových materiálů a adheziv ve spojení s acetátem celulózy a najít tak nejvhodnější systém pro zpevnění křehkých částí, který by stabilizoval jak defekty menšího rozsahu, tak i rozsáhlejší poškození. Bylo nutné zohlednit charakter díla, které využívá efekt procházejícího světla, a ověřit kompatibilitu jednotlivých materiálů s degradujícím acetátem celulózy. Pro zkoušky bylo zvoleno sedmnáct podlepových materiálů s rozdílným chemickým složením, optickými a mechanicko-fyzikálními vlastnostmi, tkané i netkané textilie, různé typy papírů a fólie v kombinaci s devíti adhezivy o různé koncentraci, které byly aplikovány na plátky acetátu celulózy. Z těchto materiálů byly připraveny vzorníky, u kterých bylo provedeno umělé stárnutí. (**obr. 5**) Základní publikovaná data vyhodnocují postup, který vedl k výběru adekvátního podlepového materiálu i adheziva.

global importance. He was the first in the world to have used a neon tube in an artwork. At the same time, the degradation of cellulose acetate, in combination with the other parts of his sculptures, initiated challenging and unique research and restoration treatment. The publication was financially supported, among others, by a Grant for the Long-Term Conceptual Development of a Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic. Its thirteen chapters, written by the collective of authors Václava Antušková, Antonín Černocho, Milan Guštar, Lubomír Havlíček, Karolína Hricková, Dagmar Konvalinková, Karel Lemr, Irena Nývltová, Lenka Pastýříková, Dušan Perlík, Václav Pitthard, Adam Pokorný, Jan Sova, Radka Šefců, Marie Špačková, Jindřich Švihel, Jiří Tyl, Klára Velíšková, and Vojtěch Verner, provides an opportunity to get acquainted with the complex process of restoring the visual appearance and rehabilitating the artist's original intention, in which both of the works were a part of a single concept. **(Fig. 6)** Apart from the publication, an expert seminar, *Plastics in Modern Art Restoration: Problems and Perspectives*, was held at the National Gallery in Prague on 7 and 8 June 2022, and the two sculptures *Male and Female Torso* and *Reclining Torso* could be viewed from 22 February to 29 August 2022 at the exhibition *Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art* at Kunsthalle Praha.

Translated by Lucie Kasíková

Vzhledem k materiálové skladbě a nárokům na provoz ve výstavním prostoru obou plastik *Ležící torzo* a *Mušské a ženské torzo* vyžadoval restaurátorský postup součinnost specializovaných odborníků, jejichž výsledky jsou uvedeny v závěru publikace v krátkých statích na téma snímání 3D dat, 3D tisku, průzkumu elektroniky pro řízení světel a měření termokamerou.

Zdeněk Pešánek volbou syntetického polymerního materiálu vytvořil výjimečná díla moderního umění světového formátu s vůbec prvním použitím neonové trubice v uměleckém díle na světě. Zároveň degradace použitého acetátu celulózy v kombinaci s ostatními prvky plastik dala podnět k provedení náročného a jedinečného průzkumu a restaurátorského zásahu. Publikace, finančně podpořená i programem IP DKRVO Národní galerie v Praze, tak ve třinácti kapitolách kolektivu autorů – Václava Antušková, Antonín Černocho, Milan Guštar, Lubomír Havlíček, Karolína Hricková, Dagmar Konvalinková, Karel Lemr, Irena Nývltová, Lenka Pastýříková, Dušan Perlík, Václav Pitthard, Adam Pokorný, Jan Sova, Radka Šefců, Marie Špačková, Jindřich Švihel, Jiří Tyl, Klára Velíšková, Vojtěch Verner – dává nahlédnout do celého komplikovaného procesu, který vedl k obnově vizuální podoby a rehabilitaci původního autorského záměru, kdy obě díla tvořila jeden myšlenkový celek. **(obr. 6)** Kromě publikace byl 7. až 8. června 2022 v Národní galerii v Praze realizován odborný seminář *Plasty v restaurování moderního umění: Problémy a perspektivy* a obě plastiky *Mušské a ženské torzo* a *Ležící torzo* bylo možné vidět od 22. února do 29. srpna 2022 na výstavě *Kinetismus: Sto let elektřiny v umění* v Kunsthalle Praha.



1/

Tomáš Hladík with Dagmar Bartoníčková at the exhibition *CM 863. Saints Cyril and Methodius: History - Tradition - Respect*, National Gallery in Prague, November 2013

Tomáš Hladík s Dagmar Bartoníčkovou na výstavě *CM 863. Svatí Cyril a Metoděj: dějiny - tradice - úcta*, Národní galerie v Praze, listopad 2013

Tomáš Hladík

(12 March 1953 - 16 September 2022)

MARCELA VONDRÁČKOVÁ

The world of art historians has recently lost a prominent researcher who specialized in Baroque sculpture. PhDr. Tomáš Hladík, a long-term curator of the National Gallery in Prague, passed away on 16 September.

Tomáš Hladík graduated with a degree in art history and history from the Faculty of Arts at Charles University in Prague (1978). He embarked on a professional career in Liberec, first as a curator of art collections at the Museum of North Bohemia and later at the Liberec Regional Gallery, where he curated the Collection of Drawings and Prints (1979-1981). He worked in various towns and institutions in the following years, including the Central Bohemian Region Heritage Care, as a curator of art collections and the commissioner of contemporary art exhibitions at the Regional Museum in Kutná Hora (1983-1989), in the Department of Old Prints of the State Restoration Studios in Prague, and as an art historian in the Department of Castles and Palaces of the State Institute for Heritage Care (1992-1994).

Tomáš Hladík spent most of his professional career at the National Gallery in Prague, joining it in 1994 and leaving this summer for health reasons. He worked as the curator of Baroque Sculpture in Bohemia in the Collection of Old Masters; later, he was appointed

Tomáš Hladík

(12. 3. 1953 - 16. 9. 2022)

V nedávných dnech přišel svět historiků umění o významného badatele na poli barokního sochařství, 16. září zemřel PhDr. Tomáš Hladík, dlouholetý kurátor Národní galerie v Praze.

Obor dějiny umění - historie vystudoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1978). Svou profesní dráhu zahájil v Liberci, nejprve v Severočeském muzeu jako kurátor uměleckých sbírek a poté v Oblastní galerii, v níž působil jako kurátor sbírky kresby a grafiky (1979-1981). V následujících letech pracoval v různých městech a institucích - v památkové péči ve středočeském kraji, rovněž jako kurátor uměleckých sbírek a komisař výstav současného umění Okresního muzea v Kutné Hoře (1983-1989), dále v Oddělení starých tisků Státních restaurátorských ateliérů Praha a také jako historik umění v Oddělení hradů a zámků Státního ústavu památkové péče (1992-1994).

Head of the Department of Bohemian Art, and for some time, he was also in charge of the entire collection. In his profession, he mainly focused on Baroque sculpture, as seen from his extensive bibliography and exhibitions, but he was also interested in contemporary art. He curated or co-curated a wide array of exhibitions and also contributed to several permanent exhibitions (*Mannerist and Baroque Art in Bohemia*, Convent of St George; *Baroque in Bohemia*, Schwarzenberg Palace; *Baroque Art from the Collection of the National Gallery in Prague*, Žďár nad Sázavou Castle; *Old Masters*, Schwarzenberg Palace).

Dr Hladík concentrated primarily, yet not exclusively, on works of artists from the Czech lands and Central Europe, and his publication activity was dedicated primarily to statues in the collections of the National Gallery in Prague. His texts often included a broader context of the artworks' origin, and he frequently reflected his research in monographs that dealt with a specific area of art as well as concrete artists and families (see below).

Let me highlight at least three of his many books. The one entitled *Florencie: město umělců, velmožů, světců a tyranů* (Florence: A City of Artists, Magnates, and Tyrants), a kind of a cultural and historical guidebook devoted to the famous city, on which Tomáš Hladík collaborated with his colleagues Vít Vlnas and Petr Přibyl, in a way surpasses all the others. The readable and exceptionally gripping book presents, among other things, interesting information about the relations between Florence and the Bohemian milieu, and it is a reflection of the authors' love and admiration for the "queen of Tuscany."

From Hladík's most recent works, it is necessary to point out the publication *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě* (The Central European Sculpture Workshop in the Baroque Period) published in 2016 that uses Central European examples to describe the process of creating Baroque artworks from drawn sketches over models to their final original surface treatment. During his work on the last book, *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550-1800*, Tomáš Hladík was already dealing with an insidious disease. He worked on the summary catalogue until his final days, and the publication was released shortly before his death. The monumental catalogue concludes his long-term research activities at the National Gallery in Prague and bids more than an honourable farewell to his beloved collection.

Nejdéle pracoval Tomáš Hladík v Národní galerii v Praze, do níž nastoupil v roce 1994, a spolupráci ukončil ze zdravotních důvodů v létě letošního roku. Působil ve Sbírce starého umění jako kurátor sbírky barokní plastiky v Čechách, později se stal vedoucím oddělení českého umění a po jistou dobu vedl i celou sbírku. Jeho odborný zájem spočíval především v barokním sochařství, jak je patrné z jeho bohaté bibliografie a výstavních realizací, zajímal se ale i o současné umění. Byl autorem nebo spoluautorem četných výstav a podílel se také na vzniku několika stálých expozic (*Umění manýrismu a baroka v Čechách*, klášter sv. Jiří; *Baroko v Čechách*, Schwarzenberský palác; *Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, zámek Žďár nad Sázavou; *Starí mistři*, Schwarzenberský palác).

Doktor Hladík se soustředil především, nikoli však výhradně, na tvorbu umělců českých zemí a střední Evropy a jeho publikační činnost se zaměřovala především na sochy chované ve sbírkách Národní galerie v Praze. Jeho texty nicméně často zahrnovaly i širší kontext vzniku děl a badatelsky se nezřídka monograficky zaměřily na jednotlivé realizace, samotné umělce či rodiny (viz níže).

Z mnoha titulů bych ráda zmínila alespoň tři. Z početné bibliografie se poněkud vymyká publikace *Florencie: město umělců, velmožů, světců a tyranů*, jakýsi kulturně historický bedekr věnovaný slavnému městu, na níž Tomáš Hladík spolupracoval se svými kolegy Vítem Vlnasem a Petrem Přibylem. Čtivá a mimořádně poutavá kniha přináší i zajímavé informace o vztazích Florencie s českým prostředím a je odrazem lásky a obdivu autorů ke „královně toskánské“.

Z jeho poslední tvorby je potřeba připomenout publikaci *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě* z roku 2016, která na střeoevropských příkladech podrobně mapuje proces vzniku barokních sochařských děl od návrhových kreseb přes plastické skici a modely až po jejich finální povrchovou úpravu. Během práce na poslední knize *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550-1800* již Tomáš Hladík bojoval se zákeřnou nemocí. Na soupisovém katalogu pracoval takřka do posledního dechu a publikace vyšla těsně před jeho smrtí. Monumentální katalog završuje jeho dlouholetou badatelskou práci v Národní galerii v Praze a představuje více než důstojné rozloučení s milovanou sbírkou.

**A Selection of Curated and Co-Curated Exhibitions:
Autorská a kurátorská (spolu)práce na výstavách, výběrově:**

Eva Bednářová: ilustrace [Eva Bednářová: Illustrations], Oblastní galerie v Liberci, 24. 4. – 22. 6. 1980

Německá renesanční grafika ve sbírkách Oblastní galerie v Liberci [German Renaissance Prints in the Collection of the Liberec Regional Gallery], Oblastní galerie v Liberci, November/listopad 1980

Václav Hollar (1607–1677), Oblastní galerie v Liberci, 9. 7. – 30. 8. 1981

Jaroslav Alt – obrazy, Jaroslav Alt ml. – grafika [Jaroslav Alt – Paintings, Jaroslav Alt Jr. – Prints], Galerie výtvarného umění Havlíčkův Brod, 21. 10. – 18. 11. 1984

Zdena Höhmová: obrazy a kresby 1983–1986 [Zdena Höhmová: Paintings and Drawings]; *Michal Vitanovský: plastiky, medaile* [Michal Vitanovský: Sculptures, Medals], Svaz českých výtvarných umělců Nová síň Praha, 31. 7. – 17. 9. 1986

Navrácené poklady: Restitutio in integrum [Returned Treasures: Restitutio in integrum], Tereziánské křídlo Pražského hradu, 1994

Ze sochařské dílny českého baroku (K nedožitým osmdesátinám doc. Oldřicha Blažíčka) [From the Bohemian Baroque Sculpture Workshop (To the late 80th birthday of Associate Professor Oldřich Blažíček)], klášter sv. Anežky České – kostel sv. Františka, 8. 11. 1995 – 8. 1. 1996

Barokní sochařská dílna Jelínků z Kosmonos: restaurované řezby z děkanského kostela sv. Máří Magdalény v Sobotce [The Baroque Sculpture Workshop of the Jelínek Family of Kosmonosy: Restored Carvings from the Dean Church of St Mary Magdalene in Sobotka], klášter sv. Jiří, 8. 2. – 17. 3. 1996

Restaurovaná barokní díla z kostela sv. Ignáce v Praze [The Restored Baroque Artworks from the Church of St Ignatius in Prague], kaple sv. Rocha na Strahově, 10. 7. – 30. 8. 1997

Josef Jiří Jelínek (1697–1776): barokní sochařská dílna Jelínků z Kosmonos [Josef Jiří Jelínek (1697–1776): Baroque Sculpture Workshop of the Jelínek Family of Kosmonosy], Valdštejnská jízdárna, 24. 10. 1997 – 15. 2. 1998

Anton Kern (1709–1747): benátský mistr saského a českého rokoka: obrazy a kresby v českých zemích [Anton Kern (1709–1747): A Venetian Master of the Saxon and Bohemian Rococo: Paintings and Drawings in Czech Lands], klášter sv. Jiří, 18. 11. 1998 – 7. 2. 1999

Ignác František Platzer: Svatý Jan Nepomucký – Dar Rainera Kreissla Národní galerii [Ignaz Franz Platzer: Saint John of Nepomuk – A Donation by Rainer Kreissl to the National Gallery], klášter sv. Jiří, 13. 4. – 11. 7. 1999

Ignác Rohrbach (1691–1747). Restaurované sochy z farního kostela sv. Máří Magdalény v Bohdanči [Ignác Rohrbach (1691–1747): The Restored Sculptures from the Parish Church of St Mary Magdalene in Bohdaneč], klášter sv. Jiří, 7. 2. – 1. 4. 2001

Sláva barokní Čechie [The Glory of the Baroque in Bohemia], palác Kinských, klášter sv. Jiří, Valdštejnská jízdárna, Konírna Pražského hradu, 27. 4. – 28. 10. 2001

František Preiss: (kolem 1660–1712): restaurované sochy z klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech [František Preiss: (ca 1660–1712): The Restored Statues from the Monastic Church of the Nativity of the Virgin at Doksany], klášter sv. Jiří, 19. 8. – 20. 11. 2005

Slezsko – perla v české koruně [Silesia – A Pearl in the Bohemian Crown], Valdštejnská jízdárna, 17. 11. 2006 – 8. 4. 2007

Karel Škréta (1610–1674): Doba a dílo [Karel Škréta (1610–1674): His Work and His Era], Valdštejnská jízdárna, Jízdárna Pražského hradu, 26. 11. 2010 – 10. 4. 2011

Selected Bibliography:

Výběrová bibliografie:

Tomáš Hladík, Modelletto Petra Prachnera ve sbírkách Národní galerie v Praze, in: *Ars baculum vitae: sborník studií z dějin umění a kultury: k 70. narozeninám prof. PhDr. Pavla Preisse, DrSc.*, Prague/Praha 1996, pp./s. 310–316

Tomáš Hladík – Radana Hamsíková – Miloš Suchomel, *Josef Jiří Jelínek (1697–1776): barokní sochařská dílna z Kosmonos*, Prague/Praha 1997

Tomáš Hladík, Práce Matyáše Bernarda Brauna pro klášter magdalenitek v Mostě, in: Petr Hrubý – Michaela Hrubá (eds.), *Barokní umění v severozápadních Čechách. Sborník z kolokvia uskutečněného v Muzeu města Ústí nad Labem 24.–25. května 2001 (Opitzův sborník 3)*, Ústí nad Labem 2003, pp./s. 125–142

Tomáš Hladík, Model oltáře sv. Václava z Vídně a Strom života z kláštera paulánů u Nové Bystřice – export a import uměleckého díla v barokních Čechách, in: Olga Fejtová – Václav Ledvinka – Jiří Pešek – Vít Vlnas (eds.), *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740. Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001*, Prague/Praha 2004, pp./s. 549–572

Tomáš Hladík, Restored Wood Carvings of Johann Georg Bendl, Franz Preiss and the Matthias Bernhard Braun Workshop at the New National Gallery in Prague Exhibition / Restaurované řezby Jana Jiřího Bendla, Františka Preisse a ateliéru Matyáše Bernarda Brauna v nové expozici Národní galerie v Praze, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze XIV–XV, 2004–2005*, pp./s. 108–120, 187–193

Tomáš Hladík, Dvě nová díla Lazara Widmanna v českých sbírkách, in: Jan Royt – Petra Nevímová, *Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny*, Prague/Praha 2005, pp./s. 195–206

Tomáš Hladík (ed.), *František Preiss: (kolem 1660–1712): restaurované sochy z klášterního kostela Narození P. Marie v Doksanech*, Prague/Praha 2005

Tomáš Hladík, Zápas Herkula s obrem Anteeem. Nově zjištěné dílo Lazara Widmanna ze zámku ve Vinoři, *Zprávy památkové péče LXV/1, 2005*, pp./s. 48–57

Tomáš Hladík – Vít Vlnas – Marcela Vondráčková, Sub umbra alarum. Vzájemné vztahy barokního umění Čech a Slezska ve světle kulturních investic české aristokracie a katolické církve, in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Koziel – Piotr Oszczanowski – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – perla v České koruně. Historie – Kultura – Umění*, Prague/Praha 2007, pp./s. 197–234

Tomáš Hladík, Ein unbekanntes Werk von Ignaz Elhafen in den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag / Neznámé dílo Ignaze Elhafena ve sbírkách Národní galerie v Praze, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze XVI–XVII, 2006–2007*, pp./s. 70–75, 138–141

Tomáš Hladík, Sochařská výzdoba, in: Ondřej Šefců et al., *Karlův most*, Prague/Praha 2007, pp./s. 185–210

Vít Vlnas – Petr Příbyl – Tomáš Hladík, *Florence: město umělců, velmožů, světců a tyranů*, Prague/Praha 2009

Tomáš Hladík, *Madonna del Rosario* z Cítolib: Památka na jednu kavalírskou cestu?, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium: k jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, pp./s. 193–202

Tomáš Hladík, Sochařství doby Karla Škréty, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta: 1610–1674: studie a dokumenty*, Prague/Praha 2011, pp./s. 207–221

Tomáš Hladík, Modely Josefa Winterhaldera staršího ve sbírkách Národní galerie v Praze, *Opuscula historiae artium: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada uměnovědná (F) LXII/2*, 2013, pp./s. 160–167

Tomáš Hladík, Oltářní výzdoba kostela sv. Marka v Soběslavi a jindřichohradecký Wolfgang Eck, in: Lenka Stolárová – Kateřina Holečková (eds.), *Karel Škréta (1610–1674): dílo a doba: studie, dokumenty, prameny*, Prague/Praha 2013, pp./s. 329–347

Tomáš Hladík, „k tomu czili při Miestě vyzdvihnuté Statui Lytanie neb jiné Spievy v temyž svatem jeho cti a chvále musicaliter spívati a wykonawati“: Braunova Apoteóza sv. Jana Nepomuckého v Týnu nad Vltavou, in: Ivana Ebelová – Jiří Pešek – Tomáš Sekyrka – Vít Vlnas (eds.), *Mezi kulturou a uměním: věnováno Zdeňku Hojdovi k životnímu jubileu*, Prague/Praha 2013, pp./s. 144–155

Tomáš Hladík, Wood-carvings by Jiří František Pacák in the Collection of the National Gallery in Prague / Řezby Jiřího Františka Pacáka ve sbírkách Národní galerie v Praze, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze XXIV*, 2014, pp./s. 21–34, 135–142

Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě: od návrhu k provedení*, Prague/Praha 2016

Tomáš Hladík, Prague Early Rococo Wood Models in Baroque Art Exhibitions of the National Gallery in Prague / Modelové řezby pražského raného rokoka, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze XXVI*, 2016, pp./s. 35–50, 155–164

Tomáš Hladík, *Die Jungfrau Maria als Immaculata* von Lorenzo Mattielli und die *Allegorie der Astronomie* nach Giovanni da Bologna in den Barockkunst-Ausstellungen der Nationalgalerie Prag / *Panna Marie-Immaculata* Lorenza Mattiellioho a *Alegorie Astronomie* podle Giovanniho da Bologna v expozicích barokního umění, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze IXXX*, 2018, pp./s. 97–116, 208–219

Tomáš Hladík, Expozice baroka v Čechách ve Schwarzenberském paláci, in: Marius Winzeler (ed.), *Schwarzenberský a Salmovský palác*, Prague/Praha 2018, pp./s. 210–223

Tomáš Hladík, An Unknown Model by Ferdinand Maxmilian Brokof in the Collections of the National Gallery Prague? / Neznámý model Ferdinanda Maxmiliána Brokofa ve sbírkách Národní galerie Praha?, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze IXXX*, 2019, pp./s. 54–59, 100–102

Tomáš Hladík, Neznámé modelletto Ferdinanda Maxmiliána Brokofa na pašijové téma, in: Zuzana Macurová – Tomáš Valeš (eds.), *Od objevu k interpretaci: znalectví, sběratelství a ikonografie umění raného novověku*, Brno 2019, pp./s. 53–60

Tomáš Hladík, Vincenc Kramář and Interwar Purchases of Baroque Sculpture for the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts / Vincenc Kramář a nákupy barokní plastiky do fondů Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v meziválečném období, *Bulletin of the National Gallery in Prague / Bulletin Národní galerie v Praze* XXX, 2020, pp./s. 86–97, 89–198

Tomáš Hladík, *The National Gallery in Prague. Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550–1800. Illustrated Summary Catalogue*, Prague/Praha 2021

Translated by Lucie Kasíková

acquisitions and donations
/ akvizice a dary



Acquisitions and Donations 2021

Akvizice a dary 2021

The Collection of Old Masters

1

Ignaz Franz Platzer (1717–1787)

Kneeling Adoration Angel

1752

linden wood, polychromed

98 × 144 × 50 cm

provenance: private collection

P 10035

purchased

The *Kneeling Adoration Angel* was lent to the National Gallery in 2013. In 2021, it was purchased by the Ministry of Culture of the Czech Republic. The sculpture comes from the Cemetery Church of Saint Wenceslas in Úterý near Teplá. It adorned the tabernacle of the side altar of Saint John of Nepomuk, whose sculptural decoration was carved by the Prague workshop of Ignaz Franz Platzer. The brilliant modelling of the new acquisition provides evidence of the exceptional circumstances of the commission. Platzer's workshop had been active in Bohemia for only a few years at that time; therefore, a commission for the sculptural decoration of the extraordinarily complex altarpiece, ordered by Hieronymus Ambrose, Abbot of Teplá, and completed in 1752, was a very prestigious affair for the workshop. In the 1990s, all the furnishings of the altar were stolen, and the damaged *Kneeling Adoration Angel* later appeared on the art market abroad. The gratitude for the sculpture's return to the Czech Republic goes to a private collector who paid for its restoration. The sculpture was declared a cultural monument and registered in the Central List of Cultural Heritage of the Czech Republic under index no. 97113/34-2867.

The Collection of 19th Century Art and Classical Modernism

2

František Slabý (1863–1919)

By the Stream

1890

oil, canvas

72 × 64 cm

signed bottom left: Fr. Slabý 90

provenance: private collection

O 19221

purchased

The painting comes from the estate of a private owner where it was titled *Two Boys by the Stream*. Based on a reproduction in *Zlatá Praha* magazine (1891, vol. VIII, no. 46, p. 544), a curator of the National Gallery in Prague identified it as *By the Stream* that the artist exhibited at the *General Land Centennial Exhibition* in Prague in 1891.

The purchased painting suitably complements a group of František Slabý's works (the collection of the

Sbírka starého umění

1

Ignác František Platzer (1717–1787)

Klečící adorující anděl

1752

lipové dřevo, polychromované

98 × 144 × 50 cm

provenience: soukromá sbírka

P 10035

zakoupeno

Klečící adorující anděl byl do Národní galerie zapůjčen v roce 2013 a z prostředků Ministerstva kultury České republiky zakoupen roku 2021. Pochází z hřbitovního kostela sv. Václava v Úterý u Teplé. V interiéru chrámu zdobil svatostánek bočního oltáře sv. Jana Nepomuckého, jehož sochařskou výzdobu pořídila pražská dílna Ignáce Františka Platzera. Brilantní modelace nově získané řezby svědčí o výjimečných okolnostech celé objednávky. Platzerova dílna tehdy působila v Čechách jen nemnoho let, a proto objednávku na sochařskou výzdobu výjimečně bohatého oltáře, objednanou tepelským opatem Hieronymem Ambrosem a dokončenou v roce 1752, chápala jako prestižní záležitost. V devadesátých letech minulého století bylo veškeré zařízení oltáře odcizeno, poškozený *Klečící adorující anděl* se později objevil na uměleckém trhu v zahraničí. Za opětovný návrat sochy do České republiky vděčíme soukromému sběrateli, který ji na své náklady rovněž nechal restaurovat. Dílo bylo prohlášeno kulturní památkou a zapsáno do Ústředního seznamu kulturních památek České republiky pod rejstříkovým číslem 97113/34-2867.

Sbírka umění 19. století a klasické moderny

2

František Slabý (1863–1919)

U potoka

1890

olej, plátno

72 × 64 cm

značeno vlevo dole: Fr. Slabý 90

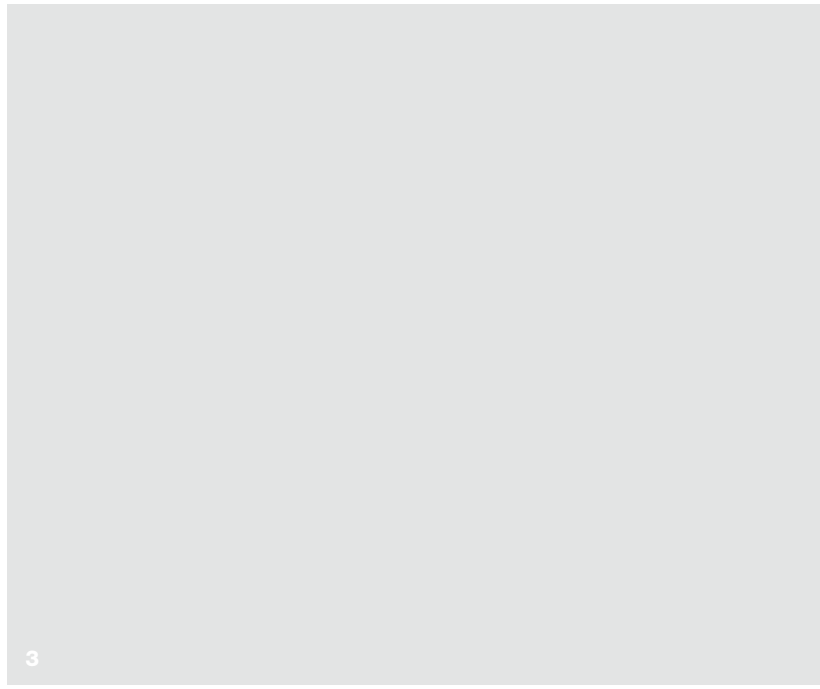
provenience: soukromá sbírka

O 19221

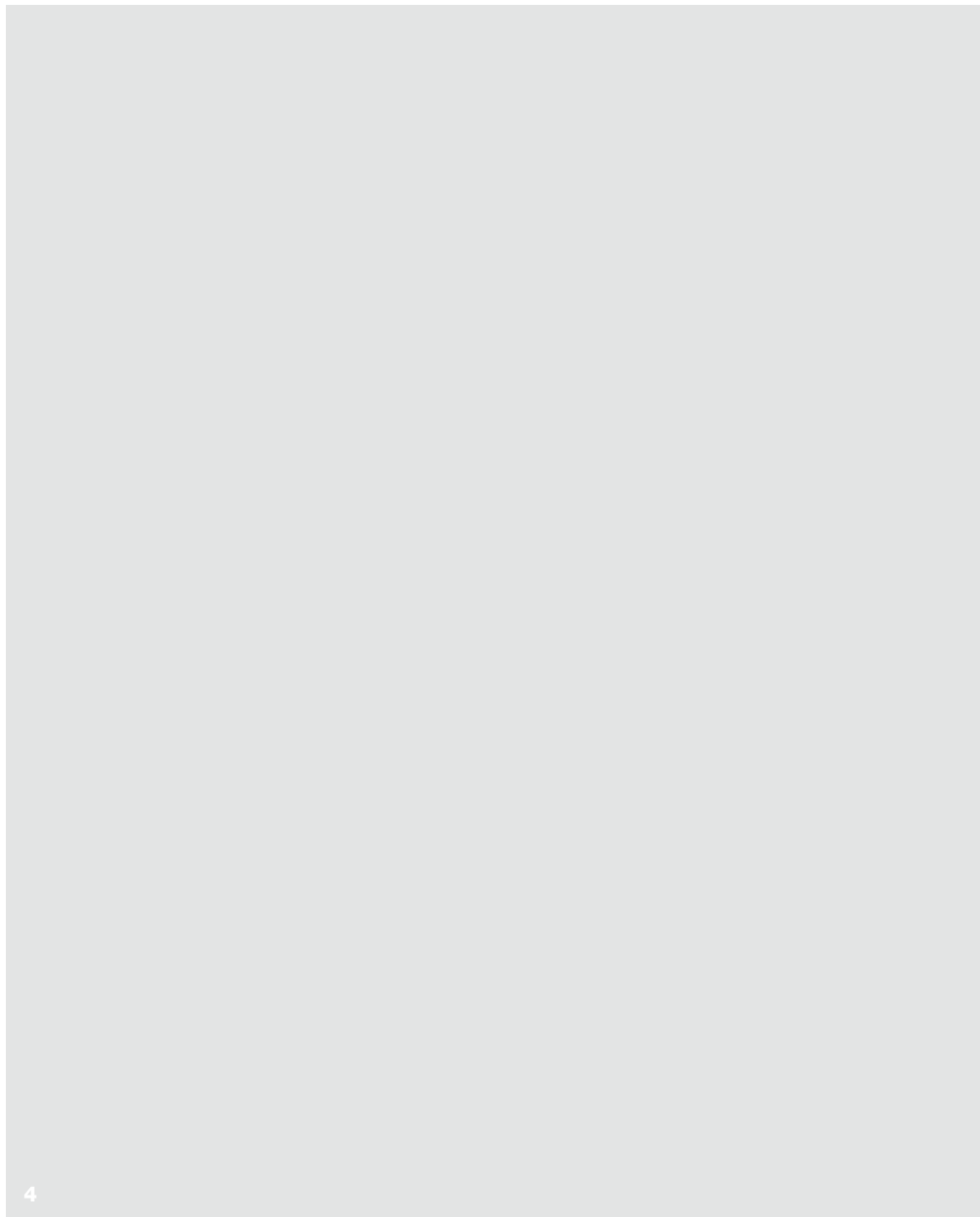
zakoupeno

Dílo pochází z dědictví po soukromém sběrateli, v jehož sbírce bylo zařazeno pod názvem *Dva chlapci u potoka*. Na základě reprodukce v časopise *Zlatá Praha* (1891, roč. VIII, č. 46, s. 544) bylo kurátorkou Národní galerie v Praze identifikováno jako obraz *U potoka*, který autor vystavil na *Zemské jubilejní výstavě* v Praze roku 1891.

Zakoupená malba vhodně doplňuje jak konvolutu děl Františka Slabého (ve sbírce Národní galerie



© František Muzika, OOA-S 2022



© Adagp, Paris, 2022

National Gallery in Prague included only four works by the artist prior to this purchase) as well as the collection of 19th-century genre painting and the collection of works featuring bathing, a subject later pursued by Antonín Hudeček, Jan Preisler, and Miloš Jiránek.

3
František Muzika (1900–1974)
Oldřich and Božena

1922
oil, canvas
100,5 × 118,5 cm
signed in the right bottom corner: F. Muzika 1922
provenience: private collection
O 19229
purchased

The collection of the National Gallery in Prague contains an extensive set of paintings by František Muzika, mapping his art production from 1919 to the early 1970s. *Oldřich and Božena* is an atypical work regarding both its concept and subject, and it represents an essential link in the development of the artist's work during his formative years in the 1920s.

The original owner Paul Petite, then secretary of the French Embassy in Prague, purchased the painting directly from the *First Spring Exhibition of Devětsil* in 1922, and the family kept it until 2021 when it was sold to the National Gallery. The Archive of the National Gallery in Prague contains the correspondence between the artist and the collector.

4
Josef Šíma (1891–1971)
Portrait of Louise-Denise Germain

1922 (?)
oil, canvas
81 × 65 cm
signed in black on the stretcher frame: J Šima
provenience: private collection
O 19230
purchased

This painting is one of the seminal works of Šíma's portraiture, which developed from self-portraits, early portraits of the painter's brother and family members via portraits of his future wife Nadine, his mother-in-law (Louise-Denise Germain) and figures of the Parisian cultural world, to portraits of the poets from the *Le Grand Jeu* group. It stands out from the rest of Šíma's portraits of the mid-1920s by its austerity in focusing on the portrayed figure, which characterizes his later portraits. It is an extraordinary work among the artist's portraits; it was highly esteemed by the artist himself and presented as his only portrait from the mid-1920s at the *Mysteries of the Face (L'enigme de la face)* exhibition held at the Povolozky Gallery in Paris in 1930.

v Praze se do okamžiku nákupu nacházela pouze čtyři díla tohoto autora), tak i žánrové malby konce 19. století a současně i soubor děl s námětem koupání, kterému se později věnovali Antonín Hudeček, Jan Preisler a Miloš Jiránek.

3
František Muzika (1900–1974)
Oldřich a Božena

1922
olej, plátno
100,5 × 118,5 cm
značeno v pravém dolním rohu: F. Muzika 1922
provenience: soukromá sbírka
O 19229
zakoupeno

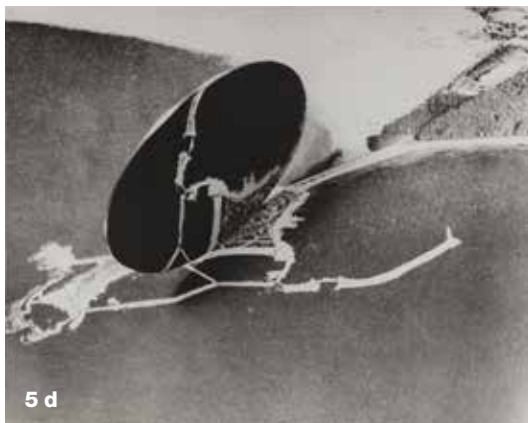
Národní galerie v Praze má ve sbírce rozsáhlý soubor obrazů Františka Muziky, mapující jeho tvorbu od roku 1919 až po díla ze začátku sedmdesátých let 20. století. *Oldřich a Božena* je dílo netypické jak svým pojetím, tak námětem, a představuje důležité pojitko ve vývoji autorovy tvorby v pro něj zásadním období dvacátých let.

Obraz byl původním majitelem, Paulem Petite, tehdejším tajemníkem francouzského velvyslanectví v Praze, zakoupen přímo z *První jarní výstavy Devětsilu* v roce 1922 a až do prodeje Národní galerii v roce 2021 se nacházel v majetku rodiny. V Archivu Národní galerie v Praze je uložena korespondence mezi autorem a jeho sběratelem.

4
Josef Šíma (1891–1971)
Portrét Louise-Denise Germain

1922 (?)
olej, plátno
81 × 65 cm
značeno na napínacím rámu černě: J Šima
provenience: soukromá sbírka
O 19230
zakoupeno

Obraz patří k zásadním dílům Šímovy portrétního umění, které se vyvíjelo od autoportrétů, raných podobizen malířova bratra a rodinných podobizen přes portréty jeho budoucí ženy Nadine, jeho tchýně (Louise-Denise Germain) a osobností pařížského kulturního světa až k portrétům básníků skupiny *Vysoká hra*. Z ostatních Šímových portrétů z poloviny dvacátých let se malba vymyká svou strohostí zacílenou na samotnou postavu zobrazované, čímž se již blíží jeho pozdějším portrétům. V rámci autorovy portrétní tvorby se jedná o mimořádné dílo, jehož si vysoko cenil i sám umělec a prezentoval je jako jediný portrét z poloviny dvacátých let na výstavě *Záhady tváře*, která se konala v roce 1930 v pařížské galerii Povolozky.





6 a



6 b

The Collection of Modern and Contemporary Art

5

Václav Cigler (b. 1929)

The Return of Landscape to Nature

1965

black and white photograph

29 × 39.5 cm

provenance: the artist's estate

Nm 473-001 - 473-005

gift

The Return of Landscape to Nature illustrates the work of sculptor and architect Václav Cigler, whose spatial works overlap with conceptual art. This work was completed in the early days of global conceptualism. The artist creates designs for an open public space and reflects civilization questions in a multi-layered context with social, technological, and other aspects. The title and concept link the work to land art, an art movement that was still in its infancy in the mid-1960s.

6

Alva Hajn (1938-1991)

Panorama with a Landmark (side A); *Untitled* (side B)

ca 1985

cement, sand, oil, canvas (two-sided painting)

125 × 125 cm

provenance: the estate of the artist's family

O 19222

gift

Sbírka moderního a současného umění

5

Václav Cigler (* 1929)

Navracení krajiny přírodě

1965

černobílá fotografie

29 × 39,5 cm

provenience: majetek autora

Nm 473-001 - 473-005

dar

Dílo *Navracení krajiny přírodě* je ukázkou tvorby sochaře a architekta Václava Ciglera, který ve svých prostorových dílech přesahuje do konceptuálního umění. Toto dílo se řadí do počátků vývoje celosvětového konceptualismu. Autor vytváří návrhy do společného otevřeného prostoru a reflektuje civilizační otázky v mnohovrstevnatých souvislostech se sociálními, technologickými a dalšími aspekty. Svým názvem a pojetím se autorův koncept přibližuje uměleckému směru land art, který byl v polovině šedesátých let teprve v rozpuku.

6

Alva Hajn (1938-1991)

Panorama s dominantou (strana A); *Bez názvu* (strana B)

kolem 1985

cement, písek, olej, plátno (oboustranný obraz)

125 × 125 cm

provenience: majetek rodiny autora

O 19222

dar



7
Karel Hladík (1912–1967)
Portrait of an Architect (Jaroslava Mrázová)

1963
 plaster
 h. 60 cm
 provenance: the collection of architect Jaroslava Mrázová
 P 10032
 gift

8
Karel Miler (b. 1940)
Icarus

1977
 black and white photograph
 28,5 × 40 cm
 provenance: the artist's estate
 Nm 472
 gift

Together with the works of Jan Mlčoch and Petr Štembera, the art of Karel Miler shaped performance and body art in Czechoslovakia in the 1970s. Miler's work transitioned from poetry to conceptual art that used his own body as the means of expression. The dramatic poeticism of *Icarus* expresses the fragility of human fate in the bleak city environment, which is not only the background of life but also the structure shaping human behaviour.



7
Karel Hladík (1912–1967)
Podobizna architektky (Jaroslavy Mrázové)

1963
 sádra
 v. 60 cm
 provenience: sbírka arch. Jaroslavy Mrázové
 P 10032
 dar

8
Karel Miler (* 1940)
Ikarus

1977
 černobílá fotografie
 28,5 × 40 cm
 provenience: majetek autora
 Nm 472
 dar

Tvorba Karla Milera společně s prací Jana Mlčocha a Petra Štembery utvářela podobu performance a body artu v sedmdesátých letech u nás. Od poezie se Milerova práce přesunula ke konceptu, pro jehož vyjádření používal vlastní tělo. Dílo *Ikarus* vyjadřuje s dramatickou poetikou křehkost lidského osudu v bezútěšném městském prostředí, které je nejen pozadím, ale zároveň strukturou tvarující lidské chování.



9

Jan Mlčoch (b. 1953)
The Ascent of Mount Kotel

1974
black and white photograph (artist's proof)
122 × 150 cm
provenance: the artist's estate
Nm 470
gift

10

Jan Mlčoch (b. 1953)
Ladder

1977
black and white photograph (artist's proof)
50 × 59.7 cm
provenance: the artist's estate
Nm 471
gift

9

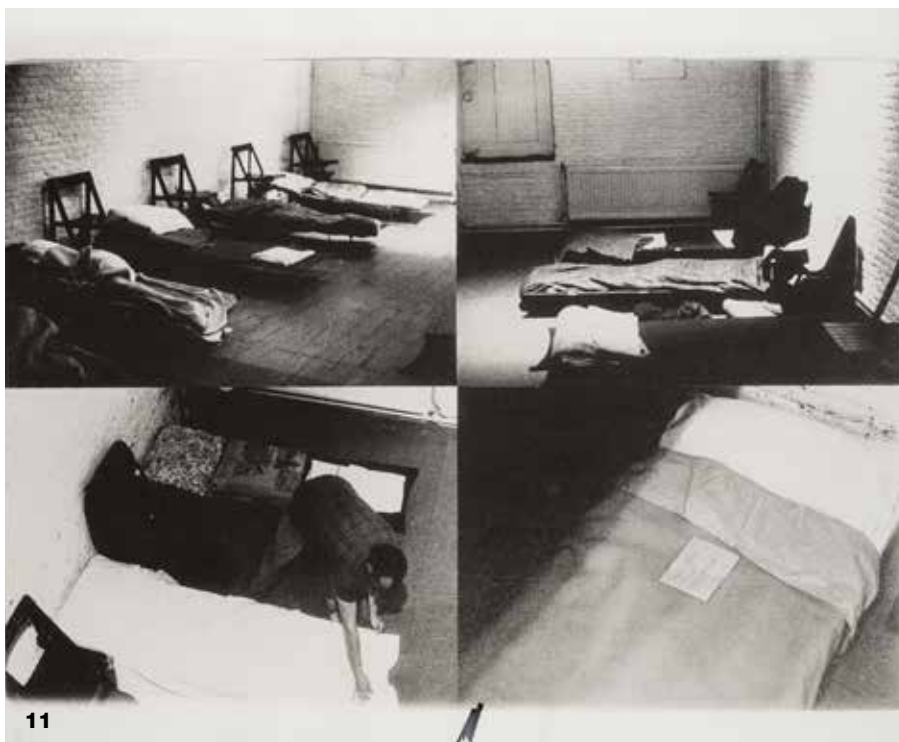
Jan Mlčoch (* 1953)
Výstup na horu Kotel

1974
černobílá fotografie (autorský tisk)
122 × 150 cm
provenience: majetek autora
Nm 470
dar

10

Jan Mlčoch (* 1953)
Žebřík

1977
černobílá fotografie (autorský tisk)
50 × 59,7 cm
provenience: majetek autora
Nm 471
dar



11



12

11
Jan Mlčoch (b. 1953)
Doss-House

1980
black and white photograph (artist's proof)
50 × 59,7 cm
provenance: the artist's estate
Nm 469-001 - 469-004
gift

The artist, a prominent representative of action art, left a significant legacy despite a relatively short creative period (1974–1980). As early as the 1970s, he was internationally recognized among world-renowned body art artists. The *Doss-House* is Mlčoch's pivotal work because it marks the end of his artistic oeuvre. The following description is an inseparable part of the work's documentation, in which Mlčoch did not personally participate because he could not travel: "I received an opportunity to work or exhibit in the renowned De Appel gallery. I asked the staff to turn the exhibition space into a free doss-house within the designated term. They installed beds with bedclothes, tables and chairs. The kitchen and sanitary facilities were made available as well. Every night from 10 pm to 6 am, the lights were dimmed. The doss-house was fully utilized throughout its operation by the city's visitors."

12
Rudolf Volráb (1933–1969)
Untitled I

1967
synthetic paint, canvas
182 × 94 cm
provenance: the estate of the artist's family
O 19223
gift

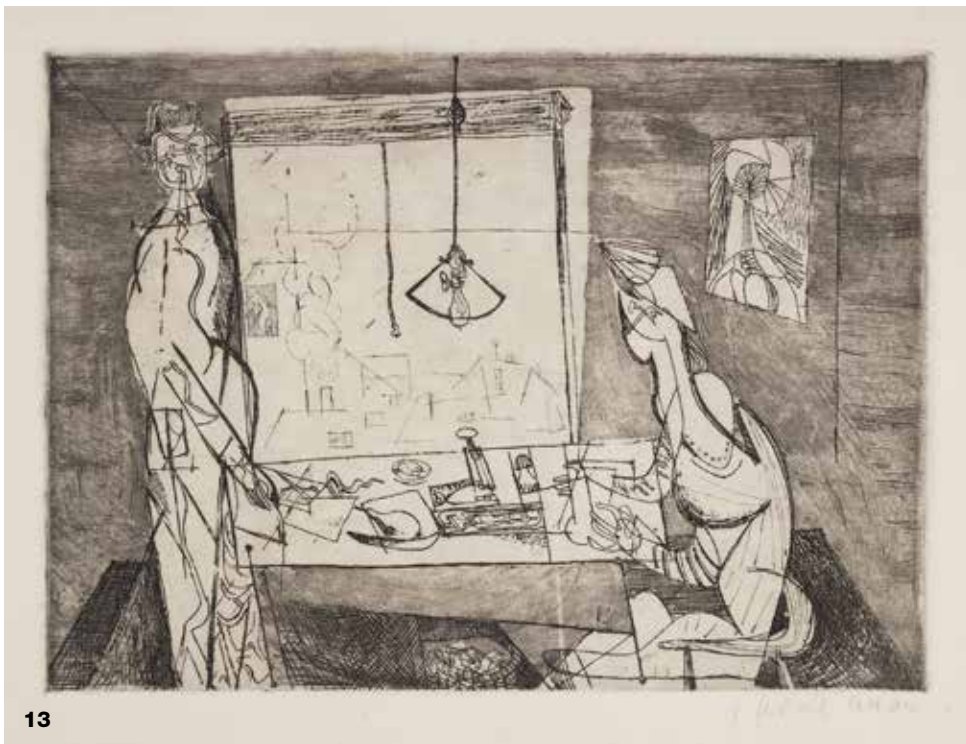
11
Jan Mlčoch (* 1953)
Noclehárna

1980
černobílá fotografie (autorský tisk)
50 × 59,7 cm
provenience: majetek autora
Nm 469-001 - 469-004
dar

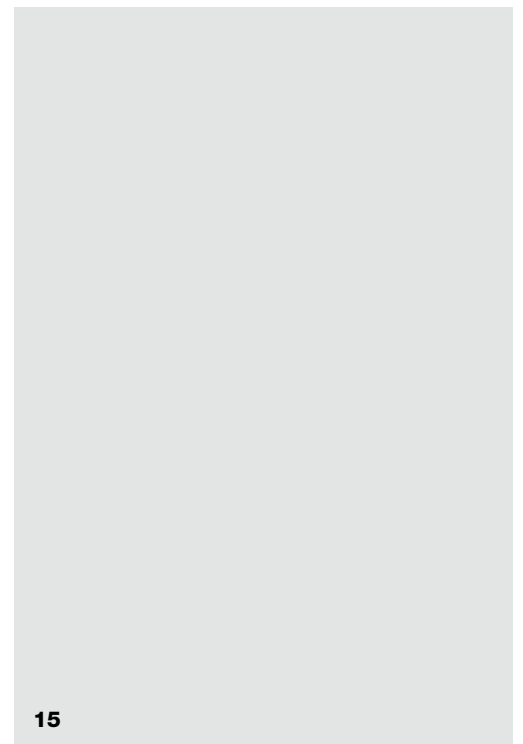
Autor je významným představitelem akčního umění, který i přes relativně krátké tvůrčí období (1974–1980) zanechal významný odkaz. Již v sedmdesátých letech se mu dostalo mezinárodního uznání mezi světovými autory body artu. Dílo *Noclehárna* je klíčovým, jelikož označuje konec autorovy tvorby. Nedílnou součástí dokumentace díla, kterého se Mlčoch osobně nezúčastnil, jelikož nemohl odcestovat, je také tento popis: „Byla mi nabídnuta možnost pracovat nebo vystavovat v renomované galerii De Appel. Požádal jsem její pracovníky, aby v přiděleném termínu přeměnili výstavní prostory v bezplatnou noclehárnu. Byla instalována lůžka včetně pokrývek, stůl a židle. Současně byla zpřístupněna kuchyňka a sociální zařízení. Každou noc bylo od 22.00 do 6.00 ztlumeno osvětlení. Po celou dobu provozu byla noclehárna plně využita návštěvníky města.“

12
Rudolf Volráb (1933–1969)
Bez názvu I

1967
syntetické barvy, plátno
182 × 94 cm
provenience: majetek rodiny autora
O 19223
dar

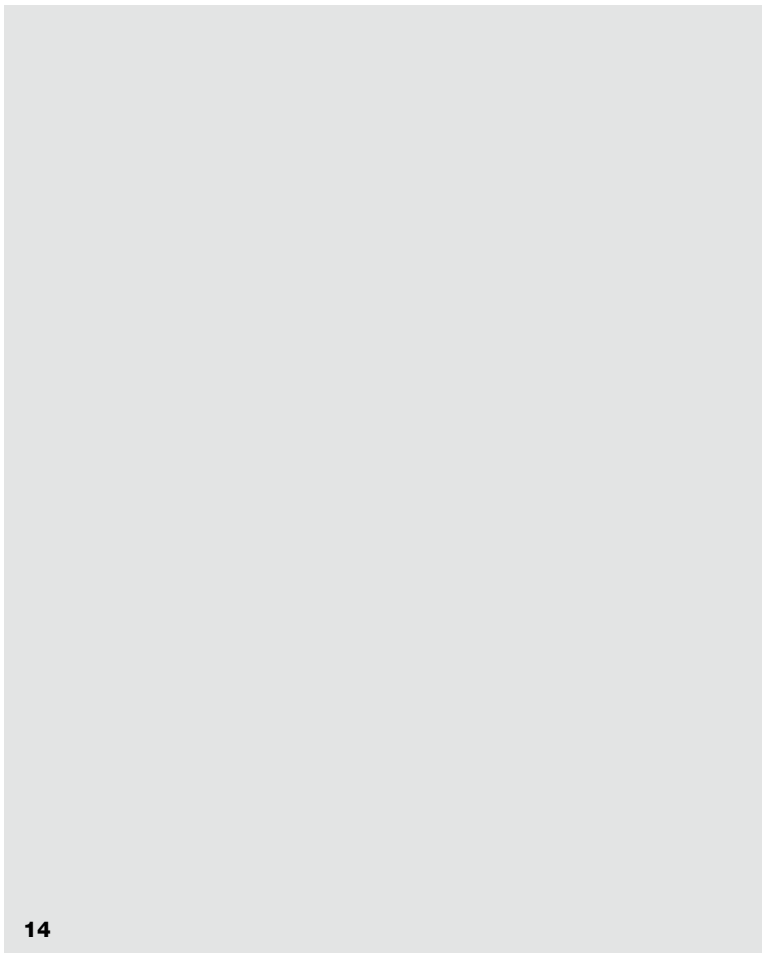


13



15

© Josef Istler, OOA-S 2022



14

© Ota Janeček, OOA-S 2022



16

The Collection of Prints and Drawings

13

Jan Kotík (1916–2002)

In the Studio

1944

drypoint, paper

160 × 210 mm

provenance: the collection of James A. Bergquist

R 267538

gift of James A. Bergquist in loving memory of Ernest Vrana, Omaha, Nebraska, U.S.A.

14

Ota Janeček (1919–1996)

Head

1944

monotype, paper

350 × 250 mm

provenance: the collection of James A. Bergquist

R 267539

gift of James A. Bergquist in loving memory of Ernest Vrana, Omaha, Nebraska, U.S.A.

15

Josef Istler (1919–2000)

Hans Arp, Black Weeds

1943

pencil, India ink, paper

240 × 165 mm

provenance: the collection of James A. Bergquist

K 68302

gift of James A. Bergquist in loving memory of Ernest Vrana, Omaha, Nebraska, U.S.A.

16

Václav Zykmond (1914–1984)

Christian Morgenstern, Der Ginggan

1944

photograph

180 × 127 mm

provenance: the collection of James A. Bergquist

K 68303

gift of James A. Bergquist in loving memory of Ernest Vrana, Omaha, Nebraska, U.S.A.

17

Andrzej Nowacki (b. 1953)

Without Control

2016

set of drawings in a spiral notebook, pastel,

black cardboard

417 × 296 mm

provenance: the artist's estate

K 68300

gift of James A. Bergquist in loving memory of Ernest Vrana, Omaha, Nebraska, U.S.A.

Sbírka grafiky a kresby

13

Jan Kotík (1916–2002)

V ateliéru

1944

suchá jehla, papír

160 × 210 mm

provenience: sbírka Jamese A. Bergquista

R 267538

dar Jamese A. Berquista v upomínku na Ernesta Vranu, Omaha, Nebraska, USA

14

Ota Janeček (1919–1996)

Hlava

1944

monotyp, papír

350 × 250 mm

provenience: sbírka Jamese A. Bergquista

R 267539

dar Jamese A. Berquista v upomínku na Ernesta Vranu, Omaha, Nebraska, USA

15

Josef Istler (1919–2000)

Hans Arp, Černé býlí

1943

tužka, tuš, papír

240 × 165 mm

provenience: sbírka Jamese A. Bergquista

K 68302

dar Jamese A. Berquista v upomínku na Ernesta Vranu, Omaha, Nebraska, USA

16

Václav Zykmond (1914–1984)

Christian Morgenstern, Šeldocela

1944

fotografie

180 × 127 mm

provenience: sbírka Jamese A. Bergquista

K 68303

dar Jamese A. Berquista v upomínku na Ernesta Vranu, Omaha, Nebraska, USA

17

Andrzej Nowacki (* 1953)

Bez kontroly

2016

soubor kreseb v kroužkovém bloku, pastel, černý

karton

417 × 296 mm

provenience: majetek autora

K 68300

dar Jamese A. Berquista v upomínku na Ernesta Vranu, Omaha, Nebraska, USA



The Archive of the National Gallery in Prague

Archival Fonds of the Society of Friends of the National Gallery in Prague (1992–2021)

acc. no. AA 4291
gift

The Society of Friends of the National Gallery in Prague was established on 24 August 1992. From the beginning, its founding and activities were closely related to the art historian Olga Pujmanová-Stretti, who introduced many of her friends, colleagues, and art lovers from the Czech Republic and abroad into the society. The members included many prominent personalities from the world of culture, such as Miloš Forman, Rudolf Firkušný, Irène Bizot, and Jiří Kolář, as well as Hubert Landais, Director of the Museums of France; Pierre Rosenberg, Director of Musée du Louvre; Neil McGregor, Director of the National Gallery, London; and Tom Hoving, Director of the Metropolitan Museum of Art in New York. In 2002, the number of society members reached 1,243. In addition to promoting exhibitions and collections of the National Gallery in Prague, the society also arranged new acquisitions and even purchased two artworks. Apart from these activities, it also financially supported the publication of the *Bulletin of the National Gallery in Prague*.

The society's complete fonds are deposited in ten archive boxes. The collection is primarily composed of essential documents relating to the society's activities, such as annual reports, meeting minutes, and documents about its dissolution in 2021. A significant portion of the fonds includes membership paperwork, e.g. applications, receipts of financial contributions, and especially correspondence with the society's supporters from the USA, Great Britain, France, Germany, and many other countries. Acquisition records and materials of the World Federation of Friends of Museums constitute a vital part of the collection.

18

A letter from Rudolf Firkušný to Olga Pujmanová-Stretti, 12 June 1993, acc. no. AA 4291, Archive of the National Gallery in Prague

An Addition to the Personal Archival Fonds of Josef Vojtěch Hellich (1807–1880)

acc. no. AA 4288
gift

The extensive collection of archival materials transferred from the State District Archives in Semily significantly expanded and supplemented the archival fonds of the painter Josef Vojtěch Hellich that had previously comprised only several items of correspondence. This new addition to Hellich's fonds is even more unique because it includes written sources that have not yet been cited and published. The convolute from 1833–1850 includes dozens of letters that

Archiv Národní galerie v Praze

Archivní fond Společnosti přátel Národní galerie v Praze (1992–2021)

př. č. AA 4291
dar

Společnost přátel Národní galerie v Praze byla založena 24. srpna 1992. Její vznik a činnost byla od počátku úzce spojena s historičkou umění Olgou Pujmanovou-Stretti. Ta do spolku přivedla mnoho svých přátel, kolegů a milovníků umění nejen z České republiky, ale i ze zahraničí. Mezi nimi nalezneme řadu osobností kulturního světa, mj. Miloše Formana, Rudolfa Firkušného, Irène Bizot, Jiřího Koláře nebo ředitele Svazu francouzských národních muzeí Huberta Landaise, ředitele Musée du Louvre Pierra Rosenberga, ředitele londýnské The National Gallery Neila McGregora a ředitele Metropolitan Museum of Art v New Yorku Toma Hovinga. V roce 2002 měla společnost již 1243 členy. Kromě propagace výstav a sbírek Národní galerie v Praze zprostředkovávala také nové akvizice, dvě díla dokonce přímo zakoupila. Mimo tyto aktivity se též finančně podílela na vydávání *Bulletinu Národní galerie v Praze*.

Ucelený spolkový fond je uložen v deseti archivních kartonech. Archiválie fondu tvoří především základní dokumenty k působení společnosti, tedy výroční zprávy, zápisy ze schůzí a doklady dokumentující její zánik v roce 2021. Výraznou část fondu představují členské záležitosti, např. přihlášky a potvrzení finančních příspěvků, především ale korespondence s příznivci společnosti z USA, Velké Británie, Francie, Německa a mnoha dalších zemí. Důležitou součástí souboru jsou spisy k akvizicím a materiály organizace World Federation of Friends of Museums.

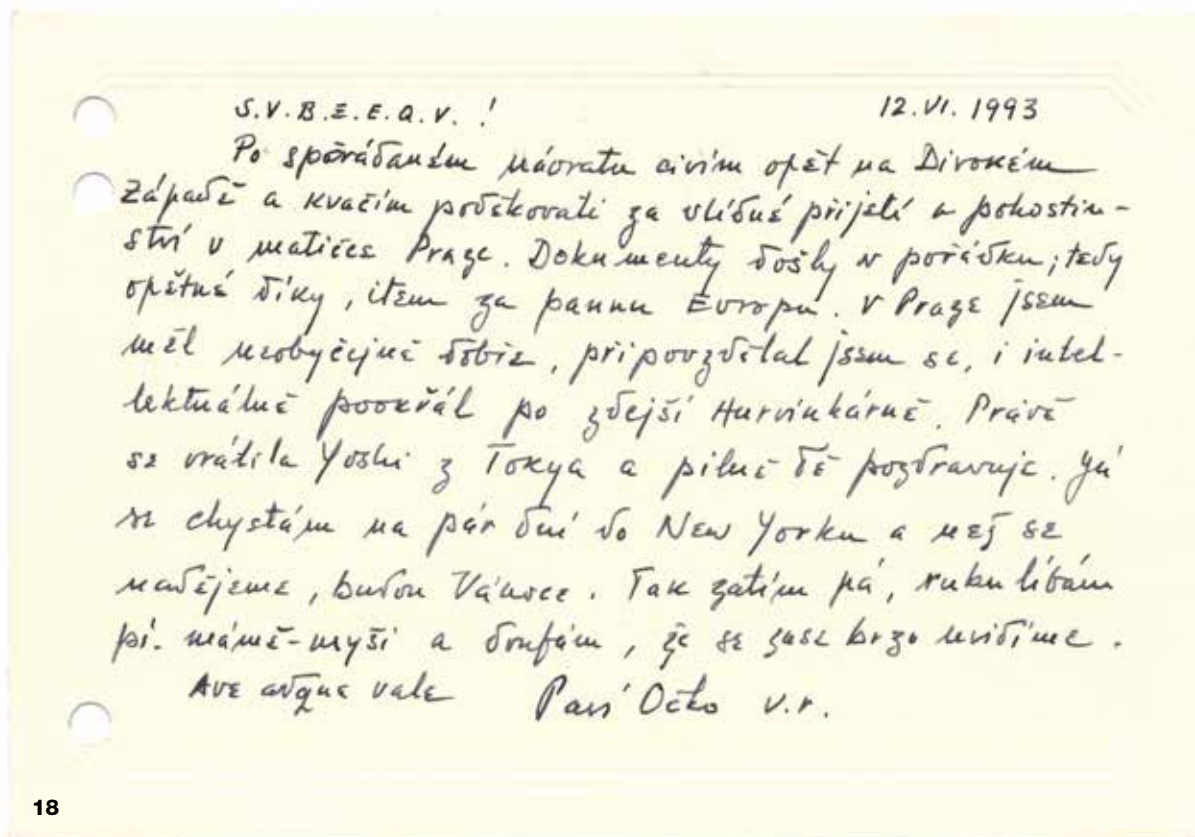
18

Dopis Rudolfa Firkušného Olze Pujmanové-Stretti, 12. 6. 1993, př. č. AA 4291, Archiv Národní galerie v Praze

Dodatek osobního fondu Josefa Vojtěcha Hellicha (1807–1880)

př. č. AA 4288
dar

Rozsáhlý soubor archiválií převedených ze Státního okresního archivu Semily významně rozšířil a doplnil torzo korespondence malíře Josefa Vojtěcha Hellicha, kterou v jeho archivním fondu do té doby tvořilo pouze několik jednotlivin. Tento nový přírůstek do Hellichova fondu je o to unikátnější, že se jedná o písemné prameny dosud necitované a nepublikované. Konvolut z let 1833 až 1850 obsahuje desítky dopisů, které byly Hellichovi zasílány z různých uměleckých spolků, především ze Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU), stejně jako od jeho přátel-umělců a dalších osob z kulturní sféry. Z nejvýznamnějších osobností, které mu dopisy ad-



18

Hellich received from various art societies, especially the Society of Patriotic Friends of the Arts (SPFA), his artist friends and other figures from the cultural milieu. The most prominent personalities that addressed letters to him include, for example, painters Josef Navrátil and Antonín Gründler, the sculptor and engraver Josef Max, and the writer, art critic, and SPFA secretary Johann Ritter von Rittersberg. The correspondence with Johann Ritter is especially valuable because concepts of Hellich's responses have survived as well. Letters that Hellich's brother Emanuel, a painter and collaborator of Josef Navrátil, sent him to Rome are also a fascinating source of information about Hellich's life and career.

19

A letter from Josef Navrátil, undated, acc. no. AA 4288, Archive of the National Gallery in Prague

An Addition to the Personal Fonds of Luděk Novák (1929-1978)

acc. no. AA 4288
gift

Along with Hellich's correspondence, the State District Archive in Semily also provided a part of the estate of art historian Luděk Novák whose research primarily focused on nineteenth-century and contemporary art. For this reason, he probably kept a convolute of correspondence from painter Josef Vojtěch Hellich and photocopies of letters from Josef Mánes. The second, relatively diverse group of archival materials attached to his personal fonds is connected with Novák's pro-

resovaly, můžeme jmenovat malíře Josefa Navrátila, Antonína Gründlera, sochaře a řezbáře Josefa Maxe nebo spisovatele, výtvarného kritika a jednatele SVPU v jedné osobě, Johanna Rittersa z Rittersbergu. Korespondence posledně zmiňovaného je o to cennější, že se k ní dochovaly Hellichovy odpovědi v podobě konceptů. Zajímavým zdrojem poznání Hellichova života a kariéry jsou i dopisy, které mu do Říma zasílal jeho bratr Emanuel, rovněž malíř a spolupracovník Josefa Navrátila.

19

Dopis Josefa Navrátila, bez datace, př. č. AA 4288, Archiv Národní galerie v Praze

Dodatek osobního fondu Lud'ka Nováka (1929-1978)

př. č. AA 4288
dar

Spolu s Hellichovou korespondencí byla ze Státního okresního archivu Semily předána i část pozůstalosti historika umění Lud'ka Nováka, který se v rámci svého výzkumu zaměřoval především na výtvarné umění 19. století a umění současné. Z tohoto důvodu u něj patrně zůstal i konvolut korespondence malíře Josefa Vojtěcha Hellicha a fotokopie dopisů Josefa Mánesa. Druhá, poměrně různorodá skupina archiválií, jež byla přičleněna k jeho osobnímu fondu, ale souvisí s Novákovou odbornou činností. Jedná se o fotografie uměleckých děl, portrétní fotografie umělců a soubor rukopisů. Najdeme mezi nimi opisy článků z různých výtvarně zaměřených periodik

Maurat

3

Friedrich Schlegel

In der Folge ist es nun schon seit Abende
 ein Brief, so wie man seine Besuche
 bei H. Minister Bach wegen dem
 Dünstler-Verze. und die permanenten
 Dünst-Verhältnisse gedenken sollte
 so würde die Folge nicht sein, die
 Aufsicht der H. Minister's Mitgliedschaft
 in H. Minister's die Dünst-Verhältnisse
 zu beurteilen. Es giebt mir bis 12 Uff
 die Dünst-Verhältnisse zu beurteilen
 nicht zu kaufen. so müsste die Dünst-
 Verhältnisse werden. in welchem die die
 H. Halla, Kroupa, Lota, Merkles.
 in dem nun würde fragen, in dem
 so bald es zu mir möglich ist, die Minister
 kann die H. Colander.
 Die Minister selbst im folgenden Jahre
 am Lande die H. Halla. und die H. Halla
 wird sich befinden die wird die H. Halla
 werden. in dem H. Maurat

19

fessional activities and comprises photographs of artworks, portrait photographs of artists, and a collection of manuscripts. The latter includes transcripts of articles from various art-related periodicals and books, Luděk Novák's studies on topics like the Society of Patriotic Friends of the Arts and other art associations, a list of prints by František Šír, a list of lithographs from the collection of Prague collector Bohuslav Dušek (1886-1957), comments on painters Josef Navrátil, Antonín Machek, and other artists. Thanks to this acquisition, the fonds expanded by two archive cartons to a total of 39 boxes. At present, the collection is only roughly thematically categorized, awaiting its detailed processing and inventory.

a knih, studie Lud'ka Nováka k tématům jako Společnost vlasteneckých přátel umění a jiné umělecké spolky, dále soupis grafických děl Františka Šíra, seznam litografií z majetku pražského sběratele Bohuslava Duška (1886-1957), poznámky k malířům Josefu Navrátilovi a Antonínu Machkovi a dalším umělcům. Fond se díky tomuto přírůstku rozrostl o dva archivní kartony na celkový počet 39 kartonů. V současné době je pouze hrubě tematicky roztríděn a na své podrobné zpracování a inventář teprve čeká.

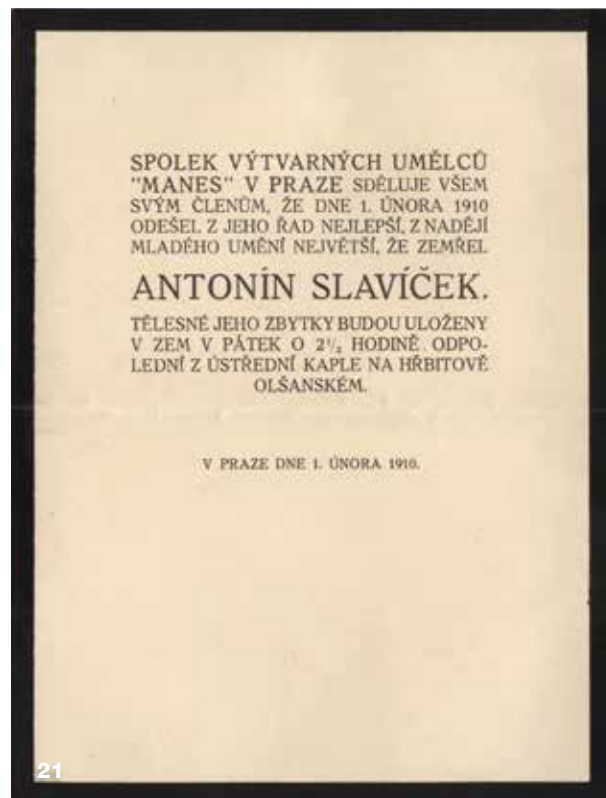
20

A photograph of painter Arnošt Paderlík, undated, acc. no. AA 4288, Archive of the National Gallery in Prague

Collection of Death Notices

acc. no. AA 4290
gifts and transfers

A set of forty-six obituaries of Czech artists extended and supplemented the Collection of Death Notices, founded in 1963. Over time, the collection has increased to the current number of 1,165 personalities connected with art and culture, represented by 1,781 obituaries or other death-announcing documents. Single items, as well as entire groups, are often delimited from continuously processed archival fonds or acquired directly from the bereaved. The new acquisition includes obituaries of people who passed away long ago, such as Julius Grégr (1831–1896), the founder of *Národní listy*, or painter Antonín Slavíček (1870–1910). However, such old specimens are quite rare. Most of the additions are death notices of twentieth-century personalities and people who passed recently. Among those representing the past century are such figures as architect Josef Blecha (1896–1958), painter František Gross (1909–1985), scenographer and architect Jaroslav Grunt (1893–1988), art collector Emanuel Hloupý (1904–1967), painter and caricaturist Josef Lír (1881–1971), medal maker and sculptor Otakar Španiel (1881–1955), and art historian Emil Utitz (1883–1956). The personalities who died in recent years include sculptor Stanislav Hanzík (1931–2021), former director of the National Gallery in Prague Ladislav Kesner (1928–2020), art

**20**

Fotografie malíře Arnošta Paderlíka, bez datace, př. č. AA 4288, Archiv Národní galerie v Praze

Soubor úmrtních oznámení

př. č. AA 4290
dary a převody

Soubor 46 úmrtních oznámení českých výtvarných umělců rozšířil a doplnil Sbírkou úmrtních oznámení, založenou již v roce 1963. Ta se během let rozrostla na současných 1165 s uměním a kulturou spjatých osobností, které jsou zastoupeny celkem 1781 kusem parte či jiným dokladem o úmrtí. Jednotliviny i celé skupiny jsou často delimitovány z průběžně pořádaných archivních fondů, nebo pocházejí od pozůstalých po jednotlivých osobnostech. Mezi novými přírůstky najdeme i parte osobností již dlouho zemřelých, jako byli zakladatel *Národních listů* Julius Grégr (1831–1896) nebo malíř Antonín Slavíček (1870–1910). Takto staré exempláře jsou ale spíše vzácností. Většinu přírůstků tvoří osobnosti 20. století a lidé, kteří zemřeli v nedávné době. K osobnostem zastupujícím minulá století přibyla při poslední akvizici jména jako architekt Josef Blecha (1896–1958), malíř František Gross (1909–1985), scénograf a architekt Jaroslav Grunt (1893–1988), sběratel umění Emanuel Hloupý (1904–1967), malíř a karikaturista Josef Lír (1881–1971), medailér a sochař Otakar Španiel (1881–1955) nebo historik umění Emil Utitz (1883–1956). Z osobností, které zemřely v posledních letech, jsou ve sbírce nově zastoupeni sochař Stanislav Hanzík (1931–2021), bývalý ředitel

ANVERS / BELGIQUE
MIDDELHEIM
14^{me} BIENNALE



26 JUIN / 2 OCT. 77

22

Exemplar de presse

historian Jiří Tomáš Kotalík (1951–2020), architect and designer Otakar Kuča (1927–2018), historian and museologist Jaroslav Prokop (1939–2018), art historian Naďa Řeháková (1945–2018), and others.

21

The death notice of Antonín Slavíček, 1 February 1910, acc. no. AA 4290, Archiv of the National Gallery in Prague

Additions to the Collection of Exhibition Posters

acc. no. APL 6999 – APL 7031
transfer

The 2021 acquisitions for the Collection of Exhibition Posters can be divided into two groups. The first one is comprises contemporary posters published by the National Gallery and other institutions that contributed to the exhibitions. Among noteworthy National Gallery posters is the one for the very successful exhibition *Toyen – The Dreaming Rebel* by Robert V. Novák (2021) and the colourful poster for *Wood/Cut* by Adéla Svobodová (2021). The second, larger group comprises older posters, primarily from the 1960s–1990s, most of which relate to the independent cultural scene. The poster for Ladislav Novák's exhibition *Alchymages and Interpreted Crumplings* at the Museum of Jindřichův Hradec in the autumn of 1968 provides evidence that the Prague Spring reached even regional institutions. An unofficial hand-written poster for the exhibition of Petr Štembera and Karel Miler in Dijon, France, dates from the 1970s. After consulting with Petr Štembera, its

Národní galerie Ladislav Kesner (1928–2020), historik umění Jiří Tomáš Kotalík (1951–2020), architekt a designér Otakar Kuča (1927–2018), historik a muzeolog Jaroslav Prokop (1939–2018), historička umění Naďa Řeháková (1945–2018) a jiní.

21

Oznámení o úmrtí Antonína Slavíčka, 1. 2. 1910, př. č. AA 4290, Archiv Národní galerie v Praze

Dodatky do Sbírký plakátů výstav

př. č. APL 6999 – APL 7031
převod

Přírůstky Sbírký plakátů za rok 2021 se dají rozdělit do dvou skupin. První je tvořena plakáty současnými, které vydala Národní galerie a další instituce, jež s ní na výstavách spolupracovaly. Z výstav Národní galerie vyniká plakát velmi úspěšné výstavy *Toyen – Snící rebelka* od Roberta V. Nováka (2021) a výrazně barevně pojatý plakát výstavy *Dřevo/řez* od Adély Svobodové (2021). Druhou, početnější skupinu tvoří starší plakáty, pocházející převážně z šedesátých až devadesátých let 20. století. Většina z nich se váže k nezávislé kulturní scéně. Dokladem toho, že pražské jaro dospělo i do výrazně regionálních institucí, je plakát výstavy Ladislava Nováka *Alchymáže a interpretované muchláže*, která proběhla na podzim roku 1968 v Muzeu Jindřichohradecka. Ze sedmdesátých let pochází neoficiální ručně psaný plakát výstavy Petra Štembera a Karla Milera ve francouzském Dijonu. Po konzultaci s Petrem Štemberou se

date could be specified as 1974–1975. During the 1980s, a group of posters was created for the exhibitions of the artistic group Skupina 42 (1984 – Karlovy Vary Art Gallery; 1986 – Prague City Gallery) and Mr and Mrs Šalamoun (1981 – Little Exhibition Room Oko Liberec, Albatros Gallery Prague). The early 1990s are represented by the exhibition poster of *Otto Coester – The First Illustrator of Franz Kafka* that was held at the turn of the years 1990 and 1991 at the Kinský Palace. A highlight among foreign posters is the one for the *Middelheim 14th Biennale*, which took place in Antwerp in 1977.

22

The poster for the Middelheim 14th Biennale of contemporary international sculpture, 1977, acc. no. APL 7020, Archive of the National Gallery in Prague

Translated by Lucie Kasíková

jeho dataci podařilo upřesnit na léta 1974 až 1975. V osmdesátých letech vznikla skupina plakátů související s výstavami Skupiny 42 (1984 – Galerie umění Karlovy Vary; 1986 – Galerie hlavního města Prahy) a manželů Šalamounových (1981 – Malá výstavní síň Oko Liberec, Galerie Albatros Praha). Raná devadesátá léta reprezentuje plakát výstavy *Otto Coester – první ilustrátor Franze Kafky*, která proběhla na přelomu let 1990 a 1991 v paláci Kinských. Ze zahraničních plakátů je možno vyzdvihnout plakát *Middelheim 14me Biennale*, které se konalo roku 1977 v Antverpách.

22

Plakát 14. mezinárodního bienále současné plastiky v Middelheimu, 1977, př. č. APL 7020, Archiv Národní galerie v Praze

MARIANA ORAWCZAK KUNEŠOVÁ

Anna Pravdová – Annie Le Brun – Annabelle Görgen-Lammers, eds., *Toyen – The Dreaming Rebel*, Prague: National Gallery in Prague, 2021

Toyen – The Dreaming Rebel is the title of the Czech and English versions¹ of the catalogue to compliment the significant cultural event of last and this year – the eponymous exhibition organized by three partner institutions: National Gallery in Prague (2021), Hamburger Kunsthalle (2021–2022) and Musée d'Art moderne de Paris (2022). The catalogue was edited by Anna Pravdová, Annie Le Brun and Annabelle Görgen-Lammers, the exhibition curators. It is the first complete catalogue of a retrospective of Toyen (1902–1980) published in Czech, German, French and English versions. The choice of the publication's title is implicitly explained by a statement made by Annie Le Brun, one of Toyen's closest friends, "[the artist] *never budged an inch when it came to her rebelliousness or her dreams.*"²

The introductory texts of the catalogue remind us that Toyen is considered one of the most important figures of twentieth-century Czech art. In the sixty years of her illustrious career, first in Czechoslovakia and from 1947 onwards in France, Toyen created an impressive body of work and kept in touch with the prominent poets and thinkers of her time. Her work was represented at all international exhibitions of surrealism. Nevertheless, she died quite lonely. She has not had any major solo retrospectives in Paris, and in Germany, her work remains largely unknown, even to art historians.

The aim of the exhibition and its catalogue is to follow up on the major Toyen retrospective at the Prague City Gallery in 2000 (curated by Karel Šrp) and "contribute to creating a new international view of the artist" (p. 7) both through new research results and a detailed retrospective of her oeuvre. In other words, the exhibition strives "not only to showcase the world of Toyen through a wide presentation of her work but also to highlight the most innovative aspects of her career since they pose questions that are still relevant today" (p. 9).

The combination of the biographical point of view and the "lines of force" of Toyen's work is – as highlighted by the editors – reflected in the structure of the publication. The catalogue is divided into five chronological sections, each corresponding to a particular period in Toyen's life as well as a different stage in her oeuvre. Each section is titled after a significant work of the given period (with the dates of the particular stage): "Coral Islands (1919–1929)," "Magnetic Woman (1930–1938)," "Hide Yourself, War! (1939–1946)," "All the Elements (1946–1969)," "The New World of Love (1970–1980)." Each part begins with a detailed chronology, accompanied by a wealth of photographic material. The editors note in the introduction that signature themes in Toyen's art practice run like a red thread throughout the texts included in the publication, such as "revolt, eroticism, questions of representation, apparition, analogy, and alchemy" (p. 9).

Apart from the editors, the team of authors includes ten writers belonging to different generations with differing

Anna Pravdová – Annie Le Brun – Annabelle Görgen-Lammers (eds.), *Toyen – snící rebelka*, Praha: Národní galerie v Praze, 2021

Toyen – snící rebelka je název české a anglické mutace¹ katalogu doprovázejícího zásadní kulturní počin loňského a letošního roku – stejnojmennou výstavu uspořádanou třemi partnerskými institucemi: Národní galerií v Praze (2021), Hamburger Kunsthalle (2021–2022) a pařížským Musée d'Art moderne (2022). Editorkami katalogu jsou kurátorky výstavy Anna Pravdová, Annie Le Brun a Annabelle Görgen-Lammers. Jde o první úplný katalog z retrospektivy Toyen (1902–1980) vydaný v české, německé, francouzské a anglické verzi. Volbu českého názvu publikace implicitně vysvětlují slova Annie Le Brun, jež byla jednou z Toyeniných nejbližších přítelkyň: „[tato umělkyně] *nikdy neslevila ani ze svého rebelství, ani ze svých snů.*"²

Úvodní texty katalogu připomínají, že Toyen je považována za jednu z nejvýznamnějších osobností českého umění 20. století, jež za 60 let své nepřetržité tvůrčí činnosti nejprve především v Československu, od roku 1947 pak ve Francii, dala vzniknout pozoruhodnému dílu a byla v kontaktu se stěžejními básníky a mysliteli své doby. Její díla nechyběla na žádné z mezinárodních výstav surrealismu. Přesto zemřela poměrně osamocněná. V Paříži se nedočkala žádné větší samostatné retrospektivní výstavy a v Německu je její dílo téměř neznámé i historikům umění.

Cílem výstavního projektu i katalogu je navázat na velkou pražskou retrospektivu Toyen v Galerii hlavního města Prahy z roku 2000 (kurátor Karel Šrp) a „*podílet se na formování nového mezinárodního povědomí*" (s. 8) o této umělkyni. A to jak prostřednictvím nových výsledků badatelské práce, tak na základě detailní retrospektivy její tvorby. Jinými slovy „*představit svět Toyen a vedle rozsáhlé prezentace jejího díla ukázat nejnovatивnější aspekty její tvorby, které kladou otázky i dnešní době*" (s. 9).

Spojení biografického hlediska a „silových čar" díla Toyen se, jak upozorňují editorky, odráží i na struktuře publikace. Ta je rozdělena do pěti chronologických oddílů, jež představují svébytná období života Toyen a zároveň odpovídají rozdílným etapám její tvorby. Každý oddíl nese název jednoho významného díla dotyčného období (a dataci této etapy). Konkrétně: „*Korálové ostrovy (1919–1929)*", „*Magnetová žena (1930–1938)*", „*Schovej se, válko! (1939–1946)*", „*Všechny živly (1946–1969)*", „*Nový milostný svět (1970–1980)*". Všechny tyto oddíly vždy začínají detailní chronologií, již doprovází bohatý fotografický materiál. Editorky v úvodu také poznamenávají, že v publikaci uveřejněnými texty procházejí témata, jež byla pro Toyenino dílo charakteristická po celou dobu její tvůrčí práce: „*revolta, erotismus, otázky zobrazení, zjevování, analogie, alchymie*" (s. 9).

Autorský tým čítá kromě editorek desítku osobností působících v České republice, Francii, Německu či



336 p./s.,
ISBN 978-80-7035-773-6

specializations and life paths who lived and worked in the Czech Republic, France, Germany and the USA. Among them, we find Toyen's friends and peers, some even belonging to her closest social circle (which is all the more critical given the fact this is also true of one of the editors), poets and artists (Radovan Ivšić,³ Bertrand Schmitt, Jean-Jacques Lebel), and scholars of different backgrounds, including art historians (Jindřich Toman, Karel Srp, Fabrice Hergott, Meghan Forbes, Barbora Bartůňková, etc.). Furthermore, several authors embody more than one role – peers and poets; a peer and an artist; a poet and a scholar; a scholar and a relative of Heisler, Toyen's friend. This openness and limitlessness feel close to Toyen's nature as she was not, in the words of Bertrand Schmitt, a “woman-painter” nor even ‘woman-Surrealist’ but ... a free individual who refuses to be chained by any category” (p. 266). The choice of the authors seeks “varied and mutually enriching approaches” and “an international, polyphonic, and diverse overview of her work” (p. 9).

This objective – as well as the intention to display the latest research results on Toyen – has definitely been achieved. The publication includes texts that are thematically and conceptually very diverse and reveal a number of new findings, both in terms of the analysis of the artist's work and, in general, the context of her work, the sources of her inspiration and her relationship with the world outside the art scene. The essays reflect upon, among other things, the stay of Toyen and Štyrský in Paris; her shift from abstraction to artificialism and the beginnings of surrealism; the publication of *A Guide to Paris and Environs*; the meaning of spectacle in Toyen's oeuvre; her illustrations; her connections to left-wing politics and the fight against fascism; analyses of her wartime works; her opinions on post-war politics; her contacts with the surrealist group in Paris; the importance of friendship for her work; Toyen and jazz; the alchemic exploration in her work transcending into the “erotica of analogy” (Annie Le Brun); the role of Toyen in the *Maintenant* publishing house in the 1970s; or her painterly technique in the period of artificialism (this text was conceived on the basis of restoration research, available in the appendix). The texts are meticulously written and supported by rigorous research and considered arguments. When they present different results from earlier research papers⁴ the dialogue with previous publications is conducted based on clear and perceptive explanations.

The authors' composition also made it possible to publish a wealth of previously unpublished archival material: photographs, Paul Éluard's letters to Toyen from 1935, which serve as proof of their “passionate friendship” (p. 118), a letter from Yves Tanguy written after he met the artist in Paris (1935) and Toyen's first letter to Benjamin Péret from the post-war period (1946). The section “All the Elements” includes the yet unpublished *Portrait of Toyen in 22 Questions* written by André and Elisa Breton in 1952, while “Hide Yourself, War!” contains *Toyen*, a poem by Jindřich Heisler, first published in Paris in 1953 and later in a compilation of Heisler's lyrical poetry issued by Sixty-Eight Publishers in Toronto in 1977.

As for graphic design, the publication is of high quality and captures what was characteristic of Toyen. The green colour used for the title text on the cover and the spines of the pages refers to the painting called *Je m'aperçois que ma page blanche est devenue verte / I realize that my white page turned green*, which also serves as the title of the catalogue's first section – and thus refers to the artist's rebelliousness and her close ties with surrealism, particularly with André

USA, patřících do různých generací a lišících se zaměřením i životní dráhou. Jde jak o Toyeniny přátele a souputníky včetně těch, kteří patřili k jejímu nejbližšímu okruhu (což je rozměr tím zásadnější, že je to případ jedné z editorek), tak o básníky a výtvarníky (Radovan Ivšić,³ Bertrand Schmitt, Jean-Jacques Lebel) či badatele rozdílného zaměření včetně historiků umění (Jindřich Toman, Karel Srp, Fabrice Hergott, Meghan Forbes, Barbora Bartůňková ad.). U několika autorů se navíc prolínají různé role – souputníci a básníci, souputník a výtvarník, básník a badatel, badatel a příbuzný Toyenina přátele Heislera. Tato otevřenost a neomezenost je blízká založení samotné Toyen, která, jak připomíná Bertrand Schmitt, „není ženou-malířkou, ba dokonce ani ženou-surrealistkou, nýbrž svobodnou bytostí odmítající se nechat spoutat kategoriemi“ (s. 266). Publikace volbou autorů usiluje o „různé a vzájemně se prolínající přístupy“ a „mezinárodní, rozmanitý a polyfonní pohled na dílo Toyen“ (s. 9).

Tohoto cíle – stejně jako záměru ukázat nejnovější výsledky badatelské tvorby týkající se Toyen – bylo jednoznačně dosaženo. Publikace obsahuje texty tematicky i po stránce pojetí velmi různorodé a odhalující množství nových zjištění, ať už jde o analýzu díla umělkyně, či obecně řečeno o kontext její tvorby, zdroje inspirace a vztah ke světu mimo ten umělecký. Jednotlivé texty jsou věnovány mimo jiné pobytu Toyen a Štyrského v Paříži a posunu od abstrakce k artificiálnímu a počátkům surrealismu, jejich publikaci *Průvodce Paříží a okolím*, významu spektaklu v díle Toyen, práci ilustrátorky, vztahu k levicové politice a boji proti fašismu, analýze děl vytvořených za války, vztahu k politice v poválečných letech, kontaktu s pařížskou surrealistickou skupinou a významu přátelství pro její dílo, Toyen a jazzu, alchymickému zkoumání přerůstajícímu v její výtvarné tvorbě do „erotiky analogie“ (Annie Le Brun), roli Toyen v nakladatelství *Maintenant* v sedmdesátých letech či technice malby z období artificiálního (příspěvek vytvořený na základě restaurátorského průzkumu, umístěný v příloze). Texty jsou precizně napsané a výborně dokumentované jak zdroji, tak argumentací. V případech, že předkládají jiné výsledky než starší badatelské práce,⁴ je dialog s dřívějšími publikacemi veden na základě jasného a citlivého vysvětlení.

Skladba autorů také umožnila publikovat množství dosud nezveřejněných archivních materiálů: fotografií, ale rovněž dopisů Paula Éluarda Toyen z roku 1935, dokládajících jejich „vášnivě přátelství“ (s. 118), dopisu Yvese Tanguyho poté, co se s umělkyní seznámil v Paříži (1935), a prvního dopisu Toyen Benjaminu Péretovi z poválečného období (1946). Do oddílu „Všechny živly“ je mimoto vložen dosud nepublikovaný *Portrét Toyen ve 22 otázkách*, vytvořený Andrém a Elisou Bretonovými roku 1952. Součástí oddílu „Schovej se, válko!“ je báseň *Toyen* Jindřicha Heislera, vydaná poprvé v Paříži v roce 1953 a poté v souboru Heislerovy lyrické poesie v nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu roku 1977.

Po grafické stránce je publikace zpracována velmi kvalitně a s ohledem na to, co bylo pro Toyen příznačné. Zelená barva použitá v textu titulu na obálce a na hřbetech stran odkazuje k obrazu *Vidím, že má bílá stránka zezelenala* použitému jako název úvodního oddílu katalogu – tedy k autorčinu rebelství, ale jistě také ke vztahu k surrealismu, konkrétně k Andrému Bretonovi, který byl oblíbou zelené barvy vyhlášený (používal například zelený inkoust).

Breton, whose affection for the colour green was legendary (he even used green ink).

Toyen – The Dreaming Rebel is a worthy addition to the retrospective of Toyen's oeuvre and, in the Czech milieu, a major achievement in reflecting on art and cultural production.

Notes

1 The titles (of the catalogue and the exhibition) are different in other languages, which undoubtedly reflects the differences in the exhibition concept in each of the three countries, determined by – as the editors state – “the context of each museum, city, and country” (9). For instance, the French title is *Toyen, l'écart absolu* (Toyen, the absolute deviation), while the German version uses only *Toyen*.

2 Toyen, *l'écart absolu*, L'oeil du commissaire, www.youtube.com/watch?v=2KSKCX8AhBs&t=20s, accessed 10 Jun 2022, [author's translation].

3 Radovan Ivšić (1921–2009) is the only author represented in the catalogue who is no longer alive; the full version of his text “Bezmezná vášeň bytí” (“The Boundless Passion of Being”) was published in Karel Srp and Lenka Bydžovská's book, *Český surrealismus 1929–1953*, Prague 1996.

4 For example, Toyen's relationship with the decorative Art Nouveau (261) or the purpose of her extensive collection of newspaper and magazine clippings, which she pasted onto pieces of cardboard (86).

Translated by Martina Neradová

Publikace *Toyen – snící rebelka* důstojně doprovází retrospektivu díla Toyen a v českém kontextu představuje zásadní počín na poli reflexe výtvarné tvorby i kultury celkově.

Poznámky

1 Názvy (katalogu i výstavy) v ostatních jazycích jsou odlišné, což jistě souvisí s rozdíly v koncepci výstavy v každé ze tří zemí, danými, jak uvádějí editorky, „muzejní[m] kontext[em] jednotlivých měst“ (s. 9). Například ve francouzštině název zní *Toyen, l'écart absolu* (Toyen, absolutní odchylka), německá mutace používá pouze *Toyen*.

2 Toyen, *l'écart absolu*. L'oeil du commissaire. www.youtube.com/watch?v=2KSKCX8AhBs&t=20s, vyhledáno 10. 6. 2022, [překlad autorky].

3 Radovan Ivšić (1921–2009) je jediným již nežijícím autorem zastoupeným v katalogu, a to textem „Bezmezná vášeň bytí“, který byl v plné délce uveřejněn v publikaci Karla Srpa a Lenky Bydžovské *Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996.

4 Například vztah Toyen a dekorativního umění secese (s. 261) či účel sbírky početných výstřížků z novin a časopisů, jež si Toyen lepila na kartónové desky (s. 86).

PETR ŠÁMAL

Jodi Hauptman – Samantha Friedman, eds., *Cézanne Drawing*, New York: The Museum of Modern Art, 2021

In the middle of last year, visitors to the Museum of Modern Art had the opportunity to see an exhibition devoted to Paul Cézanne, one of the icons of modern art.¹ In so doing, the New York institution continued its tradition of exhibiting and collecting French art. Works by Cézanne, together with works by Paul Gauguin, Georges Seurat, and Vincent van Gogh, were displayed at the Museum's very first exhibition, which, as it happened, opened only a few days before the crash on the New York stock exchange in 1929, and Cézanne repeatedly figured in MoMA exhibitions in later years, as well. The relatively short duration of the most recent exhibition in New York, which took place over only three months, was fully in keeping with its central theme – Cézanne's work as a draughtsman – which was being exhibited in such an extensive and comprehensive way for the first time on American soil. As is well-known, works on paper use materials sensitive to external influences, which is why their presentation is subject to time limits. And indeed, the theme of sensitivity is one of the leitmotifs of the whole project. Although Cézanne had to struggle hard on the way to achieving success because he was regarded as something of a crank who rejected accepted aesthetic norms and, on a number of occasions, even depicted scenes of violence and brutality in his work, he was characterized by an

Jodi Hauptman – Samantha Friedman (eds.), *Cézanne Drawing*, New York: The Museum of Modern Art, 2021

V polovině minulého roku měli návštěvníci The Museum of Modern Art příležitost navštívit výstavu věnovanou Paulu Cézannovi, jedné z ikon moderního umění.¹ Newyorská instituce tak navázala na svou tradici vystavování a rovněž sbírání francouzského umění. Již její debutová výstava, otevřená shodou okolností jen několik málo dní před krachem na newyorské burze v roce 1929, zahrnovala vedle prací Paula Gauguina, Georgese Seurata a Vincenta van Gogha také Cézannova díla, jež se i v pozdější době opakovaně stala předmětem jejích výstav. Relativně krátké trvání aktuální newyorské výstavy – pouhé tři měsíce – zcela odpovídalo hlavnímu tématu. Byla jím malířova kreslířská tvorba, poprvé na americké půdě vystavovaná v takovém rozsahu a komplexnosti. Jak je známo, práce na papíře představují materiál citlivý na vnější vlivy, a proto jejich prezentace podléhá časovému omezení. Právě téma citlivosti se stalo jedním z leitmotivů celého projektu. Umělec, který si tvrdě probíjával svou cestu k úspěchu, neboť byl ve své době často považován za podivína, popírajícího běžné estetické normy – malíř, který ve svém díle dokonce vícekrát ztvárnil témata násilí a brutality – se totiž vyznačoval mimořádnou vnímavostí a senzitivitou. Kresby Paula Cézanna dokládají a zá-



216 p./s.,
ISBN 9781633451261

exceptional perceptiveness and sensitivity. The drawings of Paul Cézanne testify to and, at the same time, more precisely define the essence of his art, which encompassed not only a revolutionary ability to abstractly express shapes and movement but also other qualities, such as tireless artistic searching, thoughtfulness, patience, and also a refined feeling for detail and artistic nuance. Reflections on these and other aspects of the painter's mastery were provided not only by the exhibition itself but also by an accompanying monograph. Its structure immediately reveals the intention of analyzing Cézanne's oeuvre as a draughtsman from three fundamental viewpoints: from the perspectives of form, content, and material. The authors of the articles included in the book are mainly based at the Museum of Modern Art; some contributed several texts to the publication. The book does not take the form of a catalogue raisonné - which has been available for Cézanne's drawings for a long time² - but its copious use of pictorial material provides sufficient support for the interpretation of the various issues in question.

The main building blocks of Cézanne's art as a draughtsman are examined in the introductory text by Jodi Hauptman. It is not only concerned with the usual formal categories of drawing, such as line, shape, or shading, but also with parameters defining the specific essence of Cézanne's conception of drawing. From the structure of the first chapter, it is already clear that one of the methodological principles applied throughout the publication is regarding Cézanne's oeuvre as a manifestation of an exceptional personality, diverging from the usual artistic standards, and it is, therefore, necessary to evaluate it within a framework of specific categories. In any case, exceptional problems require exceptional solutions. As is indicated by the titles of the relevant subchapters, it is not only "line" but also "transparency," "unfinished," and "void" which play a fundamental role right across Cézanne's oeuvre as a draughtsman. The relationships between the normal and the exceptional, between the general and the individual, are crucial for understanding the beginnings of Modernism in the artistic culture of the nineteenth century. The borders between these qualities represent an essential question of interpretation, running throughout the book.

The enormous number of surviving drawings by Cézanne, numbering over 2000 items, indicates that the medium of drawing was of fundamental importance for the artist's oeuvre. His drawings cannot be seen as "merely" preparatory material for specific paintings; they can more often be interpreted as a manifestation of the ongoing training of the painter's vision, his search for shapes and spatial relationships. The collection examined here consists mainly of pencil drawings and, to a large extent, also watercolours. Although watercolours are sometimes regarded as drawings and sometimes as paintings, depending on the brushwork technique and the medium on which they are executed (usually paper), in the case of Cézanne, the authors unequivocally include them in the category of drawings. Furthermore, very few of Cézanne's watercolours were completed without the use of a pencil; on the contrary, many of his pencil drawings have been discreetly completed with a few strokes of a brush with watercolour paint.

Let us pause here at the concept of *line*. Cézanne avoided continuous straight lines, instead employing a style in which lines quiver, divide, twist, and search for their final form. While the fixed outline - the contour - was regarded in the nineteenth century as one of the basic starting points of painting, Cézanne did not believe in its importance and even declared that "there is no line," as is mentioned by the

roveň zpřesňují podstatu jeho umění, k níž patřila nejen revoluční schopnost abstrakce tvarů a pohybu, ale i další vlastnosti, jako byly neúnavnost v uměleckém hledání, přemýšlivost, trpělivost a nakonec i vytříbený smysl pro detail a výtvarné nuance. Úvahy nad těmito a dalšími aspekty malířova mistrovství nabídl nejen samotná výstava, ale i příslušná monografie. Její struktura na první pohled odhaluje záměr analyzovat Cézannovo kreslířské dílo ze tří základních úhlů pohledu: z hlediska formy, obsahu a materiálu. Na knize se podílely autorky, jejichž domovskou institucí je převážně The Museum of Modern Art, přičemž některé v rámci publikace připravily více textů. Kniha nemá podobu katalogu raisonné, který je ostatně pro Cézannovy kresby již dlouho k dispozici,² avšak její velmi bohatý obrazový materiál je dostatečnou oporou pro výklad jednotlivých problémů.

Hlavními stavebními kameny Cézannova kreslířského umění se v úvodním textu zabývá Jodi Hauptman. Nejde přitom jen o běžné formové kategorie kresby, jakými jsou linie, tvar či stínování, ale o parametry, definující specifickou podstatu Cézannova pojetí kresby. Již ze struktury první kapitoly je patrné, že jedním z metodologických východisek, propojujících celou publikaci, je nahlížení Cézannova díla jako projevu mimořádné osobnosti, odchylovající se od běžných uměleckých standardů, a proto je třeba ji hodnotit v rámci specifických kategorií. Ostatně - výjimečné problémy si žádají výjimečná řešení. Jak napovídají názvy příslušných podkapitol, je to nejen linie, ale také průsvitnost, nedokončenost a prázdny prostor, jež hrají zásadní roli napříč Cézannovou kreslířskou tvorbou. Vztahy mezi běžným a mimořádným, mezi obecným a individuálním jsou klíčem pro pochopení počátků modernity ve výtvarné kultuře 19. století, a právě hranice těchto vlastností představují důležitou interpretační otázku, provázající celou knihu.

Obrovské množství dochovaných kreseb, čítající přes 2000 listů, dává samo o sobě tušit, že médium kresby mělo v Cézannově tvorbě zásadní význam. Kresby přitom nelze chápat jen jako „pouhý“ přípravný materiál ke konkrétním obrazům; častěji lze interpretovat jako projev průběžného tréninku malířova vidění, projev hledání tvarů a prostorových vztahů. Zkoumaný fond tvoří především kresby tužkou a ve velké míře také akvarely. Ačkoliv akvarel bývá střídavě považován za kresbu či za malbu, s ohledem na štetcovou techniku i podkladové médium, jímž je zpravidla papír, v případě Cézanna jej autoři jednoznačně zařazují do kategorie kresby. Tomuto hodnocení napomáhá fakt, že málokterý Cézannův akvarel se obešel bez kooperace s tužkou, a naopak mnohé tužkové kresby jsou jen decentně dotvořeny několika tahy štětce s akvarelovou barvou.

Pozastavme se nyní u pojmu *linie*. Cézanne se vyhýbal plynulé linii a místo ní využíval rukopisu, v němž se linie chvěje, zdvojuje, kroutí a hledá výsledný tvar. Zatímco pevná obrysová linie - kontura - byla v 19. století považována za jedno z východisek malířství, Cézanne v její význam nevěřil, a dokonce prohlásil, že „linie neexistuje“, jak uvádí dobová svědectví malířových současníků, jejichž časté citace v knize sugestivně podtrhují rozbory Cézannových děl.³ Už v této souvislosti je třeba na celé publikaci ocenit jednu důležitou kvalitu: schopnost nevyhýbat se skutečně podrobné analýze kreseb po stránce formy. Studie v knize často osvětlují funkci jednotlivých tahů, způsob vedení štětce, pera i tužky, dále pak jejich vzájemné vztahy a jejich

painter's contemporaries, whose frequent quotations vividly back up the analyses of Cézanne's works in the book.³ In this regard, an important quality should be appreciated in the publication as a whole: not avoiding genuine detailed analysis of drawings from the point of view of form. The studies in the book often shed light on the function of specific brushstrokes, the way the brush, pen, or pencil is guided, and also the interrelationship between these instruments and their specific meanings within the framework of the painter's very complex "graphology," to use a term taken from the title of the first chapter. In this respect, one of the inspiring features is the emphasis on a detailed observation of the relationships between individual coloured blobs of watercolour, which frequently help to explain how Cézanne worked. The concept of *transparency* is applied, on the one hand, to the visual interconnection between paint and paper, and on the other, to the mutual relationship of the composition and colours. The painter worked with this in a very thoughtful way, even in cases where the edges of splashes of paint overlapped in a seemingly spontaneous way.

Another essential concept is that of *unfinished*. What is unfinished in Cézanne's works is just as important as what is finished. In his letters, the painter even ridicules the requirement that a work must be finished as being something artificial, almost mechanically simplistic. A further attribute of Cézanne's oeuvre as a draftsman is *void*. There can be no doubt that for Cézanne, this was a vital component of artistic language, in the same way, for example, as the rest is an irreplaceable part of musical language. The text, however, points out further, more complicated, aspects of Cézanne's thought processes when working with void. These include, for example, incorporating a particular type of paper with its specific tinge of colour into the concept of void or the delicate colouring of otherwise empty spaces. A number of further questions are raised in connection with the notion of void in Cézanne's work. How should a drawing be interpreted if the surroundings of the object depicted are emphasized more than the object itself? What role did Cézanne attribute to seemingly banal shading when, in creating it, he was not satisfied simply with a dark hue but drew it in a complicated way and coloured it meticulously with several pigments? So far, there is no clear answer to these questions. The fact that they have been raised, however, is in itself a precondition for understanding the complexity of Cézanne's artistic personality, which continues to be shrouded in a certain mystery.

The next chapter opens up the subject of Cézanne's sketchbooks, or rather the study drawings originating from them, because, of the 320 works of this type we know of, some have remained in the original sketch pads while others were later removed from them. Cézanne's studies are characterized by the tendency to accumulate motifs. On the same sheet of paper, motifs from the old masters are mixed up with scenes from everyday life; some objects are placed together as if they formed a single entity, whereas elsewhere, they are situated in opposite directions. Objects which are seemingly related and others which are clearly unrelated can be found side by side. In her text, Samantha Friedman attempted to interpret some recurring types of spatial and shape relationships. It would seem that these relationships may indicate the artistic problems that Cézanne was dealing with at the time. Friedman is aware that the variety of motifs on one sheet of paper does not necessarily have to be connected with Modernism since it has a long-standing tradition with the old masters, too. The author of this review would add to this: when interpreting mutual relationships

specifické významy v rámci velmi komplexní malířovy „grafologie“, použijeme-li termín z názvu první kapitoly. Inspirativní je v tomto ohledu mimo jiné důraz na detailní sledování vztahů mezi jednotlivými barevnými skvrnami akvarelu, jež jsou mnohdy vodítkem k vysvětlení způsobů Cézannovy práce. Pojem *průsvitnosti* je vztažen jednak k vizuálnímu propojení barvy a papíru, jednak ke vzájemnému skládání barev – malíř s ním totiž pracoval velmi uvážlivě, a to i v případech, kdy docházelo ke zdánlivě spontánnímu překrývání okrajů barevných skvrn.

Jiným důležitým pojmem je *nedokončenost*. To, co je v Cézannových dílech nedokončené, má totiž stejně tak velkou váhu jako to, co je dokončené. Malíř se dokonce ve svých dopisech vysmíval požadavku na nutnou dokončenost díla jako čemusi umělému, bezmála řemeslně schematickému. Další atribut Cézannovy kreslířské tvorby představuje *prázdný prostor*. Není pochyb o tom, že pro Cézanna byl důležitou součástí výtvarného jazyka, podobně jako je například pomlka nenahraditelnou součástí jazyka hudebního. Text však poukazuje i na další, komplikovanější aspekty Cézannova uvážování při práci s prázdným prostorem. Je to například zapojení toho kterého druhu papíru s jeho specifickým zabarvením do konceptu prázdného prostoru či jemné tónování jinak prázdné plochy. Nadto, v souvislosti s pojmem prázdného prostoru u Cézanna, je zde nastoleno několik otázek – jak interpretovat kresbu, je-li okolí vyobrazeného předmětu zvýrazněno více než samotný předmět? Jakou roli Cézanne přisuzoval zdánlivě banálnímu stínu, když se při jeho ztvárnění nespokojil s pouhým tmavým tónem, ale komplikovaně jej prokresloval a zároveň probarvoval při použití několika pigmentů? Na tyto otázky zatím není jednoznačná odpověď. Jejich kladení je však už samo o sobě předpokladem k pochopení komplexity Cézannovy umělecké osobnosti, která je ostatně stále zahalena určitým tajemstvím.

Další kapitola otevírá téma Cézannových skicáků, respektive studijních kreseb z nich pocházejících, neboť dnes známých 320 listů tohoto druhu zčásti zůstalo v původních náčrtnících, zčásti bylo druhotně vyjmuto. Pro Cézannovy studie je typická tendence ke kumulování motivů: na jednom listu se staromistrovské motivy mísí s výjevy z každodenního života, předměty jsou řazeny k sobě tak, jako by spolu tvořily celky, jindy jsou však situovány ve zcela protichůdných směrech a vedle sebe se nachází předměty zdánlivě související i zjevně nesouvisející. Samantha Friedman se ve svém textu pokusila některé opakující se typy prostorových a tvarových vztahů interpretovat. Ukazuje se, že tyto vztahy mohou naznačovat, jaké výtvarné problémy Cézanne aktuálně řešil. Autorka si je vědoma toho, že různorodost motivů na jednom listu nemusí být nutně spojena s modernitou, neboť má svou hlubokou tradici už ve starém umění. Autor této recenze k tomu dodává: při interpretaci vzájemných vztahů a významů různých prvků na listech a jejich pozic je třeba brát v úvahu, že podobné postupy byly běžným projevem umělecké praxe v 19. a 20. století a primárně byly motivovány zcela prozaicky – potřebou šetřit papír. Je zde proto na místě zachovat určitou interpretační skepsi. Nicméně nelze popřít, že Cézanne měl smysl pro bizarní, někdy až komicky působící dystopie a lze celkově souhlasit s tím, že tyto hrátky s kombinacemi předmětů a prostorem jsou často záměrné. Text Samantha Friedman se zároveň zabývá jejich interpretací v souvislosti s dobovými časopiseckými rébusy, jež patrně

and meanings of different elements within a work and their positions, it is necessary to take into account that such approaches were a common feature of artistic practice in the nineteenth and twentieth centuries, and were primarily motivated by a quite prosaic consideration – the need to save paper. Therefore, it is appropriate to maintain a certain scepticism in interpreting this. Nevertheless, it cannot be denied that Cézanne had a sense of a bizarre dystopia, which sometimes had an almost comic effect, and in general, one can agree that playing with combinations of objects and space was often deliberate. Samantha Friedman's text interprets these games in relation to contemporary magazine rebuses, which were evidently among those elements of popular culture Cézanne reflected and which contributed to shaping his Modernism.

A kind of intermezzo in the book is formed by shorter, theoretically based reflections on selected thematic issues relating to Cézanne's drawings. Here too, however, the authors do not abandon the approach of analysis of form and content. In her chapter, Annemarie Iker is taken aback by the scenes of violence which form a specific theme in Cézanne's early work. In this regard, the relationship between theme, expression, and use of the brush, pen, or pencil comes to the forefront. It would seem that with Cézanne, the weight of lines reflects the degree of dynamism or delicacy of the scene. Here the author consciously develops an older thesis put forward by André Dombrovski, which expresses the conviction that Cézanne's motivation for going beyond aesthetic conventions was to be found in the content of the work.⁴ Another specific topic is that of interior themes, which the subject of reflections by Samantha Friedman. The studies and drawings of the painter's home were intended solely for paper and differ from the usual and modern interior scenes of his time. They are like intimate sections of reality, on the borderline between still life and depictions of interiors, focusing on the traces of human presence but – without that presence itself.

In the following chapter, *Eye and Brain*, Annemarie Iker focuses on the phenomenon of figural motifs that recur in Cézanne's work over long periods of time. In particular, she considers features of the standing male figure, which is included in numerous scenes of *Bathing*, explaining the significance of Cézanne's ability to rationalize sensible perception, and also indicating the role played in this respect by the contemporary media of printing technology and photography.

Cézanne's artistic approaches were similar to the methods of the natural sciences. As Kiko Aebi concludes, the repeated study of the same motifs over a long period of time enabled the painter to examine not only changes in the landscape but also the artist's vision and its possibilities. In another chapter, Aebi investigates the connections between Cézanne's sketch sheets and his studies on canvas, a subject which has so far received little attention. It appears that, as with his works on paper, Cézanne's oil paintings also had a tendency to assemble various motifs in a single space, although in some cases, this intention was obscured when the paintings were later cut up. On this point, however, the reviewer would like to note that on canvas, even more so than on paper, the accumulation of motifs could have been motivated simply by the need to save material.

Jodi Hauptman considers the important topic of the material aspects of Cézanne's art. These are particularly evident in his work as a draughtsman, for it is clear from many examples that Cézanne respected and made use of the material values of paper. In a certain sense, Cézanne's drawings

patřily k těm předmětům populární kultury, jejichž reflexe přispěla k formování Cézannova modernismu.

Jakési intermezzo v knize tvoří drobnější, teoreticky podložené úvahy nad vybranými tematickými okruhy Cézannových kreseb. Ani v nich však autoři neopouštějí hledisko formálně-obsahové analýzy. Annemarie Iker se ve své kapitole pozastavuje nad scénami násilí, tvořícími specifický námět rané Cézannovy tvorby. Právě v souvislosti s nimi vyplývá na povrch vztah mezi námětem, výrazem a vedením štětce, pera či tužky. Zdá se, že duktus je u Cézanna v souladu s dynamičností, či naopak jemností výjevu. Autorka zde vědomě rozvíjí starší tezi, v níž André Dombrovski vyjádřil přesvědčení, že určitý způsob překračování estetických konvencí byl u Cézanna motivován obsahově.⁴ Dalším specifickým tématem jsou interiérové náměty, nad jejichž podstatou se zamýšlí Samantha Friedman. Záznamy a studie z vlastního malířova domova byly určeny výhradně pro papír a odlišují se od běžných i moderních interiérových výjevů své doby. Jde o jakési intimní výseky ze skutečnosti na pomezí zátiší a interiérového vyobrazení, soustřeďující se na stopy lidské přítomnosti, avšak – bez ní samotné.

Annemarie Iker se v následující kapitole *Eye and Brain* zaměřuje na fenomén figurálních motivů, opakujících se v Cézannově tvorbě v dlouhých časových horizontech. Jmenovitě na prvcích stojící mužské postavy, jež je součástí nespočtených scén *Koupání*, vysvětluje význam Cézannovy schopnosti racionalizace smyslového vjemu a naznačuje také roli, jež v tomto ohledu sehrála dobová média tiskových technik a fotografie.

Cézanne měl svými uměleckými postupy blízko k metodám přírodních věd. Jak shrnuje Kiko Aebi, opakované studium stejných motivů v dlouhých časových horizontech umožnilo malíři zkoumat nejen proměny krajiny, ale i samotné vidění umělce a jeho možnosti. V jiné kapitole se autorka věnuje dosud málo zkoumaným souvislostem mezi Cézannovými náčrtníkovými listy a studii na plátně. Ukazuje se, že podobně jako je tomu u prací na papíře, také u olejomalby měl Cézanne tendenci stavět různorodé motivy na jednu plochu, byť v některých případech byl tento záměr znejasněn pozdějším rozřezáváním obrazů. Recenzent však v tomto bodě připomíná, že podobně jako u papíru, tím více u plátna, kumulace motivů mohla být v některých případech motivována také prostou potřebou šetřit materiál.

Jodi Hauptman se zabývá důležitým tématem materiálových aspektů Cézannova umění. Ty se dají sledovat obzvláště v jeho kreslířském díle, neboť z mnohých příkladů je patrné, že Cézanne respektoval a využíval materiálové hodnoty papíru. Cézannovy kresby tak v jistém smyslu představují spíše „práci s papírem“ než pouhou „práci na papíře“. Poněkud nadsazené je však tvrzení, že u Cézanna „papír vyjadřuje papír“, čímž je myšleno využívání kreslířské podložky pro vyjádření samotného papíru jako součásti zátiší. Není totiž třeba pochybovat o tom, že právě Cézanne dokázal materiální podstatu předmětů vyjádřit jakoukoliv technikou, nehledě na to, že podobné případy jsou v jeho tvorbě dosti vzácné a ztotožnění papíru v obraze s reálným papírem tak lze považovat spíše za náhodný efekt.

Závěrečná studie Laury Neufeld přichází s řadou postřehů o Cézannových kresbách učiněných okem a zkušeností restaurátora. Nejprve dokládá, že se malíř v průběhu života stále více zajímal o to, jak jednotlivé druhy papíru mohou korespondovat s jeho výtvarnými záměry, a tomu také podřizoval výběr konkrétního

thus represent “work with paper” rather than simply “work on paper.” Somewhat exaggerated, however, is the assertion that “for Cézanne, paper equals paper,” in the sense that the use of the medium on which the drawing is made expresses the paper itself as part of the still life. There is no reason to doubt that Cézanne, of all people, could express the material substance of objects using any technique, not to mention that examples like this are relatively rare in his oeuvre. The identification of paper in the picture with actual paper can thus be considered more as a random effect.

The final study by Laura Neufeld presents a number of insights into Cézanne’s drawings from a restorer’s perspective. Firstly, she shows that during his life, the painter was increasingly interested in what types of paper might correspond with his artistic intentions and selected a specific paper with this in mind. Neufeld has also precisely recorded the basic range of automated artistic abbreviations Cézanne used in his pencil drawings. No less intriguing is the analysis of Cézanne’s watercolours, in which Neufeld managed to determine the stages of their technical development and to specifically describe how the composition of the colour hue is achieved – whether by mixing on the palette, on the paper itself or by progressively painting over dry paint. A by no means insignificant detail is the discovery of the way Cézanne used the pencil in his watercolours – instead of being used for regular underdrawing, it was more often a means for completing the watercolours. The forms of this interaction between pencil and watercolour, and their influence on the final work, are carefully defined. This concluding text thus confirms many of the assumptions expressed in earlier parts of the book. The emphasis on the material side of art and also the emphasis on detail are among the principal positive aspects of the monograph as a whole, and it undoubtedly represents a source of inspiration for research into nineteenth-century art and the roots of modern art.⁵

Notes

- 1 *Cézanne Drawing*, New York, The Museum of Modern Art, 6 Jun – 25 Sep 2021.
- 2 Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné* (Greenwich – New York, 1973).
- 3 In addition to commentaries by Emil Bernard and Ernst Denis, published after Cézanne’s death, use was mainly made of critical editions of contemporary sources: Michael Doran, ed., *Conversations with Cézanne* (Berkeley 2001); Alex Danchev, ed., *The Letters of Paul Cézanne* (Los Angeles 2013).
- 4 André Dombrowski, *Cézanne, Murder and Modern Life* (Berkeley 2013).
- 5 The discourse on the material aspects of Cézanne’s work was further brought up to date by Samantha Friedman and Laura Neufeld’s paper *Material as Meaning: Time and Technique in Cézanne’s Drawings*, presented at the online conference *From Creation to Collection: Making and Marketing Drawings in 19th Century France*, The Cleveland Museum of Art, 11–12 Mar 2021.

Translated by Peter Stephens

papíru. Laura Neufeld také přesně podchytila základní rejstřík zautomatizovaných výtvarných zkratk, který Cézanne používal při kresbě tužkou. Neméně zajímavá je analýza Cézannových akvarelů, u nichž se podařilo určit jak jejich postupný technický vývoj, tak přesně popsat způsoby, jakými bylo docilováno skládání barevných tónů – ať už šlo o míchání na paletě, na samotném papíře či postupné překrývání již zaschlých skvrn. Nikoliv nepodstatným detailem je také zjištění, jakým způsobem Cézanne ve svých akvarelech používal tužku – namísto běžné podkresby byla totiž častěji prostředkem dotváření akvarelů, přičemž jsou pečlivě definovány způsoby této interakce mezi tužkou a akvarelovou barvou a její vliv na výsledné dílo. Závěrečný text tak potvrzuje mnohé předpoklady, vyslovené v předchozích částech knihy. Je to právě důraz na materiálovou stránku umění a také důraz na detail, který patří k hlavním přínosům celé monografie, jež představuje nespornou inspiraci pro bádání o umění 19. století a kořenech moderního umění.⁵

Poznámky

- 1 *Cézanne Drawing*, New York, The Museum of Modern Art, 6. 6. – 25. 9. 2021.
- 2 Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne: A Catalogue Raisonné*, Greenwich – New York 1973.
- 3 Vedle komentářů Emila Bernarda a Ernsta Denise, publikovaných po Cézannově smrti, byly využity hlavně edice dobových pramenů: Michael Doran (ed.), *Conversations with Cézanne*, Berkeley 2001; Alex Danchev (ed.), *The Letters of Paul Cézanne*, Los Angeles 2013.
- 4 André Dombrowski, *Cézanne, Murder and Modern Life*, Berkeley 2013.
- 5 Diskurz materiálových aspektů Cézannovy tvorby aktualizoval i příspěvek Samantha Friedman a Laury Neufeld *Material as Meaning: Time and Technique in Cézanne’s Drawings*, přednesený na online konferenci *From Creation to Collection: Making and Marketing Drawings in 19th Century France*, The Cleveland Museum of Art, 11.–12. 3. 2021.



352 p./s.,
ISBN 978-80-7035-782-8

Olga Kotková, ed., *Forgeries? Forgeries!*, Prague: National Gallery in Prague, 2021

One of the main objections raised by the reviewer of the publication issued on the occasion of the otherwise innovative and successful exhibition *From Far and Near. Medieval Imports in Moravian and Silesian Collections*,¹ held in Brno at the turn of 2009 and 2010, was the inclusion of several “medieval” works of art, which the author of the review, Markus Hörsch, marked as possible forgeries or at least historicizing works from the nineteenth century.² What could be seen as a slight lapse of professional judgement, in case those perhaps rightfully expressed reservations were proven to be correct, happened for more than one reason. The lack of resources to carry out restoration research on all the works of art led to the inclusion of pieces whose authenticity was doubted with the hope of fostering the much-needed scholarly discussion; this result was also achieved thanks to the review. Another reason was the lack of a broader methodological framework dealing with the issue of forgeries in domestic art-historical discourse. More than a decade later, we find ourselves in a much more advanced situation when judging (non)originality of artworks, also thanks to a scholarly catalogue with the succinct title *Forgeries? Forgeries!*, recently published to accompany the exhibition of the same name at the National Gallery in Prague (Sternberg Palace, 19 November 2021 to 1 May 2022), which in my opinion, did more than enough to rectify the aforementioned professional shortcomings of the Czech art scene.

Of course, forgeries and verifying the authenticity of works of art is by no means a new topic and, from the point of view of the general public, it is one of the most attractive issues connected to art history and art practice in general.³ The sometimes almost “tabloid” potential of forgeries has led the authors of relevant publications to focus primarily on famous forgery cases, the fates of individual forgers,⁴ or the history of art forgeries in general. This popular dimension is also present in *Forgeries? Forgeries!*, which includes the story of Han van Meegeren (1889–1947), arguably the most famous art forger of all times, written by Friso Lammertse, a leading expert on seventeenth-century Netherlandish painting and curator at the Rijksmuseum in Amsterdam (and previously at the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam). It must be appreciated that a relevant contribution by an international scholar was obtained for the chapter, as well as the successful loan of Van Meegeren’s (aka Vermeer’s) “originals” for the exhibition in Prague, including his most famous forgery *Christ and the Adulteress* (pp. 210–211, exh. cat. 6/13), with which the painter deceived the German Reich Chancellor and Hitler’s closest collaborator Hermann Göring during World War II. None of this would have been possible had it not been for the experience and contacts of Olga Kotková, a long-time curator (and recently also the director) of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague, as well as the curator of this exhibition and the scholarly editor of its catalogue. Alongside Kotková, a large team of experts, including art historians, restorers and technologists, prepared the exhibition and catalogue.

The final form of the book was significantly co-determined by the fact that the project was led by an experienced specialist with a stable institutional background who, in the course of her career, prepared a number of noteworthy exhibitions and publications.⁵ The publication’s focus is

Olga Kotková (ed.), *Falza? Falza!*, Praha: Národní galerie v Praze, 2021

Jednou z hlavních výhrad recenzenta publikace vydané u příležitosti jinak objevné a úspěšné výstavy *Zdaleka i zblízka. Středověké impory v moravských a slezských sbírkách*,¹ konané na přelomu let 2009 a 2010 v Brně, bylo zařazení několika „středověkých“ uměleckých děl, která autor recenze Markus Hörsch označil za možná falza nebo alespoň historizující práce z 19. století.² To, co by se dalo v případě potvrzení většinou snad oprávněně vyřčených pochybností vnímat jako odborné zaškobrtnutí, mělo vícero příčin. Nedostatek prostředků na provedení restaurátorských průzkumů u všech děl vedl k zařazení i těch, u kterých byly pochybnosti o autenticitě s vidinou vyvolání potřebné vědecké diskuse, což se i díky uvedené recenzi podařilo. Dalším důvodem byla absence širšího metodologického rámce pro přístup k problematice padělků a padělatelství v domácím uměleckohistorickém diskurzu. Dnes je po více jak deseti letech situace v oblasti posuzování (ne)originality uměleckých děl mnohem pokročilejší, a to i díky vědeckému katalogu s lapidárním názvem *Falza? Falza!*, vydanému recentně u příležitosti stejnojmenné výstavy Národní galerie v Praze (Šternberský palác, 19. listopadu 2021 až 1. května 2022), jež podle mého názoru zmíněné oborové nedostatky v českém prostředí více než bohatou měrou napravuje.

Téma padělatelství a určování pravosti uměleckých děl samozřejmě není nijak nové a z hlediska zájmu širší veřejnosti se dokonce jedná o jednu z nejatraktivnějších otázek spojených s dějinami umění a uměleckým provozem vůbec.³ Někdy až „bulvární“ potenciál problematiky falz vedl v dosavadní literatuře zjevně k převažující orientaci autorů na známé padělatelské kauzy a představení osudů jednotlivých falzifikátorů,⁴ eventuelně na historii falšování artefaktů obecně. Tento populární rozměr neopomíjí ani publikace *Falza? Falza!*, v níž případ pravděpodobně nejznámějšího padělatele všech dob Hana van Meegeren (1889–1947) představuje Friso Lammertse, přední odborník na nizozemské malířství 17. století a kurátor amsterdamského Rijksmuseum (dříve v Museum Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu). Lze jen ocenit, že se pro příslušnou kapitolu podařilo získat relevantní příspěvek zahraničního badatele, stejně jako úspěšnou výpůjčku Van Meegerenových (alias Vermeerových) „originálů“ na výstavu do Prahy, a to včetně jeho nejslavnějšího falza *Kristus a cizoložnice* (s. 210–211, č. kat. 6/13), kterým malíř v průběhu druhé světové války oklamal německého říšského kancléře a Hitlerova nejbližšího spolupracovníka Hermana Göringa. Ani jedno by se nezdařilo bez zkušenosti a kontaktů dlouholeté kurátorky (a nově i ředitelky) Sbírký starého umění Národní galerie v Praze Olgy Kotkové, autorky výstavy a vědecké editorky katalogu. Na jeho vzniku se kromě ní podílel široký tým odborníků, a to jak historiků umění, tak restaurátorů a technologů.

Skutečnost, že za projektem stojí erudovaná odbornice se stabilním institucionálním zázemím, jež v průběhu své profesní kariéry připravila celou řadu nepřehlédnutelných výstavních i publikačních počínů,⁵ zásadním způsobem spoluurčuje výslednou podobu knihy. Ta se totiž nezaměřuje ani tak na historické nebo terminologické vymezení, co jsou nebo nejsou

not such much on historical and terminological definitions of what forgeries are or are not and when and why they were being made. While it does not avoid basic typological or terminological questions, like what we should understand under the terms “original,” “replica,” “copy,” “forgery,” or “imitation,” it admits how difficult it is to distinguish them in art-historical practice: “Theory seems simple and clear-cut, but the practice is usually more complicated – most non-original works cannot be identified and categorized with complete certainty.” (Olga Kotková, p. 68). What might be seen from a certain point of view as the publication’s flaw is, in my opinion, a great advantage, i.e. its practical focus on individual objects, their interdisciplinary analysis and the introduction of the methods used to verify their authenticity.⁶ The selection of various types of imitations and forgeries from the mediaeval to the classical modern period, presented along with works whose suspicions were ultimately not confirmed or which serve as material for comparison (including originals used as models for copies, imitations or forgeries), draws to a large extent on the results of long-term expert processing of the collections of the National Gallery in Prague. However, the publication also includes significant examples from other Czech collections (Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov, Moravian Gallery in Brno, Olomouc Museum of Art, Náprstek Museum, Konopiště Castle, West Bohemian Museum in Pilsen) or, in case of the works by “Jan Zrzavý,” even the depository of the Institute of Criminalistics of the Police of the Czech Republic.

The significant involvement of experts, namely technologists (Chemical-technological Laboratory of the NGP led by Radka Šefců) and restorers (Department of Conservation and Restoration of the NGP led by Adam Pokorný), who usually stand in the background of standard exhibition and publishing projects, although no scientifically sound art-historical research could do without them, could be considered the most visible and by far the most significant contribution of *Forgeries? Forgeries!*.⁷ The long-term emphasis on applying the latest technologically analytical and restoration methods proves the National Gallery’s exclusive position among Czech art-historically oriented collection institutions and gradually bears fruit,⁸ most recently in the form of the currently presented publication. Thanks to their comprehensiveness and clarity of presentation, the second (*Verifying the Authenticity of Artworks*) and third chapters (*The Testimony of Materials in the Process of Detecting Forgeries*) will undoubtedly become a source of basic information on how forgeries are detected as well as on restoration and technological research in general. In addition to the exhibition, whose popularity and high attendance were advanced by thought-out popularization of what was often specialized and difficult-to-grasp content, the catalogue retained its high didactical potential without compromising the scholarly quality of the individual texts.

The fact that the publication is anchored in gallery practice is reflected in the division of the exhibited works. Imitations, whose creation was probably not primarily motivated by a desire to deceive clients and which are encountered most often in all historically formed picture galleries, are introduced separately from forgeries made “for profit,” which are, especially in earlier periods, documented to a lesser extent. The presence of a large number of copies of the Old Masters, differing in quality, is determined by the nature of classical academic training, which has been based for centuries on copying works of famous predecessors to hone the art students’ skills. Pre-modern collectors also often contended themselves with copies of

falza a v jakých dobách nebo proč vznikala. I když se samozřejmě nevyhýbá základním typologickým nebo terminologickým otázkám, tedy co si má vlastně čtenář představit pod pojmy originál, replika, kopie, falzum či napodobenina, nezastírá problematičnost jejich vzájemného rozlišení v uměleckohistorickém provozu: „*Teorie vypadá jednoduše a jasně, nicméně praxe bývá složitější – většinu nepůvodních děl nelze zcela jednoznačně vymezit a kategorizovat.*“ (Olga Kotková, s. 68). To, co by snad mohlo být v určitém pohledu považováno za nedostatek, vnímám naopak jako jednoznačný klad představené publikace. Jedná se o její praktické zaměření na jednotlivé předměty, jejich interdisciplinární analýzu a představení použitých metod sloužících ověření pravosti.⁶ Výběr různých typů nápodob a falz z období od středověku po klasickou modernu, představených spolu s díly, u nichž se podezření nakonec nepotvrdila nebo zde slouží jako materiál pro srovnání (včetně originálních předloh kopií, nápodob nebo falz), vychází do značné míry z výsledků dlouhodobého odborného zpracování fondů Národní galerie v Praze. Zařazeny jsou však i signifikantní příklady z dalších domácích sbírek (Královská kanonie premonstrátů na Strahově, Moravská galerie v Brně, Muzeum umění Olomouc, Náprstkovo muzeum, Státní zámek Konopiště, Západočeské muzeum v Plzni), nebo, v případě prací „Jana Zrzavého“, dokonce z depozitu Kriminalistického ústavu Policie ČR.

Za jednoznačný a zdaleka největší přínos svazku *Falza? Falza!* je možné považovat široké zapojení odborníků, kteří zpravidla stojí v pozadí standardních výstavních i publikačních projektů a bez nichž se dnes vědecky fundovaný uměleckohistorický výzkum neobejde, a to technologů (Chemicko-technologická laboratoř NGP pod vedením Radky Šefců) a restaurátorů (Restaurátorské oddělení NGP pod vedením Adama Pokorného).⁷ Dlouhodobý důraz na aplikaci nejnovějších technologicko-analytických a restaurátorských postupů v rámci činnosti pražské Národní galerie dokazuje její výlučné postavení mezi domácími, uměleckohistoricky zaměřenými sbírkovými institucemi a postupně přináší své plody,⁸ naposledy právě ve formě aktuálně představované knihy. Její druhá (*Způsoby ověřování pravosti uměleckých děl*) a třetí kapitola (*Výpověď materiálů v procesu odhalování padělků*) se díky své komplexnosti a zároveň přehlednosti jistě stanou zdrojem základních informací nejen k problematice odhalování padělků, ale k restaurátorským a technologickým průzkumům obecně. Vedle výstavy, na jejíž oblibě a hojně návštěvnosti se spolupodílela promyšlená forma popularizace často odborně komplikovaného obsahu, si tak i katalog udržel vysoký didaktický potenciál, aniž by přitom autorský tým jakkoli slevil z vědecké úrovně jednotlivých textů.

Ukotvení publikace v galerijní praxi se promítá do rozdělení materiálu. Odděleně jsou představeny napodobeniny, jejichž vznik pravděpodobně nebyl motivován primárně snahou o oklamání zákazníka a s nimiž se v každé historicky utvářené obrazárně setkáme nejčastěji, a falza pořízená „*k ziskuchtivým účelům*“, jež jsou, alespoň pro starší období, dokumentována v menší míře. Výskyt velkého množství různě kvalitních kopií děl starých mistrů je samozřejmě daný charakterem klasické akademické výuky, zakládající se po několik století mimo jiné právě na kopírování děl slavných předchůdců, jimiž se adepti výtvarného umění zdokonalovali především. Rovněž předmoderní sběratelé se

famous and sought-after compositions when they could not lay their hands on the desired originals. Many of these copies have survived to today: the extraordinarily popular painting *Two Tax Gatherers (The Moneychangers, Two Misers)* by Marinus van Reymerswaele (documented 1509–1566) with at least thirty surviving copies is one of the most prominent examples (pp. 90–91, cat. no. 4/5). As late as the second half of the nineteenth century, the famous Munich collector Count Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) used to send contemporary artists Franz von Lenbach (1836–1904), Hans von Marées (1837–1887) and others to tour renowned European art galleries to make high-quality copies for him, especially of late Renaissance works by Titian, Raphael, Veronese, Michelangelo and Giorgione.⁹

The publication also pays special attention to the widespread phenomenon of false signatures, which can also be frequently encountered in practice. The reader is not overwhelmed by the number of presented examples, of which we could surely find dozens – probably hundreds of works on paper are included – in the collections of the National Gallery in Prague but is instead confronted with several paintings of extraordinary quality that bear, for various reasons, a false signature. This is the case of Lucas Cranach the Younger (1515–1586), who, in the second half of the sixteenth century, most probably copied the panel painting *Law and Grace* by his father, Lucas Cranach the Elder (1472–1553), including his famous ‘trademark’, a winged serpent (pp. 142–143, cat. no. 5/1b). Another forgery of the so-called *Nude Gioconda (Mona Vanna nuda)* by Leonardo da Vinci (1452–1519) is signed with a false signature written from right to left and bears an additional inscription on the reverse side of the panel (pp. 144–147, cat. no. 5/2). Similarly, *The Mocking of Christ*, signed with the typical monogram of Albrecht Dürer (1471–1528), is quite reasonably attributed to the Munich-based Hans Hoffmann (1545/1550–1592), who specialized in original imitations of the German Renaissance master to cater to the period demand for Dürer’s originals that were increasingly harder to find (pp. 148–151, cat. no. 5/3). However, the possible patron of the painting in question, probably the Holy Roman Emperor Rudolph II, most likely knew that the signature was false, which can be assumed, to a certain extent, in the aforementioned examples as well. Caution with which it is necessary to approach similar findings is illustrated by the work of Petr Brandl (1668–1735) included in the catalogue, whose authenticity is established beyond any doubts (pp. 154–155, cat. no. 5/5) but which was later (in the nineteenth century?) inscribed with a false Brandl signature. While cataloguing the collection of the Moravian Gallery in Brno, we came across *The Defeat of Sennacherib* by Christoph Schwarz (ca 1545–1592) with a monogram and date engraved in a dried and already crackled painting, added by someone who decided to “verify” the painter’s previously unsigned original after his death.¹⁰

Unfortunately, the extent of this text does not make it possible to go more into detail on the chapters of *Forgeries? Forgeries!*, let alone the individual artefacts thoughtfully selected with regard to art-historical practice. Given the overall focus of the publication, the inclusion of the chapter *Fictions of the Ancient Past and Exotism: Imitations in Asian Art* by Jana Ryndová a Michaela Pejčochová seems rather calculated and was probably done to make use of the potential of the gallery’s collections and experts. On the other hand, many readers may welcome the necessarily reduced yet at least briefly outlined relationship to “forgeries” in non-European cultures, specifically in Japan and China.

při nedostupnosti žádaných originálů mnohdy spokojili s opatřením kopií známých a vyhledávaných kompozic, jež se nám pak dochovaly v mnoha kopiích: mimořádně populární scéna *Výběrcí daní (Penězoměnci, U lichváře)* Marinuse van Reymerswaele (doložen 1509–1566) s nejméně 30 dochovanými exempláři patří k těm nejokatějším příkladům (s. 90–91, č. kat. 4/5). Ještě ve druhé polovině 19. století vysílal známý mnichovský sběratel Adolf Friedrich hrabě von Schack (1815–1894) soudobé umělce Franze von Lenbach (1836–1904), Hanse von Marées (1837–1887) a další na cesty po proslulých evropských obrazárnách, aby pro něj zhotovovali kvalitní kopie zejména pozdně renesančních děl Tiziana, Raffaella, Veroneseho, Michelangela nebo Giorgioneho.⁹

Zvláštní pozornost je v prezentované publikaci věnována rovněž velmi rozšířenému fenoménu falešných signatur, s nímž se lze v praxi také často setkat. Ani zde není čtenář zahlcen množstvím předložených příkladů, jichž by se jistě i ve sbírkách Národní galerie v Praze našly nejméně desítky, při zahrnutí prací na papíře spíše stovky, ale je konfrontován s několika mimořádně kvalitními obrazy nesoucími nepravou signaturu z různých důvodů. To je případ Lucase Cranacha mladšího (1515–1586) s největší pravděpodobností kopírujícího ve druhé polovině 16. století deskový obraz *Zákon a milost* svého otce Lucase Cranacha staršího (1472–1553) včetně jeho proslulé značky, již byl had se vztyčenými křídly (s. 142–143, č. kat. 5/1b). Jiné falzum takzvané *Nahé Giocondy (Mona Vanna nuda)* Leonarda da Vinci (1452–1519) je opatřeno nepravou signaturou psanou zprava doleva a dodatečným přípisem na rubu desky (s. 144–147, č. kat. 5/2). *Posmívání Kristu*, opatřené typickým monogramem Albrechta Dürera (1471–1528), se zase důvodně připisuje mnichovskému Hansi Hoffmannovi (1545/1550–1592), který se specializoval na volné imitace prací německého renesančního mistra, aby tak uspokojil dobovou poptávku po Dürerových stále méně dostupných originálech (s. 148–151, č. kat. 5/3). Možný objednavatel Hoffmannova obrazu, jímž byl pravděpodobně císař Rudolf II., však nejspíše věděl, že je signatura falešná, což můžeme do jisté míry předpokládat i v dalších uvedených případech. Opatrnost, s jakou je nutné k podobným zjištěním přistupovat, dokládá do katalogu zařazené dílo Petra Brandla (1668–1735), o jehož autenticitě není pochyb (s. 154–155, č. kat. 5/5), ale které bylo dodatečně doplněno (v 19. století?) nepravou brandlovskou signaturou. Při zpracování sbírek Moravské galerie v Brně jsme v ploše obrazu Christopha Schwarze (kolem 1545–1592) *Porážka Senacheribova* aktuálně narazili na monogram s datací rytý do zaschlé a již krakelované malby, jímž původně nesignovaný Schwarzův originál někdo po autorově smrti „verifikoval“.¹⁰

Není bohužel možné se na tomto místě věnovat podrobněji kapitolám knihy *Falza? Falza!*, natož jednotlivým, s ohledem na historický umělecký provoz promyšleně vybraným artefaktům. Vzhledem k celkovému zaměření publikace považují za poněkud účelové – zřejmě ve snaze využít sbírkový i expertní potenciál galerie – zařazení kapitoly Jany Ryndové a Michaely Pejčochové *Fikce dávné minulosti a exotismu*, zaměřené na imitace v asijském umění. Na druhou stranu řada čtenářů možná uvítá sice nutně redukováný, nicméně alespoň rámcově naznačený vztah k „falzům“ v mimoevropských kulturách, konkrétně v japonské a čínské.

Considering the contents and focus of the publication, the addition of the similarly self-contained chapter, *Stylised Middle Ages and the Collection of Franz Ferdinand in Konopiště* by Michaela Ottová, cleverly set apart by using pages in different colours, seems much more appropriate. The collection activities of the archduke and heir to the Austro-Hungarian throne took place within the nineteenth century, the “golden age of forgery,”¹¹ and were governed by his historicizing interests primarily in mediaeval art. Although research on the collection activities of Franz Ferdinand (1863–1914) continues, it is not clear if “he considered these works to be mediaeval originals or if he bought them as contemporary imitations” (Michaela Ottová, p. 293), he apparently became a victim of fraud at least in some cases. The same can be said of another avid collector of the time, Johann II of Liechtenstein (1840–1929), as the nature of some of the works presented in the project *From Far and Near* suggests.

The complexity of issues surrounding historical forgeries is illustrated, among other things, by the wooden statue from the d’Este collection *Virgin Mary with Child on a Dragon* (pp. 312–315, cat. no. 7/7), with a very complicated genesis. Based on style analysis, it has been considered a forgery from the second half of the nineteenth century, imitating Rhineland sculpture from around 1500. However, technological research recently revealed a mediaeval core of the carving, which, according to radiocarbon analysis, dates to the first half of the fifteenth century. The sculpture was radically transformed by additions and other alterations in accordance with modern, idealized notions of mediaeval art, including a modified iconography (originally, it probably represented Saint Margaret). Did the nineteenth-century author, unknown to us today, intend to make a forgery, or is it a case of a “restoration” intervention motivated bona fide by the need to repair a damaged mediaeval work and return it to its “original” glory? This is just one of many questions the reader can ask while reading the excellent, well-organized and visually attractive book *Forgeries? Forgeries!*, which offers quite conclusive answers to many of them.

Notes

- 1 Kaliopi Chamonikola, ed., *Zdaleka i zblízka. Středověké impoty v moravských a slezských sbírkách = From Far and Near. Medieval Imports in Moravian and Silesian Collections*, exh. cat., (Brno: Moravian Gallery in Brno, 2009).
- 2 Markus Hörsch, review of Kaliopi Chamonikola, ed., „Zdaleka i zblízka. Středověké impoty v moravských a slezských sbírkách – From Far and Near: Medieval Imports in Moravian and Silesian Collections,” *Umění* 58, no. 4, 2010, 336–339.
- 3 The urgent nature of the presence of forgeries in today’s art practice has been confirmed, for example, by the programme of the 2018 general meeting of The Czech Association of Art Historians on this issue; see *Bulletin Uměleckohistorické společnosti* 30, no. 2, 2018, 8–23.
- 4 Cf., for example, Noah Charney, *The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of Master Forgers* (London 2015).
- 5 For example, Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1* (Prague 1999); Eadem, ed., *Albrecht Dürer. Růžencová slavnost 1506–2006*, (Albrecht Dürer, Feast of the Rosary, 1506–2006), exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 2006); Eadem, *German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1* (Prague 2007); Eadem, ed., *Cranach ze všech stran = Cranach from All Sides*, exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 2016);

Z hlediska obsahu a zaměření se mi zdá naopak logičtější připojení rovněž samostatné (a barevností stran vtipně oddělené) kapitoly Michaely Ottové *Stylizovaný středověk a sbírka Františka Ferdinanda d’Este na Konopišti*. Sběratelství arcivévody a následníka rakousko-uherského trůnu se totiž odehrávalo ještě v mantinelech 19. století, onoho „zlatého věku padělatelství“,¹¹ a bylo vedeno jeho historizujícím zájmem převážně o umění středověku. I když výzkum sběratelské činnosti Františka Ferdinanda (1863–1914) nadále probíhá a není zcela jasné, zda „konkrétní díla považoval za středověký originál, či je kupoval jako novodobou nápodobu“ (Michaela Ottová, s. 293), v některých případech se arcivévoda zjevně stal obětí podvodu. Zřejmě podobně jako jiný extenzivní sběratel oné doby Jan II. z Liechtensteina (1840–1929), jak alespoň naznačuje charakter některých prací prezentovaných v rámci zmíněného projektu *Zdaleka i zblízka*.

Složitost problematiky historických falz dokládá mimo jiné dřevěná socha *Panny Marie s dítětem na draku* (s. 312–315, č. kat. 7/7) z estenské kolekce s velmi komplikovanou genezí vzniku. Dosud byla na základě stylové analýzy považována za jednoznačné falzum z druhé poloviny 19. století napodobující porýnské sochařství kolem roku 1500. Technologický průzkum však překvapivě prokázal středověké jádro řezby – na základě radiokarbonové analýzy datovatelné do první poloviny 15. století –, pomocí připojených doplňků a dalších úprav radikálně transformované ve shodě s novodobými idealizujícími představami o umění středověku včetně pozměnění ikonografie (původně pravděpodobně sv. Markéta). Bylo tedy záměrem dnes neznámého tvůrce z 19. století vytvořit padělek, nebo se jednalo o „restaurátorský“ zásah motivovaný *bona fide* snahou opravit poškozenou středověkou práci a vrátit jí zpět její „původní“ lesk? Podobných otázek si lze při četbě vynikající, navíc přehledně uspořádané a atraktivně graficky upravené knihy *Falza? Falza!* položit nespočet. Na řadu z nich přitom publikace nabízí i vcelku jednoznačné odpovědi.

Poznámky

- 1 Kaliopi Chamonikola (ed.), *Zdaleka i zblízka. Středověké impoty v moravských a slezských sbírkách / From Far and Near. Medieval Imports in Moravian and Silesian Collections*, kat. výst., Moravská galerie v Brně, Brno 2009.
- 2 Markus Hörsch (rec.), Kaliopi Chamonikola (ed.), *Zdaleka i zblízka. Středověké impoty v moravských a slezských sbírkách – From Far and Near: Medieval Imports in Moravian and Silesian Collections*, *Umění* LVIII, 2010, č. 4, s. 336–339.
- 3 Naléhavost otázky přítomnosti falz v současném oborovém provozu dokládá např. zaměření odborného programu valné hromady Uměleckohistorické společnosti v roce 2018 na tuto problematiku; viz *Bulletin Uměleckohistorické společnosti* XXX, 2018, č. 2, s. 8–23.
- 4 Srov. např. Noah Charney, *Umění falzifikace. Myšlení, motivy a metody padělatelských mistrů*, Zlín [2015].
- 5 Např. Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Praha 1999; Eadem (ed.), *Albrecht Dürer. Růžencová slavnost 1506–2006*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2006; Eadem, *The National Gallery in Prague. German and Austrian*

Eadem, ed., *Hans Holbein starší. Hohenburský oltář = Hans Holbein The Elder. Hohenbur Altarpiece* (Prague 2020).

6 *Forgeries? Forgeries!* is thus a project that presents the issue of forgeries using analyses of various works gathered from collections of one or more museums; cf., for example, Mark Jones, ed., *Fake? The art of Deception*, exh. cat., (London: British Museum, 1990).

7 For more publications focused on the technology of exposing forgeries, see, for example, Josef Riederer, *Echt und falsch. Schätze der Vergangenheit im Museumslabor* (Berlin 1994); Jehane Ragai, *The Scientist and the Forger. Insights into the Scientific Detection of Forgery in Paintings* (London 2015).

8 Recently, for example, Helena Dáňová and Štěpánka Chlumská, *What the Eyes Cannot See. Underdrawing in 14th–16th Century Panel Paintings from the Collection of the National Gallery in Prague* (Prague 2017).

9 Cf. Andrea Pophanken, “Die Kopiensammlung des Grafen von Schack,” in: *Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*, ed. Christian Lenz (Munich 1994), 27–44.

10 Moravian Gallery in Brno, inv. no. A 200 (Blanka Kubíková, author of the prepared catalogue entry); see, David Hrabálek, in: David Hrabálek, Adam Pokorný and Lenka Zamrazilová, *Restaurátorský a laboratorní průzkum souboru obrazů ze sbírek Moravské galerie v Brně – Projekt NAKI II DG20P02OVV026 – The Provincial Picture Gallery of Moravia – Tradition, Representation, Identification* (typescript, digital print), 2020, Moravian Gallery in Brno, collection of fine art.

11 Aviva Briefel, *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century* (Ithaca, N.Y. – London 2006), 1–18.

Translated by Martina Neradová

Painting of the 14th–16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue 11/1, Praha 2007; Eadem (ed.), *Cranach ze všech stran = Cranach from All Sides*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2016; Eadem (ed.), *Hans Holbein starší. Hohenburský oltář = Hans Holbein The Elder. Hohenbur Altarpiece*, Praha 2020.

6 Projekt *Falza? Falza!* se tak řadí k počínům představujícím otázky padělatelství na analýze rozmanitého materiálu shromážděného ze sbírek jednoho nebo více muzeí; srov. např. Mark Jones (ed.), *Fake? The art of Deception*, kat. výst., The British Museum, London 1990.

7 Podobně na technologie odhalování padělků zaměřené práce viz např. Josef Riederer, *Echt und falsch. Schätze der Vergangenheit im Museumslabor*, Berlin 1994; Jehane Ragai, *The Scientist and the Forger. Insights into the Scientific Detection of Forgery in Paintings*, London 2015.

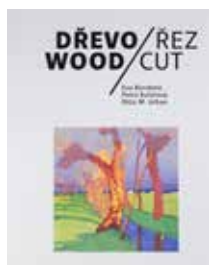
8 V nedávné době např. Helena Dáňová – Štěpánka Chlumská, *Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 2017.

9 Srov. Andrea Pophanken, Die Kopiensammlung des Grafen von Schack, in: Christian Lenz (ed.), *Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*, München 1994, s. 27–44.

10 Moravská galerie v Brně, inv. č. A 200 (autorka připravovaného katalogového hesla Blanka Kubíková); viz David Hrabálek, in: David Hrabálek – Adam Pokorný – Lenka Zamrazilová, *Restaurátorský a laboratorní průzkum souboru obrazů ze sbírek Moravské galerie v Brně – Projekt NAKI II DG20P02OVV026 – Moravská zemská obrazárna – tradice, reprezentace, identifikace* (strojopis, digitální tisk), 2020, Moravská galerie v Brně, sbírka volného umění.

11 Aviva Briefel, *The Deceivers. Art Forgery and Identity in the Nineteenth Century*, Ithaca (NY) – London 2006, s. 1–18.

LUCIE VLČKOVÁ



151 p./s.,
ISBN 978-80-7035-772-9

Eva Bendová – Petra Kolářová – Otto M. Urban,
Dřevořez/Woodcut, Prague: National Gallery in Prague,
2021

Prints always had to struggle slightly to gain attention in the hierarchy of visual art disciplines and attracted it primarily when they manifested the ability to solve contemporary art problems as aptly as painting and sculpture. One of the most influential periods of printmaking was the second half of the 1890s and the first two decades of the twentieth century, when prints fully expanded beyond the primary purpose of reproduction and offered the artists a means for topical and authentic expression.

Around the late nineteenth and early twentieth centuries, two different movements emerged in printmaking that artistically corresponded to the various possibilities of the selected media. On the one hand, there were the technically demanding etching techniques of intaglio printing working with the fine grains of aquatint that achieved a similar effect as photographic pictorialism and provided appealing

Eva Bendová – Petra Kolářová – Otto M. Urban,
Dřevořez/Woodcut, Praha: Národní galerie v Praze,
2021

Grafika se o svou pozici v hierarchii vizuálních uměleckých oborů musela vždy trochu hlásit a pozornost se k ní upírala převážně tehdy, když projevila schopnost přispět k řešení aktuálních problémů v umění stejně pregnančně jako malba a plastika. Jedním z jejích nejsilnějších období obecně byla druhá polovina devadesátých let 19. a první dvě dekády století dvacátého, kdy naplno využila své emancipace od primárně reprodukčních účelů a kdy autorům nabídla výrazové prostředky k dobově aktuálnímu a autentickému projevu.

Kolem přelomu 19. a 20. století se ve volné grafice prosadily dva odlišné proudy, umělecky odpovídající rozdílným možnostem zvoleného média – na jedné straně technicky náročné leptarské postupy tisku z hloubky, pracující s jemným zrnem akvatinty, které dosahovaly obdobného efektu jako dobový fotografický piktorialis-

soft modelling that effectively emphasized the impressiveness of the popular atmospheric motives of the time. On the other hand, there was the visually bolder woodcut that experienced a substantial revival around 1900. By its material and technological nature, the woodcut – an impression of a wooden matrix carved by various tools – provided a more abstract expression, leading towards decorative stylization via rhythmical incisions and surfaces and to a free, spontaneous expression that was based on the direct impression of energy and strength that the artist invested in overcoming the material. The artist's ambivalent relationship with the material is an essential aspect in the case of woodcut – not only is wood a resistant material whose hardness determines how sharp the lines and defined the surfaces are, but it is also the source of unique qualities (structure, annual rings, knots, defects) that can be acknowledged and used for the artwork's effect.

The specific visual language of the woodcut, which is based on the essential simplification of form when processing the material and on abstracting the visual reality into a more or less stylized depiction, contributed to the transformation of image creation and the actual perception of art. In this respect, woodcut was one of the most significant factors to open the way for the modern image at the end of the nineteenth century. The exhibition and accompanying publication *Dřevo/řez (Wood/cut)* focused primarily on the crucial role of this technique. Held by the National Gallery in Prague, the concept of the exhibition was prepared by Eva Bendová and curated by Petra Kolářová. The genesis of the exhibition and publication project was slightly complicated by organizational changes in the institution. The first negotiations that took place under National Gallery's director Jiří Fajt resulted in an exhibition focusing on the situation of coloured woodcuts in Bohemia around 1900. The National Gallery in Prague collaborated on this exhibition with Kunstforum Regensburg, and it opened to the public in Regensburg in 2017. Its primary focus was on the works of the Czech-German artists Walther Klemm and Carl Thiemann, whose still little-known oeuvre, created in Prague in 1905–1908 and composed of a hundred coloured woodcuts (in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague), was a strong impulse for Eva Bendová to concentrate her research on woodcuts and their influence on the inception of the avant-garde image. The National Gallery in Prague published a Czech-German catalogue for this exhibition that also included articles by foreign authors; its main contribution was a list of the early works of the artists mentioned above.¹ The subject of woodcut in Prague, namely its more widespread forms, with regard to international links and sources of inspiration of the Czech artistic milieu, was not presented until 2021 in a space for short-term exhibitions within the permanent exhibition *1796–1918: Art of the Long Century* at the Trade Fair Palace.² The exhibition, called simply *Dřevo/řez (Wood/cut)*, was composed of nearly 150 exhibits (not only woodcuts but also wood blocks, wooden sculptures, linocuts, and paintings, the majority of which came from various collections of the National Gallery in Prague,³ while also being complemented by significant loans both from private collections and foreign institutions. Visitors had the exceptional opportunity to see, for example, the lent works by Edvard Munch from the Munchmuseet in Oslo and by Wenzel Hablik from the Wenzel Hablik Museum in Itzehoe. Thanks to the sophisticated concept and knowledge of the material that ensured the optimal composition of the artworks, the exhibition could fulfil its ambitions to show the international context of Central European

mus a nabízely líbivou měkkou modelaci, účinně podtrhující působivost tehdy oblíbených náladových motivů. Na straně druhé vizuálně podstatně průraznější dřevořez, který kolem roku 1900 zažíval masivní revival. Dřevořez, otisk dřevěné tiskové matrice zpracované nejrůznějšími nástroji, ze své materiálové a technické podstaty poskytoval zobrazení mnohem abstrahovanější, a to jak směrem k dekorativní stylizaci prostřednictvím rytmizace vrypů a ploch, tak k projevu uvolněnému, živelnému, jehož expresivita vycházela z bezprostředního otisku energie a síly, se kterou umělec materiál překonával. Ambivalentní vztah umělce k materiálu je v případě dřevořezu podstatným faktorem – dřevo nebylo jen hmotou kladoucí odpor, jehož tvrdost určovalo výslednou ostrost linií a ohraničení ploch, ale je současně i zdrojem jedinečných kvalit (struktura, letokruhy, suky, defekty), které lze přiznat a využít pro účinek díla.

Specifický vizuální jazyk dřevořezu, vycházející z nezbytné elementarizace formy při zpracování materiálu a z abstrahování viděné reality do více či méně stylizovaného zobrazení, přispěl k proměně utváření obrazu i samotného vnímání umělecké tvorby. V tomto směru byl jedním z nejvýznamnějších faktorů, které na konci 19. století umění otevřely cestu k modernímu obrazu. A právě na tuto závažnou roli dřevořezu se zaměřila výstava a její doprovodná publikace *Dřevo/řez*. Výstavu, prezentovanou Národní galerií, koncepčně připravila Eva Bendová a kurátorsky ji zajistila Petra Kolářová. Geneze výstavního a publikačního projektu byla kvůli organizačním změnám v pořadatelské instituci poněkud složitější. První jednání, uskutečněná ještě za vedení Jiřího Fajta, vyústila nejprve k realizaci výstavy zaměřené na situaci barevného dřevořezu v Čechách kolem roku 1900, která vznikla ve spolupráci Národní galerie v Praze s Kunstforum Regensburg a veřejnosti se představila v roce 2017 v Řezně. Soustředila se hlavně na tvorbu česko-německých autorů Walthera Klemma a Carla Thiemanna, jejichž dosud málo známé dílo z let 1905 až 1908 vzniklé v Praze a tvořící album 100 barevných dřevořezů (uložené ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie) bylo pro Evu Bendovou silným impulzem k orientaci badatelského zájmu do oblasti dřevořezu a jeho vlivu na zrod avantgardního obrazu. K této výstavě Národní galerie vydala česko-německou publikaci, na níž se podíleli také zahraniční autoři; jejím hlavním přínosem byl soupis raného díla zmíněných umělců.¹ Představit téma dřevořezu v Praze, a to v rozšířenější podobě, více sledující zahraniční vazby a inspirační zdroje české umělecké scény, se podařilo až v roce 2021 v prostoru pro krátkodobé výstavy v rámci stálé expozice *1796–1918: Umění dlouhého století ve Veletržním paláci*.² Základem výstavy nazvané jednoduše *Dřevo/řez* a tvořené téměř 150 exponáty (nejen dřevořezy, ale i štočky, dřevěnými plastikami, linořezy a malbami) byla díla z různých fondů Národní galerie v Praze³, která doplnily významné a velmi přínosné zápůjčky jak ze soukromých sbírek, tak ze zahraničních institucí – zcela výjimečnou příležitostí divákům nabídla zápůjčka děl Edvarda Muncha z autorova muzea v Oslu (Munchmuseet, Oslo) a Wenzela Hablika (Wenzel Hablik Museum, Itzehoe). Díky promyšlené koncepci a znalosti materiálu, která zajistila optimální skladbu děl, mohla výstava naplnit své ambice ukázat mezinárodní kontext středoevropské umělecké tvorby a upozornit na pluralitu uměleckých možností a inspirací i na přímé a inovativní transfery estetických prvků mezi jednotlivými autory, uměleckými centry i kulturními okruhy.

art and point out the plurality of artistic possibilities and inspirations, as well as direct and innovative transfers of aesthetic elements among the individual artists, art centres, and cultural circles.

No less ambitious was the accompanying publication *Dřevo/řez (Wood/cut)*, whose concept was developed by Eva Bendová. In addition to her texts, the catalogue included thematic articles by Petra Kolářová and Otto M. Urban.⁴ In reviewing the book, it must be stated right at the start that the author characterizes her publication as a “small probe” – after all, its small size limited the fulfilment of the indicated ambitions. The publication’s 150 pages with a hundred illustrations and bilingual texts (Czech and English) do not provide sufficient space for detailed argumentation grounded in a thorough explication of the issue and a complex consideration of the broad context. At the same time, it can be said that the authors coped with the limited scope very well, producing a work that, for the first time, opened the issue of woodcuts in Bohemia in the period 1900–1920 in the context of contemporary art tendencies and examined it primarily through the lens of the works’ materiality. The material aesthetics enabled one to evaluate the overlaps between media and offered an opportunity to concentrate on the analysis of the works’ form, which is, in the case of woodcuts, a result of a rather intense overpowering of matter by an artist.

Wood – or its properties that determine its processing capabilities – provides certain types of expressional means; however, artists have dealt with wood differently and with varying degrees of multi-disciplinary overlap. Thus, in the original approach to woodcut in the work of Paul Gauguin, Edvard Munch, František Bílek, and Josef Váchal, the matrix shifts toward sculpture; the unorthodox work with colour printing can further approximate the woodcut to processes that use colour similarly as painting. It is appropriate that the publication presents independent thematic essays reflecting on the contribution of Gauguin’s and Munch’s artworks. Petra Kolářová evaluated the effect of Gauguin’s woodcuts in the context of the artist’s entire production that was first presented to the public in Paris in 1906 and sparked a direct response in *Volně směry* periodical. Inspiration in Gauguin can be documented in the works of Jan Štursa (who illustrated the translation of Gauguin’s treatise *Noa Noa*), Josef Váchal, and Otakar Kubín. The story of Gauguin’s wood blocks in the collection of the National Gallery in Prague is an amusing paradox of the effect of Gauguin’s influence: Milan Rastislav Štefánik discovered them in Tahiti in 1910–1911 and later failed to sell them in Paris and to the Modern Gallery in Prague. The National Gallery did not acquire them until 1951 as a deposit of the Military History Institute.

Munch’s prints resonated among the Czech milieu more intensely. In his article, Otto M. Urban summarized the history of contacts and opportunities relating to the presentation of Munch’s works in Prague. He also pointed out the context of the local art scene, which, towards the end of the 1890s, began to recognize prints as an independent, non-subservient medium and opened the possibilities for its artistically authentic use instead of its usual reproduction function. Munch’s work was reflected by the artists from the circle around *Moderní revue*, and, prior to the turn of the century, Munch introduced several prints to the Czech audience at the exhibitions of Krasoumná jednota (Fine Arts Association in Bohemia). His solo exhibition in Prague in 1905 was truly ground-breaking, bearing the importance of a crucial generational impulse. Regrettably, Urban restricted himself to a more or less general descrip-

S nemenšími ambicemi vznikala doprovodná publikace výstavy *Dřevo/řez*, koncepčně připravená Evou Bendovou, jejíž texty doplnily tematické statě Petry Kolářové a Otto M. Urbana.⁴ V hodnocení knihy je třeba hned v úvodu zmínit, že sama autorka publikaci charakterizuje jako „drobnou sondu“ – ostatně, naplnění naznačených ambicí značně limitoval nevelký rozsah. Na 150 tiskových stranách se stovkou ilustrací a bilíngvním textem (čeština a angličtina) příliš prostoru pro vyčerpávající argumentaci, podloženou důslednou explikační problematiku s komplexním zohledněním širokého kontextu, není. Současně však lze konstatovat, že se autoři s omezeným rozsahem vypořádali velmi zdařile a vznikla práce, která téma dřevořezu v Čechách v letech 1900 až 1920 poprvé otvírá v souvislostech aktuálních tendencí dobového umění a sleduje jej primárně prizmatem materiality díla. Materiálová estetika umožnila hodnotit přesahy mezi jednotlivými médii a nabídla možnost soustředit se na analýzu formy díla, která je právě v případě dřevořezu výsledkem dosti intenzivního přemáhání hmoty umělcovým zásahem.

Dřevo samo – tedy jeho vlastnosti podmiňující opravovatelnost – nabízí určitý typ výrazových prostředků, avšak umělci se s ním vypořádali různě a s různou mírou multidisciplinárních přesahů. V originálním pojetí dřevořezu v díle Paula Gauguina, Edvarda Muncha, Františka Bílka či Josefa Váchala se tak grafická matrice posouvá na pomezí skulptury, neortodoxní práce s barevným tiskem pak může dřevořez přiblížit k postupům práce s barvou analogickým k malbě. Je zcela na místě, že právě reflexi přínosu díla Gauguina a Muncha se v publikaci dostalo samostatným tematickým exkurzům. Petra Kolářová zhodnotila působení Gauguinových dřevořezů v kontextu celé autorovy tvorby, která se veřejnosti představila poprvé v roce 1906 v Paříži a vyvolala přímé ohlasy ve *Volných směrech*. Inspiraci lze dokumentovat v díle Jana Štursy (ilustroval překlad Gauguinova spisu *Noa Noa*), Josefa Váchala a Otakara Kubína. Úsměvným paradoxem působení Gauguinova vlivu je příběh jeho štočků ve sbírce Národní galerie v Praze, které na Tahiti v letech 1910 až 1911 objevil Milan Rastislav Štefánik, jež se je pak neúspěšně pokoušel prodat v Paříži i v pražské Moderní galerii. Do Národní galerie se tak dostaly až v roce 1951 jako deponát Vojenského historického ústavu.

Munchovy grafiky rezonovaly v českém prostředí s větší intenzitou. Otto M. Urban ve svém příspěvku shrnul historii kontaktů a příležitostí, při kterých se jeho díla v Praze prezentovala. Poukázal také na kontext zdejší scény, která v závěru devadesátých let 19. století začala grafice přiznávat roli samostatného, neslužebného média a otevírala možnosti jeho umělecky autentického využití namísto obvyklé reprodukční funkce. Munchovo dílo reflektovali umělci z okruhu *Moderní revue* a ještě před přelomem století se Munch několika grafikami představil zdejšímu publiku na výstavách Krasoumné jednoty. Přelomovou pak byla jeho samostatná pražská výstava v roce 1905, která měla význam naprosto zásadního generačního impulsu. Urban se, bohužel, omezil víceméně jen na obecný popis kontextu ohlasů mezi lety 1897 až 1905. Konkrétní inspirační vlivy Munchových dřevořezů na tvorbu v Praze působících autorů Walthera Klemma a Carla Thiemanna sledovala Eva Bendová. Její texty jsou nosným jádrem publikace, členěné do šesti kapitol (včetně zmíněných exkurzů).

Pomyslnými průvodci příběhu o inovativní roli dřevořezu jsou zmínění umělci, jejichž obsáhlé a ambi-

tion of the context of responses between 1897 and 1905. Eva Bendová observed the concrete inspirational influences of Munch's woodcuts on the art of Walther Klemm and Carl Thiemann, who worked in Prague. Her texts are the core of the publication, which is divided into six chapters (including the essays mentioned above).

The two mentioned artists, whose extensive and ambitious print production united the influences of Munch, Japanese prints, and the Art Nouveau stylization and transformed them into original artistic statements, serve as the imaginary guides of the story about the innovative role of the woodcut. Like Munch, Klemm especially let wood fully manifest itself and incorporated its structure into the image. Together with Thiemann, they experimented with colours and never concealed the role of coincidence, accepting imperfections and the relative state of the work's completeness. In defining the topic, Bendová draws on the propositions of Karel Michael Kuzmany, who prepared a summary of the contemporary artistic woodcut in Austria-Hungary for the periodical *Die Graphischen Künste* in 1907. She also explains the matrix preparation technique and explains variations in terminology. Above all, she highlights the shift in meaning between the terms wood engraving and the woodcut in German texts, which rather refer to the use of the work than the used tools (in the Czech lands, the term wood engraving was more common, even when translating the German term *Holzschnitt* that the Germans primarily use to mark artistic prints while *Holzstich* is almost exclusively used for reproductive prints).

Bendová observes the emancipation of the woodcut in a broader context and how it gained ground in different art centres to describe the local specifics and capture the dynamism of spreading influences, for example, through artistic periodicals (*Jugend, Die Graphischen Künste*) and exhibitions. Furthermore, she mentions a great number of artists who connected the Czech milieu with Vienna and Munich – Adolf Zdrasil, Minka Podhajská, Emil Orlik, and Wenzel Hablik. In the Prague art society, differentiated by language, two different approaches to the woodcut took shape – the artistically more progressive one, oriented to the avant-garde approach to the image, was, with minor exceptions, typical of the German-speaking artists. Váchal, unique in his synthesis of folk art, Japanese-style influences, and symbolist tendencies, stood alone outside the mainstream and introduced his prints from a wooden block to the Czech art scene two years after Klemm and Thiemann. Shortly afterwards, these two artists left Prague, and their monumental album of one hundred woodcuts remained a rare undertaking. The avant-garde woodcut was fully appreciated only by artists associated with Skupina výtvarných umělců (The Group of Fine Artists), which stood behind establishing Cubism, or rather the so-called “new art,” in Bohemia. These artists kept close relationships with the German artists from Der Sturm. However, Bendová pays less attention to the upcoming first generation of the avant-garde, where, after all, the spectrum of influences was expanded by the contact with French and exotic art. Linocut began to play an innovative role as the woodcut.

The publication *Dřevo/řez (Wood/cut)* is an inspirational opening of a fascinating yet undervalued topic that still holds substantial potential for research about the art of the emerging avant-garde. The works of Klemm and Thiemann are extraordinarily impressive and symptomatic of their time. They were definitely worth re-discovering and setting in the context of Czech art, although they have substantial limitations for the apt depiction of the local situation. It would be appropriate to provide a closer examination of

ciózní grafické dílo amalgámovalo vlivy Muncha, japonské grafiky i secesní stylizace a přetvořilo je do osobité umělecké výpovědi. Stejně jako Munch nechával zejména Klemm naplno projeviti dřevo a jeho strukturu zakomponoval do obrazu, s Thiemannem experimentovali s barvou a nijak nezastírali roli náhody, přijímali nedokonalosti i relativitu stavu dokončenosti díla. Ve vymezení tématu Bendová vychází z tezí Karla Michaela Kuzmanyho, který v roce 1907 připravil pro časopis *Die Graphischen Künste* shrnutí situace soudobého uměleckého dřevořezu v Rakousko-Uhersku. Problematiku vysvětluje i po stránce techniky přípravy tiskové matrice a odhaluje rozdíly v terminologii. Předně upozorňuje na významový posun označení dřevoryt a dřevořez v německých textech, kde vypovídají spíše o užití díla, než o použitých nástrojích (v Čechách se obecně častěji používalo označení dřevoryt, a to i v překladech německého termínu *Holzschnitt*, který Němci používají primárně k pojmenování volné grafiky, zatímco *Holzstich* takřka výhradně pro grafiku reprodukční).

Emancipaci dřevořezu Bendová sleduje v širších souvislostech, jak se prosazovala v jednotlivých uměleckých centrech ve snaze postihnout lokální specifika a vystihnout dynamiku šíření vlivů například prostřednictvím uměleckých periodik (*Jugend, Die Graphischen Künste*) a výstav. Zmiňuje celou řadu umělců, propojujících české prostředí s vídeňským a mnichovským – Adolfa Zdrasilu, Minku Podhajskou, Emila Orlika či Wenzela Hablika. V jazykově diferencované pražské umělecké společnosti se profilyvaly dva odlišné přístupy k dřevořezu – ten umělecky progresivnější, směřující k avantgardnímu pojetí obrazu, byl až na výjimky v režii německy mluvících umělců. Váchal, zcela unikátní ve své syntéze lidového umění, japonizujících vlivů a symbolistických tendencí, byl solitérem mimo mainstream a na českou scénu se svými tisky z dřevěné matrice vstoupil dva roky po Klemmovi a Thiemannovi. Ti záhy z Prahy odjeli a jejich monumentální album stovky dřevořezů zůstalo ojedinelým počinem. Avantgardní dřevořez naplno ocenili až umělci kolem Skupiny výtvarných umělců, stojící za etablováním kubismu, respektive tzv. nového umění v Čechách, kteří udržovali těsné vztahy s německými autory z okruhu galerie Der Sturm. Nastupující první generaci avantgardy už Bendová věnuje méně pozornosti. Ostatně spektrum vlivů tu rozšiřují kontakty s francouzskou tvorbou a exotickým uměním. Inovativní roli dřevořezu začíná zastávat také linoryt.

Publikace *Dřevo/řez* je inspirativním otevřením velmi zajímavého a dosud ne zcela doceněného tématu, které má ještě značný potenciál v bádání o umění rodící se avantgardy. Dílo Klemma a Thiemanna je mimořádně působivé a dobově symptomatické. Rozhodně stálo za znovuobjevení a usazení do kontextu české scény, i když má pro vystižení zdejšího dění značné limity. Určitě by bylo na místě blíže dokumentovat i méně progresivní dřevorytecké projevy a analyzovat, nakolik byl jejich tradičnější přístup zapříčiněn konzervativností a nakolik záměrem. To už je však úkol pro další badatelské, výstavní a publikační počiny, které, navzdory omezenému rozsahu a komplikovaným peripetiím vzniku, veskrze zdařilá práce Evy Bendové bude jistě inspirovat.

even the less progressive woodcut expressions and to analyze the extent to which their more traditional approach was caused by conservatism or by intention. This, however, is a task for future research, exhibition, and publication projects that shall undoubtedly be inspired by the publication of Eva Bendová, which, despite of its limited scope and complicated vicissitudes of its creation, is an entirely successful work.

Notes

- 1 Eva Bendová, ed., *Klemm & Thiemann: moderní dřevorez v Praze 1905–1908 / Moderner Holzschnitt in Prag 1905–1908* (Klemm & Thiemann: modern woodcut in Prague 1905–1908), exh. cat., (Prague: National Gallery in Prague, 2016).
- 2 *Dřevo/řez*, 14 May – 8 August 2021, National Gallery in Prague, Trade Fair Palace, concept: Eva Bendová, curator: Petra Kolářová.
- 3 Collection of Prints and Drawings, Collection of Asian Art, Collection of 19th Century Art and Classical Modernism, Archive of the National Gallery in Prague.
- 4 The publication was reviewed by Jana Wittlichová and Václav Hájek.

Translated by Lucie Kasíková

Poznámky

- 1 Eva Bendová (ed.), *Klemm & Thiemann: moderní dřevorez v Praze 1905–1908 / Moderner Holzschnitt in Prag 1905–1908*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2016.
- 2 *Dřevo/řez*, 14. 5. – 8. 8. 2021, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, autorka koncepce: Eva Bendová, kurátorka: Petra Kolářová.
- 3 Sběrka grafiky a kresby, Sběrky umění Asie, Sběrka umění 19. století a klasické moderny, Archiv Národní galerie v Praze.
- 4 Publikaci odborně recenzovali Jana Wittlichová a Václav Hájek.

Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague: *Illustrated Summary Catalogues* Book Series

The book series of illustrated summary catalogues has a long-lasting tradition in the National Gallery in Prague. Most volumes have been published thanks to the curators of the Collection of Old Masters, which administers, processes and makes available artworks from the ancient times to the end of the eighteenth century. One of the curators' tasks is to examine the collection's works of art from an art-historical point of view, with the help of expert methods used in restoration and chemical and technological research. The research results are published in illustrated summary catalogues, which are indispensable to all collections and should always be available. The book series of old masters illustrated summary catalogues is thus the oldest platform still used as a means to make the National Gallery's collection available.

Illustrated summary catalogues are an important source of information for domestic researchers as well as international art historians and museum and gallery curators. They are also of assistance to the general public, namely to those who look for detailed information on individual works of art, schools of art or collections. With their help, it is often possible to find connections between similar yet geographically distant works of art from different collections and introduce them together as part of the same art-historical area either in exhibitions or expert studies. This is also one of the reasons why the National Gallery in Prague publishes its series of summary catalogues in English.

Each summary catalogue of the series has a clearly defined structure. The introduction outlines the genesis and development of the collection from the earliest times to the present and evaluates its art-historical significance. The most important part of an illustrated summary catalogue is the individual entries, which provide thorough descriptions of all the artworks in a particular collection - including the works stored in depositories. An entry consists of the name of the artist or school of art, the title of the work, technical data, the inventory number, provenance, literature and an essay dedicated to the particular work, including its comparison with other works of art from Czech or international collections that are related or similar to it. Another essential part of every summary catalogue consists of various types of indexes (e.g. numerical, alphabetical, locational or iconographic) in order to make them user-friendly. At the end, all catalogues offer a list of shortened literature citations, including sources.

The first summary catalogue of the Collection of Old Masters, *Netherlandish Painting 1480-1600* (1999), was prepared by Olga Kotková. The catalogue summarizes 109 artworks, including such masterpieces as, for instance, Gossaert's triptych *Saint Luke Drawing the Virgin* or *The Epitaph of the Prague Goldsmith Nicholas Müller* by Bartholomeus Spranger.

The following year saw the publication of a summary catalogue titled *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries*, written by Lubomír Slavíček. The collection of Flemish Baroque paintings contains 477 works of art, and it is one of the most valuable collections of old masters in the National Gallery in Prague, not only thanks to the canvases by Peter Paul Rubens.

Sbírka starého umění Národní galerie v Praze, ediční řada *Soupisové katalogy*

Ediční řada soupisových katalogů má v Národní galerii dlouhou tradici. Doposud nejvíce svazků vyšlo péčí kurátorů Sbírký starého umění, která spravuje, zpracovává a zpřístupňuje umělecká díla od nejstarších dob až do konce 18. století. Jedním z úkolů každého kurátora je po uměleckohistorické stránce prozkoumat ve sbírce obsažená umělecká díla, čemuž napomáhají především znalecké metody, spojené s restaurátorskými a chemicko-technologickými průzkumy. Tento výzkum vyúsťuje do soupisových katalogů, které jsou alfou a omegou každé sbírky a neměly by v ní proto chybět. Ediční řada soupisových katalogů starého umění je tak nejstarší a stále užívanou platformou zpřístupňování sbírek Národní galerie.

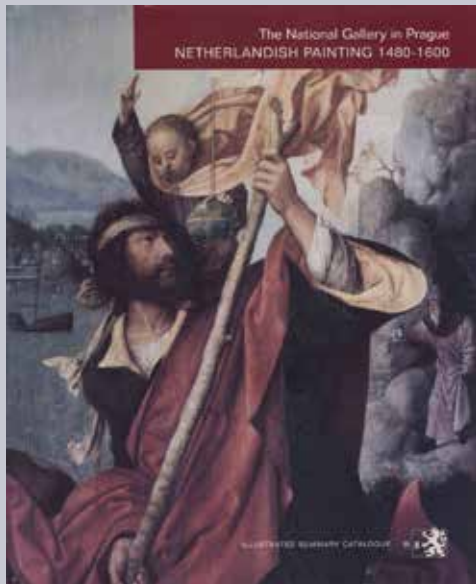
Soupisové katalogy představují důležitý zdroj informací nejen pro domácí badatele, ale i pro zahraniční historiky umění a kurátory muzeí a galerií. Pomáhají však i širší veřejnosti, zejména té, která vyhledává podrobnější informace k určitým dílům, školám či celkům. S jejich pomocí lze mnohdy spojit související či vzájemně si podobná, avšak teritoriálně vzdálená díla z různých sbírek v jeden uměleckohistorický celek, který pak lze představit, ať už na výstavách, či v odborných studiích. To je také jeden z důvodů, proč vznikla ediční řada soupisových katalogů Národní galerie vydávaná v anglickém jazyce.

Každý soupisový katalog této ediční řady má jasně vymezenou strukturu. V úvodu je stručně nastíněna geneze a vývoj sbírky od nejstarších dob až do současnosti a zhodnocen její uměleckohistorický význam. Nejdůležitější částí soupisového katalogu jsou jednotlivá hesla důsledně popisující všechna umělecká díla, která sbírku tvoří - tj. včetně fondů uložených v depozitářích. Heslo se skládá ze jména autora nebo školy, názvu díla, technických údajů, inventárního čísla, provenience, literatury a stati zabývající se uměleckým dílem samým, včetně komparace s dalšími artefakty s ním souvisejícími či jemu podobnými, uloženými v domácích nebo zahraničních sbírkách. Nezbytnou součástí každého soupisového katalogu jsou dále různé druhy rejstříků (např. numerický, jmenný, místní či ikonografický), které čtenáři pomáhají v rychlejší orientaci. Na závěr je vždy připojen soupis zkráceně citované literatury včetně pramenů.

První soupisový katalog Sbírký starého umění *Netherlandish Painting 1480-1600* (1999) připravila Olga Kotková. Katalog sumarizuje 109 výtvarných děl, mezi nimiž vyniká např. Gossaertův triptych *Sv. Lukáš kreslí Madonu* či *Epitaf pražského zlatníka Mikuláše Müllera* od Bartolomea Sprangera.

V následujícím roce byl vydán soupisový katalog *Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries*, jehož autorem je Lubomír Slavíček. Kolekce vlámského barokního malířství obsahuje 477 uměleckých děl a nejen díky Rubensovým plátnům patří ke kvalitativně nejhodnotnějším mezi sbírkami starého umění Národní galerie.

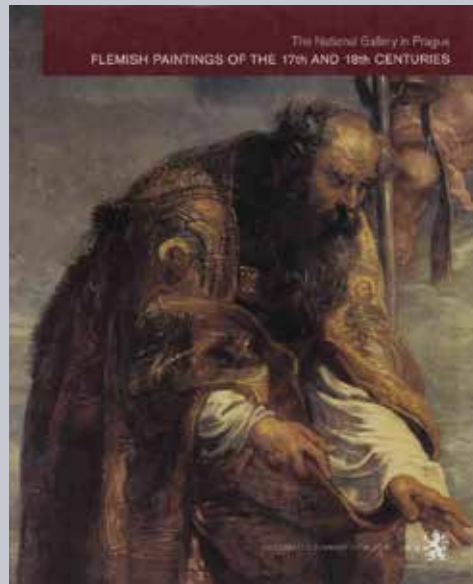
Na katalogu *Dutch Painting of the 17th and 18th Centuries* (2012) se podíleli Anja K. Ševčík, Hana Seifertová a Stefan Bartilla. Tento soupisový katalog je, co do počtu katalogizovaných děl (581 katalogových hesel),



1/ <<

Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Prague 1999, 176 pages

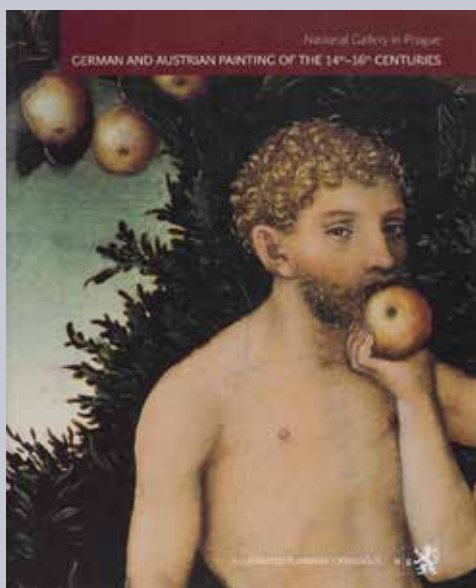
Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. Netherlandish Painting 1480-1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*, Praha 1999, 176 s.



2/ <

Lubomír Slaviček, *The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Prague 2000, 440 pages

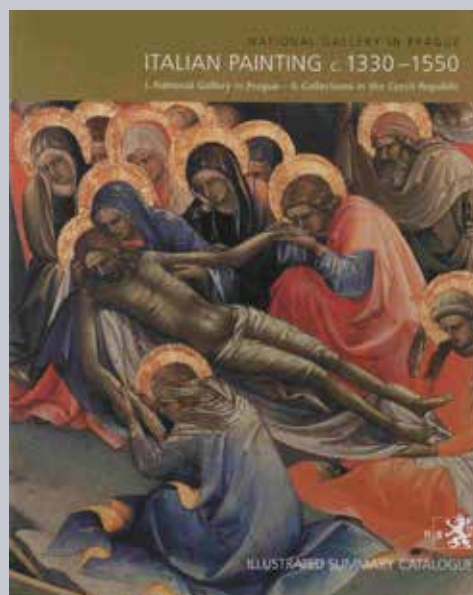
Lubomír Slaviček, *The National Gallery in Prague. Flemish Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue I/2*, Praha 2000, 440 s.



3/ <<

Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Prague 2007, 248 pages

Olga Kotková, *The National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, 248 s.



4/ <

Olga Pujmanová - Petr Příbyl, *The National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330-1550. I. National Gallery in Prague. II. Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2008, 464 pages

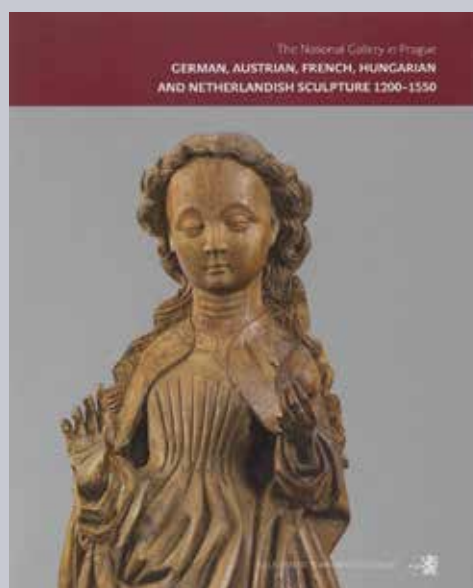
Olga Pujmanová - Petr Příbyl, *The National Gallery in Prague. Italian Painting c. 1330-1550. I. National Gallery in Prague. II. Collections in the Czech Republic. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2008, 464 s.



5/ <<

Anja K. Ševčík, ed. - Stefan Bartilla - Hana Seifertová, *The National Gallery in Prague. Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2012, 640 pages

Anja K. Ševčík (ed.) - Stefan Bartilla - Hana Seifertová, *The National Gallery in Prague. Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2012, 640 s.



6/ <

Olga Kotková, ed., *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200-1550. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2014, 158 pages

Olga Kotková (ed.), *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200-1550. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2014, 158 s.

The summary catalogue *Dutch Painting of the 17th and 18th Centuries* (2012) was co-authored by Anja K. Ševčík, Hana Seifertová and Stefan Bartilla. Regarding the number of entries, it is the most extensive catalogue of the edition (581 catalogue entries). It suffices to say that it includes Rembrandt's masterpiece *Scholar in His Study*, which is the master's only painting in the Czech Republic.

German and Austrian painting from the fourteenth to the seventeenth century is divided into two illustrated summary catalogues titled respectively *German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries* (2007) and *German and Austrian Paintings of the 17th Century* (2015), which were compiled by Olga Kotková and Martina Jandlová Sošková. The former includes Albrecht Dürer's famous masterpiece *Feast of the Rose Garlands* as well as the masterful *Passion Altarpiece from Göttingen* by Hans Raphon. Highlights of the collection of seventeenth-century German paintings undoubtedly include the *Portrait of a Young Man (Self-portrait?)* by Christopher Paudiss and the exquisite *Niche with Fruit and Flowers* by Georg Flegel.

Another summary catalogue titled *German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550* (2014) resulted from team research led by Olga Kotková. The catalogue consists of 126 entries dedicated to sculptural works from Central Europe, France, and the Netherlands.

The catalogue *Italian Painting c. 1330–1550* (2008) was compiled by Olga Pujmanová and Petr Příbyl. This catalogue is an exception among the others in the series because it includes a list of paintings from other collections of museums, galleries, chateaux and churches in the Czech Republic. As for the collection of the National Gallery, the *Portrait of Eleonor of Toledo* by Agnolo Bronzino and *The Holy Family* by Francesco Melzi truly stand out.

The catalogue *Spanish Painting and Sculpture from the 13th to the 19th Century* (2019) compiled by Pavel Štěpánek deals with the smallest part of the Collection of Old Masters. It contains paintings and sculptures from the thirteenth to the nineteenth century (77 catalogue entries), including such masterworks as El Greco's *Christ at Prayer*, Ribera's *Saint Jerome* and Goya's *Portrait of Don Miguel de Lardizábal*.

The most recently published summary catalogue, *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550–1800*, was written by Tomáš Hladík. It describes a collection of more than 500 sculptures of Central European provenance, among which the masterful works by the Czech sculptor Matyáš Bernard Braun are particularly noteworthy.

The catalogue *French Painting c. 1550–1800* by Martina Jandlová Sošková, which will contain approximately 75 catalogue entries, is due to be published in 2023. Another volume titled *Italian Painting c. 1550–1800* (approx. 290 catalogue entries) is planned to be published in the timeframe of approximately four years; it will follow up on the previous catalogue by Olga Pujmanová and Petr Příbyl, introducing Italian Baroque painting from the collections of the National Gallery in Prague. The summary catalogues published since 2021 will also be available in electronic format on the gallery's webpages.

Translated by Martina Neradová

nejzrozsáhlejší. Za všechna zde obsažená díla zde mluví především Rembrandtův obraz *Učenec ve studovně*, který je jediným malířským dílem tohoto mistra na našem území.

Německé a rakouské malířství od 14. do 17. století je rozděleno do dvou soupisových katalogů pod názvy *German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries* (2007) a *German and Austrian Paintings of the 17th Century* (2015), které sestavily Olga Kotková a Martina Jandlová Sošková. V prvním z nich nalezneme nejen proslulou *Růžencovou slavnost* od Albrechta Dürera, ale rovněž mistrovské dílo Hanse Raphona představující *Pašijový oltář, zv. Göttingenský*. V kolekci německého malířství 17. století bezesporu vynikají *Podobizna mladého muže (Autoportrét?)* Christopera Paudisse a mimořádně kvalitní *Regál s ovocem a květinami* od Georga Flegela.

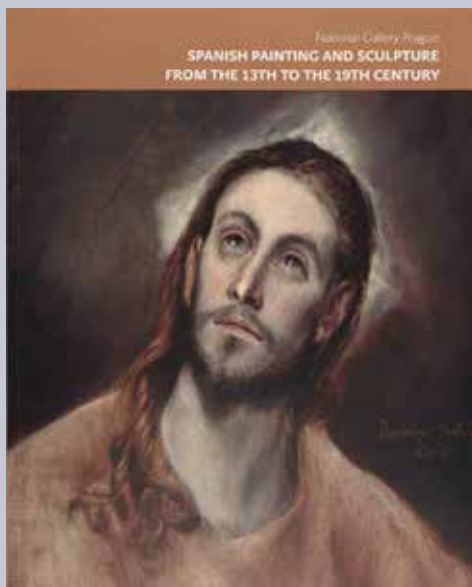
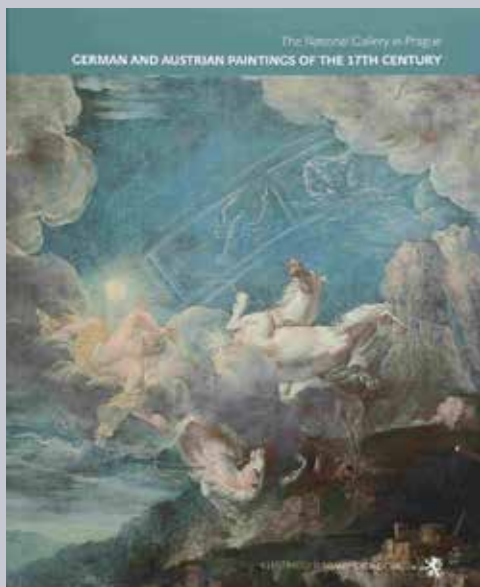
Na dalším katalogu *German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550* (2014) se podílel tým několika badatelů pod vedením Olgy Kotkové. Soupis představuje 126 katalogových hesel pojednávajících o sochařské tvorbě rozprostřené na území zahrnujícím nejen střední Evropu, nýbrž i Francii a Nizozemí.

Soupisový katalog *Italian Painting c. 1330–1550* (2008) sestavili Olga Pujmanová a Petr Příbyl. Tento katalog je ve srovnání s dalšími soupisovými katalogy uvedené ediční řady výjimkou, neboť zahrnuje i soupis obrazů z ostatních muzejních, galerijních, zámeckých i církevních sbírek České republiky. Ve sbírce Národní galerie jsou bezesporu nepřehlédnutelnými *Portrét Eleonory z Toleda* od Agnola Bronzina či *Svatá rodina* od Franceska Melziho.

Soupisový katalog *Spanish Painting and Sculpture from the 13th to the 19th Century* (2019), který připravil Pavel Štěpánek, zpracovává početně nejmenší část Sbírký starého umění. Zahrnuje malířská a současně sochařská díla od 13. do 19. století (77 katalogových hesel), mezi nimiž vynikají El Grečův *Modlíci se Kristus*, Riberův *Sv. Jeroným* a Goyův *Portrét Miguela de Lardizábal*.

Nejnověji vydaným je soupisový katalog Tomáše Hladíka *Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550–1800*, který popisuje sbírku obsahující více než 500 sochařských děl středoevropské provenience, mezi nimiž připomeňme především díla českého sochaře Matyáše Bernarda Brauna.

V roce 2023 by měl vyjít soupisový katalog *French Painting c. 1550–1800* o rozsahu asi 75 katalogových hesel, na kterém pracuje Martina Jandlová Sošková. V časovém horizontu přibližně čtyř let se počítá s vydáním dalšího ze svazků edice nazvaného *Italian Painting c. 1550–1800* (asi 290 katalogových hesel), který naváže na katalog Olgy Pujmanové a Petra Příbyla a představí italské barokní malířství ze sbírek Národní galerie v Praze. Soupisové katalogy vydávané od roku 2021 budou v elektronické podobě zveřejňovány na webových stránkách Národní galerie.



7 / <<

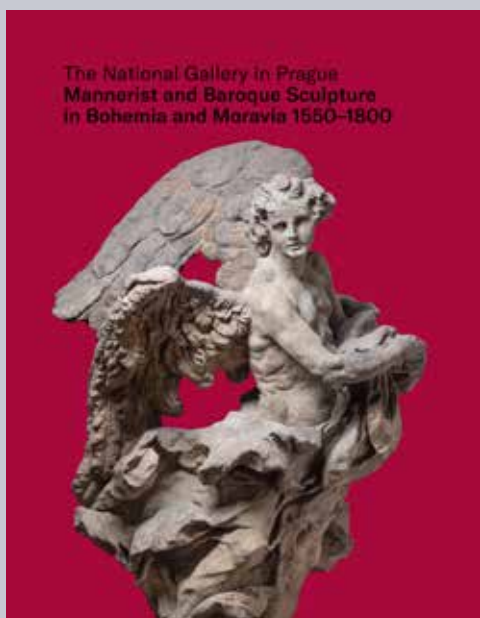
Martina Jandlová Sošková, *The National Gallery in Prague. German and Austrian Paintings of the 17th Century. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2015, 216 pages

Martina Jandlová Sošková, *The National Gallery in Prague. German and Austrian Paintings of the 17th Century. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2015, 216 s.

8 / <

Pavel Štěpánek, *The National Gallery in Prague. Spanish Painting and Sculpture from the 13th to the 19th Century. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2019, 152 pages

Pavel Štěpánek, *The National Gallery in Prague. Spanish Painting and Sculpture from the 13th to the 19th Century. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2019, 152 s.



9 / <<

Tomáš Hladík, *The National Gallery in Prague. Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550-1800. Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2021, 519 pages

Tomáš Hladík, *The National Gallery in Prague. Mannerist and Baroque Sculpture in Bohemia and Moravia 1550-1800. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2021, 519 s.



Irena Nývltová, Radka Šefců, Klára Velíšková
(eds.)

PEŠÁNEK: TORSOS

The collections of the National Gallery in Prague include several unique kinetic light sculptures by the pioneer of kinetic art Zdeněk Pešánek (1896–1965). This monograph summarizes the research on, and restoration of *Reclining Torso* and *Male and Female Torso* initially intended for the Spa Fountain in the Czechoslovak pavilion at the 1937 Paris World's Fair. These exceptionally well-preserved works of art are some of the first made of plastic, specifically cellulose acetate. The art-historical section introduces Pešánek's work and the creation of both sculptures in the context of Czech and world art. The interdisciplinary research of works made from these materials and the subsequent restoration procedures presented in the individual chapters are unique in the Czech environment and open up the complicated issue of access, protection, and preservation of works of art made of modern materials – plastics.

Czech and English

194 pages, 100 reproductions

ISBN 978-80-7035-795-8

Irena Nývltová – Radka Šefců –
Klára Velíšková (eds.)

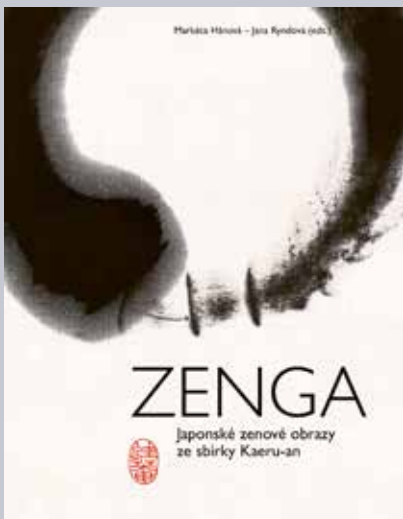
PEŠÁNEK. TORZA

Součástí sbírek Národní galerie v Praze je několik unikátních světelně kinetických plastik od průkopníka kinetického umění Zdeňka Pešánka (1896–1965). Monografie shrnuje problematiku průzkumu a restaurování děl *Ležící torzo* a *Mužské a ženské torzo*, určených původně pro Fontánu lázeňství v československém pavilonu na světové výstavě v Paříži v roce 1937. Jde o jedny z prvních a výjimečně dochovaných uměleckých děl z plastu – acetátu celulózy. Uměleckohistorická část uvádí Pešánkovu tvorbu a vznik obou plastik v kontextu českého a světového umění. Problematika mezioborového průzkumu děl z těchto materiálů a následné restaurátorské postupy, prezentované v jednotlivých kapitolách, jsou v českém prostředí jedinečné a otvírají tak komplikovanou problematiku přístupu, ochrany a uchování uměleckých děl z moderních materiálů – plastů.

česky a anglicky

194 stran, 100 reprodukcí

ISBN 978-80-7035-794-1



Markéta Hánová, Jana Ryndová (eds.)

ZENGA: JAPANESE ZEN PAINTINGS FROM THE KAERU-AN COLLECTION

The Japanese Zen painting and calligraphy exhibition presents works by Zen masters of the fifteenth to twentieth centuries from the Kaeru-An ("From the Frog's Hut") collection, which the National Gallery in Prague acquired in 2019 as a gift from the Dutch collector Felix Hesse. The exhibition catalogue traces the creation of this unique collection of Zen art in a European context and offers a selection of Zen paintings and calligraphy complemented by small ceramics. In the introduction, Hesse is introduced by his long-time friend and expert on Japanese Zen painting and calligraphy, Professor John Stevens. Subsequently, the catalogue includes an interview conducted by art historian Filip Suchomel with Hesse about his relationship to Japanese culture and Zen paintings and the formation of this collection. Markéta Hánová, the exhibition curator, presents the collection through selected works and explains the cultural context of the development of Japanese ink painting and Zenga calligraphy. In the catalogue section, where most of the calligraphic inscriptions have been translated into Czech for the first time by curator Jana Ryndová, the selected works are arranged according to thematic units as in the exhibition.

Czech with English summary

152 pages, 100 reproductions

ISBN 978-80-7035-797-2

Markéta Hánová – Jana Ryndová (eds.)

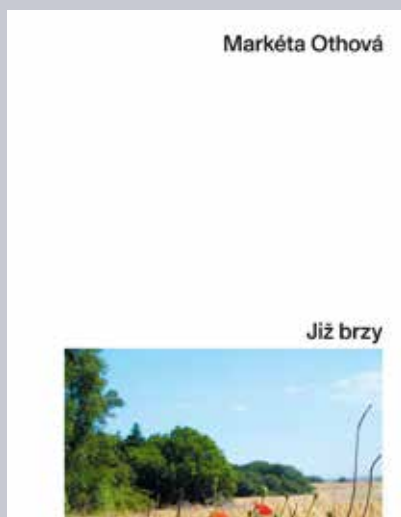
ZENGA. JAPONSKÉ ZENOVÉ OBRAZY ZE SBÍRKY KAERU-AN

Výstava japonské zenové malby a kaligrafie představuje díla zenových mistrů 15. až 20. století ze sbírky Kaeru-an („Z žabí chýše“), kterou Národní galerie v Praze získala v roce 2019 darem od nizozemského sběratele Felixe Hesse. Výstavní katalog sleduje vznik této v evropském kontextu unikátní sbírky zenového umění a nabízí výběr zenové malby a kaligrafie doplněné o drobnou keramiku. V úvodu Hesse představuje jeho dlouholetý přítel a znalec japonské zenové malby a kaligrafie prof. John Stevens. Následuje rozhovor, který vedl historik umění Filip Suchomel s Hessem o jeho vztahu k japonské kultuře a zenových obrazech včetně utváření této sbírky. Kurátorka výstavy Markéta Hánová popisuje sbírku na vybraných dílech a v kulturním kontextu vývoje japonské tušové malby a kaligrafie zenga. V katalogové části, kde je většina kaligrafických nápisů poprvé přeložena do češtiny kurátorkou Janou Ryndovou, jsou vybraná díla uspořádána podle tematických celků podobně jako ve výstavě.

česky s anglickým resumé

152 stran, 100 reprodukcí

ISBN 978-80-7035-797-2



Adéla Janíčková (ed.)

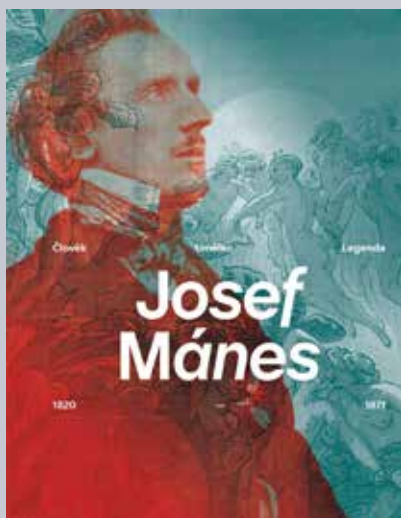
**MARKÉTA OTHOVÁ:
COMING SOON**

The catalogue of the exhibition, which presented Markéta Othová's work from the 1990s to the present for the first time, includes a selection from a retrospective collection of photographs. Furthermore, it includes essays by art theorist Karel Císař, Director of the Collection of Modern and Contemporary Art of the National Gallery in Prague Michal Novotný, and an interview with Othová conducted by curator Adéla Janíčková. In line with the exhibition, the publication presents Markéta Othová's complex creative approach: not only her last photographs but also the related artistic processes. The artist is inherently associated with her photographic installations, in which a dialogue between the specific exhibition space and the photographs takes place. This distinctive approach is also reflected in the current project: the creative installation, documented in the catalogue, breaks free from traditional exhibition principles.

Czech and English

144 pages, 50 reproductions

ISBN 978-80-7035-800-9



Veronika Hulíková, Markéta Dlábková

**JOSEF MÁNES (1820-1871):
MAN - ARTIST - LEGEND**

Produced to accompany the monographic Josef Mánes exhibition, this publication presents the artist's extensive oeuvre of paintings and drawings and offers a glimpse beyond the layer of conventional stereotypes associated with Mánes's work for decades. The individual chapters present principal areas of the artist's oeuvre. The publication also includes comparative material, including works of Mánes's Czech peers and foreign artists who had an influence in the Czech Lands. Excerpts of Mánes's correspondence, period texts and photographs are included along with information about new findings from the restoration research of Mánes's artworks. The publication also examines how Mánes's art was received after his death when he first became an icon of the so-called National Theatre generation. At the close of the nineteenth century, his name was used in the title of a union of artists who began working in new artistic directions, and in the twentieth century, the "Manesian myth" was transformed from a nationalist conception to the artist's ideologization in the spirit of socialist realism.

Czech with English summary

194 pages, 150 reproductions

ISBN 978-80-7035-803-0

Adéla Janíčková (ed.)

**MARKÉTA OTHOVÁ.
JIŽ BRZY**

Katalog výstavy, která poprvé komplexně uvedla dílo Markéty Othové vytvořené od devadesátých let až po současnost, zahrnuje výběr z retrospektivního souboru fotografií. Mimo jiné obsahuje eseje teoretika umění Karla Císaře, ředitele Sbírký moderního a současného umění Národní galerie v Praze Michala Novotného a rozhovor umělkyně s kurátorkou Adélou Janíčkovou. Publikace ve shodě s výstavou představuje komplexní tvůrčí přístup Markéty Othové, tedy nejen výsledné fotografie, ale i související umělecké procesy. Autorka je neodmyslitelně spojována se svými fotografickými instalacemi, v nichž dochází k dialogu mezi konkrétním výstavním prostorem a fotografiemi. Svěbytný přístup se odráží i v současném projektu, jehož autorská instalace, dokumentovaná v katalogu, se osvobozuje od tradičních výstavních principů.

česky a anglicky

144 stran, 50 reprodukcí

ISBN 978-80-7035-799-6

Veronika Hulíková – Markéta Dlábková

**JOSEF MÁNES (1820-1871).
ČLOVĚK – UMĚLEC – LEGENDA**

Doprovodná publikace k monografické výstavě Josefa Mánesa představuje rozsáhlé umělcovo malířské i kreslířské dílo, ale také umožňuje nahlédnout pod vrstvu po desetiletí tradovaných stereotypů spojených s Mánesovým dílem. Jednotlivé kapitoly prezentují stěžejní okruhy umělcovy tvorby. Součástí je i srovnávací materiál, postihující jak tvorbu Mánesových českých současníků, tak díla zahraničních umělců, kteří české prostředí ovlivňovali. Zahrnutý jsou ukázky z Mánesovy korespondence, dobových textů a fotografií a v neposlední řadě informace o nových objevech z restaurátorského průzkumu Mánesových děl. Publikace sleduje také recepci Mánesovy tvorby po jeho smrti, kdy se stal ikonou tzv. generace Národního divadla. V závěru 19. století bylo jeho jméno vtěleno do názvu spolku umělců obracejících se k novým výtvarným směrům a ve 20. století se pak „manesovský mýtus“ proměnil směrem od národoveckého pojetí k ideologizaci umělce v duchu socialistického realismu.

česky s anglickým resumé

194 stran, 150 reprodukcí

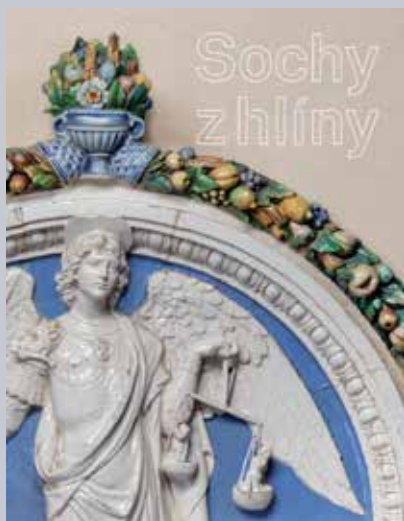
ISBN 978-80-7035-803-0



Štěpánka Chlumská, Radka Šefců (eds.)
**IN DEPTH AND ON THE SURFACE:
THE NATURAL SCIENCES AND ART**

The publication accompanies the eponymous exhibition realized as part of the project “Mobile Device Devoted to Imaging and Analysis of the Layered Paintings and Polychromy of the Works of Old Art.” It offers a view – both in-depth and on the surface – of a selected group of approximately ten Gothic and Early Renaissance paintings and sculptures from the collections of the National Gallery in Prague. Using specific examples, it demonstrates how findings obtained using natural science methods may enrich our knowledge about artworks and standard collection practices. The authors who contributed to the publication include experts from the fields of art studies, chemistry, applied physics, and restoration.

Czech-English
88 pages, 40 reproductions
ISBN 978-80-7035-810-8



Olga Kotková, Radka Šefců (eds.)
**CLAY SCULPTURES:
TERRACOTTAS BY 15TH-19TH CENTURY
ITALIAN MASTERS IN THE COLLECTION
OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE**

The catalogue, published to accompany the eponymous exhibition, aims to introduce the public to the various methods of investigating artworks from the perspective of both art history and the natural sciences. Through an attractive format, the publication demonstrates the advantages of interdisciplinary collaboration. The subject of this exhibition catalogue is a response to the long-term interest voiced by visitors of permanent exhibitions regarding the meticulous investigation and restoration of artworks – in this case, terracotta sculptures. Various investigation methods are presented in expert texts, offering readers a glimpse beneath the surface of artworks. Not only will they learn how material analysis is evaluated, but they will also learn how this research helps during the restoration process and in the day-to-day care of cultural heritage. The restoration process is shown using one of Matteo Civitali's exceptional works, which was restored for the exhibition.

Czech and English
154 pages, 60 reproductions
ISBN 978-80-7035-807-8

Štěpánka Chlumská – Radka Šefců (eds.)
**V HLOUBCE A PO POVRCHU.
PŘÍRODNÍ VĚDY A UMĚNÍ**

Publikace je připravena jako doprovod ke stejnojmenné výstavě realizované v rámci projektu „Mobilní zařízení pro zobrazování a analýzu vrstevnaté malby a polychromie děl starého umění“. Nabízí vhléd „do hloubky a na povrch“ vybrané skupiny přibližně desítky gotických a raně renesančních malířských a sochařských děl z galerijních sbírek. Na konkrétních případech poodhaluje, jak poznatky přírodovědných metod mohou obohatit naše poznání o díle a běžnou sbírkovou praxi. Autorsky se na publikaci podíleli specialisté z oboru uměnovědy, chemie, aplikované fyziky a restaurování.

česko-anglicky
88 stran, 40 reprodukcí
ISBN 978-80-7035-810-8

Olga Kotková – Radka Šefců (eds.)
**SOCHY Z HLÍNY.
TERAKOTY ITALSKÝCH MISTRŮ
15. AŽ 19. STOLETÍ ZE SBÍREK
NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE**

Doprovodný katalog ke stejnojmenné výstavě, jejímž cílem je představit veřejnosti metody průzkumu uměleckých děl, jak z umělecko-historického pohledu, tak z hlediska přírodních věd, a atraktivní formou doložit výhody mezioborové spolupráce. Téma výstavního katalogu reaguje na dlouhodobý zájem návštěvníků stálých expozic o problematiku exaktního průzkumu a metody restaurování uměleckých děl, v tomto případě terakotových soch. V rámci odborných textů jsou prezentovány metody průzkumu a čtenář tak nahlédne pod povrch uměleckých děl. Zjistí, jak se vyhodnocuje materiálový rozbor, a zejména se dozví, jak tyto průzkumy pomáhají při restaurování a každodenní péči o kulturní dědictví. Proces restaurátorského zásahu je představen na mimořádném díle Mattea Civitaliho, které bylo restaurováno pro prezentaci na výstavě.

česky a anglicky
154 stran, 60 reprodukcí
ISBN 978-80-7035-806-1



Helena Huber-Doudová (ed.)

**1956-1989: ARCHITECTURE FOR ALL.
LIFESTYLE - THE EVERYDAY - MEDIA**

The architecture exhibition catalogue attempts to provide a basic idea of the architectural development, personalities, and tendencies of the period 1956-1989, with selected overlaps up to the year 2000. The order of the publication is thematic, emphasizing the main variables of post-industrialization, post-war culture and lifestyle, and the history of everyday life: exhibitions (EXPO), housing (prefabricated housing), high-tech architecture, and telecommunications (Sial, TV towers, and telephone exchanges), culture and services/sports (socialist consumerism, leisure), and critical architecture. The Architecture Collection of the National Gallery in Prague constituted the publication's primary resource, supplemented by available material from external sources. The catalogue is closely linked to the exhibition, introducing the buildings from non-traditional points of view and always in a broader cultural and social context.

Czech and English

208 pages, 200 reproductions

ISBN 978-80-7035-815-3



Petra Zelenková

**MIRACULA MUNDI:
THE WONDERS OF THE ANCIENT WORLD
IN GRAPHIC ART OF THE 16TH AND
17TH CENTURIES**

The catalogue of the Graphic Arts Cabinet in the Schwarzenberg Palace presents the theme of the world's seven wonders in Renaissance, Mannerist, and Baroque graphic art. It outlines the multilayered subject of the legendary wonders of the world – the most remarkable architectural and sculptural monuments of antiquity. The number and composition of the wonders have changed throughout the ages. The classic list includes seven ancient monuments, which have disappeared except for one (the pyramids of Giza); as a result, their depiction was based mainly on the imagination of artists. Awareness of ancient structures survived the Middle Ages, and the idea of the wonders of the world was reawakened in humanist culture, especially in poetry and graphic art. At the heart of the exhibition, there are three important series of prints from the second half of the sixteenth and early seventeenth centuries, which present the wonders of the ancient world in a highly fanciful form.

Czech-English

32 pages, 26 reproductions

ISBN 978-80-7035-795-5

Helena Huber-Doudová (ed.)

**1956-1989: ARCHITEKTURA VŠEM.
ŽIVOTNÍ STYL – KAŽDODENNOST –
MÉDIA**

Katalog ke sbírkové expozici architektury se snaží o zprostředkování základní představy o architektonickém vývoji, osobnostech a tendencích období 1956 až 1989, s možnými vybranými přesahy až do roku 2000. Řazení je tematické s důrazem na hlavní proměnné postindustrializace, kultury poválečné doby a životního stylu, historie každodennosti: výstavnictví (EXPO), bydlení (panelová bytová výstavba), high-tech architektura a telekomunikace (Sial, TV vysílače a tel. ústředny), kultura a služby/sport (socialistický konzum, volný čas) a kritická architektura. Publikace je postavena především na předmětech pocházejících ze sbírky architektury Národní galerie v Praze, které jsou doplněny o dostupné materiály z externích zdrojů. Katalog je úzce provázán se sbírkovou expozicí a vybrané stavby pojednává z netradičních úhlů, vždy ale v širších kulturně-spoločenských souvislostech.

česky a anglicky

208 stran, 200 reprodukcí

ISBN 978-80-7035-814-6

Petra Zelenková

**MIRACULA MUNDI.
DIVY STAROVĚKÉHO SVĚTA V GRAFICE
16. A 17. STOLETÍ**

Katalog ke grafickému kabinetu ve Schwarzenberském paláci představuje téma sedmi divů světa v grafické tvorbě renesance, manýrismu a baroka. Nastíněno je mnohovrstevnaté téma legendárních divů světa – nejpozoruhodnějších architektonických a sochařských monumentů starověku. Počet a sestava divů se během dob měnily. Klasický výčet zahrnuje sedm starověkých památek, které až na jedinou (pyramidy v Gíze) zanikly; jejich zobrazování tedy do značné míry vycházela z imaginace umělců. Povědomí o dávných stavbách přežilo středověk a idea divů světa byla znovu probuzena v kultuře humanismu, zejména v básnictví a v grafice. Jádrem výstavy jsou tři významné grafické cykly z druhé poloviny 16. a počátku 17. století, které divy starověkého světa představují ve značně fantaskní podobě.

česko-anglicky

32 stran, 26 reprodukcí

ISBN 978-80-7035-795-5



Petr Šámal

THE JAMES ENSOR'S DEADLY SINS

The publication is devoted to the analysis of *The Deadly Sins* cycle by James Ensor (1860–1949), a Belgian painter with English roots, an artist whose oeuvre shaped modern art. As did his older contemporaries, Ensor drew inspiration from French Impressionism, but he also sought to disengage ever more from the traditional and academic aesthetic canons. In his series of etchings *The Deadly Sins*, he took up the classic theme of the seven cardinal sins, but did so with an originality of his own that disregarded the traditional manner of treating this subject.

Czech with English summary
56 pages, 16 reproductions
ISBN 978-80-7035-813-9



Radka Heisslerová (ed.)

THE PAINTERS OF PRAGUE'S NEW TOWN DURING THE BAROQUE: VOLUME OF WRITTEN MATERIALS OF THE NEW TOWN PAINTERS' GUILD

During the seventeenth and eighteenth centuries, each of the three towns of the Prague conurbation had its own painters' guild, which brought together most of the individuals who earned their living as painters. Following the volume about the artists of Lesser Town, this publication in the *Art in the Archive* series focuses on the professional association of painters in Prague's New Town. It takes a look at guild life and examines physical and written artefacts as well as how both corporations and individual members were represented. It also describes alternative forms and options available for the painting trade outside the guild organization. An essential part of the publication consists of the only preserved journal of the New Town Painters' Guild from 1755 to 1782, supplemented with a list of guild masters from 1734. The book also includes brief biographical profiles of the painters and associated guild tradespeople active in Prague's New Town during the period in question.

Czech with English summary
220 pages, 40 reproductions
ISBN 978-80-7035-802-3

Petr Šámal

SMRTELNÉ HRÍCHY JAMESE ENSORA

Publikace je věnována rozboru cyklu *Smrtné hříchy* Jamese Ensora (1860–1949), belgického malíře s anglickými kořeny, patřícího k tvůrcům, kteří svým dílem formovali moderní výtvarné umění. Podobně jako tomu bylo u jeho starších současníků, vycházel i Ensor z impulzu francouzského impresionismu, avšak stejně jako oni záhy směřoval k ještě většímu vymanění se z tradičních a akademických estetických kánonů. V cyklu leptů *Smrtné hříchy* se chopil klasického tématu sedmi hlavních hříchů, avšak s jemu vlastní originalitou, popírající tradiční způsoby vyobrazování tohoto námětu.

česky s anglickým resumé
56 stran, 16 reprodukcí
ISBN 978-80-7035-813-9

Radka Heisslerová (ed.)

MALÍŘI NOVÉHO MĚSTA PRAŽSKÉHO V OBDOBÍ BAROKA. EDICE PÍSEMNÝCH MATERIÁLŮ NOVOMĚSTSKÉHO MALÍŘSKÉHO CECHU

V 17. a 18. století mělo každé ze tří pražských měst svůj vlastní malířský cech, do něhož náležela převážná většina osob žijících se malířskou profesí. Po malostranských umělcích se další publikace ediční řady *Umění v archivu* zaměřuje na profesní sdružení malířů Nového Města pražského. Nahlíží do cechovního života, věnuje se hmotným a písemným památkám, reprezentaci korporace i jednotlivých členů a popisuje také formy a možnosti provozování malířské živnosti mimo cechovní organizaci. Nedílnou součástí publikace je edice jediné dodnes dochované cechovní knihy novoměstského malířského sdružení z let 1755 až 1782, kterou doplňuje seznam jmen cechovních mistrů z roku 1734. Přílohu pak vytváří životopisné medailony malířů a příbuzných cechovních řemeslníků působících v uvedené době na Novém Městě pražském.

česky s anglickým resumé
220 stran, 40 reprodukcí
ISBN 978-80-7035-802-3

Contacts / Kontakty

1

Trade Fair Palace

Veletržní palác

Dukelských hrdinů 47, Praha 7

+420 224 301 238

prodejna.vp@ngprague.cz

2

Sternberg Palace

Šternberský palác

Hradčanské náměstí 15, Praha 1

+420 233 090 559

prodejna.sp@ngprague.cz

3

Salm Palace

Salmovský palác

Hradčanské náměstí 1, Praha 1

+420 771 131 665

prodejna.salm@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-en.ngprague.cz

shop.ngprague.cz

Opening hours

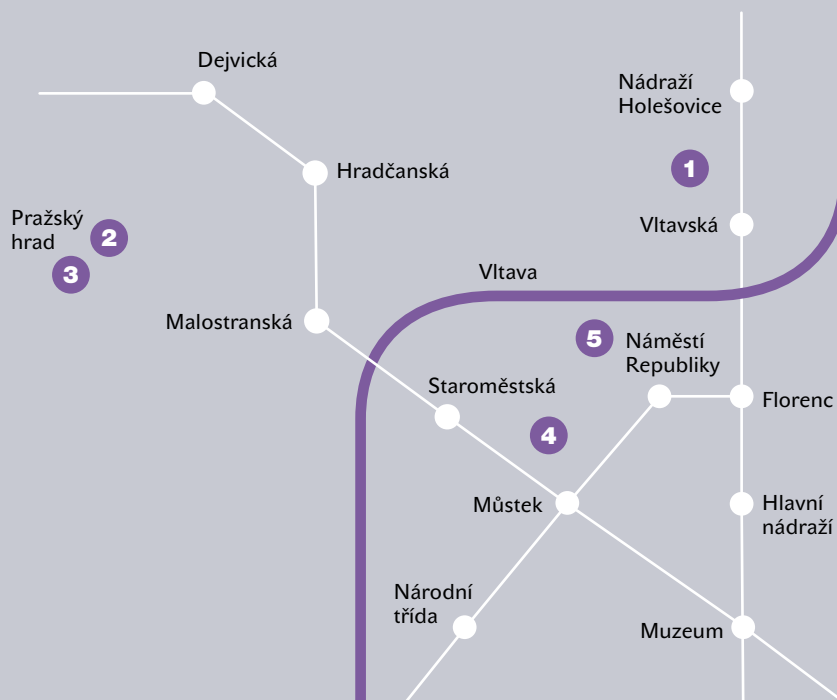
Tuesday–Sunday 10 am–6 pm

the first Wednesday of every month 10 am–8 pm

Otevírací doba

úterý–neděle 10–18 h

každá první středa v měsíci 10–20 h



List of Contributors / Seznam autorů

Zuzana Bolerazká

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
zuzana.bolerazka@ngprague.cz

Jana Dřevíková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
jana.drevikovska@ngprague.cz

Radka Heisslerová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.heisslerova@ngprague.cz

Tomáš Hladík (†)

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
tomas.hladik@ngprague.cz

Martina Horáková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
martina.horakova@ngprague.cz

Martina Jandlová Sošková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
martina.jandlova-soskova@ngprague.cz

Irena Nýltová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
irena.nyvtova@ngprague.cz

Mariana Orawczak Kunešová

University of Ostrava, Faculty of Arts
Ostravská univerzita, Filozofická fakulta
mariana.kunesova@osu.cz

Andrea Steckerová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
andrea.steckerova@ngprague.cz

Petr Šámal

Charles University, Faculty of Arts
Univerzita Karlova, Filozofická fakulta
petr.samal@ff.cuni.cz

Radka Šefců

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.sefcu@ngprague.cz

Petr Tomášek

Moravian Gallery in Brno
Moravská galerie v Brně
petr.tomasek@moravska-galerie.cz

Klára Velísková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
klara.veliskova@ngprague.cz

Lucie Vlčková

The Museum of Decorative Arts in Prague
Uměleckoprůmyslové museum v Praze
vlckova@upm.cz

Marcela Vondráčková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
marcela.vondrackova@ngprague.cz

NI
F

