



2023

XXIX

bulletin

of the national gallery in prague

2023 XXXIII

bulletin

of the national gallery in prague

BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE
XXXIII / 2023

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 978-80-7035-837-5)
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: Lea Bennis, Kristýna Pražanová

Image Rights Coordinator: Jiří Odvárka

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: Tiskárna Protisk

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

© National Gallery in Prague, 2023

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXXIII / 2023

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

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-837-5)
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

Obrazový editor: Jiří Odvárka

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: Tiskárna Protisk

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

© Národní galerie v Praze, 2023

Contents / Obsah

editorial / úvodní slovo

/ 4 /

essays / studie

/ 6 /

Women in Architecture

Rethinking Collecting, Exhibiting, and the Canon

Ženy v architektuře

Nový pohled na sběratelství, vystavování a kánon

HELENA HUBER-DOUDOVÁ

/ 24 /

Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow

The Anti-Colonial Cartoons of Antonín Pelc

Koloniální imperialismus včera a zítra

Protikoloniální karikatury Antonína Pelce

RADO IŠTOK

reports / zprávy

/ 54 /

The Group Beneath the Cross

New Insights from Research and Restoration Results

Skupina pod křížem

Nové poznatky průzkumu a výsledky restaurování

VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ

MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

RADKA ŠEFCŮ

/ 94 /

Virgin and Child on Angelic Throne of Havraň

Madona na andělském trůnu z Havraně

MICHAELA OTTOVÁ

/ 114 /

Extended Restoration Research of the *Madonna of Havraň*

Rozšířený restaurátorský průzkum *Madony z Havraně*

MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

/ 131 /

Historical and Cultural Context of the Discovery of the

Madonna of Havraň

Historické a kulturní souvislosti nálezů *Madony z Havraně*

LENKA STOLÁROVÁ

from the collections' history / z dějin sbírek

/ 140 /

Honoured Guests

A Report on the Relationship of the French Collection and the National Gallery in Prague up to the Beginning of the Period of “Normalisation”

Vzácní hosté

Zpráva o vztahu francouzské sbírky a Národní galerie v Praze do počátku normalizace

RUTH PETEROVÁ

archive / archiv

/ 166 /

Cinematographic Activities of Jiří Kotalík in the Years 1967–1990

Kinematografické aktivity Jiřího Kotalíka v letech 1967–1990

IVANA POLÁKOVÁ

news / aktuality

/ 182 /

Inventory of the Prague Painting Brotherhoods Fonds 1348–1782 (1790)

Inventarizace fondu Pražská malířská bratrstva 1348–1782 (1790)

RADKA HEISLEROVÁ

/ 186 /

Collection of Auction Catalogues in the Library Fonds of the National Gallery in Prague

Sbírka aukčních katalogů ve fondu knihovny Národní galerie v Praze

MARTINA HORÁKOVÁ

acquisitions and donations /
akvizice a dary

/ 190 /

Acquisitions and Donations 2022

Akvizice a dary 2022

reviews / recenze

/ 216 /

Dear readers,

The *Bulletin of the National Gallery in Prague* is a specialist periodical that focuses on the publication of academic studies from all the institutional collections and archive fonds. From this perspective, the current issue is significant because it contains two texts devoted to the new acquisitions of the National Gallery in Prague. The first of these is a medieval sculpture, *The Madonna of Havraň*, which was recently discovered in the district of Moravěves in the municipality of Havraň, close to the North Bohemian city of Most. The sculpture stands out in its artistic quality, which is comparable with the craftsmanship of the wood carving studio of the Master of the Bečov Madonna. At the same time it presents an innovative and evidently also exceptional conception of Marian iconography, in which the trinity of angels is organically integrated into the composition of the Madonna and Child, with two angels forming Mary's throne and playing musical instruments. The finding of this medieval sculpture is therefore genuinely unique in many respects, and the text by Michaela Ottová, Markéta Pavlíková, and Lenka Stolárová, besides containing the first information about the original form of the sculpture and a stylistically critical analysis, also presents primary information about the archive research and restoration survey. This concerns preliminary conclusions which correspond to the current state of knowledge. The research shall be ongoing, and the National Gallery in Prague in co-operation with the Institute of Christian Art History at the Catholic Theological Faculty of Charles University in Prague is preparing a joint publication which will present the definitive results of the survey within a multidisciplinary perspective.

The second important acquisition of the National Gallery in 2022 was a set of small polychromed wooden sculptures of the Virgin Mary and St John the Evangelist

Milé čtenářky, milí čtenáři,

Bulletin Národní galerie v Praze je specializovaným periodikem, které se zaměřuje na publikování odborných studií ze všech institucionálních sbírkových a archivních fondů. Aktuální číslo je z tohoto úhlu pohledu významné, protože hned dva texty jsou věnovány novým akvizicím Národní galerie v Praze. Jde o středověkou sochu, *Madonu z Havraně*, která byla teprve nedávno objevena v obci Havraň (místní část Moravěves) nedaleko severočeského města Mostu. Socha vyniká svou výtvarnou kvalitou, srovnatelnou s výkony řezbářské dílny Mistra Bečovské madony. Zároveň přináší inovativní a zřejmě i unikátní pojetí mariánské ikonografie, kdy je trojice andělů organicky zapojena do kompozice Madony s Ježíškem, přičemž dva andělé tvoří Mariin trůn a hrají na hudební nástroje. Nález středověké sochy je tedy v mnoha ohledech vskutku výjimečný a text Michaely Ottové, Markéty Pavlíkové a Lenky Stolárové přináší vedle prvních informací o původní podobě sochy a jejím stylově kritickém rozboru také prvotní informace o archivním výzkumu a restaurátorském průzkumu. Jde o předběžné závěry, které odpovídají současnému stavu poznání. Průzkum bude probíhat i nadále a Národní galerie v Praze ve spolupráci s Ústavem dějin křesťanského umění Katolické teologické fakulty Univerzity Karlovy v Praze připravují společnou publikaci, která přinese definitivní výsledky výzkumu v multidisciplinární perspektivě.

Další významnou akvizicí Národní galerie v roce 2022 byly drobné polychromované řezby Panny Marie a sv. Jana Evangelisty ze skupiny Ukřižování, které vhodně doplňují sbírkový fond prezentovaný v klášteře sv. Anežky České. Před vystavením ve stálé expozici středověkého umění prošly sochy průzkumem a byly zrestaurovány. K významným zjištěním

from the Crucifixion group, which provide an appropriate complement to the collection fonds presented in the Convent of St Agnes. Research and restoration work was conducted on the sculptures before their presentation in the permanent exhibition of medieval art. Significant findings of the text, which is the outcome of authorial collaboration by Václava Antuškové, Štěpánka Chlumská, Markéta Pavlíková, and Radka Šefců, include the dating and identification of two different types of wood used in these sculptures, as well as findings of the oldest layers of polychromy, documenting the change of the original colour scheme of both sculptures during later interventions. The results of the restoration survey and material analysis are presented as a standard feature.

The year 2023 marks the centenary of the momentous purchase of French art by the young Czechoslovak state. Over the course of the years the collection has been supplemented with further acquisitions, and it soon became one of the most prestigious bodies of French modern art outside France. One of the ways in which the National Gallery in Prague commemorated the anniversary of the purchase of one of its most valuable collections was an extensive international conference, attended by large numbers of domestic and foreign scholars. The outcomes of the conference shall be published in a collective monograph. The commemoration of this significant event also features a text by Ruth Peterová entitled *Honoured Guests: A Report on the Relationship of the French Collection and the National Gallery in Prague up to the Beginning of the Period of "Normalisation"*, which is part of the current issue of the Bulletin.

Helena Huber-Doudová has contributed a text devoted to women artists in the collections of the National Gallery. At the same time, this is one of the outcomes of a research project conducted by the National Gallery in Prague in collaboration with the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. Rado Ištók focused on the theme of the continuity of Czechoslovak anti-colonial caricature from the 1930s to the 1950s. The cinematographic activities of Jiří Kotalík in the period from 1967 to 1990, based on research of hitherto unprocessed archive fonds of this distinguished figure and long-term director of the National Gallery in Prague, are presented by Ivana Poláková.

In keeping with tradition, the Bulletin also contains an inventory of acquisitions and donations for the year 2022, the "News" section, and reviews of selected specialist publications. Also included at the end is a presentation of the series *NGP for Children*. The National Gallery has a long tradition of publishing popularising and (not only) children's publications, though in recent years it has succeeded better in establishing individual series and processing a large quantity of titles in such a manner as to ensure that they appropriately complement the current exhibitions and permanent collection exhibitions.

On behalf of the editorial team

Martin Musílek
Editor-in-Chief

textu, který vznikl v autorské spolupráci Václavy Antuškové, Štěpánky Chlumské, Markéty Pavlíkové a Radky Šefců, náleží datace a identifikace dvou rozdílných typů dřev užitých na těchto řezbách či nálezy nejstarších vrstev polychromie, dokládající změnu původní barevnosti obou řezb během pozdějších zásahů. Samozřejmostí je prezentace výsledků restaurátorského průzkumu a materiálové analýzy.

V roce 2023 uplynulo sto let od významného nákupu francouzského moderního umění mladým československým státem. Soubor byl v průběhu let doplňován o dílčí akvizice a záhy se stal jedním z nejvýznamnějších konvolutů francouzského moderního umění mimo území Francie. Výročí nákupu jednoho z nejcennějších souborů si Národní galerie v Praze připomněla mimo jiné velkou mezinárodní konferencí za hojné účasti tuzemských i zahraničních badatelů. Výstupy z konference budou publikovány v kolektivní monografii. Součástí připomenutí této významné události je také text Ruth Peterové *Vzácní hosté. Zpráva o vztahu francouzské sbírky a Národní galerie v Praze do počátku normalizace*, který je součástí aktuálního čísla časopisu.

Text Heleny Huber-Doudové je věnován ženám – umělkyním ve sbírkách Národní galerie. Současně se jedná o jeden z výstupů badatelského projektu řešeného Národní galerií v Praze ve spolupráci s Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze. Rado Ištók se zaměřil na téma kontinuity československé antikoloniální karikatury ve třicátých až padesátých letech minulého století. Kinematografické aktivity Jiřího Kotalíka v letech 1967 až 1990 na základě výzkumu doposud nezpracovaného archivního fondu této významné osobnosti a dlouholetého ředitele Národní galerie v Praze přiblížila Ivana Poláková.

Jako již tradičně nechybí ani soupis akvizic a darů za rok 2022, rubrika „Aktuality“ nebo recenze vybraných odborných publikací. Na závěr je připojeno také představení ediční řady *NGP dětem*. Vydávání popularizačních a (nejen) dětských publikací má v Národní galerii dlouhou tradici, v posledních třech letech se však podařilo lépe etablovat jednotlivé ediční řady a zpracovat větší množství titulů tak, aby vhodně doplňovaly aktuální výstavy i stálé sbírkové expozice.

Za redakční tým

Martin Musílek
šéfredaktor

essays / studie

1/

Eva Bánovská,
Otín showroom,
1960s, tempera,
print on paper,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. AP 2667

Eva Bánovská,
Vzorkovna Otín, 60. léta
20. století, tempera,
tisk na papíře, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. AP 2667

2/

Ivana Čapková, Design
for the exhibition
*Furniture for 500,000
New Flats*, 1971, Prague,
private archive

Ivana Čapková, Návrh
výstavy *Nábytek pro
500 000 nových bytů*,
1971, Praha, soukromý
archiv



Women in Architecture

Rethinking Collecting, Exhibiting, and the Canon

HELENA HUBER-DOUDOVÁ

“Why have there been no great women architects in the Czech Republic?” This paraphrase of a crucial question posed by Linda Nochlin highlights the fact that women are underrepresented in institutional collections and architecture archives and exhibitions, causing them to be left out of the canon of architecture history. Only three women architects have become known to the Czech audiences and have received a monographic exhibition (Eva Jiříčná, Alena Šrámková, and Věra Machoninová, who was featured together with her husband, Vladimír Machonin). In the collection of the National Gallery in Prague, until 2020, out of 220 authors, only four women were represented by complete or substantial work collections (Alena Šrámková, Věra Machoninová, Augusta Müllerová-Machoňová, and Zdenka Nováková). This is not an exception, as women are absent from most international and Czech architecture collections.

Contemporary feminist theory provides current critical positions for examining architectural history. Through a shifted lens, employing feminist optics, the article explores architecture collections. A quantitative

Ženy v architektuře

Nový pohled na sběratelství,
vystavování a kánon

Proč nejsou v České republice známy žádné výjimečné architektky? Parafráze stěžejní otázky vznesené Lindou Nochlin poukazuje na fakt, že ženy nejsou v institucionálních sbírkách, architektonických archivech a výstavách zastoupeny, což má za následek jejich opomíjení v kánonu dějin architektury. Česká veřejnost zná pouze tři architektky, které se dočkaly monografických výstav (Eva Jiříčná, Alena Šrámková a Věra Machoninová, která vystavovala společně se svým

“gender” check of the representation of women in international and Czech collections and archives is provided. In addition, a qualitative insight in the process of *becoming archival* questions the criteria for the admission of a particular object into a museum collection. How is the collection built up? What is the proportion of women architects? Which types of works are available? How is the co-authorship attributed? How are the specific artworks listed in the collection system? And, most importantly, how can we change the established practice of archive-making, which has until now almost completely ignored women? A case study of the architecture collection of the National Gallery in Prague enables a deeper understanding to help address these questions.

The article strives for a more reflexive collection policy and archiving methods, and suggests possibilities of increased public agency of the museum via curation and exhibiting, in order to strengthen the reception of women’s oeuvre.

Women in architecture – research approach

The survey of women’s representation in architecture originates from a three-year research project *Women in Architecture in the Czech Republic 1945–2000*. As a general point of departure, the project maps and collects basic information about women architects, from journals, publications, and through personal interviews. It surveys primary archive material in collecting institutions and private archives with the aim of highlighting the original documentation and works of women architects, which might otherwise remain unnoticed and lost from the historical account, or even be destroyed. In addition, it interprets the position of women in architecture and their influence on the definition of architecture. It rethinks the current construction of the canon and seeks ways to include and describe women’s creativity that is divergent from the standard architect-as-genius discourse.

The focus on an individual artistic genius¹ has been an established method of canon-construction in art and architecture history. Many achievements by women as authors have remained unrecognized, overshadowed by their spouses (Ray Eames, Denise Scott Brown), or women’s authorship signature was omitted (e.g. in the case of the authorship of the *chaise longue* by Charlotte Perriand and Le Corbusier).² Feminist art and architecture historians, including Linda Nochlin and Griselda Pollock, have criticized the tendency to assign a single author to a work of architecture.³ By asking, “Why have there been no great women artists?”, feminist theory started to question the “foundations” and the criteria of what has been considered a universal, modern, male subjectivity.

The research approach is guided by the aim of differencing the canon. Pollock reviewed three historical feminist strategies to rectify the canon – (1) by adding the great biographies of women artists; (2) by establishing a different canon and specifically women’s art; and (3) by deconstructing the canon.⁴ Art history, in the sense of Michel Foucault, is a matter of discourse: “Art

manželem Vladimírem Machoninem). Do roku 2020 byly ve sbírce Národní galerie v Praze zastoupeny uceleným souborem tvorby či významnými pracemi pouze čtyři ženy z celkového počtu 220 autorských fondů (Alena Šrámková, Věra Machoninová, Augusta Müllerová-Machoňová a Zdenka Nováková). Nejedná se o žádnou výjimku, ženy chybí ve většině sbírek architektury jak ve světě, tak u nás.

Kritické nástroje pro zkoumání dějin architektury poskytuje současná feministická teorie. Studie zkoumá architektonické sbírky z jiného úhlu pohledu, feministickou optikou. Uplatňuje kvantitativní měřítko pro genderové zastoupení žen v mezinárodních a českých sbírkách a archivech. Kvalitativní vhléd do procesu *archivní praxe* navíc přináší určité pochybnosti týkající se kritérií přijímání jednotlivých předmětů do muzejních sbírek. Jak se sbírka buduje? Jaký je poměr žen – architektek? Jaké typy prací jsou k dispozici? Jak se určuje spoluautorství? Jak jsou konkrétní díla uváděna ve sbírkovém systému? A, co je nejdůležitější, jak lze změnit zavedené praktiky pro vytváření archivů, které doposud téměř zcela přehlížely ženy? Případová studie sbírky architektury Národní galerie v Praze umožňuje hlubší pochopení, které pomůže nalézt odpovědi na tyto otázky.

Studie usiluje o reflexivnější sbírkovou politiku a archivní praxi, a rozebírá možnosti většího veřejného působení muzea díky kurátorství a vystavování za účelem posílení recepce tvorby žen.

Ženy v architektuře – badatelský přístup

Na počátku studia zastoupení žen v architektuře stojí tříletý výzkumný projekt *Ženy v architektuře v České republice 1945–2000*. Hlavním východiskem projektu je zmapování a shromáždění základních informací o ženách – architektkách z vědeckých časopisů, publikací a prostřednictvím osobních rozhovorů. Projekt se zaměřil i na nejdůležitější archivní materiály ve sbírkových institucích a osobních archivech s cílem poukázat na původní dokumentaci a práce architektek, jež by jinak unikly pozornosti a historickému zpracování, nebo byly dokonce zničeny. Dále objasňuje postavení žen v architektuře a jejich vliv na pojetí architektury. Přehodnocuje současný výklad kánonu a hledá způsoby, jak zahrnout a popsat kreativitu žen, jež se odchyluje od standardního diskurzu architekta jako uměleckého génia.

Zavedenou metodou pro výklad kánonu v dějinách umění a architektury bylo zaměření se na jednotlivce jako na uměleckého génia.¹ Řada úspěchů ženských autorek se neprávem ocitla ve stínu jejich mužských partnerů (Ray Eames, Denise Scott Brown), případně jejich autorství nebylo uvedeno vůbec (např. v případě *chaise longue* od Charlotty Perriand a Le Corbusiera).² Historičky feministického umění a architektury, včetně Lindy Nochlin či Griseldy Pollock, kritizovaly tendenci připisovat architektonické dílo jedinému autorovi.³ Položením otázky „Proč nemáme žádné výjimečné umělkyně?“ začala feministická teorie zpochybňovat „základy“

[or architecture] history is not merely to be understood as the study of the artistic artefacts and documents left deposited in the present by time. Art history is a discourse insofar as it creates its object: art and the artist.”⁵ Differentiating the canon for Pollock⁶ then questions the binary oppositions of male and female, suggesting that there are no fixed categories, but a signifying system that arbitrarily creates distinctions which are always “co-dependent, co-extensive, and shifting”. The gendered structure of society is a dynamic field shaped by socio-political aspects, as well as psychological and philosophical developments that change the meaning of both extremities. The study of the professional careers and works of women architects thus reveals information on all genders alike.

The role of museum collections and archives in becoming archival

A museum is a “cultural gate-keeper, judge, and executor, as well as *archeon*: the home of cultural memory”.⁷ The admittance of an artwork into a museum collection endows the object with a particular aura of exclusivity and originality. Selected great works are “reduced from the vibrant cultural process and semantic activity that generated the work and created its meanings ... [in order that] once diverse objects and artifacts, relics and monuments, fragments and traces, could become comparable, classifiable, and knowable in a form of knowledge that we call art history.”⁸ Art history is never given, once and for all. In an architectural collection, every object becomes part of a discourse of history-making and a new knowledge production. New juxtapositions arise between different types of objects, different temporalities and techniques. Architecture becomes a topic of scholarly study, of exhibiting and publishing. The objects are available for museum loans, become significant representatives in international exhibitions. The complete work can be transformed into a monograph of the author, the most common way of canonisation. Pollock notes that the role of curation and archiving is crucial. The gate-keepers, i.e., curators, too often follow the art-historical paradigm and have been trained within its canons. This “censors” and regulates knowledge in the museum. Without critical curation and collecting, alternative histories, like feminist interventions, disappear from the “store – cultural archive – of possibilities”.⁹

In examining women’s history, the gaps in our knowledge are far-reaching. Why have there been so few women represented in architecture archives and collections? Leaving aside the lack of information on women architects altogether and the alleged lower professional and creative status, specific challenges characterise the process of *becoming archival*. For Albena Yaneva, becoming archival means “scrutinizing the specific mechanisms of production of archives in design practice.”¹⁰ The artwork becomes part of a family of exclusive objects, is categorized, numbered, and assigned to different media collections. Yaneva suggests to look into the aspects of how archives are assembled, to reflect on the “nature of design as a collective,

a kritéria toho, co bylo považováno za obecně platnou, moderní a mužskou subjektivitu.

Můj badatelský přístup je veden snahou o diferenciaci kánonu. Pollock zrevidovala tři historické feministické strategie – (1) doplňování životopisů významných žen – umělkyně, (2) etablování odlišného kánonu a specificky ženského umění a (3) dekonstrukci kánonu.⁴ Dle pohledu Michela Foucaulta jsou dějiny umění otázkou diskurzu: „*Dějiny umění [či architektury] mají být chápány nejen jako studium uměleckých artefaktů a dokumentů, které se dochovaly do dnešních dnů. Dějiny umění představují diskurz do té míry, do jaké vytvářejí svůj objekt: umění a umělce.*”⁵ Diferenciace kánonu pak pro Pollock⁶ zpochybňuje binární protiklad mužského a ženského. Navrhuje, že neexistují žádné pevně dané kategorie, ale určitý systém znaků, který produkuje odlišnosti, jež jsou vždy vzájemně „*provázané, propojeného rozsahu a proměnlivé*”. Genderová struktura společnosti je dynamické pole utvářené sociopolitickými aspekty, stejně jako vývojem psychologie a filozofie, který mění význam obou pólů. Studium profesních kariér a prací žen – architektek tak současně přináší informace o zástupcích všech pohlaví.

Role muzejních sbírek a archivů v archivní praxi

Muzeum je „*správce přístupu, soudce a vykonavatel, stejně jako archeon – domov kulturní paměti*”.⁷ Přijetí uměleckého díla do muzejní sbírky propůjčuje tomuto objektu určitou auru exkluzivity a originality. Vybraná význačná díla jsou „*vyčleněna z pulzujícího kulturního procesu a sémantické aktivity, která dílo vygenerovala a stvořila jeho význam...* [proto, aby] bylo možné dříve různorodé předměty, artefakty, památky, monumenty, fragmenty a stopy porovnávat, klasifikovat a poznat v penzu znalostí, které označujeme jako dějiny umění”.⁸

Dějiny umění nejsou nikdy dané. Ve sbírce architektury se každý předmět stává součástí diskurzu utváření dějin a produkce nového poznání. Vzniká díky porovnání různých typů předmětů, jejich časovosti a výtvarných technik. Architektura se stává tématem vědeckého studia, vystavování a publikování. Objekty jsou k dispozici pro muzejní výpůjčky, stávají se významnými zástupci na mezinárodních výstavách. Ucelenou tvorbu lze přetavit do monografie autora, což je nejčastější způsob kanonizace. Pollock připomíná, že klíčová je přitom role kurátorská a archivní. Správci přístupu, tedy kurátoři, se příliš často drží umělekohistorického paradigmatu a jsou školeni v rámci jeho kánonů. Dochází tak k „*cenzuře*” a regulaci poznání v muzeu. Absence kritického pohledu na kurátorství a sbírkotvornou činnost má za následek mizení alternativních dějin, například feministických intervencí, z „*depozitáře – kulturního archivu – možnosti*”.⁹

Pátrání v dějinách žen odhalilo rozsáhlé mezery v našich znalostech. Proč je v archivech a sbírkách architektury zastoupeno tak nepatrné množství žen? Ponecháme-li stranou celkový nedostatek informací

heterogeneous, social process,” which seeks a variety of co-authorship processes.

Initial assumptions for the “disappearing” of women’s names in archives were provided by Klára Němečková when working on the exhibition *Against Invisibility: Women Designers at the Deutsche Werkstätten Hellerau 1898 to 1938* (2021). She encountered incorrect attributions in professional journals, name changes due to marriage and divorce, estate (mis)management, overlooking a woman’s work delivered to the museum with her husband’s (or attributing the works solely to the husband).¹¹ The following text elaborates on these assumptions to provide more examples and viewpoints.

Gender check of architecture collections

An inquiry into the representation of women in Czech and international architecture collections reveals a rather marginalised situation. Before going into detail, particular aspects of the nature of these collections have to be explained, starting with their categorisation. There are different types of architecture collections – the majority are categorised according to the names of authors, architects, either as complete works, which is the ideal case, or as a selection of significant work examples. An alternative categorisation follows different media or creative disciplines (design, typography, textile). Office documentation often includes a broader range of project-related documentation and correspondence, allowing for the tracing of the working processes and the involvement of the various contributors. Archives of research institutes or state project institutes (within the socialist state planning system) require a different approach to the studied material – taking into account the structure of the organisation, its professional hierarchies, political dynamics, as well as individual biographies. Neither office documentation nor institute documentation can be directly assigned to an individual person. The possibility of comparison within my research focus is thus directed mainly to the author-related collections. However, it should be considered that a pure numerical account of women’s representation does not often reveal the number of works an architect authored or co-authored. In addition, it should be noted that gender as a category is not usually included in museum electronic collection systems. Therefore, the names have to be extracted from a list. In Czechia, gender can be identified through the feminine surname suffix -ová, but not in all cases. In addition, women’s names often change with marriage or divorce, which further complicates the tracking of women architects in journals and collections. Bearing these limitations in mind, we can take a look at some examples of architecture collections.

Women in international architecture collections

The State Archive for Dutch Architecture and Urban Planning (Rijkscollectie voor Architectuur en Stedenbouw), a largest architecture collections in the world, lists 690 authors’ archives including 26 women’s names. A slight increase in the number of women architects is apparent in comparison to 2017, but the overall

o ženách – architektkách a předsudky o jejich údajném nižším profesním a tvůrčím statusu, je proces *archivní praxe* opředen specifickými úskalími. Alena Yaneva chápe tuto praxi jako „*podrobné zkoumání specifických mechanismů vytváření archivů v oblasti designu*“.¹⁰ Umělecké dílo se stává součástí množiny exkluzivních předmětů, je kategorizováno, očíslováno a začleněno do sbírky dle médií. Yaneva doporučuje zaměřit se na aspekty, které ovlivňují sestavování archivů, zamyslet se nad „*povahou designu jako kolektivního, heterogenního, sociálního procesu*“, hledat různé typy spoluautorství.

Předpoklad „mizení“ ženských jmen z archivů odhalila Klára Němečková během své práce na výstavě *Against Invisibility: Women Designers at the Deutsche Werkstätten Hellerau 1898 to 1938* (2021). Němečková narazila na nesprávné přiznání autorství v odborných časopisech, na změny jmen z důvodu sňatku či rozvodu, (špatnou) správu pozůstalosti, přehlížení prací žen doručených muzeu společně s pracemi jejich manželů (či přiřčení celé jejich práce manželovi).¹¹ Následující text tyto teze rozpracovává a poskytuje další příklady a nová hlediska.

Genderová analýza sbírek architektury

Vědecké bádání týkající se zastoupení žen v českých a mezinárodních sbírkách architektury odhalilo jejich marginalizovanou pozici. Před detailním rozbořením je potřeba vysvětlit určité aspekty povahy těchto sbírek, zejména jejich uspořádání. Jedná se o různé typy architektonických sbírek – většina je uspořádána podle jmen autorů a autorek, architektů a architektek, obsahují jejich kompletní tvorbu, což je ideální případ, či výběr některých významných děl. Alternativní uspořádání představují různé typy médií a tvůrčích disciplín (design, typografie, textil). Dokumentace architektonických kanceláří často obsahuje širší škálu projektové dokumentace a korespondence, jež umožňují sledovat pracovní procesy a zapojení různých aktérů. Archivy výzkumných institutů či státních projektových ústavů (jež byly součástí systému socialistického plánování) vyžadují odlišný přístup ke zkoumanému materiálu – je nutné zohlednit organizační strukturu, její profesní hierarchii, politickou dynamiku i životopisná data jednotlivců. Dokumentaci architektonických kanceláří ani institucionální dokumentaci nelze přímo přiznat jednotlivci. V rámci svého výzkumu se tudíž zaměřuji především na srovnání autorských fondů. Je však potřeba vzít v potaz, že pouhý početní přehled zastoupení žen často neodpovídá počtu prací, na kterých architekt či architektka pracovali samostatně či jako spoluautoři. Je třeba také zmínit, že gender jako kategorie se obvykle v elektronických systémech muzejních sbírek neuvádí. Z tohoto důvodu je nutné vyhledat jména podle autorského seznamu. V Česku lze gender identifikovat pomocí přípony -ová, což ovšem neplatí vždy. Mimoto se ženská příjmení často mění v souvislosti se sňatkem či rozvodem, což vyhledávání v odborných časopisech a sbírkách dále

acquisitions still favour male authors.¹² The Deutsches Architekturmuseum collection lists 486 author's archives or estates, of which 13 are teams, 12 are women architects, and 4 women are artists.¹³ The Architecture Archive of the Akademie der Künste in Berlin, with about 500,000 objects, houses 71 author's archives and 80 collections. Out of these archives, none is devoted to a woman architect, and only two architect's archives are husband-and-wife pairs.¹⁴ The Royal Institute of British Architects Collection acknowledges women in architecture to be among the "underrepresented histories and themes", provides online guides to the women's heritage, and acknowledges creative couples. Nevertheless, the online information does not provide exact numbers regarding women's representation.¹⁵

Among the initiatives to secure women's oeuvre, one specialized collection is the International Archive of Women in Architecture (IAWA), founded in 1985 by Professor Milka Bliznakov at Virginia Tech (Blacksburg, US). It nowadays holds works from 345 women from 47 countries, with 100 names of substantial or complete work collections. Bliznakov noted that "since women's work was seldom mentioned by the press, the archive of the designer herself becomes the only source of information."¹⁶ Bliznakov points to the scarcity of information available. Not only do women receive little recognition in media, but also, due to a lack of information, women's archives are less attractive for museum collections. Thus, IAWA aims to collect "drawings, letters, photos, and anything else connected with their work from both professional and private life."¹⁷ The definition of an archive object references "not only work they had produced but also to the impact that their practices had on expanding the arena for women in the profession and discipline."¹⁸ The scarcity of archive sources is a central issue. The artifacts provide evidence and affirmation of women's creativity, yet the voids and the blank spaces prevail. Such a situation hypothetically requires a different strategy for history-writing of the in-between. As Paola Zerner suggests, the gaps foster curiosity and inquiry inspired by fragments, scribbles, memories, and informal conversations. Then, the activities of a researcher in incomplete archives "belong to this realm of passion, where intuition and coincidence turn random documents into results."¹⁹

Women in Czech architecture collections

In the Czech Republic, the largest collection is held by the National Technical Museum. The collection comprises 204 author's archives, including eight women architects, which accounts for 4% of women in the collection. The archives include complete or significant works of the authors: Magda Jansová, Zdenka Košáková, Hana Kučerová-Záveská, Eva Librova, Augusta Machoňová-Müllerová, Milada Petříková-Pavlíková, Milada Radová-Štiková, and Lidmila Švarcová.²⁰ In addition, the life documentation of Marie Benešová, a historian and theoretician, is not yet listed. The work of Vlasta Štursová is included in her husband's archive. The fragmentary project archive of Josef Kittrich includes a shared project with his wife,

ztěžuje. Sbírky architektury, na které se zaměřujeme, s sebou tudíž všechna tato omezení nesou.

Ženy v mezinárodních sbírkách architektury

Nizozemská Rijkscollectie voor Architectuur en Stedenbouw je největší sbírkou architektury na světě, čítá 690 autorských archivů, z nichž 26 patří ženám – architektkám. Ve srovnání s rokem 2017 je znát mírný nárůst počtu žen – architektek, v úhrnných akvizicích však stále převažují muži.¹² Sbírka Deutsches Architekturmuseum obsahuje 486 autorských archivů či pozůstalostí, z nichž třináct je týmových, dvanáct patří ženám – architektkám a čtyři ženám – umělkyním.¹³ Archiv architektury Akademie der Künste v Berlíně s 500 000 předměty obsahuje 71 autorských archivů a 80 sbírek. Žádný z těchto archivů není věnován ženě – architektce a pouze dva patří manželským párům.¹⁴ Architektonické sbírky Royal Institute of British Architects přiznávají, že ženy v architektuře patří k „nedostatečně zastoupeným dějinám a tématům“, nabízejí online průvodce po odkazu žen – architektek a hlásí se k tvůrčím párům. Informace dostupné online však neposkytují přesná čísla zastoupení žen.¹⁵

Mezi iniciativy, které usilují o uchování architektonické tvorby žen, patří specializovaná sbírka s názvem International Archive of Women in Architecture (IAWA), kterou v roce 1985 založila profesorka Milka Bliznakov na státní polytechnické univerzitě Virginia Tech v Blacksburgu ve Virginii ve Spojených státech. Sbírka dnes spravuje díla 345 žen ze 47 zemí, přičemž s významnými pracemi či kompletní tvorbou se pojí 100 jmen. Bliznakov poznamenala, že „vzhledem k tomu, že práce žen byly v tisku zmiňovány jen velmi sporadicky, stává se jediným zdrojem informací archiv designérky“.¹⁶ Bliznakov upozorňuje na nedostatek dostupných informací. Nejenže se zmínky o ženách objevují v médiích jen zřídka, ale vzhledem k nedostatku informací neprojeví o ženské archivy přílišný zájem ani muzea. IAWA proto usiluje o získání „výkresů, dopisů, fotografií a dalších předmětů spojených s jejich tvorbou, a to jak z profesního, tak soukromého života“.¹⁷ Definice archiválií zahrnuje „nejen práce, které ženy vytvořily, ale též dopad jejich tvorby na rozšiřující se působnost žen v rámci profese a oboru“.¹⁸ Hlavní problém představuje příliš malé množství archivních zdrojů. Ač artefakty tvořivost žen dokumentují a potvrzují, prázdná místa stále převažují. Tento stav hypoteticky vyžaduje odlišnou strategii pro překlenutí mezer a sepsání dějin žen – architektek. Podle Paoly Zerner podporují tato prázdná místa zvědavost a získávání informací na základě fragmentů, písemných a fyzických památek a neformálních rozhovorů. Badatelská činnost v neúplných archivech se pak „řadí do sféry vášně, kdy pomocí intuice a shody okolností dochází k přetavení nahodilých dokumentů ve výsledky“.¹⁹

Ženy v českých sbírkách architektury

Největší sbírkou architektury v České republice disponuje Národní technické muzeum s celkovými

Emanuela Kittrichová. Brno, with the second largest collection at the Architecture History Department of the Brno City Museum, owns only one estate of a woman architect – Růžena Žertová. In addition, the archive of Eva Rozehnalová was recently acquired. The fourth most extensive Czech collection of architecture is at the Arts Museum in Olomouc (19,000 objects). It owns only selected works by important architects (Alena Šrámková, Růžena Žertová). The archive of Jarmila Braunerová arrived with her husband's. From the interwar period, it includes an archive of the husband-and-wife team Oskar Oehler and Elly Sonnenschein Oehler. The regional Zlín Collection in the Gallery of Fine Arts owns no women's estates from either the interwar or the postwar period. In the collection documentation, a number of photos by six contemporary women architects are present. The recently founded architecture collection in the West-Bohemian Gallery in Pilsen has no woman listed in the collection, except for one small set of documentation by Marta Chvojková, as part of the estate of her father, the architect Bohumil Chvojka.

The limits to a collection inquiry are exemplified by the special case of the collection of the Museum of Decorative Arts in Prague (300,000 objects). It is an example of a significant collection with an ordering system not according to authors but according to media and art disciplines (furniture, textile, etc.). Thus a database search using the female suffix -ová provided 11,000 results, but hardly a comprehensive overview (designers Ivana Čapková, Emanuela Kittrichová, Eva Jiříčná, Božena Krchová, Hana Kučerová-Záveská, Věra Machoninová, Barbora Škorpilová, Júlia Kunovská, Zdenka Košáková, and Dana Zámečníková). Additional women may be listed in the collection documentation centre (Milena Lamarová). The division of the collection by media type and the absence of author archives makes the analysis more complicated, without a gender-category in the museum's electronic system.

The examination shows one interesting aspect of gender representation politics, especially in the Czech Republic, but also internationally. In spite of the fact that women often serve as curators of particular collections, the number of women's works acquired is rather low. This is the case in Prague, where Radomíra Sedláková founded the collection and built it up over 35 years, and Ladislava Horňáková founded the collection in Zlín in 1988. Internationally, Eva Maria Barkhofen ran the Architecture Archive of the Akademie der Künste in Berlin from 2006 until 2020, but the overall representation of women in the collection remains comparably low. It would be interesting to explore each of the curator's collection policy.

Case study: Architecture Collection of the National Gallery in Prague

As mentioned, the architecture collection of the National Gallery owns about 23,000 objects, predominantly from the postwar period. Important authors from the interwar period are also represented, with a focus on Prague and the entire Czech Republic. An overview of the number of author's archives gives a good idea of the

204 autorskými archivy včetně archivů osmi žen – architektek, což představuje 4 % žen v celé sbírce. Ta obsahuje ucelenou tvorbu či významné práce Magdy Jansové, Zdenky Košákové, Hany Kučerové-Záveské, Evy Librové, Augusty Machoňové-Müllerové, Milady Petříkové-Pavlíkové, Milady Radové-Štikové a Lidmily Švarcové.²⁰ V seznamu navíc zatím chybí dokumentace života a díla historičky a teoretičky Marie Benešové. Práce Vlasty Štursové je součástí archivu jejího manžela. Součástí neúplného archivu Josefa Kittricha je i projekt, na kterém se podílel se svou ženou Emanuelou Kittrichovou. V Brně, ve druhé největší sbírce uložené v Oddělení historie architektury Muzea města Brna, se nachází pouze jedna pozůstalost ženy – architektky, Růženy Žertové. Archiv Evy Rozehnalové byl získán nedávno. Čtvrtá nejrozsáhlejší česká sbírka architektury se nachází v Muzeu umění Olomouc (19 000 sbírkových předmětů). Její součástí jsou pouze vybraná díla důležitých architektek (Aleny Šrámkové a Růženy Žertové). Archiv Jarmily Braunerové byl získán spolu s archivem jejího manžela. Z meziválečného období sbírka obsahuje fond manželského páru Oskara Oehlera a Elly Sonnenschein Oehler. V Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně se nenachází žádné sbírkové předměty autorek z meziválečného ani poválečného období. Dokumentace sbírky obsahuje celou řadu fotografií od šesti současných žen – architektek. V nedávno založené sbírce architektury v Západočeské galerii v Plzni nefiguruje žádná žena s výjimkou menšího souboru dokumentace Marty Chvojkové, která je součástí dědictví jejího otce, architekta Bohumila Chvojky.

U sbírky Uměleckoprůmyslového musea v Praze (300 000 sbírkových předmětů) narážíme na specifické limity badatelského přístupu. Jedná se o významnou sbírku, která není řazena podle autorů a autorek, ale podle médií a uměleckých disciplín (nábytek, textil apod.). Prohledávání databáze na základě přípony -ová tak sice přineslo 11 000 výsledků, avšak stěží lze hovořit o úplném přehledu (šlo o designérky Ivanu Čapkovou, Emanuelu Kittrichovou, Evu Jiříčnou, Boženu Krchovou, Hanu Kučerovou-Záveskou, Věru Machoninovou, Barboru Škorpilovou, Júlíi Kunovskou, Zdenku Košákovou, Danu Zámečníkovou). Další ženy lze nalézt v seznamech dokumentačního centra sbírky (Milena Lamarová). Rozdělení sbírky dle typu médií a absence autorských fondů celou analýzu dosti komplikují, neboť elektronický systém muzea neobsahuje kategorii genderu.

Výzkum přinesl jeden zajímavý aspekt strategie genderového zastoupení, zejména v České republice, ale i celosvětově. Navzdory skutečnosti, že ženy často působí jako kurátorky jednotlivých sbírek, počet prací žen získaných do sbírek je poměrně nízký. Tak je tomu například v Praze, kde Radomíra Sedláková založila sbírku, kterou budovala přes 35 let. V roce 1988 založila sbírku architektury Ladislava Horňáková ve Zlíně. Podíváme-li se do zahraničí, Eva Maria Barkhofen spravovala v letech 2006 až

overall ratio of men to women. The National Gallery collection database includes no more than 29 female names in total. However, this information reveals little about the number of works by individual authors.

In 2020, out of 220 authors, there were only four women's archive fonds. Complete or significant works by Alena Šrámková, Věra Machoninová, Augusta Machoňová-Müllerová, and Zdenka Nováková are included. Two additional archive fonds (Marie Davidová, Eva Bánovská) were acquired by the collection in 2022, and the scope of works by Nováková was extended. Four of these women's collections belong to husband-and-wife pairs (Věra Machoninová, Augusta Müllerová-Machoňová, and partly Marie Davidová and Alena Šrámková). Twelve women's names/collaborations in design teams are listed only under one project – the EXPO '92 Sevilla competition. An additional 11 women architects mentioned as authors or co-authors in one project are: Zdenka Aulická, Jaromíra Eisenmannová, Karla Kotrbová, Regina Loukotová, Ms. Macháčová, Dagmar Rybářová, Drahomíra Scholzová, Zuzana Stašková, Jitka Svobodová, Jana Vodičková, and Hana Zachová.

Attributions

From the specific experience in the National Gallery in Prague, works arriving in the name of a particular author are often, for practical reasons, subsumed under his or her name or the name of the main collaborators. This is the case with František Cubr, whose projects for the EXPO '67 in Montreal and for the Czechoslovak Embassy in Athens (1975) were bought from his partner Josef Hrubý (the trio František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný). In both projects, Zdenka Nováková collaborated on the design work; she drew the detailed perspectives, including the space composition and materiality based on the floor plans. Hers was thus a self-standing authorial input.²¹ At that time, Nováková was an assistant in Cubr's design studio. In the collection purchase agreement, she is not listed as a collaborator and, as a result, her sketches appear in the museum system under the names of the three main partners. (Fig. 3) Nováková herself never claimed author status. She noted she considered it an honour and "support" which a younger architect provides to an older, respected colleague. Women are willing to anonymously "support" particular tasks and projects, hoping to be included in future collaborations, or out of respect for the main architect. Without women being considered the "author-genius", their naming becomes less important.

A missing attribution is often the case in husband-and-wife collaborations. Marriage presents a scheme of various interdependences, a complex economic, emotional, and creative organism – it is complicated to assign single authorship. In the collections, however, the works of Vlasta Štursová-Suková are included in the estate of her husband Jiří Štursa in the National Technical Museum. The works of Jarmila Braunerová remained unnoticed as a part of her husband's archive in the Arts Museum in Olomouc. Obviously, the

2020 archiv architektury berlínské Akademie der Künste, celkové zastoupení žen ve sbírce však zůstává srovnatelně malé. Bylo by zajímavé zjistit názory jednotlivých kurátorek na utváření sbírek.

Případová studie: Sbírka architektury Národní galerie v Praze

Jak bylo uvedeno výše, sbírka architektury pražské Národní galerie čítá kolem 23 000 předmětů převážně z poválečného období. Zastoupení jsou i významní meziváleční autoři jak z Prahy, tak z celé České republiky. Přehled počtu autorských archivů poskytuje dobrou představu o celkovém poměru mužů a žen. V databázi sbírky Národní galerie nenalezneme více než 29 ženských jmen. Tento údaj však o počtu děl jednotlivých autorek prozrazuje jen málo. V roce 2020 se v databázi o celkovém počtu 220 autorů nacházely pouze čtyři archivní fondy žen, k nimž patří kompletní tvorba či významné práce Aleny Šrámkové, Věry Machoninové, Augusty Machoňové-Müllerové a Zdenky Novákové. Další dva archivní fondy (Marie Davidové a Evy Bánovské) byly do sbírky zařazeny v roce 2022 a byl rozšířen i počet prací Zdenky Novákové. Čtyři z těchto fondů spadají do kategorie manželských párů (Věra Machoninová a Augusta Machoňová-Müllerová, částečně rovněž Marie Davidová a Alena Šrámková). Pod jediným projektem – soutěží na EXPO '92 v Seville – je uvedeno dvanáct žen/spolupracovnic v designérských týmech. Další jedenáct žen – architektek, které jsou uvedeny jako autorky nebo spoluautorky u jednoho projektu, zahrnuje Zdenku Aulickou, Jaromíru Eisenmannovou, Karlu Kotrbovou, Reginu Loukotovou, arch. Macháčovou, Dagmar Rybářovou, Drahomíru Scholzovou, Zuzanu Staškovou, Jitku Svobodovou, Janu Vodičkovou a Hanu Zachovou.

Přiznání autorství

Díla přijímaná do sbírek Národní galerie pod jménem konkrétního autora a autorky jsou na základě zavedené praxe často z praktických důvodů zařazena pod jméno daného autora či autorky nebo pod jméno hlavních spolupracovníků a spolupracovnic. To je případ Františka Cubra, jehož projekty pro EXPO '67 v Montrealu a Československé velvyslanectví v Athénách (1975) byly zakoupeny od jeho partnera Josefa Hrubého (trio František Cubr – Josef Hrubý – Zdeněk Pokorný). V obou projektech se na architektonických návrzích podílela Zdenka Nováková, která narýsovala detailní perspektivy včetně rozvržení prostoru a užití materiálů na základě půdorysů. Její autorský vklad byl tedy zcela samostatný.²¹ V té době pracovala Nováková v Cubrově architektonickém ateliéru jako asistentka. V kupní smlouvě sbírky není uvedena jako spolupracovnice, a tudíž se její návrhy objevují v muzejním systému pod jmény tří hlavních partnerů. (obr. 3) Sama Nováková si nikdy nárok na své autorství nečinila. Jak poznamenala, považovala to za čest a „pomoc“, kterou mladí architekti či architektky poskytují svým starším respektovaným kolegům. Ženy jsou ochotné anonymně „pomoci“



3/

List of Works in the National Gallery in Prague by František Cubr, Josef Hrubý and Zdeněk Pokorný, with author commentaries by Zdenka Nováková, 22 March 2023, database overview, Prague, National Gallery in Prague

Seznam prací v Národní galerii v Praze autorů František Cubr - Josef Hrubý - Zdeněk Pokorný s autorskými komentáři Zdenky Novákové, 22. března 2023, přehled databáze, Praha, Národní galerie v Praze

opposite case can occur as well, where the works of a man-architect arrive with his wife's archive. However, given the generally small number of women's estates, this is much less likely to happen. Ultimately, a divorce has severe consequences not only on the economic status of the woman, including a loss of client network, but also on access to their work archive. The attribution of authorship for collaborative projects is at the discretion of the proprietor of the plans, most often the husband and studio leader.

Naming and captions

Let us take a look at the captions and listings of the names of the authors. In plan documentation, unit leaders were always listed first, even when a project was completed independently. Women architects very seldom acquired the leadership of a planning collective. In addition, with the tendency to focus on single authorship, women's names were often omitted in publications or journals.²² Thus, their name does not appear in registers, especially as the team of authors may include five or more names. Women were also not part of the team of authors and were assigned less prestigious jobs - they drew perspectives, plans, or built models.²³ In retrospect, it is difficult to consider the amount of the creative input in technical drawings. However, it should be noted that the drawing of technical plans was a separate skill that did not require an architecture degree. Still, the female-gendered term

s individuálními úkoly a projekty v naději, že budou napříště znovu osloveny ke spolupráci, nebo tím projevují respekt k hlavnímu architektovi. Nejsou-li ženy považovány za význačné autorské osobnosti, nabývá jejich jmenování menšího významu.

Chybějící autorství se často vyskytuje u spolupráce manželských párů. Manželství představuje schéma různých provázaností, je to složitý ekonomický, emocionální a tvůrčí organismus - je komplikované připsat autorství jednomu z páru. Přesto jsou práce Vlasty Štursové-Sukové ve sbírkách Národního technického muzea přiřazeny k pozůstalosti po jejím muži Jiřím Štursovi. Tvorba Jarmily Braunerové zůstala opominuta jako součást archivu jejího manžela v Muzeu umění Olomouc. Může se samozřejmě vyskytnout i opačný případ, kdy se práce muže - architekta dostanou do sbírky v rámci archivu jeho manželky. Toto je ale vzhledem k obecně nízkému počtu fondů žen méně pravděpodobné. Závažné dopady nejen na ekonomické postavení ženy, včetně ztráty klientské sítě i přístupu k pracovnímu archivu a vlastnímu dílu, má v neposlední řadě také rozvod. Přisouzení autorství u společných projektů závisí na uvážení vlastníka plánů, většinou manžela či vedoucího ateliéru.

Názvy a popisky

Zaměříme se nyní na popisky a jmenné seznamy autorů. V plánové dokumentaci byli vždy na prvním místě uváděni vedoucí skupiny, a to i tehdy, byl-li

“kresličky” [women drafters] hinted at the task division within the profession.

In the case of the Telephone Exchange Station in Hradec Králové, we can compare the artistic contribution in the perspective drawing and floor-plan drawing. Jan Fišer was the author of the perspectives and presentation drawings. (**Fig. 4**) The architects Irena Hölzelová and L. Burianová drew the floor-plans and sections. (**Fig. 5**) We included Jan Fišer in the main author-team and both women architects as secondary authors in a note. The decision of how many persons to include in the design team may be a momentary and not systematized decision. Sometimes the attribution of the artistic agency may be the decision of a curator. Often, for practical reasons, the names of the technical drafters are omitted, and the contribution of women remains unacknowledged.

Fragmentary archives

When working with women's archives, one often encounters their fragmentary nature. This is due to multiple reasons. A significant challenge in obtaining women's archives consists in their lower rank in professional hierarchies. The plan documentation stays in the possession of the studio leader. Personal trajectories are important as well. In cases of emigration, archive materials get lost. Divorced professional couples may not divide their documentation evenly, and the original project documentation often remains with the man-architect – the studio leader, and is thus not directly available. This poses a challenge for attributions (see above). In the long run, women lose access to architecture documentation that cannot be included into museum acquisitions (as is the case of, e.g., Helena Jiskrová and Dana Fenclová). Second, I suggest a “weak connection” of women to their own oeuvre that might lead to the destruction of all historical material. Women architects see their calling in multiple fields, including family, their careers, the arts, or other disciplines (as many interviews in our research project have shown). The little attention, recognition, and marginalized position they get makes them value their work less than their male counterparts, and they eventually may not hesitate to destroy their complete works (Ivana Čapková, Zdena Holnová).

The work of the gifted architect Eva Bánovská was saved for the collection of the National Gallery in Prague shortly before it was discarded. Bánovská graduated in architecture from Slovak Technical University in Bratislava in 1959. For three decades, she worked in the state project institute organization Centropjekt Gottwaldov (Zlín), first as an interior designer, and later as a senior designer and head of the interior department (1959–1989). She designed representative and administrative spaces, including furniture and interior accessories, in Zlín, Prague, and Brno, offices in film studios in Zlín-Kudlov, shoe factories in Komárno and Snina, textile factories in Trenčín and Prostějov, and production plants for Karlovy Vary porcelain. She summarized her career in a theoretical study *Colour in the Interior*. After 1989, she continued to work on private commissions.

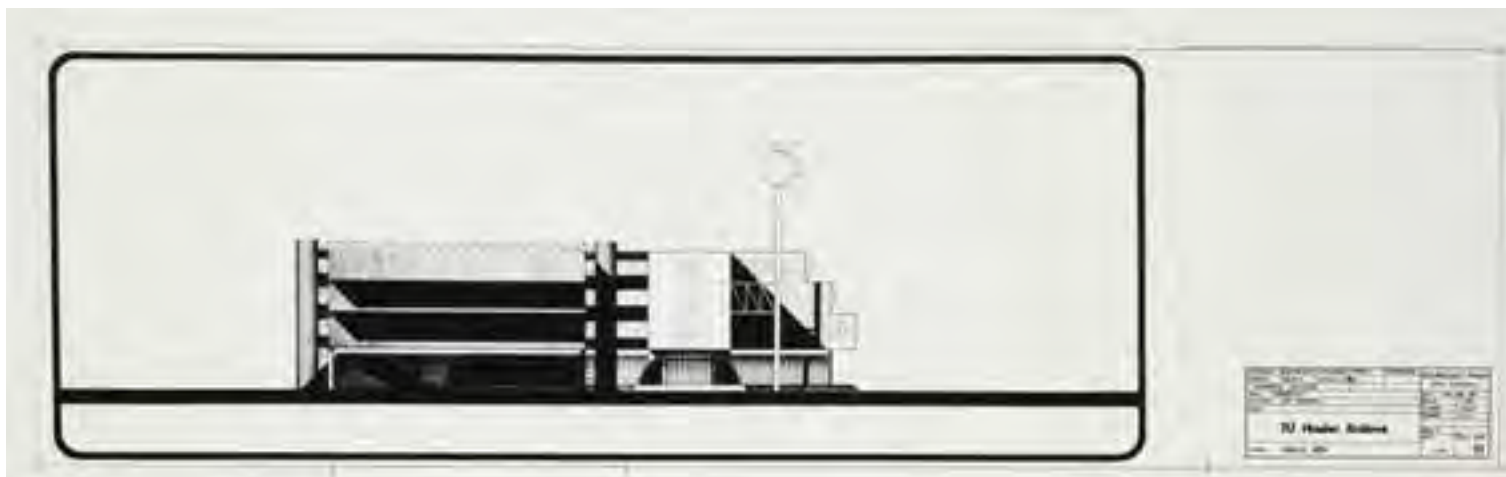
projekt vypracován samostatně. Ženy – architektky vedoucí pozice v rámci skupiny zastávaly jen zřídka. Kvůli tendenci zaměřovat se na jediného autora navíc jména žen často vypadla i z publikací či odborných časopisů.²² Následně se jejich jména neobjevila ani v rejstřících, zejména proto, že autorský tým může sestávat z pěti i více jmen. Ženy navíc nebyly součástí autorských týmů a byly jim svěřovány méně prestižní úkoly – rýsovaly perspektivy a plány nebo stavěly modely.²³ Zpětně je těžké míru kreativního podílu na technických výkresech posoudit. Je však třeba zmínit, že rýsování technických plánů bylo specifickou dovedností, která nebyla podmíněna dosažením architektonického vzdělání. Genderově zabarvený termín „kresličky“ však přesto napovídá, jak byly práce v rámci dané profese rozloženy.

V případě Tranzitní telefonní ústředny v Hradci Králové můžeme porovnat umělecký přínos na perspektivách a půdorysech. Autorem perspektiv a prezentačních výkresů byl Jan Fišer. (**obr. 4**) Architektky Irena Hölzelová a L. Burianová byly autorkami půdorysů a řezů. (**obr. 5**) Jan Fišer byl zařazen do hlavního autorského týmu, zatímco obě architektky jsou uvedeny v poznámce jako druhotné autorky. Rozhodnutí o tom, kolik osob začlenit do designérského týmu, může záviset na momentálním a nesystematickém rozhodnutí. Přiznání uměleckého přínosu může někdy být i rozhodnutím kurátora nebo kurátorky. Z praktických důvodů se často vypouštějí jména technických kreslířek a přínos žen zůstává rovněž ponechán bez povšimnutí.

Neúplné archivy

Při práci s archivy žen se badatel či badatelka často setkává s jejich fragmentární povahou. Důvodů je několik. Získání ženských archivů je významně ovlivněno jejich nižším postavením v profesní hierarchii. Plánová dokumentace zůstává ve vlastnictví vedoucího ateliéru. Důležité jsou rovněž životní a profesní osudy. V případě emigrace dochází ke ztrátě archivních materiálů. Rozvedené profesní páry si zpravidla nerozdělí dokumentaci stejnoměrně a originální projektová dokumentace tak často připadne muži – architektovi (vedoucímu ateliéru), a tudíž není přímo dostupná. To vše přináší úskalí pro přiznání autorství (viz výše). V průběhu kariéry ženy často ztrácejí přístup k architektonické dokumentaci vlastního díla, kterou nelze zahrnout do muzejních akvizic (což je případ mj. Heleny Jiskrové a Dany Fenclové). Podle mě mají ženy navíc ke své vlastní tvorbě „oslabený vztah“, který může vést k zničení celého díla. Ženy – architektky vidí své poslání v mnoha sférách, včetně rodiny a práce, umění či dalších disciplín (jak ukázaly rozhovory vedené v rámci našeho výzkumu). Malá pozornost, nedostatečné uznání a přehlížené postavení je přimělo vážit si své tvorby méně, než je tomu u jejich mužských protějšků. To v konečném důsledku může vést k tomu, že se nezdráhají svou kompletní tvorbu zničit (Ivana Čapková, Zdena Holnová).

Dílo talentované architektky Evy Bánovské se

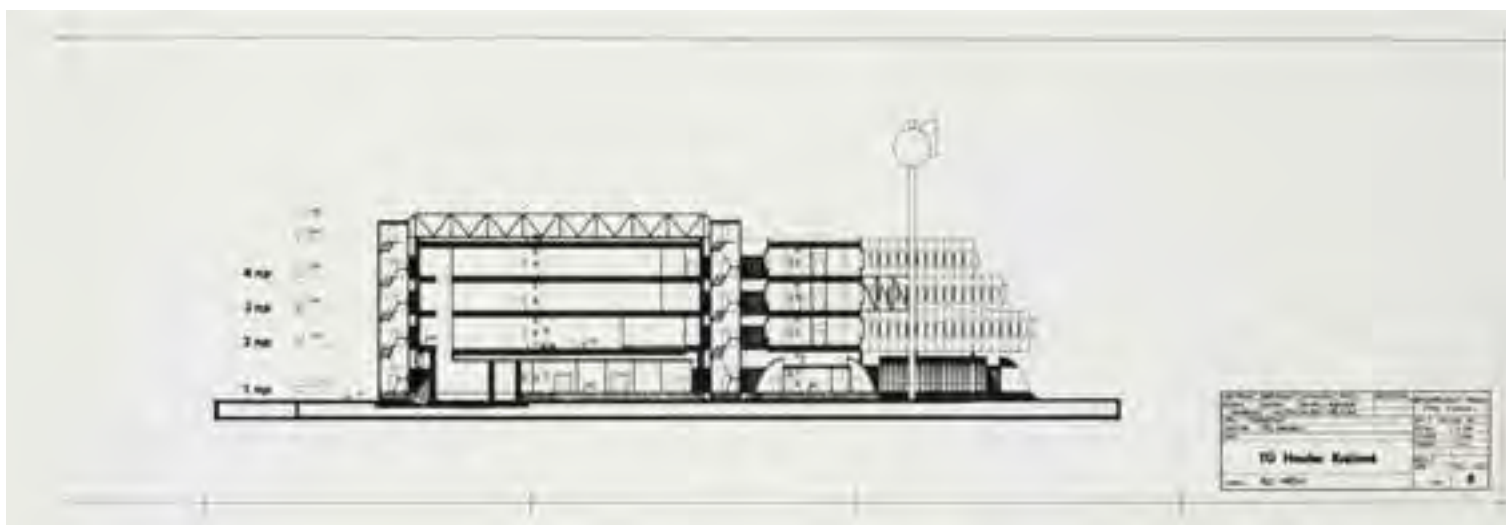


VED. PROJEKT	ZOUP. PROJEKT	VYPRACOVNÁ	KŘESLÍ	NEKONTROLOVANÁ	SPOUPROJEKT PRAHA	
ING. ARCH.	ING. ARCH.	AR. ARCH.	Z. F. B. E. J.		ŽITKOV. OL. ŠANSKÁ 8	
J. EISENREICH	J. MALÁTEK				ZÁK. Č. 500 4336 003	
KRAJ	STŘEDNÍ ČESKÝ				DATUM	
INVESTOR	VČS. PRAHA				12. 1975	
ANCE					STUPEŇ	
					STUDE	
					FORMÁT	
					5+4+4	
					ARCH. Č.	
					MĚR	
					ČÍSLO VÝK.	
					1:200	
					11	
VÝKRES					POHLED JZ	
					TÚ Hradec Králové	

4/

Jiří Eisenreich, Jindřich Malátek, and Jan Fišer, Telephone Exchange Station in Hradec Králové, 1975, southern view - plan and project description, print on paper, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. AP 2569

Jiří Eisenreich - Jindřich Malátek - Jan Fišer, Tranzitní telefonní ústředna v Hradci Králové, 1975, pohled od jihu - plán a popis projektu, tisk na papíře, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. AP 2569



VED. PROJEKT	ZOUP. PROJEKT	VYPRACOVNÁ	KŘESLÍ	NEKONTROLOVANÁ	SPOUPROJEKT PRAHA	
ING. ARCH.	ING. ARCH.	ING. ARCH.	L. BURIANOVÁ		ŽITKOV. OL. ŠANSKÁ 8	
J. EISENREICH	J. MALÁTEK	ING. ARCH.	L. BURIANOVÁ		ZÁK. Č. 500 4336 003	
KRAJ	STŘEDNÍ ČESKÝ				DATUM	
INVESTOR	VČS. PRAHA				12. 1975	
ANCE					STUPEŇ	
					STUDE	
					FORMÁT	
					5+4+4	
					ARCH. Č.	
					MĚR	
					ČÍSLO VÝK.	
					1:200	
					8	
VÝKRES					ŘEZ PRÁVNÍ	
					TÚ Hradec Králové	

5/

Jiří Eisenreich, Jindřich Malátek, L. Burianová, and Irena Hözelová, Telephone Exchange Station in Hradec Králové, 1975, section - plan and project description, print on paper, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. AP 2566

Jiří Eisenreich - Jindřich Malátek - L. Burianová - Irena Hözelová, Tranzitní telefonní ústředna v Hradci Králové, 1975, řez - plán a popis projektu, tisk na papíře, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. AP 2566

The architect is included in the publication *Who is Who in Architecture* (2000, 2003), and her work was assigned to a student seminar of the Czech Technical University. Unfortunately, it was not possible to talk to her in person due to her severe illness. My subsequent visit to the daughter of Eva Bánovská, an architect in Zlín, revealed an abundance of material in her recently emptied flat before moving out. The architects' sketches were left behind. The National Gallery acquired 285 objects, mostly prints, often hand-coloured, perspectives and floor plans of offices and industrial showrooms. A few photographs document the realized work. Eva Bánovská's projects enrich the collection of architecture with examples of the contemporary organisation of administrative space of the period of 1960s–1980s. Particularly interesting are the early perspective drawings of factory showrooms from the 1960s, which echo the aesthetics of the International or Brussels style in their colour combination, spatial transparency, and material simplicity. (**Fig. 1**) The most important work is the Centropjekt headquarters (1966), acquired as hand-coloured prints, drawings, and documentary photographs.

We were less fortunate in the case of Ivana Čapková, the scientific assistant in Josef Svoboda's studio (1975–1979) and later a pedagogue at the Architecture Department at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague. Čapková graduated from her *alma mater* in 1968 and was associated with the Institute of Clothing and Design (ÚBOK) in Prague during her career. She is the author of numerous interior designs, furniture, and architecture studies for multipurpose and residential buildings. From 1971 onwards, she continuously participated in and oversaw ÚBOK's exhibitions on housing culture, and is author and co-author of a great number of research studies on housing typology. (**Fig. 2**) Throughout her career, she published articles in journals and magazines and became editor-in-chief of the journal *Domov* in 1995. She is an excellent artist; her illustrations accompanied numerous books and design studies. Still, when asked what her most important work was, she hesitated to name one. In the end, she admitted that she had discarded her archive when she moved out of her studio, including coloured plans and perspectives.²⁴ She donated the plans of her award-winning design of the STIR armchair (1979) to the Museum of Decorative Arts in Prague. As a result, the National Gallery can acquire only a fragment of the original documentation, including works of smaller size such as negatives, photographs, drawings, and a set of theoretical books. Needless to say, this is a great loss for the history of design and architecture.

Promoting women's creativity – rethinking curation

The public agency of the National Gallery in Prague is based in exhibiting and publishing. There were nineteen architecture exhibitions between 1988 and 2016, curated by Radomíra Sedláková. The monographic exhibition is a well-established format that contributes to the canonisation of the most renowned figures. The most important criterion for selection has been the

podařilo těsně před zničením zachránit a získat pro Národní galerii v Praze. Bánovská zakončila studia architektury na Slovenské technické univerzitě v Bratislavě v roce 1959. Tři desetiletí strávila ve státním ústavu pro projektování Centropjekt Gottwaldov (Zlín), zpočátku jako návrhářka interiérů a později jako hlavní designérka a vedoucí oddělení interiérů (1959–1989). Navrhovala reprezentační a administrativní prostory včetně nábytku a interiérových doplňků pro Zlín, Prahu a Brno, dále kanceláře pro filmová studia ve Zlíně-Kudlově, obuvnické závody v Komárně a Snině, textilní závody v Trenčíně a v Prostějově a rovněž výrobní závody karlovarské porcelánky. Svou kariéru shrnula v teoretické studii *Barva v interiéru*. Po roce 1989 pracovala na soukromých zakázkách.

Bánovská byla zařazena do publikace *Kdo je kdo v architektuře* (2000, 2003) a její dílo se stalo zadáním pro studenty na semináři Českého vysokého učení technického v Praze. Osobní setkání se již z důvodu její vážné nemoci nemohlo uskutečnit, podařilo se mi však navštívit dceru Evy Bánovské. Ta pracuje jako architektka ve Zlíně a poskytla mi množství materiálu, na který narazila při vyklízení bytu před stěhováním. Našly se architektonické výkresy. Národní galerie v Praze získala 285 předmětů, zejména tisků, často ručně kolorovaných perspektiv a půdorysů kancelářů a průmyslových vzorkoven. Několik fotografií dokumentuje zrealizované zakázky. Projekty Evy Bánovské obohatily sbírku architektury příklady organizace administrativního prostoru šedesátých až osmdesátých let 20. století. Zajímavé jsou především rané perspektivy vzorkoven z šedesátých let, které navazují na estetiku mezinárodního bruselského stylu v barevných kombinacích, transparentnosti prostoru a jednoduchosti materiálů. (**obr. 1**) Nejdůležitější prací je ředitelství Centropjektu (1966) ve formě ručně kolorovaných plánů, výkresů a fotografické dokumentace.

V případě Ivany Čapkové, odborné asistentky v architektonickém ateliéru Josefa Svobody (1975–1979) a pozdější pedagožky na katedře architektury Vysoké školy uměleckopřemyslové v Praze, jsme takové štěstí neměli. Čapková získala titul na své alma mater v roce 1968 a během své kariéry pracovala v Ústavu bytové a oděvní kultury (ÚBOK). Je autorkou mnoha návrhů interiérů, nábytku a architektonických projektů pro víceúčelové a obytné budovy. Od roku 1971 se průběžně účastnila výstav bytové kultury pořádaných ÚBOK, které i supervizovala, a také se jako autorka a spoluautorka podílela na mnoha výzkumných studiích zabývajících se bytovou typologií. (**obr. 2**) Po celou svou kariéru publikovala články v odborných a populárně-naučných časopisech, v roce 1995 se stala šéfredaktorkou časopisu *Domov*. Čapková je vynikající umělkyní, jejíž ilustrace doprovázejí celou řadu knih a designérských studií. Přesto se na otázku, která její práce byla nejvýznamnější, zdráhala odpovědět. Nakonec připustila, že svůj archiv, včetně ručně kolorovaných plánů a perspektiv, vyhodila při

complete body of work of an architect, and a significant number of realized buildings. In this prestigious overview that Radomíra Sedláková curated, women play a marginal role, possibly because they do not fit the definition of a “great architect”. Eight of these exhibitions were monographic exhibitions of men architects (Josef Pleskot – 1996, František A. Libra – 1997, Jan Kaplický – 1998/99 and 2015, Josef Havlíček – 1999, František Cubr – 2007, Karel Prager – 2013, and Lubor Marek – 2015); one of them, a Věra and Vladimír Machonin exhibition took place in collaboration with the Jaroslav Fragner Gallery. Sedláková also curated monographic exhibitions in other venues (Ladislav Lábus – 2001 and 2004, Karel Filsak – 2007, Alena Šrámková – 2019).

How can the work of museums and exhibition practices be reassessed to become more inclusive? A rather surprising emancipatory initiative – the first women-architect’s exhibition, *The Works of South-Moravian Women Architects*, was launched in Brno at the House of Arts in 1985. (Fig. 6) It presented 27 women architects, often studio leaders, members of the Union of Architects. The organisers emphasized that a number of women were actively involved in teaching and projection, “without their share being adequately mentioned.”²⁵ The exhibition included “the emphasis on the creative part of architect’s work, the entire scope of the creation of the living environment in urbanistic concepts, housing, public amenities, factory and production buildings; from the overall design of buildings or estates, to interiors and architectural detail.”²⁶ The authors stated that women took part in all kinds of typological design tasks, without a particular focus on detail or interior. A special characteristic, which emerged from a questionnaire directed to women architects, was the importance of a single idea guiding the structure and construction in line with the interiors, and a clear response to the functional requirements of the project. South Moravian women architects took an active part in the architecture scene and were lead designers of state architecture studios. In spite of their significant contributions, they remain unknown today (the architecture archives hold records of only two of these women architects: Eva Rozehnalová in the collection of the Museum of the city of Brno, and Růžena Bartková, the first woman professor in Czechoslovakia, at the Brno University of Technology archive). This would support the thesis of Klára Němečková that women were recognised during their active careers, but gradually “fell out” of the historical canon.

An exhibition entitled *Profession: [Woman] Architect*, which honoured women architects, took place at the Nová Sín Gallery in Prague in 2003. The organisers were Soňa Ryndová and Vladislava Vlachářová for the public association Kruh in cooperation with the School of Architecture of the Academy of Fine Arts in Prague. The accompanying catalogue contextualized the “women’s question” within the architecture profession in the first half of the 20th century – the possibility to study architecture for women after 1918, the first practitioners, and media. It featured eleven portraits

stěhování z ateliéru.²⁴ Pouze svůj návrh oceněného křesla STIR (1979) darovala Uměleckoprůmyslovému museu v Praze. Národní galerie v Praze tak může získat pouze zlomek původní dokumentace včetně menšího souboru negativů, fotografií, výkresů a knih zabývajících se teoretickými tématy. Pro dějiny designu a architektury to představuje nenávratnou ztrátu.

Prezentace kreativity žen – význam kurátorství

Veřejné působení Národní galerie v Praze je založeno na výstavní a publikační činnosti. V letech 1988 až 2016 uspořádala galerie devatenáct výstav architektury pod kurátorským vedením Radomíry Sedlákové. Monografické výstavy představují zavedený formát, který přispívá ke kanonizaci nejvýznamnějších osobností. Nejdůležitějším kritériem výběru je ucelená tvorba daného architekta či architektky a významný počet realizovaných staveb. V prestižním přehledu, který Radomíra Sedláková kurátorsky zpracovala, hrají ženy okrajovou roli, patrně proto, že nezapadají do definice „velkých architektů“. Osm bylo věnováno monografickým výstavám mužů – architektů (Josef Pleskot – 1996, František A. Libra – 1997, Jan Kaplický – 1998–1999 a 2015, Josef Havlíček – 1999, František Cubr – 2007, Karel Prager – 2013, a Lubor Marek – 2015) a jedna výstava, Věry a Vladimíra Machoninových, se konala ve spolupráci s Galeríí Jaroslava Fragnera. Sedláková se kurátorsky ujala i monografických výstav v jiných prostorách (Ladislav Lábus – 2001 a 2004, Karel Filsak – 2007, a Alena Šrámková – 2019).

Jak tedy přehodnotit práci muzeí a výstavnictví, aby se staly inkluzivnějšími? V roce 1985 vznikla v Domě umění města Brna poměrně překvapivá emancipační iniciativa – první výstava o ženách – architektkách s názvem *Z tvorby jihomoravských architektek*. (obr. 6) Představilo se na ní 27 žen – architektek, většinou vedoucích ateliérů, členek tehdejšího Svazu architektů. Organizátoři akcentovali skutečnost, že velká část žen byla aktivně zapojena do výuky a projekce, „aniž by se na různých přehlídkách a výstavách jejich podíl na současné architektonické tvorbě a výstavbě dostatečně zdůraznil“.²⁵ Výstava kladla důraz na „akcentování tvůrčích stránek architektonické práce a zároveň celou šíři jejího záběru od vytváření životního prostředí v urbanistických koncepcích, přes bydlení a občanskou výstavbu, až po stavby sloužící výrobě a hospodářství; od celkového řešení objektů nebo celých areálů, po interiér a architektonický detail“.²⁶ Autoři konstatovali, že se ženy při navrhování podílely na všech formách typologických úkolů bez zvláštního zaměření na detail či interiér. Výraznou charakteristikou, která vyplynula z dotazníku zaslaného ženám – architektkám, byl soulad konstrukce s interiéry a také jasné zohlednění funkčních požadavků projektu. Jihomoravské ženy – architektky sehrály aktivní úlohu na architektonické scéně a byly vedoucími designérkami ve státních architektonických ateliérech. I přes svůj významný přínos dnes zůstávají poza-



6/

Marie Plotěná, Woman in a Geometric Projection, from the exhibition *The Works of South-Moravian Women Architects*. Photo: *The Works of South-Moravian Women Architects*, Brno 1985, n.p.

Marie Plotěná, Žena v geometrickém vyobrazení, z výstavy *Z tvorby jihomoravských architektek*. Foto: *Z tvorby jihomoravských architektek*, Brno 1985, nepag.

of interwar women architects, their biographies and examples of their work, including architecture projects and texts. Based on questionnaires, as many as fifteen contemporary architects presented their work. Recently, in the Czech Republic, the online platform Architektky (Women Architects)²⁷ and issues of architecture journals on feminism indicate a shift is underway, and young women architects are articulating their approaches and needs more clearly.

Museums, as public institutions, should acknowledge this new tendency. Within the framework of the research project of the National Gallery in Prague and the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, an innovative public tool, a web-based research database, enables us to collect basic data and information about women architects and to sort and process this information. For the public part of the database²⁸ the research team will have described the life trajectories of 100 women, and compiled inventories of their work and selected image documentation. The framework of the database consists of three interconnected areas – biography, works, and themes – linked with keywords. A total of fifteen semi-structured interviews were conducted as part of the research, conveying the personal experiences of the women architects. The interviews will be available for listening in edited form as podcasts.

Conclusion

The article examines the underrepresentation of women in architecture collections through a quantitative gender check and qualitatively in a case study of the Architecture Collection of the National Gallery in Prague. The article highlights the processes through which individual objects become archival, and identifies key issues related to attributions, naming, and the acquisition of women's oeuvre.

On a practical level, the collection's task is to fill the gaps where women's documentation is missing, to acknowledge the potentially fragmentary nature of the material that reflects women's life trajectories, and to

pomenuty (archivy architektury zmiňují pouze dvě z nich – Evu Rozehnalovou ve sbírce Muzea města Brna a Růženu Bartkovou, první československou profesorku, v archivu Vysokého technického učení v Brně). To potvrzuje tezi Kláry Němečkové, že ženy dosáhly během své kariéry úspěchů, ale postupně z dějinného kánonu „vypadly“.

V roce 2003 se v pražské galerii Nová síň konala výstava na počest architektek s názvem *Povolání architekt[ka]*. Pro spolek Kruh ji uspořádaly Soňa Ryndová a Vladislava Vlachářová ve spolupráci se Školou architektury Akademie výtvarných umění v Praze. Doprovodný katalog zasadil „ženskou otázku“ do kontextu architektonické profese první poloviny 20. století – popsal možnosti studia architektury pro ženy po roce 1918, první absolventky a jejich vliv v médiích a tisku. Prostřednictvím medailonků, jež obsahovaly životopisná data i příklady děl, architektonických projektů a textů, výstava představila celkem jedenáct meziválečných žen – architektek. Nadto své dílo prezentovalo patnáct současných architektek v dotaznících a rozhovorech. Aktuálně online platforma s názvem Architektky²⁷ a články v architektonických časopisech na téma feminismu v České republice ukazují, že se již situace mění a mladé ženy – architektky vyjadřují své postoje a potřeby jasněji.

Muzeum jako veřejná instituce by tento nový trend mělo zohlednit. V rámci výzkumného projektu Národní galerie v Praze a Vysoké školy umělecko-průmyslové v Praze nám inovativní veřejný nástroj v podobě webové výzkumné databáze umožňuje shromáždit základní data a informace o ženách – architektkách, roztřídit je a zpracovat. Pro veřejnou část databáze²⁸ výzkumný tým popsal životní osudy 100 žen a sestavil soupis jejich díla a vybranou obrazovou dokumentaci. Rámec této databáze tvoří tři vzájemně se doplňující oblasti – biografie, dílo a témata –, které propojují klíčová slova. Součástí výzkumu bylo celkem patnáct polostrukturovaných rozhovorů, které zprostředkovaly osobní zkušenosti

expand the collections by including the complete or most significant works of women architects. Obviously, this formidable task often depends on the capacities of the museum staff and the overall scope of responsibilities each museum curator has. Another important aspect is defining guidelines for naming authorship in projects and correcting any misleading attributions in both men's and women's cases.

Still, it is not enough to add a limited number of women to the collections and canon solely on the basis of representation. The museum, as a "cultural gate-keeper", should not remain trapped in outdated definitions and ought to accept a certain fluidity and transformation of concepts (including the notion of the canon). It should aim to transform its agency towards a more balanced and diversified view of the collection and a more balanced understanding of the architecture profession and representation of gender. Architecture should be seen as a process of negotiation, a collective endeavour, taking into account the contribution of both male and female practitioners, as well as the societal and personal status of each one of them.

Inclusive curation reflects contemporary shifts in the professional discourse. It is a tool to present women not in the spirit of a creative genius, focusing on the great works of art and architecture, but rather as active contributors and co-creators of the living environment. Apart from standard tools such as exhibiting and publishing, which have a significant impact, the research database on women in architecture aims at open-access awareness-raising and is available for editing and sharing new information. These measures could contribute to a more inclusive definition of architecture and help revise canon- and collection-making policies.

This essay is the output of the project „Architecture (f.). Women, Emancipation, Architecture in the Second Half of the 20th Century“ (no. GA 21-22749S), which was supported by the Czech Science Foundation of the Czech Republic.

žen – architektek. Rozhovory si bude možné po redakční úpravě poslechnout jako podcasty.

Závěr

Studie zkoumá nedostatečné zastoupení žen ve sbírkách architektury pomocí kvantitativní genderové analýzy a také kvalitativně v případové studii věnované Sbírce architektury Národní galerie v Praze. Studie poukazuje na úskalí při atribuci autorství, jmenném označení a akvizicích prací žen. Z praktického pohledu si sbírka klade za úkol zaplnit mezery v oblastech chybějící dokumentace týkající se žen – architektek, akceptovat potenciálně fragmentární povahu materiálů odrážejících životní osudy těchto žen a rozšířit sbírky o kompletní tvorbu či nejvýznamnější díla architektek. Tento nelehký úkol se pochopitelně často odvíjí od kapacit muzejního personálu a celkového objemu práce muzejních kurátorů. Dalším důležitým aspektem je definice návodů pro určení autorství v projektech a oprava nesprávné atribuce autorství jak v případě mužů, tak žen.

Začlenění omezeného počtu žen do sbírek a kánonu jen na základě jejich zastoupení však nestačí. Muzeum jako „správce přístupu ke kultuře“ by nemělo uvíznout v zastaralých definicích a mělo by přijmout určitou proměnlivost a transformaci konceptů (včetně pojetí kánonu). Mělo by se zaměřit na transformaci své působnosti směrem k vyváženějšímu a diverzifikovanějšímu pohledu na sbírku a rovněž k vyváženějšímu porozumění architektonické profesi a zastoupení pohlaví. Architektura by měla být chápána jako proces vyjednávání a jako kolektivní projekt, zohledňující přínos žen i mužů a také společenské a osobní postavení každého individua.

Inkluzivní kurátorství odráží současné změny profesionálního diskurzu. Jde o nástroj, který nepředstavuje ženy v duchu kreativního génia zaměřujícího se na velká umělecká a architektonická díla, ale spíše jako činitelky a spolutvůrkyne životního prostředí. Kromě standardních nástrojů jako je vystavování a publikování, které mají významný vliv, cílí výzkumná databáze žen v architektuře na zvyšování povědomí pomocí otevřeného přístupu, umožňuje revizi a sdílení nových informací. Tato opatření mohou přispět k inkluzivnější definici architektury a pomoci přehodnotit strategie konstruování kánonu a sbírky.

Studie je výsledkem projektu „Architektura (ž.). Ženy, emancipace, architektura v druhé polovině 20. století“ (č. GA 21-22749S), který byl podpořen z prostředků Grantové agentury České republiky.

Notes

- 1 The construction of the modern subjectivity of artists and architects has developed in heroic biographical stories of great men, coined for the first time in Vasari's *Le Vite* (1568). This perception has persisted ever since and even appeared in Simone de Beauvoir's founding text of feminism, *The Second Sex*. Beauvoir, herself an aspiring writer, in the chapter on the independent woman postulates absolute originality and artistic freedom – Men are “in command to justify the universe by changing it, by thinking about it, by revealing it,…” She continues, men are those, “who are honoured with the name of genius, are those who have proposed to enact the fate of all humanity in their personal existences, and no woman has believed herself authorized to do this.” For Beauvoir, a woman is still too entangled by the societal conventions and restrictions – “As long as she still has to struggle to become a human being, she cannot become a creator.” Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (London 1956), p. 671. Only in 1977, Roland Barthes declared the death of the author. See Roland Barthes, “Death of the Author,” in: idem, *Image, Music, Text* (London 1977); see also Ana Miljacki, “Toward a Carrier Bag Theory of Coauthoring,” *Log* 54, 2022, pp. 9–16.
- 2 See Franziska Bollerey, “Women's Power in Architecture. Or?,” in: *Modern Woman-Architect: Projection and Reality in Central Europe since 1900*, ed. Helena Huber-Doudová (Prague 2021), p. 233; for more on the lack of recognition for husband-and-wife collaborations, see Beatriz Colomina, “Collaborations: The Private Life of Modern Architecture,” *Journal of the Society of Architectural Historians* 58, 1999, no. 3, p. 466.
- 3 Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?,” *Artnews*, 1971, www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/, accessed 28 Apr 2023; John Guillory, “Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation,” in: *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, eds. David B. Downing and Susan Bazargan (Chicago 1993).
- 4 Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (London 1999), pp. 23–33.
- 5 Ibid., p. 27.
- 6 *Différance*, for Jacques Derrida, has a double meaning: on the one hand, it signifies “distinction, inequality, or discernibility”, while on the other, it signifies the “interposition of delay, interval of spacing”, putting off or deferring meaning. *Différance* undermines the fixity of meaning between two binaries or oppositions. In this sense, “Man and Woman – two terms that mutually affirm a difference by appearing to be the fixed poles of a natural opposition – are but two relative signifiers in a chain down, which meaning is constantly deferred.” See Pollock (note 4), p. 30.
- 7 Griselda Pollock, *Museums After Modernism: Strategies of Engagement* (Massachusetts 2007), p. 28.
- 8 Ibid., p. 16.
- 9 Ibid., p. 28.
- 10 Albená Yaneva, *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy* (Ithaca 2020), p. 8.
- 11 Klára Němečková, “Experience a New Perspective,” in: Huber-Doudová (note 2).
- 12 Building HERitage, <https://thursdaynight.hetnieuweinstituut.nl/en/activities/building-heritage>,

Poznámky

- 1 Výklad moderní subjektivity umělců a architektů byl stvořen v životopisných příbězích významných mužů a poprvé uveden ve Vasariho *Le Vite* (1568). Toto vnímání přetrvává a objevilo se dokonce i v zakládajícím feministickém textu Simone de Beauvoir *The Second Sex*. Beauvoir, sama ambiciózní spisovatelka, v kapitole o nezávislé ženě hovoří o absolutní originalitě a umělecké svobodě – jenom muži „se mohou v něm [světě] poznávat a pokusit se mu vtisknout své znamení a podobu“. Muži jsou ti, „jež zdobíme jménem géníů, to jsou ti, kteří chtěli ve svém osudu jednotlivce shrnout a pojmut osud lidstva celého. Žádná žena se nepokusila na něco takového ani pomyslit“. Pro Beauvoir je žena stále svázána společenskými konvencemi a omezeními. „Pokud ještě stále musí bojovat o to, aby se stala lidskou bytostí, nemůže být bytostí tvůrčí.“ Simone de Beauvoir, *Druhé pohlaví*, Praha 1966, s. 386–387. Až v roce 1977 vyhlásil Roland Barthes smrt autora. Viz Roland Barthes, *Death of the Author*, in: idem, *Image, Music, Text*, London 1977; viz též Ana Miljacki, *Toward a Carrier Bag Theory of Coauthoring*, *Log* LIV, 2022, s. 9–16.
- 2 Viz Franziska Bollerey, *Women's Power in Architecture. Or?*, in: Helena Huber-Doudová (ed.), *Modern Woman-Architect: Projection and Reality in Central Europe since 1900*, Praha 2021, s. 233; na téma chybějícího povědomí o společných pracích manželů viz Beatriz Colomina, *Collaborations: The Private Life of Modern Architecture*, *Journal of the Society of Architectural Historians* LVIII, 1999, č. 3, s. 466.
- 3 Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, *Artnews*, 1971, www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/, vyhledáno 28. 4. 2023; John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, in: David B. Downing – Susan Bazargan (eds.), *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago 1993.
- 4 Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London 1999, s. 23–33.
- 5 Ibidem, s. 27.
- 6 *Différance* chápe Jacques Derrida dvojím způsobem: na jedné straně označuje „odlišnost, nerovnost a rozeznatelnost“, na druhé pak představuje „interpozici prodlevy, interval mezery“, jež odkládá či pozdržuje význam. *Différance* oslabuje stálost významu mezi dvěma binárními světy či protiklady. V tomto ohledu „muž a žena – dva pojmy, které na první pohled potvrzují rozdíl, jako fixní póly přirozeného protikladu – jsou jen dva relativní ukazatele řetězce, jehož význam se neustále pozdržuje“. Viz Pollock (pozn. 4), s. 30.
- 7 Griselda Pollock, *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*, Massachusetts 2007, s. 28.
- 8 Ibidem, s. 16.
- 9 Ibidem, s. 28.
- 10 Albená Yaneva, *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, Ithaca 2020, s. 8.
- 11 Klára Němečková, *Experience a New Perspective*, in: Huber-Doudová (pozn. 2).
- 12 Building HERitage, <https://thursdaynight.hetnieuweinstituut.nl/en/activities/building-heritage>.

accessed 28 Apr 2023. According to information from 2017 (650 author's archives, 14 female), only three names were added by 2022: Vrouwen Bouwen Wonen, Guus Gratama, Johanna Eleanor Ferguson, <https://collectie.hetnieuweinstituut.nl/en/activities/feminisms-architecture>, accessed 28 Apr 2023.

13 Listed on the museum's website: <https://dam-online.de/sammlungen/dam-archiv/architekten-a-z/>, accessed 15 Feb 2023.

14 Eva Maria Barkhofen, *Baukunst im Archiv: Die Sammlung der Akademie der Künste* (Berlin 2016).

15 www.architecture.com/explore-architecture/inside-the-riba-collections/research-guide-women-in-architecture, accessed 28 Apr 2014.

16 Paola Zellner, "Expanding the Legacy: The International Archive of Women in Architecture," in: *The Routledge Companion to Women in Architecture*, ed. Anna Sokolina (New York 2021), p. 330.

17 Ibid.

18 Ibid., p. 331.

19 Ibid., p. 333.

20 The collection comprises 243 fonds, including 205 author's estates and 11 collaborations (two partners). Machoň and Müllerová both have their own separate author's archives, so I did not count their shared archive Ma-Muell and arrived at 204 author's archives. <https://aplikace.mvcr.cz/archivni-fondy-cr/Default.aspx>, accessed 29 Apr 2023.

21 Letter from Zdenka Nováková, 22 Mar 2023.

22 Klára Brůhová, Petra Hlaváčková, and Šárka Malošíková, "Kde jsou architektky?," *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, no. 32, pp. 61–64.

23 "Jsme vsáknutý někde v písku (rozhovory Mirka Vodrážky, podzim 2002)," in: *Povolání architekt[ka]*, Soňa Ryndová and Vladislava Valchářová (Prague 2003), p. 299.

24 Personal interview, 17 Mar 2023.

25 Nina Dvořáková, *Z tvorby jihomoravských architektek*, exh. cat. (Brno: Dům umění Brno, 1985), n.p.

26 Ibid.

27 www.architektky.net

28 www.zenyvarchitecture.cz, research team: Helena Huber-Doudová, Klára Brůhová, Petra Hlaváčková, Šárka Malošíková, Nikola Zahrádková, Barbora Řepková et al.

hetnieuweinstituut.nl/en/activities/building-heritage, vyhledáno 28. 4. 2023. Na základě údajů z roku 2017 (650 autorských archivů, 14 archivů žen) byla k roku 2022 doplněna pouze tři jména: Vrouwen Bouwen Wonen, Guus Gratama, Johanna Eleanor Ferguson, <https://collectie.hetnieuweinstituut.nl/en/activities/feminisms-architecture>, vyhledáno 28. 4. 2023.

13 Dle údajů na webových stránkách muzea, viz <https://dam-online.de/sammlungen/dam-archiv/architekten-a-z/>, vyhledáno 15. 2. 2023.

14 Eva Maria Barkhofen, *Baukunst im Archiv: Die Sammlung der Akademie der Künste*, Berlin 2016.

15 www.architecture.com/explore-architecture/inside-the-riba-collections/research-guide-women-in-architecture, vyhledáno 28. 4. 2014.

16 Paola Zellner, Expanding the Legacy: The International Archive of Women in Architecture, in: Anna Sokolina (ed.), *The Routledge Companion to Women in Architecture*, New York 2021, s. 330.

17 Ibidem.

18 Ibidem, s. 331.

19 Ibidem, s. 333.

20 Sbírka obsahuje 243 fondů včetně 205 autorských pozůstalostí a 11 společných prací (dvou partnerů). Machoň a Müllerová mají i své samostatné autorské archivy, takže jsem jejich společný archiv Ma-Muell nezapočítávala a dospěla tak k číslu 204 autorských archivů. <https://aplikace.mvcr.cz/archivni-fondy-cr/Default.aspx>, vyhledáno 29. 4. 2023.

21 Dopis od Zdenky Novákové, 22. 3. 2023.

22 Klára Brůhová – Petra Hlaváčková – Šárka Malošíková, Kde jsou architektky?, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 32, s. 61–64.

23 Jsme vsáknutý někde v písku (rozhovory Mirka Vodrážky, podzim 2002), in: Soňa Ryndová – Vladislava Valchářová, *Povolání architekt[ka]*, Praha 2003, s. 299.

24 Osobní rozhovor, 17. 3. 2023.

25 Nina Dvořáková, *Z tvorby jihomoravských architektek*, kat. výst., Dům umění Brno, Brno 1985, nepag.

26 Ibidem.

27 www.architektky.net

28 www.zenyvarchitecture.cz, výzkumný tým Helena Huber-Doudová, Klára Brůhová, Petra Hlaváčková, Šárka Malošíková, Nikola Zahrádková, Barbora Řepková et al.

Abstract

In the fields of museum collecting, exhibiting, and canon formation, architecture reveals a notable absence of women. The article provides a gender-check of architecture collections both internationally and within the Czech Republic. Specifically, it examines the practices of becoming archival and the criteria for the inclusion of particular objects in collections. The research approach is based on Griselda Pollock's concept of differencing the canon. The article aims to foster a more gender-inclusive understanding of architecture. It has been written as part of the *Women in Architecture* research project (2021–2023), funded by the Czech Science Foundation (21-22749S).

Anotace

V oblastech muzejního sběratelství, vystavování a konstruování kánonu v architektuře je patrná výrazná absence žen. Studie se zabývá genderovým zastoupením jak ve světových, tak v českých sbírkách architektury. Zaměřuje se zejména na archivní praxi a kritéria začleňování jednotlivých předmětů do sbírek. Badatelský přístup vychází z konceptu diferenciací kánonu podle Griseldy Pollock. Cílem studie je navrhnout genderově vyváženější chápání architektury. Text je součástí výzkumného projektu *Ženy v architektuře* (2021–2023), podpořeného Grantovou agenturou České republiky (21-22749S).

Přeložila Lucie Kasíková



KOLONIÁLNÍ IMPERIALISMUS KDYSÍ



A DAFES

1/

Antonín Pelc,
*Colonial Imperialism
Yesterday and Tomorrow*,
1952, Indian ink,
watercolour, paper,
493 × 394 mm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. K 45528.
© Antonín Pelc,
OOA-S 2023

Antonín Pelc,
*Koloniální imperialismus
včera a zítra*, 1952,
tuš, akvarel, papír,
493 × 394 mm, Praha,
Národní galerie v Praze,
inv. č. K 45528.
© Antonín Pelc,
OOA-S 2023

Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow

The Anti-Colonial Cartoons of Antonín Pelc

RADO IŠTOK



Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow (1952) is one of the numerous anti-colonial political cartoons by the Czech artist and cartoonist Antonín Pelc (1895–1967) who, alongside Adolf Hoffmeister and František Bidlo, defined the interwar political cartoon in Czechoslovakia, and who continued his cartoonist's path in the early postwar period. (**Fig. 1**) The cartoon was published on the cover of the satirical weekly *Dikobraz* (*Dikobraz* 8, 1952, no. 34, 24 Aug 1952), and its original drawing can be found in the National Gallery's Collection of Prints and Drawings (inv. no. K 45528).¹ Formally, the drawing was intended for the large format of the cover of *Dikobraz*, printed in colour, demonstrating Pelc's excellent draughtsmanship, skilful adaptation to the requirements of mass reproducibility, as well as his masterful balance of ellipsis and detail required by the cartoon genre. Created during the period of Socialist Realism in Czechoslovakia (1948–1958),² the cartoon seems to move away from the avant-garde qualities of Pelc's mid- and late-1930s anti-fascist cartoons, favouring instead a populist approach

Koloniální imperialismus včera a zítra

Protikoloniální karikatury
Antonína Pelce

Koloniální imperialismus včera a zítra (1952) je jednou z mnoha protikoloniálních politických karikatur českého umělce a karikaturisty Antonína Pelce (1895–1967). (**obr. 1**) Spolu s Adolfem Hoffmeisterem a Františkem Bidlem Pelc definoval žánr politické karikatury v meziválečném Československu a v dráze karikaturisty posléze pokračoval i v raném poválečném období. Originální kresba se nachází ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze (inv. č. K 45528).¹ Kresba byla původně

and visual accessibility to engage the broadest possible audience. Conceived as a horizontal diptych, the cartoon's top and bottom parts represent "yesterday" and "tomorrow" respectively, with both parts creating a single scene set in a desert landscape accentuated by two palm trees. In the top left corner, a white man dressed in white and in a tropical helmet is seen tightening a press and thus squeezing and crushing the body of a Black man, extracting golden coins from his painful exhalation. The scene in the cartoon could easily serve as an illustration for the journalist Jiří Hronek's catalogue essay for the *Colonies* exhibition held at the Náprstek Museum in Prague in 1953.³ "The Black African is consistently robbed of his wages; he earns a wage five to fifteen times lower for the same work than a European worker does,"⁴ wrote Hronek in 1953. The rest of the cartoon is also in line with his words: "Africa is extremely rich: gold, diamonds, various non-ferrous metals, uranium ore, fruit, precious wood, grain, oil... But 90% of the profits from the wealth of the African countries and the labour of its people flow into the pockets of foreign exploiters, primarily the British, but now also the Americans."⁵ (my translation) In the cartoon, the coins flow into a pipeline snaking through the desert and leading, in the bottom part of the diptych, into the pocket of another white man, who is simply standing, dressed in a khaki uniform covering his protruding belly, and wearing a tropical helmet. In the published version, he has bloodied hands. While the brutal exploitation of labour and extraction of resources represent the titular imperialism of yesterday, imperialism's tomorrow is marked by a rupture – a large Black hand is seen reaching from the bottom left corner and breaking the pipeline apart, thus interrupting the flow of wealth into the white man's pocket, leaving the viewer with no doubt about colonial imperialism's foreshortened future.

Unlike in some of Pelc's other cartoons, the figures of the two white men are marked as neither British nor American, nor does the desert landscape seem to refer to any particular location, implying instead the general condition of colonial rule and its imminent collapse in the wake of postwar decolonisation. Yet, the cartoon's message would most accurately depict the situation of the British Empire. As Simon Rogers pointed out on the occasion of the late Queen's Diamond jubilee, in 1952, when Queen Elizabeth II ascended to the British throne, British troops were deployed not only in the Korean War (1950–1953) but also in Egypt where the pro-British King Farouk was toppled in a coup d'état by the Free Officers Movement – thus empowering numerous decolonisation movements across North Africa, West Asia, and the Global South at large; in British Malaya during the so-called Malayan Emergency, also known as the Anti-British National Liberation War (1948–1960); and in Kenya.⁶ In Kenya, the Mau Mau uprising (1952–1960) started to gain momentum in 1952, although the state of emergency – resulting in a brutal legacy of what has been described as a British gulag⁷ – was only declared on 20 October 1952, i.e., three months after the publication of Pelc's

určena pro barevnou, velkoformátovou obálku satirického týdeníku *Dikobraz* (*Dikobraz* VIII, 1952, č. 34, 24. srpna 1952), na níž mohly vyniknout Pelcův vynikající kreslířský um, zručné přizpůsobení požadavkům masové reprodukovatelnosti i schopnost nalézt rovnováhu mezi zjednodušením a smyslem pro detail, kterou žánr karikatury vyžaduje. Karikatura vznikla v období, kdy byl v Československu propagován socialistický realismus (1948–1958),² tudíž lze pozorovat jistý odklon od avantgardního pojetí protifašistických karikatur, které Pelc vytvářel ve druhé polovině třicátých let, a naopak příklon k populismu a vizuální přístupnosti, které měly oslovit co nejširší publikum. Karikatura má formu horizontálního diptychu: horní část představuje „včera“, spodní „zítra“ a obě části dohromady tvoří výjev umístěný do pouštní krajiny akcentované dvěma palmami. V levém horním rohu vidíme bělocha oděného v bílém, s tropickou helmou na hlavě, kterak utahuje šroub lisu, v němž svírá a drtí tělo černocho, kterému při bolestiplných výdeších prší z úst zlatáky. Takové zobrazení by dobře posloužilo jako ilustrace eseje novináře a publicisty Jiřího Hronka v katalogu k výstavě *Kolonie*, která se uskutečnila v roce 1953 v pražském Náprstkově muzeu.³ „Černý Afričan je soustavně okrádán na mzdě; má pět- až patnáctkrát menší mzdu za stejnou práci než dělník evropský“⁴ napsal Hronek v roce 1953. Také zbytek karikatury je ve shodě s Hronkovými slovy: „Afrika je nesmírně bohatá: zlato, diamanty, nejružnější barevné kovy, uranová ruda, ovoce, vzácné dřevo, obilí, nafta... ale devadesát procent zisku z bohatství afrických zemí a práce jejího lidu plyne do kapes cizích vykořisťovatelů, na prvním místě do kapes britských, dnes však už také do kapes amerických.“⁵ Kresba znázorňuje, jak mince proudí do potrubí, které se vine pouští a nakonec ústí do kapsy jiného bělocha, jenž pouze stojí s tropickou helmou na hlavě a ve stejnokroji barvy khaki, který mu zakrývá vypouklé břicho. V publikované verzi karikatury má navíc ruce od krve. Zatímco brutální vykořisťování pracovní síly a vytěžování přírodních zdrojů představují v názvu zmíněný imperialismus včerejška, imperialismus zítřka je poznamenán zlomem – z levého spodního rohu se natahuje mohutná černá ruka a láme potrubí vejpůl, čímž přerušuje penězovod vedoucí do kapsy bílého muže; čtenář tak nezůstane na pochybách o brzkém konci koloniálního imperialismu.

Na rozdíl od jiných Pelcových karikatur není ani jeden z bělochů charakterizován jako Brit či Američan a ani pouštní krajina podle všeho neodkazuje na žádné konkrétní místo. Vyjadřuje tak spíše všeobecný stav koloniální nadvlády a jejího blížícího se kolapsu ve světle poválečné dekolonizace. Přesto lze její poselství nejvěrněji vztáhnout na stav Britského impéria. Jak Simon Rogers podotkl u příležitosti diamantového výročí panování královny Alžběty II., když v roce 1952 usedala na trůn, nebojovaly britské jednotky pouze v korejské válce (1950–1953), ale také v Egyptě, kde hnutí Svobodných důstojníků při převratu svrhlo probritského krále Farúka, čímž

cartoon for *Dikobraz*. However, a few months earlier, on 26 June 1952, the Defiance Campaign against apartheid – a system of institutionalised racial segregation in South Africa and South West Africa (today's Namibia) introduced in 1948 and only abolished in the early 1990s – was launched by the African National Congress, the South African Indian Congress, and the Coloured People's Congress in South Africa,⁸ marking another attempt at colonialism's rupture.

In the following essay, I will mainly focus on Antonín Pelc's postwar anti-colonial cartoons, particularly those drawn and published during the Stalin era following the Communist coup in Czechoslovakia (1948–1953). Originally, these cartoons appeared in the weekly magazines *Dikobraz* and *Kulturní politika* (Cultural Policy) and in the daily *Rudé právo* (Red Justice). Until now, they have received only limited attention, particularly in comparison with Pelc's 1930s and 1940s anti-fascist cartoons created in Czechoslovakia and during his exile in the USA.⁹ While in his cartoons Pelc addressed both domestic and foreign affairs, with one notable exception the essay only focuses on the latter, responding primarily to decolonisation and national liberation as well as various proxy wars fought between the two Cold War superpowers in the Global South.¹⁰ Besides occasional parallels with the cartoons by Pelc's fellow traveller Adolf Hoffmeister, the essay is centred on Pelc's work in the collection of the National Gallery in Prague, refraining from comparisons with the cartoons by other cartoonists, such as Leo Haas (1901–1983), whose cartoons alternated with Pelc's in both *Dikobraz* and *Rudé právo*. The aim of this essay is to place Pelc's postwar anti-colonial cartoons in the wider context of decolonisation and Cold War politics to which they responded, as well as the artist's long-term commitment to social justice both within Europe and beyond. I will argue that the anti-colonial caricatures of the early 1950s, such as *Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow*, cannot be dismissed as merely demonstrating the anti-Western attitudes of the Communist Party ruling in Czechoslovakia after February 1948, but instead should be seen in the context of Pelc's political engagement since the 1930s, when fascism and colonialism were seen as two sides of the same coin, particularly in the case of fascist Italy and Japan. I will, however, also address the limits of Pelc's representation of the anti-colonial struggle and his simultaneous perpetuation of racial stereotyping, particularly in relation to his brief and involuntary yet impactful sojourn in Martinique. Therefore, the main objective of this essay is to understand the ways in which Pelc, as a prominent political cartoonist, reflected and visualised the foreign policy of the Communist Party of Czechoslovakia – and thus also of the USSR – and conveyed the events and phenomena such as decolonisation on the African continent and elsewhere during the early Cold War period to the Czechoslovak public through the medium of political cartoon.

dodalo odvahu mnoha dekolonizačním hnutím napříč severní Afrikou, západní Asií a celým globálním Jihem, v britském Malajsku během tzv. malajské krize, také známé jako válka národního osvobození od britské nadvlády (1948–1960), a v Keni.⁶ V Keni začalo v roce 1952 nabírat obrátky povstání Mau Mau (1952–1960), i když výjimečný stav, který vyústil v brutální koloniální odkaz popisovaný jako britský gulag,⁷ byl vyhlášen až 20. října 1952, tři měsíce po zveřejnění Pelcovy karikatury v *Dikobrazu*. O několik měsíců dříve, konkrétně 26. června 1952, ale proběhl další pokus o zlom koloniální nadvlády, když Africký národní kongres, Jihoafrický indický kongres a Organizace jihoafrického barevného obyvatelstva⁸ spustily kampaň odporu proti apartheidu – systému institucionalizované rasové segregace v Jihoafrické republice a Jihozápadní Africe (dnešní Namibii), který byl zaveden v roce 1948 a zrušen teprve počátkem devadesátých let.

V této esejí se zaměřuji především na Pelcovy poválečné protikoloniální karikatury, zejména na ty, které nakreslil a publikoval za Stalinovy éry po komunistickém puči v Československu (1948–1953). Zmíněné karikatury byly původně otištěny v časopiseckých týdenících *Dikobraz* a *Kulturní politika* nebo v deníku *Rudé právo*. Doposud jim nebyla věnována dostatečná pozornost, obzvláště ve srovnání s jeho antifašistickými karikaturami ze třicátých a čtyřicátých let, které vznikaly v Československu a posléze v americkém exilu.⁹ Přestože se Pelcova tvorba dotýkala také domácích událostí, tato esej pojednává – s jednou pozoruhodnou výjimkou – pouze o zobrazování událostí zahraničních, které se vztahují především k dekolonizaci, národnímu osvobození a různým zástupným válkám vedeným mezi dvěma studenoválečnými mocnostmi ve státech globálního Jihu.¹⁰ Kromě příležitostných paralel s karikaturami Pelcova souputníka Adolfa Hoffmeistera se esej soustředí na Pelcovu tvorbu ve sbírce Národní galerie v Praze, aniž by ji srovnávala s pracemi ostatních karikaturistů, jako byl Leo Haas (1901–1983), jehož politické kresby se v *Dikobrazu* a *Rudém právu* střídaly s těmi Pelcovými. Úkolem této studie je zařadit Pelcovy poválečné protikoloniální karikatury do širšího kontextu dekolonizace a studenoválečné politiky, na něž reagovaly, a popsat umělcovu dlouhodobou angažovanost v otázce sociální spravedlnosti v Evropě i mimo ni. Pokusím se ukázat, že protikoloniální karikatury z raných padesátých let, jako je *Koloniální imperialismus včera a zítra*, nelze odbýt jakožto pouhý projev protizápadních postojů Komunistické strany Československa (KSČ), která v zemi vládla od roku 1948, ale měli bychom je chápat v kontextu Pelcova politického angažmá od třicátých let, kdy byly fašismus a kolonialismus vnímány jako dvě strany téže mince, zejména v případě fašistické Itálie a Japonska. Budu se nicméně rovněž zabývat limity Pelcova zobrazení protikoloniálního boje, včetně přetrvávající rasové stereotypizace, obzvláště v souvislosti s jeho krátkým a nedobrovolným, přesto však významným pobytem na

1946–1949: From Greece and Indonesia back to Abyssinia and Libya

The postwar period started for Antonín Pelc in March 1946 upon his return to Prague, the capital of the “Third Czechoslovak Republic” (1945–1948), after seven years in exile – first in France (1939–1940) and then in the USA (1941–1946), where he had managed to escape, together with the fellow Czech artists Adolf Hoffmeister, Alén Diviš, and Maxim Kopf, via Morocco and Martinique.¹¹ On 1 May 1946, a few weeks before its victory in the parliamentary election, Pelc became a member of the Communist Party of Czechoslovakia, and around the same time, he joined the editorial team of *Rudé právo* – the official newspaper of the Communist Party of Czechoslovakia. His drawing celebrating the first anniversary of the Prague uprising appeared on the cover of *Rudé právo* on 5 May 1946. In the subsequent issues of *Rudé právo*, Pelc’s black-and-white cartoons – often placed prominently on the cover page – addressed domestic affairs such as the postwar trials with war criminals and Nazi collaborators, the enthusiasm surrounding the Two-Year Plan (1947–1948) aimed at the postwar recovery of the Czechoslovak economy, and the imminent defeat of the so-called Reaction, i.e., all political forces opposing the Communist Party, which would eventually seize the power in Czechoslovakia in a coup of February 1948. In line with his interwar cartoons, Pelc also repeatedly focused on international affairs, such as the threat of nuclear war and a series of conflicts in Eastern Mediterranean and East Asia: the Greek Civil War (1946–1949), the partition of Palestine and the Arab–Israeli War (1948), the Indonesian War of Independence (1945–1949), and the Chinese Civil War (1945–1949).

On 1 October 1946, Pelc was appointed professor at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, where he taught until his transfer to the Academy of Fine Arts in 1953,¹² thus cementing his position in the postwar establishment, also affirming his role as an artist. Since the 1920s, Pelc maintained a parallel practice as a painter, with his early as well as later still lifes and figural paintings inspired by Cubism, and a political cartoonist, with his cartoons published in the interwar newspapers and magazines such as *Dobrý den*, *Šibeničky*, *Prager Presse*, or *Národní osvobození*, among others. It is his cartoons from the 1930s – often combining skilful draughtsmanship with avant-garde collage – which can be seen as a pinnacle of Pelc’s oeuvre in general. While there is little thematic overlap between Pelc’s works in painting and his cartoons, his paintings, throughout his lifelong oeuvre, employ a thick black outline, echoing Pelc the draughtsman, and colour in delineated surfaces as required by printing techniques rather than by the medium of painting.

On 2 April 1948, shortly after the Communist coup in Czechoslovakia, Pelc’s cartoon appeared in *Rudé právo*, depicting two men mounted on an ostrich, marked as the United Nations, with its head buried in sand between two heaps of corpses, marked as Spain and Greece respectively. The men are pointing at another man working in a fenced-off field, marked

Martiniku. Hlavním cílem této eseje je proto porozumět způsobu, jakým Pelc coby prominentní politický karikaturista reflektoval a vizualizoval zahraniční politiku KSČ – a tím také Sovětského svazu – a předkládal československé veřejnosti události a jevy, jako byla dekolonizace afrického kontinentu či jiných částí světa v rané fázi studené války, prostřednictvím média politické karikatury.

1946–1949: Z Řecka a Indonésie zpět do Habeše a Libye

Pro Antonína Pelce začalo poválečné období v březnu 1946, kdy se vrátil do Prahy, hlavního města třetí Československé republiky (1945–1948), ze sedmiletého exilu – nejprve ve Francii (1939–1940) a posléze v USA (1941–1946), kam se mu podařilo uprchnout přes Maroko a Martinik společně s dalšími českými umělci Adolfem Hoffmeisterem, Alénem Divišem a Maximem Kopfm.¹¹ Několik týdnů před vítězstvím KSČ v parlamentních volbách, přesněji řečeno 1. května 1946, se Pelc stal jejím členem a ve stejné době nastoupil do redakce jejího oficiálního deníku *Rudé právo*. Pátého května 1946 se na titulní straně *Rudého práva* objevila jeho kresba oslavující první výročí pražského povstání. V dalších vydáních deníku se ve svých černobílých karikaturách – často otištěných na prestižní titulní straně – zabýval domácími záležitostmi, jako byly poválečné procesy s válečnými zločinci a nacistickými kolaboranty, nadšení vzbuzené dvouletým hospodářským plánem (1947–1948), jenž měl postavit na nohy československou ekonomiku, a blížící se porážkou tzv. reakce neboli všech politických sil v opozici vůči KSČ, která se nakonec chopila moci v únorovém puči roku 1948. V souladu se svými meziválečnými karikaturami Pelc rovněž opakovaně reflektoval mezinárodní dění, např. hrozbu jaderné války nebo série konfliktů ve východním Středomoří a východní Asii: řeckou občanskou válku (1946–1949), rozdělení Palestiny a arabsko-izraelskou válku (1948), indonéskou válku za nezávislost (1945–1949) a čínskou občanskou válku (1945–1949).

Prvního října 1946 byl Pelc jmenován profesorem Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (UMPRUM), kde vyučoval až do roku 1953, kdy přestoupil na Akademii výtvarného umění v Praze,¹² čímž zpečetil své postavení v poválečném establishmentu a stvrdil roli, kterou sehraval na umělecké scéně. Od dvacátých let působil souběžně jako malíř, jehož rané i pozdější zátiší a figurální obrazy byly inspirovány kubismem, a politický karikaturista, jehož práce vycházely v meziválečných novinách a časopisech jako *Dobrý den*, *Šibeničky*, *Prager Presse* nebo *Národní osvobození* apod. Za vrchol Pelcovy tvorby jako takové lze považovat právě jeho karikatury z třicátých let, v nichž často snoubil kreslířský um s avantgardní koláží. Zatímco bychom jen stěží hledaly tematický průsečík mezi jeho malbami a karikaturami, Pelcovy obrazy se v průběhu celé jeho kariéry vyznačovaly silnými černými konturami, které upomínají na jeho praxi kreslíře, a barvami v jimi

as Czechoslovakia, accusing him of disturbing the peace. The cartoon thus ridiculed the UN's critique of the events in Czechoslovakia, where on 25 February 1948, President Edvard Beneš surrendered to the pressure of the Communist Party of Czechoslovakia and named a new government according to the Party's demands. The bloodless coup in Czechoslovakia perhaps spared the country from the fate of Greece, where the republican uprising led by the Communist Party of Greece, supported by Yugoslavia and the Soviet Union, against the government of the Kingdom of Greece, supported by the United Kingdom and the United States, resulted in the Greek Civil War (1946–1949). This conflict became the first of many proxy wars fought between the Eastern and the Western blocs in the nascent Cold War. A strip of eight cartoons published in *Rudé právo* on 25 July 1948 thus featured the dove of peace targeted by an American soldier in Greece, by an Arab armed by the British in Palestine, by Francisco Franco in Spain, and by other Western "warmongers", until finding refuge in the supposedly prosperous and peaceful Communist Czechoslovakia.

In the summer of 1948, Pelc's political cartoons were exhibited alongside those by Adolf Hoffmeister at Ars Melantrich at Prague's Wenceslas Square (18 June – 15 July 1948). The 47 cartoons by Pelc were mostly a testimony to the rise and fall of fascism in Europe, but they also included two interwar cartoons in line with his postwar critique of colonialism and racism – *Black and White* (1934) and *Abyssinia* (1935). In *Black and White* (*Simplicus* 1, 1934, no. 1, 25 Jan 1934), the Statue of Liberty is depicted holding a bottle of Black and White Scotch whiskey in its outstretched hand from which a Black man is hanged. While it does not seem to have responded to a single lynching – in the years 1882–1968, nearly 3,500 African Americans were lynched in the Southern states,¹³ – the cartoon foreshadowed a particularly brutal lynching of the 23-year-old African-American Claude Neal in Florida in October 1934. Pelc revisited the figure of a hanged African American in 1948 in a cartoon entitled *How Times Change, or the USA in 1941 and 1948* (*Rudé právo* 28, 1948, no. 86, 11 Apr 1948, p. 2), showing the continued racial violence in the USA despite the participation of African Americans in the US Army during World War II. In *Abyssinia: Hello, a Registered Letter from Geneva* (*Der Simpl* 2, 1935, no. 1, 2 Jan 1935), a white man in a top hat is depicted arriving with a letter at the site of a massacre of Ethiopian soldiers. The cartoon was Pelc's response to the so-called Abyssinia Crisis following the Walwal incident of December 1934 between the Kingdom of Italy and the Empire of Ethiopia, and the meek response to the fascist aggression from the League of Nations, the predecessor of the postwar United Nations.

Also in 1948, the Mánes Association of Fine Artists published a monograph of Pelc's cartoons from the years 1919–1945, with the introductory essay by the prominent Czech artist Emil Filla, Pelc's old friend and colleague at the Academy of Art, Architecture and Design.¹⁴ As at Melantrich, the publication included a number of cartoons addressing political events of the

vymezené ploše, což je typické spíše pro grafické techniky než pro malbu.

Druhého dubna 1948, krátce po komunistickém puči, otisklo *Rudé právo* Pelcovu karikaturu znázorňující dva muže, kteří si osedlali pštrosa symbolizujícího Organizaci spojených národů (OSN) s hlavou zabořenou do písku mezi dvěma hromadami mrtvol označenými jako Španělsko a Řecko. Muži ukazují na jiného muže pracujícího na oploceném poli, které představuje Československo, a obviňují ho z narušování míru. Karikatura tak zesměšňovala kritiku ze strany OSN namířenou proti událostem v Československu, kde se 25. února 1948 prezident Edvard Beneš podvolil tlaku KSČ a jmenoval novou vládu odpovídající komunistickým požadavkům. Nebýt nekrvavého převratu, možná by Československo stihl stejný osud jako Řecko, kde republikánské povstání, vedené Komunistickou stranou Řecka a podporované Jugoslávií a Sovětským svazem, proti řeckému království, na jehož straně stála Británie a Spojené státy, vyústilo v občanskou válku (1946–1949), jež se v době rodící se studené války stala první z mnoha zástupných válek mezi východním a západním blokem. *Rudé právo* pak 25. července 1948 zveřejnilo Pelcovu sérii osmi karikatur, na nichž holubici míru ohrožují americký voják v Řecku, Britý vyzbrojený Arab v Palestině, Francisco Franco ve Španělsku a další západní „váleční štváči“, až se jí podařilo nalézt útočiště v údajně prosperujícím a mírovém komunistickém Československu.

V létě 1948 byly Pelcovy politické karikatury společně s karikaturami Adolfa Hoffmeistera představeny v pražské výstavní síni Ars Melantrich na Václavském náměstí (18. června – 15. července 1948). Většina ze 47 Pelcových kreseb se týkala vzestupu a pádu fašismu v Evropě, ale dvě meziválečné karikatury již předznamenávaly jeho poválečnou kritiku kolonialismu a rasismu – *Black and White* (1934) a *Habeš* (1935). První z nich (*Simplicus* I, 1934, č. 1, 25. ledna 1934) znázorňuje sochu Svobody s lahví skotské whiskey značky Black and White ve vztyčené ruce, z níž visí postava oběšeného černocha. Nezdá se, že by šlo o reakci na konkrétní lynč – v letech 1882 až 1968 bylo v jižanských státech zlynčováno na 3500 Afroameričanů¹³ –, ale jako by tu Pelc předpověděl obzvláště brutální lynč třiaadvacetiletého Afroameričana Clauda Neala, k němuž došlo v říjnu 1934 na Floridě. K postavě oběšeného Afroameričana se Pelc vrátil v roce 1948, kdy vytvořil karikaturu s názvem *Jak se časy mění aneb USA L. P. 1941 a 1948* (*Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 86, 11. dubna 1948, s. 2), upozorňující na pokračující rasově motivované násilí v USA navzdory narukování Afroameričanů do americké armády za druhé světové války. Karikatura *Habeš: Haló, doporučený dopis ze Ženevy* (*Der Simpl* II, 1935, č. 1, 2. ledna 1935) ukazuje bělocha v cylindru, který přijíždí s dopisem na místo, kde byli zmasakrováni etiopští vojáci. Tímto dílem umělec okomentoval tzv. habešskou krizi mezi Italským královstvím a Etiopským císařstvím, jež následovala

1930s, which depicted fascist aggression and systemic racism beyond Europe and thus prefigured his post-war cartoons, which are the main subject of this essay. Besides *Black and White* (1934) and *Abyssinia* (1935), it included cartoons addressing the Japanese aggression in China (1935) and the establishment of Italian Libya in summer 1934 after the crushing of the Indigenous resistance. One cartoon portrayed the Italian dictator Benito Mussolini with the Italian King Victor Emmanuel III in a desert landscape with palm trees and human skeletons, referring to the war crimes committed in Libya, while the other, entitled *Prosperity of the Desert* (1934; inv. no. K 16718) showed the Libyan elites receiving bribes from both the Italians and the British, while the Libyan people – drawn in black, white, and grey – are seen in the background reduced to a heap of corpses. (Fig. 2) Libya reappeared in Pelc's 1943 cartoon *To Be, or Not to Be*, published in *Jesters in Earnest* during his exile, showing Adolf Hitler on the ruins of the Italian Empire in Libya, holding – instead of the Hamletian skull – the head of Benito Mussolini following the collapse of the African front in November 1942. Equally evocative – though this time in exposing the limits of Pelc's anti-colonial sympathies – was the cartoon *Two Starving: The Popular Starving of 1932 and The Unpopular Starving of 1932* (*Národní osvobození* 9, 1932, no. 265, 25 Sep 1932; inv. no. K45373). It casts Mahatma Gandhi, the leader of the nonviolent resistance campaign for India's independence, against a famished European worker affected by the Great Depression. While Gandhi is fasting "For India" in front of a number of journalists with a camera on a tripod, the worker is starving "For Capital" and a single journalist with a handheld camera is turning his back to him. The issue that the Communists, including Pelc, took with Gandhi – assassinated in 1948 – was not his anti-colonial advocacy, but rather his scepticism towards both capitalism and communism and their reliance on large-scale industrialisation. The monograph thus serves as an overview of Pelc's cartoons drawn prior to the Communist coup, which condemned not only fascist and colonial wars in Asia and Africa but also the complicity of the local elites and of non-Communist anti-colonial campaigners such as Mahatma Gandhi.

When it comes to the events in the Global South in the late 1940s, the independence of India declared in August 1947 was rarely celebrated in the Communist press because Jawaharlal Nehru, the first Prime Minister of independent India, was not a Communist either. The anti-colonial hero, as far as the leaders of the USSR and the Communist parties worldwide were concerned, was thus the Chairman of the Chinese Communist Party Mao Zedong, who proclaimed the People's Republic of China in October 1949. Yet, Pelc's cartoons rarely glorified any leaders, including Stalin; the only figure which Pelc celebrated after 1948 was the worker, while he portrayed political leaders only as adversaries. In the case of China, the cartoons targeted Chiang Kai-shek, the President of the Republic of China (commonly known as Taiwan). In a cartoon in *Kulturní politika* from 12 November 1948, he is portrayed as being kicked by

po welwelském incidentu z prosince 1934, a mírnou reakci Ligy národů, předchůdce poválečné Organizace spojených národů, na fašistickou agresi.

V témže roce 1948 vydal Spolek výtvarných umělců Mánes monografii Pelcových karikatur z let 1919 až 1945 s úvodní esejí z pera význačného českého umělce Emila Filly, Pelcova starého přítele a kolegy z UMPRUM.¹⁴ Stejně jako výstava v Melantrichu i tato publikace obsahovala řadu karikatur vztahujících se k politickému dění třicátých let, které zachycovaly fašistickou agresi a systémový rasismus mimo Evropu a lze je tudíž chápat jako předchůdce jeho poválečných kreseb, jež jsou hlavním tématem této studie. Kromě *Black and White* (1934) a *Habeše* (1935) monografie zahrnovala karikatury věnované japonské agresi v Číně (1935) a ustavení italské Libye v létě 1934 poté, co bylo potlačeno povstání domorodých obyvatel. Jedna karikatura, odkazující na válečné zločiny spáchané v Libyi, ztvárňovala italského diktátora Benita Mussoliniho s italským králem Viktorem Emanuele III. v pouštní krajině s palmami a lidskými kostrami, jiná, nazvaná *Prosperita pouště* (1934; inv. č. K 16718), ukazovala, jak libyjské elity přijímají úplatky od Italů i Britů, zatímco na pozadí vidíme libyjský lid – zpodobněný v černé, bílé a šedé –, ze kterého nezbylo víc než hromada mrtvých těl. (obr. 2) K Libyi se Pelc vrátil také v roce 1943, kdy v exilu nakreslil karikaturu *Být či nebýt*, jež vyšla v *Jesters in Earnest*. Zachycuje Adolfa Hitlera na troskách italské říše v Libyi, jenž místo hamletovské lebky drží hlavu Benita Mussoliniho poté, co se v listopadu 1942 zhroutila africká fronta. Stejně výmluvná byla karikatura *Dva hladovějící: Populární hladovějící z r. 1932 a nepopulární hladovějící z r. 1932* (*Národní osvobození* IX, 1932, č. 265, 25. září 1932; inv. č. K45373), jakkoli v tomto případě Pelc narazil na limity svého protikoloniálního cítění. Vůdce hnutí za indickou nezávislost a propagátor principu nenásilí Mahátma Gándhí tu stojí proti vyhladovělému evropskému dělníkovi stíženému Velkou hospodářskou krizí. Zatímco Gándhí se postí „kvůli Indii“ před skupinou novinářů s fotoaparátem na stativu, dělník hladoví „kvůli kapitálu“ před jediným novinářem s ručním fotoaparátem, který se k němu navíc točí zády. Komunisté včetně Pelce neměli Gándhímu, na kterého byl v roce 1948 spáchán atentát, za zlé jeho protikoloniální rétoriku jako spíš to, že pohlížel se skepsí nejen na kapitalismus, ale i na komunismus a nevěřil v masovou industrializaci, k níž se oba systémy upínaly. Monografie tedy slouží jako přehled Pelcových karikatur z doby před komunistickým pučem, v nichž umělec odsuzuje jak fašistické a koloniální války v Asii a Africe, tak spoluvinu místních elit a nekomunistických protikoloniálních vůdců, jako byl Mahátma Gándhí.

Co se týče událostí v oblasti globálního Jihu na konci čtyřicátých let, komunistický tisk příliš nejásal nad vyhlášením indické nezávislosti, k níž došlo v srpnu 1947, protože ani první ministerský předseda Indie Džaváharlál Néhrú nebyl komunist. V očích vůdců Sovětského svazu a komunistických



2/

Antonín Pelc, *Prosperity of the Desert*, 1934, Indian ink, watercolour, paper, 565 × 537 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 16718. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Prosperita pouště*, 1934, tuš, akvarel, papír, 565 × 537 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 16718. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

a giant foot off a rock marked as “China” in response to the series of defeats he suffered in 1948, leading to his eventual retreat to the island of Taiwan in December 1949. Symptomatically for the times, *Kulturní politika* had a shorter lifespan than Chiang Kai-shek’s rule in mainland China. Founded in 1945, this cultural and political weekly with a polemical tone was led by editor-in-chief Emil František Burian – a publicist, poet, theatre director, and Communist Party politician. While the weekly sympathised with the Communist Party, it took

stran po celém světě byl pravým protikoloniálním hrdinou předseda Komunistické strany Číny Mao Ce-tung, který v říjnu 1949 vyhlásil vznik Čínské lidové republiky. Přesto Pelc zřídka kdy oslavoval jakékoli vedoucí představitele, včetně Stalina; jedinou postavou, na kterou pěl ódy po roce 1948, byl dělník, kdežto politické lídry líčil výhradně jako záporné postavy. V případě Číny se jeho kresby střefovaly do Čankajška, prezidenta Čínské republiky (všeobecně známé jako Tchaj-wan). Na karikatuře, která vyšla



3/
Antonín Pelc, *Clear Stance in the Colonial Question*, 1949, Indian ink, watercolour, cardboard, 429 × 440 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 45529. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Jasně stanovisko v koloniální otázce*, 1949, tuš, akvarel, lepenka, 429 × 440 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 45529. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

a more liberal stance on the titular cultural policy. This ultimately led to its closure in September 1949 after it published a parody of socialist realist poems by the formerly avant-garde poet Vítězslav Nezval, which the Party interpreted as an attack not only on the poet but also its own policies and leaders.¹⁵

1949–1952: A Clear Stance in the Colonial Question?

On 21 January 1949, Pelc's cartoon *Clear Stance* appeared on the front page of *Kulturní politika*, responding to the Indonesian War of Independence (1945–1949) fought by the Republic of Indonesia, the former Dutch East Indies, against the Dutch Empire. The coloured

12. listopadu 1948 v *Kulturní politice*, vidíme, jak ho obří noha skopává ze skály s nápisem „Čína“. Jde o Pelcovu reakci na sérii porážek, které Čankajšek utrpěl v roce 1948 a které nakonec, v prosinci 1949, vedly k jeho ústupu na tchajwanský ostrov. Pro danou dobu je příznačné, že *Kulturní politika* měla ještě kratší životnost než Čankajškova vláda na území pevninské Číny. Tento kulturní a politický týdeník s polemickým zabarvením vznikl v roce 1945 a jeho šéfredaktorem byl publicista, básník, divadelní režisér a komunistický funkcionář Emil František Burian. Týdeník sice sympatizoval s KSČ, ale ohledně kulturní politiky, již měl v názvu, zaujímal liberálnější po-

version of the cartoon's ink drawing, with an extended title, *Clear Stance in the Colonial Question* (inv. no. K 45529), can be found in the National Gallery's Collection of Prints and Drawings. (Fig. 3) Amidst tropical foliage, we see a cigar-smoking white man seated on a box, bearing the imprint "U.S.A.", as he types a "Protest against the events in Indonesia" on a typewriter set on a campaign table. In the foreground, a white soldier in a tropical helmet is about to cut the throat of an unarmed and shirtless Black man with a knife "Made in U.S.A." It is not immediately clear whether the brutal scene is also taking place in Indonesia or whether it is rather supposed to represent the US military interventions elsewhere in the Global South while protesting the Dutch involvement in Indonesia. The ambiguity is further enhanced by the fact that, as I will demonstrate in the course of this essay, Pelc's figure of a Black man was not intended to represent a person of African descent, but rather a generic citizen of the Global South, with the exceptions of contexts such as Palestine or China. Hence, Pelc portrayed Indonesians as Black also in his earlier drawings. In a cartoon strip published in *Rudé právo* (*Rudé právo* 26, 1946, no. 225, 28 Sep 1946, p. 3) we see a frame with a Dutch soldier killing a Black man with a bayonet against the backdrop of a barren landscape marked by a single palm tree. Similarly, the cartoon entitled *We Have Already Been Here*, published in *Kulturní politika* in 1947,¹⁶ showed a Black man being killed by a bayonet while a cannon "Made in Holland" fires at the Atlantic Charter – a joint 1941 statement of the USA and the UK on the postwar world order, including the right to self-determination of nations (despite the fact that for the British Prime Minister Winston Churchill, this right only applied to the European nations under the occupation of Nazi Germany and its allies). In any case, the message of *Clear Stance* – the hypocrisy of the US foreign policy – is clear: on the one hand, under the threat of withdrawing the finances provided by the US-funded Marshall Plan (the European Recovery Program), the USA – alongside the United Nations – put an effective pressure on the Netherlands to transfer the sovereignty over the Dutch East Indies to the United States of Indonesia, and thus end the Indonesian War of Independence (1945–1949); on the other hand, as the Japanese political scientist Kan Hideki observed, "The US attitude toward self-determination, self-government and anti-colonialism was ambiguous and often remained rhetorical. The anti-colonial ideology almost always gave way to US security needs and anti-communism."¹⁷

Considering the Soviet "stance in the colonial question", the Stalinist USSR was not directly involved in the affairs of the Global South in this period, besides its support of the Communists in China and its imminent involvement in the Korean War (1950–1953). As the historians Paul Betts and Radina Vučetić stated, the period from the end of World War II to the death of Stalin in 1953 was for the USSR a period of a relative isolation, during which energies were devoted to the postwar recovery and to the territories in Eastern Europe which fell within the sphere of Soviet influ-

stoje. To nakonec, v září 1949, vyústilo v jeho zrušení poté, co otiskl parodii na socialisticko-realistické básně někdejšího avantgardního básníka Vítězslava Nezvala, kterou si strana vysvětlila jako útok nejen na básníka samotného, ale i na své vůdce a jejich politiku.¹⁵

1949–1952: Jasně stanovisko v koloniální otázce?

Jednadvacátého ledna 1949 se na titulní straně *Kulturní politiky* objevila Pelcova karikatura *Jasně stanovisko* reagující na indonéskou válku za nezávislost (1945–1949), v níž Indonéská republika, bývalá Nizozemská východní Indie, bojovala proti Nizozemské koloniální říši. Barevnou verzi tušové kresby s rozšířeným názvem *Jasně stanovisko v koloniální otázce* (inv. č. K 45529) lze nalézt ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze. (obr. 3) Běloch s doutníkem obklopený tropickou vegetací a sedící na bedně s nápisem „USA“ vytukává na psacím stroji položeném na polním stolku „Protest proti událostem v Indonésii“. V popředí vidíme bílého vojáka v tropické helmě, který se chystá nožem „made in USA“ podříznout hrdlo neozbrojenému, do půli těla nahému černochovi. Není zcela zřejmé, zda se tato brutální scéna odehrává také v Indonésii, nebo zda má v rámci protestu proti nizozemským zásahům v Indonésii reprezentovat intervence americké armády jinde na území globálního Jihu. Nejednoznačné vyznění dále posiluje skutečnost, že Pelcův černoch není – jak si ukážeme později – zamýšlen jako zobrazení člověka afrického původu, nýbrž generického občana globálního Jihu, vyjma výjimečných kontextů, jako byla Palestina nebo Čína. Ze stejného důvodu dává Pelc Indonésanům černošskou podobu už ve svých předchozích kresbách. V kresleném příběhu otištěném v *Rudém právu* (*Rudé právo* XXVI, 1946, č. 225, 28. září 1946, s. 3) vidíme v jednom z okének, jak nizozemský voják zabíjí černochoa bajonetem na pozadí pusté krajiny s jedinou palmou. Podobně karikatura *Tady už jsme jednou byli*, uveřejněná v roce 1947 v *Kulturní politice*,¹⁶ ukazuje, jak černochoa napichují na bajonet, zatímco kanón „made in Holland“ střílí na Atlantickou chartu – společné prohlášení USA a Británie ve věci poválečného světového uspořádání z roku 1941, včetně práva na národní sebeurčení (navzdory faktu, že britský ministerský předseda Winston Churchill toto právo přiznával pouze evropským národům pod okupační správou nacistického Německa a jeho spojenců). Poselství *Jasně stanoviska v koloniální otázce* je každopádně zřejmé: poukázat na pokrytectví americké zahraniční politiky. Na jednu stranu – pod hrozbou přerušení finanční podpory poskytované na základě Amerikou dotovaného Marshallova plánu (Plánu evropské obnovy) – Spojené státy spolu s OSN vyvinuly účinný tlak na Nizozemsko, aby předalo svrchovanost nad Nizozemskou východní Indií Spojeným státům indonéským, a tím ukončilo indonéskou válku za nezávislost (1945–1949). Na druhou stranu, jak podotýká japonský politolog Kan Hideki, byl „americký postoj k sebeurčení, samosprávě

ence, including Czechoslovakia. Only following the death of Stalin did the USSR, under the leadership of Nikita Khrushchev, begin to expand its influence in the various countries of the Global South undergoing the process of decolonisation, focusing on Africa in particular.¹⁸ “What little attention was paid to Africa in the Stalin Era,” write Betts and Vučetić, “was chiefly related to the Comintern, mostly in the form of dissatisfaction at the absence of Communist parties in Africa.”¹⁹ Pelc’s anti-colonial cartoons thus do not show any Soviet or Communist involvement in the Global South and instead aim to delegitimise the Western bloc, consisting of numerous European colonial powers.

The anti-colonial struggle was, however, addressed in the Communist press, including *Rudé právo*, which in 1948 covered the Anti-British National Liberation War in Malaysia (1948–1960), the Indonesian War of Independence (1945–1949), the Anti-French Resistance War in Vietnam (1946–1954), and the Malagasy Uprising against French rule in Madagascar (1947–1949).²⁰ The Communist Party’s role in the anti-colonial struggle became particularly prominent after the victory of the Communists in the Chinese Civil War in December 1949. Already on 14 August 1949, *Rudé právo* featured a full page article “One Billion People Are Fighting: The Struggle of the Colonial Nations Against Imperialism” by R. Palme Dutt, a chief theorist of the Communist Party of Great Britain, who was of Indian and Swedish ancestry. The article was introduced by two quotations by Stalin. The following page was dedicated to the independence struggles in China, Vietnam, Burma (today’s Myanmar), India, Indonesia, Malaysia, and the African continent at large, summed up in shorter sections written and edited by the Czech authors K. Winter, E. Fries, K. Marek, B. Rohan, and A. Petřina.²¹ Two years later, R. Palme Dutt’s book *Britain’s Crisis of Empire* (1949) was also published in Czech translation as *Krise Britského imperia* (Prague 1951), providing an alternative to domestic sources such as the Czech-German-Jewish sinologist, philologist, and historian Walter Stamberger’s *Kolonie proti imperialismu* (Colonies against Imperialism) (Prague 1951) or the Slovak-British-Jewish historian of science Mikuláš Teich’s *Krise koloniální soustavy a boj za mír v koloniálních a závislých zemích* (The Crisis of the Colonial System and the Struggle for Peace in Colonial and Dependent Countries) (Prague 1951).²² The main message of these publications was the claim that the struggle of the colonised countries for their independence is chiefly led by the working class and the Communist Party as its “avant-garde,” and that – in a very instrumental understanding of the relevance of decolonisation struggles for the Czechoslovak readers – the decolonising countries were becoming an important source of support for the Communist “Peace Camp”. These publications and their political message are thus an important source for the understanding of the relevance of the subject of decolonisation for Pelc’s cartoons too.

In August and September 1950, a retrospective exhibition of Pelc’s work was held at the exhibition hall of Umělecká Beseda (Artists’ Association), continued

a antikolonialismu nejednoznačný a často pouze rétorický. Protikoloniální ideologie musela téměř vždy ustoupit potřebám americké bezpečnosti a antikomunismu”.¹⁷

Pokud jde o sovětské „stanovisko v koloniální otázce“, stalinský Sovětský svaz se v této době dění na území globálního Jihu přímo neúčastnil, s výjimkou podpory čínských komunistů a bezprostředně následujícího zapojení do korejské války (1950–1953). Jak uvádějí historici Paul Betts a Radina Vučetić, v období od konce druhé světové války do Stalinovy smrti v roce 1953 se Sovětský svaz poměrně izoloval a veškerou energii věnoval poválečné obnově a území ve východní Evropě, která se – včetně Československa – dostala do sovětské sféry vlivu. Teprve po Stalinově smrti, za vlády Nikity Chruščova, začal Sovětský svaz rozšiřovat svůj vliv v různých zemích globálního Jihu, které procházely procesem dekolonizace, zejména pak v Africe.¹⁸ „Byla-li za Stalinovy éry věnována Africe nějaká pozornost“, píše Betts a Vučetić, „zpravidla souvisela s Kominternou a většinou měla podobu projevů nespokojenosti s neexistencí komunistických stran v Africe”.¹⁹ Pelcovy protikoloniální karikatury tudíž nezobrazují sovětskou nebo komunistickou angažovanost v zemích globálního Jihu a místo toho se zaměřují na delegitimizaci západního bloku, který sestával z řady evropských koloniálních mocností.

Komentováním protikoloniálního boje se nicméně zabýval komunistický tisk, včetně *Rudého práva*, které v roce 1948 informovalo o protibritské válce národního osvobození v Malajsii (1948–1960), indonéské válce o nezávislost (1945–1949), válce odporu proti francouzské nadvládě ve Vietnamu (1946–1954) a malgašském povstání proti francouzské správě na Madagaskaru (1947–1949).²⁰ Úloha komunistických stran v protikoloniálním boji nabyla na významu hlavně po vítězství komunistů v čínské občanské válce v prosinci 1949. Už 14. srpna 1949 *Rudé právo* otisklo celostránkový článek *Jedna miliarda lidí bojuje: Boj koloniálních národů proti imperialismu* od britsko-indicko-švédského hlavního teoretika Komunistické strany Velké Británie R. Palmeho Dutta. Článek uvozovaly dva Stalinovy citáty. Další stránka obsahovala kratší příspěvky věnované bojům za nezávislost v Číně, ve Vietnamu, Barmě (dnešním Myanmaru), Indii, Indonésii, Malajsii a na celém africkém kontinentu, sepsané a zredigované českými autory K. Winterem, E. Friesem, K. Markem, B. Rohanem a A. Petřinou.²¹ O dva roky později vyšel také český překlad Duttovy knihy *Britain’s Crisis of Empire* (Londýn 1949) s názvem *Krise Britského imperia* (Praha 1951), který čtenářům poskytl alternativu k domácím titulům, jako byly *Kolonie proti imperialismu* (Praha 1951) česko-německo-židovského sinologa, filologa a historika Waltera Stambergera, nebo *Krise koloniální soustavy a boj za mír v koloniálních a závislých zemích* (Praha 1951) z pera slovensko-britsko-židovského historika vědy Mikuláše Teicha.²² Hlavním poselstvím těchto publikací bylo tvrzení, že boj

4/ →

Antonín Pelc, *America-England: Colonies, colonies! and The fighting in Malaya will continue, and unrest will also appear in Africa*, 1948, in: Antonín Pelc and Václav Lacina, *Z domova a ciziny. Karikatury na současné světové události*, Prague 1950, n.p.
© Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Amerika-Anglie: Kolonie, Kolonie! a Boje v Malajsku budou trvat dále, také v Africe vzniknou nepokoje*, 1948, in: Antonín Pelc – Václav Lacina, *Z domova a ciziny. Karikatury na současné světové události*, Praha 1950, nepag. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

5/ →→

Antonín Pelc, *His Majesty Corruption*, 1950, in: *Dikobraz* 6, 1950, no. 11, 14 Mar 1950, cover page. Photo: © National Library of the Czech Republic. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Jeho Veličenstvo korupce*, 1950, in: *Dikobraz* VI, 1950, č. 11, 14. března 1950, titulní strana. Foto: © Národní knihovna ČR. © Antonín Pelc, OOA-S 2023



in September and October at the Mánes Association of Fine Artists.²³ Inaugurated by the satirical writer Václav Lacina, it was organised under the auspices of the Minister of Education, Zdeněk Nejedlý, and the Minister of Information and Public Education, Václav Kopecký, as a part of the programme of the conference of the International Union of Students, a worldwide nonpartisan association of university student organisations founded in Prague in 1946. While the catalogue included a few cartoons from 1919–1949, it is unclear if the exhibition also included any anti-colonial cartoons. The exhibition's closing section was, however, dedicated to cartoons targeting the US “throat-cutting thugs” in Korea,²⁴ such as *MacArthur's War Machine in Korea* (1950; inv. no. K 45517), a theme which widely resonated with a number of Western left-wing artists as well, such as Pablo Picasso in his anti-war painting *Massacre in Korea* (1951).

In the same year *Antonín Pelc. Z domova a ciziny* (Antonín Pelc: Domestic and Foreign Affairs) was published, with the introduction by Václav Lacina, which brought together Pelc's political cartoons from *Kulturní politika*, *Rudé právo*, and *Literární noviny*, including *Clear Stance* as well as cartoons on the situation in Palestine, Greece, China, West Germany, and the USA. Two cartoons in particular republished here from *Rudé právo* (1948, specific dates unavailable) foreshadowed Pelc's coverage of the decolonisation struggle in the early 1950s. The first one, entitled *America-England: Colonies, colonies!*, showed the postwar scramble for colonies between the USA and the UK – although the US ambitions for influence in the colonies differed from those of the British Empire. The other showed the British Foreign Affairs Secretary Ernest Bevin standing on

koloniálních zemí za nezávislost je veden především dělnickou třídou a komunistickou stranou coby jejím předvojem, a že – ve smyslu velmi instrumentálního chápání relevance dekolonizačního boje pro československé čtenáře – dekolonizované země se stávají důležitým zdrojem podpory komunistického „mírového tábora“. Zmíněné knihy a jejich hlavní politická myšlenka jsou tudíž významným materiálem, chceme-li pochopit, proč bylo téma dekolonizace relevantní pro Pelce a jeho karikatury.

V srpnu a září 1950 probíhala ve výstavní síni Umělecké besedy Pelcova retrospektiva, která v září a říjnu pokračovala ve Spolku výtvarných umělců Mánes.²³ Zahájil ji satirik Václav Lacina a konala se pod záštitou ministra školství Zdeňka Nejedlého a ministra informací a osvěty Václava Kopeckého jakožto součást programu konference Mezinárodního svazu studentstva, celosvětového nestranického sdružení vysokoškolských studentských organizací, založeného roku 1946 v Praze. Do katalogu bylo sice zařazeno několik karikatur z let 1919 až 1949, ale není jasné, zda se na výstavě objevily také protikoloniální kresby. Závěrečná část výstavy byla nicméně věnována karikaturám zaměřeným proti americkým „hrdlořezům“ v Koreji,²⁴ jako byla *MacArthurova válečná mašina v Koreji* (1950; inv. č. K 45517), což bylo téma, které silně oslovovalo i řadu západních levicových umělců, např. Pabla Picassa, autora protiválečného obrazu *Masakr v Koreji* (1951).

V témže roce vyšla publikace *Antonín Pelc. Z domova a ciziny* s předmluvou Václava Laciny, v níž byly publikovány Pelcovy politické karikatury z *Kulturní politiky*, *Rudého práva* a *Literárních novin*, včetně *Jasného stanoviska*, vedle kreseb reagujících

the globe with smoke rising from territories marked as Greece, Palestine, and Malaya, declaring: “The fighting in Malaya will continue, and unrest will also appear in Africa”, thus predicting the course of continued decolonisation and crumbling of the British Empire during the 1950s. (Fig. 4)

The years 1950 and 1951, however, saw a temporary decline in the coverage of anti-colonial struggle, possibly eclipsed by the onset of the Korean War. Besides the Korean War, Pelc also thematised the First Indochina War (1946–1954) fought between France and Việt Minh (Democratic Republic of Vietnam). In *His Majesty Corruption* (*Dikobraz* 6, 1950, no. 11, 14 Mar 1950), corruption is personified as a giant man in a tuxedo and top hat, towering above the French Chamber of Deputies and reaching with his bloodied hand toward the war victims marked by a sign “Vietnam”. (Fig. 5) The victims are, as in the case of the Indonesian war, portrayed as Black men, some of whom are wearing – instead of the Vietnamese palm-leaf conical hat, *nón lá* – the Martiniquan bakoua hat. Although the French forces deployed in Vietnam also included soldiers from Martinique, what seems to be at play here is Pelc’s repeated, even repetitive, use of Martiniquan men as tokens for the colonised and enslaved peoples of the world, whether in the Caribbean, Africa, Asia, or even the USA – as I will further demonstrate on the example of the cartoon *Battle of Two Imperialisms*. For example, in Pelc’s 1961 cover for the 1940 book *Poctivý Abe* (Honest Abe) by Antonín Zhoř, a novel on the life of the US President Abraham Lincoln, who issued the Emancipation Proclamation (1863) freeing the enslaved African Americans, an oval portrait of President Lincoln is set against the background of a landscape filled with a crowd of Martiniquan men in bakoua hats and women in headscarves, this time presumably cast as African Americans celebrating the abolition of slavery. The Martiniquan men, and occasionally women as well, thus play a role similar to tropical foliage or desert with palm trees as generic representations of the landscape of the Global South, presumably based on Pelc’s memories of the tropical forest of Martinique and the desert of Morocco encountered during his escape from Europe. Notably, the natural landscape of both the desert and the tropical forest, devoid of any cultural landmarks or industrialisation, involuntarily enhances the often reproduced biased view of the former colonies as places abundant in natural resources yet lacking in any culture and trapped in the pre-modern era, despite the fact that Pelc travelled through the busy harbours of Casablanca and Fort-de-France. Unlike Adolf Hoffmeister, Antonín Pelc seems to have lacked an interest in Indigenous peoples and their heritage.

A certain deviation from this formula is the cartoon *Dawn in the Colonies* (1951?). (Fig. 6) Although I have not managed to trace the original publication of the cartoon in the Czech press, in *Antonín Pelc v boji za mír* (Antonín Pelc in the Struggle for Peace) (1954), it was republished as a cutout from the Dutch or possibly Flemish newspaper *Voorwaarts*.²⁵ A poster and a postcard version are also stored in Pelc’s estate in the Archive of

na situaci v Palestině, Řecku, Číně, NSR a USA. Pelcův zájem o dekolonizační boj z první poloviny padesátých let pak předznamenávají zejména dvě karikatury přetištěné z *Rudého práva* (1948, přesná data nejsou k dispozici). První, nazvaná *Amerika–Anglie: Kolonie, kolonie!*, zachycovala poválečné přetahování o kolonie mezi USA a Velkou Británií – ačkoli americké ambice ohledně uplatňování vlivu v koloniích se od těch britských lišily. Druhá znázorňovala britského ministra zahraničí Ernesta Bevana stojícího na zeměkouli, z níž stoupá kouř v místech označených Řecko, Palestina a Malajsko, s legendou „Boje v Malajsku budou trvat dále, také v Africe vzniknou nepokoje“, která předpovídala průběh pokračující dekolonizace a rozklad Britského impéria během padesátých let. (obr. 4)

V letech 1950 a 1951 došlo v mediálním pokrývání protikoloniálního boje k dočasnému útlumu, snad proto, že jej zastínilo propuknutí korejské války. Kromě této války se Pelc zabýval tématem první indočínské války (1946–1954) mezi Francií a Việt Minhem (Demokratickou republikou Vietnam). V karikatuře *Jeho Veličenstvo korupce* (*Dikobraz* VI, 1950, č. 11, 14. března 1950) zosobňuje korupci obr ve fraku a cylindru, tyčící se nad francouzskou poslaneckou sněmovnou a natahující zakrvácenou ruku k válečným obětem označeným nápisem „Vietnam“. (obr. 5) Oběti jsou stejně jako v případě indonéské války černošského vzezření a některé mají místo *nón lá*, vietnamského kónického klobouku z palmových listů, klobouk z listů pandánu, jaký se nosí na Martiniku. Ačkoli ve francouzských jednotkách rozmístěných ve Vietnamu sloužili i vojáci z Martiniku, zde se patrně jedná o Pelcovo opětovné, ba až repetitivní užití muže z Martiniku coby symbolu kolonizovaných a zotročených národů kdekoli na světě – v Karibiku, Africe a Asii, či dokonce v USA –, jak si později ukážeme na příkladu karikatury *Boj dvou imperialismů*. Na obálku z roku 1961 k románu Antonína Zhoře s názvem *Poctivý Abe* (Praha 1940) pojednávajícímu o životě amerického prezidenta Abrahama Lincolna, který v roce 1863 vydal Prohlášení o zrovnoprávnění otroků osvobozující zotročené Afroameričany, Pelc umístil Lincolnův oválný portrét na pozadí krajiny poseté muži v pandánových kloboucích a ženami v šátcích, kteří tentokrát patrně ztělesňovali Afroameričany slavící zrušení otroctví. Muži a příležitostně také ženy z Martiniku tak sehrávají roli nikoli nepodobnou tropické vegetaci či poušti s palmami, které jsou generickými zobrazeními krajiny globálního Jihu, vycházející, jak lze předpokládat, z Pelcových vzpomínek na tropické lesy Martiniku a marockou poušť, s nimiž se setkal při útěku z Evropy. Stojí za pozornost, že krajina pouště či tropického lesa oproštěná od jakýchkoli kulturních památek a industrializace nevědomky podporuje často opakovaný předsudečný pohled na bývalé kolonie jakožto místa s hojností přírodního bohatství, ale postrádající kulturu a uvězněná v předmoderní době, navzdory tomu, že Pelc projížděl rušnými přístavy Casablancou a Fort-de-France.



6/

Antonín Pelc, *Dawn in the Colonies*, 1951(?), Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Antonín Pelc Fonds, acc. no. AA 2839. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *V koloniích svítá*, 1951(?), Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Pelc, přír. č. AA 2839. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

the National Gallery in Prague,²⁶ suggesting its circulation outside of the context of the newspapers, although its exact use remains unknown. The cartoon shows a landscape with tropical vegetation and a collapsing pyramidal structure built of bayonets supporting a throne on its top, with the inscription “Imperium”. Against the contrasting black background of the night sky broken in the lower part by an orange stripe representing the titular dawn and a white stripe representing the coming day, a white man dressed in white is falling off the toppled throne, with his tropical helmet and pipe falling off, and his hand still holding a broken chain. The other end of the chain is hanging from a handcuff around the wrist of a Black man who is freeing himself from among the bayonets forming a prison at the base of the structure, thus destabilising the whole ziggurat and arming himself with one of the bayonets. The awakened Black man is only dressed in white trousers, contrasting both with his skin and with the landscape behind him, while his exposed upper body is rendered in black and orange similarly to the landscape behind him that is ablaze with the sun rays of the dawn as well as the awakened revolutionary consciousness fuelling the liberation struggle. In a slightly altered version of the print, published in *Antonín Pelc v boji za mír* (1954), the orange colour is replaced by red, while the



7/

Antonín Pelc, *Battle of Two Imperialisms*, 1952, in: *Dikobraz* 8, 1952, no. 11, 16 Mar 1952, cover page. Photo: © National Library of the Czech Republic. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Boj dvou imperialismů*, 1952, in: *Dikobraz* VIII, 1952, č. 11, 16. března 1952, titulní strana. Foto: © Národní knihovna ČR. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Zdá se, že Pelc se na rozdíl od Adolfa Hoffmeistera o domorodé obyvatele ani jejich kulturní dědictví nijak nezajímal.

Jistou odchylku od tohoto schématu představuje karikatura *V koloniích svítá* (1951?). (obr. 6) Přestože se mi nepodařilo dohledat původní vydání v českém tisku, kresba se objevila v knize *Antonín Pelc v boji za mír* (1954) ve formě výstřižku z nizozemských či snad vlámských novin *Voorwaarts*.²⁵ V Pelcově pozůstalosti uložené v Archivu Národní galerie v Praze se nachází plakátová a pohlednicová verze,²⁶ z čehož lze dovodit, že se karikatura šířila i mimo tisk, ačkoli její přesné použití zůstává nejasné. Kresba znázorňuje krajinu s tropickou vegetací a hroučící se pyramidou z bajonetů podpírajících trůn s nápisem „Impérium“. Na kontrastním černém pozadí, tvořeném noční oblohou přecházející ve spodní části v oranžový pruh představující úsvit a bílý pruh symbolizující příchod nového dne, vidíme, jak bílý muž v bílé oděvu padá z převráceného trůnu, ztrácí tropickou helmu a dýmku, ale v ruce ještě drží přetržený řetěz. Druhý konec řetězu visí z pout obepínajících zápěstí černocha, jenž se osvobozuje z vězení tvořeného bajonety v základně pyramidy, čímž celý zikkurat destabilizuje, a vyzbrojuje se jedním z bajonetů. Probuzený černošský muž má na

landscape remains in grey tones. Although the limited colour palette is dictated by the requirements for printability and mass reproducibility of the image, it does not compromise the artistic rendering of the motif. While the reference to the recent liberation of the various nations in Asia and the imminent liberation of the various nations in Africa from the European colonial rule is obvious, the figure of the Black man, this time without the bakoua hat, seems to be less generic. This is despite the fact that the cartoon's title suggests "the colonies" in general rather than a specific event or location. The motif of the dawn in the cartoon and its title was a metaphor often associated with national awakening, such as in the Czech traveller Ladislav Mikeš Pařízek's novel *Africké svítání* (African Dawn; Prague 1952) or his published lecture *Afrika se probouzí* (Africa Is Awakening; Prague 1953). The latter was also the title of Adolf Hoffmeister's Indian ink drawing from the Stockholm series from 1958, in which a figure of a Black man in a white loincloth stands in the sea, holding up the African continent from which tropical helmets, top hats, cowboy hats, and kepis are falling into the sea.

1952: Between Anti-Imperialism, "Socialist Chromatism", and Anti-Semitism

The early 1950s saw the peak of Pelc's state recognition: in 1951, he was named a laureate of the State Award by the Czechoslovak government, and in 1952, he became a laureate of the Czechoslovak Peace Award. The year 1952 also marked a renewed interest in the anti-colonial struggle on the pages of *Rudé právo*,²⁷ informing its readers about the situation in Tunisia, Egypt, Libya, Malaysia, Iran, Iraq, and Kenya.²⁸ It was also in 1952 that Pelc's two major anti-colonial cartoons appeared on the cover pages of *Dikobraz*, a satirical weekly founded in July 1945 by the writer Jaroslav Vojtěch. After the coup d'état in February 1948, *Dikobraz* enjoyed the support of Václav Kopecký, the Minister of Culture and Information and chief ideologue of the Communist Party of Czechoslovakia during the leadership of Klement Gottwald.²⁹

Besides *Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow*, discussed in the opening of this essay, the other cartoon was *Battle of Two Imperialisms* (*Dikobraz* 8, 1952, no. 11, 16 Mar 1952).³⁰ (Fig. 7) In the cartoon, set again in a desert landscape – this time without any palm trees – British Prime Minister Winston Churchill is seen hanging from the tympanum of a collapsing neoclassical portico whose architrave bears the inscription "British Imperialism", while the tympanum itself is marked with the sign of the British pound. The portico's columns are being smashed by a figure of a Black man, dressed only in a loincloth and a bakoua hat, with a torn chain still dangling from a handcuff around his left wrist, representing his recent liberation as in the case of the man from *Dawn in the Colonies*. His exposed torso and limbs in tones of black and brown are contrasted against the white background of the sky. The ruined classical portico in the desert landscape is also strongly reminiscent of Pelc's wartime cartoon on the defeat of the Italian fascists in Libya and North Africa, where

sobě pouze bílé kalhoty kontrastující jak s jeho kůží, tak s krajinou za ním, kdežto jeho odhalená horní polovina těla má černo-oranžovou barvu podobně jako krajina na pozadí, rozsvícená ranními paprsky slunce a planoucí procitnutým revolučním uvědoměním pohánějícím osvobozenecy boj. Ve výše uvedené knize se tato karikatura objevuje v mírně pozměněné barevnosti – oranžovou nahradila rudá, zatímco krajina si ponechala šedivé odstíny. Omezená barevná paleta je dána potřebami grafického tisku a požadavkem masové reprodukovatelnosti, ale to neznamená, že by umělecké ztvárnění znázorněného motivu jakkoli utrpělo. Odkaz na nedávné osvobození různých asijských národů a neodvratně se blížící osvobození mnoha afrických národů od evropské koloniální nadvlády je zcela zřejmý, postava muže, tentokrát bez pandánového klobouku, však působí méně genericky. Je tomu tak navzdory názvu karikatury, jenž se vztahuje spíše ke koloniím obecně než ke konkrétní události nebo místu. Motiv svítání, jenž je zde zachycen obrazem i slovem, představuje metaforu často spojovanou s národním procitnutím, jako např. v románu českého cestovatele Ladislava Mikeše Pařízka *Africké svítání* (Praha 1952) nebo v jeho publikované přednášce *Afrika se probouzí* (Praha 1953). Stejně jako posledně uvedená publikace se jmenuje také tušová kresba Adolfa Hoffmeistera ze stockholmského cyklu z roku 1958, na níž je zobrazen černoch v bílé bederní roušce, jak stojí v moři a nad hlavou drží africký kontinent, z něhož do moře padají tropické helmy, cylindry, kovbojské klobouky a vojenské čapky képi symbolizující různé koloniální utlačovatele.

1952: Mezi antiimperialismem, „socialistickým chromatismem“ a antisemitismem

Počátkem padesátých let se Pelcovi dostalo vrcholných státních poct: v roce 1951 mu československá vláda udělila Státní cenu a roku 1952 získal Mírovou cenu Československa. V roce 1952 se také na stránky *Rudého práva* znovu vrátil zájem o téma protikoloniálního boje²⁷ a novináři informovali čtenáře o situaci v Tunisku, Egyptě, Libyi, Malajsii, Íránu, Iráku a Keni.²⁸ V témže roce se na obálce satirického týdeníku *Dikobraz*, který v červenci 1945 založil spisovatel Jaroslav Vojtěch, postupně objevily dvě Pelcovy zásadní protikoloniální karikatury. Po únorovém puči z roku 1948 se *Dikobraz* těšil podpoře Václava Kopeckého, ministra kultury a informací a hlavního ideologa KSČ za vlády Klementa Gottwalda.²⁹

O *Koloniálním imperialismu včera a zítra* již byla řeč na začátku této studie, druhou karikaturou pak byl *Boj dvou imperialismů* (*Dikobraz* VIII, 1952, č. 11, 16. března 1952).³⁰ (obr. 7) Opět se ocitáme na poušti – tentokrát bez palem – a vidíme, jak z tympanonu bortícího se neoklasicistního portiku, jehož násloupí nese nápis „britský imperialismus“, visí britský ministerský předseda Winston Churchill, zatímco tympanon je označen symbolem britské libry. Sloupy portiku rozbíjí postava černocha, oděného pouze do bederní roušky a s pandánovým klo-

fragments of classical architecture were inscribed with the Italian Empire. While the sweating but determined Churchill exhales cigar smoke snaking into the shape of the US dollar sign, right under him, the US President Harry S. Truman dressed in shining white is eagerly awaiting his fall with an open sack made of the US flag and labelled "American Imperialism". Underneath, a caption puts the following words into Churchill's mouth: "Well, Mr. Truman, I admit that I will fall into your sack, but you shall not be laughing for long!" (my translation).³¹ Notably, the dynamic figure of the Black man is, compared to Churchill and Truman, larger than life-sized, presumably to symbolise the collective force, such as in the larger-than-life figures of workers in Pelc's other cartoons. This is, however, at the cost of its anonymisation compared to the easily recognisable features of Churchill and Truman.

The general election in the United Kingdom in October 1951 saw the defeat of the Labour government, in power since 1945 – which granted independence to India while still violently suppressing the independence movement in Malaya – and the return of the Conservative Party led by the staunch imperialist Winston Churchill,³² seen in the cartoon clinging to the collapsing empire. During the rule of the postwar Labour government, in 1947, however, the USA handled the financial and military aid for the Kingdom of Greece during the Greek Civil War, hence taking over the role of the British in the conflict. This move resulted in the Truman Doctrine of 1947, sometimes perceived as the start of the Cold War, which declared the US support for democracies against authoritarian threats. As a direct consequence, the USA and the UK cooperated in forming the defence alliance NATO (The North Atlantic Treaty Organization) in 1949. Despite the tension between Churchill and Truman in the cartoon, which might have reflected the new military and economic presence of the USA in the formerly British spheres of influence in Greece, Turkey, Palestine/Israel, and the oil-rich Saudi Arabia and Kuwait,³³ the Anglo-American relations only entered a deep crisis over the Global South policy during the Suez Crisis of 1956. When the UK, France, and Israel invaded Egypt to regain strategic control over the Suez Canal, they were forced to withdraw due to combined pressure from the USA and the Soviet Union, thus marking the final stage in the decline of the UK's global influence, by then fully replaced by the USA.

As the historians Paul Betts and Radina Vučetić maintained, as a consequence of the popular interest in Africa, intensified by decolonisation, "In some cases, earlier colonial imagery returned: the late 1950s saw large print runs of travel books on safaris, exotic landscapes and encounters with Africa and Africans. Many of these travelogues sat awkwardly with the proclaimed political values of socialist solidarity, and efforts were made to dispel these stereotypes as unworthy of socialism, especially in the classroom."³⁴ The historian Quinn Slobodian writes in the context of the German Democratic Republic's socialist realism of "socialist chromatism". According to Slobodian, echoed by Betts

boukem na hlavě. Z levého zápěstí mu ještě visí zbytek řetězu odkazující na jeho nedávné osvobození, podobně jako v případě muže z kresby *V koloniích svítá*. Jeho obnažený trup a končetiny v odstínech černé a hnědé kontrastují s pozadím bílé oblohy. Trosky klasicistního portiku v pouštní krajině silně připomínají Pelcovu válečnou karikaturu ztvárňující porážku italských fašistů v Libyi a severní Africe, kde fragmenty antické architektury nesou označení italského impéria. Zatímco potíci se, leč odhodlaný Churchill bafá z doutníku a vyfukuje kouř, jenž se stáčí do tvaru dolarového symbolu, americký prezident Harry S. Truman v zářivě bílém obleku čeká těsně pod ním natěšený, až mu spadne do otevřeného pytle ušitého z americké vlajky a nadepsaného „americký imperialismus“. Legenda pod obrázkem vkládá Churchillovi do úst následující slova: „*Well, mister Truman, připouštím, že vám do toho pytle spadnu, ale vás taky přejde brzy smích!*“³¹ Stojí za povšimnutí, že dynamická postava černošského muže je ve srovnání s Churchilllem a Trumanem v nadživotní velikosti, patrně proto, aby symbolizovala kolektivní sílu, jak je tomu u dělníků v nadživotní velikosti z jiných Pelcových kreseb. Na rozdíl od snadno rozpoznatelných rysů Churchilla a Trumana je ovšem postava černocha zároveň anonymizována.

Britské parlamentní volby z října 1951 skončily porážkou labouristické vlády, která byla u moci od roku 1945 a která přiznala nezávislost Indii (kdežto malajské hnutí za nezávislost tvrdě potlačovala), a nástupem konzervativní strany vedené zapřisáhlým imperialistou Winstonem Churchilllem,³² který se ve výše zmíněné karikatuře zuby nehty drží hroutícího se impéria. V roce 1947, za poválečné labouristické vlády, ovšem převzaly břímě finanční a vojenské pomoci řeckému království v době tamní občanské války Spojené státy, čímž se v tomto konfliktu ujaly role do té doby náležející Britům. Tento krok vyústil v Trumanovu doktrínu z roku 1947, někdy považovanou za začátek studené války, v níž Spojené státy deklarovaly podporu demokraciím v boji proti autoritářským hrozbám. Přímým důsledkem byla spolupráce USA a Velké Británie na vzniku obranné aliance NATO (Severoatlantické aliance) v roce 1949. Navzdory napětí mezi Churchilllem a Trumanem znázorněnému v Pelcově karikatuře, které mohlo odrážet novou vojenskou a hospodářskou přítomnost USA v bývalých britských vlivových zónách v Řecku, Turecku, Palestině/Israeli a ropných státech Saúdské Arábie a Kuvajtu,³³ se anglo-americké vztahy dostaly do hluboké krize zapříčiněné politikou vůči globálnímu Jihu teprve v roce 1956 za Suezské krize. Poté, co Velká Británie, Francie a Izrael vpadly do Egypta, aby obnovily strategickou kontrolu nad Suezským průplavem, byly společným tlakem z USA a Sovětského svazu donuceny k ústupu, čímž začala poslední fáze úpadku celosvětového vlivu Velké Británie, kterou již tou dobou plně nahradily Spojené státy.

Jak prohlašují Paul Betts a Radina Vučetić, v důsledku všeobecného zájmu o Afriku zesíleného dekolonizací se „v některých případech vrátilo dřívější

and Vučetić, “Even in the officially anti-racist state [the GDR], nineteenth-century racial typologies and ethnographic conventions underwrote repertoires of representing global diversity.”³⁵ Thus, while the post-war divided Germany was trying to overcome its Nazi genocidal legacy based on the pseudo-science of racial biology, the imagery associated with the late nineteenth and early twentieth century of German genocidal rule in Africa seems to have been resurfacing in this context. For Slobodian, “Socialist chromatism in East Germany was an ambivalent mode of anti-racism. It broke definitively with the Third Reich’s hierarchical associations between phenotype and ability. Yet the visual repertoire of race and racism in the GDR reproduced many of the exaggerated and even offensive stereotypical depictions of people of color. The right of representation also remained in the hands of white Germans, producing the effect, arguably subconsciously, of either the prioritizing of the white leadership role or the presentation of the nonwhite person as icon rather than individual.”³⁶

It is noteworthy that Pelc did not fall into the trap of representing Africans in the nineteenth-century ethnographic manner – there are no grass skirts, spears, masks, nor body paint which were often associated with the popular imagery of sub-Saharan Africa. Yet, it is so most probably because, unlike the Czech travellers Jiří Hanzelka and Miroslav Zikmund, whose immensely popular travelogue *Afrika I. – Z Maroka na Kilimandžáro* (Africa Part 1: From Morocco to Kilimanjaro; 1952) premiered at the time, Pelc never visited sub-Saharan Africa, and his depictions of the colonised peoples were informed by his experience of the Caribbean instead. What makes the three cartoons – *Dawn in the Colonies*, *Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow*, and *Battle of Two Imperialisms* – particularly progressive is the acknowledgement of the Black man’s agency (despite the fact that many Black women participated in the anti-colonial struggle as well) in his own liberation and decolonisation. Although *Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow* also shows the figure of a Black man tortured in a press, the cartoons’ focus has shifted away from portraying Black people merely as victims of imperialism, such as in *Clear Stance in the Colonial Question* (1949, Fig. 3) or the untitled cartoon addressing the suppression of the Malagasy Uprising by the French (*Rudé právo* 28, 1948, no. 250, 24 Oct 1948, p. 3). Yet, Pelc’s rendering of the citizens of the Global South as Black was also misguided. While Black figures appear in his cartoons already in the mid-1930s – in reference to the USA and Ethiopia, probably based on images in the daily press – his postwar representation of Blackness seems to draw chiefly on his brief sojourn in Martinique, an island with a predominantly Afro-Caribbean population. For Pelc, there is simply no difference, whether in skin colour or dress, between the victims of the Indonesian War of Independence, the First Indochina War, Mau Mau fighters from Kenya, and the men he encountered, or perhaps rather merely observed, in Martinique. Pelc’s version of “socialist chromatism” thus mainly lies in his rendering of the

koloniální zobrazování: na konci padesátých let vycházely ve vysokých nákladech cestopisy o safari, exotických krajinách a setkáních s Afrikou a Afričany. Mnohé z těchto cestopisných publikací příliš neodpovídaly proklamovaným politickým hodnotám socialistické solidarity a zejména ve školství bylo vyvíjeno úsilí takové stereotypy odmítnout jakožto nehodné socialismu.”³⁴ Historik Quinn Slobodian v kontextu socialistického realismu v NDR píše o „socialistickém chromatismu”. Domnívá se – v souladu s Bettsem a Vučetić – že „dokonce i v oficiálně protirasistickém státě [NDR] se repertoár zobrazování globální diverzity opíral o rasovou typologii a etnografické konvence devatenáctého století.”³⁵ Zatímco se poválečné, rozdělené Německo pokoušelo překonat genocidní odkaz nacistů založený na pseudovědecké rasové biologii, na povrch se dralo zobrazování spjaté s německou genocidní nadvládou v Africe konce 19. a počátku 20. století. Řečeno slovy Slobodiana: „Socialistický chromatismus ve východním Německu představoval ambivalentní formu antirasismu. Důsledně se rozešel s hierarchickým spojováním fenotypu se schopnostmi, jak je prosazovala Třetí říše. Přesto vizuální repertoár v otázce rasy a rasismu v NDR reprodukoval mnohé z přehnaných, či dokonce urážlivých stereotypních zobrazování lidí jiné barvy pleti. Právo na reprezentaci navíc zůstávalo v rukou bílých Němců, což se projevilo, zřejmě podvědomě, buď upřednostňováním vedoucí role bělochů, nebo prezentací nebílého člověka jako symbolu, nikoli jako jedince.”³⁶

Je pozoruhodné, že Pelc nespádl do pasti etnografické reprezentace Afričanů, jak ji známe z 19. století – vyhnul se sukním ze suché trávy, oštěpům, maskám či pomalovaným tělům, které se často objevovaly v populárním zobrazování obyvatel subsaharské Afriky. Avšak je tomu tak pravděpodobně proto, že na rozdíl od českých cestovatelů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda, jejichž nesmírně oblíbený cestopisný film *Afrika I. – Z Maroka na Kilimandžáro* (1952) měl tou dobou premiéru, Pelc subsaharskou Afriku nikdy nenavštívil a jeho znázorňování kolonizovaných národů vycházelo ze zkušeností, které posbíral v Karibiku. Tři výše uvedené karikatury – *V koloniích svítá*, *Koloniální imperialismus včera a zítra* a *Boj dvou imperialismů* – jsou pokrokové především tím, že přiznávají černošskému muži aktivní roli ve vlastním osvobození a dekolonizaci (byť se protikoloniálního boje účastnily i mnohé černošské ženy). Ačkoli *Koloniální imperialismus včera a zítra* ukazuje i černocho mučeného v lisu, Pelcovy karikatury se odklonily od portrétování černošských obyvatel jakožto pouhých obětí imperialismu, jak je Pelc předtím vyobrazil např. v *Jasném stanovisku v koloniální otázce* (1949, obr. 3) nebo v nepojmenované kresbě, která je komentářem k potlačení malagašského povstání Francií (*Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 250, 24. října 1948, s. 3). Přesto bylo Pelcovo vykreslování populace globálního Jihu coby černošské v něčem pomýlené. Černoši se v jeho karikaturách objevují už v polovině



8/

Antonín Pelc, *Standing Boy with a Rooster*, 1941, watercolour, gouache, paper, 62 × 47,5 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 13584. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Stojící hoch s kohoutem*, 1941, akvarel, kvaš, papír, 62 × 47,5 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 13584. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Martiniquan men as general symbols for the citizens of the global South.

Black women and particularly men from Martinique are the subject of numerous drawings and watercolours by Pelc from 1941, as well as paintings from 1945 and around 1960, in what Tomáš Winter termed “retrospective exoticism”.³⁷ The slender physique and the bakoua hats – historically worn by the island’s enslaved population and later by agricultural labourers and others for protection from the sun,³⁸ – of the Martiniquan men, such as in the watercolour-gouache *Standing Boy with a Rooster* (1941; inv. no. O 13584) are clear inspirations for the figure of the Black man in *Battle of Two Imperialisms* in particular. (Fig. 8) In fact, it almost seems that the anti-colonial cartoons of the 1950s became another opportunity for Pelc to revisit the motifs from Martinique. The casting of Martiniquan plantation workers into the role of anti-colonial partisans becomes, however, particularly paradoxical considering that the contribution of Martiniquan men and women to decolonisation worldwide, while inspiring armed struggle as well, was primarily intellectual. These contributors included the author of the essay *Discourse on Colonialism* (1950), poet and politician Aimé Césaire; the author of the book *Black Skin, White Masks* (1952), psychiatrist and political philosopher Frantz Fanon; and the writers and intellectuals Jeanne “Jane” Nardal and Paulette Nardal, whose work was crucial to the foundation of the Négritude movement. Another paradox is the fact that to this day, Martinique remains an Overseas Department of France, a status granted to the island in 1946, thereby denying it full independence.

While there is no record of Pelc being reproached for his portrayal of Blackness, the artist harvested criticism for his treatment of Asian peoples. When his cartoons related to China and Korea were exhibited, alongside those by the Czech cartoonist Leo Haas, in Shanghai in December 1952, the local participants of a debate criticised Pelc and Haas for their inability to differentiate in their cartoons between the Chinese and the Japanese. However, to soften their criticism, they also admitted that they would probably not have been able to distinguish the Europeans from the Americans.³⁹ While the distinction between the Chinese and the Japanese – both multiethnic nations in themselves, like many other empires and postcolonial nation-states – had strong connotations shortly after liberation from the Japanese occupation, such distinctions were impossible in the case of North Korean and South Korean populations belonging to a single ethnic group, or in the case of the new adversary of Communist China – Taiwan, where the members of the Kuomintang retreated from mainland China and terrorised the peoples indigenous to the island. Chiang Kai-shek was no less “Chinese” than Mao Zedong. Casting Chiang Kai-shek as a villain, such as in *People’s Republic of China* (undated; inv. no. K 45526) – shown reaching over the Taiwan Strait, supported by a figure representing the USA, with his bloodied hand to the mainland China, Pelc simply repurposed the mid-1930s representation of Japan as the aggressor of China. (Fig. 9)

třicátých let – s odkazem na USA a Etiopii, nejspíše na základě fotografií v denním tisku – ale v jejich poválečné reprezentaci Pelc patrně vychází hlavně ze svého krátkého pobytu na ostrově Martinik s převážně afro-karibským obyvatelstvem. Ať jde o barvu pleti, nebo oblečení, Pelc nevidí rozdíl mezi oběťmi indonéské války za nezávislost a první indočínské války, bojovníky Mau Mau z Keni a muži, s nimiž se setkal, či spíše jež pouze pozoroval, na Martiniku. Pelcova varianta „socialistického chromatismu“ tedy spočívala hlavně v zobrazení martinických mužů jako obecných symbolů obyvatel globálního Jihu.

Černošské ženy a zejména muži z Martiniku jsou námětem četných Pelcových kreseb a akvarelů z roku 1941 a také obrazů z let 1945 a z období kolem roku 1960. Tomáš Winter nazval tuto kapitolu Pelcovy tvorby „retrospektivním exotismem”.³⁷ Útlé postavy Martiníčanů s pandánovým kloboukem – který jako ochranu před sluncem historicky nosila zotročená ostrovní populace a později pracovní síla na polích i jinde³⁸ – např. z akvarelu-kvaše *Stojící hoch s kohoutem* (1941; inv. č. O 13584) Pelcovi zjevně posloužily jako inspirace zejména pro postavu černocho v *Boji dvou imperialismů*. (obr. 8) Téměř se zdá, že protikoloniální karikatury z padesátých let umělci poskytly další příležitost vrátit se k motivům z Martiniku. Obsazení dělníků z martinických plantáží do role protikoloniálních bojovníků je nicméně obzvláště paradoxní vzhledem ke skutečnosti, že tamní mužové a ženy – např. básník a politik Aimé Césaire, autor eseje *Discours sur le colonialisme* (1950), psychiatr a politický filozof Frantz Fanon, autor knihy *Černá kůže, bílé masky* (1952, česky 2012), nebo spisovatelky a intelektuálky Jeanne „Jane” Nardal a Paulette Nardal, jejichž práce byly zásadní pro ustavení hnutí Négritude – přispěli k celosvětové dekolonizaci, jakkoli svou činností rovněž podněcovali k ozbrojenému boji, především působením v intelektuální sféře. Dalším paradoxem je skutečnost, že Martinik dodnes zůstává zámořským departmentem Francie – tento status byl ostrovu přiznán v roce 1946 –, tudíž postrádá plnou nezávislost.

Zatímco neexistuje doklad o tom, že by Pelcovi někdo vyčítal, jak zobrazuje černošství, za svůj přístup k Asiatům byl kritizován. Když se jeho karikatury na témata související s Čínou a Korejí objevily spolu s díly dalšího českého kreslíře Lva Haase v prosinci 1952 na výstavě v Šanghaji, účastníci místní debaty kritizovali Pelce a Haase za neschopnost odlišit Číňana od Japonce. Aby svou kritiku zmírnili, jedním dechem přiznávali, že oni by pravděpodobně zase nepoznali Evropana od Američana.³⁹ Rozdíly mezi Číňany a Japonci, kteří jsou – podobně jako občané mnoha jiných impérií a postkoloniálních zemí – sami o sobě příslušníky multietnických národů, měly krátce po osvobození od japonské okupace velmi významné konotace, ale v případě populace Severní a Jižní Koreje, náležející k jedné etnické skupině, či nového nepřítele komunistické Číny – Tchaj-wanu, kde příslušníci Kuomintangu, kteří se tam uchýlili z pevninské Číny, terorizovali domoro-

The Communist critique of Western colonial imperialism and US racism becomes particularly contradictory in light of Stalin's anti-cosmopolitan campaign, launched in 1948, which largely targeted Jewish intelligentsia. In Czechoslovakia, the campaign culminated in the so-called Slánský trial (Trial of the Leadership of the Anti-State Conspiracy Centre Headed by Rudolf Slánský), a show trial against the General Secretary of the Communist Party of Czechoslovakia, Rudolf Slánský, and thirteen other high-ranking members of the Party accused of 'Titoism' and Zionism, with ten of the fourteen defendants being of Jewish heritage. Already on 25 March 1951 Pelc's cartoon *We Shall Exterminate Dangerous Pests* appeared in *Rudé právo* (*Rudé právo* 31–32, 1951, no. 71, 25 Mar 1951, p. 7). In the cartoon, a figure of a worker stands on a large arm whose forearm bears the inscription 'Capitalism' and whose fingers morph into snakes marked as "Clementis", "Šling", and "Švermová", referring to Vladimír Clementis, the former Czechoslovak Minister of Foreign Affairs (1948–1950), and the former MPs Otto Šling and Marie Švermová. While Švermová was arrested, interned, and sentenced to life imprisonment in the so-called trial of the county secretaries in 1954, Clementis and Šling were convicted in the 1952 Slánský trial. The Slánský trial itself became the subject of Pelc's cartoon *After the Trial* (*Dikobraz* 8, 1952, no. 49, 7 Dec 1952) – published a few days after the execution of eleven of the fourteen defendants, including Slánský, Clementis, and Šling. The cartoon depicted a worker holding a hammer in one hand and clenching a figure of a green capitalist in the other, with a miniature Tito in his pocket, and stepping on a nest of vipers, this time without the defendants' names.

As the historian Blanka Soukupová maintained, the period of the Slánský trial saw a revival of the depiction of Jewish people as non-people, whether as vipers in Pelc's cartoon or as rats in the cartoon by Otakar Štembera, also published in *Dikobraz* (*Dikobraz* 8, 1952, no. 51, 21 Dec 1952). In both cases, according to Soukupová, the denial of the human appearance is supposed to pave the way for the acceptance of their physical liquidation.⁴⁰ From one perspective, the vipers could be seen as a metaphor for the alleged treacherousness of the accused, who came from within the ranks of the Communist Party – thereby becoming the proverbial "snake in one's bosom" – rather than an antisemitic symbol per se. However, according to Helga Hošková-Weissová, Pelc's student at the Academy of Art, Architecture and Design, the Slánský trial was a subject of cartoons in Pelc's class, including antisemitic ones,⁴¹ though not necessarily those by Pelc himself. Pelc's cartoons promoting the unjust and constructed trial stood in stark contrast to his 1946 cartoon-photomontage, also for *Dikobraz* (*Dikobraz* 2, 1946, no. 42, 15 Oct 1946), entitled *Justice?*, featuring a weighing scale with Nazi criminals on one plate and their victims on the other, responding to the postwar Nuremberg trials. According to Soukupová, it was typical for the Communist press not to distinguish between the Jewish and non-Jewish victims of the concentration camps,⁴² which could only be achieved by steering clear

dé obyvatelstvo, nepadalo takové rozlišování v úvahu. Čankajšek nebyl o nic méně „čínský“ než Mao Ce-tung. Když ho Pelc vykreslil jako zloducha, jako např. v karikatuře *Lidová republika čínská* (nedatováno; inv. č. K 45526), kde Čankajšek natahuje zakrvácenou ruku přes Tchajwanskou úžinu k pevninské Číně, podepírán postavou symbolizující USA, pouze jím přebobadil roli agresora napadajícího Čínu, která v polovině třicátých let náležela Japonsku. (obr. 9)

Komunistická kritika západního koloniálního imperialismu a amerického rasismu působí obzvláště rozporuplně ve světle Stalinovy kampaně proti kosmopolitismu odstartované v roce 1948, která byla namířena převážně proti židovské inteligenci. V Československu tato kampaň vyvrcholila procesem se Slánským (s oficiálním názvem Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským). Jednalo se o monstrproces proti generálnímu tajemníkovi KSČ Rudolfu Slánskému a dalším třinácti vysoce postaveným stranickým funkcionářům, kteří byli obviněni z „titoismu“ a sionismu – deset ze čtrnácti obžalovaných bylo židovského původu. Už 25. března 1951 *Rudé právo* (*Rudé právo* XXXI–XXXII, 1951, č. 71, 25. března 1951, s. 7) otisklo Pelcovu karikaturu *Vyhladíme nebezpečnou škodnou*. Dělník stojí na mohutné paži, jejíž předloktí nese nápis „Kapitalismus“ a jejíž prsty se mění v hady označené jmény Clementis, Šling a Švermová v narážce na Vladimíra Clementise, v letech 1948 až 1950 ministra zahraničí československé vlády, a bývalé poslance Ottu Šlinga a Marii Švermovou. Švermová byla zatčena, vězněna a v roce 1954 odsouzena na doživotí v tzv. procesu s krajskými tajemníky, kdežto Clementis a Šling byli odsouzeni v roce 1952 spolu se Slánským. Pelc se vyjádřil i k procesu se Slánským, když jej učinil námětem karikatury *Po procesu* (*Dikobraz* VIII, 1952, č. 49, 7. prosince 1952), kterou publikoval jen několik dní po popravě jedenácti ze čtrnácti obžalovaných, včetně Slánského, Clementise a Šlinga. Kresba znázorňuje dělníka svírajícího v jedné ruce kladivo a v druhé postavu zeleného kapitalisty s miniaturním Titem v kapse, kterak stoupá na hnízdo zmijí, tentokrát postrádajících jména obžalovaných.

Jak poukazuje historička Blanka Soukupová, v době procesu se Slánským znovu začalo docházet k zobrazování Židů v nelidské podobě, ať už to byly zmije jako v Pelcově karikatuře, nebo krysy v karikatuře Otakara Štembery, rovněž otištěné v *Dikobrazu* (*Dikobraz* VIII, 1952, č. 51, 21. prosince 1952). Odepření lidského vzhledu Židům mělo podle Soukupové v obou případech připravit cestu k akceptaci jejich fyzické likvidace.⁴⁰ Z jiného úhlu pohledu lze zmijí hnízdo chápat spíše jako metaforu údajné proradnosti obviněných, kteří patřili ke kádřím KSČ, a tudíž se stali oním příslovečným „hadem na prsou“, než jako antisemitský symbol per se. Avšak podle Pelcovy studentky z UMPRUM Helgy Hoškové-Weissové byl Slánského proces námětem karikatur i v Pelcových hodinách, a to včetně karikatur antisemitských,⁴¹ byť Pelc sám nutně nemusel být jejich



9/

Antonín Pelc, *People's Republic of China*, undated, Indian ink, watercolour, paper, 584 × 492 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 45526. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Lidová republika čínská*, nedatováno, tuš, akvarel, papír, 584 × 492 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 45526. © Antonín Pelc, OOA-S 2023



10/

Antonín Pelc, *Mr. Bevin and Palestine*, 1947, Indian ink, watercolour, black chalk, paper, 355 × 435 mm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. K 45525. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

Antonín Pelc, *Mr. Bevin a Palestina*, 1947, tuš, akvarel, černá křída, papír, 355 × 435 mm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. K 45525. © Antonín Pelc, OOA-S 2023

of antisemitic stereotypes, such as an enlarged hooked nose or dark curly hair, avoided by Pelc also during the Slánský trial, albeit only at the cost of the dehumanisation of the victims as snakes.

The accusation of Zionism was another paradox of the Cold War, since the USSR and Communist Czechoslovakia were themselves supporters of Israel shortly after its establishment in May 1948. In a number of political cartoons from 1947–1948, Pelc portrayed the Jewish settlers in Palestine as the victims of the British and the Arabs, onto whom antisemitic tropes, such as the hooked nose, were transposed. Examples include *Mr. Bevin and Palestine* (1947; inv. no. K 45525) and *Looks like it's gonna be a pretty hangover*, both published in *Kulturní politika* on 15 February 1947 and 30 April 1948 respectively. (Fig. 10) In the latter, a white woman in a dollar-sign-patterned dress is lighting her cigar with a piece of paper that reads “Palestine to the Jews”, while an Arab man in a traditional garment – portrayed in a decidedly unsympathetic way – is filling her glass from a bottle labelled “Petroleum”. The USA is thus shown ready to make a pact with the oil-rich Arab countries at the expense of the Jews (who are absent in the cartoon). In both cartoons, Pelc seems to have drawn on his 1934 cartoon *Prosperity of the Desert*, portraying the Arabs in a biased way as corrupt and untrustworthy people. The relevance of Pelc's cartoons for this essay, with respect to both the domestic antisemitic campaign and the international affair of the partition of Palestine, lies in the ways in which Pelc employed – or refrained from – stereotypical racialised depictions during the late 1940s and early 1950s.

1953–1962: Epilogue – “In the Struggle for Peace”

Mid-1953, following the death of Stalin and Gottwald and marking the end of the so-called Anti-American Campaign (1945–1953),⁴³ saw a notable decline in Pelc's engagement in satirical drawing, as observed by Tomáš Winter. This was caused by his transition from the Academy of Arts, Architecture and Design to the Academy of Fine Arts, where he became a professor of painting and dedicated more time to his own painting and book illustration. In 1954, Pelc's political cartoons were still celebrated in the publication *Antonín Pelc v boji za mír* (Antonín Pelc in the Struggle for Peace; Prague 1954), with an introduction by Pavel Kohout, the former editor-in-chief of *Dikobraz* who was, however, “from around 1954 ... gradually becoming more alienated from the Communist ideology.”⁴⁴ The publication included Pelc's anti-colonial cartoons discussed above, such as *His Majesty Corruption*, *Dawn in the Colonies*, *Battle of Two Imperialisms*, and *Colonial Imperialism Yesterday and Tomorrow*, as well as earlier cartoons from the 1930s and 1940s, published already in the 1948 monograph. The publication thus demonstrated continuity between the interwar critique of fascism, by the early 1950s legitimated by the course of history, and the contemporaneous attacks on Western imperialism during the early Cold War. In the following year, however, Pelc stopped contributing cartoons to *Literární noviny*; and for *Dikobraz*, he designed just a single cover each year in 1955

autorem. Pelcovy práce propagující nespravedlivý, vykonstruovaný proces byly v ostrém rozporu s jeho karikaturou-fotomontáží z roku 1946, která také vyšla v *Dikobrazu* (*Dikobraz* II, 1946, č. 42, 15. říjen 1946) pod názvem *Spravedlnost?* a v reakci na poválečné norimberské procesy znázorňovala váhy s nacistickými zločinci na jedné a jejich oběťmi na druhé misce. Soukupová uvádí, že pro komunistický tisk bylo typické nerozlišovat mezi židovskými a ne-židovskými oběťmi koncentračních táborů,⁴² čehož mohlo být dosaženo pouze rezignací na antisemitické stereotypy, jako jsou velký zahnutý nos nebo tmavé vlnité vlasy. Pelc se těmto rysům vyhýbal i během procesu se Slánským, třebaže za cenu dehumanizace obětí a jejich redukce do hadí podoby.

Dalším paradoxem studené války bylo obvinění ze sionismu, protože Sovětský svaz a komunistické Československo krátce po vzniku Izraele v květnu 1948 nově vytvořený stát podporovaly. V řadě politických karikatur z let 1947 až 1948 Pelc vykreslil židovské osadníky v Palestině jako oběti Britů a Arabů, na něž přenesl antisemitické stereotypy jako zakřivený nos. Pro příklad uveďme kresby *Mr. Bevin a Palestina* (1947; inv. č. K 45525) nebo *Z toho kouká pěkná kocovina*, publikované v *Kulturní politice* 15. února 1947 a 30. dubna 1948. (obr. 10) Na posledně zmíněném díle vidíme bělošku v šatech se vzorem amerického dolaru, která si zapaluje doutník kouskem papíru s nápisem „Palestina Židům“, zatímco jí Arab v tradičním oděvu – jednoznačně znázorněný nesympatickým způsobem – nalévá skleničku z lahve s vínem „Ropa“. Spojené státy jsou tu vylíčeny jako někdo, kdo je ochoten uzavřít smlouvu s arabskými státy bohatými na ropu na úkor Židů (kteří na této karikatuře nefigurují). V případě obou kreseb se zdá, že Pelc navázal na karikaturu z roku 1934 *Prosperita pouště*, kde jsou Arabové předsudčně zachyceni jako zkorumpovaní a nedůvěryhodní. Relevance zmíněných karikatur pro tuto esej s ohledem na domácí antisemitické kampaně i mezinárodní událost, kterou bylo rozdělení Palestiny, spočívá ve způsobu, jakým Pelc na konci čtyřicátých a na začátku padesátých let využíval – či záměrně nevyužíval – stereotypního rasového zobrazení.

1953–1962: Epilog – „Boj za mír“

Jak si povšiml Tomáš Winter, po Stalinově a Gottwaldově smrti a konci tzv. protiamerické kampaně (1945–1953)⁴³ v polovině roku 1953 došlo k významnému poklesu Pelcova angažmá v satirické kresbě. Důvodem bylo jeho přestoupení z UMRUM na Akademii výtvarných umění, kde vyučoval malbu a začal se více věnovat vlastním obrazům a knižním ilustracím. V roce 1954 se Pelcovy politické karikatury dočkaly ocenění v podobě publikace *Antonín Pelc v boji za mír* (Praha 1954), k níž předmluvu napsal bývalý šéfredaktor *Dikobrazu* Pavel Kohout, který se ale „kolem roku 1954 ... začal komunistické ideologii postupně vzdalovat“.⁴⁴ Publikace obsahuje také výše uvedené Pelcovy antikoloniální karikatury, např. *Jeho Veličenstvo korupce*, *V koloniích světa*,

and 1956, thus marking the end of his continuous career as a cartoonist.⁴⁵ A decade later, in 1965, Pelc claimed he abandoned political cartoons due to exhaustion linked to nighttime drawing for early morning publication, and exhaustion of ideas. He also mentioned the limited space given to cartoons by the daily press, and the limited “repertoire”, when it was “only possible to do [the first chancellor of the Federal Republic of Germany, Konrad] Adenauer.”⁴⁶ Yet, it remains unclear against whom Pelc wanted to point his sharp ink pen, contrary to the political demand of the newspapers. Whether Pelc’s own political sobering up from the Stalin era – ahead of the First Secretary of the Communist Party of the Soviet Union Nikita Khrushchev’s condemnation of his predecessor’s cult of personality at the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union in February 1956 – played any role remains a subject of speculation. Due to a lack of sources such as Pelc’s diaries or correspondence, it is also unclear to what extent he identified with the content of all of his cartoons and the politics of the Communist Party in the era of the cult of personality.

Pelc abandoned political cartoon, including its anti-colonial content, just as the progressive course of decolonisation in the 1950s was opening new possibilities for collaboration between the countries of the Eastern bloc, including Czechoslovakia, and the newly decolonised countries of the global South,⁴⁷ until then mostly limited to the Communist China – the only place in the Global South which Pelc visited in the postwar period. In 1960, he recounted his 1955 visit to China, as well as Martinique, Morocco, and France in a tiny publication entitled *Obrazy a skutečnost* (Pictures and Reality).⁴⁸ During their time in Beijing, Pelc and his fellow Czech artists visited the Chinese painter Qi Baishi, whom he held in high esteem. While Pelc saw the Chinese landscape through the works of Chinese painters such as Li Keran or Fu Baoshi,⁴⁹ other landscapes were only to be seen through the lens of the French (and Dutch) painters – Brittany through the eyes of Vincent van Gogh and Paul Gauguin, Normandy through Camille Corot, Morocco through Eugène Delacroix and Henri Matisse, and Martinique through Paul Gauguin.⁵⁰ In parallel, motifs from Morocco and Martinique found their way back to Pelc’s paintings in the early 1960s.⁵¹ As Winter observed, the canvases with Martiniquan cockfighting or the resting Zouave (a motif also painted by Vincent van Gogh) and Spahi soldiers of Morocco were not a critique of colonialism but rather a romanticised idyll. In fact, the deployment of the Spahi units in both the Indochina War (1947–1954) and the Algerian War of Independence (1954–1962), and of the Zouave units in the latter, coinciding with Pelc’s return to these motifs, could be seen as a strange form of colonial nostalgia, in a moment when the world rendered by the French orientalist was fighting for its liberation. Moreover, it was also the time when the young Moroccan artist Farid Belkahia, the future director of the École des Beaux-Arts in Casablanca, studied at the Department of Dramatic Theatre at the Academy of Performing Arts in Prague (1959–1962). Belkahia created some of

Boj dvou imperialismů a Koloniální imperialismus včera a zítra, jakož i starší kresby z třicátých a čtyřicátých let, které byly roku 1948 otištěny v jeho monografii. Ilustruje tak kontinuitu mezi Pelcovou meziválečnou kritikou fašismu, počátkem padesátých let již legitimizovanou tokem dějin, a jeho soudobými útoky na západní imperialismus v první fázi studené války. V následujících letech ale Pelc přestal přispívat do *Literárních novin* a pro *Dikobraz* navrhl pouze jednu obálku v roce 1955 a jednu v roce 1956, čímž svou dlouholetou kontinuální kariéru karikaturisty uzavřel.⁴⁵ O deset let později, v roce 1965, prohlásil, že se s politickou karikaturou rozloučil pro vyčerpanost organismu, která souvisela s noční prací pro ranní vydání, i nedostatek nápadů. Postěžoval si také na skutečnost, že deníky poskytují karikaturám omezený prostor a omezený „repertoár“: „*Mohli jsme dělat leda tak* [prvního kancléře NSR Konrada] Adenauera.“⁴⁶ Není ovšem jasné, proti komu chtěl Pelc namířit své ostře nabroušené pero, aby to bylo v rozporu s politickou poptávkou tehdejšího tisku. Jakou roli tu sehrálo jeho vlastní politické vystřízlivění ze Stalinovy doby – ještě dříve, než první tajemník Komunistické strany Sovětského svazu Nikita Chruščov v únoru 1956 na XX. sjezdu KSSS odsoudil kult osobnosti svého předchůdce –, zůstává předmětem pouhých spekulací. Vzhledem k nedostatku materiálů, jako jsou Pelcovy deníky nebo korespondence, není zřejmé ani to, do jaké míry se s obsahem svých karikatur a politikou komunistické strany v době kultu osobnosti sám ztotožňoval.

Pelc přestal s politickou karikaturou, včetně protikoloniálních kreseb, právě ve chvíli, kdy progresivní průběh dekolonizace v padesátých letech otevíral nové možnosti spolupráce mezi zeměmi východního bloku včetně Československa a čerstvě dekolonizovanými zeměmi globálního Jihu,⁴⁷ které se do té doby omezovaly převážně na komunistickou Čínu – jediné místo na území globálního Jihu, které Pelc navštívil po druhé světové válce. Roku 1960 shrnul své vzpomínky na návštěvu Číny v roce 1955, jakož i své zážitky z Martiniku, Maroka a Francie v útlé publikaci *Obrazy a skutečnost*.⁴⁸ Během pobytu v Pekingu Pelc spolu s dalšími českými umělci navštívil čínského malíře Čchi Paj-š’e, kterého choval ve velké úctě. Zatímco čínskou krajinu Pelc vnímal skrze obrazy čínských malířů, jako byli Li Kche-žan nebo Fu Pao-š’,⁴⁹ pohled na jiné krajiny zprostředkovávali pouze francouzští (a holandské) malíři – Bretaň byla viděna očima Vincenta van Gogha a Paula Gauguina, Normandie perspektivou Camilla Corota, Maroko prizmatem Eugène Delacroixe a Henriho Matisse a Martinik optikou Paula Gauguina.⁵⁰ Podobně se na Pelcových obrazech z počátku šedesátých let začaly objevovat motivy z Maroka a Martiniku.⁵¹ Jak podotkl Winter, plátina znázorňující kohoutí zápasy na Martiniku nebo odpočívajícího zuáva (motiv, který ztvárnil i Vincent van Gogh) a spahy v Maroku nepředstavovaly kritiku kolonialismu, nýbrž romantickou idylu. Skutečnost, že se nasazení jednotek spahů v indočínské válce (1947–1954) a alžírské

his most politically engaged and anti-colonial works in Prague, such as *Tortures* (1960), a tribute to the prisoners of war in the Algerian War of Independence, and *Cuba Si* (1961), painted in response to the failed Bay of Pigs invasion.⁵² After a four-year hiatus from political cartoons, Pelc also commented on the US-backed Bay of Pigs invasion in one of his very last political cartoons, *Cuba* (Dikobraz 17, 1961, no. 3, 19 Jan 1961), with the figure of Uncle Sam attempting to set ablaze Cuba, depicted as an island with tropical vegetation and two oil barrels, with the torch from the sawn-off arm of the Statue of Liberty.⁵³

Tomáš Winter suggests that anxieties over the possibility of a nuclear war due to the Cuban crisis in the following year could have also informed Pelc's painting *People, Be Vigilant* (1962; inv. no. O 14991), seen by Luboš Hlaváček as a synthesis of Pelc the cartoonist and Pelc the painter.⁵⁴ The painting, depicting a dead woman with a child at her breast and with an overthrown trolley next to her amidst the ruins, was, in Winter's view, a memento of the horrors of the past wars.⁵⁵ Yet, wars – including the atrocities committed against civilians – were hardly a thing of the past in the early 1960s. Based on the formal similarity with the sun in *Desert I* (1941; inv. no. O 13585) painted in Casablanca, hence possibly representing the blazing sun of North Africa or the Global South in general – rather than the Black Sun of the interwar avant-garde as suggested by Winter – it is plausible to think of *People, Be Vigilant*, without explicitly coding the woman as Arab, as a response to one of the massacres by the French in the Algerian War of Independence (1954–1962). The bombing of the Tunisian village of Sakiet Sidi Yousef by the French government in 1958, believed to serve as a refuge for Algerian independence fighters, killing 68 and wounding many more civilians, resonated internationally and became the subject of paintings by Western left-wing artists such as André Fougeron and Peter de Francia.⁵⁶ Although the war in Algeria does not appear in any of Pelc's political cartoons – by the time of the war, they were almost non-existent – in June 1960 the artist participated in a twelve-day trip to Paris, where the protests against the Algerian war must have been hard to ignore.⁵⁷ Moreover, as Winter observed, Luděk Novák, in his review of the exhibition *Spring 1962*, drew a thematic link between *People, Be Vigilant* and the painting *Above the Victim* (1961–1962) by Alois Fišárek, which was a response to (unspecified) crimes of colonialism.⁵⁸

Despite his possible sympathies for the victims of the Algerian war, which might have signalled a rare sympathetic representation of the Arab people in Pelc's oeuvre, it seems that by the early 1960s, Pelc had lost his interest in the figures of Black men fighting colonial oppression – such as Patrice Lumumba, the first prime minister of the Democratic Republic of the Congo, who, following his assassination in 1961, became a venerated figure in the USSR and the Eastern bloc at large. In contrast with Adolf Hoffmeister's ink drawing and collage *Out of the Congo* (1960), the Congo Crisis of the 1960s does not seem to have interested Pelc as much as the Abyssinia Crisis of the 1930s. Curiously, the first

válce za nezávislost (1954–1962) a zuávských odílů v posledně uvedeném konfliktu časově shoduje s Pelcovým návratem k těmto námětům, lze chápat jako zvláštní formu koloniální nostalgie v okamžiku, kdy svět líčený francouzskými orientalisty bojoval za své osvobození. Navíc ve stejné době studoval na Divadelní fakultě pražské Akademie múzických umění (1959–1962) marocký umělec Farid Belkahia, budoucí ředitel École des Beaux-Arts v Casablanca. Belkahia v Praze vytvořil některé ze svých politicky nejangažovanějších protikoloniálních děl, např. *Tortures* (1960) na počest válečných zajatců z alžírské války za nezávislost nebo *Cuba Si* (1961) v odpovědi na porážení operace vylodění v Zátocě sviní.⁵² K invazi s podporou USA se po čtyřleté odlce vyjádřil také Pelc, a to v jedné ze svých vůbec posledních politických karikatur s názvem *Kuba* (Dikobraz XVII, 1961, č. 3, 19. ledna 1961). Strýček Sam se pokouší rozpoutat na Kubě, zobrazené jako ostrov s tropickou vegetací a dvěma ropnými barely, ohnivé peklo s pomocí pochodné sochy Svobody, kterou stále svírá ruka její odříznuté paže.⁵³

Tomáš Winter poznamenává, že obavy z jaderné války vyvolané o rok později kubánskou krizí mohly Pelce inspirovat také v případě obrazu *Lidé bděte* (1962; inv. č. O 14991), jenž je podle Luboše Hlaváčka syntézou Pelce karikaturisty a Pelce malíře.⁵⁴ Obraz zpodobňující mrtvou ženu s dítětem u prsu a převrženým kočárkem uprostřed sutin byl podle Winterova názoru připomínkou hrůz minulých válek.⁵⁵ Avšak války – včetně zvěrstev páchaných na civilistech – nebyly začátkem šedesátých let ani zdaleka věcí minulosti. Na základě formální podobnosti se sluncem z obrazu *Poušť I* (1941; inv. č. O 13585), namalovaného v Casablanca, a tudíž možná reprezentujícím spíše žhavé slunce severní Afriky či globálního Jihu obecně než černé slunce meziválečné avantgardy, jak se domnívá Winter, lze uvažovat o věrohodné hypotéze, že obraz *Lidé bděte* vznikl v reakci na jeden z masakrů, jichž se Francouzi dopustili během alžírské války za nezávislost (1954–1962), aniž by žena musela vykazovat arabské rysy. Bombardování tuniské vesnice Sakiet Sidi Yousef v roce 1958, kde se podle francouzské vlády skrývali alžírští bojovníci za nezávislost, si vyžádalo smrt 68 civilistů a značné množství zraněných. Událost rezonovala na mezinárodní scéně a stala se námětem obrazů západních levicových umělců, jako byli André Fougeron nebo Peter de Francia.⁵⁶ Ačkoli válku v Alžírsku Pelc netematizuje na žádné ze svých politických karikatur – v době, kdy vypukla, už se tomtu žánru prakticky nevěnoval –, v červnu 1960 se zúčastnil dvanáctidenní cesty do Paříže, kde se mohl jen těžko vyhnout probíhajícím protiválečným protestům.⁵⁷ Navíc, jak si povšiml Winter, Luděk Novák v recenzi výstavy *Jaro 1962* narýsoval tematickou souvislost mezi *Lidé bděte* a obrazem Aloise Fišárka *Nad obětí* (1961–1962), kterou byla reakce na (blíže neurčené) zločiny kolonialismu.⁵⁸

Navzdory možným sympatiím k obětem války v Alžírsku, které by bývaly mohly signalizovat nezvyk-

monograph of Antonín Pelc by Miroslav Lamač, published in 1963, did not include any of his anti-colonial cartoons from the 1930s or the 1950s. However, instead of the Black men dismantling the structures of imperialism, it did include – at the end of Lamač's essay – an undated ink drawing of a Martiniquan man in a bakoua hat and white trousers, working under the blazing Southern sun in what seems to be a sugar cane plantation.⁵⁹ Hence, by the early 1960s, anti-colonial revolt seems to have completely disappeared from Pelc's agenda in favour of nostalgia.

To conclude, from the mid-1930s to the mid-1950s, Antonín Pelc created a number of political cartoons addressing, besides domestic and transatlantic affairs, the political situation in the countries of the Global South, spanning from the fascist colonial aggression leading up to World War II to the Cold War era of decolonisation and proxy wars between the Eastern and Western blocs. These cartoons may not be as numerous as his cartoons covering domestic and Euro-American foreign affairs; however, this essay attempts to demonstrate that these cartoons nevertheless deserve attention, despite the omission of the postwar anti-colonial cartoons from Pelc's monographs published in 1963 and 2015. One particular reason for which these anti-colonial cartoons should be considered in a new light is the recent and ongoing scholarship on the political, economic, and cultural relations between the countries of the Eastern bloc and the Global South during the Cold War. On the one hand, Pelc's anti-colonial cartoons show the ways in which the struggle for decolonisation featured in the daily and weekly Czechoslovak press and thus (in)formed the general public's consciousness. On the other hand, the essay points out aspects of Pelc's cartoons that unintentionally perpetuated racial stereotyping, particularly through his recurrent employment of Black men, whom the artist repeatedly captured in drawings and watercolours in Martinique during World War II, as general tokens for the colonised peoples globally – regardless of the specific geographical or cultural context. Antonín Pelc's engagement with decolonisation as well as race thus remains unequivocally ambiguous.

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

le solidární zobrazení arabského lidu v jeho tvorbě, se zdá, že počátkem šedesátých let Pelc o reprezentaci černošského muže bojujícího proti koloniálnímu útlaču ztratil veškerý zájem – a to v situaci, kdy se např. Patrice Lumumba, první premiér Demokratické republiky Kongo, stal po svém zavraždění uctívanou osobností v Sovětském svazu a celém východním bloku. Na rozdíl od Adolfa Hoffmeistera, autora tušové kresby a koláže *Z Konga ven* (1960), Pelce podle všeho konžská krize šedesátých let nezaujala natolik jako ta habešská v letech třicátých. První Pelcova monografie z pera Miroslava Lamače, která vyšla v roce 1963, kupodivu neobsahovala žádnou z jeho protikoloniálních karikatur z třicátých ani padesátých let. Nicméně místo černošského muže rozkládajícího imperialistické struktury zahrnovala – na konci Lamačovy stati – nedatovanou tušovou kresbu Martiničana v pandánovém klobouku a bílých kalhotách, pracujícího pod žhavým jižním sluncem, nejspíše na plantáži cukrové třtiny.⁵⁹ Na počátku šedesátých let tak protikoloniální revolta z Pelcovy agendy zjevně zcela zmizela a vystřídala ji již zmíněná nostalgie.

Závěrem budiž řečeno, že od poloviny třicátých do poloviny padesátých let 20. století Antonín Pelc vytvořil mnoho politických karikatur, které se kromě domácích a transatlantických záležitostí dotýkaly také politické situace v zemích globálního Jihu, od fašistické koloniální agrese před druhou světovou válkou po studenovělečnou éru dekolonizace a zástupných válek mezi východním a západním blokem. Těchto karikatur sice nebylo tolik jako těch, které se zabývaly domácím či euro-americkým zahraničním děním, avšak v této eseji jsem se pokusil ukázat, že si přesto zasluhují pozornost, byť se Pelcovy poválečné protikoloniální karikatury nedostaly do jeho monografie z roku 1963, ani té z roku 2015. Konkrétním důvodem, proč by měly být posouzeny v novém světle, je nedávno započatý a stále pokračující výzkum politických, hospodářských a kulturních vztahů mezi zeměmi východního bloku a globálního Jihu za studené války. Pelcovy protikoloniální kresby na jednu stranu ukazují, jakým způsobem byl boj za dekolonizaci prezentován v československých denících a týdenících – neboli jak tisk informoval širokou veřejnost – a formoval veřejné mínění. Na druhou stranu tato studie upozorňuje na aspekty Pelcovy tvorby, které nezáměrně přispívaly k rasové stereotypizaci, zejména opakovaným zobrazováním černochoů – jež Pelc mnohokrát zachytil ve svých kresbách a akvarelech z Martiniku za druhé světové války – jako obecného symbolu kolonizovaných národů po celém světě, bez ohledu na konkrétní geografické či kulturní souvislosti. Angažovanost Antonína Pelce ve věci dekolonizace a rasových otázek tak zůstává značně nejednoznačná.

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

Notes

- 1 In the Collection of Prints and Drawings, the cartoon is dated as 1953 under a slightly different title *Colonial Imperialism Then and Now*.
- 2 See, e.g., Terezie Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958* (Prague 2002).
- 3 Today, the full name of the museum is the Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures. The museum was founded by the philanthropist Vojta Náprstek in 1874 as a private museum of industry, but due to the donations of numerous travellers supported by Náprstek, it became a museum of non-European ethnography. In 1932, the museum was nationalised and has since been managed by the National Museum.
- 4 Jiří Hronek, “Koloniální a závislé národy v dnešním boji za svobodu,” in: *Boj národů proti koloniálnímu otroctví*, ed. Jiří Hronek (Prague 1953), p. 48.
- 5 Ibid., p. 48.
- 6 Simon Rogers, “Diamond jubilee in charts: how has Britain changed since Elizabeth took the throne?,” *The Guardian*, 30 May 2012, www.theguardian.com/news/datablog/2012/may/30/diamond-jubilee-1952-2012-compared, accessed 2 May 2023.
- 7 Caroline Elkins, *Britain’s Gulag: The Brutal End of Empire in Kenya* (London 2005). See also: Jan Klíma, “České svědectví o africké dekolonizaci. Povstání Mau-Mau očima Ladislava Kořínka alias Johna L. Broma,” *Dějiny a současnost* 44, 2022, no. 5, pp. 12–16.
- 8 “Defiance Campaign 1952,” *South African History Online*, www.sahistory.org.za/article/defiance-campaign-1952, accessed 12 Apr 2023.
- 9 Anna Pravdová, “Anti-fascist caricatures by Adolf Hoffmeister and Antonín Pelc at MoMA in 1943,” *Post: notes on modern & contemporary art around the globe*, <https://post.moma.org/part-1-anti-fascist-caricatures-by-adolf-hoffmeister-and-antonin-pelc-at-moma-in-1943/> and <https://post.moma.org/part-2-anti-fascist-caricatures-by-adolf-hoffmeister-and-antonin-pelc-at-moma-in-1943/>, accessed 21 Apr 2023.
- 10 For the formerly (or still) colonised countries and dependent territories of Africa, Latin America, the Caribbean, Asia, and Oceania, I intentionally employ the more contemporary umbrella term “the Global South”, rather than the term “the Third World”, which was based on the politics of non-alignment during the Cold War, or other terms evaluating the level of industrialisation, such as “developing countries”.
- 11 See: Anna Pravdová, *Zastihla je noc. Čeští výtvarní umělci ve Francii 1938–1945* (Prague 2009); Anna Pravdová and Tomáš Winter, *Na cestách proti své vůli. Antonín Pelc v Maroku, na Martiniku a v Americe (1940–1945)* (Cheb 2013).
- 12 Anna Pravdová, “1946–1952,” in: *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, eds. Anna Pravdová and Tomáš Winter (Prague 2015), p. 253.
- 13 “History of Lynching in America,” *The National Association for the Advancement of Colored People*, <https://naacp.org/find-resources/history-explained/history-lynching-america>, accessed 15 May 2023.
- 14 Antonín Pelc and Emil Filla, *Antonín Pelc. Karikatury 1919–1945* (Prague 1948).
- 15 “Kulturní politika 1945–1949,” *Slovník české literatury*

Poznámky

- 1 Ve Sbírce grafiky a kresby je tato karikatura datována do roku 1953 pod mírně odlišným názvem *Koloniální imperialismus tehdy a teď*.
- 2 Viz např. Terezie Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958*, Praha 2002.
- 3 Dnes zní celé jméno tohoto muzea Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur. Muzeum založil filantrop Vojta Náprstek v roce 1874 jakožto soukromé průmyslové muzeum, ale vzhledem k darům mnohých cestovatelů, které podporoval, se stalo muzeem mimoevropské etnografie. V roce 1932 bylo muzeum znárodněno a od té doby spadá pod správu Národního muzea.
- 4 Jiří Hronek, Koloniální a závislé národy v dnešním boji za svobodu, in: Jiří Hronek (ed.), *Boj národů proti koloniálnímu otroctví*, Praha 1953, s. 48.
- 5 Ibidem, s. 48.
- 6 Simon Rogers, Diamond jubilee in charts: how has Britain changed since Elizabeth took the throne?, *The Guardian*, 30. 5. 2012, www.theguardian.com/news/datablog/2012/may/30/diamond-jubilee-1952-2012-compared, vyhledáno 2. 5. 2023.
- 7 Caroline Elkins, *Britain’s Gulag: The Brutal End of Empire in Kenya*, London 2005. Viz také: Jan Klíma, České svědectví o africké dekolonizaci. Povstání Mau-Mau očima Ladislava Kořínka alias Johna L. Broma, *Dějiny a současnost* XLIV, 2022, č. 5, s. 12–16.
- 8 Defiance Campaign 1952, *South African History Online*, www.sahistory.org.za/article/defiance-campaign-1952, vyhledáno 12. 4. 2023.
- 9 Anna Pravdová, Anti-fascist caricatures by Adolf Hoffmeister and Antonín Pelc at MoMA in 1943, *Post: notes on modern & contemporary art around the globe*, <https://post.moma.org/part-1-anti-fascist-caricatures-by-adolf-hoffmeister-and-antonin-pelc-at-moma-in-1943/> a <https://post.moma.org/part-2-anti-fascist-caricatures-by-adolf-hoffmeister-and-antonin-pelc-at-moma-in-1943/>, vyhledáno 21. 4. 2023.
- 10 Pro kdysi (či stále) kolonizované země a závislá území v Africe, Latinské Americe, Karibiku, Asii a Oceánii záměrně používám současnější zastřešující termín „globální Jih“ namísto „třetího světa“, což je pojem založený na studenoválečné politice nezúčastněnosti, či dalších termínů, které hodnotí úroveň industrializace, jako např. „rozvojové země“.
- 11 Viz Anna Pravdová, *Zastihla je noc. Čeští výtvarní umělci ve Francii 1938–1945*, Praha 2009; Anna Pravdová – Tomáš Winter, *Na cestách proti své vůli. Antonín Pelc v Maroku, na Martiniku a v Americe (1940–1945)*, Cheb 2013.
- 12 Anna Pravdová, 1946–1952, in: Anna Pravdová – Tomáš Winter (eds.), *Señorita Franco a Krvavý pes. Malíř, karikaturista a ilustrátor Antonín Pelc (1895–1967)*, Praha 2015, s. 253.
- 13 History of Lynching in America, *The National Association for the Advancement of Colored People*, <https://naacp.org/find-resources/history-explained/history-lynching-america>, vyhledáno 15. 5. 2023.
- 14 Antonín Pelc – Emil Filla, *Antonín Pelc. Karikatury 1919–1945*, Praha 1948.

po roce 1945, <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=253>, accessed 16 Oct 2023.

16 Original date of publishing unknown to the author, republished in: Antonín Pelc and Václav Lacina, *Z domova a ciziny. Karikatury na současné světové události* (Prague 1950), n.p.

17 Kan Hideki, "The Making of 'an American Empire' and US Responses to Decolonization in the Early Cold War Years," in: *Comparing Modern Empires: Imperial Rule and Decolonization in the Changing World Order*, ed. Tomohiko Uyama (Sapporo 2018), p. 148.

18 Paul Betts and Radina Vučetić, "Culture," in: *Socialism Goes Global: The Soviet Union and Eastern Europe in the Age of Decolonisation*, eds. James Mark and Paul Betts (Oxford 2022), p. 149.

19 Ibid., p. 160.

20 [According to I. Plishevsky, *Izvestia*], "Válka v Indonésii," *Rudé právo* 28, 1948, no. 191, 17 Aug 1948, p. 2; "Britská válka proti malajskému lidu," *Rudé právo* 28, 1948, no. 202, 29 Aug 1948, p. 5; Jiří Drtina, "Viet-Nam bojuje za svobodu," *Rudé právo* 28, 1948, no. 208, 5 Sep 1948, p. 2; Karel Marek, "Madagascar v boji proti imperialistickému teroru," *Rudé právo* 28, 1948, no. 238, 10 Oct 1948, p. 3; "Boj koloniálních národů proti imperialismu sílí. Imperialistické panství v Asii se hroutí," *Rudé právo* 28, 1948, no. 248, 22 Oct 1948, p. 2; A. Čukov, "Malajský lid v boji za svobodu," *Rudé právo* 28, 1948, no. 278, 28 Nov 1948, p. 5; "Indonéský lid obětí agrese imperialistů," *Rudé právo* 28, 1948, no. 298, 22 Dec 1948, p. 2; "Jednání o Indonésii a Palestině v Radě bezpečnosti pokračuje," *Rudé právo* 28, 1948, no. 304, 30 Dec 1948, p. 2.

21 R. Palme Dutt, "Jedna miliarda lidí bojuje. Boj koloniálních národů proti imperialismu," *Rudé právo* 29–30, 1949, no. 190, 14 Aug 1949, p. 4; and K. Winter, E. Fries, K. Marek, B. Rohan, and A. Petřina, "Za svobodu a vítězství. Historické vítězství v Číně, Svoboda se rodí ve Vietnamu, 'Nezávislá' Burma bojuje za svobodu, Zápas o Indii, Indonésie pokračuje v boji, Malajsko poráží britské imperialisty, Lid Afriky se šikuje k boji," *Rudé právo* 29–30, 1949, no. 190, 14 Aug 1949, p. 5.

22 In the following year, Teich was excluded from the Communist Party of Czechoslovakia. See: Antonie Doležalová, *Mikuláš Teich. Moje století (1918–2018)* (Prague 2021).

23 *Souborná výstava malíře, karikaturisty Antonína Pelce*, exh. cat. (Prague: Mánes Association of Fine Artists, 1950).

24 Karel Vaněk, "Bojovné umění A. Pelce," *Rudé právo* 30–31, 1950, no. 197, 20 Aug 1950, p. 5, quoted in: Pravdová and Winter (note 12), p. 275.

25 The caption in *Voorwaarts* said "De koloniale volkeren bevrijden zich van hun onderdrukkers" [The colonial peoples are freeing themselves from their oppressors (my translation)]. The cutout was published in: Antonín Pelc, *Antonín Pelc v boji za mír* (Prague 1954), p. 12.

26 Archive of the National Gallery in Prague, Antonín Pelc Fonds, acc. nos. AA 2839 and AA 2947.

27 The year 1952 was significant in terms of Czechoslovak public's awareness about the Global South, and the African continent in particular, due to the travelogues of the engineers Jiří Hanzelka (1920–2003) and Miroslav Zikmund (1919–2021). The travelogues appeared both as books – in the

15 Kulturní politika 1945–1949, *Slovník české literatury po roce 1945*, <http://slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=253>, vyhledáno 16. 10. 2023.

16 Rok prvního vydání není autorovi znám, reedice in: Antonín Pelc – Václav Lacina, *Z domova a ciziny. Karikatury na současné světové události*, Praha 1950, nepag.

17 Kan Hideki, The Making of 'an American Empire' and US Responses to Decolonization in the Early Cold War Years, in: Tomohiko Uyama (ed.), *Comparing Modern Empires: Imperial Rule and Decolonization in the Changing World Order*, Sapporo 2018, s. 148.

18 Paul Betts – Radina Vučetić, "Culture", in: James Mark – Paul Betts (eds.), *Socialism Goes Global: The Soviet Union and Eastern Europe in the Age of Decolonisation*, Oxford 2022, s. 149.

19 Ibidem, s. 160.

20 [Podle I. Pliševského, *Izvestija*], Válka v Indonésii, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 191, 17. 8. 1948, s. 2; Britská válka proti malajskému lidu, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 202, 29. 8. 1948, s. 5; Jiří Drtina, Viet-Nam bojuje za svobodu, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 208, 5. 9. 1948, s. 2; Karel Marek, Madagascar v boji proti imperialistickému teroru, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 238, 10. 10. 1948, s. 3; Boj koloniálních národů proti imperialismu sílí. Imperialistické panství v Asii se hroutí, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 248, 22. 10. 1948, s. 2; A. Čukov, Malajský lid v boji za svobodu, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 278, 28. 11. 1948, s. 5; Indonéský lid obětí agrese imperialistů, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 298, 22. 12. 1948, s. 2; Jednání o Indonésii a Palestině v Radě bezpečnosti pokračuje, *Rudé právo* XXVIII, 1948, č. 304, 30. 12. 1948, s. 2.

21 R. Palme Dutt, Jedna miliarda lidí bojuje. Boj koloniálních národů proti imperialismu, *Rudé právo* XXIX–XXX, 1949, č. 190, 14. 8. 1949, s. 4; K. Winter – E. Fries – K. Marek – B. Rohan – A. Petřina, Za svobodu a vítězství. Historické vítězství v Číně, Svoboda se rodí ve Vietnamu, 'Nezávislá' Burma bojuje za svobodu, Zápas o Indii, Indonésie pokračuje v boji, Malajsko poráží britské imperialisty, Lid Afriky se šikuje k boji, *Rudé právo* XXIX–XXX, 1949, č. 190, 14. 8. 1949, s. 5.

22 V následujícím roce byl Teich z KSČ vyloučen. Viz Antonie Doležalová, *Mikuláš Teich. Moje století (1918–2018)*, Praha 2021.

23 *Souborná výstava malíře, karikaturisty Antonína Pelce*, kat. výst., Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1950.

24 Karel Vaněk, Bojovné umění A. Pelce, *Rudé právo* XXX–XXXI, 1950, č. 197, 20. 8. 1950, s. 5, in: Pravdová–Winter (pozn. 12), s. 275.

25 Legenda ve *Voorwaarts* zněla „De koloniale volkeren bevrijden zich van hun onderdrukkers“ [Koloniální lid se osvobozuje od utlačovatelů (překl. autora)], výstřížek vyšel in: Antonín Pelc, *Antonín Pelc v boji za mír*, Praha 1954, s. 12.

26 Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Pelc, přír. č. AA 2839 a AA 2947.

27 Rok 1952 byl zásadní pro povědomí československé veřejnosti o globálním Jihu a africkém kontinentu

trilogy *Africa – The Dream and the Reality* (1952) – and the films *Africa Part I: From Morocco to the Mount Kilimanjaro* (1952), *Africa Part II: From the Equator to the Table Mountain* (1953), and *From Argentina to Mexico* (1953).

28 V. Ninin, “Imperialisté proměňují Libyi ve vojensko-strategické nástupiště,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 18, 22 Jan 1952, p. 5; J. Žukov, “K událostem v Tunisu,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 25, 30 Jan 1952, p. 3; TASS, “Hnutí národů Středního Východu a severní Afriky za svobodu a mír,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 26, 31 Jan 1952, p. 2; “K situaci v Tunisu a Egyptě,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 33, 8 Feb 1952, p. 2; “K událostem v severní Africe a na Středním Východě,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 37, 13 Feb 1952, p. 2; “Barbaři v Tunisu,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 39, 15 Feb 1952, p. 2; “Kolonialní národy zvítězí ve svém spravedlivém boji,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 48, 26 Feb 1952, p. 1; A. Volf, “Irán v plánech amerických imperialistů,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 141, 3 Jun 1952, p. 4; K. Skoček, “Rudý prapor svobody vlaje nad Malajskem,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 176, 8 Jul 1952, p. 3; “K situaci v Iránu” and “Vojenský převrat v Egyptě,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 192, 24 Jul 1952, p. 4; “Čachry francouzských kolonizátorů v Tunisu,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 219, 20 Aug 1952, p. 4; “Kolem osudu Eritreje,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 276, 16 Oct 1952, p. 4; “K situaci v Kenyi,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 295, 5 Nov 1952, p. 4; N. Charin, “Rasismus ve službách imperialismu,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 330, 10 Dec 1952, p. 3; “K situaci v Iráku,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 340, 20 Dec 1952, p. 8; J. Meisner, “Proti otrokářské politice imperialistických mocností,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 347, 29 Dec 1952, p. 3.

29 Jiří Pernes, *Dějiny Československa očima Dikobrazu* (Brno 2003).

30 This title was used in: Pelc (note 25).

31 In a version of the caricature republished in the weekly magazine of the Polish Ministry of Defence, *Żołnierz polski*, the words are Truman’s: “Jump, Churchill, in my sack, it’s your only salvation!” (my translation). Republished in: Pelc (note 25) p. 8.

32 See: Tariq Ali, *Winston Churchill: His Times, His Crimes* (London 2022).

33 For more on this topic, see, e.g., A. Volf, “Nový projev anglo-amerických rozporů na Blízkém Východě,” *Rudé právo* 32–33, 1952, no. 218, 19 Aug 1952, p. 3.

34 Betts and Vučetić (note 18), p. 164.

35 Quinn Slobodian, “Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany,” in: *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, ed. Quinn Slobodian (New York 2015), p. 26.

36 Ibid., p. 33.

37 Tomáš Winter, “1952–1967,” in: Pravdová and Winter (note 12), p. 335.

38 “MARTINIQUE – Type et Costume Créole, French Colonial postcard from Martinique,” Smithsonian National Museum of African American History and Culture, https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2016.151.5, accessed 19 Apr 2023.

39 Michaela Pejčochová, “V Říši středu,” in: Pravdová and Winter (note 12), p. 299.

40 Blanka Soukupová, “Antisemitismus v českých zemích po druhé světové válce a jeho vizualizace,” in: *Obrazy nenávisti*.

obzvláště zásluhou cestopisů inženýrů Jiřího Hanzelky (1920–2003) a Miroslava Zikmunda (1919–2021).

Jejich cestopisy vycházely v knižním zpracování – trilogie *Afrika snů a skutečností* (1952) – i ve filmové podobě – *Afrika I. Z Maroka na Kilimandžáro* (1952), *Afrika II. Z rovníku ke Stolové hoře* (1953) a *Z Argentiny do Mexika* (1953).

28 V. Ninin, Imperialisté proměňují Libyi ve vojensko-strategické nástupiště, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 18, 22. 1. 1952, s. 5; J. Žukov, K událostem v Tunisu, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 25, 30. 1. 1952, s. 3; TASS, Hnutí národů Středního Východu a severní Afriky za svobodu a mír, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 26, 31. 1. 1952, s. 2; K situaci v Tunisu a Egyptě, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 33, 8. 2. 1952, s. 2; K událostem v severní Africe a na Středním Východě, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 37, 13. 2. 1952, s. 2; Barbaři v Tunisu, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 39, 15. 2. 1952, s. 2; Kolonialní národy zvítězí ve svém spravedlivém boji, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 48, 26. 2. 1952, s. 1; A. Volf, Irán v plánech amerických imperialistů, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 141, 3. 6. 1952, s. 4; K. Skoček, Rudý prapor svobody vlaje nad Malajskem, *Rudé právo* XXXII až XXXIII, 1952, č. 176, 8. 7. 1952, s. 3; K situaci v Iránu a Vojenský převrat v Egyptě, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 192, 24. 7. 1952, s. 4; Čachry francouzských kolonizátorů v Tunisu, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 219, 20. 8. 1952, s. 4; Kolem osudu Eritreje, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 276, 16. 10. 1952, s. 4; K situaci v Kenyi, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 295, 5. 11. 1952, s. 4; N. Charin, Rasismus ve službách imperialismu, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 330, 10. 12. 1952, s. 3; K situaci v Iráku, *Rudé právo* XXXII až XXXIII, 1952, č. 340, 20. 12. 1952, s. 8; J. Meisner, Proti otrokářské politice imperialistických mocností, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 347, 29. 12. 1952, s. 3.

29 Jiří Pernes, *Dějiny Československa očima Dikobrazu*, Brno 2003.

30 Tento název byl použit in: Pelc (pozn. 25).

31 Ve verzi karikatury publikované v týdeníku polského ministerstva obrany *Żołnierz polski* Truman říká: „Hop do pytle, Churchille, to jediné vás spasí!“ (překl. autora). Znovu publikováno in: Pelc (pozn. 25), s. 8.

32 Viz Tariq Ali, *Winston Churchill: His Times, His Crimes*, London 2022.

33 Pro více informací na toto téma viz např. A. Volf, Nový projev anglo-amerických rozporů na Blízkém Východě, *Rudé právo* XXXII–XXXIII, 1952, č. 218, 19. 8. 1952, s. 3.

34 Betts–Vučetić (pozn. 18), s. 164.

35 Quinn Slobodian, Socialist Chromatism: Race, Racism, and the Racial Rainbow in East Germany, in: Quinn Slobodian (ed.), *Comrades of Color: East Germany in the Cold War World*, New York 2015, s. 26.

36 Ibidem, s. 33.

37 Tomáš Winter, 1952–1967, in: Pravdová–Winter (pozn. 12), s. 335.

38 „MARTINIQUE – Type et Costume Créole, French Colonial postcard from Martinique“, Smithsonian National Museum of African American History and Culture,

Vizuální projevy antisemitismu ve střední Evropě, eds. Jakub Hauser and Eva Janáčková (Prague 2020), pp. 205–207.

41 Anna Pravdová and Tomáš Winter, “Zrození, smrt a ztracené iluze karikaturisty. Tři případy Antonína Pelce,” *Ars linearis* 4/5, 2014, p. 95.

42 Soukupová (note 40), p. 203.

43 See, e.g., Rósa Magnúsdóttir, “The Anti-American Campaign, 1945–1953,” in: *Enemy Number One: The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda, 1945–1959*, Rósa Magnúsdóttir (Oxford 2018), pp. 16–37.

44 “Pavel Kohout,” Memory of Nations, www.memoryofnations.eu/en/kohout-pavel-1928, accessed 2 May 2023.

45 Tomáš Winter, “1952–1967,” in: Pravdová and Winter (note 12), p. 305.

46 Karel Tomášek [Tomáš Řezáč], “Na kus řeči s Antonínem Pelcem. Potřeby fantazie,” *Kulturní tvorba* 3, 1965, no. 52, 30 Dec 1965, p. 5. Quoted in Winter (note 45), p. 305.

47 See, e.g., Jan Koura and Mikuláš Pešta, “Československo a studená válka v Africe. Přístupy, interpretace a roviny zkoumání,” *Paměť a dějiny* 14, 2020, no. 3, pp. 3–13.

48 Antonín Pelc, *Obrazy a skutečnost* (Prague 1960).

49 Ibid., p. 19.

50 Ibid., pp. 15–16.

51 Winter (note 45), p. 335.

52 Michel Gauthier, ed., *Farid Belkahia: Pour une autre modernité / For a New Modernity* (Paris 2021).

53 Winter (note 45), p. 330.

54 Luboš Hlaváček, “Dílo Antonína Pelce,” *Výtvarná práce* 10, 1962, no. 20–21, 23 Nov 1962, p. 4.

55 Winter (note 45), p. 330.

56 “André Fougeron, Massacre at Sakiet 3, 1958,” *Tate*, www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/civil-war, accessed 4 May 2023; and “Peter de Francia, The Bombing of Sakiet, 1959,” *Tate*, www.tate.org.uk/art/artworks/de-francia-the-bombing-of-sakiet-l02458, accessed 4 May 2023.

57 Tomáš Hylmar, Anna Pravdová, Tomáš Winter, “Chronologie,” in: Pravdová and Winter (note 12), p. 397.

58 Luděk Novák, “Výstava Jaro 1962,” *Výtvarná práce* 10, 1962, no. 11, 21 Jun 1962, p. 3.

59 Miroslav Lamač, *Antonín Pelc* (Prague 1963), p. 14.

https://nmaahc.si.edu/object/nmaahc_2016.151.5, vyhledáno 19. 4. 2023.

39 Michaela Pejčochová, V Říši středu, in: Pravdová–Winter (pozn. 12), s. 299.

40 Blanka Soukupová, Antisemitismus v českých zemích po druhé světové válce a jeho vizualizace, in: Jakub Hauser – Eva Janáčková (eds.), *Obrazy nenávisti. Vizuální projevy antisemitismu ve střední Evropě*, Praha 2020, s. 205–207.

41 Anna Pravdová – Tomáš Winter, Zrození, smrt a ztracené iluze karikaturisty. Tři případy Antonína Pelce, *Ars linearis* IV/V, 2014, s. 95.

42 Soukupová (pozn. 40), s. 203.

43 Viz např. Rósa Magnúsdóttir, The Anti-American Campaign, 1945–1953, in: Rósa Magnúsdóttir, *Enemy Number One: The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda, 1945–1959*, Oxford 2018, s. 16–37.

44 „Pavel Kohout“, Memory of Nations, www.memoryofnations.eu/en/kohout-pavel-1928, vyhledáno 2. 5. 2023.

45 Tomáš Winter, 1952–1967, in: Pravdová–Winter (pozn. 12), s. 305.

46 Karel Tomášek [Tomáš Řezáč], Na kus řeči s Antonínem Pelcem. Potřeby fantazie, *Kulturní tvorba* III, 1965, č. 52, 30. 12. 1965, s. 5. Citováno in: Winter (pozn. 45), s. 305.

47 Viz např. Jan Koura – Mikuláš Pešta, Československo a studená válka v Africe. Přístupy, interpretace a roviny zkoumání, *Paměť a dějiny* XIV, 2020, č. 3, s. 3–13.

48 Antonín Pelc, *Obrazy a skutečnost*, Praha 1960.

49 Ibidem, s. 19.

50 Ibidem, s. 15–16.

51 Winter (pozn. 45), s. 335.

52 Michel Gauthier (ed.), *Farid Belkahia: Pour une autre modernité / For a New Modernity*, Paris 2021.

53 Winter (pozn. 45), s. 330.

54 Luboš Hlaváček, Dílo Antonína Pelce, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 20–21, 23. 11. 1962, s. 4.

55 Winter (pozn. 45), s. 330.

56 „André Fougeron, Massacre at Sakiet III, 1958“, Tate, www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/civil-war, vyhledáno 4. 5. 2023; „Peter de Francia, The Bombing of Sakiet, 1959“, Tate, www.tate.org.uk/art/artworks/de-francia-the-bombing-of-sakiet-l02458, vyhledáno 4. 5. 2023.

57 Tomáš Hylmar – Anna Pravdová – Tomáš Winter, Chronologie, in: Pravdová–Winter (pozn. 12), s. 397.

58 Luděk Novák, Výstava Jaro 1962, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 11, 21. 6. 1962, s. 3.

59 Miroslav Lamač, *Antonín Pelc*, Praha 1963, s. 14.

Abstract

The essay focuses on the Czech artist and cartoonist Antonín Pelc's early postwar anti-colonial cartoons. Until now, these cartoons have received, in comparison with the artist's anti-fascist cartoons, only limited attention. The essay places the anti-colonial cartoons in a wider context of decolonisation and Cold War politics. The author argues that the anti-colonial cartoons of the early 1950s cannot be dismissed as merely demonstrating anti-Western attitudes of Stalinist Czechoslovakia, but instead should be seen in the continuity of Pelc's commentary on international political events since the 1930s, when fascism and colonial imperialism were seen as two sides of the same coin. However, the limits of Pelc's representation of anti-colonial struggle and his perpetuation of continued forms of racial stereotyping are addressed as well. The essay's main objective is to understand the complexities and contradictions of the postwar anti-colonial cartoons by Antonín Pelc as a prominent political cartoonist who conveyed the events and phenomena such as decolonisation during the early Cold War to the Czechoslovak public through the medium of political cartoon.

Anotace

Studie je věnována protikoloniálním karikaturám českého umělce a karikaturisty Antonína Pelce z raného poválečného období. Dosud zůstávaly tyto karikatury ve stínu Pelcových antifašistických karikatur. Studie zařazuje protikoloniální karikatury do širšího kontextu dekolonizace a politiky studené války. Autor se domnívá, že protikoloniální karikatury z raných padesátých let nelze odbýt jako pouhý projev protizápadních postojů stalinistického Československa, neboť jsou pokračováním komentáře k politickým událostem na mezinárodní scéně, který Pelc vedl již od třicátých let, kdy byly fašismus a koloniální imperialismus chápány jako dvě strany téže mince. Studie se nicméně rovněž zabývá limity Pelcova zobrazování protikoloniálního boje a jeho současným přijímáním zavedených forem rasové stereotypizace. Hlavním cílem této studie je pochopit složitost a rozporuplnost poválečných protikoloniálních politických kreseb Antonína Pelce, prominentního politického karikaturisty, který československé veřejnosti předkládal události a jevy, jako byla dekolonizace v době studené války, prostřednictvím média politické karikatury.

Přeložila Martina Neradová



1/

The Virgin Mary and St John the Evangelist from The Crucifixion, ca 1420, Prague, National Gallery in Prague, inv. nos. P 10028–10029, condition after restoration. *The Virgin Mary*, sculpture in the round, probably fruit tree wood (perhaps pear?), original and more recent polychromy, h. 21.5 cm; *St John the Evangelist*, sculpture in the round, limewood, original and more recent polychromy, h. 22 cm. Photo: David Stecker

Panna Marie a sv. Jan Evangelista z Ukřižování, kolem 1420, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. P 10028–10029, stav po restaurování. *Panna Marie*, plně plastická řezba, nejspíše ovocné (hruškové?) dřevo, původní a novější polychromie, v. 21,5 cm; *sv. Jan Evangelista*, plně plastická řezba, lipové dřevo, původní a novější polychromie, v. 22 cm. Foto: David Stecker

The Group Beneath the Cross

New Insights from Research and Restoration Results

VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ

MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

RADKA ŠEFCŮ

In 2020, two woodcarvings of the Virgin Mary and John the Evangelist were purchased for the collections of the National Gallery in Prague. They had been offered on the art market as Bohemian works from the late fourteenth century.¹ Already in the expert reports prepared for the purchasing commission, however, it was mentioned that it would be necessary to revise the Bohemian attribution in favour of a broader Central European context, and to move the proposed dating to the first quarter of the fifteenth century, to the later phase of the Beautiful Style. This article considers the results of the recent research and restoration, presents arguments for a possible Austrian origin of the woodcarvings, and specifies more precisely their original appearance and context.

Acquisition

In terms of the acquisitions policy of the National Gallery in Prague, the purchase of the two woodcarvings had a clear logic. Paintings and sculptures of Bohemian provenance from the period of the Beautiful Style (from its beginnings to its later phase) are among the most

Skupina pod křížem

Nové poznatky průzkumu a výsledky restaurování

Roku 2020 byly do sbírek Národní galerie v Praze zakoupeny řezby Panny Marie a Jana Evangelisty, nabízené na uměleckém trhu jako česká práce z konce 14. století.¹ Již v posudcích připravených pro nákupní komisi bylo zmíněno, že bohemikální atribuci bude třeba přehodnotit ve prospěch širšího středoevropského kontextu a posunout navržené datování do první čtvrtiny 15. století, do pozdní fáze krásného slohu. Výsledkům nedávného průzkumu a restaurování se věnuje tato



2/

Details of the designation on the rear side of the woodcarving of the Virgin Mary (M 64) and on the plinth of the woodcarving of St John the Evangelist (M 6/3?).

Photo: Markéta Pavlíková

Detaily značení v zádových partiích řezby Panny Marie (M 64) a na soklu řezby sv. Jana Evangelisty (M 6/3?). Foto: Markéta Pavlíková

important works in the gallery's medieval collection. This collection also contains some sculptural works from other Central and Western European regions,² which were acquired for the collection earlier, either as works which were thought to be Bohemian, or as part of larger groups of works, as was the case of the Konopiště collection of the Archduke Ferdinand d'Este.³ In 2000, some of these works were included in the broader context of the permanent exhibition in the Convent of St Agnes of Bohemia, which, where possible, displays artworks from Bavaria, Franconia, Carinthia, Austria, the Salzburg region, Saxony, Styria, or Hungary, in addition to works of Bohemian provenance.⁴ New acquisitions of high-quality works from these regions are therefore welcome additions to the collection. The two woodcarvings also enhance the collection from the typological viewpoint, because small-format woodcarvings from the first few decades of the fifteenth century, intended as a specific type of devotional and liturgical object, have only been preserved in relatively small numbers in the Central European artwork holdings.

The two woodcarvings were purchased for the collections of the National Gallery from a private collector,⁵ and their previous history is unknown. (Fig. 1) They are said to have been in an Austrian private collection in recent times.⁶ One of the indications which might help identify the earlier provenance is the designation in white paint on the plinth and back of the woodcarvings (the numbers M 64, M 6/3?). (Fig. 2) This form of designation does not differ in any way from the standard ways of labelling collections in the past; an inventory number painted directly on the original without using an inventory label is still to be found on many works in private and public collections.⁷ The inventory letter "M" probably refers to the first letter of the collector's name, but it is also possible that it may have designated a group of medieval items in a large private collection, referring to the first letter of the term the Middle Ages (in German, *Mittelalter*). An example of an inventory system in a private collection which refers to the name of the collector is to be found in the extensive collection of Richard Moest (1841–1906), which is today housed in the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen.

So far, literature searches in the published sources for provenance research and in auction catalogues have not been successful in finding a convincing connection with the designation on the woodcarvings purchased for the Gallery collections.⁸ Of interest, however, is a reference in the auction catalogue of the Munich

stat, přinášející argumenty pro uvažovaný rakouský původ řezeb a zpřesňující jejich originální podobu a kontext.

Akvizice

V koncepci akvizic Národní galerie v Praze mělo zakoupení obou řezeb jasnou logiku. Malířská a sochařská díla bohemikální provenience z období krásného slohu od jeho počátků do pozdní fáze patří v galerijní kolekci středověkého fondu k nejvýznamnějším. Tento fond několika položkami doplňují i sochařská díla z dalších středoevropských a západoevropských oblastí,² která byla do sbírek dříve získána buď jako díla považovaná za bohemikální, nebo jako součást početnějších konvolutů, jak tomu bylo v případě konopištské sbírky arcivévody Ferdinanda d'Este.³ Roku 2000 byla část těchto děl zařazena do širšího expozičního kontextu dlouhodobé expozice v klášteře sv. Anežky České, který dle možností sbírkového fondu díla bohemikální provenience doplňuje o práce z Bavorska, Frank, Korutan, Rakous, Salcburska, Saska, Štýrska či Uher.⁴ Nové akvizice kvalitních děl z těchto regionů jsou proto vítaným sbírkovým ziskem. Obě řezby obohacují sbírku i po stránce typologické, neboť dřevorezby drobných formátů z první třetiny 15. století, určených pro specifický typ devočních a liturgických předmětů, se ve středoevropském památkovém fondu dochovalo relativně malé množství.

Do sbírek Národní galerie byly obě řezby zakoupeny od soukromého sběratele,⁵ starší osud děl není znám. (obr. 1) Údajně byly v novější době v rakouské soukromé sbírce.⁶ Jednou z indicií pro poznání starší provenience tak prozatím stále zůstává značení bílou barvou na soklu a zádech řezeb (čísla M 64, M 6/3?). (obr. 2) Způsob značení nijak nevybočuje ze standardů značení sbírek v minulosti, inventární číslo psané barvou přímo na originále bez použití inventárního štítku je doposud na řadě děl v soukromých i veřejných sbírkách.⁷ Inventář písmene „M“ nejspíše odkazuje k počátečnímu písmenu jména sběratele, nelze však vyloučit, že by mohl v početnější soukromé kolekci označovat skupinu středověkých sbírkových předmětů v odkaze na počáteční písmeno slova středověk (něm. *Mittelalter*). Příkladem evidence soukromé sbírky, v níž se odráží jméno sběratele, může být fond početné sbírky Richarda Moesta (1841–1906), který je dnes v Suermondt-Ludwig-Museum v Cáchách.

St John the Evangelist and The Virgin Mary from The Crucifixion, ca 1420, Prague, National Gallery in Prague, inv. nos. P 10028–10029, condition after restoration. Photo: Adéla Kremplová, David Stecker

Sv. Jan Evangelista a Panna Marie z Ukřižování, kolem 1420, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. P 10028–10029, stav po restaurování. Foto: Adéla Kremplová, David Stecker



auction house Hampel, which last year offered for sale a late Gothic woodcarving attributed to the Master of Landshut, on which the inventory number “M 105” was written in black.⁹ In view of the material used, the inventory designations were most probably added after the year 1950, as was established by the examination of the material described below. This finding would also correspond with the nature of the lettering and the practice at that time.

Context

From the composition of the two figures and their iconography it is clear that they were originally part of a group of three figures representing *The Crucifixion*. The figure of Christ on the cross has not been preserved. The format and spatial concept of the woodcarvings and analogous cases from the same period enable us to work with several hypotheses about the original appearance of the whole group to which the two works originally belonged. Both statuettes can be viewed from all sides, although there is a noticeable emphasis on the frontal view. Traces of the adjustment have remained in the wood in the form of an opening for inserting a peg in the lower part of the woodcarvings. As will be described later, images made using the method of computed tomography have revealed openings driven obliquely into the rear side of the statues without any obvious purpose, which have later been filled in and painted over. It is possible that they are the remains of an older system of mounting. (Fig. 3) Part of the front edge of the plinth of St John the Evangelist has been broken off, but from the remaining edges on the rear sides of both woodcarvings it is possible to hypothesise about the level on which the statues were mounted. The first theory that might be considered works with the possibility that the two woodcarvings were originally

Prozatím se nepodařilo rešeršemi publikovaných pramenů k provenienčnímu bádání a aukčních katalogů⁸ najít přesvědčivou spojitost s odkazem na odpovídající značení na řezbách zakoupených do galerijních sbírek. Bez zajímavosti však není odkaz v aukčním katalogu mnichovské aukční síně Hampel, která v minulém roce nabízela pozdně gotickou řezbu připisanou Mistrovi z Landshutu, na níž bylo černě napsáno evidenční číslo „M 105”.⁹ Evidenční značení mohlo být s ohledem na použitý materiál pořízeno nejspíše až po roce 1950, jak stanovil materiálový průzkum popsany níže. Tomuto zjištění odpovídá i charakter písma a dobová praxe.

Kontext

Z kompozice obou figur a jejich ikonografie je zřejmé, že původně náležely třífigurní skupině Ukřižování. Postava Krista na kříži se nedochovala. Formát, prostorový koncept i dobové analogie umožňují pracovat s několika hypotézami někdejší podoby celku, jemuž obě řezby původně náležely. Obě sošky jsou pohledové ze všech stran, i když je viditelně akcentován čelní pohled. V hmotě dřeva se dochovaly stopy po adjustaci, otvor po osazení čepu ve spodní části řezby. Je otázkou, zda jsou pozůstatkem staršího kotvení i zaslepené a polychromované otvory v zádových partiích, které jsou bez zřejmého účelu vedené šikmo do hmoty řezby, jak lze dovodit ze snímků pořízených metodou výpočetní tomografie, popsanou níže. (obr. 3) Část přední strany hrany soklu sv. Jana Evangelisty je odlomena, z dochované hrany obou řezb v zádových partiích lze uvažovat rovinu, v níž byly obě řezby adjustovány. První z uvažovaných hypotéz pracuje s možností, že obě řezby původně náležely oltáříku určenému pro privátní zbožnost.¹⁰ Pro variantu umístění řezb

part of a small altar intended for private devotion.¹⁰ If the sculptures were situated in an altarpiece, it can be assumed that the movable wings of the altar were painted, as was the case, for example, with the small altar in Puchheim (Styria, ca 1430, Redemptorist monastery, Puchheim), which according to tradition originally came from the Franciscan monastery in Mautern in Styria, but whose present state is the result of later alterations.¹¹ In the Puchheim altar, the individual figures of the group beneath the cross stand directly in the altar shrine. In the case of our woodcarvings, it is more likely that the figures of the Virgin Mary and John the Evangelist were either mounted on separate bases or on a pedestal shaped so as to represent Mount Golgotha (as in the *Reliquary of Thil Dagister of Lorch*, Elbląg, 1388, Muzeum Wojska Polskiego, Warsaw).¹² With larger figural groups, the terrain was sometimes made up of several parts, each attached to one of the figures, as was the case with the *Deichsler Altarpiece* (Nuremberg, ca 1420, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg).¹³ (Fig. 4) With woodcarvings of a more intimate format, even the fact that the rear parts have been carved and finished does not necessarily mean they are not situated in an altarpiece. Thanks to their small size, it was possible for all the details of a miniature altar to be deliberately fashioned so they could be viewed, with the emphasis on the frontal view, as is the case with our woodcarvings.¹⁴

The second line of thinking with regard to the original location of the sculptures is that they were part of an altar crucifix, such as was used in the Western liturgy from the Romanesque period, as can be seen from the frequently-quoted text of Pope Innocent III (1160–1216), who around the year 1200 described the custom of placing a cross with the Crucified Christ between candles on the altar table during church services.¹⁵ Wooden crucifixes were a less expensive alternative to altar crucifixes made of metal using goldsmith's techniques (see e.g. the *Cross from the Monastery in Liebenau*, Vienna 1342–1346),¹⁶ usually silver-gilt. With reference to our woodcarvings, a very interesting comparison could be made with a wooden altar crucifix from Bruck an der Mur in Styria, today kept in collections in Graz (ca 1420, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz).¹⁷ (Fig. 5) At the tips of the cross are quatrefoils with symbols of the evangelists, and the Crucified Christ is accompanied by small figures of the Virgin Mary and John the Evangelist. The size of these woodcarvings beside the crucifix is similar to our statuettes, and the overall height of the crucifix is 126 cm. A number of typological similarities can be seen in the later altar crucifixes coming from the Salzburg region, today displayed in exhibitions in Salzburg and Admont.¹⁸ A wooden crucifix in the museum in Linz, where the statuettes of the Virgin Mary and John the Evangelist have not survived, displays the proposed type of adjustment for inserting our woodcarvings into an altar crucifix composition (ca 1425, Oberösterreichische Landesmuseum, Linz).¹⁹

Iconographic sources also document the practice of placing the statuettes of the Virgin Mary and John the

v oltářní skříní lze předpokládat, že pohyblivá křídla oltáře byla malovaná, jak je tomu například u oltářníku z Puchheimu (Štýrsko, kolem 1430, klášter redemptoristů, Puchheim), který dle tradice pochází z františkánského kláštera v Mautern ve Štýrsku, jeho současný stav je však výsledkem pozdějších zásahů.¹¹ Na oltářníku z Puchheimu jsou jednotlivé postavy skupiny pod křížem umístěny přímo na dno oltářní skříně. Pro naše řezby spíše uvažujeme řešení, při kterém byly postavy Panny Marie a Jana Evangelisty osazeny buď na samostatné soklíky nebo do podstavce, tvarově upomínajícího na pahorek Golgoty (*Relikviář Thila Dagistera z Lorchu*, Elbląg, 1388, Muzeum Wojska Polskiego, Varšava).¹² U figurálních skupin větších rozměrů mohl být terén sesazen z více částí příslušných k jednotlivým figurám, jak je tomu například u *Deichslerova oltáře* (Norimberk, kolem 1420, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk).¹³ (obr. 4) V případě řezeb komorních formátů není v rozporu s umístěním v oltářní skříní ani opracování zádových partií. Díky drobným rozměrům mohly být všechny detaily oltářníku pojednány záměrně jako pohledové s tím, že byl akcentován čelní pohled, jak je tomu u našich řezeb.¹⁴

Druhou linií úvah je osazení do oltářního kříže, užívaného v západní liturgii od doby románské, jak vyplývá i z často citovaného textu papeže Inocence III. (1160–1216), který kolem roku 1200 popsal zvyk stavět kříž s Ukřižovaným mezi svíce na oltářní menzu během bohoslužby.¹⁵ Dřevěné kříže byly méně nákladnou alternativou oltářních křížů zhotovených zlatnickými technikami z kovů (viz např. *Kříž z kláštera v Liebenau*, Vídeň, 1342–1346),¹⁶ nejčastěji zlaceného stříbra. V odkaze na naše řezby se nabízí velmi zajímavé srovnání s dřevěným oltářním křížem ze štýrského Bruck an der Mur, dnes chovaném ve sbírkách ve Štýrském Hradci (kolem 1420, Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Štýrský Hradec).¹⁷ (obr. 5) Ve vrcholech kříže jsou umístěny kvadriloby se symboly evangelistů, Ukřižovaného doprovází drobné postavy Panny Marie a Jana Evangelisty. Řezby na kříži velikostně odpovídají našim soškám, celková výše kříže je 126 cm. Řadu typologických souvislostí vykazují i datačně mladší oltářní kříže salcburské provenience, dnes vystavené v expozicích v Salcburku a Admontu.¹⁸ Dřevěný kříž z muzea v Linci (kolem 1425, Oberösterreichische Landesmuseum, Linz), u něhož se sošky Panny Marie a Jana Evangelisty nedochovaly, postihuje uvažovaný typ adjustace pro osazení našich řezeb v sestavě oltářního kříže.¹⁹

Ikografické prameny dokumentují rovněž praxi, při které byly sošky Panny Marie a Jana Evangelisty stavěny přímo na oltářní menzu spolu s křížem, jako tomu je ve schematické podobě zachycené na tisku z norimberských sbírek (*Heiliger Dominicus, Neun Gebetshaltungen und neun Gebete*, jižní Německo, 1450–1470, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk).²⁰ (obr. 6) Tato možnost se pro obě naše řezby nezdá pravděpodobná, a to jak s ohledem na jejich formát, tak na existenci stop po osazení na če-



4/

The Deichsler Altarpiece, Nuremberg, ca 1420, limewood, polychromy, h. 90 cm (Virgin Mary), h. 87 cm (Crucified Christ), h. 90 cm (St John the Evangelist), Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. nos. Pl. O 221–223. Photo: © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, photo: D. Messberger

Deichslerův oltář, Norimberk, kolem 1420, lipové dřevo, polychromie, v. 90 cm (Panna Marie), v. 87 cm (Ukřižovaný), v. 90 cm (sv. Jan Evangelista), Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. Pl. O 221–223. Foto: © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, foto: D. Messberger

Evangelist directly on the altar table along with a cross, as depicted schematically in prints from the Nuremberg collections (Heiliger Dominicus, *Neun Gebetshaltungen und neun Gebete*, southern Germany, 1450–1470, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg).²⁰ (Fig. 6) This possibility does not seem very likely for our two statues, both because of their format and because of the existence of traces of the insertion of pegs. In terms of the way our statues were fixed, we consider it likely that they were installed on a pedestal, either in the form of a stylised hill, as was the case with the *Deichsler Altarpiece* mentioned above, or in the form of adjustment used for the exceptional small-format woodcarving attributed to Claus Sluter in the collections of the Rijksmuseum in Amsterdam (*The Crucifixion*, ca 1390–1410).²¹

In the case of woodcarvings which are part of the composition of an altar crucifix, it can be assumed there would be a need to simplify the sculptural shape for this purpose, and also perhaps a typological connection with the goldsmith work. With figures executed in relief, this would result in a specific degree of stylisation contingent on the technological aspects of their production. This tendency is clearly evident with the assisting figures of the *Altar Crucifix from Bruck an der Mur*.²² In comparison with them, both our woodcarvings have a broader base, the mass of which would correspond much better to adjustment on a plinth or “pedestal” in the form of a small hill representing the place of the skull, Golgotha. In cases where statuettes were part of a small altarpiece or installed together with a crucifix placed on an altar table, the specification was closer to that of ordinary sculptural realisations.

pech. Pro osazení soch uvažujeme typ adjustace na sokl, a to jak v podobě stylizovaného pahorku, obdobně jako tomu je na výše zmíněném *Deichslerově oltáři*, nebo ve formě adjustace užitě na mimořádné řezbě drobného formátu atribuované Clausi Sluterovi ze sbírek amsterdamského Rijksmuseum (*Ukřižování*, kolem 1390–1410).²¹

Ve variantě osazení řezb v sestavě oltářního kříže lze předpokládat požadavek na zjednodušení sochařského tvaru pro daný účel, stejně jako možnou typologickou vazbu na zlatnické práce, které u plasticky provedených postav přinášejí specifickou míru stylizace, podmíněnou i technologickými aspekty jejich výroby. Zřetelně patrná je tato tendence u asistenčních postav na *Oltářním kříži z Bruck an der Mur*.²² V porovnání s nimi mají obě naše řezby širokou bázi, která hmotově podstatně lépe odpovídá adjustaci na soklu či „podstavci“ v podobě pahorku odkazující na horu lebek, Golgotu. Pro variantu umístění sošek ve skříni oltářníku či jejich adjustaci spolu s křížem stavěným na oltářní menzu bylo zadání bližší běžným sochařským realizacím.

Panna Marie stála pod křížem po pravici Krista, sv. Jan Evangelista po jeho levici. Jan se obrací pohledem směrem k Ukřižovanému, na znamení bolu a zármutku složil paži na hrudi, gesto druhé paže náleželo dnes ztracenému Janově atributu – knize. Knihu pozvedá bez přímého dotyku, paže je zahalena pláštěm. Panna Marie ladným pohybem pravé paže přizvedává cíp pláště. (obr. 7) Gesto nápadně upomíná na pozvedání roušky k líci na znamení bolu (stírání slz), stejně jako na symbolické



5/

Altar Crucifix, Styria, ca 1420, beechwood (cross), poplar wood (figures), polychromy, h. 126 cm, Graz, Universalmuseum Joanneum, inv. no. P 26. Photo: © Universalmuseum Joanneum GmbH, Alte Galerie

Oltářní kříž, Štýrsko, kolem 1420, bukové dřevo (kříž), topolové dřevo (figury), polychromie, v. 126 cm, Štýrský Hradec, Universalmuseum Joanneum, inv. č. P 26. Foto: © Universalmuseum Joanneum GmbH, Alte Galerie

The Virgin Mary stood beneath the cross to the right of Christ, and St John the Evangelist to his left. John turns his gaze towards the Crucified Christ. In a sign of grief and sorrow, he folds his arm across his breast. The gesture of his other arm relates to his attribute of a book, which has now been lost. He lifts up the book without touching it directly; his arm is covered by his mantle. With a graceful movement of her right arm, the Virgin Mary lifts up the tip of her mantle. (Fig. 7) This gesture is strikingly reminiscent of that of lifting up a veil to her face in a sign of grief (wiping away tears), and also of the symbolic significance of lifting up a veil stained with Christ's blood (Mary's participation in the history of salvation), which during the Luxembourg era was a conspicuous feature of Bohemian artworks, a reference to the veneration of the relic of the veil acquired by Emperor Charles IV (*peplum cruentatum*).²³ Changes in the iconographic tradition of gestures in Passion scenes were codified during the period of the Beautiful Style by the theme of the Pietà, and an important role in this process was played by the Prague sculptors' lodge.²⁴ The gesture of lifting up a veil is a common motif in many Beautiful Style Pietàs (e.g. the *St Columba Pietà* in

významy pozvedání roušky potřísněné Kristovou krví (Mariina spoluúčast na historii spásy), které se v době lucemburské stalo nepřehlédnutelným rysem bohemikálních děl v odkaze na uctívání relikvie roušky získané císařem Karlem IV. (*peplum cruentatum*).²³ Aktualizaci ikonografické tradice gestiky pašijových scén kodifikovalo v době krásného slohu téma piety, zásadní roli v tomto procesu sehrálo pražské hutní sochařství.²⁴ Gesto pozvedání roušky náleží k motivickému aparátu řady krásnoslohých piet (viz např. *Pieta ze sv. Kolumby v Kolíně nad Rýnem*, *Pieta z kostela Nejsvětější Panny Marie na písku ve Vratislavi*, *Pieta z Ermitáže*, *Pieta z Admontu II*, *Pieta z Velke Nedelje*) a bylo aktuální i v druhém desetiletí, v pozdní fázi slohu.²⁵ Přetrvávalo také v řezbářské tradici následovníků parléřovského hutního sochařství, jak lze doložit příkladem pražské dílny Mistra Týnské kalvárie a jeho slezských následovníků.²⁶ Jednu z nejbližších formálních analogií k naší řezbě představuje v tomto okruhu Panna Marie z *Ukřižování v kostele Božího Těla ve Vratislavi* (Vratislav, kolem 1420).²⁷ Další blízkou paralelu nabízí Panna Marie z *Ukřižování z kostela sv. Štěpána*



6/

Heiliger Dominicus, Neun Gebetshaltungen und neun Gebete (detail), southern Germany, ca 1450–1470, single-page print, coloured woodcut, 38.6 × 45.1 cm, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. no. H 64. Photo: © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, photo: D. Messberger

Sv. Dominik, Neun Gebetshaltungen und neun Gebete (detail), jižní Německo, kolem 1450–1470, jednolist, kolorovaný dřvořez, 38,6 × 45,1 cm, Norimberk, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. H 64. Foto: © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Leihgabe Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen, foto: D. Messberger

Cologne, the *Pietà in the Church of the Most Holy Virgin Mary on the Sand in Wrocław*, the *Hermitage Pietà*, the *Admont II Pietà*, and the *Velika Nedelja Pietà*), and was still frequently found in the second decade of the fifteenth century, in the later phase of the Beautiful Style.²⁵ It also persisted in the woodcarving tradition of the followers of the Parler sculptors' lodge, as can be seen from the example of the Prague workshop of the Master of the Týn Calvary and his followers in Silesia.²⁶ One of the closest formal analogies to our woodcarving from this circle is the Virgin Mary in the *Crucifixion in the Corpus Christi Church in Wrocław* (Wrocław, ca 1420).²⁷ Another close parallel can be found in the Virgin Mary in the *Crucifixion in St Stephen's Cathedral in Vienna* (ca 1420–1425, Dom Museum Wien, Vienna).²⁸ With our woodcarving, however, it is not a veil that is raised with this characteristic gesture, but the tip of the mantle. In terms of content, therefore, its relationship to the examples we have just mentioned is not so close, as is also the case with the Virgin Mary in the *Altar Crucifix from Bruck an der Mur* or the Virgin Mary from the *Crucifixion in the Kieslinger collection* (Vienna, ca 1410).²⁹

The gesture of Mary's left hand comes from the iconographic tradition of depicting the figures in the group beneath the cross, in which the Virgin Mary faints, overwhelmed by sorrow. In this tradition, the Virgin Mary, her arms hanging limply, is supported by a group of women or by John the Evangelist, the disciple whom Jesus loved, to whose care Mary was entrusted by Christ on the cross (John 19:26–27). Part of Mary's left hand has been broken off, but the remaining fragment indicates that the direction of movement of the slightly upturned hand corresponds to the many variations of the rendering of this scene.³⁰ The motif of the limply hanging arms occurs in three-figure groups of *The Crucifixion* occasionally, as evidenced by contemporary examples of compositions of *The Crucifixion* in manuscript illuminations (*The Crucifixion*, Austria, middle third of the fifteenth century, Pierpont, Morgan library, New York)³¹ or in devotional prints.³²

ve Vídní (Vídeň, kolem 1420–1425, Dom Museum Wien, Vídeň).²⁸ Na naší řezbě však není v charakteristickém gestu pozvedána rouška, ale cíp pláště. Tím se tento motiv obsahově vzdaluje od vztahu k výše uvedeným příkladům, obdobně jako je tomu u Panny Marie z *Oltářního kříže z Bruck an der Mur*, či Panny Marie z *Ukřižování z Kieslingerovy sbírky* (Vídeň, kolem 1410).²⁹

Pohyb Mariiny levice vychází z ikonografické tradice zobrazení postav skupiny pod křížem, v níž zármutkem ochromená Panna Marie umdlévá. Panu Marii s pažemi bezvládně svěšenými podpírá skupina žen, či Jan Evangelista, Miláček Páně, jehož ochraně byla Kristem na kříži Marie svěřena (Jan 19, 26–27). Část levé Mariiny ruky je odlomena, ale dochovaný fragment naznačuje, že směr pohybu mírně vytočené ruky odpovídá četným variacím ztvárnění této scény.³⁰ S motivem bezvládně svěšených paží se u třífigurových skupin *Ukřižování* setkáváme ojediněle, jak lze doložit i na dobových příkladech kompozic *Ukřižování* v knižním malířství (*Ukřižování*, Rakousko, 2. třetina 15. století, Pierpont Morgan Library, New York)³¹ či na devočních grafikách.³² Koncept gestiky užitý na naší řezbě je u třífigurových *Ukřižování* z období pozdního krásného slohu obdobně raritní a ve středoevropském prostoru nepatří mezi často užívané ani v případě kompozic vícefigurových.³³ Širší motivickou škálu poskytují srovnání s malířskými a sochařskými díly západoevropské provenience, inspirativní jsou v tomto ohledu početnější konvoluty, jak je tomu v případě alabastrů Mistra z Rimini a jeho okruhu, spojovaného s jižním Nizozemím či severní Francií.³⁴

Studujeme-li obě řezby ze všech úhlů, je nápadných několik znaků. Bohatá modelace je výrazně utvářena pro čelní a boční pohledy, objem je budován od široké základny směrem vzhůru. Tento dojem ještě umocňuje robustnější proporce obou postav. Zcela v duchu krásnoslohé estetiky je ladnost esovitého prohnutí postavy Jana Evangelisty i líbeznost Mariiny



71

The Virgin Mary and St John the Evangelist from The Crucifixion (detail)

Panna Marie a sv. Jan Evangelista z Ukřižování (detail)

The concept of the gestures used in our woodcarving is rarely found in three-figure *Crucifixions* in the late period of the Beautiful Style, and it was not often used in the Central European region even in multi-figure compositions.³³ A broader range of motifs is provided by comparisons with paintings and sculptural works from Western Europe. Inspiring in this regard are more numerous groups, as is the case with the alabasters of the Master of Rimini and his circle, associated with the southern Netherlands or northern France.³⁴

If we study the two woodcarvings from all angles, several features stand out. The lavish modelling is distinctly formed for viewing from the front and the sides, and the bulk is built upwards from a broad base. This impression is further augmented by the sturdy proportions of the two figures. Fully in keeping with the spirit of Beautiful Style aesthetics is the graceful S-shaped curve of the figure of John the Evangelist and the sweetness of Mary's youthful face, which does not display any signs of grief, as is also the case with the face of St John. While the scheme of movement of St John the Evangelist is clearly determined by accentuating one engaged and one free leg (indicated by the motif of radiating folds around the knee), the direction in which the Virgin Mary's head is inclined does not correspond to the established scheme of an S-shaped curve of the silhouette. This feature is supported by the non-traditional orientation of the folds running from Mary's right forearm. The Virgin Mary is wearing a mantle that is not fastened and is drawn across her veil on the top of her head like a hood. The modelling of the upper part of the mantle is created by turning back the material on the crown of the head and hitching it up at the nape of the neck. From Mary's left shoulder the mantle falls down freely, and on the right shoulder it is covered by the cascading veil. Mary's right forearm is raised high, and her mantle is draped over it in a non-traditional way, forming a dynamic composition of bowl-shaped

mladistvé tváře, která neodráží žádné známky žalu, obdobně jako tvář sv. Jana Evangelisty. Zatímco pohybové schéma sv. Jana Evangelisty je jednoznačně určeno akcentováním stojné a volné nohy, naznačených motivem paprscitých záhybů v partiích kolena, směr náklonu hlavy Panny Marie neodpovídá zavedenému schématu esovitého prohnutí siluety. Tento rys podporuje i netradiční orientace mísovitých záhybů běžících od Mariina pravého předloktí. Panna Marie je oděna do neseprnutého pláště vytáženého na temeno hlavy přes roušku na způsob kapuce. Modelace pláště je v horní části utvářena ohybem látky na temeni a podkasáním v týlu. Z levého Mariina ramene plášť spadá volně dolů, na pravém rameni je kryt kaskádou roušky. Na vysoce posazeném předloktí Mariiny pravice je plášť netradičně přetažen a utváří dynamickou kompozici mísovitých záhybů vedených od ramene k hřbetu ruky, ve které Marie pozdvihuje cíp pláště uspořádaného do kaskády tubicových záhybů. Motivicky je toto řešení blízké draperiovému schématu, jehož předobrazem byly *Madona toruňská* (1390–1400, kostel sv. Janů v Toruni, od druhé světové války nezvěstná) a *Madona vratislavská* (kolem 1390–1395, Muzeum Narodowe, Varšava),³⁵ s *Vratislavskou madonou* se v základních rysech shoduje i řešení Mariina spodního šatu. (obr. 8) Ozvuk motivického aparátu krásnoslohyých madon je možné sledovat i v náznaku skladebného systému záhybů šatu v zádočných partiích řezby Panny Marie. Záhyby při soklu utvářejí nedokončený tvar písmene „u“, prapůvod tohoto tvaru mohl být u osově převrácených skladů užitých například u *Madony vratislavské* a derivátů *Madony toruňské* (*Madona z Bonnu*, Toruň (?), kolem 1395, LVR-LandesMuseum Bonn, Bonn), v mladší vrstvě je toto schéma užito například u některých variant *Madony krumlovské* (viz např. *Madona z Hallstatu*, Salcburk, kolem 1400, Národní galerie v Praze,



8/
The Virgin Mary from The Crucifixion (detail)

Panna Marie z Ukřižování (detail)



9/
St John the Evangelist from The Crucifixion (detail)

Sv. Jan Evangelista z Ukřižování (detail)

folds leading from the shoulder to the back of the hand, in which Mary lifts up the tip of her mantle, arranged in a cascade of tube-shaped folds. These motifs are similar to the drapery scheme whose prototypes were the *Toruń Madonna* (1390–1400, Church of St John the Baptist and St John the Evangelist in Toruń, missing since World War II) and the *Wrocław Madonna* (ca 1390–1395, Muzeum Narodowe, Warsaw).³⁵ The arrangement of Mary's under-robe also corresponds with the *Wrocław Madonna* in its basic features. (Fig. 8) The echo of the motifs used in Beautiful Style Madonnas can be observed in the indication of a system for the folds in the robe on the rear side of the woodcarving of the Virgin Mary. The folds near the plinth form an incomplete U-shape, and the origin of the shape can perhaps be traced right back to the folds with inverted axes used, for example, with the *Wrocław Madonna* and derivatives of the *Toruń Madonna* (the *Bonn Madonna*, Toruń (?), ca 1395, LVR-LandesMuseum Bonn, Bonn). In a later phase, the scheme was also used, for example, in several variants of the *Krumlov Madonna* (e.g. the *Halstatt Madonna*, Salzburg, ca 1400, National Gallery in Prague, Prague).³⁶ The hem of the veil, which hangs in a graceful curve across the breast below a hem modelled in a cascade of folds, is reminiscent of the motifs used in the Prague Beautiful Style Pietàs (e.g. the *Pietà in Baden near Vienna*, the *Bern Pietà*, or the *Jihlava Pietà*),³⁷ which were exported to Europe as luxury goods³⁸ and modified into different variants by local workshops. The treatment of the robe of John the Evangelist is more precise in its use of the formal Beautiful Style devices. We can already find prototypes of the drapery scheme in the main phase of the Beautiful Style. Evidence that the woodcarving may

Praha).³⁶ Cíp roušky, který se v ladné křivce na hrudi podtáčí pod volný cíp modelovaný kaskádou záhybů, upomíná na motivický aparát pražských krásnoslohých piet (viz např. *Pieta z Baden u Vídně*, *Pieta z Bernu*, *Pieta z Jihlavy*)³⁷ exportovaných do Evropy jako luxusní zboží³⁸ a variováných místními dílnami. Traktování šatu Jana Evangelisty je v užívání formálního krásnoslohého aparátu přesnější, pro draperiové schéma nacházíme předobrazy již ve vrcholné fázi krásného slohu, pro pozdní fázi slohu svědčí forma modelace mísovitých záhybů, zmnožení draperiových motivů i podoba cípu pláště nad volnou nohou (obdobně např. *Madona z Judenburgu*, Vídeň, kolem 1415 /?/, kostel sv. Mikuláše, Judenburg),³⁹ který nejspíše vznikl transformací původně horizontálního lemu pláště.⁴⁰ (obr. 9) Obdobnou starší genezi má i výrazný vertikální záhyb pod cípem pláště, dnes zčásti odlomený. Hlava Jana Evangelisty je mírně zakloněna, pohled směřuje vzhůru ke Kristu na kříži, osobité rysy nese Janův obličej hranatých tvarů. Kadeře světce jsou zběžně řezané, prameny mírně vlnitých vlasů se při okrajích podtáčí do zavíjených loken, na čele je modelována jedna krátká kadeř. Blízké analogie nabízejí kresby *Ambraského náčrtníku* (Praha, kolem 1410, doplněno ve Vídni, kolem 1430, Kunsthistorisches Museum Wien, Vídeň)⁴¹ či výše zmíněné řezby pražské dílny Mistra Týnské kalvárie (*Sv. Jan Evangelista*, Týnská kalvárie, Praha, kolem 1410, kostel Panny Marie před Týnem, Praha),⁴² stejně jako některé vídeňské práce z dvacátých let 15. století (*Ukřižování ze sv. Štěpána ve Vídni*, Vídeň, kolem 1420–1425, Dom Museum Wien, Vídeň).⁴³

have come from the later phase of the Beautiful Style can be found in the modelling of the bowl-shaped folds, the multiplication of the drapery motifs, and the appearance of the tip of the mantle above the free leg (similar is, e.g., the *Judenburg Madonna*, Vienna, ca 1415 (?), Church of St Nicholas, Judenburg),³⁹ which probably came about through a transformation of the originally horizontal hem of the mantle.⁴⁰ (Fig. 9). The prominent vertical fold below the tip of the mantle, today partly broken off, has a similar earlier genesis. The head of John the Evangelist is tilted slightly backwards, with his gaze directed upwards towards Christ on the cross, and his face has distinctive angular features. The locks of the saint's hair are carved perfunctorily, with the slightly wavy roots curling into ringlets at the ends. A single short lock is modelled on the forehead. Close analogies can also be found in the drawings in the *Ambros Sketchbook* (Prague, ca 1410, additions in Vienna, ca 1430, Kunsthistorisches Museum Wien, Vienna),⁴¹ in the woodcarvings by the Prague workshop of the Master of the Týn Calvary mentioned above (*St John the Evangelist*, Týn Calvary, Prague, ca 1410, Church of Our Lady Before Týn, Prague),⁴² and in some Viennese works from the 1420s (*The Crucifixion in St Stephen's Cathedral in Vienna*, Vienna, ca 1420–1425, Dom Museum Wien, Vienna).⁴³

Dating and attribution

At the time the two woodcarvings were purchased for the Gallery collections, it was already thought that they should be dated to the late phase of the Beautiful Style and had a South German or Austrian provenance.⁴⁴ The Bohemian features of the works do not exclude such a provenance, because the Beautiful Style from the Czech lands had a widespread reception in other Central European regions, including both direct imports and the mobility of artists and the use of workshop models and pattern books.⁴⁵ We believe that analogies or the stylistic nature of the woodcarvings and their functional context can be found in the early part of the fifteenth century in the artwork production of that part of the Alpine regions⁴⁶ dominated by the cultural and political influence, not only of Vienna, but also of the Archbishopric of Salzburg, the metropolis of a church state whose possessions around the year 1400 extended over Bavaria, Tyrol, Carinthia, Carniola, and Lower Austria.⁴⁷ The reception of the development of the Beautiful Style in Bohemia took place in the Salzburg region in a specific way;⁴⁸ the sculptural output there in the early part of the fifteenth century, the common factor in which was the majority use of artificial stone, had a distinctive character and an exceptional variety of motifs.⁴⁹ Apart from the types of the *Plzeň Madonna* and the *Krumlov Madonna*, from which were derived the *Hallstatt Madonna* and the *Bad Aussee Madonna* in Styria, the reception took place very early in the Salzburg region of the type of the *Wrocław Madonna*,⁵⁰ which is linked with our woodcarvings by several features of the system of folds of the mantle and under-robe of the Virgin Mary. Our Virgin Mary resembles the Salzburg cast-stone Madonnas in her sweetness and grace and in the facial type, and also shares with them a certain robustness of

Datace a atribuce

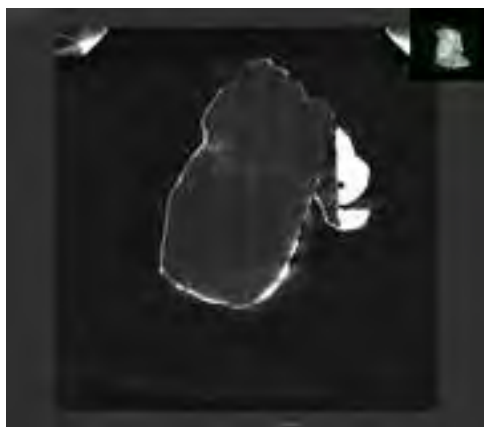
Již při nákupu obou řezeb do galerijních sbírek byla uvažována jejich datace do pozdní fáze krásného slohu a jihoněmecká či rakouská provenience,⁴⁴ z které lze dovodit jisté bohemikální rysy, které jsou podmíněny širokou recepcí krásného slohu z českých zemí, zahrnující jak přímé importy, tak mobilitu tvůrců i užívání dílenských předloh a vzorníků.⁴⁵ Domníváme se, že pro stylový charakter řezeb i jejich funkční kontext lze najít v první čtvrtině 15. století analogie v památkovém fondu té části alpských regionů,⁴⁶ kde dominoval kulturním a polickým vlivem vedle Vídně arcibiskupský Salcburk, metropole církevního státu, jehož majetky zasahovaly kolem roku 1400 do Bavorska, Tyrol, Korutan, Kraňska, Štýrska a dolních Rakous.⁴⁷ V Salcbursku byl specifickým způsobem recipován vývoj krásného slohu v Čechách,⁴⁸ zdejší sochařská produkce, jejímž pojičkem bylo většinové užití umělého kamene, měla v první čtvrtině 15. století osobitý charakter a mimořádnou motivickou různorodost.⁴⁹ Kromě typu *Madony plzeňské* a *Madony krumlovské*, z něhož jsou odvozeny *Madona z Hallstattu* a *madona ze štýrského Bad Aussee*, byl v Salcbursku velmi záhy recipován také typ *Madony vratislavské*,⁵⁰ se kterým naše řezby pojí část prvků záhybového systému pláště a spodního šatu Panny Marie. Salcburským madonám z litého kamene je Panna Marie pod křížem blízká líbeznou grácií a obličejovým typem, zároveň s nimi sdílí jistou robustnost figurálního typu (viz např. *Salcburská madona z Norimberku*, kolem 1420, Germanisches Nationalmuseum, Norimberk),⁵¹ salcburský fond nabízí komparaci i s řezbou ve dřevě malých formátů (*Madona*, Salcburk, kolem 1400–1410).⁵² Souvztažnosti v okruhu salcburských madon nacházíme u motivu zavinutí cípu roušky (*Madona Colliho*, Salcburk, počátek 15. století, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt nad Mohanem),⁵³ ten však můžeme dovodit i z formálního aparátu krásnoslohových piet, jak bylo popsáno výše. Oproti tomu drobná soška *Sv. Jeronýma* z litého kamene z kláštera benediktinek v Nonnbergu (Salcburk, kolem 1410, Opatství benediktinek Nonnberg, Salcburk)⁵⁴ přináší pro řezbu Panny Marie zajímavé srovnání řešení modelačních principů draperie s mělkými mísovíťmi záhyby s ostrým břitem ve vrcholcích modelace a prostorové niky vytvořené pohybem paží napínajících světcův plášť. V salcburském fondu však nenacházíme přesvědčivé analogie pro charakter řezby sv. Jana Evangelisty, ty lze spíše sledovat v regionu s těsnými vazbami na Salcburk, kterým bylo území historického Štýrska, zahrnující část dnešního Slovinska.⁵⁵ Salcburské importy (viz např. *Madona z Bad Aussee*, kolem 1405, *Madona z Gaalu*, kolem 1425)⁵⁶ či práce salcbursky školených mistrů se zde prolínají s prací mistrů přicházejících z Vídně a českých zemí, včetně mistrů vázaných na parléřovské hutní sochařství.⁵⁷ Štýrsko náleželo spolu s Korutany a Kraňskem pod vládu leopoldovské větve Habsburků. V době vlády Arnošta Habsburského, zv. Železného (1406–1424), byla sochařská produkce spoje-

figural type (see e.g. the *Salzburg Madonna from Nuremberg*, ca 1420, Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg).⁵¹ A comparison can also be found in the Salzburg region production with a small-format woodcarving (*Madonna*, Salzburg, ca 1400–1410).⁵² A correlation with the motif of the coils of the hem of the veil also exists among the Salzburg Madonnas (*Colli Madonna*, Salzburg, early fifteenth century, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main),⁵³ although this can also be derived from the formal system of the Beautiful Style Pietà, as was described above. By contrast, a small cast-stone statue of *St Jerome* from the Benedictine convent in Nonnberg (Salzburg, ca 1410, Nonnberg Benedictine Abbey, Salzburg)⁵⁴ presents an interesting comparison with the woodcarving of the Virgin Mary in the modelling principles of the drapery, with shallow bowl-shaped folds with sharp edges at the peaks of the modelling, and relief niches created by the movement of the arm pulling on the saint's mantle. Among Salzburg artefacts we do not find any convincing analogies similar in character to the woodcarving of St John the Evangelist; they can, however, be seen in a region with close links to Salzburg, the territory of historical Styria, part of which is today in Slovenia.⁵⁵ In Styria imports from Salzburg (such as the *Bad Aussee Madonna*, ca 1405, or the *Gall Madonna*, ca 1425)⁵⁶ or works by artists trained in Salzburg can be found alongside works by artists coming from Vienna and Bohemia, including artists with links to the Parler sculptors' lodge.⁵⁷ Styria, together with Carinthia and Carniola, was ruled by the Leopoldine branch of the Habsburgs. During the reign of Ernest "the Iron" (1406–1424), sculptural output was associated in particular with the Master of Großlobming and Hans of Judenburg.⁵⁸ Our woodcarvings, however, are closer to a different position, represented by the woodcarving work of the Master of the Scheifling Pietà, who was commissioned to produce important works for monasteries in Seckau and St Lambrecht (the Master of the Scheifling Pietà, *St Augustine in Seckau Cathedral*, ca 1420, Staatliche Museen Berlin, Berlin).⁵⁹ Earlier research regarded this as folk art,⁶⁰ but in fact it is an original interpretation of the Beautiful Style in its later phase, characterised by dramatic expression, spatial dynamics, liveliness, and specific shifts in the established canon. The woodcarvings of the group beneath the cross are rooted in the Mannerist tendency within the Beautiful Style, and lack the exalted nature of the *Scheifling Pietà* (ca 1420–1430, collection of St Lambrecht Monastery) or the *Obdach Pietà* (ca 1420–1430, hospital church, Obdach);⁶¹ nevertheless, surprising correlations are evident in the way the drapery is modelled. Our two woodcarvings share with the oeuvre attributed to the Master of the Scheifling Pietà the dynamics of "liquid lines" of drapery, a free approach to the Beautiful Style conventions, and building up the bulk from a broad base. These indications do not allow us to definitely attribute our woodcarvings to the same workshop, but they enable us to consider (and to specify through further research) the possibility that the woodcarvings may have originated in the Styrian region, where, in local centres such as Murau, Judenburg or St Lambrecht,

na zejména s Mistrem z Grosslobmingu a Hansem z Judenburgu.⁵⁸ Naše řezby však mají blíže k odlišné poloze, prezentované řezbářskými pracemi Mistra Piety ze Scheiflingu, spojeného s význačnými objednávkami klášterů v Seckau a St. Lambrechtu (Mistr Piety z Scheiflingu, Štýrsko, *Sv. Augustin z dómu v Seckau*, kolem 1420, Staatliche Museen Berlin, Berlín).⁵⁹ Starším bádáním byla nahlížena jako zlidovělá,⁶⁰ jde však o svébytnou interpretaci krásnoslohného aparátu v pozdní fázi slohu, vyznačující se dramatizací výrazu, prostorovou dynamikou, hybností a specifickými posuny v zavedeném kánonu. Řezby skupiny pod křížem jsou svým laděním ukotvené v manýristickém proudu krásného slohu a postrádají exaltovanost *Piety z Scheiflingu* (kolem 1420–1430, sbírky kláštera v St. Lambrechtu) či *Piety z Obdachu* (kolem 1420–1430, špitální kostel, Obdach),⁶¹ překvapivé souvztažnosti jsou však patrné ve způsobu modelace draperie. Se souborem připisáným Mistru Piety ze Scheiflingu obě řezby sdílejí dynamiku „tekutých linií“ draperie, volné zacházení s krásnoslohným aparátem i budování objemu od široké báze. Uvedené znaky nedovolují řezby připsat jednoznačně téže dílně, umožňují však promýšlet a dalším bádáním konkretizovat vazby na možný původ řezeb v oblasti Štýrska, které v lokálních centrech, jakými byly Murau, Judenburg či St. Lambrecht, poskytovalo dílenské zázemí a objednatelský kontext.⁶² Navrhujeme tedy naše řezby atribuovat jako rakouské, nejspíše štýrské, práce a datovat je do doby kolem roku 1420.

Dokumentace stavu

Sošky Panny Marie a sv. Jana Evangelisty byly po zakoupení Národní galerií restaurovány v restaurátorském ateliéru Národní galerie v Praze.⁶³ Nedílnou součástí prací byla dokumentace a následný průzkum obou řezeb. Nejdříve byl dokumentován stávající stav, zjišťována míra druhotných zásahů a poškození a následně stanoven další postup. Soška Panny Marie vykazovala menší rozsah defektů než řezba sv. Jana Evangelisty. Na řezbě Panny Marie chyběla část modelace soklu, odlomena byla část levé paže s prsty, dílčí ztráty jsou patrné i na Mariině čele, kde chybí část záhybů roušky. Toto poškození je staršího data, byly na něm zřetelně patrné stopy opakovaných oprav (tmely, přemalby). Řezba sv. Jana Evangelisty má v přední části poškozenou partii soklu a související část draperie a chodidla, ztracen je atribut – kniha v Janově pravici, překrytá cípem pláště. Ve vlasech byly nevhodně domodelovány chybějící kadeře z hnědě zabarveného tmelu. **(obr. 10)** V hmotě tmelu byla potvrzena indanthronová modř (PB 60),⁶⁴ síran barnatý, hlinitokřemičitany a vlákna. Doplnky a tmely byly potvrzeny následným průzkumem, stejně jako rozsah přemaleb a retuší polychromie, který byl upřesněn na snímcích v UV luminiscenci a IR reflektografii.⁶⁵ **(obr. 11)**



10/
Micro-CT image of the woodcarving of St John the Evangelist, horizontal section of the head with putty visible. Photo: Institute of Theoretical and Applied Mechanics, Czech Academy of Sciences

Snímek z micro CT řezby sv. Jana Evangelisty, vodorovný řez v oblasti hlavy s viditelným tmelem. Foto: Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR



11/
Detail of the woodcarving of St John the Evangelist before restoration, image in visible light and UV luminescence; detail of the woodcarving of the Virgin Mary before restoration, image in visible light and UV luminescence. Photo: Markéta Pavlíková

Detail řezby sv. Jana Evangelisty před restaurováním, snímek ve viditelném světle a UV luminescence; detail řezby Panny Marie před restaurováním, snímek ve viditelném světle a UV luminescence. Foto: Markéta Pavlíková

the necessary background in terms of workshops and patrons existed.⁶² We therefore propose to attribute our woodcarvings as Austrian, most probably Styrian works, and to date them to the period around 1420.

Condition documentation

After being purchased by the National Gallery, the statuettes of the Virgin Mary and St John the Evangelist were restored in the restoration workshop of the National Gallery in Prague.⁶³ An integral part of the work was the documentation and subsequent examination of the two woodcarvings. First the existing condition was documented, the extent of later modifications and damage was established, and then the subsequent procedure was decided on. The statuette of the Virgin Mary displayed fewer defects than the woodcarving of St John Evangelist. On the woodcarving of the Virgin Mary part of the modelling of the plinth was missing, part of the left arm and fingers had been broken off, and some losses were also evident on Mary's forehead, where part of the folds of her veil were missing. This damage was of an older date, and traces of repeated repairs (putty, overpainting) could clearly be seen. On the front side of the woodcarving of St John the Evangelist part of the plinth and the adjoining part of the drapery and foot are damaged, and his attribute – a book in John's right hand, which is covered by the tip of his mantle – is missing. Missing locks of his hair had later been re-modelled inappropriately using putty that had been painted brown. (Fig. 10) In the body of

Materiálové aspekty díla

Pro komplexní poznání současného stavu obou řezeb byl proveden i rozsáhlý laboratorní průzkum,⁶⁶ zahrnující neinvazivní zobrazovací techniku mikro CT.⁶⁷ Detailní snímkování celých sošek proběhlo na technickém mikro CT ve spolupráci s odborným pracovištěm Laboratoř rentgenové tomografie Ústavu teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, Centrum Telč.⁶⁸ Získané poznatky se staly základem nejen pro interpretaci technologických výtvarných postupů, ale i pro plánování restaurátorského zásahu. V aukčním katalogu bylo u obou sošek uvedeno, že jsou zhotoveny z lipového dřeva. Ale již při důkladném pozorování spodní strany obou řezeb ve viditelném světle bylo patrné, že se kresba u obou dřevin liší. Tuto skutečnost následně jednoznačně prokázal průzkum pomocí mikro CT. (obr. 12) V návaznosti na tato zjištění proto bylo v prvním kroku nutné ověřit použité dřeviny. U řezeb takto malého formátu je problematické odebrat dostatečně velký vzorek pro standardně používanou metodu optické mikroskopie, která umožňuje identifikaci dřeva na základě pozorování charakteristických morfologických znaků na připravených mikroskopických preparátech.⁶⁹ Odebrané vzorky z otvoru pro čep neměly pro přípravu preparátů dostatečnou velikost. Neupravené vzorky dřeva⁷⁰ byly nejdříve dokumentovány optickým mikroskopem v režimu 3D snímování⁷¹ a poté proběhlo jejich snímání metodou mikro CT v laboratoři Ústavu technické

the putty, the presence was confirmed of indanthrone blue (PB 60),⁶⁴ barium sulphate, aluminosilicates, and fibres. The additions and putties were confirmed by the subsequent examination, as was the extent of the overpainting and retouching of the polychromy, which was displayed in detail on photographs taken in UV luminescence and IR reflectography.⁶⁵ (Fig. 11)

The materials of the works

In order to have a comprehensive picture of the current condition of the two woodcarvings, an extensive laboratory examination was carried out,⁶⁶ including the use of non-invasive micro-CT imaging technology.⁶⁷ The detailed scanning of the whole of the statuettes took place using micro-CT technology, in cooperation with a specialist workplace, the Laboratory of X-Ray Tomography at the Telč Centre of the Institute of Theoretical and Applied Mechanics, Czech Academy of Sciences.⁶⁸ The information gained in this way was used as the basis, not only for interpreting the technological processes used by the artists, but also for planning the restoration work. In the auction catalogue it was stated that both statues were made of limewood. But from a careful observation of the bottom of both woodcarvings in visible light it was already obvious that the wood texture of the two works was different. This fact was later clearly demonstrated by the examination using micro-CT. (Fig. 12) Following on from this finding, it was therefore first of all necessary to verify the types of wood used. With woodcarvings of such a small format it is difficult to take a sufficiently large sample for the standard method of optical microscopy, which enables the wood to be identified on the basis of observing characteristic morphological features on microscopic preparations.⁶⁹ The samples taken from the opening for the peg were not large enough for the preparation of slides. Unmodified samples of wood⁷⁰ were first documented using an optical microscope in 3D scanning regime,⁷¹ and then they were scanned using the micro-CT method in the laboratory of the Institute of Experimental and Applied Physics, Czech Technical University in Prague.⁷² After this, the samples were documented with the help of an electron microscope in the secondary electrons regime in the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague.⁷³ With the samples of wood from the woodcarving of St John the Evangelist, the optical and electron microscopy already documented a reinforcement of the vessels with a spiral thickening, which is a characteristic feature of limewood (*Tilia sp.*). Then the micro-CT images clearly showed elongated multilayered medullary rays, which are also typical for lime. The use of a different kind of wood for the statuette of the Virgin Mary was evident on the micro-CT images of the entire woodcarvings and of the samples. The annual rings are not so well depicted on the cross-sectional images of the statuette of the Virgin Mary because the difference in density of the late and early wood is not so great. With the limewood used for the woodcarving of St John the Evangelist, the annual rings are easier to see on the CT images.⁷⁴ From the micro-CT images of the sample of wood from the

a experimentální fyziky ČVUT v Praze.⁷² Následně byly vzorky dokumentovány pomocí elektronového mikroskopu v režimu sekundárních elektronů v Chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze.⁷³ U řezby sv. Jana Evangelisty bylo již optickou a elektronovou mikroskopií na vzorcích dřeva dokumentováno vyztužení cév silnou šroubovicí, což je charakteristický znak lipového dřeva (*Tilia sp.*). Na snímcích mikro CT jsou pak dobře viditelné i protáhlé vícevrstvé dřevěné paprsky, které jsou také typické pro lípu. Použití odlišné dřeviny u sošky Panny Marie bylo zřetelné na snímcích z mikro CT získaných na celých soškách i na vzorcích. Letokruhy na snímcích příčného řezu sošky Panny Marie nejsou dobře vykreslené kvůli menšímu rozdílu v hustotě letního a jarního dřeva. U lipového dřeva použitého na řezbě sv. Jana Evangelisty jsou letokruhy na snímcích CT lépe viditelné.⁷⁴ Z mikro CT snímků vzorku dřeva ze sošky Panny Marie je patrné, že se jednalo o roztroušeně pórovité dřevo, cévy jsou převážně ojedinelé. Dřevěné paprsky jsou jedno- až třívrstvé. Další znaky jako perforace cév nebo přítomnost teček, respektive dvojteček nebylo možné pozorovat. Všechny výše popsané znaky ukazují na dřevo hrušně (*Pyrus sp.*) či břeku (*Sorbus torminalis*). Jejich rozlišení je možné například podle přítomnosti slabé šroubovice vyztužující cévy u břeku. Tento rys však na dostupných snímcích nebylo možné pozorovat, a proto nešlo dřevo jednoznačně určit. Lze předpokládat, že soška Panny Marie je nejspíše vytvořena z ovocného dřeva, byť pro uvažovanou provenienci v oblasti dnešního Rakouska nejde pro období krásného slohu o materiál nejběžnější. Volba druhu dřevin užívaných v daném regionu pro sochařskou práci se řídila jak regionální dostupností daného druhu dřeva, tak požadovaným formátem a účelem zhotovovaného díla.⁷⁵ Lipové dřevo je jednou z nejčastěji užívaných dřevin ve střední Evropě. Tato teze platí jak pro díla bohemikální proveniencí 14. až 16. století,⁷⁶ tak pro sousední oblasti, jak ukazují případové studie i souhrnné práce zabývající se materiálovými aspekty fondu sochařských památek okolních zemí.⁷⁷ Lípa se užívala jak pro velkoformátové řezby, tak pro realizace malých rozměrů. V souvislosti s uvažovanými hypotézami původního kontextu obou řezeb je zajímavé zjištění, že materiálová rozmanitost se týkala i produkce dřevěných oltářních křížů. Výše zmíněný kříž z Bruck an der Mur je materiálově určen jako řezba z topolového a bukového dřeva, oproti tomu oltářní kříže ze salcburského dómského muzea byly vyřezány z lípy. Je však třeba mít na zřeteli, že laboratorní určení dřev nebylo u mnoha děl doposud provedeno a údaje uváděné ve starší literatuře často vycházejí pouze z optického zkoumání.

Kromě identifikace dřeva byla realizována i radiouhlíková datace, která byla zaměřena na získání informací, zda použité dřeviny pocházejí z téže doby.⁷⁸ Datace ukázala, že dřevo sošky Panny Marie bylo skáceno přibližně mezi lety 1320–1416 s pravděpodobností 96 %, přičemž interval mezi

statuette of the Virgin Mary it was evident that this was a diffuse-porous wood, with most of the vessels being solitary. The medullary rays range from uni- to triseriate. Other characteristics such as the perforation of the vessels or the presence of pits or bordered pits could not be observed. All these signs indicate pear wood (*Pyrus sp.*) or wild service tree wood (*Sorbus torminalis*). It is possible to distinguish them, for example, by the presence of a weak spiral thickening of the vessels of the wild service tree. This feature, however, could not be observed on the images available to us, and so it was not possible to definitely determine which wood was used. It can be assumed that the statuette of the Virgin Mary is more likely to have been fashioned out of a fruit tree wood, although this was not the most common of materials in our proposed provenance in the region of what is today Austria during the era of the Beautiful Style. The choice of the wood species used for sculptural work in a given region was determined both by the regional availability of the particular type of wood and by the format and purpose of the artefact.⁷⁵ Limewood is one of the most frequently used types of wood in Central Europe. This applies both to works of Bohemian provenance from the fourteenth to the sixteenth century,⁷⁶ and for the neighbouring regions, as is shown by case studies and general surveys dealing with the materials used in works of sculpture in the surrounding countries.⁷⁷ Limewood was used for both large- and small-format woodcarvings. In connection with the proposed hypotheses about the original context of our two woodcarvings, it is interesting to note that different materials were also used in the production of wooden altar crucifixes. It has been determined that the crucifix in Bruck an der Mur mentioned above is a woodcarving made using poplar and beechwood, whereas the altar crucifixes in the Salzburg Cathedral Museum were carved out of limewood. It needs to be taken into account, however, that the laboratory identification of wood species has so far not been carried out on many works, and the details given in earlier literature are often based only on visual examination.

In addition to the identification of the type of wood, radiocarbon dating was also carried out, aimed at establishing whether the wood species used came from the same period.⁷⁸ The dating showed that the wood used for the statuette of the Virgin Mary came from a tree which was felled roughly between the years 1320–1416 with a probability of 96%, with the period 1320–1359 having a probability of 59.8% and the period 1389–1416 a probability of 35.7%. The results were similar for the limewood used for the carving of St John the Evangelist, where the radiocarbon analysis indicated the tree was felled in the period 1323–1421, with the period 1323–1355 having a probability of 43.2% and the period 1392–1421 a probability of 52.2%. (Fig. 13) If we consider the samples taken in both cases from the central opening for the peg, therefore, the statue of St John the Evangelist, on the basis of counting the additional visible annual rings⁷⁹ from the opening for the peg to the edge of the woodcarving on the micro-CT image, it is possible to add roughly a further 10 to 12 annual

1320–1359 je s pravděpodobností 59,8 % a interval mezi 1389–1416 je s pravděpodobností 35,7 %. Obdobně je to i u lipového dřeva řezby sv. Jana Evangelisty, kde radiouhlíková analýza ukázala skácení v intervalu mezi lety 1323–1421, přičemž interval mezi 1323–1355 je s pravděpodobností 43,2 % a interval mezi 1392–1421 s 52,2 %. (obr. 13) V případě, že zvážíme odběr vzorku v obou případech ve středovém otvoru pro čep, lze u sochy sv. Jana Evangelisty na základě dopočtu viditelných letokruhů⁷⁹ od otvoru po čepu ke kraji řezby na mikro CT snímku přičíst cca 10 až 12 letokruhů, respektive roků růstu navíc a dobu skácení tak posunout minimálně o tyto roky.⁸⁰ U řezby sv. Jana Evangelisty se statisticky pravděpodobnějším intervalem v rozmezí let 1392–1421 lze při dopočtu letokruhů dobu skácení dřeviny posunout o desetiletí do let 1402–1431. Tomuto intervalu odpovídá i stylový charakter řezeb, který svědčí o jejich vzniku v období pozdní fáze krásného slohu, zasahující ve středoevropském regionu do druhé a třetí dekády 15. století.

Snímky mikro CT velmi přehledně dokumentují stav obou řezeb, skryté defekty a zásahy do hmoty dřeva, stejně jako případné druhotné úpravy a novější doplňky. Na spodních okrajích obou řezeb jsou mírně kónické kruhové otvory po čepích, které považujeme za pozůstatky původního uchycení sošek ke společné bázi (terén, architektura kříže). Na snímcích podélných řezů je možné detailně studovat tvar otvorů. V případě řezby Panny Marie je viditelný nepravidelný obrys otvoru a odlomky dřeva, na řezbě Jana Evangelisty je patrný mírně kónický tvar. Snímky poskytují přesná data o velikosti otvorů v jednotlivých hladinách. Průměrem se oba otvory neshodují, pokud bychom uvažovali o užití vrtáku, nejednalo by se o shodný nástroj. Lze předpokládat, že nejdříve byl otvor dobovým nástrojem předvrtán a poté (dlátem) začištěn. U sv. Jana Evangelisty je otvor vyplněn úlomky jehličnatého dřeva (které má na snímku mikro CT viditelné výrazné střídání letokruhů), jež jsou při okrajích zřejmě drobně doplněny tmelem.⁸¹ Další otvory lze dokumentovat v zádoových partiích obou sošek, vyvrtaný otvor je zahlobubený šikmo dolů do středu hmoty řezby.⁸² Původní účel těchto otvorů není zřejmý, neboť jsou vyplněny a překryty polychromií a nezakrývají žádnou schránu ani stopy po adjustaci. (obr. 14) Průzkum na CT rovněž zachytil místa poškozené či chybějící modelace, jakými je levá paže Panny Marie, odlomky na soklu či poškozená modelace roušky na čele, stejně jako tmely nahrazující modelaci části Janových kadeří, jeho pravici s chybějícím atributem či stopy po odlomení části řezby při soklu a ve spodní partii šatu.

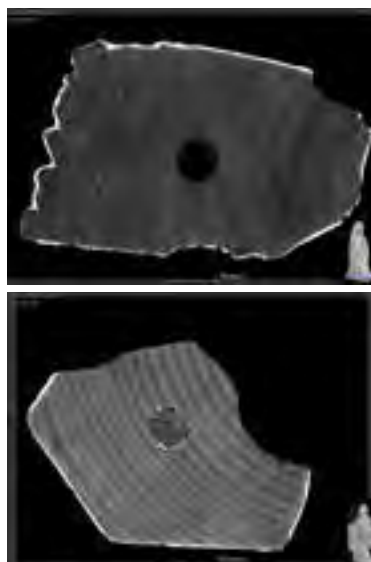
Průzkum barevných vrstev polychromie

Podrobná fotodokumentace stavu díla byla provedena ve viditelném světle a v razantním nasvícení.⁸³ V bočním světle se projevil reliéf nestejněmálně dochovaných barevných vrstev. Předchozí restaurátorský zásah totiž pracoval se staršími vrstvami se-

12/

Micro-CT image of the woodcarvings of the Virgin Mary and of St John the Evangelist, horizontal section with visibly different wood textures. Photo: Institute of Theoretical and Applied Mechanics, Czech Academy of Sciences

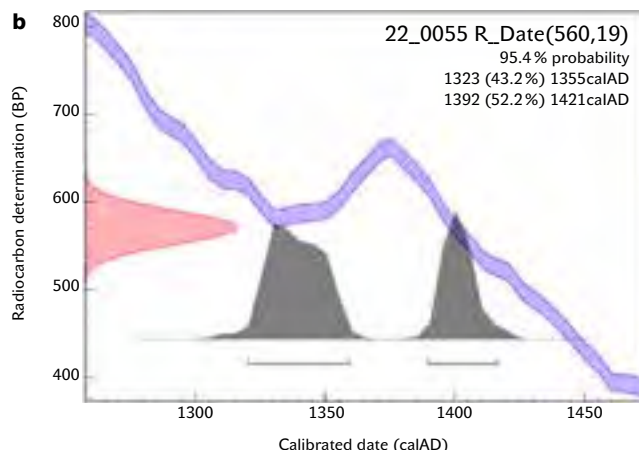
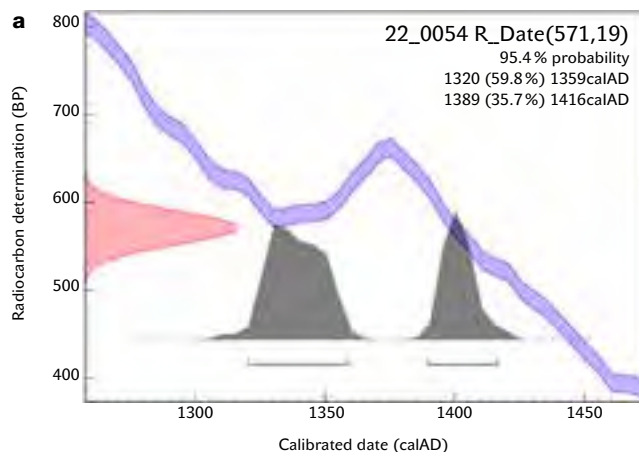
Snímek z micro CT řezby Panny Marie a sv. Jana Evangelisty, vodorovný řez s viditelně odlišnou kresbou dřeva. Foto: Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR



14/

Micro-CT image of the woodcarving of the Virgin Mary, vertical section showing opening covered by polychromy on the rear side. Photo: Institute of Theoretical and Applied Mechanics, Czech Academy of Sciences

Snímek z micro CT řezby Panny Marie, svislý řez s viditelným otvorem překrytým polychromií v partii zad. Foto: Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR



13/

Record of the radiocarbon dating results for the statues of the Virgin Mary (a) and of St John the Evangelist (b). Graphs: Ivo Světlík

Záznam výsledku datování radiouhlíkovou metodou u sochy Panny Marie (a) a sv. Jana Evangelisty (b). Grafy: Ivo Světlík

rings, in other words additional years of growth, and thus to move the time the tree was felled at least by this number of years.⁸⁰ With the addition of these annual rings, the statistically most likely period for felling the tree used for the woodcarving of St John the Evangelist can be moved by a decade from 1392–1421 to 1402–1431. This period also corresponds to the stylistic nature of the woodcarvings, which testifies to them having been made during the late phase of the Beautiful Style, which impacted the Central European region during the second and third decades of the fifteenth century.

The micro-CT images give a very clear picture of the condition of the two woodcarvings, hidden defects, and encroachments into the wood mass, and also possible later alterations and additions. On the bottom edges of both woodcarvings are slightly conical circular openings left by the insertion of pegs, which we believe to be the remains of the way the statuettes were originally fixed to a common base (a terrain or the architecture of a crucifix). On the cross-sectional images it is possible to study the shape of these openings in detail. In the

lektivně a některé z fragmentů novodobých vrstev byly ponechány. Výskyt fragmentů olovnaté běloby v původní polychromii lze nejlépe rozečíst na snímcích RTG reflektografie. Fragmentární dochování původních vrstev bylo potvrzeno i podrobným pozorováním binokulárním mikroskopem. Při snímání v UV luminiscenci se projeví partie domodelovaných částí, které zářily modře. Sytý bílý tón měly v inkarnátech fragmenty původní polychromie, přemalbová vrstva měla potlačenou luminiscenci a retuše byly zaznamenány okrovým tónem. Při pořízení IR reflektografie byla potlačena rozdílná barevnost polychromie. Celoplošně se uplatňoval zkrakelovaný bílý křídový podklad. Tmavě se zobrazily detaily očí, obočí a drobné retuše obsahující čerň.

Provedený materiálový průzkum se soustředil na identifikaci výtvarných materiálů a techniku provedení původních barevných vrstev polychromie a jejich následných oprav. V prvním kroku byl průzkum veden neinvazivně metodami optické mikro-

case of the woodcarving of the Virgin Mary, the irregular outline of the opening and fragments of wood that have broken off are visible, while on the woodcarving of John the Evangelist a slightly conical shape is evident. The images provide precise data about the size of the openings on the various levels. The diameters of the two openings are not the same; if a gimlet was used, then it was a different one in each case. It can be assumed that the opening was initially bored using a contemporary tool and then smoothed using a chisel. With St John the Evangelist, the opening has been filled in with fragments of coniferous wood, which can be seen on the micro-CT image to have a distinct alternation of the annual rings, with the addition of small amounts of putty at the edges.⁸¹ Further openings can be documented on the rear sides of both statuettes. They have been bored and countersunk diagonally downwards into the central mass of the woodcarving.⁸² The original purpose of these openings is not clear, since they have been filled in and covered over with polychromy and do not conceal any receptacle or traces of installation. (Fig. 14) The CT examination also revealed places where the modelling is damaged or missing, such as the Virgin Mary's left arm, pieces broken off on the plinth, and damaged modelling of the veil on the forehead, and also putty replacing the modelling of part of John's locks of hair, his right hand with the missing attribute, or traces of parts of the woodcarving having been broken off on the plinth and the lower part of his robe.

Examination of the coloured layers of polychromy

A detailed photodocumentation of the condition of the works was made in visible light and under raking light.⁸³ Lit from the side, the relief of the coloured layers was displayed. Not all of them had been preserved to the same extent, because the previous restoration had worked with the earlier layers selectively, and some of the fragments of the more modern layers had been left. The occurrence of fragments of lead white in the original polychromy can best be seen in the X-ray reflectography images. The fragmentary preservation of the original layers was confirmed by a detailed observation using a binocular microscope. During UV luminescence imaging, parts of the additional modelling appeared, radiating a blue colour. In the flesh tone parts, the fragments of the original polychromy had a rich white tone, the layer of overpainting had suppressed luminescence, and the retouching was characterised by an ochre tone. With IR reflectography, the differences in colour of the polychromy were suppressed. Throughout the whole of the work, a white chalk ground was used, which had been affected by craquelure. Details of the eyes and eyebrows, and minor retouching containing black pigment, appeared in dark tones.

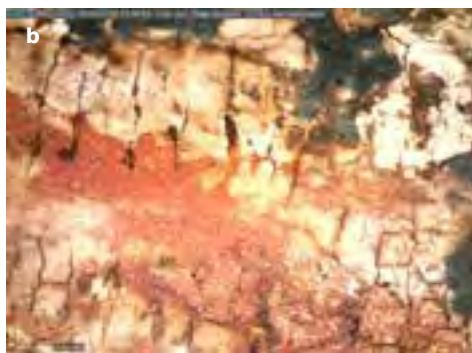
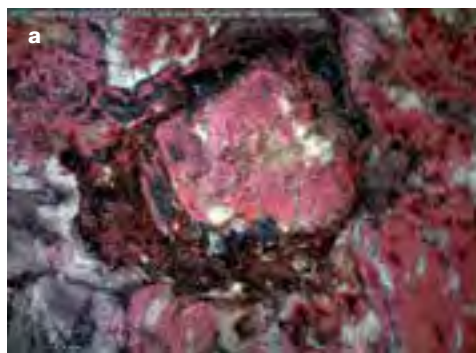
The investigation of the material used concentrated on identifying the artistic materials, the technique used in executing the original coloured layers of polychromy, and subsequent repairs to them. In the first stage, the examination applied non-invasive methods of optical microscopy using a USB microscope, with the surface being documented in visible and ultraviolet

skopie pomocí USB mikroskopu, kdy byl povrch dokumentován ve viditelném a ultrafialovém světle.⁸⁴ (obr. 15) Prvková analýza byla realizována pomocí rentgenové fluorescenční spektroskopie⁸⁵ a strukturní analýza mobilní Ramanovou spektroskopií⁸⁶ přímo z povrchu řezeb. Následně byl proveden odběr mikro vzorků, na kterých byla realizována dokumentace stratigrafie pomocí světelného mikroskopu⁸⁷ i prvková⁸⁸ a strukturní analýza materiálů⁸⁹ v jednotlivých vrstvách polychromie.

Na povrchu obou řezeb jsou rozpoznatelné jak původní, tak druhotné vrstvy polychromie, které vykazují některé společné materiálové a technologické rysy provedení (viz **tabulka 1**). Na obou soškách jsou původní bílé podklady na bázi přírodní křídly s příměsí hliníkokřemičitanů. Křídové podklady jsou typické pro výtvarná díla vzniklá v Zaalpi,⁹⁰ tedy i pro díla bohemikální provenience⁹¹ a většiny regionů německy mluvících zemí. Přírodní křídou tvoří z 90 až 99 % uhličitan vápenatý (CaCO_3), vzniklý usazením vápnitých schránek drobných mořských živočichů v mělkém moři, tzv. vápnitých nanofosilií. Analýza EDS prokázala u podkladů obou sošek v řádu jednotek procent příměs hliníku (Al), křemíku (Si), hořčíku (Mg) a ojediněle i sodík (Na) a fosfor (P). Právě toto prvkové složení je charakteristické pro příměs hliníkokřemičitanů (alumosilikátů).

Obdobnou stratigrafickou výstavbu a použití materiálů lze dokumentovat na původních i druhotných vrstvách polychromie na obou řezbách. Na řezbě Panny Marie bylo při podrobném pozorování a dokumentaci během restaurátorského průzkumu zjištěno, že je pod vícevrstevnou modrou polychromií na líci pláště dochována vrstva bílé barevnosti. Mladší vrstvy překrývají drobnou krakeláž spodních vrstev. V záhybech řezby šatu Panny Marie byly objeveny fragmenty modrých a zelených vrstev, které pocházely z různých etap přemaléb. Materiálový průzkum tato zjištění potvrdil a dále upřesnil. Bylo prokázáno, že líce pláště Panny Marie i sv. Jana Evangelisty byly původně bílé, provedené olovnatou bělobou ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$). Tato barevnost je typická pro polychromii krásných madon a piet, její funkce nebyla pouze estetická, ale spoluutvářela promyšlený teologický koncept těchto krásnoslohých děl.⁹² Barevnost jednotlivých postav skupiny pod křížem byla zpravidla koncipována v širší barevné škále, výše zmíněný *Deichslerův oltář* je svým řešením poměrně ojedinělý. Není vyloučeno, že v případě našich řezeb vzhledem k jejich formátu zvolená barevnost záměrně odkazovala na drobné sochařské práce z luxusnějšího materiálu, jakým byl tehdy velmi oblíbený alabastr.⁹³

Shodná původní barevnost i technologické provedení jako u pláště Panny Marie byly dokumentovány na plášti sv. Jana Evangelisty, a to jak na jeho líci, tak na rubu. (obr. 16, 17) V původní modré polychromii rubů byla u obou pláštů prokázána zelená lazurní podmalba na bázi mědnatých pigmentů, na které leží modrá vrstva velmi jemně zrnitého azuritu s příměsí přírodního uhličitanu vápenatého,



15/

Macro images of the polychromy of the woodcarvings of the Virgin Mary and of St John the Evangelist; a) detail of the polychromy of the peg on the rear side of the woodcarving of St John the Evangelist; b) detail of the polychromy of the Virgin Mary showing the original layer of white colouring and the original and secondary gilding; c) detail of the polychromy of the original blue layer with azurite and later overpainting. Photo: Markéta Pavlíková

Makrosnímky polychromie řezby Panny Marie a sv. Jana Evangelisty; a) detail polychromie čepu v zádočných partiích na řezbě sv. Jan Evangelisty; b) detail polychromie Panny Marie s viditelnou původní vrstvou bílé barevnosti a původním a druhotným zlacením; c) detail polychromie původní modré vrstvy s azuritem a pozdějšími přemalbami. Foto: Markéta Pavlíková



16/

Modified image of the existing polychromy, reconstruction of the original colouring. Data modification: Jáchym Svoboda

Upravený snímek stávající polychromie, rekonstrukce původní barevnosti. Úprava dat: Jáchym Svoboda

light.⁸⁴ (**Fig. 15**) An elemental analysis was carried out with the help of X-ray fluorescent spectroscopy,⁸⁵ and a structural analysis using mobile Raman spectroscopy⁸⁶ directly on the surface of the woodcarvings. Afterwards, micro-samples were taken, on which stratigraphic documentation was carried out using a light microscope⁸⁷ and an elemental⁸⁸ and structural analysis⁸⁹ of the materials in the various layers of polychromy took place.

On the surface of the two woodcarvings can be distinguished both the original and secondary layers of polychromy, which display several common features in terms of the material and technology used. (See **Table 1**). On both statuettes there are the original white grounds with a chalk basis and an admixture of aluminosilicates. Chalk grounds are typical for works of art created in the transalpine lands,⁹⁰ and thus also for those of Bohemian provenance⁹¹ and most regions of the German-speaking countries. Natural chalk consists primarily (from 90 to 99%) of calcium carbonate (CaCO_3), formed by deposits of the calcite shells of tiny marine animals in a shallow sea, known as calcareous nanofossils. An EDS analysis revealed in the grounds of both statuettes a small admixture (less than 5%) of aluminium (Al), silicon (Si), magnesium (Mg), and occasionally also sodium (Na) and phosphorus (P). This elemental composition is characteristic of an admixture of aluminosilicates.

anatasy (TiO_2) a hematitu (Fe_2O_3). (**obr. 18**) Právě hrubost částic, respektive jemnost azuritu je zásadní pro rozpoznání původních vrstev od druhotných. Na líci pláště Panny Marie byla původní barevnost bílá a na rubu modrá. Obě strany (líc i rub) byly přemalovány vrstvou modrého hrubozrnného azuritu s přírodními příměsemi – goethitem (FeOOH), uhličitánem vápenatým, anatasem a síranem barnatým (BaSO_4), a ojediněle s příměsí olovnaté běloby. (**obr. 19**) Analýza vzorku z rubu pláště Panny Marie potvrdila v podkladu přítomnost proteinů, lze uvažovat o použití kůže. V původních vrstvách polychromie rubů, zelené podmalbě a modré vrstvě, je zřejmě směs pryskyřic a lipidů. V druhotných modrých vrstvách s hrubozrnným azuritem jsou lipidy (vysychavý esterový olej).

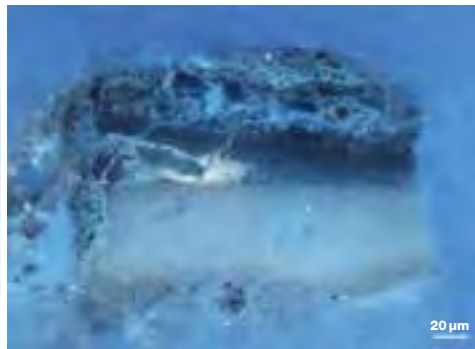
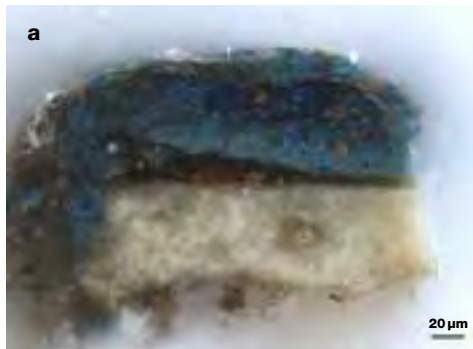
Lemy plášťů Panny Marie i sv. Jana Evangelisty byly původně zlacený na červený poliment zřejmě plátkovým zlatem. V druhé vrstvě polychromie byly zlacený na vrstvu mordantu tvořeného směsí rumělky (HgS), olovnato-cíníčitě žlutí typu I (Pb_2SnO_4), uhličitánu vápenatého a okřů. Přes zlacení na lemech přechází i modrá vrstva s hrubozrnným azuritem. Druhotná polychromie byla nanášena buď přes silnější organickou vrstvu, která je dobře pozorovatelná v ultrafialovém světle, nebo přes bílou vrstvu na bázi sádry. Obě tyto mezivrstvy měly sloužit k vyrovnání



17/ ←

Stratigraphy of samples taken from the lower (a) and upper (b) layers of the outer side of the mantle of the Virgin Mary in visible and ultraviolet light. Below the blue overpainting can be seen the white layers of the original polychromy. Photo: Radka Šefců

Stratigrafie vzorků ze spodních (a) a horních vrstev (b) ve viditelném a ultrafialovém světle z líce pláště Panny Marie. Pod modrou přemalbou jsou viditelné bílé vrstvy původní polychromie. Foto: Radka Šefců



18/ ←

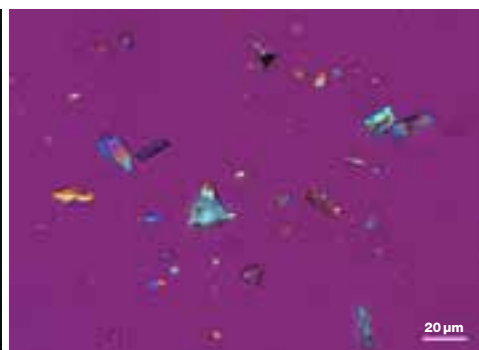
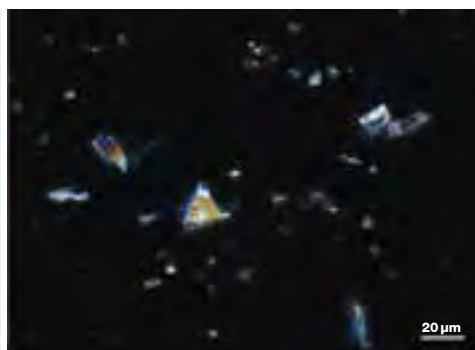
Stratigraphy of samples taken from the inner side of the mantles of the Virgin Mary (a) and of St John the Evangelist (b) in visible and ultraviolet light. Photo: Radka Šefců

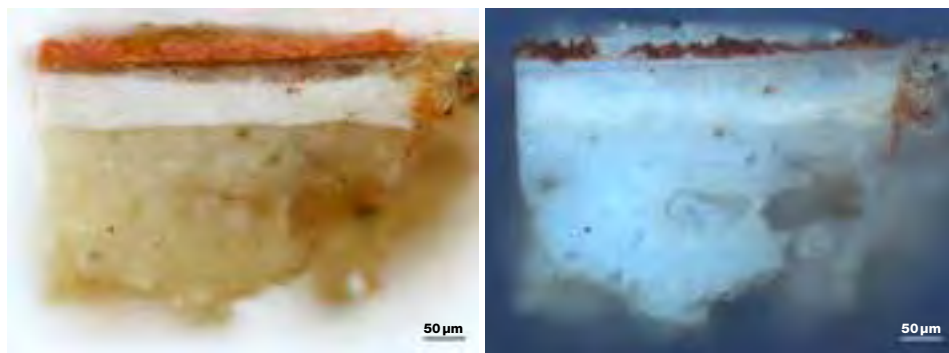
Stratigrafie vzorků ve viditelném a ultrafialovém světle z rubů pláště Panny Marie (a) a sv. Jana Evangelisty (b). Foto: Radka Šefců

19/ ↙ ↘

Microscopic preparation of the blue layers with coarse-grained azurite from the sample taken from the inner side of the mantle of the Virgin Mary. Photo: Radka Šefců

Preparát z modrých vrstev s hrubozrnným azuritem ze vzorku rubu pláště Panny Marie. Foto: Radka Šefců

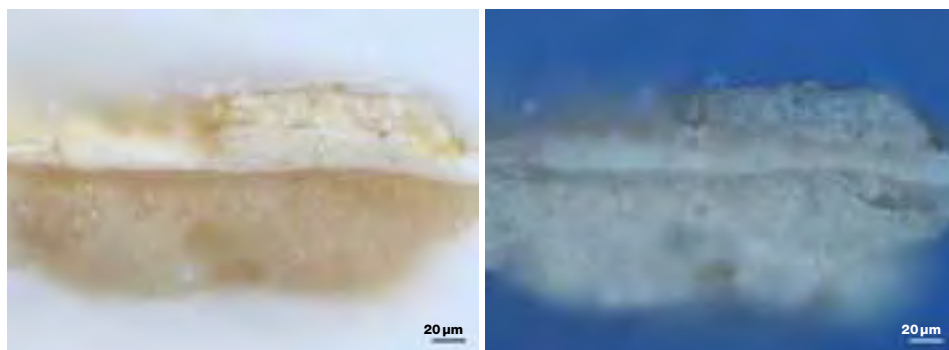




20/ ←

Stratigraphy of a sample taken from the outer side of the mantle of St John the Evangelist in visible and ultraviolet light. Below the secondary red overpainting can be seen the white layer of the original polychromy. Photo: Radka Šefců

Stratigrafie vzorku ve viditelném a ultrafialovém světle z líce pláště sv. Jana Evangelisty. Pod druhotnou červenou přemalbou je viditelná bílá vrstva původní polychromie. Foto: Radka Šefců



21/ ←

Stratigraphy of a sample taken from the veil of the Virgin Mary in visible and ultraviolet light. Photo: Radka Šefců

Stratigrafie vzorku ve viditelném a ultrafialovém světle z roušky Panny Marie. Foto: Radka Šefců

A similar stratigraphic structure and use of materials can be documented on the original and secondary layers of polychromy on both woodcarvings. On the woodcarving of the Virgin Mary, detailed observation and documentation during the restoration examination revealed that a layer of white is preserved below the multilayered blue polychromy on the outer side of the mantle. Later layers cover the slight craquelure of the bottom layers. In the folds of the Virgin Mary's robe were discovered fragments of blue and green layers, coming from various stages of overpainting. The examination of the materials used confirmed these findings and provided further details. It was shown that the outer sides of the robes of the Virgin Mary and St John the Evangelist were originally white, executed in lead white ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$). This colouring is typical for the polychromy of Beautiful Madonnas and Pietàs, and its function was not only aesthetic, but it helped create the carefully thought-out theological concepts of these Beautiful Style works.⁹² The concept for the colouring of the individual figures in a group beneath the cross was normally for a broader range of colours; the *Deichsler Altarpiece* mentioned above is relatively unusual in this respect. It is not impossible that in view of the format of our woodcarvings the chosen colouring was a deliberate reference to miniature sculptural work in more luxury material such as alabaster, which was very popular at that time.⁹³

The same original colouring and technological execution as for the mantle of the Virgin Mary was documented for the mantle of St John the Evangelist, both for the outer and inner sides. (Figs. 16, 17) In the original blue polychromy of the inner sides of both robes was found green glazed underpainting based on copper pigments, on top of which is a blue layer of very fine-grained azurite ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) with an admix-

povrchu a ke zlepšení adheze před nanesením novějších barevných vrstev na starší polychromii. Obdobné souvrství z druhotných zásahů je i na polychromii pláště sv. Jana Evangelisty, kde byl původní bílý líc nahrazen nerovnoměrně dochovanou vrstvou červené barevnosti na bázi rumělky s příměsí olovnaté běloby a červeného organického laku. (obr. 20) Tato červená vrstva překrývající defekty ve starší vrstvě je zateklá do jejich krakel. Modrá barevnost rubu byla zachována, původní vrstva s jemnozrnným azuritem byla překryta jako v případě pláště Panny Marie vrstvou hrubozrnného azuritu. Užití azuritu v přemalbách nám pomáhá upřesnit vročení oprav. Azurit byl ve středověku nejdůležitějším a nejpoužívanějším modrým pigmentem a jeho obliba trvala až do přelomu 16. a 17. století. Ve středověku byla jeho hlavním evropským zdrojem zejména naleziště v oblastech tehdejších Uher (současné Maďarsko).⁹⁴ V důsledku turecké expanze byl dovoz z Uher kolem poloviny 16. století utlumován a evropský trh hledal jiné alternativy surovin pro modrou barvu. Stále častěji byl užíván smalt a indigo, od počátku 18. století je nahradila pruská modř. S ohledem na tuto skutečnost předpokládáme, že přemalbu líce plášťů azuritem můžeme vročit nejpozději do doby jeho končící dostupnosti, tedy do první poloviny 17. století.

Materiálová analýza zdokumentovala na jednom vzorku modrého rubu pláště sv. Jana Evangelisty také opravu, při níž byla použita kombinace modré a vrchní lokální zelené vrstvy polychromie. Ve spodní modré vrstvě byl potvrzen hrubozrnný azurit s příměsí křemene (SiO_2), síranu barnatého, anatasu a okrů. Všechny tyto složky jsou přírodní příměsí azuritu. Prvkovou analýzou však byla v modré vrstvě vedle mědi (Cu) z použitého azuritu identifikována i kombinace rtuti (Hg) a jodu (I). Mohlo

ture of natural calcium carbonate, anatase (TiO_2), and haematite (Fe_2O_3). (**Fig. 18**) The coarseness of the particles – or the fineness of the azurite – is the basic criterion for distinguishing the original layers from the secondary ones. The original colouring of the Virgin Mary's mantle was white on the outer side and blue on the inner side. Both sides (outer and inner) have been overpainted by a layer of blue coarse-grained azurite with natural admixtures – goethite (FeOOH), calcium carbonate, anatase, and barium sulphate (BaSO_4), with the occasional admixture of lead white. (**Fig. 19**) An analysis of a sample from the inner side of the Virgin Mary's mantle confirmed the presence of proteins in the ground; it is possible that animal glue may have been used. In the original layers of the polychromy of the inner sides, the green underpainting, and the blue layer, a mixture of resins and lipids is evident. Lipids (ester drying oil) are also present in the secondary blue layers of coarse-grained azurite.

The hems of the mantles of both the Virgin Mary and St John the Evangelist were originally gilded on red poliment, evidently using gold leaf. In the second layer of polychromy they were gilded on a layer of mordant formed by a mixture of vermilion (HgS), lead-tin yellow type I (Pb_2SnO_4), calcium carbonate, and ochres. On top of the gilding on the hems comes the blue layer with coarse-grained azurite. The secondary polychromy was applied either over a thicker organic layer, which can easily be seen in ultraviolet light, or over a calcium-sulphate-based white layer. Both these intermediate layers were intended to level out the surface and to improve adhesion when applying the new layers of paint onto the older polychromy. Similar layers of secondary overpainting can be found on the polychromy of St John the Evangelist's mantle, where the originally white outer side was replaced by an irregularly preserved layer of red colouring based on vermilion with an admixture of lead white and red lake. (**Fig. 20**) This red layer covering the defects in the older layer has seeped into the latter's craquelure. The blue colouring of the inner side has been preserved: as with the mantle of the Virgin Mary, the original layer of fine-grained azurite has been covered by a layer of coarse-grained azurite. The use of azurite in the overpainting helps us to establish the date of the repairs more precisely. In the Middle Ages, azurite was the most important and most widely-used blue pigment, and its popularity persisted until around the year 1600. Its principal European source in the Middle Ages consisted of deposits in parts of what is today Hungary.⁹⁴ As a result of Turkish expansion, imports from Hungary were reduced considerably in the mid-sixteenth century, and the European market had to look for alternative sources of blue colour. Increasing use was made of smalt and indigo, and from the early eighteenth century they were replaced by Prussian blue. In view of this, we can assume that the overpainting of the outer sides of the mantles using azurite can be dated at the latest to the time it ceased to be available, in other words the first half of the seventeenth century.

The analysis of the materials also documented on one sample of the blue inner side of St John the

by se jednat o přírodní příměs minerálu kokcinitu (HgI_2),⁹⁵ který byl popsán jako příměs malachitu,⁹⁶ typického doprovodného minerálu azuritu.⁹⁷ Další variantou je užití pigmentu na bázi jodidu rtuťnatého (HgI_2). Ten se vyskytuje ve dvou krystalových modifikacích, červené $\alpha\text{-HgI}_2$ a žluté $\beta\text{-HgI}_2$. Jde však o velmi nestabilní sloučeniny, které ztrácejí svoji barvu.⁹⁸ Historicky byl tento pigment vyráběn nejdříve v první čtvrtině 19. století a označován jako lodine Scarlet⁹⁹ a prodáván na konci 19. století firmou Reeves & Son jako Royal Scarlet.¹⁰⁰ Ve vrchní zelené vrstvě bylo potvrzeno použití pravděpodobně atakamitu ($\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$) s příměsí kupritu (Cu_2O), olovnaté běloby, rumělky, síranu vápenatého (CaSO_4) a neapolské žluti.¹⁰¹ Ramanovou spektroskopií bylo naměřeno spektrum, které odpovídá kombinaci dvou strukturních variant neapolské žlutě, oxyplumboroméitu ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) a rosiaitu (PbSb_2O_6).¹⁰²

Zřejmě jednu z posledních oprav polychromie dokládají lokálně zjištěné retuše na bázi titanové a zinkové běloby (TiO_2 , resp. ZnO). Titanová běloba se strukturou rutilu byla potvrzena také v bílé barvě, kterou bylo provedeno značení na zadní straně obou řezeb. Tento bílý pigment se sice vyráběl od roku 1938, ale v malbě se užívá až od padesátých až šedesátých let 20. století.¹⁰³

Celku původně dominovala bílá barevnost. Bílé byly líce pláště obou figur a bílý byl u obou řezeb rovněž spodní šat, provedený jemnou vrstvou polychromie na bázi olovnaté běloby. Promyšlenou skladbu barevného účinku celku dokládá odlišný, mírně nažloutlý, barevný tón Mariiny roušky. Ten byl docílen přidáním olovnato-cíníčitě žluti typu I do olovnaté běloby. (**obr. 21**) Tento typ žluti byl v malbě a polychromiích používán od konce 14. století.¹⁰⁴ Zajímavé je, že olovnato-cíníčitá žluť typu I byla použita i ve vrstvě druhotné polychromie, kterou od původní polychromie na stratigrafii odděluje vrstva nečistot. Druhotná vrstva olovnato-cíníčitě žluti typu I s příměsí uhličitanu vápenatého a hlínky má mohutnější, hrubozrnější, ale zároveň semitrparentní až translucentní charakter. Tyto vlastnosti, průsvitnost a lazurní lesklý efekt malby, může příznivě ovlivňovat kombinace olejového pojiva, jehož užití lze předpokládat i zde, stejně jako v druhotných azuritových vrstvách na rubu pláště Panny Marie, ve spojení se světlými pigmenty s uhličitanem vápenatým. Oprava roušky vykazuje datační shodu s provedenou přemalbou pláště na modro, neboť olovnato-cíníčitá žluť typu I se v malbě vyskytovala do poloviny 18. století,¹⁰⁵ pak byla nahrazena zejména neapolskou žlutí.¹⁰⁶ Zde však ke změně barevnosti nedošlo a lze předpokládat, že původní tonalita byla obdobná. Olovnato-cíníčitá žluť typu I se vyskytuje i v zelené původní polychromii plintu pod sv. Janem Evangelistou v kombinaci se zeleným posnjakitem ($\text{Cu}_4\text{S}_4(\text{OH})_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$).¹⁰⁷

Rekonstrukci barevnosti inkarnátu lze odečíst jak z povrchových fragmentů, tak ze zbytku vrstvy na mikro vzorku, kde byla potvrzena obvyklá směs olovnaté běloby, rumělky, okrů a uhličitanu vápe-

Evangelist's mantle a repair, for which a combination of a blue layer and an upper local green layer was used in the polychromy. In the lower blue layer, the presence was confirmed of coarse-grained azurite with an admixture of quartz (SiO_2), barium sulphate, anatase, and ochres. All these components are natural admixtures of azurite. The elemental analysis, however, identified in the blue layer, in addition to copper (Cu) from the azurite used, a combination of mercury (Hg) and iodine (I). This may have been a natural admixture of the mineral coccinite (HgI_2),⁹⁵ which has been described as an admixture of malachite,⁹⁶ a typical mineral accompanying azurite.⁹⁷ Another possibility is the use of a pigment with a mercury iodide (HgI_2) base. This occurs in two crystalline modifications, red $\alpha\text{-HgI}_2$ and yellow $\beta\text{-HgI}_2$. However, these are very unstable compounds, which lose their colour.⁹⁸ Historically, this pigment was first manufactured in the first quarter of the nineteenth century, when it was termed Iodine Scarlet,⁹⁹ and sold by the company Reeves & Son as Royal Scarlet at the end of the nineteenth century.¹⁰⁰ In the upper green layer the use was confirmed of what was probably atacamite ($\text{Cu}_2(\text{OH})_3\text{Cl}$) with an admixture of cuprite (Cu_2O), lead white, vermilion, calcium sulphate (CaSO_4), and Naples yellow.¹⁰¹ The spectrum measured using Raman spectroscopy corresponded to a combination of two structural variants of Naples yellow, oxyplumboroméite, ($\text{Pb}_2\text{Sb}_2\text{O}_7$) and rosiaite (PbSb_2O_6).¹⁰²

Evidence of what seems to have been one of the last repairs to the polychromy is provided by localised findings of retouching using titanium and zinc white (TiO_2 and ZnO , respectively). The presence of titanium white with the structure of rutile was also confirmed in the white paint used to designate the two woodcarvings on the rear. Although this white pigment was manufactured from 1938 onwards, it was not used in painting until the 1950s and 1960s.¹⁰³

Overall, white colouring predominated originally. The outer sides of the mantles of both figures were white, and so were the under-ropes on both woodcarvings, which were executed in a fine layer of polychromy with a lead white base. The carefully thought-out composition of the overall colouring effect is evidenced by the different, slightly yellowish, tone of Mary's veil. This was achieved by adding lead-tin yellow type I to lead white. (**Fig. 21**) This type of yellow was used in paintings and polychrome works from the end of the fourteenth century.¹⁰⁴ It is interesting that lead-tin yellow type I was also used in the layer of secondary polychromy, which is separated from the original polychromy on the stratigraphy by a layer of dirt. The secondary layer of lead-tin yellow type I with an admixture of calcium carbonate and natural earth pigment is more solid and coarser-grained, but at the same time semi-transparent, almost translucent. These qualities, the translucence and glazed, glossy effect of the painting, can be favourably influenced by a combination of an oil binder – whose use can be assumed here, as with the azurite secondary layers on the inner side of the Virgin Mary's mantle – together with light pigments with calcium carbonate. The repairs to the veil can be dated to the same time as

natého. Identifikované pigmenty technologicky odpovídají dobovým zvyklostem. V mladších vrstvách byla stanovena přítomnost olovnaté běloby, rumělky a červeného organického laku.

Stručné shrnutí postupu restaurování

Detailní průzkum obou řezeb stanovil rozsah defektů a druhotných zásahů.¹⁰⁸ Bylo sjednáno, že nebude snímána vrstva mladších úprav polychromie. Důvodem bylo jak předpokládané stáří úprav, tak skutečnost, že se původní vrstvy pod novějšími zásahy dochovaly ve fragmentech. Restaurátorský zásah tak zahrnoval z větší části konzervaci a sanaci stávajícího stavu dřevní hmoty a barevných vrstev. Na některých místech byla odhalena vrstva křídového podkladu i samotné dřevo. Místy uvolněná celoplošně krakelovaná polychromie byla upevněna 4% roztokem želatiny. Byly sejmuty rušivé drobné fragmenty přemaleb a retuší. Z poškozené řezby záhybů roušky nad čelem Panny Marie byly odstraněny drobné fragmenty přemaleb. Nevhodně doplněné kadeře podél obličeje sv. Jana Evangelisty byly odstraněny. Akvarelovou retuší byly lokálně potlačeny rušivé defekty (stav po restaurování viz **obr. 1**).

Závěr

Provedený průzkum a následná interpretace zásadně obohatily naše dosavadní znalosti o řezbách Panny Marie a sv. Jana Evangelisty ze sbírek Národní galerie v Praze. Byly upřesněny dřívější hypotézy o atribuci a datování, stejně tak jako byly zpřesněny závěry týkající se původního funkčního kontextu obou řezeb a jejich materiálových aspektů. Doložené dobové analogie umožňují pracovat se starší hypotézou osazení řezeb ve středu oltáříku, zároveň rozšiřují okruh hypotéz o velmi pravděpodobnou možnost osazení obou řezeb do sestavy oltářního kříže. Na základě komparačního studia lze dle našeho názoru rovněž přesvědčivě vyloučit bohemikální atribuci, s kterou byla díla uvedena na umělecký trh. Jisté bohemikální rysy obou řezeb jsou podmíněny širokým ohlasem krásnoslohé produkce českých zemí ve střední Evropě. Nově bylo navrženo díla atribuovat jako rakouské, nejspíše štyrské, práce z doby kolem roku 1420. Pro datování obou děl do pozdního krásného slohu poskytuje jejich stylový charakter dostatečnou oporu, argumentaci rovněž potvrzují výsledky radiouhlíkové datace, dokládající časový interval pro skácení užitého dřeva. Díky vyhodnocení dat získaných pomocí mikro CT a optické mikroskopie bylo potvrzeno, že řezby byly zhotoveny z rozdílných dřevin. To však nezpochybňuje jejich příslušnost k jednomu celku, neboť souhlasí jak výsledky radiouhlíkového datování materiálů obou řezeb, tak výsledky restaurátorského a materiálového průzkumu dochovaných barevných vrstev. Ten prokázal na obou řezbách shodné úpravy polychromie. Řezby se dochovaly v dobrém stavu, v minulosti došlo pouze k několika dílčím zásahům do dřevní hmoty a následným opravám. Průzkumem byly zjištěny nejstarší vrstvy polychromie. Celku původně dominovala

the blue overpainting of the mantle, since lead-tin yellow type I was used in painting until the mid-eighteenth century,¹⁰⁵ when it was replaced, mainly by Naples yellow.¹⁰⁶ Here, however, a change of colouring did not take place, and it can be assumed that the original tonality was similar. Lead-tin yellow type I also occurs in the original green polychromy of the plinth below St John the Evangelist, in combination with green posnjakite ($\text{Cu}_4\text{S}_4(\text{OH})_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$).¹⁰⁷

The colouring of the flesh tone can be reconstructed both from the surface fragments and from the remains of the layer on the micro-sample, where the usual mixture of lead white, vermilion, ochres, and calcium carbonate was found. The pigments thus identified correspond to the usual technologies used at that time. In the later layers, the presence was established of lead white, vermilion, and red lake.

A brief summary of the restoration procedure

A detailed examination of the two woodcarvings established the extent of the defects and secondary alterations.¹⁰⁸ It was agreed that the layer of later alterations to the polychromy would not be removed. The reasons were the assumed age of the alterations and the fact that the original layers had been preserved in fragments below the more recent interventions. The restoration work thus consisted mainly of the conservation and cleaning of the existing state of the wood and layers of colouring. In some places the layers of chalk ground and the wood itself was uncovered. The polychromy, which had craquelure all over and had come loose in places, was consolidated by a 4% gelatine solution. Troublesome small fragments of overpainting and retouching were removed. Small fragments of overpainting were also removed from the damaged carving of the folds of the veil on the Virgin Mary's forehead. The locks of hair which had been inappropriately added next to the face of St John the Evangelist were removed. Intrusive defects were suppressed in places using watercolour retouching. (For the state of the woodcarvings after restoration, see **Fig. 1.**)

Conclusion

The examination that has been carried out and its subsequent interpretation have substantially expanded our previous knowledge about the woodcarvings of the Virgin Mary and St John the Evangelist in the collections of the National Gallery in Prague. Earlier hypotheses about their attribution and dating can now be specified in greater detail, as can conclusions about the original functional context of the two woodcarvings and aspects of the materials used. Documented contemporary analogies have made it possible to elaborate the earlier hypothesis that the woodcarvings may have been part of a small altar, and also to expand the circle of hypotheses to include the very probable theory that the two carvings were part of an altar crucifix composition. On the basis of a comparative study, the Bohemian attribution with which the two works were placed on the art market can in our view be convincingly rejected. Certain Bohemian features of the woodcarvings are due to the widespread

bílá barevnost, doplněná o barevný akcent modrého rubu pláští se zlacenými lemy. Pro koncept barevnosti nacházíme přesvědčivou oporu v krásnoslohém kánonu, podmíněném dobovým teologickým myšlením. Bez významu není ani vizuální blízkost takto pojatého barevného rozvrhu s tehdy velmi populárními sochami z alabastru. Díky provedeným analýzám lze dobře dokumentovat barevnou změnu polychromie a některé z oprav přesněji časově určit. I přes nález starších vrstev polychromie bylo rozhodnuto, že nebudou přemalby celoplošně snímány. Stávající úprava polychromie tak stále uchovává několik historických etap oprav obou řezeb.

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

reception of Beautiful Style production from the Czech lands in other parts of Central Europe. It has now been proposed to attribute the artefacts as Austrian, most probably Styrian, works from around the year 1420. The stylistic nature of the two woodcarvings is a sufficiently strong argument for dating them to the late period of the Beautiful Style, and this is likewise confirmed by the results of the radiocarbon dating, which provides evidence for the time period when the felling of the trees from which the wood was taken occurred. Thanks to the evaluation of the data acquired with the help of micro-CT and optical microscopy, it was confirmed that each of the two woodcarvings was made from a different kind of wood. This, however, does not call into question the fact that they belonged to a single group, because the results both of the radiocarbon dating of the materials used and of the restoration examination of the materials used in the preserved polychrome layers are the same for both works. The restoration examination showed that the polychromy on both woodcarvings had been repaired in the same way. The woodcarvings have been preserved in good condition; only a few isolated interventions into the body of the wood and subsequent repairs were carried out in the past. The examination established the appearance of the oldest layers of polychromy. Overall, white colouring originally predominated, complemented by the blue inner sides of the mantles and the gilded hems. We can find convincing support for the colouring concept in the Beautiful Style canon, determined by contemporary theological thinking. Also not without significance is the visual similarity between this colour scheme concept and statues in alabaster, which were very popular at that time. Thanks to the analyses that have been carried out, it is possible to document very well the change in colouring of the polychromy and to date more precisely some of the alterations. In spite of the discovery of older layers of polychromy, it was decided not to remove the overpainting in its entirety. The present state of the polychromy thus continues to preserve several different historical stages of alterations to the two woodcarvings.

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

Table 1. Summary of the results of the analysis of materials

Location	XRF	mobRS	Results of analysis of polychromy samples			
			Original ground	Original layers	Secondary ground	Secondary layers
Virgin Mary						
Flesh tone	vermilion lead white calcium carbonate zinc white titanium white	vermilion calcium carbon- ate		<i>lower layer:</i> red ochre vermilion carbon black <i>white:</i> lead white	calcium sulphate magnesium carbo- nate (t) (dolomite) strontium sulphate (t)	<i>2 pink layers:</i> lead white vermilion red lake
Underrobe	lead white calcium carbonate	lead white calcium carbon- ate				
Inner side of mantle	azurite lead white calcium carbonate ochres		chalk admixture of natural earth pigments	<i>lower green:</i> copper green pigment <i>blue:</i> azurite (fine- grained) calcium carbon- ate (t)		<i>3 blue layers:</i> azurite (coarse-grained) goethite (t) barium sulphate (t) calcium carbonate (t) lead white (t) anatase (t)
Outer side of mantle			chalk admixture of natural earth pigments	<i>2 white layers:</i> lead white	organic layer	<i>blue layer:</i> azurite (coarse-grained) lead white (t) calcium carbonate (t) hematite (t) goethite (t)
Hem of mantle	gold vermilion lead white calcium carbonate ochres			lead white	calcium sulphate	gold <i>metal coating on mordant:</i> vermilion lead-tin yellow type I calcium carbonate ochres <i>upper blue layer:</i> azurite (coarse-grained) lead white
Veil			chalk admixture of natural earth pigments	<i>lower layer:</i> lead white <i>upper layer:</i> lead white lead-tin yellow type I		lead-tin yellow type I calcium carbonate (t) natural earth pigments (t)
St John the Evangelist						
Flesh tone	vermilion lead white calcium carbonate ochres <i>zinc white</i> <i>titanium white</i>	vermilion lead white calcium carbon- ate				
Under- robe	lead white calcium carbonate					
Inner side of mantle	azurite lead white calcium carbonate ochres	vermilion lead white	chalk admixture of natural earth pigments	<i>lower green:</i> copper green pigment calcium carbon- ate calcium sulphate <i>upper blue:</i> azurite (fine- grained) anatase (t) haematite (t)		<i>blue:</i> azurite (coarse-grained) barium sulphate (t) hematite (t)

Location	XRF	mobRS	Results of analysis of polychromy samples			
			Original ground	Original layers	Secondary ground	Secondary layers
						<i>lower blue:</i> azurite (course-grained) quartz (t) barium sulphate (t) anatase (t) hematite (t) <i>upper green:</i> atacamite cuprite lead white vermilion (t) calcium sulphate Naples yellow
Outer side of mantle	vermilion lead white calcium carbonate	vermilion	chalk admixture of natural earth pigments	lead white	calcium sulphate magnesium carbonate (t) (dolomite) strontium sulphate (t)	vermilion red lake lead white
Hem of mantle	gold vermilion lead white calcium carbonate ochres azurite					
Hair	lead white calcium carbonate					
Plinth			chalk admixture of natural earth pigments	<i>green:</i> posnjakite lead-tin yellow type I calcium carbon- ate		

Note: mobRS = mobile Raman spectroscopy; XRF = X-ray fluorescence analysis; (t) = traces

Tabulka 1. Souhrn výsledků materiálové analýzy

Lokace	XRF	mobRS	Výsledky analýz na vzorcích polychromie			
			Původní podklad	Původní vrstvy	Sekundární podklad	Sekundární vrstvy
Panna Marie						
Inkarnát	rumělka olovnatá běloba uhličitan vápenatý zinková běloba titanová běloba	rumělka uhličitan vápenatý		<i>spodní vrstva:</i> červený okr rumělka uhlíkatá čern <i>bílá:</i> olovnatá běloba	sádra uhličitan hořečnatý (s) (vápenato-hořečnatý) síran strontnatý (s)	<i>2 růžové vrstvy:</i> olovnatá běloba rumělka červený organický lak
Spodní šat	olovnatá běloba uhličitan vápenatý	olovnatá běloba uhličitan vápenatý				
Rub pláště	azurit olovnatá běloba uhličitan vápenatý okry		křída příměs hlínky	<i>spodní zelená:</i> zelený mědnatý pigment <i>modrá:</i> azurit (jemno- zrnný) uhličitan vápenatý (s)		<i>3 modré vrstvy:</i> azurit (hrubozrnný) goethit (s) síran barnatý (s) uhličitan vápenatý (s) olovnatá běloba (s) anatas (s)
Líc pláště			křída příměs hlínky	<i>2 bílé vrstvy:</i> olovnatá běloba	organická vrstva	<i>modrá vrstva:</i> azurit (hrubozrnný) olovnatá běloba (s) uhličitan vápenatý (s) hematit (s) goethit (s)

Lokace	XRF	mobRS	Výsledky analýz na vzorcích polychromie			
			Původní podklad	Původní vrstvy	Sekundární podklad	Sekundární vrstvy
Lem pláště	zlato rumělka olovnatá běloba uhličitan vápenatý okry			olovnatá běloba	sádra	zlato <i>pokovení na mordant:</i> rumělka olovnato-cínčitá žluť typ I uhličitan vápenatý okry <i>vrchní modrá vrstva:</i> azurit (hrubozrnný) olovnatá běloba
Rouška			křída příměs hlínky	<i>spodní vrstva:</i> olovnatá běloba <i>vrchní vrstva:</i> olovnatá běloba olovnato-cínčitá žluť typ I		olovnato-cínčitá žluť typ I uhličitan vápenatý (s) hlínky (s)
Sv. Jan Evangelista						
Inkarnát	rumělka olovnatá běloba uhličitan vápenatý okry <i>zinková běloba</i> <i>titanová běloba</i>	rumělka olovnatá běloba uhličitan vápenatý				
Spodní šat	olovnatá běloba uhličitan vápenatý					
Rub pláště	azurit olovnatá běloba uhličitan vápenatý okry	rumělka olovnatá běloba	křída příměs hlínky	<i>spodní zelená:</i> zelený mědnatý pigment uhličitan vápenatý síran vápenatý <i>vrchní modrá:</i> azurit (jemno- zrnný) anatas (s) hematit (s)		<i>modrá:</i> azurit (hrubozrnný) síran barnatý (s) hematit (s)
						<i>spodní modrá:</i> azurit (hrubozrnný) křemen (s) síran barnatý (s) anatas (s) hematit (s) <i>vrchní zelená:</i> atakamit kuprit olovnatá běloba rumělka (s) síran vápenatý neapolská žluť
Líc pláště	rumělka olovnatá běloba uhličitan vápenatý	rumělka	křída příměs hlínky	olovnatá běloba	sádra uhličitan hořečnatý (s) (vápenato-hořečnatý) síran strontnatý (s)	rumělka červený organický lak olovnatá běloba
Lem pláště	zlato rumělka olovnatá běloba uhličitan vápenatý okry azurit					
Vlasy	olovnatá běloba uhličitan vápenatý					
Plintus			křída příměs hlínky	<i>zelená:</i> posnjakit olovnato-cínčitá žluť typ I uhličitan vápenatý		

Pozn.: mobRS = mobilní Ramanova spektroskopie; XRF = rentgenová fluorescenční analýza; (s) = stopové množství

Notes

- 1 Offered for sale in 2020 as a hitherto unpublished work from a private collection by the auction house Adolf Loos Apartment and Gallery, Prague, auction 4 Oct 2020, cat. no. 8, <https://aloos.cz/en/aukce/2334-rijnova-aukce-vmanesu>, accessed 8 Sep 2022.
- 2 Olga Kotková, ed., *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550. Illustrated Summary Catalogue* (Prague 2014).
- 3 For the history of this collection, in: *ibid.*, pp. 8–10.
- 4 Jiří Fajt and Štěpánka Chlumská, *Bohemia & Central Europe 1200–1550: The Permanent Exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St Agnes of Bohemia* (Prague 2014).
- 5 *The Virgin Mary*, sculpture in the round, probably fruit tree wood (perhaps pear?), remains of the original and more recent polychromy, with a modern designation “M 64” on the rear side, h. 21.5 cm, inv. no. P 10028; *John the Evangelist*, sculpture in the round, limewood, remains of the original and more recent polychromy, with a modern designation “M 6/3?” on the rear side, h. 22 cm, inv. no. P 10029, entry number in CES 251/2021, with the dating and attribution given in the offer for sale (Bohemia, late fourteenth century).
- 6 Details for verification not available.
- 7 Inventory numbers painted in white paint used to be common practice, see for example the designation “MA” in the medieval collections of the Bayerisches Nationalmuseum in Munich, the “SA” on the rear side of the works in the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen, or the “SG” in the collections of the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg.
- 8 Our thanks go to Nicole Hacksteiner, Andreas Herzog, Lothar Schultes, and Marius Winzeler for consultations and literature searches aimed at linking the designations “M 6/3?” and “M 64” with private collections in Austria and Germany.
- 9 Hampel Fine Art Auctions, Munich, auction 8 Dec 2022, lot 868, www.hampel-auctions.com/a/Meister-von-Landshut-1475-1485-nachweisbar.html?a=134&s=-1&id=885&acl=1340431&g=Skulpturen, accessed 20 Feb 2023; work published in: Franz Niehoff, *Die Stadt als Bühne der Bilder: Skulpturenstadt Landshut*, exh. cat. (Landshut: Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist, 2012), p. 199, cat. no. 7.
- 10 Frank Matthias Kammel, ed., “Imago pro domo: Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter,” in: Frank Matthias Kammel, ed., *Spiegel der Seligkeit: Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, exh. cat. (Nuremberg: Germanisches Nationalmuseum, 2000), pp. 10–33.
- 11 Gottfried Biedermann, “Ein Flügelaltärchen in Puchheim, OÖ: Bemerkungen zum späten ‘Weichen Stil’ in der Steiermark,” *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 43, 1989, pp. 35–42; Manfred Koller, “Studien zur gefassten Skulptur des Mittelalters in Österreich: Der Flügelaltar im Redemptoristenkloster in Puchheim OÖ,” in: *ibid.*, pp. 42–47; Lothar Schultes, *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Bd. I. Von Anfängen bis Michael Pacher* (Weitra 2002), p. 83.
- 12 Anton Legner, ed., *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den Luxemburgern 1/2*, exh. cat. (Cologne: Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, 1978), pp. 522–523.

Poznámky

- 1 V roce 2020 nabízeno jako dosud nepublikované dílo ze soukromé sbírky aukčním domem Adolf Loos Apartment and Gallery, Praha, aukce 4. 10. 2020, kat. č. 8, <https://aloos.cz/en/aukce/2334-rijnova-aukce-vmanesu>, vyhledáno 8. 9. 2022.
- 2 Olga Kotková (ed.), *The National Gallery in Prague. German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550. Illustrated Summary Catalogue*, Praha 2014.
- 3 K historii kolekce in: *ibidem*, s. 8–10.
- 4 Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Bohemia & Central Europe 1200–1550: The Permanent Exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St Agnes of Bohemia*, Praha 2014.
- 5 *Panna Marie*, plně plastická řezba, nejspíše ovocné (hruškové?) dřevo, pozůstatky původní a novější polychromie, na rubu novodobé značení „M 64“, v. 21,5 cm, inv. č. P 10028; *Jan Evangelista*, plně plastická řezba, lipové dřevo, pozůstatky původní a novější polychromie, na rubu novodobé značení „M 6/3?“, v. 22 cm, inv. č. P 10029, číslo zápisu v CES 251/2021, uvedeno pod atribucí nabídky k prodeji (Čechy, konec 14. století).
- 6 Údaje k ověření nedostupné.
- 7 Bílou barvou psaná evidenční čísla byla běžně užívanou praxí, viz např. značení „MA“ ve středověkých sbírkách Bayerisches Nationalmuseum v Mnichově, evidence „SA“ na rubu děl z Suermondt-Ludwig-Museum v Cáchách, nebo evidence „SG“ ve sbírkách Germanisches Nationalmuseum v Norimberku.
- 8 Za konzultace a řešerše k příslušnosti značení „M 6/3?“ a „M 64“ k soukromým sbírkám v Rakousku a Německu děkujeme Nicole Hacksteiner, Andreasi Herzogovi, Lotharu Schultesovi, Mariusovi Winzelerovi.
- 9 Hampel Fine Art Auctions, München, aukce 8. 12. 2022, položka 868, www.hampel-auctions.com/a/Meister-von-Landshut-1475-1485-nachweisbar.html?a=134&s=-1&id=885&acl=1340431&g=Skulpturen, vyhledáno 20. 2. 2023; dílo publikováno in: Franz Niehoff, *Die Stadt als Bühne der Bilder: Skulpturenstadt Landshut*, kat. výst., Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist, Landshut 2012, s. 199, kat. č. 7.
- 10 Frank Matthias Kammel (ed.), *Imago pro domo: Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter*, in: Frank Matthias Kammel (ed.), *Spiegel der Seligkeit: Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, kat. výst., Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000, s. 10–33.
- 11 Gottfried Biedermann, *Ein Flügelaltärchen in Puchheim, OÖ: Bemerkungen zum späten „Weichen Stil“ in der Steiermark*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLIII, 1989, s. 35–42; Manfred Koller, *Studien zur gefassten Skulptur des Mittelalters in Österreich: Der Flügelaltar im Redemptoristenkloster in Puchheim OÖ*, in: *ibidem*, s. 42–47; Lothar Schultes, *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Bd. I. Von Anfängen bis Michael Pacher*, Weitra 2002, s. 83.
- 12 Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400: Europäische Kunst unter den*

13 Matthias Kammel, ed., *Der Deichsler-Altar: Nürnberger Kunst um 1420*, exh. cat. (Nuremberg: Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 2016); Wibke Ottweiler and Elisabeth Taube, "Kunsttechnik und Restaurierung," in: *ibid.*, pp. 50–69.

14 For our woodcarvings, the possibility has not been considered that they may have been part of a retable, as has been suggested, for example, with the three-figure group of *The Crucifixion* in the Szépművészeti Múzeum in Budapest (South Tyrol, ca 1430, limewood, polychromy, the Virgin Mary, h. 27.5 cm, John the Evangelist, h. 29.5 cm, the Crucified Christ, h. 38 cm), see *Stabat Mater: Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*, exh. cat. (Salzburg: Salzburger Dom, 1970), p. 101, cat. nos. 85–86; Jolán Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest: IV.–XVIII. Jahrhundert 1/3* (Budapest 1975), p. 215, cat. no. 302.

15 Joseph Braun, "Altarkreuz (A. In der katholischen Kirche)," in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Vol. I (1934), Cols. 500–506; in: RDK Labor, www.rdklabor.de/w/?oldid=94484, accessed 5 Apr 2022; Joseph Braun, *Das christliche Altargerät* (Munich 1932), pp. 467–487.

16 Legner (note 12), 2, p. 429; *Altar Crucifix*, Cologne, ca 1400, Schnütgen Museum, Cologne, see Legner (note 12), I, p. 202; *Altar Crucifix*, Venice, ca 1400, later additions from the end of the fifteenth century, Brixen, Domschatz, see *Das Konstanzer Konzil: Weltereignis des Mittelalters 1414–1418*, exh. cat. (Darmstadt: Badisches Landesmuseum, 2014), p. 188.

17 *Altar Crucifix*, Styria, ca 1420, beechwood (cross), poplar wood (figures), polychromy, h. 126 cm, Graz, Universalmuseum Joanneum, inv. no. P 26, see, with references, Gottfried Biedermann, *Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum: Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke, Schreinaltäre, Skulpturen* (Graz 1982), pp. 225–226. In view of the quality of the wood carving, Biedermann associates the work with the circle of Hans of Judenburg. We are grateful to Lothar Schultes and Karin Leitner-Ruhe for this information.

18 *Altar Crucifix*, Salzburg, ca 1460–1470, limewood, polychromy, h. 82 cm, w. 36 cm, h. of the assisting figures 23 cm, Salzburg, Salzburg Museum Carolino Augusteum, inv. no. 382/42, see *Spätgotik in Salzburg: Skulptur und Kunstgewerbe, 1400–1530*, exh. cat. (Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum, 1972, 1976), 2/2, p. 127, cat. no. 183; *Altar Crucifix*, Salzburg, ca 1440–1450, limewood, remains of gilding, h. 95 cm, w. 48 cm, Kuno Erich Mayer Collection, see Albrecht Miller, Hermann Mayrhofer, and Kuno Erich Mayer, *Gotik: Entdecken und Bewahren*, exh. cat. (Leogang: Berg- und Gotikmuseum Leogang, 2009), p. 76, cat. no. 57; Kuno Erich Mayer, ed., *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst: Sammeln und Bewahren* (Lindenberg im Allgäu 2015), p. 54, cat. no. 13.

19 Limewood, polychromy, h. 113 cm, w. 58.5 cm, Lothar Schultes and Bernhard Prokisch, *Gotik Schätze Oberösterreich*, exh. cat. (Weitra: Oberösterreichische Landesmuseum Linz, 2002), p. 263, cat. no. I/10/17.

20 Kammel (note 10), p. 168, cat. no. 6.

21 Boxwood, h. 56 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. no. BK-2021-16.

Luxemburgern I/II, kat. výst., Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Köln 1978, s. 522–523.

13 Matthias Kammel (ed.), *Der Deichsler-Altar: Nürnberger Kunst um 1420*, kat. výst., Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2016; Wibke Ottweiler – Elisabeth Taube, *Kunsttechnik und Restaurierung*, in: *ibidem*, s. 50–69.

14 Pro naše řezby není uvažována varianta osazení v oltářním nástavci, jak bylo např. navrženo u skupiny třífigurového Ukřižování ze Szépművészeti Múzeum v Budapešti (jižní Tyrolsko, kolem 1430, lipové dřevo, polychromie, Panna Marie, v. 27,5 cm, Jan Evangelista, v. 29,5 cm, Ukřižovaný, v. 38 cm), viz *Stabat Mater: Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400*, kat. výst., Salzburger Dom, Salzburg 1970, s. 101, kat. č. 85–86; Jolán Balogh, *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest: IV.–XVIII. Jahrhundert I/III*, Budapest 1975, s. 215, kat. č. 302.

15 Joseph Braun, *Altarkreuz (A. In der katholischen Kirche)*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, sv. I (1934), sl. 500–506; in: RDK Labor, www.rdklabor.de/w/?oldid=94484, vyhledáno 5. 4. 2022; Joseph Braun, *Das christliche Altargerät*, München 1932, s. 467–487.

16 Legner (pozn. 12), II, s. 429; *Oltářní kříž*, Kolín, kolem 1400, Schnütgen Museum, Kolín, viz Legner (pozn. 12), I, s. 202; *Oltářní kříž*, Benátky, kolem 1400, pozdější doplňky pozdní 15. století, Brixen, Domschatz, viz *Das Konstanzer Konzil: Weltereignis des Mittelalters 1414–1418*, kat. výst., Badisches Landesmuseum, Darmstadt 2014, s. 188.

17 *Oltářní kříž*, Štýrsko, kolem 1420, buk (kříž), topol (figury), polychromie, v. 126 cm, Štýrský Hradec, Universalmuseum Joanneum, inv. č. P 26, s odkazy Gottfried Biedermann, *Katalog. Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum: Mittelalterliche Kunst. Tafelwerke, Schreinaltäre, Skulpturen*, Graz 1982, s. 225–226, s ohledem na řezbářskou kvalitu Biedermann dílo spojuje s okruhem Hanse z Judenburgu. Za informace děkujeme Lotharu Schultesovi a Karin Leitner-Ruhe.

18 *Oltářní kříž*, Salcburk, kolem 1460–1470, lipové dřevo, polychromie, v. 82 cm, š. 36, v. asistenčních figur 23 cm, Salcburk, Salzburg Museum Carolino Augusteum, inv. č. 382/42, viz *Spätgotik in Salzburg: Skulptur und Kunstgewerbe, 1400–1530*, kat. výst., Salzburger Museum Carolino Augusteum, Salzburg 1972, 1976, II/II, s. 127, kat. č. 183; *Oltářní kříž*, Salcburk, kolem 1440–1450, lipové dřevo, zbytky zlacení, v. 95 cm, š. 48 cm, Sběrka Kuna Ericha Mayera, viz Albrecht Miller – Hermann Mayrhofer – Kuno Erich Mayer, *Gotik: Entdecken und Bewahren*, kat. výst., Berg- und Gotikmuseum Leogang, Leogang 2009, s. 76, kat. č. 57; Kuno Erich Mayer (ed.), *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst: Sammeln und Bewahren*, Lindenberg im Allgäu 2015, s. 54, kat. č. 13.

19 Lipové dřevo, polychromie, v. 113 cm, š. 58,5 cm, Lothar Schultes – Bernhard Prokisch, *Gotik Schätze Oberösterreich*, kat. výst., Oberösterreichische Landesmuseum Linz, Weitra 2002, s. 263, kat. č. I/10/17.

20 Kammel (pozn. 10), s. 168, kat. č. 6.

21 Zimostráz, v. 56 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. BK-2021-16.

- 22 Karl Garzarolli-Thurnlackh had already drawn attention to the similarity to works by Venetian goldsmiths, see *Mittelalterliche Plastik in Steiermark* (Graz 1941), p. 57.
- 23 Michal Šroněk, "The Veil of the Virgin Mary: Relics in the Conflict Between Roman Catholics and Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries," *Umění* 59, 2009, pp. 118–139; Ivo Hlobil, "Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern: Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion," *Umění* 66, 2018, pp. 2–35; idem, "Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie," in: Kateřina Kubínová and Klára Benešová, eds., *Imago imagines I. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století* (Prague 2019), pp. 442–479.
- 24 The current state of research, not only with regard to the share of the Czech lands, is presented in detail by Michaela Ottová, "Pieta z Jihlavy. Možnosti a meze dosavadních přístupů ke krásné Pietě," in: Jana Hrbáčová, ed., *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia* (Olomouc 2017), pp. 13–25.
- 25 Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern: Von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion* (Petersberg 2017), p. 239; Horst Schweigert, "Ein 'Schönes Vesperbild' im Grazer Franziskanerkonvent (unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der „Tüchlein-Geste“ und der „Rise“)," in: Horst Schweigert, ed., *Studien zur Kunstgeschichte Steiermarks, ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters bis zur Kunst der Gegenwart* (Kumberg 2017); Gerhard Schmidt, "Vesperbilder um 1400 und der Meister der Schönen Madonnen," *Österreichischer Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 31, 1977, no. 31, pp. 94–114; pictures in *Stabat Mater* (note 14), pp. 72–73, cat. no. 27, fig. 12 (*Wrocław Pietà*), p. 79, cat. no. 35, Tab. III (*Admont II Pietà*); *Velika Nedelja Pietà*, see Janez Höfler, ed., *Gotik in Slowenien*, exh. cat. (Ljubljana: Narodna Galerija Ljubljana, 1995), pp. 175–176, cat. no. 80.
- 26 In current research, there are two different schools of thought in relation to dating the Master of the Týn Calvary. The majority view is that he was active ca 1390–1420, see Jan Chlábec, ed., *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 1990); more recently Jan Chlábec, "Náboženský obraz v prostředí městské komunity," in: Kubínová and Benešová (note 23), pp. 556–569. The second school (represented in particular by studies by Milena Bartlová) dates the central link in the group, the *Calvary* in the Church of Our Lady Before Týn, to the year 1439, see Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské* (Prague 2004); more recently Bartlová, *Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490* (Prague 2015).
- 27 Heinz Braune and Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters: Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926* (Leipzig 1926), pp. 32–33, cat. no. 74; Bozena Guldán-Klamecka and Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku. XII–XVI w.: Katalog zbiórow* (Wrocław 2003), pp. 106–109.
- 28 Johanna Schwanberg, ed., *Dom Museum Wien: Kunst, Kirche, Gesellschaft* (Vienna 2017), p. 233; Waltraut Kuba-Hauk and Arthur Saliger, *Dom- und Diözesenmuseum Wien* (Vienna 1987), pp. 179–182.
- 29 *Stabat Mater* (note 14), pp. 90–91, cat. nos. 61, 62.
- 30 For an earlier brief stylistic layer in French ivory carving, see e.g. the *Diptych with the Crucifixion and the Coronation of the Virgin Mary*, France, ca 1340–1360, New York, The
- 22 Již Karl Garzarolli-Thurnlackh upozornil na blízkost k benátským zlatnickým pracím, viz *Mittelalterliche Plastik in Steiermark*, Graz 1941, s. 57.
- 23 Michal Šroněk, "The Veil of the Virgin Mary: Relics in the Conflict Between Roman Catholics and Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries," *Umění* LIX, 2009, s. 118–139; Ivo Hlobil, "Gravierte Schleier von Madonnen und Vesperbildern: Ein autochthones Motiv des böhmischen Schönen Stils und seine religiöse Funktion," *Umění* LXVI, 2018, s. 2–35; idem, "Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie," in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (eds.), *Imago imagines I. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století*, Praha 2019, s. 442–479.
- 24 Aktuální stav bádání nejen s ohledem na podíl českých zemí zevrubně Michaela Ottová, *Pieta z Jihlavy. Možnosti a meze dosavadních přístupů ke krásné Pietě*, in: Jana Hrbáčová (ed.), *Piety krásného slohu. Příspěvky z mezinárodního symposia*, Olomouc 2017, s. 13–25.
- 25 Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern: Von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017, s. 239; Horst Schweigert, "Ein „Schönes Vesperbild“ im Grazer Franziskanerkonvent (unter besonderer Berücksichtigung des Motivs der „Tüchlein-Geste“ und der „Rise“)," in: Horst Schweigert (ed.), *Studien zur Kunstgeschichte Steiermarks, ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters bis zur Kunst der Gegenwart*, Kumberg 2017; Gerhard Schmidt, *Vesperbilder um 1400 und der Meister der Schönen Madonnen*, *Österreichischer Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXI, 1977, č. 31, s. 94–114; vyobr. *Stabat Mater* (pozn. 14), s. 72–73, kat. č. 27, obr. 12 (*Pieta z Vratislavi*), s. 79, kat. č. 35, Tab. III (*Pieta z Admontu II*); *Pieta z Velke Nedelje*, viz Janez Höfler (ed.), *Gotik in Slowenien*, kat. výst., Narodna Galerija Ljubljana, Ljubljana 1995, s. 175–176, kat. č. 80.
- 26 Současné bádání pracuje se dvěma rozdílnými datačními koncepty, většinový předpokládá činnost mistra kolem 1390–1420, viz Jan Chlábec (ed.), *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1990; nověji Jan Chlábec, "Náboženský obraz v prostředí městské komunity," in: Kubínová–Benešová (pozn. 23), s. 556–569, druhý (reprezentovaný zejména pracemi Mileny Bartlové) ústřední článek skupiny, kalvárii z kostela Panny Marie před Týnem, datuje k roku 1439, viz Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004; nověji eadem, *Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství 1380–1490*, Praha 2015.
- 27 Heinz Braune – Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters: Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1926, s. 32–33, kat. č. 74; Bozena Guldán-Klamecka – Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku. XII–XVI w.: Katalog zbiórow*, Wrocław 2003, s. 106–109.
- 28 Johanna Schwanberg (ed.), *Dom Museum Wien: Kunst, Kirche Gesellschaft*, Wien 2017, s. 233; Waltraut Kuba-Hauk – Arthur Saliger, *Dom- und Diözesenmuseum Wien*, Wien 1987, s. 179–182.
- 29 *Stabat Mater* (pozn. 14), s. 90–91, kat. č. 61, 62.
- 30 Ve starší slohové vrstvě v lapidární zkratce

Metropolitan Museum of Art; *Les fastes du gothique: Le siècle de Charles V*, exh. cat. (Paris: Galeries Nationales du Grand Palais, 1981), p. 189, cat. no. 148.

31 Veronika Pirker-Aurenhammer, *Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich* (Graz 2002), p. 35.

32 In a later form see e.g. Michael Eissenhauer, ed., *Spätgotik: Aufbruch in die Neuzeit*, exh. cat. (Berlin: Staatlichen Museen zu Berlin, 2021), p. 106, cat. no. 32 (*The Crucifixion*, Bavaria/Augsburg, ca 1440, Munich, Staatliche Graphische Sammlung).

33 For the context of the provenance of the woodcarvings which is under consideration, see e.g. *The Passion Altar*, Styria (Judenburg?), ca 1410–1420, Graz, Universalmuseum Joanneum, with evident links to Bohemian painting, Biedermann (note 17), pp. 72–73, cat. no. 7.

34 Harald Theiss and Stefan Roller, *Mission Rimini: Material, Geschichte, Restaurierung: der Rimini-Altar*, exh. cat. (Munich: Liebieghaus Skulpturensammlung in Frankfurt am Main, 2021), pp. 28–31, 45–48.

35 On the typology, Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350–1450* (Prague 1962), pp. 83–100, on the dissemination in Central Europe, *ibid.*, pp. 106–107; more recently Michaela Ottová, Jan Klípa, and Aleš Mudra, “Počátky a formování krásného slohu,” in: Petr Jindra and Michaela Ottová, eds., *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh*, exh. cat. (Pilsen and Prague: Západočeská galerie v Plzni 2020), pp. 22–61, on the question of the normative nature of the prototypes p. 49; Janez Höfler, *Das Kultbild zwischen Formel und visueller Faszination: Zur Skulptur um 1400 in Zentraleuropa*, in: Marjeta Ciglenečki and Polona Vidmar, *Art and Architecture around 1400* (Maribor 2012); Ulrich Söding, *Schöne Madonnen in Bayern, Schwaben und Tirol*, in: Markéta Jarošová, Jiří Kuthan, and Stefan Scholz, *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437* (Prague 2008), pp. 183–207.

36 Pictures in Kotal (note 35), T. XXI c, d, T. XXII c; Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis* (Berlin 1974), figs. 47, 48; for the *Bonn Madonna*: Jiří Fajt, ed., *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, exh. cat. (Prague: Prague Castle Picture Gallery, 2006), pp. 449–450, cat. no. 147 (Julien Chapuis); the *Hallstatt Madonna* has part of the system of folds on the back removed, and part of the back of the *Bad Aussee Madonna* has also been cut off, see Ivo Hlobil, Hermann Mayrhofer, Marius Winzeler, and Štěpánka Chlumská, *Krásné Madony ze Salcburku. Litý kámen ca 1400 / Schöne Madonnen aus Salzburg: Gussstein um 1400*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2019), pp. 114–122, cat. no. 11 (Štěpánka Chlumská), pp. 123–125, cat. no. 12 (Adolf Hahn).

37 See, with references, Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380 bis 1440: Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung* (Petersberg 2019), pp. 62–74, cat. no. 20; Susan Marti, Richard Němec, and Marius Winzeler, eds., *Pražská Pieta v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát / Die „Berner“ oder die „Prager“ Pietà? Kunst und Kulturpolitik in einer spätmittelalterlichen Stadt* (Prague 2017); Hrbáčová (note 24).

38 Kvapilová (note 25), pp. 45–49; Matthias Weniger, “Die Schönen Vesperbilder und der Kunstexport aus Prag und Böhmen: Fragen der Methode und Zwischenbericht,” in: Hrbáčová (note 24); “Olomoucká pieta a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků,” in: Jana

francouzské řezby ze slonoviny, viz např. *Diptych s Ukřižováním a Korunováním Panny Marie*, Francie, kolem 1340–1360, New York, The Metropolitan Museum of Art; *Les fastes du gothique: Le siècle de Charles V*, kat. výst., Galeries Nationales du Grand Palais, Paris 1981, s. 189, kat. č. 148.

31 Veronika Pirker-Aurenhammer, *Das Gebetbuch für Herzog Albrecht V. von Österreich*, Graz 2002, s. 35.

32 V datačně mladší podobě viz např. Michael Eissenhauer (ed.), *Spätgotik: Aufbruch in die Neuzeit*, kat. výst., Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 2021, s. 106, kat. č. 32 (*Ukřižování*, Bavorsko/Augsburg, kolem 1440, Mnichov, Staatliche Graphische Sammlung).

33 Pro uvažovaný provenienční kontext řezeb viz např. *Pašijový oltář*, Štýrsko (Judenburg?), kolem 1410–1420, Štýrský Hradec, Universalmuseum Joanneum, s patrnými vazbami na české malířství, Biedermann (pozn. 17), s. 72–73, kat. č. 7.

34 Harald Theiss – Stefan Roller, *Mission Rimini: Material, Geschichte, Restaurierung: der Rimini-Altar*, kat. výst., Liebieghaus Skulpturensammlung in Frankfurt am Main, München 2021, s. 28–31, 45–48.

35 K typologii Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 83–100, k šíření ve střední Evropě in: *ibidem*, s. 106–107; nověji Michaela Ottová – Jan Klípa – Aleš Mudra, *Počátky a formování krásného slohu*, in: Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň–Praha 2020, s. 22–61, k otázce normativnosti prototypů s. 49; Janez Höfler, *Das Kultbild zwischen Formel und visueller Faszination: Zur Skulptur um 1400 in Zentraleuropa*, in: Marjeta Ciglenečki – Polona Vidmar, *Art and Architecture around 1400*, Maribor 2012; Ulrich Söding, *Schöne Madonnen in Bayern, Schwaben und Tirol*, in: Markéta Jarošová – Jiří Kuthan – Stefan Scholz, *Prag und die grossen Kulturzentren Europas in der Zeit der Luxemburger 1310–1437*, Praha 2008, s. 183–207.

36 Vyobr. Kotal (pozn. 35), T. XXI c, d, T. XXII c, Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin 1974, obr. 47, 48; ad *Madona z Bonnu*: Jiří Fajt (ed.) *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, kat. výst., Správa Pražského hradu, Praha 2006, s. 449–450, kat. č. 147 (Julien Chapuis); *Madona z Hallstattu* má část skladebného systému zad odstraněnu, odsekány byly i partie zad *Madony z Bad Aussee*, viz Ivo Hlobil – Hermann Mayrhofer – Marius Winzeler – Štěpánka Chlumská, *Krásné Madony ze Salcburku. Litý kámen kolem 1400 / Schöne Madonnen aus Salzburg: Gussstein um 1400*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2019, s. 114–122, kat. č. 11 (Štěpánka Chlumská), s. 123–125, kat. č. 12 (Adolf Hahn).

37 S odkazy Tobias Kunz, *Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1380 bis 1440: Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung*, Petersberg 2019, s. 62–74, kat. č. 20; Susan Marti – Richard Němec – Marius Winzeler (eds.), *Pražská Pieta v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát / Die „Berner“ oder die „Prager“ Pietà? Kunst*

Hrbáčová, *Křiváková pieta. Restaurování 2015* (Olomouc 2015), pp. 30–40.

39 Günter Brucher, ed., *Gotik (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 2)* (Munich and London 2000), pp. 387–388, cat. no. 150 (Lothar Schultes); *Gotik in der Steiermark: Landesausstellung*, exh. cat. (Graz: Stift St. Lambrecht, 1978), p. 233, cat. no. 199.

40 Albert Kotal believes the original model was the *Plzeň Madonna* (Prague, before 1384), and traces the motif in Bohemian woodcarvings in the first two decades of the fifteenth century (*Vimperk Madonna II, Údlice Madonna, Svěrák Madonna, John the Evangelist from the Týn Calvary*) and noted its popularity in the broader Central European region, see “K problému krásných madon. Poznámky k výstavě ‘krásné madony’ v Salcburku,” *Umění* 14, 1966, pp. 433–460, p. 443; a number of variations on this motif can likewise be found in the Rhineland, see Robert Suckale, ed., *Schöne Madonnen am Rhein*, exh. cat. (Leipzig: LVR-LandesMuseum Bonn, 2009), pp. 84–85.

41 Fajt (note 36), pp. 534–536, cat. no. 196 (Jiří Fajt and Robert Suckale); Jan Klípa, “The Migration of Artists – Transfer of Ideas: the So-called Ambras Model Book and the Question of ‘influence’ in Central European Art around 1400,” in: Ciglencéki and Vidmar (note 35), pp. 271–280.

42 Chlábec 1990 (note 26), pp. 43–47, cat. no. 10; Bartlová (note 26), p. 127, cat. no. 1; a typology comparison can also be made with the reduced form of this scheme in the small-format woodcarving of St John the Evangelist in the collections of the National Gallery in Prague, see, with references, Chlábec 1990 (note 26), pp. 42–43, cat. no. 9, Bartlová (note 26), pp. 131–132, cat. no. 11; there are also close similarities in the drapery scheme.

43 See note 28; for comparisons see Bartlová (note 26), pp. 92–95. Bartlová examines the stylistic connections between the circle of the Master of the Týn Calvary and Viennese, Styrian, and North Italian sculpture. She does not consider the hypothesis of close links to be viable, and points to prototypes in Vienna for Styrian works.

44 This is how they were already published during the time the examination and restoration were taking place: “Akvizice a dary 2020,” *Bulletin of the National Gallery in Prague* 31, 2021, p. 215; Štěpánka Chlumská, Radka Šefců, and Václava Antušková, eds., *V hloubce a po povrchu / In Depth and on the Surface* (Prague 2022), pp. 96–99, cat. no. 6 (Štěpánka Chlumská, Markéta Pavlíková, and Radka Šefců); we are grateful to Lothar Schultes for valuable suggestions about comparisons from the cultural heritage of the Austrian lands.

45 Ottová, Klípa, and Mudra (note 35); Fajt (note 36); Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und Ihre Meister* (Vienna, Cologne, and Weimar 1992); Jaromír Homolka, “Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400: Einige Bemerkungen,” in: Götz Pochat and Brigitte Wagner, *Internationale Gotik in Mitteleuropa* (Graz 1991); *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 24, 1990, pp. 174–181; Reinhard Pohanka, ed., *Prag um 1400: Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik*, exh. cat. (Vienna: Historisches Museum der Stadt Wien, 1990); Legner (note 12); Jaromír Homolka, *Studie k počátkům krásného slohu* (Prague 1976); *České umění gotické 1320–1400*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 1964); Kotal (note 35); we are grateful to Michaela Ottová for valuable suggestions.

und Kulturpolitik in einer spätmittelalterlichen Stadt, Praha 2017; Hrbáčová (pozn. 24).

38 Kvapilová (pozn. 25), s. 45–49; Matthias Weniger, Die Schönen Vesperbilder und der Kunstexport aus Prag und Böhmen: Fragen der Methode und Zwischenbericht, in: Hrbáčová (pozn. 24); Olomoucká pieta a sériová výroba luxusních soch v Praze doby Lucemburků, in: Jana Hrbáčová, *Křiváková pieta. Restaurování 2015*, Olomouc 2015, s. 30–40.

39 Günter Brucher (ed.), *Gotik (Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich 2)*, München–London 2000, s. 387–388, kat. č. 150 (Lothar Schultes); *Gotik in der Steiermark: Landesausstellung*, kat. výst., Stift St. Lambrecht, Graz 1978, s. 233, kat. č. 199.

40 Albert Kotal předpokládá východisko v *Madoně plzeňské* (Praha, před 1384), motiv sleduje u bohemikálních řezb prvního a druhého desetiletí 15. století (*Madona z Vimperka II, Madona z Údlice, Madona ze Svěráku, Jan Evangelista z Týnské kalvárie*) a konstatuje jeho oblibu v širším středoevropském regionu, viz K problému krásných madon. Poznámky k výstavě „krásné madony“ v Salcburku, *Umění* XIV, 1966, s. 433–460, s. 443; řada variací tohoto motivu rovněž v Porýní, viz Robert Suckale (ed.), *Schöne Madonnen am Rhein*, kat. výst., LVR-LandesMuseum Bonn, Leipzig 2009, s. 84–85.

41 Fajt (pozn. 36), s. 534–536, kat. č. 196 (Jiří Fajt – Robert Suckale); Jan Klípa, The Migration of Artists – Transfer of Ideas: the So-called Ambras Model Book and the Question of “influence” in Central European Art around 1400, in: Ciglencéki–Vidmar (pozn. 35), s. 271–280.

42 Chlábec 1990 (pozn. 26), s. 43–47, kat. č. 10; Bartlová (pozn. 26), s. 127, kat. č. 1; návodné srovnání typologie nabízí i redukováná podoba tohoto schématu na drobné řezbě sv. Jana Evangelisty ze sbírek Národní galerie v Praze, s odkazy Chlábec 1990 (pozn. 26), s. 42–43, kat. č. 9, Bartlová (pozn. 26), s. 131–132, kat. č. 11; blízké shody jsou i u draperiového schématu.

43 Viz pozn. 28; komparace viz Bartlová (pozn. 26), s. 92–95: zabývá se stylovými vazbami okruhu Mistra Týnské kalvárie ve vídeňském, štýrském a severoitalském sochařství, nepovažuje za nosnou hypotézu těsnějších vazeb, ve Štýrsku odkazuje na předobrazy z Vídně.

44 Takto byly publikovány již v době probíhajícího průzkumu a restaurování: Akvizice a dary 2020, *Bulletin Národní galerie v Praze* XXXI, 2021, s. 215; Štěpánka Chlumská – Radka Šefců – Václava Antušková (eds.), *V hloubce a po povrchu / In Depth and on the Surface*, Praha 2022, s. 96–99, kat. č. 6 (Štěpánka Chlumská – Markéta Pavlíková – Radka Šefců); za cenné komparační podněty k památkovému fondu rakouských zemí děkujeme Lotharu Schultesovi.

45 Ottová–Klípa–Mudra (pozn. 35); Fajt (pozn. 36); Gerhard Schmidt, *Gotische Bildwerke und Ihre Meister*, Wien–Köln–Weimar 1992; Jaromír Homolka, Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400: Einige Bemerkungen, in: Götz Pochat – Brigitte Wagner, *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1991; *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* XXIV, 1990, s. 174–181; Reinhard Pohanka (ed.), *Prag um 1400: Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und*

46 Enrico Castelnuovo and Francesca de Gramatica, eds., *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, exh. cat. (Trento: Museo Diocesano Tridentino, 2002); Gottfried Biedermann and Karin Leitner, *Gotik in Kärnten* (Klagenfurt 2001); Höfler (note 25); *Gotik in der Steiermark: Landesausstellung* (note 39); Emilijan Cevc, *Gotska plastika na Slovenskem*, exh. cat. (Ljubljana: Narodna Galerija, 1973); *Gotik in Österreich*, exh. cat. (Krems an der Donau: Minoritenkirche Krems-Stein, 1967); *Gotik in Tirol: Malerei und Plastik des Mittelalters*, exh. cat. (Innsbruck: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck), 1950; Garzarolli (note 22); also older literature on links with the Czech lands, an overview in Albert Kutal, "České sochařství ca 1400 a Alpské země," *Umění* 5, 1957, pp. 301-315.

47 Petr F. Kramml, "Salcburk a Praha ca roku 1400. Salcburská knížata arcibiskupové a panovnická dynastie Lucemburků," in: Hlobil et al. (note 36), pp. 18-37.

48 For a recent examination of the concept "the Salzburg Beautiful Style", with references to the individual lines of argumentation of Austrian, German, and Czech research, see Ivo Hlobil, "Salcburské Krásné madony z litého umělého kamene," in: Hlobil et al. (note 36), pp. 38-57; Kvapilová (note 25), pp. 68-76; Wolfgang Steinitz, Salzburg, in: Legner (note 12), I, pp. 403-413; Wolfgang Steinitz, "Die Kunstlandschaft Salzburg um 1400," in: *Spätgotik in Salzburg* (note 18), pp. 46-50; Kutal (note 40).

49 Hlobil, in Hlobil et al. (note 36), pp. 42-44; selected works on the artwork production: *Für Salzburg bewahrt: Salzburger Kunst- und Kulturschätze*, exh. cat. (Leogang: Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, 2016); Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis* (Berlin 1974), pp. 127-135; *Spätgotik in Salzburg* (note 18); *Stabat Mater* (note 14), *Gotik in Österreich* (note 46); *Schöne Madonnen 1350-1450*, exh. cat. (Salzburg: Salzburger Dom, 1965).

50 Kutal (note 40), p. 445.

51 See, with references, Hlobil et al. (note 36), pp. 126-129, cat. no. 13 (Arthur Saliger and Wibke Ottweiler).

52 First published in: *Spätgotik in Salzburg* (note 18), p. 60, cat. no. 40, pear wood, fragments of polychromy, h. 15 cm, private collection, now in the museum in Leogang (Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, inv. no. 16-4399).

53 Hlobil et al. (note 36), pp. 148-153, cat. no. 18 (Stefan Roller).

54 Brucher (note 39), p. 392, cat. no. 157 (Lothar Schultes), artificial cast stone, h. 27 cm.

55 Selected references: Höfler (note 25); Horst Schweigert, "Gotische Plastik in der Steiermark," in: *Gotik in der Steiermark* (note 39), pp. 198-215; Clasen (note 49), pp. 140-141; Cevc (note 46); Garzarolli (note 22).

56 *Bad Aussee Madonna*, see note 35; *Gall Madonna*, see Biedermann (note 17), pp. 228-230, cat. no. 101; Jindra and Ottová (note 35), 1/54, pp. 328-329 (Petr Jindra) moves the date to the early fifteenth century.

57 Polona Vidmar, "Kiparska delavnica na Ptujski Gori," *Zbornik za umetnostno zgodovino* 43, 2007, pp. 47-86; "Die Werkstatt von Ptujška gora," in: Höfler (note 25), pp. 165-176, cat. nos. 75-81.

58 Lothar Schultes, "Der Maler Hans von Judenburg," in: Ciglencički and Vidmar (note 35), pp. 209-217; Arthur

Plastik in der Gotik, kat. výst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990; Legner (pozn. 12); Jaromír Homolka, *Studie k počátkům krásného slohu*, Praha 1976; *České umění gotické 1320-1400*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1964; Kutal (pozn. 35); za cenné podněty děkujeme Michaelae Ottové.

46 Enrico Castelnuovo – Francesca de Gramatica (ed.), *Il Gotico nelle Alpi: 1350-1450*, kat. výst., Museo Diocesano Tridentino, Trento 2002; Gottfried Biedermann – Karin Leitner, *Gotik in Kärnten*, Klagenfurt 2001; Höfler (pozn. 25); *Gotik in der Steiermark: Landesausstellung* (pozn. 39); Emilijan Cevc, *Gotska plastika na Slovenskem*, kat. výst., Narodna Galerija, Ljubljana 1973; *Gotik in Österreich*, kat. výst., Minoritenkirche Krems-Stein, Krems an der Donau 1967; *Gotik in Tirol: Malerei und Plastik des Mittelalters*, kat. výst., Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Innsbruck 1950; Garzarolli (pozn. 22); k vazbě na české země též starší literatura, souhrnně Albert Kutal, *České sochařství kolem 1400 a Alpské země*, *Umění* V, 1957, s. 301-315.

47 Petr F. Kramml, Salzburg a Praha kolem roku 1400. Salcburská knížata arcibiskupové a panovnická dynastie Lucemburků, in: Hlobil et al. (pozn. 36), s. 18-37.

48 Nověji k pojmu „salcburský krásný sloh“ s odkazy na jednotlivé argumentační linie rakouského, německého a českého bádání Ivo Hlobil, Salcburské Krásné madony z litého umělého kamene, in: Hlobil et al. (pozn. 36), s. 38-57; Kvapilová (pozn. 25), s. 68-76; Wolfgang Steinitz, Salzburg, in: Legner (pozn. 12), I, s. 403-413; Wolfgang Steinitz, Die Kunstlandschaft Salzburg um 1400, in: *Spätgotik in Salzburg* (pozn. 18), s. 46-50; Kutal (pozn. 40).

49 Hlobil, in: Hlobil et al. (pozn. 36), s. 42-44; k památkovému fondu výběrově: *Für Salzburg bewahrt: Salzburger Kunst- und Kulturschätze*, kat. výst., Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, Leogang 2016; Karl Heinz Clasen, *Der Meister der Schönen Madonnen: Herkunft, Entfaltung und Umkreis*, Berlin 1974, s. 127-135; *Spätgotik in Salzburg* (pozn. 18); *Stabat Mater* (pozn. 14), *Gotik in Österreich* (pozn. 46); *Schöne Madonnen 1350-1450*, kat. výst., Salzburger Dom, Salzburg 1965.

50 Kutal (pozn. 40), s. 445.

51 S odkazy Hlobil et al. (pozn. 36), s. 126-129, kat. č. 13 (Arthur Saliger – Wibke Ottweiler).

52 Poprvé publikováno in: *Spätgotik in Salzburg* (pozn. 18), s. 60, kat. č. 40, hruškové dřevo, fragmenty polychromie, v. 15 cm, soukromá sbírka, nyní v museu v Leogangu (Bergbau- und Gotikmuseum Leogang, inv. č. 16-4399).

53 Hlobil et al. (pozn. 36), s. 148-153, kat. č. 18 (Stefan Roller).

54 Brucher (pozn. 39), s. 392, kat. č. 157 (Lothar Schultes), umělý litý kámen, v. 27 cm.

55 Výběrově Höfler (pozn. 25); Horst Schweigert, Gotische Plastik in der Steiermark, in: *Gotik in der Steiermark* (pozn. 39), s. 198-215; Clasen (pozn. 49), s. 140-141; Cevc (pozn. 46); Garzarolli (pozn. 22).

56 *Madona z Bad Aussee*, viz pozn. 35; *Madona z Gallu*, viz Biedermann (pozn. 17), s. 228-230,

- Saliger, ed., *Der Meister von Großlobming*, exh. cat. (Vienna: Österreichische Galerie 1994); Lothar Schultes, "Der Meister von Großlobming und Hans von Judenburg: Zeit- und Individualstil um 1400," in: *Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 24, 1990, pp. 253–268.
- 59** See, with references to earlier literature, Kunz (note 37); pp. 243–253, cat. no. 48 (Tobias Kunz); *Gotik in Österreich* (note 46), pp. 207–208, cat. no. 159.
- 60** Garzarolli (note 22), pp. 34–35, 99, attributed nearly a dozen woodcarvings to the workshop which were very disparate in style. By contrast, Clasen (note 49), p. 140, had a very high opinion of the quality of the woodcarving from Seckau Cathedral.
- 61** *Gotik in der Steiermark* (note 46), p. 205, pp. 237–239, cat. nos. 204–206. A later date (1435–1440) is attributed to the *Straßburg Pietà* in Carinthia, now in the collections of the Österreichische Galerie Wien.
- 62** A local context is also assumed for the woodcarvings of the *Altar Crucifix from Bruck an der Mur*.
- 63** Markéta Pavlíková, unpublished restoration report, archive of the Department of Conservation and Restoration, National Gallery in Prague, 2022.
- 64** This synthetic blue, indanthrone blue PB 60, is one of the polycyclic pigments which were discovered in 1901, see Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh, Tracey Chaplin, and Ruth Siddal, *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments* (London and New York 2013), p. 309. It has been manufactured industrially since 1924, see Paul Craddock, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries* (Oxford 2009), p. 298.
- 65** Survey of the statues in the UV spectrum – photographs taken in UV luminescence by a CANON EOS 6 D digital reflex camera with a CANON COMPACT MACRO EF 50 mm / 1:2.5 lens (recorded in RAW format, converted into TIFF format). IR reflectography – taken by an OSIRIS camera, spectral sensitivity 900–1,700 nm.
- 66** Radka Šefců and Václava Antušková, unpublished laboratory reports 21/78, 21/79, archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague 2021, 2022.
- 67** Intermediate results published in Chlumská, Šefců, and Antušková (note 44).
- 68** We are grateful to Daniel Vavřík, Ivana Kumpová, and Michal Vopálenský for their cooperation. The computed tomography was carried out on a TORATOM device (Twinned Orthogonal Adjustable Tomograph), enabling works of art with variable geometric structures to be scanned with a resolution in the virtual model of up to ca 3 µm. The reconstruction and visualisation was carried out using VG Studio MAX software.
- 69** Fritz Schweingruber, *Anatomie europäischer Hölzer: Ein Atlas zur Bestimmung europäischer Baum-, Strauch- und Zwergstrauchhölzer* (Bern and Stuttgart 1990); Giovanni Signorini, Giuseppina Di Giulio, and Marco Fioravanti, *Il legno nei beni culturali: Guida alla determinazione delle specie legnose* (Perugia 2014); Václava Antušková, "Využití mikroskopických technik při identifikaci dřeva," in: Štěpánka Chlumská and Radka Šefců, eds., *Umění a přírodní vědy* (Prague 2017), pp. 49–60.
- 70** In the sample sets there were usually several micro-samples measuring ca 1 × 0.2 × 0.5 mm (Virgin Mary) and 1.3 × 0.2 × 0.6 mm (St John the Evangelist).
- kat. č. 101; Jindra–Ottová (pozn. 35), 1/54, s. 328–329 (Petr Jindra) posouvá dataci na počátek 15. století.
- 57** Polona Vidmar, Kiparska delavnica na Ptujski Gori, *Zbornik za umetnostno zgodovino* XLIII, 2007, s. 47–86; Die Werkstatt von Ptujška gora, in: Höfler (pozn. 25), s. 165–176, kat. č. 75–81.
- 58** Lothar Schultes, Der Maler Hans von Judenburg, in: Ciglencéki–Vidmar (pozn. 35), s. 209–217; Arthur Saliger (ed.), *Der Meister von Großlobming*, kat. výst., Österreichische Galerie, Wien 1994; Lothar Schultes, Der Meister von Großlobming und Hans von Judenburg: Zeit- und Individualstil um 1400, in: *Internationale Gotik in Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* XXIV, 1990, s. 253–268.
- 59** S odkazy na starší literaturu Kunz (pozn. 37); s. 243–253, kat. č. 48 (Tobias Kunz); *Gotik in Österreich* (pozn. 46), s. 207–208, kat. č. 159.
- 60** Garzarolli (pozn. 22), s. 34–35, 99, dílně připisuje téměř desítku řezb, značně rukopisně disparátních; oproti tomu Clasen (pozn. 49), s. 140, vysoce hodnotí kvalitu řezby z dómu v Seckau.
- 61** *Gotik in der Steiermark* (pozn. 46), s. 205, 237–239, kat. č. 204–206, jako datačně nejmladší (1435–1440) je uváděna *Pieta ze Strassburgu* v Korutanech, nyní ve sbírkách Österreichische Galerie Wien.
- 62** Obdobně je lokální kontext předpokládán i u řezb *Oltářního kříže z Bruck an der Mur*.
- 63** Markéta Pavlíková, nepublikovaná restaurátorská zpráva, archiv Restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze, 2022.
- 64** Tato syntetická modř, indanthronová modř PB 60, spadá do polycyklických pigmentů, které byly objeveny v roce 1901, viz Nicholas Eastaugh – Valentine Walsh – Tracey Chaplin – Ruth Siddal, *Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, London – New York 2013, s. 309. Průmyslově byla vyráběna od roku 1924, viz Paul Craddock, *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Oxford 2009, s. 298.
- 65** Prohlídka soch v UV spektru – pořízená fotografie UV luminescence, snímáno digitální zrcadlovkou CANON EOS 6 D s objektivem CANON COMPACT MACRO EF 50 mm / 1:2,5 (zaznamenáno ve formátu RAW, konvertováno do formátu TIFF). IR reflektografie – snímáno kamerou OSIRIS, spektrální citlivost 900–1700 nm.
- 66** Radka Šefců – Václava Antušková, nepublikované laboratorní zprávy 21/78, 21/79, archiv Chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2021, 2022.
- 67** Dílčí výsledky publikovány v Chlumská–Šefců–Antušková (pozn. 44).
- 68** Za spolupráci děkujeme Danielu Vavříkovi, Ivaně Kumpové a Michalu Vopálenskému. Výpočetní tomografie byla provedena na zařízení TORATOM (Twinned Orthogonal Adjustable Tomograph), umožňujícím snímání umělecká díla s variabilním geometrickým uspořádáním s rozlišením ve virtuálním modelu až cca 3 µm. Rekonstrukce a vizualizace proběhla s využitím softwaru VG Studio MAX.

71 The samples were documented in their entirety using a Zeiss Axio Imager Z2m optical microscope in the regime of incident daylight, fluorescence with excitation radiation on a wavelength of 385 nm with an emission filter of > 420 nm, and excitation radiation on a wavelength of 475 nm with an emission filter of > 515 nm, using the Z-stack function. The photographs taken were adjusted in the programs ZEN core v3.1.1 and Adobe Photoshop 2022.

72 We are grateful to Jan Žemliček, Jan Dudák, and Veronika Tymlová for their cooperation. The device used was equipped with a Hamamatsu L12531 laboratory source of X-ray radiation and a Dexela 1512 flat-panel type digital detector. A voxel resolution of 0.87 µm was achieved with the samples. The data from scanning the samples was processed using the program VG Studio MAX 3.5.1.

73 For the documentation, a JSM 6460 LA electron microscope from the JEOL company in the secondary electrons (SE) regime was used in a high vacuum with an acceleration voltage of 15 kV. The source of the electrons was wolfram fibre. The samples were gilded (layer thickness 15–20 nm) before observation to increase conductivity.

74 Annual rings are particularly easy to see on CT images with coniferous woods.

75 For more detail on the regional availability of types of wood, see e.g. Claude Lapaire, “La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse: Recherches sur la détermination des essences,” *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 30, 1973, no. 2, pp. 76–83; Peter Klein, “Some Aspects of the Utilization of Different Wood Species in Certain European Workshops,” in: Ashok Roy and Perry Smith, eds., *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice* (London 1998), pp. 112–114; Jørgen Wadum, Christina Currie, Noëlle Streeton, Jean-Albert Glatigny, and Nicole Goetghebeur, eds., *Wooden Supports in 12th–16th-Century European Paintings* (London 2015).

76 Václava Antušková, Ivana Vernerová, Štěpánka Chlumská, Helena Dáňová, Anna Třeštíková, and Radka Šefců, “Wood as the Material of Carvings and Paintings of Bohemian and Moravian Provenance in the Years 1280–1550: Identification of Wood,” *Bulletin of the National Gallery in Prague* 26, 2016, pp. 93–111.

77 Wadum et al. (note 75).

78 We are grateful to Ivo Světlík for his cooperation. The radiocarbon dating was carried out in the Czech Radiocarbon Laboratory (CRL) at the Nuclear Physics Institute, Czech Academy of Sciences. The record of the dating is part of Laboratory Reports nos. 21/78 and 21/79, archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, 2021.

79 Joanna Ostapkowicz, Rick J. Schulting, Ryan Wheeler, Lee Newsom, Fiona Brock, Ian Bull, and Christophe Snoeck, “East-central Florida pre-Columbian Wood Sculpture: Radiocarbon Dating, Wood Identification and Strontium Isotope Studies,” *Journal of Archaeological Science: Reports* 13, 2017, pp. 595–608; Fabiola Vitali, Cristina Caldi, Monica Benucci, Fabio Marzaioli, Pietro Moioli, Claudio Seccaroni, Beatrice De Ruggieri, and Manuela Romagnoli, “The Vernacular Sculpture of Saint Anthony the Abbot of Museo Colle del Duomo in Viterbo (Italy): Diagnostic and Wood Dating,” *Journal of Cultural Heritage* 48, 2021, pp. 299–304.

80 This is the minimum shift in the date, on the basis of

69 Fritz Schweingruber, *Anatomie europäischer Hölzer: Ein Atlas zur Bestimmung europäischer Baum-, Strauch- und Zwergstrauchhölzer*, Bern–Stuttgart 1990; Giovanni Signorini – Giuseppina Di Giulio – Marco Fioravanti, *Il legno nei beni culturali: Guida alla determinazione delle specie legnose*, Perugia 2014; Václava Antušková, Využití mikroskopických technik při identifikaci dřeva, in: Štěpánka Chlumská – Radka Šefců (eds.), *Umění a přírodní vědy*, Praha 2017, s. 49–60.

70 Ve vzorkovnicích bylo obvykle několik mikro vzorků o velikosti cca 1 × 0,2 × 0,5 mm (Panna Marie) a 1,3 × 0,2 × 0,6 mm (sv. Jan Evangelista).

71 Celé vzorky byly dokumentovány na optickém mikroskopu Zeiss Axio Imager Z2m v režimu dopadajícího záření denního osvětlení, fluorescence s excitačním zářením o vlnové délce 385 nm s emisním filtrem > 420 nm a excitačním zářením o vlnové délce 475 nm s emisním filtrem > 515 nm s využitím funkce Z-stack. Pořízené fotografie byly upraveny v programech ZEN core v3.1.1 a Adobe Photoshop 2022.

72 Za spolupráci děkujeme Janu Žemličkovi, Janu Dudákovi a Veronice Tymlové. Použité zařízení je vybaveno laboratorním zdrojem RTC záření Hamamatsu L12531 a digitálním detektorem typu flat-panel Dexela 1512. U vzorků bylo dosaženo voxelového rozlišení 0,87 µm. Data ze snímání vzorků byla zpracována prostřednictvím programu VG Studio MAX 3.5.1.

73 Pro dokumentaci byl využit elektronový mikroskop JSM 6460 LA od firmy JEOL v režimu sekundárních elektronů (SE) ve vysokém vakuu s urychlovacím napětím 15 kV, zdrojem elektronů bylo wolframové vlákno. Pro zvýšení vodivosti byly vzorky před pozorováním pozlaceny (tloušťka vrstvy 15–20 nm).

74 Dobře viditelné letokruhy na snímcích CT jsou zejména u jehličnatých dřevin.

75 Více k regionálnímu výskytu dřevin např. Claude Lapaire, *La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse: Recherches sur la détermination des essences*, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* XXX, 1973, č. 2, s. 76–83; Peter Klein, *Some Aspects of the Utilization of Different Wood Species in Certain European Workshops*, in: Ashok Roy – Perry Smith (eds.), *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice*, London 1998, s. 112–114; Jørgen Wadum – Christina Currie – Noëlle Streeton – Jean-Albert Glatigny – Nicole Goetghebeur (eds.), *Wooden Supports in 12th–16th-Century European Paintings*, London 2015.

76 Václava Antušková – Ivana Vernerová – Štěpánka Chlumská – Helena Dáňová – Anna Třeštíková – Radka Šefců, *Dřevo jako materiál sochařských a malířských děl bohemikální provenience 1280–1550. Identifikace dřeva*, *Bulletin Národní galerie v Praze* XXVI, 2016, s. 197–211.

77 Wadum et al. (pozn. 75).

78 Za spolupráci děkujeme Ivu Světlíkovi. Radiouhlíková datace byla realizována v České radiouhlíkové laboratoři (CRL) na Ústavu jaderné fyziky AV ČR, v. v. i. Protokol je součástí Laboratorní zprávy č. 21/78, 21/79, archiv Chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, 2021.

79 Joanna Ostapkowicz – Rick J. Schulting – Ryan Wheeler – Lee Newsom – Fiona Brock – Ian Bull –

the visible annual rings. It is not possible to say how many further annual rings immediately below the bark were removed when the woodcarving was created.

81 The size of these openings according to the scale in the micro-CT: woodcarving of the Virgin Mary, diameter at the widest point 13.2 mm, at the narrowest 11.8 mm, length 40 mm; woodcarving of St John the Evangelist, diameter 9.8 mm.

82 The size of these openings according to the scale in the micro-CT: woodcarving of the Virgin Mary, diameter 4.8 mm, length 19.3 mm; woodcarving of St John the Evangelist, diameter 5.4 mm, length 19.3 mm.

83 Inspection of the statues in diffuse daylight and under raking light – photographs taken with a CANON EOS 6 D digital reflex camera with a CANON COMPACT MACRO EF 50 mm / 1:2.5 lens (recorded in RAW format, converted into TIFF format).

84 The photomicrographic documentation of the surface was carried out using an AM4113ZT-FV2W Dino-Lite Premier USB microscope in polarised visible light (VIS) and UV light ($\lambda = 375$ nm), with a magnification of 50 $\times$ and 200 $\times$ and a resolution of 1.3 MPx, and subsequently processed using Dino Capture 2.0 program.

85 The elemental analysis was carried out using a NITON XL3t GOLDD+, Thermo Scientific, portable XRF device, the radiation source was a mini X-ray tube with a silver anode with a maximum voltage of 50 kV. The diameter of the area measured was ca 5 mm, and the time taken for a single analysis was 120 s. The measurement took place without direct contact from a distance of up to ca 0.5 cm.

86 The measurement took place using a Bravo, Bruker spectrometer with a spectral range of 3,200–170 cm^{-1} , a laser output of < 100 mW, and a resolution of 10–12 cm^{-1} . The evaluation was carried out with the help of the programs Opus and Omnic 9. The spectra were compared with the spectral library of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague.

87 The cross-sections (stratigraphy) were documented on a Zeiss Axio Imager Z2m optical microscope in the regime of incident light, in the dark field, fluorescence with excitation radiation on a wavelength of 385 nm with an emission filter of > 420 nm and excitation radiation on a wavelength of 475 nm with an emission filter of > 515 nm. The photographs were adjusted in the programs ZEN core v3.1.1 and Adobe Photoshop 2022.

88 The elemental analysis was carried out using a JSM 6460 LA scanning electron microscope from the JEOL company with X-ray microanalysis. The electron source was wolfram fibre. Scanning took place in the backscattered electrons (BSE) regime. Measurement was carried out in a low vacuum with a pressure of 35 Pa and an acceleration voltage of 20 kV.

89 The structural analysis took place using the method of Raman and infrared spectroscopy. The Raman spectroscopy was carried out on a Nicolet DXR dispersive Raman spectrometer from the Thermo Scientific company, using a microscope with a 100 $\times$ objective. The analysis was carried out over the range of 3,300–50 cm^{-1} with a resolution of 4 cm^{-1} , using excitation lasers with wavelengths of 780 nm and 532 nm; the measurement time of the spectra was 60–120 s. The settings for the laser output depended on

Christophe Snoeck, East-central Florida pre-Columbian Wood Sculpture: Radiocarbon Dating, Wood Identification and Strontium Isotope Studies, *Journal of Archaeological Science: Reports* XIII, 2017, s. 595–608; Fabiola Vitali – Cristina Caldi – Monica Benucci – Fabio Marzaioli – Pietro Moioli – Claudio Seccaroni – Beatrice De Ruggieri – Manuela Romagnoli, The Vernacular Sculpture of Saint Anthony the Abbot of Museo Colle del Duomo in Viterbo (Italy): Diagnostic and Wood Dating, *Journal of Cultural Heritage* XLVIII, 2021, s. 299–304.

80 Jde o minimální posun na základě viditelných letokruhů, letokruhy bezprostředně pod kůrou a odebrané v rámci tvarování řezby nelze zjistit.

81 Velikost těchto otvorů dle měřítka v mikro CT: řezba Panny Marie, průměr v nejširším místě 13,2 mm, v nejužším 11,8 mm, délka 40 mm; řezba sv. Jana Evangelisty, průměr 9,8 mm.

82 Velikost těchto otvorů dle měřítka v mikro CT: řezba Panny Marie, průměr 4,8 mm, délka 15,3 mm; řezba sv. Jana Evangelisty, průměr 5,4 mm, délka 19,3 mm.

83 Prohlídka soch v rozptýleném denním světle a v razantním bočním osvětlení – snímáno digitální zrcadlovkou CANON EOS 6 D s objektivem CANON COMPACT MACRO EF 50 mm / 1:2,5 (zaznamenáno ve formátu RAW, konvertováno do formátu TIFF).

84 Mikrofotografická dokumentace povrchu byla pořízena pomocí USB mikroskopu AM4113ZT-FV2W Dino-Lite Premier v polarizovaném viditelném světle (VIS) a UV světle ($\lambda = 375$ nm) při zvětšení 50 $\times$ a 200 $\times$, při rozlišení 1,3 MPx a následně zpracována v programu Dino Capture 2.0.

85 Prvková analýza byla provedena přenosným XRF přístrojem NITON XL3t GOLDD+, Thermo Scientific, zdroj záření je minirentgenka se stříbrnou anodou s maximálním napětím 50 kV, průměr měřené plochy byl cca 5 mm, doba jedné analýzy 120 s. Měření probíhalo bezkontaktně ze vzdálenosti do cca 0,5 cm.

86 Měření probíhalo spektrometrem Bravo, Bruker ve spektrálním rozsahu 3200–170 cm^{-1} , s výkonem laseru < 100 mW a rozlišením 10–12 cm^{-1} . Vyhodnocení bylo provedeno pomocí programů Opus a Omnic 9. Spektra byla porovnána s knihovnou spekter Chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

87 Příčné řezy (stratigrafie) byly dokumentovány na optickém mikroskopu Zeiss Axio Imager Z2m v režimu dopadajícího záření denního osvětlení, v temném poli, fluorescence s excitačním zářením o vlnové délce 385 nm s emisním filtrem > 420 nm a excitačním zářením o vlnové délce 475 nm s emisním filtrem > 515 nm. Fotografie byly upraveny v programech ZEN core v3.1.1 a Adobe Photoshop 2022.

88 Prvková analýza byla provedena pomocí skenovacího elektronového mikroskopu JSM 6460 LA od firmy JEOL s rentgenovou mikroanalýzou. Zdrojem elektronů bylo wolframové vlákno. Snímání bylo provedeno v režimu zpětně odražených elektronů (BSE). Měření probíhalo v nízkém vakuu při tlaku 35 Pa a urychlovacím napětí 20 kV.

89 Strukturní analýza byla realizována metodou Ramanovy a infračervené spektroskopie. Ramanova

the sensitivity of the materials measured (the maximum output is 24 mW for a 780 nm laser and 10 mW for a 532 nm laser). For calibration the polystyrene standard was used. Measurement took place at specific points, or over a larger area (mapping). The spectra were evaluated in the Omnic 9 program. The infrared spectroscopy was carried out on a LUMOS II infrared microscope, Bruker, and measurement took place over selected larger areas using ATR technology with a liquid-nitrogen-cooled FPA detector. The spectral range was 4,000–650 cm^{-1} , with a resolution of 4 cm^{-1} , and the number of scans was 64. The spectra measured were processed in the OPUS program.

90 Rachel Billinge, Lorne Campbell, Jill Dunkerton, Susan Foister, Jo Kirby, Jennie Pilc, Ashok Roy, Marika Spring, and Raymond White, “Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400–1550,” *The National Gallery Technical Bulletin* 18, 1997, pp. 6–55; Katharina von Salis Perch-Nielsen and Unn Plahter, “Analyses of Fossil Coccoliths in Chalk Grounds of Medieval Art in Norway: Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material,” in: Magne Malmanger, Laszlo Berczeljy, and Signe Fuglesang, eds., *ACTA, Ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 11 (Rome 1995), pp. 145–156.

91 Lilian Švábenická, Radka Šefců, Štěpánka Chlumská, and Helena Dáňová, “Původ křídových sedimentů na středověkých deskových obrazech a řezbách na základě studia vápnitých nanofosilií,” *Fórum pro konzervátory-restaurátory*, 2017, pp. 48–58.

92 For the colouring of Beautiful Style Madonnas, see most recently Václava Antušková, Štěpánka Chlumská, and Radka Šefců, “The Madonna of Hallstatt: New Findings About Its Acquisition and Polychromy,” *Bulletin of the National Gallery in Prague* 30, 2020, pp. 32–58; Ottová (note 24), p. 19; further Jaromír Homolka, *Sochařství*, in: Emanuel Poche (den.), *Praha středověká*, Prague 1983, pp. 359–489, esp. pp. 442, 449; Manfred Koller, “Bildhauer und Maler: Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen,” *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* 26, 1990, pp. 135–161; Manfred Koller, “Technika a sloh polychromie plastik,” *Technologia artis* 4, 1993, pp. 117–124; Manfred Koller, “Auch Fassung kleidet! Gefasste Steinskulpturen des Mittelalters,” *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 70, 2016, pp. 293–307; on the interpretation of white colouring, see most recently Elisabeth Sobieczky, “White in Medieval Sculpture Polychromy: Iconography, Reception, Restoration,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82, 2019, no. 3, pp. 299–320.

93 On small-format statues for private devotion and also larger groups for church interiors, see *Oltář sv. Kříže z Rimini*, Master of the Rimini Altarpiece, southern Netherlands / northern France, ca 1430, Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturen Sammlung; Marjan Debaene (ed.), *Alabaster Sculpture in Europe 1300–1650*, exh. cat., Museum Leuven, London 2022; Theiss and Roller (note 34); Ottová (note 24), p. 19; Georg Schwarzenski, “Deutsche Alabasterplastik des 15. Jhrs.,” *Städel Jahrbuch* 1, 1921, pp. 167–213.

94 Rutherford J. Gettens and Elisabeth West Fitzhugh, “Azurite and Blue Verditer,” in: Ashok Roy, ed., *Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 2* (London 1993), pp. 23–36, esp. 25. Other European localities are the region of Banat in Romania, Chessy near Lyon in

spektroskopie byla provedena na disperzním Ramanově spektrometru Nicolet DXR od firmy Thermo Scientific s využitím mikroskopu s objektivem 100×. Analýza byla provedena v rozsahu 3300–50 cm^{-1} s rozlišením 4 cm^{-1} , za použití excitačních laserů o vlnových délkách 780 nm a 532 nm; doba měření spekter byla 60–120 s. Nastavení výkonů laserů se odvíjelo od citlivosti měřených materiálů (max. výkon pro laser 780 nm je 24 mW a pro laser 532 nm je 10 mW). Pro kalibraci byl použit standard z polystyrenu. Měření probíhalo bodově nebo v ploše (mapování). Spektra byla vyhodnocena v programu Omnic 9. Infračervená spektroskopie byla provedena na infračerveném mikroskopu LUMOS II, Bruker, měření probíhalo plošně na vybraných oblastech technikou ATR s dusíkem chlazeným FPA detektorem při spektrálním rozsahu 4000–650 cm^{-1} s rozlišením 4 cm^{-1} , počet skenů 64. Naměřená spektra byla zpracována v programu OPUS.

90 Rachel Billinge – Lorne Campbell – Jill Dunkerton – Susan Foister – Jo Kirby – Jennie Pilc – Ashok Roy – Marika Spring – Raymond White, *Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400–1550*, *The National Gallery Technical Bulletin* XVIII, 1997, s. 6–55; Katharina von Salis Perch-Nielsen – Unn Plahter, *Analyses of Fossil Coccoliths in Chalk Grounds of Medieval Art in Norway: Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material*, in: Magne Malmanger – Laszlo Berczeljy – Signe Fuglesang (eds.), *ACTA, Ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* XI, Roma 1995, s. 145–156.

91 Lilian Švábenická – Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Helena Dáňová, *Původ křídových sedimentů na středověkých deskových obrazech a řezbách na základě studia vápnitých nanofosilií*, *Fórum pro konzervátory-restaurátory*, 2017, s. 48–58.

92 K barevnosti krásnoslohých madon naposledy Václava Antušková – Štěpánka Chlumská – Radka Šefců, *Madona z Hallstattu – nová zjištění k akvizici a průzkumu polychromie*, *Bulletin Národní galerie v Praze* XXX, 2020, s. 157–172; Ottová (pozn. 24), s. 19; dále Jaromír Homolka, *Sochařství*, in: Emanuel Poche (den.), *Praha středověká*, Praha 1983, s. 359–489, zvl. s. 442, 449; Manfred Koller, *Bildhauer und Maler: Technologische Beobachtungen zur Werkstattpraxis um 1400 anhand aktueller Restaurierungen*, *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz* XXVI, 1990, s. 135–161; Manfred Koller, *Technika a sloh polychromie plastik*, *Technologia artis* VIII, 1993, s. 117–124; Manfred Koller, *Auch Fassung kleidet! Gefasste Steinskulpturen des Mittelalters*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXX, 2016, s. 293–307; k interpretaci bílé barevnosti nejnověji Elisabeth Sobieczky, *White in Medieval Sculpture Polychromy: Iconography, Reception, Restoration*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXXXII, 2019, č. 3, s. 299–320.

93 Sošky malých formátů k privátní zbožnosti i rozměrné skupiny do chrámových interiérů viz *Oltář sv. Kříže z Rimini*, Mistr Oltáře z Rimini, jižní Nizozemí / severní Francie, kolem 1430, Frankfurt nad Mohanem, Liebieghaus Skulpturen Sammlung; Marjan Debaene (ed.), *Alabaster Sculpture in Europe*

France, Sardinia, and Cornwall in Great Britain, which are localities where azurite was mainly obtained later. Also accessible were localities in the Saarland (on the border between Germany and France), in Saxony, and in Tyrol, see François Delamare, *Blue Pigments: 5000 Years of Art and Industry* (London 2013), pp. 119–144, esp. 130.

95 Coccinite is mentioned as an admixture of malachite from the Rhineland-Palatinate region in Germany, see accessible at www.mindat.org/loc-15173.html, downloaded 11 Apr 2023

96 Accessible at www.mindat.org/min-1100.html, downloaded 11 Apr 2023.

97 Gettens and Fitzhugh (note 94).

98 Thomas W. Salter, *Field's Chromatography; or, Treatise on Colours and Pigments as used by Artists Winsor and Newton* (London 1869).

99 Townsend looked for its use on the palettes of J. M. W. Turner and John Constable, see Joyce H. Townsend, "The Materials of J. M. W. Turner: Pigments," *Studies in Conservation* 38, 1993, no. 4, pp. 231–254. The pigment was manufactured from the period 1811–1814, see Rosamund D. Harley, *Artists' Pigments c. 1600–1835: A Study of English Documentary Sources* (London 1982), p. 129; Jehan Georges Vibert, *The Science of Painting* (London 1892), p. 168.

100 Eastaugh et al. (note 64), p. 264. Reeves & Son was an English company specialising in watercolour paints.

101 Naples yellow was used from the end of the sixteenth century and was commonly available in the seventeenth century, see Claudio Seccaroni, *Giallorino: Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica* (Rome 2006), pp. 71–92; Ian N. M. Wainwright, John M. Taylor, and Rosamund D. Harley, "Lead Antimonate Yellow," in: Robert L. Feller, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 1* (Washington 1986), p. 219.

102 However, in the elemental analysis, carried out on a very small sample, antimony (Sb) was not found.

103 Marilyn Laver, "Titanium Dioxide Whites," in: Elisabeth W. Fitzhugh, ed., *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 3* (Oxford 1997), pp. 295–355. It was not used in works by Czech artists until the 1960s, see Radka Šefců and Václava Antušková, "Originals vs. Forgeries: the Significance of White Pigments in Artwork Evaluation," *International Journal of Conservation Science* 13, 2022, pp. 1473–1484.

104 Elisabeth Martin and Alain R. Duval, "Les deux varietes de jaune de plomb et d'etaïn: Etude chronologique," *Studies in Conservation* 35, 1990, pp. 117–136; Hermann Kühn, "Lead-Tin Yellow," in: Ashok Roy, ed., *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 2* (London 1993), pp. 83–64; Radka Šefců, Štěpánka Chlumská, and Alena Hostašová, "An Investigation of the Lead Tin Yellows Type I and II and Their Use in Bohemian Panel Paintings from the Gothic Period," *Heritage Science* III, 2015, article no. 16, pp. 1–15; Radka Šefců, "Studium a identifikace žlutých pigmentů v malbě 14. a 15. století," *Sborník příspěvků 20. ročníku konference o speciálních anorganických pigmentech a práškových materiálech*, 2018, pp. 47–52.

105 Kühn (note 104), p. 86. It was not described again until after 1940.

106 See note 100.

107 It was already used as a pigment in the Middle Ages.

1300–1650, kat. výst., Museum Leuven, London 2022; Theiss–Roller (pozn. 34); Ottová (pozn. 24), s. 19; Georg Schwarzenski, *Deutsche Alabasterplastik des 15. Jhrs., Städel Jahrbuch I*, 1921, s. 167–213.

94 Rutherford J. Gettens – Elisabeth West Fitzhugh, Azurite – Blue Verditer, in: Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 2*, London 1993, s. 23–36, zvl. s. 25. Dalšími evropskými lokalitami jsou oblast Banát v Rumunsku, Chessy u Lyonu ve Francii, Sardinie a Cornwall ve Velké Británii, což jsou lokality spíše pozdějšího získávání azuritu. Rovněž byly přístupné lokality v Sársku (hranice Německa a Francie), v Sasku a Tyrolsku, viz François Delamare, *Blue Pigments: 5000 Years of Art and Industry*, London 2013, s. 119–144, zvl. s. 130.

95 Kokcinit je zmíněn jako příměs malachitu z oblasti Porýní-Falc v Německu, viz dostupné na www.mindat.org/loc-15173.html, staženo 11. 4. 2023

96 Dostupné na www.mindat.org/min-1100.html, staženo 11. 4. 2023.

97 Gettens–Fitzhugh (pozn. 94).

98 Thomas W. Salter, *Field's Chromatography; or, Treatise on Colours and Pigments as used by Artists Winsor and Newton*, London 1869.

99 Townsend hledala jeho užití v paletě J. M. W. Turnera a Johna Constabla, viz Joyce H. Townsend, The Materials of J. M. W. Turner: Pigments, *Studies in Conservation* XXXVIII, 1993, č. 4, s. 231–254. Výroba pigmentu probíhala od roku 1811–1814, viz Rosamund D. Harley, *Artists' Pigments c. 1600–1835: A Study of English Documentary Sources*, London 1982, s. 129; Jehan Georges Vibert, *The Science of Painting*, London 1892, s. 168.

100 Eastaugh et al. (pozn. 64), s. 264. Firma Reeves & Son byla anglická firma specializující se zejména na akvarelové barvy.

101 Neapolská žlut byla používána od konce 16. století, běžně dostupná v 17. století, viz Claudio Seccaroni, *Giallorino: Storia dei pigmenti gialli di natura sintetica*, Roma 2006, s. 71–92; Ian N. M. Wainwright – John M. Taylor – Rosamund D. Harley, Lead Antimonate Yellow, in: Robert L. Feller, *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 1*, Washington 1986, s. 219.

102 Prvkovou analýzou na velmi malém vzorku však antimon (Sb) nebyl prokázán.

103 Marilyn Laver, Titanium Dioxide Whites, in: Elisabeth W. Fitzhugh (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Volume 3*, Oxford, 1997, s. 295–355. Na dílech českých umělců je až od 60. let 20. století, viz Radka Šefců – Václava Antušková, Originals vs. Forgeries: the Significance of White Pigments in Artwork Evaluation, *International Journal of Conservation Science* XIII, 2022, s. 1473–1484.

104 Elisabeth Martin – Alain R. Duval, Les deux varietes de jaune de plomb et d'etaïn: Etude chronologique, *Studies in Conservation* XXXV, 1990, s. 117–136; Hermann Kühn, Lead-Tin Yellow, in: Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and*

Deposits are found in Europe in Saxony and Alsace, see Eastaugh et al. (note 64), p. 312.

108 The imaging methods used included an inspection of the statues in diffuse daylight and raking light (see note 83), and also X-ray radiography – recorded on digital foil, digital scanner CR 35 NDT, exposition: 40 kV, 2 mA, time 3 min, distance 1.5 m, Leica binocular microscope – recorded in an enlargement of 10 to 40 times by a Leica digital camera. Inspection in the UV spectrum, photograph taken in UV luminescence and IR reflectography, for technical parameters see note 65.

Characteristics, Volume 2, London 1993, s. 83–64;

Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Alena Hostašová, An Investigation of the Lead Tin Yellows Type I and II and Their Use in Bohemian Panel Paintings from the Gothic Period, *Heritage Science* III, 2015, článek č. 16, s. 1–15; Radka Šefců, Studium a identifikace žlutých pigmentů v malbě 14. a 15. století, *Sborník příspěvků 20. ročníku konference o speciálních anorganických pigmentech a práškových materiálech*, 2018, s. 47–52.

105 Kühn (pozn. 104), s. 86. Znovu byla popsána až po roce 1940.

106 Viz pozn. 100.

107 Jako pigment se používal už od středověku, jeho evropská naleziště jsou v oblastech Saska a Alsaska, viz Eastaugh et al. (pozn. 64), s. 312.

108 Použité zobrazovací metody zahrnovaly prohlídku soch v rozptýleném denním světle a v razantním bočním osvětlení (viz pozn. 83), dále rentgenografii – záznam na digitální folie, digitální scanner CR 35 NDT, expozice: 40 kV, 2 mA, čas 3 min, vzdálenost 1,5 m, binokulární mikroskop Leica – záznam v 10- až 40násobném zvětšení, zaznamenáno digitální kamerou Leica, prohlídku v UV spektru a pořízení fotografie UV luminescence a IR reflektografii; k technickým parametrům viz pozn. 65.

Abstract

Two small polychrome woodcarvings of the Virgin Mary and St John the Evangelist from a sculptural group of *The Crucifixion* were purchased for the collections of the National Gallery in view of their quality and presumed Central European context. This makes them a suitable addition to the existing collection, a selection from which is presented in a permanent exhibition in the Convent of St Agnes of Bohemia. In order for the two works to be exhibited, an examination and restoration work had to be carried out, the results of which are summarised in this article. The introductory part of the article presents hypotheses about the original functional context of the two woodcarvings, and proposes a different dating and attribution from those with which the two works were presented on the art market, when they were described as originating from late fourteenth-century Bohemia. Similarly, during the examination and restoration, certain aspects of the materials and technologies used in making the works were specified more precisely. An important finding is the dating and identification of two different types of wood used for these woodcarvings and the discovery of the oldest layers of polychromy, testifying to changes to the original colours of both works during later interventions. The article also presents the results of the restoration.

Translated by Peter Stephens

Anotace

Drobné polychromované řezby Panny Marie a sv. Jana Evangelisty ze skupiny Ukřižování byly do sbírek Národní galerie zakoupeny s ohledem na jejich kvalitu a uvažovaný středoevropský kontext. Ten vhodně doplňuje stávající sbírkový fond, výběrově prezentovaný v dlouhodobé expozici v klášteře sv. Anežky České. Podmínkou vystavení obou děl byl jejich průzkum a restaurování, výsledky shrnuje tento příspěvek. Úvodní část příspěvku přináší hypotézy o původním funkčním kontextu obou řezeb a navrhuje datační a atribuční posun oproti dataci a atribuci, se kterou byla obě díla uvedena na umělecký trh jako bohemikum z konce 14. století. Stejně tak byly během průzkumu a restaurování upřesněny materiálové a technologické aspekty děl. K významným zjištěním náleží datace a identifikace dvou rozdílných typů dřev užitých na těchto řezbách či nálezy nejstarších vrstev polychromie, dokládající změnu původní barevnosti obou řezeb během pozdějších zásahů. Příspěvek rovněž představuje výsledky restaurování.

1/
*Madonna
of Havraň,*
1360s, wood,
93 × 51 × 24 cm,
Prague, National
Gallery in Prague,
inv. no. P 10038.
Photo: Markéta
Pavlíková

*Madona
z Havraně,* 60. léta
14. století, dřevo,
93 × 51 × 24 cm,
Praha, Národní
galerie v Praze,
inv. č. P 10038. Foto:
Markéta Pavlíková



Virgin and Child on Angelic Throne of Havraň

MICHAELA OTTOVÁ

As evidenced by the recent discovery of a statue of the enthroned Virgin and Child with angels in private ownership in northern Bohemia, even the fourteenth-century sculptural collection can still be enriched in the twenty-first century with a work of utmost importance, whose Bohemian origin is not determined solely by the place of discovery. This is an exceptional event for the history of art as the statue confirms the earlier theories of scholars such as Josef Opitz, Albert Kutal, Jaromír Homolka, Ivo Hlobil and others, who speculated about the splendid quality, richness, and diversity of the production of carving workshops in the court circle of Emperor Charles IV. The new discovery also verifies the assumption of the initiatory and formative character of this artistic milieu, where specific iconographic themes, namely Marian and Christological ones, were born. Indeed, the newly found statue embodies both main aspects – it stands out for its superb artistic quality comparable to the achievements of the carving workshops of the Master of the Bečov Madonna and it offers an innovative and apparently unique approach to Marian iconography,

Madona na andělském trůnu z Havraně

Jak nás ubezpečil nedávný objev sochy Madony na andělském trůnu v severočeském soukromém majetku, i sochařský fond 14. století může být ještě ve 21. století obohacen o naprosto zásadní dílo, jehož bohemikální původ určilo nejen místo nálezů. Pro obor dějin umění je to výjimečná událost, neboť se tímto objevem potvrdily starší hypotézy badatelů, Josefa Opitze, Alberta Kutala, Jaromíra Homolky, Ivo Hlobila a dalších, uvažujících o vynikající kvalitě, bohatosti a rozmanitosti produkce řezbářských dílen



2/

Madonna of Havraň – detail of angel playing the quinter, 1360s, wood, 93 × 51 × 24 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. P 10038. Photo: Jakub Přecechtěl

Madona z Havraně – detail anděla hrajícího na kviternu, 60. léta 14. století, dřevo, 93 × 51 × 24 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. P 10038. Foto: Jakub Přecechtěl

3/

Madonna of Havraň – detail of angel playing the fidel, 1360s, wood, 93 × 51 × 24 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. P 10038. Photo: Jakub Přecechtěl

Madona z Havraně – detail anděla hrajícího na fidulu, 60. léta 14. století, dřevo, 93 × 51 × 24 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. P 10038. Foto: Jakub Přecechtěl

with a trio of angels organically included in the composition of the Virgin and Child, two of them forming the throne of the Virgin Mary and playing musical instruments. The complex composition of the statue, almost a meter in height, is carved from a single piece of wood.¹

Information about the statue appeared on social media, where it was offered on sale as a “treasure from the attic” in the spring of 2022.² Thanks to the helpfulness of the Ministry of Culture, in particular its Commission for the Assessment of Applications for Subsidies for the Purchase of Objects of Cultural Value and Exceptional Significance, and also thanks to the understanding of the management of the National Gallery in Prague and the Collection of Old Masters, it was possible to purchase the statue held in private own-

působících v okruhu dvora císaře Karla IV. Nový objev verifikuje též předpoklad o iniciačním a formativním charakteru tohoto uměleckého prostředí, kde docházelo ke vzniku specifických ikonografických témat, především mariánských a christologických. Nově objevená socha totiž splňuje oba hlavní aspekty – vyniká svou výtvarnou kvalitou srovnatelnou s výkony řezbářské dílny Mistra Bečovské madony a přináší inovativní a zřejmě i unikátní pojetí mariánské ikonografie, kdy je trojice andělů organicky zapojena do kompozice Madony s Ježíškem, přičemž dva andělé tvoří Mariin trůn a hrají na hudební nástroje. Složitá kompozice sochy, takřka metr vysoké, je vyřezána z jednoho kusu dřeva.¹

Informace o existenci sochy se objevila na sociálních sítích, kde byla nabízena jako „poklad

ership for the National Gallery with unusual speed, in the summer of 2022.³ The professional community was introduced to the statue on the premises of the Centre for Medieval Studies at the Academy of Sciences in the autumn of that year in the Jour Fixe format.⁴ The first scholarly paper on this discovery is written by art historians and a restorer at a time when the examination of the statue and the research regarding its provenance and subsequent fate have not been fully assessed. This is the reason for dividing the study into three separate parts. The first one discusses the original appearance of the statue, its iconography, style, and workshop classification, the second offers a preliminary evaluation of the restoration and technological research, and the third explores the issue of the original and secondary provenance of the statue. All three texts are motivated by the desire to draw attention to this extraordinary acquisition, place it in the context of the Prague workshops active in the times of Charles IV, and open up a professional discussion on the unique iconography of the statue. The work-in-progress character of the text is also influenced by the ongoing and demanding restoration. After its completion, the statue will be presented to the general public in the National Gallery's exhibition of medieval art in the Convent of St Agnes.

The Madonna, named after the village of Havraň near the city of Most in northern Bohemia where it was found (in the part called Moravěves), has not been mentioned in any specialist or topographical literature to date.⁵ (Fig. 1) This is noteworthy, as medieval art in the region of north-west Bohemia has been thoroughly studied for a century. It even escaped the attention of Josef Opitz, the author of an inventory of Gothic art in north-west Bohemia, which was written in preparation for the 1928 exhibition.⁶ After 1945, the statue was in private ownership in north Bohemia and its existence was not known.⁷ The original provenance of the Madonna and its subsequent fate remain the subject of interdisciplinary research (see dedicated section on the provenance of the statue).

Form and Reconstruction of the Statue

The fully three-dimensional statue, carved from a single block of limewood, is primarily intended for frontal view. However, it also allows for side views, which suggests a possible original placement in an altarpiece of the canopy or tabernacle type.⁸ Instead of on a throne or bench, the seated Virgin rests on the shoulders of kneeling angels, playing musical instruments. The angels have no wings, which were not envisaged in the construction of the statue; it cannot be ruled out that they were painted on an altar shrine. The angel to the Virgin Mary's right plays the quintern, the angel to the left played the fidel with the now missing bow. (Fig. 2) The instruments, unusual in the composition of sculptural art, were identified based on the appearance of historical musical instruments.⁹ The third angel forms a pedestal for the Virgin Mary's feet; the weight of the heavenly mother is emphasised by the angel's hands propped up against the base, whose original colour was probably grey-blue. The Virgin sits upright, holding

z půdy" k prodeji na jaře roku 2022.² Díky vstřícnosti Ministerstva kultury, zejména pak jeho Komise pro posuzování žádostí o poskytnutí dotací na výkupy předmětů kulturní hodnoty mimořádného významu, a též díky pochopení vedení Národní galerie v Praze a Sbírky starého umění bylo možné uskutečnit výkup ze soukromého majetku pro Národní galerii neobyčejně rychle, a to již v létě roku 2022.³ Odborné veřejnosti byla socha představena na podzim na půdě Akademie věd, Centra medievistických studií ve formátu Jour fixe.⁴ První odborný text o tomto nálezů píšeme ve spolupráci historiček umění a restaurátorky v době, kdy není vyhodnocení průzkumu sochy ani kontextu vzniku díla a jeho následných osudů zcela uzavřeno. To se stalo důvodem pro rozdělení studie na tři samostatné části. První část rozebírá původní podobu sochy, její ikonografii, stylové a dílenské zařazení, druhá podává předběžné vyhodnocení restaurátorského a technologického průzkumu a třetí otevírá problematiku původního i sekundárního původu sochy. Všechny tři texty jsou motivovány snahou upozornit na tuto výjimečnou akvizici, zařadit dílo do kontextu dílenských provozů doby Karla IV. v Praze a otevřít odbornou diskusi o jedinečné ikonografii sochy. Pracovní charakter textu je ovlivněn též dosud probíhajícím náročným restaurováním. Po jeho ukončení bude dílo představeno veřejnosti v expozici středověkého umění v Anežském klášteře v Národní galerii v Praze.

Madona, pojmenovaná podle nálezů v obci Havraň (místní část Moravěves) nedaleko severočeského Mostu, není v dosavadní odborné ani topografické literatuře zmíněna.⁵ (obr. 1) Je to pozoruhodné, neboť právě středověké umění v oblasti severozápadních Čech je důkladně studováno již celé jedno století. Unikla dokonce i pozornosti Josefa Opitze, autora soupisu gotického umění v severozápadních Čechách, který vznikl při přípravě výstavy v roce 1928.⁶ Po roce 1945 již byla socha v soukromém severočeském majetku a o její existenci se nevědělo.⁷ Původní provenience madony i její další osudy jsou stále předmětem interdisciplinárního výzkumu (viz samostatná část textu k provenienci sochy).

Podoba a rekonstrukce sochy

Plně plastická, vzadu vyhloubená socha je vyřezána ze souvislého bloku lipového dřeva a je primárně určena k čelnímu pohledu. Umožňuje ale i plnohodnotné pohledy boční, což nasvědčuje možnému původnímu umístění do oltářního nástavce baldachýnového či tabernákového typu.⁸ Sedící Madona spočívá místo na trůnu či lavici na ramenou klečících postav andělů, hrajících na hudební nástroje. Andělé postrádají křídla, s nimiž se v konstrukci sochy nepočítalo. Není vyloučeno, že byly zpracovány v malbě v oltářní skříni. Anděl po pravici Panny Marie hraje na kviternu, anděl po levici hrál dnes chybějícím smyčcem na fidulu. (obr. 2) Identifikace hudebních nástrojů, neobvyklých v kompozici sochařských děl, byla provedena dle podoby historických hudebních nástrojů.⁹ Třetí anděl vytváří svými křídly podnož



4/ Master of the Bečov Madonna, *Madonna of Bečov*, 1364–1368, wood, 95 × 84 × 25 cm, Roman Catholic Parish – Archdeaconry of Most. Photo: Jan Brodský

Mistr Bečovské madony, *Madona z Bečova*, 1364–1368, dřevo, 95 × 84 × 25 cm, Římskokatolická farnost – arciděkanství Most. Foto: Jan Brodský



5/ Master of the Bečov Madonna - workshop, *Madonna of Kerhartice*, 1360s, wood, 101 × 46.5 × 25.5 cm, City of Benešov nad Ploučnicí, on loan from Regional Museum in Děčín. Photo: Vladimír Širlo (Regional Museum in Děčín)

Mistr Bečovské madony – dílna, *Madona z Kerhartic*, 60. léta 14. století, dřevo, 101 × 46,5 × 25,5 cm, Městský úřad v Benešově nad Ploučnicí, zapůjčeno do Oblastního muzea v Děčíně. Foto: Vladimír Širlo (Oblastní muzeum v Děčíně, p. o.)

her son seated on her left knee. Her right hand (now damaged) was perhaps held forward in the air. It might have held a golden apple or sceptre, as we know from analogies such as the enthroned Madonnas at Karlštejn and of Kerhartice. Preliminary results of the restoration research suggest that the Virgin's golden hair and the veil were originally secured by a crown (now lost). The white veil fell on the shoulders with the tips ending on Mary's chest. One corner of the veil was held by Jesus's outstretched right hand (today the movement of the right hand has been altered by a later intervention). Unfortunately, the gesture of his left hand cannot be reconstructed. The tilting of the child's head away from the mother may have corresponded to the logic of the movement when pulling on the corner of the veil. The

pro Mariinu chodidla; tíže nebeské matky je zdůrazněna vzepřením anděla na rukou o podstavec, jehož původní barevnost byla pravděpodobně šedomodrá. Maria sedí vzpřímeně a na levém kolenu přidržuje svého též sedícího syna. Její pravice (dnes poškozená) snad směřovala vpřed do prostoru. Mohla svírat zlaté jablko či žezlo, jak to známe z analogií, například z trůnících madon na Karlštejně či z Kerhartic. Předběžné výsledky restaurátorského průzkumu naznačují, že Mariiny zlaté vlasy a roušku původně spínala koruna (dnes nedochována). Bílá rouška spadala na ramena s cípy ukončenými na Mariině hrudi. Jeden cíp roušky držel Ježíšek nataženou pravíci (dnes je pohyb pravice pozměněn mladším zásahem). Gesto jeho levé ruky bohužel

nudity of the Infant Jesus, accentuating his physicality of a child, including his now-unpreserved genitalia, contrasted with the draping and colouring of the Virgin Mary's garment, which probably combined a golden front with a blue lining.¹⁰

The Virgin's opened cloak, falling smoothly from her shoulders, revealed the underlying, probably silver, robe with a modelled belt. The cloak is loosely tucked under the Virgin's right arm, pulled to the reverse side at the bent knees, and continues to drape in a short curtain over the tip of the Virgin's shoe. On the other side, the cloak falls from the knee in an undulating cascading drape, where it overlaps the other end of the cloak with the protruding leg. The varied colouring of the face and reverse sides of the cloak still impressively complements the decorative modelling of the folds. These thoughtfully but simply combine to form loops, tubes, and bowl-like folds, softly pressed into the fabric or protruding from the volume. The modelling concept of draping the cloak is also evident under the Virgin's right arm. The sculptural modelling is also applied to the tunics of the kneeling angels with great artistic effect. Their original colouring is not yet certain. The overall composition of the statue, with the now-unpreserved motifs of the crown and the holding of the white veil, thus represents a sculpturally and semantically innovative Marian iconography, presenting the divine Virgin Mary as the glorified queen of the angels during her bodily assumption. (Fig. 3)

Style and Dating

The nature of the formal treatment of the statue is most closely related to the group of enthroned Madonnas of the third quarter of the fourteenth century. The most important examples are the Madonnas of Hrádek near Benešov, of Bečov near Most, of Kerhartice near Děčín, and others. This group, or rather a trend represented by several groups, was identified in the Bohemian sculpture of the fourteenth century by Josef Opitz (1935). For him, it was evidence of progressive Italian-inspired influences coming from Bohemian panel and especially book painting, aiming at a higher level of representation of sensual reality.¹¹ This hypothesis concerning the group of enthroned Madonnas was further elaborated by Albert Kutal (1962) in his description of the shared developmental tendencies in sculpture and painting during the third quarter of the 14th century.¹² Jaromír Homolka (1987) incorporated into this already thoroughly elaborated development concept, among other things, the stylistic layer of Prague Parler carving, which he rightly considered one of the sources of the Beautiful Style.¹³ The origin of the *Madonna of Havran* can be sought in this context. It is related to the works associated in recent scholarly literature with the Master of the Bečov Madonna, a hypothetical carving workshop active in Prague near the imperial and archbishop's courts.¹⁴ The type of the Virgin's face, the connection between her body and the drapery or the way the folds are draped are strongly reminiscent of the *Madonna of Bečov*¹⁵ or the *Madonna on a Dragon of Puschendorf*,¹⁶ created according to the contemporary

nelze rekonstruovat. Odklon hlavičky dítěte směrem od matky mohl odpovídat logice pohybu při tažení cípu roušky. Ježíškova nahota, akcentování jeho dětské tělesnosti, včetně dnes nedochovaného genitálu, kontrastovala s řasením a barevností Mariina šatu, který pravděpodobně kombinoval zlatou barvu na líci s modrým podšitím.¹⁰

Mariin neseprnutý plášť, spadající hladce z ramen, odhaloval spodní, pravděpodobně stříbrný Mariin šat s plasticky vypracovaným páskem. Plášť je volně podvinut pod Mariinou pravou rukou, na ohnutých kolenou je přetažen na rubovou stranu a dále se řasí v krátkém závěsu nad špičkou Mariiny boty. Na druhém boku spadá plášť z kolene ve zvlněném kaskádovitém závěsu, kde překrývá druhý cíp pláště s vyčnívající Mariinou nohou. Odlišná barevnost líce a rubu pláště dodnes působivě dotváří dekorativnost plastické modelace záhybů. Ty promyšleně, ale jednoduše kombinují smyčky, trubice a mísovité záhyby, měkce vmačkávané do látky či vystupující z objemu. Plastické pojetí řasení pláště je patrné též pod Mariinou pravou rukou. S vysokou výtvarnou účinností se sochařská modelace uplatňuje i na tunikách klečících soch andělů. Jejich původní barevnost není zatím jistá. Celková kompozice sochy, s dnes nedochovanými motivy koruny a držení bílé roušky, tak představuje sochařsky i významově inovativní mariánskou ikonografii, prezentující božskou panenskou matku Marii jako oslavenou královnu andělů během jejího tělesného nanebevzetí. (obr. 3)

Styl a datace

Charakter formálního zpracování sochy má nejbližší vztah ke skupině trůnících madon třetí čtvrtiny 14. století. Nejvýznamnější příklady představují madony z Hrádku u Benešova, z Bečova u Mostu, z Kerhartic u Děčína a další. Tuto skupinu, či spíše směr o několika skupinách, identifikoval v českém památkovém fondu 14. století Josef Opitz (1935). Byla mu dokladem progresivních italizujících inspirací pocházejících z české deskové a především knižní malby, směřující k vyššímu projevení smyslové skutečnosti.¹¹ Tuto tezi o skupině trůnících madon dále podrobně rozpracoval Albert Kutal (1962) při popisu společných vývojových tendencí sochařství a malířství třetí čtvrtiny 14. století.¹² Jaromír Homolka (1987) zapojil do tohoto již důkladně propracovaného vývojového konceptu mimo jiné i stylovou vrstvu pražského parlérovského řezbářství, jež odůvodněně považoval za jeden ze zdrojů krásného slohu.¹³ Vznik *Madony z Havraně* je možné hledat právě v tomto kontextu. Souvisí s díly spojovanými v recentní odborné literatuře s Mistrem Bečovské madony, hypotetickým dílenským řezbářským provozem, působícím v Praze v blízkosti císařského a arcibiskupského dvora.¹⁴ Typ Mariina obličej, vztah těla a draperie či způsob řasení záhybů jsou velmi blízké samotné *Madoně z Bečova*¹⁵ či *Madoně na draku z Puschendorfu*,¹⁶ vzniklých dle současné chronologie již v šedesátých letech 14. století. (obr. 4) Patří sem i *Madona z Kerhartic*

chronology already in the 1360s. (**Fig. 4**) The same applies to the *Madonna of Kerhartice* near Děčín,¹⁷ which deepens our insight into the formal and iconographic innovations used in the above-mentioned workshop group. (**Fig. 5**) The iconography is not repeated in any of the surviving examples, but is always handled in a new and individual way. The range of meanings is fully co-created by the sculptural treatment, the colouring, the connection or the meaningful activation of the movements or gazes of the two figures. The placement of the newly discovered sculpture in the same temporal and stylistic stratum is supported by comparisons with other works from the wider circle of enthroned Madonnas, such as those from Hrádek near Benešov¹⁸ or Cheb.¹⁹ In the standing variant, substantial correspondences can be found in the drapery and again unique iconography of the *Madonna of Zahražany*.²⁰

Today's scholarly literature places the origins and commissioners of the individual statues and altarpieces from the workshop of the Master of the Bečov Madonna, and more broadly also of the group of enthroned Madonnas, directly in the circle of the most important courtiers of Emperor Charles IV. For example, the acquisition of the *Madonna of Bečov* is probably related to Anna of Colditz, whose husband Thimo VII of Colditz was the master of ceremonies and the master of the chamber at Charles's court in Prague. The creation of the *Madonna of Kerhartice* is associated with Peter of Michalovice, who held the office of imperial chamberlain. The altarpiece in Puschendorf, Franconia, may have come from the Carthusian monastery in Nuremberg, whose importance and relationship to Prague is indicated by the participation of Archbishop John of Jenstein and King Wenceslas IV at the laying of the foundation stone of the charterhouse, as well as several paintings from Prague recorded in the memorial book.²¹ The discovery of the Madonna in Havraň in north Bohemia near Bečov and the royal town of Most allows us to assume (given the above-mentioned connections of the other statues) that its commissioner belonged to the same court circle.

The connection of the *Madonna of Havraň* with the excellent artistic and commissioning milieu of the Prague imperial and archbishop's court is further suggested by the formal links to other artistic media. The similarity of the type of angels, the types of musical instruments or the artistic style itself links the *Madonna of Havraň*, like the whole group of enthroned Madonnas, to manuscripts coming from the scriptorium and illuminator's workshop at the Prague court. The key person here was Bishop John of Neumarkt, the head of the court office. In the bordure of the title page with the Annunciation of the *Missal of John of Neumarkt* (around 1365),²² we find a style analogous to the type of an angel playing the quintern (fol. 4v; **Fig. 6**) or a very similar formal rendition of the enthroned figure of the king (fol. 184r). Other comparisons of the style are offered in the *Book of Gospels of the Dukes of Austria* by John of Opava, which was also decorated by the Master of the Missal of John of Neumarkt, among others (around 1368).²³ The angels playing the identical musical instruments – fidel

u Děčína,¹⁷ která dotváří představu o formálních i ikonografických inovacích používaných v rámci uvedené dílenské skupiny. (**obr. 5**) Ikonografie se na žádném z dochovaných příkladů neopakuje, naopak vždy je řešena nově a individuálně. Škálu významů plnohodnotně spoluutváří sochařské zpracování, barevnost, spojení či významová aktivace pohybů či pohledů obou postav. Zařazení nově objevené sochy do shodné časové a stylové vrstvy podporují i srovnání s dalšími díly ze širšího okruhu trůnících madon, například z Hrádku u Benešova¹⁸ či z Chebu.¹⁹ Ve stojící variantě je možné nalézt podstatné shody v draperii a opět unikátní ikonografii u *Madony ze Zahražan*.²⁰

Původ a objednavatele jednotlivých soch a oltářů z dílny Mistra Bečovské madony a širěji i skupiny trůnících madon shledává dnes odborná literatura přímo v okruhu nejvýznamnějších dvořanů císaře Karla IV. Například pořízení *Madony z Bečova* souvisí pravděpodobně s Annou z Koldic, jejíž muž Těma VII. z Koldic byl na pražském Karlově dvoře hofmistrem a mistrem komory. Vznik *Madony z Kerhartic* je spojován s Petrem z Michalovic, který zastával úřad císařského komorníka. Madona na draku ve franckém Puschendorfu snad pochází z norimberského kartuziánského kláštera, jehož význam a vztah k Praze naznačuje účast arcibiskupa Jana z Jenštejna a krále Václava IV. při kladení základního kamene kláštera, stejně jako několik obrazů z Prahy zaznamenaných v pamětní knize.²¹ Nalezení madony v severočeské Havrani nedaleko Bečova a královského města Most dovoluje (vzhledem k uvedeným souvislostem ostatních soch) předpokládat jejího objednavatele v témže dvorském okruhu.

Spojení *Madony z Havraně* s vynikajícím uměleckým a objednavatelským prostředím pražského císařského a arcibiskupského dvora naznačuje dále i podoba formálních vazeb na jiná umělecká média. Blízký typ andělů, typy hudebních nástrojů či samotný výtvarný styl pojí *Madonu z Havraně*, shodně jako celou skupinu trůnících madon, k rukopisům vycházejícím ze skriptoria a iluminátorské dílny na pražském dvoře. Klíčovou osobou zde byl biskup Jan ze Středy, vedoucí dvorské kanceláře. V borduře titulního listu se Zvěstováním *Misálu Jana ze Středy* (kolem 1365)²² nalézáme stylem analogický typ anděla hrajícího na kviternu (fol. 4v; **obr. 6**) či blízké formální pojetí trůnící postavy krále (fol. 184r). Další stylová srovnání nabízí *Evangeliiář rakouských vévodů* vytvořený Janem z Opavy, na jehož výzdobě se podílel i Mistr *Misálu Jana ze Středy* (1368).²³ Také zde se objevují andělé hrající na shodné hudební nástroje – fidulu a kviternu (tělo iniciály I, fol. 2r). Blízkost, a dokonce bezprostřední spojení výtvarného stylu iluminátorů *Misálu Jana ze Středy* a *Evangeliiáře Jana z Opavy* s tvorbou sochařů ve dřevě eviduje odborná literatura již od počátků specializovaného bádání.²⁴ V krajní poloze jsou tyto shody interpretovány jako doklad tzv. Ars nova, císařského stylu Karla IV., který měl být vědomě konstruován a sloužit v komplexu dynasticko-státní reprezentace.



6/

Missal of Jan of Středa, Annunciation – angel playing quintern, ca 1364, tempera and leaf gold on vellum, 44.5 × 33 cm, Prague, Library of St Vitus Metropolitan Chapter, call no. Cim 6, fol. 4v. Photo: © St Vitus Metropolitan Chapter

Misál Jana ze Středy, Zvěstování – anděl hrající na kviternu, kolem 1364, tempera a plátkové zlato na pergamenu, 44,5 × 33 cm, Praha, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. Cim 6, fol. 4v. Foto: © Metropolitní kapitula sv. Víta

and quintern (body of the initial I, fol. 2r) appear here as well. The proximity and even direct connection of the artistic style of the illuminators of the *Missal of John of Neumarkt* and the *Book of Gospels of John of Opava* with the work of wood sculptors has been recorded in the scholarly literature since the beginnings of specialised research.²⁴ In an extreme interpretation, these concurrences are seen as evidence of the so-called *Ars Nova*, the imperial style of Charles IV, which was supposedly consciously constructed and served in the complex of dynastic-state representation. The humanistically oriented court office, led by the bishop of Litomyšl and Olomouc, John of Neumarkt, was to play a decisive role in this context.²⁵

Another level of artistic analogies and interconnections can be observed in comparisons with panel



7/

Votive Painting of Jan Očka of Vlašim, before 1371, tempera, wood, 181 × 96 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 84

Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, před 1371, tempera, dřevo, 181 × 96 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 84

Humanistically oriented dvorská kancelář, vedená právě litomyšlským a olomouckým biskupem Janem ze Středy, měla v této souvislosti hrát rozhodující roli.²⁵

Další rovinu výtvarných analogií a vzájemných souvislostí lze sledovat při srovnávání s deskovým malířstvím. Reprezentativní pojetí *Madony z Havraně* je pozoruhodně blízké mariánské figuře z *Votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi* (před 1371).²⁶ (obr. 7) Analogie nalézáme v podobě obou trůnících Marií, ve způsobu posazení nahých Ježíšků, v detailech pásků či ve způsobu řasení draperie plášťů v partii kolen trůnících matek. Výtvarný styl Očkovy desky bezpečně propojuje starší vrstvu Theodorikovy malby s tvorbou Mistra Třeboňského oltáře a tvoří tak časový i stylový rámec *Madony z Havraně*. Uvedené

painting. The representative rendition of the *Madonna of Havraň* is remarkably close to the Marian figure from the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim* (before 1371).²⁶ (Fig. 7) Analogies can be found in the form of the two enthroned Marys, in the way the naked Christ is seated, in the details of the belt, or in the way the drapery of the cloak is arranged around their knees. The artistic style of Očko's panel securely links the older layer of Theodorik's painting with the work of the Master of the Třeboň Altar, thus forming the temporal and stylistic framework of the *Madonna of Havraň*. The above artistic analogies from the painting medium (book and panel painting), including the probable connection with the workshop of the Master of the Bečov Madonna, make it possible to convincingly link the creation of the Havraň statue to the Prague court milieu of the 1360s or around 1370. However, the unique sculptural treatment of the newly discovered statue also bears a structural similarity to the artistic endeavours that Prague sculpture of the third quarter of the fourteenth century dealt with in the circle of Petr Parler's Prague Cathedral lodge.²⁷ This context is matched by the confidence and sophistication of the sculptural composition, the three-dimensional approach to the modelling of the figures, and the rhythm of the drapery folds, which are not far from the achievements of the Parler lodge, as evidenced, for example, by the Madonna from the Church of St Mary Magdalene in Wrocław (around 1370). It was in the Parler milieu of the Prague St Vitus lodge that artistically innovative renditions of theologically demanding concepts, corresponding to the religious requirements of the time, were carried out in the highest artistic quality.²⁸ The *Madonna of Havraň* undoubtedly ranks among such innovative works.

Iconography and Typology

As mentioned, the impressive composition of the statue of the crowned Virgin Mary with the naked Christ Child holding his mother's veil is dynamised by the trio of angels, organically integrated into the sculptural whole. The angels literally lift Mary up, forming a throne or bench for her and providing support for her feet. Unfortunately, we do not know the original attributes in the hands of Mary or Christ; it can be assumed it was an orb or royal apple as a symbol of Christ's rule over the world, the apple from the tree of knowledge, referring to the abasement of original sin, or the goldfinch (see below). The traditional depiction of the Madonna as the crowned queen of heaven and the throne of wisdom is in this case greatly enriched in motif and meaning, and shifted to other levels related to Mary's assumption and glorification accompanied by angels.

In the context of the artistic achievements of the Charles Court circle, we can observe the use of individual motifs in similar or slightly different configurations in the depictions of Madonnas in painting. Emphasis on the partial nudity of Jesus and the motif of "child's play" with the white veil of Mary appears, for example, on the panels of the Madonnas of Veveří and of Strahov from the circle or the workshop of the Master

výtvarné analogie z malířského média (knižní i deskové malby), včetně pravděpodobného spojení s dílnou Mistra Bečovské madony, umožňují přesvědčivě spojit vznik *Madony z Havraně* s pražským dvorským prostředím šedesátých let 14. století či doby kolem roku 1370. Unikátní sochařské zpracování nově objevené sochy je ale svou strukturální povahou též velmi blízké i výtvarným úkolům, které řešilo pražské sochařství třetí čtvrtiny 14. století v okruhu pražské katedrální huti Petra Parléře.²⁷ Tomuto kontextu odpovídá jistota a promyšlenost sochařské kompozice, plastický přístup k modelaci postav a rytmus záhybů draperie, jež nejsou vzdáleny výkonům parléřovské huti, jak dokládá například madona z vratislavského kostela sv. Máří Magdaleny (kolem 1370). Právě v parléřovském prostředí pražské svatovítské huti docházelo k výtvarně inovativním zpracováním teologicky náročných konceptů, odpovídajících dobově aktuálním náboženským požadavkům, a to v nejvyšší výtvarné kvalitě.²⁸ *Madona z Havraně* nepochybně patří k takovým inovativním počínům.

Ikonomie a typologie

Jak bylo řečeno, působivost kompozice sochy korunované Madony s nahým Ježíškem držícím matčinu roušku dynamizuje trojice andělů, organicky vpojená do sochařského celku. Andělé doslova nadnášejí Marii, tvoří pro ni trůn či lavici a podporu jejích nohou. Původní atributy v rukách Marie ani Krista bohužel neznáme; nabízí se předpokládat sféru či královské jablko jako symbol Kristovy vlády nad světem, jablko ze stromu poznání, odkazující na pokoreň prvotního hříchu, nebo stehlíka (viz dále). Tradiční zobrazení madony jako korunované královny nebes a trůnu moudrosti je v tomto případě výrazně motivicky i významově obohaceno a posunuto o další roviny související s Mariiným nanebevzetím a oslavením za doprovodu andělů.

V kontextu uměleckých výkonů okruhu Karlova dvora můžeme sledovat použití jednotlivých motivů v podobných či mírně odlišných sestavách u milostných zobrazení madon v deskové malbě. Zdůraznění Ježíškovy částečné nahoty a motivu „dětské hry“ s bělostnou Mariinou rouškou se objevuje například na *Madoně z Veveří* a *Madoně strahovské* z okruhu či dílny Mistra vyšebrodského oltáře (kolem 1350). V obou případech drží Ježíšek kromě roušky v druhé ruce ptáčka, stehlíka. V literatuře se nepochybuje, že tato sestava motivů upozorňuje nejen na lidské vtělení syna Božího prostřednictvím Panny Marie, ale aktivací roušky se snaží poukázat i na Mariinu čistotu a panenství, jež ji předurčilo k tělesnému nanebevzetí a oslavení. Na obou deskových obrazech je přítomna nejen koruna, ale i panenská čelenka, což tento výklad podporuje.²⁹

V případě *Madony z Havraně* přítomnost druhé koruny v podobě diadému-čelenky již asi neověříme, nalézáme ji ovšem u asistujících andělů, kde jsou atributem čistoty bytostí vyššího řádu. Mariina rouška byla neobyčejně akcentována svou velkou plochou, plně překrývající obě ramena. Sahala až

of the Vyšší Brod Altar (around 1350). In both cases, apart from the veil, the Christ Child is holding a bird – a goldfinch – in his other hand. There is no doubt in the literature that this assemblage of motifs not only draws attention to the human incarnation of the Son of God through the Virgin Mary, but by activating the veil it also seeks to point to Mary's purity and virginity, which predestined her for bodily assumption and glorification. In both panel paintings, not only the crown but also the virginal headdress is present, which supports this interpretation.²⁹

In the case of the Havraň statue, the presence of a second crown in the form of a headdress can no longer be verified, but it is found in the case of the assisting angels, where they are an attribute of purity of beings of a higher order. Mary's veil was unusually accentuated by its large surface, fully covering both shoulders. It reached down to the level of the belt. Its significance was activated by the gesture of the Christ Child's right hand right in the middle of the composition, which, moreover, may have evoked the contemporary interpretation of Mary as the bride of Christ (*sponsa Christi*), the personified ecclesia, the second Eve, who, together with the second Adam, frees mankind from original sin and brings salvation. Its semantics also refers to the Crucifixion as the key moment of the redemption of humanity, for with this veil the mother on Calvary covered the Saviour's loins.³⁰

The motif of a child playing with his mother's veil, whose origins can be traced to Italian trecento painting, specifically the Sienese painting by Duccio,³¹ was updated in the Prague milieu in connection with the Marian cult reinforced by the presence of Marian relics in the Prague St Vitus Treasury. The relic of Mary's white veil was brought to Prague by Charles IV from the monastery of St Maximin in Trier in 1354; together with the previously acquired relic of Mary's veil stained with the blood of Christ, it was shown to pilgrims during the Prague relic festivities. In addition to the annual display at the Cattle Market, there was a so-called longer display in the cathedral at seven-year intervals, which took place from the Feast of the Assumption (!) on liturgically significant days throughout the year until the next Feast of the Assumption.³² And it may be pertinent to remember that not only the motif of Jesus playing with the veil, but also other possibilities of pictorial representation of the relics were subsequently used by the Prague artistic milieu in the construction of the pictorial form of the so-called beautiful Madonna and Pietà in the 1380s.³³ This interpretive level aimed at emphasising Mary's virginal purity also includes the use of the motif of Mary's belt, as in the cases of the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim* or the *Madonna of Zahraňany*. The two small parts of the holy belt of the Virgin Mary, which were donated by Charles IV to the St Vitus Treasury in 1354, were also shown during the longer (jubilee) relic festivities.³⁴ In the iconography of the *Madonna of Havraň*, this is of special significance because, according to the apocryphon of Joseph of Arimathea, the Virgin Mary gave her belt to St Thomas when he witnessed the assumption of her body. For

po úroveň pásu. Její význam aktivizovalo i gesto Ježíškovy pravice přímo uprostřed kompozice, které navíc mohlo evokovat dobový výklad Panny Marie jako Kristovy nevěsty (*sponsa Christi*), personifikované ekklesie, druhé Evy, jež spolu s druhým Adamem zbavuje lidstvo dědičného hříchu a přináší spásu. Svou významovou sémantikou odkazuje i k Ukřižování jako klíčovému okamžiku vykoupení lidstva, neboť touto rouškou matka zahálila Spasitelovy boky na Kalvárii.³⁰

Motiv dětské hry s matčíným závojem, jehož původ je sledován v italské malbě trecenta, konkrétně v sienské malbě Ducciově,³¹ získal v pražském prostředí aktualizaci v souvislosti s mariánským kultem zesíleným přítomností mariánských relikvií v pražském svatovítském pokladu. Ostatek Mariiny bělostné roušky přivezl Karel IV. z kláštera sv. Maximina v Trevíru roku 1354; spolu s dříve získanou relikvií Mariiny roušky potřísněné Kristovou krví byla ukazována poutníkům v rámci pražských ostatkových slavností. Kromě každoročního ukazování na Dobytčím trhu se v sedmiletých intervalech konalo tzv. delší ukazování v katedrále, které probíhalo od svátku Nanebevzetí Panny Marie (!) v liturgicky významné dny po celý rok do příštího svátku Mariina nanebevzetí.³² A lze snad připomenout, že nejen s motivem Ježíškovy hry s rouškou, ale i s dalšími možnostmi obrazového zpřítomnění relikvií následně pracovalo pražské umělecké prostředí při konstrukci obrazové formy tzv. krásné madony a piety v osmdesátých letech 14. století.³³ Do této výkladové roviny směřované ke zdůraznění Mariiny panenské čistoty patří i uplatnění motivu Mariina pásu, shodně jako je tomu na zobrazení Madony z *Votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi* nebo u *Madony ze Zahraňan*. Dvě částčky svatého pásu Panny Marie, které věnoval Karel IV. do svatovítského pokladu roku 1354, byly rovněž ukazovány při delších (jubilejních) ostatkových slavnostech.³⁴ V rámci ikonografie *Madony z Havraně* to má zvláštní význam, protože podle apokryfu Josefa Arimatejského dala Panna Maria svůj pás sv. Tomáši, když byl svědkem nanebevzetí jejího těla. Pro ostatní apoštoly pak byl pás důkazem nanebevzetí, když našli Mariin hrob prázdný.³⁵

Motivem zcela novým a objevným je v kompozici *Madony z Havraně* organické zapojení andělů do celku sochy, navíc v momentě hry na strunné nástroje – fidulu a kviternu. Anděl hrající na hudební nástroj se v kontextu mariánských zobrazení ve 14. století objevuje, především v italském a francouzském prostředí, ovšem pouze jako doprovod Mariina oslavení, nikoliv jako ten, kdo přímo provádí Mariino nanebevzetí. Motiv anděla hudebníka jako součást mariánské scény patrně pochází z Itálie, jak ukazuje například *Maestà* od Ambrogia Lorenzettiho v Massa Maritima (kolem 1335), kde Madonu doprovází mimo jiné kvarteto andělů klečících po stranách trůnu. (**obr. 8**) Už v první polovině 14. století lze však zaznamenat jejich výskyt i v malbě francouzské nebo anglické. Andělé bez hudebních nástrojů obklopující Madonu nebo přidržující postranice trůnu



8/
Ambrogio Lorenzetti,
Maestà, ca 1335,
tempera, wood,
155 × 206 cm,
Massa Maritima.
Photo: © Sailko,
CC-BY-SA-4.0

Ambrogio Lorenzetti,
Maestà, kolem 1335,
tempera, dřevo,
155 × 206 cm, Massa
Maritima. Foto: © Sailko,
CC-BY-SA-4.0



9/
Chasuble from Rokycany, ca 1365–1370, embroidery
of silk and gold threads on velvet, 110 × 72 cm,
Roman Catholic Parish – Deanery of Rokycany

Kazule z Rokycan, kolem 1365–1370, výšivka
hedvábnými a zlatými nitěmi na sametu, 110 × 72 cm,
Římskokatolická farnost – děkanství Rokycany



10/
Altar of the Ark with the Assumption of the Virgin Mary from Szydłów
(Lesser Poland; detail), last third of the 14th century, wood,
polychromy, gilding, ark measurements ca 140 × 90 cm, Poznań,
Muzeum Narodowe w Poznaniu, inv. no. MNP P8. Photo:
© Muzeum Narodowe w Poznaniu

Oltářní archa s Assumptou ze Szydłowa (Malopolsko; detail),
poslední třetina 14. století, dřevo, polychromie, zlacení, rozměry
archy cca 140 × 90 cm, Poznaň, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
inv. č. MNP P8. Foto: © Muzeum Narodowe w Poznaniu

the other Apostles, the belt was then proof of the Assumption when they found Mary's tomb empty.³⁵

A completely new and innovative motif in the composition of the Havraň statue is the organic involvement of angels in the whole sculpture, moreover, at the moment of playing string instruments – fidel and quintern. An angel playing a musical instrument does appear in the context of Marian representations in the fourteenth century, especially in Italian and French settings, but only as an accompaniment to Mary's glorification, not as one who directly performs Mary's Assumption. The motif of an angel musician as part of the Marian scene probably originated in Italy, as shown, for example, by Ambrogio Lorenzetti's *Maestà* in Massa Maritima (around 1335), where the Madonna is accompanied by, among others, a quartet of angels kneeling at the sides of the throne. (Fig. 8) Already in the first half of the fourteenth century, however, their appearance in French or English paintings can be recorded. Angels without musical instruments, surrounding the Madonna or holding the sides of the throne in the servile roles of witnesses and protectors of Christ's incarnation and, above all, of those who continually glorify God and the Virgin Mary, appear even earlier and more frequently. Similar compositions of the enthroned Madonna among angels, including angels playing musical instruments, are encountered in Florentine painting, for example by Bernardo Daddi or in Venice by Lorenzo Veneziano, even in combination with the scene of Mary's coronation.³⁶

As an additively attached part of the scene of Mary's glorification (her coronation by an angel or the Holy Trinity), the playing angels are documented in transalpine regions, e.g. on an ivory panel with a nursing Virgin in the Musée du Louvre.³⁷ Here, Mary is crowned by an angel, two angels kneeling at the sides of the throne playing the fidel and the quintern, and above them, two others with a portative and psaltery emerge from the clouds. There is no doubt that the concert of the angelic band is being held to celebrate Mary's coronation as Queen of Heaven and Angels. The actual Assumption of Mary with angelic accompaniment appears in manuscripts in the region below the Alps in the period under study as an illustration of the text of the Feast of the Assumption. Here, this motif complements the scene of Mary's demise, even together with the traditional motif of the reception of Mary's soul by Christ. This is the case, for example, in the gradual of Silvestro dei Gherarducci from the Church of Our Lady of the Angels in Florence (fol. 142r, c. 1370).³⁸ Mary is depicted enthroned, uncrowned, and without Jesus.

The above overview puts the variations and combinations of the playing angel in the context of Marian depictions, especially below the Alps, from where the motif of the playing angel was most probably transferred to Bohemia and first appeared separately from the composition of the Assumption of Mary itself in a stylistic layer of Italian-influenced courtly painting of the 1360s (see the aforementioned title page of the *Missal of John of Neumarkt* with the angel playing the quintern in the bordure). The direct involvement of

v služebných rolích svědků a ochránců Kristova vtělení a především těch, kdo neustále oslavují Boha a Pannu Marii, se objevují ještě dříve a častěji. S blízkými kompozicemi trůnící Madony mezi anděly, včetně andělů hrajících na hudební nástroje se setkáme ve florentské malbě například u Bernarda Daddiho nebo v Benátkách u Lorenza Veneziana, a to i v kombinaci se scénou Mariina korunování.³⁶

Jako aditivně připojená součást scény Mariina oslavení (korunování prostřednictvím anděla či Nejvyšší trojice) jsou hrající andělé dokumentováni v zaalpském prostředí například na slonovinové desce s kojící Madonou v Musée du Louvre.³⁷ Zde je Maria korunována andělem, po stranách trůnu klečí dva andělé hrající na fidulu a kviternu a nad nimi vyhlédají z oblaků další dva s portativem a psalteriem. Není pochyb, že koncert andělské kapely se odehrává z důvodu oslavy Mariiny korunovace královnou nebes a andělů. Vlastní Mariino nanebevzetí s andělským doprovodem se ve sledované době v oblasti pod Alpami objevuje v rukopisech jako ilustrace textu svátku Nanebevzetí. Zde tento motiv doplňuje scénu Mariina zesnutí, dokonce společně s tradičním motivem převzetí Mariiny duše Kristem. Děje se tak například v graduálu Silvestra dei Gherarducciho z kostela Panny Marie andělské ve Florencii (fol. 142r, kolem 1370).³⁸ Maria je zobrazena trůnící, nekorunovaná a bez Ježíška.

Uvedený přehled ozřejmuje varianty a kombinace anděla hrajícího v kontextu mariánského zobrazení, a to především pod Alpami, odkud byl motiv hrajícího anděla nejspíše přenesen do Čech a objevil se nejprve odděleně od samotné kompozice Mariina nanebevzetí ve vrstvě dvorské italizující malby šedesátých let 14. století (viz již zmíněný titulní list *Misálu Jana ze Středy* s andělem hrajícím na kviternu v borduře). Přímé zapojení andělů do scény Nanebevzetí, jejich aktivní roli při Mariině transitu, přechodu z pozemského světa do nebeské slávy, v rukopisech šedesátých let nenalzáme. Objevuje se ovšem na jednom českém díle textilního umění – *Kasuli z Rokycan*, datované též do šedesátých let 14. století.³⁹ (obr. 9) Zde trojice andělů vynáší Pannu Marii, která je současně korunována dalším andělem; postrádají ovšem hudební nástroje. Nahý Ježíšek se odpoutává, přímo vyskakuje z Mariiny náruče, směrem k andělu, Maria sedí na perutích spodního anděla. Pro komplexní výklad námětu je zde důležitá dolní část kasule se scénou Zvěstování Panně Marii, zobrazující moment boží inkarnace. Není tedy pochyb, že její nanebevzetí a korunování je podmíněno panenským počítáním syna Božího. Uvedený příklad tak rozšiřuje škálu zacházení s motivem Mariina oslavení stejně inovativně a navíc ve stejné stylové vrstvě jako *Madona z Havraně*. Původ kasule se předpokládá též v prostředí dvorských dílen šedesátých let a její objednávka je dokonce spojována s druhým pražským arcibiskupem Janem Očkem z Vlašimi.⁴⁰

Zřídka se objevuje motiv vynášení Panny Marie a Ježíška anděly v sochařských dílech, opět ze stejné

the angels in the scene of the Assumption, their active role in Mary's transitus, the transition from the earthly world to heavenly glory, is not found in the manuscripts of the 1360s. It does, however, appear in one Bohemian work of textile art, the *Chasuble from Rokycany*, also dated to the 1360s.³⁹ (Fig. 9) Here a trio of angels carry the Virgin Mary, who is simultaneously crowned by another angel; they lack musical instruments, however. The naked Christ detaches himself, leaping directly from Mary's arms, towards the angel, Mary sitting on the wings of the lower angel. The lower part of the chasuble with the scene of the Annunciation to the Virgin Mary, depicting the moment of the divine incarnation, is important for a comprehensive interpretation of the theme here. There is no doubt that her assumption and coronation is conditioned by the virginal conception of the Son of God. This example thus extends the range of treatments of the motif of Mary's glorification, in the same innovative way, and moreover in the same stylistic layer, as the *Madonna of Havraň*. The origin of the chasuble is also assumed to be in the milieu of the court workshops of the 1360s, and its commission is even linked to the second archbishop of Prague, Jan Očko of Vlašim.⁴⁰

The motif of the angels lifting up the Virgin and Child appears rarely in sculpture, again from the same time period. These sculptures originate from Silesia (*Madonna of Skarbimierz*)⁴¹ and Kłodzko County (*Virgin and Child of Krosnowice*).⁴² Both sculptures represent the same type of enthroned Virgin with the Christ Child dispensing blessings in her arms. One of the angels is holding Christ and the other the hand and sceptre of the Virgin Mary. However, it does not suggest the context of the scene of Mary's Assumption. Rather, they are the companions of the bridegroom in the Song of Songs, who introduce the bride to him by bringing one to the other.⁴³ The angels kneel on the heads of a pair of lions; thus, the statues refer to an early phase of the so-called Silesian-Pomeranian circle of Madonnas on lions. Within this circle, another formula was also later used, linking the figure of the Madonna, this time standing, with the figures of the angels. Its realisation is known from the retables from Smolnica (Silesia, destroyed during World War II)⁴⁴ and from Szydłów (Lesser Poland, now in the Muzeum Narodowe w Poznaniu).⁴⁵ (Fig. 10) Six angels symmetrically surround the Virgin, in a gesture of holding her from the side. Either one other angel is lying on the plinth, on which the Virgin Mary is standing, or a pair of angels are kneeling there, again only in a suggestive gesture of holding Mary's feet. Taking into account examples of the tradition of other iconographic types within the circle of Madonnas on lions,⁴⁶ it seems likely that the type of the standing Madonna carried by angels reproduces and reduces the invention that emerged from the Prague art centre, strongly shaped by Italian-influenced painting in the 1360s. The discovery of the *Madonna of Havraň* indirectly suggests this. The possible origins of the iconographic concept of the Madonnas on lions in the Prague milieu have long been discussed by scholars.⁴⁷ In experimenting and searching for original solutions to convey intricately layered meanings not only through the passive

časové vrstvy. Jde o sochy původem ze Slezska (*Madona ze Skarbimierze*)⁴¹ a Kladska (*Madona z Krosnowic*).⁴² Obě sochy představují shodný typ trůnící korunované madony s žehnajícím Ježíškem v náručí. Jeden z andělů přitom drží Ježíška a druhý ruku a žezlo Panny Marie. Kontext scény Mariina nanebevzetí to ovšem nenaznačuje. Spíše jde o společníky ženicha z Písně písní, kteří mu prezentují nevěstu tak, že přinášejí jednoho k druhému.⁴³ Andělé klečí na hlavách dvojice lvů, čímž se sochy hlásí k rané fázi tzv. slezsko-pomořského okruhu madon na lvu. V rámci tohoto okruhu se později používala také další formule spojující postavu madony, tentokrát stojící, s postavami andělů. Její realizace známe z retáblů ze Smolnice (Slezsko, zničen za druhé světové války)⁴⁴ a ze Szydłowa (Malopolsko, dnes v Muzeum Narodowe w Poznaniu).⁴⁵ (obr. 10) Šest andílků madonu symetricky obklopuje a v náznaku z boku přidržuje. Na soklu buď leží jeden další andílek, na němž Panna Maria stojí, nebo zde klečí dvojice andílků, opět jen náznakově držící Mariiny nohy. Když zohledníme příklady tradování jiných ikonografických typů v rámci okruhu madon na lvu,⁴⁶ zdá se pravděpodobné, že i typ stojící madony vynášené anděly reprodukuje a redukuje invenci vzešlou z pražského uměleckého centra, v šedesátých letech silně formovaného italizující malbou. Nález *Madony z Havraně* tomu nepřímo nasvědčuje. Možný původ ikonografické koncepce madon na lvu v pražském prostředí badatelé už dlouhodobě diskutují.⁴⁷ Při experimentování a hledání originálních řešení, jak vyjádřit komplikovaně vrstvené významy nejen pomocí pasivní prezentace atributů, ale i pohybů, gest, pohledů či mimiky, došli sochaři dvorského okruhu i k významovému zapojení zvukových efektů jako například řevu draka či lva.⁴⁸ V tomto smyslu zpívající a hrající andělé *Madony z Havraně* posouvají uvedenou tendenci na novou úroveň, kterou lze chápat jako další krok k mluvícím Ježíškům krásných madon.

Bez ohledu na všechny uvedené předstupy a analogie platí, že pojetí nově objeveného sousoší je dosud nevídané. Tvoří ho totiž jen vlastní figury korunované Madony spojené do nedílného celku s anděly bez jakéhokoliv pozadí či rekvizit evokujících prostředí výjevu; sochař přitom dokázal přesvědčivě evokovat směr pohybu vzhůru a postihnout dynamiku zázračného přechodu mezi nebem a zemí, která byla jeho vlastním tématem. V samotné Itálii přišlo obdobné řešení až mnohem později, kolem roku 1400, a to příznačně v médiu knižní malby, nesvázaném konvencemi monumentálního umění.⁴⁹

Na závěr je možné doplnit, že problematika Mariina poměru k andělům se stala též tématem v teologické diskusi, jež probíhala v Praze v době vzniku *Madony z Havraně*. Týkala se otázky jejího neposkvrněného početí. Františkánská argumentace pro její neposkvrněnost vycházela ze srovnání míry svatosti, kterou Maria anděly převyšovala. Kanovník pražské kapituly, významný teolog a kazatel karlovske doby Vojtěch Raňkův z Ježova se k otázce neposkvrněnosti Mariina početí stavěl opatrněji. Podotýká v této

presentation of attributes, but also through movements, gestures, gazes, or facial expressions, sculptors of the court circle also arrived at the meaningful involvement of sound effects such as the roar of a dragon or a lion.⁴⁸ In this sense, the singing and playing angels of the *Madonna of Havraň* take the aforementioned tendency to a new level, which can be seen as a further step towards the speaking Christs of the beautiful Madonnas.

Irrespective of all these antecedents and analogies, the conception of the newly discovered statue is unprecedented. It consists only of the actual figures of the crowned Madonna and the angels, united into an integral whole, without any background or props evoking the setting of the scene; yet the sculptor was able to convincingly evoke the direction of upward movement and capture the dynamics of the miraculous transition between earth and heaven, which was his own theme. In Italy itself, a similar solution came much later, around 1400, and characteristically in the medium of book painting, unbound by the conventions of monumental art.⁴⁹

In conclusion, it may be added that the issue of Mary's relationship to the angels also became a topic in the theological discussion that was taking place in Prague at the time the *Madonna of Havraň* was created. It concerned the question of her immaculate conception. The Franciscan argument for her immaculateness was based on a comparison of the degree of holiness by which Mary surpassed the angels. The canon of the Prague chapter, the eminent theologian and preacher of the Charles period, Vojtěch Raňkův of Ježov, took a more cautious approach to the question of the immaculateness of Mary's conception. He notes in this connection that Mary surpassed the angels not by her nature, but by her holiness, because of which she was exalted above the angelic choirs.⁵⁰

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

souvislosti, že Panna Maria převyšovala anděly nikoliv svou přirozeností, ale díky své svatosti, kvůli které byla vyvýšena nad andělské kůry.⁵⁰

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

Notes

- 1 Fully three-dimensional statue, hollowed out at the back, polychromy of a later date, size 93 × 51 × 24 cm.
- 2 Tomáš Klička, "Madona z půdy", *Art and Antique*, 2022, no. 12, p. 3. The sculpture appeared in a Facebook group under the title "Found in the Attic" on 3 March 2022.
- 3 Thanks to the generosity of the owners, the statue was transported to the National Gallery in Prague on 13 June 2022 for initial research. The Advisory Board for Collection Activities of the National Gallery in Prague approved the acquisition in June, and the actual purchase took place in August, funded by the Ministry of Culture. The National Gallery in Prague registered the purchase under the inv. no. P 10038.
- 4 The statue has attracted widespread attention of both professionals and students, resulting in friendly discussions and consultations. The authors wish to thank their fellow scholars, namely Olga Kotková, Jan Royt, Aleš Mudra, Jan Klípa, Kateřina Kubínová, Viktor Kubík, Helena Dáňová, Robert Novotný, and others who contributed to the evaluation of this extraordinary statue with their observations and comments. Our thanks also go to the students of the course "Gothic Sculpture 'in a Nutshell'" at the Department of Arts, Faculty of Arts, Charles University, Prague and the students from the restoration studios of painting and sculpture at the Academy of Fine Arts in Prague for their stimulating discussions and insights.
- 5 The first mention of the parish church in Havraň dates back to 1337 (Franz Palacky, *Ueber Formelbücher... Erste Lieferung* (Prague 1842), p. 346, no. 149); the church still stands there in a form mostly dating to the 14th–16th centuries (Jan Beránek, "Filiální kostel sv. Vavřince v Havraní," in: Jan Klípa and Michaela Ottová, eds., *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2015), p. 432, cat. no. VI-17. There has never been a church in Moravěves either prior to the Hussite period or later.
- 6 Josef Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens: Katalog der Ausstellung in Brüx und Komotau (September 1928)*, Brüx-Komotau 1928. Cf. Renáta Gubíková and Markéta Prontekarová, eds., *Josef Opitz a umění na Chomutovsku a Kadaňsku 1350–1590*, collection from international scientific conference, Chomutov (17–18 Oct 2013), Chomutov 2015.
- 7 According to the screening carried out by the National Heritage Institute (NPÚ), the statue is not registered in the databases of stolen and missing works of art.
- 8 Jan Klípa, Aleš Mudra, and Helena Dáňová, "Obraz v liturgii. Oltářní retábl mezi 13. a 16. stoletím," in: Kateřina Kubínová, Klára Benešová, eds., *IMAGO, IMAGINES. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. Století. I. díl: Náboženská funkce obrazu* (Prague 2019), pp. 146–166; Fernando Gutiérrez Baños, Justin Kroesen, and Elisabeth Andersen, eds., *The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150–1400* (Barcelona 2020).
- 9 Lukáš Matoušek, "Nově objevená vyobrazení středověkých hudebních nástrojů v Kouřimi," *Hudební věda = Musicology = Musikwissenschaft* 46, 2009, nos. 1–2, pp. 5–30.
- 10 The original colour scheme has not been determined with absolute certainty. The complexity of the layering of overpainting has so far allowed only for the preliminary evaluation, see Markéta Pavlíková's paper in this issue.

Poznámky

- 1 Plně plastická socha, vzadu vyhloubeno, novodobá polychromie, rozměry 93 × 51 × 24 cm.
- 2 Tomáš Klička, Madona z půdy, *Art and Antique*, 2022, č. 12, s. 3. Madona se objevila ve facebookové skupině s názvem Nález na půdě dne 3. března 2022.
- 3 Díky vstřícnosti majitelů byla socha 13. června 2022 převezena do Národní galerie v Praze k provedení prvních průzkumů. Poradní sbor pro sbírkotvornou činnost Národní galerie schválil výkup v měsíci červenci, samotný výkup z prostředků ministerstva kultury proběhl v měsíci srpnu. Národní galerie v Praze přírůstek zaevidovala pod inv. č. P 10038.
- 4 Socha upoutala široký zájem odborné veřejnosti i studentů, který vyústil v přátelské a kolegiální diskuse a konzultace. Autorky děkují kolegům, jmenovitě Olze Kotkové, Janu Roytovi, Aleši Mudrovi, Janu Klípovi, Kateřině Kubínové, Viktoru Kubíkovi, Heleně Dáňové, Robertu Novotnému a dalším, kteří svými upozorněními a poznámkami přispěli k hodnocení této unikátní sochy. Zároveň autorky děkují také studentům kurzu Gotické sochařství „v kostce“ na Ústavu pro dějiny umění FF UK a studentům restaurátorských ateliérů malířství i sochařství na Akademii výtvarných umění v Praze za podnětné diskuse a postřehy.
- 5 V Havraní je farní kostel zmiňován už od roku 1337 (Franz Palacky, *Ueber Formelbücher... Erste Lieferung*, Prag 1842, s. 346, č. 149) a dodnes zde stojí v podobě převážně ze 14. až 16. století (Jan Beránek, Filiální kostel sv. Vavřince v Havraní, in: Jan Klípa – Michaela Ottová (eds.), *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2015, s. 432, kat. č. VI-17). V Moravěvsi kostel v předhusitské době ani nikdy potom nebyl.
- 6 Josef Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens: Katalog der Ausstellung in Brüx und Komotau (September 1928)*, Brüx-Komotau 1928. Srov. Renáta Gubíková – Markéta Prontekarová (eds.), *Josef Opitz a umění na Chomutovsku a Kadaňsku 1350–1590*, sborník z mezinárodní vědecké konference, Chomutov (17.–18. 10. 2013), Chomutov 2015.
- 7 Dle lustrace provedené Národním památkovým ústavem socha není evidována v databázích odcizených a nezvěstných uměleckých děl.
- 8 Jan Klípa – Aleš Mudra – Helena Dáňová, Obraz v liturgii. Oltářní retábl mezi 13. a 16. stoletím, in: Kateřina Kubínová – Klára Benešová (eds.), *IMAGO, IMAGINES. Výtvarné dílo a proměny jeho funkcí v českých zemích od 10. do první třetiny 16. století. I. díl: Náboženská funkce obrazu*, Praha 2019, s. 146–166; Fernando Gutiérrez Baños – Justin Kroesen – Elisabeth Andersen (eds.), *The Saint Enshrined: European Tabernacle-Altarpieces, c. 1150–1400*, Barcelona 2020.
- 9 Lukáš Matoušek, Nově objevená vyobrazení středověkých hudebních nástrojů v Kouřimi, *Hudební věda = Musicology = Musikwissenschaft* XLVI, 2009, č. 1–2, s. 5–30.
- 10 Původní barevnost není zatím s naprostou jistotou určena. Složitost vrstevnatého systému přemaleb v tuto chvíli dovoluje pouze předběžné hodnocení, viz část textu Markéty Pavlíkové.

- 11 Josef Opitz, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků* 1 (Prague 1935), pp. 17–25. The primary sources of inspiration for this sculptural trend included the Luxembourg Genealogy at Karlštejn Castle, (ca 1355), *Liber viaticus and Missal of John of Neumarkt*, and *Knížky šestery Tomáš of Štítné* (1376).
- 12 Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450* (Prague 1962), pp. 23–26. Together with Josef Opitz, he used examples from painting to prove the Czech origins of the group, set apart from the Silesian circle of the Madonnas on lions, to which Erich Wiese attributed stylistic priority.
- 13 Jaromír Homolka, “Příspěvek k poznání pražského parléřovského řezbářství,” in: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica I. Příspěvky k dějinám umění* 4 (Prague 1987), pp. 15–45; Jaromír Homolka, “Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století,” in: Michaela Neudertová and Petr Hrubý, eds., *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách* (Ústí nad Labem 1999), pp. 51–75.
- 14 Aleš Mudra, “Madona z Bečova,” in: *Gotické umění a jeho historické souvislosti 1. Sborník grantového projektu Gotické umění v severních Čechách* (Ústí nad Labem 2001), pp. 298–315; Jiří Fajt, ed., *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, exh. cat. (Prague: Správa Pražského hradu, 2006), p. 121, cat. no. 29.
- 15 *Madonna of Bečov*, 1364–1368, limewood, original polychromy, Bečov, St Giles Church; displayed in Most, in the Church of the Assumption of the Virgin Mary. Aleš Mudra, *Madona z Bečova*, in: Klípa and Ottová (note 5), pp. 136–137, cat. no. I-8.
- 16 *Madonna of Puschendorf near Nuremberg* probably originates from a charterhouse in Nuremberg, where it was delivered from Prague’s workshop. It is the earliest example of artistic import from Prague.
- 17 Prague, 1360s, Regional Museum in Děčín. Aleš Mudra, “*Madona z Kerhartic*,” in: Klípa–Ottová (note 5), p. 138, cat. no. I-9.
- 18 Ivo Hlobil and Anna Třeštíková, “*Sedící Madona z Hrádku* (u Benešova),” in: Andrzej Niedzielenko and Vít Vlnas, eds., *Slezsko. Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2006), pp. 46–60, cat. no. I.2.16.
- 19 Along with the statues of St John, it likely originates from the Church of John the Baptist, Prague, 1360s, Gallery of Fine Arts in Cheb, inv. no. Pr. Aleš Mudra and Michaela Ottová, “*Madona, sv. Jan Křtitel a sv. Jan Evangelista v Chebu*,” in: Jiří Vykoukal, ed., *Umění gotiky na Chebsku* (Cheb 2009), pp. 139–148, cat. no. 3.
- 20 *Zahražany near Most, Magdalene Convent*, now part of Most, the Church of the Assumption of the Virgin Mary, Prague, around 1375–1380. Aleš Mudra, “*Madona ze Zahražan*,” in: Klípa and Ottová (note 5), p. 143, cat. no. I-13.
- 21 Aleš Mudra and Jiří Fajt also find affinities pointing to the court of Prague for other works of art from the above-mentioned circle. Aleš Mudra, “*Kontexty italizujícího sochařství doby lucemburské v severozápadních Čechách*,” in: Aleš Mudra and Michaela Ottová, eds., *Trans Montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách* (Prague 2014), pp. 169–187, notably pp. 181–185; Aleš Mudra, “*Řezbářství doby Karla IV.*,” in: Michaela Ottová and Lubomír Turčan, eds., *Severozápadní Čechy za vlády Lucemburků. Výstava k 700. Výročí narození Karla IV.*, exh. cat. (Litoměřice: Regional Museum in Teplice, 2016), pp. 61–76; Jiří Fajt and
- 11 Josef Opitz, *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků* I, Praha 1935, s. 17–25. Nejvýraznějšími podněty pro sochařský směr byl lucemburský rodokmen z Karlštejna (kolem 1355), *Liber viaticus Jana ze Středy*, *Misál Jana ze Středy* a *Knížky šestery Tomáše ze Štítného* (1376).
- 12 Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962, s. 23–26. Společně s Josefem Opitzem využíval pro argumentaci srovnání příklady z malby, čímž oba dokládali český původ skupiny, vymezené oproti slezskému okruhu madon na lvu, jemuž Erich Wiese přisuzoval stylovou prioritu.
- 13 Jaromír Homolka, Příspěvek k poznání pražského parléřovského řezbářství, in: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica I. Příspěvky k dějinám umění* IV, Praha 1987, s. 15–45; Jaromír Homolka, Poznámky k vývoji českého a středoevropského řezbářství 14. století, in: Michaela Neudertová – Petr Hrubý (eds.), *Gotické sochařství a malířství v severozápadních Čechách*, Ústí nad Labem 1999, s. 51–75.
- 14 Aleš Mudra, *Madona z Bečova*, in: *Gotické umění a jeho historické souvislosti, 1. Sborník grantového projektu Gotické umění v severních Čechách*, Ústí nad Labem 2001, s. 298–315; Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, kat. výst., Správa Pražského hradu, Praha 2006, s. 121, kat. č. 29.
- 15 *Madona z Bečova*, 1364–1368, lipové dřevo, původní polychromie, Bečov, kostel sv. Jiljí; vystaveno v Mostě v kostele Nanebevzetí Panny Marie. Aleš Mudra, *Madona z Bečova*, in: Klípa–Ottová (pozn. 5), s. 136–137, kat. č. I-8.
- 16 *Madona na draku z Puschendorfu u Norimberka*. Pravděpodobně pochází z norimberské kartouzy, kam byla dodána z pražské dílny. Jde o nejstarší příklad uměleckého importu z Prahy.
- 17 *Madona z Kerhartic u Děčína*, Praha, 60. léta 14. století, Oblastní muzeum v Děčíně. Aleš Mudra, *Madona z Kerhartic*, in: Klípa–Ottová (pozn. 5), s. 138, kat. č. I-9.
- 18 Ivo Hlobil – Anna Třeštíková, *Sedící Madona z Hrádku* (u Benešova), in: Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko. Perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2006, s. 46–60, kat. č. I.2.16.
- 19 Společně se sochami sv. Janů pochází pravděpodobně z kostela sv. Jana Křtitele, Praha, 60. léta 14. století, Galerie výtvarného umění v Chebu, inv. č. P1. Aleš Mudra – Michaela Ottová, *Madona, sv. Jan Křtitel a sv. Jan Evangelista v Chebu*, in: Jiří Vykoukal (ed.), *Umění gotiky na Chebsku*, Cheb 2009, s. 139–148, kat. č. 3.
- 20 *Zahražany u Mostu, klášter magdalenitek*, dnes Most, kostel Nanebevzetí Panny Marie, Praha, kolem 1375–1380. Aleš Mudra, *Madona ze Zahražan*, in: Klípa–Ottová (pozn. 5), s. 143, kat. č. I-13.
- 21 I pro další díla z uvedeného okruhu nalézají Aleš Mudra a Jiří Fajt blízké afinity k pražskému dvoru. Aleš Mudra, *Kontexty italizujícího sochařství doby lucemburské*

Wilfried Franzen, "Nové dvorské umění. Od napodobování k císařskému stylu," in: Jiří Fajt and Markus Hörsch, eds., *Císař Karel IV. 1316–2016. První česko-bavorská zemská výstava*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2016), pp. 139–148.

22 Library of St Vitus Metropolitan Chapter, call no. Cim 6. Hana J. Hlaváčková, "Mistr Misálu Jana ze Středy. Misál Jana ze Středy," in: Fajt (note 14), p. 185, cat. no. 58.

23 Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, call no. Cod 1182. Ulrike Jeni, "Jan z Opavy s pomocníkem a Mistr Misálu Jana ze Středy. Evangeliář habsburských vévodů (zv. Jana z Opavy)," in: Fajt (note 14), pp. 441–442, cat. no. 140.

24 Opitz (note 11), pp. 17–25.

25 Jiří Fajt, "Od napodobení k novému císařskému stylu," in: Fajt (note 14), pp. 40–75. Idem, "Kancelář Jana ze Středy," in: *ibid.*, pp. 59–62.

26 National Gallery in Prague, inv. no. O 84. Jan Klípa, "Votivní deska Jana Očka z Vlašimi," in: Helena Dáňová and Štěpánka Chlumská, eds., *Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2017), pp. 90–93, cat. no. 8.

27 Ivo Hlobil and Helena Dáňová, eds., *Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2002).

28 Aleš Mudra and Michaela Ottová, "Sochařství třetí čtvrtiny 14. století. Hledání dokonalosti obrazových forem," in: Petr Jindra and Michaela Ottová, eds., *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh*, exh. cat. (Pilsen: Gallery of West Bohemia in Pilsen, 2020), pp. 24–31.

29 The combination of the crown and the headdress is interpreted as a purely Bohemian motif (also seen in *Liber viaticus of John of Neumarkt*). Pavol Černý, "Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV.," *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica. Historia Artium* 2 (Olomouc 1993), pp. 65–79.

30 An immediate visual expression of this idea, familiar from contemporary Passion literature, appears, for example, in the aforementioned Madonna of *Kerhartice*, where the veil falling from Mary's shoulder continues without interruption to the side and leg of Christ. Mudra (note 21), p. 174.

31 Černý (note 29), pp. 66–68.

32 Antonín Podlaha and Eduard Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis* (Prague 1903), pp. 56–58; Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae*, (Prague 2006), p. 232; Michal Šroněk, "Karel IV., Jan Rokycana a šlojír nejistý," in: Martin Nodl, ed., *Zbožnost středověku, Colloquia mediaevalia Pragensia VI* (Prague 2007), pp. 82–83; Michal Šroněk, "The Veil of the Virgin Mary: Relics in the Conflict Between Roman Catholics and Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries," *Umění* 57, 2009, pp. 118–139.

33 Ivo Hlobil, "Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie," in: Kubínová and Benešová (note 8), pp. 442–479; Jindra and Ottová (note 28), *passim*.

34 Podlaha and Šittler (note 32), pp. 24, 57, 116.

35 Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford 1924), pp. 217–218; Jan A. Dus, ed., *Novozákonní apokryfy, II: Příběhy apoštolů* (Prague 2003), p. 367. In Florentine painting, the belt is present more frequently after 1351,

v severozápadních Čechách, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová (eds.), *Trans Montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, s. 169–187,

zejména s. 181–185; Aleš Mudra, Řezbářství doby Karla IV., in: Michaela Ottová – Lubomír Turčan (eds.), *Severozápadní Čechy za vlády Lucemburků. Výstava k 700. výročí narození Karla IV.*, kat. výst., Regionální muzeum v Teplicích, Litoměřice 2016, s. 61–76; Jiří Fajt – Wilfried Franzen, Nové dvorské umění. Od napodobování k císařskému stylu, in: Jiří Fajt – Markus Hörsch (eds.), *Císař Karel IV. 1316–2016. První česko-bavorská zemská výstava*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2016, s. 139–148.

22 Praha, kolem 1365, Knihovna Metropolitní kapituly u sv. Víta, sign. Cim 6. Hana J. Hlaváčková, Mistr Misálu Jana ze Středy. Misál Jana ze Středy, in: Fajt (pozn. 14), s. 185, kat. č. 58.

23 Praha, kolem 1368, Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, sign. Cod 1182. Ulrike Jeni, Jan z Opavy s pomocníkem a Mistr Misálu Jana ze Středy. Evangeliář habsburských vévodů (zv. Jana z Opavy), in: Fajt (pozn. 14), s. 441–442, kat. č. 140.

24 Opitz (pozn. 11), s. 17–25.

25 Jiří Fajt, Od napodobení k novému císařskému stylu, in: Fajt (pozn. 14), s. 40–75. Idem, Kancelář Jana ze Středy, in: *ibidem*, s. 59–62.

26 Praha, kolem 1371, Národní galerie v Praze, inv. č. O 84. Jan Klípa, Votivní deska Jana Očka z Vlašimi, in: Helena Dáňová – Štěpánka Chlumská (eds.), *Očím skryté. Průzkum podkreseb na deskových malbách 14.–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2017, s. 90–93, kat. č. 8.

27 Ivo Hlobil – Helena Dáňová (eds.), *Těšínská madona a vzácné sochy Petra Parléře*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2002.

28 Aleš Mudra – Michaela Ottová, Sochařství třetí čtvrtiny 14. století. Hledání dokonalosti obrazových forem, in: Petr Jindra – Michaela Ottová (eds.), *Nad slunce krásnější. Plzeňská madona a krásný sloh*, kat. výst., Západočeská galerie v Plzni, Plzeň 2020, s. 24–31.

29 Kombinace korunky s čelenkou je vykládána jako ryze český motiv (objevuje se též v *Liber viaticu Jana ze Středy*). Pavol Černý, Některé nové aspekty ikonografie Panny Marie s děckem v českém umění doby Karla IV., *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica. Historia Artium* II, Olomouc 1993, s. 65–79.

30 Bezprostřední vizuální vyjádření této myšlenky, známé z dobové pašijové literatury, se objevuje např. u zmiňované *Madony z Kerhartic*, kde rouška spadající z Mariina ramene bez přerušení přechází na bok a nohu Krista. Mudra (pozn. 21), s. 174.

31 Černý (pozn. 29), s. 66–68.

32 Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*, Praha 1903, s. 56–58; Kateřina Kubínová, *Imitatio Romae*, Praha 2006, s. 232; Michal Šroněk, Karel IV., Jan Rokycana a šlojír nejistý, in: Martin Nodl (ed.), *Zbožnost středověku, Colloquia mediaevalia Pragensia VI*, Praha 2007, s. 82–83; Michal Šroněk, The Veil of the Virgin Mary: Relics in the Conflict Between Roman Catholics and

when the Florentines obtained its relic from Prato. Brendan Cassidy, "A Relic, Some Pictures and the Mothers of Florence in the Late Fourteenth Century," *Gesta* 30, 1991, no. 2, pp. 91–99.

36 Bernardo Daddi, *Maestà*, 1325–1330, Paris, Musée du Louvre, inv. no. MI 410. Lorenzo Veneziano, *Maestà*, 1358, Florencie, Galleria dell'Accademia di Firenze, inv. no. CAT 650.

37 France, third quarter of the 14th century, Paris, Musée du Louvre, inv. no. OA 10010.

38 Silvestro dei Gherarducci (ca 1339–1399) served as the prior of the Santa Maria degli Angeli monastery. I'd like to thank Pavel J. Havránek for bringing this illumination to my attention.

39 Augustinian Monastery in Rokycany, embroidery with colour silk, lapping of golden threads, height 110 cm, with 72 cm, pectoral, front side Annunciation and Assumption of the Virgin Mary, Roman Catholic parish of Rokycany.

40 Jiří Fajt and Robert Suckale, "Kasule z Rokycan," in: Fajt (note 14), p. 188, cat. no. 61. The connection between the commission of the chasuble and Jan Očko of Vlašim is explained by his extraordinary care for the Rokycany Augustinian Monastery.

41 Anna Ziomecka, "Rzeźba tronujskiej Marii na lwach," in: Bożena Guldán-Klamecka, ed., *Sztuka na Śląsku XII–XVI wieków: Katalog Zbiorów* (Wrocław 2003), pp. 203–204; Aleš Mudra, "Madona ze Skarbimierze a otázka role českého sochařství a malířství při utváření slezsko-pomořského stylu madon na lvu," in: Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, and Piotr Oszczanowski, eds., *Śląsk i Czechy: Wspólne drogi sztuki, Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi* (Wrocław 2007), pp. 49–61.

42 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. G. Ulrich Grossmann, ed., *Mittelalter: Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jhdt.* (Nuremberg 2007), p. 280.

43 Aleš Mudra, "Madonnas on Lions in the Context of Iconographic Innovations in the Sculpture of the Third Quarter of the 14th Century," in: Jana Hrbáčová, ed., *Madonnas on Lions and the Soft Style of the Third Quarter of the 14th Century* (Olomouc 2014), pp. 27–32.

44 We would like to thank Helena Dáňová for drawing our attention to this statue.

45 Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce: Ceść 1. Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego* (Warszawa–Poznań 1981), passim; Peter Knüvener, "Unbekannte Retabel und Skulpturen des späten 14. Jahrhunderts in Brandenburg und benachbarten Gebietens," in: Jiří Fajt and Andrea Langer, eds., *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext* (Berlin and Munich 2009), pp. 495–514, here pp. 503–504. While scholars disagree on the chronology of the Silesian-Pomeranian Madonnas on lion, the above-mentioned retables are usually dated to 1380–1400.

46 For example, many replicas of the type of the *Madonna of Skarbimierz* or the enthroned Mother of the Virgin. Zofia Białłowicz-Krygierowa, "Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach: Motyw i system," in: Zygmunt Świechowski, ed., *Z dziejów sztuki śląskiej* (Warsaw 1978), pp. 247–271.

47 Ivo Hlobil and Jana Hrbáčová, eds., *Gotické madony na lvu* (Olomouc 2014).

Utraquists in Bohemia in the 14th and 15th Centuries, *Umění* LVII, 2009, s. 118–139.

33 Ivo Hlobil, Český krásný sloh v sochařství a kult roušky Panny Marie, in: Kubínová–Benešová (pozn. 8), s. 442–479; Jindra–Ottová (pozn. 28), passim.

34 Podlaha–Šittler (pozn. 32), s. 24, 57, 116.

35 Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1924, s. 217–218; *Novozákonní apokryfy*, II: Příběhy apoštolů, uspořádal Jan A. Dus, Praha 2003, s. 367. Ve florentském malířství se pás vyskytuje s větší intenzitou po roce 1351, kdy Florentané získali jeho ostatek z Prato. Brendan Cassidy, A Relic, Some Pictures and the Mothers of Florence in the Late Fourteenth Century, *Gesta* XXX, 1991, č. 2, s. 91–99.

36 Bernardo Daddi, *Maestà*, 1325–1330, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. MI 410. Lorenzo Veneziano, *Maestà*, 1358, Florencie, Galleria dell'Accademia di Firenze, inv. č. CAT 650.

37 Francie, třetí čtvrtina 14. století, Paříž, Musée du Louvre, inv. č. OA 10010.

38 Silvestro dei Gherarducci (kolem 1339–1399) byl převorem kláštera Santa Maria degli Angeli. Za upozornění na tuto iluminaci děkuji Pavlu J. Havránkovi.

39 Klášter augustiniánů kanovníků v Rokycanech, výšivka barevným hedvábím, kladené zlaté nitě, v. 110 cm, š. 72 cm, pektorální, přední strana Zvěstování a Nanebevzetí Panny Marie, Římskokatolická farnost Rokycany.

40 Jiří Fajt – Robert Suckale, Kasule z Rokycan, in: Fajt (pozn. 14), s. 188, kat. č. 61. Spojení objednávky kasule s Janem Očkem z Vlašimi vysvětlují jeho mimořádnou péčí věnovanou rokycanskému klášteru augustiniánů kanovníků.

41 Anna Ziomecka, Rzeźba tronujskiej Marii na lwach, in: Bożena Guldán-Klamecka (ed.), *Sztuka na Śląsku XII–XVI wieków: Katalog Zbiorów*, Wrocław 2003, s. 203–204; Aleš Mudra, Madona ze Skarbimierze a otázka role českého sochařství a malířství při utváření slezsko-pomořského stylu madon na lvu, in: Mateusz Kapustka – Andrzej Kozieł – Piotr Oszczanowski (eds.), *Śląsk i Czechy: Wspólne drogi sztuki, Materiały konferencji naukowej dedykowane Profesorowi Janowi Wrabecowi*, Wrocław 2007, s. 49–61.

42 Norimberk, Germanisches Nationalmuseum. G. Ulrich Grossmann (ed.), *Mittelalter: Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jhdt.*, Nürnberg 2007, s. 280.

43 Aleš Mudra, Madonnas on Lions in the Context of Iconographic Innovations in the Sculpture of the Third Quarter of the 14th Century, in: Jana Hrbáčová (ed.), *Madonnas on Lions and the Soft Style of the Third Quarter of the 14th Century*, Olomouc 2014, s. 27–32.

44 Za upozornění na tuto sochu děkujeme Heleně Dáňové.

45 Zofia Białłowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce: Ceść 1. Początki śląskiej tradycji ołtarza szafowego*, Warszawa–Poznań 1981, passim; Peter Knüvener, Unbekannte Retabel und Skulpturen des späten 14. Jahrhunderts in Brandenburg und benachbarten Gebietens, in: Jiří Fajt – Andrea Langer (eds.), *Kunst als Herrschaftsinstrument: Böhmen*

48 See *Madonna of Puschendorf* or Salzburg Madonnas on lions. Mudra and Ottová (note 28), p. 26.

49 Niccolò di Giacomo da Bologna, *the Gradual of the Carthusian Monastery Santo Spirito near Lucca*, 1392–1402, Los Angeles, Getty Museum, Ms. 115.

50 Jaroslav Kadlec, *Mistr Vojtěch Raňkův z Ježova* (Prague 1969), pp. 39–40; František Urban, “Sondy do české středověké mariologie. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycany” (PhD diss., Palacký University Olomouc, 2012), pp. 52–53.

und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext, Berlin–München 2009, s. 495–514, zde s. 503–504. Na chronologii slezsko-pomořských madon na lvu se sice badatelé neshodnou, ale dva uvedené retábly se obvykle datují v rozmezí 1380–1400.

46 Např. řadu replik typu *Madony ze Skarbimierze* nebo trůnící sv. Anny Samotřetí. Zofia Białowicz-Krygierowa, *Ze studiów nad kręgiem Madonn na lwach: Motyw i system*, in: Zygmunt Świechowski (ed.), *Z dziejów sztuki śląskiej*, Warszawa 1978, s. 247–271.

47 Ivo Hlobil – Jana Hrbáčová (eds.), *Gotické madony na lvu*, Olomouc 2014.

48 Viz *Madonu z Puschendorfu* nebo salcburské madony na lvu. Mudra–Ottová (pozn. 28), s. 26.

49 Niccolo di Giacomo da Bologna, *Graduál z kartouzy Santo Spirito u Luky*, 1392–1402, Los Angeles, Getty Museum, Ms. 115.

50 Jaroslav Kadlec, *Mistr Vojtěch Raňkův z Ježova*, Praha 1969, s. 39–40; František Urban, *Sondy do české středověké mariologie. Mariologie Arnošta z Pardubic, Jana z Jenštejna, Jana Husa a Jana Rokycany*, disertační práce, Cyrilometodějská teologická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012, s. 52–53.

Abstract

The paper is dedicated to the newly found statue called the *Madonna of Havraň* after the place of its discovery. The text is divided into three parts, beside the introduction. The first one describes the reconstruction of the original appearance of the statue, which is a unique combination of the enthroned Virgin with the naked Child, a pair of angels playing musical instruments (fidel and quintern), and a third angel, whose wings form a pedestal or base for the Virgin Mary. Originally, the naked Christ Child held Mary's veil, pinned on her head by a crown. The next part of the paper explores the style of the statue in a critical analysis. The statue is studied in the context of Prague sculpture workshops of the third quarter of the fourteenth century, perhaps connected to the Master of the Bečov Madonna (1360s). The origin pointing to the Prague court environment is also suggested by period painting (John of Neumarkt's manuscripts, Jan Očko of Vlašim's Votive Panel, etc.). The typological and iconographic analysis discusses the context of Mary's bodily assumption and glorification by the angels themselves, including the period theological update.

Translated by Martina Neradová

Anotace

Příspěvek je věnován nově objevené soše, pojmenované místem nálezů jako *Madona z Havraně*. Text má kromě úvodu tři části. První se věnuje rekonstrukci původní podoby sochy, která je unikátním spojením trůnící Madony s nahým dítětem, dvojicí andělů hrajících na hudební nástroje (fidula a kvinterna) a andělem třetím, který svými perutěmi tvoří podnož či podstavec Panně Marii. Původně se nahý Ježíšek chýpal Mariiny roušky, kterou na její hlavě spínala koruna. Další část textu je věnována stylově kritickému rozboru sochy. Socha je studována v kontextu pražských sochařských dílen třetí čtvrtiny 14. století, snad s vazbou k Mistru Bečovské madony (šedesátá léta 14. století). Vznik v pražském dvorském prostředí naznačují i souvislosti se současnou malbou (rukopisy Jana ze Středy, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi* atd.). Typologicko-ikonografický rozbor se zabývá kontextem Mariina tělesného nanebevzetí a oslavení přímo anděly, včetně jejich dobové teologické aktualizace.

Extended Restoration Research of the *Madonna of Havraň*

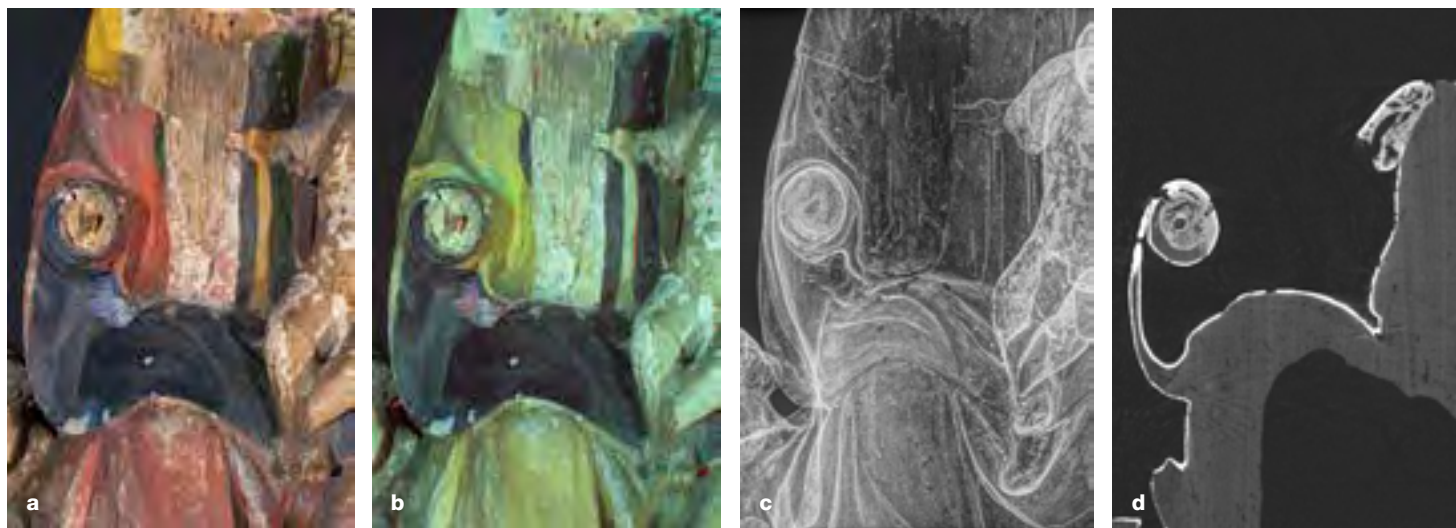
MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

Following the acquisition of the newly found statue of the *Madonna of Havraň*, experts from the National Gallery in Prague and other interested experts among restorers and art historians agreed on the need to first examine the Madonna in detail and later, after thorough consideration, proceed with the restoration. Thus, the statue was transferred to the restoration studio of the National Gallery immediately after the acquisition, where it underwent extended restoration research.

The unique woodcarving of the seated Madonna with the Christ Child is unusually composed, with kneeling angels on both sides playing the string instruments and the half-figure of an angel in the middle supporting the Madonna. The tips of the Madonna's shoes are pressed against the angel's wings. The Christ Child sits upright on the Madonna's left knee and she softly holds him with the fingers of her left hand. The statue is made from a single piece of high-quality limewood, measuring 93 cm in height, 51 cm in width, and 24 cm in depth.

Rozšířený restaurátorský průzkum *Madony z Havraně*

Pro akvizici nově objevené gotické sochy *Madony z Havraně* bylo odbornými pracovníky Národní galerie v Praze a dalšími zainteresovanými znalci z řad restaurátorů a historiků umění rozhodnuto o nutnosti dílo podrobně poznat, aby mohlo být následně přistoupeno na základě důkladné rozvahy k jeho restaurování. Bezprostředně po zakoupení proto došlo k jeho převezení do restaurátorského ateliéru Národní galerie, kde jsme jej podrobili rozšířenému restaurátorskému průzkumu.



Research methods, a) VIS - visible light, b) IR FB - infrared reflectography in false colours, c) RTG F-X-ray radiography (filter used to depict details of the structure), d) CT - computer tomography, longitudinal section. Photo: Markéta Pavlíková (a, b, c), Jiří Turek (d)

Průzkumové metody, a) VIS - viditelné světlo, b) IR FB - infračervená reflektografie ve falešné barevnosti, c) RTG F-rentgenová radiografie (použitý filtr na vykreslení detailů struktury), d) CT - počítačová tomografie, podélný řez. Foto: Markéta Pavlíková (a, b, c), Jiří Turek (d)

The woodcarving was found in the attic of a private house, where it had apparently been stored for several decades without the owners knowing about its historical and artistic value. For a wooden polychromatic carving, this meant long-term exposure to an extremely unsuitable climate, which must have affected its condition. The polychromy was covered by a thick layer of dust deposit and dirt, and became detached in many places. The colour scheme of primary colours from a later date is also visually degraded. In addition, some parts of the original carving are missing. The material has been attacked by wood-boring insects, as evidenced by a number of exit holes at the back of the statue.

The loosened thick layer of polychromy had even fallen off along with the original medieval colour layer in some places. It is certainly a pity – and hopefully, a lesson for the future – that during the initial unprofessional handling of the statue, some fragments of the loosened polychromy were lost, particularly in the areas of the flesh tones. The first photographs taken at the place of discovery and published on social media show that the flesh tones were actually preserved to an even larger extent.

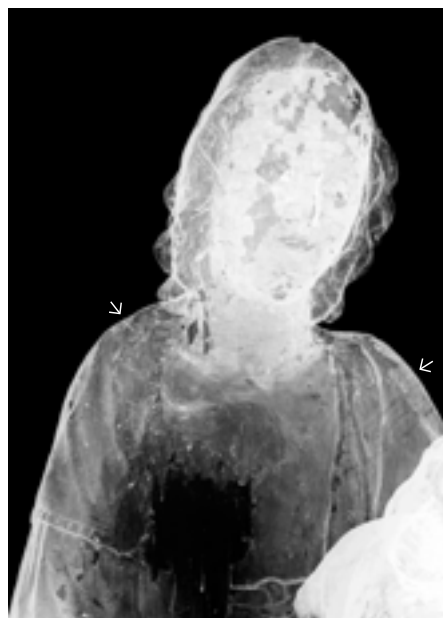
Research

Before we could proceed with the necessary research, the statue had to be transported to a radiation chamber and treated with gamma rays to stop the activity of wood-boring pests.¹ We opted for the faster method compared to a nitrogen chamber, which would have taken three weeks. After the treatment, the carving was placed in the National Gallery's restoration studio for medieval art at the Convent of St Agnes, where initial entry documentation and basic research of the

Unikátní dřevořezba sedící Madony s Ježíškem je neobvykle komponována s klečícími anděly hrajícími na strunné hudební nástroje po obou bocích a polopostavou anděla uprostřed, nadnášejícího Madonu. Špičky bot Panny Marie se opírají o roztažená andělova křídla. Ježíšek sedí vzpřímeně na levém koleni Madony, která jej lehce přidržuje prsty levé ruky. Dílo je zhotoveno z jednoho kusu kvalitního lipového dřeva o rozměrech 93 cm na výšku, 51 cm do šířky a 24 cm do hloubky.

Dřevořezba byla nalezena na půdě soukromého domu, kde stála několik desetiletí zjevně bez vědomí vlastníků o její historické a umělecké hodnotě. Pro dřevěnou polychromovanou řezbu se jednalo o letité umístění v krajně nevhodném klimatickém prostředí, což se nutně vepsalo i do jejího stavu. Polychromie byla zanesena silnou vrstvou prachových depozitů a nečistot a na mnoha místech byla uvolněná. Vizuálně degradující je též novější barevnost sousoší v primárních barvách. K tomu navíc chybí i některé části původní řezby. Hmota díla byla napadena dřevokazným hmyzem, jak prokazuje množství výletových otvorů na zadní straně sousoší.

Zmíněná uvolněná silná vrstva polychromie byla místy dokonce odpadaná i s původní středověkou barevnou vrstvou. Je pak nepochybnou škodou, a snad také ponaučením do budoucna, že při prvotní neodborné manipulaci s dílem došlo k dílčí ztrátě fragmentů uvolněné polychromie, zejména v partiích inkarnátů. Na prvních zveřejněných snímcích na sociálních sítích, které byly pořízeny na místě nálezu, je totiž inkarnát dochovaný ještě ve větší míře.



2/ ←←

IR R research method, detail of the Madonna's head during the removal of the top layer of overpainting, infrared reflectography captures fine depiction of eyebrows and eyelashes in the bottom layer of polychromy. Photo: Markéta Pavlíková

Průzkumová metoda IR R, detail hlavy Madony v průběhu snímání horní vrstvy přemaleb, infračervená reflektografie zachycuje jemnou kresbu obočí a řas ve spodní vrstvě polychromie. Foto: Markéta Pavlíková

3/ ←

X-ray research method, detail of the Madonna's upper body, X-ray radiography captures small nails (marked by arrows) on the Madonna's shoulders. Photo: Markéta Pavlíková

Průzkumová metoda RTG, detail horní části těla Madony, rentgenová radiografie zachycuje drobné hřebíčky (vyznačené šipkami) na ramenou Madony. Foto: Markéta Pavlíková

polychromy using non-destructive methods were conducted. First, the loosened colour layer had to be secured and fixed. After testing for effectiveness, a 4% solution of sturgeon glue was chosen for consolidation, applied in some places through Japanese paper. To gain detailed understanding of the artefact, we initially used optical-physical imaging methods and non-invasive spectral analytical methods. Detailed photographic documentation was conducted under diffused daylight and under lateral raking light. Carefully selected areas were further photographed in microscopic enlargement, using a special lens, which makes it possible to study the layering of overpainting, the type of craquelure in the polychromy, various damages caused by wood-boring insects, additional interventions into the wood, and many other forms of damage in the photos. Then, we proceeded to photographically document the carving in ultraviolet (UV) and infrared spectrum (IR). (Fig. 1) UV photos and photos of UV luminescence provided us with information particularly on the top colour layers and secondary varnishes. To highlight the use of different pigments, we used the research technique of infrared photography (IR) and infrared reflectography (IRR),² while X-ray radiography was used to discover changes in the sculpting of the carving and the condition of the polychromy. (Fig. 2) The photographs depicting the scope and extent of damage to colour layers confirmed the assumption of partial preservation of the bottom layers of the polychromy.³ The X-ray images revealed small nails inserted in the heads of the Madonna and the Christ Child, which were used to keep in place the Madonna's drapery.⁴ (Fig. 3) After that, in cooperation with Jiří Turek from the Laboratory of Computer Tomography of the Faculty of Forestry and Wood Technology of the Czech University of Life Sciences in Prague, we examined the carving using computer tomography (CT) to gain detailed knowledge of the inner mass of the wood and its condition.⁵

One of the fundamental objectives was to gain detailed understanding of the overpainting and orig-

Průzkum

Než jsme mohli přikročit k potřebným průzkumům, muselo být dílo nejprve převezeno do ozařovací komory, kde ošetřením gama paprsky došlo k zamezení aktivity dřevokazných škůdců.¹ Zvolili jsme rychlejší variantu oproti dusíkové komoře, ve které by muselo být dílo tři týdny. Poté byla řezba umístěna do ateliéru restaurování děl starého umění Národní galerie v Anežském klášteře, ve kterém probíhala prvotní vstupní dokumentace a též orientační průzkum polychromie nedestruktivními metodami. Nejprve musela být zajištěna a upevněna uvolněná barevná vrstva. Po zkouškách účinnosti materiálu byl pro konsolidaci zvolen 4% roztok vyziny, místy aplikovaný přes japonský papír. Pro podrobné poznání díla jsme nejprve použili opticko-fyzikální zobrazovací metody a neinvazivní spektrální analytické metody. Detailní fotografickou dokumentaci jsme prováděli v rozptýleném denním světle a v bočním razantním osvětlení. Důkladně vytipované partie jsme dále snímali speciálním objektivem v mikroskopickém zvětšení, což nám umožňuje na získaných snímcích studovat vrstvení přemaleb, typ krakeláže polychromie, různé destrukce způsobené dřevokazným hmyzem, dodatečné zásahy do hmoty dřeva a mnohá další poškození. Posléze jsme řezbu fotograficky dokumentovali v ultrafialovém (UV) a infračerveném spektru (IR). (obr. 1) UV snímky a snímky UV luminescence nám přinášejí informace zejména o svrchních barevných vrstvách a o druhotných lacích. Pro zvýraznění použití odlišných pigmentů jsme použili průzkumovou techniku infračervené fotografie (IR) a infračervené reflektografie (IR R).² (obr. 2) RTG radiografií byly zase zjišťovány modelační změny díla a stav polychromie. Snímky zachycující rozsah a míru poškození barevných vrstev potvrdily předpoklad fragmentárního dochování spodních vrstev polychromie.³ V hmotě hlavy Madony i Ježíška jsme na RTG snímcích našli drobné hřebíčky, jimiž byla v minulosti připevňována draperie, do které byla

inal layers of the polychromy. To this end, it was necessary to specify the pigment composition of the colour and to identify the stratigraphy of all layers and the organic substances that they contained. For these reasons, we proceeded to take limited samples for laboratory research.⁶ A sample of the wood was analysed and identified as lime (*Tilia sp.*). Microsamples of the polychromy identified the original chalk ground layer with an admixture of aluminosilicates and calcium sulphate. In lower areas, the chalk layer is supported with a canvas underlay of a plain-weave with the thread count of 11 × 11 linen threads per square centimetre. In the flesh tone areas, the original chalk ground layer was separated from the polychromy by an organic layer – a thick glue isolation, which caused the widespread loosening of the polychromy in the flesh tone areas from the ground layer. The glue isolation is overlain with a pink layer containing lead white, vermilion, red lake, and calcium carbonate. Based on what we learnt, this layer can be considered to be the original medieval flesh tone, which is also confirmed by stratigraphic sondage. This oldest layer of paint is overlain by an organic layer with traces of dirt, over which another pink layer is applied, containing lead white, vermilion, red lake, lead tetroxide, and calcium carbonate. Even this pink layer of the polychromy is covered by yet another organic layer with traces of dirt. The organic layer is overlain by two white layers containing a mix of lead white and barium sulphate with added chrome orange and aluminosilicates. It is a newly added surface finish. On the surface, there is yet another organic layer and traces of dirt.

In the lower garment of the Madonna, we identified a metal foil on the chalk ground. This is the original silver leaf plating, which is covered with a black layer of precious metal degradation products. On top of this is another white chalk layer, overlain with a red layer based on natural red ochre containing anatase. On top of this is another reddish organic layer, which is then overlain again by a red layer based on natural red ochre containing anatase. In this intermediate layer is another of the organic layers with traces of dirt that separate the subsequent layers. The first of these is a white of a later date based on a mixture of lead white and barium sulphate with an admixture of chrome orange and aluminosilicates. On the surface, there is a red layer of chrome orange and an organic layer with traces of dirt.

On the reverse side of the Madonna's mantle, we found silver plating on the chalk ground, in another part of the sample there is silver leaf with gold in this layer. Above the organic layer that covers the metal, there is another chalk layer, overlain with a layer of enamel with lead white. This layer is covered by a layer of a later date based on a mixture of lead white, barium sulphate with an admixture of chrome orange and aluminosilicates.

Degraded silver directly on the chalk ground was also found in the hair of the angel under the feet of the Madonna. Two layers of finishes made at a later date are found on this apparently original finish – a chalk interlayer and a layer of plating with silver leaf with

Madona oděna.⁴ (**obr. 3**) Následně jsme ve spolupráci s pracovníkem Laboratoře výpočetní tomografie Jiřím Turkem z Fakulty lesnické a dřevařské ČZU v Praze Madonu podrobili vyšetření počítačovou tomografií (CT) pro detailnější poznání vnitřní hmoty dřeva a jeho stavu.⁵

Jedním ze základních cílů bylo podrobné poznání přemalbových a původních vrstev polychromie. Proto bylo nutné upřesnit pigmentové složení barev, identifikovat stratigrafii všech vrstev a organické látky v nich obsažené. Z těchto důvodů jsme přistoupili k limitovanému odběru vzorků pro laboratorní průzkum.⁶ Vzorek dřeva byl analýzou identifikován jako lípa (*Tilia sp.*). Odebrané mikro vzorky polychromie nám určily původní křídovou podkladovou vrstvu s příměsí hlinitokřemičitanů a síranu vápenatého. Ve spodních partiích se pod křídovou vrstvou vyskytuje zpevňující plátěná podložka s vazbou 11 × 11 nepravidelně upředených lněných nití na 1 cm². V inkarnátech oddělovala původní křídový podklad od polychromie organická vrstva – silná klišová izolace, která způsobuje rozsáhlé uvolnění polychromie v partiích inkarnátů od podkladu. Na této klišové izolaci je nanесena růžová vrstva s obsahem olovnaté běloby, rumělky, červeného organického laku a uhličitanu vápenatého. Tuto vrstvu můžeme na základě získaných indicií považovat za původní středověký inkarnát, což mimo jiné potvrzuje i stratigrafická sondáž. Na této nejstarší vrstvě malby následuje organická vrstva s nečistotami a na ní je nanесena další růžová vrstva, která obsahuje olovnatou bělobu, rumělku, červený organický lak, suřík a uhličitan vápenatý. I tato další vrstva polychromie je opět překryta organickou vrstvou s nečistotami. Na té jsou nanесeny dvě bílé vrstvy na bázi směsi olovnaté běloby, síranu barnatého s příměsí chromové oranže a hlinitokřemičitanů. Jedná se o novodobou povrchovou úpravu. Na povrchu je opět další organická vrstva a nečistoty.

Ve spodním šatu Madony jsme na křídovém podkladu identifikovali kovovou folii. Jedná se o původní pokovení plátkovým stříbrem, které je pokryté černou vrstvou degradačních produktů drahého kovu. Na nich leží další bílá křídová vrstva, překrytá červenou vrstvou na bázi přírodního červeného okru s obsahem anatasu. Na ní je jiná načervenalá organická vrstva, kterou následně překrývá opět červená vrstva na bázi přírodního červeného okru s obsahem anatasu. V této mezivrstvě je další z organických vrstev s nečistotami, které oddělují následné vrstvy. První z nich je novodobá bílá na bázi směsi olovnaté běloby, síranu barnatého s příměsí chromové oranže a hlinitokřemičitanů. Na povrchu je pak červená vrstva chromové oranže a organická vrstva s nečistotami.

Na rubu pláště Madony jsme našli na křídovém podkladu pokovení stříbrem, v jiné části vzorku se v této vrstvě objevuje plátkové stříbro s příměsí zlata. Nad organickou vrstvou, která kryje kov, se nachází další křídová vrstva, na níž je vrstva smaltu s olovnatou bělobou. Tuto vrstvu kryje novodobá

gold admixture on an ochre ground (mordant). This is followed by an interlayer of a later date, consisting of lead white, barium sulphate, and aluminosilicates, overlain by an upper grey layer of carbon and bone black with aluminosilicates.

On the remaining profiles, it was not possible to capture all the layers of the polychromy. However, stratigraphic sondage confirmed the original layers with plating on all parts of the hair. On the face of the Madonna's mantle, small probes also revealed degraded plating in the original layer. However, it has not yet been confirmed by a laboratory analysis whether this is silver or silver with gold. According to the stratigraphy, this layer is overlain by a chalk layer with gold plating on a red pigment. On top of this is an interlayer of a later date, consisting of lead white, barium sulphate, and aluminosilicates. On the surface is a red-coloured layer (chrome orange, lead white, barium sulphate), covered by dirt.⁷ To confirm the presence of the original layers, additional micro-samples were taken for laboratory analysis from areas where the original polychromy was confirmed by stratigraphic sondage. However, during the sondage, we found that the original polychromy was damaged in places. The first layer of overpainting, which was applied to the chalk interlayer, is very fragmentary in many places. The second (visible) layer of overpainting is entirely underlain by a layer of lead white with an admixture of aluminosilicates and barium sulphate, suggesting this layer can be dated to after the early nineteenth century. The flesh tones were overlain by coloured layers without the use of chalk interlayers. They are preserved to almost the same extent in all layers.

The research was also partially aimed at determining the age of the wood and ideally the location where it was harvested. The radiocarbon method (^{14}C)⁸ was used in the laboratory to determine a calibrated age of the wood sample to between 1220 and 1269 with a 95% probability.⁹ Given the stylistic premise of the work,¹⁰ the age of the wood sample would be very far from the real possibility of using such old wood. After a detailed examination by the ^{14}C method and consultation with experts, we arrived at an understanding of the way in which all the circumstances of the sampling had to be perceived. Since the wood sample was taken from the back of the carving in the hollowed-out section, there was probably a time shift in interpreting the age of the wood. For accurate determination, the sample should have been taken as close as possible to the cambial (underbark) annual ring. However, such a sample was not available. Moreover, sampling from the outermost annual ring posed a risk of damaging the visible part of the artwork. Therefore, we attempted to count the annual rings by using cross sections of the CT images and by examining the underside of the carving in raking light. However, as this is lime wood, which has a very uneven structure, only a very rough estimate could be made on our part. We counted up to 40 rings to the edge of the carving. When the carver works with the wood, we estimate a loss of material of approximately 20 to 30 annual rings along the edges of the statue.

vrstva na bázi směsi olovnaté běloby, síranu barnatého s příměsí chromové oranže a hlinítokřemičitanů.

Degradované stříbro přímo na křídovém podkladu jsme našli i ve vlasech anděla pod nohama Madony. Na této patrně původní povrchové úpravě se nacházejí dvě vrstvy mladších úprav – křídová mezivrstva a vrstva pokovení plátkovým stříbrem s příměsí zlata na okrovém podkladu (mordant). Následuje novodobá mezivrstva olovnaté běloby, síranu barnatého a hlinítokřemičitanů, kterou překrývá vrchní šedá vrstva uhlíkatá a kostní černě s hlinítokřemičitanem.

Na zbývajících nábrusech se nepodařilo zachytit všechny vrstvy polychromie. Stratigrafická sondáž však potvrdila na všech partiích vlasů původní vrstvy s pokovením. Na líci pláště Madony jsme v drobných sondách v původní vrstvě objevili také degradované pokovení. Zatím ovšem není laboratorně potvrzeno, zda se jedná o stříbro či o stříbro s příměsí zlata. Tuto vrstvu překrývá dle stratigrafie křídová vrstva se zlacením na červeném pigmentu. Na ní je nanesena novodobá krycí mezivrstva olovnaté běloby, síranu barnatého a hlinítokřemičitanů. Na povrchu je červená barevná vrstva (chromová oranž, olovnatá běloba, síran barnatý), kterou kryjí nečistoty.⁷ Pro potvrzení výskytu originálních vrstev jsme odebrali doplňující mikro vzorky pro laboratorní analýzu z míst, kde byla původní polychromie potvrzena stratigrafickou sondáží. Při sondážním průzkumu jsme však zjistili, že původní polychromie je místy poškozená. První vrstva přemaleb, která byla aplikována na křídovou mezivrstvu, se na mnoha místech dochovala velmi fragmentárně. Druhá (viditelná) vrstva přemaleb je celoplošně podložena vrstvou olovnaté běloby s příměsí hlinítokřemičitanů a síranu barnatého, podle kterého je možné tuto vrstvu časově zařadit do doby po počátku 19. století. Inkarnáty byly překrývány barevnými vrstvami bez použití křídových mezivrstev. Jsou ve všech vrstvách dochovány téměř ve stejném rozsahu.

Část průzkumů byla zacílena také na zjištění stáří dřeva a ideálně i lokality, kde bylo vytěženo. Radiouhlíkovou metodou (^{14}C)⁸ bylo v laboratoři určeno kalibrované stáří vzorku dřeva do období mezi lety 1220 až 1269 s pravděpodobností 95 %.⁹ Vzhledem ke stylovému předpokladu vzniku díla¹⁰ by stáří vzorku dřeva bylo velmi vzdálené od reálné možnosti použití takto starého dřeva. Po detailním prozkoumání metodou ^{14}C a konzultacích s odborníky jsme došli k poznání, jakým způsobem je nutné vnímat všechny okolnosti odběru vzorku. Jelikož jsme vzorek dřeva odebrali ze zadní strany řezby ve vydlabané části, došlo patrně k časovému posunu interpretace stáří dřeva. Pro správné určení by bylo třeba odebrat vzorek co nejbližší ke kambálnímu (podkorínímu) letokruhu. Ten jsme však k dispozici neměli. Odběr vzorku z nejkrajnějšího letokruhu je navíc problematický, protože by mohlo dojít k poškození pohledové části díla. Proto jsme pomocí příčných řezů snímků CT a pozorováním spodní strany řezby

This would bring us closer to the timeframe around 1330 to 1340. Examination of the chisel work on the back suggests that the carver worked with dry wood. Nevertheless, given this hypothesis, there would still be a gap of at least 30 years between the felling of the wood and the carving of the statue. The stored wood could theoretically have aged for such a long time, assuming that the trunk was cut into smaller blocks after felling to prevent the wood from cracking due to drying. The results of the determination of the age of the wood will therefore be further examined.

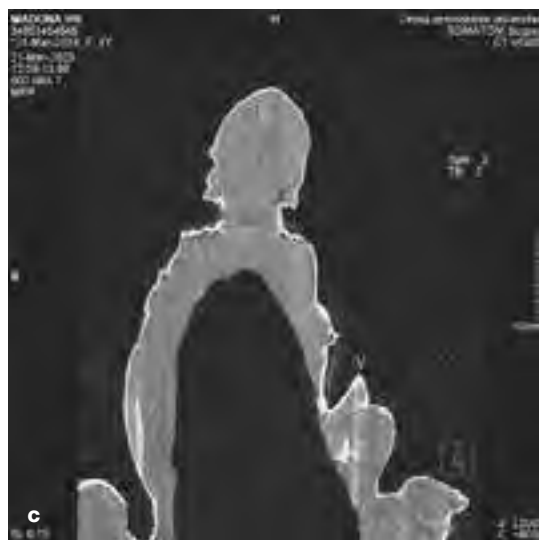
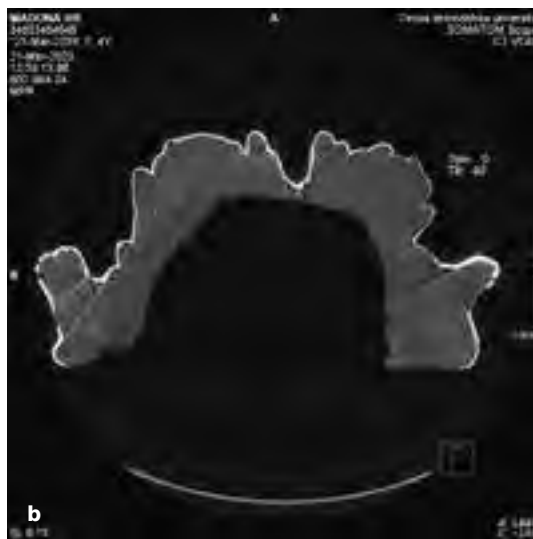
Evolution of the Statue

The above-described research has not only enabled us to make the necessary diagnosis of the current condition of the work and its deterioration, but has also provided us with partial insight into the process of its creation and its gradual evolution over time. The sculpture was carved from a single piece of wood. The arrangement of the two kneeling angels suggests the dimensions of the original log used by the carver. In particular, the angel on the right, holding the fidel, is strikingly carved in a circumscribed form. It is evident that the maker must have chosen a piece of wood of very high quality and large dimensions without significant defects. There is not a single trace of branch growth (knots) anywhere in the material. The hands of the Madonna and the Christ Child were carved from separate pieces of wood and mounted on a pin, which was a common working procedure. The statue was hollowed out from the back with a slightly curved, about 3 cm wide tool (tessellation). However, the carver used a poorly sharpened tool, as almost all of the cuts show chisel damage in at least three places on the blade. The wood was chiselled away in large quantity to minimise the total mass of the statue. In two places, small wooden mouldings cover the holes in the wood. These defects were probably caused by working with a chisel from the front. The way the wood was chiselled off and broken crosswise suggests that the carver may have indeed worked with dry wood, as mentioned above. The CT scan helped us understand the internal structure of the wood. In the cross-sections, we can closely observe the structure of the wood. The sculpture was carved outside the centre of the trunk. The images show the small formations that have been created in the wood during one period of growth. On the cross-sections, they appear as small, light-coloured targets roughly in the middle of the mass of the wood, irregularly spaced within an annual ring. In longitudinal sections, they appear as distinct light ducts. This could be a natural response of the tree to a sudden environmental event or an attack by a pest.¹¹ On examination, it was discovered that the head of the angel kneeling by the Madonna's right side was made from a separate piece of wood. The wood grain direction of the head is slightly offset from the main mass. When the head was mounted, it was attached to a small board of the same type of wood. Since the polychromy is compact in these areas, we can conclude that this was the carver's working method. Images of the Madonna's head reveal a peg set into the mass of the wood from

v razantním nasvětlení prováděli pokus o sečení letokruhů. Jelikož se však jedná o lipové dřevo, které má velmi nerovnoměrnou stavbu, mohl být z naší strany proveden jen velmi hrubý odhad. Napočítali jsme až 40 letokruhů k okraji řezby. Při práci řezbáře se dřevem odhadujeme úbytek materiálu přibližně 20 až 30 letokruhů podél okrajů sousoší. Tím bychom se mohli přiblížit do let kolem 1330 až 1340. Podle pozorování práce s dlátem na zadní straně se dá usuzovat, že řezbář dílo řezal do suchého dřeva. Přesto by při této hypotéze stále zbývalo do vzniku definitivního díla nejméně 30 let. Uskladené dřevo by teoreticky mohlo zrát tak dlouhou dobu za předpokladu, že byl kmen rozřezán po pokácení do menších bloků, aby nedocházelo k praskání dřeva vlivem vysychání. Výsledky určení stáří dřeva proto budou ještě dále zkoumány.

Proměny díla

Výše popisované průzkumy nám umožnily nejen potřebnou diagnostiku aktuálního stavu díla a jeho poničení, ale také zčásti nazřít průběh jeho vzniku a jeho postupné proměny v čase. Sousoší bylo vyřezáno z jednoho kusu dřeva. Uspořádání řezby obou klečících andělů napovídá rozměry původního kmene, ze kterého řezbář dílo vytvořil. Především anděl vpravo, držící fidulu, je nápadně řezaný v ohraničené formě. Je evidentní, že tvůrce musel vybrat velmi kvalitní a rozměrný korpus dřeva bez výrazných defektů. V celé hmotě se nevyskytuje jediná stopa po růstu větví (suky). Ruce Madony a Ježíška byly vyřezány ze samostatných kusů dřeva a nasazeny na čep, což byl běžný pracovní postup. Zezadu byla socha vydlabána mírně prohnutým, asi 3 cm širokým nástrojem (teslicí). Řezbář však použil špatně nabroušený nástroj, téměř na všech zásecích jsou totiž nejméně na třech místech ostří patrná poškození dláta. Dřevo je odebrané ve velkém rozsahu tak, aby celkový obsah hmoty sochy byl co nejmenší. Na dvou místech se nacházejí drobné dřevěné vysprávky, které zakrývají otvory ve dřevě. K těmto defektům zřejmě došlo při práci s dlátem z přední strany. Způsob oddlabání dřeva a jeho rovné vylamování v příčném směru naznačuje, že řezbář mohl pracovat již skutečně se suchým dřevem, jak bylo zmíněno výše v textu. K poznání vnitřní struktury dřeva napomohl průzkum počítačovou tomografií. Na příčných řezech můžeme průběžně sledovat stavbu dřeva. Sousoší bylo vyřezáno mimo střed kmene. Na snímcích se zobrazují drobné útvary, které byly ve dřevě vytvořeny v jednom časovém údobí růstu. Na příčných řezech se projevují jako drobné světlé terčíky zhruba uprostřed korpusu v nepravidelných rozestupech v jednom letokruhu. Na podélných řezech se zobrazují jako výrazné světlé kanálky. Mohlo by se jednat o přirozenou reakci stromu na nenadálou událost v jeho okolí či o napadení stromu nějakým škůdcem.¹¹ Při průzkumu bylo zjištěno, že hlava anděla klečícího po pravém boku Madony je ze samostatného kusu dřeva. Směr stavby dřeva hlavy je mírně posunutý oproti korpusu. Při osazení



4/

CT research method, a) longitudinal section, detail of the angel on the left, b) cross section, detail of the angel on the left, c) longitudinal section, detail, upper part of the work, wooden peg inserted in the Virgin Mary's head, light-coloured ducts in the middle area, d) cross section, Virgin Mary's hand.
Photo: Jiří Turek

Průzkumová metoda CT, a) podélný řez, detail anděla vlevo, b) příčný řez, detail anděla vlevo, c) podélný řez, detail, horní část díla, v hlavě Panny Marie zasazený dřevěný čep, ve střední části světlé kanálky, d) příčný řez, ruka Panny Marie. Foto: Jiří Turek



5/

CT research method, total view, 3D model,
image of structures of the statue's surface.
Photo: Jiří Turek

Průzkumová metoda CT, celek, 3D model, záznam struktury povrchu díla. Foto: Jiří Turek

above. This peg was usually used for securing the object into the carving bench. (Fig. 4, 5)

The transformation of the work can be gradually deduced from the examination of the carving's mass and the condition of the wood, as well as from the changes and layering of the polychromy. The findings must be compared and contrasted with each other to create the most accurate representation possible. In the Middle Ages, the Madonna wore a crown on her head, carved from the same piece of wood as the entire statue. The head was undoubtedly covered by a maphorion, which draped over her shoulders. Along her face, wavy strands of hair protrude from under the veil. The edges of the veil were decorated with an embossed border. The dress beneath the cloak was girded under the chest with a small belt with a buckle and a knot, similar to the belt of the Madonna on the votive panel of Jan Očko of Vlašim. The Virgin Mary holds the Christ Child with her left hand, while her right hand probably held an attribute belonging to her, such as an apple or a sceptre. With the tips of her shoes, the seated Madonna touches the outstretched wings of the angel who supports her. On her sides, two angels with musical instruments kneel on a surface that could represent clouds. The baby, sitting upright on the Madonna's left knee, held by her left hand, originally reached with his left hand to his mother's chest, where his palm touched the right corner of the veil. His left arm was probably slightly bent. The crossed feet, pointing between the Virgin Mary's knees, concealed tiny genitalia.

The colour of the original polychromy has not yet been fully confirmed. According to small probes and the results of laboratory analysis, plating was found directly on the chalk ground in the drapery and hair parts of all the figures in the group. It has been identified so far as silver leaf with gold, gold leaf with silver, and silver leaf. Whether this layer was also covered by coloured glazes is yet to be confirmed. Some elements, such as the hems of the dress, the belt, and the presumed crown of the Madonna, were gilded on red poliment. Light pink flesh tones completed the small details in the faces. IR reflectography images revealed fragments of the Madonna and the Christ Child's eyebrows executed with fine brushstrokes.

On the Madonna's head, we found that the forehead was bordered by a straight upper edge from the traces of preserved fragments of the polychromy along the edges of the original carving. Based on the discovery of a red layer of poliment and gold under the original flesh tone, we can assume that the Madonna originally wore a crown. Along the temples, behind the richly carved wavy strands of hair, a line of the original carving runs diagonally downwards, which should be interpreted as the folds of the veil draping down to the shoulders, where there are traces left after they were cut off.

In the first stage of the modifications, the crown and the veil on the Madonna's head were removed. Behind the original strands of hair along the face, the sides of the head were carved from the wood of the veil to simulate wavy hair. The top of the Madonna's

byla hlava přiklášena na destičku ze stejného druhu dřeva. Vzhledem k tomu, že polychromie je v těchto místech kompaktní, můžeme usuzovat, že se jedná o pracovní postup řezbáře. Na snímcích hlavy Madony se zobrazil čep vsazený shora do korpusu dřeva. Tento čep většinou sloužil pro upevnění do řezbářské stolice. (obr. 4, 5)

Proměny díla můžeme postupně dedukovat z průzkumů hmoty řezby a stavu dřeva a také ze změn a vrstvení polychromie. Zjištění je pak nutné vzájemně komparovat a konfrontovat tak, aby dohromady skládala maximálně pravdivou výpověď. Ve středověku měla Madona na hlavě usazenou korunu, která byla vyřezána ze stejného korpusu dřeva jako celá socha. Hlavu nepochybně krylo maforium, které spadalo na její ramena. Podél obličeje vystupovaly zpod roušky vlnící se prameny vlasů. Okraje roušky zdobila reliéfní bordura. Spodní šaty překryté pláštěm byly pod hrudníkem přepásány drobným páskem se sponou a uzlem, který je velmi podobný pásku Madony na votivní desce Jana Očka z Vlašimi. Panna Marie levou rukou přidržuje Ježíška, v pravé zřejmě držela atribut jí náležející (jablko, žezlo). Sedící Madona se špičkami bot dotýkala roztažených křídel anděla, který ji nadnášel. Na bocích dva andělé s hudebními nástroji klečí na terénu, který by mohl znázorňovat oblaka. Děťátko sedící vzpřímeně na levém koleni Madony, přidržované její levou rukou, mělo levou ruku nataženou k hrudníku matky, kde dlaní drželo pravý cíp roušky. Levou paži mělo pravděpodobně mírně pokrčenou. Nožičky s překříženými chodidly směřující mezi kolena Panny Marie skrývaly drobné přirození.

Barevnost původní polychromie ještě není zcela potvrzena. Podle drobných sond a výsledků laboratorní analýzy bylo nalezeno pokovení přímo na křídlovém podkladu v partiích draperií a vlasech všech postav sousoší. Bylo zatím určeno jako plátkové stříbro s příměsí zlata, plátkové zlato s příměsí stříbra a plátkové stříbro. Zda tuto vrstvu kryly ještě barevné lazury, není zatím potvrzeno. Některé prvky jako lemy šatů, pásek a domnělá koruna Madony byly zlaceny na červený poliment. Světle růžové inkarnáty doplňovaly drobné detaily v obličejích. Snímky IR reflektografie odhalily fragmenty obočí Madony a Ježíška provedené jemnou štetcovou kresbou.

Na hlavě Madony jsme ze stop dochovaných fragmentů polychromie podél okrajů odřezané původní řezby zjistili, že čelo bylo ohraničeno rovným horním okrajem. Podle nálezu červené vrstvy polimentu a zlata pod původním inkarnátem se můžeme domnívat, že Madona měla původně i korunu. Podél spánků za bohatě řezanými vlnitými prameny vlasů se rýsuje šikmo dolů linie původní řezby, kterou je třeba interpretovat jako záhyby roušky, které klesaly dolů na ramena, kde se nacházejí stopy po jejich odřezání.

V první etapě úprav došlo k odstranění koruny a roušky na hlavě Madony. Za původními prameny vlasů podél obličeje byly po stranách hlavy z hmoty dřeva roušky řezbářsky napodobeny zvlněné vlasy.



6/

Condition before restoration, Madonna's head, a) view from the back – shape of the head after the removal of the maphorion and crown, marks from a chisel with defects in the blade, b) strands of hair carved from the folds of the original maphorion. Photo: Markéta Pavlíková

Stav před restaurováním, hlava Madony, a) snímek zezadu – tvar hlavy po odřezání maphoria a koruny, stopy dláta s defekty v ostří, b) prameny vlasů vyřezané ze záhybů původního maphoria. Foto: Markéta Pavlíková

head was left unnaturally arched (the larger amount of material is further evidence of the existence of the crown). (Fig. 6) The back of the head has been roughly chiselled. Above the forehead, a groove was created, encircling the head, in preparation for a new crown. Similarly, the curls around the head of the Christ Child were cut for this purpose. X-ray images reveal small nails in both heads, which may have been used to attach the (metal?) crown.

During the first stage of overpainting, the colour scheme of the statue was radically changed. The more pronounced ochre flesh tones were applied directly over the original colour layer. The other parts were completely overpainted in chalk, including changes in the shape of the veil and hair of the Madonna and the Christ Child. The face of the Madonna's cloak was coated with gold leaf on light red poliment. On the reverse of the cloak, enamel blue was applied. The Madonna's garment beneath the cloak was painted red. The golden curls of the angels with headdresses were replaced with coloured headgear – green, black, and red. The kneeling angel holding the fidel was dressed in a pink garment with gilt (on ochre background) and red painted decoration. The angel holding the quintern was draped in a grey-green garment with white flowers painted in impasto. It is not entirely certain whether the half-figure of the third angel was also holding an object – a musical instrument, an inscription band, or a family crest. In this area, part of the carving of the edge of the ground is missing and the fingers of the hands are cut off. However, this could be only a change of the shape due to damaged surface. Parts of the wings that the angel used to support the Madonna's feet are also cut off. The angel's garment in this layer is sharp red with a simple hem and decorative sleeve edges. The hems are mainly visible in IR reflectography. These

temeno Madoniny hlavy bylo ponecháno nepřirozeně vyklenuté (větší množství materiálu je dalším z dokladů existence koruny). (obr. 6) Zezadu byla hlava hrubě otesána dlátem. Nad čelem byl kolem hlavy vytvořen žlábek pro novou korunu. Stejně tak byly za tímto účelem na hlavě Ježíška seřezány kadeře kolem hlavy. Na RTG snímcích byly na obou hlavách zobrazeny drobné hřebíčky, které mohly sloužit k upevnění (kovové?) koruny.

Během první fáze přemaleb byla barevnost sochy radikálně změněna. Výraznější okrové inkarnáty byly naneseny přímo na původní barevnou vrstvu. Ostatní partie byly celoplošně překřídovány i s tvarovými úpravami roušky a vlasů Madony s Ježíškem. Líc pláště Madony byl na světle červený poliment pokoven plátkovým zlatem. Na rub pláště byla nanesena smaltová modř. Spodní šat Madony byl natřen na červenou. Zlaté kadeře andělů s členkami byly změněny na barevné pokrývky hlavy – zelenou, černou a červenou. Klečící anděl držící fidelu měl šaty růžové se zlacenými (na okrovém podkladu) a červenými malovanými dekory. Anděl držící kviternu byl zahalen do šedozelených šatů s pastózně malovanými bílými květy. Není zcela jisté, zda polopostava třetího anděla v rukou držela také nějaký předmět – hudební nástroj, nápisovou pásku nebo rodový erb. V této partii chybí část řezby okraje terénu a prsty rukou jsou přerušeny. Mohlo však jít pouze o tvarovou změnu poškozeného povrchu. Odřezané jsou i části křídel, kterými anděl podpíral nohy Madony. Šaty anděla jsou v této vrstvě ostře červené s jednoduchým lemováním a ozdobnými okraji rukávů. Lemování je viditelné hlavně na IR reflektografii. Tyto změny mohly být nejdříve provedeny po roce 1540,¹² od kdy byla používána smaltová modř, která se nalézá i na odřezaných ploškách perutí. V terénu



7/ ↑

Gradual removal of overpainting, pedestal, flower decoration uncovered in the first layer of overpainting. Photo: Markéta Pavlíková

Postupné snímání přemaleb, podstavec, květinový dekor odkrytý v první vrstvě přemaleb. Foto: Markéta Pavlíková

8/ →

Gradual removal of overpainting, detail, the Christ Child, right hand filled in with sawdust in the last stage of overpainting. Photo: Markéta Pavlíková

Postupné snímání přemaleb, detail, Ježíšek, pravá ruka doplněna z pilinové hmoty při poslední etapě přemaleb. Foto: Markéta Pavlíková



modifications could not have been made before 1540,¹² when enamel blue, which is also present on the cut-off wings, started to be used. Small plants with white and red flowers, painted on a green background, were also revealed on the ground. (Fig. 7)

In the second stage of the modifications, the positions of the Christ Child's limbs and the Madonna's right hand were changed. The gradual removal of the upper overpainting layer revealed that the right hand of the Christ Child had been removed along with part of the raised shoulder. The palm of the hand holding the veil had been chiseled off on the Madonna's chest. The sculpted part of the corner of the veil was roughly chipped off from the wooden mass. The CT scan of the longitudinal section through the body of the Christ Child shows the peg for the original raised hand. The new hand was modelled from chalk glue filled with sawdust. (Fig. 8)

Currently, the Madonna's right hand, as well as both hands and wrists of the Christ Child and the foot of the left leg are missing. Fragments of sawdust were found on the exposed wood where the missing limbs of the Christ Child should be. It can be assumed that these parts were also modelled later. A wooden thorn was inserted into the putty that formed the end of the sleeve of the Madonna's right arm. The non-original modelled arm was probably also attached to it. The CT scans of the longitudinal and transverse sections show in detail the masses modelled later and the original placing of the hands on the pegs. The carving was mechanically damaged in many places. A large defect on the Madonna's chest was partially covered by overpainting directly onto the damaged wood, with part of

byly odkryty drobné rostliny s bílými a červenými květy, namalované na zeleném podkladu. (obr. 7)

V druhé etapě úprav došlo ke změně poloh končetin Ježíška a pravé ruky Madony. Postupným snímáním horní přemalbové vrstvy bylo zjištěno, že pravá ručička Ježíška byla odstraněna i s částí zdviženého ramene. Dlaň ručičky držící roušku byla na hrudníku Madony odřezána dlátem. Plasticky vystupující část cípu roušky byla poté hrubě odštipána od dřevěného korpusu. Na CT snímku podélného řezu tělíčkem Ježíška je viditelný čep pro nasazení původní zdvižené ručky Ježíška. Nová ručička byla domodelovaná z křídoklihoové hmoty plněné pilinami. (obr. 8)

V současnosti chybí pravá ruka Madony, obě ruce Ježíška od předloktí a chodidlo levé nožičky. Na odhaleném dřevě chybějících končetin Ježíška byly nalezeny fragmenty pilinové hmoty. Lze se domnívat, že tyto partie byly také domodelovány. Do tmelu, který tvořil zakončení rukávu pravé paže Madony, byl vsazen dřevěný trn. Na něm byla pravděpodobně upevněna také nepůvodní vymodelovaná ruka. Na CT snímcích podélných i příčných řezů byly detailně zobrazeny domodelované hmoty i původní usazení rukou na čepy. Řezba byla na mnoha místech mechanicky poškozena. Velký defekt na hrudi Madony byl částečně překryt přemalbou přímo na poškozené dřevě. Část defektu byla ponechána viditelná. Není zcela jasné, proč nebyl defekt zakryt. Kryla jej zřejmě druhotná ručička Ježíška s atributem. Naskytuje se ještě jedna varianta, ke které jsme dospěli v průběhu průzkumu. Na ramenou Madony jsou zapuštěny drobné hřebíčky, které



9/

Gradual removal of overpainting, detail, Virgin Mary's head, a) before restoration, b) sondage, c) gradual removal of the top layer of overpainting, d) first layer of overpainting removed. Photo: Markéta Pavlíková

Postupné snímání přemaleb, detail, hlava Panny Marie, a) před restaurováním, b) sondáž, c) postupné snímání vrchní vrstvy přemaleb, d) odkrytá první vrstva přemaleb. Foto: Markéta Pavlíková

the defect left visible. It is not entirely clear why the defect was not covered. It was probably covered by the secondary hand of the Christ Child, holding an attribute. There is one more possibility, which we came to consider in the course of our research. There are small nails embedded in the Madonna's shoulders, which were probably used to attach a garment in which the statue could have been dressed. The hand of the Christ Child prevented the statue from being covered, so it was removed and replaced by another.

The top layer of overpainting covering the entire surface dates from the early nineteenth century at the earliest. The dating is determined by the presence of barium sulphate, contained in the white interlayer covering the entire surface beneath the existing paintwork, and the use of other pigments of a later date such as chrome yellow.¹³ Both the Virgin Mary and the Christ Child have dark brown hair. The dominant feature is the red face of the cloak with the reverse side painted in Prussian blue. The sharp yellow shoulder drape is a remnant of the Virgin Mary's veil. Beneath the cloak, the dress on the chest is dark green with a yellow belt. The drapery below the Madonna's knees varied in colour without the logic of the folding. The angels' garments were painted blue and green, their brown hair covered by yellow caps. Over the centuries, the bow that held the fidel-playing angel has been lost.

Restoration

Based on the research findings, we consulted the concept of the restoration intervention with a broader group of experts. Both restorers and art historians participated in the discussions. The procedures for removing the overpainting layers and the removal of non-original additions were discussed by those present. The restoration plan included the removal of the overpainting layers, layer by layer. At the same time, we suggested the extent of removal of later additions. Some of them completely changed the composition and quality of the work. Numerous exit holes from wood-boring insects are found in the back. At the bottom along the edge of the carving, the wood is mechanically damaged and there are noticeable wormholes and wood degradation. The wood will need to be petrified in some areas.

We performed fixing tests on the loose polychromy. We tested gelatine solution and sturgeon glue of different concentrations, aqueous dispersions of acrylic copolymer Medium for consolidation (Lascaux company). We chose a 4% solution of sturgeon glue for its viscosity and subsequent adhesion of the loosed polychromy. After drying, it did not cause darkening or highlighting of the colour layer. In places, the loosened colour layer was consolidated through Japanese paper that formed a temporary facing. We could then safely inject the loose layer and use a slightly tempered heat spatula and small paperweights to fix the polychromy. The areas with flesh tones are loose throughout. In these areas, fixation must be carried out gradually during the process of removing the overpainting layers.

The solubility of the top overpainting layer was determined by a series of tests. Using a solvent series,

zřejmě sloužily k připevnění šatu, do kterého mohla být socha odívána. Ručička Ježíška bránila v zahalování sochy, proto byla odstraněna a nahrazena jinou.

Vrchní celoplošná vrstva přemalby pochází nejdříve z počátku 19. století, což je limitováno výskytem síranu barnatého, obsaženého v celoplošné bílé mezivrstvě pod stávající barevnou úpravou, a použitím dalších novodobých pigmentů, jako je například chromová žlut.¹³ Panna Marie i Ježíšek mají tmavě hnědé vlasy. Dominantní je červený líc pláště s rubovou stranou pojednanou pruskou modří. Ostře žlutý přehoz ramen je pozůstatkem roušky Panny Marie. Spodní šaty na hrudníku jsou temně zelené se žlutým páskem. Draperie pod kolena Madony se barevně proměňovaly bez logiky záhybového systému. Andělům byly namalovány modré a zelené šaty, hnědé vlasy kryly žluté čepičky. V průběhu staletí se ztratil smyčec, který držel anděl hrající na fidulu.

Restaurování

Na základě poznatků průzkumu jsme konzultovali koncepci restaurátorského zásahu s širším plénem odborníků. Jednání se účastnili restaurátoři i historici umění. Přítomnými byly diskutovány postupy snímání přemalbových vrstev i odejmutí nepůvodních doplňků. Restaurátorský záměr zahrnoval způsob snímání přemalbových vrstev po jednotlivých vrstvách. Zároveň s tím jsme navrhli i rozsah sejmutí pozdějších doplňků. Některé zcela měnily kompozici i kvalitu díla. Ze zadní strany se uplatňují četné výletové otvory od dřevokazného hmyzu. V dolní části podél okraje řezby je dřevo mechanicky poškozené a jsou tam znatelné chodbičky od červotoče a degradace dřevní hmoty. Dřevo bude nutné lokálně petrifikovat.

Provedli jsme zkoušky upevňování uvolněné polychromie. Zkoušeli jsme želatinový roztok a vyzinu různé koncentrace, vodné disperze akrylového kopolymeru Medium pro konsolidaci (firma Lascaux). Zvolili jsme 4% roztok vyziny, pro její viskozitu a následnou přilnavost uvolněné polychromie. Po vyschnutí nezpůsobovala ztmavnutí či zvýraznění barevné vrstvy. Místy byla uvolněná barevná vrstva konsolidována přes japonský papír, který vytvořil dočasný přelep. Mohli jsme pak bez obav injektovat uvolněnou vrstvu a pomocí mírně temperované tepelné špachtle a drobných těžítok polychromii fixovat. Partie s inkarnáty jsou celoplošně uvolněné. V těchto místech musíme provádět fixáž průběžně při procesu snímání přemalbových vrstev.

Rozpustnost horní přemalbové vrstvy jsme zjišťovali sérií testů. Za použití rozpouštědlové řady jsme dospěli k jednotlivým kompozicím rozpouštědel zahuštěných v gelu. Tyto výsledky nebyly příliš uspokojivé. Zvolili jsme proto variantu tuhého gelu. Agarové plátky gelu pozvolna naměkčují vrstvu přemalby i s podkladovou mezivrstvou na bázi směsi olovnaté běloby, síranu barnatého s příměsí chromové oranže a hlinitokřemičitanů. Takto naměkčenou vrstvu lze snadno sejmut čepelí očního



10/

Gradual removal of overpainting, total view. Photo: Jakub Přecechtěl

Postupné snímání přemaleb, celek. Foto: Jakub Přecechtěl

we arrived at individual solvent compositions thickened in gel form. These results were not very satisfactory. We therefore opted for rigid gel. The agar slices of the gel gradually soften the overpainting layer and the underlying interlayer consisting of a mixture of lead white, barium sulphate with an admixture of chrome orange and aluminosilicates. Such a softened layer can be easily removed with an eye scalpel blade or variously shaped dental hygiene instruments. Any work is carried out using a head magnifier or binocular microscope. In this way, the layers of the top overpainting are separated in great detail. The highly valued patina layer also remains on the exposed layer. The choice of appropriate tools is very important to the process. The ultrasonic scalpel is very useful in the fine folds in the Virgin Mary's hair. To remove inappropriate additions,

skalpelu nebo různě tvarovanými nástroji pro zubní hygienu. Jakékoliv práce provádíme pomocí hlavové lupy či binokulárního mikroskopu. Tímto způsobem se velmi detailně odseparují vrstvy horní přemalby. Na odkrývané vrstvě zůstává i ceněná vrstva patiny. Volba vhodných nástrojů je při práci velmi důležitá. V partiích jemných záhybů ve vlasech Panny Marie se osvědčil ultrazvukový skalpel. (obr. 9) Pro odstranění nevhodných doplňků jsme na rukávu Madoniny pravé ruky zvolili opatrné postupné naměkčování pilinoklihoové hmoty agarovým gelem, který jsme na odstraňovanou partii nanесли štětcem ještě teplý. Tím bylo docíleno rovnoměrného naměkčení nepůvodní modelační hmoty a bylo možné ji opatrně skalpelem ztenčovat. Odkryli jsme část dochovaného okraje rukávu a otevřel se původní vydlabaný

we chose to carefully and gradually soften the sawdust and glue mass on the sleeve of the Madonna's right arm with agar gel, which we applied with a brush while still warm to the area to be removed. This achieved an even softening of the non-original modelling mass and allowed it to be carefully thinned with a scalpel. (Fig. 9) We uncovered a part of the preserved sleeve edge and opened the original hollowed-out space for the insertion of the hand with a small hole drilled for a wooden pin.

At the time of the article deadline, the restoration is in the stage of removing the top layer of overpainting and removing unsuitable additions. Meanwhile, we are waiting for a more detailed analysis of the binders and analysis of the bottom preserved layers. Before the next plenary meeting of experts is convened, we will continue with the research of the polychromy using small probes in the exposed overpainting layer. We will also take control X-rays to help us refine our understanding of the extent of preservation of the bottom layers. (Fig. 10) Only after a proper evaluation of the findings will it be possible to specify and propose a further course of action, including a restoration concept for the presentation of the statue in the gallery.

Conclusion

Sondage-based research methods confirmed at the beginning of the restoration work that the Madonna is a medieval work of art. The gradual removal of the non-original layers reveals a carving of first-rate quality, which will be supported by the polychromy, which, while only partially preserved, is still of a very high-quality, in combination with the use of rare metals. For a deeper understanding of the origins of the statue, we prefer to also examine the artefacts associated with the *Madonna of Havraň*.

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

prostor pro vsazení ruky s vyvrtaným drobným otvorem na dřevěný čep.

Restaurování je v době uzávěrky článku ve fázi sejmutí horní vrstvy přemalby a odstranění nevhodných doplňků. Zatím čekáme na upřesnění analýzy pojidel a rozboru spodních dochovaných vrstev. (obr. 10) Před svoláním dalšího pléna odborníků rozšíříme průzkum polychromie o drobné sondy v odhalené přemalbové vrstvě. Provedeme i kontrolní RTG snímky, které by nám pomohly zpřesnit poznání o rozsahu dochování spodních vrstev. Teprve po náležitém vyhodnocení zjištění bude možné upřesnit a navrhnout další postup prací, včetně restaurátorské koncepce prezentace díla v galerii.

Závěr

Průzkumové metody spolu se sondáží již na začátku restaurátorských prací potvrdily, že se jedná o středověké dílo. Postupným snímáním nepůvodních vrstev se odkrývá prvotřídní kvalitní řezba, která bude podpořena sice fragmentárně dochovanou, přesto velmi kvalitní polychromií v kombinaci s použitím vzácných kovů. Pro hlubší poznání vzniku díla preferujeme i průzkum děl, která jsou dávana do souvislosti s *Madonou z Havraň*.

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

Notes

- 1 Radiation chamber, Středočeské muzeum in Roztoky u Prahy; Wood conservation by disinsection – this method uses biocide effects of ionising radiation, emitted by radioactive isotope of cobalt.
- 2 IR photography – altered Canon EOS 200D camera with a Hoya infrared R 72 filter, IRR – Osiris camera.
- 3 Visual record under visible diffused light and lateral bright light – camera: Canon EOS 6 D lens: Canon Makro EF 100/1:2,8 USM, Canon Macro MP-E 65/2,8 Macro, light: Fomei LED WIFI-160F Fresnel; ultraviolet luminescence – camera: Canon EOS 6 D, lens: Canon Makro EF 100/1:2,8 USM, light: Rael UV LED Flood Light, wavelength 365 nm; X-ray photography – recording on digital foils, digital scanner CR 35 NDT, exposition: 50 kV, 2 mA, 55 s, distance 250 cm. To connect 6 X-rays, Photoshop CC 2020 was used.
- 4 X-ray radiography – recording on digital foils, digital scanner CR 35 NDT, exposition: 50 kV, 2 mA, 55 s, distance 250 cm. To connect 6 X-rays, Photoshop CC 2020 was used.
- 5 The object is inserted into the device, where a ring of X-ray tubes and detectors rotates around it in a circular path. The braking radiation, emitted at the anode of the X-ray tube, passes through the object under examination and the intensity of the incident radiation (which is always less than the intensity emitted) is recorded after it has passed through the object. The object under examination is illuminated successively from many angles within a single plane, yielding several hundred projections. The powerful computer, which is an integral part of the tomograph, is tasked with reconstructing a plane section through the examined object. If the scanned layers are sufficiently thin, the computer can create a section of the entire object in any orientation or a 3D model.
- 6 See Radka Šefců and Václava Antušková, Laboratory Report no. 22/48, Chemical-Technological Laboratory, National Gallery in Prague, 2023.
- 7 See note 6.
- 8 Principle of ^{14}C dating – Radiocarbon dating is based on the assumption of a known baseline activity (concentration) of ^{14}C in environmental constituents. During sample formation (growth of organisms, deposition of sediment, precipitation of carbonates, dissolution of CO_2 in water), carbon is taken up from the surrounding environment. The activity of ^{14}C is approximately the same in the air and in the tissues of living plants and animals. In living organisms, the content of radioactive carbon is maintained at a stable level by natural metabolism until they die. Since the interruption of uptake from the environment (e.g. death of the organism, deposition of organic matter in the sediment), the ^{14}C activity in the sample decreases only due to radioactive transformation. From the known initial ^{14}C activity and the residual activity in the sample, the time elapsed since the interruption of carbon exchange with the environment can be determined. The result of the laboratory analysis of carbon-14 is the Conventional Radiocarbon Age and its uncertainty, which is a special way of expressing the ^{14}C activity in the sample in years BP (Before Present). The conventional radiocarbon age is referenced to a reference date of 1950 and corrected for isotopic fractionation. www.ujf.cas.cz/cs/, accessed on 28 Nov 2023.

Poznámky

- 1 Radiační komora, Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy; Konzervace dřeva dezinfekcí – tato metoda využívá biocidních účinků ionizujícího záření, emitovaného radioaktivním izotopem kobaltu.
- 2 IR fotografie – upravený fotoaparát Canon EOS 200D, s filtrem Hoya infrared R 72, IRR – kamera Osiris.
- 3 Obrazový záznam ve viditelném rozptýleném a bočním razantním osvětlení – fotoaparát: Canon EOS 6 D, objektiv: Canon Makro EF 100/1:2,8 USM, Canon Macro MP-E 65/2,8 Macro, osvětlení: Fomei LED WIFI-160F Fresnel; ultrafialová luminiscence – fotoaparát: Canon EOS 6 D, objektiv: Canon Makro EF 100/1:2,8 USM, osvětlení: Rael UV LED Flood Light, vlnová délka 365 nm; rentgenografie – záznam na digitální folie, digitální scanner CR 35 NDT, expozice: 50 kV, 2 mA, 55 s, vzdálenost 250 cm. Při spojování 6 RTG snímků byl používán grafický program Photoshop CC 2020.
- 4 Rentgenografie – záznam na digitální folie, digitální scanner CR 35 NDT, expozice: 50 kV, 2 mA, 55 s, vzdálenost 250 cm. Při spojování 6 RTG snímků byl používán grafický program Photoshop CC 2020.
- 5 Objekt je zasunut do přístroje, kde kolem něj po kruhové dráze rotuje prstenec složený z rentgenky a detektorů. Brzdné záření, které je emitováno na anodě rentgenky, prochází zkoumaným objektem a po dopadu na detektor je zaznamenána intenzita dopadajícího záření (která je po průchodu objektem vždy menší než intenzita vyzařená). Zkoumaný objekt je prozářen postupně z mnoha úhlů v jedné rovině, čímž zpravidla získáme několik set projekcí. Úkolem výkonného počítače, který je nedílnou součástí tomografu, je zrekonstruovat plošný řez vyšetřovaným objektem. Pokud jsou nasnímané vrstvy dostatečně tenké, dokáže počítač vytvořit řez celým objektem v libovolně orientované rovině nebo 3D model.
- 6 Viz Radka Šefců – Václava Antušková, Laboratorní zpráva č. 22/48, Chemicko-technologická laboratoř Národní galerie v Praze, 2023.
- 7 Viz pozn. 6.
- 8 Princip ^{14}C datování – Radiouhlíkové datování vychází z předpokladu známé výchozí aktivity (koncentrace) ^{14}C ve složkách životního prostředí. V průběhu formování vzorku (růst organismů, ukládání sedimentu, srážení karbonátů, rozpouštění CO_2 ve vodě) dochází k příjmu uhlíku z okolního prostředí. Aktivita ^{14}C je v ovzduší i tkáních živých rostlin a živočichů přibližně stejná. U žijících organismů je obsah radioaktivního uhlíku přirozenou látkovou výměnou udržován na stabilní úrovni až do okamžiku jejich odumření. Od přerušení příjmu z okolí (např. smrt organismu, uložení organických látek v sedimentu) klesá aktivita ^{14}C ve vzorku pouze vlivem radioaktivní přeměny. Ze známé výchozí aktivity ^{14}C a zbytkové aktivity ve vzorku lze stanovit dobu, která uplynula od přerušení výměny uhlíku s okolním prostředím. Výsledkem laboratorní analýzy uhlíku 14 je konvenční radiouhlíkové stáří a jeho nejistota, což je speciální způsob vyjadřování aktivity ^{14}C ve vzorku uváděný v letech BP (Before Present). Konvenční radiouhlíkové stáří je vztaženo k referenčnímu datu 1950 a je opraveno na izotopickou frakcionaci. www.ujf.cas.cz/cs/, vyhledáno 28. 11. 2023.

- 9** Ivo Světlík, CRL Dating Protocol 22_1079, CRL Radiocarbon Dating Results, 2022.
- 10** Cf. Michaela Ottová's paper in this issue.
- 11** Veronika Škarpová, "Disturbance a změna klimatu vepsaná do letokruhů – kvantitativní analýza buněčných parametrů dřevin" (Bachelor's thesis, Tomas Bata University in Zlín, 2020), p. 17, 1.4.5 Traumatic Resin Ducts.
- 12** See Šefců and Antušková (note 6), p. 187, 7. Dating of pigments: Enamel – after 1540.
- 13** See *ibid.*, p. 187, 7. Dating of pigments: Barium sulphate (barium white) – synthetic barium sulphate used since the early nineteenth century.

- 9** Ivo Světlík, CRL datovací protokol 22_1079, Výsledky radiouhlíkového datování CRL, 2022.
- 10** K tomu srov. text Michaely Ottové v tomto čísle.
- 11** Veronika Škarpová, *Disturbance a změna klimatu vepsaná do letokruhů – kvantitativní analýza buněčných parametrů dřevin*, bakalářská práce, Fakulta logistiky a krizového řízení, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Zlín 2020, s. 17, 1.4.5 Traumatické pryskyřičné kanálky.
- 12** Viz Šefců–Antušková (pozn. 6), s. 187, 7. Datace pigmentů: Smalt – po roce 1540.
- 13** Viz *ibidem*, s. 187, 7. Datace pigmentů: Síran barnatý (barytová běloba) – syntetický síran barnatý používán od počátku 19. století.

Abstract

The paper is dedicated to the extended restoration research of the newly found statue of the *Madonna of Havraň*. It describes the various imaging methods used for the research and the results they produced. The statue was photographically documented under visible light, raking light, ultraviolet luminescence, and with infrared reflectography. The methods of UV and IR photography were used and converted to false colours using Adobe Photoshop. These methods were used to document the existing condition of the work. The X-ray radiography research was extended by examining the artefact with the CT scan, which provided detailed information on the inner structure of the statue. The analyses carried out have confirmed that the *Madonna of Havraň* was made from a single piece of wood. Only the head of the angel playing the quintern was slightly tilted by the woodcarver and supported by a wedge. Laboratory analysis determined the material composition of the polychromy. Based on the presence of pigments, it was possible to date separate layers to the time of their making. The bottom layer of the polychromy has the original chalk ground, where metal foils of silver and gold were found in the areas of garments and hair. The next part of the paper describes the actual process of restoration, which confirmed the results of the previous research. For now, the top overpainting layer is being removed, for the first stage of the full-scale treatment.

Translated by Martina Neradová

Anotace

Příspěvek se věnuje rozšířenému restaurátorskému průzkumu nově objevené sochy *Madony z Havraně*. V textu jsou popsány jednotlivé zobrazovací metody, které byly při průzkumu použity, spolu s výsledky, jež přinesly. Socha byla fotograficky dokumentována ve viditelném světle, v razantním osvětlení, v ultrafialové luminiscenci a infračervenou reflektografií. Byly použity metody UV a IR fotografie, které byly za použití programu Adobe Photoshop převedeny do falešné barevnosti. Těmito metodami byl zdokumentován stávající stav díla. Průzkum rentgenovou radiografií byl rozšířen zkoumáním díla počítačovou tomografií, která nám poskytla podrobné informace o vnitřní stavbě díla. Provedené analýzy prokázaly, že *Madona z Havraně* byla vytvořena z jednoho kusu dřeva. Jen hlava anděla hrajícího na kviternu byla řezbářem mírně vykloněna a podložena klínem. Laboratorní analýzou bylo určeno materiálové složení polychromie. Podle výskytu pigmentů bylo možné jednotlivé vrstvy přiřadit do doby jejich vzniku. Ve spodní vrstvě polychromie je původní křídový podklad, na kterém byly v partiích oděvu a vlasů nalezeny kovové folie stříbra a zlata. Další část příspěvku popisuje vlastní průběh restaurování, který potvrdil výsledky předchozího průzkumu. Prozatím je snímána vrchní přemalbová vrstva, na první fázi celoplošných úprav.

Historical and Cultural Context of the Discovery of the *Madonna of Havraň*

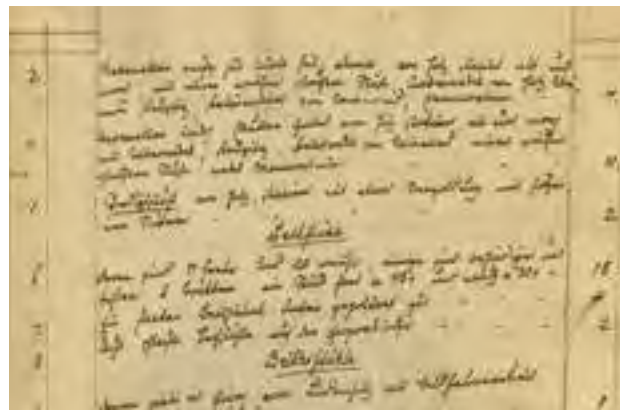
LENKA STOLÁROVÁ

The unique carving depicting the originally crowned Madonna with the Christ Child, who plays with his mother's veil at the moment of the Madonna's ascension to heaven with the help of angels, has become part of the collection of the National Gallery in Prague after the initial in situ research conducted at a private owner's location in north-west Bohemia. Along with restoration and art historical research, the provenance of this extraordinary artefact was examined. The starting point was the village of Moravěves, where the last owners of the carving resided. The family and local history was disrupted by the events of World War II and the displacement of the original German population.¹ According to archival sources, these major landholders were actively engaged in the social life of the parish community at St Lawrence Church in Havraň for generations.²

The provenance of the rare carving, dated to the 1360s-1370s, remains something of an enigma. Moravěves has belonged to the parish of Havraň, with St Lawrence Church first mentioned as early as 1337 and again in 1352.³ A building of some historical

Historické a kulturní souvislosti nálezu *Madony z Havraně*

Jedinečná řezba zachycující původně korunovanou Madonu s Ježíškem, který si pohrává s matčinou rouškou ve chvíli, kdy je Madona anděly vynášena na nebesa, se po prvotních průzkumech in situ u soukromého majitele v severozápadních Čechách stala součástí kolekce Národní galerie v Praze. Spolu s restaurátorským a umělecko-historickým výzkumem poté započaly i práce na určení provenience tohoto mimořádného artefaktu. Východiskem se stala obec Moravěves, kde sídlili



1/ ←

The Assumption of the Virgin Mary, 18th century, State Regional Archives Litoměřice, State District Archives Most, NAD 207 District National Committee Most, Department of Church Secretary, Havraň - Church of St Lawrence, rectory: inventory - list including photo documentation, unprocessed collection

Panna Marie Assumpta, 18. století, Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Státní okresní archiv Most, NAD 207 Okresní národní výbor Most, Odbor církevního tajemníka, Havraň - kostel sv. Vavřince, fara: inventář - soupis včetně fotodokumentace, nezpracovaný fond

2/ ↑

Detailed inventory of the church and rectory in Havraň from 1824, State Regional Archives Litoměřice, State District Archives Most, NAD 127 Archives of the City of Most, inv. no. 2948

Detail inventáře kostela a fary v Havraní z roku 1824, Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Státní okresní archiv Most, NAD 127 Archiv města Most, inv. č. 2948

significance, the church presented itself as a natural connection with the place where *Madonna of Havraň* was discovered. From the original gothic church, only the southern portal of the nave survived, with the consoles with traceries, built in the first third of the fourteenth century; the window traceries, the mensa, and the gable portal of the spire are from the late Gothic period. However, the preserved inventories from 1704, 1705, 1724, 1824,⁴ 1846, 1935, 1944, 1950, 1974, and 1980 provide the list of furnishings of the church and parish.⁵ (Fig. 1) The relatively detailed descriptions of both movable and immovable assets confirm the existence of the images of *B[eata] V[irgo] M[aria] Statua inter rosarium*⁶ and *Mater Dolorosa* in 1704⁷; in the nineteenth century, one of the side altars was dedicated to the Virgin Mary, an entry in the 1824 inventory mentions its poor condition.⁸ (Fig. 2) The thorough formal and iconographic analysis by Michaela Ottová proves the connection of *Madonna of Havraň* with the commissioning circle⁹ directly linked to the imperial court.

Historical sources related to the church in Havraň suggest potential commissioners of the statue, but not very convincingly.¹⁰ The fact that Albert of Colditz funded two masses by the altar of St Mary Magdalene in Teplice with a contribution of four schok of groshen from the estates in Havraň, mentioned in the documents, confirms the ties of the Lords of Colditz to the region.¹¹ The members of this family played an important role in the power politics of the Lands of the Bohemian Crown in the fourteenth and fifteenth

poslední vlastníci této řezby. Rodinnou i lokální historii zpřetrhaly události druhé světové války a odsun původního německého obyvatelstva.¹ Dle archivních pramenů se tito držitelé rozsáhlého hospodářství aktivně angažovali ve společenském dění farní komunity při kostele sv. Vavřince v Havraní, a to po celou řadu generací.²

Původ unikátní řezby pocházející z šedesátých až sedmdesátých let 14. století je poněkud enigmatický. Moravěves sama spadala a dosud spadá pod farnost v Havraní, kde se připomíná zmíněný farní kostel sv. Vavřince již roku 1337 a dále pak v roce 1352.³ Na svou dobu významná stavba se nabízela jako přirozené pojitko s místem objevu *Madony z Havraně*. Z původního gotického kostela se dochoval jižní portál lodi a konzoly s kružbami, které vznikly již v první třetině 14. století, pozdně gotické jsou pak okenní kružby, menza a sedlový portál věže. O vybavení kostela a fary ovšem referují dochované inventáře z let 1704, 1705, 1724, 1824,⁴ 1846, 1935, 1944, 1950, 1974 a 1980.⁵ (obr. 1) Poměrně podrobné popisy movitého i nemovitého majetku dokládají zobrazení *B[eata] V[irgo] M[aria] Statua inter rosarium*⁶ a *Mater Dolorosa* v roce 1704⁷; v 19. století byl jeden z bočních oltářů zasvěcen Panně Marii, o jeho špatném stavu referuje zápis v inventáři z roku 1824.⁸ (obr. 2) Zevrubná formální a ikonografická analýza Michaely Ottové prokazuje vazbu *Madony z Havraně* s objednavatelským okruhem,⁹ který byl spjat přímo s císařským dvorem.

centuries.¹² In terms of the genesis of discovering the art historical and cultural context of the provenance of the *Madonna of Havraň*, it is interesting to note that the Colditz family was among the patrons of St Giles Church in Bečov,¹³ where the *Madonna of Bečov* was originally mounted.¹⁴ Both statues, the *Madonna of Bečov* and the *Madonna of Havraň*, can be considered the work of the same person, based in particular on the distinctive style of carving, the representation of figures, drapery, appearance, and the treatment of decoration and polychromy.¹⁵ Clues regarding the history of the *Madonna of Havraň* lie chiefly in the iconographic and iconological analyses of the artefact in its entire possible spectrum.

The *Madonna of Havraň* underwent restoration research, which resulted in findings regarding the original polychromy and later interventions and defects, but also the completely lost or irretrievably damaged parts of the carving.¹⁶ In the light of these findings, it is truly remarkable that such an important artefact did not appear in topographic literature, and the *Madonna of Havraň* has, until now, remained overlooked.¹⁷

Possible connections between the origins of the *Madonna of Havraň* and the Lords of Colditz are the subject of ongoing research.¹⁸ Among them, Thimo the Younger of Colditz stands out,¹⁹ who could have intended the statue for the Church of the Assumption of the Virgin Mary in Krupka. Thimo the Younger of Colditz was a prominent counsellor of Charles IV, whom he accompanied on his travels to Rome (1354–1355 and 1368), and held the positions of sheriff in Upper Lusatia and master of the chamber. The statue might also have been commissioned by his son Albrecht of Colditz (sheriff in Upper Lusatia and Swidnica-Jawor).²⁰ Other potential commissioners include the Cistercian Monastery in Osek²¹ and Albrecht of Kolowraty and his wife Anna of Weitmiele, whose foundation of the monastery in Dolní Ročov was confirmed by Emperor Charles IV on 2 January 1374. Papal permission was given to Albrecht of Kolowraty by Pope Gregory XI (1 April 1373).²² Such a large-scale undertaking included not only the construction but also the furnishings of the monastery as well as securing its material and economic viability.²³ We cannot rule out the involvement of local lords from Havraň (Chval of Havraň is first mentioned in 1281) and from Moravěves (Buršuta of Moravěves is mentioned in 1333) as commissioners. We sometimes tend to underestimate the potential and financial possibilities of the local lordly families, although at the time, their members played an important social and cultural role in the region. Art was also frequently traded in the wider Prague community, and during the turmoil of the Hussite revolution many art objects changed hands several times.

The *Madonna of Havraň* was probably not originally intended for the place where it was found, and this possibility has been neither confirmed nor ruled out by the archival research conducted so far. Paradoxically, this rather unsatisfactory finding could serve as a starting point for further research. The research endeavour to

V historických pramenech vztahujících se k havraňskému kostelu lze vysledovat i potenciálně možné objednavatele tohoto díla, ale nikterak přesvědčivě.¹⁰ Zmínka o tom, že 6. března 1417 Albert z Koldic dotoval při oltáři sv. Máří Magdaleny v Teplicích dvě mše příspěvkem čtyř kop grošů ze statků v Havrani, připomíná vztah příslušníků rodu pánů z Koldic k této oblasti.¹¹ Příslušníci rodu se významně podíleli na mocenskopolitickém vývoji zemí Koruny české ve 14. a 15. století.¹² V kontextu geneze poznání uměleckohistorických a kulturně-historických souvislostí původu *Madony z Havraně* není jistě bez zajímavosti, že Koldicové patřili mezi patrony bečovského kostela sv. Jiljí,¹³ kde byla původně adjustována *Madona z Bečova*.¹⁴ Obě sochy, tedy bečovskou Madonu a *Madonu z Havraně*, lze považovat za dílo téhož tvůrce, a to zejména pro svébytný řezbářský rukopis, pojetí figur, draperie, výraz i zpracování dekoru a polychromie.¹⁵ Vodítko k osudům *Madony z Havraně* tkví nyní především v ikonografickém a ikonologickém rozboru díla, a to v celém jeho možném spektru.

Madona z Havraně byla podrobena restaurátorskému průzkumu, který přinesl mimo jiné poznatky o původní polychromii a následných mladších zásazích a defektech, ale i o zcela ztracených či nenávratně poškozených částech řezby.¹⁶ V kontextu těchto zjištění je více než pozoruhodné, že o takto významném artefaktu nereferovala topografická literatura a *Madona z Havraně* zůstala až dosud opomíjena.¹⁷

V současné době probíhá výzkum, který je zaměřen na možné spojitosti mezi vznikem *Madony z Havraně* a rodem pánů z Koldic.¹⁸ Mezi nimi pak nelze opominout Těmu ml. z Koldic,¹⁹ který snad mohl sochu zamýšlet pro kostel Nanebevzetí Panny Marie v Krupce. Těma ml. z Koldic se řadil mezi přední rádce Karla IV., kterého doprovázel do Říma (1354–1355 a 1368), zastával úřad hejtmána v Horní Lužici a mistra komory. Dále by objednavatelem sochy mohl být i jeho syn Albrecht z Koldic (hejtmán v Horní Lužici a ve Svídnicko-Javorsku).²⁰ Jako potenciální objednavatele nelze vyloučit ani cisterciácký klášter v Oseku²¹ či Albrechta z Kolovrat a jeho manželku Annu z Weitmiele, jejichž fundace kláštera v Dolním Ročově byla 2. ledna 1374 stvrzena císařem Karlem IV. Papežského svolení se Kolovratovi dostalo od Řehoře XI. (1. dubna 1373).²² Součástí takto rozsáhlého počínu nebyla ovšem jen stavba, ale i vybavení kláštera a jeho hmotné a hospodářské zabezpečení.²³ Vyloučit nelze ani objednavatele z řad místních vladyckých rodů z Havraně (Chval z Havraně je poprvé připomínán již v roce 1281) nebo z Moravěvsi (Buršuta z Moravěvsi roku 1333). Někdy máme tendenci potenciál a finanční možnosti vladyckých rodů podceňovat, přestože jejich příslušníci hráli ve své době ve sledované oblasti významnou společenskou a kulturní roli. S uměním se v širokém pražském okruhu také velmi často obchodovalo, během nepokojů husitské revoluce mnohé umělecké předměty změnily svého majitele hned několikrát.

gather more information about the social, cultural, and historical context of the provenance of this Marian statue is only just beginning, and the hypothesis drawn from it can now only be verified or abandoned.

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

Madona z Havraně pravděpodobně nebyla původně určena pro místo, se kterým se pojí její nálež, což dosud provedený archivní výzkum nepotvrzuje, ale ani nevylučuje. Paradoxně by se toto poněkud neuspokojivé zjištění mohlo stát východiskem pro další badatelskou práci. Výzkum, který přinese bližší informace o sociálních, kulturních a historických souvislostech vzniku této mariánské sochy je na počátku a nyní nelze než jednotlivé hypotézy, které s sebou přináší, verifikovat, nebo opustit.

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

Notes

- 1 The troubled history of the original owners of the homestead in Moravěves, where, according to contemporary witnesses, the statue was deposited no later than from 1946 to June 2022, is documented in the so-called “displacement cards” of the members of Knobloch family issued by the Assembly Centre of the District National Council (ONV) in Most – Dolní Jiřetín, 10 June 1946, and other documents related to their displacement and forfeiture of movable and immovable assets based on the then valid legislation. The activities and membership of the Knobloch family in political and other organisations are also documented here. State Regional Archives Litoměřice, State District Archives Most (SOKA Most), NAD 334 Střimice Internment Centre, Index of Detainees at Střimice Internment Centre: K-Ř.
- 2 For example, in April 1933 Emil Knobloch confirms the intention to organise “Kirchenfest” to mark the feast of St Lawrence, the patron saint of the Church of Havraň. State Regional Archives Litoměřice, SOKA Most, NAD 291 Parish Office Havraň, inv. no. 62.
- 3 Franz Palacky, *Ueber Formelbücher, zunächst in Bezug auf böhmische Geschichte. Nebst Beilagen. Ein Quellenbeitrag zur Geschichte Böhmens und Nachbarländer im XII, XIV und XV Jahrhundert, Erste Lieferung* (Prague 1842), p. 346, no. 149; the text quotes Pope Benedikt XII's bulla from 13 October 1337, issued in Avignon. It is also mentioned in connection with a tithe payment, see Václav Wladiwoj Tomek, ed., *Registra decimarum papalium čili: Registra desátků papežských z diecézí Pražské (= Z pojednání král. České společnosti nauk VI. řady svazek 6)* (Prague 1873), p. 70. The church underwent changes especially in the fourteenth to sixteenth centuries, see *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 2015), p. 432, cat. no. VI-17 (bibliography); see also Jana Sýkorová, *Havraň-Saběnice 1281–2006 (Kapitoly z historie obce)* (Most 2006), p. 7. According to the available sources, Moravěves did not have any sacral building in its cadastre until the end of the eighteenth century. In the late eighteenth century, a chapel was built there.
- 4 State Regional Archives Litoměřice, SOKA Most, NAD 127 Archives of the City of Most, inv. no. 2948 – Inventory of the church and rectory in Havraň from 1704/1824.
- 5 SOKA Most, AF Havraň, Inventories of the church and parish in Havraň 1933, inv. no. 52.
- 6 State Regional Archives Litoměřice, SOKA Most, NAD 127 Archives of the City of Most, inv. no. 2948 – Inventory of the church and rectory in Havraň from 1704/1824. In this case, however, it is probably a Baroque representation of the Assumption of the Virgin Mary from the eighteenth century, photographically documented in the inventory of the District National Council of Most, the Parish Office of Havraň, dist. Most and the Vicarage of Most in 1974, p. 3 attach.
- 7 However, the source does not say anything definite about the nature and form of these artefacts.
- 8 “Nebenaltar links Mutter Gottes vom Holz stiftet, alt und moren [?] mit Tabernakel, Kruzifix, Antependium von Leinwand, einen weichen schlechten Stufe nebst Marmorstein [...] Nebenaltar rechts sub titulo heil. Anna von Holz stiftet alt und [?], mit einen weichen schlechten Stufe, Tabernakel von Holz, kleinen Kruzifix, Antependium von Leinwand, Marmorstein.” The side altar with this patrocinium

Poznámky

- 1 Pohnutou historií původních majitelů moravěvského gruntu, kde se dle výpovědí pamětníků socha nacházela nejpozději od roku 1946 do června 2022, dokládají odsunové karty příslušníků rodiny Knoblochových ze Sběrného střediska Okresního národního výboru (ONV) v Mostě – Dolní Jiřetín, datované 10. 7. 1946, a taktéž další doklady o vysídlení a ztrátě movitého i nemovitého majetku na základě tehdy platné legislativy. Zde je taktéž doložena činnost a příslušnost Knoblochových v politických a dalších organizacích. Státní oblastní archiv v Litoměřicích, Státní okresní archiv Most (SOKA Most), NAD 334 Internační středisko Střimice, Kartotéka osob zajištěných v Internačním středisku Střimice: K-Ř.
- 2 Kupříkladu v dubnu roku 1933 potvrzuje Emil Knobloch záměr organizovat „Kirchenfest“ u příležitosti svátku patrona havraňského kostela sv. Vavřince. Státní oblastní archiv v Litoměřicích, SOKA Most, NAD 291 Farní úřad Havraň, inv. č. 62.
- 3 Franz Palacky, *Ueber Formelbücher, zunächst in Bezug auf böhmische Geschichte. Nebst Beilagen. Ein Quellenbeitrag zur Geschichte Böhmens und Nachbarländer im XII, XIV und XV Jahrhundert, Erste Lieferung*, Prag 1842, s. 346, č. 149, zde citována bulla papeže Benedikta XII. s datací 13. 10. 1337 a místem vydání v Avignonu. Dále je připomínán v souvislosti s platbou desátku, viz Václav Wladiwoj Tomek (ed.), *Registra decimarum papalium čili: Registra desátků papežských z diecézí Pražské (= Z pojednání král. České společnosti nauk VI. řady svazek 6)*, Praha 1873, s. 70. Kostel prošel proměnami zejména ve 14. až 16. století, viz *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 2015, s. 432, kat. č. VI-17 (bibliografie); dále Jana Sýkorová, *Havraň-Saběnice 1281–2006 (Kapitoly z historie obce)*, Most 2006, s. 7. Moravěves dle dostupných pramenů do konce 18. století neměla na svém katastru žádnou sakrální stavbu. Kaple zde byla zřízena až koncem 18. století.
- 4 Státní oblastní archiv v Litoměřicích, SOKA Most, NAD 127 Archiv města Most, inv. č. 2948 – Inventář kostela a fary v Havrani z roku 1704/1824.
- 5 SOKA Most, AF Havraň, Inventáře kostela a fary v Havrani 1933, inv. č. 52.
- 6 Státní oblastní archiv v Litoměřicích, SOKA Most, NAD 127 Archiv města Most, inv. č. 2948 – Inventář kostela a fary v Havrani z roku 1704/1824. Zde se ovšem pravděpodobně jedná o barokní zobrazení Panny Marie Assumpty z 18. století, která byla fotograficky doložena v soupisu ONV Most a Farního úřadu Havraň, okr. Most, i Vikariátu mosteckého z roku 1974, s. 3 přílohy.
- 7 O charakteru nebo formě těchto artefaktů ovšem pramen nevypovídá nic určitého.
- 8 „Nebenaltar links Mutter Gottes vom Holz stiftet, alt und moren [?] mit Tabernakel, Kruzifix, Antependium von Leinwand, einen weichen schlechten Stufe nebst Marmorstein [...] Nebenaltar rechts sub titulo heil. Anna von Holz stiftet alt und [?], mit einen weichen schlechten Stufe, Tabernakel von Holz, kleinen Kruzifix, Antependium von Leinwand, Marmorstein.“ Boční oltář s tímto patrocinielem zmiňuje inventář z roku 1824

is mentioned in the inventory from 1824 (photographic documentation of its condition comes from 1895, reg. no. 88537/35-1891). According to the inventory from 4 July 1933, it was renovated at the expense of the parish of Líšnice in 1929.

9 See Michaela Ottová's paper in this issue. I would also like to thank Michaela Ottová for her valuable comments and critical consultations. My thanks also go to Aleš Mudra, Robert Novotný, and Martin Musílek.

10 Among others, Havraň belonged, for instance, to the Cistercian monastery of Osek, which acquired this asset from Trost, known as Winkler, 29 Jul 1346, see Bernard Scheinpflug, "Die Urkunden im Kloster-Archive zu Ossegg," in: *Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 7, 1869, pp. 185–196, here p. 192, no. 26; Libuše Pokorná, "Z historie Havraně," in: *710 let obce Havraň. Sborník k příležitosti oslav výročí založení obce* (Havraň 1991), pp. 4–9, here p. 5.

11 August Müller, *Quellen- und Urkundenbuch des Bezirkes Teplitz-Schönau bis zum Jahre 1500* (Prague 1929), p. 102, no. 197.

12 Hermann Hallwich, *Geschichte der Bergstadt Graupen in Böhmen* (Prague 1868), pp. 25–88; Eduard Machatschek, *Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Meissen in chronologischer Reihenfolge: Zugleich ein Beitrag zur Culturgeschichte der Mark Meissen und des Herzog- und Kurfürstenthums Sachsens. Nach dem "Codex diplomaticus Saxoniae regiae", anderen glaubwürdigen Quellen und bewährten Geschichtswerken* (Dresden 1884), p. 342; August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království Českého XIV. Litoměřicko a Žatecko* (Prague 1923), pp. 355–359; recently *Bez hranic* (note 3), p. 129, cat. no. 1–2 (bibliography).

13 It is interesting to note that Lady Anna of Colditz, the wife of Lord Thimo of Colditz, is listed as the patroness of St Giles Church in Bečov in 1371 (František Antonín Tingl, *Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensem per archidioecesim nunc prima vice typis editus: ab anno 1373 usque 1390. Libri III et IV* (Prague 1879), p. 1), Lord Thimo of Colditz is listed as the patron of the church in Bečov in 1379 (*ibid.*, p. 105), Zikmund of Colditz and his brother as patrons of the church in Bečov in 1388 (*ibid.*, p. 200), Václav of Colditz as the patron of the church in Bečov in 1395 (František Antonín Tingl, *Libri confirmationum V* (Prague 1865), p. 209), Albert of Colditz, the high chamberlain of the King of Rome and Bohemia, as the patron of the church in Havraň in 1416, with the presentation performed by the parish priest from Bečov (Josef Emler, *Libri confirmationum VII* (Prague 1886), p. 193), and Albert and Jan of Colditz as patrons of the church in Bečov in 1426, with the presentation performed by the parish priest from Krupka (Josef Emler, *Libri confirmationum VIII–X* (Prague 1889), p. 112).

14 For example, Aleš Mudra, "Madona z Bečova," in: *Gotické umění a jeho historické souvislosti, 1. Sborník grantového projektu Gotické umění v severních Čechách* (Ústí nad Labem 2001), pp. 298–315; Jiří Fajt, ed., *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, exh. cat. (Prague: Prague Castle Administration, 2006), p. 121, cat. no. 29 (bibliography).

15 For more on the origins of the Madonna, see Michaela Ottová's paper in this issue. However, we have to consider whether it is plausible for the Colditz family to have initiated the creation of two works of art of such exclusivity and

(fotograficky doložený stav pochází z roku 1895, rejstřík č. 88537/35-1891). Podle inventárního soupisu ze 4. 7. 1933 byl obnoven na náklady líšnické fary, a to v roce 1929.

9 Viz text Michaely Ottové v tomto čísle. Michaela Ottová zároveň děkuje za cenné připomínky a kritické konzultace. Mé díky náleží též Aleši Mudrovi, Robertovi Novotnému a Martinovi Musílkovi.

10 K vlastníkům Havraně patřil kupříkladu cisterciácký klášter v Oseku, který nabyl toto zboží od Trosta, zvaného Winkler, 29. 7. 1346, viz Bernard Scheinpflug, *Die Urkunden im Kloster-Archive zu Ossegg*, in: *Mittheilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* VII, 1869, s. 185–196, zde s. 192, č. 26; Libuše Pokorná, *Z historie Havraně*, in: *710 let obce Havraň. Sborník k příležitosti oslav výročí založení obce*, Havraň 1991, s. 4–9, zde s. 5.

11 August Müller, *Quellen- und Urkundenbuch des Bezirkes Teplitz-Schönau bis zum Jahre 1500*, Prag 1929, s. 102, č. 197.

12 Hermann Hallwich, *Geschichte der Bergstadt Graupen in Böhmen*, Prag 1868, s. 25–88; Eduard Machatschek, *Geschichte der Bischöfe des Hochstiftes Meissen in chronologischer Reihenfolge: Zugleich ein Beitrag zur Culturgeschichte der Mark Meissen und des Herzog- und Kurfürstenthums Sachsens. Nach dem „Codex diplomaticus Saxoniae regiae“, anderen glaubwürdigen Quellen und bewährten Geschichtswerken*, Dresden 1884, s. 342; August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze království Českého XIV. Litoměřicko a Žatecko*, Praha 1923, s. 355–359; recentně *Bez hranic* (pozn. 3), s. 129, kat. č. 1–2 (bibliografie).

13 Není jisté bez zajímavosti, že paní Anna z Koldic, manželka pana Těmy z Koldic, je uváděna jako patronka kostela sv. Jiljí v Bečově v roce 1371 (František Antonín Tingl, *Libri confirmationum ad beneficia ecclesiastica Pragensem per archidioecesim nunc prima vice typis editus: ab anno 1373 usque 1390. Libri III et IV*, Pragae 1879, s. 1), a dále pak roku 1379 patronem kostela v Bečově pan Těma z Koldic (*ibidem*, s. 105), 1388 patronem kostela v Bečově Zikmund z Koldic se svými bratry (*ibidem*, s. 200), 1395 patronem kostela v Bečově vznešený pán Václav z Koldic (František Antonín Tingl, *Libri confirmationum V*, Pragae 1865, s. 209), 1416 patronem kostela v Havrani Albert z Koldic, nejvyšší komorník římského a českého krále, prezentaci vykonal farář z Bečova (Josef Emler, *Libri confirmationum VII*, Pragae 1886, s. 193), 1426 patrony kostela v Bečově Albert a Jan z Koldic, prezentaci vykonal farář z Krupky (Josef Emler, *Libri confirmationum VIII–X*, Pragae 1889, s. 112).

14 Kupříkladu Aleš Mudra, *Madona z Bečova*, in: *Gotické umění a jeho historické souvislosti, 1. Sborník grantového projektu Gotické umění v severních Čechách*, Ústí nad Labem 2001, s. 298–315; Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků 1310–1437*, kat. výst., Správa Pražského hradu, Praha 2006, s. 121, kat. č. 29 (bibliografie).

15 K problematice Madony podrobněji viz text Michaely Ottové v tomto čísle. Nicméně, nabízí se otázka, zda by Koldicové pro svou rodovou reprezentaci a sakrální

enormous costs to represent their family and have their standing legitimised by the church.

16 For more information, see Markéta Pavlíková's paper in this issue.

17 The statue of the *Madonna of Havraň* is not mentioned in any seminal topographic publications related to the region, such as Eduard Štorch, "Havrany," in: *Věstník Národní jednoty severočeské*, 1903–1904; J. Michel Brauner, *Brüxer Gedenkbuch: Zeittafel geschichtlicher Ereignisse und Denkwürdigkeiten der königlichen Stadt Brügge aus alter und neuer Zeit. Bd. 1 / Aus alter Zeit (2. Aufl.)* (Brügge 1904); Josef Pelikán, *Librorum erectionum Archidioecesis Pragensis, vol. VII. Erekcni knihy pražské arcidiecéze, kniha VII (= Clavis monumentorum litterarum Regni Bohemiae. Libri erectionum Archidioecesis Pragensis 7)* (Prague 2002); *Heimatkunde des Brüxer Bezirkes*, Brüx 1896; *Heimatkunde des Brüxer Schulbezirkes: Gerichtsbezirke Brüx, Oberleutensdorf, Katharinaberg. Mit 25 Abbildungen und einer Bezirkhandkarte, neu bearb.* (Brügge 1908).

18 Tobiáš Jirsík, "Páni z Koldic a páni z Bergova na českém královském dvoře v 15. století" (Master's thesis, Charles University, 2018).

19 Denko Čumlivski, "Diví muži jako štítonoši na pečeti Těmy II. z Koldic ze 17. III. 1368," *Umění* 24, 1976, no. 4, pp. 370–373.

20 Viktor Pohanka, "Item eynem bothen kein der Sweidenicz zu dem von Colditz—: K itinerári svídnicko-javorského hejtmána a hornolužického fojta Albrechta z Koldic v časech kalicha," *Slezský sborník = Acta Silesiaca* 112, 2014, no. 1, pp. 91–135.

21 More on the history of the monastery in Osek: Mario Feuerbach, *Das Zisterzienserkloster Ossegg: Baugeschichte und Baugestalt von der Gründung 1196 bis in das Jahr 1691* (Aachen 2009); Mario Feuerbach, *Das Kloster Osek, der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser / Klášter Osek. Poutní místo Mariánské Radčice a cisterciáci* (Litvínov 2012); Mario Feuerbach, "Die Maßwerkfenster des gotischen Kreuzganges im Zisterzienserkloster Ossegg (Nordböhmen)," in: *Monumenta Misnensia: Jahrbuch für Dom und Albrechtsburg zu Meißen* 12, 2015, pp. 54–68; Dana Stehlíková, ed., *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, exh. cat. (Prague: Cistercian Abbey in Osek, 1996); Kateřina Charvátová, *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420* (Prague 2013).

22 RI VIII n. 5166, in: Regesta Imperii Online, www.regesta-imperii.de/id/1373-01-02_1_0_0_8_0_0_5645_5166, accessed on 14 Sept 2023; František Martin Pelcl, *Kaiser Karl der Vierte, König in Böhmen: Zweyter Theil, enthält die Jahre 1355–1378, nebst einem Urkundenbuche von zwey hundert sieben und vierzig isst erst gedruckter Diplomen und Briefe* (Prague 1791), pp. 353–354.

23 On the importance of the convent in Dolní Ročov for the Kolowraty family, see František Štědrý, "Ročov," in: *Sborník historického kroužku*, 1923, pp. 12–31, esp. 14–18; Karel Mareš, *Poutní místo Dolní Ročov* (Prague 2010) (bibliografie); Ivo Kořán, "Weidnerova chvála starožitností českých zvláště kolovratských (příspěvek k českému historismu)," in: *Orlické hory a Podorlicko* 5, 1973, pp. 74–99 (bibliography); Milan Hlinomaz, "Pohřebiště rodu Kolovratů v Dolním Ročově," in: *Epigraphica et Sepulcralia* 10 (Prague 2021), pp. 205–214; Valentin Weidner, *Vestigia rotae in aquilamcommatae ad notam acceptatque Illustratissimae Familiae de Kolowrat jura proprietatis transcripta...*, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, call no. A 312/S (manuscript). For more on the

legitimizaci svého postavení v hierarchii moci podnítili vznik dvou takto exkluzivních a mimořádně nákladných děl.

16 Blíže viz text Markéty Pavlíkové v tomto čísle.

17 O soše *Madony z Havraně* se nezmiňují základní topografické publikace vztahující se k této oblasti, např. Eduard Štorch, Havrany, in: *Věstník Národní jednoty severočeské*, 1903–1904; J. Michel Brauner, *Brüxer Gedenkbuch: Zeittafel geschichtlicher Ereignisse und Denkwürdigkeiten der königlichen Stadt Brügge aus alter und neuer Zeit. Bd. 1 / Aus alter Zeit (2. Aufl.)*, Brüx [1904]; Josef Pelikán, *Librorum erectionum Archidioecesis Pragensis, vol. VII. Erekcni knihy pražské arcidiecéze, kniha VII (= Clavis monumentorum litterarum Regni Bohemiae. Libri erectionum Archidioecesis Pragensis 7)*, Praha 2002; *Heimatkunde des Brüxer Bezirkes*, Brüx 1896; *Heimatkunde des Brüxer Schulbezirkes: Gerichtsbezirke Brüx, Oberleutensdorf, Katharinaberg. Mit 25 Abbildungen und einer Bezirkhandkarte, neu bearb.*, Brüx 1908.

18 Tobiáš Jirsík, *Páni z Koldic a páni z Bergova na českém královském dvoře v 15. století*, diplomová práce, FF UK, Praha 2018.

19 Denko Čumlivski, Diví muži jako štítonoši na pečeti Těmy II. z Koldic ze 17. III. 1368, *Umění* XXIV, 1976, č. 4, s. 370–373.

20 Viktor Pohanka, "Item eynem bothen kein der Sweidenicz zu dem von Colditz—: K itinerári svídnicko-javorského hejtmána a hornolužického fojta Albrechta z Koldic v časech kalicha," *Slezský sborník = Acta Silesiaca* CXII, 2014, č. 1 s. 91–135.

21 Blíže k dějinám Oseckého kláštera výběrově: Mario Feuerbach, *Das Zisterzienserkloster Ossegg: Baugeschichte und Baugestalt von der Gründung 1196 bis in das Jahr 1691*, Aachen 2009; Mario Feuerbach, *Das Kloster Osek, der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser / Klášter Osek. Poutní místo Mariánské Radčice a cisterciáci*, Litvínov 2012; Mario Feuerbach, Die Maßwerkfenster des gotischen Kreuzganges im Zisterzienserkloster Ossegg (Nordböhmen), in: *Monumenta Misnensia: Jahrbuch für Dom und Albrechtsburg zu Meißen* XII, 2015, s. 54–68; Dana Stehlíková (ed.), *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, kat. výst., Opatství cisterciáků v Oseku, Praha 1996; Kateřina Charvátová, *Dějiny cisterckého řádu v Čechách 1142–1420*, Praha 2013.

22 RI VIII n. 5166, in: Regesta Imperii Online, www.regesta-imperii.de/id/1373-01-02_1_0_8_0_0_5645_5166, vyhledáno 14. 9. 2023; František Martin Pelcl, *Kaiser Karl der Vierte, König in Böhmen: Zweyter Theil, enthält die Jahre 1355–1378, nebst einem Urkundenbuche von zwey hundert sieben und vierzig isst erst gedruckter Diplomen und Briefe*, Prag 1791, s. 353–354.

23 Význam kláštera v Dolním Ročově pro celý rod Kolovratů viz František Štědrý, Ročov, in: *Sborník historického kroužku*, 1923, s. 12–31, zvl. s. 14–18; Karel Mareš, *Poutní místo Dolní Ročov*, Praha 2010 (bibliografie); Ivo Kořán, Weidnerova chvála starožitností českých zvláště kolovratských (příspěvek k českému historismu), in: *Orlické hory a Podorlicko* V, 1973,

history of Dolní Ročov, see Valentin Weidner, *Incipiunt res memorabiles postmilio resuscitate Monasterii in Vallle Beatae Virginis a sui exordio (ut ex Autographo Fundatioonis liquet) nuncupati vulgo sub Rocžow*, manuscript preserved in National Archives Prague, ŘA, Augustiniáni Ročov Fonds, file no. 1, pp. 3–5. Karel Mareš, “Augustiniánský historiograf Valentin Weidner a jeho dvě klášterní kroniky,” *Folia Historica Bohemica* 30, 2015, no. 2, pp. 387–407.

s.74–99 (bibliografie); Milan Hlinomaz, Pohřebiště rodu Kolovratů v Dolním Ročově, in: *Epigraphica et Sepulcralia* X, Praha 2021, s. 205–214; Valentin Weidner, *Vestigia rotae in aquilamcommutatae ad notam acceptatque Illustratissimae Familiae de Kolowrat jura proprietatis transcripta...*, Knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, sign. A 312/S (rukopis). Dále k historii Dolního Ročova viz Valentin Weidner, *Incipiunt res memorabiles postmilio resuscitate Monasterii in Vallle Beatae Virginis a sui exordio (ut ex Autographo Fundatioonis liquet) nuncupati vulgo sub Rocžow*, rukopis uložen v Národním archivu Praha, ŘA, fond Augustiniáni Ročov, kar. č. 1, s. 3–5. Karel Mareš, Augustiniánský historiograf Valentin Weidner a jeho dvě klášterní kroniky, *Folia Historica Bohemica* XXX, 2015, č. 2, s. 387–407.

Abstract

The paper focuses on the historical and cultural context related to the newly discovered statue of the *Madonna of Havraň*, which dates back to the fourteenth century and has, until now, escaped the attention of the expert community. It was named after the parish where it was found. The first part discusses the historical and power development of the parish of Havraň on the basis of preserved archival sources as well as primary and secondary literature. The head of the enthroned Madonna originally wore a crown and a prominent veil for the naked Christ Child to play with. The accentuation of Mary's veil, which was considered to be one of the most precious relics in the contemporary context, made it possible to place the statue in the commissioning circle of the court of Emperor Charles IV and to examine the current state of knowledge. To conclude, the essay suggests possible hypotheses and starting points for further research.

Translated by Martina Neradová

Anotace

Příspěvek se věnuje historickým a kulturním souvislostem vztahujícím se k nově objevené soše *Madony z Havraně*, která pochází ze 14. století a jež doposud unikala pozornosti odborné veřejnosti. Pojmenování získala dle farnosti, ve které byla nalezena. První část se zaměřuje na historicko-mocenskou genezi havraňské farnosti na základě dochovaných archivních pramenů a primární i sekundární literatury. Hlava trůnící madony byla původně opatřena korunou a dominantní rouškou, se kterou si pohrával nahý Ježíšek. Akcentace Mariiny roušky, která byla v soudobém kontextu vnímána jako jedna z nejceněnějších relikvií, umožnila zasadit sochu do objednatelského okruhu dvora císaře Karla IV. a zmapovat stav současného poznání. V závěru text naznačuje možné hypotézy a východiska dalšího směru bádání.

from the collections' history
/ z dějin sbírek



1/

Paul Gauguin, *Bonjour, Monsieur Gauguin*, 1889, oil, canvas, 93 × 74 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 3553

Paul Gauguin, *Bonjour, Monsieur Gauguin*, 1889, olej, plátno, 93 × 74 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 3553



Honoured Guests

A Report on the Relationship of the French Collection and the National Gallery in Prague up to the Beginning of the Period of “Normalisation”

RUTH PETEROVÁ

The purchase of this substantial set of French art by the newly established Central European state in 1923, and the cultural-political diplomacy, which formed the backdrop, have already been mapped in relatively considerable detail. By contrast, the fate and presentation of the corpus in the collections of the National Gallery in Prague have not yet been comprehensively discussed and are the primary focus of this text. The subject of the state's purchase was first dealt with in its finest nuances by Nikolaj Savický in his contribution *The Czechoslovak State and French Art in 1923* in this periodical, and he subsequently elaborated upon the theme in his book *French Modern Art and Czech Politics in the Years 1900–1939*.¹ The composition of the collection was a reflection of the long-term cultural relations between the two countries, as well as the conservative tendencies of some of the members of the purchasing commission, the availability of the works on the art market, as well as the prominent interest of Vincenc Kramář, the chief initiator of this subsidy, in contemporary French art. The collection of French sculpture already has an

Vzácní hosté

Zpráva o vztahu francouzské sbírky a Národní galerie v Praze do počátku normalizace

Nákup velkého souboru francouzského umění mladým středoevropským státem v roce 1923 a kulturně-politická diplomacie stojící v jeho pozadí jsou již dosti podrobně zmapované. Naproti tomu osud a prezentace souboru ve sbírkách Národní galerie v Praze dosud komplexněji zpracovány nejsou a staly se námětem pro tento text. V nejmenších nuancích souvislosti státního



2/

View of exhibition *French Art of the Nineteenth and Twentieth Century*, Mánes Association of Fine Artists, Municipal House, May–June 1923, Prague, Archive Štenc Prague. Displayed here is a purchased painting by “Douanier” Rousseau *Myself: Portrait-Landscape* (1890) and the sculpture *The Call to Arms* by Auguste Rodin (1879). Photo: Jan Štenc

Pohled do výstavy *Francouzské umění 19. a 20. století*, SVU Mánes, Obecní dům, květen–červen 1923, Praha, Archiv Štenc Praha. Vystaven je zakoupený obraz „Celníka“ Rousseaua *Já, Portrét – Krajina* (též *Vlastní podobizna*; 1890) a socha *Obrana* (1879) od Augusta Rodina. Foto: Jan Štenc

3/

View of exhibition *French Art of the Nineteenth and Twentieth Century*, Mánes Association of Fine Artists, Municipal House, May–June 1923, Prague, Archive Štenc Prague. Displayed here is a purchased painting by Camille Corot *Forest of Fontainebleau* (1842), and Hodon’s sculptures *Denis Diderot* (ca 1775) and *Diana* (1776). Photo: Jan Štenc

Pohled do výstavy *Francouzské umění 19. a 20. století*, SVU Mánes, Obecní dům, květen–červen 1923, Praha, Archiv Štenc Praha. Vystaven je zakoupený obraz Camilla Corota *Les ve Fontainebleau* (1842) a Hodonovy sochy *Podobizna Diderotova* (kolem 1775) a *Diana* (1776). Foto: Jan Štenc

inventory catalogue, and the following text therefore focuses mainly on French painting.²

The entire state purchase, accompanied by the exhibition *French Art of the Nineteenth and Twentieth Century*, was installed in the Modern Gallery, where it was exhibited as early as 1924. (Figs. 2, 3) However, some of the works were absent from the first installation, since in addition to the shortage of exhibition space there were also disagreements concerning the manner of acquisition of a number of the works. As a consequence, paintings like Rousseau’s *Myself: Portrait-Landscape* (1890), and *Landscape with Bridge* (1909) and *Seated Nude* (1906) by Pablo Picasso were not displayed until five years later. Divergent opinions on the entire collection began to project themselves into its exhibiting soon after the purchase. The corpus of French art belonged to the fonds of the planned State Gallery and was within the ownership of the Ministry of Education and National Enlightenment.³ This changed during the course of World War II, in 1942, when the Modern Gallery was merged with the Bohemian-Moravian Provincial Gallery, formerly the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of Art, thereby giving rise to the form of today’s National Gallery in Prague.⁴

The recently established institution acquired a unique set of works of French modern art. The collection of works acquired in 1923 alone amounted to over 200 artefacts: more than 40 paintings, around 25 sculptures, 20 drawings, and 140 prints. A pertinent question relates to how the gallery intended to manage, exhibit, and present the collection. To date, the postwar events associated with the National Gallery in

nákupu pojednal Nikolaj Savický nejprve ve svém příspěvku *Československý stát a francouzské umění v roce 1923* v tomto periodiku a následně téma rozvedl v knize *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939*.¹ Do složení sbírky se odrazilo dlouhodobé kulturní vztahy mezi oběma zeměmi, konzervativní tendence části nákupní komise, dostupnost děl na uměleckém trhu, ale i prominentní zájem Vincence Kramáře, stěžejního iniciátora této subvence, o francouzskou soudobou tvorbu. Sbírká francouzské plastiky svůj soupisový katalog již má, a proto se následující text věnuje zejména francouzskému malířství.²

Celý státní nákup, doprovázený výstavou *Francouzské umění 19. a 20. století*, byl deponován v Moderní galerii a již v roce 1924 vystaven. (obr. 2, 3) Některá díla však v instalaci chyběla. Vedle nedostatku výstavních prostor byly důvodem neshody ohledně způsobu nabytí několika děl. Například Rousseauova *Vlastní podobizna* (1890) a obrazy *Krajina s mostem* (1909) a *Sedící akt* (1906) od Pabla Picassa tak byly vystaveny o pět let později. Rozličné názory na celou kolekci se do jejího vystavování začaly promítat záhy po nákupu. Konvolut francouzského umění patřil k fondu uměleckých děl plánované Státní galerie a byl v majetku Ministerstva školství a národní osvěty.³ To se změnilo během války, v roce 1942, kdy byla Moderní galerie sloučena s Českomoravskou zemskou galerií, dřívější Obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění, a vznikla tak podoba dnešní Národní galerie v Praze.⁴

Nedávno zformovaná instituce získala do své

Prague have mostly been the subject of fragmentary studies. Up to the end of the 1950s, we do not have any preserved annual reports on the activity of the National Gallery in Prague, nor any other documents describing its organisational structure. Nevertheless, it is evident that its chief task after the war was undoubtedly to concentrate collections, which had previously been scattered throughout a series of listed buildings outside of Prague, and with regard to the French collection, which is the subject of our study, to present it in a manner that would evoke the close francophone relationships that had been disrupted by the war. The depth of these relationships was described by Jaromír Pečírka in the catalogue of the last prestigious pre-war exhibition of French art in Czechoslovakia: "If we wish to understand art, we must love it. These French paintings are our honoured guests. They are the cream of French art. They are not arriving in an unprepared environment. They have long been the object of our love, always renewed over and over. By means of this exhibition we wish to pass on our love to younger generations."⁵

It Is and Shall Remain the Pride of Our National Gallery

In autumn 1945, immediately after the end of the Second World War, part of the collection was opened to the public. It thereby became part of the first post-war exhibition held within the premises of the Municipal Library at Mariánské náměstí in Prague, in one of the temporary rooms which the National Gallery in Prague had at its disposal during that time. The aim of this cross-sectional exhibition entitled *Exhibition of Selected Works from the Fourteenth to the Twentieth Century* was to make accessible to the public at least a selection of the most prestigious of the gallery's collections, and the ensemble of French art concluded the entire exhibition. Reflections on the status of the French collection within the artistic fonds of the National Gallery in Prague followed on from the pre-war situation also thanks to the first director of the National Gallery, Vladimír Novotný. Before the war, he was a long-time assistant and close colleague of Vincenc Kramář, a central figure in the entire state purchase, who personally recommended Novotný for the position of director.

"The exhibition is concluded with an extensive and renowned collection of French painting from the nineteenth and twentieth centuries, the acquisition of which during the period of the First Czechoslovak Republic once met with considerable resistance and was much criticised, especially in conservative circles, and which today, as must now be clear to everyone, was the greatest accomplishment in the field of artistic culture. Today, we cannot sufficiently express our gratitude to those whose endeavours brought us this set of artworks."⁶ In the postscript to the catalogue, Vladimír Novotný mentions the huge gap this purchase filled, and finally, indisputably under the influence of the euphoria brought about by the end of the war and the liberation, he highlights the need to focus now on acquisitions of art from Slavic nations in the gallery's collections, in particular the art of Russia, which was

správy jedinečný soubor děl francouzského moderního umění. Jen konvolut děl získaných v roce 1923 čítal přes 200 artefaktů: přes 40 obrazů, okolo 25 plastik, 20 kreseb a 140 grafik. Je na místě si položit otázku, jak se s touto sbírkou rozhodla dále pracovat, vystavovat ji a prezentovat. Poválečné události spojené s Národní galerií v Praze jsou doposud zájmem spíše dílčích studií. Až do závěru padesátých let nemáme dochované žádné výroční zprávy o činnosti Národní galerie v Praze ani jiné dokumenty přibližující její organizační strukturu. Jejím hlavním úkolem těsně po válce ale nepochybně bylo soustředění sbírek rozptýlených do řady mimopražských ochranných objektů a z pohledu námi sledované francouzské sbírky její prezentace připomínající blízké frankofonní vztahy přerušené válečným konfliktem. Hloubku těchto vztahů popsal Jaromír Pečírka v katalogu poslední významné předválečné výstavy francouzského umění u nás: „*Chceme-li umění chápat, musíme je milovat. Tyto francouzské obrazy jsou našimi vzácnými hosty. Jsou výkvětem francouzského umění. Nepřicházejí do prostředí nepřipraveného. Jsou dávno naší láskou, vždy znovu obnovovanou. Chceme ji odevzdat touto výstavou dál, mladším pokolením.*“⁵

Je a zůstane chloubou naší Národní galerie

Hned po válce, na podzim roku 1945, byla část sbírky zpřístupněna veřejnosti. Stala se součástí první poválečné expozice v prostoru Městské knihovny v Praze na Mariánském náměstí, v jednom z provizorních míst, které měla tou dobou Národní galerie v Praze k dispozici. Cílem této průřezové expozice *Výstava vybraných děl 14. až 20. století* byla snaha co nejrychleji zpřístupnit alespoň výběr toho nejvýznamnějšího z galerijních sbírek a kolekce francouzského umění celou expozici uzavírala. Úvahy a postavení francouzské sbírky v rámci uměleckého fondu Národní galerie v Praze navázaly na předválečnou situaci i díky prvnímu řediteli Národní galerie v Praze Vladimíru Novotnému. Ten před válkou dlouhodobě působil jako asistent a blízký spolupracovník Vincence Kramáře, ústřední postavy celého státního nákupu, který Novotného na pozici ředitele sám doporučil.

„*Výstava je zakončena značně početným známým souborem francouzské malby 19. a 20. století, jejíž získání za dob první republiky se setkalo kdysi, zejména v konservativních kruzích, se značným odporem a bylo mnoho kritizováno, a které dnes, jak každému musí být již zřejmé, bylo největším činem na poli výtvarné kultury. Dnes nemůžeme být dosti vděční těm, kteří se o tento soubor zasloužili.*“⁶ Vladimír Novotný v dovětku katalogu výstavy zmiňuje velkou mezeru, kterou tento nákup zaplnil, a nakonec, nepochybně pod vlivem euforie z konce války a osvobození, upozorňuje na potřebu zaměřit se nyní ve sbírkách galerie na akvizice umění slovanských národů, zejména toho ruského, které není ve fondech dostatečně zastoupeno. Tento narativ přebíraly i dobové recenze, které o výstavě



4/

Director of the National Gallery in Prague Vladimír Novotný accompanies visitors through the permanent exhibition of modern art, Municipal Library in Prague, 1947, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1945–1958), box 2. Photo: Josef Ehm

Ředitel Národní galerie v Praze Vladimír Novotný provází návštěvníky stálou expozicí moderního umění, Městská knihovna v Praze, 1947, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav Národní galerie (1945–1958), kart. 2. Foto: Josef Ehm

not sufficiently represented in the fonds. This narrative was also taken up by reviews from the time, which deal with the exhibition only in general terms. For example, in the contemporary press, František Hora describes the French collection as a “corpus so important that apart from Paris and Moscow it is probably unparalleled in Europe; it is and shall remain the pride of our National Gallery,” though he adds the caveat: “It is a shame that there is no such collection of the art of Russia and other Slavic nations. Perhaps this shall soon be supplemented.”⁷ It was during this period that French art lost some of its exclusive status, which also correlates directly with the subsequent years of dwindling interest in the acquisition of French art. Between 1945 and 1959, the collection of French painting was enhanced by approximately ten paintings of varying quality. An exception to this is provided by two works, namely *Landscape with Trees* (1925) by André Derain, purchased in 1950, and Picasso’s *Woman in an Armchair* (1910), purchased from the Vincenc Kramář collection in 1957.

jinak pojednávají pouze obecně. Například František Hora popisuje v dobovém tisku francouzskou sbírku jako „soubor tak významný, že snad kromě Paříže a Moskvy nemá v Evropě obdoby, je a zůstane chloubou naší Národní galerie“, dále ovšem dodává: „žel chybí soubor ruského umění a ostatních slovanských národů. Snad bude brzy doplněn“.⁷ Francouzské umění v té době ztrácí své výhradní postavení, což přímo koreluje i s menším zájmem o akvizice francouzského umění. Sbíрка francouzské malby tak byla mezi lety 1945 a 1959 obohacena přibližně o deset obrazů kolísavé kvality. Výjimku tvoří dvě díla: *Krajina se stromy* (1925) od Andrého Deraina, koupená v roce 1950, a Picassova *Žena v le-nošce* (1910), zakoupená ze sbírky Vincence Kramáře v roce 1957.

Výstava vybraných děl 14. až 20. století byla otevřena do poloviny října 1946 a navštívilo ji více než 35 000 návštěvníků.⁸ Vystaveno bylo 307 exponátů a z toho 47 děl z naší sledované kolekce.⁹

The *Exhibition of Selected Works from the Fourteenth to the Twentieth Century* was opened in mid-October 1946, and attracted more than 35,000 visitors.⁸ A total of 307 exhibits were on display, of which 47 were from the collection that is the focus of our study.⁹ Classical-style works were included in larger numbers, whereas the work of Georges Braque, for example, was not represented whatsoever. Nevertheless, visitors during that time could view his painting *Still Life with Guitar* from the collections of the National Gallery in Prague at the exhibition hall of the Poř Gallery in Prague, which prepared an exhibition of modern Western art to which several works from the French collection were loaned by the National Gallery due to the lack of its own exhibition spaces.¹⁰

French modern art appeared once again at the Municipal Library in Prague in July 1947 as part of the first post-war permanent exhibition of modern art, numbering 614 exhibits, including 23 sculptures and 37 paintings from the French corpus.¹¹ On this occasion, cubist works were represented in large numbers. "Neither in our own collections nor in any previous modern gallery have we ever seen Czech art of the twentieth century and modern foreign art, in particular French art, in such synoptic completeness and such an ingeniously devised installation as we can see it here today."¹² We may deduce from a contemporary photograph of the exhibition taken by Josef Ehm (Fig. 4) that the collection was at least in large part installed together as an enclosed unit, notwithstanding the fact that in another photograph French sculptures are shown next to their Czechoslovak counterparts. The detachment of the French body of works from the remainder of the displayed artefacts was common also at later exhibitions. In the otherwise relatively lengthy text of the catalogue, only a brief mention is made of the French collection: "Thanks to the perspicacity and courage of the First Czechoslovak Republic, we now have in our country a substantially integrated collection of French modern art, and we have thus also been presented with an opportunity to compare."¹³ Further on in the text we also find a comparison to the key figure of the collection, Pablo Picasso, though only as a vehicle in order to present the tradition of Czechoslovak modern art: "I believe that nowhere else could give birth to such a phenomenon as Filla in our country, who intentionally and consciously limits himself in his talent and cleaves to the direction of Picasso, who for him represents the sole path out of our present chaos."¹⁴ French art at this time was losing its status as the only model worthy of following. This transformation was appositely formulated by Alžběta Birnbaumová in a contemporary review: "We love this art and we are happy that we are able to accept it in its entirety, without the need to feel too much like schoolchildren."¹⁵

I Do Not Recommend Their Loan

In 1949 an act was passed establishing the National Gallery in Prague.¹⁶ Although it had been operating in this form since the end of the war, it was only from this moment on that it began to take on its role as the sole

Zastoupena byla ve větším počtu díla klasičtější, kdežto například tvorba Georgese Braqua nebyla k vidění vůbec. Jeho obraz *Velké zátiší s kytarou* ze sbírek Národní galerie v Praze nicméně mohli návštěvníci tou dobou vidět v pražské výstavní síni Pořovy galerie, která připravila výstavu moderního západního umění a na kterou bylo Národní galerií v Praze zapůjčeno, vzhledem k nedostatku vlastních výstavních prostor, několik děl z francouzské kolekce.¹⁰

Opětovně se francouzské moderní umění objevilo v Městské knihovně v Praze už v červenci 1947, a to v rámci první poválečné stálé expozice moderního umění, která čítala na 614 exponátů a na které bylo vystaveno 23 plastik a 37 maleb z francouzského konvolutu.¹¹ Mezi nimi tentokrát četně figurovala i kubistická díla. „*Ještě nikdy jsme neviděli v našich sbírkách ani v dřívější moderní galerii české umění dvacátého století a moderní umění cizí, zvláště ovšem francouzské, v té přehledné úplnosti a promyšlené instalaci, jak ho můžeme uvidět dnes.*“¹² Z dobové fotografie expozice od Josefa Ehma (obr. 4) lze předpokládat, že sbírka byla minimálně z velké části instalovaná pospolu, jako uzavřený celek, třebaže na jiném snímku jsou zachyceny francouzské sochy vedle těch československých. Vyčleňování francouzského souboru od zbytku vystavených děl bylo v expozicích běžné i později. V jinak poměrně obšírném textu katalogu je francouzské sbírce věnována pouze drobná zmínka: „*Dík prozíravosti a odvaze v první republice máme nyní u nás značně ucelený soubor francouzského moderního umění a tak je nám poskytnuta i možnost srovnávat.*“¹³ Také dále v textu je použito přirovnání ke stěžejní postavě kolekce, Pablu Picassovi, pouze k vykreslení tradice československého moderního umění: „*Myslím, že nikde jinde by nevyrostl takový zjev, jako je u nás Filla, který při svém nadání se úmyslně a vědomě omezí a přimkne na směr Picassův, který je pro něj jedinou cestou ze soudobého chaosu.*“¹⁴ Francouzské umění ztrácí postavení jediného následovatelného vzoru. Výstižně tento přerod formulovala Alžběta Birnbaumová v dobové recenzi: „*Milujeme toto umění a jsme šťastní, že je dovedeme přijímat v celém jeho rozsahu, aniž bychom se přitom cítili příliš žákovskými.*“¹⁵

Nedoporučuji jejich zapůjčení

Roku 1949 vyšel zákon ustanovující Národní galerii v Praze.¹⁶ I když v této podobě fungovala již od války, od této chvíle se teprve začala formovat jako jediný ústav shromažďující řadu do té doby vzájemně izolovaných státních a soukromých sbírek.¹⁷ Doposud nebylo dostatečně prozkoumáno, jak byla tato významná kulturní instituce na našem území úkolována po politickém převratu v roce 1948 a jak na ni bylo nahlíženo. Navzdory únorovému puči ale došlo v roce 1949 pravděpodobně k prvnímu zapůjčení některých děl z francouzské kolekce na mezinárodní výstavu. Dvě plátna Pabla Picassa *Stojící žena* (1921) a *Sedící akt* (1906) byla zapůjčena na



5/

Paul Cézanne, *House in Aix-en-Provence (Jas de Bouffan)*, 1885-1887, oil, canvas, 60.8 × 73.8 cm, Prague, National Gallery in Prague, inv. no. O 3203

Paul Cézanne, *Dům v Aix-en-Provence (Jas de Bouffan)*, 1885-1887, olej, plátno, 60,8 × 73,8 cm, Praha, Národní galerie v Praze, inv. č. O 3203

institution amassing a series of hitherto mutually isolated state and private collections.¹⁷ The way in which this important Czechoslovak cultural institution was assigned its role after the political coup of February 1948, and how it was viewed, has not been sufficiently investigated. However, the first ever loaning of certain works from the French collection to international exhibitions probably took place in 1949 even despite the Communist putsch. Two canvases by Pablo Picasso, namely *Standing Woman* (1921) and *Seated Nude* (1906) were loaned to the *Gloires de la Peinture Moderne* exhibition, held as part of the Palais des Thermes festival in the Belgian city of Ostend, and eventually went to the municipal museum in The Hague,¹⁸ while Gauguin's

výstavu *Gloires de la Peinture Moderne*, pořádanou v rámci festivalu v Palais des Thermes v belgickém Ostende, a následně do městského muzea v Haagu.¹⁸ Gauguinovo dílo *Bonjour, Monsieur Gauguin* (1889), poslední předválečná akvizice z roku 1937, bylo zase zasláno na výstavu do Musée du Louvre v Paříži.¹⁹ (obr. 1) Následně mělo putovat ještě na výstavu do švýcarského Lausanne, k tomu však nakonec vzhledem k prodloužení pařížské výstavy nedošlo.²⁰ O rok později měl být do expozice francouzského umění při přehlídce XXV. bienále v Benátkách zapůjčen obraz *Vlastní podobizna* (1890) od Henriho Rousseaua. K zapůjčení však dle dochovaných písemností nedošlo. Na vině bylo navýšení pojistné

painting *Bonjour, Monsieur Gauguin* (1889), the last of the prewar acquisitions from 1937, was sent to an exhibition at the Musée du Louvre in Paris.¹⁹ (Fig. 1) It was planned to be sent subsequently to an exhibition in Lausanne, Switzerland, but ultimately this did not take place due to the prolonging of the Paris exhibition.²⁰ One year later Henri Rousseau's *Myself: Portrait-Landscape* (1890) was supposed to be loaned to an exhibition of French art at the 25th Biennale in Venice. However, according to the surviving documents, this loan did not take place. The fault lay in the increase of the insurance amount just before the start of the exhibition. This change is not reflected in the Biennale catalogue, in which the painting is mentioned; it can be assumed that it was already printed at this time.²¹

Preserved requests for loans from the early 1950s document a gradual worsening of the situation regarding the export of these artworks abroad. In 1951 the Artists' House in Oslo requested the loan of two of Cézanne's paintings, *House in Aix (Jas de Bouffan)* and *Portrait of Joachim Gasquet* (1896–1897), for his monographic exhibition. (Fig. 5) The exhibition was planned for November, and the official application for the loan of the paintings arrived in June. The loan was planned up to mid-September, and the insurance and mode of transit were arranged. On 18 September an affirmative statement of the National Gallery in Prague on the aforementioned loan still figured in the draft of a typescript to the Ministry of Education, Science and Art. However, this was overwritten by hand as follows: "Since this concerns highly valuable works, the potential loss or damage to which would be irreplaceable for the National Gallery, I do not recommend their loan and I request that the Ministry of Education, Science and Art provide its own statement on the matter."²² Less than a week later, a typescript with this amended communication was sent to the ministry. The same year, the cultural attaché of the French embassy requested the loan of the painting *Moulin Rouge* (1892) by Henri de Toulouse-Lautrec for a monographic exhibition of the painter in Paris. However, this request was also declined.

In the following four years, no works from the collection were loaned abroad. It was not until 1955 that the painting *Bonjour, Monsieur Gauguin* (1889) was once again released, this time to the Edinburgh International Festival, then to an exhibition in the Tate Gallery in London, and finally to Oslo.²³ The minimal quantity of loans coincides with the cooling of political relations in the first half of the 1950s, and is indisputably a consequence thereof. Similarly, in subsequent years only very few works were loaned, and exclusively only in individual pieces, until the beginning of the 1960s.

An exception to this was an international exhibition of the work of Cézanne on the occasion of the fiftieth anniversary of the artist's death, prepared by the municipal museum in the Hague and the Kunsthauß gallery in Zurich in 1956.²⁴ The works loaned were Cézanne's *House in Aix (Jas de Bouffan)* (1885–1887) and *Portrait of Joachim Gasquet* (1896–1897). There was also a request for his painting *Fruit* (1879–1882); however, its

částky těsně před začátkem výstavy. Tuto změnu ne-reflektuje katalog bienále, ve kterém je obraz zmíněn, lze předpokládat, že byl v té době již vytištěn.²¹

Z dochovaných žádostí o zápůjčky z počátku padesátých let 20. století vyplývá postupné zhoršení situace vývozu uměleckých děl této sbírky do zahraničí. V roce 1951 požádal Dům umělců v Oslu o zapůjčení dvou Cézannových obrazů *Dům v Aix* (1885–1887) a *Podobizna Joachima Gasqueta* (1896–1897) na jeho monografickou výstavu. (obr. 5) Ta se měla konat v listopadu a oficiální žádost o zapůjčení obrazů přišla v červnu. Zápůjčka byla plánovaná až do poloviny září a již se řešilo i pojištění a způsob přepravy. Osmnáctého září ještě figurovalo v konceptu strojopisu Ministerstvu školství, věd a umění kladné stanovisko Národní galerie v Praze k zmiňované zápůjčce. To je zde ale propiskou přepsáno následovně: „*Poněvadž se jedná o velmi cenná díla, jichž eventuální ztráta nebo poškození by byla pro Národní galerii nenahraditelná, nedoporučuji jejich zapůjčení a žádám, aby ministerstvo školství, věd a umění zaujalo k věci své stanovisko.*“²² O necelý týden později pak strojopis s tímto změněným přípisem signovaný ředitelem galerie odešel ministerstvu. Ve stejném roce žádal také kulturní atašé francouzského velvyslanectví o zapůjčení obrazu *Moulin Rouge* (1892) od Henriho de Toulouse-Lautreca na monografickou výstavu tohoto malíře do Paříže. Této žádosti však rovněž nebylo vyhověno.

Ani v následujících čtyřech letech nebylo do zahraničí z kolekce zapůjčeno žádné dílo. Až v roce 1955 putoval opět obraz *Bonjour, Monsieur Gauguin* (1889) na Edinburský mezinárodní festival, následně na výstavu do londýnské Tate Gallery a nakonec do Osla.²³ Minimální množství výpůjček koreluje s politickým ochlazením první poloviny padesátých let a je nepochybně jeho důsledkem. Obdobně i v následujících letech byla díla zapůjčována jen velmi málo a výhradně po jednotlivých kusech, a to až do začátku šedesátých let.

Výjimkou byla mezinárodní Cézannova výstava u příležitosti padesátého výročí umělcovy smrti připravená městským muzeem v Haagu a galerií Kunsthauß v Curychu v roce 1956.²⁴ Na tu byla zapůjčena Cézannova díla *Dům v Aix* (1885–1887) a *Podobizna Joachima Gasqueta* (1896–1897). Zadáno bylo také o jeho dílo *Ovoce* (1879–1882), které ovšem zapůjčeno nebylo. Obě zapůjčená díla putovala rovněž na výstavu *Cinquantenaire de Cézanne* do pavilonu Vendôme v Aix-en-Provence.²⁵ Zájem zahraničních institucí o zastoupení děl francouzské sbírky Národní galerie v Praze na jejich výstavách nebyl zanedbatelný, jak dokládá také korespondence s ředitelem městského muzea v Haagu Louisem Wijsenbeekem: „*S obavou, že nám tyto tři obrazy nebudete moci poskytnout pro naši výstavu, doufáme, že přesto budete souhlasit se zapůjčením „Gasquetova portrétu“. Domníváme se, že výstava by nemohla být dokončena, kdybychom nemohli vystavit toto malířovo dílo.*“²⁶ Díla putovala nakonec



6/

Exhibition poster *French Art of the Nineteenth-Twentieth Century*, May 1954(?), National Gallery in Prague, Sternberg Palace, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Collection of posters, acc. no. APL 215

Plakát k expozici *Francouzské umění 19.-20. století*, květen 1954(?), Národní galerie v Praze, Šternberský palác, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Sběrka plakátů, přír. č. APL 215

loan did not take place. Both loaned works were also sent to the *Cinquantenaire de Cézanne* exhibition held in the Vendôme pavilion in Aix-en-Provence.²⁵ The interest on the part of foreign institutions in displaying works from the French collection of the National Gallery in Prague at their exhibitions was far from negligible, as documented in correspondence with Louis Wijsenbeek, director of the municipal museum in The Hague: "Concerned that you will not be able to provide us with these three paintings for our exhibition, we hope that you will nevertheless agree to lend us the 'Portrait of Gasquet'. We believe that the exhibition could not be complete if we could not display this work by the painter."²⁶ Eventually the works were sent also to the Haus der Kunst museum in Munich,²⁷ where the exhibition commemorating the occasion of the artist's death was continuing. It was the first major exhibition of Paul Cézanne in Germany in 30 years, with loans from all over the world.²⁸ In total, the paintings spent almost five and a half months abroad.²⁹

"Hidden in Museum Vaults"

All art museums, especially the National Gallery in Prague, were forced to abide by the requirements for holding exhibitions inspired by the political calendar, including anniversaries and holidays promoting rituals of socialist society. However, the list of exhibitions of the National Gallery in Prague documents that it did not itself organise primarily propagandistic and ideological exhibitions lacking a professional dimension.³⁰ Even despite this fact, this was undoubtedly a complicated time for the French collection. "Eventually a period of iconoclasm descended, in which [French artists] were for a time consigned to depositories. When the conditions were normalised, they gained a permanent installation in the Sternberg Palace, which was adjusted with the addition of new arrivals."³¹ The period described here by Libuše Brožková lasted several years, probably from the re-installation of the exhibition of modern art in 1951 until 20 May 1954, when a separate exhibition of French modern art was opened.

The new permanent exhibition in the Sternberg Palace was accompanied by a poster with a reproduction of the painting *Myself: Portrait-Landscape* (1890) by Henri Rousseau. (Fig. 6) The installation was further enhanced with the collections of the gallery in Liberec,³² among other works by a numerous collection of oil paintings by Eugène Boudin, and from the Hellich Museum in Poděbrady.³³ "The permanent collections and exchange exhibitions of the Regional Gallery in Liberec are already well known throughout our homeland. Students at arts universities, academics, historians, and fine artists come to study and copy individual masterworks. The current exhibition of French art of the nineteenth and twentieth centuries at the National Gallery in Prague, held in the Sternberg Palace, also includes an expansive collection of the works of Boudin, masters of the Barbizon school and others, loaned from the permanent collections of the Regional Gallery in Liberec. Works previously exhibited only in Liberec can therefore now be viewed also by the citizens and

i do muzea Haus der Kunst v Mnichově,²⁷ kam výstava u příležitosti připomínky autorova úmrtí pokračovala. Šlo o první velkou výstavu Paula Cézanna v Německu po 30 letech, se zápůjčkami z celého světa.²⁸ Obrazy v zahraničí strávily dohromady bezmála pět a půl měsíce.²⁹

„Ukryto v muzejních sklepeních“

Všechna umělecká muzea, zejména Národní galerie v Praze, byla nucena plnit požadavky na pořádání výstav inspirovaných politickým kalendářem, včetně výročí a svátků posilujících rituály socialistické společnosti. Seznam výstav Národní galerie v Praze však prokazuje, že výstavy postrádající odborný rozměr, primárně propagandistické a ideologické, sama nepořádala.³⁰ I přesto byla tato doba pro francouzskou sbírku nepochybně složitá. „Posléze nastalo obrazoborecké období, kdy byli [francouzští umělci] na čas skryti do skladišť. Když se poměry normalizovaly, dostali stálou instalaci ve Šternberském paláci, která byla pozměňována, jak přicházely přírůstky.“³¹ Období, které zde popisuje Libuše Brožková, trvalo několik let. Pravděpodobně od reinstalace expozice moderního umění v roce 1951 do 20. května 1954, kdy byla otevřena samostatná expozice francouzského moderního umění.

Novou stálou expozici ve Šternberském paláci doprovodil plakát s reprodukcí obrazu *Vlastní podobizna* (1890) od Henriho Rousseaua. (obr. 6) Instalace byla navíc obohacena sbírkami galerie v Liberci,³² mimo jiné početnou kolekcí olejů Eugène Boudina, a Hellichova muzea v Poděbradech.³³ „Stálé sbírky a výměnné výstavy krajské galerie v Liberci jsou již dobře známy po celé naší vlasti. Studenti vysokých uměleckých škol, vědci, historici a výtvarní umělci přicházejí studovat i kopírovat jednotlivá mistrovská díla. Na současné výstavě francouzského umění 19. a 20. století v Národní galerii v Praze ve Šternberském paláci je také velká kolekce prací Boudinových, barbizonských mistrů a dalších, zapůjčená ze stálých sbírek krajské galerie v Liberci. Tak díla dosud vystavená jen v Liberci mohou nyní zhlédnout i pražští občané a umělci.“³⁴ Otevření první samostatné expozice francouzské sbírky se vedle zástupce ministra kultury Lumíra Čiřvého zúčastnil i francouzský velvyslanec Claude de Boisanger.

Na rozdíl od zastoupení francouzského umění v expozici před únorovým pučem zde však chyběla podstatná díla Georgese Braqua a Pabla Picassa, zcela jistě vzhledem k napjatému klimatu doby. „Pouze jedna věc by se výstavě dala vytknout. Ještě totiž mnoho děl zůstalo ukryto zrakům návštěvníka v muzejních sklepeních. Jejich obsah a forma dnes sice již nemohou dáti našemu pokrokovému umění mnoho příkladů a příjemného pohledu, leč úzce souvisí nejen s vývojem umění francouzského, ale také s uměním ve světě. Zde máme na mysli mnohá plátina Picassova a Braquea, zakladatele kubismu, která jinak visí v mnoha galeriích světových a také



7/

View of permanent exhibition of French art, Sternberg Palace, 1958, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1945-1958), box 8

Pohled do stálé expozice francouzského umění, Šternberský palác, 1958, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav Národní galerie (1945-1958), kart. 8



8/

Permanent exhibition of French art, Sternberg Palace, 1961, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1945-1958), box 8. Photo: Soňa Divišová

Stálá expozice francouzského umění, Šternberský palác, 1961, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav Národní galerie (1945-1958), kart. 8. Foto: Soňa Divišová



9/

Permanent exhibition of French art, Sternberg Palace, 1961, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1945-1958), box 8. Photo: Soňa Divišová

Stálá expozice francouzského umění, Šternberský palác, 1961, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav Národní galerie (1945-1958), kart. 8. Foto: Soňa Divišová

artists of Prague.”³⁴ The opening of the first separate exhibition of the French collection was attended by the deputy Minister of Culture Lumír Čivrný, alongside the French ambassador Claude de Boisanger.

However, by contrast with the presentation of French art at the exhibition before the Communist putsch, essential works by Georges Braque and Pablo Picasso were absent here, without doubt due to the political tensions of the time. “The exhibition can be censured on only one count. Several works remained hidden from the sight of visitors in museum vaults. Although in their content and form they cannot provide our advanced art today with many examples and a pleasant appearance, they are nonetheless closely connected not only with the development of French art, but also of art worldwide. Here we have in mind several canvases by Picasso and Braque, the founder of Cubism,

v galerii moskevské.”³⁵ Z dochovaného strojopisu seznamu děl k této výstavě z roku 1954³⁶ vyplývá, že zde bylo instalováno pouze jedno dílo Pabla Picassa *Krajina s mostem* (1909), a dokonce žádné dílo od Georgese Braqua.³⁷ Přitom dle uchovaných smluv ani jedno z jejich dalších děl nebylo tou dobou zapůjčeno na jinou výstavu. Expozici dominovala díla s motivy krajiny, nepochybně taktéž s ohledem na ideologickou situaci doby.

„Et ainsi elles seront connues“

Dle dochovaných organizačních materiálů nebyla správa francouzské sbírky v rámci Národní galerie v Praze oddělená od děl ostatních. Vědecká pracoviště galerie byla na začátku šedesátých let 20. století dělena na odbory na základě materiálu, se kterým pracovaly. Vedení jednotlivých útvarů si dlouhodo-

which are otherwise displayed in many international galleries, including the Moscow gallery.”³⁵ It is evident from the preserved typescript of the list of works for this exhibition from 1954³⁶ that only one work by Pablo Picasso was installed, namely *Landscape with Bridge* (1909), and no works whatsoever by Georges Braque.³⁷ This is despite the fact that, according to the archived contracts, none of their other works were loaned to another exhibition at the time. The exhibition was dominated by motifs of landscapes, indisputably also with reference to the ideological demands of the time.

“Et Ainsi Elles Seront Connues”

The administration of the French collection within the National Gallery in Prague was not, according to the existing organisational materials, separate from other works. At the beginning of the 1960s, the specialist workplaces of the gallery were divided into departments on the basis of the material they worked with. The management of the individual departments had long complained about the insufficient number of staff to fill specialist posts at the gallery, and we therefore cannot assume that the French collection had its own curator. Similar as with other collections of works, these artefacts also were divided among a number of gallery staff according to the type of material. The individual departments were then divided into time-limited subsections, mostly consisting of one or two employees. For example, in 1960, the department of painting headed by Ladislav Kesner employed six art historians. French art of the nineteenth and early twentieth century was the responsibility of Olga Macková. The other employees were Eduard A. Šafařík, Jiří Šetlík, Rudolf Rouček, and Jaromír Šíp, the latter of whom was also in charge of the agenda of exporting artworks overseas.³⁸

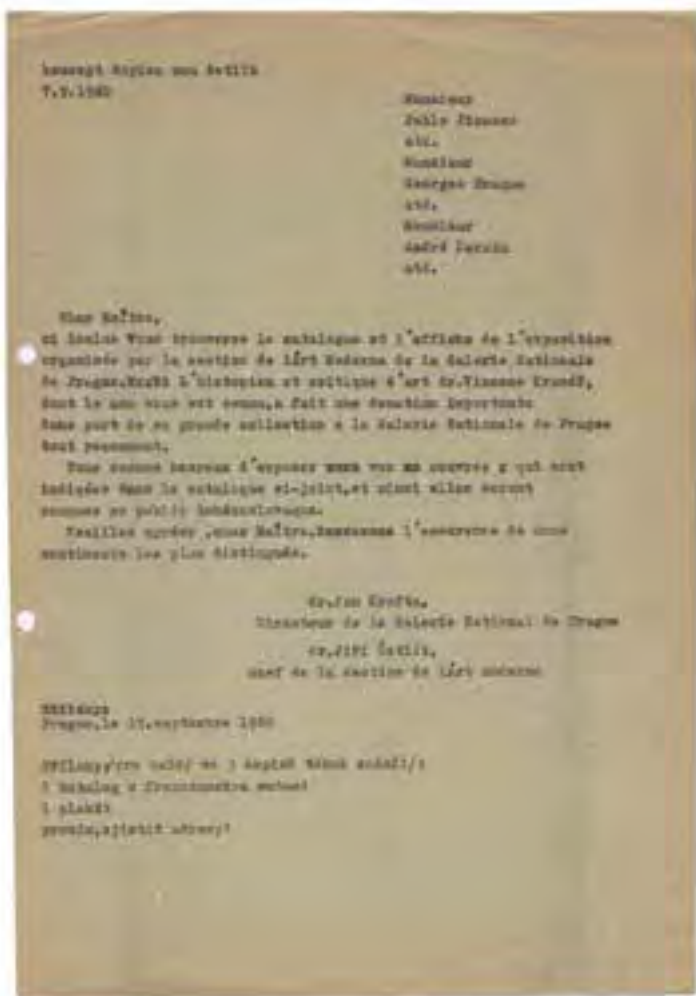
The permanent exhibition of French art was installed in the Sternberg Palace for twelve years, lasting until the mid-1960s. Loans from the Regional Gallery in Liberec³⁹ remained an integral component of the exhibition, as documented by information from the exhibition catalogue compiled by Olga Macková and published in 1962, seven years after the exhibition opening. The list of exhibits⁴⁰ is further extended in the catalogue by painting and sculptural works from the French corpus that were not on display, which are indicated with an asterisk. The catalogue also features an inserted appendix of the very latest acquisitions, which could not be included in the original text of the publication.⁴¹ Together they provide visitors with complete information about the size of the French collection of the National Gallery in Prague. Collaboration within the framework of the exhibition with the Regional Gallery in Liberec also made its mark on the Liberec exhibition programme. In 1963 the Regional Gallery hosted the exhibition *French Graphic Art from the Collections of the National Gallery in Prague*, numbering 81 exhibits.⁴²

During the course of the aforementioned twelve years, several pronounced adjustments were made within the exhibition. In a photograph from 1958, the installation is supplemented with a considerable number of cubist works. (**Fig. 7**) Four paintings by Pablo

bě stěžovalo na nedostatečné personální obsazení odborných pozic v galerii a nelze tedy předpokládat, že by měla francouzská sbírka svého vlastního kurátora. Obdobně jako jiné konvoluty byla tedy díla rozdělena dle typu materiálu mezi více pracovníků. Jednotlivé odbory se dělily na časově ohraničená oddělení čítající většinou po jednom až dvou zaměstnancích. V roce 1960 měl například odbor malby pod vedením Ladislava Kesnera šest historiků umění. Francouzskému malířství 19. a počátku 20. století se věnovala Olga Macková. Dalšími pracovníky byli Eduard A. Šafařík, Jiří Šetlík, Rudolf Rouček a Jaromír Šíp, pod kterého tehdy spadala i agenda vývozu uměleckých památek do zahraničí.³⁸

Stálá expozice francouzského umění byla umístěna ve Šternberském paláci dvanáct roků až do poloviny šedesátých let. Její nedílnou součástí zůstaly zápůjčky z Oblastní galerie v Liberci,³⁹ jak dokládají údaje z katalogu expozice sepsaném Olgou Mackovou a vydaném až sedm let po otevření expozice v roce 1962. Seznam exponátů⁴⁰ je v katalogu obohacen také o nevystavená malířská a sochařská díla francouzského souboru, která jsou v něm označena hvězdičkou. Součástí katalogu je i vloženýodatek nejnovějších získků, které již nemohly být zařazeny do textu publikace.⁴¹ Obě pro úplný obraz návštěvníků o velikosti francouzské sbírky Národní galerie v Praze. Spolupráce s Oblastní galerií v Liberci v rámci expozice se propsala i do libereckého výstavního programu. V roce 1963 se tam uskutečnila výstava *Francouzská grafika ze sbírek Národní galerie v Praze*, čítající 81 exponátů.⁴²

Během zmíněných dvanácti let došlo v expozici k několika výraznějším úpravám. Na fotografii z roku 1958 je instalace již obohacena o výrazný počet kubistických děl. (**obr. 7**) Fotografie zachycuje čtyři obrazy Pabla Picassa, mezi nimi i *Ženu v lenošce* (1910), zakoupenou teprve rok předtím,⁴³ a po jednom díle od George Braqua a Andrého Deraina. O tři roky později byla expozice již doplněna také o četný soubor děl darovaný galerií Vincencem Kramářem v roce 1960, jak dokládá fotografie Soni Divišové. (**obr. 8**) Tuto reinstalaci na začátku roku 1961 měl na starosti vedoucí odboru malby Ladislav Kesner.⁴⁴ (**obr. 9**) Sbírka byla tímto darem obohacena o stěžejní díla, mimo jiné o protokubistický Picassův *Autoportrét* (1907) a o obrazy analytického kubismu, které v ní do té doby chyběly, *Housle, pohár a nůž* (1910–1911) od George Braqua či obraz *Cadaqués* (1910) od Andrého Deraina. Na podzim stejného roku vytvořil Jiří Šetlík koncept dopisu adresovaný přímo těmto třem malířům,⁴⁵ které s radostí informoval o vystavení jejich děl v rámci sbírek Národní galerie v Praze. (**obr. 10**) Dopis je zajímavou ukázkou snahy o navázání přímého kontaktu galerie s těmito umělci a zároveň dokladem Šetlíkovy naděje o proslavení zmíněných děl u československého publika.⁴⁶



10/

Draft letter from the director of the National Gallery in Prague Jan Krofta and the director of the section of modern art Jiří Šetlík addressed to Pablo Picasso, Georges Braque and André Derain in 1960. The letter informs the painters of the inclusion of their works, acquired as a donation from Vincenc Kramář, in the permanent exhibition of the National Gallery in Prague; Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Department of Modern and Contemporary Art (painting), Correspondence, activity, box 4

Koncept dopisu ředitele Národní galerie v Praze Jana Krofta a ředitele sekce moderního umění Jiřího Šetlíka adresovaný Pablu Picassovi, Georgesu Braquovi a Andrému Derainovi v roce 1960. Dopis malíře informuje o začlenění jejich děl, získaných darem od Vincence Kramáře, do stálé expozice Národní galerie v Praze; Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Odbor moderního umění (malba), Korespondence, činnost, kart. 4

Picasso are shown in the photograph, including *Woman in an Armchair* (1910), which had been purchased only one year previously,⁴³ and one work each by Georges Braque and André Derain. Three years later the exhibition was further added to with a numerous collection donated to the gallery by Vincenc Kramář in 1960, as documented by a photograph taken by Soňa Divišová. (Fig. 8) This reinstallation at the beginning of 1961 was co-ordinated by the head of the painting department, Ladislav Kesner.⁴⁴ (Fig. 9) With this donation, the collection was enhanced with key works, among others featuring Picasso's proto-cubist *Self-Portrait* (1907) and paintings in the style of Analytical Cubism, which had hitherto been absent, such as *Violin, Glass and Knife* (1910–1911) by Georges Braque and the painting *Cadaqués* (1910) by André Derain. In the autumn of the same year, Jiří Šetlík drafted a letter addressed directly to these three painters,⁴⁵ expressing his pleasure to inform them of the exhibition of their works within the collections of the National Gallery in Prague. (Fig. 10) The letter is an interesting example of an endeavour to establish direct contact between the gallery and these artists, as well as a document of Šetlík's hopes to bring these works renown among the Czechoslovak audience.⁴⁶

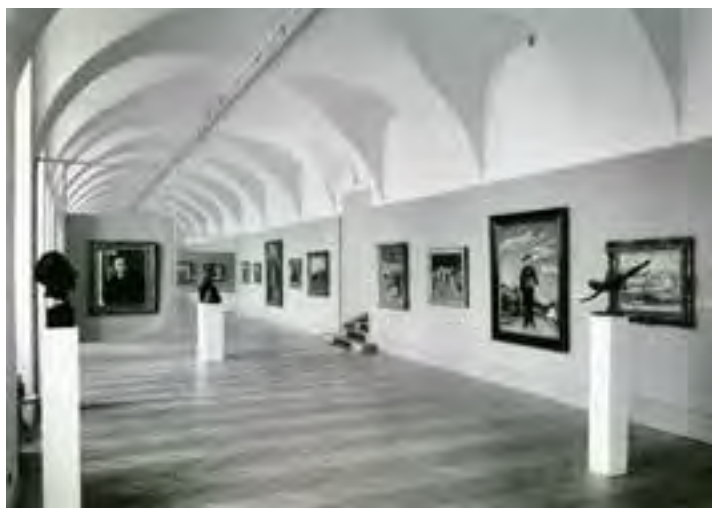
From Delacroix to Picasso

From 1960 onwards the position of director of the National Gallery in Prague was held by Jan Krofta. This was at a time when the situation within the gallery

Od Delacroixe k Picassovi

Od roku 1960 působil na pozici ředitele Národní galerie v Praze Jan Krofta. Situace v galerii byla tou dobou značně turbulentní. V roce 1959 totiž došlo ke spojení galerie s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, což nutně vedlo k výraznému nárůstu agendy i značným úpravám dosavadní organizační struktury. Krofta měl výrazné rozpory se zaměstnanci, což nakonec v roce 1967 vyústilo v jeho odvolání. Kladně byl za sedm let v pozici ředitele hodnocen za četnou zahraniční výstavní činnost,⁴⁷ dle tehdejších zaměstnanců galerie však mnohdy šlo o zapůjčování předmětů na hranici jejich přímého ohrožení.

Během Kroftova působení začala být na zahraniční přehlídky častěji zapůjčována i francouzská sbírka. V první polovině šedesátých let byla díla často půjčována jednotlivě nebo ve dvojicích. Od roku 1965 se začala ze sbírky půjčovat i ve větších celcích. První takovou výstavou byla nejvýznamnější⁴⁸ přehlídka roku 1965 připravovaná ve spolupráci s Nationalgalerie v Berlíně, Szépművészeti Múzeum v Budapešti a Staatliche Kunstsammlungen v Drážďanech. Expozice *Francouzského malířství 19. a 20. století s podtitulem Od Delacroixe k Picassovi* se konala v Praze, Berlíně a nakonec v Budapešti,⁴⁹ kde bylo vystaveno neuvěřitelné množství 46 děl ze sbírek Národní galerie v Praze. I v nadcházejícím roce proběhlo několik dalších průřezových přehlí-



11/

Permanent exhibition of French art, Sternberg Palace, 1967, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1965–1970), box 4. Photo: Vladimír Fyman

Stálá expozice francouzského umění, Šternberský palác, 1967, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav Národní galerie (1965–1970), kart. 4. Foto: Vladimír Fyman



12/

Permanent exhibition of French art, Sternberg Palace, 1969, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1965–1970), box 17. Photo: Soňa Divišová

Stálá expozice francouzského umění, Šternberský palác, 1969, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav Národní galerie (1965–1970), kart. 17. Foto: Soňa Divišová

was markedly turbulent. In 1959 the gallery had been amalgamated with the Museum of Decorative Arts in Prague, which necessarily led to a substantial extension of the agenda and to considerable adjustments to the organisational structure that had existed hitherto. Krofta was involved in fierce disputes with his employees, which ultimately culminated in his dismissal in 1967. During his seven years in the post of director he was viewed positively for his numerous overseas exhibition activities,⁴⁷ though according to gallery employees of the time his loaning of items abroad came close to exposing them to immediate danger.

It was during Krofta's tenure that the gallery also started to loan the French collection increasingly frequently to foreign exhibitions. In the first half of the 1960s works were often loaned in the form of individual pieces or in pairs. From 1965 onwards, the gallery began to loan works from the collections also in larger sets. The first such exhibition was the most prestigious⁴⁸ event of 1965, prepared in collaboration with the Nationalgalerie in Berlin, the Szépművészeti Múzeum in Budapest and the Staatliche Kunstsammlungen in Dresden. The exhibition *French Painting of the Nineteenth and Twentieth Century*, with the subheading *From Delacroix to Picasso* was held in Prague, Berlin, and finally in Budapest,⁴⁹ where an incredible number of 46 works from the collections of the National Gallery were exhibited. The following year also, several cross-sectional exhibitions of French art took place. At the very beginning of the year the exhibition *French Painting from the National Gallery in Prague* was held at the Slovak National Gallery in Bratislava. Concurrently with the preparations and general reinstallation of the permanent exhibition of the collection of French painting and sculpture in the Sternberg Palace, the exhibition *French*

dek francouzského umění. Hned na začátku roku se uskutečnila výstava *Francouzského malířství z Národní galerie v Praze* ve Slovenské národní galerii v Bratislavě. Souběžně s přípravami a celkovou reinstalací stálé expozice sbírky francouzského malířství a sochařství ve Šternberském paláci byla zahájena přehlídka *Francouzského sochařství ze sbírek Národní galerie* v Belvederu Pražského hradu. Katalog k této výstavě připravili Václav Procházka s Petrem Hartmannem, pracovníci sbírky moderního sochařství.

Nová stálá expozice byla otevřena na konci srpna 1966, a to i přes dílčí zápůjčky do zahraničí. Hned při jejím otevření zde proto chyběla dvě zásadní díla.⁵⁰ Pissarrova krajina *Pontoise* (1867), zapůjčená tou dobou na výstavu v Haagu⁵¹ a následně do Paříže,⁵² a obraz *Vlastní podobizna* (1890) od Henriho Rousseaua, který byl do října vystaven na *Prvním trienále naivního umění* ve Slovenské národní galerii v Bratislavě. Obraz *Pontoise* (1867) byl ve stálé expozici zastoupen alespoň dočasnou reprodukcí. Katalog expozice sestavila opět Olga Macková a na výstavě bylo představeno na 184 exponátů.⁵³ Dobový pohled od Vladimíra Fymana do nové expozice zachycuje jemně členěný vzdušný prostor doplněný o netradičně koncipované panely potažené látkou. (obr. 11)

Zájem o francouzskou sbírku v této době ve světě i nadále rostl. Mezi projekty, které připravovala galerie na další roky, patřila výstava *Čeští a francouzští kubisté ze sbírek Národní galerie*.⁵⁴ Ta byla v roce 1967 zahájena v londýnské Tate Gallery a pokračovala do Bruselu a Rotterdamu.⁵⁵ Na konci téhož roku se uskutečnila *Výstava F. X. Šalda a výtvarné umění* uspořádaná u příležitosti Šaldova dvojího

Sculpture from the Collections of the National Gallery was opened in the Belvedere at Prague Castle. The catalogue for this exhibition was prepared by Václav Procházka together with Petr Hartmann, who worked at the collection of modern sculpture.

The new permanent exhibition was opened at the end of August 1966, even despite partial loans overseas. As a result, two essential works were absent from the exhibition opening.⁵⁰ These were Pissarro's landscape *Pontoise* (1867), which was on loan at that time to an exhibition in the Hague⁵¹ and subsequently to Paris,⁵² and Henri Rousseau's *Myself: Portrait-Landscape* (1890), which was on loan until October to the exhibition *First Triennial of Insitic Art* at the Slovak National Gallery in Bratislava. The painting of *Pontoise* (1867) was represented in the permanent exhibition by at least a temporary reproduction. Once again, the exhibition catalogue was compiled by Olga Macková, and a total of 184 pieces were displayed at the exhibition.⁵³ A contemporary photo of the new exhibition by Vladimír Fyman captures the finely structured, airy space, supplemented with innovatively conceived panels covered in fabric. (**Fig. 11**)

During this time, interest in the French collection continued to grow internationally. The projects prepared by the gallery for future years included the exhibition *Czech and French Cubists from the Collections of the National Gallery*.⁵⁴ This was opened at the Tate Gallery in London in 1967 and continued to Brussels and Rotterdam.⁵⁵ At the end of that year, the exhibition *F. X. Šalda and Fine Art* was held on the occasion of Šalda's dual anniversary, briefly documenting his relationship to fine art. It was opened in the Regional Gallery in his native Liberec, and later at the turn of the year at the National Gallery in Prague. This was the first presentation of such a body of works from the French collection in any regional gallery in Czechoslovakia during this period. The exhibition presented the foremost works from the French collection.⁵⁶

Fragmentation of the Exhibition

In 1967, Jiří Kotalík was newly appointed to the position of director of the National Gallery. He continued to serve that function until 1990, and left a distinctive legacy within the history of the institution. Before acceding to the post of director, Kotalík had been involved in a series of smaller activities within the gallery, and so the environment was familiar to him. His arrival brought about an increase in the number of prepared exhibitions of domestic and foreign artists, and the francophone section was no exception. His first excursion in the position of director was also to France.⁵⁷ Thanks to his energetic approach, only one year after taking up his post Jiří Kotalík acquired an early work by Édouard Manet, whose work had hitherto been represented within the collection only on paper. He procured the *Portrait of Antonio Proust* (1855–1856) by means of what was later a much-discussed exchange for other important works.⁵⁸ In co-operation with Miloslava Seydlová and Petr Hartmann, he also prepared a new exhibition of French art in the Sternberg Palace, which can be seen in a photograph taken by

jubilea, která ve zkratce dokumentovala jeho vztah k výtvarnému umění. Byla pořádána v oblastní galerii v jeho rodném Liberci a posléze na přelomu roku v Národní galerii v Praze. Ve sledovaném období šlo o vůbec první představení takového konvolutu děl francouzské sbírky v oblastní galerii u nás. Výstava zahrnovala přední díla francouzské kolekce.⁵⁶

Tříštění expozice

V roce 1967 se stal novým ředitelem Národní galerie v Praze Jiří Kotalík. Ve své funkci setrval až do roku 1990 a zanechal v dějinách instituce výraznou stopu. Kotalík se již před nástupem na post ředitele podílel v galerii na řadě dílčích činností a zdejší prostředí mu bylo blízké. S jeho nástupem vzrostl počet připravovaných výstav našich i zahraničních umělců, frankofonní prostředí nevyjímaje. Do Francie směřovala také jeho první cesta ve funkci ředitele.⁵⁷ Pouhý rok po svém příchodu do funkce získal činorodý Jiří Kotalík pro galerii rané dílo Édouarda Maneta, jehož tvorba byla do té doby v kolekci zastoupena pouze prací na papíře. *Podobiznu Antonina Prousta* (1855–1856) získal prostřednictvím později hojně diskutované výměny za soubor jiných významných děl.⁵⁸ Ve spolupráci s Miloslavou Seydlovou a Petrem Hartmannem připravil i novou expozici francouzského umění ve Šternberském paláci, kterou na snímku zachytila Soňa Divišová. (**obr. 12**) Oproti předešlé expozici byl prostor zaplněn větším počtem panelů. Ty byly tvarově totožné s těmi předchozími, nebyly však již potaženy látkou. V expozici otevřené 10. září 1969 uspořádali autoři díla tak, aby reflektovala jejich logický vývoj a posloupnost. Katalog k výstavě ale chybí.⁵⁹ Francouzská sbírka byla vystavena již tradičně odděleně od ostatního evropského umění 20. století, jehož dosud největší zpřístupněný soubor byl tou dobou představen veřejnosti spolu s kolekcí českého umění v expozici Sbírký moderního umění v prostorách Městské knihovny. Soubor evropského umění měl dle zprávy o novém uspořádání expozic vytvořit protějšek k francouzské sbírce vystavené ve Šternberském paláci.⁶⁰

V nové instalaci francouzského moderního umění byly vůbec poprvé představeny dva obrazy darované francouzským sběratelem – *Milenci v krajině* (1952) od Fernanda Légera a *Únos Sabine* (1962) od Pabla Picassa.⁶¹ Díky těmto akvizicím se celá kolekce poprvé od dvacátých let minulého století rozšířila o přírůstky soudobého francouzského umění a dodnes tato díla celou sbírku časově uzavírají.

Nástup normalizace dolehl pozvolna i na Národní galerii v Praze, i přesto se zde ale podařilo, ve srovnání s jinými institucemi, udržet liberální atmosféru.⁶² Změna politického klimatu v zemi mohla mít dopad i na novou stálou expozici francouzského umění, která byla již sedm měsíců po otevření uzavřena, oficiálně v důsledku přípravy výstavy *Poklady Kypru* ve Šternberském paláci a úpravy výstavních prostor. Větší část kolekce byla dočasně přesunuta do expozice Sbírký moderního umění

Soňa Divišová. (Fig. 12) By contrast with the previous exhibition, the space is filled with a larger number of panels. In terms of their shape they are identical to their previous counterparts, but they are not covered with fabric. In the exhibition, opened on 10 September 1969, the curators arranged the works in order to reflect their logical development and sequence. However, the exhibition catalogue is missing.⁵⁹ It had now become an established tradition that the French collection was exhibited separately from the other European art of the twentieth century, the largest accessible collection of which at that time was presented to the public together with a collection of Czech art in the exhibition of the Collection of Modern and Contemporary Art within the premises of the Municipal Library. According to the report on the new arrangement of the exhibitions, the collection of European art was intended to provide a counterpart to the French collection on display in the Sternberg Palace.⁶⁰

The new installation of French modern art featured the first ever presentations of two paintings donated by a French collector – *Two Lovers in the Landscape* (1952) by Fernand Léger and *The Abduction of Sabines* (1962) by Pablo Picasso.⁶¹ Thanks to these two acquisitions, the entire collection was broadened with additions of contemporary French art for the first time since the 1920s, and to this day these works temporally conclude the whole collection.

The advent of political “normalisation” gradually exerted its oppressive influence also on the National Gallery in Prague, but despite this obstacle, in comparison with other institutions it succeeded in maintaining a relatively liberal atmosphere.⁶² The change to the political climate in the country may have also had an impact on the new permanent exhibition of French art, which was closed seven months after its opening, with the official reason given being the preparations for the exhibition *Treasures of Cyprus* in the Sternberg Palace, and the adjustments of the exhibition spaces. The majority of the collection was temporarily relocated to the exhibition of the Collection of Modern and Contemporary Art in the building of the Municipal Library, while its smaller part was loaned overseas, either in individual pieces or in smaller sets. During this interim period, part of the collection was displayed for example in Belgrade, from where a selection of French art was sent to Czechoslovakia in an exchange in 1971. These artworks were presented to viewers at the exhibition *From Corot to Bonnard*. At the same time, a selection of 45 key works from the collection was presented at the exhibition *From Delacroix to Picasso* at the National Museum in Belgrade. Visitors were able to view practically all of Pablo Picasso’s works from the collections of the National Gallery in Prague in the Municipal Library in the autumn of that year.⁶³

To the delight of audiences, the collection returned for a while to its home in the Sternberg Palace in 1972.⁶⁴ Prokop H. Toman described the situation appositely in a review of the time: “This fragmentation of the exhibition [of French art in previous years] was understandably detrimental to both the exhibition itself

v budově Městské knihovny a její menší část pak byla zapůjčena do ciziny, a to jak jednotlivě, tak v menších souborech. V tomto mezidobí hostovala část souboru například v Bělehradě, odkud k nám výměnou v létě 1971 přišel výběr francouzského malířství z tamních sbírek. Návštěvníkům se tato díla představila na výstavě *Od Corota k Bonnardovi*. Současně byl v bělehradském národním muzeu prezentován výběr 45 stěžejních děl kolekce na výstavě *Od Delacroix k Picassovi*. Takřka všechna díla Pabla Picassa ze sbírek Národní galerie v Praze pak mohli návštěvníci vidět na podzim téhož roku v Městské knihovně.⁶³

Sbírka se na své místo ve Šternberském paláci k radosti návštěvníků na chvíli vrátila v roce 1972.⁶⁴ Prokop H. Toman to trefně popsal v dobové recenzi: „*Toto tříštění expozice [francouzského umění v minulých letech] pochopitelně neprospívalo ani jí, ani zájmu zklamaných návštěvníků, kteří nenacházeli své obrazy na obvyklých místech. Nyní konečně dochází – jistě k radosti celé naší kulturní veřejnosti – k opětné instalaci Francouzů na známých místech.*“⁶⁵

V prezentaci francouzského souboru ze sbírek Národní galerie v Praze lze ve sledovaném období vypořádat souvztažnost se změnami klimatu doby. Zřejmé je to zejména ve vystavování kubistických děl či jejich absenci. Nepopíratelná hodnota souboru však znemožnila jeho celkové opomíjení i v dobách cenzury a byl tak až na několik málo roků v době největšího útlaku, na začátku padesátých let, téměř nepřetržitě k vidění. Změny byly patrné zejména v počtu vystavených exponátů a ve zdůraznění buď klasických, nebo modernistických děl. K celému konvolutu bylo v tomto období přistupováno jako k výrazně semknutému a byl tradičně vystavován odděleně od jiných souborů. Dnes jsou tato díla francouzských mistrů naopak rozseta po stálých expozicích Veletržního paláce. Tito vzácní „francouzští hosté“ zde zapředají nové „rozhovory“ s díly umělců z jiných zemí a představují se opět v trochu odlišném světle.

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

and to the interest of disappointed visitors, who were unable to find the paintings in their usual places. Now, finally – on what is undoubtedly a happy occasion for the whole of our cultural public – we are witnesses to the reinstallation of the French masters in their familiar locations.”⁶⁵

It is possible to trace a correlation with the changes in the political climate of the time in the presentation of the French corpus from the collections of the National Gallery in Prague. This is particularly evident in the displaying, or conversely the absence, of cubist works. The undeniable value of the collection made it practically impossible to neglect it entirely even in times of censorship, and as a result, with the exception of a few years during the period of the heaviest repression at the beginning of the 1950s, it was on display almost continuously. Changes were evident especially in the number of presented exhibits, and in the emphasis either on classical or modernist works. During this period the entire convolute was treated as a distinct, closed set, and it was traditionally exhibited separately from other collections. Today, by contrast, these works by French masters are scattered throughout permanent exhibitions in the Trade Fair Palace. Here these honoured “French guests” are now engaging in new “dialogues” with works by artists from other countries, and are once again presented in a somewhat different light.

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

Poznámky

- 1 Nikolaj Savický, Československý stát a francouzské umění v roce 1923, *Bulletin Národní galerie v Praze* VII–VIII, 1997–1998, s. 193–204; Nikolaj Savický, *Francouzské moderní umění a česká politika v letech 1900–1939*, Praha 2011.
- 2 Za výchozí podnět k sepsání tohoto článku vděčím spolupráci na přípravách souborných katalogů francouzské sbírky a kolegyním ze Sbírký moderního umění. Za pomoc s přípravou textu děkuji Anně Pravdové, Veronice Hulíkové, Tomáši Hylmarovi, Tomáši Loskotovi a Michaele Vávrové.
- 3 Více k tématu Savický 2011 (pozn. 1).
- 4 Více k tématu Tomáš Sekyrka, *Národní galerie v Praze 1963–1967. V sevření komunismu, či na prahu Evropy?*, in: Jiří Petráš – Libor Svoboda (eds.), *Předjaří. Československo 1963–1967*, České Budějovice 2016, s. 39–48.
- 5 Jaromír Pečírka, *Oslavy 50 let Mánesa. Výstava francouzského malířství od Maneta po dnešek*, kat. výst., Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1937, s. 19.
- 6 Vladimír Novotný, *Výstava vybraných děl 14.–20. století*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1945, nepag.
- 7 František Hora, *Národní galerie, Pravda. List Československé komunistické strany – odbočka Plzeň*, 23. 12. 1945, s. 4.
- 8 *Výstava vybraných děl 14.–20. století, Lidová demokracie. Orgán Československé strany lidové*, 27. 10. 1946, s. 7.
- 9 Obrazy: Eugène Delacroix: *Podobizna F. Villota*, *Zlomek obrazu „Krveprolití na Chiu“*, *Vyhnání Heliodora z chrámu*, *Jezdec napadený jaguárem*, *Zápas Jakuba s andělem*, *Tygr a lev*; Honoré Daumier: *Na barikádách*, *Břemeno*; Camille Corot: *Les ve Fontainebleau*, *Státek v lese*; Gustave Courbet: *Studie k obrazu „Slečny na břehu Seiny“*, *V lese*, *Jurská krajina*; Théodore Rousseau: *Kamenný most u Meudonu*, *Krajina po bouři*; Pierre Puvis de Chavannes: *Studie k obrazu „Podzim“*; Charles F. Daubigny: *Kéřty le Vareck*; Claude Monet: *Dámy v květinách*; Auguste Renoir: *Milenci*; Camille Pissarro: *Pontoise*, *Krajina v Eragny*; Alfred Sisley: *Most v Sèvres*; Henri Matisse: *Joaquina*; Paul Cézanne: *Ovoce*, *Dům v Aix*, *Podobizna Joachima Gasqueta*; Georges Seurat: *Přístav v Honfleuru*; Henri Rousseau: *Vlastní podobizna*; Vincent van Gogh: *Krajina*; Paul Gauguin: *Útěk*, *Bonjour, Monsieur Gauguin*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; André Derain: *Poprsí ženy*; Pierre Bonnard: *Rozhovor v Provinci*; Pablo Picasso: *Stojící žena*; plastiky: Jean Baptiste Carpeaux: *Ugolino*, *Matka s dítětem*; Auguste Rodin: *Muž s přeraženým nosem*, *Podobizna G. Clemenceau*, *Podobizna sochaře J. Dalou*, *Gustav Mahler*, *Podobizna J. P. Laurence*, *Obrana*; Emile Antoine Bourdelle: *Ležící žena*, *Žena s plody*; Aristide Maillol: *Pomona*; Charles Despiau: *Hlava ženy*.
- 10 František Hora, *Moderní západní umění, Pravda. List Československé komunistické strany – odbočka Plzeň*, 8. 12. 1945, s. 4.
- 11 Obrazy: Pierre Bonnard: *Rozhovor v Provinci*; Georges Braque: *Zátiší s hroznem*, *Zátiší s kytarou*,

Notes

- 1 Nikolaj Savický, "The Czechoslovak State and French Art in 1923," *Bulletin of the National Gallery in Prague* 7–8, 1997–1998, pp. 193–204; Nikolaj Savický, *French Modern Art and Czech Politics in the Years 1900–1939* (Prague 2011).
- 2 I owe my thanks for the initial impetus for the compilation of this article to co-operation on the preparations of the inventory catalogues of the French collection and to my colleagues from the Collection of Modern Art. I would like to thank Anna Pravdová, Veronika Hulíková, Tomáš Hylmar, Tomáš Loskot, and Michaela Vávrová for their help in preparing the text.
- 3 For further details on this subject see Savický 2011 (note 1).
- 4 For further details on this theme see Tomáš Sekyrka, "National Gallery in Prague 1963–1967. In the Grip of Communism, or on the Threshold of Europe?," in: Jiří Petráš and Libor Svoboda, eds., *The Early Spring. Czechoslovakia 1963–1967* (České Budějovice 2016), pp. 39–48.
- 5 Jaromír Pečírka, *Celebrations of Fifty Years of the Mánes Association. Exhibition of French Painting from Manet to the Present*, exh. cat. (Prague: Mánes Association of Fine Artists, 1937), p. 19.
- 6 Vladimír Novotný, *Exhibition of Selected Works from the Fourteenth to the Twentieth Century*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague 1945), n.p.
- 7 František Hora, "Národní galerie," *Pravda. List Československé komunistické strany – odbočka Plzeň*, 23 Dec 1945, p. 4.
- 8 "Výstava vybraných děl 14.–20. století," *Lidová demokracie. Organ Československé strany lidové*, 27 Oct 1946, p. 7.
- 9 Paintings: Eugène Delacroix: *Portrait of Frédéric Villot*, *Fragment of painting "The Massacre at Chios"*, *Heliodoros Driven from the Temple*, *Jaguar Attacking a Horseman*, *Jacob Wrestling with the Angel*, *Tiger and Lion*; Honoré Daumier: *Family on the Barricades*, *The Burden (Laundress)*; Camille Corot: *Forest of Fontainebleau*, *Farmstead in the Forest*; Gustave Courbet: *Study for the painting "Young Ladies on the Banks of the Seine"*, *In the Forest*, *Jurassic Landscape*; Théodore Rousseau: *Stone Bridge near Meudon*, *Landscape after a Storm*; Pierre Puvis de Chavannes: *Autumn Study*; Charles F. Daubigny: *Kérity le Vareck*; Claude Monet: *Two Women among the Flowers*; Auguste Renoir: *The Lovers*; Camille Pissarro: *Pontoise*, *Landscape at Eragny*; Alfred Sisley: *The Bridge of Sèvres*; Henri Matisse: *Joaquina*; Paul Cézanne: *Fruit*, *The House in Aix (Jas de Bouffan)*, *Portrait of Joachim Gasquet*; Georges Seurat: *The "Maria" at Honfleur*; Henri Rousseau: *Myself: Portrait-Landscape*; Vincent van Gogh: *Landscape*; Paul Gauguin: *Escape*, *Bonjour*, *Monsieur Gauguin*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; André Derain: *Seated Nude*; Pierre Bonnard: *Conversation in Provence*; Pablo Picasso: *Standing Woman*; sculptures: Jean Baptiste Carpeaux: *Ugolino*, *Maternity*; Auguste Rodin: *Man with the Broken Nose*, *Bust of Georges Clemenceau*, *Bust of the Sculptor Jules Dalou*, *Gustav Mahler*, *Bust of Jean-Paul Laurens*, *The Call to Arms*; Emile Antoine Bourdelle: *Lying Woman*, *Woman with Fruits*; Aristide Maillol: *Pomona*; Charles Despiau: *Head of a Woman (Jeanne Kamienska)*.
- 10 František Hora, "Moderní západní umění," *Pravda. List Československé komunistické strany – odbočka Plzeň*, 8 Dec 1945, p. 4.
- 11 Paintings: Pierre Bonnard: *Conversation in Provence*; Georges Braque: *Still Life with Guitar*, *Still Life*; Paul Cézanne: *The House in Aix (Jas de Bouffan)*, *Fruit*, *Portrait of Joachim Gasquet*; André Derain: *Still Life with a Jug*, *Still Life with a Basket*, *Seated*

- Zátiší*; Paul Cézanne: *Dům v Aix*, *Ovoce*, *Podobizna Joachima Gasqueta*; André Derain: *Zátiší se džbánem*, *Zátiší s košíkem*, *Sedící žena*, *Krajina*, *Koupání*; Raoul Dufy: *Zátiší*; Othon Friesz: *Zátoka*; Paul Gauguin: *Paridův soud*, *Útěk*, *Bonjour*, *Monsieur Gauguin*; Vincent van Gogh: *Zelené obilí*; Marc Chagall: *Cirkus*; Henri Matisse: *Joaquina*; Claude Monet: *Dámy v květinách*; Pablo Picasso: *Stůl s pohárem*, *Krajina s mostem*, *Láhev*, *sklenice a karty*, *Sedící ženský akt*, *Stojící žena*; Camille Pissarro: *V zelinářské zahradě*, *Krajina v Eragny*, *Pontoise*; Auguste Renoir: *Milenci*; Henri Rousseau: *Vlastní podobizna*; Georges Seurat: *Přístav v Honfleuru*; Alfred Sisley: *Most v Sèvres*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; Maurice Utrillo: *Ulice na předměstí*; Suzanne Valadon: *Květiny*; Maurice de Vlaminck: *Krajina*; plastiky: Alexander Archipenko: *Sedící*; Emile Antoine Bourdelle: *Hlava*, *Hlava umírajícího*, *Žena s plody*, *Ležící žena*; Edgar Degas: *Tanečnice*; Charles Despiau: *Hlava ženy*, *Hlava ženy*, *Dívčí torso*; Henri Laurens: *Hlava dívky*; Aristide Maillol: *Pomona*; Jane Poupelet: *Kráva*; Auguste Rodin: *Podobizna V. H. Rocheforta*, *Sv. Jan Křtitel*, *Muž s přeraženým nosem*, *Podobizna J. P. Laurence*, *Gustav Mahler*, *Podobizna sochaře J. Daloua*, *Georges Clemenceau*, *Studie k létající postavě*, *Mučednice*, *Obrana*, *Vnitřní hlas*.
- 12 Om, Část Národní galerie přístupna, *Svobodné noviny. List Sdružení kulturních organizací*, 14. 12. 1947, s. 3.
 - 13 Vladimír Novotný, *Sbírka moderního umění*, kat. výst., Národní galerie v Praze, Praha 1947, s. 10.
 - 14 Ibidem, s. 12.
 - 15 Alžběta Birnbaumová, Výstava francouzského malířství v Mánesu, *Lidová demokracie. Organ Československé strany lidové*, 3. 7. 1946, s. 4.
 - 16 Zákon č. 148/1949 Sb.
 - 17 Archiv Národní galerie v Praze (ANG), Zpráva o činnosti Národní galerie a opatřeních k jejímu rozvoji, rozbor činnosti Národní galerie (dlouhodobý), 1960, Zprávy o činnosti – kompletní, 1959–1964.
 - 18 *Gloires de la Peinture Moderne*, Palais des Thermes, Ostende, 23. 7. – 25. 8. 1949; *Eretentoonstelling James Ensor*, Gemeentemuseum, Haag, 10. 9. – 24. 10. 1949.
 - 19 *Gauguin, Exposition du Centenaire*, Orangerie des Tuileries, Paříž, 6. 7. – 14. 11. 1949.
 - 20 ANG, Paříž, Basilej, Laussane, Zahraniční zápůjčky 1945–1958.
 - 21 *La XXV. Biennale di Venezia*, Benátky, 3. 6. – 15. 10. 1950.
 - 22 ANG, Oslo, Zahraniční zápůjčky 1945–1958.
 - 23 *Paul Gauguin, Paintings, Sculpture and Engravings*, Royal Scottish Academy, Edinburg, 21. 8. – 18. 9. 1955; Tate Gallery, Londýn, 30. 9. – 26. 10. 1955; Kunstnerforbundet, Oslo, 11. 11. – 1. 12. 1955.
 - 24 *Paul Cézanne 1839–1906*, Gemeentemuseum, Haag, červen–červenec 1956; Kunsthau, Curych, 22. 8. – 7. 10. 1956.
 - 25 *Exposition pour commémorer le cinquantième de la mort de Cézanne*, Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence, 21. 7. – 15. 8. 1956.
 - 26 ANG, Smlouva 1155, Zürich, Haag, Aix, Mnichov, Zápůjčky 1956–1957.

Nude, Landscape, Bathing; Raoul Dufy: *Still Life*; Othon Friesz: *The Bay*; Paul Gauguin: *The Judgement of Paris, Escape, Bonjour, Monsieur Gauguin*; Vincent van Gogh: *Green Wheat Field*; Marc Chagall: *The Circus*; Henri Matisse: *Joaquina*; Claude Monet: *Two Women among the Flowers*; Pablo Picasso: *Still Life with Goblet, Landscape with Bridge, Still Life with a Glass, Bottle and Playing Card, Seated Nude, Standing Woman*; Camille Pissarro: *In the Vegetable Garden, Landscape at Eragny, Pontoise*; Auguste Renoir: *The Lovers*; Henri Rousseau: *Myself: Portrait-Landscape*; Georges Seurat: *The "Maria" at Honfleur*; Alfred Sisley: *The Bridge of Sèvres*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; Maurice Utrillo: *Suburban Street*; Suzanne Valadon: *Flowers in front of a Window*; Maurice de Vlaminck: *Landscape*; sculptures: Alexander Archipenko: *Seated Figure*; Emile Antoine Bourdelle: *Head, Head of a Dying Man, Woman with Fruits, Lying Woman*; Edgar Degas: *Dancer*; Charles Despiau: *Head of a Woman, Head of a Woman, Adolescent Girl (Torso)*; Henri Laurens: *Head of a Young Girl*; Aristide Maillol: *Pomona*; Jane Poupelet: *Cow*; Auguste Rodin: *Bust of Henri Rochefort, St John the Baptist, Man with the Broken Nose, Bust of Jean-Paul Laurens, Gustav Mahler, Bust of the Sculptor Jules Dalou, Georges Clemenceau, Study for Flying Figure, The Martyr, The Call to Arms, The Inner Voice (The Meditation)*.

12 Om, "Část Národní galerie přístupná," *Svobodné noviny. List Sdružení kulturních organizací*, 14 Dec 1947, p. 3.

13 Vladimír Novotný, *Sbírka moderního umění*, exh. cat. (Prague: National Gallery in Prague, 1947), p. 10.

14 Ibid., p. 12.

15 Alžběta Birnbaumová, "Výstava francouzského malířství v Mánesu," *Lidová demokracie. Orgán Československé strany lidové*, 3 Jul 1946, p. 4.

16 Act no. 148/1949 Coll.

17 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Report on activity of the National Gallery and measures to further its development, analysis of activity of the National Gallery (long-term), 1960, Reports on activity – complete, 1959–1964.

18 *Gloires de la Peinture Moderne*, Palais des Thermes, Ostend, 23 Jul – 25 Aug 1949; *Eretentoonstelling James Ensor*, Gemeentemuseum, The Hague, 10 Sep – 24 Oct 1949.

19 *Gauguin, Exposition du Centenaire*, Orangerie des Tuileries, Paris, 6 Jul – 14 Nov 1949.

20 ANG, Paris, Basel, Lausanne, Overseas loans 1945–1958.

21 *La XXV. Biennale di Venezia*, Venice, 3 Jun – 15 Oct 1950.

22 ANG, Oslo, Overseas loans 1945–1958.

23 *Paul Gauguin, Paintings, Sculpture and Engravings*, Royal Scottish Academy, Edinburgh, 21 Aug – 18 Sep 1955; Tate Gallery, London, 30 Sep – 26 Oct 1955; Kunstnerforbundet, Oslo, 11 Nov – 1 Dec 1955.

24 *Paul Cézanne 1839–1906*, Gemeentemuseum, the Hague, June–July 1956; Kunsthau, Zurich, 22 Aug – 7 Oct 1956.

25 *Exposition pour commémorer le cinquantième de la mort de Cézanne*, Pavillon de Vendôme, Aix-en-Provence, 21 Jul – 15 Aug 1956.

26 ANG, Contract 1155, Zürich, Haag, Aix, Munich, Loans 1956–1957.

27 *Paul Cézanne 1839–1906*, Haus der Kunst, Munich, 12 Oct – 18 Nov 1956.

28 The Haus der Kunst requested the paintings almost one month before the exhibition, in mid-September 1956.

29 A curious episode was the return of the painting *House*

27 *Paul Cézanne 1839–1906*, Haus der Kunst, Mnichov, 12. 10. – 18. 11. 1956.

28 O obrazy požádal Haus der Kunst necelý měsíc před výstavou, v polovině září 1956.

29 Kuriózní byl návrat obrazu *Dům v Aix* (1885–1887), u něhož byl během konání výstavy v Mnichově poškozen rám.

30 Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění*, Praha 2020, s. 151.

31 Libuše Brožková, Výstava francouzského malířství ve Šternberském paláci, *Výtvarná práce. Časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců*, 14. 8. 1965, s. 6.

32 Více ke konkrétním dílům viz dále v pozn. 39.

33 O obou zápůjčkách hovoří dobový tisk. Ta poděbradská se již ale neobjevuje v později vydaném katalogu.

34 Výtvarné aktuality, *Cesta míru. Týdeník Krajského výboru Komunistické strany Československa v Liberci*, 5. 6. 1954, s. 8.

35 Oldřich Holub, Francouzské umění 19. a 20. století, *Práce. Český deník v českých rukou (Praha)*, 15. 7. 1954, s. 5.

36 Obrazy: Pierre Bonnard: *Rozhovor v Provenci*; Eugène Boudin: *Le Havre, Záliv, U Toncques, Město na řece, Lodě, Camaret, Pobřeží krajina s kravami, Pobřeží u Finistère, Dortrecht, Ves s řekou a mostem, Krajina s řetězovým mostem, Honfleur, La Toncques, Etaples, Cesta ve Villers*; Paul Cézanne: *Ovoce, Dům v Aix, Podobizna Joachima Gasqueta*; Jean Baptiste Camille Corot: *Les ve Fontainebleau, Statek v lese, U řeky*; Gustave Courbet: *Studie k obrazu „Slečny na břehu Seiny“*, *V lese, Jurská krajina*; Charles François Daubigny: *Kéřty le Vareck, Mořské pobřeží*; Honoré Daumier: *Rodina na barikádách 1848, Břemeno*; Alexandre Gabriel Decamps: *Motiv z Alžíru*; Eugène Delacroix: *Studie k obrazu „Krvěprolití na Chiu“*, *Podobizna F. Villota, Jezdec napadený jaguárem, Tygr a lev*; André Derain: *Poprsí ženy, Krajina, Zátíší s mísou a ovocem*; Virgilio Narciso Diaz de la Peña: *Akt v lese, Lesnatá krajina, Bouřlivá krajina, Krajina, Les ve Fontainebleau*; Paul Gauguin: *Bonjour, Monsieur Gauguin, Útěk, Paridův soud*; Vincent van Gogh: *Zelené obilí*; Pierre Puvis de Chavannes: *Studie k obrazu „Podzim“*; Antoine Chintreuil: *Prostor*; Henri Matisse: *Joaquina*; Claude Monet: *Dámy v květinách*; Adolphe Joseph Monticelli: *Maškary*; Pablo Picasso: *Krajina s mostem*; Camille Pissarro: *Pontoise, Krajina v Eragny, V zelinářské zahradě*; Auguste Renoir: *Milenci*; Léon Richet: *Močál za měsíční noci, Krajina*; Henri Rousseau: *Vlastní podobizna*; Théodore Rousseau: *Kamenný most v Meudonu, Krajina po bouři, Rybářská vesnice, Krajina*; Georges Seurat: *Přístav v Honfleuru*; Alfred Sisley: *Most v Sèvres*; Henri de Toulouse-Lautrec: *V Moulin Rouge*; Constant Troyon: *Kráva v chlévě, Dvě krávy, Kráva a osel*; Maurice Utrillo: *Ulice na předměstí*; Suzanne Valadon: *Květiny*; Maurice Vlaminck: *Krajina*; plastiky: Antoine Louis Barye: *Jaguár požírající zajíce*; Emile Antoine Bourdelle: *Žena s plody, Ležící žena, Studie k pomníku padlých, Podobizna malíře Ingesa, Hlava umírajícího*; Jean Baptiste Carpeaux: *Mateřství, Choré dítě, Ugolino, Poprsí Gérômovo*; Jean Pierre Dantan:

in *Aix (Jas de Bouffan)* (1885–1887), the frame of which was damaged during the course of the exhibition in Munich.

30 Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění* (Prague 2020), p. 151.

31 Libuše Brožková, "Výstava francouzského malířství ve Šternberském paláci," *Výtvarná práce. Časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců*, 14 Aug 1965, p. 6.

32 For further details on the specific artworks see note 39.

33 Both loans were mentioned in the contemporary press. However, the Poděbrady loan does not appear in the subsequently published catalogue.

34 "Výtvarné aktuality," *Cesta míru. Týdeník Krajského výboru Komunistické strany Československa v Liberci*, 5 Jun 1954, p. 8.

35 Oldřich Holub, "Francouzské umění 19. a 20. století," *Práce. Český deník v českých rukou (Praha)*, 15 Jul 1954, p. 5.

36 Paintings: Pierre Bonnard: *Conversation in Provence*; Eugène Boudin: *Le Havre, The Bay, The Valley of the Touques, Town on a River, Boats, Camaret, Coastal Landscape with Cows, Coastline in Finistère, Dortrecht, Village with River and Bridge, Landscape with Chain Bridge, Honfleur, La Tonques, Etaples, La Route de Villers-sur-mer*; Paul Cézanne: *Fruit, The House in Aix (Jas de Bouffan), Portrait of Joachim Gasquet*; Jean Baptiste Camille Corot: *Forest of Fontainebleau, Farmstead in the Forest, By the River*; Gustave Courbet: *Study for the painting "Young Ladies on the Banks of the Seine", In the Forest, Jurassic Landscape*; Charles François Daubigny: *Kérity le Vareck, Coastline*; Honoré Daumier: *Family on the Barricades in 1848, The Burden (Laundress)*; Alexandre Gabriel Decamps: *The Algerian Motif*; Eugène Delacroix: *Study for the painting "The Massacre at Chios", Portrait of Frédéric Villot, Jaguar Attacking a Horseman, Tiger and Lion*; André Derain: *Seated Nude, Landscape, Still Life with Fruit*; Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Nude in Forest, Forest Landscape, Stormy Landscape, Landscape, Forest of Fontainebleau*; Paul Gauguin: *Bonjour, Monsieur Gauguin, Escape, The Judgement of Paris*; Vincent van Gogh: *Green Wheat Field*; Pierre Puvis de Chavannes: *Autumn Study*; Antoine Chintreuil: *Space*; Henri Matisse: *Joaquina*; Claude Monet: *Two Women among the Flowers*; Adolphe Joseph Monticelli: *Masquerade*; Pablo Picasso: *Landscape with Bridge*; Camille Pissarro: *Pontoise, Landscape at Eragny, In the Vegetable Garden*; Auguste Renoir: *The Lovers*; Léon Richet: *Swampland on a Moonlit Night, Landscape*; Henri Rousseau: *Myself: Portrait-Landscape*; Théodore Rousseau: *Stone Bridge near Meudon, Landscape after a Storm, Fishing Village, Landscape*; Georges Seurat: *The "Maria" at Honfleur*; Alfred Sisley: *The Bridge of Sèvres*; Henri de Toulouse-Lautrec: *At the Moulin Rouge*; Constant Troyon: *Cow in a Stable, Two Cows in a Landscape, Cow with Donkey*; Maurice Utrillo: *Suburban Street*; Suzanne Valadon: *Flowers in front of a Window*; Maurice Vlaminck: *Landscape*; sculptures: Antoine Louis Barye: *Jaguar Devouring a Hare*; Emile Antoine Bourdelle: *Woman with Fruits, Lying Woman, Study of Monument to the Fallen, Bust of the Painter Ingres, Head of a Dying Man*; Jean Baptiste Carpeaux: *Maternity, The Sick Child, Ugolino, Bust of Gérôme*; Jean Pierre Dantan: *Nicolo Paganini, Alexandre Dumas, Widgenstein, Henry Grey, Balzac, Actor in a Red Cloak, The Organist, Liszt, Severio Mercadante*; Honoré Daumier: *Bust*; Edgar Degas: *Dancer*; Charles Despiau: *Adolescent Girl (Torso), Head of a Woman, Portrait of Mme Leopold Levy*; Jean Antoine Houdon: *Bust of Voltaire*; Aristide Maillol: *Pomona*; Auguste Rodin: *Man with the Broken Nose, The Age of Bronze, The Call to Arms, Bust of Jean-Paul Laurens, Bust of the Sculptor Jules Dalou, Bust of Henri Rochefort, The Inner Voice (The Meditation), The Martyr, Gustav Mahler*; François Rude: *Martine Cabet*; works on paper: Pierre

Nicolo Paganini, Alexandre Dumas, Widgenstein, Henry Grey, Balzac, Herec v červeném plášti, Varhaník, Liszt, Severio Mercadante; Honoré Daumier: *Podobizna*; Edgar Degas: *Tanečnice*; Charles Despiau: *Dívčí torso, Hlava ženy, Paní Leopolda Lévyová*; Jean Antoine Houdon: *Poprsí podobizny Voltairovy*; Aristide Maillol: *Pomona*; Auguste Rodin: *Muž s přeraženým nosem, Kovový věk, Obrana, Podobizna J. P. Laurence, Podobizna J. Daloua, Podobizna V. H. Rocheforta, Vnitřní hlas, Mučednice, Podobizna Gustava Mahlera*; François Rude: *Podobizna paní Martine Cabetové*; práce na papíře: Pierre Bonnard: *V lázni, Myjící se žena*; Paul Cézanne: *Koupání, Náčrt krajiny, Náčrt stromu*; Jean Baptiste Camille Corot: *Civita Castellano, Vzpomínka na hradby v Douai, Vzpomínka na Toskánu, Osamělá cesta, Venuše přistihující Amorovi křídla, Sapho, Krajina u Neapole*; Charles François Daubigny: *Východ slunce, Jaro, Vinobraní, Pastýř a pastýřka v lese, Keře, V lese ve Fontainebleau, Povozy*; Honoré Daumier: *Rue Transnonain, Studie k obrazu Břemeno, Obrana svobody tisku, Invalida u děla, V pavučině, Laureátka r. 1868, Obnova Turenne, Historie vlády, Krajina z roku 1870, Zděšená dědictvím, List z cyklu „Croquis dramatiques“, List z cyklu „Croquis dramatiques“*; Edgar Degas: *Klečící ženský akt*; Eugène Delacroix: *Zápas Jakuba s andělem, Vyhnutí Heliodora z chrámu, Macbeth se radí s čarodějnicemi, List se čtyřmi řeckými kamejemi, Tygr požírající koně, Hamletova smrt, Lev požírající koně*; Charles Despiau: *Studie aktu*; Paul Gauguin: *Bretonské selky, Cikády a mravenci, Hoch s dívkou*; Paul Gavarni: *Dva pocestní, Sedící maskovaná žena, Spící rodina na nedělním výletě, Cikán u stolu*; Pierre Puvis de Chavannes: *Inter artes et naturam, Studie k aktu Arteom, Náčrt k létu, Náčrt ke kompozici*; Jean Auguste Dominique Ingres: *Venuše raněná Diomedem*; Aristide Maillol: *Juno, Ženský akt*; Edouard Manet: *Cikáni, Mrtvý torero, Kristus s anděly, Rouvière v roli Hamleta*; Jean François Millet: *Sedlák s trakařem, Sbírání klasů, Kašička, Dělníci na poli, Krumplíčka, Rozséváč, Auvergneská přadlena*; Auguste Renoir: *Koupání, Studie dívčích postav*; Auguste Rodin: *Koupající se žena, Klečící ženský akt*; Théodore Rousseau: *U Bellevoix*; Paul Signac: *Croix-de-Vie, Lomalo, Petit Audely, Rouen*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Marcelle Lender, List z cyklu „Elles“, Mme Polaire, Americký zpěvák, Aristide Bruand, Yvette Guilbert, Edmie Lescot, Obálka z cyklu „Elles“*.

37 ANG, Seznam děl, Sbírka francouzského umění 19. a 20. století (stálá expozice), 1954–1966, kart. 8.

38 ANG, Plán vědecké činnosti v roce 1960, Odbor moderního umění (malba), korespondence, činnost. Místo historika staré české malby nebylo obsazeno vůbec. ANG, Specifikace odborných funkcí v oboru historie umění v Národní galerii, Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze a Uměleckoprůmyslovém muzeu Brno, Rozbor činnosti Národní galerie (dlouhodobý), 1960, Zprávy o činnosti – kompletní, 1959–1964.

39 Eugène Boudin: *Le Havre* (DO 6831), *La Touques** (DO 6832), *Záliv* (DO 6833), *Město na řece** (DO 6834), *Lodě** (DO 6835), *Camaret** (DO 6836), *Pobřeží krajina s kravami* (DO 6837), *Pobřeží u Finistère* (DO 2714), *Dortrecht* (DO 6838), *Ves s řekou a mostem* (DO 6839), *Krajina s řetězovým mostem* (DO 6840),

Bonnard: *The Bath, Woman Washing*; Paul Cézanne: *The Bathers, Sketch of a landscape, Sketch of a tree*; Jean Baptiste Camille Corot: *Civita Castellana, A Memory of the Fortifications at Douai, A Memory of Tuscany, Lonesome Road, Venus Coupant les Aisles de L'Amour, Sapho, View Near Naples*; Charles François Daubigny: *Sunrise, Spring, Wine Harvest in Burgundy, Shepherd and Shepherdess, Bushes, Forest of Fontainebleau, The Wagons*; Honoré Daumier: *Rue Transnonain, Study for the painting The Burden (Laundress), Don't Meddle with the Press!, The Invalid by the Cannon, In a Spider's Web, An Award Winner in 1868, Renewal of Turenne, History of Government, An 1870 Landscape, Appalled by Her Legacy, Sheet from the cycle "Croquis Dramatiques", Sheet from the cycle "Croquis dramatiques"*; Edgar Degas: *Kneeling Nude*; Eugène Delacroix: *Jacob Wrestling with the Angel, Heliodoros Driven from the Temple, Macbeth Consulting the Witches, Study of Four Greek Coins, Wild Horse Felled by a Tiger, The Death of Hamlet, Lion Devouring a Horse*; Charles Despiau: *Study of a Nude*; Paul Gauguin: *Four Breton Women, A Memory of Martinique (Les cigales et les fourmis), Boy and Girl*; Paul Gavarni: *Two Wayfarers, Seated Masked Woman, Sleeping Family on a Sunday Outing, Gypsy at a Table*; Pierre Puvis de Chavannes: *Inter artes et naturam, Study of Nude Artemis, Sketch for Summer, Sketch for Composition*; Jean Auguste Dominique Ingres: *Venus Wounded by Diomedes*; Aristide Maillol: *Juno, Female Nude*; Edouard Manet: *The Gypsies, The Dead Toreador, The Dead Christ with Angels, The Tragic Actor (Rouvière as Hamlet)*; Jean François Millet: *Peasant with a Wheelbarrow, Ears Pickers, Pulp, Potato Planters, The Embroider, The Sower, The Spinner, Goatherd of the Auvergne*; Auguste Renoir: *The Bathers, Study of Nude Female Figures*; Auguste Rodin: *Bathing Woman, Kneeling Nude*; Théodore Rousseau: *Plateau de Bellevoix*; Paul Signac: *Croix-de-Vie, Lomalo, Petit Audely, Rouen*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Marcelle Lender, Sheet from the cycle "Elles", Mme Polaire, American Singer, Aristide Bruand, Yvette Guilbert, Edmie Lescot, Cover from the cycle "Elles"*.

37 ANG, List of works, Collection of French Art of the Nineteenth and Twentieth Century (permanent exhibition), 1954–1966, box 8.

38 ANG, Plan of specialist activity in 1960, Department of Modern Art (painting), correspondence, activity. The position of a historian of old Czech painting was not filled at all. ANG, Specification of specialist functions within the field of history of art at the National Gallery, the Museum of Decorative Arts in Prague and the Museum of Applied Arts in Brno, Itemisation of activity of the National Gallery (long-term), 1960, Reports on activity – complete, 1959–1964.

39 Eugène Boudin: *Le Havre* (DO 6831), *La Touques** (DO 6832), *The Bay* (DO 6833), *Town on a River** (DO 6834), *Boats** (DO 6835), *Camaret** (DO 6836), *Coastal Landscape with Cows* (DO 6837), *Coastline at Finistère* (DO 2714), *Dortrecht* (DO 6838), *Village with River and Bridge* (DO 6839), *Landscape with Chain Bridge* (DO 6840), *Honfleur** (DO 2715), *La Touques* (DO 6841), *Etaples* (DO 6842), *La Route de Villers-sur-mer* (DO 6843); Charles François Daubigny: *The Bay* (DO 6844); Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Evening Landscape* (DO 6849), *Forest of Fontainebleau** (DO 6850), *Stormy Landscape** (DO 6851); Léon Richet: *Landscape** (DO 6845); Théodore Rousseau: *Landscape with Pond** (DO 6846); Constant Troyon: *Two Cows in a Landscape** (DO 6848), *Cow with Donkey* (DO 6847).

40 Paintings: Jean Baptiste Camille Corot: *Forest of Fontainebleau, Farmstead in the Forest*; Gustave Courbet: *Jurassic Landscape, In the Forest, Study for the painting "Young Ladies on the*

*Honfleur** (DO 2715), *La Touques* (DO 6841), *Etaples* (DO 6842), *Cesta ve Villers* (DO 6843); Charles François Daubigny: *Zátoka* (DO 6844); Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Večerní krajina* (DO 6849), *Les ve Fontainebleau** (DO 6850), *Bouřlivá krajina** (DO 6851); Léon Richet: *Krajina** (DO 6845); Théodore Rousseau: *Krajina s rybníkem** (DO 6846); Constant Troyon: *Dvě krávy** (DO 6848), *Kráva a osel* (DO 6847).

40 Obrazy: Jean Baptiste Camille Corot: *Les ve Fontainebleau, Statek v lese*; Gustave Courbet: *Jurská krajina, V lese, Studie k obrazu „Slečny na břehu Seiny“*; Charles François Daubigny: *Kéřty le Vareck*; Honoré Daumier: *Rodina na barikádě roku 1848, Břemeno*; Alexandre Gabriel Decamps: *Motiv v Alžíru, Umělcův ateliér**; Eugène Delacroix: *Krveprolití na Chiu, studie pravé spodní části obrazu, Muž v orientálním kroji, Podobizna Frédérica Villota, Tygr a lev, Jezdec napadený jaguárem, Vyhánění Heliadora z chrámu, Zápas Jakuba s andělem*; Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Lesnatá krajina**, *Lesní zátiší, Cesta v lese*; Eugène Fromentin: *Studie dvou koní**; Antoine Chintreuil: *Prostor*; Léon Richet: *Močál za měsíční noci, Vesnice s kostelem**; Théodore Rousseau: *Most u Meudonu, Rybářská vesnice, Krajina s duhou*; Constant Troyon: *Kráva v chlévě*; Paul Cézanne: *Ovoce, Dům v Aix, Podobizna Joachima Gasqueta*; Paul Gauguin: *Bonjour, Monsieur Gauguin, Útek, Paridův soud*; Vincent van Gogh: *Zelené žito*; Pierre Puvis de Chavannes: *Studie k obrazu „Podzim“*; Claude Monet: *Dámy v květinách*; Adolphe Joseph Thomas Monticelli: *Faust a Markétka, Maškary, Dostaveníčko v parku*; Camille Pissarro: *Pontoise, Zahrada ve Val Hermé, V zelinářské zahradě*; Auguste Renoir: *Milenci*; Henri Rousseau: *Vlastní podobizna*; Georges Seurat: *Přístav v Honfleuru*; Paul Signac: *Seina u Samojs*; Alfred Sisley: *Most v Sèvres*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; Pierre Bonnard: *Rozhovor v Provenči*; Georges Braque: *Zátiší s houslemi a sklenicí, Zátiší s klarinetem a houslemi, Zátiší s hroznem, Zátiší s kytarou I, Zátiší s kytarou II*; André Derain: *Koupání, Cadaqués, Montreuil sur-Mer**, *Zátiší se džbánkem, Zátiší se sklenicemi a ovocem**, *Zátiší s košíčkem**, *Zátiší s mísou a ovocem**, *Poprsí ženy, Krajina s můstkem*; Raoul Dufy: *Zátiší*; Othon Friesz: *Zátoka, Krajina s pohořím**; Marc Chagall: *Cirkus, Utonulá (kresba), Žnečka (kresba)*; Henri Matisse: *Joaquina*; Pablo Picasso: *Sedící ženský akt, Autoportrét, Žena, Žena, Krajina s mostem, Žena v lenošce, Žena s kytarou u piana**, *Toreador hrající na kytaru, Klarinet (Španělské zátiší), Housle, sklenice, dýmka a kotva (Vzpomínka na Le Havre), Boxer, Stojící ženský akt, Zátiší se sklenicí*; Maurice Utrillo: *Ulice na předměstí, Před zámkem Chastelloux, Zámek Séglère**; Suzanne Valadon: *Květiny před oknem*; Maurice Vlaminck: *Krajina, Ulička v malém městě, Ulice, Ulice na předměstí**; plastiky: Honoré Daumier: *Jean-Pons-Guillaume Viennet*; Paul Gauguin: *Žena s pávem*; Pablo Picasso: *Hlava*; Alexandr Archipenko: *Sedící*; Antoine Louis Barye: *Lev zápasící s hadem, Jaguár požírající zajíce, Lvice*; Joseph Bernard: *Děvče se džbánem*; Emile Antoine Bourdelle: *Studie k pomníku padlých z let 1870–1871 pro Montauban, Hlava umírajícího z pomníku padlých z let 1870–1871 pro Montauban, Žena s plody,*

Banks of the Seine"; Charles François Daubigny: *Kérity le Vareck*; Honoré Daumier: *Family on the Barricades in 1848*, *The Burden (Laundress)*; Alexandre Gabriel Decamps: *The Algerian Motif*, *The Artist in His Studio**; Eugène Delacroix: *The Massacre at Chios*, *study of lower right-hand part of painting*, *A Man in Oriental Costume Smoking on a Sofa*, *Portrait of Frédéric Villot*, *Tiger and Lion*, *Jaguar Attacking a Horseman*, *Heliodoros Driven from the Temple*, *Jacob Wrestling with the Angel*; Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Forest Landscape**, *Forest Still Life*, *A Path in the Forest*; Eugène Fromentin: *Two Horses (Study)**; Antoine Chintreuil: *Space*; Léon Richet: *Swampland on a Moonlit Night*, *Village with Church**; Théodore Rousseau: *Stone Bridge near Meudon*, *Fishing Village*, *Landscape with a Rainbow*; Constant Troyon: *Cow in a Stable*; Paul Cézanne: *Fruit*, *The House in Aix (Jas de Bouffan)*, *Portrait of Joachim Gasquet*; Paul Gauguin: *Bonjour, Monsieur Gauguin*, *Escape*, *The Judgement of Paris*; Vincent van Gogh: *Green Wheat Field*; Pierre Puvis de Chavannes: *Autumn Study*; Claude Monet: *Two Women among the Flowers*; Adolphe Joseph Thomas Monticelli: *Marguerite*, *Faust and Mephisto*, *Masquerade*, *Gallant Meeting in the Park*; Camille Pissarro: *Pontoise*, *Garden at Val Hermé*, *In the Vegetable Garden*; Auguste Renoir: *The Lovers*; Henri Rousseau: *Myself: Portrait-Landscape*; Georges Seurat: *The "Maria" at Honfleur*; Paul Signac: *The Seine near Samois*; Alfred Sisley: *The Bridge of Sèvres*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; Pierre Bonnard: *Conversation in Provence*; Georges Braque: *Still Life with Violin and Pitcher*, *Violin and Clarinet*, *Still Life with a Grape*, *Still Life with a Guitar I*, *Still Life with a Guitar II*; André Derain: *The Bathers*, *Cadaqués*, *Montreuil sur-Mer**, *Still Life with a Jug*, *Still Life with Glasses and Fruit**, *Still Life with a Basket**, *Still Life with Fruit**, *Seated Nude*, *Landscape with a Bridge*; Raoul Dufy: *Still Life*; Othon Friesz: *The Bay*, *Mountain Landscape**; Marc Chagall: *The Circus*, *The Drowned Woman (study)*, *The Reaper (study)*; Henri Matisse: *Joaquina*; Pablo Picasso: *Seated Nude*, *Self-Portrait*, *Woman*, *Woman*, *Landscape with Bridge*, *Woman in an Armchair*, *Woman with a Guitar by the Piano**, *Toreador Playing the Guitar*, *Still Life with Clarinet*, *Violin*, *Glass*, *Pipe and Inkwell (Souvenir of Le Havre)*, *Boxer*, *Standing Woman*, *Still Life with a Glass*; Maurice Utrillo: *Suburban Street*, *Chateau de Chastelloux*, *Chateau de Séglière**; Suzanne Valadon: *Flowers in front of a Window*; Maurice Vlaminck: *Landscape*, *Street in a Small Town*, *Street Scene*, *Suburban Street**; sculptures: Honoré Daumier: *Jean-Pons-Guillaume Viennet*; Paul Gauguin: *Women with a Peacock*; Pablo Picasso: *Head of a Woman*; Alexandr Archipenko: *Seated Figure*; Antoine Louis Barye: *Lion and Serpent*, *Jaguar Devouring a Hare*, *Lioness*; Joseph Bernard: *Young Girl with a Pitcher*; Emile Antoine Bourdelle: *Study of Monument to the Fallen from 1870-1871 for Montauban*, *Head of a Dying Man from the Monument to the Fallen from 1870-1871 for Montauban*, *Woman with Fruits*, *Morning Star*, *Bust of the Painter Ingres*, *Heracles the Archer*; Jean Baptiste Carpeaux: *Ugolino and His Sons*, *Flora*, *Maternity*, *The Sick Child*, *Bust of Gérôme**; Edgar Degas: *Dancer ("Grande Arabesque", third phase)*; Charles Despiau: *Jeanne*, *Head of a Woman*, *Seated Nude*, *Large Torso*; Jean Antoine Houdon: *Diana**, *Bust of Voltaire**; Henri Laurens: *Head of a Young Girl*; Aristide Maillol: *Pomona*; Jane Poupelet: *Cow**, Auguste Rodin: *Man with the Broken Nose*, *The Age of Bronze*, *St John the Baptist*, *The Call to Arms*, *Man with the Broken Nose*, *sketch*, *Bust of Jean-Paul Laurens*, *Bust of the Sculptor Jules Dalou*, *Bust of Henri Rochefort*, *The Martyr*, *The Inner Voice (The Meditation)*, *Iris*, *Balzac*, *Gustav Mahler*; François Rude: *Head of Gaspard Monge**, *Martine Cabet**.

41 Paintings: Georges Braque: *Still Life with Pipe*; Raoul Dufy: *Aphrodite*; Amadeo Modigliani: *Portrait of a Young Girl*;

Jitřenka, *Podobizna malíře Ingres*, *Herakles lučištník*; Jean Baptiste Carpeaux: *Ugolino*, *Flora*, *Mateřství*, *Choré dítě*, *Poprsí Gérôme*vo*; Edgar Degas: *Tanečnice („Velká arabeska“*, *třetí fáze)*; Charles Despiau: *Jeanne*, *Hlava ženy*, *Sedící akt*, *Velké torso*; Jean Antoine Houdon: *Diana**, *Podobizna Voltairova**; Henri Laurens: *Hlava dívky*; Aristide Maillol: *Pomona*; Jane Poupelet: *Kráva**, Auguste Rodin: *Muž s přeraženým nosem*, *Kovový věk*, *Jan Křtitel*, *Obrana (Volání do zbraně)*, *Muž s přeraženým nosem*, *náčrt*, *Podobizna J. P. Laurence*, *Podobizna J. Daloua*, *Podobizna V. H. Rocheforta*, *Mučednice*, *Vnitřní hlas (Meditace)*, *Iris*, *Balzac*, *Podobizna Gustava Mahlera*; François Rude: *Hlava Gasparda Monge**, *Podobizna paní Cabetové**.

41 Obrazy: Georges Braque: *Zátiší s lulkou*; Raoul Dufy: *Aphrodite*; Amadeo Modigliani: *Portrét dívky*; Pablo Picasso: *Harlekýn*, *Přístav v Cadaqués*, *Skřínka*, *šálek*, *jablko a sklenice*, *Zátiší s dýmkou*, Alfred Sisley: *Motiv z Moret*; Maurice Vlaminck: *Šedý dům*, *Rybářská vesnice*, *Cesta do vsi*; plastiky: Louis Antoine Barye: *Lev požírající kozu*, *Lvice*; Jean Antoine Houdon: *Portrét Louisy Brougniardové*; Pablo Picasso: *Hlava dívky*; ANG, Dokumentace výstav Národní galerie (1945–1958), Sbírka francouzského umění 19. a 20. století (stálá expozice), 1954–1966, Dodatky, kart. 8, přír. č. AK 213.

42 ANG, Smlouva 3256, Oblastní galerie v Liberci, Zápůjčky 1962–1964.

43 Zakoupeno v roce 1957 ze sbírky Vincence Kramáře.

44 ANG, Odbor moderního umění (malba), korespondence, činnost, Plnění plánu odboru malby za 1. pololetí r. 1961.

45 André Derain byl v té době již po smrti. Je možné, že byl tedy dopis nakonec adresován jeho příbuzným.

46 *Et ainsi elles seront connues – A tím se stanou známými*, citace z přiloženého dopisu (viz obr. 10).

47 ANG, Manipulace 1965–1970, Rozbor činnosti, statistiky, plány činnosti, směrnice MŠK – Rozbor činnosti 1967.

48 ANG, Manipulace 1965–1970, Rozbor činnosti, statistiky, plány činnosti, směrnice MŠK – Rozbor činnosti 1965.

49 ANG, Manipulace 1965–1970, Rozbor činnosti, statistiky, plány činnosti, směrnice MŠK – Rozbor činnosti 1966.

50 Jana Hofmeisterová, Francouzi opět v Národní galerii, *Večerní Praha*, 3. 9. 1966, s. 5.

51 *Dans la lumière de Vermeer, cinq siècles de peinture*, Mauritshuis, Haag, 25. 6. – 5. 9. 1966.

52 *Dans la lumière de Vermeer, cinq siècles de peinture*, Orangerie des Tuileries, Paříž, 24. 9. – 28. 11. 1966.

53 Malby: Pierre Bonnard: *Rozhovor v Provinci*; Eugène Boudin: *Le Havre*, *La Tocques*, *Záliv*, *Město na řece*, *Lodě*, *Camaret*, *Pobřeží krajina s kravami*, *Pobřeží u Finistère*, *Dortrecht*, *Ves s řekou a mostem*, *Krajina s řetězovým mostem*, *Honfleur*, *La Tocques*, *Etaples*, *Cesta ve Villers*; Georges Braque: *Zátiší s houslemi a sklenicí*, *Zátiší s klarinetem a houslemi*, *Zátiší s hroznem*, *Zátiší s kytarou I*, *Zátiší s kytarou II*, *Zátiší s lulkou*; Paul Cézanne: *Ovoce*, *Dům v Aix*, *Podobizna Joachima Gasqueta*; Jean Baptiste Camille Corot: *Les ve Fontainebleau*, *Statek v lese*; Gustave Courbet: *Jurská*

Pablo Picasso: *Harlequin, The Port of Cadaqués, Cascet, Cup, Apple and Glass, Still Life with Pipe*, Alfred Sisley: *Motif from Moret*; Maurice Vlaminck: *The Grey House, Fishing Village, Village Road (French Village)*; sculptures: Louis Antoine Barye: *Lion Devouring a Goat, Lioness*; Jean Antoine Houdon: *Louise Brongniart*; Pablo Picasso: *Head of a Young Girl*; ANG, Documentation of exhibitions of the National Gallery (1945–1958), Collection of French Art of the Nineteenth and Twentieth Century (permanent exhibition), 1954–1966, Appendices, box 8, acc. no. AK 213.

42 ANG, Contract 3256, Regional Gallery in Liberec, Loans 1962–1964.

43 Purchased in the year 1957 from the Vincenc Kramář collection.

44 ANG, Department of Modern Art (painting), correspondence, activities, Fulfilment of the plan of the painting department for the first half of 1961.

45 This was after the death of André Derain. It is possible that the letter was addressed to his relatives.

46 *Et ainsi elles seront connues – And thus they shall be known*, quotation from attached letter (see fig. 10).

47 ANG, Operation 1965–1970, Itemisation of activity, statistics, activity plans, directives of Ministry of Education and Culture – Itemisation of activity 1967.

48 ANG, Operation 1965–1970, Itemisation of activity, statistics, activity plans, directives of Ministry of Education and Culture – Itemisation of activity 1965.

49 ANG, Operation 1965–1970, Itemisation of activity, statistics, activity plans, directives of Ministry of Education and Culture – Itemisation of activity 1966.

50 Jana Hofmeisterová, “Francouzi opět v Národní galerii,” *Večerní Praha*, 3 Sep 1966, p. 5.

51 *Dans la lumière de Vermeer, cinq siècles de peinture*, Mauritshuis, the Hague, 25 Jun – 5 Sep 1966.

52 *Dans la lumière de Vermeer, cinq siècles de peinture*, Orangerie des Tuileries, Paris, 24 Sep – 28 Nov 1966.

53 Paintings: Pierre Bonnard: *Conversation in Provence*; Eugène Boudin: *Le Havre, La Tôques, The Bay, Town on a River, Boats, Camaret, Coastal Landscape with Cows, Coastline in Finistère, Dortrecht, Village with River and Bridge, Landscape with Chain Bridge, Honfleur, La Tôques, Etaples, La Route de Villers-sur-mer*; Georges Braque: *Still Life with Violin and Pitcher, Violin and Clarinet, Still Life with a Grape, Still Life with a Guitar I, Still Life with a Guitar II, Still Life with Pipe*; Paul Cézanne: *Fruit, The House in Aix (Jas de Bouffan), Portrait of Joachim Gasquet*; Jean Baptiste Camille Corot: *Forest of Fontainebleau, Farmstead in the Forest*; Gustave Courbet: *Jurassic Landscape, In the Forest, Study for the painting “Young Ladies on the Banks of the Seine”*; Charles François Daubigny: *The Bay, Kéryty le Vareck*; Honoré Daumier: *Family on the Barricades in 1848, The Burden (Laundress)*; Alexandre Gabriel Decamps: *The Algerian Motif, The Artist in His Studio*; Eugène Delacroix: *The Massacre at Chios, study of lower right-hand part of painting, A Man in Oriental Costume Smoking on a Sofa, Portrait of Frédéric Villot, Tiger and Lion, Jaguar Attacking a Horseman, Heliodoros Driven from the Temple, Jacob Wrestling with the Angel*; André Derain: *The Bathers, Cadaqués, Montreuil sur-Mer, Still Life with a Jug, Still Life with Glasses and Fruit, Still Life with a Basket, Still Life with Fruit, Seated Nude, Landscape with a Bridge, Head of a Young Woman*; Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Forest Landscape, Evening Landscape, Forest of Fontainebleau, Forest Still Life, Stormy Landscape, A Path in the Forest*; Raoul Dufy: *Still Life, Aphrodite*; Othon Friesz: *The Bay, Mountain Landscape,*

krajina, V lese, Studie k obrazu „Slečny na břehu Seiny“; Charles François Daubigny: *Zátoka, Kéryty le Vareck*; Honoré Daumier: *Rodina na barikádě roku 1848, Břemeno*; Alexandre Gabriel Decamps: *Motiv v Alžíru, Umělcův ateliér*; Eugène Delacroix: *Krveprolití na Chiu, studie pravé spodní části obrazu, Muž v orientálním kroji, Podobizna Frédérica Villota, Tygr a lev, Jezdec napadený jaguárem, Vyhnutí Heliadora z chrámu, Zápas Jakuba s andělem*; André Derain: *Koupání, Cadaqués, Montreuil sur-Mer, Zátíší se džbánkem, Zátíší se sklenicemi a ovocem, Zátíší s košíčkem, Zátíší s mísou a ovocem, Poprsí ženy, Krajina s můstkem, Hlava mladé ženy*; Virgilio Narcisso Diaz de la Peña: *Lesnatá krajina, Večerní krajina, Les ve Fontainebleau, Lesní zátíší, Bouřlivá krajina, Cesta v lese*; Raoul Dufy: *Zátíší, Afrodite*; Othon Friesz: *Zátoka, Krajina s pohořím, Z přístavu v Honfleur, Zátíší*; Eugène Fromentin: *Studie dvou koní*; Paul Gauguin: *Bonjour, Monsieur Gauguin, Útek, Paridův soud*; Vincent van Gogh: *Zelené žito*; Marc Chagall: *Cirkus, Utonulá*; Pierre Puvis de Chavannes: *Studie k obrazu „Podzim“*; Giorgio de Chirico: *Slunce nad Řeckem*; Antoine Chintreuil: *Prostor*; Albert Marquet: *Marseille v zimě*; Henri Matisse: *Joaquina*; Joan Miró: *Komposice*; Claude Monet: *Dámy v květinách*; Adolphe Joseph Thomas Monticelli: *Faust a Markétka, Maškary, Dostaveníčko v parku*; Pablo Picasso: *Sedící ženský akt, Autoportrét, Žena, Žena, Krajina s mostem, Hlava, Žena v lenošce, Žena s kytarou u piana, Toreador hrající na kytaru, Klarinet (Španělské zátíší), Housle, sklenice, dýmka a kotva (Vzpomínka na Le Havre), Boxer, Přístav v Cadaqués, Skříňka, šálek, jablko a sklenice, Zátíší s dýmkou, Stojící ženský akt, Zátíší se sklenicí, Hlava ženy*; Camille Pissarro: *Pontoise, Zahradka ve Val Hermé, V zelinářské zahradě*; Auguste Renoir: *Milenci*; Léon Richet: *Močál za měsíční noci, Krajina, Vesnice s kostelem*; Henri Rousseau: *Vlastní podobizna*; Théodore Rousseau: *Krajina s rybníkem, Most u Meudonu, Rybářská vesnice, Krajina s duhou*; Georges Seurat: *Přístav v Honfleuru*; Paul Signac: *Seina u Samois*; Alfred Sisley: *Most v Sèvres, Motiv z Moret*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; Constant Troyon: *Kráva v chlévě, Dvě krávy, Kráva a osel*; Maurice Utrillo: *Ulice na předměstí, Zámek Séglière, Před zámkem Chastelloux, Vire-Calvados*; Suzanne Valadon: *Květiny před oknem*; Maurice Vlaminck: *Krajina, Ulička v malém městě, Ulice, Ulice na předměstí, Šedý dům, Rybářská vesnice, Cesta do vsi, Ulice v zimě*; plastiky: Alexandr Archipenko: *Sedící, Stojící torso*; Antoine Louis Barye: *Lev zápasící s hadem, Jaguár požírající zajíce, Lvice, Lev požírající kozu, Lvice*; Joseph Bernard: *Děvče se džbánem*; Emile Antoine Bourdelle: *Studie k pomníku padlých z let 1870–1871 pro Montauban, Hlava umírajícího z pomníku padlých z let 1870–1871 pro Montauban, Žena s plody, Jitřenka, Podobizna malíře Ingres, Herakles lučištník*; Jean Baptiste Carpeaux: *Ugolino, Flora, Mateřství, Choré dítě, Poprsí Gérómovo*; Edgar Degas: *Tanečnice*; Charles Despiau: *Jeanne, Hlava ženy, Sedící akt, Velké torso*; Paul Gauguin: *Žena s pávem*; Jean Antoine Houdon: *Diana, Podobizna Voltairova, Portrét Louisy Brougniardové*; Marc Chagall: *Žnečka*; Henri Laurens: *Hlava dívky*; Aristide Maillol: *Pomona*; Pablo

The Harbour in Honfleur, Still Life; Eugène Fromentin: *Two Horses (Study)*; Paul Gauguin: *Bonjour, Monsieur Gauguin, Escape, The Judgement of Paris*; Vincent van Gogh: *Green Wheat Field*; Marc Chagall: *The Circus, The Drowned Woman*; Pierre Puvis de Chavannes: *Autumn Study*; Giorgio de Chirico: *Sun over Greece*; Antoine Chintreuil: *Space*; Albert Marquet: *Marseille in Winter*; Henri Matisse: *Joaquina*; Joan Miró: *Composition (Painting)*; Claude Monet: *Two Women among the Flowers*; Adolphe Joseph Thomas Monticelli: *Marguerite, Faust and Mephisto, Masquerade, Gallant Meeting in the Park*; Pablo Picasso: *Seated Nude, Self-Portrait, Woman, Woman, Landscape with Bridge, Head of a Woman, Woman in an Armchair, Woman with a Guitar by the Piano, Toreador Playing the Guitar, Still Life with Clarinet, Violin, Glass, Pipe and Inkwell (Souvenir of Le Havre), Boxer, The Port of Cadaqués, Cascet, Cup, Apple and Glass, Still Life with Pipe, Standing Woman, Still Life with a Glass, Bottle and Playing Card, Head of a Woman*; Camille Pissarro: *Pontoise, Garden at Val Hermé, In the Vegetable Garden*; Auguste Renoir: *The Lovers*; Léon Richet: *Swampland on a Moonlit Night, Landscape, Village with Church*; Henri Rousseau: *Myself: Portrait-Landscape*; Théodore Rousseau: *Landscape with Fishpond, Stone Bridge near Meudon, Fishing Village, Landscape with a Rainbow*; Georges Seurat: *The "Maria" at Honfleur*; Paul Signac: *The Seine near Samois*; Alfred Sisley: *The Bridge of Sèvres, Motif from Moret*; Henri de Toulouse-Lautrec: *Moulin Rouge*; Constant Troyon: *Cow in a Stable, Two Cows in a Landscape, Cow with Donkey*; Maurice Utrillo: *Suburban Street, Chateau de Séglière, Chateau de Chastelloux, Vire-Calvados*; Suzanne Valadon: *Flowers in front of a Window*; Maurice Vlaminck: *Landscape, Street in a Small Town, Street Scene, Suburban Street, The Grey House, Fishing Village, Village Road (French Village), Village Street in Winter*; sculptures: Alexandr Archipenko: *Seated Figure, Standing Torso*; Antoine Louis Barye: *Lion and Serpent, Jaguar Devouring a Hare, Lioness, Lion Devouring a Goat, Lioness*; Joseph Bernard: *Young Girl with a Pitcher*; Emile Antoine Bourdelle: *Study of Monument to the Fallen from 1870-1871 for Montauban, Head of a Dying Man from the Monument to the Fallen from 1870-1871 for Montauban, Woman with Fruits, Morning Star, Bust of the Painter Ingres, Heracles the Archer*; Jean Baptiste Carpeaux: *Ugolino and His Sons, Flora, Maternity, The Sick Child, Bust of Gérôme*; Edgar Degas: *Dancer*; Charles Despiau: *Jeanne, Head of a Woman, Seated Nude, Large Torso*; Paul Gauguin: *Women with a Peacock*; Jean Antoine Houdon: *Diana, Bust of Voltaire, Louise Brongniart*; Marc Chagall: *The Reaper*; Henri Laurens: *Head of a Young Girl*; Aristide Maillol: *Pomona*; Pablo Picasso: *Head of a Young Girl*; Jane Poupelet: *Cow*; Auguste Rodin: *Man with the Broken Nose, The Age of Bronze, St John the Baptist, The Call to Arms, Man with the Broken Nose, Bust of Jean-Paul Laurens, Bust of the Sculptor Jules Dalou, Bust of Henri Rochefort, The Martyr, The Inner Voice (The Meditation), Iris, Balzac, Gustav Mahler*; François Rude: *Head of Gaspard Monge, Martine Cabet*; Charles François Daubigny: *Jean-Pons-Guillaume Viennet*; drawings: Raoul Dufy: *The Sea and the Ships*; Pablo Picasso: *Harlequin*.

54 ANG, Operation 1965-1970, Itemisation of activity, statistics, activity plans, directives of Ministry of Education and Culture – Itemisation of activity 1966.

55 *An Exhibition of Painting and Sculpture by Czech and French Artist: Cubist Art from Czechoslovakia*, Tate Gallery, London, 15 Sep – 29 Oct 1967; *Le Cubisme á Prague et la collection Kramář*, Palais des Beaux-Arts, Brusel, 10 Nov – 27 Dec 1967; *Het Cubisme te Praag en de verzameling Kramář*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 10 Jan – 3 Mar 1968.

56 Paintings: Honoré Daumier: *The Burden (Laundress)*;

Picasso: *Hlava dívky*; Jane Poupelet: *Kráva*; Auguste Rodin: *Muž s přeraženým nosem, Kovový věk, Jan Křitel, Obrana (Volání do zbraně), Muž s přeraženým nosem, Podobizna J. P. Laurence, Podobizna J. Daloua, Podobizna V. H. Rocheforta, Mučednice, Vnitřní hlas (Meditace), Iris, Balzac, Podobizna Gustava Mahlera*; François Rude: *Hlava Gasparda Monge, Podobizna paní Cabetové*; Charles François Daubigny: *Jean-Pons-Guillaume Viennet*; kresby: Raoul Dufy: *Moře a lodě*; Pablo Picasso: *Harlekýn*.

54 ANG, Manipulace 1965-1970, Rozbor činnosti, statistiky, plány činnosti, směrnice MŠK – Rozbor činnosti 1966.

55 *An Exhibition of Painting and Sculpture by Czech and French Artists: Cubist Art from Czechoslovakia*, Tate Gallery, Londýn, 15. 9. – 29. 10. 1967; *Le Cubisme á Prague et la collection Kramář*, Palais des Beaux-Arts, Brusel, 10. 11. – 27. 12. 1967; *Het Cubisme te Praag en de verzameling Kramář*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 10. 1. – 3. 3. 1968.

56 Obrazy: Honoré Daumier: *Břemeno*; Adolphe Thomas Monticelli: *Faust a Markétka, Maškary, Dostaveníčko v parku*; Camille Pissarro: *Pontoise*; Paul Cézanne: *Dům v Aix*; *Podobizna Joachima Gasqueta*; Vincent van Gogh: *Zelené obilí*; Paul Gauguin: *Útěk, Paridův soud*; Claude Monet: *Dámy v květinách, Jabloňový sad*; Alfred Sisley: *Most v Sèvres*; plastiky: Auguste Rodin: *Muž s přeraženým nosem, Obrana, Vnitřní hlas, Studie k létající postavě, Podobizna J. P. Laurence*; Paul Gauguin: *Žena s pávem*; Aristide Maillol: *Pomona*.

57 Tomáš Hylmar, „Vývěst Národní galerii z izolace...“ Jiří Kotalík a Národní galerie v letech 1967 až 1970, *Bulletin Národní galerie v Praze XXX*, 2020, s. 209.

58 Ibidem, s. 208.

59 Z tohoto důvodu nelze uvést ani přesný seznam vystavených exponátů tak, jak tomu bylo u předešlých expozic výše.

60 ANG, Sbírka moderního umění (stálá expozice), od 1968, Nové uspořádání Sbírky českého moderního umění, kart. 10.

61 Sběratel si nepřál být uváděn, dnes se ale již běžně hovoří o tom, že dárcem byl Daniel-Henry Kahnweiler.

62 Z rozhovoru s Ladislavem Kesnerem. Hylmar (pozn. 57), s. 202.

63 Pavel Štěpánek, *Picasso v Praze. Počátky sběratelství a vývoj výtvarné kritiky Picassova díla u nás*, Praha 2018, s. 51.

64 Expozice francouzského umění byla následně v letech 1973-1976 nepřístupná z důvodu komplexní rekonstrukce Šternberského paláce.

65 Prokop H. Toman, Francouzské umění v Národní galerii, *Práce. Český deník v českých rukou (Praha)*, 25. 3. 1972, s. 4.

Adolphe Thomas Monticelli: *Marguerite, Faust and Mephisto*, *Masquerade*, *Gallant Meeting in the Park*; Camille Pissarro: *Pontoise*; Paul Cézanne: *The House in Aix (Jas de Bouffan)*; *Portrait of Joachim Gasquet*; Vincent van Gogh: *Green Wheat Field*; Paul Gauguin: *Escape*, *The Judgement of Paris*; Claude Monet: *Two Women among the Flowers*, *Orchard in Bloom*; Alfred Sisley: *The Bridge of Sévres*; sculptures: Auguste Rodin: *Man with the Broken Nose*, *The Call to Arms*, *The Inner Voice (The Meditation)*, *Study for Flying Figure*, *Bust of Jean-Paul Laurens*; Paul Gauguin: *Women with a Peacock*; Aristide Maillol: *Pomona*.

57 Tomáš Hylmar, “Lead the National Gallery out of isolation...” Jiří Kotlík and the National Gallery in Prague between 1967 and 1970, *Bulletin of the National Gallery in Prague* 30, 2020, p. 111.

58 Ibid., p. 110.

59 For this reason, it is also not possible to present an exact list of the exhibits on display, as was the case in the previous exhibitions above.

60 ANG, Collection of Modern and Contemporary Art (permanent exhibition), from 1968, New arrangement of the Collection of Czech Modern Art, box 10.

61 The individual did not wish to be named, although today the collector Daniel-Henry Kahnweiler is commonly spoken of as the donor.

62 From an interview with Ladislav Kesner. Hylmar (note 57), p. 202.

63 Pavel Štěpánek, *Picasso v Praze. Počátky sběratelství a vývoj výtvarné kritiky Picassova díla u nás* (Prague 2018), p. 51.

64 The exhibition of French art was subsequently inaccessible in the years 1973–1976 due to the comprehensive reconstruction of the Sternberg Palace.

65 Prokop H. Toman, “Francouzské umění v Národní galerii,” *Práce. Český deník v českých rukou (Praha)*, 25 Mar 1972, p. 4.

Abstract

This year marks the centenary of a momentous purchase of a set of French modern art by the young Czechoslovak state. The works comprising the foundation of this superb collection were obtained from the exhibition *French Art of the Nineteenth and Twentieth Century*, held in 1923 by the Mánes Association of Fine Artists under the patronage of the President of the Republic, Tomáš Garrigue Masaryk, in the Municipal House in Prague. Over the course of the years, the collection has been supplemented with further smaller acquisitions, and it soon became one of the most remarkable ensembles of French modern art outside the territory of France itself, and to this day it ranks among the most valuable collections of the National Gallery in Prague. The aim of this article is to describe the diverse ways of managing such a prestigious body of art, as well as the historical tensions that have impacted upon its presentation since its very foundation. The text focuses primarily on French painting, mapping its presentation in permanent exhibitions, and also selectively traces loans from the collection to both domestic and international exhibitions, from the time of the establishment of the National Gallery in Prague up to the beginning of the period of “normalisation”.

Translated by Ashley Davies

Anotace

V letošním roce uplynulo sto let od významného nákupu francouzského moderního umění mladým československým státem. Ten zakoupil základ této velkorysé sbírky z výstavy *Francouzského umění 19. a 20. století* uspořádané v roce 1923 Spolkem výtvarných umělců Mánes pod záštitou prezidenta republiky Tomáše Garrigua Masaryka v Obecním domě v Praze. Soubor byl v průběhu let doplňován o dílčí akvizice, záhy se stal jedním z nejvýznamnějších konvolutů francouzského moderního umění mimo území Francie a dodnes patří k nejcennějším souborům Národní galerie v Praze. Cílem tohoto článku je popsat rozličné způsoby nakládání s takto významnou kolekcí a dobová pnutí, která zasahovala do její prezentace od samotného vzniku. Text se zaměřuje především na francouzskou malbu, mapuje její vystavování ve stálých expozicích a výběrově její výpůjčky na naše i mezinárodní výstavy, a to v období od vzniku Národní galerie v Praze do počátku normalizace.



1/

Jiří Kotalík during the filming of *Masterpieces of the National Gallery in Prague*, undated, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996)

Jiří Kotalík při natáčení pořadu *Mistrovská díla Národní galerie v Praze*, nedatováno, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Kotalík (1920–1996)

Cinematographic Activities of Jiří Kotalík in the Years 1967–1990

IVANA POLÁKOVÁ

Jiří Kotalík (1920–1996) was among the important historians, theoreticians, and critics of fine arts of his time. Between 1967 and 1990, he served as the director of the National Gallery in Prague. Although his primary focus was on fine arts, his unprocessed personal archive contains evidence of his long-term collaboration with film institutions and Czechoslovak Television. Kotalík was a member or chairman of the jury at several Czechoslovak and international film festivals. As an expert advisor, he participated in a considerable number of films and programmes about fine arts, mainly produced by Short Film and Czechoslovak Television, and in his role as director of the National Gallery in Prague, he strove to connect film and fine arts as part of the exhibition practice. He perceived the film medium as a useful tool to popularise fine arts. This text provides an insight into Kotalík's film activities connected with his role as director of the National Gallery in Prague.

Kinematografické aktivity Jiřího Kotalíka v letech 1967–1990

Jiří Kotalík (1920–1996) patřil ve své době k významným historikům, teoretikům a kritikům výtvarného umění, v letech 1967 až 1990 působil jako ředitel Národní galerie v Praze. Ačkoli bylo jeho primárním zaměřením výtvarné umění, jeho nezpracovaný osobní archivní fond obsahuje důkazy o jeho dlouhodobé spolupráci s filmovými institucemi a Československou televizí. Kotalík byl členem nebo předsedou poroty na několika

Jiří Kotalík's Approach to Popularising Art through Cinematography

Kotalík's attitude towards film can be most clearly understood from an interview with Eva Solařová¹ from 1982. It contains, among other things, questions about Kotalík's opinion on (Czechoslovak) films about art, the form and quality of production at the time, and his overall perspective on the popularisation of art.² He described the importance that film and possibly television could have in drawing the public's attention to the entire field of fine arts as follows: "Film is a powerful medium for learning about fine arts and architecture, which can explain more than the an art historian using the written word. After all, it is known that today even excellent experts work with television, because they know that it provides them an opportunity to communicate something differently than through traditional means."³ In addition to the possibility of reaching a larger audience, Kotalík also emphasised the difference between the interpretation of written text and film images.

Kotalík differentiated between three types of films about art: a biographical medallion about an individual person, a medallion with an analysis of a specific work, and a film that works with a certain artistic period. With any kind of art film, however, Kotalík drew attention to the fact that filmmakers do not always use the possibilities offered by this medium when making this type of films, and he had a fairly clear idea of what a film about fine arts should look like: "And for a film about art to be a really good film about art, it must be based on its own specificity. I believe that in our country, the concept that still endures in films about fine arts resembles taking photos of written text. There is a lot of talking – completely unnecessary – for example, we let the (living) artists speak into the microphones – sometimes quite obtusely. The better the film about art, the less talking there should be. That means that a film about art can work visually, with the means of film art, and analyse the work for the viewer, I would say in a far more engaging way than a written critique or any other interpretation. Just by being able to work with detail, with movement, it can introduce the work, its structure, and it can also evoke the atmosphere in its own way."⁴

From the point of view of the potential use of films about art, Kotalík saw two main possibilities. The first was the screening of films about artists and their works as part of fine arts exhibitions in galleries (he noted that films were already being used at exhibitions by world institutions at that time); the second was the use of film as an educational tool at universities. He himself had teaching experience at the Academy of Fine Arts, where he worked with films while teaching art history. Whenever he had a relevant film available during his lectures, he played it for his students after showing the slides and giving the lecture.⁵

Although Kotalík believed in the possibility of high-quality popularisation of fine arts through film, he was quite critical of Czechoslovak production at the time: "But unfortunately, those who are directly in charge of the production, i.e., Television and [Short

československých a zahraničních filmových festivalech, jako odborný poradce se podílel na značném počtu filmů a pořadů o výtvarném umění především z produkce Krátkého filmu a Československé televize, a jako ředitel Národní galerie v Praze usiloval o propojení filmu a výtvarného umění v rámci výstavní praxe. Filmové médium vnímal jako užitečný nástroj k popularizaci výtvarného umění. Tento text přináší vhled do Kotalíkových filmových aktivit, které se pojí s jeho funkcí ředitele Národní galerie v Praze.

Přístup Jiřího Kotalíka k problematice popularizace umění skrze kinematografii

Kotalíkův postoj k filmu lze nejzřetelněji pochopit z rozhovoru s Evou Solařovou¹ z roku 1982. Ten obsahuje mimo jiné též otázky na Kotalíkův názor na (československé) filmy o umění, na formu a kvalitu tehdejší produkce a na jeho celkový pohled na problematiku popularizace umění.² Význam, který mohl mít film a případně televize při upozorňování veřejnosti na celou oblast výtvarného umění, popsal následovně: *„Vždyť film je obrovským médiem v poznávání výtvarného umění a architektury, že dovede vyložit víc než ten kunsthistorik tím psaným slovem. Nakonec je známo, že dnes s televizí spolupracují i vynikající odborníci, protože vědí, že tady mají možnost sdělit něco jinak než tradičními prostředky.“*³ Kromě možnosti zasáhnout větší množství diváků Kotalík zdůraznil také aspekt rozdílnosti výkladu psaného textu a filmového obrazu.

Kotalík vnímal tři druhy filmu o umění: životopisný medailon o jednotlivých osobnostech, medailon s rozbořením konkrétního díla a film, který pracuje s určitým uměleckým obdobím. Ať už jde ale o jakýkoli druh filmu o umění, Kotalík upozornil na fakt, že filmaři při tvorbě těchto filmů ne vždy využívají možností, které film nabízí, a měl poměrně jasnou představu o tom, jak by měl film o výtvarném umění vypadat: *„A aby film o umění byl skutečně dobrým filmem o umění, musí vycházet ze své specifčnosti. Já se domnívám, že u nás ještě stále ve filmech o výtvarném umění přežívá takové pojetí, které vlastně je fotografováním určitého textu. Je tam spousta povídání – úplně zbytečného, že třeba necháváme ty umělce /žijící/ promlouvat do mikrofonů – někdy dost hloupě, a že čím lepší film o umění, tím tam má být méně řeči. Tzn., že film o umění může pracovat víc vizuálně, s prostředky filmového umění, a může to dílo rozebrat divákovi, řekl bych daleko poutavěji, než stačí třeba psaná kritika nebo jakýkoli jiný výklad. Už tím, že může pracovat s detailem, švenkem, může uvést do toho díla, do jeho struktury, dále může svým způsobem evokovat atmosféru.“*⁴

Z hlediska potenciálního využití filmů o umění viděl Kotalík dvě hlavní možnosti. První z nich bylo promítání filmů o umělcích a jejich dílech v rámci výstav výtvarného umění v galeriích (podle něj již v této době využívaly filmy na výstavách světové instituce), druhá byla schopnost filmu sloužit ve vzdělávání na vysokých školách. On sám měl zkušenost z pedagogického působení na Akademii výtvarných

Film]... People may want films about art, but if these films are not made, they do not exist, or if they are made and insufficiently or poorly used, with little promotion, then it will also be bad. I think that things produced today are not always created in a thoughtful way with regards to dramaturgy. It must be said that good things are made, mediocre ones are also made, and things that should be made are not made – that's the main thing – and no one works on them.”⁶

Kotalík's way of thinking about the function of television in the promotion of fine arts can be partially seen in the text *Fine Arts on TV Screens*.⁷ In the text, Kotalík draws attention to the fact that art criticism or the popularisation of art tends to be perceived primarily through written texts, for example “brief reports in newspapers or magazines, more extensive articles in professional journals, or more comprehensive overviews in books”.⁸ According to him, however, what is forgotten is the fact that television, which also works with visual information, is of considerable importance for the promotion of fine arts, and that it is therefore one of the most powerful tools of popularisation and education in the field of fine arts. According to Kotalík, Czechoslovak Television (ČST) also played a significant role in the high attendance of exhibitions and increased public interest in fine arts, thanks to its systematic collaboration with fine arts institutions.⁹

Jiří Kotalík's Film Activities at the National Gallery in Prague

The National Gallery in Prague Fonds contains evidence, although fragmentary in most cases, that Jiří Kotalík attempted to carry out some film activities within the National Gallery. This involved both the collection of films about art and the project of an audiovisual centre that was to be part of the newly reconstructed Trade Fair Palace.

Kotalík's intention was to build a film library containing films about fine arts within the National Gallery in Prague. He had his employees draw up lists of Czechoslovak films about art he could use as accompanying programmes at exhibitions or screenings for employees. In a 1982 interview, when asked about buying films from the Arsfilm festival,¹⁰ he said: “Sure, we're starting to buy them all now. An archive is being founded here. Although we are experiencing some problems with buying shows that are only available on Ampex, so we have to get the technology first. But I want to have it, because we expect that in the future it will be a regular part of exhibitions and any events organised by the National Gallery.”¹¹ In addition to the technical difficulties accompanying the purchase of films for the National Gallery, Kotalík was also cautioned that if all available art films were purchased for the National Gallery, there would be duplication with the Czechoslovak Film Institute and other film archives, which was “against the principles of documentation and archival work”.¹²

In the scientific information department of the National Gallery, a card index of films about fine arts was maintained and continuously updated based on

umění, kde s filmy při výuce dějin umění pracoval. Pokud měl při svých přednáškách k dispozici relevantní film, pouštěl ho svým studentům po ukázce diapozitivů a výkladu.⁵

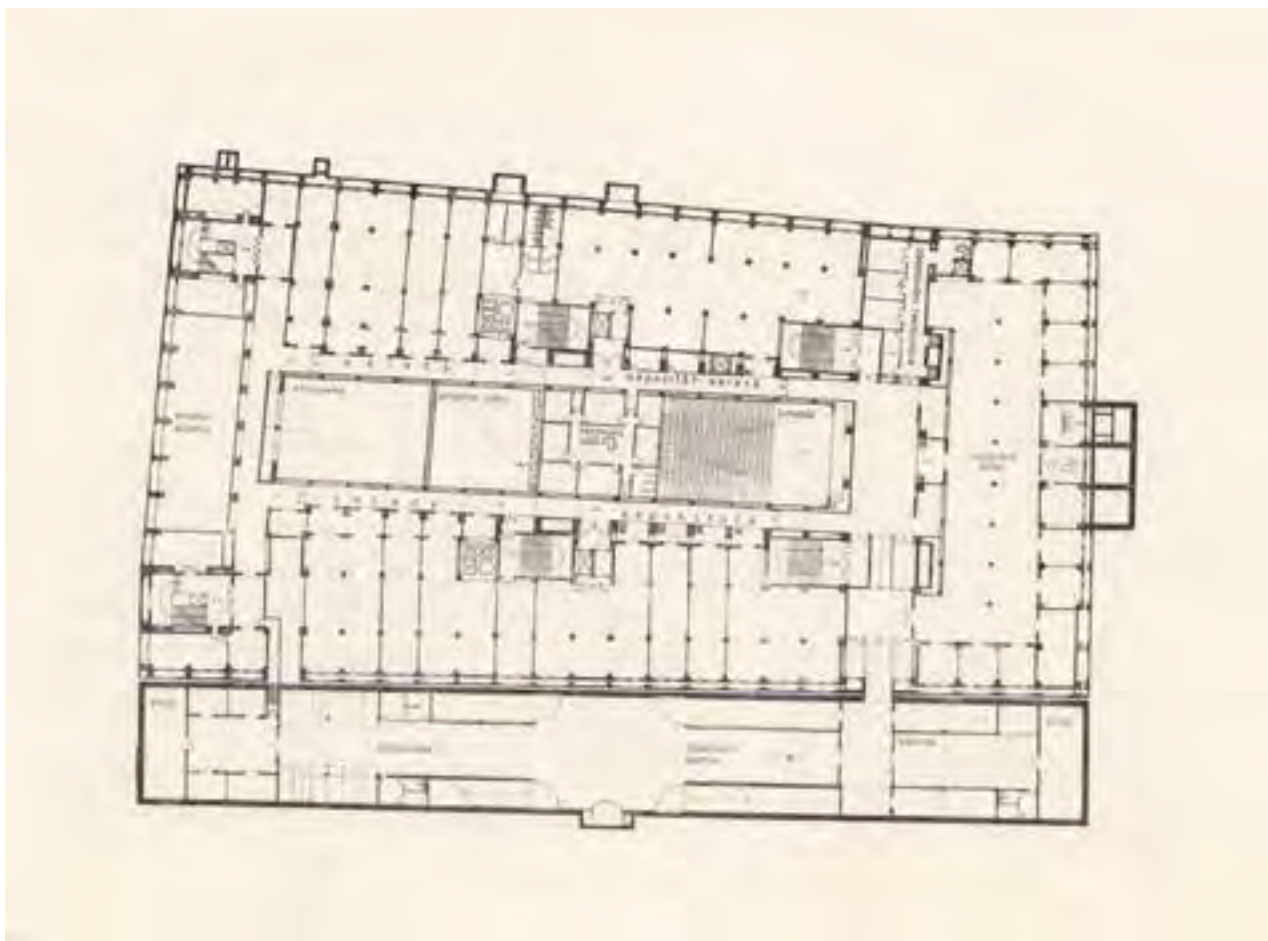
Ačkoli Kotalík věřil v možnost kvalitní popularizace výtvarného umění skrze filmy, k tehdejší československé produkci byl vcelku kritický: „*Ale bohužel ti, kteří mají přímo v ruce tu výrobu, tzn. Televize, jednak [Krátký film] – lidé si mohou filmy o umění přát, ale když se vyrábět nebudou, tak nebudou existovat, nebo když se vyrobí a nedostatečně nebo špatně se použijí, s malou propagací, tak to také bude špatné. Já si myslím, že dnes se vyrábí, ne vždy obzíravě dramaturgicky, je třeba říci, dělají se dobré věci, taky se vyrábějí průměrné věci a nevyrábějí se věci, které by bylo třeba vyrábět, to za prvé, a nikdo s nimi potom nepracuje.*“⁶

Způsob Kotalíkova uvažování nad funkcí televize při propagaci výtvarného umění lze částečně vyčíst z textu *Výtvarné umění na obrazovkách*.⁷ V textu Kotalík upozorňuje na skutečnost, že výtvarná kritika či popularizace umění bývají vnímány především skrze psané texty, například „*stručné referáty v novinách či časopisech, obsírnější statě v odborných revuích, anebo souhrnnější pohled v knížkách.*“⁸ Zapomíná se dle něho ale na fakt, že značný význam má pro propagaci výtvarného umění televize, která navíc pracuje s vizuálními informacemi, a že je tedy jedním z nejsilnějších nástrojů popularizace a výchovy v oblasti výtvarného umění. Československá televize (ČST) měla, dle Kotalíka, také významný podíl na vysoké návštěvnosti výstav a zvýšení zájmu veřejnosti o výtvarné umění, a to díky systematické spolupráci s výtvarnými institucemi.⁹

Filmové aktivity Jiřího Kotalíka v Národní galerii v Praze

Archivní fond Národní galerie v Praze obsahuje důkazy, ač ve většině případů útržkovité, o tom, že se Jiří Kotalík pokoušel uskutečnit některé filmové aktivity v rámci Národní galerie. Jednalo se jak o shromažďování filmů o umění, tak o projekt audiovizuálního centra, které mělo být součástí nově zrekonstruovaného Veletržního paláce.

Kotalíkovým záměrem bylo v rámci Národní galerie v Praze vybudovat filmotéku obsahující filmy o výtvarném umění. Od svých zaměstnanců si nechával vypracovat seznamy československých filmů o umění, se kterými by mohl pracovat jako s doprovodnými programy na výstavách či promítáních pro zaměstnance. V rozhovoru v roce 1982 na otázku ohledně nákupu filmů z festivalu Arsfilm¹⁰ uvedl: „*Jistě, začínáme teď kupovat všechny. Teď se tady zakládá archiv. Máme sice jisté problémy s koupí pořadů, které jsou jen na Ampexu, musíme si nejprve opatřit tu techniku, ale chci to u nás mít, protože my počítáme s tím, že v budoucnu to bude pravidelnou součástí výstav a jakýchkoli akcí pořádaných Národní galerií.*“¹¹ Kromě technických potíží provázejících nákup filmů do Národní galerie byl Kotalík také upozorňován na fakt, že pokud by byly do Národní



2/

Plan of the audiovisual centre in the Trade Fair Palace, February 1981, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, National Gallery Fonds (1945-1990)

Plán audiovizuálního centra ve Veletržním paláci, únor 1981, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Národní galerie (1945-1990)

the card index of the Czechoslovak Film Institute and Arsfilm catalogues in case the National Gallery needed to borrow a certain film. In addition, films directly related to the National Gallery were stored in this department. The establishment of a more extensive film library ran into significant obstacles, such as the lack of storage space for film reels and, above all, inadequate storage rooms with an air humidity of around 86%.¹³

During the period when Kotalík was the director of the National Gallery in Prague, there was also a proposal to build an audiovisual centre in the Trade Fair Palace, which was supposed to function independently of the modern gallery being prepared.¹⁴ (Fig. 2) The National Gallery was supposed to collaborate with the Czechoslovak Film Institute (CSFI) on this project. The related debates were taking place from around 1986. The audiovisual centre was to be created and opened to the public in 1990.¹⁵

In 1986, there was a meeting between Jaroslav Vančát,¹⁶ a staff member of the National Gallery, and Vladimír Opěla, the head of the technical department of the CSFI at the time, at which the CSFI's potential

galerie nakoupeny všechny dostupné filmy o umění, docházelo by k duplicitě s Československým filmovým ústavem a s dalšími filmovými archivy, což bylo „proti zásadám dokumentační a archivní práce“.¹²

V oddělení vědeckých informací Národní galerie byla vedena a průběžně doplňována kartotéka filmů o výtvarném umění na základě kartotéky Československého filmového ústavu a katalogů Arsfilmu pro případ, kdyby si Národní galerie potřebovala určitý film vypůjčit. Dále byly v tomto oddělení uloženy filmy týkající se přímo Národní galerie. Vybudování rozsáhlejší filmotéky naráželo na významné překážky, jakými byly nedostatek úložného prostoru pro filmové pásy a především nevyhovující místnosti pro uskladnění s vlhkostí vzduchu kolem 86 %.¹³

V období, kdy byl Kotalík ředitelem Národní galerie v Praze, vznikl také návrh na vybudování audiovizuálního centra ve Veletržním paláci, které mělo fungovat samostatně vedle připravované moderní galerie.¹⁴ (obr. 2) Národní galerie měla na tomto projektu spolupracovat zejména s Československým filmovým ústavem (ČSFÚ). S tím spojené debaty se odehrávaly přibližně od roku 1986, audiovizuální

participation in the start of operations of the audiovisual centre was explored.¹⁷ "The Czechoslovak Film Institute has prepared an agreement for the pooling of funds, in which it would contribute 1 million Czechoslovak crowns for the equipment of the video centre and be in charge of its programme. It envisages the construction of a multi-purpose cinema study hall equipped with various types of projection equipment (16mm, 35mm, slide), technology for simultaneous interpretation into four languages, a loop system for individual sound amplification, lighting for chairs in which notes could be taken during screening, etc. Furthermore, four cabins with video reproduction and a room for video projection would be constructed. As a member of the International Federation of Film Archives, the CFI has the right to the non-commercial use of all images obtained in exchange. It is able to provide programmes that will correspond with both permanent and temporary NG exhibitions. It also envisages equipping the archive stored here with collections of copies on fine arts and of videotapes that would be available to the National Gallery."¹⁸

The cooperation was justified as follows: "The National Gallery and the Czechoslovak Film Institute, as managers of specific art collections, have agreed to cooperate closely in the preservation, scientific processing, and presentation of works of fine and film arts. Film art is an integral part of the culture of the 20th century and is closely related to the development of modern fine arts. Therefore, it will be presented alongside exhibitions of other forms of visual culture. Contemporary exhibition activities in visual culture are unimaginable without being enhanced by other types of art, among which film occupies a particularly important place."¹⁹

In the proposed first stage of collaboration, the two institutions were supposed to familiarise themselves with each other's collections and, based on them, create a catalogue of all films related to fine arts and gradually develop the concept of a video library. In addition, public screenings of films about fine arts in Ponrepo were planned, which would be led by the staff of the National Gallery as lecturers. The operator of the audiovisual centre was to be the CSFI, which was to lease premises with the possibility of video projection and a screening hall with the following programme: "The anticipated screening profile of the screening hall will usually consist of two morning shows and three afternoon and evening performances per day, except Mondays. [...] Video projections will usually be in operation during the gallery's visiting hours."²⁰ The CSFI collections were also to be used for openings and temporary exhibitions.²¹

No other evidence of collaboration on the project of the audiovisual centre between the National Gallery and the CSFI was found. There could be several reasons behind the unsuccessful completion of this concept, including the delayed opening of the Trade Fair Palace, a change in the management of the National Gallery after 1990, or post-revolutionary changes in management and methods of financing in the film industry. The financial demands of the entire project

centrum mělo být vytvořeno a zprovozněno pro veřejnost v roce 1990.¹⁵

V roce 1986 proběhlo jednání zaměstnance Národní galerie Jaroslava Vančáta¹⁶ s tehdejším vedoucím technického oddělení ČSFÚ Vladimírem Opělou, na kterém byly popsány možnosti ČSFÚ na participaci při započetí provozu audiovizuálního centra.¹⁷ „Čs. filmový ústav má připravenou dohodu o sdružení finančních prostředků, v němž by přispěl částkou 1 mil. Kčs na zařízení videocentra, jehož by byl programovým provozovatelem. Předpokládá vybudování víceúčelového studijního kina, vybaveného všemi druhy projekčních zařízení /16 i 35 mm, dia/, technikou na simultánní překlad do čtyřech [sic] jazyků, smyčkou pro individuální zesílení zvuku, osvětlením křesel pro psaní poznámek při promítání apod. Dále vybudování čtyř kabin s video-reprodukcí a sálu pro projekční video. Jako člen Mezinárodní federace filmových archívů má ČFÚ právo k nekomerčnímu využití všech snímků, které získal výměnou. Je schopen zajistit programy, které budou korespondovat jak se stálými, tak výměnnými expozicemi NG. Dále předpokládá vybavení zde uloženého archívu fondem kopií o výtvarném umění, fondem videokazet, které by byly k dispozici Národní galerii.“¹⁸

Spolupráce byla odůvodněna následovně: „Národní galerie a Československý filmový ústav jako správci specifických fondů umění se dohodly, že budou úzce spolupracovat na uchování, vědeckém zpracování a prezentaci děl výtvarného a filmového umění. Filmové umění je nedílnou součástí kultury 20. století a úzce souvisí s vývojem moderního výtvarného umění. Proto bude prezentováno společně s expozicemi ostatní výtvarné kultury. Současná výstavní činnost ve výtvarné kultuře není představitelná bez umocnění jinými druhy umění, mezi nimiž film zaujímá zvláště významné místo.“¹⁹

V navrhované první etapě spolupráce se měly obě instituce navzájem seznámit se svými fondy a na jejich základě vytvořit katalog všech filmů vztahujících se k výtvarnému umění a postupně vybudovat koncepci videotéky. Dále byly naplánovány veřejné projekce filmů o výtvarném umění v Ponrepu, které by byly lektorsky vedeny pracovníky Národní galerie. Provozovatelem audiovizuálního centra měl být ČSFÚ, který měl mít v pronájmu prostory s možnostmi videoprojekce a promítací síní s následujícím programem: „Předpokládaný hrací profil promítací síně se bude skládat obvykle ze dvou dopoledních a tří odpoledních a večerních představení denně mimo pondělí. [...] Videoprojekce budou v provozu obvykle v rámci návštěvní doby galerie.“²⁰ Fondy ČSFÚ měly být zároveň využívány i při vernisážích a dočasných expozicích.²¹

Další doklady spolupráce na projektu audiovizuálního centra mezi Národní galerií a ČSFÚ se již nepodařilo dohledat. Důvodů pro neúspěšné naplnění tohoto konceptu mohlo být několik – odložení otevření Veletržního paláce, změna vedení Národní galerie po roce 1990, případně porevoluční změny

could also have led to the termination of cooperation, as indicated by, for example, Ladislav Kesner's letter to the director of the Czechoslovak Museum of Art, Jaroslav Boček, in which he wrote that "in reality, the National Gallery is forced to look for partners to financially secure the completion and future operation of this building."²²

Jiří Kotalík and Arsfilm Kroměříž

The most frequent and regular activities of Jiří Kotalík in his capacity as chairman of the jury were directed towards the Arsfilm Kroměříž film festival. The first year of the art film festival took place in 1964, and apart from the Kroměříž Local National Committee, the Ministry of Education and Culture, and the Czechoslovak Film, the National Gallery was also involved in its organisation.²³ Over time, the festival transformed from a non-competitive showcase of films about fine arts into a competitive festival of films about art in general. Gradually, the festival expanded to include animated films, which were primarily evaluated for their artistic value, and amateur films, which were devoted to artistic themes. The concept of the festival included not only competitive screenings of films, but also lectures and discussion sessions, in which it was possible to discuss mainly Czechoslovak film production focused on art. All the aforementioned characteristics of the show thus created a suitable environment for interactions between filmmakers and art experts.

Jiří Kotalík was the chairman of the jury in eight out of the eighteen editions of the festival, namely in the years 1968, 1970–1972, 1975, and 1978–1980. He also used the knowledge gained from the festival in his gallery practice and concentrated on the films about fine arts shown there. From 1979, at his suggestion, the National Gallery Award was presented to "a Czech or Slovak film that contributes in a creative and challenging way to the interpretation of fine arts, whether it depicts the work of an individual artist or an era of development in painting, sculpture, and graphic arts of the past or present, and makes its values accessible to today's audience."²⁴

Although Arsfilm experienced growing attendance during its operation and became an important cultural event for reflecting on domestic production of films about art, it was eventually cancelled due to organisational and financial reasons. In 1982, in an interview²⁵ with Eva Solařová, Jiří Kotalík expressed his disappointment at the termination of the festival: "And that's why I consider it an extraordinary mistake – a case of obtuse short-sightedness – that Arsfilm was abandoned. I can't understand it. I think that the festival must be resurrected in any way possible, even if galleries were to take it up again for their own objectives."²⁶ In this context, Kotalík was asked whether the National Gallery ever intended to participate in the organisation of the festival. His answer was positive and he allegedly also offered the participation of the National Gallery in the organisation of Arsfilm. According to him, there had actually been a misunderstanding regarding the termination of the festival. Supposedly, it was cancelled with-

ve vedení a způsobech financování ve filmovém průmyslu. K ukončení spolupráce mohla vést také finanční náročnost celého projektu, jak naznačuje například dopis Ladislava Kesnera řediteli ČSFÚ Jaroslavu Bočkovi, ve kterém napsal, že „*Národní galerie je reálně nucena hledat partnery pro finanční zajištění dostavby a budoucího provozu tohoto objektu*“.²²

Jiří Kotalík a Arsfilm Kroměříž

Nejčastější a nejpravidelnější aktivity Jiřího Kotalíka v pozici předsedy poroty směřují k filmovému festivalu Arsfilm Kroměříž. První ročník festivalu filmů o umění se odehrál v roce 1964 a do jeho organizace se kromě Městského národního výboru Kroměříž, Ministerstva školství a kultury a Československého filmu zapojila také Národní galerie.²³ Festival se postupem času proměnil z nesoutěžní přehlídky filmů o výtvarném umění v soutěžní festival filmů o umění obecně. Postupně se festival rozrostl také o filmy animované, u kterých se hodnotila především jejich výtvarná hodnota, a o filmy amatérské, jež se věnovaly uměleckým tématům. Koncept festivalu zahrnoval nejen soutěžní promítání filmů, ale také přednášky a diskusní bloky, ve kterých bylo možné debatovat především o československé filmové produkci zaměřené na umění. Všechny zmíněné charakteristiky přehlídky tak vytvářely vhodné prostředí pro setkávání filmových tvůrců a odborníků na umění.

Jiří Kotalík byl předsedou poroty z osmnácti ročníků festivalu celkem osmkrát, a to v letech 1968, 1970 až 1972, 1975 a 1978 až 1980. Poznatky z festivalu využíval také ve své galerijní praxi a soustředil se na zde předvedené filmy o výtvarném umění. Od roku 1979 byla na jeho návrh součástí ocenění Cena Národní galerie, která mohla být udělena „*českému nebo slovenskému filmu, který tvůrčím a náročným způsobem přispívá k interpretaci výtvarného umění, ať jde o dílo jednotlivce nebo údobí vývoje malířství, sochařství, grafiky minulosti či současnosti, a zpřístupňuje jeho hodnoty člověku naší současnosti*“.²⁴

Ačkoli byl Arsfilm v průběhu svého fungování stále více navštěvován a stala se z něj důležitá kulturní událost pro reflexi tuzemské tvorby filmů o umění, z organizačních a finančních důvodů bylo rozhodnuto o jeho zrušení. V roce 1982 Jiří Kotalík v rozhovoru²⁵ s Evou Solařovou ohledně ukončení festivalu vyjádřil velmi negativní stanovisko: „*A proto já pokládám za neobyčejnou chybu – krátkozrakost nesmyslnou – že by se upustilo od toho Arsfilmu. Já to nemůžu pochopit. Myslím si, že ten festival se musí vzkřísit jakýmkoli způsobem, kdyby to měly dělat zase třeba galerie pro svůj účel*“.²⁶ Kotalík byl v této souvislosti tázán, zda měla Národní galerie někdy v úmyslu se na organizaci festivalu podílet. Jeho odpověď byla pozitivní a údajně participaci Národní galerie na organizaci Arsfilmu také nabízel. Podle něj došlo ohledně ukončení festivalu vlastně k nedorozumění a byl zrušen bez delší diskuze s dalšími institucemi, v jejichž zájmu by bylo jeho

out further discussion with other institutions that were interested in preserving it. Despite Kotalík's efforts, however, Arsfilm was not revived.²⁷

Collaboration with Czechoslovak Television

The collaboration of the National Gallery in Prague with Czechoslovak Television (CST) was not exceptional – CST was also used by other cultural institutions. Thanks to CST, it was possible to promote cultural events, such as concerts, festivals, or art exhibitions, and in this way, the exhibitions of the National Gallery were also promoted.

The National Gallery tried to collaborate with CST very soon after its first broadcast in 1953. According to available evaluations of its activity, cooperation with CST started as early as 1957, although it was not evaluated positively.²⁸ In the assessment of the activities of the publicity department for 1957, it is stated that “television did not accommodate the National Gallery in its programmes as one might expect. The prepared programme about the National Gallery, for which we supplied a detailed libretto, was delayed by television and has not yet been realised by television, probably due to considerable financial costs”.²⁹ The document confirms that the National Gallery was interested in promotion through CST programmes, but it was necessary to continue negotiations in order for this cooperation to take place.³⁰

In the following few years, CST was mentioned very briefly or not at all in the evaluations of activities, and the collaboration that did occur had the character of filming footage from collections or music events taking place in the Waldstein Riding School to be used for television news. The situation did not change for a long time, and as late as 1967, in the “Recommendations for the Overall and Radical Improvement of the Promotion of the National Gallery”, it was stated that there was a need to “search for new forms of collaboration with radio and, for more significant exhibitions, also with television and news film”.³¹

The most obvious intensification of cooperation between the National Gallery and CST is found in the activity evaluations starting from 1971. It can be concluded that the cooperation with CST (as well as Czechoslovak Film) no longer only served the purpose of promoting the National Gallery, but became part of its professional work.

From the above-mentioned report from 1971, it is clear that the National Gallery cooperated with Czechoslovak Television “in the professional preparation of scripts as well as in the filming of films about fine arts”.³² Even individual employees of the National Gallery participated in this form of cooperation. For example, films about the sculptor Vladimir Mayakovsky, painters Antonín Hudeček, Max Švabinský, and Jan Zrzavý, as well as the programmes *Personality and Work* and *Sources of Knowledge* about Czechoslovak museums and galleries were made.³³ This collaboration between the National Gallery and the CST continued in the following years, and according to the activity evaluations, remained most intensive until 1981.³⁴

zachování. Ani přes Kotalíkovu snahu však Arsfilm již obnoven nebyl.²⁷

Spolupráce s Československou televizí

Spolupráce Národní galerie v Praze s Československou televizí nebyla ničím výjimečným, využívaly ji i jiné kulturní instituce. Díky ČST byla možná propagace kulturních akcí, jako například koncertů, festivalů či výtvarných výstav, a tímto způsobem byly propagovány také výstavy Národní galerie.

Národní galerie se pokoušela o spolupráci s ČST velmi brzy po jejím prvním vysílání v roce 1953, dle dostupných hodnocení činnosti se spolupráce s ČST objevuje již v roce 1957, ačkoli nebyla hodnocena kladně.²⁸ V hodnocení činnosti propagačního oddělení za rok 1957 je uvedeno, že „*televise nevyšla ve svých pořadech vstříc Národní galerii, jak by se dalo očekávat. Přípravovaný pořad o Národní galerii, k němuž bylo námi dodáno podrobné libreto, byl televísi oddalován a nebyl dosud pravděpodobně z důvodů značných finančních nákladů televísi realizován*”.²⁹ Dokument potvrzuje, že Národní galerie měla zájem o propagaci skrze pořady ČST, bylo ale nutné pokračovat v jednáních, aby se tato spolupráce uskutečnila.³⁰

V následujících několika letech byla ČST v hodnocení činnosti zmiňována velmi stručně či vůbec a případná spolupráce měla charakter natáčení záběrů ze sbírek nebo hudebních událostí odehrávajících se ve Valdštejnské jízdárně do televizních aktualit. Situace se po dlouhou dobu neměnila a ještě v roce 1967 bylo v Připomínkách k celkovému a radikálnímu zlepšení propagace Národní galerie uvedeno, že je potřeba „*hledat nové formy spolupráce s rozhlasem, u závažnějších výstav též s televizí a se zpravodajským filmem*”.³¹

Nejpatrnější zintenzivnění spolupráce Národní galerie a ČST se vyskytuje v hodnocení činnosti od roku 1971. Lze vyvodit, že spolupráce s ČST (resp. i Československým filmem) už neprobíhala pouze za účelem propagace Národní galerie, ale stala se součástí její odborné práce.

Z výše zmíněné zprávy z roku 1971 vyplývá, že Národní galerie spolupracovala s Československou televizí „*při odborné přípravě scénářů i při natáčení filmů o výtvarném umění*”.³² V této formě spolupráce figurovali dokonce jednotliví zaměstnanci Národní galerie. Podařilo se realizovat například filmy o sochaři Vladimíru Majakovském, malířích Antonínu Hudečkovi, Maxi Švabinském a Janu Zrzavém, dále také pořady *Osobnost a dílo* a *Prameny poznání* o československých muzeích a galeriích.³³ Stejným způsobem probíhala spolupráce mezi Národní galerií a ČST i v následujících letech a podle hodnocení činnosti byla nejintenzivnější do roku 1981.³⁴

Prvním větším projektem vytvořeným Československou televizí, ve kterém participovala Národní galerie a Jiří Kotalík, byl dokumentární cyklus *Prameny poznání*. Na pořadu se podílela Hlavní redakce vzdělávacích pořadů ČST s Ministerstvem kultury ČSR. Úvodní díl cyklu vznikl v roce 1977 (vysílán

The first major project created by Czechoslovak Television, in which the National Gallery and Jiří Kotalík participated, was the documentary series *Sources of Knowledge*. The main CST's Educational Programmes Department and the Czechoslovak Ministry of Culture were also involved in the production. The first episode of the series was created in 1977 (it was broadcast in 1978 for the first time), and the final episodes were completed in 1983. In total, the series contained 33 episodes about Czechoslovak museums and galleries and their collections. The first five episodes were devoted to individual collections of the National Gallery,³⁵ followed by presentations of museum and gallery collections from larger and smaller, specialised, and regional institutions.³⁶ The television series was intended to draw attention to the Czechoslovak cultural and artistic wealth and historical heritage preserved in museums and galleries. At the same time, it was supposed to contribute to the aesthetic education of the audience and the development of the socialist personality.³⁷

Kotalík took on the role of an expert advisor in the development of *Sources of Knowledge*.³⁸ In a discussion about the creation of this series, he drew attention to the need to present these topics on television, and also talked about his experience of presenting films about art at the Arsfilmm Kroměříž festival. He stated that "television is a powerful tool for cultural and educational activity, and it is not insignificant that it encourages people to visit museums and galleries".³⁹

The opening sequences of each part included wide shots of the exteriors in which the individual collections were located, followed by views into the exhibition, both accompanied by commentary on the history, the present state, the significance of the object and classical music. This was followed by profiles of important artists represented in the exhibition, which were composed of information about the lives of the artists set in the context of the time and analyses of their key works. The final shot was to be a glimpse into the exhibition with a commentary containing an overall evaluation of the topic.⁴⁰

Sources of Knowledge was followed by a similar documentary series, *Masterpieces of the National Gallery in Prague*.⁴¹ Its individual episodes analysed key artworks from the collections of the National Gallery in detail.⁴² (Figs. 1, 3, 4) The series was divided into two parts, produced between 1982 and 1984, and contained fourteen episodes in total.⁴³ Unlike the *Sources of Knowledge* series, in the case of *Masterpieces of the National Gallery in Prague*, Jiří Kotalík was the co-author of the script (together with Eva Friedrichová⁴⁴).⁴⁵ The presence of Jiří Kotalík and other guests was intended to guarantee that, with respect to form, "it should not consist in talking while time passes, but in an informed and deeper examination, new insights, a new perspective".⁴⁶ In addition to working on the script, Kotalík was also the main speaker of all episodes, along with one or two other representatives of fine arts, music, or literature, or historians of social history. The speakers' discussions about the artworks were facilitated by a moderator. The interaction between Kotalík and the guests was supposed to

byl poprvé v roce 1978), poslední díly se dokončovaly v roce 1983. Celkem bylo v cyklu obsaženo 33 pořadů o československých muzeích a galeriích a jejich sbírkách. Prvních pět dílů bylo věnováno jednotlivým sbírkám Národní galerie,³⁵ následovala představení muzejních a galerijních sbírek z větších i menších, specializovaných a regionálních institucí.³⁶ Televizní cyklus měl upozornit na československé kulturní a umělecké bohatství a historické dědictví uchovávané v muzeích a galeriích. Zároveň měl přispívat k estetické výchově diváků a rozvoji socialistické osobnosti.³⁷

Kotalík měl v procesu vzniku *Pramenů poznání* funkci odborného poradce.³⁸ Na besedě ke vzniku tohoto cyklu upozornil na potřebnost prezentace těchto témat v televizi, hovořil také o své zkušenosti z uvádění filmů o umění na festivalu Arsfilmm Kroměříž. Uvedl, že je „televize obrovský nástroj kulturně výchovné činnosti a není zanedbatelné, že podněcuje lidi, aby muzea a galerie sami navštěvovali“.³⁹

Úvodní sekvence každého dílu obsahovaly celkové záběry exteriérů, v nichž se jednotlivé sbírky nacházely, následovaly pohledy do expozice, obojí bylo doprovázeno komentářem o historii, současnosti, významu objektu a vážnou hudbou. Poté následovaly medailony významných umělců zastoupených v expozici, které byly složeny z informací o životě umělců zasazených do kontextu doby a z rozborů jejich stěžejních děl. Závěrečný záběr měl tvořit pohled do expozice s komentářem obsahujícím celkové zhodnocení tématu.⁴⁰

Na *Prameny poznání* částečně navázal dokumentární cyklus *Mistrovská díla Národní galerie v Praze*,⁴¹ v jehož jednotlivých dílech byla podrobně rozebírána stěžejní umělecká díla ze sbírek Národní galerie.⁴² (obr. 1, 3, 4) Byl rozdělen do dvou částí, které byly realizovány mezi lety 1982 až 1984 a obsahovaly celkem čtrnáct dílů.⁴³ Na rozdíl od cyklu *Prameny poznání* byl v případě *Mistrovských děl Národní galerie v Praze* Jiří Kotalík spoluautorem scénáře (společně s Evou Friedrichovou⁴⁴).⁴⁵ Osoba Jiřího Kotalíka a dalších hostů měla zaručovat, že by z hlediska formy „nemělo jít o povídání, kdy plyne čas, ale o zasvěcený a hlubší pohled, nové poznatky, nový pohled“.⁴⁶ Kromě práce na scénáři byl Kotalík také hlavním řečníkem všech dílů a s ním jeden až dva další představitelé výtvarného, hudebního nebo literárního umění či historici společenských dějin. Rozpravy řečníků nad díly byly vedeny moderátorkou. Vztah mezi Kotalíkem a hosty měl být partnerský a v jejich projevech měla panovat názorová shoda, neměl tedy být v podstatě prostor pro názorovou konfrontaci.⁴⁷

Tvůrci pořadu měli za cíl věnovat se vždy konkrétně jednomu významnému (mistrovskému) dílu.⁴⁸ Kromě díla samotného byla při dialogích řečníků hojně využívána také další dokumentace doplňující odborný výklad. Jednalo se především o knihy spojené s probíraným tématem, které byly vypůjčeny z knihovny Národní galerie, či související archivní materiály. První část každého dílu pořadu byla



3/ 4/

Jiří Kotalík during the filming of *Masterpieces of the National Gallery in Prague*, undated, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996)

Jiří Kotalík při natáčení pořadu *Mistrovská díla Národní galerie v Praze*, nedatováno, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Kotalík (1920–1996)



be one of partnership and there was to be a consensus of opinion in their presentations, so there was basically no room for conflicting opinions.⁴⁷

The creators of the programme aimed to focus on one important artwork (masterpiece).⁴⁸ In addition to the work itself, other documentation supplementing professional interpretation was also widely used during the speakers' discussions. These were primarily books related to the topic being discussed, which were borrowed from the National Gallery library, or related archival materials. The first part of each episode of the programme focused on placing the artwork in a broader context using available documentation, and it was filmed in Jiří Kotalík's office. All documentary materials formed the main visual component of the programme. In the second part, the gallery collections were accessed directly, and the attention shifted to the artwork itself and its deeper analysis.⁴⁹

The programme's creators received an Honourable Mention of Czechoslovak Television for 1985 with the following wording: "To the development and production team of the Educational Programmes Department of Czechoslovak Television Prague, including editor Eva Friedrichová, expert advisor, host, and member of the Czechoslovak Academy of Sciences Jiří Kotalík, director Tomáš Kulík, cameraman Václav Filip and head of the production team Milada Rebcová, for the series *Masterpieces of the National Gallery in Prague*. This series presented the finest works of local and international artists and at the same time explained the broader contemporary social conditions and relationships in which these works were created, thus becoming highly politically engaged. The series was created in an unconventional way, at a highly professional level."⁵⁰

Conclusion

During his tenure as director of the National Gallery in Prague, Jiří Kotalík participated in many diverse film-related activities. He was not only interested in the secondary use of existing films about art but also looked for opportunities for producing such films directly, as was the case, for example, with his collaboration with Czechoslovak Television. Research shows that Kotalík saw films about art as useful tools for the popularisation of fine arts. He studied films in his free time and was aware of the specifics of film that allowed for the presentation of fine arts in a new and comprehensible way to a large number of viewers.

Jiří Kotalík's interest in the film medium was only a marginal component of his professional activities, and many of his attempts to interconnect film and fine arts or to improve this connection were unsuccessful or left uncompleted. This was the case, for example, with the plan to build an audiovisual centre at the Trade Fair Palace or the negotiations to renew the Arsfilm festival. However, this does not exclude the fact that, thanks to him, valuable works were created and the topics of the connection of film and fine arts were opened up.

After Kotalík's departure, the National Gallery in Prague did not continue with his cinematographic activities (except for occasional one-off projects). The

zaměřena na zasazení uměleckého díla do širších souvislostí s využitím dostupné dokumentace a probíhala v pracovním Jiřího Kotalíka. Veškeré dokumentační materiály tvořily hlavní obrazovou složku pořadu. V druhé části se přistupovalo přímo do prostor galerijních sbírek, kde se pozornost přesunula na samotné umělecké dílo a jeho hlubší analýzu.⁴⁹

Za pořad bylo tvůrcům uděleno čestné uznání Československé televize za rok 1985 ve znění: „*Autorskému a realizačnímu kolektivu Hlavní redakce vzdělávacích pořadů Čs. televize Praha, jmenovitě redaktorce Evě Friedrichové, odbornému poradci a hlavnímu protagonistovi akademiku Jiřímu Kotalíkovi, režisérovi Ing. Tomáši Kulíkovi, kameramanovi Václavu Filipovi a vedoucí výrobního štábu Miladě Rebcové za cyklus pořadů „Mistrovská díla Národní galerie v Praze“, jenž představil vrcholná díla našich i světových výtvarných umělců a zároveň vysvětlil širší dobové společenské podmínky a vztahy, ve kterých díla vznikala, čímž se stal i vysoce politicky angažovaným. Cyklus byl zpracován netradičním způsobem na vysoké profesionální úrovni.*“⁵⁰

Závěr

Jiří Kotalík se během své funkce ředitele Národní galerie v Praze účastnil mnoha různorodých filmových aktivit. Zajímal se nejen o sekundární užití již existujících filmů o umění, hledal rovněž možnosti přímé tvorby těchto snímků, jak tomu bylo například při jeho spolupráci s Československou televizí. Z výzkumu vyplývá, že filmy o umění Kotalík vnímal jako užitečný nástroj pro popularizaci výtvarného umění, filmy ve svém volném čase studoval a byl si vědom filmových specifik, která umožňovala výtvarné umění zobrazovat nově a srozumitelně pro velké množství diváků.

Zájem Jiřího Kotalíka o filmové médium byl v rámci jeho odborné činnosti okrajový a mnoho jeho snah o propojení filmu s výtvarným uměním či zlepšení tohoto propojení nebylo úspěšných nebo dokončených, jak tomu bylo například u snahy o vybudování audiovizuálního centra ve Veletržním paláci nebo u jednání o obnovení festivalu Arsfilm. To však nevylučuje fakt, že díky němu vznikla užitečná díla a otevřela se témata spojení filmu a výtvarného umění.

Národní galerie v Praze po Kotalíkově odchodu již v jeho kinematografických aktivitách (až na jednorázové projekty) nepokračovala, od nápadu na audiovizuální centrum v rámci Národní galerie se zcela upustilo a bližší spolupráce s televizí byla přerušena. Vzhledem k politickým a společenským změnám v Československu po roce 1989 je však třeba konstatovat, že důvodem pro toto přerušení byla pravděpodobně kombinace více faktorů. Na závěr lze dodat, že rozsah odborných činností Jiřího Kotalíka, který se kromě svého primárního zaměření na výtvarné umění věnoval také kinematografii, byl výjimečný a navázat na jeho aktivity se již plně nepodařilo.

plan for an audiovisual centre within the National Gallery was completely abandoned, and close cooperation with television was discontinued. Considering the political and social changes in Czechoslovakia after 1989, however, it must be stated that the reason for this interruption was probably a combination of several factors. In conclusion, it can be added that the range of professional activities of Jiří Kotalík, who, in addition to his primary focus on fine arts, also devoted himself to cinematography, was exceptional, and it has not been possible to fully continue his work.

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

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

Notes

- 1 Eva Solařová studied at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts and in 1982 and 1983, she wrote her final seminar papers on Arsfilmm Kroměříž.
- 2 Archive of the National Gallery in Prague (ANG), Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Interviews, Record of the (unedited) interview of Eva Solařová with Jiří Kotalík, held on 9 Sep 1982. The interview was conducted for the author's final seminar paper, however, only a few parts were used in it. Most of the interview was not used in the work. Edited for publication.
- 3 Ibid., p. 10.
- 4 Ibid., p. 1.
- 5 Ibid., p. 4.
- 6 Ibid., p. 3.
- 7 Although it is not clear for whom the text was written, or in which year, Kotalík's reference to the 30th anniversary of the establishment of Czechoslovak Television indicates that the text was written around 1983. ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Manuscripts, "Fine Arts on TV Screens".
- 8 Ibid.
- 9 Ibid.
- 10 Arsfilmm was a film festival about art in Kroměříž (see more later in the text).
- 11 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Interviews, Recording of the interview (unedited) of Eva Solařová with Professor Jiří Kotalík conducted on 9 Sep 1982.
- 12 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Film, Record for director Jiří Kotalík from the head of the Department of Scientific Information, M. Vanýšková, dated 6 Dec 1981.
- 13 ANG, National Gallery in Prague Fonds (1945–1990), Record for director Jiří Kotalík from the head of the Methodological Department, Radomil Hruška, dated 9 Oct 1981. Archive of the National Gallery in Prague currently manages 52 film strips and 162 videotapes on the subject of fine arts and the National Gallery.
- 14 On 14 Aug 1974, a large-scale fire broke out at the Trade Fair Palace. Two years later, in 1976, the National Gallery took over and started its reconstruction. The Trade Fair Palace was not reopened until the end of 1995, when Jiří Kotalík was no longer the director of the National Gallery, although as director one of his main goals was to repair and reopen the Trade Fair Palace. It currently serves as an exhibition space of the National Gallery in Prague for modern and contemporary art. See National Gallery in Prague, Trade Fair Palace, www.ngprague.cz/en/about/buildings/trade-fair-palace, accessed 23 Apr 2023.
- 15 Research on the topic of the audiovisual centre was also carried out in the fonds of the institutions of the National Film Archive. No further information could be found. However, it can be assumed that most of the communication regarding the project of the audiovisual centre took place by telephone or in person.
- 16 Jaroslav Vančát (b. 1949) is an art historian, theoretician, artist, and curator who worked in the National Gallery's scientific information department from 1986 to 1991.
- 17 In this document, the audiovisual centre is referred to as the video centre. See ANG, National Gallery in Prague

Poznámky

- 1 Eva Solařová studovala na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění a v letech 1982 a 1983 vypracovala závěrečné seminární práce o Arsfilmm Kroměříž.
- 2 Archiv Národní galerie v Praze (ANG), fond Jiří Kotalík (1920–1996), Rozhovory, Záznam rozhovoru /neupravený/ Evy Solařové s Jiřím Kotalíkem konaného 9. 9. 1982. Rozhovor vznikl pro autorčinu závěrečnou seminární práci, ve které je však použito pouze několik částí, většina rozhovoru nebyla v práci použita. Edičně upraveno.
- 3 Ibidem, s. 10.
- 4 Ibidem, s. 1.
- 5 Ibidem, s. 4.
- 6 Ibidem, s. 3.
- 7 Ačkoli není jasné, pro koho byl text napsán, případně ve kterém roce, Kotalík zde píše o příležitosti třicátého výročí vzniku Československé televize, odhaduji tedy, že text vznikl kolem roku 1983. ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Rukopisy, text Výtvarné umění na obrazovkách.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.
- 10 Arsfilmm byl festival filmů o umění v Kroměříži (více viz dále v textu).
- 11 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Rozhovory, Záznam rozhovoru /neupravený/ Evy Solařové s profesorem Jiřím Kotalíkem konaného 9. 9. 1982.
- 12 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Film, Záznam pro ředitele Jiřího Kotalíka od vedoucí Oddělení vědeckých informací M. Vanýškové ze dne 6. 12. 1981.
- 13 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Záznam pro ředitele Jiřího Kotalíka od vedoucího metodického oddělení Radomila Hrušky ze dne 9. 10. 1981. Archiv Národní galerie v Praze v současné době spravuje 52 filmových pásů a 162 videokazet s tematikou výtvarného umění a Národní galerie.
- 14 Ve Veletržním paláci došlo 14. srpna 1974 k rozsáhlému požáru. O dva roky později v roce 1976 ho Národní galerie dostala do správy a zahájila jeho rekonstrukci. Veletržní palác byl zprovozněn až na konci roku 1995, kdy Jiří Kotalík již nebyl ředitelem Národní galerie, ačkoli ve funkci ředitele byla oprava a zprovoznění Veletržního paláce jedním z jeho hlavních cílů. V současné době slouží jako výstavní prostor Národní galerie v Praze pro moderní a současné umění. Viz Národní galerie v Praze, Veletržní palác, www.ngprague.cz/o-nas/budovy/veletrzni-palac, vyhledáno 23. 4. 2023.
- 15 Bádání ohledně tématu audiovizuálního centra proběhlo také ve fondech institucí Národního filmového archivu. Další informace se již nepodařilo dohledat. Lze se však domnívat, že většina komunikace ohledně projektu audiovizuálního centra se odehrávala telefonicky či osobně.
- 16 Jaroslav Vančát (* 1949) je historik a teoretik umění, výtvarník a kurátor, který v letech 1986–1991 pracoval v oddělení vědeckých informací Národní galerie.
- 17 V tomto dokumentu je audiovizuální centrum

Fonds (1945–1990), Report on a meeting with Vladimír Opěla, head of the technical department of the Czechoslovak Film Institute in Prague, on 26 May 1986.

18 Ibid.

19 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Film, Proposal for Principles of Cooperation between the National Gallery and the Czechoslovak Film Institute dated 24 Jul 1987, p. 1.

20 Ibid, p. 2.

21 Ibid.

22 ANG, National Gallery in Prague Fonds (1945–1990), Letter from Ladislav Kesner to Ladislav Boček, dated 12 Dec 1990.

23 *Arsfilm: Coverage of the 1st National Exhibition of Films about Art*, Kroměříž 1964, n.p.

24 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Film, Letter from Jiří Kotalík to the Director of the 6th Department of the Ministry of Culture of the Czechoslovak Republic, Miloš Chvalina, dated 22 Dec 1978.

25 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Interviews, Recording of an interview (unedited) between Eva Solařová and Jiří Kotalík, held on 9 Sep 1982.

26 Ibid.

27 Ivana Poláková, “Art Historian and Film. Cinematographic Activities of Jiří Kotalík in the Years 1967–1990” (Master’s thesis, Charles University, 2022).

28 However, the description of the cooperation with CST that year suggests that it is clear that discussions about the possibilities of cooperation had already taken place earlier. No further information on the topic was found in the file archive of Czech Television.

29 ANG, National Gallery in Prague Fonds (1945–1990), Activities of the Promotion Department in 1957, p. 3.

30 Ibid.

31 ANG, National Gallery in Prague Fonds (1945–1990), Recommendations for the Overall and Radical Improvement of the Promotion of the National Gallery, 1967.

32 ANG, National Gallery in Prague Fonds (1945–1990), Evaluation of the Activities of the National Gallery from 1971, p. 12.

33 ANG, National Gallery in Prague Fonds (1945–1990), Evaluation of the Activities of the National Gallery from 1971–1981.

34 Even after that year, however, Kotalík – still as director of the National Gallery – participated in several television programmes.

35 Individual episodes were dedicated to the collection of old Czech art in St George’s Monastery, the European collection in the Sternberg Palace, the graphic arts collection in the Kinsky Palace, the collection of Czech sculpture in Zbraslav and the collection of 19th-century Czech painting in the Convent of St Agnes of Bohemia. See ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Film, Material for discussion on programmes about fine arts, undated.

36 Ibid.

37 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Television, Recording of the introductory talk to the documentary series *Sources of Knowledge* from 22 Dec 1977, p. 1–3.

38 It is not certain whether he was an expert advisor for

nazýváno videocentrem. Viz ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Zpráva o schůzce s Vladimírem Opělou, vedoucím technického oddělení Československého filmového ústavu v Praze dne 26. 5. 1986.

18 Ibidem.

19 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Film, Návrh zásad spolupráce mezi Národní galerií a Československým filmovým ústavem ze dne 24. 7. 1987, s. 1.

20 Ibidem, s. 2.

21 Ibidem.

22 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Dopis Ladislava Kesnera Ladislavu Bočkovi ze dne 12. 11. 1990.

23 *Arsfilm: Zpravodajství 1. celostátní přehlídky filmů o umění*, Kroměříž 1964, nepag.

24 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Film, Dopis Jiřího Kotalíka řediteli VI. Odboru MK ČSR Miloši Chvalinovi ze dne 22. 12. 1978.

25 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Rozhovory, Záznam rozhovoru /neupravený/ Evy Solařové s Jiřím Kotalíkem konaného 9. 9. 1982.

26 Ibidem.

27 Ivana Poláková, *Historik umění a film. Kinematografické aktivity Jiřího Kotalíka v letech 1967–1990*, diplomová práce, FF UK, Praha 2022.

28 Z popisu spolupráce s ČST v tomto roce však vyplývá, že o možnostech spolupráce probíhala jednání již dříve. Ve spisovém archivu České televize nebyly k tématu dohledány žádné další informace.

29 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Činnost oddělení propagace v roce 1957, s. 3.

30 Ibidem.

31 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Připomínky k celkovému a radikálnímu zlepšení propagace Národní galerie, 1967.

32 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Hodnocení činnosti Národní galerie za rok 1971, s. 12.

33 ANG, fond Národní galerie v Praze (1945–1990), Hodnocení činnosti Národní galerie z let 1971–1981.

34 I po tomto roce se však Kotalík, ještě jako ředitel Národní galerie, podílel na několika televizních pořadech.

35 Jednotlivé díly pořadu byly věnovány sbírce starého českého umění v Jiřském klášteře, evropské sbírce ve Šternberském paláci, grafické sbírce v paláci Kinských, sbírce českého sochařství na Zbraslavi a sbírce českého malířství 19. století v klášteře sv. Anežky České. Viz ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Film, Podklad pro jednání o pořadech o výtvarném umění, nedatováno.

36 Ibidem.

37 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Televize, Záznam úvodní besedy k dokumentárnímu cyklu *Prameny poznání* ze dne 22. 12. 1977, s. 1–3.

38 Zde není jisté, zda byl odborným poradcem pro všechny díly cyklu nebo pouze pro ty, které se týkaly přímo Národní galerie.

39 Ibidem, s. 6.

40 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Televize, Námet k dílu dokumentárního cyklu *Prameny*

all episodes of the series or only for those that dealt directly with the National Gallery.

39 Ibid, p. 6.

40 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Television, Proposal for the documentary series *Sources of Knowledge (From the Treasures of the National Gallery in Prague – 19th-Century Czech Painting)*, dated 25 Jun 1981.

41 With the originally planned title, *Meeting Masterpieces*.

42 The creators drew inspiration for this show, among other sources, from the Moscow TV series about the masterpieces of the Hermitage. See ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Television, Concept of the series *Meeting Masterpieces* from 26 Oct 1981.

43 A similar programme called *The National Gallery in Prague Never Closes* was realized in 2011–2012, with each episode also dedicated to one work of art. See “The National Gallery in Prague Never Closes,” Czech Television, www.ceskatelevize.cz/porady/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira, accessed 10 Apr 2023. During the covid pandemic in 2020, the National Gallery in Prague used online platforms to present its art collections in the “NGP Online” project, in which, for example, the favourite works of the collection’s curators were presented in the series “My Favourite Artwork,” www.ngprague.cz/vystavy-a-akce/ngp-online, accessed 10 Apr 2023.

44 Eva Friedrichová (b. 1930) is an editor, dramaturge, and film and television columnist.

45 According to footage from the filming of the Canaletto and Goya episodes and the evaluation of the filming day, it was not easy to work with Jiří Kotalík, despite his professional contribution. The director Tomáš Kulík evaluated the collaboration as follows: “The whole preparation of scripts – even if most diligent – becomes problematic when Mr. Kotalík starts advising and directing during production. This time it required strong nerves again, but we managed.” Milada Rebcová, head of the production team, described the collaboration in a similar way: “The filming of both episodes took place in a particularly tense atmosphere, which was caused by some disagreements between the director and Mr. Kotalík. During the filming, operational changes to the shooting plan had to be made constantly due to these disagreements. It was only thanks to the dedication of all crew members that the programmes were filmed. Even during the finalising works, Mr. Kotalík intervened in the edited programmes, which meant it was necessary to provide a new edit, transcript, etc.” See file archive of Czech Television, Red 91/778, HRVP – Masterpieces of the National Gallery in Prague: Canaletto, Evaluation of the shooting day of *Masterpieces of the National Gallery in Prague*, 1983.

46 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Television, Concept of the *Meeting Masterpieces* series, 26 Oct 1981.

47 Ibid.

48 These were, for example, the following works: *Portrait of Marie Maximilian of Sternberg* (Karel Škréta), *The Lovers* (Pierre-Auguste Renoir), and *Self-Portrait* (Pablo Picasso).

49 ANG, Jiří Kotalík Fonds (1920–1996), Documentation – Television, Script for the first episode of the documentary series *Masterpieces of the National Gallery in Prague, Master Theodorik – Portrait*, 15 Feb 1982.

poznání (Z pokladů Národní galerie v Praze – České malířství 19. století) ze dne 25. 6. 1981.

41 S původně plánovaným názvem *Setkání s díly mistrů*.

42 Inspiraci pro tento pořad tvůrci čerpali mimo jiné v seriálu moskevské televize o mistrovských dílech Ermitáže. Viz ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Televize, Koncept seriálu *Setkání s díly mistrů* ze dne 26. 10. 1981.

43 Podobný pořad s názvem *Národní galerie v Praze nikdy nezavírá* byl realizován v letech 2011–2012 a každý jeho díl byl také věnován jednomu uměleckému dílu. Viz Česká televize, Národní galerie v Praze nikdy nezavírá, www.ceskatelevize.cz/porady/10000000039-narodni-galerie-v-praze-nikdy-nezavira, vyhledáno 10. 4. 2023. V období pandemie covidu v roce 2020 Národní galerie v Praze využila možností online prezentace uměleckých sbírek v projektu NGP Online, ve kterém např. představila oblíbená díla kurátorů sbírek v cyklu *Moje nej dílo*. Viz www.ngprague.cz/vystavy-a-akce/ngp-online, vyhledáno 10. 4. 2023.

44 Eva Friedrichová (* 1930) je redaktorka, dramaturgyně a filmová a televizní publicistka.

45 Dle záznamu z natáčení dílů Canaletto a Goya a hodnocení natáčecího dne nebylo, i přes odborný přínos, s Jiřím Kotalíkem příliš snadné spolupracovat. Režisér Tomáš Kulík spolupráci hodnotil následovně: „Veškerá příprava scénářů – byť sebepečlivější – je problematická v okamžiku, kdy s. akademik Kotalík začne během realizace dramaturgovat a režirovat. Tentokrát to opět chtělo pevné nervy, ale zvládli jsme to.“ Podobně spolupráci popsala vedoucí výrobního štábu Milada Rebcová: „Natáčení obou dílů probíhalo tentokrát ve zvláště napjatém ovzduší, které zapříčinily některé názorové neshody režiséra a ak. Kotalíka, při natáčení musely být neustále, díky těmto neshodám, prováděny operativní změny oproti natáčecímu plánu. Jen díky velkému úsilí všech členů štábu se pořady podařilo natočit. I při dokončovacích pracích [sic] zasáhl ak. Kotalík do sestřižených pořadů, takže bylo nutné opět zajišťovat nový sestřih, přepis atd.“ Viz Spisový archiv České televize, Red 91/778, HRVP – Mistrovská díla Národní galerie v Praze: Canaletto, Hodnocení natáčecího dne pořadu *Mistrovská díla Národní galerie v Praze*, 1983.

46 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Televize, Koncept seriálu *Setkání s díly mistrů* ze dne 26. 10. 1981.

47 Ibidem.

48 Jednalo se např. o následující díla: *Podobizna Marie Maxmiliány ze Šternberka* (Karel Škréta), *Milenci* (Pierre-Auguste Renoir) a *Autoportrét* (Pablo Picasso).

49 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Televize, Scénář k prvnímu dílu dokumentárního cyklu *Mistrovská díla Národní galerie v Praze, Mistr Theodorik – Portrét*, 15. 2. 1982.

50 ANG, fond Jiří Kotalík (1920–1996), Dokumentace – Televize, Čestná uznání Čs. televize za rok 1985.

Abstract

The Archive of the National Gallery in Prague manages the extensive personal fonds of Jiří Kotalík (1920–1996), an art historian, theoretician, and long-term director of the National Gallery in Prague (1967–1990). When processing his correspondence with domestic institutions, it became evident that he had been in contact with, among others, film institutions, film festivals, and Czechoslovak Television. As part of his role as director of the National Gallery in Prague, Kotalík sought to be involved in the production and subsequent use of films and programmes about fine arts, as he saw the usefulness of the film medium in popularising art among the general public. This text contains information about Kotalík's cinematographic activities, which are connected with his position as director of the National Gallery in Prague.

Translated by Vendula Šumanová

Anotace

Archiv Národní galerie v Praze spravuje rozsáhlý osobní fond Jiřího Kotalíka (1920–1996), historika a teoretika umění a dlouholetého ředitele Národní galerie v Praze (1967–1990). Při zpracování jeho korespondence s tuzemskými institucemi se ukázalo, že byl v kontaktu mimo jiné s filmovými institucemi, filmovými festivaly a Československou televizí. Kotalík se v rámci své pozice ředitele Národní galerie v Praze snažil zapojit do výroby i následného užití filmů a pořadů o výtvarném umění, jelikož ve filmovém médiu spatřoval užitečnost ve věci popularizace umění široké veřejnosti. Tento text obsahuje informace o Kotalíkových kinematografických aktivitách, které se pojí s jeho funkcí ředitele Národní galerie v Praze.

Inventory of the Prague Painting Brotherhoods Fonds 1348-1782 (1790)

RADKA HEISSELOVÁ

Materials documenting the activities of Prague painters' guilds are the oldest written documents stored in the Archive of the National Gallery in Prague. The history of these archival materials is quite long and rich – the oldest Prague painters' guild book dates back to 1348 and is the oldest guild book in Prague. (**Fig. 1**) Besides this first brotherhood residing in the Old Town of Prague, a separate organisation associating painters from the New Town was established in the second half of the 14th century. In 1674, artists from the Lesser Town left the joint painters' guild of the Old and Lesser Towns, so three separate professional organisations – the painters' guilds of the Old Town, New Town, and Lesser Town – were active in Prague from that point on. Over the centuries, the vast majority of people who made a living from painting, including painters, shield makers (painters of pavises, shields, armour, and house signs), glass painters, varnishers, and illuminators, as well as related craftsmen such as glassmakers, embroiderers, goldbeaters, parchment makers, woodcarvers, and copper engravers, were members of these guilds. Prague painters' guilds were abolished by Emperor Joseph II in 1782. After the ascension of his successor, Leopold II, the painters tried to re-establish their professional corporations, primarily to ensure continual training of painters and to preserve the social functions that the previous guild system had provided. They nominated the painter and art historian Jan Jakub Quirin Jahn (1739–1802) to lead the proposed joint Prague painters' guild. However, this project eventually failed, and the painters' guild was never re-established.

Nonetheless, thanks to Jahn, written records of Prague painters have been preserved, after he managed to buy documents from the estate of the abolished

Inventarizace fondu Pražská malířská bratrstva 1348–1782 (1790)

Doklady k činnosti pražských malířských cechů jsou nejstaršími písemnými materiály, které Archiv Národní galerie v Praze uchovává. Historie těchto archiválií je poměrně dlouhá a bohatá, nejstarší cechovní kniha pražských malířů se datuje do roku 1348 a představuje zároveň nejstarší cechovní knihu v pražském prostředí. (**obr. 1**) Vedle tohoto prvního bratrstva sídlícího na Starém Městě pražském vznikla v druhé polovině 14. století samostatná organizace sdružující malíře novoměstské. V roce 1674 se pak od staroměstsko-malostranského malířského cechu oddělili umělci z Malé Strany a od té doby působily na území Prahy tři samostatné profesní organizace – staroměstský, novoměstský a malostranský malířský cech. V průběhu staletí se do těchto organizací soustředila naprostá většina osob, které se jakýmkoli způsobem živily malířskou prací – tedy malíři, štítaři (malíři pavéz, štítů, zbroje a domovních znamení), malíři na skle, štafíři nebo iluminátoři, ale i příbuzní řemeslníci jako sklenáři, vyšivači (krumplíři), zlatotepci, pergameníci, řezbáři nebo mědirytcí. Pražské malířské cechy zrušil v roce 1782 císař Josef II. Po nástupu jeho následovníka Leopolda II. se malíři pokusili o obnovení své profesní korporace, a to zejména kvůli zachování kontinuity malířské výuky a také s ohledem na sociální funkce, které předchodící cechovní systém zajišťoval. Do čela plánovaného společného pražského ma-



1/

Introductory notes in the oldest book of the Prague painters' guild from 1348, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Prague Painting Brotherhoods Fonds, inv. no. 28, acc. no. AA 1207

Úvodní zápisy v nejstarší knize pražského malířského cechu z roku 1348, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Pražská malířská bratrstva, inv. č. 28, přír. č. AA 1207

painters' guilds in an auction, thereby saving them for the future. These documents, along with his estate, were later acquired by the Society of Patriotic Friends of the Arts – the predecessor of today's National Gallery in Prague.

Nowadays, the Prague Painting Brotherhoods Fonds contains a continuous set of privileges and statutes of Prague painters' guilds, preserved in their original forms or as later transcriptions. (Fig. 2) It includes a well-known privilege of Emperor Rudolf II, issued on 27 April 1595, for the joint painters' guild of the Old and Lesser Towns. Through this privilege, the emperor elevated painters from craftsmen to artists and granted them a new, improved guild sign, which, in addition to the traditional motif of three shields, now included the goddess Pallas Athena. Commemorative and accounting books were also part of the painters' guilds' agenda; however, the series is incomplete. Unlike the New Town guild where only one book remained from as late as the second half of the 18th century, the series of the Old Town and Lesser Town is less fragmentary. The set of files is very diverse and includes personal documents

lířského cechu navrhovali malíře a historika umění Jana Jakuba Quirina Jahna (1739–1802). Tento projekt ovšem skončil neúspěchem a malířský cech nebyl nikdy znovu obnoven.

Díky Jahnovi se však dochovaly písemné památky na pražské malíře, protože se mu podařilo v aukci zakoupit materiály z majetku zrušených malířských cechů, a tím je zachránit pro budoucnost. Dokumenty se později spolu s jeho písemnou pozůstalostí dostaly do Společnosti vlasteneckých přátel umění, předchůdkyně dnešní Národní galerie v Praze.

Ve fondu Pražská malířská bratrstva se v současné době nachází souvislá řada privilegií a statut pražských malířských cechů, dochovaných v podobě originálů i prostřednictvím pozdějších opisů. (obr. 2) Mezi nimi například známé privilegium císaře Rudolfa II., vydané dne 27. dubna 1595 pro staroměstsko-malostranský malířský cech, jímž panovník povýšil malíře z řemeslníků na umělce a udělil jim nový polepšený znak, na němž k tradičnímu motivu tří štítků přibyla bohyně Pallas Athéna. Součástí agendy malířských cechů dále představují



2/

The sign of the Lesser Town painters' guild, part of the privilege granted to this association by Emperor Charles VI in 1734, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Prague Painting Brotherhoods Fonds, inv. no. 19, acc. no. AA 1219

Znak malostranského malířského cechu, součást privilegia uděleného tomuto sdružení císařem Karlem VI. v roce 1734, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Pražská malířská bratrstva, inv. č. 19, přír. č. AA 1219

of the artists (birth and apprenticeship certificates and letters of release from serfdom), which every applicant wishing to join a guild had to submit to the guild chest, explaining why so many of these documents survive. (Fig. 3) Another part is accounted for by correspondence of all three Prague painters' guilds, covering a broad range of topics from administration to resolving various disputes. Such disputes were common between masters and the so-called *Störers* – people who illicitly earned money by painting outside the guild system – and foreign merchants selling their artworks in Prague

pamětní i účetní cechovní knihy, jejichž řada je ovšem neúplná – pro prostředí staroměstského a malostranského cechu není tolik torzovitá jako v případě cechu novoměstského, pro nějž se dochovala do dnešní doby pouze jediná kniha, a to až z druhé poloviny 18. století. Značně rozmanitý je pak rozsáhlý spisový materiál. Ten zahrnuje osobní doklady umělců (zachovací, zhostné a výuční listy), které každý zájemce o vstup do cechu musel odevzdat do cechovní truhlice, díky čemuž se jich dodnes dochoval poměrně značný počet. (obr. 3) Další část pak



3/

Apprenticeship certificate for Václav Nosecký, issued by the royal court painter Filip Mazanec in 1680, Prague, Archive of the National Gallery in Prague, Prague Painting Brotherhoods Fonds, inv. no. 126, acc. no. AA 1217/67

Výuční list pro Václava Noseckého, vystavený královským dvorním malířem Filipem Mazancem v roce 1680, Praha, Archiv Národní galerie v Praze, fond Pražská malířská bratrstva, inv. č. 126, přír. č. AA 1217/67

towns. In the files, attractive and well-known artists can be found such as Karel Škréta (1610–1674), Norbert Grund (1717–1761), František Xaver Palko (1724–1767), Kilián Ignác Dientzenhofer (1689–1751), Jan Jiří Bendl (1620–1680), Matyáš Gundelach (1566–1654), and others.

Since their abolishment, the painters' guilds have been a subject of interest for many researchers. Even though they presumably belong to one of the most researched guilds in the Czech lands, it is still possible to discover many new pieces of information. A new, detailed inventory, created as part of the fonds' inventory process in 2022, may be of good use for researchers to help them navigate the fonds.

Translated by Jan Kasík

tvorí korespondence všech tří pražských malířských cechů, která se dotýká širokého množství témat – od vyřizování cechovní agendy po řešení nejrůznějších sporů. Ty mistři nejčastěji vedli se štolíři, tedy s osobami, které si vydělávaly malířskou činností, aniž by byly součástí cechovního zřízení, a také s cizími obchodníky, prodávajícími na území pražských měst umělecká díla. Ve spisovém materiálu lze najít atraktivní a známá jména umělců, jako byli Karel Škréta (1610–1674), Norbert Grund (1717–1761), František Xaver Palko (1724–1767), Kilián Ignác Dientzenhofer (1689–1751), Jan Jiří Bendl (1620–1680), Matyáš Gundelach (1566–1654) a další.

Malířské cechy byly prakticky od doby jejich zrušení objektem zájmu řady badatelů. Přestože dnes patří patrně k nejlépe prozkoumaným cechům u nás, stále lze objevit velké množství nových informací. Badatelům k orientaci ve fondu může nyní výrazně pomoci podrobný inventář, který vznikl v rámci inventarizace fondu v roce 2022.



1/

Jean-Baptiste Pierre Le Brun, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France* dessins précieux, montés non montés des trois écoles, estampes, dont presque l'oeuvre de labele, terres cuites, figures de bronze, de marbre, de plomb, porcelaines, tabatieres, médailles antiques et modernes formant le Cabinet de feu M. Collet, Paris 1787, auction catalogue title page, Prague, Library of the National Gallery in Prague, call no. AA243, acc. no. 19.520

Jean-Baptiste Pierre Le Brun, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France* dessins précieux, montés non montés des trois écoles, estampes, dont presque l'oeuvre de labele, terres cuites, figures de bronze, de marbre, de plomb, porcelaines, tabatieres, médailles antiques et modernes formant le Cabinet de feu M. Collet, Paris 1787, titulní list aukčního katalogu, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, sign. AA243, přír. č. 19.520

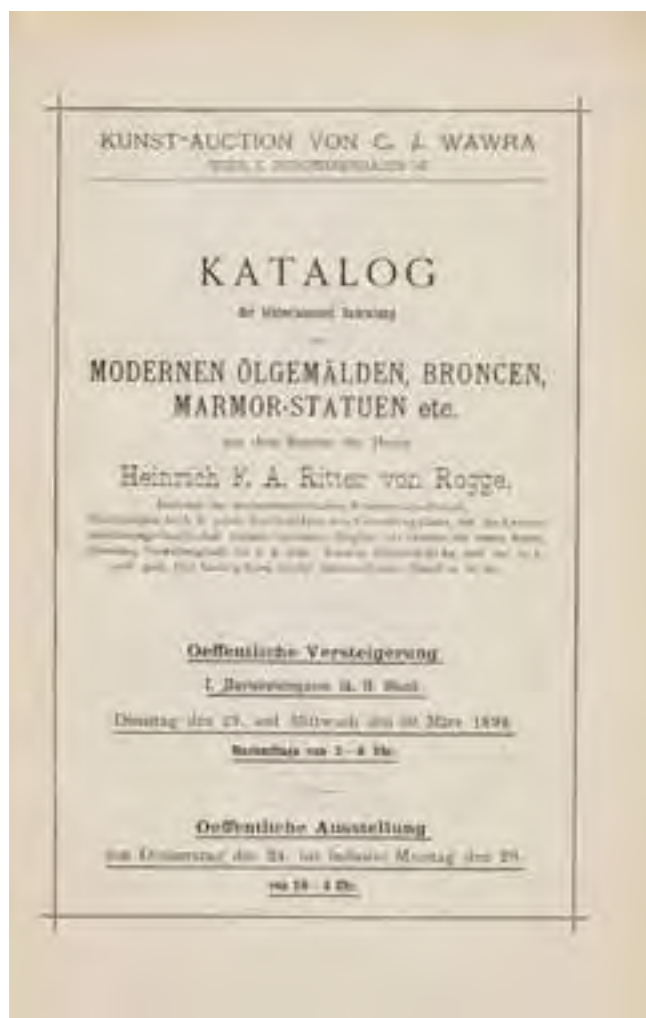
Collection of Auction Catalogues in the Library Fonds of the National Gallery in Prague

MARTINA HORÁKOVÁ

The fonds of the Library of the National Gallery in Prague stores a significant collection, which consists of Czech as well as foreign auction house catalogues. In 2023, the collection was completely processed by experts, so it is possible to search these records through the library's online catalogue. Digitisation of this part of the fonds is planned for the near future, specifically focusing on the processing of auction catalogues from the historical collection. The first acquisitions of auction catalogues are documented in the records of the reference library of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts.

Sbírka aukčních katalogů ve fondu knihovny Národní galerie v Praze

Knihovna Národní galerie v Praze uchovává ve svém fondu významnou sbírku, kterou tvoří rozsáhlý soubor katalogů českých i zahraničních aukčních domů. V roce 2023 bylo dokončeno odborné zpracování sbírky a záznamy



2/

Katalog der hinterlassenen Sammlung von modernen Ölgemälden, Bronzen, Marmor-Statuen etc. aus dem Besitze des Herrn Heinrich F. A. Ritter von Rogge, Vienna 1898, auction catalogue title page, Prague, Library of the National Gallery in Prague, call no. AB1153, acc. no. 21.670

Katalog der hinterlassenen Sammlung von modernen Ölgemälden, Bronzen, Marmor-Statuen etc. aus dem Besitze des Herrn Heinrich F. A. Ritter von Rogge, Wien 1898, titulní list aukčního katalogu, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, sign. AB1153, přír. č. 21.670

A catalogue of the picture gallery reference library, established by the painter and then inspector of the picture gallery Viktor Barvitiu (1834–1902) in 1893, has been preserved to this date. The catalogue encompasses 505 books, as well as exhibition, collection, and auction catalogues.

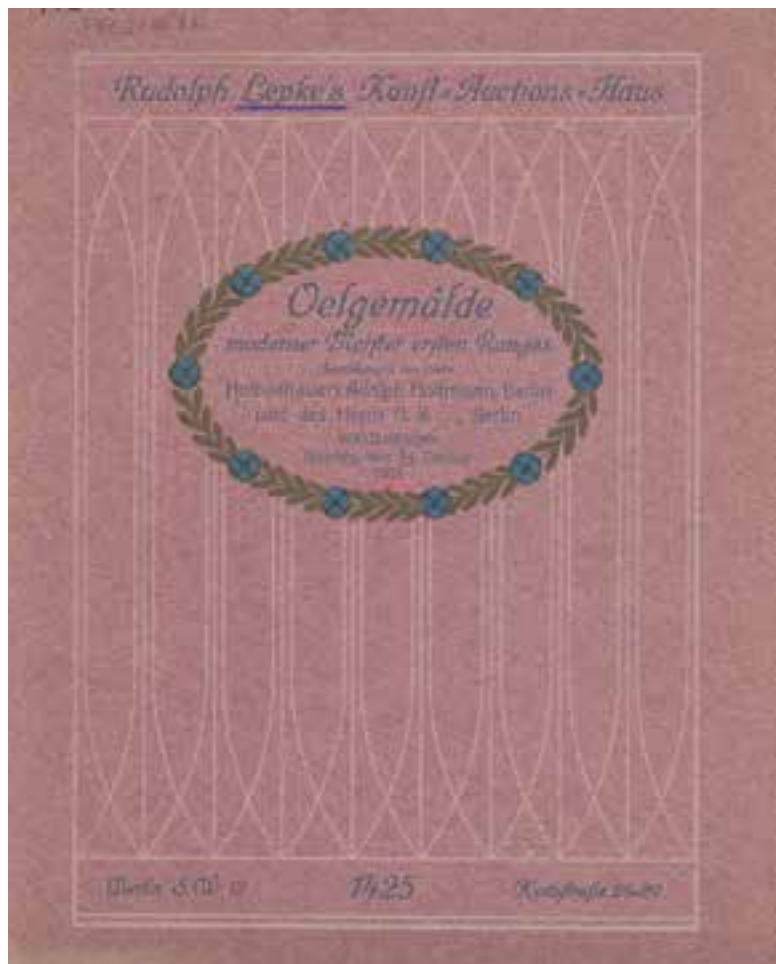
Today, the collection of auction catalogues comprises 7,500 volumes, spanning from the end of the 18th century to the present. One of the oldest items is the auction catalogue of the collection of the late Louis Jean François Collet (1722–1787) from 1787: *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France dessins précieux, montés non montés des trois écoles, estampes, dont presque l'oeuvre de la belle, terres cuites, figures de bronze, de marbre, de plomb, porcelaines, tabatières, médailles antiques et modernes formant le Cabinet de feu M. Collet* (Paris 1787, call no. AA243). (Fig. 1)

In the library fonds, primarily catalogues from important Austrian, German, French, Dutch, and British auction houses are represented. As for the Austrian auction catalogues, the biggest part of the collection consists of those from Viennese auction houses. This primarily includes catalogues from Dorotheum – the biggest Central European auction house, followed by catalogues from the Leo Schidlöf, Albert Kende, Franz Malota, Galerie H. O. Mietke, and C. J. Wawra auction houses, which focused on graphic works and estates of artists. (Fig. 2) The German auction houses

aukčních katalogů je tak možno vyhledávat v online katalogu knihovny. V nejbližší době se také počítá s digitalizací této části fondu, a to konkrétně se zpracováním aukčních katalogů z historického fondu. První akvizice aukčních katalogů jsou doloženy v záznamech příruční knihovny Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Do dnešní doby se dochoval katalog příruční knihovny obrazárny, založený v roce 1893 malířem Viktorem Barvitiem (1834–1902), tehdejší inspektorem obrazárny. Katalog obsahuje 505 svazků knih, výstavních a sbírkových katalogů a také katalogů aukčních.

Dnes se soubor aukčních katalogů skládá ze 7500 svazků zahrnujících časové období od konce 18. století do současnosti. K nejstarším exemplářům se řadí katalog aukce sbírky zesnulého Louise Jeana François Colleta (1722–1787) z roku 1787: *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France dessins précieux, montés non montés des trois écoles, estampes, dont presque l'oeuvre de la belle, terres cuites, figures de bronze, de marbre, de plomb, porcelaines, tabatières, médailles antiques et modernes formant le Cabinet de feu M. Collet* (Paris 1787, sign. AA243). (obr. 1)

Ve fondu knihovny jsou zastoupeny především katalogy významných rakouských, německých, francouzských, holandských a britských aukčních domů. Budeme-li hovořit o rakouských aukčních katalozích,



3/

Oelgemälde moderner Meister ersten Ranges: Sammlung aus dem Nachlasse des Hofbildhauers Herrn Adolph Hoffmann, Berlin 1905, auction catalogue cover, Prague, Library of the National Gallery in Prague, call no. AB203, acc. no. 20.748

Oelgemälde moderner Meister ersten Ranges: Sammlung aus dem Nachlasse des Hofbildhauers Herrn Adolph Hoffmann, Berlin 1905, obálka aukčního katalogu, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, sign. AB203, přír. č. 20.748



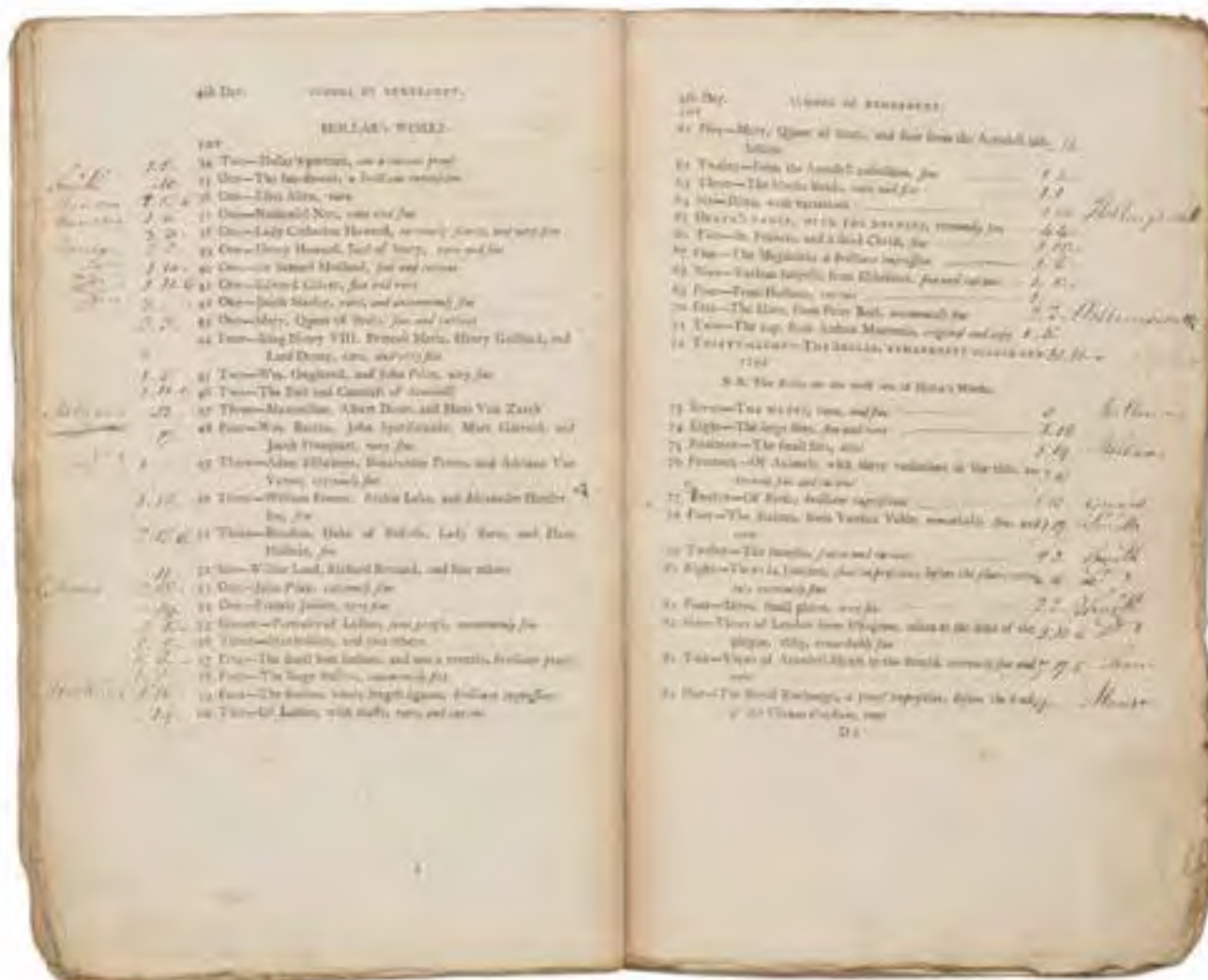
4/

Dessins de Rembrandt de la collection - J. P. Heseltine de Londres vente le 27 mai 1913, Amsterdam 1913, auction catalogue title page, Prague, Library of the National Gallery in Prague, sign. AB57, acc. no. 20.604

Dessins de Rembrandt de la collection - J. P. Heseltine de Londres vente le 27 mai 1913, Amsterdam 1913, titulní list aukčního katalogu, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, sign. AB57, přír. č. 20.604

are mainly represented by the internationally acclaimed Hugo Helbing's auction house in Munich, established in 1885. Its auctions, lasting several days and organised in collaboration with the Paul Cassier auction house, were considered important social events. The equally renowned Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, established as a family business in 1812, is also well-represented in the collection. (Fig. 3) Among others, the library fonds features an auction catalogue of a collection from Vojtěch Lanna (1836–1909), *Sammlung des † Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag* (Berlin 1911, call no. AB240), which was auctioned in this auction house in 1911. The scholarly text for the catalogue was written by Wilhelm von Bode (1845–1929) with whom Rudolph Lepke often collaborated. An interesting item in the gallery's book fonds is a catalogue from a Dresden auction of the estate of Franz Count Sternberg-Manderscheid (1736–1830) from 1846. Dutch auction houses are mainly represented by the Frederik Muller & Cie auction house located in Amsterdam, which specialises in auctions of Old Masters. (Fig. 4) The majority of British auction

představují největší část souboru aukční katalogy vídeňských aukčních domů. Jde především o katalogy největšího aukčního domu ve střední Evropě Dorotheum. Dále jsou to aukční domy Leo Schidlöf, Albert Kende, Franz Malota, Galerie H. O. Mietke či C. J. Wawra, zaměřené na grafiku a umělecké pozůstalosti. (obr. 2) Z německých domů je ve fondu knihovny aukčními katalogy nejpočetněji zastoupena mezinárodně uznávaná aukční síň Huga Helbinga z Mnichova, založená roku 1885, jejíž vícedenní aukce pořádané společně s aukční síní Paula Cassiera byly považovány za významné společenské události. Neméně proslulý a ve sbírce též značně zastoupený je aukční dům Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, který byl založen jako rodinný podnik v roce 1812. (obr. 3) Ve fondu knihovny se nachází mimo jiné aukční katalog sbírky Vojtěcha Lanny (1836–1909), která byla dražena v tomto aukčním domě v roce 1911: *Sammlung des † Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag* (Berlin 1911, sign. AB240). Odborný text ke katalogu napsal Wilhelm von Bode (1845–1929),



5/

A Catalogue of the Choice and Valuable Collection of Antient and Modern Prints, the Property of John Woodhouse, London 1801, handwritten notes in the text, Prague, Library of the National Gallery in Prague, call no. AA191, acc. no. 19.469

A Catalogue of the Choice and Valuable Collection of Antient and Modern Prints, the Property of John Woodhouse, London 1801, rukopisné poznámky v textu, Praha, Knihovna Národní galerie v Praze, sign. AA191, přír. č. 19.469

catalogues in the Library of the National Gallery in Prague come from Sotheby's – the oldest and biggest auction house worldwide.

A vast number of the catalogues in the library fonds are supplied with handwritten notes regarding prices, sometimes even with names of the sellers and buyers. (Fig. 5) Therefore, they can often provide evidence of the destinies and histories of individual collections and artworks. Auction catalogues have always been a valuable resource for studying the provenances of private as well as institutional collections and are an important source of information about the history and economic aspects of the art market.

Translated by Jan Kasík

se kterým Rudolph Lepke často spolupracoval. Zajímavostí galerijního knižního fondu je katalog drážďanské aukce pozůstalosti Františka hraběte Šternberka-Manderscheida (1763–1830) z roku 1846. Holandské aukční domy jsou nejvíce zastoupeny aukční síní Frederik Muller & Cie se sídlem v Amsterdamu, zaměřující se na aukce děl starých mistrů. (obr. 4) Převážnou část britských aukčních katalogů v knihovně Národní galerie v Praze představují katalogy společnosti Sotheby's, celosvětově nejstarší a největší aukční síně.

Velké množství aukčních katalogů ve fondu knihovny je opatřeno rukopisnými poznámkami o cenách, některé dokonce jmény prodávajících a kupujících. (obr. 5) Často tak mohou doložit osudy a příběhy jednotlivých sbírek a uměleckých děl. Aukční katalogy byly vždy cenným pramenem pro výzkum proveniencí sbírek soukromých sběratelů i institucí a představují důležitý zdroj informací o dějinách a ekonomických aspektech uměleckého trhu.



1/

Acquisitions and Donations 2022

Akvizice a dary 2022



2/

Collection of Old Masters

1/

Madonna of Havraň

Prague, 1360s

limewood, polychromy

h. 93 cm

provenance: unknown earlier provenance, as of the 19th century recorded in St Lawrence Church in Havraň near Most

P 10038

purchased

The great value of the acquisition ranks it among the most crucial discoveries that expand the previously known collections of Bohemian provenances from the Luxembourg era during recent decades; thus, it is an extraordinarily valuable enrichment of the gallery collection. Art historical research has shown its close connection with sculptures attributed to the Master of the Bečov Madonna. In addition, its ongoing examination and restoration provide significant findings as well. The current state of knowledge is summarised in the article by Michaela Ottová, Markéta Pavlíková, and Lenka Stolárová in this issue.

Sbírka starého umění

1/

Madona z Havraně

Praha, 60. léta 14. století

lipové dřevo, polychromie

v. 93 cm

provenience: starší provenience neznámá, od 19. století doložena v kostele sv. Vavřince v Havrani u Mostu

P 10038

zakoupeno

Akvizice se svým významem řadí mezi stěžejní objevy rozšiřující dosud známý památkový fond bohemikální provenience z lucemburského období v posledních desetiletích a je tak mimořádným obohacením galerijních sbírek. Uměleckohistorické bádání prokázalo její těsnou blízkost s řezbami připisovanými Mistru Bečovské madony, významná zjištění přináší také probíhající průzkum a restaurování řezby. Současný stav poznání reprezentativně shrnuje příspěvek Michaely Ottové, Markéty Pavlíkové a Lenky Stolárové v tomto čísle.

2/**St Peter**

Southwest Bohemia, 1510–1520

limewood, fragments of polychromy

h. 104 cm

provenance: original provenance not documented,
later in the Augustinian Monastery in Lnáře

P 10040

purchased

The statue is a high-quality example of production during the first quarter of the 16th century in Southwest Bohemia, which was significantly influenced by the workshop of the Master of Lamentation from Zvíkov as well as by contacts with the workshop of the Master of Lamentation from Žebrák, most likely active in České Budějovice. Along with other statues from the collection of *The Apostles of Lnáře*, it was a long-term loan to the National Gallery in Prague. From 2000 on, part of the collection has been displayed in the permanent exhibition of medieval art in the Convent of St Agnes of Bohemia.

Collection of Art after 1945

3/

KW (b. 1959)

Sarah in Blue and White

2009

acrylic paint, canvas

200 × 150 cm

provenance: the artist's estate

O 19238

purchased

4/

KW (b. 1959)

A Day in Paradise (P. on Korfu, fractals in practice)

2011

acrylic paint, canvas

150 × 100 cm

provenance: the artist's estate

O 19239

purchased

5/

Vasil Artamonov (b. 1980), Alexey Klyuykov (b. 1983)

Flag

2010

oil, canvas

140 × 150 cm

provenance: the artists' estate

O 19237

purchased

2/**Sv. Petr**

jihozápadní Čechy, 1510–1520

lipové dřevo, fragmenty polychromie

v. 104 cm

provenience: původní provenience nedoložena,
později v klášteře augustiniánů ve Lnářích

P 10040

zakoupeno

Řezba reprezentuje velmi kvalitní ukázkou dobové produkce první čtvrtiny 16. století v jihozápadních Čechách, kdy podobu tamní tvorby zásadně určovala činnost dílny Mistra Oplakávání Krista ze Zvíkova a vazby na dílnu Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku, činného nejspíše v Českých Budějovicích. Socha byla spolu s ostatními řezbami souboru *Apoštolů ze Lnář* do Národní galerie v Praze dlouhodobě zapůjčena, od roku 2000 je část souboru vystavena ve stálé expozici středověkého umění v klášteře sv. Anežky České.

Sbírka umění po roce 1945

3/

KW (* 1959)

Sára v modré a bílé

2009

akryl, plátno

200 × 150 cm

provenience: majetek autora

O 19238

zakoupeno

4/

KW (* 1959)

A day in Paradise (P. na Korfu, fraktály v praxi)

2011

akryl, plátno

150 × 100 cm

provenience: majetek autora

O 19239

zakoupeno

5/

Vasil Artamonov (* 1980),

Alexej Klyuykov (* 1983)

Vlajka

2010

olej, plátno

140 × 150 cm

provenience: majetek autorů

O 19237

zakoupeno



3/



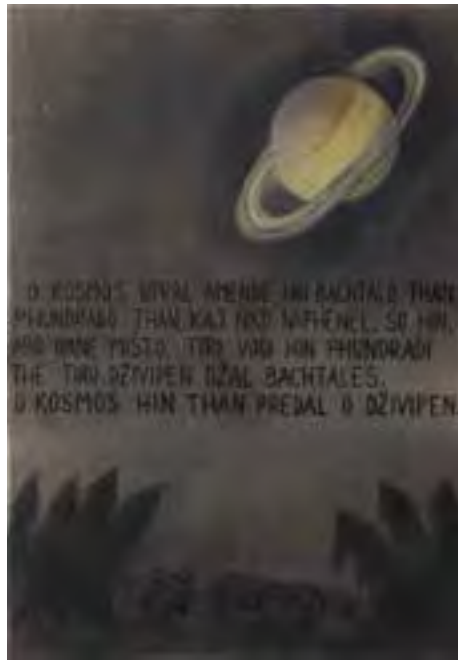
4/



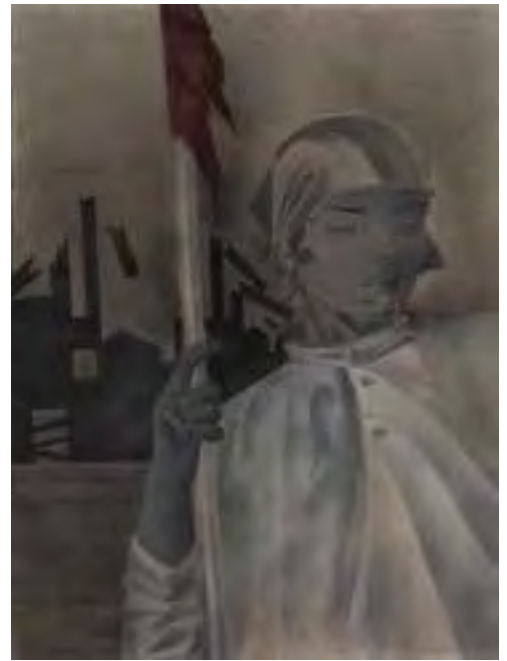
5/



6/



7/



8/



9/

6/

Vasil Artamonov (b. 1980), Alexey Klyuykov (b. 1983)
Spade

2012

oil, canvas

80 × 60 cm

provenance: the artists' estate

O 19236

purchased

6/

Vasil Artamonov (* 1980),
Alexej Klyuykov (* 1983)

Rýč

2012

olej, plátno

80 × 60 cm

provenience: majetek autorů

O 19236

zakoupeno



10/

7/

Ladislava Gažiová (b. 1981)

Untitled

2018

sprej, canvas

100 × 70 cm

provenance: the artist's estate

O 19235

purchased

8/

Ladislava Gažiová (b. 1981)

Untitled

2018

sprej, canvas

120 × 90 cm

provenance: the artist's estate

O 19234

purchased

9/

Lenka Vítková (b. 1975)

Sungazing

2016

tempera, canvas

80 × 100 cm

provenance: the artist's estate

O 19233

purchased

10/

Jakub Hošek (b. 1979)

Trash Unreal

2017

painting (through cut-out stencils), canvas

116 × 250 cm

provenance: the artist's estate

O 19232

purchased

7/

Ladislava Gažiová (* 1981)

Bez názvu

2018

sprej, plátno

100 × 70 cm

provenience: majetek autorky

O 19235

zakoupeno

8/

Ladislava Gažiová (* 1981)

Bez názvu

2018

sprej, plátno

120 × 90 cm

provenience: majetek autorky

O 19234

zakoupeno

9/

Lenka Vítková (* 1975)

Pohled do slunce

2016

tempera, plátno

80 × 100 cm

provenience: majetek autorky

O 19233

zakoupeno

10/

Jakub Hošek (* 1979)

Trash Unreal

2017

malba (skrze vyřezávané šablony), plátno

116 × 250 cm

provenience: majetek autora

O 19232

zakoupeno



11/

11/

Jiří Skála (b. 1976)

Andorra - Spain, from the series Flags

2002

acrylic paint, canvas

116 × 186 cm

provenance: Michal Pěchouček's private collection

O 19231

gift

12/

Sráč Sam (b. 1969)

Seamstresses

2008

video, 5:06 min

provenance: the artist's estate

Nm 480

purchased

13/

Zbyněk Baladrán (b. 1973)

Discourse

2008

lightbox

176 × 48 × 7 cm

provenance: Hunt Kastner Artworks collection

Nm 474

purchased

11/

Jiří Skála (* 1976)

Andora - Španělsko, ze série Vlajky

2002

akryl, plátno

116 × 186 cm

provenience: soukromá sbírka Michala Pěchoučka

O 19231

dar

12/

Sráč Sam (* 1969)

Šičky

2008

video, 5:06 min

provenience: majetek autorky

Nm 480

zakoupeno

13/

Zbyněk Baladrán (* 1973)

Diskurz

2008

lightbox

176 × 48 × 7 cm

provenience: sbírka Hunt Kastner Artworks

Nm 474

zakoupeno



12/



13/



14/



15/

14/

Anna Daučíková (b. 1950)

In the Interstices

2021

video, 5:55 min

provenance: the artist's estate

Nm 483

purchased

14/

Anna Daučíková (* 1950)

In the Interstices

2021

video, 5:55 min

provenience: majetek autorky

Nm 483

zakoupeno

15/

Jakub Jansa (b. 1989)

Club of Opportunities - Episode 7

2021

video, 19:16 min

provenance: the artist's estate

Nm 476

purchased

15/

Jakub Jansa (* 1989)

Club of Opportunities - Episode 7

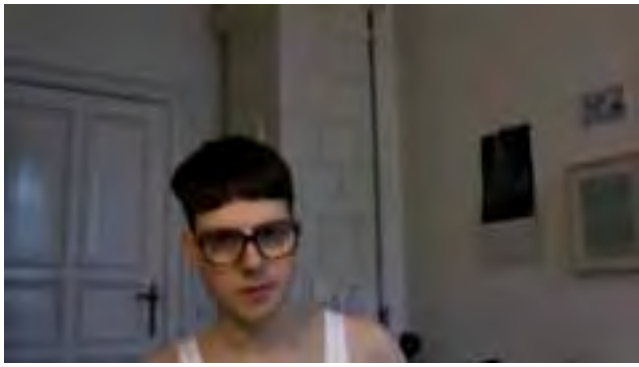
2021

video, 19:16 min

provenience: majetek autora

Nm 476

zakoupeno



16/



17/

16/

Martin Kohout (b. 1984)

Watching Martin Kohout

2010–2011

video, 1:32 min

provenance: the artist's estate

Nm 475

purchased

16/

Martin Kohout (* 1984)

Watching Martin Kohout

2010–2011

video, 1:32 min

provenience: majetek autora

Nm 475

zakoupeno

17/

Václav Magid (b. 1979)

Atlantes

2010

installation (cut-out diorama + text of a story
on a board)

29,7 × 42 × 29,7 cm

provenance: the artist's estate

Nm 479-001 – Nm 479-004

purchased

17/

Václav Magid (* 1979)

Atlanti

2010

instalace (vystřihované diorama + text povídky
na tabuli)

29,7 × 42 × 29,7 cm

provenience: majetek autora

Nm 479-001 – Nm 479-004

zakoupeno



18/



19/



20/



21/

18/

Rafani Art Group
On the Brink of a Pit

2006

video, 5:22 min

provenance: Rafani Art Group's estate

Nm 481

purchased

19/

Václav Magid (b. 1979)
Unresolved Problems of Form

2013

print (scores), paper

14,8 × 21 cm

provenance: the artist's estate

Nm 478-001 - Nm 478-006

purchased

18/

Skupina Rafani
Na okraji jámy

2006

video, 5:22 min

provenience: majetek skupiny Rafani

Nm 481

zakoupeno

19/

Václav Magid (* 1979)
Nevyřešené problémy formy

2013

tisk (partitury), papír

14,8 × 21 cm

provenience: majetek autora

Nm 478-001 - Nm 478-006

zakoupeno

20/

Rafani Art Group

Flag

2003

installation, silk (embroidered)

47 × 97 cm

provenance: Rafani Art Group's estate

Nm 482

purchased

21/

Jiří Beránek (1945–2021)

The Stations of the Cross

1978

lime and oak wood

170 × 141 × 25 cm

provenance: Josef Kordík's collection

P 10039

gift

22/

Anna Hulačová (b. 1984)

Little Boy and Stove

2014, 2017

mixed media, concrete

90 × 30 × 23 cm

provenance: Hunt Kastner Artworks collection

P 10036

gift

23/

Markéta Othová (b. 1968)

Untitled

2019

colour photography

digital print, billboard paper

160 × 106 cm

edition 1/5 + artist's print, signed

provenance: the artist's estate

Nm 484

purchased

24/

Markéta Othová (b. 1968)

Untitled

2019

colour photography

digital print, billboard paper

160 × 106 cm

edition 1/5 + artist's print, signed

provenance: the artist's estate

Nm 485

purchased

Markéta Othová is part of the generation of women artists who established themselves in the 1990s. In her work, she continually analyses and transcends the boundaries of the medium of photography. She regards photography as an emotional memory: she carefully stores her images in her personal archive and later,

20/

Skupina Rafani

Vlajka

2003

instalace, hedvábí (s výšivkou)

47 × 97 cm

provenience: majetek skupiny Rafani

Nm 482

zakoupeno

21/

Jiří Beránek (1945–2021)

Křížová cesta

1978

lipové a dubové dřevo

170 × 141 × 25 cm

provenience: sbírka Josefa Kordíka

P 10039

dar

22/

Anna Hulačová (* 1984)

Chlapec a kamna

2014, 2017

kombinovaná technika, beton

90 × 30 × 23 cm

provenience: sbírka Hunt Kastner Artworks

P 10036

dar

23/

Markéta Othová (* 1968)

Bez názvu

2019

barevná fotografie

digitální tisk, billboardový papír

160 × 106 cm

edice 1/5 + autorský tisk, signováno

provenience: majetek autorky

Nm 484

zakoupeno

24/

Markéta Othová (* 1968)

Bez názvu

2019

barevná fotografie

digitální tisk, billboardový papír

160 × 106 cm

edice 1/5 + autorský tisk, signováno

provenience: majetek autorky

Nm 485

zakoupeno

Markéta Othová patří k silné generaci umělkyně, která se v devadesátých letech etablovala na umělecké scéně. Ve své tvorbě neustále analyzuje a překračuje hranice fotografického média. Samotná fotografie pro autorku představuje emocionální paměť, své snímky pečlivě uchovává v osobním archivu a poz-



22/



23/



24/

often for exhibition purposes, creates photographic compositions and collections from her archive.

The acquired photographs were showcased in Markéta Othová's solo exhibition *Coming Soon*, which was held at the National Gallery in Prague (Trade Fair Palace, from 29 April to 30 October 2022). They feature views from the Trade Fair Palace windows, photographed by the artist in 2019 and later included in the larger collection of twenty pictures entitled *Coming Soon* (2022). The new acquisition of two photographs will be complemented by her early photograph *Her Life* from 1998, which until now has only modestly represented the artist's work in the Collection of Art after 1945.

ději, například pro potřeby výstav, z tohoto fondu vytváří nové fotografické sestavy a soubory.

Získané fotografie byly prezentovány na samostatné výstavě Markéty Othové *Již brzy* v Národní galerii v Praze (29. 4. – 30. 10. 2022, Veletržní palác). Zachycují pohledy z okna Veletržního paláce, které autorka pořídila v roce 2019 a později zařadila do širšího souboru dvaceti fotografií pod názvem *Již brzy* (2022). Nový přírůstek v podobě dvou fotografií doplní raný snímek *Její život* z roku 1998, který doposud tvorbu autorky skromně reprezentoval v rámci Sbírky umění po roce 1945.



25/

25/

Kurt Gebauer (b. 1941)

The Right Side of the Slaughterhouse

installation

iron, wood, wire mesh, jute, textile, light, laminate

330 × 150 × 500 cm

provenance: the artist's estate

P 10037

gift

25/

Kurt Gebauer (* 1941)

Správná strana jatek

instalace

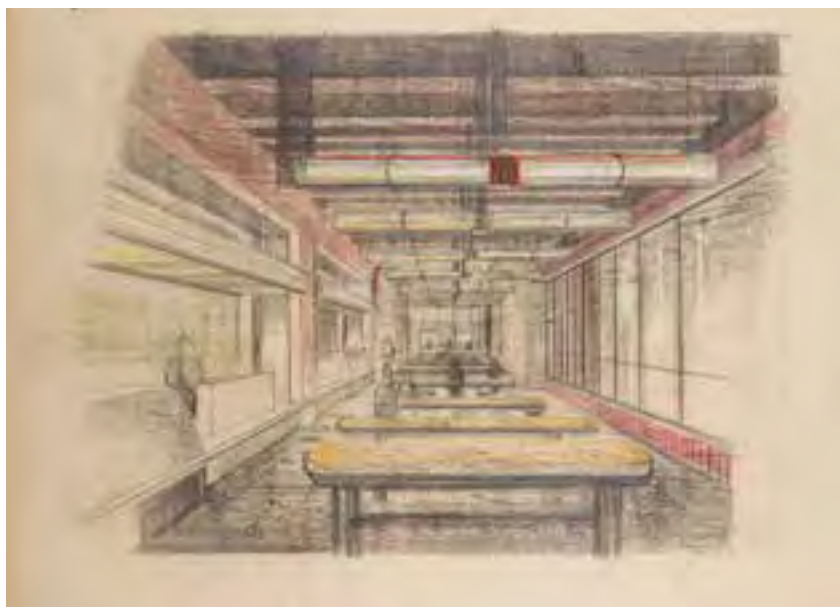
železo, dřevo, drátěné pletivo, juta, textil, světlo, laminát

330 × 150 × 500 cm

provenience: majetek autora

P 10037

dar



26/



27/

Collection of Art after 1945 – Collection of Architecture

Marie Davidová (b. 1949)
Collection of 85 works

The donated collection comes from the archive of Marie Davidová and involves prominent examples of all aspects of her art, including the diploma thesis project at the Academy of Fine Arts in Prague, The Leisure Time Centre in Prague-Střížkov (1977). In this project, the architect used ceramic motifs typical of her other public space projects. The period from the 1970s to

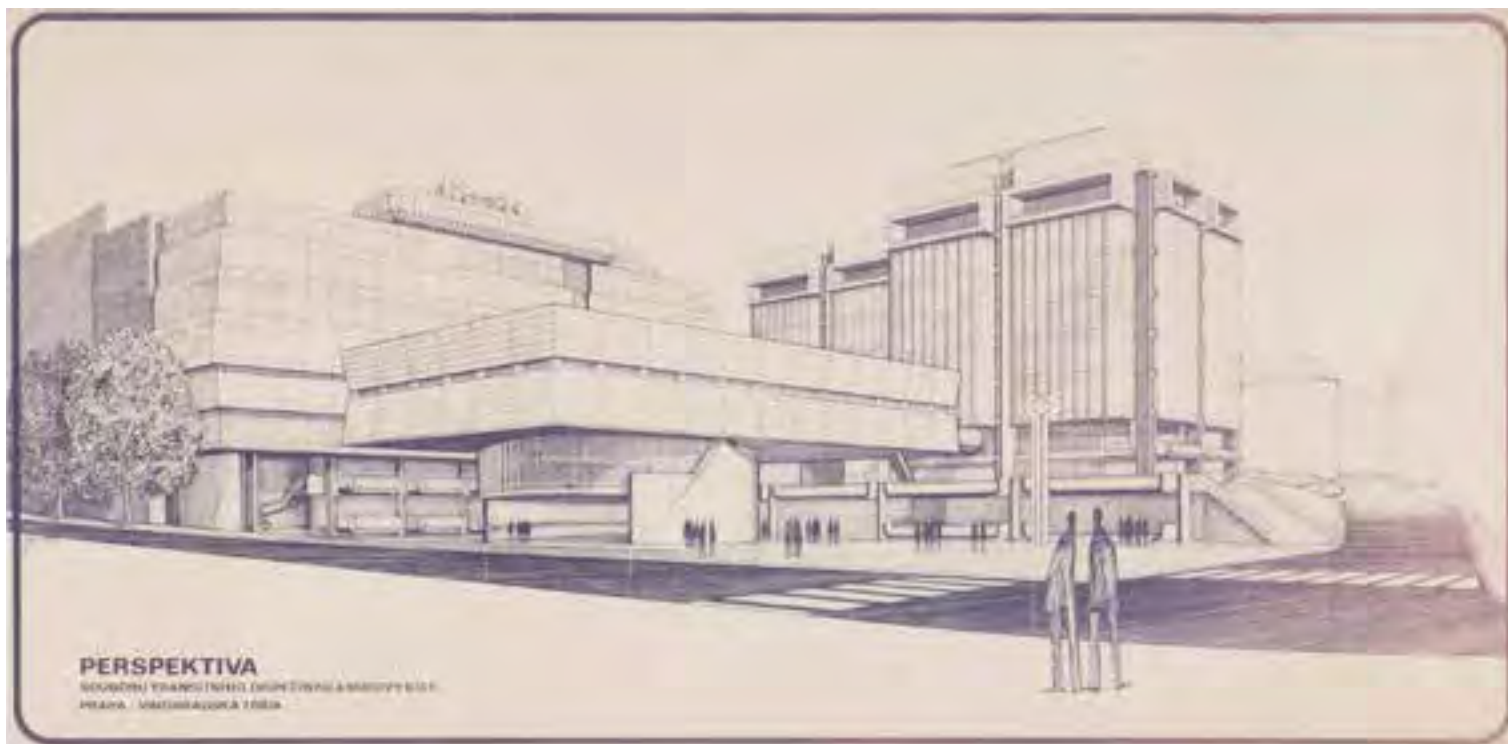


28/

Sbírka umění po roce 1945 – Sbírka architektury

Marie Davidová (* 1949)
konvolut 85 prací

Darovaný soubor pochází z archivu Marie Davidové a zahrnuje důležité ukázky ze všech oblastí autorčina profesního působení – mimo jiné diplomový projekt z Akademie výtvarných umění v Praze Centrum volného času v Praze-Střížkově (1977), v němž architektka pracovala s keramickými motivy, které jsou příznačné i pro její další projekty ve veřejném



29/

the 1980s, when Davidová worked for Metroprojekt, is represented by public space design projects including those near Sokolovská Metro Station (now Florenc, 1982), the urban study of the metro D line (1980s), renovations of pedestrian zones (Hradčany Square), and the design of public facilities and snack bar interior near Moskevská Metro Station (now Anděl, 1984–1985). Her detailed perspectives, such as the crossing of metro lines at Můstek Transfer Station (1981, in collaboration with Josef David), are characteristic of her style. The documentation for the relief decoration of the kindergarten in Štěchovice (1981), as well as designs of lights and puppets, represent the implemented designs of the architect. The acquisition of Marie Davidová's work in the Collection of Architecture marks a significant step towards including the works of women architects in the collections of the National Gallery in Prague.

26/

Moskevská (Anděl) Metro Station, snack bar interior, perspective

1984

pencil, coloured pastel, paper, tracing paper

70,5 × 100 cm

provenance: collection of Marie Davidová

AP 2585

gift

27/

Perspective section of the Můstek Metro Station crossing

ca 1984

black and white photography

23,8 × 27,5 cm

provenance: collection of Marie Davidová

AF 990

gift

prostoru. Období sedmdesátých a osmdesátých let 20. století, kdy Davidová působila v Metroprojektu, zastupují projekty řešení veřejného prostoru kolem stanice metra Sokolovská (dnes Florenc, 1982), prověřovací studie trasy metra D (80. léta) a úpravy pěších zón (Hradčanské náměstí) nebo projekt obchodní vybavenosti a interiér snack-baru při stanici metra Moskevská (dnes Anděl, 1984–1985). Charakteristické jsou detailně propracované perspektivy, například křížení přestupů linek metra ve stanici Můstek (1981, s Josefem Davidem). Užitou tvorbu architektky prezentuje dokumentace k realizaci plastické výzdoby mateřské školy ve Štěchovicích (1981), návrhy svítidel nebo loutek. Pro Sbíрку architektury představuje akvizice díla Marie Davidové důležitý krok k začlenění tvorby žen do sbírek Národní galerie v Praze.

26/

Stanice Moskevská (Anděl), snack-bar, interiér, perspektiva

1984

tužka, barevný pastel, papír, pauzovací papír

70,5 × 100 cm

provenience: sbírka Marie Davidové

AP 2585

dar

27/

Perspektivní řez křižovatkou stanic metra na Můstku

kolem 1984

černobílá fotografie

23,8 × 27,5 cm

provenience: sbírka Marie Davidové

AF 990

dar

Václav Aulický (b. 1944)

Collection of 575 works

Václav Aulický is a prominent representative of the technicist movement in post-war architecture. Starting from 1974, he worked for Spojprojekt Praha along with Jiří Eisenreich, Jindřich Malátek, Ivo Loos, Jan Fišer, and Zdena Aulická. He specialised in structurally and expressively highly innovative projects of buildings for telecommunication technologies and transmitters, featuring elements of Brutalism and High-Tech architecture. The gift from architect Aulický's archive comprises planning and photographic documentation of his most interesting achievements, including the Transgas Building Complex (1966–1978), the Television Transmitter in Ostrava-Hošťálkovice (1976–1979), the Žižkov Television Tower (1985–1992), the Transit Telephone Exchange in Hradec Králové (1977–1982), the Automatic Telephone Exchange in Dejvice (1975–1982), and their various design solutions.

28/**Václav Aulický, Jan Fišer, in collaboration with Jiří Herold*****TV Transmitter Ostrava-Hošťálkovice, View 1***

1975

Indian ink, tracing paper

97.5 × 61 cm

provenance: collection of Václav Aulický

AP 2465

gift

Jan Fišer (b. 1944)

Collection of 7 works

Václav Aulický's collection is complemented by a gift of his colleague Jan Fišer, who contributed to the collective efforts of Spojprojekt in designing the interiors of the Transgas Building Complex in Prague (1966–1978). Through this gift, the Collection of Architecture has acquired a unique set of works, including perspective views of exteriors and interiors of the Transgas buildings, and designs for the interior furnishings of the entrance hall, characterised by a precise drawing style.

29/***Transgas, perspective***

1966–1978

collotype, paper

60 × 121 cm

provenance: collection of Jan Fišer

AP 2285

gift

Václav Aulický (* 1944)

konvolut 575 prací

Václav Aulický je významný představitel technicistního směru poválečné architektury. Od roku 1974 působil ve Spojprojektu Praha, kde se v kolektivu autorů Jiří Eisenreich, Jindřich Malátek, Ivo Loos, Jan Fišer a Zdena Aulická specializoval na konstrukčně a výrazově inovativní projekty budov pro telekomunikační technologie a vysílače, které nesou prvky brutalismu a high-tech architektury. Dar z archivu architekta Aulického obsahuje plánovou a fotografickou dokumentaci těch nejzajímavějších realizovaných staveb – Komplex budov Transgas (1966–1978), Televizní vysílač v Ostravě-Hošťálkovicích (1976–1979), Žižkovský televizní vysílač (1985–1992), Tranzitní telefonní ústředna v Hradci Králové (1977–1982), Automatická telefonní ústředna v Dejvicích (1975–1982) – i jejich variantních řešení.

28/**Václav Aulický, Jan Fišer, spolupráce Jiří Herold**
TV Ostrava-Hošťálkovice, pohled 1

1975

tuš, pauzovací papír

97,5 × 61 cm

provenience: sbírka Václava Aulického

AP 2465

dar

Jan Fišer (* 1944)

konvolut 7 prací

Soubor Václava Aulického doplňuje dar jeho spolupracovníka Jana Fišera, který se mimo jiné spolu s kolektivem Spojprojektu podílel na interiérech komplexu budov Transgas v Praze (1966–1978). Tímto darem získává Sbírka architektury jedinečný soubor prací – perspektivní návrhy exteriéru i interiéru komplexu budov Transgas a návrhy interiérového vybavení vstupní haly – pro něž je charakteristický precizní kresebný styl.

29/***Transgas, perspektiva***

1966–1978

světlotisk, papír

60 × 121 cm

provenience: sbírka Jana Fišera

AP 2285

dar

Collection of Prints and Drawings

30/

**Karel Škréta the Elder (1610–1674)
and/or Karel Škréta the Younger (1646/1650–1691)**
*Allegorical Glorification of the Holy Trinity and the
Lažanský Family*

1650s–1670s

drawing, red chalk, pencil, and brush (grey), paper
285 × 402 mm

provenance: Bernhard Himmelheber (1898–1966),
Karlsruhe (see Lugt 4035); Jean-Luc Baroni & Marty
de Cambiaire Gallery, France

K 68304

purchased

The attribution of the drawing is based on style aspects as well as the iconography of the scene. The coat of arms, featuring the heraldic figure known as a “korbel” (a Czech term for part of a wheel in heraldry), belongs to the Lažanský family of Buková. The style of the drawing displays similarities with the work of Karel Škréta the Elder, who worked for the Lažanský family. Both father and son Škréta designed thesis prints, one of which was created for the philosophical disputation of Karel Maximilian Lažanský (1658), while the other was dedicated to him (1679). The purchased drawing appears to have served as a thesis print design. The drawing style reveals analogies with the works of Karel Škréta the Elder as well as some less typical characteristics. These can be explained by a contribution of Škréta the Younger who refined his artistic skills in collaboration with his father and drew inspiration from his father’s work.

31/

Emil Orlik (1870–1932)
Portrait of Composer Wilhelm Furtwängler

1928

mixed media (drypoint, etching), paper
240 × 180 mm (painting)

provenance: Bertrand Thilie, France

R 267541

purchased

The portrait of composer Wilhelm Furtwängler (1886–1954) is one of the masterpieces of Emil Orlik’s portrait work. The Czech-born painter and graphic artist living in Berlin portrayed renowned cultural and political figures. Orlik’s portrait prints, spanning from early woodcuts to later etchings and lithographs, comprise a prominent portion of the Collection of Prints and Drawings, which is unique in its scope among Central European and German gallery collections. The *Portrait of Wilhelm Furtwängler*, recently acquired from a French private collection, has further expanded this collection and increased its comprehensiveness.

Sbírka grafiky a kresby

30/

**Karel Škréta st. (1610–1674)
a/či Karel Škréta ml. (1646/1650–1691)**
*Alegorická oslava Nejsvětější Trojice a rodu
Lažanských*

50.–70. léta 17. století

kresba rudkou, tužkou a štětcem šedě, papír

285 × 402 mm

provenience: Bernhard Himmelheber (1898–1966),
Karlsruhe (viz Lugt 4035); Jean-Luc Baroni
& Marty de Cambiaire Gallery, Francie

K 68304

zakoupeno

Připsání kresby je založeno na stylových aspektech i ikonografii scény. Vyobrazený znak s heraldickou figurou, zvanou *korbel*, náleží rodu Lažanských z Bukové. Stylově je kresba blízká tvorbě Karla Škréty staršího, který pro Lažanské pracoval. Škréta otec i syn navrhli univerzitní teze, z nichž jedna vznikla k filozofické obhajobě Karla Maxmiliána Lažanského (1658), druhá mu byla dedikována (1679). Také zakoupená kresba byla pravděpodobně návrhem univerzitní teze. V kreslířském rukopisu spatřujeme analogie s díly Karla Škréty staršího i některé méně typické rysy. Možným vysvětlením je podíl Škréty mladšího, který se umělecky rozvíjel ve spolupráci s otcem a v návaznosti na jeho tvorbu.

31/

Emil Orlik (1870–1932)
*Portrét hudebního skladatele Wilhelma
Furtwänglera*

1928

kombinovaná technika (suchá jehla, lept), papír

240 × 180 mm (obraz)

provenience: Bertrand Thilie, Francie

R 267541

zakoupeno

Podobizna hudebního skladatele Wilhelma Furtwänglera (1886–1954) náleží mezi vrcholná díla portrétní tvorby Emila Orlika. Malíř a grafik českého původu žijící v Berlíně ve svých podobiznách zachytil slavné osobnosti ze světa kultury a politiky. Orlikovy portrétní grafiky, od raných dřevořezů k pozdějším leptům a litografiím, představují významný soubor Sbírky grafiky a kresby, který je ojedinělý svým rozsahem v rámci středoevropských i německých galerijních sbírek. Nedávná akvizice *Portrétu Wilhelma Furtwänglera* z francouzské soukromé sbírky tento soubor rozšířila a přispěla k jeho větší ucelenosti.



30/

31/





32/

32/

Jan Jedlička (b. 1944)

Ombra della Sera

2003

serigraphy, paper

575 × 760 mm

provenance: the artist's estate

R 267542

gift

33/

Jan Jedlička (b. 1944)

Cerchi I-IV

2006

serigraphy, Japan

660 × 990 mm

provenance: the artist's estate

R 267543 – R 267546

purchased

32/

Jan Jedlička (* 1944)

Ombra della Sera

2003

sítotisk, papír

575 × 760 mm

provenience: majetek autora

R 267542

dar

33/

Jan Jedlička (* 1944)

Cerchi I-IV

2006

sítotisk, japan

660 × 990 mm

provenience: majetek autora

R 267543 – R 267546

zakoupeno



33 a/



33 b/



34/



35/

34/

Jan Jedlička (b. 1944)
Lorenz Boegli - printmaker
Reflections I-II
 2003
 serigraphy, Japanese paper
 650 × 970 mm
 provenance: the artist's estate
 R 267547 – R 267548
 purchased

35/

Jan Jedlička (b. 1944)
Ireland
 2017
 serigraphy, Japanese paper
 610 × 905 mm
 provenance: the artist's estate
 R 267549
 purchased

34/

Jan Jedlička (* 1944)
Lorenz Boegli - tiskař
Reflections I-II
 2003
 sítotisk, japan
 650 × 970 mm
 provenience: majetek autora
 R 267547 – R 267548
 zakoupeno

35/

Jan Jedlička (* 1944)
Irsko
 2017
 sítotisk, japan
 610 × 905 mm
 provenience: majetek autora
 R 267549
 zakoupeno

The art of Jan Jedlička is intimately connected to the landscape and its changes, which he portrays using a variety of techniques, including painting, photography, and graphic art, the latter being his most favoured form of expression. He captures the essence of each space in silent contemplation. Jedlička feels at home in Bohemia as well as in Switzerland and Italy. Having studied at the Academy of Fine Arts in Prague, his early production was influenced by Fantastic Realism. After going into exile in 1969, he completely abandoned it and focused instead on the conceptual reflection of landscapes. He was especially drawn to the Tuscan landscape along the Maremma coast, which he has been documenting for several decades.

In his series of prints entitled *Circles (Cerchi I-IV)*, Jedlička enters into an internal dialogue with the landscape, noticing reflections on water, the atmospheric play of light at specific times of day, cracked soil patterns, and the geometric rhythm of the circle sectors of water drying out in the swampland. This series was compiled from the artist's successful monographic exhibition at the Prague City Gallery in 2021. The print *Ombra della Sera* (2003) is strongly symbolic, as indicated by the artist's shadow in the Maremma landscape. The large-format prints from the series *Reflections I-II* focus on the ornamental play of the fallen leaves and light reflections of the chestnut tree on the water's surface.

Collection of Asian Art

36/

Silk Brocade Ladies Jacket

China, 1880–1900

silk, embroidery

ca 120 × 170 cm

provenance: private collection

Vu 4378

purchased

37/

Drtikol Studio

Collection of Four Photographs of Božena Hlouchová in a Chinese Brocade Gown

1920s–1930s

photographs mounted in passepartouts with the studio logo

25.6 × 20.2 cm (overall – passepartout size

49.1 × 31.6 cm) – Vm 7240

25.8 × 20.4 cm (overall – passepartout size

49.4 × 31.7 cm) – Vm 7241

26 × 20 cm (overall – passepartout size

49 × 31.4 cm) – Vm 7242

25.8 × 18.4 cm (overall – passepartout size

48.5 × 30.5 cm) – Vm 7243

provenance: private collection

Vm 7240 – Vm 7243

purchased

Dílo Jana Jedličky je bytostně spjaté s krajinou a jejími proměnami, jež zachycuje různými technikami, v malbě, fotografii a s oblibou prostřednictvím grafiky. V tiché kontemplaci zaznamenává esenci daného místa. Jedličkovým domovem jsou jak Čechy, tak Švýcarsko a Itálie. Studoval na pražské Akademii výtvarných umění a jeho raná tvorba byla spjata s fantastickým realismem, který po emigraci v roce 1969 zcela opustil a pozornost zaměřil na konceptuální reflexi krajiny. Zaujala jej zejména toskánská krajina pobřežní oblasti Maremma, již mapuje v průběhu několika desetiletí.

V grafickém cyklu nazvaném *Kruhy (Cerchi I-IV)* Jedlička vstupuje do niterného dialogu s krajinou, všímá si odlesků vody a světelné atmosféry dané části dne, rozpraskané struktury půdy a geometrické rytmizace kruhových výsečí vysychající vodní plochy bažinaté oblasti. Cyklus byl vystaven na umělcově úspěšné monografické výstavě v Galerii hlavního města Prahy v roce 2021. Grafický list *Ombra della Sera* (2003) je díky stínu, jež v maremmské krajině naznačuje přítomnost autora, laděn silně symbolicky. Velkoformátové grafické listy z cyklu *Reflections I-II* zase věnují pozornost spíše ornamentální hře spadajícího listí a světelných odrazů koruny kaštanu na vodní hladině.

Sbírka umění Asie

36/

Dámský kabátek z hedvábného brokátu

Čína, 1880–1900

hedvábí, výšivka

ca 120 × 170 cm

provenience: soukromá sbírka

Vu 4378

zakoupeno

37/

Ateliér Drtikol

Soubor čtyř fotografií Boženy Hlouchové v čínském brokátovém rouchu

20.–30. léta 20. století

fotografie adjustované v papírových paspartách s logem ateliéru

25,6 × 20,2 cm (rozměry celku – pasparty

49,1 × 31,6 cm) – Vm 7240

25,8 × 20,4 cm (rozměry celku – pasparty

49,4 × 31,7 cm) – Vm 7241

26 × 20 cm (rozměry celku – pasparty

49 × 31,4 cm) – Vm 7242

25,8 × 18,4 cm (rozměry celku – pasparty

48,5 × 30,5 cm) – Vm 7243

provenience: soukromá sbírka

Vm 7240 – Vm 7243

zakoupeno



36/

The objects come from the estate of Božena Hlouchová, who, together with her husband Karel Hloucha, ran the famous Yokohama Teahouse in Lucerna Palace in Prague, and served their guests while dressed in Japanese-style clothing. The surviving Chinese gown that she wore on these occasions (and which was most likely imported by Karel's brother Joe Hloucha, supplying the teahouse and other family shops with antiquities and Chinese and Japanese goods) is very valuable, as are the four photographs capturing her in the jacket. The Collection of Asian Art is preparing a new permanent exhibition accentuating the collector's history of Asian artefacts imported to Europe for the collections of artists and amateurs, the provenance, and biographic aspects of particular exhibits. In this respect, the jacket and the photographs from František Drtikol's studio are ideal acquisitions. They are high-quality examples of luxurious Chinese textiles of the late 19th century, which fit in the context of the period's reception of Asian artefacts in Europe.

Předměty pocházejí z majetku Boženy Hlouchové, která s manželem Karlem Hlouchou vedla proslulou čajovnu Yokohama v pražské Lucerně, kde osobně obsluhovala oblečená v japonském stylu. Je velmi vzácné, že se dochovalo jak čínské roucho, které pro tu příležitost oblékala (a které nejspíše pochází z dovozů Karlova bratra Joe Hlouchy, jenž čajovnu i další rodinné podniky zásoboval starožitnostmi a vybavením z Číny a Japonska), tak čtyři fotografie, na kterých je v čínském kabátku zachycena. Sbírka umění Asie připravuje novou stálou expozici, kde bude akcentovat sběratelskou historii asijských artefaktů přivážených do Evropy pro sbírky zájemců z uměleckých i laických kruhů, stejně jako provenienci a biografické aspekty jednotlivých exponátů. Roucho v kombinaci s fotografiemi z ateliéru Františka Drtikola v tomto ohledu představuje ideální akvizici, kvalitní ukázkou luxusního čínského textilu konce 19. století a zároveň zapadá do kontextu dobové recepce asijských uměleckých předmětů v Evropě.



Archive of the National Gallery in Prague

Personal Archival Fonds of Jiří Korec (1925–2004) acc. no. AA 4297 gift

The Archive of the National Gallery in Prague acquired the rather small archival estate of the sculptor and medallist Jiří Korec as a gift from Květoslava Korcová. The acquisition primarily consists of correspondence, school and exhibition documents, and the documentation of the artist's works. Korec's studies at the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, among others with Professors Jaroslav Horejc and Bedřich Stefan, are substantiated by a collection of his school reports from 1948–1949. The remaining correspondence revealed work commissions and orders from the Czech Fine Art Fund. A collection of documents has also survived for the gift of a bronze relief with St Agnes of Bohemia for the Vatican collections in 1990. The materials for the artist's solo and collective exhibitions from 1958–2009 mostly include official correspondence, prints, and clippings. The collection of documents for exhibitions in Galerie mladých (Gallery of Young Artists) in Prague in 1963, Galerie plastik (Figural Art Gallery) in Hořice, and Galerie moderního umění (Gallery of Modern Art) in Roudnice nad Labem between 2000 and 2007 stand out from the documentation of the artist's solo exhibitions. Researchers can get an idea about the character of Korec's oeuvre from a small collection of photographs. A collection of exhibition catalogues with remarkable publications released for the FIDEM (Fédération Internationale de la Médaille) exhibitions and congresses complements the archival fonds.

38/

Jiří Korec, *Sitting*, 1962, photograph, acc. no. AA 4297, Prague, Archive of the National Gallery in Prague

Additions to the Personal Fonds of Oldřich Jakub Blažíček (1914–1985) acc. no. AA 4296 gift

The fonds of Oldřich Jakub Blažíček, which only recently became open to the public, has been significantly enriched by further materials from Naděžda Blažíčková's 2022 donation, adding to the existing groups of documents. Blažíček's personal documents were expanded by notebooks with his jottings from lectures during his studies, and the manuscripts were enriched by materials from Blažíček's lectures and speeches, as well as auxiliary study materials. The manuscripts now include a picture attachment for the unpublished *Sborník prací přátel a žáků k 65. narozeninám Oldřicha J. Blažíčka* (Collection of Works by Friends and Students for Oldřich J. Blažíček's 65th Birthday). The most seminal part of the donation is a large collection

Archiv Národní galerie v Praze

Osobní archivní fond Jiřího Korce (1925–2004) přír. č. AA 4297 dar

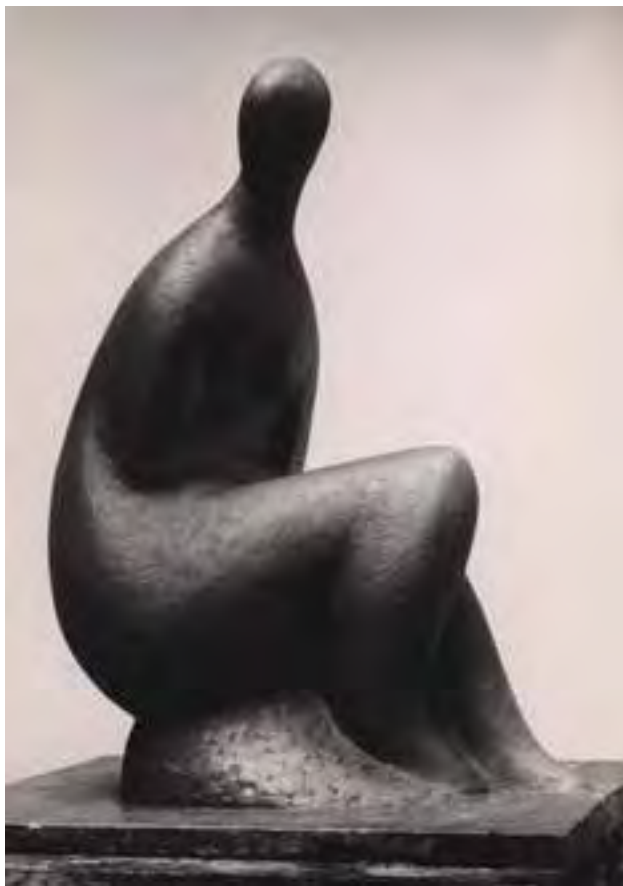
Nepříliš rozsáhlou osobní archivní pozůstalost sochaře a medailéra Jiřího Korce získal Archiv Národní galerie v Praze darem od Květoslavy Korcové. Fond tvoří především korespondence, školní doklady, doklady k výstavám a dokumentace díla. Korcova studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, mimo jiné u profesorů Jaroslava Horejce a Bedřicha Stefana, přibližuje soubor vysvědčení z let 1948 až 1949. Dochovaná korespondence dokládá pracovní zakázky a objednávky Českého fondu výtvarných umění. Konvolut dokladů se dochoval i k daru bronzového reliéfu sv. Anežky České do vatikánských sbírek v roce 1990. Materiály k autorským i kolektivním výstavám z let 1958 až 2009 se skládají především z úřední korespondence, většinou rozšířené o tisky a výstřižky. Z dokumentace k samostatným autorským expozicím vynikají konvoluty dokladů k výstavám v Galerii mladých v Praze v roce 1963, dále k výstavám v Galerii plastik v Hořicích a Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem v letech 2000 a 2007. Představu o charakteru Korcova díla může badatelé poskytnout menší sbírka fotografií. Fond doplňuje soubor katalogů výstav, z nichž vynikají doprovodné publikace k výstavám a kongresům mezinárodní organizace medailérů F.I.D.E.M (Fédération Internationale de la Médaille).

38/

Jiří Korec, *Sedící*, 1962, fotografie, přír. č. AA 4297, Praha, Archiv Národní galerie v Praze

Dodatky k osobnímu fondu Oldřicha Jakuba Blažíčka (1914–1985) přír. č. AA 4296 dar

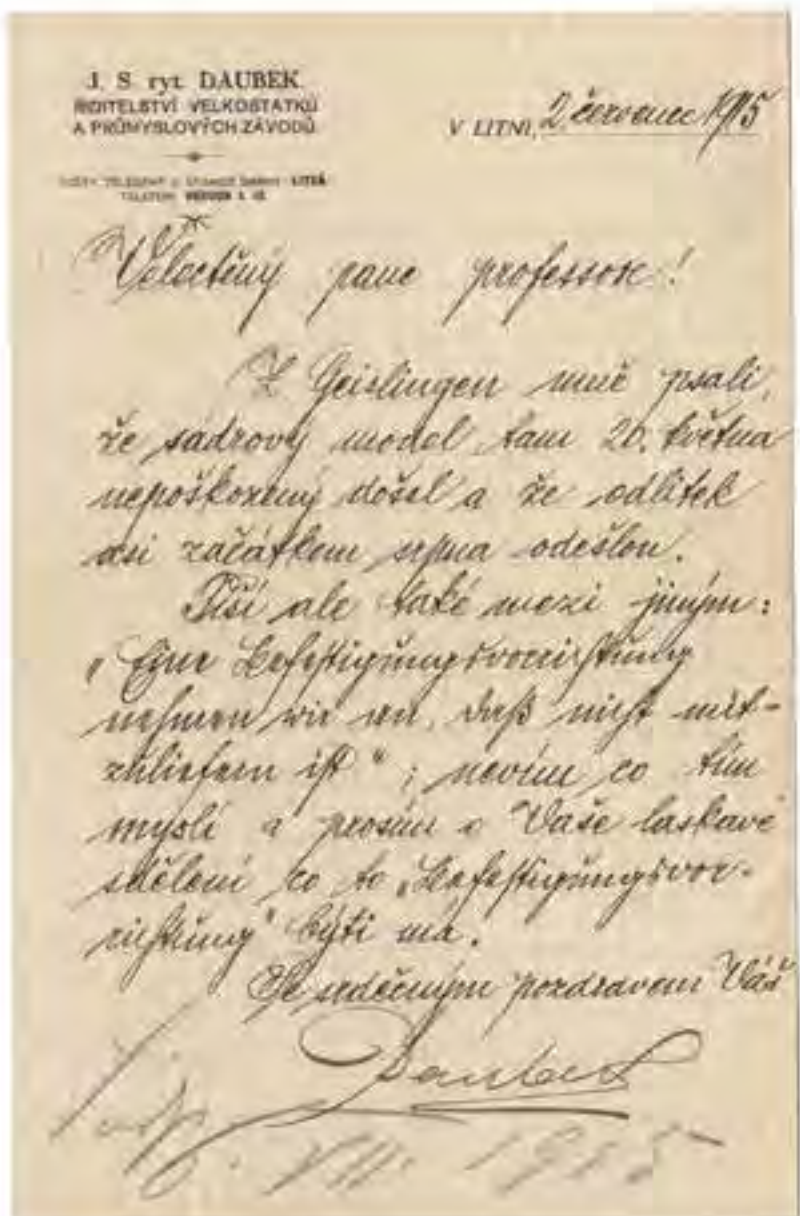
Recentně zpřístupněný fond Oldřicha Jakuba Blažíčka byl v roce 2022 díky daru Naděždy Blažíčkové významně obohacen o další materiály, které doplnily již existující skupiny dokumentů uložené ve fondu. K osobním dokladům tak přibýly sešity s Blažíčkovými zápisy přednášek z doby jeho studia, k rukopisům podklady k přednáškám a proslovům a pomocný studijní materiál. Mezi rukopisy se také nově nachází například obrazová příloha k nepublikovanému *Sborníku prací přátel a žáků k 65. narozeninám Oldřicha J. Blažíčka*. Nejprůnosnější část daru pak představuje velký soubor fotografií, v němž lze vedle osobních a rodinných fotografií (též spolu s rodinami Slavičkových, Masarykových a Matějčkových) nalézt i záběry z Blažíčkových pracovišť – knihovny Uměleckoprůmyslového musea v Praze, Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy i Státní památkové správy, nebo snímky zachycu-



38/



39/



40/

of photographs, in addition to personal and family photographs (including those featuring the Slavíček, Masaryk, and Matějček families), showing Blažíček's workplaces – Library of the Museum of Decorative Arts in Prague, Institute of Art History of the Faculty of Arts of Charles University in Prague, and State Heritage Administration – as well as photos of various celebrations and events (trainings, exhibitions, meetings). Photographs from a variety of travels abroad, as well as the excursions of the department of art history during 1946–1949, are unique documentation materials. Additionally, photographs from permanent and temporary exhibitions, e.g. *Baroque Art in Bohemia* that travelled around European cities, are rather revealing.

39/

Oldřich Jakub Blažíček, *Portrait of Zdeněk Wirth* (*at a heritage care meeting*), drawing, 16 June 1952, acc. no. AA 4296, Prague, Archive of the National Gallery in Prague

Additions to the Archival Fonds of Josef Václav Myslbek (1848–1922)

acc. no. AA 4295

gift

The Archive of the National Gallery in Prague has acquired a large collection of correspondence from the estate of the numismatist Jindřich Holna, significantly adding to the existing archival fonds of Josef Václav Myslbek. It primarily contains over 300 letters addressed to Myslbek. The previously unknown reports from individuals and corporations are dated from 1898–1922. Among the consignors are the painters Vlaho Bukovac, František Ženíšek, and Karel Krattner, the architects Antonín Balšánek and Jan Kotěra, the ethnographer and benefactor Libuše Bráfová, Bishop of Hradec Králové Josef Doubrava, Professor Vilém Dokoupil, and the representatives of the noble entrepreneurs – Cyril Bartoň of Dobenín and Josef Šebestian Daubek of Liteň. Fifty letters from the lawyer Leopold Katz, who defended Myslbek in copyright issues and financial transactions and handled the family property issues, stand out in the collection. The letters sent by the artistic metal foundries Karel Bendelmayer, Vladislav Mašek, and Gustav Barták are special among the business letters. Documents from the banks Spořitelna česká and Zemská banka provide an idea about Myslbek's financial situation. The correspondence collection is complemented by personal photographs; however, most of them remain unidentified.

40/

A letter by Josef Šebestian Daubek of Liteň to Josef Václav Myslbek, 2 July 1915, acc. no. AA 4295, Prague, Archive of the National Gallery in Prague

Translated by Lucie Kasíková

ující různé oslavy a události (školení, výstavy, porady). Unikátní dokumentaci tvoří fotografie zaznamenávající nejrůznější zahraniční cesty, stejně jako exkurze uměnovědné katedry z let 1946 až 1949. K objevným lze řadit i fotografie dokumentující expozice a výstavy, například výstavu *Umění baroku v Čechách*, která putovala po evropských městech.

39/

Oldřich Jakub Blažíček, *Portrét Zdeňka Wirtha* (*na poradě památkové péče*), kresba, 16. 6. 1952, přír. č. AA 4296, Praha, Archiv Národní galerie v Praze

Dodatky k archivnímu fondu Josefa Václava Myslbeka (1848–1922)

přír. č. AA 4295

dar

Z pozůstalosti numismatika Jindřicha Holny získal Archiv Národní galerie v Praze obsáhlý soubor korespondence, který významně doplnil stávající archivní fond Josefa Václava Myslbeka. Jedná se především o více než 300 kusů dopisů určených přímo Myslbekovi. Dosud neznámé zprávy od jednotlivců a korporací jsou vymezeny lety 1898 až 1922. Mezi odesílateli nalezneme například malíře Vlaho Bukovace, Františka Ženíška a Karla Krattnera, architekty Antonína Balšánka a Jana Kotěru, etnografku a mecenášku Libuši Bráfovou, královéhradeckého biskupa Josefa Doubravu, profesora Viléma Dokoupila nebo představitele podnikatelské šlechty Cyrila Bartoně z Dobenína a Josefa Šebestiana Daubka z Litně. Ze souboru vyniká 50 dopisů právníka Leopolda Katze, jenž Myslbeka zastupoval například při řešení autorských práv a peněžních transakcí nebo vyřizoval rodinné záležitosti majetkové povahy. Z firemních dopisů lze upozornit na dopisy uměleckých sléváren kovů Karel Bendelmayer, Vladislav Mašek a Gustav Barták. Představu o Myslbekově financích nám poskytují doklady ze Spořitelny české a ze Zemské banky. Soubor korespondence doplňuje konvolut osobních fotografií, z větší části ovšem blíže neurčených.

40/

Dopis Josefa Šebestiana Daubka z Litně Josefu Václavu Myslbekovi, 2. 7. 1915, přír. č. AA 4295, Praha, Archiv Národní galerie v Praze

VÍTĚZSLAV KNOTEK

**Irena Nývltová – Radka Šefců – Klára Velíšková, eds.,
Pešánek: Torsos, Prague: National Gallery in Prague, 2022**

The book *Pešánek: Torsos* focuses on the history of creation, detailed research, and the description of the restoration process of two of the most important surviving sculptures by Zdeněk Pešánek, *Reclining Torso* and *Male and Female Torso*, both created in 1936. The project, which was funded mainly by The Pudil Family Foundation, achieved its goal, and after a challenging restoration, the two sculptures could be exhibited together again, after almost a decade, as part of the exhibition *Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art*, held at Kunsthalle Praha (22 February – 29 August 2022). The exhibition was curated by the late director of the Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Peter Weibel.

The first part of the book, authored by Lenka Pastýřiková, very engagingly introduces the reader to the historical context, the creation, and the first exhibition of Pešánek's two sculptures. Although Zdeněk Pešánek did not meet the conditions set in the commission, his design was selected as the winning project for realisation and display in the Czechoslovak pavilion at the *International Exhibition of Art and Technology in Modern Life* in Paris (1937). A parallel can be drawn here with Jan Kaplický's design for the new building of the National Library.¹ In the case of Zdeněk Pešánek, however, the failure to meet the conditions of the competition stemmed from the nature of the materials used. Instead of the required glass, Pešánek used a very unusual material for artistic practice at the time, namely cellulose acetate. Mastering the technique of working with this new material brought new possibilities for expressing the ideas that Pešánek projected in his works. Unfortunately, as we discover in the first part of the book, very few of Pešánek's works were realised and exhibited. We learn the reasons from the historical context and circumstances of Zdeněk Pešánek's artistic activity, described in a very reader-friendly manner. One of the main reasons was the misunderstanding of Pešánek's work by the contemporary art community. Zdeněk Pešánek belonged to the Czech avant-garde of the time, but he distinguished himself from other avant-garde artists with his technical and material innovations. He was a pioneer of kinetic art and was so fascinated by the possibilities of artificial lighting, especially the contrast of light and dark,² that he developed a new and original kind of art – light kinetic art,³ which placed him among artists of world importance.

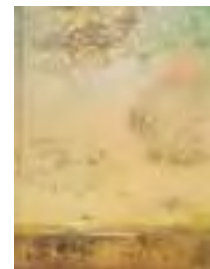
The second and third parts of the book, authored by Klára Velíšková, Dagmar Konvalinková, and Vojtěch Verner, describe the restoration research and Pešánek's technique of creating his sculptures in great detail. These chapters are accompanied by many photographs that illustrate the described facts so that the reader can get a clear understanding of the process of the sculptures' creation and the extent of their damage. Due to the unusual combination of thermoplastic material and electric light equipment, the restoration research and subsequent restoration required the cooperation of a team of experts from different disciplines. Remarkably, it was possible to build

**Irena Nývltová – Radka Šefců – Klára Velíšková (eds.),
Pešánek. Torza, Praha: Národní galerie v Praze, 2022**

Kniha *Pešánek. Torza* je zaměřena na studium historie vzniku, detailní průzkum a popis průběhu restaurování dvou nejvýznamnějších dochovaných plastik z tvorby Zdeňka Pešánka – *Ležící torzo* a *Mužské a ženské torzo*, vytvořených v roce 1936. Projekt, který byl z velké části financován nadací The Pudil Family Foundation, splnil svůj cíl a po náročném restaurování mohly být obě plastiky po téměř jedné dekádě opět vystaveny společně, v rámci výstavy *Kinetismus. 100 let elektřiny v umění*, konané v Kunsthalle Praha (22. 2. – 29. 8. 2022). Kurátorem výstavy byl nedávno zesnulý ředitel Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Peter Weibel.

První část knihy, jejíž autorkou je Lenka Pastýřiková, čtenáře velice poutavou formou seznamuje s historickými souvislostmi, vznikem a prvním vystavením dvou Pešánkových plastik. Přestože Zdeněk Pešánek nesplnil podmínky zadání, byl jeho návrh vybrán jako vítězný pro realizaci a vystavení v československém pavilonu na *Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě* v Paříži roku 1937. Zde se nabízí paralela s návrhem Jana Kaplického pro novou budovu Národní knihovny.¹ V případě Zdeňka Pešánka však nesplnění podmínek soutěže vyplývalo z podstaty použitého materiálu, kdy místo požadovaného skla Pešánek na svá torza použil v té době pro výtvarnou praxi velice neobvyklý materiál, konkrétně acetát celulózy. Zvládnutí techniky práce s novým materiálem přineslo Zdeňku Pešánkovi nové možnosti vyjádření vizí, které promítl do svých děl. Bohužel, jak se dočteme v první části knihy, realizovaných a zároveň vystavených Pešánkových děl bylo velice málo. Důvod tohoto stavu se dozvídáme z popsaných historických souvislostí a okolností umělecké činnosti Zdeňka Pešánka, a to ve velice čtivé formě. Mezi hlavní důvody patří z velké části nepochopení Pešánkovy tvorby soudobou uměleckou komunitou. Zdeněk Pešánek se řadil mezi tehdejší českou avantgardu, ovšem ostatní avantgardní umělce předstihl svými technickými a materiálovými inovacemi. Pešánek byl průkopníkem kinetického umění a byl tak fascinovaný možnostmi umělého osvětlení, zejména kontrastem světla a tmy,² že vypracoval vlastní nový druh umění, světelný kinetismus,³ čímž se zařadil mezi umělce světového významu.

Autory druhé a třetí části knihy jsou Klára Velíšková, Dagmar Konvalinková a Vojtěch Verner. Tyto dvě části popisují ve veškerých detailech restaurátorský průzkum a techniku vytváření plastik Zdeňkem Pešánkem. Kapitoly jsou bohatě doplněny fotografiemi, které názorně ukazují popisované skutečnosti, takže si čtenář snadno udělá představu o postupu vytváření plastik a míře poškození. Vzhledem k nevšednímu spojení termoplastické hmoty a elektrického světelného zařízení bylo pro restaurátorský průzkum a následné restaurování zapotřebí spolupráce týmu odborníků z různých oborů. Je obdivuhodné, že se podařilo postavit tým z potřebných odborníků, který v průběhu restaurátor-



194 p./s.,
ISBN 978-80-7035-794-1

a team of essential experts who, in the course of the restoration survey, laid the groundwork for the restoration procedure and preventive conservation. In the professionally written second and third parts of the book, in describing the technique of the sculptures' creation, the authors could have avoided the somewhat colloquial term "rubber-coated wires," which, from a technical point of view, does not accurately describe their material nature. However, from the context and the photographs, the meaning is clear and more readily understandable to the general public.

The fourth part of the book, written by Vojtěch Verner, Dagmar Konvalinková, Marie Špačková, Lubomír Havlíček, and Adam Pokorný, describes the demanding process of restoring the two torsos. The sculptures exhibited severe damage in several areas where there was a danger of the original material being lost. Therefore, the main task of the restoration team was to secure these damaged parts and, especially in the case of the *Reclining Torso*, to prevent its breaking into two parts. Each partial step of the restoration resulted from the consensus of the expert restoration team. Prior to the restoration procedure itself, the restoration team sought information on similar endeavours and established collaboration with colleagues from the Deutsches Hygiene-Museum Dresden, who had recently explored the possibilities of restoring educational anatomical figures made of cellulose acetate, the earliest of which was created in the late 1920s.⁴ The restoration process described in the book thus shows how similar works made of modern materials should be approached, as there are no established procedures for such complex works of art. From this premise, the authors then correctly conclude and draw the reader's attention to the need for further study of the effect of the used materials on the original and the possibility of a necessary intervention. Although cellulose acetate was first produced more than a century ago, not all factors influencing its degradation have yet been identified and described.⁵

All restoration plans were preceded by a thorough investigation of the material composition of the examined sculptures, as described in the book's fifth chapter. The research was carried out by Václava Antušková and Radka Šefců from the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague, in collaboration with Václav Pitthard from the Conservation Science Department of the Kunsthistorisches Museum Wien. This cooperation has often borne fruit in the form of new and significant findings regarding the material composition of important collection objects. This was no different with Zdeněk Pešánek's sculptures. Václava Antušková and Radka Šefců refer to the records of the chemical-technological survey from 1972, but it was not clear which torso the results pertain to. Since then, however, the possibilities of instrumental analysis have advanced significantly, and the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery in Prague has become a world-class and well-equipped facility. Not only thanks to the advanced instrumentation but mainly due to the expertise and experience of the laboratory staff, it was possible to determine the composition of all the sculptures' components and identify the modifications and repairs done by the artist after their display at the *International Exhibition of Art and Technology in Modern Life* in Paris, i.e. after 1937.

At the beginning of the book, it is noted that Zdeněk Pešánek's work ranks him among the most important artists of his time. This claim is further supported in chapter six of the book by a direct comparison with the earliest cel-

ského průzkumu vytvořil podklady pro postup restaurátorského zásahu a preventivní konzervace. V celkově profesionálně psané druhé a třetí části knihy se při popisu techniky vzniku plastik autoři nevyhnuli poněkud lidovému výrazu „pogumované drátky“, který z odborného hlediska nepopisuje materiálovou podstatu přesně. Nicméně z kontextu a fotografií je význam zřejmý a laické veřejnosti bližší.

Čtvrtá část knihy, jejímiž autory jsou Vojtěch Verner, Dagmar Konvalinková, Marie Špačková, Lubomír Havlíček a Adam Pokorný, popisuje již samotný velice náročný proces restaurování obou Pešánkových torz. Plastiky vykazovaly několik vážných poškození, kde hrozila ztráta originálního materiálu. Proto bylo hlavním úkolem restaurátorského týmu tyto poškozené části zajistit a především u plastiky *Ležící torzo* zamezit jejímu rozpadu na dvě části. Každý dílčí krok restaurování vyplynul z konsensu odborného restaurátorského týmu. Před samotným restaurováním se restaurátorský tým snažil najít informace o analogických počínech a navázal tak spolupráci s kolegy z Deutsches Hygiene-Museum Dresden, kteří se v nedávné době zabývali možnostmi restaurování výukových anatomických figur z acetátu celulózy, z nichž nejstarší byla vyrobena na konci dvacátých let 20. století.⁴ V knize popsany proces restaurování tak ukazuje cestu, jakou by se mělo u podobných děl z moderních materiálů postupovat, jelikož u takto komplexních uměleckých počinů neexistují žádné zavedené postupy. Z této premisy pak autoři správně vyvozují a čtenáře upozorňují na potřebu dalšího studia vlivu použitých materiálů na originální hmotu a případnou nutnost provést nezbytný zásah. Protože přestože byl acetát celulózy poprvé vyroben již více než před sto lety, stále nejsou zjištěny a popsány všechny vlivy na průběh jeho degradace.⁵

Veškerým restaurátorským záměrům samozřejmě předcházela důkladná průzkum materiálového složení studovaných plastik, popsany v páté kapitole knihy. Průzkum provedly pracovnice Chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze Václava Antušková a Radka Šefců ve spolupráci s Václavem Pitthardem z Chemicko-technologické laboratoře v Kunsthistorisches Museum Wien. Tato spolupráce již mnohokrát přinesla své ovoce ve formě důležitých a nových poznatků o materiálovém složení významných sbírkových předmětů. Ne jinak tomu bylo také u plastik Zdeňka Pešánka. Václava Antušková a Radka Šefců vycházely ze záznamů chemicko-technologického průzkumu z roku 1972, ovšem nebylo zřejmé, ze kterého torza výsledky pocházejí. Nicméně, od té doby se možnosti instrumentální analýzy významně posunuly a z Chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze se stalo špičkově vybavené pracoviště světové úrovně. Nejen díky použité instrumentaci, ale hlavně díky odborným znalostem a zkušenostem pracovníků laboratoře se podařilo zjistit složení všech komponent plastik a také byly rozpoznány pravděpodobně autorské úpravy a opravy plastik po vystavení na *Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě* v Paříži, tedy po roce 1937.

Na začátku knihy je uvedeno, že Zdeněk Pešánek se svou tvorbou řadí mezi nejvýznamnější umělce své doby. Toto tvrzení je dále podpořeno v šesté kapitole knihy přímým srovnáním s nejstaršími uměleckými díly z acetátu celulózy od světově známých umělců, mezi které patří například Naum Gabo, László Moholy-Nagy nebo Marcel Duchamp. Autorkám této kapitoly, Radce Šefců

lulose acetate artworks by world-famous artists, including Naum Gabo, László Moholy-Nagy, and Marcel Duchamp. The authors of this chapter, Radka Šefců and Václava Antušková, have succeeded in clearly and chronologically presenting principal works of art in which cellulose acetate has been used. They also included a description of the chief degradation mechanisms of cellulose acetate, which is probably the main reason why so many of Pešánek's works have not survived to this day. Zdeněk Pešánek conceived practically all his works as installations in public space. The examined torsos were no exception, and when first exhibited, they formed part of a broader concept in which the element of water played a key role, placing the sculptures in direct contact with it. Unfortunately, cellulose acetate does not tolerate a humid environment, as it is irreversibly damaged by it.

The seventh chapter is devoted to the selection of suitable materials for restoration and a description of their testing. The choice of materials was based on recent findings in strengthening and consolidating artefacts in historic preservation. In the matter of testing the chosen materials, the authors admit time constraints, which, fortunately, did not affect the quality of the evaluation of the monitored parameters, but it was reflected in the insufficient volume of tested samples. Nonetheless, the authors explicitly point this out.

The last appendix deals with the technical specialities used in restoring the torsos. These include the wiring for light effects, the 3D scanning process, and the use of 3D printing for restoration purposes. Both 3D techniques are currently on the rise in the field of conservation and restoration, offering new possibilities in the process of artefact care.⁶ Many restorers may thus benefit from the listed contacts to workplaces specialising in these techniques.

Without much overstatement, the essence of the book *Pešánek: Torsos* can be summed up in one sentence: The desire to save an exceptional work of art has resulted in a unique and successful restoration achievement, not only in the Czech Republic but also at a global level.

Notes

- 1 Marek Pokorný and Lukáš Prchal, *Kaplického blob neměl vyhrát soutěž na novou knihovnu, potvrdil soud. Po osmi letech sporů*, 2015, <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/soud-definitivne-potvrdil-kaplickeho-navrh-meli-ze-souteze-o/r~737d672e91d811e5b745002590604f2e/>, accessed 3 May 2023.
- 2 Magdaléna Řiháková, "Dějiny audiovizuality a multimediality. Koncepte umělecké avantgardy na území Československa ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století" (Master's thesis, Masaryk University, 2016), p. 27.
- 3 Zdeněk Pešánek, *Kinetizmus. Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba* (Prague 1941).
- 4 Julia Bienholz-Radtke and Susanne Roessiger, *Transparent Figures: Researching and Preserving Objects of Plastic* (Dresden 2022).
- 5 Liu Liu et al., "Degradation Markers and Plasticizer Loss of Cellulose Acetate Films During Ageing," *Polymer Degradation and Stability*, 2019, no. 168, article no. 108952.
- 6 Antreas Kantaros, Theodore Ganetsos, and Florian Ion Tiberiu Petrescu, "Three-Dimensional Printing and 3D Scanning: Emerging Technologies Exhibiting High Potential in the Field of Cultural Heritage," *Applied Sciences* 23, 2023, no. 8, article no. 4777.

a Václavě Antuškové, se podařilo přehledně a chronologicky uvést významná umělecká díla, kde byl acetát celulózy použit. Opomenut nezůstal ani popis hlavních degradačních mechanismů acetátu celulózy, což zřejmě představuje hlavní příčinu, proč se tak velké množství Pešánkových děl nedochovalo. Prakticky všechna díla koncipoval Zdeněk Pešánek jako instalace ve veřejném prostoru. Také zde studovaná torza nebyla výjimkou a při prvním vystavení tvořila součást širší koncepce, kde hlavní roli hrál vodní prvek, kdy plastiky byly v přímém kontaktu s vodou. Bohužel, acetátu celulózy vlhké prostředí vůbec neprospívá, jelikož ho nenávratně poškozuje.

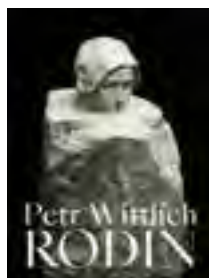
Sedmá kapitola knihy se věnuje výběru vhodných materiálů pro restaurování a popisu jejich testování. Výběr materiálů byl proveden na základě posledních poznatků v oblasti zpevňování a konsolidace artefaktů v památkové péči. V otázce testování vybraných materiálů autoři přiznávají časovou tíseň, která se naštěstí nepromítla do kvality vyhodnocení sledovaných parametrů, ale projevila se v nedostatečném objemu testovaných vzorků. Na to ovšem autoři výslovně upozorňují.

Poslední přílohou část (Appendix) se zabývá technickými specialitami využitými při restaurování torz. Jedná se o elektroinstalaci pro světelné efekty, proces 3D skenování a využití 3D tisku pro potřeby restaurování. Obě zmíněné 3D techniky jsou v současnosti v oblasti konzervování a restaurování na vzestupu a otevírají nové možnosti v procesu péče o artefakty.⁶ Pro mnoho restaurátorů tak mohou být přínosné uvedené kontakty na pracoviště zabývající se těmito technikami.

S trochou nadsázky je možné podstatu knihy *Pešánek. Torza* vystihnout jednou větou: Touha po záchraně výjimečného uměleckého díla přinesla unikátní a zdárný restaurátorský počín nejen v českém, ale i světovém měřítku.

Poznámky

- 1 Marek Pokorný – Lukáš Prchal, *Kaplického blob neměl vyhrát soutěž na novou knihovnu, potvrdil soud. Po osmi letech sporů*, 2015, dostupné online: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/soud-definitivne-potvrdil-kaplickeho-navrh-meli-ze-souteze-o/r~737d672e-91d811e5b745002590604f2e/>, vyhledáno 3. 5. 2023.
- 2 Magdaléna Řiháková, *Dějiny audiovizuality a multimediality. Koncepte umělecké avantgardy na území Československa ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století*, diplomová práce, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2016, s. 27.
- 3 Zdeněk Pešánek, *Kinetizmus. Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*, Praha 1941.
- 4 Julia Bienholz-Radtke – Susanne Roessiger, *Transparent Figures: Researching and Preserving Objects of Plastic*, Dresden 2022.
- 5 Liu Liu – Decai Gong – Lukasz Bratasz – Zhanyun Zhu – Chengming Wang, Degradation Markers and Plasticizer Loss of Cellulose Acetate Films During Ageing, *Polymer Degradation and Stability*, 2019, č. 168, článek č. 108952.
- 6 Antreas Kantaros – Theodore Ganetsos – Florian Ion Tiberiu Petrescu, Three-Dimensional Printing and 3D Scanning: Emerging Technologies Exhibiting High Potential in the Field of Cultural Heritage, *Applied Sciences* XXIII, 2023, č. 8, článek č. 4777.



200 p./s.,
ISBN 978-80-7467-155-5

Petr Wittlich, *Rodin, Řevnice: Arbor vitae*, 2021

There can be no doubt about the prominence of the French sculptor Auguste Rodin (1840–1917) in the history of modern sculpture today, but only a deep dive into the artist's thoughts can shed light on the "genius" of his creative achievements. This is also the path taken by Petr Wittlich's essay *Rodin Forever*, which emphasises understanding Rodin's creative process. This process involved not only the material conditions of creation and the working methods that Rodin had already mastered when he trained as a decorator but also his imagination, which was constantly stimulated by new creative situations presented to him through commissions for monuments or architectural decoration. Wittlich traces how Rodin's work developed between the practice of nineteenth-century sculpture studios and the search for original solutions that led him to a new conception of the sculptural figure, characterised by the expression of psychological content and the depiction of the body in motion. In his essay, he touches on fundamental themes related to the legacy of this great modern sculptor – Rodin's relationship to nature and the heritage of antiquity as the sources of inspiration for his work and the subject of the torso and casting. Wittlich presents Rodin's work as open and still alive today and as the result of his creative struggles, which remained largely misunderstood by contemporary audiences and were only fully appreciated in the second half of the twentieth century, both by artists and interpreters of Rodin's work.

The book *Rodin*, with a sensitive graphic design by Adéla Svobodová, contains not only an essay on Rodin but also the sculptor's biography and a selection of original texts that offer a glimpse into the thoughts of the sculptor and his contemporaries.¹ The book concludes with Wittlich's text *Rodin in Prague*, which is dedicated to the influence of the artist's work on Czech sculpture² and accompanied by period photographs and texts.³ The publication also includes older photographs of the sculptor's works, often from his studio, showing the importance Rodin attached to photography in his work. Of great value are also contemporary black-and-white photographs showing Rodin's work in its monumentality and intimacy. The essay *Rodin Forever* constitutes the core of the book and builds on the author's previous research, conducted in relation to assessing Rodin's influence on Czech Art Nouveau sculpture,⁴ and in partial studies⁵ and lectures at the Institute for Art History at the Faculty of Arts of Charles University. Wittlich's interpretation of Rodin has been in the making for several decades, always in close connection with current research abroad. The following text aims to outline, at least in part, the position of Wittlich's study on Rodin in the international context of interpreting Rodin's work.

After the Second World War, the interpretation of Rodin's took place mainly within a Franco-American dialogue. While French art historians developed their ideas "at the source", i.e., in direct contact with the sculptor's works at the Musée Rodin in Paris, which administers the great modern sculptor's legacy for the French state, American scholars formed their views of Rodin "from afar". Although their ideas were not always accepted without reservation, they brought new impulses to Rodin scholarship. As early as the 1960s, the Paris exhibition *Rodin inconnu* (Unknown

Petr Wittlich, *Rodin, Řevnice: Arbor vitae*, 2021

O významu francouzského sochaře Augusta Rodina (1840–1917) pro dějiny moderního sochařství již dnes nemůže být pochyb, avšak pouze hluboký ponor do umělcova myšlení dokáže osvětlit, v čem tkví „genialita“ jeho tvůrčích aktů. Touto cestou se ubírá také esej Petra Wittliche *Rodin navždy*, která klade důraz na poznání Rodinova tvůrčího procesu, do něhož vstupovaly nejen materiální podmínky tvorby a pracovní postupy, které si Rodin osvojil již v době, kdy se učil dekorativem, ale také jeho obrazotvornost, jež byla pokaždé stimulována novou tvůrčí situací, již mu přinášely zakázky v oblasti pomníkové tvorby či architektonické výzdoby. Wittlich sleduje, jak se Rodinovo dílo utvářelo mezi praxí sochařských ateliérů 19. století a hledáním originálních řešení, která ho přivedla k novému pojetí sochařské figury, pro niž bylo charakteristické vyjádření psychických obsahů a zachycení těla v pohybu. Ve své eseji se dotýká zásadních témat spojených s odkazem tohoto velikána moderního sochařství – vztahu Rodina k dědictví antiky i k přírodě jako inspirativním zdrojům jeho tvorby či problematice torza a odlitků. Wittlich přibližuje Rodinovo dílo jako otevřené a stále živé, jako výsledek sochařových tvůrčích zápasů, které zůstaly z velké části nepochopeny dobovým publikem a byly plně doceněny až v druhé polovině 20. století, a to jak samotnými umělci, tak vykladači Rodinova díla.

Kniha *Rodin*, v citlivé grafické úpravě Adély Svobodové, přináší nejen esej o Rodinovi, ale také sochařův životopis a výběr původních textů, ve kterých zaznívají myšlenky samotného sochaře i jeho současníků.¹ Knihu uzavírá Wittlichův text *Rodin v Praze*, věnovaný vlivu umělcova díla na české sochařství,² doplněný dobovými fotografiemi i texty.³ V publikaci nalezneme též starší snímky sochařových děl, pořízené mnohdy v jeho ateliéru a ukazující na důležitost, jakou Rodin přikládal ve své práci fotografii. Silnou vypovídací hodnotu mají také současné černobílé fotografie, které ukazují Rodinovo dílo v jeho monumentalitě i intimitě. Esaj Petra Wittliche *Rodin navždy*, tvořící hlavní část knihy, navazuje na jeho předchozí výzkumy, kterým se věnoval v souvislosti s hodnocením Rodinova vlivu na sochařství české secese,⁴ ale také v dílčích studiích⁵ a přednáškách na Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Wittlichův výklad Rodina se konstituoval několik desetiletí, a to vždy v těsné souvislosti s aktuálními výzkumy v zahraničí. Následující text si klade za cíl alespoň částečně nastínit, jaké postavení zaujímá Wittlichova studie o Rodinovi v mezinárodním kontextu výkladu sochařova díla.

Po druhé světové válce se interpretace Rodinova díla vesměs odvíjela ve francouzsko-americkém dialogu. Zatímco francouzští historici umění rozvíjeli své myšlenky „u zdroje“, v přímém styku se sochařovými díly v pařížském Musée Rodin, spravujícím odkaz tohoto velikána moderního sochařství francouzskému státu, američtí badatelé vytvářeli své pohledy na Rodina „z dálky“, a byť jejich ideje nebyly vždy přijímány bez výhrad, přinášely nové impulzy do rodinovského bádání. Již v šedesátých letech pařížská výstava *Rodin inconnu* (Rodin neznámý), odkrývající sádrové odlitky dosud ukryté v depozitářích, naznačila nové možnosti

Rodin), showing plaster casts hidden in depositories until then, suggested new possibilities for interpreting the sculptor's work.⁶ At the same time, the American art historian Leo Steinberg focused on this subject, publishing an essay in 1972 that is still considered ground-breaking. Steinberg formulated the basic creative principles of Rodin's work, such as the fragmentation and multiplication of figures and their subsequent arrangement into new figural pieces – principles that link Rodin to the Modernist approach to sculpture as an autonomous object.⁷ The issue of repeating figures, even in a single work like in *The Gates of Hell*, and their multiplication through casts introduced the question of the originality of sculpture, later developed by Rosalind Krauss.⁸

While these studies “modernised” Rodin and allowed his work to fully enter the twentieth century, other texts from the 1980s, on the other hand, reinforced the placement of the sculptor's work within the creative atmosphere of the late nineteenth century. The American art historian Deborah Silverman considered the relationship of Rodin's art to contemporary research in psychology in her book *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology and Style* (1989).⁹ She proposed connections between Rodin's communication of psychological states through the expressions and poses of his sculptures and the research of hysteria by the French physician Jean-Martin Charcot, even though Rodin learned about him indirectly through his friends among poets and critics. Somewhat earlier than Silverman, the subject had come to the attention of the then-young French philosopher Georges Didi-Huberman, who introduced the world to photographs from Charcot's lectures demonstrating the course of hysterical attacks on female patients but did not address the relationship of these images to Rodin.¹⁰ The persistence of this line of interpretation of Rodin's work in the Anglo-Saxon milieu is evidenced by Natasha Ruiz-Gómez's 2012 study thoroughly analysing the direct similarities of the body poses from the medical amphitheatre to the figures from *The Gates of Hell*.¹¹

However, the “psychologising” interpretation of Rodin's work became a bone of contention among researchers in France as early as the 1990s. A review of the French translation of Deborah Silverman's book (1994) in the *Revue de l'art* by art historian Pierre Vaisse dismissed the suggested connections as unfounded.¹² Nor have these ideas found fertile ground in contemporary French research on Rodin's work – for example, the exhibition devoted to *The Gates of Hell* at the Musée Rodin in 2016 and the colloquium organised on that occasion paid no attention to the issue of the relationship between the sculptor's work and the depiction of hysteria.¹³

In his study of Rodin, Petr Wittlich remarks on the importance of Steinberg's essay for understanding the artist's legacy to modern sculpture, elaborates on Rosalind Krauss's ideas about the originality of sculpture, and draws on the research of Deborah Silverman, although he does not mention her specifically. On the other hand, he builds on studies by French art historians, published alongside major exhibition projects that have contributed significantly to expanding knowledge of Rodin's work in recent decades.¹⁴ At the same time, he incorporates other concepts into his interpretation that link him to yet another historiographical tradition.

In connection to the repetition of figural motifs, Wittlich emphasises that this was not a formalistic game but that Rodin was motivated by the expression of emotional content, which was often embedded into the movement

interpretace sochařova díla.⁶ Ve stejné době se tímto tématem zabýval americký historik umění Leo Steinberg, jehož esej, vydaná v roce 1972, je dodnes považována za přelomovou. Steinberg postihl základní tvůrčí principy Rodinova díla, jakými byly fragmentace a multiplikace figur a jejich následné uspořádání v nové figurální celky, principy spojující Rodina s modernistickým přístupem k soše jako autonomnímu objektu.⁷ Problém opakování stejných figur, a to i v jednom díle jako v *Bráně pekla*, a jejich zmnožení na základě vytváření odlišků s sebou přinesl otázku po originalitě sochařského díla, kterou rozvinula Rosalind Krauss.⁸

Zatímco tyto studie „modernizovaly” Rodina a nechaly ho svým dílem plně vstoupit do 20. století, další práce z osmdesátých let naopak posílily zasazení sochařovy tvorby do tvůrčího ovzduší konce 19. století. Vztah Rodinova umění k dobovým výzkumům psychologie nastínila americká historička umění Deborah Silverman v knize *Art Nouveau in Fin-de-Siecle France: Politics, Psychology and Style* (1989).⁹ Naznačila souvislosti Rodinova vyjádření psychických stavů ve výrazu a postojích jeho soch s výzkumem hysterie francouzského lékaře Jeana-Martina Charcota, i když se o něm Rodin dozvídal zprostředkovaně od svých přátel z řad kritiků a básníků. O něco dříve se toto téma dostalo do hledáčku tehdy mladého francouzského filozofa Georgese Didi-Hubermana, který pro svět „objevil” fotografie z Charcotových přednášek demonstrující průběh hysterického záchvatu na pacientkách, avšak nevěnoval se vztahu těchto snímků k Rodinovi.¹⁰ O přetrvávání naznačené linie výkladu sochařova díla v anglosaském prostředí svědčí studie Natashy Ruiz-Gómez z roku 2012 důsledně rozvádějící přímé podobnosti postav z lékařského amfiteátru s figurami z *Brány pekla*.¹¹

„Psychologizující” čtení Rodinovy tvorby se však již v devadesátých letech 20. století stalo ve Francii jablkem sváru v přístupu k sochařovu odkazu. Recenze francouzského překladu knihy Deborah Silverman (1994) v *Revue de l'art* z pera historika umění Pierra Vaisseho odmítla naznačené souvislosti jako nepodložené.¹² Ani v současném francouzském výzkumu Rodinova díla tyto myšlenky nenalezly živnou půdu – například na výstavě věnované *Bráně pekla* v roce 2016 v Musée Rodin a na kolokviu uspořádaném při této příležitosti nebyla problematika vztahu sochařova díla k zobrazení hysterie věnována žádná pozornost.¹³

Petr Wittlich ve své studii o Rodinovi připomíná důležitost Steinbergovy eseje pro pochopení umělce odkazu pro moderní sochařství, rozvádí ideje Rosalind Krauss o originalitě sochařského díla a navazuje též na výzkumy Deborah Silverman, kterou však nezmiňuje. Na druhou stranu se opírá o studie francouzských historiků umění, vydané u příležitosti velkých výstavních projektů, které v posledních desetiletích významně přispěly k rozšíření poznání Rodinova díla.¹⁴ Zároveň začleňuje do svého výkladu další pojmy, které ho spojují ještě s jinou historiografickou tradicí.

V souvislosti s problematikou opakování figurálních motivů Wittlich zdůrazňuje, že se nejednalo o formalistní hru, ale Rodin byl motivován vyjádřením citového obsahu, který byl často vkládán již do samotného pohybu sochy. Pro popsání způsobu, jakým sochař používal jeden figurální motiv (jako v případě *Ztraceného syna*, který se opakuje v *Bráně pekla* hned několikrát) a uváděl ho do nových výrazových souvislostí, Wittlich používá termín „formule patosu”, uvedený do umělec-

of the sculpture itself. Wittlich uses the term “pathos formula”, introduced initially into art historical literature in the early twentieth century by the German art historian Aby Warburg, to describe how the sculptor used a single figural motif (as in the case of *The Prodigal Son*, which is repeated several times in *The Gates of Hell*) and set it in new expressive contexts. According to Warburg, “pathos formulas”, which represent archetypal gestures and poses expressing different emotional states activated in artworks at different times and contexts, could migrate between different time periods and various spheres of life and art. In the case of Auguste Rodin, Wittlich uses this term not only to describe how the sculptor uses the same body pose several times, always imbuing it with a slightly different meaning in a new context, but also when he discusses the interconnectedness of Rodin’s bodily vocabulary of gestures and poses with contemporary psychological research, as represented by the studies of hysteria conducted by the physician Jean-Martin Charcot at La Salpêtrière hospital in Paris. Wittlich sees a direct link between the *Torso of Adèle* from *The Gates of Hell* and the depiction of the hysterical arch as depicted in contemporary photographs.¹⁵ He develops an interpretation of the term taken from Aby Warburg, whose work only started to be rediscovered by art historians in the 1980s, in parallel with the philosopher Georges Didi-Huberman.¹⁶ Unlike this *enfant terrible* of French art history, whose works still stand outside the academic mainstream, Wittlich applies the concept of “pathos formula” to modern art, in this case, to the sculpture of Auguste Rodin. For Wittlich, “pathos formulas” are an integral part of the sculptor’s creative process; they are “the germ of others [i.e., other pathos formulas] and allow for a great development of artistic creativity”.¹⁷ He characterises their multiple variations, not only in *The Gates of Hell*, as “a typical process of imagination based on a free collage of ideas”.¹⁸ Rodin’s artistic imagination remains the cornerstone of Wittlich’s approach to the sculptor’s work. It allows him to trace the inner thought processes that led the artist “from poetic inspiration to a purely sculptural event”.¹⁹

Wittlich’s interpretation of Rodin holds a special place in international scholarship thanks to the fact that he does not belong to any of the “camps” of Rodin scholars, allowing him the freedom to develop his own view of this sculptor. In conclusion, let me recall Wittlich’s lecture at the Prague faculty in 2002, in which he compared the aforementioned torso by Rodin and the hysterical arch from La Salpêtrière. This lecture is deeply etched in my memory. I know today that this connection, which I considered part of the canon of art history at the time, was not nearly as apparent as it might have seemed. It was mainly thanks to Wittlich’s unique reading of Rodin’s work, also represented by his current publication, that I could learn about these unexpected connections already during my studies.

Notes

- 1 The book includes excerpts from Rodin’s text *Les Cathédrales de France* (1914), the sculptor’s interviews with Paul Gsell in *L’Art* (1911), and texts dedicated to the sculptor by Rainer Marie Rilke (1903–1907), in: Petr Wittlich, *Rodin* (Řevnice 2021), pp. 67–108.
- 2 Petr Wittlich, “Rodin v Praze,” in: *ibid.*, pp. 147–170.
- 3 The book presents the essay *Géniova mateřština* (1902) by F. X. Šalda, Josef Mařatka’s memories of Rodin’s exhibition in Prague (1937), and Josef Wagner’s text *Rodinův „Vnitřní hlas“* (1936), in: Wittlich (note 1), p. 186.
- 4 Petr Wittlich, “Rodinova mise [1992],” in: *idem*,

kohistorické literatury na počátku 20. století německým historikem umění Aby Warburgem. „Formule patosu“ představující archetypální gesta a postoje, vyjadřující různé emocionální stavy, jež se aktivují v uměleckých dílech v různých dobách a kontextech, měly dle Warburga schopnost migrovat mezi jednotlivými epochami i mezi různými oblastmi života a umění. V případě Augusta Rodina uplatňuje Wittlich tento pojem nejen pro popsání toho, jak sochař několikrát použije stejný tělesný postoj a vždy ho v novém kontextu naplňuje trochu jiným významem, ale také ve chvíli, kdy pojednává o provázanosti Rodinova tělesného slovníku gest a postojů s dobovými výzkumy psychologie, jak je představovaly studie hysterie lékaře Jeana-Martina Charcota prováděné v pařížské nemocnici La Salpêtrière. V torzu *Adély z Brány pekel* vidí Wittlich přímou souvislost se zobrazením hysterického oblouku, jak ho zachycovaly dobové fotografie.¹⁵ Výklad termínu převzatého od Abyho Warburga, jehož dílo začalo být znovuobjevováno historiky umění od osmdesátých let minulého století, rozvíjí Wittlich souběžně s již zmiňovaným filozofem Georgesem Didi-Hubermanem.¹⁶ Na rozdíl od tohoto *enfant terrible* francouzského dějepisu umění, jehož práce dodnes stojí mimo akademický proud, uplatňuje zmíněný pojem na moderní umění, v tomto případě na sochařství Augusta Rodina. Pro Wittliche jsou „formule patosu“ integrální součástí sochařova tvůrčího procesu, jsou „zárodkem dalších [formulí patosu] a umožňují velké rozvinutí umělecké kreativity”.¹⁷ Jejich mnohonásobné variování nejen v *Bráně pekel* charakterizuje jako „typický proces imaginace spočívající na volné koláži představ”.¹⁸ Úběžníkem Wittlichova přístupu k Rodinově tvorbě zůstává sochařova umělecká představivost. Dovoluje mu sledovat vnitřní myšlenkové procesy, které vedly umělce „od básnické inspirace k ryze sochařské události”.¹⁹

Wittlichův výklad Rodina zaujímá na mezinárodním poli zvláštní postavení, jež je dáno tím, že nenáleží do žádného z „táborů“ rodinových badatelů, což mu umožňuje svobodně rozvíjet vlastní pohled na tohoto sochaře. Závěrem uvedme vzpomínku z Wittlichovy přednášky na pražské fakultě v roce 2002, na níž bylo učiněno srovnání již připomínaného Rodinova torza s hysterickým obloukem z La Salpêtrière, které se recenzentce vrylo hluboko do paměti. Z dnešního pohledu již ví, že toto spojení, které tehdy považovala za součást kánonu dějin umění, nebylo zdaleka tak samozřejmé, jak se mohlo zdát. Bylo to především zásluhou Wittlichova jedinečného čtení Rodinova díla, které reprezentuje i jeho současná publikace, že se o těchto nečekaných souvislostech mohla dozvědět již během studia.

Poznámky

- 1 V knize jsou uvedeny výňatky z Rodinova spisu *Francouzské katedrály* (1914), sochařovy rozhovory s Paulem Gsellem *O umění* (1911) či texty, které sochaři věnoval Rainer Marie Rilke (1903–1907), in: Petr Wittlich, *Rodin*, Řevnice 2021, s. 67–108.
- 2 Petr Wittlich, Rodin v Praze, in: *ibidem*, s. 147–170.
- 3 Kniha přináší esej F. X. Šaldy *Géniova mateřština* (1902), vzpomínky Josefa Mařatky na Rodinovu výstavu v Praze (1937) nebo text Josefa Wagnera *Rodinův „Vnitřní hlas“* (1936), in: Wittlich (pozn. 1), s. 186.

Horizonty umění (Prague 2010), pp. 404–411; Petr Wittlich, *Sochařství české secese* (Prague 2002); Petr Wittlich, “Neklidná figura,” in: Sandra Baborovská and Petr Wittlich, eds., *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880–1914* (Prague 2016), pp. 7–19.

5 Petr Wittlich, “Made in Body [1993],” in: Wittlich, *Horizonty umění* (note 4), pp. 413–417.

6 Cécile Goldschieder, ed., *Rodin inconnu*, exh. cat. (Paris: Musée du Louvre, 1962).

7 Leo Steinberg, “Rodin,” in: *Other Criteria: Confrontation with Twentieth-Century Art* (London and New York 1972), pp. 322–404.

8 Rosalind E. Krauss, “Sincerely Yours,” in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (London 1986), pp. 175–194.

9 Deborah Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style* (Princeton 1989).

10 Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (Paris 1982).

Didi-Huberman only hinted at the relationship of these photographs to Rodin in the second revised edition of his 2012 book.

11 Natasha Ruiz-Gómez, “Hysterical Reading of Rodin's Gates of Hell,” *Art History* 36, 2013, no. 5, pp. 995–1017.

12 Pierre Vaisse, “De la fantaisie en Histoire de l'art: À propos d'un livre récent,” *Revue de l'art*, 1996, no. 3, pp. 77–82.

13 François Blanchetière, *L'enfer selon Rodin*, exh. cat. (Paris: Musée Rodin, 2016).

14 I.a. Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin: La Porte de l'Enfer*, exh. cat. (Paris: Musée Rodin, 1999); Pascal Picard, ed., *Rodin, la lumière de l'antique*, exh. cat. (Arles: Musée dept. Arles and Paris: Musée Rodin, 2013); for more, see bibliography in: Wittlich (note 1), pp. 195–196.

15 Wittlich (note 1), p. 20.

16 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris 2002). These connections were already pointed out by Ladislav Kesner, “Nachleben formulí patosu,” in: Marie Rakušanová, ed., *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha* (Prague 2012), pp. 128–151.

17 Wittlich (note 1), p. 31.

18 Ibid.

19 Ibid.

4 Petr Wittlich, Rodinova mise [1992], in: idem, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 404–411; Petr Wittlich, *Sochařství české secese*, Praha 2002; Petr Wittlich, Neklidná figura, in: Sandra Baborovská – Petr Wittlich (eds.), *Neklidná figura. Expres v českém sochařství 1880–1914*, Praha 2016, s. 7–19.

5 Petr Wittlich, Made in Body [1993], in: Wittlich, *Horizonty umění* (pozn. 4), s. 413–417.

6 Cécile Goldschieder (ed.), *Rodin inconnu*, kat. výst., Musée du Louvre, Paris 1962.

7 Leo Steinberg, Rodin, in: idem, *Other Criteria: Confrontation with Twentieth-Century Art*, London – New York 1972, s. 322–404.

8 Rosalind E. Krauss, Sincerely Yours, in: eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London 1986, s. 175–194.

9 Deborah Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style*, Princeton 1989.

10 Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982. Vztah těchto fotografií k Rodinovi naznačil Didi-Huberman až v druhém přepracovaném vydání své knihy z roku 2012.

11 Natasha Ruiz-Gómez, Hysterical Reading of Rodin's Gates of Hell, *Art History* XXXVI, 2013, č. 5, s. 995–1017.

12 Pierre Vaisse, De la fantaisie en Histoire de l'art: À propos d'un livre récent, *Revue de l'art*, 1996, č. 111, s. 77–82.

13 François Blanchetière, *L'enfer selon Rodin*, kat. výst., Musée Rodin, Paris 2016.

14 Mj. Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin: La Porte de l'Enfer*, kat. výst., Musée Rodin, Paris 1999; Pascal Picard (ed.), *Rodin, la lumière de l'antique*, kat. výst., Musée dept. Arles – Musée Rodin, Arles–Paris 2013; další viz bibliografie in: Wittlich (pozn. 1), s. 195–196.

15 Wittlich (pozn. 1), s. 20.

16 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Na tyto souvislosti upozornil již Ladislav Kesner, Nachleben formulí patosu, in: Marie Rakušanová (ed.), *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2012, s. 128–151.

17 Wittlich (pozn. 1), s. 31.

18 Ibidem.

19 Ibidem.



220 p./s.,
ISBN 978-80-7035-802-3

Radka Heisslerová, ed., *Painters of the New Town of Prague in the Baroque Period. Edition of Written Materials of the Painters' Guild of the New Town of Prague*, Prague: National Gallery in Prague, 2022

Almost everyone who deals with art history reconstructs the life stories of individual painters or researches the history of professional organisations has been eagerly awaiting the publication of this book that is now available to readers. It is the seventh volume of the *Art in the Archives* series published by the National Gallery in Prague, and it is devoted to the New Town painters' guild. This new book by Radka Heisslerová is based on the author's defended dissertation thesis, and its graphic design and content structure follows her earlier book, also published in the aforementioned 2016 edition under the title *The Painter's Guild of Prague's Lesser Town*.¹ Although the two publications are similar in all respects, the author had to use a different research method when reconstructing the story of the New Town painters' guild, and the overall treatment of the topic reflects the extraordinary insight she has gained over many years of systematic study of Prague's painters' guilds. Therefore, the text reveals what has become evident in recent years: namely, that one could hardly find a more qualified person to write a history of Prague painters' guilds in the early modern period than Radka Heisslerová. Let us now take a closer look at the complexity of the research on this topic and how the author has addressed it in her new book.

Firstly, let us briefly introduce the author. Radka Heisslerová works in the Archive of the National Gallery in Prague, where she has recently devoted herself to processing the fonds of Prague painters' fraternities. The result of many years of work took shape in an inventory and several publishing projects that have made remarkable parts of these archival materials available. Already in 2009, Heisslerová (then Tibitzlová) became a co-author of the edition of Prague painters' personal documents, which have been preserved in guild archives, especially in the Old Town guild archive.² In 2015, as part of her study on the New Town painters' guild, she edited the surviving statutes of the New Town organisation from 1669.³ A year later, she published the book on the Lesser Town painters' guild, the core of which is constituted by an edition of all the guild's most significant written records. At the same time, Heisslerová collaborated on a major European publishing project (probably one of the largest among editions of guild sources), presenting the statutes of the painters' guilds from the German-speaking parts of the Holy Roman Empire. The result was a five-volume edition of the *Statuta pictorum*, in which Radka Heisslerová edited the early modern statutes of the Prague guilds and also collaborated on editing the statutes of the Brno and Pilsen guilds.⁴

With this list, I would like to point out the outstanding merit of this author: she always grounds her research firmly in sources. The wealth of sources she has made available to other researchers over the last decade provides her with a broad basis for comparison, not only within the towns of Prague but also across other cities in the Czech Lands and Central Europe. Apart from these publishing activities, Radka Heisslerová is also an exceptional historian who can interpret sources superbly and substitute missing documents with other types of sources.

Radka Heisslerová (ed.), *Malíři Nového Města pražského v období baroka. Edice písemných materiálů novoměstského malířského cechu*, Praha: Národní galerie v Praze, 2022

Snad každý, kdo se zabývá dějinami umění, rekonstruuje osudy jednotlivých malířů či zkoumá historii profesních organizací, již nedočkavě vyhlížel vydání knihy, která se nám nyní dostává do rukou. Jedná se o v pořadí již sedmý svazek edice *Umění v archivu* vydávané Národní galerií v Praze, tentokrát věnovaný novoměstskému malířskému cechu. Nová kniha Radky Heisslerové vychází z její obhájené disertační práce a grafickou úpravou i strukturou obsahu navazuje na její starší knihu, jež byla taktéž vydána ve zmíněné edici v roce 2016 – *Malířský cech Menšího Města pražského*.¹ Ačkoliv jsou si obě publikace všestranně podobné, autorka při rekonstrukci osudů novoměstského malířského cechu musela zvolit jinou metodu výzkumu a celkové uchopení tématu odráží mimořádný rozhled, který badatelka získala v průběhu mnohaletého systematického bádání pražských malířských cechů. Z textu tak vyzařuje to, co je z posledních let i jinak zřejmé: a sice že bychom v dnešní době pouze stěží hledali povolanejší osobu k sepsání dějin pražských malířských cechů v raném novověku, než je právě Radka Heisslerová. Pojďme si nyní blíže rozebrat, v čem tkví složitost výzkumu celé problematiky a jak si s tím autorka ve své nové knize poradila.

Na úplný úvod krátce představme osobu autorky. Radka Heisslerová pracuje v Archivu Národní galerie v Praze, kde se v poslední době věnovala mimo jiné zpracování fondu Pražská malířská bratrstva. Výsledkem této mnohaleté práce se stal nejen inventář, nýbrž i několik edičních projektů, které zpřístupnily pozoruhodné části tohoto archivního souboru. Již v roce 2009 se Radka Heisslerová (tehdy ještě Tibitzlová) stala spoluautorkou edičního zpřístupnění osobních dokladů pražských malířů, které se dochovaly v cechovních archivech, zejména pak ve staroměstském.² V roce 2015 v rámci své studie o novoměstském malířském cechu editovala dochovaná statuta novoměstské organizace z roku 1669.³ O rok později vyšla již zmíněná kniha o malostranském malířském cechu, jejíž jádro tvoří edice všech jeho nejvýznamnějších písemných památek. Už v téže době spolupracovala na velkém (z pohledu edic pramenů cechovní provenience patrně jednom z největších) evropském edičním projektu, který zpřístupnil statuta malířských cechů z německojazyčných částí Svaté říše římské. Jednalo se o pětisvazkovou edici *Statuta pictorum* a Radka Heisslerová v ní editovala raně novověká statuta pražských cechů a dále spolupracovala na edici statut brněnského a plzeňského cechu.⁴

Tímto výčtem bych rád poukázal na neuvěřitelnou přednost této autorky: svůj výzkum má vždy výborně prameně ukotven. Množství pramenů, které v průběhu poslední dekády zpřístupnila dalším badatelům, jí poskytuje velmi širokou základnu pro komparaci, a to nejen v rámci pražských měst, nýbrž i napříč městy v českých zemích a střední Evropě. Vedle této ediční produkce je Radka Heisslerová i velice dobrou historičkou, která dokáže prameny znamenitě interpretovat a chybějící dokumenty substituuje jinými typy pramenů.

When I wrote a review of her book on the Lesser Town guild a few years ago, I saw a precursor to that book in the work of Karel Chytil, especially in his *Malířstvo pražské* (Painters of Prague) from 1906.⁵ The core of both editions is a guild book supplemented by additional sources (mostly statutes), and the edition itself is preceded by a detailed study that largely draws on the presented sources. In connection with the release of this new book, however, I would like to revise my previous statement and assert that Radka Heisslerová has created a new style of editorial treatment of the documents of Prague painters' guilds that takes Chytil's work one or two levels further. The central part of both books by Radka Heisslerová consists of an edition of the surviving guild archive of the organisation in question, which had not been made available until now. In the case of the new publication on the New Town guild, it is the account book kept from 1755 until the dissolution of the organisation in 1782, and a fragment of accounting documents from 1734, namely the receipts of master's fees. As previously noted, the edition is preceded by an extensive study presenting the guild's development and everyday life. Unlike Chytil's work, however, both books by Radka Heisslerová are accompanied by biographical profiles of the painters who were members of the examined guilds. In addition to the names of prominent artists, we can also find the names of lesser-known painters. In the case of the New Town guild, these biographies (219 individuals in total) make up a much larger part of the presented book compared to the central edition. In my view, this division of the book into three thematic units is a well-chosen arrangement and provides a certain guarantee that everyone will find something of interest. For me, it is mainly the sources of guild provenance and the extensive introductory study. However, I believe that the artists' biographical profiles, updated and extensively grounded in archival sources, will appeal to many readers of this review.

Let us now take a closer look at the introductory study. Painters' guilds are generally considered an extensively studied topic, both from the perspective of art history and in strictly historical works. No other professional organisations in Prague have received such systematic research as the painters' guilds. With a little exaggeration, one could even say that the books published so far on this subject could fill an entire bookshelf. This statement is both somewhat true and not true. Aside from the large number of published works, we will find that the focus of previous scholars has been centred on the Old Town guild and its members. While these publications do contain partial findings about the guilds in the other two towns of Prague, they are often misleading. In fact, it can be said that our view of the development of the Prague painters' guilds so far has been shaped solely by the Old Town guild and its sources. A fine example of this is the book *Pražští malíři 1600–1656* (Prague Painters from 1600 to 1656), which presents biographical profiles of only the painters who appear in the book of records of the Old Town-Lesser Town guild.⁶

Hana Pátková was the first to attempt to rectify this shortcoming of older Czech research in the early 1990s.⁷ In her detailed study, she examined the earliest history of all Prague painters' guilds, but the situation in the case of the early modern period remained dismal. This changed only between 2015 and 2016 when Radka Heisslerová published the two mentioned key works in short succession. In the older of the two works, she delved into the history of the New Town organisation, from its beginnings in the fourteenth to the second half of the seventeenth century. Already then, she elegantly dealt with long-held inaccura-

Když jsem před několika lety psal recenzi na její knihu o malostranském cechu, spatřoval jsem předobraz tehdy prezentované knihy v díle Karla Chytila (zejména v jeho *Malířstvu pražském* z roku 1906).⁵ Jádrem obou edic je cechovní kniha doplněná dalšími prameny (zpravidla statuty) a edici samotné předchází podrobná studie, která do značné míry vytěžuje zpřístupněné prameny. V souvislosti s vydáním této nové knihy bych však rád své předchozí prohlášení upravil, a sice že Radka Heisslerová vytvořila nový styl edičního zpracování písemností pražských malířských cechů, který ten Chytilův posouvá ještě o jednu či dvě úrovně dál. Stěžejní část obou knih Radky Heisslerové tvoří edice pozůstatků cechovního archivu vybrané organizace, jež dosud nebyly edičně zpřístupněny. V případě nové publikace o novoměstském cechu se jedná o účetní knihu vedenou od roku 1755 až do zrušení organizace v roce 1782, druhou písemností je zlomek účetního materiálu z roku 1734, a sice příjem mistrovských poplatků. Edici, jak už bylo řečeno, předchází obsáhlá studie, která přibližuje vývoj cechu i každodennost života v něm. Na rozdíl od Chytilovy práce jsou však obě knihy Radky Heisslerové doplněny životopisnými medailonky malířů, kteří byli členy zkoumaných cechů. Vedle jmen velkých umělců tam nalezneme i jména méně známých malířů. Tyto biogramy (celkem 219 osob) v případě novoměstského cechu tvoří oproti ústřední edici podstatně větší část prezentované knihy. Z mého pohledu je toto rozdělení knihy na tři tematické celky velice šťastným řešením a je určitou zárukou, že si každý v knize najde to, co ho zajímá. Pro mne to jsou zejména prameny cechovní provenience a rovněž obsáhlá úvodní studie. Věřím však, že pro mnohé čtenáře této recenze to budou právě ony životopisné medailonky umělců, které autorka aktualizovala a ve velké míře provázala s archivními prameny.

Nyní se podrobněji zaměříme na úvodní studii. Problematika malířských cechů je obecně považována za detailně zpracované téma, a to jak z pohledu dějin umění, tak i z pohledu ryze historických prací. Žádné jiné pražské profesní organizace se netěšily tak systematické badatelské pozornosti jako malířská sdružení. Dá se s trochou nadsázky říci, že doposud vydané knihy k tomuto tématu by vystačily na samostatný knihovnický regál. Právě řečené tak trochu je a zároveň není pravda. Odhlédneme-li totiž od velkého počtu vydaných prací, zjistíme, že hlavní pozornost dosavadních badatelů přitahoval zejména staroměstský cech a jeho členové. Ne že bychom v těchto publikacích nenacházeli dílčí poznatky o ceších v ostatních dvou pražských městech, často se však jedná o poznatky zavádějící. V podstatě lze říct, že náš dosavadní pohled na vývoj pražských malířských cechů jsme doposud vnímali pouze optikou staroměstského cechu a jeho pramenů. Krásnou ukázkou toho je kniha *Pražští malíři 1600–1656*, která přináší životopisné medailonky pouze těch malířů, kteří vystupují v knize protokolů staroměstsko-malostranského cechu.⁶

Tento dluh staršího českého bádání se pokusila jako první napravit na počátku devadesátých let 20. století Hana Pátková.⁷ Ve své podrobné studii zpracovala nejstarší dějiny všech pražských malířských cechů, nicméně pro období raného novověku zůstávala situace i nadále tristní. To se změnilo až v letech 2015 až 2016, kdy v krátkém sledu po sobě vyšly již zmíněné dvě stěžejní práce Radky Heisslerové. Ve starší z nich nově zpracovala dějiny novoměstské organizace, a to od jejích počátků ve 14. až do druhé poloviny 17. století. Již

cies and examined the development through the lens of New Town sources, especially the statute of the New Town guild from 1669. A year later, a book was published on the Lesser Town guild, established by the independence of the masters on the left bank of the Vltava River in 1674. The initial interpretation could be based on the surviving guild books and statutes, resulting in a sophisticated analytical study. In this newest publication on the New Town guild, which to some extent (at least chronologically) follows the author's earlier study, it was not possible to use a similar source base. Therefore, the author had to choose a much more demanding research method, namely the reconstruction of the guild's history by collecting prosopographical data of its members. In this context, it should be noted that the chosen title of the book, *Painters of the New Town of Prague* (instead of the expected *Painters' Guild of the New Town of Prague*), corresponds better in many respects with the content of the publication.

Probably only a few of us can imagine the process and method of the work described above. The collection of prosopographical data of painters working in Prague's New Town is further complicated by the existence of so-called *štolíři* ("Störers", i.e., painters working outside the guild) and *kvartalisté*, i.e., painters who were not members of the guild but worked under its protection. Radka Heisslerová thus focused her research only on those artists whose membership in the New Town guild could be verified or at least assumed (in her biographical profiles, she records all persons who practised the painting trade in Prague's New Town). It is probably needless to add that several hundred official books and a large amount of documentary material have been preserved in the collections of the Prague City Archives from the 17th and 18th centuries. However, it is not easy to find specific information on two hundred masters in them. The amount of material consulted is apparent from the large number of call numbers of official books used in the research and listed in the publication's sources. The result of this method is primarily a dissertation thesis, which is 141 pages long without appendices.

Another difficult task was transforming such a large quantity of information into a mere "introductory" study of a book with a predefined scheme and format. Here again, I must express my appreciation to the author. It is evident from the text that she was careful to avoid duplicating information she had already published in her previous works as much as possible. Despite all the difficulties, the resulting study is compact, provides many new findings, and is very readable. This is because it is not merely an analytical study but is lightened by the comparison with other Prague guilds. One example for all: in describing the content of the statutes of the New Town guild from 1669, the author does not focus on a detailed description of the individual provisions (which she already presented in the 2015 study mentioned above) but instead on those passages that differ from the other known statutes of Prague painters' guilds. She appropriately (and, in my opinion, also in a factually correct way) interprets these differences by influences from abroad through persons who headed the guilds when they were established. In this context, an unusual provision for the Prague environment, stating that half of all fines go to the guild and the other to the guild masters, is particularly interesting.

As has already been said, the chapters on the history of the guilds provide a great deal of valuable knowledge, which is often specific to the environment of painters' associations but, in many cases, is also of general relevance for the development of all Prague professional organisa-

tehdy se velice elegantně vyrovnala s dlouhou tradovanými nepřesnostmi a na vývoj se podívala optikou pramenů novoměstské provenience, zejména pak statut novoměstského cechu z roku 1669. O rok později vyšla kniha o malostranském cechu, který vznikl osamostatněním mistrů na levém břehu Vltavy roku 1674. Úvodní výklad bylo možné opřít o dochované cechovní knihy i statuta, proto výsledkem byla propracovaná analytická studie. V případě této nové knihy o novoměstském cechu, která do určité míry (minimálně chronologicky) navazuje na dřívější autorčinu studii, obdobnou pramenovou základnu využít nešlo. Autorka proto musela zvolit podstatně náročnější výzkumnou metodu, kterou je rekonstrukce osudů cechu na základě sběru prosopografických dat jejích členů. V této souvislosti uvedme, že zvolený název knihy *Malíři Nového Města pražského* (namísto očekávaného *Malířský cech Nového Města pražského*) v mnoha ohledech lépe koresponduje s obsahem představené publikace.

Patrně jen málokdo z nás si dokáže představit způsob a metodu právě popsané práce. V případě malířů je sběr prosopografických dat malířů působících na Novém Městě pražském navíc komplikován existencí štolířů (malířů stojících mimo cech) a kvartalistů, tzn. malířů, kteří nebyli členy cechu, tvořili však pod jeho ochranou. Radka Heisslerová se tedy ve svém výzkumu soustředila pouze na ty osoby, u nichž byla příslušnost k novoměstskému cechu prokazatelná či ji lze předpokládat (v životopisných medailonech eviduje všechny osoby provozující malířskou živnost na Novém Městě pražském). Není patrně nutno dodávat, že pro období 17. a 18. století se dochovalo ve sbírkách Archivu hlavního města Prahy několik stovek úředních knih a velké množství aktového materiálu. Najít však v nich údaje ke dvěma stovkám konkrétních mistrů není vůbec snadné. O množství projitého materiálu svědčí velký počet signatur ve výzkumu použitých úředních knih, jež jsou uvedeny v seznamu pramenů. Výsledkem této metody je primárně disertační práce, která má v textové části bez příloh plných 141 stran.

Dalším zajisté nesnadným úkolem bylo přetavit takové kvantum poznatků do pouhé „úvodní“ studie knihy předem daného schématu a formátu. I v tomto musím vyjádřit autorce své uznání. Z textu je patrné, že se při jeho tvorbě snažila co nejméně duplikovat informace, které již zveřejnila ve svých předchozích pracích. Výsledná studie je navzdory všem popsaným obtížím kompaktní, přináší mnoho nových poznatků, a navíc je velice čtivá. To je dáno zejména tím, že se nejedná pouze o analytickou studii, nýbrž je odlehčena komparací s ostatními pražskými cechy. Jeden příklad za všechny: při popisu obsahu statut novoměstského cechu z roku 1669 se autorka nesoustředí na podrobný popis jednotlivých ustanovení (který navíc podala v již zmíněné studii z roku 2015), ale naopak na ty pasáže, které se odlišují od ostatních známých statut pražských malířských cechů. Velice vhodně (a podle mého názoru navíc i věcně správně) tyto odlišnosti interpretuje vlivy zahraničního prostředí skrze osoby, které stály v čele cechu při jejich tvorbě. V této souvislosti nás zajisté zaujme v pražském prostředí neobvyklé ustanovení, že polovina všech pokut připadá cechu a druhá cechmistrům.

Jak už jsem řekl, kapitoly o dějinách cechů přináší velké množství cenných poznatků, které jsou mnohdy specifické pro prostředí malířských sdružení, v mnoha případech však mají obecnou platnost pro vývoj všech

tions. In this respect, I consider the examination of the so-called *kvartalisté* to be one of the most valuable insights. The existence of masters who were not full members of the guild but worked under its protection by paying a regular quarterly (*kvartální* in Czech, hence the name *kvartalisté*) fee was pointed out for the very first time by Radka Heisslerová in her book on the Lesser Town guild. In the present publication, however, she describes this specific position in detail and establishes its correct designation. When I searched for the term *kvartalisté* in academic literature after reading this part of the new book, I came across a note in the estate of Josef Hráský, who had long studied goldsmith guilds. It is thus evident that this status was not specific to the painters' guilds and that it will hopefully be described for other Prague (and perhaps even non-Prague) guilds in the future. I also appreciate the passage devoted to the widows of masters and, most of all, the description of the duties and responsibilities of the painters' masters. The breadth of their activities, or in many cases rather the possibilities of specialisation of the New Town professions, can be deduced on a theoretical level from various publications, but most of this knowledge is based on sources of a normative nature (guild statutes). In contrast, Radka Heisslerová illustrates everything with concrete examples from the sources.

Probably the most crucial aspect of the entire research, which the author set as her primary goal in the introduction, was to confirm, or rather refute, the existing belief that Prague's New Town had always been inhabited chiefly by painters-craftsmen and that more famous artists more often joined the Old Town organisation. Radka Heisslerová managed to disprove this long-held cliché wholly and successfully since the collection of prosopographical data made it possible to connect the New Town organisation with famous artists such as Matěj Zimprecht, Jan Jiří Heinsch, Jan Ferdinand Schor, Jan Václav Spitzer, and Václav Bernard Ambrosi. The previous lack of interest in reconstructing the history of the New Town guild can thus be attributed only to the absence of a preserved guild archive, only a fragment of which has survived to this day. That is brought to researchers by this new book, which, despite the absence of a source base, provides the most comprehensive view of New Town painters and their guild. It is, in many ways, a remarkable achievement, and I wholeheartedly recommend this book for reading, or better, for purchase, as it is a publication researchers will turn to again and again. In conclusion, I would like to express my wish that we will soon see a third volume in the series, i.e., a book with the so-called Sadeler's prospectus on its cover, focusing on the Old Town of Prague. I cannot think of anyone more qualified to write the history of the Old Town guild in the last two (or rather one and a half) centuries of its existence.

Notes

- 1 Radka Heisslerová, *Malířský cech Menšího Města pražského. Malostranští umělci v 17. a 18. století* (Prague 2016).
- 2 Radka Tibitzlová and Martina Beranová, eds., „...aby se umění malířskému vyučoval“. *Křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva* (Prague 2009).
- 3 Radka Heisslerová, „Malíři Nového Města pražského a vzestup jejich cechu v 17. století“, *Pražský sborník historický* 43, 2015, pp. 7–57.
- 4 *Statuta pictorum: Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, Vol. 1–5 (Petersberg 2018).

pražských profesních organizací. V této souvislosti považuji za jeden z nejcennějších poznatků pojednání o kvartalitech. Na existenci mistrů, kteří nebyli plnoprávními členy cechu, ale pracovali pod jeho ochranou za pravidelný čtvrtletní (kvartální) poplatek, upozornila Radka Heisslerová jako vůbec první badatel již ve své knize o malostranském cechu, nyní však toto specifické postavení podrobně popsala a etablovala i správné označení. Když jsem po přečtení této pasáže v nové knize hledal termín kvartalisté v odborné literatuře, narazil jsem na poznámku v pozůstalosti Josefa Hráského, který se dlouhodobě věnoval zlatnickým cechům. Je tedy nasnadě, že tento status nebyl specifikem pouze malířských cechů, ale v budoucnu snad bude popsán i u dalších pražských (a možná i mimopražských) cechů. Dále oceňuji pasáž věnovanou vdovám po mistrech a zejména pak popis náplně práce malířských mistrů. Šíře jejich činností, či v mnoha případech spíše možností specializace novoměstských profesí, lze v teoretické rovině vyčíst z různých publikací, většinou však tyto poznatky vycházejí z pramenů normativní povahy (cechovních statut), zatímco Radka Heisslerová vše dokládá konkrétními příklady z pramenů.

Patrně nejzásadnějším bodem celého výzkumu, který si ostatně autorka v úvodu vytyčila jako svůj hlavní cíl, bylo potvrdit, či spíše vyvrátit, dosavadní přesvědčení, že na Novém Městě pražském se vždy usazovali převážně malíři – řemeslníci, a tedy že slavnější umělci častěji vstupovali do staroměstské organizace. Toto tradované klíše se Radce Heisslerové podařilo úspěšně a beze zbytku vyvrátit, neboť právě sběr prosopografických dat umožnil spojit novoměstskou organizaci s věhlasnými jmény umělců, jakými byli například Matěj Zimprecht, Jan Jiří Heinsch, Jan Ferdinand Schor, Jan Václav Spitzer či Václav Bernard Ambrosi. Dosavadní nezájem o rekonstrukci osudů novoměstského cechu tak lze přičítat jen absenci dochovaného cechovního archivu, z něhož dnes známe pouhé torzo. To nyní badatelům přináší nová kniha, která navzdory této absenci pramenné báze zprostředkovává nejucelenější pohled na novoměstské malíře a jejich cech. Je to v mnoha ohledech úctyhodný počín a mně nezbývá než tuto knihu doporučit k přečtení, či lépe k nákupu, neboť je to publikace, k níž se badatel bude neustále vracet. Na úplný závěr bych rád vyjádřil nesmělé přání, abychom se co nejdříve dočkali třetího svazku do řady, tedy knihy, která na své obálce bude mít tzv. Sadelerův prospekt zaměřený na Staré Město pražské. Nedokážu si představit nikoho lepšího, kdo by měl podobným způsobem zpracovat dějiny staroměstského cechu v posledních dvou (či spíše jednom a půl) stoletích jeho existence.

Poznámky

- 1 Radka Heisslerová, *Malířský cech Menšího Města pražského. Malostranští umělci v 17. a 18. století*, Praha 2016.
- 2 Radka Tibitzlová – Martina Beranová (eds.), „...aby se umění malířskému vyučoval“. *Křestní, výuční a zachovací listy z fondu Pražská malířská bratrstva*, Praha 2009.
- 3 Radka Heisslerová, *Malíři Nového Města pražského a vzestup jejich cechu v 17. století*, *Pražský sborník historický* XLIII, 2015, s. 7–57.
- 4 *Statuta pictorum: Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, sv. 1–5, Petersberg 2018.

- 5 Karel Chytil, ed., *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582* (Praha 1906).
6 Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656* (Praha 1997).
7 Hana Pátková, “Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století,” *Pražský sborník historický* 25, 1992, pp. 7–28.

All reviews translated by Anna Jaegerová

- 5 Karel Chytil (ed.), *Malířstvo pražské XV. a XVI. věku a jeho cechovní kniha staroměstská z let 1490–1582*, Praha 1906.
6 Michal Šroněk, *Pražští malíři 1600–1656*, Praha 1997.
7 Hana Pátková, “Pražské malířské sdružení ve 14. a 15. století,” *Pražský sborník historický* XXV, 1992, s. 7–28.

Educational and popularising books are a medium that transfers the artistic collections from the National Gallery in Prague outside of the exhibition halls and mediates the artworks to the audience. Despite containing reproductions, the books provide an intimate connection with the art. However, unlike at a temporary or permanent exhibition, we can touch the paintings and be constantly close to them. Comprehensible texts, illustrations, inventive visual layouts, as well as other reproductions enable us to discover valuable contexts. The publishing of popularising books (not only) for children has a long history at the National Gallery in Prague. In the past three years, we have successfully established various book series and published more titles so that they can serve as a suitable complement to current and permanent collection exhibitions. Depending on the content, our educators prepare the individual titles together with other experts from the National Gallery in Prague, such as curators, restorers, researchers from the Chemical-Technological Laboratory, and other specialists. The publications are currently published in various edition formats. Apart from guidebooks and catalogues for experts, we develop popularising books within the *NGP for Children* series that bring the topic of each ongoing exhibition closer to children aged 10 and above as well as adults. Recently, we have released publications with the following titles: *Mrkni na to!* (Have a look at it!), popularising the results of technological research of precious Gothic paintings and sculptures; *Falza!* (Forgeries!), guiding the readers through convoluted routes between the original artworks and their forgeries; *Malý Buddha* (The Little Buddha), poetically retelling the story of Buddha and how the artworks depicting Buddha came to the collections of the National Gallery in Prague; or the most recent *Josef Mánes. Přítel a umělec* (Josef Mánes. Friend and Artist) leading us into the creative world of this 19th-century classic artist and providing a contemporary look at his key artworks, placing them in context with other works from art history.

Permanent collection exhibitions, which usually encompass long periods of time, require a different, cross-cutting approach. The first book of this type is a publication named *Jakou barvu má nejdelší století?* (What is the Colour of the Longest Century?) which is suitable even for small children and offers many impulses for discovering the artworks of the National Gallery in Prague in a joint dialogue between children and adults. It offers answers to intriguing questions, such as: What were the most important topics of the nineteenth century? How did artists work in the nineteenth century? What did an artist's studio look like, and what tools were used to create artworks? In which towns, cities, and regions did artists work? Everything is linked by the phenomenon of colours, with the colour palette being presented in the book. In the future, we consider complementing the cross-cutting series with books dedicated to morphology and artistic means of expression. We plan to present thematic phenomena in the form of an illustrated atlas, which will make it possible to present them to the readers and show how the context changed over time by using exceptional collections from the National Gallery in Prague.

Edukační a popularizační publikace jsou médiem, které přenáší umělecké sbírky Národní galerie v Praze mimo výstavní síně a je prostředníkem mezi divákem a díly samotnými. Kniha přináší intimní kontakt, byť s reprodukcemi, avšak na rozdíl od výstavy nebo expozice se můžeme obrazů v knihách dotýkat a být jim stále nablízku. Srozumitelné texty, ilustrace, nápaditá grafická řešení i další reprodukce nám umožňují odkrývat cenné souvislosti. Vydávání popularizačních a (nejen) dětských publikací má v Národní galerii v Praze dlouhou tradici. V posledních třech letech se však podařilo lépe etablovat jednotlivé ediční řady a zpracovat větší množství titulů tak, aby vhodně doplňovaly aktuální výstavy i stále sbírkové expozice. Edukátorky a edukátoři připravují jednotlivé tituly podle jejich obsahu s dalšími odborníky Národní galerie v Praze – kurátory, restaurátory, pracovníky chemicko-technologické laboratoře a dalšími specialisty. V současnosti vycházejí tituly v několika edičních formátech. V rámci *NGP dětem* k aktuálním výstavám vedle knižních průvodců či odborných katalogů připravujeme popularizační knihy, které dané téma přibližují dětem ve věku 10+, mládeži, ale i dospělým. V posledních letech vyšly tituly s tématy *Mrkni na to!*, popularizující výsledky technologického průzkumu vzácných gotických obrazů a soch, *Falza!*, provázející čtenáře po spleťtých cestách mezi originály a falzy, *Malý Buddha*, zpracovávající poetickou formou příběh Buddhy i příběhy uměleckých děl s jeho vyobrazením na cestě do sbírek Národní galerie v Praze, či nejnovější publikace *Josef Mánes. Přítel a umělec*, která nás vede do tvůrčího světa tohoto klasika umění 19. století a ukazuje současný pohled na jeho klíčová díla a naznačuje souvislosti s dalšími díly z historie umění.

Sbírkové expozice, které zpravidla zahrnují dlouhá časová období, si žádají odlišné, průřezové zpracování. První knihou tohoto typu je publikace *Jakou barvu má nejdelší století?*, která je přístupná i malým dětem a poskytuje mnoho podnětů pro objevování uměleckých děl Národní galerie v Praze ve společném dialogu dětí a dospělých. Nabízí čtenářům odpovědi na zvědavé otázky, například: Která témata hýbala 19. stoletím? Jak se tvořilo v 19. století? Jak vypadal ateliér umělce a jakými prostředky díla vznikala? V jakých městech a krajinách umělci pracovali? Vše propojuje fenomén barev, jejichž paletu kniha předkládá. V budoucnosti uvažujeme o doplnění řady průřezových titulů o knihy věnované tvarosloví a výtvarným vyjadřovacím prostředkům. Tematické fenomény se chystáme zpracovat formou obrazového atlasu, který je umožní předložit divákovi a ukázat souvislosti v proměnách času s využitím mimořádných sbírek Národní galerie v Praze. První z těchto obrazových atlasů – *Atlas portréty* přiblíží nejen fascinující podoby portrétních děl napříč staletími, ale také čtenářům umožní vcítit se do emocionálního rozpoložení portrétovaných. Spleťtité cesty sbírek asijského umění pak budou přiblíženy v novém titulu, který vyjde u příležitosti otevření sbírkové expozice umění Asie.

V roce 2020 začala vycházet v rámci ediční řady *NGP*



1/ < <

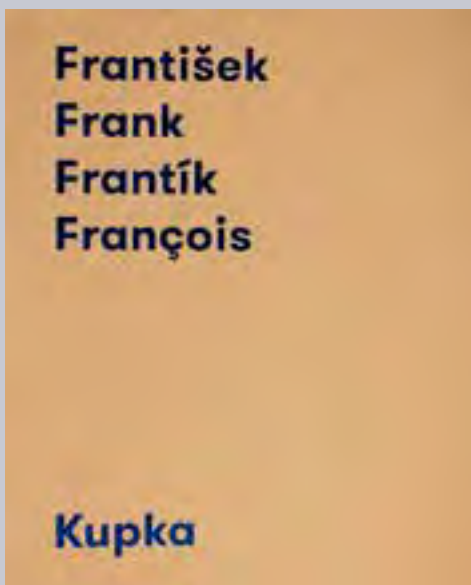
Hana Havlůjová, Lenka Stolárová, Vít Vlnas, *Kdo byl Karel Škréta? Průvodce pro zvědavé děti a hravé dospělé*, Prague 2010, 86 pages

Hana Havlůjová – Lenka Stolárová – Vít Vlnas, *Kdo byl Karel Škréta? Průvodce pro zvědavé děti a hravé dospělé*, Praha 2010, 86 s.

2/ <

Jitka Handlová, Eva Zíková, *Rembrandt & Co. Holandské malířství 17. století. Otázky a hádanky pro starší žáky*, Prague 2012, 24 pages

Jitka Handlová – Eva Zíková, *Rembrandt & Co. Holandské malířství 17. století. Otázky a hádanky pro starší žáky*, Praha 2012, 24 s.



3/ < <

Martina Lachmanová, Monika Sybolová, ed., Pavla Váňová-Černochová, *Deník Jakuba S. Nápady a hry pro děti od 5 do 100 let*, Prague 2012, 98 pages

Martina Lachmanová – Monika Sybolová (ed.) – Pavla Váňová-Černochová, *Deník Jakuba S. Nápady a hry pro děti od 5 do 100 let*, Praha 2012, 98 s.

4/ <

Barbora Škaloudová, Lucie Štůlová Vobořilová, Michaela Trpišovská, *František, Frank, Frantík, François Kupka*, Prague 2013, 170 pages

Barbora Škaloudová – Lucie Štůlová Vobořilová – Michaela Trpišovská, *František, Frank, Frantík, François Kupka*, Praha 2013, 170 s.



5/ < <

Terezie Šiková, ed., *Za branou zahrady rajské. Knížka vyprávění, her a úkolů pro školáky*, Prague 2014, 43 pages

Terezie Šiková (ed.), *Za branou zahrady rajské. Knížka vyprávění, her a úkolů pro školáky*, Praha 2014, 43 s.

6/ <

Andrea Steckerová, ed., *Rembrandt and his Scholar*, Prague 2015, 46 pages

Andrea Steckerová (ed.), *Rembrandt a jeho učenec*, Praha 2015, 46 s.

The first of these illustrated atlases – *Atlas portrétu* (A Portrait Atlas) – not only introduces fascinating portrait paintings across the centuries but also enables the readers to experience the emotional state of the models. The complex ways of Asian art collections will be described in a new title, which will be published at the opening of the permanent exhibition of the Collection of Asian Art.

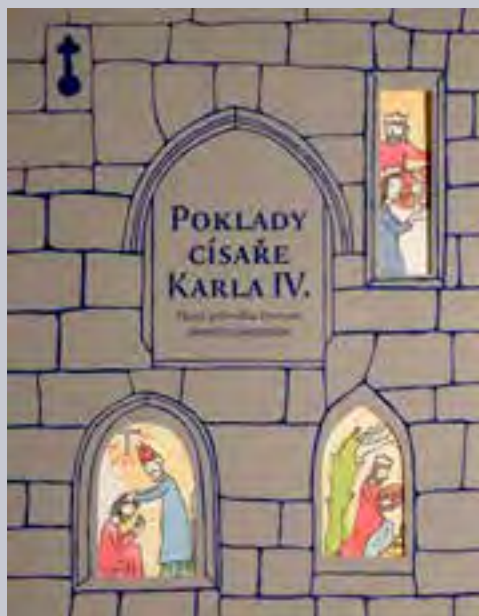
Since 2020, a new book series called *Pocket Paintings* has been published within the *NGP for Children* series, which focuses on selected artists from the collection of the National Gallery in Prague. The selection reflects the ongoing temporary exhibitions and permanent collection exhibitions with a focus on the most frequently featured artists. The gradually expanding library of books thus showcases different approaches to artistic expression across the centuries. The books nurture the readers' art of observation and their ability to see. Therefore, the books focus on interesting details of the paintings and sculptures, which may be hard to notice when looking at the original pieces in the gallery, comparing them with other visual materials, reproductions, and works of other artists to provide valuable contexts since artists are not the only ones who inspire one another. The images in the book are complemented by minimal text in the form of quotes from artists and art critics, as well as thought-provoking questions and topics. Intended for older children and adults, the books are bilingual (in Czech and English) in order to be accessible to a broader (not only Czech) audience. They serve as a first glimpse into the work of various artists but also describe the original creative techniques and artistic strategies.

The books are created by educators from the National Gallery in Prague in collaboration with Bohumil Vašák. Each book includes a poster depicting an artwork or its detail. The poster serves as a book jacket enabling further observation after unfolding. Within the *Pocket Paintings* series, the following books have been published: *Medek*, *Rembrandt*, *Tøyen*, *Mánes*, *Kmentová*, *Brandl*, *Zrzavý*, and books dedicated to Emil Filla, Vojtěch Preissig, Jindřich Štyrský, Alena Kučerová, and others are in development. Each year, two or three books in this series are published.

Translated by Jan Kasík

dětem nová série publikací nazvaná *Obrazy do kapsy*, jež se zaměřuje na vybrané umělkyně a umělce z kolekce Národní galerie v Praze. Jejich výběr reaguje na aktuální výstavy i sbírkové expozice a akcentuje autorky a autory, kteří jsou ve sbírkách zastoupeni rozsáhlejšími celky. Postupně vznikající knihovnička tak ukazuje rozdílné přístupy výtvarného myšlení napříč staletími. Publikace rozvíjejí umění pozorovat a schopnost dívat se. Pracují proto se zajímavými detaily obrazů či soch, které jsou někdy při zkoumání originálů v galerii stěží viditelné, a srovnávají je s jinými vizuálními materiály, reprodukcemi či pracemi dalších autorů tak, aby se vyjevily podnětné souvislosti, protože nejen umělci se inspiroují navzájem. Obrazová stránka knihy je doplněna minimem textu, složeného z výroků umělců či uměleckých kritiků a také z otázek či témat vybízejících k dalšímu zamyšlení. Tituly jsou určeny starším dětem i dospělým a jsou dvojjazyčné (česky a anglicky), aby byly srozumitelné nejen českému publiku. Poslouží jako prvotní vhled do tvorby jednotlivých umělců, ale také jako přiblížení originálních tvůrčích postupů a uměleckých strategií.

Publikace tvoří edukátorky a edukátoři Národní galerie v Praze ve spolupráci s grafikem Bohumilem Vašákem. Součástí knih je i plakát s uměleckým dílem či jeho detailem, tvořící jejich přebal a po rozložení nabízející další možnosti výtvarného zkoumání. V rámci knihovničky *Obrazy do kapsy* doposud vyšly následující tituly: *Medek*, *Rembrandt*, *Tøyen*, *Mánes*, *Kmentová*, *Brandl*, *Zrzavý*, a připravují se knížky věnované Emilu Fillovi, Vojtěchu Preissigovi, Jindřichu Štyrskému, Aleně Kučerové a dalším. Každý rok vychází dva až tři tituly této řady.



7/ < <

Marina Hořínková, *Poklady císaře Karla IV. Hravý průvodce životem slavného panovníka*, Prague 2016, 63 pages

Marina Hořínková, *Poklady císaře Karla IV. Hravý průvodce životem slavného panovníka*, Praha 2016, 63 s.



8/ <

Michaela Císlarová, Štěpánka Chlumská, ed., *Po stopách svaté Anežky. Průvodce Anežským klášterem a pracovní knížka pro děti i rodiče*, Prague 2016, 84 pages

Michaela Císlarová – Štěpánka Chlumská (ed.), *Po stopách svaté Anežky. Průvodce Anežským klášterem a pracovní knížka pro děti i rodiče*, Praha 2016, 84 s.



9/ < <

Lucie Poslušná, *Keška v galerii. Malovaná angličtina pro děti i rodiče*, Prague 2017, 126 pages

Lucie Poslušná, *Keška v galerii. Malovaná angličtina pro děti i rodiče*, Praha 2017, 126 s.



10/ <

Štěpánka Chlumská, ed., *Mrkni na to!*, Prague 2017, 80 pages

Štěpánka Chlumská (ed.), *Mrkni na to!*, Praha 2017, 80 s.



11/ < <

Jitka Handlová, Anna Zajícová, *Falza! Průvodce na cestě mezi falzem a originálem*, Prague 2021, 64 pages

Jitka Handlová – Anna Zajícová, *Falza! Průvodce na cestě mezi falzem a originálem*, Praha 2021, 64 s.



12/ <

Blanka Kafková, Jana Ryndová, ed., *The Little Buddha*, Prague 2021, 84 pages

Blanka Kafková – Jana Ryndová (ed.), *Malý Buddha*, Praha 2021, 84 s.



13/ < <

Monika Švec Sybolová, Lenka Jasanská, *Jakou barvu má nejdelší století?*, Prague 2022, 152 pages

Monika Švec Sybolová – Lenka Jasanská, *Jakou barvu má nejdelší století?*, Praha 2022, 152 s.

14/ <

Monika Švec Sybolová, *Josef Mánes. Přítel a umělec*, Prague 2023, 90 pages

Monika Švec Sybolová, *Josef Mánes. Přítel a umělec*, Praha 2023, 90 s.



15/

POCKET PAINTINGS / OBRAZY DO KAPSY:

< <

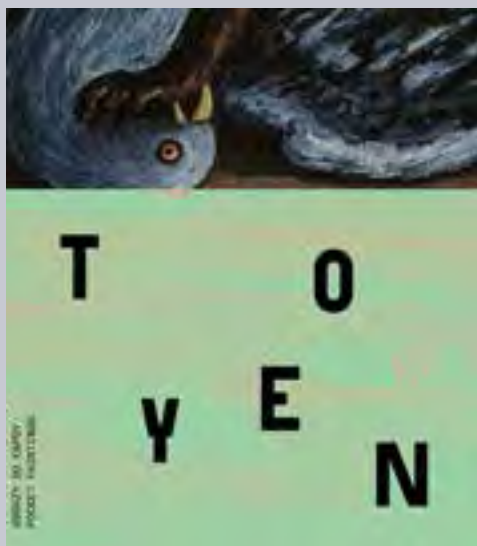
Ida Muráňová, Barbora Škaloudová, *Medek*, Prague 2020, 44 pages

Ida Muráňová – Barbora Škaloudová, *Medek*, Praha 2020, 44 s.

<

Oldřich Bystřický, Šárka Matoušková, *Rembrandt*, Prague 2020, 56 pages

Oldřich Bystřický – Šárka Matoušková, *Rembrandt*, Praha 2020, 56 s.



< <

Ida Muráňová, Barbora Škaloudová, *Tóyen*, Prague 2021, 60 pages

Ida Muráňová – Barbora Škaloudová, *Tóyen*, Praha 2021, 60 s.

<

Blanka Kafková, Hana Rosenkrancová, *Mánes*, Prague 2022, 56 pages

Blanka Kafková – Hana Rosenkrancová, *Mánes*, Praha 2022, 56 s.



Ida Muráňová, Alice Němcová, Šárka Matoušková, *Kmentová*, Prague 2023, 56 pages

Ida Muráňová – Alice Němcová – Šárka Matoušková, *Kmentová*, Praha 2023, 56 s.



Anna Chmelová, Anna Zajícová, *Brandl*, Prague 2023, 60 pages

Anna Chmelová – Anna Zajícová, *Brandl*, Praha 2023, 60 s.



Oldřich Bystřický, Alice Němcová, Ida Muráňová, *Zrzavý*, Prague 2023, 60 pages

Oldřich Bystřický – Alice Němcová – Ida Muráňová, *Zrzavý*, Praha 2023, 60 s.



Radka Šefců, Václava Antušková
**PIGMENTS: USE, CHARACTERISTICS,
 AND IDENTIFICATION**

This scientific publication is unique in that it provides a comprehensive overview of all the features of the individual pigments used in art from the Middle Ages to the nineteenth century. The entry for each of the pigments included provides information about the historical context of its use, its chemical and morphological characteristics, the available methods for chemical and structural identification, and an extensive presentation of their use by artists associated with the Czech art scene. Because of the way it identifies the pigments and provides clear examples of their use in painting, the publication is a unique resource particularly for the broader professional public but will also be of interest to the lay public.

296 pages, 400 reproductions
 Czech with English summary
 ISBN 978-80-7035-844-3



Petra Zelenková (ed.)
**KAREL ŠKRÉTA (1610-1674) AND THESIS
 PRINTS IN THE BOHEMIAN LANDS**

This monograph is the first publication to provide complete information about thesis prints made after designs by Karel Škréta (1610-1674). The academic text is accompanied by a catalogue of university graphic art and relevant drawings. Each work is analysed in detail and placed in the appropriate context.

344 pages, 130 reproductions
 Czech with English summary
 ISBN 978-80-7035-842-9



Petra Kolářová
**AMIDST SMOKE RINGS:
 PORTRAIT OF A MODERN ARTIST**

The monograph, accompanying the exhibition of the same name, offers an unconventional view of Czech modern art and introduces the still relevant and attractive topic of the modern artist and their work. It follows the motif of depicting the artist as a smoker from the Baroque to the interwar period, focusing in particular on art from the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Important Czech artists such as Jan Preisler, Emil Filla, František Kupka, and Bohumil Kubišta captured themselves with smoking paraphernalia in their self-portraits. What led them to abandon the traditional depiction of the painter with palette and brushes? And what did this stylisation reveal about the transformation of their position in society and their conception of artistic creativity? The theme is complemented by international contexts.

188 pages, 180 reproductions
 Czech with English summary
 ISBN 978-80-7035-818-4

Radka Šefců – Václava Antušková
**PIGMENTY. UŽITÍ, VLASTNOSTI
 A IDENTIFIKACE**

Odborná publikace je unikátní v souborném přehledu charakteristik jednotlivých pigmentů užívaných ve výtvarné praxi od středověku do 19. století. U prezentovaných pigmentů jsou uvedeny historické souvislosti s jejich užíváním, chemická charakteristika, morfologické znaky a možnosti chemické a strukturní identifikace, včetně rozsáhlého představení jejich užití na výtvarných dílech autorů spjatých s českým prostředím. Publikace je zejména pro širokou odbornou, ale i laickou veřejnost ojedinělým prostředkem při identifikaci pigmentů a přehlednou ukázkou jejich užití v malbě.

296 stran, 400 reprodukcí
 česky s anglickým resumé
 ISBN 978-80-7035-844-3

Petra Zelenková (ed.)
**KAREL ŠKRÉTA (1610-1674)
 A UNIVERZITNÍ TEZE V ČESKÝCH ZEMÍCH**

Monografie poprvé v úplnosti představuje univerzitní teze navržené Karlem Škrétou (1610-1674). Na odborné kapitoly navazuje katalog univerzitní grafiky a relevantních kreseb. Každé dílo je podrobně interpretováno a zasazeno do patřičného kontextu.

344 stran, 130 reprodukcí
 česky s anglickým resumé
 ISBN 978-80-7035-842-9

Petra Kolářová
**V KROUŽCÍCH DÝMU.
 PORTRÉT MODERNÍHO UMĚLCE**

Monografie doprovázející stejnojmennou výstavu nabízí netradiční pohled na české moderní umění. Představuje stále aktuální a přitažlivé téma, jakým je moderní umělec a jeho tvorba. Sleduje motiv zobrazení umělce jako kuřáka od baroka až po meziválečné období, zejména se zaměřuje na umění přelomu 19. a 20. století. Významní čeští umělci, jakými byli Jan Preisler, Emil Filla, František Kupka či Bohumil Kubišta, se na svých autoportrétech zachytili s kuřáckými atributy. Co je vedlo k tomu, že opustili tradiční zobrazení malíře s paletou a štětcí? A co tato stylizace vypovídala o proměně jejich postavení ve společnosti a o jejich pojetí umělecké tvůrčí činnosti? Téma je doplněno i mezinárodními souvislostmi.

188 stran, 180 reprodukcí
 česky s anglickým resumé
 ISBN 978-80-7035-818-4



Andrea Steckerová
PETR BRANDL: THE STORY OF A BOHEMIAN

Petr Brandl (1668–1735) is one of the most significant Bohemian artists of the Baroque era. The catalogue, in line with the exhibition, is conceived as telling two parallel stories: the first is the story of the painter's works, the second the story of his life. The beginning of the publication is devoted to Brandl's student years and introduces the painters in whose work Brandl may have found inspiration. It also covers the diversity of themes found in Brandl's oeuvre, ranging from large altar paintings to portraits commissioned by nobles and iconographically exceptional genre paintings with the motif of charlatan doctors. Considerable attention is paid to Brandl's distinctive and highly original painting technique, which is also noteworthy because of its closeness to the signature style of Rembrandt van Rijn. The publication includes macrophotographs of selected works, which convey interesting details to the viewer, such as fingerprints and engravings made in a wet paint layer with a brush handle.

287 pages, 100 reproductions
 Czech with English summary
 ISBN 978-80-7035-822-1



Petr Šámal
WATERCOLOUR BETWEEN PRAGUE AND VIENNA IN THE 19TH CENTURY

The theme of this catalogue, produced to accompany the eponymous exhibition in the Trade Fair Place, is nineteenth-century watercolour art. This artistic technique, on the boundary between drawing and painting, is characterised by its lightness, bravura, and virtuosity. Given the contents of the National Gallery in Prague's collection, the exhibition, and consequently the catalogue, focus on Central Europe – both on Vienna, which was a major centre of watercolour art, and on Bohemia, where the local art scene responded to the stimuli from abroad with its own high-quality artworks. The book is organised to match the way the exhibition is structured, based on the key roles that watercolour played in nineteenth-century culture. Particular attention is focused on the phenomenon of watercolour sketches, which, because of how they were freely conceived, served as a bridge between the art of the nineteenth century and modern art.

200 pages, 120 reproductions
 Czech, English
 ISBN 978-80-7035-824-5

Andrea Steckerová
PETR BRANDL. PŘÍBĚH BOHÉMA

Petr Brandl (1668–1735) náleží mezi nejvýznamnější umělce barokního umění v Čechách. Katalog je ve shodě s výstavou koncipován jako vyprávění dvou paralelních příběhů: „příběh“ děl malíře a „příběh“ jeho života. Počátek je věnován Brandlovým studentským létům a představuje i malířské osobnosti, z jejichž díla měl Brandl možnost čerpat inspiraci. Zároveň je prezentována námětová pestrost Brandlovy tvorby od rozměrných oltářních pláten po portréty šlechtických zadavatelů, ikonograficky výjimečné žánrové malby s náměty podvodných felčarů. Značná pozornost je věnována osobité a velmi originální technice Brandlovy malby, pozoruhodné také tím, že se blíží rukopisným projevům Rembrandta van Rijn. Vybraná díla jsou doplněna makrofotografiemi, které divákovi zprostředkují zajímavé detaily jako například otisky prstů a rytí násadou štětce do nezaschlé barevné vrstvy.

287 stran, 100 reprodukcí
 česky s anglickým resumé
 ISBN 978-80-7035-822-1

Petr Šámal
AKVAREL 19. STOLETÍ MEZI PRAHOU A VÍDNÍ

Tématem katalogu, připraveného ke stejnojmenné výstavě ve Veletržním paláci, je umění akvarelu 19. století. Pro tuto výtvarnou techniku na pomezí kresby a malby je charakteristická lehkost, suverenita i virtuozita. S ohledem na sbírky Národní galerie v Praze se výstava i katalog zaměřují na tvorbu ve střední Evropě, a to jak na Vídeň, která byla jedním z center akvarelistického umění, tak na prostředí Čech, které na zahraniční podněty reagovalo kvalitními díly. Členění knihy navazuje na strukturu výstavy, vycházející z hlavních rolí akvarelu v kultuře 19. století. Zvláštní pozornost je věnována fenoménu akvarelové skici, která volností svého pojetí zároveň tvořila most mezi uměním 19. století a moderním uměním.

200 stran, 120 reprodukcí
 česky a anglicky
 ISBN 978-80-7035-821-4



Adriana Šmejkalová

SAUL STEINBERG: BETWEEN LINE AND TEXT

This small publication presents the American artist with Romanian roots, Saul Steinberg (1914–1999), an exceptional cartoonist and caricaturist. Steinberg was a man with a broad cultural and political outlook. This is reflected in his work, which deals with everyday human life with its paradoxes. He described himself as a writer who draws, perceiving interpersonal relationships as expressions of connection, and at the same time mutual misunderstanding, even alienation. The catalogue is dedicated to Steinberg's drawings from the National Gallery in Prague's collections, which are a generous gift from The Saul Steinberg Foundation, New York.

36 pages, 25 reproductions
Czech-English
ISBN 978-80-7035-826-9

Adriana Šmejkalová

SAUL STEINBERG. MEZI LINIÍ A TEXTEM

Drobná publikace představuje amerického umělce s rumunskými kořeny Saula Steinberga (1914–1999), výjimečného kreslíře a karikaturistu. Steinberg byl člověk se širokým kulturně-politickým rozhledem, což se projevilo v jeho díle, které pojednává o každodenním lidském životě s jeho paradoxy. Sám sebe charakterizoval jako kreslíčího spisovatele. Mezilidské vztahy vnímal jako výraz spojení a zároveň vzájemného nepochopení až odcizení. Katalog je věnován Steinbergovým kresbám ze sbírek Národní galerie v Praze, jež jsou velkorysým darem americké nadace The Saul Steinberg Foundation, New York.

36 stran, 25 reprodukcí
česko-anglicky
ISBN 978-80-7035-826-9



Petra Kolářová

PREPARATORY WORK FOR MURDER IN THE HOUSE: STUDY DRAWINGS OF JAKUB SCHIKANEDER

This catalogue accompanies the opening of the graphic arts cabinet devoted to Schikaneder's preparatory drawings for the painting *Murder in the House* (1890). The presented text examines the genesis of both the formal and ideological content of this significant work of nineteenth-century Czech painting, which is on display as part of the permanent exhibition 1796–1918: *Art of the Long Century* in the Trade Fair Palace.

36 pages, 25 reproductions
Czech-English
ISBN 978-80-7035-830-6

Petra Kolářová

PŘÍPRAVA NA VRAŽDU V DOMĚ. KRESEBNÉ STUDIE JAKUBA SCHIKANEDERA

Katalog vychází u příležitosti otevření grafického kabinetu věnovaného Schikanederovým přípravným kresbám k obrazu *Vražda v domě* (1890). Studie se zabývá genezí formálního i myšlenkového obsahu tohoto významného díla českého malířství 19. století, které je součástí stálé expozice 1796–1918: *Umění dlouhého století* ve Veletržním paláci.

36 stran, 25 reprodukcí
česko-anglicky
ISBN 978-80-7035-830-6



Anna Strnadlová

PRAVOSLAV SOVÁK: THE LOUDNESS OF SILENCE

Pravoslav Sovák (1926–2022) was an artist whose presence and artistic merit have faded somewhat from the Czech public's awareness due to his emigration to Switzerland, where he lived and worked from the late 1960s. Today, Pravoslav Sovák is celebrated as one of the most outstanding European graphic artists of his generation. He produced more than 330 graphic sheets, in which he explored and developed the possibilities of the intaglio print. In the catalogue for the eponymous graphic arts cabinet at the Trade Fair Palace, a selection of works from the 1950s to the 1970s is included, presenting the core of his intaglio printing experiments.

36 pages, 19 reproductions
Czech-English
ISBN 978-80-7035-836-8

Anna Strnadlová

PRAVOSLAV SOVÁK. HLASITOST TÍCHA

Pravoslav Sovák (1926–2022) byl osobností, jejíž přítomnost a umělecký přínos se z povědomí českého publika částečně vytratily kvůli emigraci do Švýcarska, kde od konce šedesátých let žil a tvořil. Nyní si ho připomínáme jako jednoho z nejvýznamnějších evropských grafiků své generace. Vytvořil více než 330 grafických listů, na nichž s neobyčejnou koncentrací na techniku zkoumal a rozvíjel možnosti tisku z hloubky. V katalogu ke stejnojmennému grafickému kabinetu ve Veletržním paláci jsou představeny práce z padesátých až sedmdesátých let, v nichž tkví těžiště jeho hlubotiskových experimentů.

36 stran, 19 reprodukcí
česko-anglicky
ISBN 978-80-7035-836-8



**Lenka Babická, Dalibor Lešovský (ed.),
Martin Zlatohlávek**

**ITALIAN DRAWING FROM THE 16TH TO
THE 18TH CENTURY**

The catalogue is the first comprehensive treatment of the collection of Italian drawings held in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague. The focus is on works of art dating from the fifteenth to the eighteenth centuries. It is a rather diverse collection, which includes masterpieces of world importance as well as workshop studies, anonymous works, and copies. An integral part of the summary catalogue is an essay tracing the history of the collection. The book is aimed not only at art historians, connoisseurs, and lovers of Italian drawing but can also be of interest to specialists dealing with Italian culture and history.

527 pages, 600 reproductions
English
ISBN 978-80-7035-843-6



Martina Jandlová Sošková (ed.)

**FRENCH PAINTINGS FROM THE 16TH TO
THE 19TH CENTURY**

The tenth instalment in the series of summary catalogues presenting the National Gallery in Prague's Collection of Old Masters, covers seventeenth- and eighteenth-century French painters. The publication presents 83 artworks along with relevant art historical analyses and information gathered through archive research. Each artwork entry also includes a restoration (or, as applicable, chemistry) analysis based on technical and chemical research. The introductory essay summarises the history of this collection within the context of Czech art collecting, as well as from the perspective of the techniques found in paintings of French provenance.

278 pages, 120 reproductions
English
ISBN 978-80-7035-841-2

**Lenka Babická – Dalibor Lešovský (ed.) –
Martin Zlatohlávek**

ITALSKÁ KRESBA OD 16. DO 18. STOLETÍ

Katalog je prvním souhrnným zpracováním souboru italských kreseb uchovávaných ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze. Pozornost je věnována uměleckým dílům pocházejícím z 15. až 18. století. Jedná se o poměrně různorodý soubor, v němž jsou zastoupena jak mistrovská díla světového významu, tak dílenské studie, anonymní práce a kopie. Nedílnou součástí soupisového katalogu tvoří stať mapující historii této kolekce. Publikace směřuje nejenom k historikům umění, znalcům a milovníkům italské kresby, je určena také odborníkům zabývajícím se italskou kulturou a historií.

527 stran, 600 reprodukcí
anglicky
ISBN 978-80-7035-843-6

Martina Jandlová Sošková (ed.)

**FRANCOUZSKÉ MALÍŘSTVÍ OD 16. DO
19. STOLETÍ**

Desátý svazek ediční řady soupisových katalogů Sbírky starého umění představuje obrazy francouzských malířů 17. a 18. století. V katalogu je zařazeno 83 uměleckých děl zpracovaných na základě uměleckohistorického rozboru a archivních rešerší. Každé dílo obsahuje též rozbor restaurátora (popř. chemika) zpracovaný na základě technologických a chemických průzkumů. Úvodní stati shrnují dějiny tohoto sbírkového fondu v rámci českého sběratelství i technologii děl francouzské provenience.

278 stran, 120 reprodukcí
anglicky
ISBN 978-80-7035-841-2



Zdenka Klimtová, Radka Šefců
INDIAN RAGAMALA PAINTING

Ragamala art is an important theme in Indian painting of the sixteenth to the nineteenth centuries. The terms Ragas and Ragini, followed by their respective names, refer either to specific characters depicted in the paintings or to entire genre scenes. Each of these scenes was intended to evoke a specific emotion in the minds of perceptive viewers, in a similar manner as the eponymous motifs in Indian music. Paintings created mostly in the courtly milieu were bound into albums (Ragamala – garlands of Ragas). The National Gallery in Prague houses a remarkable Ragamala album totalling 33 sheets, created in Awadh in North India between 1760–1775 in the late, “cosmopolitan” Mughal style. The book will present the findings of a comprehensive examination of the materials used in all of the album’s paintings. This complex, non-invasive analysis, never before conducted on such a scale in art institutions, yields an extensive corpus of data, representing a significant contribution to the research of art techniques used in Indian painting.

119 pages, 51 reproductions
 English
 ISBN 978-80-7035-845-0

Zdenka Klimtová – Radka Šefců
INDICKÉ RÁGAMÁLOVÉ MALÍŘSTVÍ

K významným námětům indického malířství 16. až 19. století patří *rágamálová* tematika. Jako *rágy* a *rágini*, doplněné o příslušný název, se označují hrdinové a hrdinky maleb a současně také celé ustálené žánrové scény, z nichž každá měla v mysli vnímavého příjemce vyvolávat určitou emoci podobně jako stejnojmenné motivy indické hudby. Malby vytvářené převážně ve dvorském prostředí se vázaly do alb (*rágamála* – věnec *rág*). Ve sbírkách galerie je mimořádné rágamálové album o 33 listech, vytvořené v Avadhu na severu Indie mezi lety 1760 až 1775 v pozdním „kosmopolitním“ mughalském stylu. Podstatným přínosem publikace jsou výsledky komplexního materiálového průzkumu všech maleb obsažených v albu. Rozsáhlý soubor dat kompletní neinvazivní analýzy, doposud v takovém měřítku ve sbírkotvorných institucích nerealizovaný, může významně přispět k poznání výtvarných technik indického malířství.

119 stran, 51 reprodukcí
 anglicky
 ISBN 978-80-7035-845-0



Tomáš Hylmar (ed.)
LADISLAV ZÍVR: DIARIES 1945-1952

The latest instalment in the *Art in the Archive* series continues the publication of the handwritten diaries of sculptor Ladislav Zívr (1909–1980). The entries in this volume cover the period from 1945 to 1952, therefore including some of the years of the existence of Group 42. In addition to standard narrative entries, Zívr wrote down excerpts from art theory and philosophical literature, and documented his biological microscopy research. He also addressed his personal struggle with artistic movements and his turn to Socialist Realism. Comments about his own artworks and events in Nová Paka, as well as his reactions to political developments across the country are also included. The published edition of the manuscript is supplemented with a selection of drawings from the artist’s observations of the moon and nature. A separate section of the publication consists of contemporary photographs of Zívr’s sculptures from the period in question. Ladislav Zívr’s diaries are in the care of the Archive of the National Gallery in Prague.

198 pages, 90 reproductions
 Czech with English summary
 ISBN 978-80-7035-846-7

Tomáš Hylmar (ed.)
LADISLAV ZÍVR. DENÍKY 1945-1952

Dalším svazkem ediční řady *Umění v archivu* pokračuje vydávání rukopisných deníků sochaře Ladislava Zívra (1909–1980). Záznamy v této části zahrnují rozmezí let 1945 až 1952, tedy částečně i období existence Skupiny 42. Kromě klasických narativních poznámek si Zívr psal výpisky k teorii umění, z filozofické literatury, dokumentoval své mikroskopické výzkumy z biologie. Řešil též svůj zápas s výtvarnými směry a obrat k socialistickému realismu. Nechybí ani komentáře k vlastní tvorbě, dění v Nové Pace a ohlasy politických událostí v celém státě. Edici rukopisu doplňuje výběr z kreseb z pozorování Měsíce a přírody. Samostatný oddíl publikace tvoří soubor dobových fotografií Zívrových plastik ze sledovaného období. Deníky Ladislava Zívra spravuje Archiv Národní galerie v Praze.

198 stran, 90 reprodukcí
 česky s anglickým resumé
 ISBN 978-80-7035-846-7

Contacts / Kontakty

1

Trade Fair Palace
Veletřní palác
Dukelských hrdinů 47, Praha 7

2

Sternberg Palace
Šternberský palác
Hradčanské náměstí 15, Praha 1

3

Schwarzenberg Palace
Schwarzenberský palác
Hradčanské náměstí 2, Praha 1

4

Salm Palace
Salmovský palác
Hradčanské náměstí 1, Praha 1

5

Kinský Palace
Palác Kinských
Staroměstské náměstí 12, Praha 1

6

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

Order at / objednávky:

obchodni@ngprague.cz
+420 224 301 301
+420 224 301 302

Opening hours

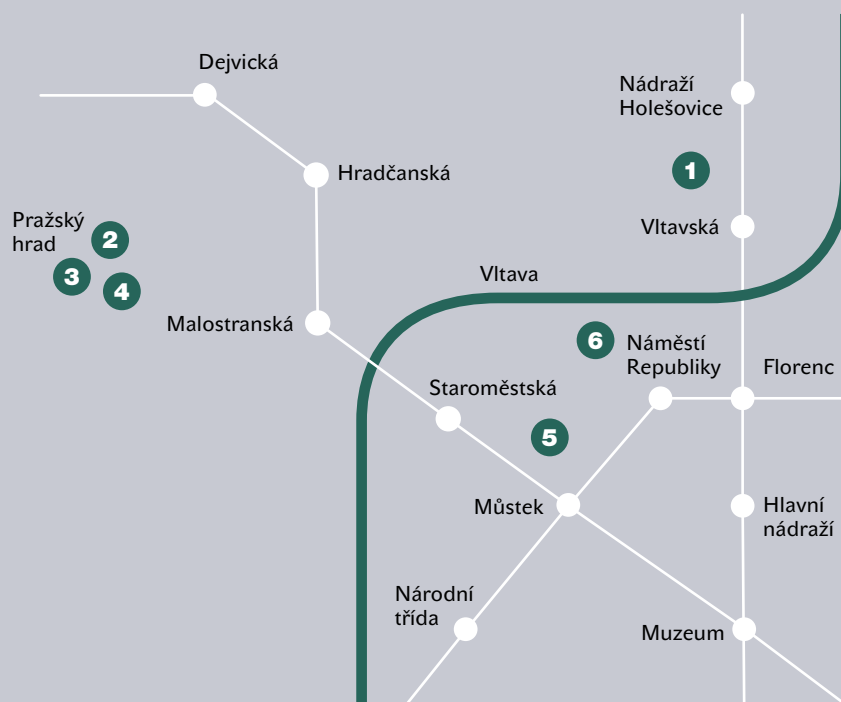
Tuesday–Sunday 10 am–6 pm
the first Wednesday of every month 10 am–8 pm

Otevírací doba

úterý–neděle 10–18 h
každá první středa v měsíci 10–20 h

shop-en.ngprague.cz

shop.ngprague.cz



List of Contributors / Seznam autorů

Václava Antušková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
vaclava.antuskova@ngprague.cz

Radka Heisslerová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.heisslerova@ngprague.cz

Martina Horáková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
martina.horakova@ngprague.cz

Helena Huber-Doudová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
helenahuber-doudova@ngprague.cz

Štěpánka Chlumská

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
stepanka.chlumska@ngprague.cz

Rado Ištók

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radoslav.istok@ngprague.cz

Vítězslav Knotek

University of Chemistry and Technology, Prague,
Faculty of Chemical Technology
Vysoká škola chemicko-technologická v Praze,
Fakulta chemické technologie
vitezslav.knotek@vscht.cz

Petra Kolářová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
petra.kolarova@ngprague.cz

Michaela Ottová

Charles University, Catholic Theological Faculty
Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta
ottomaff@ktf.cuni.cz

Markéta Pavlíková

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
marketa.pavlikova@ngprague.cz

Ruth Peterová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
ruth.peterova@ngprague.cz

Ivana Poláková

Národní filmový archiv, Prague
Národní filmový archiv
ivana.polakova@nfa.cz

Jiří Smrž

Prague City Archives
Archiv hlavního města Prahy
jiri.smrz@praha.eu

Lenka Stolarová

Prague City Museum
Muzeum hlavního města Prahy
stolarova@muzeumprahy.cz

Radka Šefců

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.sefcu@ngprague.cz

NI
F

