BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XXVI/2016

n g

BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XXVI / 2016

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the editor-in-chief at the same address.
The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-632-6) invites unsolicited articles in major languages.
Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

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

Editor-in-chief: Jan Klípa
Editor: Dana Mikulejská
Editorial board: Ivan Foletti (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ivan Gerát (Institute of Art History of SAS in Bratislava), Olga Lomová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Taťána Petrasová (Institute of Art History of ASCR in Prague), Marie Rakušanová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Jana Zapletalová (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc)
Design and graphic layout: Lenka Blažejová
Printing: PBtisk, a. s., Příbram
This volume was published with the support of the Grant of the Ministry of Culture of the Czech Republic for the Long-Term Conceptional Development of Research Organizations (National Gallery in Prague, 2016).
We would like to thank the Society of Friends of the National Gallery in Prague for the financial support of this issue.
© The National Gallery in Prague, 2016

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXVI / 2016

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu.
Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-632-6) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.
Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

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

Šéfredaktor: Jan Klípa
Redakce: Dana Mikulejská
Redakční rada: Ivan Foletti (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ivan Gerát (Ústav pre dejiny umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave), Olga Lomová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Taťána Petrasová (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Marie Rakušanová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Jana Zapletalová (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci)
Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová
Tisk: PBtisk, a. s., Příbram
Publikace byla vydána za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).
Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie v Praze.
© Národní galerie v Praze, 2016

n g

BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XXVI/2016

NÁRODNÍ GALERIE
V PRAZE

Contents

PAPERS

6 MICHAELA OTTOVÁ IN COOPERATION WITH
MAGDALENA RAFL BURSOVÁ – HANA BILAVČÍKOVÁ – MARKÉTA PAVLÍKOVÁ
**Discordance of Means and Meaning?
An Inquiry into Dating the Sculptures from Krupka and the Oeuvre of the Master of the Týn Calvary**

35 TOMÁŠ HLADÍK
Prague Early Rococo Wood Models in Baroque Art Exhibitions of the National Gallery in Prague

MATERIALIA

51 FILIP SUCHOMEL
***"The Noblest of the Feathered Family."* Three Falcons on a Lacquer Perch**

64 ANNA PRAVDOVÁ
***"Vernichtet!"* Three Rescued Paintings by Fédor Löwenstein**

70 PAVEL ŠTĚPÁNEK
Cândido Portinari in Czechoslovakia

80 MARTINA HORÁKOVÁ – PETRA ZELENKOVÁ
Historical Collection in the Library of the National Gallery in Prague

REPORTS

93 VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – IVANA VERNEROVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ – HELENA DÁŇOVÁ
ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ
Wood as the Material of Carvings and Paintings of Bohemian and Moravian Provenance in the Years 1280–1550. Identification of Wood

ARCHIVE

112 OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI
Reminiscences of the 1970s at the National Gallery in Prague

REVIEWS

123 PETR SKALICKÝ – ADAM POKORNÝ
Zuzana Bauerová, Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971

Obsah

STUDIE

133 MICHAELA OTTOVÁ VE SPOLUPRÁCI S MAGDALENOU RAFL BURSOVOU – HANOU BILAVČÍKOVOU – MARKÉTOU PAVLÍKOVOU
Nesouhlasnost prostředků a smyslu?
K otázce datování souboru z Krupky a tvorby Mistra Týnské kalvárie

155 TOMÁŠ HLADÍK
Modelové řezby pražského raného rokoka v expozicích barokního umění Národní galerie v Praze

MATERIÁLIE

165 FILIP SUCHOMEL
***„Nejušlechtilejší z japonských opeřenců."* Tři sokoli na lakové hrazdě**

174 ANNA PRAVDOVÁ
„Vernichtet!" Tři zachráněné obrazy Fédora Löwensteina

178 PAVEL ŠTĚPÁNEK
Cândido Portinari v Československu

185 MARTINA HORÁKOVÁ – PETRA ZELENKOVÁ
Historický fond knihovny Národní galerie v Praze

ZPRÁVY

197 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

ARCHIV

212 OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI
Vzpomínky na sedmdesátá léta dvacátého století v Národní galerii v Praze

RECENZE

221 PETR SKALICKÝ – ADAM POKORNÝ
Zuzana Bauerová, Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971

Discordance of Means and Meaning? An Inquiry into Dating the Sculptures from Krupka and the Oeuvre of the Master of the Týn Calvary

MICHAELA OTTOVÁ

IN COOPERATION WITH MAGDALENA RAFL BURSOVÁ – HANA BILAVČÍKOVÁ – MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

This essay is a contribution to the discussion of sculpture produced in the first half of the 15th century in Prague and its artistic circle. Its first part is devoted to the dual dating of works by Master of the Týn Calvary in contemporary art-historical literature. On the one hand, the "traditional" chronological conception places the Týn Calvary in the period before the Hussite wars, based on formal relations with other extant Central-European works dated to the 1410s; on the other hand, a recent hypothesis dates the group to 1439 when a relic was inserted in the head of the sculpture of *Christ*. Both of these hypotheses and their methodological points of departure are analyzed in the essay, which concludes that the earlier dating of the Týn Master's oeuvre and his circle is more relevant. In this context, the second part of the essay deals with the *Crucified Christ* and *Our Lady of Sorrows* from Krupka. The sculptures are dated to 1436 based on a complex analysis of style, iconography, patronage and technique. Both the monumental calvary in the parish Church of the *Assumption of the Virgin* in Krupka and the relief with the *Descent of the Holy Spirit* in the local hospital church were likely commissioned by Albrecht of Colditz, an important adherent of the Catholic party, the provincial Vogt in Upper Lusatia and member of the court of the last Luxembourg kings, Wenceslas IV and Sigismund. The final part of the essay is devoted to the recent restoration of the sculptures, their technique and state of preservation (Annex 1: Magdalena Rafl Bursová, Annex 2: Hana Bilavčíková – Markéta Pavlíková).

Keywords
Sculpture, Beautiful Style, Master of the Týn Calvary, restoration, sculptural technique, Middle Ages, Prague, Krupka, Albrecht of Colditz, Crucified Christ, Our Lady of Sorrows, Descent of the Holy Spirit

The recent restoration of the sculptures *Crucified Christ* and *Our Lady of Sorrows* from Krupka as part of the exhibition Without Borders in the National Gallery in Prague[1] has again drawn attention to the discrepancies in recent approaches to art-historical evaluation of late Beautiful-Style sculptural production connected with the work of the Master of the Týn Calvary. His Prague works, traditionally considered as having originated in the period before the Hussite wars (1400–1420),[2] were recently re-dated to the period around 1439.[3] This dual dating of the Týn sculptures naturally influences the way we evaluate sculptures that draw on the style of this successful workshop. The following text will discuss the dating of *Crucified Christ* and *Our Lady of Sorrows* from the Decanal Church of the

1 Master of the Týn Calvary, *Crucifixion*, around 1410–1420, Prague, Church of Our Lady Before Týn, side altar. Photo: Radovan Boček.

2 Master of the Týn Calvary, *Our Lady of Sorrows*, around 1410–1420, Prague, Church of Our Lady Before Týn, side altar. Photo: Radovan Boček.

3 Master of the Týn Calvary, *St. John the Evagelist*, around 1410–1420, Prague, Church of Our Lady Before Týn, side altar. Photo: Radovan Boček.

Assumption of the Virgin in Krupka, and the related monumental relief of the *Descent of the Holy Spirit*, originally from the hospital church of the Holy Spirit in Krupka.[4]

The Problems of Evaluating the Late Beautiful Style

Czech art historians, and especially Albert Kutal, Jaromír Homolka and other researchers from several generations,[5] have defined Beautiful-Style sculpture as an idiosyncratic phenomenon that logically connects the older tradition of the Luxembourg court art with the art of the Hussite era. More than a decade ago, Milena Bartlová deconstructed this concept by changing the dating of the monumental *Calvary* in the Prague Church of Our Lady before Týn to 1439.[6] This dating had appeared in earlier literature[7] but was rejected by experts for stylistic reasons—such a late date of origin would suggest the group was stylistically anachronistic because relevant analogues for the style of this productive and highly organized workshop were found in the stylistic layer of the first decades of the 15th century.[8] By dating the *Calvary* from the Týn church to 1439, Bartlová disrupts the existing concept of the stylistic development of Beautiful-Style sculpture, which is traced back to Peter Parler's Prague lodge in the 1380s and 1390s, when the key Beautiful-Style works were created.[9] Based on the laws of stylistic change, the work of the younger generation of Beautiful-Style sculptors, who elaborated on the visual patterns created by the previous generation, was dated to the first two decades of the 15th century. And it was precisely the Master of the Týn Calvary who was considered the key representative of this generation (or stylistic layer).[10] The dating of his oeuvre was further supported by the possible connection of his sculpture of the *Man of Sorrows* from the New-Town City Hall to an archival document from 1413 according to which a painter named Mikuláš received payment for his work on an image (*imago*) for the city council hall.[11] The presence of painters and sculptors in one workshop was one of the typical modes of their collaboration in medieval artistic practice.

In contrast, Milena Bartlová connects the sculptures' origin with a 1661 archival record which says that a relic was placed inside the head of the *Crucified Christ* in the Týn church in 1439. This way, she dates the active period of the workshop – the so-called primary workshop – to 1440, or the 1440s, while keeping the set of works she attributes to this workshop almost identical with what is traditionally considered the oeuvre of the Master of the Týn Calvary.[12] Bartlová's dating shift thus leads to a paradoxical situation where we lack extant material for the first quarter of the 15th century, a period in which the number of altar foundations increased dramatically, along with investments in chantries.[13] The relatively rich collection of extant artworks from this period largely comprises pieces made outside the Prague artistic centre, in other regions of

4 *Descent of the Holy Spirit* from Krupka, around 1436, Most, exhibition in the Decanal Church of the Assumption of the Virgin. Photo: Aleš Mudra.

Bohemia, Moravia and Silesia. However, some of the sculptures that do not belong directly to the Týn circle are still dated according to the traditional chronology (e.g. the *Madonna* and the *Pietà* from Nesvačily,[14] *Madonna* from Údlice,[15] or works that originated with undisturbed continuity in South Bohemia[16]), while some (*Pietà* from Všeměřice[17]) are now dated based on the new chronology. The entire contemporary Czech medieval-studies community, including the advocates of the most topical methods deconstructing the existing formal-analytical art history, accept to a certain extent *a priori* (and likely unreflectively) Kutal's conception of the development of Bohemian sculpture in the first half of the 15th century, making the need for revision of the present perspective on art of that period all the more urgent. Bartlová's latest monograph about the Master of the Týn Calvary is an example of the above tendency. The author argues for the relevance of 1439 not only historically, based on the document indicating the date when the relic was places inside the sculpture, but also formally, through analyzing its most "advanced" motifs and comparing them to what she sees as their contemporary analogues.[18] The result is somewhat awkward and incomplete.[19] Other advocates for the later dating of works by Master of the Týn Calvary also show a limited awareness of their own methodological points of departure. The recent catalogue of the permanent exhibition Intersurveys in the Alšova jihočeská galerie in Hluboká nad Vltavou contains contradictory evaluations: the *Pietà* from Všeměřice is dated to 1430–1440 according to the new chronology,[20] while the marlstone *Pietà* from Cipín has the traditional dating to 1410–1420, that is, the high Beautiful Style period.[21] Other examples of using Kutal's chronology of the Beautiful Style to date sculptures outside the circle of the Týn master's workshop circle include *Madonna* of Svéráz[22] and *St. Catherine* from Boletice.[23] It is surprising that even the advocates of the deconstructed conception of the late Beautiful Style use the traditional conception of its development for dating works that are not directly related to the circle of the Týn master. They must either consider the traditional conception functional even without the Týn Calvary or they simply appropriate the dating of individual sculptures from the existing literature without acknowledging the complexity of relations within the extant collection of sculpture from the first half of the 15th century. Such lack of reflection marked the recent exhibition John Hus and the Hussites in Prague. In her introductory essay to the art of Hus's era,

Milada Studničková dates the *Man of Sorrows* by the Master of the Týn Calvary to the first half of the 15th century;[24] in the exhibition's catalogue, the same sculpture is dated to *"the 1410s or around 1440."*[25] This is an alarming example of abandoning art-historical criteria. A truly post-modern approach to classifying the work of the Master of the Týn Calvary appears in the catalogue and accompanying publications to the exhibition Silesia: The Pearl in the Bohemian Crown. While Milena Bartlová dates the *Calvary* with certainty to 1439, Romuald Kaczmarek discreetly suggests that the new chronology conception be revised with regard to the Wroclaw artworks connected either directly with the Master of the Týn Calvary or with his circle in the 1420s and 1430s.[26] Other Polish researchers (Bożena Guldan-Klamecka and Malgorzata Kochanowska-Reiche) strictly follow the traditional chronology, dating the sculptures to the 1410s and 1420s. The catalogue contains both chronological conceptions while still attributing the works to one workshop and its circle.[27] This seemingly disquieting feature can be seen as an explicit acknowledgement of the polarity of existing views in the wider international context and, at the same time, an attempt to formulate points of departure for further discussion.

As evident from above, the new chronological conception of a part of the late Beautiful Style, coined independently of the traditional chronology, did not bring consensus among experts. On the contrary, it divided them and discredited the conclusions of their art-historical research which is on both sides largely based on formal-analytical evaluation. The later dating of the Týn circle inspired new, largely debatable and unverified interpretations built upon general religious and social conditions in 1430s Prague. The dual chronological model was even called the *"apple of discord in art history"*[28] because it created two divergent tendencies: the rigorous abidance by the older, formal-analytical dating of the works by the Master of the Týn Calvary to the beginning of the 15th century[29] versus the psychologizing and ideologizing interpretations based on the "fact" that these works were made later, in the post-Hussite period. According to the latter hypothesis, the sculptures were commissioned in the Utraquist milieu, a condition that is then used to explain both their formal appearance and iconography.[30]

5 *Descent of the Holy Spirit and the Throne of Grace* from Krupka, around 1436, Krupka, Church of the Holy Spirit, high altar. Photo: National Heritage Institute, central office.

6 *Crucifix* from the Church of St. Elizabeth in Wroclaw – detail, around 1420, Muzeum Narodowe we Wroclawiu. Photo: Aleš Mudra.

7 *Our Lady of Sorrows, St. John the Evangelist* from the Church of St. Elizabeth in Wroclaw, around 1420, Muzeum Narodowe we Wroclawiu. Photo: Aleš Mudra.

The Traditional Model of Continuity

Both chronological conceptions perceive the visual culture that followed the high Beautiful Style—that is, artefacts from the 1400s and 1410s—through the logic of continuing artistic tradition.[31] Sculptors of the so-called younger generation of the Beautiful Style drew from the top works of the sculptural circles around the Master of the Madonna from Český Krumlov and the Madonna from Toruń, and especially from the sculptural work of Peter Parler († 1399) and his followers. Their production forms the late phase of the Beautiful Style, elaborating on the existing Beautiful-Style means of expression. According to Albert Kutal, the new social and spiritual situation is reflected in the way the co-existence of highly stylized and realistic forms in these artworks takes on a new meaning.[32] Kutal describes this change as follows: *"Art became a bearer of an idea – it fought for something and against something. However, because it maintained the formal apparatus of the first generation, a stylistic situation emerged that could perhaps be described as discordance of means and meaning."*[33]

Using the language of formal analysis to describe the stylistic coherence and continuity of changes to traditional visual forms in the Late Beautiful Style period, Kutal defines two mutually intermingling tendencies that oscillate between the strong tradition and the renewed interest in sensual reality.[34] The first of these tendencies is marked by a shrinking of the sculptural volume, a stiffening of movement and a loss of spatial differentiation, along with elongated proportions and graphic execution of the drapery, which altogether cause the petrification of the Beautiful-Style pattern. In the second line of development, the shapes become simplified and rougher, and the organic line is lost, while the plasticity of volumes remains the same or even increases; the drapery system is simple and subject to abstract stylization. Within this categorization, which applies not only to sculpture but also to painting, the dating of the key pre-Hussite artwork, the calvary in the Church of Our Lady before Týn (around 1410–1420), is determined with respect to formal links with other works of the period. Kutal and other authors emphasize analogical features in the *busts of St. Peter and St. Paul* from the chapel in the archbishop's palace (1412–1413), similar facial patterns in the *Ambras Model Book* or in the panel paintings of the *Capuchin Cycle*, and especially the stylistic similarities in the altar with *Death of the Virgin* from Roudnice nad Labem.[35] In his still-cited 1962 synthesis, Kutal created a hypothetical chronological sequence of the works by the Master of the Týn Calvary, which other researchers generally accepted and only offered minor modifications.[36] Kutal also attempted to connect the Týn master with Master Mikuláš, an otherwise unidentified painter from Prague's New Town who, in 1413, received half a three-score of Prague Groschen for an unspecified image for the New Town council hall. Kutal linked this payment to the sculpture of *Man of Sorrows from New Town*.[37] Following from this assumption, other researchers hypothesized that this master's workshop specialized in both painting and sculpture.[38] Jaromír Homolka further anchors the hypothesis of the sculptor's origin in the Prague artistic milieu at the end of the 14th century. He identifies and analyzes the layer of the so-called Parlerian wood carving which he considers, along with the 1380s cathedral-lodge sculpture, as the Týn master's main inspiration source.[39] Homolka points to the roots of the master's style in the sculptures of the Old Town bridge tower, its analogues in the pietà from the Church of St. Thomas in Brno or in the remarkable sculpture of St. Procopius from Strakonice and other works.[40] Ideas around the character of the Prague pre-Hussite sculptural workshop, that is, the oeuvre of the Master of the Týn Calvary, crystallized into an exhibition organized in the National Gallery in Prague in 1990. In its catalogue, edited by Jan Chlíbec and Milena Štefanová-Bartlová, the work of the sculptor and his workshop is seen as anchored in the Parlerian milieu at the end of the 14th century and the earliest artwork, the *Crucifix from the Cathedral of St. Vitus* (the prototype of all further sculptures with the same theme), is dated to the period around 1400. It is even hypothesized that the work was made by a sculptor from the circle of the master of the Madonna from Český Krumlov.[41] The diversity of artistic potential within the workshop inspired an interesting scholarly debate concerning attribution of the individual sculptures to different artists; however, neither the works' dating nor their stylistic points of departure were called into question.[42] In the context of the art of the 1410s, the Týn master's style is logical and can be followed over a longer period. The existing literature also focuses on recognizing the specific features of the workshop's style and the way it was spread by the Týn master's stylistic circle throughout Central-European space up until the 1430s (see below).

The Deconstruction of the Traditional Model

Because of its unique appearance, the monumental Calvary from the Church of Our Lady before Týn has been attracting the attention of art historians for a very long time. A document from 1661 as well as the lead plate placed at the foot of the cross in 1662 say that a relic was inserted into the head of the *Crucified Christ* in 1439. Both the relic and the authentica that likely accompanied it are now missing.[43] In the first half of the 20th century, Josef Opitz and Antonín Liška, among other authors, suggested the sculpture originated in 1439.[44] However, Kutal dismissed the dating, claiming that this was not when the sculpture was made but rather, the date when the relic was inserted into the sculpture's head. Kutal's reason for this theory was largely stylistic: *"...we can hardly assume that such a high-quality sculptor would use this backward style around 1440."*[45] In the period between Albert Kutal's dating system (1962) and its deconstruction by Milena Bartlová (2004), the research concerning the Týn Calvary's date of origin was narrowed down, focusing on refining the arguments for the sculpture's origin either around 1410 or in the 1410s. Written at the beginning of the 21th century, Bartlová's monograph about the Týn master is an attempt to once again argue for the sculpture's origin in 1439 and place it in a new stylistic, but especially socio-historical context. When gathering her arguments for the *Calvary's* origin in the year when the relics were inserted in it, Bartlová uses, among others, the details of the works' formal execution and looks especially for small morphological features that would justify the late dating. Rather than seeing style as a multi-layered category of a medium, which is subject to certain laws, the author attempts to find motifs that would stylistically correspond with the date she has set, even at the price of having to work with the concept of historicism, which is highly problematical as historicising motifs are difficult to detect in stylistically coherent works such as the *Týn Calvary.*[46] Here, such reductive formal analysis serves fully the *a priori* defined purpose. Bartlová's new interpretive system thus necessarily has to contend with a discontinuity in stylistic development and the "commonness" of the Týn master's style as late as around 1440, a theory that is almost impossible to verify.[47] The expression *"stylistic anachronism"* used by both Albert Kutal and Jaromír Homolka would be entirely appropriate in this context.[48] In the 1440s, topical artistic trends are represented in Central Europe by the Master of Seeon, Hans Multscher or Jakob Kaschauer. In comparison with precisely these works, the high-quality production of the Týn master must be linked to the earlier period, namely the beginning of the 15th century. Giving primacy to the date when the relic was inserted in the sculpture over the work's stylistic characteristics leads Bartlová to further theories concerning (hypothetical) intentions of a (hypothetical) commissioner, conceptor or artist. The results of such an approach are to a significant degree impossible to verify and lead to further hypotheses which then treat these unverifiable assumptions as facts.[49] This applies especially to the theory of an unknown artist who returned from the Danube region to Prague together with Emperor Sigismund (1436) or to the claim that the *Týn Calvary*, presumably commissioned by the parish priest Papoušek, was purposely made in a style that would visually manifest the Týn parish's "Utraquist confession".[50] The assumption that, for *"confessional"* or ideological reasons, the sculptures were meant to lack polychromy (the *Týn Madonna*)[51] or feature deep but subdued, "sad" colours (the *Týn Calvary*) is just as difficult to confirm.[52]

Chronology of the Master of the Týn Calvary

In agreement with older literature, Bartlová presumes the sculptor called the Master of the Týn Calvary apprenticed in pre-Hussite Prague around 1410. She does not specify in which workshops he may have trained, stating simply that he followed from the artistic tradition of the late Beautiful Style which has its roots in Parlerian sculpture.[53] According to Bartlová, the Týn master likely spent the complicated period before 1439 in the Danube region, namely in Vienna. She then finds the sculptor's traces in Buda, in the circles around the court of Emperor Sigismund, with whom the sculptor comes back to Prague and subsequently creates, along with his newly-established workshop, the *Crucifixion* group for the city's main Utraquist church.[54] However, the author cites no works that would have been made in the period between the master's first and second sojourn in Prague. In what are rather general comparisons, she finds analogues to the Týn master's works in Viennese sculpture, namely the local variant of the Beautiful Style. This, however, has been problematized by the

8 *Crucified Christ* from Krupka, around 1436, Krupka, Church of the Assumption of the Virgin. Photo: David Stecker.

now-prevailing dating of most of these Viennese sculptures to the end of the 14th century.[55] Of all Bartlová's comparisons, the link to the Master of Grosslobming and his circle has the greatest potential—her key argument stems from the similarity between the Týn Calvary and the stone head found at the Buda Castle (fragment no. 45).[56] However, it is impossible to connect the fragment directly with the Týn master, as it belongs, like a number of other fragments from the Buda Castle, to the artistic circle of the Master of Grosslobming.[57] For this reason, we have no sculptures by the Týn master's workshop from the key period before 1439. In the new conception, the *Týn Calvary* from 1439 is his earliest work. But how can we presume and argue for a sculptor's stylistic historicism when we lack concrete examples of his artistic development and only know his point of departure? And how can we presume a stylistic revival when we do not know the point in the artist's oeuvre he is returning to? This interesting theoretical construct thus cannot be verified and remains in the realm of the hypothetical. Around 1410—that is, in the period when, according to the older chronological conception, the workshop is already established in Prague—sculptures and paintings are made that represent the stylistic layer of the so-called younger generation of the Beautiful Style. Earlier research had already revealed the characteristics of this stylistic layer. The research convincingly determines the particular artworks' stylistic analogues and the points of departure in the Prague pre-Hussite milieu, and so it bears repeating, in agreement with the existing literature, that the Týn master's sculptural style, however exceptional, idiosyncratic and high-quality, has close parallels in top artworks of this period. It is impossible to overlook the above-mentioned similarities in the execution of the *reliquary busts of St. Peter* and especially *St. Paul* (1413),[58] the heads of the *Man of Sorrows* and the *Crucifixion* from the *Ambras Model Book* (dated to 1410–1412),[59] and the heads of the *Virgin* and *John the Evangelist* from the *Capuchin cycle* (dated to the 1410s).[60] The recently-discovered copper sheet with the relief of *Adoration of the Magi* from Berlin (the 1410s) also belongs to this layer.[61] It is very difficult to see these works as the Týn master's points of departure, to which he would return thirty years later, or to presume that this is the stylistic layer of largely lost artefacts, from which the master follows.[62] The theory that the Týn master arrived in Prague in the second half of the 1430s is problematic

9 *Crucified Christ* from Krupka, around 1436, the back of the sculpture with later additions (condition in the course of restoration). Photo: David Stecker.

10 *Crucified Christ* from Krupka, older detection probe on the body of the sculpture (M. Marschal and J. Kořenek). 0/ wood; 1/ thin red layer; 2/ original polychromy – light ochre (oily binder); 3/ modern paint layer. Photo: Magdalena Rafl Bursová.

for yet another reason: it is hard to imagine the specific historical situation in which the large but in post-Hussite Prague entirely unknown workshop would adapt rapidly to the demands of the moderate Utraquists, adjusting its style to the period before the outbreak of the Hussite Wars and, without any continuity whatsoever, receive a number of prestigious commissions from city councils and parishes and produce top-quality historicist artworks, drawing in both themes and forms on art that was topical more than twenty years ago. The fifteen extant sculptures or sculptural groups made in a short period of five to ten years suggest a well-established and functioning workshop where carvers,

11 *Crucified Christ* from Krupka, RTG of the detail of the head with the damaged spots (a) and the photograph of the face after the paint layers were removed – later remodelling is visible in the face (b). RTG: Markéta Pavlíková, photo: Magdalena Rafl Bursová.

gilders and possibly painters worked together. Is it possible to imagine such a highly organized workshop in post-Hussite Prague where trade and the artists' networks were disrupted? Bartlová does not ask such questions and so we do not know the answers.

When further analyzing the hypothetical position of the Týn master in the art of the 1440s, the only way to explain his stylistic "anachronism" is through intentional historicism, that is, the conscious return to Beautiful-Style forms from the end of the 14th century and the beginning of the 15th century, driven by the religious and social conditions in the 1430s post-Hussite Prague, the period of "Sigismund's restoration."[63] These conditions in the Bohemian Kingdom were socially and artistically unique. Bartlová finds a contemporary analogue of the Týn master's style in the group of manuscripts around the *Psalter of Hanuš of Kolowrat* (1438). However, rather than exemplifying a revival of previous forms, these manuscripts continue in the Beautiful-Style tradition, showing what is more likely the survival of forms.[64] It is therefore difficult, if not impossible, to prove the case of intentional historicism, the precise (*"almost beyond recognition"*) return to the previous style, as there are neither archival documents nor any other indication that would confirm this intention. Such documents have yet to be found, leaving this appealing hypothesis in the realm of speculation. However, in some of the examples of the late Beautiful Style, the historicising components are partly recognizable, largely by way of identifying the discordance between type and style or the presence of two different stylistic modes in one sculpture. And it is precisely this recognizability of purposeful formal revival that we see as key to the concept of historicism in art. For example, in the 1430s, a sculpture of *Madonna* was made for the Franciscan monastery in Pilsen, which purposefully reproduced the type of the revered *Pilsen Madonna* from the first half of the 1380s.[65] Even though the easily identifiable Beautiful-Style type was employed, the sculpture is not a "copy." Rather, the older type was adapted to fit with the style of the later period. The reasons for making the *Franciscan Madonna (II)* are well documented. As Pilsen became the temporary seat of the Prague St. Vitus Chapter, the city's adherence to the party "under one species" is indisputable. In the 1430s, the so-called New Feast was introduced, at which point the Pilsen Madonna had already been the city's palladium.[66] Here, the presence of particular historicist forms can be explicated by analyzing the sculpture's style, religious meaning and archival documents connected with it. In the case of the Pilsen Madonna, we have enough information, both stylistic and historical, to distinguish the model from its historicising copies or later compositional variants. In the case of the Týn Master's works, this sum of reliable information is missing. His style is remarkably coherent and his firm roots in the Prague artistic milieu of the 1400s and 1410s have been repeatedly demonstrated. Stylistic analogues can be found among others in the medium of manuscript illumination. The Netherlandish-oriented production of the workshop of Master of the Martyrology from Gerona, identified also in the Sedlec Antiphonary (completed in 1414),[67] shows a large supply of motifs that are close to the Týn Master's sculptures. Other important examples of stylistic affinity include the

canon sheet from the *Legal Book of Václav of Jihlava*, dated between 1411 and 1419[68] and the *Book of Hours of Wenceslas IV* (before 1419).[69] The degree of these works' stylistic progressiveness, according to Bartlová only comparable to the development in The Netherlands and Rhineland, is relative.[70] The high-quality artistic production in Prague in the first two decades of the 15th century combined the most progressive contemporary tendencies with the local Beautiful-Style tradition, creating a mode of expression comparable in innovativeness with Netherlandish realism. The distinct and clearly identifiable style of the Týn Master's workshop is firmly rooted in this period.

Shifting the Týn Master's oeuvre to the end of the 1430s and the 1440s creates an empty space in the chronological conception of Bohemian sculpture in the first half of the 15th century. A relevant explanation of this stylistic and temporal break between the Týn Master's Beautiful-Style point of departure and his *Calvary* is missing in the new conception. The break also affects the dating of sculptures in Lusatia and Silesia, especially Wroclaw. It is assumed that the Týn Master and his followers worked there or that their sculptures were imported to these regions, transforming the workshop's Prague style.[71] These works include, above all, the three Wroclaw groups attributed directly to the Týn Master, of which the *Calvary from the Dumlos Family Chapel* and the sculptures of *Madonna* and *St. Nicholas* (all from the Church of St. Elizabeth in Wroclaw) are the most important. The Calvary is especially closely connected with the prominent works of the Beautiful Style as apparent from the movement and richness of draperies in both figures flanking the cross. The Crucifix itself is a smaller replica of the sculptures with the same theme in the Cathedral of St. Vitus and the Týn Church. Within the older chronology, the sculptures are dated to the beginning of the 15th century, close in time to the Prague works. The attempt to change the dating of the Calvary from the Dumlos Chapel to around 1440 has no support in the Wroclaw milieu.[72] In the context of Silesian sculpture (as well as painting), strongly influenced by progressive stylistic tendencies in Franconia and especially Nuremberg, it would make little sense to commission a historicising *Calvary* from a "confessionally" divided Prague.[73] For this reason, it is unlikely that the three monumental *Calvaries* from the Wroclaw churches of St. Elizabeth, St. Mary Magdalene and the Corpus

12 *Crucified Christ* from Krupka, detail of the back, hollowed out part is visible after the cover has been removed, before restoration (a). The construction for reinforcing and affixing the sculpture (b). Photo: Magdalena Rafl Bursová.

13 *Our Lady of Sorrows* from Krupka, around 1436, Krupka, Church of the Assumption of the Virgin. Photo: Hana Bilavčíková.

Christi, which draw on the visual canon of the Týn Master's circle, would originate as late as after 1440 (for more about this see below). By refusing the traditional dating of these sculptures to the 1420s and 1430s (unless we assume they represent reactions to unknown, missing examples of Prague sculpture from the 1400s and 1410s) and shifting their date of origin to after the mid-15th century, we take the idea of the "choice of style" to the point of arbitrariness, which has no relevant reasons in the Wroclaw environment of the time. Such a late date of origin would mean that this group of Calvaries was an entirely enclosed, isolated and uniquely anachronistic set that had no predecessors, followers or analogues in either Silesia or elsewhere in Central Europe. Upper Lusatia is another region where traces of the Týn Master's style were identified in their specific, almost rustic form. There, the choice of the Prague style can be explained by the presence of the Prague St. Vitus Chapter in Zittau (1421–1437) or by the long-term sojourn in Görlitz of an important courtier of Luxembourg kings, the Lusatian provincial Vogt Albrecht of Colditz. Like in Wroclaw, there are no reasons for choosing such an anachronistic style after the mid-15th century, nor do we know the circumstances that would explain the style's rusticalization.

The extant examples of Nuremberg painting and sculpture in the first decades of the 15th century reflect, to a certain degree, the production in Prague. The literature often mentions the local production's artistic affinity with the works of the Master of the Třeboň Altarpiece, the altarpiece with the *Death of the Virgin* from Roudnice nad Labem or even with the oeuvre of the Master of the Týn Calvary.[74] Notable examples of this affinity include the monumental *Crucifix* on a tree-branch cross from the Church of St. Lawrence in Nuremberg and the *Crucifix* in the Church of St. Bartholomew in Wöhrd.[75] Both of these sculptures reflect the style of the *Týn Calvary,* especially in the modelling of Christ's body, the execution of draperies and facial types. Recent research, supported by archival documents, dates them convincingly to the 1410s.[76] The newly-restored *Calvary* from the Deichsler family altar is key to our knowledge of the artistic situation in 1410s Nuremberg; the written commission for the *Calvary* has been preserved, stating that it was made between 1418–1420. This precise date of origin is all the more important because the preserved painted parts of the altarpiece repeat to a degree earlier models from the

Prague artistic centre, while enriching them with further artistic components. Rather that being mere solitary pieces, these Nuremberg artworks testify to the presence of a productive workshop(s) that employed both painters and sculptors and worked for prominent Nuremberg patricians in the 1410s.[77] These stylistic reflections of 1410s Prague painting and sculpture likely occurred because Nuremberg artists were trained in Prague, but subsequently transformed this point of departure into their own style. While the precise date of origin of the Wroclaw sculptures cannot be determined, the Nuremberg examples are dated according to their written commissions, retrospectively illustrating the stylistic possibilities of the Prague artistic centre before 1420. These Prague stylistic sources—especially the *Altarpiece with the Death of the Virgin* from Roudnice nad Labem, *Ambras Model Book,* the *Capuchin Cycle* and, in sculpture, the oeuvre of the Týn Master and his workshop and circle—therefore need to be dated to the period before the Hussite wars.

The Týn Master's place among the prominent Central-European sculptors, already suggested in the older literature, has been confirmed by a recent convincing comparison of his works with the sculptures from Ptujska Gora (*St. James*)[78] and Wroclaw (*St. Nicholas, Madonna).*[79] The way the Týn Master's oeuvre was received by other sculptors also became more evident following the research that refined the dating of the *Crucifixion from the Deichsler Family Altar* (dated based on archival documents to 1418–1420).[80] The 1410s production reflecting the Týn Master's works and the stylistically close Prague paintings by the so-called second generation of the Beautiful Style—the *Roudnice Altarpiece, Capuchin Cycle* and *Ambras Model Book*—confirms that this master's workshop must have been active in Prague before the Hussite Wars. The Master of the Týn Calvary may therefore return to the company of his contemporaries—Master of Grosslobming, Master Hartmann, Hans from Judenburg or Master from Eriskirch.

Crucified Christ and *Our Lady of Sorrows* from Krupka

The sculptural group from the Decanal Church of the Assumption of the Virgin in Krupka has been repeatedly confirmed as belonging to the circle of the productive workshop of the Master of the Týn Calvary. According to the older chronology of the Týn group, the Krupka sculptures can be dated to the 1430s.[81] The monumental

14 *Our Lady of Sorrows* from Krupka – the back of the sculpture. Photo: Hana Bilavčíková.

Crucified Christ (210 cm) likely never left its original place. We suppose that the sculpture, along with *Our Lady of Sorrows* (150 cm) and the now missing *St. John,* was attached to the beam in the chancel arch in the original fourteenth-century church (first mentioned in 1331), which was rebuilt after the town burnt down in 1479. Only a fragment of the chancel has been preserved from the original church, which was later converted into an oratory on the first floor and a sacristy on the ground floor.[82] At the beginning of the 20th century, the *Crucifix* was still listed in the parish and memorial book as *"non-essential stock"*; in 1906, it was hung on

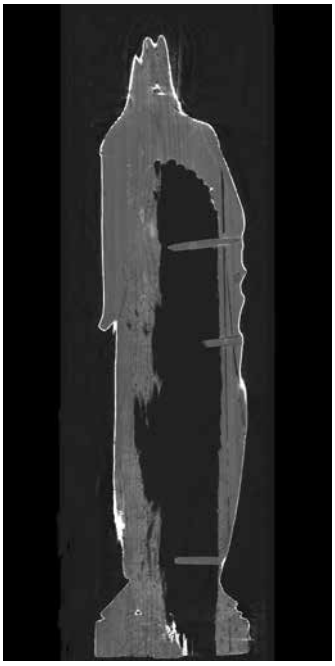
15 *Our Lady of Sorrows* from Krupka – gradual removal of the overpainting, the layer featuring the decorative designs from 1739. Photo: Hana Bilavčíková.

the church's northern wall near the Holy Stairs.[83] During World War I, the sculpture was used as a mission cross and plaques with names of the fallen soldiers were attached to it.[84] Josef Opitz was the first to identify it as a medieval artwork.[85] As early as in the 18th century, the sculpture of *Our Lady of Sorrows* appears in archival records dealing with the church's interior. Back then, it was part of the altar of the Holy Cross, along with the later, Baroque *Crucifix*. When the altar was taken down (1826), both sculptures were moved to the southern side of the chancel arch,[86] also visible on an archival photograph from the end of the 19th century.[87] In the 18th century (see the restorers' report below), a sword was placed in the crack on the Virgin's chest in order to emphasize the Virgin's experience of her son's mortal suffering. In the second half of the 20th century, the sculpture was moved to the winter chapel of Our Lady in the Bohosudov pilgrimage church, possibly for safety reasons. Both sculptures are property of the Roman Catholic parish in Bohosudov and have been on long-term loan to the National Gallery in Prague.

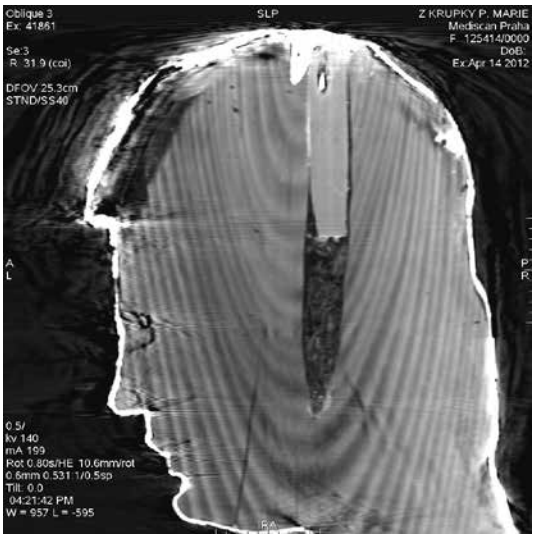
We assume that this partly preserved Calvary was originally made for the beam in the chancel arch in the original Church of the Assumption of the Virgin in Krupka because of the sculptures' monumental dimensions and execution in the round. The large blocks were thoroughly hollowed out into thin shells and closed with wooden lids at the back. According to the restorers' report, the sculptures surprisingly remained untouched by the fire. However, Christ's face and hair of the *Crucifix* were re-cut and both hands replaced (possibly in the 18th century). Recent examination of *Our Lady of Sorrows* showed the sculpture's sophisticated technical execution: the block was split apart, hollowed out from the plinth up to the figure's chest (see below for the restorers' report) and subsequently connected with wooden dowels, making the sculpture appear as hollow. The same technique was likely used for the sculptures in the Týn Church.[88] Such demanding technical execution suggests that the author of the Krupka sculptures may have been trained in the cultivated and well-established workshop of the Týn master.[89] In the *Calvaries* from Wroclaw, also classified as belonging to the Týn circle, a similar technique is employed, lightening the sculptures by way of removing the sculptural core. These *Calvaries* were made in the 1410s or 1420s and come from the Church of St. Mary Magdalene,[90] Church of St. Elisabeth[91] and the Church of the Corpus Christi (the latter monumental sculptural group is the most stylistically progressive of the three).[92]

The existing literature has already described the formal relationship between the *Crucifix* from Krupka and the *Crucifix* from the Týn church.[93] Now that the former sculpture has been restored, we may confirm the previous conclusions: the composition of the Krupka *Crucifix* can be interpreted as imitation, morphological reduction and stylization of its Týn model. Because the damaged parts of the head were removed, the Krupka Christ has a slightly thinner face; otherwise it is clear

from the facial type, the head tilt, the free lock of hair and the remnants of the thorn crown that the sculptor intended to imitate the Týn model with maximum precision. The simplified, elongated chest and the stylized, protruding ribs are results of the distance in time and difference in quality between the two works. The execution of the loin cloth in the Krupka sculpture suggests it was made considerably later: the stylistic reduction is apparent not only in the simplified, sharper, shorter and deeper folds (in both the front and the back of the sculpture) but also in the fact, confirmed by the restoration, that there was only one drapery cascade, placed on Christ's right hip (now broken off) instead of the symmetrical cascades on both of Christ's hips in the Týn sculpture. The relief of the *Descent of the Holy Spirit* from Krupka follows a similar approach, simplifying, formalizing and reducing Beautiful-Style patterns from the first decades of the 15th century; the human body, as a whole and in the details, is similarly executed. In the limited morphological repertoire and the way the faces, hands and other details are executed, the relief is analogical to the *Crucifix* from the Krupka parish church – they were likely made in one workshop one after the other.[94] Along with *Our Lady of Sorrows* from Krupka, the works were displayed at the exhibition *Without Borders* at the National Gallery in Prague and their comparison confirmed the above theories. In comparison with the Virgin from the *Týn Calvary, Our Lady of Sorrows* from Krupka is even more simplified than the *Crucifix*. The Krupka Virgin is more slender than her Týn model and her cloak is tied with a clasp on her chest. Unlike in the Týn sculpture, her richly decorated veil is not covered with a hood; the painful gesture is the same. The vertical folds, falling in sharp breaks onto the plinth, are deeper and less numerous than in the model sculpture. The backs of the sculptures are almost identical, and the only difference is again in the Krupka figure's simplified shapes. The above observations show that the sculptor followed the Týn models with considerable precision, likely a result of his training in the successful workshop of the Týn master—the same technique was used to construct both of the sculptures, also confirming this theory—whose style is here slightly modified into a more "modern" and rusticalized form. The literature adhering to the older chronology of the Týn group assumes that sculptors from the Týn master's workshop left Prague due to the complicated social situation at the beginning of the Hussite Wars, a period that did not favour artistic commissions. A strong presence of "conserved" Týn-workshop style has been observed in west and north-west Bohemia, Upper Lusatia and Silesia, suggesting that the sculptors settled there after leaving Prague.[95] Aside from the Krupka group, artworks from these regions include *Crucifix* from Cheb,[96] *Pietà* from the Litoměřice cathedral,[97] *Pietà* from Železný Brod,[98] *Pietà* from Bedřichův Světec,[99] *Pietàs* from Melaune and Radibor,[100] the relief of *Lamentation* from Zodel in Upper Lusatia,[101] *Pietà* from Ebersdorf near Chemnitz (considered an earlier work of the same workshop that made the Krupka group),[102] and many other sculptures, such as the above-mentioned *Calvaries* from Wroclaw. These works are dated according to their formal connections to sculptural production in Prague or Wroclaw around 1400/early 1400s or, more generally, according to the above conception of the Beautiful Style's resonance in the first half of the 15th century. They are all assumed to have originated in the first third of the 15th century. The new chronology of the Týn group has never been applied to these sculptures and the literature does not suppose they would originate after 1439.[103] There is no support in extant sculpture and painting in neither Bohemia nor Central Europe that would suggest that the whole production of the Týn master's followers could be dated to the second third of the 15th century. Moreover, regions outside the Bohemian border lacked the specific social conditions that would make patrons commission works in an antiquated style from an economically declining Utraquist Prague. Dating the *Týn Calvary* to 1439 thus stands entirely outside the existing conception of how Late Gothic art developed in Central Europe. This problem is addressed in neither Bartlová's 2004 monograph on the Týn master nor in her later works. Yet, none of the above sculptures or sculptural circles could have originated without drawing on sources in the Týn master's work, and it is equally hard to imagine that the unified style which appeared simultaneously in different Central-European regions resulted from parallel local tendencies. Rather, these works of varying quality originated between the first and fourth decade of the 15th century and share a common point of departure—the oeuvre of the Týn master—while more or less diverging in their form from the high Beautiful Style. The large degree of simplification and stylization



16 *Our Lady of Sorrows* from Krupka, examination of the technique of the sculpture's construction with the use of computer tomography. Longitudinal section – view of the hollowed-out core (a). Longitudinal section – view of the hollowed-out inside of the head (b). Photo: Jakub Pečený.



17 *Our Lady of Sorrows* from Krupka, examination with the use of computer tomography – 3D modelling with the individual wooden blocks indicated through different colours. Photo: Jakub Pečený.

of the Beautiful-Style points of departure suggest the Krupka group is a rather late work. This becomes especially evident when we compare it with the monumental *Crucifix from Písek* in the collection of the National Gallery in Prague (the 1430s–1440s).[104] Here, Christ's facial features have already abandoned the typology of the *Ambras Model Book*, *Týn Calvary* and *Crucifix* from Krupka, replacing it with a wide face and asymetrically set eyes, nose and mouth that already near the stylistically more progressive examples.[105] In contrast, the soft modelling of the chest and the sculpture's inner movement as well as the drapery of the loin cloth point to earlier Beautiful-Style analogues. The continuous line of extant sculptures also includes the *Crucifix* from Cheb which precedes the *Crucifix* from Krupka, representing the phase between the *Týn Calvary* and the *Krupka Calvary*. In comparison with Silesian works, especially the *Crucifix* from the Church of St. Elizabeth in Wroclaw, dated around 1420,[106] Krupka sculptor's style was quite advanced. It is hard to imagine the author of the Wroclaw sculptures not being familiar with the Prague group, even though the Týn circle was not his only point of departure. The proportions of the Wroclaw and Krupka Christs are similar, as is the modelling and the arch of the chest and the legs; the head with the thorn crown is rougher and more schematic in the Krupka sculpture. These comparisons show that the existing dating of the Krupka group to 1430s does not need to be changed or shifted to the later period, nor do other preserved artworks suggest such change might be needed.

The parish church in the town of Krupka, already an important tin mining site in the 14th century, fell under the patronage of the Colditz family (beginning in 1331 at the latest) – its members were important courtiers of Charles IV, Wenceslas IV and Sigismund of Luxembourg.[107] During the Colditz patronage, the exceptional sculpture of Madonna (preserved in mere fragment) was commissioned in a Prague sculptural workshop from the king's closest circles in the 1360s. Covered with silver polychromy, it resembled a luxurious precious-metal artefact.[108] Albrecht of Colditz became the lord of Krupka before the beginning of the Hussite Wars and remained the only adult member of the family throughout the entire Hussite period.[109] In 1407, he also acquired Bílina, the administration centre of the Bílina archdiaconate.[110] Albrecht held important offices at the court of King Wenceslas IV,

where he replaced his father, Thimo Jr. who died in 1383. He apparently held the title of king's adviser and chancellor and, beginning in 1410, he even represented the king and arbitrated his conflicts with the aristocracy.[111] After Wenceslas's death, Albrecht entered the service of Sigismund of Luxembourg. As a faithful courtier, he was entrusted with the administration of Upper Lusatia, Świdnica and Jawor duchy and, for a short period, also Wroclaw.[112] He served especially in the Świdnica-Jawor duchy and in Upper Lusatia as a provincial Vogt, while also spending a significant amount of time on the court of the last Luxembourg king. The archival documents say nothing about his interest in administering his own family property in this period.[113] Albrecht also involved his son Thimo X and nephew Jan in his political and administration activities; Jan is mentioned as the defender of the Krupka castle which was never conquered by the Hussites. The wealthy mining town of Krupka, however, was repeatedly sacked by the Hussites. It was burnt down in 1426 and again in 1429. Property restitutions and the town's renewal date back to 1436[114] when the situation in the Bohemian Kingdom began to calm down following old King Sigismund's return to Prague—Albrecht was a member of his court.[115] The renewal of the Colditz family dominion, property restitutions after the Hussite Wars and the activity of important courtier Albrecht of Colditz are the likely conditions for commissioning the large calvary for the Krupka parish church.[116] Another work from this circle—*the relief from the high altar of the hospital church of the Holy Spirit in Krupka* with the theme, unusual in sculpture, of the *Descent of the Holy Spirit*—was also likely commissioned during the town's systematic renewal.[117] As evident from an archival photograph, the group of apostles with the Virgin in the middle was originally complemented with the sculpture of the *Holy Trinity,* depicted in the form of the *Throne of Grace* and possibly placed in the retable's superstructure.[118] This unique iconography, corresponding with the titular dedication of the hospital church, shows that the unknown workshop also made complex sculptural wholes, using high-quality models that have their parallels in panel painting rather than sculpture.[119] The unusual commission of such a remarkable altarpiece corresponds with social and political stature of Albrecht of Colditz, an important adherent of the anti-Hussite party. The choice of theme may have expressed—aside from faith in the power of the Holy Spirit to heal both body and soul—a need to return to an internally undivided church, because the theme of the *Descent of the Holy Spirit* was traditionally seen as the moment when the church first became established. The style of a conservative sculptural workshop that kept the tradition of Prague pre-Hussite art may have also suited Albrecht's personality. The artistically important and remarkable period of the 1410s—the point of departure for the workshop that made the Krupka sculptures—saw Albrecht at the court of Wenceslas IV where he could see both the sophisticated works of Parler's lodge in the Cathedral of St. Vitus and the wooden sculptures by the Týn master's workshop.[120] His subsequent political activity in the service of King Sigismund in Upper Lusatia and Silesia suggests that he may have commissioned the works for Krupka in these parts of the Bohemian Crown, where sculptors from Prague had settled. Based on the monumentality of the Krupka Calvary, the technical similarities with the Týn master-inspired works in Wroclaw and the iconography of the Throne of Grace (also employed in Silesia), we may suppose that the Krupka group originated in Wroclaw or in some important city in Upper Lusatia, such as Görlitz or Zittau. It is also possible that the sculptures were made by an originally Silesian workshop that later settled down in North-West Bohemia.[121]

The dating of the Krupka sculptures to the beginning of the town's renewal in 1436 is further supported by the date in Arabic numbers: *??36*, found on the plinth of *Our Lady of Sorrows* under several paint layers. The currently visible date comes from 1739 and is accompanied in the lower layer by the word *...sculpta...* and another illegible inscription. In an even older layer, which was separated with the help of electronic imaging techniques, the two last digits can be read as *36* (see the restorers' contribution below). The digit before that is indistinct and may or may not be read as 3.

It is unfortunately unclear whether this is the very bottom, original layer which has been preserved on the plinth and which is now visible on the sculpture of *Our Lady of Sorrows* after the restorers removed the later layers.[122] The date, remarkably corresponding with the time when the renewal of Krupka began under the leadership of Albrecht of Colditz, may have been later re-written and mistakenly connected with an earlier period, the century before, when the Colditz family acquired Krupka and the patronage over its church. In the 19th century, the German

historian Hallwich read the date on the plinth as *1336* and so it is probable that the digit 4 was changed to 3 as early as in the 18th century (1739).[123] In this period, the sculpture of Our Lady was modified so it could be placed at the south wall of the chancel under the Baroque sculpture of *Crucifix,* and the sword was inserted in the crack on her chest.[124]

Annex 1)
Restoration of the Statue of *Crucified Christ* from the Basilica of Our Lady of Sorrows in Krupka

MAGDALENA RAFL BURSOVÁ

The wooden polychrome statue of *Christ* from Krupka[125] was entrusted to me for restoration in the years 2013 to 2015. This work, formerly roughly dated to the first half of the 15th century, was in a considerably devastated state. In the past it had been heavily attacked by woodworm and the cohesion of the wood has thus been completely disrupted. It might be said that the statue was held together only by the thick layer of polychromy and the final grey ochre monochromy together with varnish and dirt. Attached to the original large statue were later additions – hands, a lock of hair, a part with toes of the foot, etc. The *Crucified Christ,* larger than life size, was probably part of an extensive *Calvary* group, placed in the triumphal arch of the Basilica of Our Lady of Sorrows in Krupka. The simple, non-original and damaged cross was already not part of the work when it was brought to the restorer's studio. In the feet and hands, however, there were non-original metal nails. Christ's left hand was broken off. The monochrome colour of the statue was greyish ochre. Already before receiving the statue an orientative stratigraphic probe had been made, under unknown circumstances, into Christ's right knee in the layers of polychromy of the flesh area.

First of all, a detailed laboratory and restoration investigation was carried out, as well as an orientative probe into the varnish and paint layers of the polychromy. For the laboratory investigation samples were taken from the flesh area, the loincloth and the wood of the statue. The wooden underlay was taken from the body of Christ and the added right hand. Both samples of wood were determined in the laboratory report by Ivana Vernerová to be lime (*Tilia*).[126] The laboratory report concerning the polychromy and stratigraphy of the painted layers was prepared on behalf of the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague by Ing. Radka Šefců.[127] The stratigraphy of the paint layers was designated and their composition determined. A fragment was detected in the samples of what is perhaps still the original polychromy of the skin on Christ's neck. In the stratigraphy of the original medieval sample there is a triple-layered ground. In the lower layer there are mainly earths with an admixture of carbon black and chalk. In the following two layers chalk with an admixture of earth is dominant. The original painting of the flesh area is executed in a mixture of chalk, yellow and red ochres (meaning it was faintly pink). According to the probes and laboratory investigation, the blanket application of an emulsion layer recalling the bolus ground on paintings was identified in this perhaps original layer (found only in the fragment on Christ's neck). According to the laboratory analysis, this is a mixture based on red earth with an admixture of lead white and probably minium. On this already secondary layer lies a layer of lead white (combination with gypsum detected in the flesh areas) and this is followed by the first presentation layer of polychromy. This secondary layer has a very light expressive flesh colour and chronologically it is linked to the light blue colour of the loincloth, which is further glazed with dark blue. In the laboratory the composition of this layer was found to be a mixture of Prussian blue and lead white. Prussian blue, being the oldest of the modern synthetic pigments, was already known throughout Europe around 1750 and is frequently identified on works from the second half of the 18th century. This first generally presentable, perhaps still Baroque, colour concept, with the light flesh colour and the blue glazed baroque loincloth, can easily be separated visually from the other layers of overpainting, as, apart from the locally thick layers of black greasy dirt, the statue is covered overall with ochre monochromy consisting of a mixture of lead white, yellow ochres and barite white (barite sulphate did not begin to be used to a greater extent until the years 1810–1820, and was not put on the market in France until 1830). On top of this overall ochre monochromy there are three further overpaintings. Two are pink in tone and the final one (visible when the work was transported) a greyish ochre layer (in the laboratory investigation brownish in colour) with pigmented varnish. In all the overpaintings the presence of an oil-based binding material was confirmed.

In the course of the investigation and the restoration work it was confirmed that the surface modelling of the head of Christ had been affected by later partial carving interventions (especially in the area of the lips, the hair **[Fig. 11]** and the eyebrows). The right-hand knot of the loincloth had also been removed. The later carved additions, on the other hand, are: a lock of hair with flat coverage by the right cheek, the arch part of the foot with the toes and both hands.

The restoration process began with the removal of the deposits of dust from the surface and the work was transferred to the Conservation Radiation Centre in the Central Bohemian Museum in Roztoky near Prague. Here the statue and its additions were treated with ionising gamma radiation and thus freed of wood-destroying insects. After this the stratigraphic probes were extended and it was decided to remove the newer overpaintings. Because the overall removal of the paint layers at this stage would probably have caused the wooden material to collapse, it was first necessary to tackle its chemical stabilisation. A large bath was constructed for the statue and in this the work was impregnated. Before this action could take place it was essential for the body of the carving to construct a supporting plaster bed on two planks, which fixed those parts in particular where the weakened wood threatened to collapse. This plaster construction was placed in the impregnating bath along with the statue. Before the actual consolidation the secondary additions were removed from the statue (parts by the hair, the hands) as well as the parts that threatened to fall off.[128] Also removed was the back cover, kept closed in the past with the help of large nails, canvas and paint. All the removal work was documented and carried out at the time when the statue of Christ was lying face down on the plaster support.

After the saturation of the degraded wood with consolidant the statue was removed and, once the consolidating agent had dried, it was then possible to complete the scanning of the selected paint layer of the polychromy. Due to the fact that the original gothic polychromy of the work had not been preserved to a presentable extent (only a tiny fragment was found on Christ's neck), the presentation of the oldest possible intact-seeming layer was selected. With the consensus of the owner, the investor and the restorer, it was decided to remove the overpaintings down to the lowest generally presentable layer, which is characterised by light flesh colour and a blue glazed loincloth. This expressive baroque polychromy could easily be visually distinguished from the other layers of overpainting as, apart from the locally thick layers of black and rather greasy grime, the statue was completely covered in ochre monochromy. With the younger secondary overpaintings, removed only to the feasible extent, extensive filler on Christ's head in the area of the hair and the crown of thorns was also removed. After the general removal of the overpaintings it was necessary again to consolidate the statue locally in the areas with a damaged or uncovered wood surface or with loosened remnants of polychromy.

The problematic rear part of the statue also underwent removal of the secondary overpaintings and consolidating material. The back had to be glued, filled to a greater extent and the construction repaired so that it could be set back into the statue. Before this could be done, however, a supporting welded steel construction had to be made for the statue, which was assembled, anchored on screws in the hollow interior of the statue and finally provided with a protective coating. Christ's right hand was glued permanently to the construction, whereas the left hand can be removed easily to improve handling and transport of the statue. This choice was made at the request of the owner.

A commission determined the extent of the small fillings and retouchings. Filling was carried out only to the essential extent (with the exception of the construction solution to the closing back of Christ), this being in the area of a disruptive defect in the drapery, the anchoring of the hand and to a very small extent in the expression of Christ's face (under the eyes). The majority of defects were left in the state in which they were found. In the case of retouching there was suppression of the light wooden parts in the defects on the face (especially the cut-through parts of the eyebrows, forehead and mouth), support for the brown of hair and beard, for the green colour of the rediscovered crown of thorns, etc. A fundamental decision in the resulting aesthetic perception of the statue was the optical support of the discovered existing network of drops of blood, which is highly decorative and expressive. In addition, the dark-blue glaze of Christ's loincloth was completed according to the parts still preserved. Finally the statue was treated with semi-mat varnish.[129]

Anex 2)
Restoration of *Our Lady of Sorrows* from Krupka

HANA BILAVČÍKOVÁ
MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

The statue of the *Our Lady of Sorrows* from Krupka[130] was restored at the Academy of Fine Arts in Prague in the Studio of the Restoration of Painted Artworks. During the restoration the work was investigated in detail. In this way the probable time sequence of the changes undergone by the statue was also uncovered. Its preserved state was evidence of numerous non-original interventions, influencing the appearance and the iconography of the work. All steps and procedures were documented in detail and consulted with art historians and preservationists. The overpaintings of the polychromy were removed gradually layer by layer to enable recording of the colour changes of the statue at the individual stages.

Investigations using imaging methods
Historical photographs from 1890 and 1898 show the position of *Our Lady of Sorrows* in the Basilica of Our Lady of Sorrows in Krupka. She is placed in the triumphal arch below a small baroque statue of *Christ Crucified*. According to archive reports, the statue was eventually moved to the Winter Chapel of the Church of Our Lady in Bohosudov. In the 1990s , when there was mass robbing of churches, the statue was stored in the central depository of the Litoměřice Diocese. From there it was taken to the Academy of Fine Arts for restoration in October 2011. After the handover, the first basic steps were the treatment of the wood against wood-destructive insects by means of ionising gamma radiation in the radiation chamber in Roztoky near Prague. Then the investigative work could begin. After the non-destructive investigations using the technical equipment of the schools of restoration at the Academy of Fine Arts – UV luminescence, IR reflectography, x-ray scans and detailed observation with a Leica microscope – investigation was also undertaken in the medical facility of Affidea Praha s.r.o. (originally Mediscan s.r.o.) with the use of computer tomography, which facilitated the acquisition of more detailed information on the internal construction of the statue.

Observation in UV luminescence threw light on an earlier restoration intervention, which according to archive records was carried out by Richard Ťápal in 1978. He removed the flesh painting irregularly on the original layer and treated the other surfaces with overall glazes and overpaintings. The rear side was coated with wax over various layers of polychromy.

The most fundamental information was provided by the investigation of the statue using x-ray computer tomography (CT), which captured the state of the damage to the polychromy and the quantity used of lead white or other pigments containing metals in the individual applications of polychromy and overpaintings. Metal pins and ties were found on the base, which were also visible on the x-ray image. In sharp lighting, on x-ray photos and with the CT method we investigated the possible method used for the original attachment of the statue to the beam in the Triumphal Arch. We were unable to find any traces of the attachment of the statue. Use may have been made of the hollow interior and the statue may have been set on a peg attached to the beam. From behind, on the rear part of the head, there are additionally inserted metal spikes, used to fix the statue in place in its later positions.

Construction of the statue
By means of the CT scanning[131] the precise dimensions of the statue were ascertained (height 1518 mm, width 400 mm, depth 256 mm). This statue of the Our Lady is carved to be viewed from all sides. Viewed from below a hollow can be seen with several pins going up into the interior space. The hollowing out facilitated the even drying of the wood. This meant there was less risk of cracks due to drying. The removal of material also played an important part in lessening the weight of the statue, which was intended to be placed high up on the beam of the Triumphal Arch.

On the cross- and longitudinal sections the construction of the wood, the defects and the insetting of parts of the statue can be seen easily. The heartwood goes through the entire head as far as the chest. From there to the base the statue is hollowed out. The procedure used by the carver was such that he first carved the statue roughly into the fresh wood. Right from the start the body was extended on the left side with a further piece of wood, which was attached by three wooden pegs. Then the statue was cut through from the base and split into two parts. At this stage the hollow inside was gouged out. The energetic cuts with a broad chisel go from the base in the direction of the chest. At the connection point of the two parts the hollow was further adjusted with cross cuts. The parts

were glued together again and square wooden pegs inserted into round holes secured the connection. In the images the three pegs can been seen in the hollow in the added front section, cut together with the hollow. This part was assembled together with the main body before it was cut in two. The pegs were then cut away during the gouging of the hollow together with the wood of the corpus. The three pegs protruding into the hollow space anchor the back part of the wood, which was added after assembly, when the carver completed the final appearance of the statue. In the course of the work several more small wooden parts were also added to the main body. At this stage the wooden material was thinned to such an extent that the carver cut through into the hollow interior in the part below the right knee and in the folds of the robe above the base. Before the application of the chalk ground this defect had cloth glued over it. The joins between the individual parts were also glued over in this way. In the defects in the polychromy this cloth can today be seen in some places and it is also visible on the CT cross-sections.

On the head of the Virgin one can distinguish a crack due to drying, 26 cm long, which reaches from the back of the head to the Madonna's face. A sliver of dark wood has been set into this crack. The wood must have split at a later period, as the original modelling of the left eye has been greatly disrupted by it. In the past the defect has been filled several times and covered by overpaintings. On the CT images filler shaping the eye can be seen, which leaks into the crack over the original polychromy. Also recorded was a circular opening in the back of the head (originally for fixing it on the carving bench), 182 mm deep and with an upper diameter of 20 mm (the opening narrows conically downwards). Small shavings were registered in the opening under the peg.

The CT investigation also showed that the clasp on the breast of the Virgin Mary is probably made from a different type of wood and was attached later, as the wood under it had been attacked by woodworm and traces of filler run under the clasp. It is probable that the dividing line between the two parts of the corpus led through the original clasp. In the course of time the dividing line opened up and therefore the clasp was cut off and replaced by a new one. The original shape of the clasp may be deduced from the fragments of original polychromy. Also secondary is the opening in the chest of the Madonna,

18 *Our Lady of Sorrows* from Krupka, examination with the use of IR reflectography (Osiris camera) revealing inscriptions in two different layers.

into which a sword was set. During probe investigation it was found that in the opening and around it, under the layers of overpainting, there was only a layer corresponding to later modification of the statue. Older polychromy was not found in the opening. On the CT it was discovered that for the mounting of the sword use was made of an opening that arose through the ungluing of the join between individual parts of the corpus. These adjustments (the new clasp and the mounting of the sword) were probably carried out at the time when the statue was modified for the Altar of the Holy Cross in the church presbytery between the years 1736–1750.

Original polychromy and overpaintings

On the basis of optical, restoration and laboratory investigations it was possible to ascertain the time sequence of the polychromy and overpaintings.[132] The oldest polychromy was preserved on the rear side of the statue, where we can see almost intact original layers. With regard to its position on the beam of the Triumphal Arch, the back of the statue was also treated as an area to be viewed. The majority of the later coats from the second overpainting layer were applied only to the front and the sides. A defect that clearly arose due to scorching by a candle in the lower part of the folds of the cloak shows us that the statue of Our Lady must later have stood in an accessible place, probably on an altar.

The original polychromy consists of a multi-layered ground of precipitated chalk. The binding medium of the paint layer is protein (probably glue). Precipitated chalk was often added to the pigments. On the

surface is a distinguishable thin layer of protein insulation. The original polychromy had a very delicate tonality. A layer of lead white covers the white veil, with decorative lines emphasising the system of folds. The red line contains vermillion and lead white. The stripes were prepared in two layers. Along the sides of the veil openings were uncovered in the folds, which might clearly have served to fix the halo. The ground of the flesh areas consists of several layers of precipitated chalk. This is followed by a paint layer of lead white with an admixture of vermillion and precipitated chalk. The flesh colour on the hands and face has been preserved only in the thin lower layer. The layer of lead white with pigments, which would have supported the modelling of the flesh, is lacking. The cloak is light in colour with a delicate ochre shade. The composition of the original paint layer of the outer side of the cloak and the robe of the Virgin Mary is similar; there is only a change in the quantity of ferrous earths. In the lower parts of the folds of the drapery of the robe fragments were discovered, during the gradual uncovering, of the original gold border 4 cm wide, which clearly formed a delicate edging to the robe. For the gilding thin gold leaf was used, beaten out with an underlying leaf of silver (which at present is mostly oxidised) – also known as *zwischgold*. The inner side of the cloak consists of two layers of azurite with an admixture of precipitated chalk and lead white.

On the original dark-green polychromy of the base inscriptions were left from the various layers of overpainting. With regard to the fact that, in the past, the statue underwent changes connected with the reconstruction of the church, it was decided, after consultations with preservationists and art historians, to leave these non-original layers with the inscriptions, as they are of historical value.[133]

Overview of the progressive layers of overpainting

Layers of overpainting were also applied locally, as each part of the statue had a different number of layers (already removed and modified in the past). The first overpainting was probably applied shortly after the first polychromy, as it is fairly well combined with the original layer. On the Madonna's veil there were white and ochre coats. On the delicately toned cloak two ochre layers were applied. The reverse side of the cloak was painted with a blue layer with glassy particles of smalt and an ochre layer created with auripigment or realgar. This is covered over with a purple layer (lead white, ultramarine and red). The originally white robe of the Madonna changed its colour. Two red layers of overpainting were recorded with vermillion and minium, lead white and calcium carbonate.

On the base there were five different layers of overpaintings. In the course of the gradual removal of the secondary polychromy a Latin inscription and date were found on the base in two consecutive layers. An investigation was carried out with IR reflectography, which helped to reveal and specify the lower layer of inscription, which is probably linked with the first modification of the sculpture. In both layers of the inscription on the left on the base the word *sculpta* was identified. The date on the front of the base is fragmentary in both layers, as there is a large central defect in the polychromy, which fell off here together with the ground layer. In the lower layer there is only the fragment of a number and then the figure 36, in the upper layer with imitation marbling only the number 336 remains. On the right at the top on the terrain in the upper layer of overpaintings is the date 1739, which is probably connected with the placing of the statue on the Altar of the Holy Cross and with the change in the iconography of the statue.[134] The polychromy of the sculpture was altered overall at that time. The layer of the robe with decoration consists of vermillion and lead white. It is covered overall with red glaze. The floral decoration is made up of a thin layer of glue for gilding with replacement metal with high copper content. This ornamental layer was clearly also linked with the placing of the sword in the opening on the breast. Fragments of the same gilding were found on the sword. The flesh areas were treated with a pink layer containing red lead (minium) and lead white. Vermillion is also contained in further layers. The folds of the Madonna's veil were of two colours, where light blue alternated with yellow in order to emphasise the folds, which were decorated at the edges with "gilding" using a replacement metal with high copper content. The Madonna's cloak was dark blue on the outer side with content of indigo and white earth and in a further layer there was smalt with lead white. On the reverse side the cloak was yellow in tone, in a further layer pink and light blue.

Evidently in the 19th century[135] there was a further considerable modification of the statue, during which there was fresh

overall adjustment of the polychromy and all the gilded hems were scraped off again, covered with chalk and re-gilded on a light poliment. On top of this modification further overpaintings took place, which were applied only locally. On the robe there are a further two red layers bound with oil and pigmented with vermillion and lead white. On the veil were applied layers of white chalk and plaster grounds. On the surface is a coat of zinc and barite white. A number of small nails were found on the statue, evidence that the statue was clothed in the past. The latest adjustment to the statue, carried out according to archive records by Richard Ťápal in 1978, may have been linked with the removal of the statue to the winter chapel in Bohosudov.[136]

This paper was reviewed.

Notes

1 Michaela Ottová, in: Jan Klípa – Michaela Ottová, *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí* (ex. cat.), National Gallery in Prague 2015, pp. 656–657, cat. no. XI – 6.

2 Traditional dating appears especially in works by Jaromír Pečírka, Středověké sochařství v Čechách, *Umění* VI, 1933, p. 199; Albert Kutal, *České gotické sochařství*, Praha 1962, p. 112; Jaromír Homolka, K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450", *Umění* XI, 1963, pp. 414–445; Jaromír Homolka, *České umění gotické*, Praha 1970, pp. 171–172, cat. nos. 241–243; Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972, pp. 125–126; Jaromír Homolka, "Sochařství," in: Emauel Poche (ed.), *Praha středověká*, Praha 1983, p. 461; Albert Kutal, "Gotické sochařství," in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, pp. 276–278; Jan Chlíbec (ed.), *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990; Jiří Fajt – Jan Royt, "Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie," *Umění*, 1991, pp. 355–358; Jaromír Homolka, "Prag und Wien um 1400," in: *Vídeňská gotika: Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, Praha 1992, pp. 23–24; Helena Dáňová – Renata Gubíková (edd.), *Všemu světu na útěchu. Sochařství a malířství na Chomutovsku a Kadaňsku 1350–1590*, Chomutov 2014, pp. 73–75.

3 The dating to the post-Hussite period is summarized in: Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004. Jiří Fajt accepts this dating in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa (1250–1550): Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006, pp. 61–62. This late dating then appears in historical compendiums where the author develops her hypothesis, treating it, without the least doubt, as fully documented: cf. Milena Bartlová, "Umění mezi zbraněmi," in: František Šmahel – Lenka Bobková (edd.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012, pp. 549–550; Milena Bartlová, "Na paměť svatých předků: Husité a vizuální umění," in: Pavlína Cermanová – Robert Novotný – Pavel Soukup (edd.), *Husitské století*, Praha 2014, pp. 689–470; M. Bartlová, *Pravda zvítězila: Výtvarné umění a husitství, 1380–1490*, Praha 2015, pp. 165–185. Most recently, Bartlová's disciples Hynek Látal and Martin Vaněk repeat her views in: Hynek Látal – Petra Lexová – Martin Vaněk, *Meziprůzkumy. Sbírka AJG 1300–2016. Průvodce stálou expozicí*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 2016, np.

4 Michaela Ottová, in: *Bez hranic* (cited in note 1), p. 659, cat. no. XI – 8.

5 The evaluations of Central-European art from around 1400 are based on the inspiring views of Wilhelm Pinder, Walter Paatz and Theodor Müller. Wilhelm Pinder, "Zum Prombleme der 'Schönen Madonnen' um 1400," *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 44, 1923, pp. 147–170; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, Wildpark – Potsdam 1924, II 1929; Adolf Feulner – Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, 1953; Walter Paatz, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jhdt*, Heidelberg 1956; Theodor Müller, *Europäische Kunst um 1400* (ex. cat.), Vienna 1962. Albert Kutal follows from these authors in his original synthesis of Bohemian Gothic sculpture from 1350 to 1450. Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962.

6 Bartlová 2004 (cited in note 3), pp. 23–36. Here, the author replicates her approach to late Beautiful-Style panel painting, chronological conception of which she had deconstructed and problematized earlier. Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001.

7 Before Bartlová, the 1439 dating was suggested by Karel Novotný, *Chrám matky Boží před Týnem*, Praha 1916, fig. 20; Josef Opitz, *Von schlesischer Kunst des Mittelalters und ihren Beziehungen zu Böhmen und Mähren*, Witiko II, 1929, p. 9; Josef Opitz, *Sochařství za doby Lucemburků* I., Praha 1935, p. 94; Antonín Liška, "Česká dřevěná plastika v době vrcholné gotiky," *Památky archeologické, skupina historická* II, 1932, p. 38.

8 See note 2.

9 *Madonna of Pilsen* (the first half of the 1380s), *Madonna of Altenmarkt* (before 1393), *Madonna of Český Krumlov* (1390s), *Madonna from Moravský Šternberk* (around 1390), *Křivák's Pietà* (around 1390), *St. Peter from Slivice* (around 1385), *Crucifix from the Cathedral of St. Vitus* (1390s) and many others.

10 The sculptures attributed to the workshop of the Master of the Týn Calvary (15 sculptural

wholes altogether) include: *Crucifix from the Cathedral of St. Vitus* (1390s), *Calvary* from the Dumlos Chapel in Wroclaw (around 1400), *Saint Bishop* from Wroclaw (around 1400), *Madonna* from the Church of St. Elizabeth in Wroclaw (around 1400), *Crucifix* from Jílové (around 1400), *Man of Sorrows* from the Old Town city hall (after 1400), *Man of Sorrows* from the New Town city hall (1413?), *Crucifix* from Sv. Jan pod Skalou (around 1410), *St. John the Evangelist* in the National Gallery in Prague (around 1410), *Týn Calvary* (1410–1420), *Pietà* from Všeměřice (around 1415), *Lamentation* from Pilsen (around 1415), *Pietà* from Litoměřice (after 1415), *Enthroned Madonna* from Týn church (around 1420), *Lamentation* from the Týn church (around 1420). The whole set is published in Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 25–58, cat. no. 1–15. Catalogue authored by Milena Štefanová-Bartlová and Jan Chlíbec.

11 In the Middle Ages, *imago* meant not only a two-dimensional painting but more commonly a three-dimensional sculpture. The date corresponds with the sculpture's style and cannot be entirely dismissed. The date is considered as undoubtedly connected with the sculpture in: Kutal 1962 (cited in note 2), p. 113, but also Homolka 1990 (cited in note 2) or Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 35–39.

12 This includes 16 sculptural groups altogether. The *Pietà from Všeměřice* was removed from the oeuvre of the primary studio and two Crucifixes were added to it: the *Crucifix* from the Church of St. Henry and the *Crucifix* from the Church of St. Giles in Prague. The succession of the individual artworks within the workshop and their stylistic differentiation have never been the subject of Bartlová's inquiry.

13 The steep growth in the number of altars in the pre-Hussite period is pointed to in: Aleš Mudra, "Kontexty italizujícího sochařství doby lucemburské v severozápadních Čechách," in: Aleš Mudra – Michaela Ottová (edd.), *Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, p. 170.

14 Dated to the 1420s. Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa (1250–1550): Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2014, p. 63, 148, cat. no. 66, 67.

15 Dated to the 1410s. Ľubomír Turčan, in: *Bez hranic* (cited in note 1), p. 145, cat. no. I – 15.

16 Roman Lavička, "Sochařství," in: Martin Gaži (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, p. 519, pp. 530–538. *Madonna* from Suchdol and *Madonna* from Svéráz are examples.

17 Bavarian sculptural workshop (sic!) 1430–1440, Martin Vaněk, in: *Meziprůzkumy* (cited in note 3), cat. no. 12.

18 Bartlová 2004 (cited in note 3), esp. p. 30. The author still places the *Týn Calvary* into Kutal's chronological system, but at its very end – that is, towards the end of the first half of the 15th century.

19 For reactions to Bartlová's argumentation, see: Jaromír Homolka, "K hodnocení a datování skupiny Ukřižování v kostele Panny Marie před Týnem v Praze," *Bulletin Uměleckohistorické společnosti* 18, 2006, pp. 13–14 and Jan Chlíbec, Milena Bartlová, "Mistr Týnské kalvárie: Český sochař doby husitské (recenze)," *Umění* LIII, 2005, no. 2, pp. 179–182.

20 MV (Martin Vaněk), in: *Meziprůzkumy* (cited in note 3), cat. no. 12. Due to the lack of space, the text includes no arguments supporting the new dating or the attribution to "some Bavarian workshop." The traditional conception attributes the *Pietà* to the circle or the workshop of the Master of the Týn Calvary and dates it to the 1410s, see Milena Štefanová-Bartlová, in: Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 48–50, cat. no. 11.

21 MV (Martin Vaněk), in: *Meziprůzkumy* (cited in note 3), cat. no. 10. The dating of this sculpture follows from Kutal's conception and, unlike in the case of the *Pietà from Všeměřice*, the 20-year dating shift is not assumed. The sculpture's dating to the 1410s can be justified by a comparison with other *Pietàs*, such as the *Pietàs* from Český Krumlov (Museum Český Krumlov), Moravský Krumlov (Church of All Saints) and Brno (cathedral). Cf. Albert Kutal, "K problému horizontálních piet," *Umění*, 1963, pp. 334–335.

22 HL (Hynek Látal), in: *Meziprůzkumy* (cited in note 3), cat. no. 11. The 1420 dating follows the traditional conception of the late Beautiful Style. See Kutal 1962 (cited in note 2), p. 115, fig. 210.

23 MV (Martin Vaněk), in: *Meziprůzkumy* (cited in note 3), cat. no. 9. Between 1400 and 1410. Kutal 1962 (cited in note 2), p. 108, 140, 157.

24 Milada Studničková, "Výtvarné umění Husovy doby," in: Petr Čornej – Václav Ledvinka, *Praha Husova a husitská (1415–2015)*, Praha 2015, p. 22.

25 Petr Čornej – Václav Ledvinka, *Praha Husova a husitská (1415–2015). Seznam vystavených exponátů*, Praha 2015.

26 Milena Bartlová, "Strategie vladařské reprezentace Lucemburků na českém trůně," pp. 110–112; R. Kaczmarek, "Umění ve Slezsku, umění v českých zemích a lucemburský mecenát: Mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?," pp. 144–146. Both texts in: Mateusz Kapustka –Jan Klípa –Andrzej Koziel – Piotr Oszcanowski – Vít Vlnas (edd.), *Slezsko – perla v České koruně. Historie – Kultura – Umění*, Praha 2007.

27 Andrzej Nedzielenko – Vít Vlnas (edd.), *Slezsko – perla v České koruně: Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Národní galerie v Praze, Praha 2006, esp. pp. 62–65, cat. no. I.2.36 (entry authored by MK-R, *Calvary from the Dumlos Chapel*, around 1400–1410); cat. no. I.2.33 (entry authored by B. Guldan-Klamecka, *Saint Bishop from Wroclaw*, around 1400); cat. no. I.2.34

(entry authored by M. Bartlová, *Crucifix from Sv. Jan pod Skalou*, around or after 1440).

28 The expression was used in: Jan Chlíbec, "Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění," in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam: Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, pp. 118–128.

29 For the critique of the Týn Calvary's post-Hussite date of origin, see especially: Jan Chlíbec (cited in note 19); Chlíbec (cited in note 28); Homolka (cited in note 19); Michaela Ottová, "Mistr Týnské kalvárie a severozápadní Čechy," in: Michaela Ottová – Lubomír Turčan, *Severozápadní Čechy za vlády Lucemburků*, Litoměřice 2016, pp. 92–94.

30 Milena Bartlová, "Na paměť svatých předků: Husité a vizuální umění," in: Cermanová – Novotný –Soukup (cited in note 3), pp. 689–470; Milena Bartlová, "Mistr," in: *Pravda zvítězila*, Praha 2015, pp. 165–185. The author claims that the sculptures' "confessional" character manifested itself in the deliberate use of simplified shapes, the austerity of expression, and in the choice of dark polychromy.

31 Adherents of both chronological conceptions regard this period as the Týn master's point of departure. The older conception assumes the workshop's style developed continuously before the Hussite wars. The newer conception suggests that the sculptor left Prague after he finished his training (around 1410), and returned as late as during Sigismund's restoration in the mid-1430s.

32 Kutal 1962 (cited in note 2), p. 112; idem 1972 (cited in note 2), p. 119. The art of this era was meant to *"convey the pathos of the idea and express the truth that is being told."*

33 Kutal 1962 (cited in note 2); idem 1972 (cited in note 2), p. 125. When constructing his causally-genetic system of the development of sculpture between 1350 and 1450, Kutal followed, on the one hand, from the methodology developed by the Viennese school of art history and, on the other, from the existing synthetic works on the art of this era. He understands the Beautiful Style through the genetically conditioned principle of continuity, which develops from the stylistic predecessors via the accomplished masters to the followers who transform the style.

34 Kutal 1962 (cited in note 2), pp. 109–120.

35 Ibidem, p. 112; Homolka 1970 (cited in note 2), pp. 171–172, cat. no. 241–243; idem 1983 (cited in note 2), p. 461; Kutal 1984 (cited in note 2), pp. 276–278.

36 Chronological sequence: *Crucifixion* from St. Vitus (around 1400), *Calvary from the Dumlos Chapel* in the Church of St. Elizabeth in Wroclaw (around 1410 – the master or a pupil), *Man of Sorrows* from the Old Town city hall (around 1413?), *Pietà from Všeměřice* (after 1410), *Calvary* from the Church of Our Lady before Týn (1410–1420). This chronology, with a few changes, remained valid in the 1990 monographic exhibition Master of the Týn Calvary. However, several works were added to the master's oeuvre, bringing it to 15 pieces altogether.

37 Kutal 1962 (cited in note 2), p. 113.

38 Homolka 1983 (cited in note 2), p. 461.

39 Homolka 1970 (cited in note 2), pp. 171–172, cat. no. 241–243; idem 1983 (cited in note 2), pp. 456–463; idem 1992 (cited in note 2), pp. 18–26.

40 For an outline, see Jaromír Homolka, "Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie," in: Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 7–24.

41 Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 26–27.

42 Jiří Fajt – Jan Royt, "Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie," *Umění* XXXIX, 1991, pp. 355–362. The conception was further complemented by new discoveries: Jan Chlíbec, "Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie," *Umění* XLV, 1997, pp. 153–160.

43 Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 43–44; Bartlová 2004 (cited in note 3), pp. 23–24.

44 Novotný (cited in note 7), fig. 20; Opitz 1929 (cited in note 7), p. 9; idem 1935 (cited in note 7), p. 94; Liška (cited in note 7), p. 38.

45 Kutal 1962 (cited in note 2), p. 112. Our examination of the sculpture of *Christ* as well as consultation with restorers allow us to assume that the hole in the head may have been at some point enlarged so the relics could have been inserted in it. The hole is in the place where the sculpture was attached to the carver's bench.

46 As a 19th century phenomenon, the concept of historicism is misleading when applied to functions and temporal references of late medieval art. The problems of multi-temporality in 15th and 16th century artworks were recently analyzed by Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, pp. 7–19.

47 Bartlová 2015 (cited in note 3), pp. 173–174.

48 Kutal 1962 (cited in note 2); Homolka (cited in note 19).

49 Bartlová 2015 (cited in note 3), pp. 165–185; eadem 2014 (cited in note 3), pp. 469–471.

50 We may justifiably doubt that Jan of Soběslav, alias Papoušek, the hypothetical commissioner of the *Calvary* in 1439, was a convinced and zealous Calixtine, because a document from 1448 mentions him as a provost of the chapter in Litoměřice (he died there in 1455). For this reason, it is highly problematic to suggest that he purposefully brought together the artworks' visuality and Utraquist ideas. Cf. Jaroslav Macek, *950 let Litoměřické kapituly*, Litoměřice 2007.

51 Bartlová 2015 (cited in note 3), p. 175. Mojmír Hamsík's restoration report says that the

dust layer allows us to assume that the sculpture was polychromed at a later point (I thank Radana Hamsíková for pointing this out). We can only speculate when this happened and for what reason. The later application of polychromy was usually due to financial reasons rather than "confessional" ones. In her argumentation, Bartlová follows from Robert Suckale's theory concerning the possible influence of the Hussite movement on art which may have manifested itself as "austerity of style". However, Suckale's theory was convincingly questioned by Jan Klípa, Hussitentum und Stil. Bemerkungen zur bildenden Kultur Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation / Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci/, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XX–XXI, 2010–2011, pp. 6–21, 128–137, esp. pp. 8–10.

52 The chapters "The Problems of Evaluating the Late Beautiful Style", "The Traditional Model of Continuity" and "The Deconstruction of the Traditional Model" were elaborated with the support of the project *Program rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově* Nr. P12 *Historie v interdisciplinární perspektivě*, podprogram *Společnost, kultura a komunikace v českých dějinách*.

53 The author sees a close similarity in the heads of Christ in the *Týn Calvary* and in the *Pietà* from Jihlava and *Pietà* from Olomouc, and the Wroclaw *Pietà* from the Church of Our Lady on the Sand. Bartlová 2004 (cited in note 3), p. 34.

54 The author has been refining this hypothesis since 2004. In her most recent publication, it appears in a simplified, assertive and entirely non-hypothetical version, see Bartlová 2015 (cited in note 3), pp. 179–182. For a more moderate discussion of the Týn master's training see eadem 2004 (cited in note 3), p. 97.

55 Gerhard Schmidt, "Die Skulptur," in: Günter Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, München – London – New York 2000, pp 312–317. The relevant entries were written by Lothar Schultes, "Die Plastik – vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils," ibidem, p. 346. Schultes offers an outline of more or less certain dates from the end of the 14th century. The workshop of the Master of Grosslobming is assumed to have been active since the end of the 14th century; the relief on the tympanum of the Viennese Church of Our Lady am Gestade, dated to after 1395, is considered its early work (the relief was until recently dated to 1414, the year when the church was completed [Schultes, pp. 375–376, cat. no. 131]). Another, later Viennese work from this circle, the stone *Madonna of Klosterneuburg*, was made before 1405 (Schultes, pp. 381–382, cat. no. 140). The Viennese works were tentatively re-dated further back into the 14th century (Arthur Saliger, *Der Meister von Grosslobming* [ex. cat.], Österreichische Galerie, Wien 1994) but this does not influence their connection with the work of the Týn master. There is no doubt that the Týn master and the Master of Grosslobming belonged to the same stylistic layer (Bartlová assumes that the Master of Grosslobming was the Týn master's older contemporary – Bartlová 2004 [cited in note 3], pp. 91–92). The Prague sculptor's work has its closest analogue in the half-figure of the *Man of Sorrows* in St. Stephen's Cathedral. See for example Homolka 1992 (cited in note 2), p. 23.

56 Based on archaeological excavations, the Master of Grosslobming was active in Buda as late as in the 1420s (Schultes 2000 [cited in note 55/, p. 347]). The completion of Sigismund's royal palace in Buda has been dated to the 1420, see Ernö Marosi, "Zikmund Lucemburský 1368–1437, uherský král – dědic anjouovských tradic," in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků*, Praha 2006, p. 577. Bartlová assumes the Týn master was present in Buda as late as around 1430 and even later. Bartlová 2004 (cited in note 3), p. 97.

57 András Végh, *Gotische Statuen aus dem Königspalast von Buda*, in: Brigitte Reinhardt – Michael Roth (eds.), *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, Ulm 1997, pp. 71–85, esp. p. 80.

58 Their origin is unquestionably linked to Archbishop Albík of Uničov whose name is featured on the plinths of both of the busts. St. Peter's plinth also contains the coats of arms of the Prague Archbishopric and the Vyšehrad Chapter; Albík of Uničov became its provost in 1412. Barbara D. Boehm, *Johannes de* Kotbus zvaný Newenmeister (?), zlatník, Relikviářové busty sv. Petra a sv. Pavla, in: Fajt (cited in note 56), p. 533, cat. no. 194.

59 Jiří Fajt – Robert Suckale, "Malířský vzorník ze zámku Ambras," in: Fajt (cited in note 56), pp. 534–535, cat. no. 196; 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: Marjeta Ciglenečki – Polona Vidmar (eds.), *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400: golbalni in regionalni pogledi*, Maribor, Faculty of Arts 2012, pp. 271–280.

60 Jiří Fajt – Robert Suckale, "Mistr Kunc, Kapucínský cyklus: sv. Apoštolové Petr, Pavel Jan," in: Fajt (cited in note 56), pp. 538–539, cat. no. 199. The authors date the cycle around 1420 and hypothetically attribute it to Kunc, a painter who was documented as living in Prague between 1405 and 1429.

61 Jiří Fajt, "Kovová deska s Klaněním tří králů," in: Fajt (cited in note 56), pp. 515–516, cat. no. 181.

62 In Bartlová's chronology, reactions to this "missing" layer include not only the oeuvre of the Týn master but also works such as the *Altarpiece of the Death of the Virgin* from Roudnice nad Labem and above all the Nuremberg and Silesian examples from the 1410s and the 1420s. Milena Bartlová, "Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420," *Umění* LI, 2003, p. 105.

63 Bartlová 2004 (cited in note 3), esp. pp. 30–34.

64 Ibidem, p. 31. The author draws on a study by Milada Studničková, published in: Dana Stehlíková (ed.), *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, Osek 1996.

65 Milena Bartlová, "Madona z dominikánského kláštera v Plzni," in: *Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého sympozia*, Praha 1998, pp. 48–52; Milena Bartlová, Františkánská madona, *Umění*, 1998, pp. 423–438. The author re-dated the *Madonna* to the period around 1450.

66 Petr Jindra, in: Marie Malivánková-Wasková (ed.), *Dějiny Plzně 1 – do roku 1788*, Plzeň 2014, p. 304.

67 Barbara Drake-Boehm, in: Fajt 2006 (cited in note 55), pp. 526–529, cat. no. 191.

68 Pavol Černý, Jan z Gelnhausenu, "Pravní sbírka města Jihlavy," in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, II. Brno*, Brno 1999, pp. 490–491, cat. no. 239.

69 Master of the Mandeville Travels. Initial with the *Man of Sorrows*. Milada Studničková, in: *Praha Husova a husitská* (cited in note 24), p. 24, fig. 11.

70 Bartlová 2004 (cited in note 3), p. 26.

71 Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 28–33; Kaczmarek (cited in note 26), pp. 144–146.

72 Historical documents concerning the Dumlos family's commission are missing. One of the family members, Franciscus, studied law at the Prague university at the end of the 1370s. Bartlová 2004 (cited in note 3), p. 71, note 150. Bartlová is the only one who dates the sculptures to around 1440, in: Fajt 2006 (cited in note 56), p. 323, cat. no. 118.

73 For example, the Nuremberg altarpiece of the goldsmiths' guild or the oeuvre of the Master of the Wroclaw polyptych of St. Barbara.

74 For more detailed discussion see especially Jan Klípa, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, Praha 2012, pp. 55–102 and Milena Bartlová, "Vztahy mezi umění Prahy a Norimberka po roce 1420," *Umění* LI, 2003, no. 2, pp. 99–1074; Bartlová 2004 (cited in note 3), pp. 81–84.

75 Bartlová (cited in note 62), pp. 99–101; eadem 2004 (cited in note 3), pp. 81–82.

76 *Crucifixion in Wöhrd*, 1415–1420, *Crucifixion* in the Church of St. Lawrence, between 1410–1420. Frank Matthias Kammel, *Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420*, Nuremberg 2016, pp. 6–49.

77 Works of the Master of the Deichsler Altarpiece include, for example, the *Imhoff Family Altarpiece with Coronation of the Virgin* (1418–1421), the *Epitaph of Anna Imhoff* (1413–1415), and the Imhoff family's *Altarpiece with the Man of Sorrows* from the Church of St. Lawrence (1418–1421). Kammel 2016 (cited in note 76), pp. 38–50; Klípa (cited in note 74), pp. 83–92.

78 Chlíbec 1990 (cited in note 2), pp. 201, 20–21, fig. 3, 5.

79 Kaczmarek (cited in note 26), p. 145.

80 Kammel (cited in note 76), p. 7.

81 Ladislav Kesner, *Výběr středověkých památek severozápadních Čech* (ex. cat.), KSSPP v Ústí n. Labem a NG v Praze, Ústí n. Labem 1989, cat. no. 40; Olga Kotková, *Ukřižovaný v české pozdně gotické plastice*, unpublished thesis, FF UK in Prague, Praha 1989, pp. 77–8, cat. no. 24; Chlíbec 1990 (cited in note 2), p. 81; Fajt – Royt 1991 (cited in note 2), p. 355; Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí n. Labem 2004, pp. 74–79, cat. no. 13, 14; Michaela Ottová, in: *Bez hranic* (cited in note 1), pp. 656–657, cat. no. XI – 9.

82 Aleš Mudra – Michal Patrný, in: *Bez hranic* (cited in note 1), pp. 653–654, cat. no. XI – 4.

83 The new polychrome layer can be dated to either 1870 when the parish book mentions the joiner Hegenbart from Bohosudov or to 1910 when further modifications on the polychromy were recorded in the parish book (no name is mentioned). This unpublished information comes from the Krupka parish chronicle and was provided by Vít Honys, (NPÚ, ÚOP Ústí nad Labem).

84 SOkA Teplice, Collection parish office Krupka, inv. no. 1, Pfarr-Gedenkbuch II., p. 100. The parish and memorial book was transcribed and translated by Vít Honys, whom I thank for his help.

85 Josef Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx-Komotau* IX., 1928, p. 14, cat. no. 20.

86 SOkA Teplice, Collection Parish office Krupka, inv. no. 1, Pfarr-Gedenkbuch II., p. 212. A witness also mentions the date 1336, written on the sculpture of *Our Lady.* Transcription and translation by Vít Honys, The *Altarpiece of the Holy Cross* was under the patronage of the Holy Cross confraternity, however, there are no records of the confraternity's earlier activity. Its founding document comes from as late as 1750. Ibidem, p. 212. The altarpiece's original placement can possibly be identified with the impression of a mensa under the *trompe l'œil* late Baroque wall painting depicting the cross surrounded by the *putti* carrying the instruments of Christ's passion on the south-west side of the chancel, which is presently being restored by V. Potůček. I thank V. Honys for drawing my attention to this.

87 The photograph was taken in 1898; Hana Bilavčíková, unpublished restoration report, Archiv knihovny Moderní galerie AVU, Praha 2015.

88 Milena Bartlová, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (edd.), *Umění české reformace*, Praha 2010, p. 97. The author states, unfortunately without the reference to restoration report, that the sculpture of St. John is hollow and placed on top a newer plinth.

89 Chlíbec (cited in note 2), pp. 72–73 refutes the possibility of direct training in the workshop of the Týn master due to the late date of origin of *Our Lady* from Krupka.

90 *Crucifix, St. Mary Magdalene* and *St. Longinus*; the *Crucifix* is 292 cm high, produced in a Wroclaw workshop around 1410–1420. Bożena Guldan-Klamecka (ed.), *Sztuka na Śląsku XII–XVI w., katalog zbiorów*, Wroclaw 2003, pp. 106–109, cat. no. 30.

91 *Crucifix* and five accompanying sculptures, the *Crucifix* is 278 cm high, produced in a Wroclaw workshop around 1420. Guldan-Klamecka (cited in note 90), pp. 109–112. cat. no. 31. Bartlová 2004 (cited in note 3), p. 72 considers this *Calvary* as key to understanding the degree to which the Wroclaw sculptures draw on the *Týn Calvary*. The author sees the *Calvary* from the Church of St. Elizabeth as a work of the Týn Master's "follower," dating it based on her chronological conception to the 1430s, concurrent with the origin of the *Týn Calvary.*

92 *Crucifix, the Virgin, John the Evangelist* and *St. Mary Magdalene,* produced in a Wroclaw workshop, the 1420s; Guldan-Klamecka (cited in note 90), pp. 114–116, cat. no. 114. The *Calvary* in the church in Zlatoryj in Silesia can also be added to this group: the *Crucifix* is 278 cm high, produced in a Wroclaw workshop around 1420. Eadem (cited in note 90), pp. 112–114, cat. no. 32.

93 Opitz (cited in note 85), p. 14, cat. no. 20; Josef Opitz, "Gotické malířství a plastika severozápadních Čech na výstavách v Mostu a Chomutově 1928," *Umění* II, 1929, pp. 488–489, 495; Josef Opitz, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*, Praha 1930, p. 23; Kotková (cited in note 81), pp. 77–78, cat. no. 24; Chlíbec 1990 (cited in note 2); Ottová 2004 (cited in note 81), pp. 78–79; Ottová, in: *Bez hranic* (cited in note 1), pp. 72–73.

94 Archival documents show that the hospital was rebuilt after the Hussite Wars, further confirming that the sculptures were made in the same period. Michaela Ottová, in: *Bez hranic* (cited in note 1), p. 659, cat. no. XI – 8; Jan Beránek, ibidem, p. 658, cat. no. XI – 7.

95 For the most recent discussion of this phenomenon see: Ottová, in: ibidem, pp. 72–73. Bartlová also recognizes this phenomenon, characterizing it as the general popularity of the Týn master's style, Bartlová 2015 (cited in note 3), p. 182, note 75.

96 Museum Cheb, inv. no. 623. Aleš Mudra – Michaela Ottová, "Katalog gotického sochařství na území historického Chebska," in: Jiří Vykoukal (ed.), *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, p. 156, cat. no. 11.

97 Church of St. Stephen in Litoměřice, chapel of Our Lady of Sorrows. Ottová 2004 (cited in note 81), pp. 40–45, cat. no. 4.

98 Železný Brod, Church of St. James the Greater, the high altar. The sculpture was destroyed by fire in 1990. Ottová 2004 (cited in note 81), pp. 54–56, cat. no. 7.

99 Regional Museum in Most, inv. no. UP 0396. Bedřichův Světec, Church of St. James the Greater. Ottová, in: *Bez hranic* (cited in note 1), p. 436, cat. no. VI – 21.

100 Ottová 2004 (cited in note 81), p. 49.

101 Görlitz, Städtische Samlungen für Geschichte und Kultur, Inv. Nr. 152-61; Judith Oexle – Markus Bauer – Marius Winzeler (edd.), *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern* (ex. cat.), Halle an der Saale 1998, p. 117, cat. no. 2. 37.

102 Michaela Ottová, "Sochařství v severozápadních Čechách a v regionu Krušnohoří mezi gotikou a renesancí," in: *Bez hranic* (cited in note 1), pp. 72–73.

103 The attempt to re-date the *Pieta* from the Litoměřice cathedral is the only exception. Bartlová classifies it as a work of the Týn master's workshop and dates it to 1440–1455. Cf. Bartlová 2004 (cited in note 3), p. 59, 132, cat. no. 13.

104 The National Gallery in Prague, inv. no. P 7156. Height 182 cm. Most recently, Bartlová (2015) dates it to the 1440s (cited in note 3), p. 182. For traditional dating to 1420 see: *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Praha 1988, p. 90, cat. no. 142.

105 The *Crucifix* from Znojmo in the Moravian Gallery in Brno, inv. no. E 520 is among such examples.

106 Guldan-Klamecka (cited in note 90), pp. 109–112, cat. no. 31.

107 Hermann Hallwich, *Geschichte der Bergstadt Graupen in Böhmen*, Prague 1868.

108 Aleš Mudra, in: *Bez hranic* (cited in note 1), p. 139, cat. no. I – 10. The sculpture was likely commissioned by imperial hofmeister and chamberlain Thimo VII of Colditz for the Krupka castle.

109 Albrecht was the second son of Thimo VIII of Colditz, the most influential aristocrat in the country. Albrecht's elder brother, Thimo IX, became the bishop of Meissen. Michaela Hrubá, "Koldicové," in: *Bez hranic* 2015 (cited in note 1), p. 128, cat. no. I – 2. Albrecht first appears in archival documents in 1393; † 1448; ∞ Anna of

Seida (=? Weida) – Tobiáš Jirsík, *Česká větev pánů z Koldic na dvoře Lucemburků*, bachelor thesis at the Institute of Czech History, Prague, Praha 2015, appendix *Rodokmen*.

110 Jirsík (cited in note 108), p. 69. We may also hypothesize that Albrecht commissioned the luxurious entrance hall to the archdiaconate church in Bílina, made by a mason from the circle of the Prague Parler lodge. It remained unfinished, likely due to the outbreak of the Hussite Wars and the plundering of the town by the Hussites. Petr Macek, in: *Bez hranic* (cited in note 1), pp. 162–164, cat. no. I – 23.

111 Viktor Pohanka, "'Item eynem bothen kein der Sweidenicz zu dem von Colditz –': K itineráři svídnicko-javorského hejtmana a hornolužického fojta Albrechta z Koldic v časech kalicha," in: *Slezský sborník = Acta Silesiaca Opava*, Slezské zemské muzeum 2014, pp. 91–135, p. 94; Jirsík (cited in note 109), p. 70.

112 Martin Čapský, Slezsko, in: Cermannová – Novotný – Soukup (cited in note 3), p. 230. For a more detailed discussion of the role of Albrecht of Colditz in the service of Sigismund of Luxembourg, see Viktor Pohanka, "The Career of Albert of Colditz in the service of Sigismund of Luxemburg," in: Petr Elbel (ed.), *Hof und Kanzlei Kaiser Sigismunds als politisches Zentrum und soziales System*, (in press).

113 Krupka does not appear in Albrecht's carefully reconstructed itinerary covering the years 1420 to 1448; Bílina is listed only once in 1442, however, the sources have been preserved in mere fragments. Sources from the first half of the 15th century that concern Krupka are extremely rare. In contrast, the itinerary shows frequent sojourns in Görlitz. Pohanka 2014 (cited in note 111), pp. 139–134.

114 Hallwich 1868 (cited in note 107), p. 23. In December 1436, Jakoubek of Vřesovice was under contract to return the property he had seized; the conflict over the Bílina manor followed and did not end before 1437. There are no archival records of possible complications during the restitution of Krupka. See Pohanka (cited in note 112), in press.

115 The details concerning the administration of the Colditz dominion remain unclear because the extant material is fragmentary. It is assumed that Albrecht formally held all the offices and was for the most part present at Sigismund's court. His offices in Silesia and Lusatia were administered by his son Thimo, while his nephew Jan was in charge of the Krupka castle. See Pohanka 2014 (cited in note 111). I thank Viktor Pohanka from SOA Prague for consultations.

116 We cannot preclude the possibility that Thimo X or Jan commissioned the sculptures; however, both of them were under the supervision of the experienced politician Albrecht of Colditz.

117 Ottová, in: *Bez hranic* (cited in note 1) p. 659, cat. no. XI – 8.

118 Photo: National Heritage Institute, photo archive. The *Crucifix* was added later, perhaps in the 18th or the 19th century.

119 There are a few exceptions such as the *Throne of Grace* from České Budějovice by the Master of the Lamentation from Žebrák and the *Throne of Grace* from Bučí near Český Krumlov from the Žebrák master's circle. However, we do not know whether these reliefs were complemented with the scene of the *Descent of the Holy Spirit*.

120 The exquisite portal in the archdeaconate church in Bílina shows that Albrecht was familiar with this milieu and employed progressive artists.

121 There is one more sculpture that comes from Krupka: the *Virgin and Child*, acquired from the old collections of the Krupka museum by the Regional Museum in Teplice (inv. no. 196). However, its medieval origin is not certain. If a future restorer's examination proves its authenticity, we would be able to link it to the Colditz family commissions during the town's renewal after the Hussite wars. The faces of both the Virgin and Child resemble the late Beautiful-Style works from Lusatia and it is also possible that the sculpture is related to the three above-discussed Krupka works from 1436; Ottová 2004 (cited in note 80), pp. 114–115, cat. no. 27.

122 Beginning in the second half of the 15th century, Arabic numerals were commonly used in dates, although there are exceptions as early as in the 14th century. I thank prof. Hana Pátková for pointing this out.

123 Similar mistake in identification and transcription of the date occurred on the frame of the *Epitaph of Barbara Polanyi* in Wroclaw (1409/1309), when it was renovated in the 17th century. See Klípa (cited in note 74), pp. 37–41.

124 The chapters "Chronology of the Master of the Týn Calvary" and "Crucified Christ and Our Lady of Sorrows from Krupka" were elaborated with the institutional support of the Grant for Long term Conceptual Development of Research Organization of the Ministry of Culture of Czech Republic (National Gallery in Prague, 2016).

125 *Christ Crucified* from the Basilica of Our Lady of Sorrows in Krupka, dimensions: h. = 209 cm, w. = 40 cm (without newer additions), d. = 38 cm, owner: Roman Catholic Parish of Bohosudov, restored in the years 2013–2015. Restoration Report filed in the archive of the RS NG in Prague.

126 Laboratory Report 13/6, archive of the Restoration Studio of the NG in Prague.

127 Ibidem.

128 Unused secondary additions were classified and stored for the period of the loan of the work in the NG in Prague.

129 The Annex 1) "Restoration of the Statue

of Crucified Christ from the Basilica of Our Lady of Sorrows in Krupka" was elaborated with the institutional support of the Grant for Long term Conceptual Development of Research Organization of the Ministry of Culture of Czech Republic (National Gallery in Prague, 2016).

130 *Our Lady of Sorrows* from the Basilica of Our Lady of Sorrows in Krupka, dimensions: h. = 152 cm; w. = 40 cm; d. = 26 cm, owner: Roman Catholic Parish of Bohosudov, restored in the years 2011–2015. Unpublished Restoration Report, Archiv knihovny Moderní galerie AVU, Praha 2015. Restoration Report filed in the archive of the RS NG in Prague.

131 Jakub Pečený, *CT vyšetření dřevěné plastiky Panny Marie z Krupky [CT investigation of wooden sculpture Virgin Mary from Krupka]*, 14. 4. 2012.

132 Lenka Zamrazilová, *Laboratorní průzkum, Panna Marie z Krupky [Laboratory investigation, Our Lady of Sorrows from Krupka]*. Report No. M2013 is stored in the Archive of the Academy of Fine Arts.

133 The solution was continuously consulted with restorer Magdalena Bursová, who was restoring the *Christ Crucified* from Krupka at the same time (see above). According to the results of the investigations the stratigraphy of the paint layers differed. The statues were, then, separated even in the distant past, as documented in any case by the archive records (unpublished findings of Vít Honys, *Extracts from the State District Archive of Teplice*, SOkA Teplice, Fund of the Parish Authority of Krupka, inv. No. 1. Pfarr-Gedenkbuch II, p. 100).

134 According to the unpublished findings of Vít Honys (*Extracts from the State District Archive of Teplice*: SOkA Teplice, Fund of the Parish Authority of Krupka, inv. No. 1, Pfarr-Gedenkbuch II, p. 212), the placing of the *Virgin Mary* on the *Altar of the Holy Cross* was connected with the baroque reconstruction of the church. Later, when the Brotherhood of the Holy Cross [Knights of the Cross with a Red Star] was abolished due to the reforms of Joseph II, this altar was removed in 1826 (on the basis of the Bishop's Order of 1818) and the *Crucifix* with relics and the statue of *Our Lady* on a base were hung on the right, epistolary side of the Triumphal Arch.

135 While removing the secondary fillers on the base an older repair to the statue was discovered, consisting of glued newspaper with the text written in Gothic script.

136 The Annex 2) "Restoration of Our Lady of Sorrows from Krupka" was elaborated with the institutional support of the Grant for Long term Conceptual Development of Research Organization of the Ministry of Culture of Czech Republic (National Gallery in Prague, 2016).

Translated by Hana Logan and Joanne P. C. Domin

Prague Early Rococo Wood Models in Baroque Art Exhibitions of the National Gallery in Prague

TOMÁŠ HLADÍK

Alongside the known sculptures produced by most of the leading figures of the Bohemian Baroque, shown in the National Gallery's long-term exhibitions at the Chateau Karlova koruna in Chlumec nad Cidlinou, St George's Convent and Schwarzeberg Palace in Prague, wooden sculptural models were also repeatedly presented, produced in workshops of the younger generation of sculptors born around 1700 and active during the second quarter of the 18th century. The new style, which Oldřich Blažíček termed *"Prague early Rococo"* in his authoritative study of 1946, was mainly represented by the sculptors Karl Joseph Hiernle, Franz Ignaz Weiss and Johann Anton Quitainer. Together with the wood models created by these artists, a number of anonymous works were incorporated into the National Gallery's expositions on the merit of their indisputable artistic qualities. Although all are preparatory sculpture maquettes for larger sculptural realizations (regrettably, mostly no longer known), which are necessarily limited by their initial utilitarian purpose, these pieces are distinguished by meticulously sculpted forms and a strong sense of ornamental stylization. These are, in fact, the distinguishing features of all the preserved sculptural works executed in the examined style, which is why the finest examples of the aforesaid collection have been shown at all major international and domestic exhibitions of Baroque art in Bohemia. In studying the sculptural treatment employed by the chief exponents of the Prague early Rococo, there are also certain differences alongside the shared stylistic traits, in which the individual masters vary from one another even at the early stage of their preparatory work.

Keywords
The National Gallery in Prague, long-term exhibitions of Baroque art, Prague early Rococo sculpture, wood models, Karl Joseph Hiernle, Franz Ignaz Weiss, Johann Anton Quitainer

Together with its rich repositories, such as the Department of Prints and Drawings, the National Gallery in Prague also administers less numerous art collections that include Central European Baroque sculpture. This ensemble consists mainly of polychrome wood-carvings, originally intended for the decoration of church interiors, particularly Baroque altar architectures. To a much lesser extent, it comprises small-size, highly finished sculptures and, even more rarely, three-dimensional sculptural designs; these *bozzetti* and *modelletti* provide a very interesting record of the initial stage of work in the everyday practice of sculptural workshops in Central Europe. While "classic" altar carvings were shown in the

1 Karl Joseph Hiernle, *Sculptural Group with Statues of the Immaculate Virgin and Saints* – a demonstration model for Marian statuary in Kladno, 1739, Benedictine Archabbey of St Margaret and St Adalbert at Prague-Břevnov, on loan to the National Gallery in Prague.

past at major international and domestic exhibitions of Baroque art in Bohemia, authentic sculptural sketches and models were only seldom exhibited at such venues and if so, then mostly in connection with the identified oeuvre of Matthias Bernhard Braun and Ferdinand Maximilian Brokoff – the two leading figures of Baroque sculpture in Bohemia. The author of this article wishes to draw attention to the fact that the National Gallery's collection of Baroque sculpture contains further, high-quality examples of preparatory workshop practice.

Alongside instructive examples of the output of master sculptors active in the early and high Baroque period, the National Gallery in Prague regularly presented works by artists of the younger generation, born around 1700, who had already been fully trained in local sculptural studios. These long-term exhibitions of Baroque art in Bohemia were on view at the Chateau Karlova koruna in Chlumec nad Cidlinou, St George's Convent at Prague Castle and, most recently, in Schwarzenberg Palace in Prague. Oldřich Jakub Blažíček was the first art historian (1946) to describe this generation's lively artistic activity that emerged in the early Rococo period, in the second quarter of the 18th century. The same scholar provided a detailed analysis of the autonomous aestheticism of the new sculptural idiom, stripped of the former monumentality and dramatic urgency characterizing the previous generation of sculptors of the waning high Baroque style, describing it as "*having a heightened sense of refinement and a renewed interest in detail that smooths and polishes, while also finishing, articulating and animating*."[1] Blažíček marked the sculptors Karl Joseph Hiernle (1693–1748) and Franz Ignaz Weiss (ca. 1695–1756), both of whom trained in the prolific Prague workshop headed by Matthäus Wenzel Jäckel, as the initiators of stylistic change. To these artists, he added Johann Anton Quitainer (1709–1765), who received his training in the studio of his father Andreas Philipp. This sculptor was later praised by the provost of the Dominican monastery in the Old Town of Prague, who labelled him *"in hoc tempore optimus in sua arte"*. The known oeuvre of these artists bears distinctive stylistic features that include a reduced scale, an increase in Rococo ornamentation and sentiment in visual expression,[2] and an emphasis on exquisitely sculpted forms. Regrettably, the National Gallery holds very few truly representative examples of this formally refined type of wood sculpture.[3] This fact notwithstanding, a fine collection of small-size sculptural models, executed in the workshops of the three above-mentioned artists, have been presented to specialists and the general public in the long-term expositions "Baroque Art in Bohemia", "The Artist and His Workshop in Baroque Bohemia" and "Baroque Art in Bohemia".[4]

In terms of its comprehensive treatment, the demonstration *model for the statue of the Virgin Mary at Kladno* **(Fig. 1)** is no doubt the most important piece within the discussed collection; the sculpture has been preserved virtually intact and with its original surface polychromy. Owing to these qualities, it was never absent from any of the broadly-conceived exhibitions that introduced the phenomenon of Baroque art in Bohemia to foreign audiences; last time, the model was loaned to a large-scale international exhibition entitled The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750, held at the turn of the millennium in the Palazzina di Caccia, Stupinigi, Turin and the Musée des Beaux-Arts, Marseille, among other venues.[5] The delicate and sensitive treatment of this *modelletto*, the fluid lines of its figural component and the decorative character of the composition identify the piece as the work of the Prague sculptor Karl Joseph Hiernle, who executed the model in collaboration with the architect Kilian Ignaz Dientzenhofer (1689–1751), who was responsible for designing the actual stone monument. Both men were artists held in high esteem by Benno II Löbl, the abbot of the Břevnov and Broumov Benedictine monasteries, who commissioned the work. Löbl also approved the design for the elaborately composed stone *Sculptural Group of the Immaculate Virgin and Saints* (1741), whose monochrome palette with some of its details gilded had already been anticipated in the model reproduced here.[6] On the initiative of the ruling abbot and based on the accomplishments of these time-proven artists, who were engaged by the monastery on a permanent basis, new architectural and sculptural works were produced from the 1730s, both for the Břevnov *archisterium* and its provincial estates.[7] The Břevnov monastery's main gateway was constructed during this period of intense building and artistic activity, and its figural and decorative elements were also produced by Hiernle's workshop in Prague.[8] A small, superbly carved linden-wood statuette **(Fig. 2)**, loaned by the Museum of Decorative Arts in Prague to the National Gallery's permanent exhibition housed in Schwarzenberg Palace, is closely

2 Karl Joseph Hiernle, *St Benedict* – a *modelletto* for the stone sculpture on the gateway of the Benedictine Archabbey of St Margaret and St Adalbert in Prague-Břevnov, 1739, Museum of Decorative Arts in Prague, on loan to the National Gallery in Prague.

3 Karl Joseph Hiernle, *St Anne with the Virgin Mary and the Infant Jesus*, ca. 1740, The National Gallery in Prague.

related to the figure of *Saint Benedict*, the Order's patron saint, who is featured between two putti who carry the attributes of his abbatial rank; the figure is mounted on an architectural base in the centre of the segmental gable of the then-new interior entrance to the monastic precinct proper.[9] In the past, Blažíček suggested that this could have been a mere fragment of some larger, perhaps demonstration modello of the monastery's main gateway that was executed after a design by Dientzenhofer in 1739–1740.[10] Comparison of the small wood sculpture with the sombre, elongated and softly arched sandstone figure of *Saint Benedict*,[11] which *"despite the clear meaning of its gesture, shows a relaxation of expression and the realistic, detailed working of the surface,"*[12] is highly eloquent and distinctive of the manner of Hiernle's sculptural work. There is an evident similarity of the figural and facial types, and the overall compositional arrangement; yet there are certain, minor variances that necessarily arose when transposing the miniature wood carving into a large-scale sculpture made, moreover, in stone. The most perceptible change can be seen in the gesture of the saint's right hand, which may have been altered at the behest of Abbot Löbl: while in the modello, the saint points an index finger upwards to the heavens, in the final sculpture the hand is raised in the gesture of blessing.[13] Furthermore, in the miniature version, Saint Benedict's head is strongly spherical, with a very high forehead, like various other of the artist's saintly figures.[14] However, the third exhibited work by Hiernle – the polychrome statuette of *Saint Anne with the Virgin Mary and the Infant Jesus* – is a different matter **(Fig. 3)**; although its sketch character is also evident, the finished work (perhaps an altar carving) is unknown.[15] We therefore cannot refute the possibility that the small sculpture could have decorated a Late Baroque home altar. All the more considering that the original model statuettes were sometimes treated with polychromy or gilding, and subsequently used for the aforesaid secondary purpose. Due to its formally refined character, the National Gallery's small wood carving of the animated silhouette and strongly modelled drapery, which was originally inventoried as the work of an 18th-century Bohemian master, can be easily ranked among the identified works produced by Hiernle's studio in the 1740s.

The oeuvre of Hiernle's contemporary Franz Ignaz Weiss is illustrated in the current Baroque Art in Bohemia

exhibition by two small, complementary gilded sculptures that are clearly of a preparatory character. The carved figures of the Virgin's parents – *Saint Joachim* and *Saint Anne* **(Figs. 4 and 5)** – have been preserved from the no longer extant, perhaps demonstration model for an altar dated to ca. 1750. These are stylistically distinctive and sensitively modelled carvings that were attributed to Weiss in the course of the preparations for the new installation of Bohemian Baroque art on the first floor of St George's Convent.[16] Oldřich Blažíček noted at the time that *"Weiss's small figures from the altar maquette no longer convey the dramatic charge of the superb preliminary sketches,"*[17] while concluding that the small figure of the old man, rendered in moderate contrapposto and with his right hand resting on a T-shaped staff, is a close variant of another figure by Weiss, that of *Saint Joachim* preserved above the side entrance behind the high altar in the former Augustinian monastic church of the Assumption of the Virgin Mary in Dolní Ročov (1748). However, owing to the fact that in this altar retable the figure of *Saint Joachim* forms a counterpart to the statue of *Saint Joseph*,[18] the National Gallery's statuette could not be identified as a demonstration model for the high altar in Ročov, but rather as a model for another altar architecture dating from about that period. Furthermore, the modelling of the *Saint Joachim* sculpture from the Ročov altar differs somewhat from the composition of the National Gallery's small wood carving: here we have a more erect figure, with a book clutched to the body high above the left hip, with the robe arranged in rich folds, whose rippling hems on the right side are the most distinctive motif of the executed composition.[19] By contrast, the moderately S-shaped and delicately modelled figure of *Saint Anne*, rendered in a contrapposto stance, with her right foot turned outwards, fully corresponds in style to the large statue of the saint on the altar of the parish Church of the Nativity of the Virgin Mary in Chotěšov (1746–1747), where *Saint Anne* forms a companion figure to the large statue of *Saint Elizabeth*.[20] There is yet another sculptural work by Weiss on the same altar – the statue of *Saint Joachim*, *Saint Anne*'s husband, which is in fact stylistically much closer to the National Gallery's *modelletto*. *Saint Joachim* and *Saint Anne* from the National Gallery's permanent exhibition are thus an even more closely related pair of original model carvings than Blažíček had formerly assumed. Their true role in Weiss's creative output was recognized only

4 Franz Ignaz Weiss, *St Joachim*, 1740–1750, The National Gallery in Prague.

5 Franz Ignaz Weiss, *St Anne*, 1740–1750, The National Gallery in Prague.

6 Franz Ignaz Weiss, *Seated Bishop* (*St Augustine*?), ca. 1735, Bohemian-Moravian Province of St Wenceslas of the Order of Friars Minor, on loan to the National Gallery in Prague.

7 Franz Ignaz Weiss, *Seated Bishop* (*Church Father*?), ca. 1735, Bohemian-Moravian Province of St Wenceslas of the Order of Friars Minor, on loan to the National Gallery in Prague.

later by Václav Vančura, who associated them with the preliminary stage of work on the model for the high altar that was to be realized in the interior of the parish church in Chotěšov.[21]

The highly distinctive miniature sculptures of the Prague early Rococo period are represented by the second exhibited pair of small-size carvings by Weiss, depicting seated bishops. These two statuettes were likewise originally created as classic *modelletti* that were mounted in an unknown altar model.[22] The figure of a bearded bishop on the left **(Fig. 6)** is turned to the left hand supported by a book, whereas the figure's right hand formerly held a burning heart or a bishop's crozier; this statuette would then represent *Saint Augustine* and the two statuettes would therefore personify the Church Fathers. The second figure with its right hand on the chest and the left holding a bishop's crozier **(Fig. 7)** is turned towards the former altar centre that might have once borne the *modello* (?) of the focal painted composition, such as those known from certain altar maquettes that have rarely survived in Czech and European museum collections. Judging from their expressive stylistic vocabulary, Oldřich Blažíček also attributed these two wood carvings (formerly inventoried as the works of an anonymous Bohemian master of the mid-18th century) to Franz Ignaz Weiss.[23] The statuette to the right manifestly repeats one of the artist's favourite compositional patterns that he had employed, for example, in the sculptural group of *Saint Augustine Borne by Angels* (ca. 1735) from the former monastic church in Svatá Dobrotivá and the superbly modelled *The Apotheosis of Saint Augustine*, now in the West Bohemian Museum in Pilsen.[24] Although the original polychromy of the wooden statues of Church Fathers was painted onto a thick layer of chalk ground that blurs somewhat the once sensitive modelling, the sculptures could still be precisely dated and attributed, based on the softly gathered drapery folds, characteristic gestures and types of heads.

The third of the chief exponents of Prague early Rococo sculpture, Johann

8 Johann Anton Quitainer, *St Wenceslas with Angels*, ca. 1730, The National Gallery in Prague.

9 Johann Anton Quitainer, *The Immaculate Virgin Mary*, ca. 1745, The National Gallery in Prague.

Anton Quitainer, was represented repeatedly in the National Gallery's Baroque expositions by three extant examples of his clearly systematic preparatory practice. Chronologically the oldest piece is the sculptural group of *St Wenceslas with Angels*, dating from around 1730 **(Fig. 8)** that still shows what is perhaps the original surface treatment executed in the silvering and gilding technique.[25] The group of figures is mounted on a contemporaneous low, architectural base with acanthus decoration, the letters DKST and a cartouche featuring a guild emblem. The theme alludes to a medieval legend, according to which, due to prayer, Saint Wenceslas was late to arrive at the Imperial Diet, for which Emperor Henry the Fowler decided to punish him. However, Wenceslas entered the hall accompanied by two angels and the astonished emperor then seated him at his side. This iconographic concept was also known to Baroque painting, as is well apparent in the painting on the high altar of St Wenceslas' Church in Stará Boleslav and an impressive canvas by Karel Škréta, now in the Church of St Stephen of Prague's New Town.[26] As for the wood sculpture under discussion, this iconographic scheme is enriched with the apotheosis of the saint, who stands in full armour, donning a princely robe and a cap, on a pedestal made of cloudy forms, in the close company of two angels. The angel to the right holds the saint's shield painted with a she-eagle, while the angel to the left is shown holding the saint's pennant. The monogram D/KST below a seven-pointed coronet, carved into the cartouche on the base, made Jan Royt wonder some years ago whether the meticulously polychromed carving had not served in the past for the private piety of an unspecified Baroque aristocrat.[27] However, the reverse side of the wooden base bears another cartouche featuring a sculpted relief of two flat, partially hollowed "planks" laid one across the other. This small detail closely resembles crossed knives (limpy), such as those shown on a painted sign from a funeral shield of the New Town maltsters' guild, dated to 1736, or the altar painting *St Wenceslas in his Armour with Angels* (1688) from the decanal church in Havlíčkův Brod.[28] Providing the figural group with *St Wenceslas* and the ornamental base always belonged together, they were probably made on guild commission, which would also be partly corroborated by the work's modern provenance. If so, then the carving of the apotheosis of Bohemia's chief patron saint would have been a finished

wood sculpture, deliberately lavishly polychromed, made on the commission of a maltsters' guild from one of Prague's town districts. The somewhat larger, polychromed and gilded wood carving of Saint Wenceslas, now in the Prague City Museum, is a stylistically late and inferior example of a similar type of commission, initiated by the barrel-makers' guild of Prague's New Town.[29] Blažíček already had some doubts as to whether the extant base was made at the same time as the discussed carving, which is why we cannot even refute the possibility that the figural group alone represents a rarely preserved *modelletto* by Quitainer for a large sculptural group of *St Wenceslas with Angels* – an assumption that could be supported by its rather perfunctory modelling.

Another wood model by Quitainer, produced around 1745, has repeatedly received much more attention both in the long-term exhibitions held by the National Gallery in Prague and at international venues on Baroque art in Bohemia.[30] The sculpture features a long, S-curved figure of the *Immaculata*, with the left foot loosely set forward, standing on a spherical base (globe) entwined with a snake (**Fig. 9**). The superbly sculpted statuette with its small head gently tilted to the forward-thrust right shoulder and elaborately pleated robe in the hip area is reminiscent of the stone sculpture of the *Immaculata* mounted on the façade of the church of the Premonstratensian monastery at Strahov. In his last texts on the subject, Oldřich Blažíček assumed that the National Gallery's small statue was produced as a classic *modelletto* for the Strahov stone sculpture.[31] Yet he may have been closer to the truth in his earlier studies, in which he pointed out that in this case there was no close relationship between the two compared works in the sense of common workshop practice that progressed from the preparation of a model by the artist to the final sculpture executed with the participation of workshop assistants. Moreover, Blažíček recognized that, compositionally, the small wood carving was more compact and, in terms of expression, more focussed than in the case of the large sculpture at Strahov.[32] This is why it had probably fulfilled the role of a looser source of inspiration in the course of producing the finished version of the commissioned work. However, it could have just as well been created only later as a small variant of the Strahov sculpture, made for a different purpose.[33] Another Prague wood sculpture of the *Virgin Mary*, decorated here with lavish polychromy, shows considerable affinity with the reproduced wood carving and the monumental statue on the façade of the Strahov church, judging from the organization of movement and gestures of the hands with their typical modelling of the fingers, which Mojmír Horyna also attributed with some caution to Johann Anton Quitainer.[34] Based on the wood sculpture's distinguishing stylistic traits, Horyna also correctly identified the artist's third, last work in the National Gallery's holdings, that represents *St John of Nepomuk*.[35] Mounted on a low, profiled base, the saint's slender body, with its right leg set forward, conveys dynamic movement (**Fig. 10**). The martyr of the confessional is shown here with an outstretched right hand holding a biretta, the left hand placed on his chest and the head tilted

10 Johann Anton Quitainer, *St John of Nepomuk*, ca. 1760, The National Gallery in Prague.

11 Prague, before the mid-18th century, *The Repentance of St Peter*, 1740–1750, The National Gallery in Prague.

12 Prague, before the mid-18th century, *The Repentance of St Mary Magdalene*, 1740–1750, The National Gallery in Prague.

to the left. This superb carving, known to scholars since the interwar period,[36] is yet another modification of the popular composition scheme of the artist's other contemporaneous works, wherein he repeated the drapery arrangement, figural types and facial features. As the closest analogies in the context of Quitainer's oeuvre, Horyna noted the altar statues from the Strahov monastery's church (from the altars of St John of Nepomuk and St Augustine), as well as the stone sculptures of St John of Nepomuk at Pohořelec (1752) and in front of the church of the Knights of the Cross with a Red Star in Prague's Old Town (1756).

Besides the aforesaid Prague early Rococo sculptures whose authors are known, other works of disputed authorship or entirely anonymous have been on display in the National Gallery's long-term exhibitions. These include two, previously unpublished, yet artistically superb wood carvings with no polychromy – those of *The Repentance of St Peter* and *St Mary Magdalene* **(Figs. 11 and 12)**. Both works were produced before the mid-18th century, probably as the artist's models for wood sculptures of the repenting martyr saints, intended for an unknown Baroque confessional.[37] The statues are exquisitely sculpted down to the minutest detail, as can be seen especially well in the modelling of the faces (with the visually striking tears on Magdalene's face), the rendering of the skull at Mary Magdalene's feet and the foliage cut in sharp lines into the rocky terrain. The heavy mantles worn by the two repenters are sculpted in intentional contrast, flowing in voluminous billowing forms that still echo the draperies of Ferdinand Maximilian Brokoff. Here, the resonance of the grand sculptural style of the 1710s–1720s blends in an intriguing way with the fondness for reduced sculptural form, characteristic of the early Rococo period. As was pointed out some years ago by Oldřich Blažíček, the National Gallery's carving of *St Mary Magdalene* could have sought inspiration in one specific work of Venetian sculpture: *"There is an apparent and perhaps no merely coincidental similarity between this wood carving and the sculpture of St Mary Magdalene by Andrea Brustolon (Venice, Museo Correr), both in type and movement, even though the Prague carving is plainer in terms of modelling."*[38]

After the long-term exhibition at the Chateau Karlova koruna in Chlumec nad Cidlinou had been dismantled, the wood sculptures representing *Kneeling Angels in Adoration* **(Figs. 13 and 14)**, perhaps formerly mounted in a tabernacle or on the volutes of a no longer extant altar model, were newly installed in the

National Gallery's most recent Baroque art expositions housed in St George's Convent and Schwarzenberg Palace. The agitated movement and assured modelling of these expressive statuettes attest to the measure of spontaneity and confidence that domestic sculpture possessed well into the mid-18th century. Not even the minor defects in the material and polychromy can entirely hamper *"the expansive sense of movement that engages the entire slender figure, as if lightened by the flapping of wings"*.[39] Despite its miniature size, a sculptural piece of similar quality is the dramatically S-curved figure of the *Immaculate Virgin Mary* that stands atop a half-globe with a serpent and the crescent moon at her feet **(Fig. 15)**. The Virgin is dressed in a two-piece undergarment and a heavily billowing mantle that swells the silhouette of her figure, while underscoring the fluid S-shaped movement. Regrettably stripped of its polychromy, this sculpture also formerly served as the central figure of a model for a Marian statue or altar. Even though its sketchy manner and damaged surface somewhat blur its former stylistic traits, the proportions, confident sense of bodily mass and the drapery gathered in large, yet supple forms testify to its being produced by one of Prague's renowned workshops in the second quarter of the 18th century.[40]

The exquisite refinement of the sculpted form that cannot go unnoticed in most of the wood-carved pieces under discussion was a characteristic trait and the fundamental aspect of most interior wood carvings at a time when Bohemian sculpture was reinvigorated by the great wave of Rococo sentimental charm. As has been noted in the introduction, the new sculptural style was already fully in the hands of the emerging generation of Prague's master sculptors, who were able to organically blend the new decorative idiom with the continuing strong tradition of the illusionistic High Baroque. For this reason, the 1730s and '40s are marked by artistic achievements that clearly differ from the output of the following third quarter of the 18th century, with the stylistic shift in sculpture being the most evident. The presented group of model carvings from the National Gallery's long-term exhibitions of Bohemian Baroque art represents a decided shift in the work of the early Rococo master sculptors from *"exterior to interior decoration, from stone to gilded wood, from monochrome or realistic polychrome to a palette of soft pastel colours"*.[41] A more detailed comparison of the sculptural style employed by the exponents of the Prague early Rococo

13 Prague, mid-18th century, *Kneeling Angel in Adoration I*, ca. 1750, The National Gallery in Prague.

14 Prague, mid-18th century, *Kneeling Angel in Adoration II*, ca. 1750, The National Gallery in Prague.

15 Prague, second quarter of the 18th century, *The Immaculate Virgin Mary*, ca. 1730, The National Gallery in Prague.

period shows certain noteworthy differences that appear alongside the above-mentioned shared features, in which the individual masters vary from one another even at the initial stages of their workshop's preparatory work. Contrary to the perfectly carved miniature, delicately slender figures of patron saints, conveying a sense of immaterial corporality and having ideally beautiful faces with deeply undercut almond-shaped eyes, high, arched foreheads and gracefully wavy beards, which preceded the production of the stone sculptures that Karl Joseph Hiernle created for the Břevnov monastery's main gateway and the Marian sculptural group in Kladno, the small figures of *St Joachim* and *St Anne*, and especially the two *Church Fathers* by Franz Ignaz Weiss, reproduced here, are remarkable for their more elaborate modelling, especially the intricately pleated draperies and animated, psychologically precisely differentiated physiognomies. By contrast, Hiernle's late works for the Břevnov and Broumov Benedictine monasteries are characterized by *"a rich linear flow of the draperies, as if densely hatched in vertical, only slightly curved folds flowing in gentle waves and softly entwining the limbs of the bodies."*[42] We have an entirely different impression as we carefully examine the carvings of *St John of Nepomuk* and *St Wenceslas* that Johann Anton Quitainer endowed with much more stylized sculptural form, a greater sense of fluid modelling and a generally more restrained expression than that conveyed by the preparatory modellos and final sculptures produced during that same period in Weiss's Prague workshop. This greater sense of stylization clearly differentiates the two wood carvings in the National Gallery's holdings from the artfully modelled, delicately slender figures of saints with graceful faces and elegant gestures, which the young Quitainer produced in the early stage of his artistic career for two altars in the Dominican monastery church in the Old Town of Prague.[43] The surprisingly powerful dynamism and dramatic expression of the master's last sculpture of the *Immaculata* discussed here can indeed be explained by his use of a foreign compositional model that was rightfully sought in the drawing oeuvre of the Venetian artist Francesco Guardi.[44]

There is only a small number of works where we can compare today the extant, authenticated *bozzetti* and *modelletti* with finished sculptures that were executed in close collaboration and as the teamwork of all members of a Baroque sculptural workshop: the master, his journeymen and apprentices, and if need be, other assistants appointed *ad hoc* for large commissions. At the time, the experienced workshop assistants were usually capable of duly elaborating in further detail the basic composition, respective gestures and cursory modelling of the sketch sculptures, submitted by the master. Hence, without much problem, they were able to transform the initial small preparatory statuette into a finished altar wood carving intended for an interior space, or a life-size or above life-size stone sculpture produced for the exterior. However, quite understandably, in the course of their work much was lost of the *non finito* (whose meaning cannot be easily explained in words) that European Expressionist artists particularly admired in the sketch sculptures of the Baroque period.[45] The same process was followed by Bohemian sculptural workshops of the Baroque: in our case, Weiss's workshop assistants appropriately elaborated the basic composition schemes of the aforesaid statues of *St Joachim* and *St Anne*, clearly imbuing them with much more profusely pleated drapery folds in the large altar sculptures, which when completed were

installed on the high altar of the parish church in Chotěšov. The only minor changes, contrary to the originally proposed composition scheme of Hiernle's sculpture of *St Benedict*, intended to decorate the new gateway of the Břevnov monastery, have been discussed earlier.

It is generally known that with the acceptance of the determining role of the Academy of Fine Arts in Vienna and its former students in Central Europe around the middle of the 18th century, the new elegance, higher degree of sophistication, relaxation and supreme aestheticism marking the virtuosic wood sculpture production of the Prague early Rococo period gradually gave way to the novel sculptural idiom characterizing the emerging Neoclassical style. It was specifically during this important stage that the refined wood carvings created by Johann Anton Quitainer played the role of an ideal link between the vanishing early Rococo and the subsequent stylistic idiom, represented by Ignaz Franz Platzer,[46] a former graduate of the specialized department of sculpture at the Academy in Vienna and the future leading artistic figure of the Late Baroque sculpture in Bohemia.[47]

This paper was reviewed.

Notes

1 See Oldřich J. Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka* (= Facultas Philosophica Universitatis Carolinae. Práce z vědeckých ústavů L.), Filosofická fakulta Karlovy univerzity, Praha 1946, p. 17.

2 Oldřich J. Blažíček, Anfänge der Rokokoplastik in Prag und Böhmen, in: Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, Poznań 1985, pp. 89–103, here p. 92.

3 The only exception is the superb carving of the *Crucifixion* (ca. 1740, linden wood with renewed original polychromy, h. 198 cm, inv. no. VP 1796), attributed by Blažíček to Franz Ignaz Weiss and loaned to the National Gallery in Prague from the Dominican Monastery in Prague. See Blažíček (cited in note 1), pp. 18, 50, 132, figs. 4, 30 on pls. III, XVII; *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Národní galerie v Praze 1988, p. 148, no. 418, fig. 418; Vladimíra Koubová, in: *Galerie nationale de Prague. L'art ancien de Bohême. Abbaye Saint-Georges*, Réunion des Musées Nationaux – Národní galerie v Praze 1992, p. 155, cat. no. 101, fig.; Jana Tischerová, *František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690–1756*, Praha 2007, pp. 157, 159, no. 36, fig. on p. 158; Tomáš Hladík, Sochařství pozdního baroka, in: *Baroko v Čechách. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Praha, v.v.i. ve Schwarzenberském paláci*, Marcela Vondráčková (ed.), Národní galerie v Praze 2013, p. 167, fig. on p. 166.

4 Some wood carvings from this ensemble were exhibited in 1969–1992 at the Chateau Karlova koruna in Chlumec nad Cidlinou, most of them later in the long-term exhibition on the ground floor of St George's Convent (2003–2007) and, as of March 2008, with minor modifications, in the so-called sculpture sketch area on the ground floor of Schwarzenberg Palace.

5 Previously, the model was shown at exhibitions in London and Birmingham (1969), Bucharest (1971), Belgrade (1972), Leningrad (1974) and Paris (1981). The Triumph of the Baroque exhibition was also presented – yet no longer with exhibits from the Czech Republic – at the Museum of Fine Arts in Montreal and the National Gallery of Art in Washington. See most recently, Mojmír Horyna, Barokní sochaři ve službách břevnovsko-broumovského kláštera, in: *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově* (exh. cat.), Dagmar Hejdová – Pavel Preiss – Libuše Urešová (eds.), Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze-Břevnově 1993, pp. 143–144, cat. no. VII/13/ (with a listing of the literature on the subject); Tomáš Hladík, in: *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750* (exh. cat.), Henry A. Millon (ed.), Milano 1999, p. 594, cat. no. 620, fig.

6 1739, linded wood with original greyish-green coating and gilded details, h. 60 cm, Benedictine Archabbey of St Margaret and St Adalbert at Prague-Břevnov, on loan to the National Gallery in Prague, inv. no. VP 11274. See Blažíček (cited in note 1), pp. 46–47, 120, fig. 20; Beda Franz Menzel, Ein Blick in die barocke Welt der Äbte Othmar Zinke und Benno Löbl Břevnov-Braunau, in: *Stifter-Jahrbuch* VIII, 1964, pp. 106, 119; Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, pp. 204, 293, notes 31–34, fig. 43 and fig. on p. 205 (engraving by Anton Birckhart); Mojmír Horyna, Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera, in: *Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu* (exh. cat.), Národní galerie v Praze 1989, pp. 118–119, cat. no. 104, fig. 104 (*modelletto*), pp. 122–123, cat. no. 110, fig. 110 (stone statue); Koubová (cited in note 3), p. 142, no. 89, fig.; Horyna (cited in note 5), pp. 143–144, cat. no. VII/13/; most recently, Tomáš Hladík, Sochařské skici, modely a drobná plastika, in: *Baroko v Čechách* (cited in note 3), p. 143, fig. on p. 138; idem, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Národní galerie v Praze 2016, pp. 93, 97, 169, note 256, fig. 75 on p. 96.

7 See Horyna (cited in note 6), pp. 99, 115–

123, cat. nos. 98–113, figs. 98–111; idem (cited in note 5), p. 131.

8 O. J. Blažíček – J. Čeřovský – E. Poche, *Klášter v Břevnově*, Praha 1944, p. 33, fig. 21; Blažíček (cited in note 1), pp. 21, 46, 120; idem, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948, pp. 22–23, fig. 18; Vilímková – Preiss (cited in note 6), pp. 203–204, 293, note 31, fig. 3.

9 1739, linden wood with traces of chalk ground, h. 17.2 cm, Museum of Decorative Art in Prague, inv. no. UPM B-VII-17, on loan to the National Gallery in Prague, inv. no. VP 10842.

10 See Blažíček (cited in note 1), pp. 46, 120; Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, pp. 174–175; Vilímková – Preiss (cited in note 6), pp. 206, 294, note 36; Horyna (cited in note 6), p. 119, cat. no. 105, fig. 105 (*modelletto*), p. 120, cat. no. 106, fig. 106 (decoration of the monastery's gateway); Mojmír Horyna, *Die Dientzenhofer. Barocke Baukunst in Bayern und Böhmen* (exh. cat.), Rosenheim 1991, p. 89; most recently, Tomáš Hladík, in: *Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (exh. cat.), Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), Národní galerie v Praze – Muzeum Miedzi w Legnicy 2006, pp. 446–447, cat. no. III.5.37., fig.

11 After its latest restoration, the stone statue was installed in the area of the entrance to the prelature and in its original place was replaced by a stone replica.

12 Blažíček (cited in note 1), p. 21.

13 See Horyna (cited in note 5), pp. 143–144, cat. no. VII/13/.

14 Precisely such expressive head forms are seen in the wood sculptures representing the Order's patron saints *St Benedict*, *St Francis Xavier* and *St John of God (?)*, in the possession of the West Bohemian Museum in Pilsen, which were recently attributed with caution to the same master sculptor. See Tomáš Hladík, in: *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300* (exh. cat.), Dušan Foltýn – Jan Klípa – Pavlína Mašková et al. (eds.), Národní galerie v Praze 2014, p. 418, cat. no. VIII.2, fig.

15 Around 1740, free-standing polychrome and gilded wood sculpture, h. 22 cm, the figure of the child Virgin Mary is missing, inv. no. P 3030. The piece was presented to the National Gallery in Prague as a gift by the Religious Foundation in Prague on 9 November 1957, ref. no. NG 2656/57. See, most recently, Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême* (exh. cat.), Vít Vlnas (ed.), Palais des Beuax-Arts, Lille, Paris 2002, p. 182, cat. no. 132, fig.

16 1740–1750, linden wood with original polychromy and gilding, carved in the round, h. 16 cm and 16.5 cm, inv. no. P 609, P 610. Both statuettes were purchased on 26 November 1941 from arch. B. Sláma in Prague. See *Staré české umění* (cited in note 3), p. 149, cat. nos. 419, 420, figs. 419, 420; Václav Vančura, František Ignác Weiss, *Umění* XXXIX, 1991, pp. 249, 255, 253, note 88; Tomáš Hladík, Pražské sochařství raného rokoka, in: *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Vít Vlnas (ed.), Národní galerie v Praze 2005, pp. 87, 89, no. 76, fig. on p. 88; Tischerová (cited in note 3), p. 214.

17 Oldřich J. Blažíček, in: *Staré české umění* (cited in note 3), p. 140.

18 Blažíček (cited in note 1), pp. 54, 132, fig. 31, 32 on pl. XVIII; most recently, Vančura (cited in note 16), pp. 234, 241, 255; Tischerová (cited in note 3), pp. 209, 214–215, no. 62, fig. 105 on p. 210 (high altar), fig. 107 on p. 212 (*St Joachim*).

19 See Tischerová (cited in note 3), pp. 236–237, no. 74, 327, notes 462, 463.

20 See Oldřich J. Blažíček, Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka* II/2, Praha 1989, p. 713; Vančura (cited in note 16), pp. 241, 255, 252, notes 50, 51; Tischerová (cited in note 3), pp. 205–209, no. 61, fig. 102 on p. 206 (*St Elizabeth*), fig. 103 on p. 207 (*St Anne*).

21 Vančura (cited in note 16), pp. 249, 253, note 88. Tischerová also associates the National Gallery's small sculpture of *St Joachim* with the large statue from the high altar of the parish church in Chotěšov (cited in note 3), p. 237, fig. 101 on p. 206 (*St Joachim* from the high altar of the Chotěšov church).

22 Around 1735, linden wood with renewed and partly original polychromy, h. 27.6 cm and 27.5 cm (with the crozier), National Gallery in Prague, inv. no. VP 1843, VP 1844. In 1995, the wood sculptures were returned to the Bohemian-Moravian Province of St Wenceslas of the Order of Friars Minor and lent back to the Gallery through Contract ref. no. NG 1320/95.

23 See O. J. Blažíček's annotation on the relevant registration card (inv. no. VP 1843), in the holdings of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague: *"Identified during the inspection of the depository at Zbraslav in October 1966 / Blž. / 25. 10. / 66."* For more, see *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Katalog expozice ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek el al. (eds.), Praha 1973, p. 120, cat. no. 219, 220, fig. 70; most recently, Václav Vančura, *Barokní plastika Prahy* II, manuscript, Praha 1999, p. 231; Tischerová (cited in note 3), p. 129, nos. 27, 322, notes 353–356.

24 See, most recently, Tomáš Hladík, in: *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (exh. cat.), Vít Vlnas (ed.), Národní galerie v Praze 2001, p. 309, cat. no. II/2.41A–B (*The Apotheoses of St Augustine* and *St Nicholas*

of Tolentino from the West Bohemian Museum in Pilsen; now on display at the Museum of Religious Art of the Pilsen Diocese); Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cited in note 15), p. 75, cat. no. 31, fig.; Tischerová (cited in note 3), pp. 122–125, no. 24, p. 321, note 345, figs. 46–48 (originally, the sculptural group was mounted on the side altar dedicated to *St Augustine*; currently, the piece is housed in the Augustinian monastery at St Thomas' Church in Prague), p. 127, no. 26, p. 321, notes 351, 352, fig. 49 on p. 128 (*The Apotheosis of St Augustine* from the West Bohemian Museum in Pilsen).

25 Linden wood, silvered and gilded, h. 54 cm (with base), h. 43 cm (figural group), h. 11.5 cm, w. 20 cm, depth 12.6 cm (base), damaged in a number of places, wood splintered off and the loss of silvering in some areas, inv. n. P 5251. The sculpture was transferred to the National Gallery in Prague in 1965 based on the Contract of Administration ref. no. NG 2172/65 from the possession of n. p. Pražské pivovary, Nádražní ul. 84, Praha 5. See Oldřich J. Blažíček, in: *Barok v Čechách* (cited in note 23), p. 106, cat. no. 176; *Svatý Václav v umění 17. a 18. století* (exh. cat.), Jan Royt (ed.), Národní galerie v Praze 1994, p. 40, cat. no. 20; Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cited in note 15), p. 65, cat. no. 22, fig.; Jan Royt, in: *Svatý Václav ochránce České země*, (exh. cat.), Dana Stehlíková (ed.), Arcibiskupství pražské – Národní galerie v Praze – Univerzita Karlova v Praze – Národní muzeum, Praha 2008, p. 118, cat. no. 67, fig.

26 See *Svatý Václav* (cited in note 25), p. 14, 18, note 75, p. 41, cat. no. 23; most recently, Sylva Dobalová, in: *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo* (exh. cat.), Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), Národní galerie v Praze 2010, p. 234, cat. no. V.17, fig. on p. 235 (canvas from the Church of St Stephen).

27 See Royt (cited in note 25), p. 118, cat. no. 67.

28 Chased, silver-plated copper sheet, its centre painted with the guild's symbol below a gold crown and the year 1736, Prague City Museum. See Michaela Holznerová, Cechovní památky, in: Michal Fiala – Michaela Holznerová – Václav Huml et al. (eds.), *Nové Město pražské 1348–1784,* Archiv hlavního města Prahy – Muzeum hlavního města Prahy 1998, p. 174, fig. 160. Czech painter, St Wenceslas in his Armour with Angels, 1688, oil on canvas, 164 × 122 cm, Roman Catholic parish Havlíčkův Brod. Cf. *Baroko na Havlíčkobrodsku*, (exh. cat.), Aleš Veselý (ed.), Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, 2014, p. 172, fig. on page 173.

29 Wood-carver from 1781, wood with polychromy and gilding, h. 77 cm, Prague City Museum, inv. no. 20.186. See *Barokní plastika ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy* (exh. cat.), Mojmír Horyna (ed.), Muzeum hlavního města Prahy 1973, pp. 65–66, cat. no. 123, fig. 43; *Nové Město pražské* (cited in note 28), p. 166, fig. 155.

30 Linden wood with a greyish coating, h. 30.5 cm, inv. no. P 8000, purchased in 1987 in the antique shop on 7, Mikulandská Street, Prague 1 from the possession of Doc. O. J. Blažíček. The *modelletto* was shown at the exhibitions of Bohemian Baroque art in London and Birmingham (1969), Prague (1970), Essen (1977) and Paris (1981). See *Pražské baroko 1600–1800. Umění v Čechách XVII. a XVIII. století* (exh. cat.), Praha 1938, p. 115, cat. no. 718; Blažíček (cited in note 1), p. 84, 126, fig. 76 on pl. XLII (*modelletto*), fig. 75 on pl. XLI (stone sculpture at Strahov); most recently, idem (cited in note 2), p. 96, fig. 7; *Staré české umění* (cited in note 3), p. 150, no. 428, fig. 428; Koubová (cited in note 3), p. 154, no. 100, fig.; Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cited in note 15), p. 183, cat. no. 133, fig.; idem, in: *Umění manýrismu* (cited in note 16), p. 131.

31 See Blažíček (cited in note 2), p. 96, fig. 7; idem, Modelová praxe v české barokové plastice, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník sympozia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986*, Národní galerie v Praze 1991, pp. 14–20, here p. 19, fig. 14. For more on the participation of Johann Anton Quitainer in the restoration of the sculptural decoration on the façade of the Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary at Strahov after the bombardment of Prague by the Prussian armies, see, most recently, Martin Hořák, Dvě generace pražských barokních sochařů: Ondřej Filip a Jan Antonín Quitainerovi, *Staletá Praha* XXVIII, 2012, no. 1, pp. 19–20 and notes 40, 41, fig. 15 on p. 17 (statues of the *Immaculata* and angels in adoration on the church's facade).

32 See Blažíček (cited in note 20), pp. 716, 739, note 17, fig. 455 on p. 715.

33 See, most recently, Tomáš Hladík, in: *Umění manýrismu* (cited in note 16), p. 131, no. 130, fig. 130 on p. 130; Hořák (cited in note 31), p. 20, note 41.

34 *The Virgin Mary – a modelletto for a stone sculpture*, wood with polychromy, gilding and silvering, h. 49 cm, Prague City Museum, inv. no. 22.265. See *Barokní plastika* (cited in note 29), p. 35, cat. no. 52, fig. 26.

35 Around 1760, linden wood with newer polychromy, h. 24,8 cm (the sculptural whole with the base and halo), h. 19.7 cm (figure of the saint), h. 3 cm (base), inv. no. P 8158, acquired as a gift from Hermína Dušková in 1987, renovated in 1993–1994 by academic painter Anna Třeštíková. The wood sculpture was formerly inventoried as the work of *"A Bohemian wood-carver from ca. 1740"*. For more on the attribution to J. A. Quitainer, see the annotation by Mojmír Horyna from 7 March 1988 on the registration

card (P 8158), now preserved in the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague.

36 See Helena Frankensteinová – Vojtěch Volavka, *Barokní dřevěná plastika z pražského majetku. Galerie Dra Feigla* (exh. cat.), Praha 1933, p. 12, cat. no. 54.

37 1740–1750, linden wood, carved flat at back, stripped of its surface coating, h. 23 and 23.5 cm, inv. no. P 6564, P 6565, purchased in 1976 in the antique shop on 2, Královodvorská Street, Prague 1.

38 See the annotation by O. J. Blažíček on the registration card (P 6565), now preserved in the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague. For more, see Camillo Semenzato, *La Scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, pp. 49, 116, fig. 128: Andrea Brustolon, *St Mary Magdalene*, painted wood (box tree), Venice, Museo Correr, inv. no. XIXo, n. 26.

39 Around 1750, linden wood with partly preserved original polychromy, h. 20.5 cm (both sculptures), inv. nos. P 5219, P 5220. The statuettes were acquired through the transfer from the State Heritage Administration in liquidation, ref. no. 976/62, dated 14 July 1962. See Oldřich J. Blažíček, in: *Barok v Čechách* (cited in note 23), p. 136, cat. nos. 289, 290.

40 Around 1730, linden wood stripped of its original polychromy, h. 17.5 cm, inv. no. P 5446, purchased in 1967 at the antique shop on 60, Wenceslas Square, Prague 1. See O. J. Blažíček's annotation from 15 April 1968 on the registration card (P5446), now preserved in the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague. For more, see Oldřich J. Blažíček, in: *Barok v Čechách* (cited in note 23), pp. 105–106, cat. no. 173.

41 Blažíček (cited in note 20), p. 712.

42 Horyna (cited in note 5), p. 145, cat. no. VII/6.

43 Oldřich J. Blažíček, Skulptur, in: *Kunst des Barock in Böhmen* (exh. cat.), Villa Hügel, Essen, Recklinghausen 1977, pp. 63–64.

44 Oldřich J. Blažíček, Skulptur, in: *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur – Malerei– Kunsthandwerk – Bühnenbild*, Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová, Recklinghausen 1977, p. 94, cat. no. 44; idem, La sculpture baroque, in: *Le Baroque en Bohême* (exh. cat.), Galerie Nationales du Grand Palais, Paris 1981, p. 99, cat. no. 62; Koubová (cited in note 3), p. 154, no. 100; Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cited in note 15), p. 183, cat. no. 133; idem, in: *Umění manýrismu* (cited in note 16), p. 131.

45 See, most recently, Hladík (cited in note 6), passim.

46 Blažíček (cited in note 43), p. 64.

47 This article was prepared with the support of a Grant of the Ministry of Culture of the Czech Republic for the Long-Term Conceptional Development of Research Organizations (National Gallery in Prague, 2016).

Translated by Linda Leffová

*"The Noblest of the Feathered Family."** Three Falcons on a Lacquer Perch

FILIP SUCHOMEL

The National Gallery in Prague houses a very interesting artwork by the late 19th-century Japanese metal caster Sanō Takachika. The modellation of three bronze falcons fixed to a robust perch decorated in lacquer is based on a similar work of art displayed at the World's Columbian Exposition in Chicago in 1893 and done by another Japanese sculptor, Suzuki Chōkichi, in cooperation with the Japanese art patron Hayashi Tadamasa. The traditional depiction of birds of prey has existed in Japanese art since the early Middle Ages, when a predilection for falconry spread among the military aristocracy and to a lesser extent among other circles. Similar themes were later repeated not only in painting of the Kanō and Tosa schools, but also in the decoration of lacquerware, silk fabrics and ceramics. The falcon has always been perceived in Japan as a symbol of courage and natural predacity, a quality held in high esteem by the military aristocracy. This is one reason why Hayashi Tadamasa suggested the theme for Japan's presentation at the world exhibition in Chicago – it was meant to symbolize the strength and determination of the young Japanese state to join the ranks of the world powers and become a hegemon in the Far East. The very favourable response to the Chicago exhibit led other contemporary artists to employ the same theme. Nonetheless, only Sanō Takachika achieved such a rare level of refinement, due in part to his emphasis on using precious metal alloys for the bodies of the birds of prey and on the execution of the lacquer base, which, unlike Chōkichi's work, became a major part of the composition and the apotheosis of Japanese lacquerware art, as another similar decorative perch by the same artist shows. That artwork belongs to a private owner in England.

Keywords
Japan, metal casting, metal chaser, Suzuki Chōkichi, Hayashi Tadamasa, Sanō Takachika, world exhibitions, Chicago, bronze, falcon, falconry, Meiji period, The National Gallery in Prague, Kōbu bijutsu gakkō, Tōkyō bijutsu gakko, confiscate, Japanese lacquer, Kamakurabori, nunomenuri

Three Falcons on a Lacquer Perch **from** the collections of the National Gallery in Prague is typical of the collection's late 19th century Japanese artworks.[1] Although this work has not survived whole, it represents a rare example of the best of the longstanding metal casting tradition and mastery of Japanese lacquerware at a time when Japan, which had reopened to international trade, began increasingly to reveal the hidden possibilities of its masters to the Western world. The best Japanese artists regularly participated in international exhibitions, increasingly piquing Western civilization's interest in the Land of the Rising Sun and the products of its culture in the late 19th century. The

1 Sanō Takachika (active in the late 19th century), *Three Falcons on a Lacquer Perch*, patinated bronze, details of precious non-ferrous alloys, wooden base covered in lacquer in the *Kamakurabori* and *nunomenuri* techniques, copper fittings, Japan, c. 1894, The National Gallery in Prague.

official presentations at these exhibitions inspired great support for Japanese culture and its favourable perception abroad, and led to a wave of unrestrained emulation of Japanese tradition in a broad range of artistic Japanisms in Europe and the United States. Gradually, Japan sought to raise its profile in the international arena – particularly at major socio-cultural events and exhibitions – as a proud, sovereign, young, fast-developing and modern country with a long cultural tradition. The new state doctrine, however, emphasized the divine origin of the Emperor and the world's only ruling dynasty in place since prehistory. The Shintō religion, which was supported by the Japanese state, too, played a role in this promotion.

The 1867 exhibition of Japanese art and artistic crafts at the International Exposition in Paris aroused unprecedented curiosity. It was a modest undertaking organized by the Shogunate government as well as the Princes of Satsuma and Saga, who presented artistic crafts independently of the central power. Interest in Japanese presentations continued to grow with each new exhibition, e.g. the Empire of Japan's first official attendance at the World Exposition in Vienna in 1873 and the exhibitions in Philadelphia in 1876 and Paris in 1878, at which Japan introduced a successful strategy.[2] At the time, Japan was in the early stages of industrialization led by foreign experts and Japanese specialists who had returned from abroad. Consequently, traditional values were cast aside in the 1870s and new processes and skills adopted from the western world were promoted. A new governmental system and army were built and the country gradually acquired a new sense of self-confidence.

These influences naturally had an impact on culture and art. In the 1860s and 1870s, Japan invited specialists to help introduce modern technological production processes to ensure Japanese arts and crafts products would be competitive, but also to expose the Japanese to the West's new artistic depiction of reality. Major players in the rapid emancipation of the young Japanese state included the German chemist Gottfried Wagener[3], who came to Japan in 1868, and artists such as sculptor Vincenzo Ragusa, painter Antonio Fontanesi, architect Giovanni Cappelletti and engraver/printer Edoardo Chiosonne, who designed the first Japanese banknotes. Wagener greatly influenced the boom in traditional artistic disciplines, serving as a consultant during the preparations of Japanese displays at the world exhibitions in Vienna in 1873 and Philadelphia three years later.[4] Another major step was the opening of

the first educational art institution Kōbu bijutsu gakkō in 1876, where young artists improved their skills in Western art techniques under the watchful eye of the above-mentioned European teachers.[5]

While Japanese art of the 1870s was mainly linked to the feverish adoption of Western impulses, the situation began to change in the 1880s. Japan was increasingly sovereign-conscious; efforts to rehabilitate traditional approaches to art emerged and new modern visions of Japan's national identity were formed. The first Japanese art college Tōkyō bijutsu gakkō was established in 1887 as a counterbalance to the West-oriented Kōbu bijutsu gakkō, owing to a government initiative and the enthusiasm of U.S. Japanologist Ernest Fenollosa and his friend, art critic Okakura Kakuzō. The school played an important role in educating young artists and distinctly influenced the direction of Japanese art. The school taught Western art principles but increasingly applied traditional Japanese aesthetic values, creating favourable conditions for the production of rare artworks.

It was at this time that many artworks reflecting the contemporary atmosphere were produced, a good number of these linked to the official presentations of Japan at the World's Columbian Exposition in Paris in 1889 and 1900, where they enjoyed unprecedented public attention. The same was true at the World Exhibition in Chicago in 1893, where Japan again presented an ambitious exhibition project, including a presentation prepared especially for Chicago by Hayashi Tadamasa.[6] The chance to contribute ideologically to the preparation of the official Japanese display was undoubtedly a great challenge for this successful Paris-based dealer in Japanese art. He chose a non-traditional design connecting Japanese tradition with new European artistic principles. He took advantage of the growing popularity and fame of Japanese artistic metal casting – whose masters had won many international awards – for a new and unusually successful promotion of the Empire of Japan. He designed twelve wild falcons seated on a long three-part perch. For someone familiar with Japanese tradition, this idea was clearly a celebration of traditional Japanese values, the Empire, devotion to the ruler and a symbol of the return to the principles professed by the samurai circles.[7] As early as the Edo period, it was customary to catch 48 young birds in 48 places in Japan and to choose the 12 best among them to donate to the Shogun. As Hayashi remarked, when the birds were presented, there were: *"...certain rules to be followed in their decorations, which have been followed in preparing the twelve bronze falcons for the Columbian Exposition."*[8] This tradition had actually been practised by the Tosa school artists in separate hanging scrolls or six-panel folding screens often composed as pairs, as we can see, for example, in the paired six-panel folding screen with the composition of 12 birds of prey in different positions by Fujiwara Shōkichi.[9]

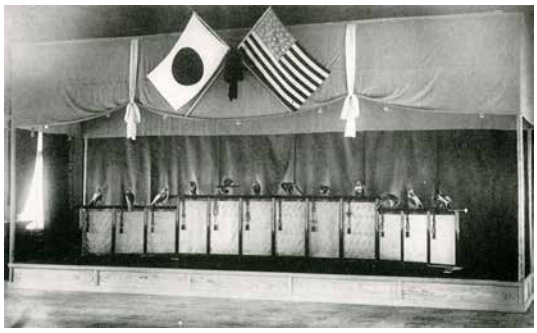
2 Joseph Pierre Birren (1864–1933), Interior of the exhibition in the Manufacturing and Liberal Arts Building at the World's Columbian Exposition in Chicago, 1893. Repro: Filip Suchomel.

3 Hayashi Tadamasa (1853–1906), Suzuki Chōkichi (1848–1919) and a falconer, photograph published in the catalogue *Twelve Bronze Falcons Exhibited at the World's Columbian Exposition*, Chicago 1893. Repro: Filip Suchomel.

The decision to launch the project probably came in 1889, when the Exposition universelle was held in Paris, as Hayashi later mentioned: *"... four years were required to make the twelve"*.[10] The theme was a traditional concept that had often been rendered in the past by Japanese, Korean and Chinese painters. But Hayashi translated it into a three-dimensional space.

As early as the Middle Ages, birds of prey like falcons, eagles and hawks began to

4 View of the presentation of *Twelve Falcons on a Perch* at the exhibition in Chicago, 1893. Repro: Filip Suchomel.



attract the attention of artists, undoubtedly influenced not only by Chinese painting tradition, but also the ancient habit that quickly spread among Japanese aristocratic circles of demonstrating one's power through birds of prey. According to one of the oldest Japanese chronicles, *Nihon Shoki*, from the year 720, falconry (*takagari* in Japanese) was first introduced to Japan's territory in the fourth century during the reign of Emperor *Nintoku*.[11] As the chronicle does not always describe earlier events accurately, it more likely happened at a later time, perhaps in the sixth century when contacts between Japan and the Korean Peninsula were strengthening,[12] as this pastime enjoyed unusual attention in Korea, too, having reached it from continental China.

In Japan, falconry became a popular pastime in the highest aristocratic and military circles in this early era and remained widespread until the 19th century, though efforts to curb it in observance of the Buddhist belief in the protection of all living creatures emerged from time to time.[13] Such efforts, however, were never long-lived and falconry always returned as an aristocratic pastime. Hunting with birds of prey and falconry, symbols of the hegemony of the man-ruler over nature, were also seen as symbols of the Emperor's power. Related festivities were thus controlled in the Heian period (794–1185) to emphasize that only the imperial court could indulge in them.[14] Falconry became a virtual symbol of the Emperor's power, and it should not be surprising that hundreds of specially trained birds of prey were raised and bred at the imperial court.[15] We can imagine how the court aristocracy perceived trained birds of prey in part owing to the best-known literary work of that time, the Tale of Genji written by a lady-in-waiting at the Imperial court Murasaki Shikibu, which repeatedly describes the use of falcons in hunting and the custom of gifting them to young men on the day they attain maturity as an important symbol linked with hunting and fighting.[16] Separate buildings to house and breed these birds in large numbers were often constructed at the time.

When secular power was solidified in the hands of the military after 1185, this pastime became even more common, though its costliness meant only the richest feudal lords could indulge. Hawks and falcons, both called *taka* in Japanese, and sea eagles (*waka*) were symbols of sharp eyesight, courage and a predatory nature, qualities highly valued by the military and cultivated across the generations. Interest in this pastime increased in the period of the so-called Warring States in the 15th and 16th centuries, when presentations of flocks of birds of prey were a symbol of a prince's strength and power. Birds of prey were often a treasured part of the spoils of war. The well-known Jesuit monk and Japan missionary, João Rodrigues, mentions falconry in his notes from Japan, too.[17] Falconry and hunting with large birds of prey also became a tool for displaying power and hegemony among warring princes. Hence, the major late 16th century warriors Oda Nobunaga and Toyotomi Hideyoshi indulged in hunting with birds as a respected pastime. Naturally, their flocks of trained birds of prey grew and were cared for by specialist falconers. Similarly, their successor Tokugawa Ieyasu, who unified Japan, displayed his power and strength with specially selected birds of prey, which he gifted to the Emperor and major vassals.[18] Birds of prey became veritable symbols of determination and battle-readiness, of power, strength and military tradition, ideas that warranted constant restatement. In the Edo period (1600–1867), when peace fell after a long period of fighting among the military

5 Fujiwara Shōkichi (active c. 1800), *Paired Six-panel Screens with a Perched Falcon Motif*, ink and colours on paper, gold foil, silk mounting, c. 1800, private collection Courtesy of Malcolm Fairley Ltd. Japanese works of art.

clans, falconry, horse riding, archery and fencing became supported pastimes of the samurai who trained for battle-readiness in peace time. While other social classes were forbidden to engage in falconry, burghers often acquired artworks depicting this activity. Costly and magnificent folding screens bearing motifs of birds of prey on perches and decorated with silk ribbons, strings and expensive textile fillings were highly admired works by contemporary painting masters, though birds of prey were an artistic subject even earlier.

This was undoubtedly the case in China as early as the eighth century, as the poem *A Painted Falcon* by the Tang master Du Fu shows.[19] The poem falls into the popular "praise of a painting" category in which the poet composes a poem after viewing a painting. The tradition of falcon depiction continued to expand during the following Song era (960–1279)[20] and, owing to the influence of Chinese ink painting, similar themes appeared (at the latest) in Japanese painting in the early Muromachi period (1333–1573). It was likely not until the Edo period that the themes of birds of prey prevailed in the decoration of homes, appeared on the walls of sliding door *fusuma* interiors, folding screens *byōbu* or as a major theme in hanging scrolls. A noteworthy example is the decoration of the Shōgun palace Nijō in Kyōto, one of the country's most magnificent residences, where several eagle motifs can be found, the most notable of which is undoubtedly the well-known *fusuma* with an eagle perched on a pine branch by Tanyū, a major Kanō school figure.[21] A look at Tanyū's oeuvre reveals this was not a rare commission. His work includes a number of sketches of falcons, hawks and eagles, some originated by him and others serving to record significant information about older paintings of Japanese and Chinese origin that Tanyū, a connoisseur of art, had seen at the Shōgun's court.[22] Other Kanō school painters and, particularly, the artists

6 Kanō Tanyū (1602–1674), *Hawk Perched on a Pine*, ink and colours on paper, Kyoto, Nijōjō Palace, Yonnoma Hall, two panels on the western wall, 1626, (detail). Repro: Filip Suchomel.

7 Kanō Tanyū, *Sketches with motifs of hawks and falcons*, ink and fine colours on paper, 1630s or 1640s. Repro: Filip Suchomel.

following the legacy of the Tosa school also created similar artworks meant for moneyed clients such as the military aristocracy, burghers, businessmen, successful *sumō* wrestlers and popular stars of the *kabuki* theatre. At that time, the birds of prey motif was increasingly used in the decoration of objects of daily use, lacquerware, kimonos, swords and their mountings, and also appeared in painting on porcelain. Echoes of this motif can also be found in graphic sheets produced by the plebeian painting school *ukiyoe*.

The custom of presenting the most beautiful birds of prey from one's flock tied to delicate lacquer-decorated perches with elegant tasselled silk ribbons undoubtedly began to spread in the Japanese Middle Ages. Japanese painters liked to depict them in their paintings, hanging scrolls and especially folding screens, whose separate parts made it possible to render birds of prey in different expressive postures displaying their strength and unfettered nature. Their depiction before a hunt or on festive occasions enabled artists to unfold a series of more or less realistic postures of the hungry bird of prey, its restless body and windblown feathers.

Hayashi's idea for a statuary of perched birds of prey was not new. A rendering can be seen in a sculpture of a perched eagle done in the beginning of the 19th century by metal chaser Myōchin Kiyoharu,[23] a representative of the Myōchin school, known from the early 18th century for its hyper-realistic articulated sculptures *jizai*.[24] Nevertheless, the rendering of Hayashi's concept was to be a total innovation. He hired the excellent metal caster Suzuki Chōkichi, whose work he had known since 1878, when this major designer won a prize for his incense burner with peacocks at the World Exposition in Paris.[25] At that time, Hayashi Tadamasa still worked for the partly state-owned export company Kiritsu (Kiryū) kōshō kaisha, which helped promote Japanese art abroad. Only later did he start his own company that successfully promoted Japanese art in Paris. Suzuki Chōkichi appeared to play a major role in Japanese metal casting starting from the time of the World Exposition in Vienna,[26] but in 1885 he was also awarded first prize at the

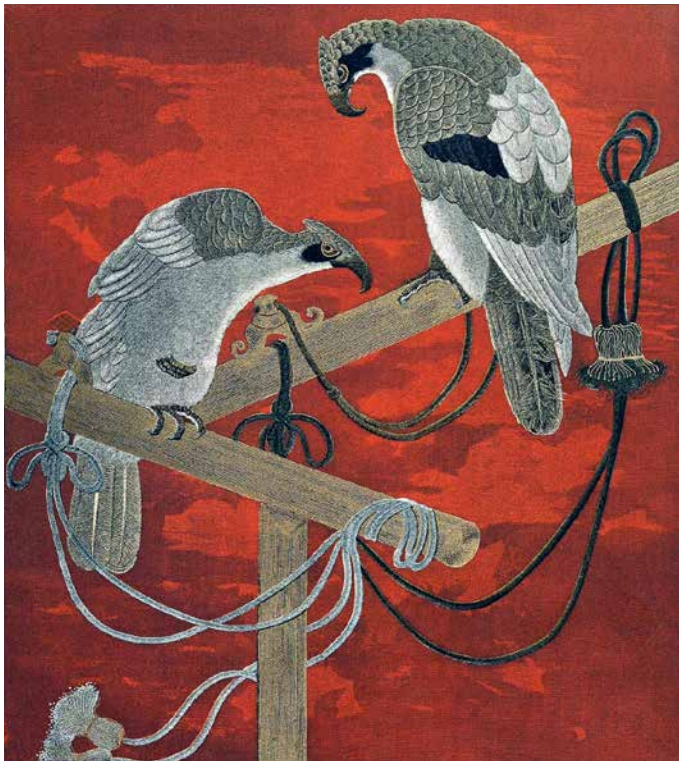
Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen in Nuremburg, Germany (at which 492 Japanese exhibits were displayed) for his sculpture of an eagle.[27] His works were shown on other occasions, too. He won local recognition for a large bronze lantern done for the Yasukuni shrine in Tokyo. His participation in the Second National Industrial Exhibition in 1881 was important for his celebrity standing, and the World's Columbian Exposition in Chicago also advanced his career. When he became the official artist of the imperial court (the title *teishitsu gigeiin*), he cited this privilege in all his promotional materials.

While preparing the presentation in Chicago, Suzuki and Hayashi created the apotheosis of Japanese metal casting in their concept of the twelve falcons. As Hayashi describes in a guidebook published to mark the statuary's presentation, the body of each bird of prey was: *"...first moulded in wax, then cast in bronze, incrusted, chased and coloured by a process unique in Japan"*.[28] In addition, the artists chose a different type of surface treatment for each falcon using gold, silver and precious alloys quite unknown to the Western world such as *shakudō* or *shibuichi*,[29] achieving a rare verisimilitude, brilliant artistic execution and perfect sense of detail.

The minutely executed metal cast work became a virtual chef-d'oeuvre of the entire exhibition. Halsey Cooley Ives, the chief curator of the art component of the Chicago exhibition, said it *"...brings some brilliance to the World's Columbian Exposition Palace of Fine Arts"*.[30] Its solitary placement in the Palace of Fine Arts, the most prestigious spot in the exhibition, was seen as a tribute to Japanese manufacturing tradition. It also won rare acclaim from the general public, as, among others, *the New York Times* article "The Juni-no-taka Bronzes" published in late 1893[31] shows, as well as detailing the historical context in the artwork's ten-day presentation by the Fine Arts Society in New York City.[32] This article and the promotional brochure published by Hayashi in Tokyo in 1893 before the beginning of the World's Exposition state the artwork could not have been done without the help of many carefully chosen assistants: *"... In each art department required to make the twelve, only the best hands have been selected, of which twenty-four have been employed"*.[33] This corroborates the prestige of the commission and meticulousness of the artist. To present the artwork as a virtual apotheosis of the Empire of Japan and the rare boom of the emancipated state, the display was adorned

8 Isoda Kōryūsai (1735–1790), *Happy Symbols of New Year's Dreams* hatsuyume – *Mount Fuji, Hawk and Eggplant*, colour woodblock print, *nishikie*, vertical *chūban*, c. 1780, private collection. Photo: Filip Suchomel.

9 Katsushika Hokusai (1760–1849), *Hawk on a Blooming Sakura*, colour woodblock print, *nishikie*, *nagaban*, c. 1834, private collection. Photo: Filip Suchomel.



10 *Decorative scarf* fukusa *with the motif of two hawks on a perch*, silk embroidery. Reproduction of a work from the late Edo period in the book *Documents japonais* by Charles Gillot published in Paris around 1885. Repro: Filip Suchomel.

11 Myōchin Kiyoharu (active in the second half of the 18th century – early 19th century), *Mouldable hawk-shaped sculpture* jizai, patinated iron, second half of the 18th century, Tokyo National Museum.

with a triumphal arch with Japanese and American flags. Suzuki's artwork was later displayed at the Grosse Berliner Kunst-Ausstellung in 1899, and then disappeared from public view for a long time.[34]

The indisputable success of the twelve falcons and their inclusion among the world's rare artistic ventures during their presentation naturally led to a desire among other Japanese artists to take full advantage of Western curiosity in similarly executed themes. A number of artworks done in the following years echoed this rare work to a greater or lesser extent.

One such work is a perch with three falcons from the collections of the National Gallery in Prague[35] acquired in the 1960s with a group of artworks confiscated from the property of Sudeten Germans, which had been assembled after World War II at Sychrov Chateau. The work can be traced to the municipal museum in Trutnov, but its earlier history remains unknown.[36] The statuary represents a kind of minimalistic version of Suzuki's well-known Chicago composition. Curiously, another identically-shaped piece was found in an English private collection, though with a differently treated base surface and different decorative bird details.[37] Obviously, then, the artist seized the opportunity to make a replica of the metal casting, probably because the success of the Chicago work had elicited a demand for similar artworks. Nor can we rule out the possibility of the direct participation of the artists in Suzuki's team of metallurgists and chasers, who could use the forms and compositions that had been prepared, but not used, for the Chicago presentation. The bodies of the three falcons on the perch from the National Gallery in Prague are minutely executed in different positions with the utmost emphasis on a realistic depiction, ranging from a bird of prey peacefully at rest to one attempting to take flight. All three falcons in the Prague piece are executed in patinated bronze with finely gilded eye details. Still, the English example is far more splendid, the beaks and talons of its bronze body adorned with silver and gold details. Clearly, an individualized approach was taken to each sculpture's decoration. All the birds were signed with the characters 隆親 (*Takachika*) on a plaque inserted in the lower part of the body. Unfortunately, the Prague middle artefact is missing the plaque, though its original location can still be discerned. The castings in the second and third examples were signed similarly.

The base, vaguely reminiscent of a kimono stand *ikō*, is a traditional three-part subtle perch of characteristic shape emulating the gates with slightly raised edges outside Shintō shrines whose understructure is made of massive panels ending in robust bases perpendicular to the composition. While the shape of the cypress wood stand is the same in both artworks, they differ distinctly in their decoration. It is immediately clear when comparing the stands to the falcon sculptures by Suzuki Chōkichi that the base was much more accentuated in these cases. While Suzuki's design for Chicago conspicuously displayed different chasing and metal casting techniques in the sculptures of the birds, and the stand was done in simple black lacquer, our artwork and the piece from the London collection have a far more distinctive and lavish lacquer decoration.

The Prague artefact is decorated in carved motifs shaped like densely structured scrolls and clouds emerging from the column-like parts of the perch

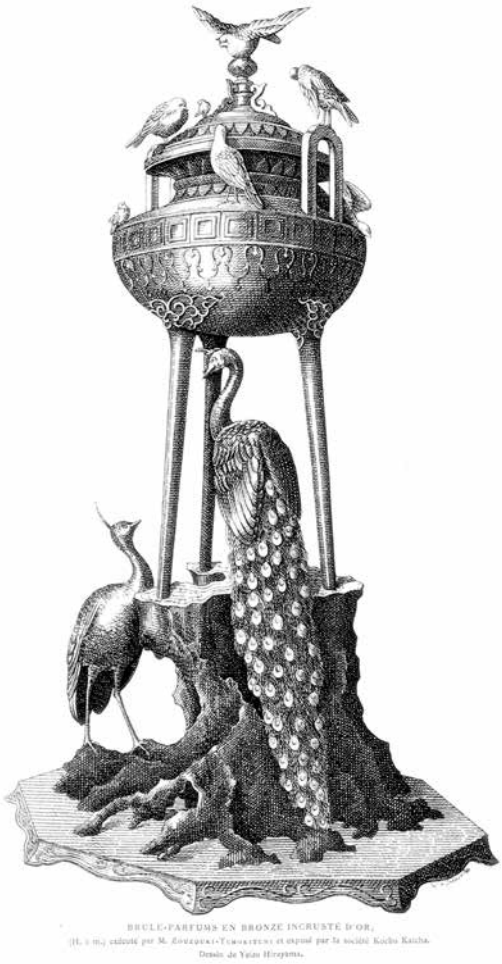
and lower oblong panelling. In decoration of the middle part has a carved motif of birds perched on tree branches. The pre-carved decors covered in black lacquer in the *Kamakurabori* style were glued to the background lacquer in red colour *nunomenuri* when the lacquer was applied to the canvas and then decorated, the structure of the fabric at least partly retaining a decorative element. Although well-known examples adorned in the *nunomenuri* technique appeared as early as the 17th century, a great deal of such lacquer decoration can be found in the late Edo and Meiji periods; it was popular not only in objects designed for local clientele, but also in artefacts made for export. The perches are edged with patinated copper mountings and engraved scroll motifs.

On the other hand, the English perch has a much more splendid lacquer decoration in the golden *makie* technique, with phoenixes, dragons flying over the waves and unicorns *kirin* with clouds on a black background, and a correspondingly more imaginative and expensive execution of the bird sculptures. The mounting, too, is gilded and bears more distinct appliqués.

Fine leather was installed under the talons of the birds of prey seated on the upper perches. While it has not survived in the Prague example, we can reconstruct it based on the well-preserved sculpture from England. The artist emulated reality even in this detail, as the smooth, lacquer-decorated surfaces of the stands were always fitted with leather in places where the bird of prey was perched for its comfort. The sculptures were adorned with silk strings, ribbons and tassels with metal mountings fixed to the falcon's talons, as was customary in real life. Fillings of dense silk cloth on a bamboo stick were hung under the perches and fitted with ornate metal mountings. They have not survived in the Prague artwork.

While the falcons' bodies are undoubtedly the work of a metal chaser, the lacquered perches appear to have been decorated by different lacquerware masters, possibly commissioned by the metal caster. Another interesting detail is that the artist connected the more splendidly executed metal castings fitted with details of precious metals with the perch, which was adorned in distinct *makie* treated lavishly in gold, while the sparer appearance of the perch with carved decoration was matched with simply designed bodies of birds of prey and no elaborate adornment.

The signatures on the birds' bodies *Takachika (Ryūshin)* 隆親 refer to the



12 Suzuki Chōkichi, *Decorative vase-shaped incense burner with sculptures of peacocks* displayed at the World Exhibition in Philadelphia in 1876, patinated bronze, Japan, c. 1875. Repro: Filip Suchomel.

Japanese metal chaser Sanō Takachika (dates unknown), whose work reached its peak in the late 19th and early 20th centuries. This master was a major member of the Tōkyō chōkōkai (Tokyo Association of Sculptors and Engravers), whose artworks were shown in many exhibition projects in the second half of the Meiji period (1868–1912). In 1894, for example, he won second prize in the contemporary works category at the spring exhibition organized by the Japanese Art Society (Nihon bijutsu kyōkai) for his bronze statuary of a heron and crow decorated in gold, silver and precious alloys.[38] The great degree of respect for Sanō Takachika's work is corroborated by a mention in *the New York Times* of December 6, 1900, when his set of bronze, gilded and silver-coated statues representing the Seven Gods of Fortune (*Shichifukujin*) decorated in the precious alloy *shakudō* became the most expensive item at the auction of Oriental art from the estate of Joseph W. Sprague; it sold for the quite unusual sum of USD 800.[39] Sanō Takachika excelled in refined metal surface treatments and his sense of detail was often manifest in a sophisticated and spare use of precious metals highlighting the entire object. He displayed his refined taste particularly

13 Suzuki Chōkichi, *Incense burner with sculptures of devils*, patinated bronze with details of precious metals, Japan, c. 1880, Khalili Collection. Repro: Filip Suchomel.

in sculptures of animals, birds and dogs, which he combined with common genre figures. Aside from expensive castings, however, his signature can also be found in more ordinary lower-quality products, which may have been done by his metal chasing workshop or studio. Birds of prey were always a highlight of his work.

Sanō Takachika did not only produce this composition of falcons. The Khalili Collection in London includes other works with the same theme presenting a bird of prey on a separate perch designed to stand alone. Here, too, he employed a mould similar to the one used for the bird on the left side of our perch, but its casting is entirely of silver. The base, too, was much more splendid in this case, fitted with a silver mounting. The same applies to the lacquer decoration – the gold and silver *makie* was more distinct, precise and sophisticated than in his larger statuaries.[40] Interest in compositions in this style dramatically increased at the turn of the 19th and 20th centuries, as a number of surviving examples elaborating this theme corroborates. They were, however, sparer sculptures with just a single bird of prey. In addition to Sanō Takachika, Akasofu Gyōkō, Unnō Shōmin, Itao Shinjirō, Ichiryūken Tomonobu and many others employed this theme, though their compositions include not only birds of prey, but also other birds such as parrots, crows, roosters and herons.[41]

The multitude of compositions with birds of prey done immediately after the World's Exhibition in Chicago shows how strongly this artwork influenced Japanese artistic crafts. Although many works do not go beyond the limits of formalism and eclecticism, some offer interesting variations on the theme. However, they always exemplify refined and masterfully executed work with metal, including its surface treatment and special patinas that are forgotten today and have never been matched. This feeling for precise execution and unique sense of detail in working with metal was further accentuated by a sophisticated connection with other features, bases executed in various lacquer techniques or textile appliqués attesting to the traditions from which Japanese Meiji masters could draw inspiration and the number of rare artists who shaped Meiji culture. This situation enabled the production of artworks unparalleled in the world, which were rightly received in Europe and the United States with great respect and humility. Although our perch with falcons has not survived intact, and parts of its decoration were lost amid the events of the 20th century that affected central European collections, it undoubtedly represents a high point of Japanese art of the turn of the 19th and 20th centuries. It represents a time when many major works of art were done and constitutes a kind of *Gesamtkunstwerk* innovatively connecting traditional Japanese crafts, new Western impulses and the artistic invention of Japanese masters.[42]

This paper was reviewed.

14 Suzuki Chōkichi and Hayashi Tadamasa, *Twelve Falcons on a Perch* (detail), from the catalogue *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition*, Chicago 1893. Repro: Filip Suchomel.

15 Sanō Takachika, *Three Falcons on a Decorative Three-part Perch with Motifs of Dragons*, patinated bronze, details of precious alloys, wooden base decorated in natural lacquer with appliqués in the *makie* technique, Japan, c. 1894, private collection. Courtesy of Malcolm Fairley Ltd. Japanese works of art.

16 Sanō Takachika (active in the late 19th century), *Three Falcons on a Lacquer Perch*, patinated bronze, details of precious non-ferrous alloys, wooden base covered in lacquer in the *Kamakurabori* and *nunomenuri* techniques, copper fittings, Japan, , c. 1894, detail with signature on the bottom of the falcons' body, The National Gallery in Prague.

17 Sanō Takachika (active in the late 19th century), *Three Falcons on a Lacquer Perch*, patinated bronze, details of precious non-ferrous alloys, wood base covered in lacquer in the *Kamakurabori* and *nunomenuri* techniques, copper fittings, Japan, c. 1894, The National Gallery in Prague.

* Tadamasa Hayashi, *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Tokyo, Japan 1893, p. 3.

Notes

1 The National Gallery in Prague, inv. No. VP 2719 a–c, 91.5 × 181.1 cm.

2 The Japanese participation in the world exhibitions was elaborated in many expert studies. Among others, let us mention: Satō Dōshin, The Policies of the Meiji Government for the Promotion of the Craft Industries and the Export Trade, in: Oliver Impey – Malcolm Fairley (eds.), *The Nasser D. Khalili Collection, Decorative Arts of Meiji Japan*, vol. I, Selected Essays, London 1995, pp. 56–69.

3 For the rare figure of Gottfried Wagener, see Gunhild Avitabile, Gottfried Wagener (1831–1892), in: Impey – Fairley (op. cit. in Note 2), pp. 98–123.

4 Cf. ibidem, pp. 102 and 104.

5 For the origin of Kōbu bijutsu gakkō, see Yoshinori Amagai, The Kobu bijutsu gakko and the Beginning of Design Education in Modern Japan, in: *Design Issues*, vol. 19 (spring 2003), pp. 35–44.

6 For Hayashi Tadamasa, who is seen today as a major promoter of Japan and Japanese artistic principles of the last third of the 19th century and whose activities led to the rise of Japanism in European art, see Tadamasa Hayashi, *Japonisumu to bunka kōrjū*, Tōkyō, 2007, or Brigitte Koyama – Richard, *Jume mita Nihon: Edomondo Gonkūru to Hayashi Tadamasa*, Tōkyō 2006.

7 The artwork is housed in the National Museum of Modern Art in Tōkyō (*Tōkyō kokuritsu kindai bijutsukan*). Cf. Hiroko Yokomizo, Twelve Bronze Hawks by Suzuki Chōkichi, in: Kokka 1328 (2006), or Hiroko Yokomizo, Meiji shoki no hakurankai o kazatta kinzoku (On metal work shown at International Expositions in the Early Meiji Period), in: *Museum (Journal of Tokyo National Museum)*, No. 492 (March 1992), pp. 28–42, Figs. 1 and 2. The statuary was also described by Peter van Dam, A masterpiece: twelve bronze falcons, in: *Andon*, vol. 5, 1985, No. 20, pp. 68–74.

8 Tadamasa Hayashi, *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Tōkyō, Japan 1893, p. (3).

9 CF. e.g. a pair of six-panel folding screens by Fujiwara Shōkichi, see Malcolm Fairley, *Japanese Works of Art*, London 2009, cat. No. 1.

10 Tadamasa Hayashi (op. cit. in Note 8), pp. (3–4).

11 The way in which falconry was perceived in early mediaeval Japan mentioned in the chronicles *Kojiki* (712), *Nihon Shoki* (720) and other archival materials is described by Mitsuo Nesaki, *Shōgun no takagari*, Tōkyō 1999. Nesaki also mentions the falconers *takakaibe* in: Nihon Shoki, op. cit., pp. 9–11. Also cf. Frederic De Garis – H. S. K. Yamaguchi – Atsuharu Sakai – K. M. Yamaguchi, *We Japanese, the Customs, Manners, Ceremonies, Festivals, Arts and Crafts of Japan, Besides Numerous Other Subjects*, Tokyo 1934, reprint, New York 2002, pp. 261–262.

12 Cf. Rachel Saunders, *Pursuits of Power: Falconry and the Samurai, 1600–1900*, Boston 2004.

13 E.g. Empress Gemmyō (ruled 707–715) banned by edict fights in which birds of prey hunted smaller birds. Cf. De Garis et al. (op. cit. in Note 11), p. 261.

14 E.g. restrictive measures against falconry practised outside the imperial court, which are mentioned by the *Shoku Nihongi* from 797, and other similar mentions, which are regularly repeated throughout the Heian period until the 12th century. Cf. Nesaki (op. cit. in Note 11), pp. 9–13.

15 Cf. De Garis et al. (op. cit. in Note 11), p. 261.

16 Cf. Morgan Pitelka, *Spectacular Accumulation: Material Culture, Tokugawa Ieyasu and Samurai Sociability*, Honolulu 2016, pp. 94–118.

17 Cf. Michael Cooper (ed.), *João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, London 2001, p. 110.

18 Morgan Pitelka (op. cit. in Note 16).

19 I owe thanks to Professor Olga Lomová for bringing my attention to this interesting poem.

20 It was undoubtedly a strong influence of Chinese ink painting with similar motifs. While it is assumed that older works existed, too, we only have surviving works from as early as the Northern Song dynasty (e.g. Huicong (1082–1135), *A Hawk on the Perch*, hanging scroll, ink and colours on silk, Nagaragawa Gallery, http://www.nagaragawagarou.com/works/en-kisou-d259.html, op. cit. Sept. 2, 2016.

21 Cf. Pine and Eagle, Yonnoma (Fourth Room), Ohiroma, Ninomaru Palace. By Kanō Tanyū, Edo period, dated 1626, in: *Kyoto from Inside and Outside: Scenes on Panels and Folding Screens*, Tōkyō, Tōkyō kokuritsu hakubutsukan 2013.

22 Miniature sketches stand out in Tanyū's work. They encompass a number of ideas and themes as well as copies of older works. Cf. e.g. *Kanō Tanyū kai*, Tōkyō 2002, pp. 156 and 229.

23 Kumiko Doi (ed.), *Japan Goes to the World's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867–1904*, Los Angeles 2005, p. 71.

24 For the moving sculptures, see H. Katsutoshi, *Jizai Okimono – Articulated iron figures of animals*, Kyoto 2010.

25 The incense burner was purchased at the Paris exhibition by Siegfried Bing from whom the Victoria and Albert Museum acquired it, inv. No 188:1 and 9-1883.

26 Cf. Joe Earle, *Splendors of Imperial Japan. Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection*, London 2002, pp. 37 and 78–79.

27 Cf. ibidem, p. 79.
28 Tadamasa Hayashi (op. cit. in Note 8), pp. (3–4).
29 *Shakudō* is an alloy of copper with a small amount of gold, patinated to blue and black shades. *Shibuichi* is an alloy of copper with different additives of silver and/or light additive of gold, which is usually patinated to a grey-green shade.
30 Kumiko Doi (op. cit. in Note 23), p. 84.
31 *The New York Times*, Dec. 28, 1893.
32 The American Fine Arts Society is still located at 215 West 57th Street in New York City in the building erected in 1891.
33 Tadamasa Hayashi (op. cit. in Note 8), p. 4.
34 Cf. *Grosse Berliner Kunst-Ausstellung 1899*, cat. No. 1687, p. 106: *„Chōkichi Suzuki, Zwölf Jagdfalken, Bildnisse in verschiedenfarbigen Metallen."*
35 The work was first described by Helena Honcoopová, but she erroneously attributed it directly to Suzuki Chōkichi. Cf. Ladislav Kesner Jr. (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998, p. 181.
36 The artefact was originally loaned to the National Gallery in Prague on Jan. 27, 1954 as a deposit of the State Conservation Administration in Prague from Sychrov Chateau, which served as a destination for truckloads of artworks from northern and north-eastern Bohemia. In 1963, the artefact was transferred to the collections of the National Gallery in Prague by an autonomous decision of the State Conservation Administration.
37 Cf. Malcolm Fairley, *Japanese Works of Art, Exhibition at the Alexander Gallery*, New York – London 2007, cat. No. 30. Fairley dates the artefact to as early as c. 1885.
38 Cf. *Nihon bijutsu gahō* 1, No. 3 (Aug. 25, 1894), item 8, pp. (15–16). The same exhibition awarded the silver medal to the moveable iron perched eagle by Itao Shinjirō, chiefly in appreciation of its perfect execution, preservation of tradition and body surface execution. See *Nihon bijutsu gahō* 1, No. 5, (Oct. 25, 1894), item 1.
39 Cf. *The New York Times*, Dec. 6, 1900, the article "Sprague Sale continued".
40 Cf. Joe Earle (op. cit. in Note 26), p. 275. A similar composition can also be seen in the work of other artists. For example, in 2009 Bonhams auctioned a perched silver falcon dated 1898 by Ichiryū (ken) Tomonobu. Cf. *Bonhams. Fine Japanese Art*, London New Bond Street, May 12, 2009, lot 209. Malcolm Fairley offered a variation of this artwork by the same artist for sale in November 2013. Cf. Malcolm Fairley, *Japanese Works of Art*, London 2013, pl. 6.

18 Sanō Takachika, *Heron*, patinated bronze, Japan 1894. Repro: Filip Suchomel.

19 Sanō Takachika, *Incense burner in the shape of a perched falcon*, silver with gilded details, wooden base decorated in the *makie* technique, silver fittings, c. 1894. Repro: Filip Suchomel.

20 Itao Shinjirō (1842–1911), *Falcon on a Decorative Perch*, Japan 1894. Repro: Filip Suchomel.

41 N*ihon bijutsu gahō* 1, No. 5, (Oct. 25, 1894), item 4.
42 This paper uses Japanese names in the Japanese manner, i.e. surname followed by first name. The bibliographical references use the same system as the other sources.
This article was prepared with the support of a Grant of the Ministry of Culture of the Czech Republic for the Long-Term Conceptional Development of Research Organizations (National Gallery in Prague, 2016).

Translated by Gita Zbavitelová

"Vernichtet!" Three Rescued Paintings by Fédor Löwenstein

ANNA PRAVDOVÁ

Painter Fédor Löwenstein is one of many Czechoslovak artists who lived and worked in Paris during what was known as the First Czechoslovak Republic. Like many of his contemporaries and colleagues, he would have remained forgotten if by chance his works had not some time ago attracted the attention of curators from the National Museum of Modern Art in Paris. They identified three paintings by Löwenstein in the museum's collections that had been confiscated by the Gestapo at the port of Bordeaux in December 1940 and ordered destroyed.

Löwenstein lived in Paris in the 1920s and 1930s. Due to his Jewish origins, he hid in central France during the country's Nazi occupation, continuing to work there under difficult conditions. At that time, a German gallery owner became interested in Löwenstein's work and asked him to send a large set of artworks to the United States. Löwenstein managed to gather and send them with the help of his friends, but did not know they would never reach America. The Nazis identified them as degenerate art and ordered their liquidation.

Keywords
Fédor Löwenstein, Second World War, confiscation, degenerate art

Fédor Löwenstein is one of many Czechoslovak artists of the first half of the twentieth century who lived and worked in Paris during what was known as the First Czechoslovak Republic (1918–1938). Like many of his contemporaries and colleagues, he would have remained virtually forgotten if by chance his works had not some time ago attracted the attention of curators from the National Museum of Modern Art at Centre Georges Pompidou in Paris, which identified three paintings by Löwenstein in its collections that had been confiscated by Gestapo.

Fédor Löwenstein[1] (1901–1946) was born in Munich, Germany, studied in Berlin and Dresden and lived mostly in France from 1923 on. He started exhibiting at the Autumn Salon in the mid-1920s, first entering as Fedor Lovest, of Czech nationality, and later as Fédor Loevenstein of Czechoslovakia. In the late 1930s, he joined the Salon des Surindépendants circle, where he regularly displayed his

1 Fédor Löwenstein, *The Fall*, 1938, oil on canvas, 132 × 198 cm, the Danielle et Bernard Sapet Collection, France.

artworks in 1936–1938 together with the painters Zdeněk Přibyl, Zdenek Rykr and Géza Szobel, his closest friends among the Czechoslovak artists. Among his French artist friends, we should single out Robert and Sonia Delaunay[2] and artists from the circle of André Lhote, primarily his students, who came to spend summers in the village of Mirmande in southern France beginning in the 1920s at Lhote's urging. It was there that many of them found refuge during World War II.

In June 1938, the gallery L'Equipe in Montparnasse, which focused on new talent, organized an exhibition of a group of artists from the circle of the Surindépendants, displaying works by Maurice Estève, Fedor Löwenstein, Alfred Pellan, Zdenek Rykr[3] and Géza Szobel.

The following year, before World War II broke out, the same gallery held a large solo exhibition of Löwenstein's artworks from the previous five years, namely his cubist-abstract compositions based on contrasts of colour surfaces from which figures such as Harlequin or female dancers stood out, or abstractizing landscapes of the marine and terrestrial worlds.

Löwenstein watched the tragic events in Czechoslovakia leading to World War II with anguish not only because of the Jewish origin of his familly. In response to the Munich Agreement, he painted the composition *Autumn 1938* and then *The Fall*, which expressed the country's situation after the fateful signing of the agreement in the expressive style of Picasso's *Guernica*. When the Czechoslovak Artists Group[4] was formed in Paris soon after World War II broke out in September 1939 to offer its members' talents for propaganda work and attract public attention to the fate of their occupied country, Löwenstein naturally took part. In late 1939, the Group published the graphic album *Pour la Tchécoslovaquie. Hommage à un pays martyr* (*For Czechoslovakia: A Tribute to the Martyr Country*) in which major artists of various nationalities in Paris during the so-called "Phoney War" expressed support for Czechoslovakia. These included Pablo Picasso, Marc Chagall and Ossip Zadkin. The album consisted of 16 graphic sheets done especially for its publication. It included an introduction by Czech writer František Langer, a brief note by Paul Claudel wishing for Czechoslovakia to exist again in its original form, the English translation of the poem *Prison* by the Czech poet and author Viktor Dyk and *Psalm 1938* by Paul Valéry expressing his regret over the nation's silenced voice, trampled freedom and lost dignity. The

2 View of the "Room of Martyrs" at the Jeu de Paume in Paris, c. 1940, Archives des Musées nationaux. Second from the right on top: *Composition* by Löwenstein, 1939, oil on canvas, 64 × 80.5 cm.

proceeds from the album's sale were donated to support poor refugee artists and evacuate Czech children from Paris. Löwenstein contributed with a linocut capturing a duel of Light and Shadow on an abstractly symbolic level.

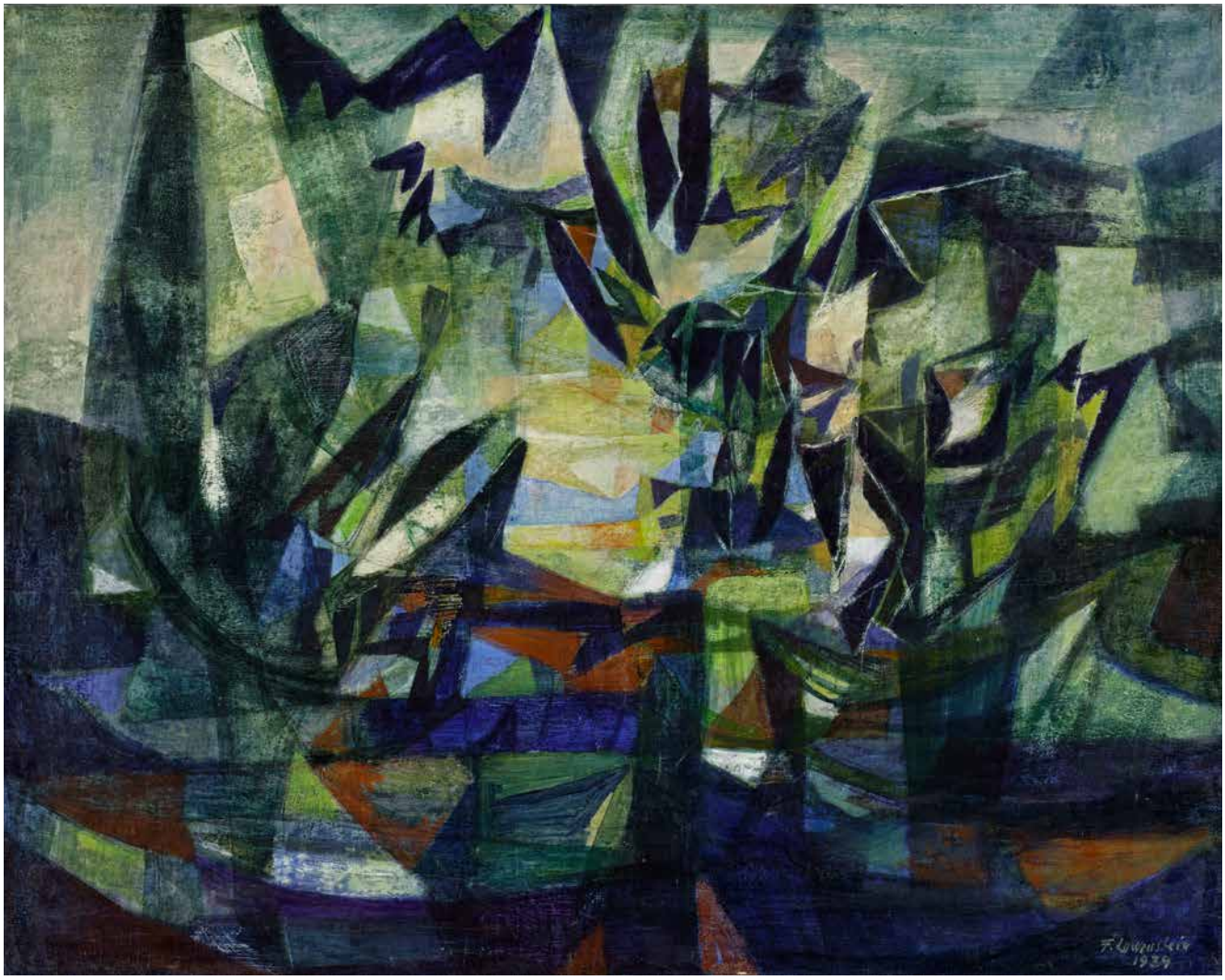
During the war, his artworks were also displayed at many exhibitions linked to the Czechoslovak artistic community in Paris,[5] but it was not only this community that was interested in them. Löwenstein was also supported by major Paris art scene figures such as Robert Delaunay and André Lhote, who called him one of the most inspiring abstract painters in the daily *Ce Soir* in 1937.[6]

German gallery owner Karl Nierendorf, who focused on German expressionists and moved his gallery from Berlin to New York City in 1936, also showed an interest in Löwenstein. He offered to organize an exhibition of the artist's work in America and to sell his paintings. Löwenstein wrote to his girlfriend at that time: *"The situation is getting serious because I got a letter from a friend in New York City yesterday saying that a gallery (Nierendorf, a dealer in Léger, Klee, Bores, Braque etc.) is offering to take 20 of my canvases for sale, probably to hold an exhibition, too, and pay 150–250 dollars per painting should they sell."*[7]

That was in the spring of 1940. With the help of his wife and friends in Paris, Löwenstein managed to gather and send on his artworks. At least he believed he had sent them. In fact, his paintings never travelled overseas – in December 1940, the Gestapo seized and destroyed many of them at the Bordeaux docks as degenerate art. But Löwenstein did not learn of this at the time.

Some two months later, on May 11, 1940, Löwenstein wrote to his girlfriend: *"My dear, since I last wrote to you... the world's face has changed and must look like one of my worst grimaces. It is the blood and cannons that paint the pictures now, are we really going to become cretins in this palace of mad fools?"* One day before he wrote it, the German army had attacked France and the country capitulated on June 21. Löwenstein was hiding in Mirmande, where he continued working in difficult conditions. He spent part of the war there in the company of Marcelle Rivier and other painters who found refuge in Mirmande. He also brought his countryman and painter Zdeněk Přibyl, who had been drafted to a military labour company, to this community. When the demarcation line between the occupied and free zones was violated in late 1942 and the German army occupied southern France, Löwenstein could no longer stay in Mirmande. One of his compositions from 1943 remained unfinished because he had to flee the approaching Gestapo. He found refuge in the monastery of Notre-Dame d'Aiguebelle, some fifty kilometres further south, where he obtained false documents[8]. In 1944, however, he had to return to Paris for health reasons, where he used the pseudonym Lariston[9]. His illness was unfortunately not diagnosed in time and his condition steadily deteriorated. While seriously ill, he moved to Nice to live with his mother and sister and died there in 1946.

As was characteristic of the Nazis, his paintings seized in Bordeaux were meticulously entered in the list of the Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg,[10] the unit of Alfred Rosenberg authorized to confiscate Jewish property and artworks. The list features 25 works by Fédor Löwenstein from 1935–1939, mostly with the note *"vernichtet"* (*"destroyed"*). Had this group of paintings ever reached America, it could have become part of the collections of the Guggenheim Museum, as the museum purchased the property of the Nierendorf Gallery after its owner's death. Despite being slated for destruction, however, several paintings were transported to the Jeu de Paume Museum in Paris, which the Nazis had turned into a depository of confiscated artworks after the three halls singled out for this purpose at the Louvre had become full. French National Museums Director Jacques Jaujard at least made it a condition that the deposited artworks be taken care of by curator Rose Valland.[11] Her secret detailed notes made it possible after the war to find, identify and return many of the confiscated works to their original owners and, thanks to Valland's contacts



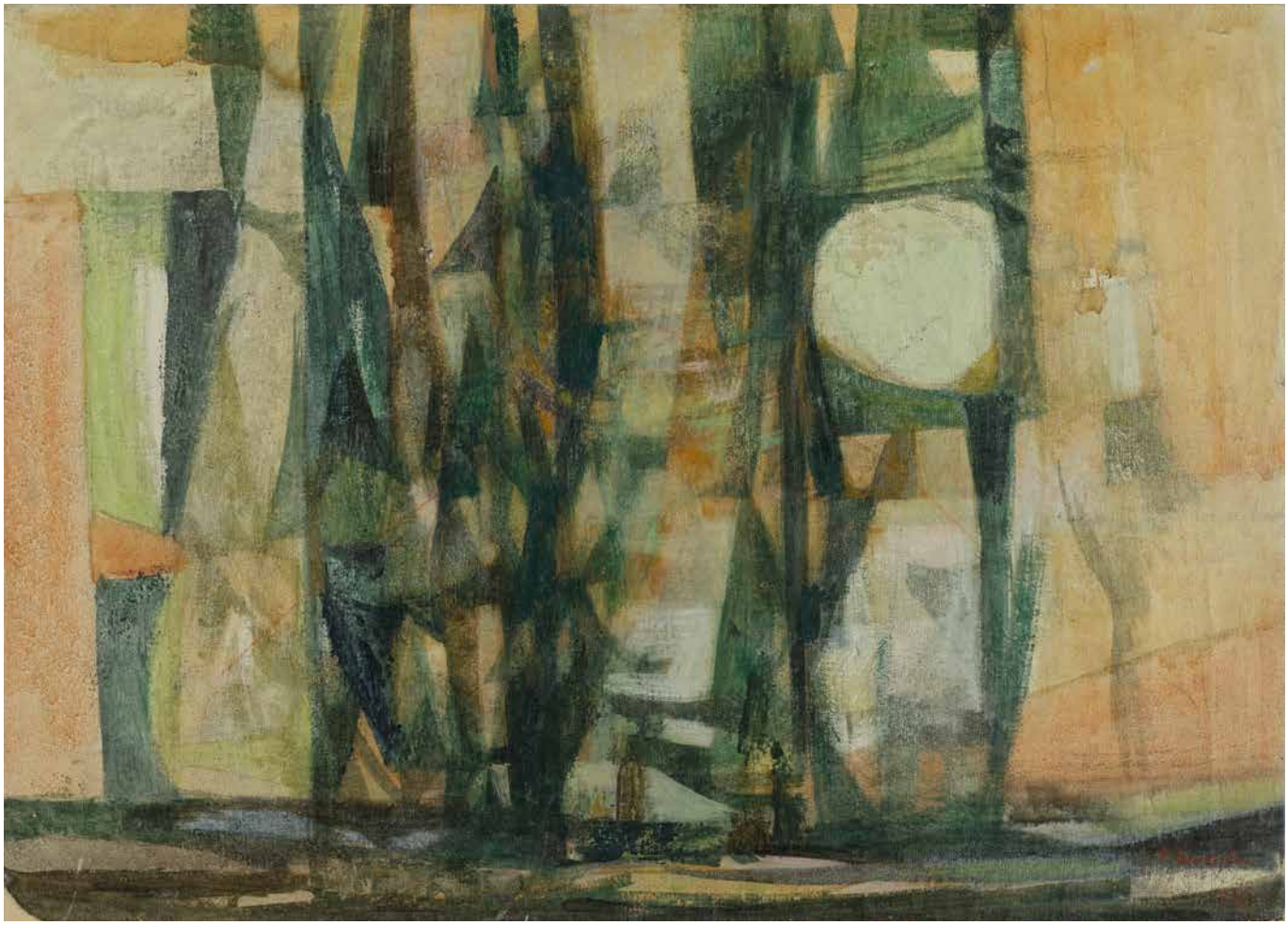
3 Fédor Löwenstein, *Composition*, 1939, oil on canvas, 64 × 80.5 cm, deposited at the Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais – © Bertrand Prévost.

with resistance fighters, to block a train taking a large collection of artworks to Germany in 1944.

Rose Valland's notes from March 1942 on the artworks deposited at the Jeu de Paume include five paintings and six watercolours by Löwenstein.[12] One of the surviving photographs of the room reserved for modern art, the so-called "Room of Martyrs", which was packed with paintings from the turn of the 19th and the first half of the 20th centuries that contravened Reich aesthetics, clearly shows a composition by Löwenstein. It hung in the corner near the ceiling below canvases by André Derain and André Masson, next to Pablo Picasso and Georges Braque, above a symbolic landscape by André Bauchant and not far from a high relief by Hans Arp.

Several years ago, two French museum experts found and identified this *Composition – Landscape* and two more works by Löwenstein among the paintings in the collections of the National Museum of Modern Art at Centre Georges Pompidou in Paris. The original ERR list mentions them as items with identification numbers

4 Fédor Löwenstein, *Trees*, 1939, oil on canvas, 54 × 64 cm, depositied at the Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais – © Bertrand Prévost.



5 Fédor Löwenstein, *Poplars*, 1939, oil on canvas, 49.5 × 69 cm, deposited at the Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais – © Bertrand Prévost.

4 (*Landscape*), 15 (*Poplars*) and 19 (*Trees*). Two of them bear numbers ascribed by the ERR and a red cross relegating them for destruction on the reverse (the third one was reframed and the original reverse cannot be seen).

Fortunately, they were not destroyed. The paintings spent years at the Louvre, where they probably found themselves after one of many moves between the Louvre and the Jeu de Paume for various reasons, such as the "cleansing" of inappropriate artworks before a planned visit to the Jeu de Paume by a Nazi dignitary. This was how many works of unknown provenance found themselves in the Louvre. Their status was not "legalized" until 1973, when they were officially added to the National Museum collections as "anonymous donations" for lack of information on their origin – in the case of modern art, to the collections of the National Museum of Modern Art. Such was also the fate of the three paintings by Fédor Lowenstein from 1939: *Trees*, *Poplars* and *Composition*. They could recently be identified as artworks confiscated by the ERR owing to the work of archivists and curators, namely Alain Prévet, head of the Archives of the National Museums, and Thierry Bajou, chief curator of artefacts of the French Museums, who worked on the digitization of contemporary photographs from the Jeu de Paume, which made it possible to enlarge artwork details and adjust the curves deformed by a side-angle view.

Once identified, the paintings were released from the MNAM inventory in 2011 and transferred to the register of artworks confiscated by the Nazis, called the MNR (Musées nationaux-récupération).[13] They will remain there until the heirs to whom the paintings should be returned are found.

A small exhibition held at the Museum of Fine Arts in Bordeaux called Trois œuvres martyres (Three martyr artworks) in 2012 was meant to help find the heirs[14].

In the catalogue accompanying this exhibition, the curator of the National Museum of Modern Art in Paris admits he thought they were abstract compositions from the 1950s, as he lacked the dates of Löwenstein's works.[15] Their dating to 1939 makes them very interesting predecessors of lyrical abstraction, which fully unfolded in post-war Paris in the 1950s in the work of the so-called Second Paris school.[16]

This paper was reviewed.

Notes

1 Sometimes written as Loevenstein or Loewenstein.

2 It is corroborated, among others, by the correspondence between Löwenstein's friend Georges Ullmann and Sonia Delaunay. MNAM, Bibliothèque Kandinsky, the Sonia Delaunay file. The Delaunays lived in Paris in the same house as Löwenstein's girlfriend, Doris Halphen.

3 For more on Rykr, see *Zdenek Rykr, elegie avantgardy* (exh. cat.), GHMP, Praha 2000 (author of the exhibition V. Lahoda).

4 For more, see Anna Pravdová, *Zastihla je noc. Čeští umělci ve Francii 1938–1945* [*Caught by the Night. Czech Artists in France 1938–1945*], Praha 2009, pp. 79–88.

5 For more on the exhibitions and activities of F. Löwenstein during World War II, see Pravdová (quote in note No. 4), pp. 32–37, 81–88, 127–128.

6 André Lhote, *Ce Soir*, Nov. 27, 1937. Op. cit. in: *Fédor Loevenstein* (exh. cat.), Galerie Blumenthal, Paris 1962 (not paginated).

7 Fédor Lowenstein to Marcelle Rivier, written in Mirmande on March 27, 1940. https://mirmandepatrimoines.wordpress.com/2012/09/28/lettres-de-fedor-lowenstein-a-marcelle-rivier/, consulted July 7, 2016.

8 For more about Löwenstein escaping in the disguise of a peasant woman with the help of Marcelle Rivier, see Florence Saragoza, Löwenstein, un peintre juif dans un pays occupé, in: *Fédor Löwenstein (1901–1946) Trois œuvres martyres,* Bordeaux 2014, not paginated.

9 Ibidem.

10 Most recently, the U.S. researchers led by Marc Masurovsky published the "ERR" (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg) database covering artworks and artefacts confiscated by the ERR agents who carried out these confiscations and selections and destroyed works of art in occupied France and Belgium. http://www.errproject.org/jeudepaume/

11 For more, see, for example: *La Dame du Jeu de Paume, Rose Valland sur le front de l'art*, Lyon 2010 and Rose Valland, *Le front de l'art*, Paris 1997.

12 Alain Prévet – Thierry Bajou, La récente identification de tableaux spoliés à l'artiste Fédor Löwenstein, in: Saragoza (ed.) (quote in note No. 8), pp. 33–35.

13 I wish to thank Camille Morando for the chance to see the documentation of these artworks in the MNAM.

14 Fédor Löwenstein (1901–1946). Trois œuvres martyres, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, May 15 – Aug. 24, 2014, curators Florence Saragoza and Didier Schulmann.

15 Didier Schulmann, Fédor Löwenstein, Le pillage et la liquidation des ateliers des artistes juifs pendant l'Occupation, in: Saragoza (ed.) (quote in note No. 8), pp. 29–32.

16 This article was prepared with the support of a Grant of the Ministry of Culture of the Czech Republic for the Long-Term Conceptional Development of Research Organizations (National Gallery in Prague, 2016).

Translated by Gita Zbavitelová

Cândido Portinari in Czechoslovakia

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Brazilian art first emerged in Czech exhibition halls shortly after the Second World War in 1947. In the 1950s, the Hollar Exhibition Hall organised an exhibition of Brazilian graphic art which was politically motivated, yet of great artistic quality. At that time, the writer Jorge Amado lived in temporary exile in Czechoslovakia which supported left-wing artists, among others the world-famous painter Cândido Portinari (1903–1962). For the latter, Czechoslovakia organised exhibitions in Bratislava, Brno, and Prague in 1960. Over time, the National Gallery in Prague acquired some paintings of this artist which were purchased at Prague's exhibition. The exhibition of Cândido Portinari, the most renowned Brazilian artist of the 20th century, was by far the greatest Brazilian event during the Czechoslovak communist regime. A brief obituary which was published shortly after the end of the exhibition (when the artist died) emphasised that "... as an artist of the frescos War and Peace for the United Nations building, he created one of the most outstanding works in which the sense of up-to-date themes blends with an innovative artistic form. His recent exhibition in Prague which outlined the artist's lifelong efforts will stick in our minds." The National Gallery in Prague owns three great paintings by Portinari from the 1940s: *Flying Kites*, 1941; *Mother and Child*, 1947, and *Cowboy (Vaqueiro)*, 1947. They were acquired from a private collection which may have included one more painting – *Portrait of a Woman*. Along with the painting by the Chilean artist Sebastian Matta Echauren, they are part of the long term exhibition of the National Gallery in Prague in the Trade Fair Palace, thus contributing to the expansion of the South American collection.

Keywords
Portinari, Brazil, painter, exhibition, response, permanent exhibition of the National Gallery

Brazilian art emerged in Czech exhibition halls shortly after the Second World War, first in 1947 when Prague hosted an exhibition of Brazilian drawings.[1] In the 1950s, the Hollar Exhibition Hall organised an exhibition of Brazilian graphic art which was politically motivated, yet of great artistic quality. Furthermore, this exhibition was greatly acclaimed by art critics. Daily and professional press paid tribute to the artists Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, G. M. Correia, Renina Katz, and Yolanda Regina by publishing reproductions of their works.[2] At that time, the writer Jorge Amado[3] lived in temporary exile in Czechoslovakia which supported left-wing artists, not only writers and architects, but

also painters such as Cândido Portinari, the greatest personality of Brazilian (and the world's) painting. His 1960 exhibitions in Bratislava, Brno, and Prague were fully initiated by the Czech side. The works of this painter coming directly from this exhibition are still found in the collection of the National Gallery in Prague.[4]

In the 1960s, the names of Brazilian avant-garde artists, e.g. the dos Campos brothers,[5] appeared in the Czech press. Brazilian artists appeared more or less regularly in magazines, biennales (Brno, Bratislava), and the Prague Quadrennial. In this connection, two non-political exhibitions should be recalled: Brazilská architektura (Brazilian Architecture) and Moderní brazilské umění (Modern Brazilian Art). The latter presented a brand new Carlos Scliar as well as the works of the world's avant-garde artist Lygia Clark.[6]

The exhibition Dva brazilští grafici – José Assumpção de Souza a Zorávia Bettiol (Two Brazilian Graphic Artists – José Assumpção de Souza and Zorávia Bettiol, organised by the Brazilian embassy in the Municipal Library of Prague shortly after the Soviet invasion in December 1968, concluded the cycle.[7] Later, Brazilian art was presented only sporadically, e.g. in the exhibition Cesty k porozumění. Brazílie ve sbírkách českých muzeí a galerií (Ways to Understanding. Brazil in the Collection of Czech Museums and Galleries) in the Museum of Czech Literature in 1988, which was prepared by the author of this article[8] similarly to the second exhibition of this type at Prague Castle many years later.[9] By and large, this topic was dealt with in a book on Czech and Brazilian artistic relations.[10]

Portinari's Exhibition: Brno, Bratislava, and Prague

The exhibition of Cândido Portinari the most renowned Brazilian artist of the 20th century, was by far the greatest Brazilian event of the Communist regime prior to the Prague Spring. Let me recall the atmosphere of that time by a brief obituary that was published shortly after the end of the exhibition when the artist died. The obituary was not written by a common journalist, but by an art critic. *"Cândido Portinari, a paramount representative of contemporary Brazilian art, prominent fighter of the world's progressive artistic front, died at the age of 58 of paint poisoning after-effects. Contemporary art lost an artist who had never ceased his endeavour to free the working class. As an author of the War and Peace frescos for the United Nations building, he created one of the most outstanding works in which the sense of up-to-dated themes blends with an innovative artistic form. His recent exhibition in Prague which outlined the artist's lifelong efforts will stick in our minds."*[11]

After this, we can begin with the classical view on one of the principal figures of Brazilian painting which is well-anchored in the context of Czech culture; as a classic, he appeared in an encyclopaedia of art compiled by Czech authors[12] and in another one, translated from French to Slovak, [13] taking the long way around as it often happens in modern art. The National Gallery in Prague owns three great paintings by Portinari from the 1940s: *Flying Kites* (1941), *Mother and Child* (1941),[14] and *Cowboy* (*Vaqueiro,* 1947).[15] They were acquired from a private collection, which may have included one more painting – *Portrét ženy (Portrait of a Woman)*. These acquisitions of the National Gallery are very much interconnected with Portinari's exhibition in Czechoslovakia in 1960, which will be mentioned in detail further on.[16]

However, the background for the preparation of an exhibition in Czechoslovakia was conditioned by two factors: the prior knowledge of his work, at least among intellectual and artistic circles which were familiar with Brazil via personal experience (only exceptionally) or via publications – books and magazines, and political reasons; Portinari was a member of the Brazilian Communist Party and in 1950 was awarded a gold medal in Warsaw by the jury of the International Peace Prize. The most interesting fact about the Prague exhibition is that it was inspired and organised by the Czechoslovak side, more accurately, by the Czechoslovak ambassador in Brazil, who had personal contacts with Portinari. This has been verified by the fact that the Brazilian ambassador in Prague[17] asked for permission only additionally to open the exhibition and use it for the spreading of Brazilian culture (films).[18] Czech diplomats living in Brazil for a long time, mainly Dr Jaroslav Kuchválek, were also among those who knew Portinari.[19]

The first encounters of Czech and Slovak public with the work of Cândido Portinari took place immediately after the Second World War through the new cultural magazine *Blok (Block)*[20] which reproduced his works as well as the decoration created by Portinari for a new church at that time (built by the architect Oscar Niemeyer). Nevertheless, Portinari's name was not mentioned in the text; there was only a comment about the *"cladding of the wall*

1 Cândido Portinari, *Mother and Child*, 1947, oil on canvas, 130 × 97 cm, signed on the bottom right: *PORTINARI 1947*, The National Gallery in Prague.

by faience mosaic inspired by the Moorish azulejos". What is more, the site where the church was built was not even mentioned. The structure was located in the city of Pampulha; Niemeyer's church decorated by Portinari later reappeared in the Czechoslovak press several times.

The first Czech text about the painter was an anonymous article called Brazilský malíř Portinari (Brazilian Painter Portinari) which was published in *Lidová demokracie (People's Democracy)* newspaper on 19 November 1946 and commented on the exhibition of this Brazilian artist in Paris.[21]

2 Cândido Portinari, *Flying Kites*, 1941, oil on canvas, 60 × 73.5 cm, signed on the bottom right: *PORTINARI 1941*, The National Gallery in Prague.

Nearly simultaneously, the magazine *Umění dneška (Art of Today)* published a similar title about Portinari – Portinari brazilský malíř (Portinari, Brazilian Painter) which provided brief information about the artist's life and oeuvre. It presented the artist's life journey in three stages: the first one – an italicising, monumental tendency with prevailing themes about the life of the blacks, the second one – surrealist under the influence of the Parisian school with prevailing exile topics, and the third one – the most significant tendency, expressionism. At the same time, the magazine published Portinari's own humorous words: *"People did not like to see me painting Negroes all the time. It reminded them of politics. I got scared and started to paint emigrants. There are long period without rain in some Brazilian regions. Being afraid of starvation, people are forced to flee; not individually but on mass scale, there are all nations moving out."*[22] The political aspect, including the peace prize, was also reflected in artistic magazines.[23] During the difficult 1950s characterised by dogmatism, articles about Portinari still appeared which were written by the best-qualified art historians and art critics, such as the French Germain Bazin and Pietro Maria Bardi,[24] director of the Museu de São Paulo, and translated into Czech. Articles by Czech and Slovak art critics, e.g. Ľubor Kára,[25] also emerged. Reproductions (with no text just captions) also occurred.[26]

Portinari's exhibition in Czechoslovakia, which had consequences and responses, was a real social event. In June 1960, Portinari's exhibition comprising 61 works was launched at the invitation of the Czechoslovak government (yet it is important to bring to mind that the idea of the exhibition originated without the official participation of the Brazilian government and was just the fruit of the Czechoslovak delegation in Rio de Janeiro).[27] The exhibition was then promptly presented in Bratislava[28] and in the Nová síň Gallery in Prague.[29] The exhibition catalogue was very modest, with just four small-format pages of text in which Ľubor Kára[30] briefly introduced

3 Cândido Portinari, *Cowboy (Vaqueiro)*, 1941, oil on canvas, 72.5 × 60 cm, signed on the bottom right: *PORTINARI 1947*, The National Gallery in Prague.

the painter. Naturally, he highlighted the political activity of Portinari, the federal deputy of the Brazilian Communist Party in 1946 and candidate for the senate in the next year. He described him as the "greatest" Brazilian painter, side by side with Lazar Segall whose value of avant-garde realistic works (more political than artistic) ranked him among the remarkable manifestations of contemporary world painting.

Having been monitored already before its opening, during the preparation,[31] the exhibition was rather widely criticised.

First of all, Jiří Kotalík, a well-informed critic who had an opportunity to travel in Brazil as the Czechoslovak commissar at the Biennale in São Paulo,[32] classified the work of this Brazilian painter in the general context of Latin America and Brazil, putting emphasis on Brazilian reality. At the same time, he outlined the painter's development from the *Tiradentes* cycle of paintings, the monumental work for the UN building (*War and Peace*), he also pronounced the influence of Picasso's *Guernica*, and described the Prague exhibition as "incomplete". It remains unknown what he had in his mind; he did not elaborate. Perhaps he drew upon his recent visit of São Paulo where he was a commissar of Czechoslovak exhibitions for a long time. Kotalík argued with the writer Norbert Frýd,[33] connoisseur of the Mexican milieu, pointing out that from 1918 art relations between Latin America and Europe were "very dependant". The Brazilian Portinari was inspired by and followed – according to him – a Mexican example, under different conditions and tradition. The painter presented to his compatriots bitter and cruel facts that were unusual, non-conventional, rough, and "modern". However, today it is apparent that Portinari had nothing to do with the revolutionary violence that was stirred up in Mexico: his work is an understanding portrait of the poor workers on coffee plantations, fishermen, and St John Feast dancers.[34] The polemics between Frýd and Kotalík could be summarised as follows: while Frýd, a renowned writer but a dilettante in the area of fine arts criticism, represented dogmatic positions of socialistic realism in the above-mentioned book (note No. 33), Kotalík also defended communist foundations, but those began to change after 1958, after the Czechoslovak success in Brussels, in favour of the more free interpretation directed toward the Prague Spring.

Naturally, reproductions of Portinari's works were published in the daily press and magazines on the day of the exhibition opening or shortly afterwards, practically without any comments, which in the case of visual arts is of course more important than written comments.[35]

Short obituaries[36] appeared after the painter's death less than two years after the exhibitions; memories and remarks were added to them later on.[37]

When Czechs and Slovaks began to travel – after the period of the toughest Stalinism – they could see Portinari's works in various places, more or less surprising to them, as was the case of the painter and art critic Jaromír Wíšo[38] in 1963 who briefly described the UN building in New York, having commented on Portinari's works: *"Two huge mural paintings (Peace and War) by such an outstanding painter as Cãndido Portinari from Brazil give a foreign and shabby impression next to the precisely formed and shiny architectural elements. It would be better to set them more sensitively in the architecture, creating transitional elements that would blunt the edges of contrasts. ..."*[39]

And, though rare, foreign magazines arrived in Czech libraries including mentions about Portinari.[40]

During the Prague Spring when most of the eyes were turned to the West, a book about modern art including a mention about Portinari, was published valuing him with respect. Putting it briefly, Luděk Novák[41] wrote that Portinari's work showed some new possibilities of modern realism, of socially engaging art, and is exempt from the form emphasising its forcefulness, which was most impacted by the change and influence of cubism and surrealism. Portinari depicted harsh moments of social struggles of his people, each theme had its specific and direct political meaning, the hyperbole of the content is linked to the hyperbole of the form, with linear expressive stylisation, and also with the expressive accentuation of colours. Shortly after, Václav Zykmund in his *Stručné dějiny moderního malířství (Brief History of Modern Painting)*[42] restricted himself to mentioning the impact of German expressionism on Latin America, naming two Brazilians in this context – Segal and Portinari – and Mexicans. In the same year his work was published in the popular magazine *100+1* having been taken over from foreign sources.[43]

In the 1980s, Portinari's painting nearly fell into oblivion. Incidentally, a notification has survived saying that the fate of the work by the Brazilian painter Portinari, a premature victim of his technological experiments, should have been a negative example for the painter Novosad.[44]

During the past twenty years, Portinari's name has appeared only in the permanent exhibition of the National Gallery in the Trade Fair Palace where his above-mentioned paintings are displayed or as a subject of students' theses.[45]

Documentation appendix: Portinari's works displayed in Czechoslovakia in 1960

1–10 *Composition studies for the mural paintings Brazilian Landscape in the Ministry of Education in Rio de Janeiro* (included are photographs of the wholes and cardboard details), gradually produced from 1936
11 *Flying Kites*, oil, 1941
12 *Portrait of a Woman*, oil, 1947
13 *Mother*, oil, 1947
14 *Vaqueiro (Cowboy)*, oil, 1947
15 *Tiradentes*, colourful composition study for a painting, oil, 1949
16 *Portrait of a Woman*, pencil drawing, 1951
17 *Drawing of a Horse*, pencil, 1951
18–29 *Primeval Forest*, illustrations for the book Ferreira de Castro, oil, 1955
30–39 *Don Quijote*, coloured pencils, 1956
40 *Orphan*, oil
41 *Índia Carajá*, oil
42 *Forest*, oil
43–47 *Brazilian motifs*, pencil drawings, 1957–1958
48 *Vendor*, oil, 1958
49 *Pregnant Woman*, oil, 1958
50 *Cangaçeiro*, oil, 1958
51 *Refugees*, oil, 1958
52 *Refugees*, oil, 1958
53 *Girl with Cat*, oil, 1959
54–58 *Motifs from Israel*, three oil studies and two drawings[46]
59 *Composition study for a mural*, oil
60 *War*, composition study for a mural in the UN building in New York, oil
61 *Peace*, composition study for a mural in the UN building in New York, oil

This paper was reviewed.

Notes

1 In the pavilion at Na Příkopě Street 16/162, which no longer exists. Výstava výtvarníků Purkyně. Membership exhibition. The exhibition hall of the Jednota umělců výtvarných (Union of Fine Artists), Prague: Příkopy. 11 January – 9 February 1947. This exhibition was also the 58th exhibition of Dům umění in Brno. Brazilská grafika in 1954–1955 was Exhibition No. 199. Responses: Vh (Věra Hasalová?), Soudobá kresba Brazilie, *Lidová kultura* III, 1947, No. 3, p. 3, very favourable criticism – Stanislav Richter, Soudobá brazilská kresba, *Lidová demokracie*, 17 January 1947, p. 4; anon., K(ulturní?) *Politika*, 17 January 1947, No. 18, p. 4, reproduces the following works: Nóbrega, *Dívka se džbánem*, Aldari Heminguez Toledo (sic), *Zvuk flétny*, Brazilská kresba v Spolku VU Purkyně; fd (František Doležal), Brazilská kresba, *Národní osvobození*, 28 January 1947. Regarding the transcription of the artist's name, I respect the simplified name Candido in quotes which was used in Czechoslovakia (but also in Italy).

2 *Brazilská grafika*, Ústřední svaz československých výtvarných umělců and SČUG Hollar, Hollar Exhibition Hall, Prague, March 1954, anonymous introduction, graphic design of the catalogue, invitation cards, and poster – O. Karlas. The cover shows the reproduction of the graphic print *Povstalci (Rebels)* by Vasco Prado, linoleum. The introduction includes an excerpt of the poem *Noble Brasil* by Pablo Neruda.

3 Zélia Gattai describes his stay in Prague and Dobříš in detail, *Zimní zahrada*, Praha 2011. In this book (p. 154) we learn that Portinari painted Olga Benário, a German woman extradited by Brazil to the Nazis.

4 He was also a poet, as I pointed out in the brief article Básník Portinari, *Výtvarná práce*, 1965, No. 4, p. 2. The Czechoslovak exhibition was also noticed by the Brazilian side – see http://72.14.207.104/search?q=cache:KySUChZxnNQJ:www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf+pintura+brasileiro+%22tcheco%22&hl=cs&ct=clnk&cd=45, [consulted on 13 March 2012].

5 Orientační plán konkrétní poezie (translated by Pavel Štěpánek), *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969, No. 30, p. 56, ill.

6 At the request of the Embassy of Brazil, I introduced the exhibition in the Municipal House in Prague with a lecture; however, its text was not published. Critical responses: *Výtvarné umění*, 1964, p. 93. The review divides the painters to internationally and mostly "abstractedly" oriented: Antonio Bandeira (1922), Manabu Mabe (naturalised Japanese), Ivan Serpa (1923), Danilo di Prette, Italian living in Brazil from 1946, Francis Krajcberg, Polish immigrant of 1948 (1921). The representatives of older generation of Brazilian painters are also mentioned: Lula Cardoso Ayres (1910) and Alfredo Volpi (1896), primitivism painters: Antonio da Silva (1905), black folklore painter Heitor dos Prazeres (1908), and female painter Djanira (1914).

7 *Dva brazilští grafici – José Assumpção de Souza – Zorávia Betiol*, catalogue, Prague, Municipal Library of Prague 1968, December (text by Pavel Štěpánek); Pavel Štěpánek, Dva brazilští grafici, *Výtvarná práce*, 1968, Nos. 22–23, p. 3 and idem, Biblické motivy z Brazílie, *Lidová demokracie*, 29 December 1968.

8 (pš), Brazilské památky na Strahově, *Lidová demokracie*, 20 September 1988.

9 České stopy v Brazílii. 15. září – 30. listopadu 2010. Czech Footprints in Brazil. 15 September – 30 November 2010, Prague Castle Administration, Prague Castle, Theresian Wing. This exhibition was based on the book by Pavel Štěpánek, *Afinidades históricas e culturais entre o Brasil e a República Tcheca*, L. Marek, Brno 2008.

10 *Afinidades* (quoted in note No. 9). (Review and information about the book: kč /Peter Kováč/, Vyšla kniha o kulturních vztazích mezi

Brazílií a Českou republikou, *Právo*, 9. 12. 2008, http://www.novinky.cz/clanek/156280-vysla-kniha-o-kulturnich-vztazich-mezi-brazilii-a-ceskou-republikou.html [consulted on 9 December 2008], *Žurnál UP* 18, 2008, No. 12, 19 December 2008, http://www.zurnal.upol.cz/xviii/12/univerzitni-pracoviste-informuji/ [consulted on 20 December 2008].

11 šh (Luboš Hlaváček), Candido Portinari, *Kultura* VI, 1962, No. 7, p. 2 obituary, gloss.

12 *Encyklopedie světového malířství*, Praha 1975 (ed. Sáva Šabouk), pp. 280–281, ad vocem.

13 *Lexikon moderného maliarstva*, Bratislava 1968, ad vocem, p. 294 (author Philippe Soupault, orig. edition Hazan, Paris).

14 The importance of the painting is highlighted by its reproduction in the article Flávio de Aquino, Pintura moderna no Brasil – Modern Painting in Brazil, *Módulo*, pp. 18–19, illustration of the painting *Matka* (today in the National Gallery in Prague, back then included in a private collection).

15 Here is the information about the works of Cândido Portinari in Czech possessions: Candido Portinari (1903–1962) 1) *Pouštění draků* (*Dráčci, Draci*), 1941, oil on canvas, 60 × 73.5 cm, on the bottom right: PORTINARI /1941, purchased on 19 December 1967 (from Mr Bruno Piťha, Prague 7, Bubenská Street No. 3, for 37,000 crowns). The collection of the same owner also included a painting by the Brazilian painter Bianco. Displayed: Zisky Národní galerie, Jiřský klášter, Praha 1979, displayed: Bratislava 1960, cat. No. 11 as *Vypúšťenie šarkanov*, lit.: Projeto Portinari, cat. No. 1474, included in the permanent exhibition at Sternberg Palace and today in Veletržní (Trade Fair) Palace – NG, O 11627, 2) *Matka s dítětem*, 1947, oil on canvas, 130 × 97 cm, marked on the bottom right: Portinari, 1947, liter.: Projeto Portinari, cat. No. 2549, displayed: Bratislava 1960, cat. No. 13, NG, O 12832, 3) *Hlídač stád* (*Vaqueiro, Skoták, Honák*), 1941, oil on canvas, 72.5 × 60 cm (frame 94 × 81 cm), marked on the bottom right: PORTINARI /1947, purchased in 1983, lit.: Projeto Portinari, cat. No. 2609, displayed: Bratislava 1960, cat. No. 14; Přírůstky NG 1984, NG, O 15210.

16 Cat. No. 12 at the Bratislava exhibition: Candido Portinari. Zväz slovenských výtvarných umelcov, Bratislava, Výstavné miestnosti Dostojevského rad 2, 22. júla – 7. augusta 1960, text by Ľubor Kára – Dům umění, Brno. Without any further information. Ministry of Education and Culture and Svaz čs. výtvarných umělců (Union of Czechoslovak Fine Artists). Prague, Nová síň, 15 September 1960 – October 1960, His Excellence Mauricio Wellisch opened the exhibition on behalf of the Brazilian side. His speech was a manifest of the good will of the Czechoslovak side because the exhibition was fully initiated by the Czechoslovak diplomats. See MZV TOO Brazílie 1960 – 1 a 2, *Osvěta. Kulturní výstavy*, 343/369.

17 Ministerstvo zahraničních věcí ČSR – MZV TOO Brazílie 1960 – 1 a 2, *Osvěta. Kulturní výstavy*, 343/369. This article documents the development of the exhibition – the intention emerged from the personal contacts of a Czechoslovak ambassador with the artist. After the end of the exhibition in Brno, the head of the international department of the Czechoslovak ministry of culture, Jitka Pušová, sent photocopies of the exhibition reviews. The employee of the Czechoslovak embassy, Rutte, informed the Prague ministry in his letter sent from Rio de Janeiro on 20 February 1961 that the painter Portinari could not travel to Czechoslovakia. Although his travel was suggested by his benefactor Assís Chateaubriand, he could not come because of his disease (he did not accept any visits and died a year later). Next, the Ministry of Education and Culture (the two ministries joined in the meantime) informed (by J. Pušová again) in a letter of 28 September 1960 that more than 4,000 people visited Portinari's exhibition in Bratislava. The painter and sculptor Rudolf Uher had a speech at the exhibition opening in the halls of the Zväz slovenských výtvarných umelcov (SSZ / Union of Slovak Fine Artists) for SSZ. Dr Karol Vaculík, director of the Slovak National Gallery, gave a talk on behalf of the Slovak National Council. The opening reception took place on Dostojevského rad Street No. 2 on Friday, 22 July 1960 at 5 pm (the exhibition lasted till 7 August 1960). The exhibition opened in Prague on 15 September of the same year. The Counsellor of the Embassy of Brazil in Czechoslovakia, Mr Ouro Preto, visited the international department of the relevant ministry to discuss the details of his embassy participation. The embassy used the opportunity to hand out promotion brochures and Brazilian coffee to the visitors. Brazilian short films were projected.

18 Ivo Váňa Psota, a Ukraine dancer, choreographer, director, and educator, was born in Kiev, Ukraine, in 1908. He lived and died in Brno in 1952. See http://www.brno.cz/index.php?nav01=2222&nav02=2220&nav03=2447&idosobnosti=103 [consulted on 24 April 2007]. During the war, the Germans gave him permission to travel to the USA whose authorities requested him. However, when he returned to Brno after 1948, he fell into disgrace of the Communist regime and shortly died. For the *Yara* ballet performance, which became the Brazilian national ballet show, the Brazilians placed a memorial plaque to commemorate Psota on the theatre building in Sao Paulo (Teatro de São Paulo). The following artists joined in to produce the ballet performance: Francisco Mignone (composer), Guilherme de Almeida (poet and author of libretto), Cândido Portinari

(stage design and costumes), and Ivo Váňa Psota (choreography).

19 Dr. J. Kuchválek, a linguist, literature historian, professor at Charles University, and promoter of Brazilian cultural events in Czechoslovakia.

20 *Blok*, 1946–1947, Nos. 9–10, p. 245. In the same edition, p. 67, Portinari's *Negr s okarínou (Negro with ocarina)*, a detail on the Radio Tupio de Rio de Janeiro building was reproduced. Furthermore, there is a reproduction of the work of another Brazilian painter Pedroza, *Makumba*, p. 67, and *Dívka (Girl)* by C. Diaz. Next to it is the painting of Mexican painter Tamayo, *Ptáci (Birds)*, 1941, at the time in the Valentine Gallery in New York.

21 Anon., Brazilský malíř Portinari, *Lidová demokracie*, 19. XI. 1946 – commentary on the artist in Paris; the newspaper was the body of the Czechoslovak People's Party.

22 Anon., Portinari. Brazilský malíř, *Umění dneška* III, 1946, No. 4, p. 215. It is surprising that the first performances of Portinari were anonymous. But because the same edition of the magazine presented the portrait of Jan Zach, the cultural attaché of the Czechoslovak embassy in Rio de Janeiro, we may assume that the article was written by him.

23 Jiří Bursík, Vyznamenaní bojovníci za mír, *Výtvarné umění*, 1950–1951, p. 467. Represented are Pablo Picasso for his *Dove of Peace*, Cândido Portinari for his large painting composition *Tiradentes*, Renato Guttuso for the cycle *Gott mit uns*. The article also includes a brief evaluation of Picasso's work.

24 Germain Bazin, Cândido Portinari. Maliar pre druhých, *Výtvarný život* II, 1957, Nos. 7–8, pp. 267–270; P. M. Bardi, Ľudový maliar, *Výtvarný život* II, 1957, Nos. 7–8, pp. 270–275.

25 Ľubor Kára, Malíř Brasilie Portinari, *Kultura*, 1957, p. 1/8, 3 repr.; idem, Candido Portinari, *Světová literatura*, 1959, No. 4, pp. 183–184. In the text reproductions of his paintings and drawings: *Rebels*, *Refugees*, *Funeral*, *Washerwoman*, *Head*, as illustrations to the article, pp. 22, 95, 96, 182. The author presents the artist's biography and reviews his work.

26 Drawings – illustrations for the article by Monteiro Lobato, Zé Brasil, *Lidové noviny*, Brno 58, No. 275, *Kulturní neděle*, No. 3; *Nosiči kávy (Coffee Carriers)* and *Hudebníci (Musicians)*. Ze zahraničních výstav a ateliérů, *Výtvarná práce* V, 1957, No. 12, p. 10, 5 ill. on p. 10.

27 On 26 October 1960 contacts on the embassy level were established.

28 At that time the work *Pohřeb (Burial)* was published, Z výstavy brazilského umělce v Bratislavě, *Literární noviny*, 1960, No. 31, p. 8. Ľudmila Peterajová commented on the exhibition individually, Candido Portinari, *Predvoj* 4, 1960, No. 36, p. 20.

29 Václav Zykmund published the exhibition reviews and overall summary, Cândido Portinari, *Výtvarná práce* VIII, 1960, No. 15, p. 12, 2 Reproduction: *Těhotná matka (Pregnant Woman)*. Z výstavy autorových obrazů, ilustrací a kreseb, Nová síň, Praha IX–X–1960, VU, 1960, p. 422. Further *Mateřství (Motherhood)*, from the exhibition in Nová síň, *Výtvarná práce* VIII, 1960, No. 18, p. 1. and *Děvče s kočkou (Girl with Cat)*.

30 In the first years of the Communist regime, Kára was an exponent of dogmatic criticism persisting in socialist realism. Traces of this attitude can be seen also in the catalogue of Portinari's exhibition. For a certain time in the 1950s, Kára held prominent political functions, but in the 1960s he "awoke" and started to support the avant-garde and became the editor-in-chief of Slovak dynamic magazine *Výtvarný život*. During the years of "normalization" after the Soviet occupation, he paid for that and was forbid to work in culture. See Ľubor Kára, Cesta pokrokových výtvarných umělců v kapitalistických zemích, *Výtvarné umění* I, 1950–1951, No. 4, pp. 178–188 and 3 figs.

31 *Mateřství (Motherhood)* was reproduced from "Z připravované umělcovy výstavy v Praze", *Výtvarná práce* II, 1959, No. 9, p. 1.

32 Jiří Kotalík, Malíř Brazílie (K výstavě Cândida Portinariho), *Literární noviny* IX, 13. 8. 1960, No. 33, pp. 3/6.

33 Norbert Frýd, Portinari ještě jednou a třeba vícekrát, *Literární noviny* IX, 1. X. 1960, No. 40, p. 8. Five years ago Frýd published the book *Mexická grafika* (Mexican Prints), Praha, SNKLHU 1955, where he advocated strictly dogmatic views. Much later, in the international context, returns to the Mexican influence on Portinari José Luiz del Roio, Una rivolta mesicana. Brasil. Ai primi del novecento gruppi di contadini brasiliani diedero vita a comunita inspirate e egualitarismo e fratellanza, *Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia*, March 1988.

34 After some time when passion faded away, the Brazilian artist of Czech origin, Milan Dusek said: "Portinari's '*Refugees*' decorated bourgeois salons and hardly arouse compassion." (see *Afinidades*, quote in note No. 9, chap. 19).

35 *Pohřeb (Funeral)*, Z výstavy brazilského umělce v Bratislavě, *Literární noviny* IX, 1960, No. 31, p. 8; *Těhotná matka (Pregnant Woman)*, Z výstavy autorových obrazů, ilustrací a kreseb. Nová síň, Praha IX–X–1960, see the magazine *Výtvarné umění*, 1960, p. 422; R: *Mateřství (Motherhood)*, from the exhibition in Nová síň, *Výtvarná práce* VIII, 1960, No. 18, p. 1; *Portrét (Portrait)*, Z výstavy brazilského umělce v Bratislavě, Z výstavy autorových obrazů, ilustrací a kreseb. Nová síň, September – October 1960, *Výtvarné umění* X, 1960, No. 9, p. 422; Igor Zhoř, Poučení – více než vzor, *Kultura* IV, 1960, p. 28, 1 reproduction. Recenze výstav v DU v Brně – mexické motivy (sic). Hodnocení jeho činnosti umělecké i politické.

36 When he died, three obituaries appeared: the first one, Portinari mrtev (Portinari is Dead), information in the magazine *Výtvarná práce*, 1962, No. 5, p. 4, the second one, šh (Luboš Hlaváček), Cândido Portinari, *Kultura* VI, No. 7, p. 2 obituary and gloss, and finally the third one, Anon., Zemřel Cândido Portinari (Cândido Portinari Died), *Hollar* 33, 1962, No. 1, p. 45.

37 Anon., Cândido Portinari, *Brněnský večerník*, 15 August 1974, in the Gallery of Personalities column.

38 Jaromír Wíšo, Výtvarné sněmování v Novém Yorku, *Rudé právo*, 3 November1963.

39 In 1941 Cândido Portinari finished four mural paintings next to the entrance to the Hispanic Reading Room of the Library of Congress called: *Discovery of the Land*, *Entry into the Forest*, *Teaching of the Indians* and *Discovery of Gold*. The painter captured the life of the first immigrants in America. The ceremonial inauguration of these paintings took place on 12 January 1942.

40 A. Sch., Z výtvarných časopisů. Přehled současné brazilské malby od Rosy M. Carlessové. Quotes: Lazar Segall, C. Portinari, O. Niemeyer, L. Costa. Further a notice about the Week of Modern Art from 1922, Biennale in São Paulo, in: *Studio*, July 1963 (England), *Výtvarné umění*, 1964, p. 93. The author of the reviewed article divides Brazilian painters according to their international orientation as follows: at first Antonio Bandeira (1922), Manabu Mabe (naturalised Japanese), Ivan Serpa (1923), Danilo di Prette, Italian living in Brazil from 1946, Francis Krajcberg, Polish immigrant from 1948 (1921). Later she enumerates the domestic painters of earlier generation: Lula Cardoso Ayres (1910); Alfredo Volpi (1896); Primitivism painters: Antonio da Silva (1905), black folklore painter Heitor dos Prazeres (1908), female painter Djanira (1914).

41 Luděk Novák, *Století moderního malířství, 1865–1965*, Praha 1968, pp. 269, 274.

42 Václav Zykmund, *Stručné dějiny moderního malířství*, Praha 1971, p. 106.

43 Colourful reproduction of Portinari's painting for an article-montage in foreign press about Latin America, mainly for Neruda's poem *Než procitne dřevorubec. 100+1*, 1971, No. 20, p. 23.

44 Luboš Hlaváček, Malíř lidského dění, *Výtvarná kultura*, 1988, No. 1, p. 28, literally *"the fate of the Brazilian painter Portinari, who is the premature victim of his own technological experiments, should be a warning memento for Novosad"*.

45 Recently, the student Irena Melounová returned to Portinari, having written a summarised view of the work of Cândido Portinari in Portuguese. In a student contest she was awarded the Iberian American Prize (Premio Iberoamericano XIV) for her work. The contest was announced by the Prague embassies of Spanish and Portuguese speaking countries.

46 A book dealing with this topic appeared earlier: *Izrael. Disegni di Candido Portinari*, Presentati da Eugenio Luraghi, ILTE, Torino 1953.

Translated by Lucie Kasíková

Historical Collection in the Library of the National Gallery in Prague

MARTINA HORÁKOVÁ – PETRA ZELENKOVÁ

The origins of the collection of old prints in the Library of the National Gallery in Prague are closely connected with the history of the Society of Patriotic Friends of the Arts. The Library of the Society of Patriotic Friends of the Arts always appreciated the generous support of donors, such as Josef Hoser, M.D., Vojtěch Lanna and František Macháček, M.D. Their contributions significantly enriched the collection. The earliest and relatively detailed information concerning the content and the scope of the old print collection gathered by the Library of the National Gallery in Prague can be found in the large extant catalogue from 1839, which is divided according to subject. Today, the collection comprises 145 volumes.

The study focuses on some of the most interesting and valuable volumes, such as Albrecht Dürer's pivotal theoretical work, F*our Books on Human Proportion* (Nuremberg 1528), which also includes his *Treatise on Fortification* (1527). The famous works of German Renaissance book culture are represented by the richly illustrated epic *Theuerdank* (in its Frankfurt edition from 1563). The collection also contains important works of German art theory, such as *Teutsche Akademie* by Joachim von Sandrart in J. J. Volkmann's extended edition (1768–1775). The repeatedly published volume of models and artistic theoretical essays *Die durch Theorie erfundene Praktic* has connections to the Nuremberg art academy and the Preissler artistic family. The library's collection also includes the set of pivotal works of Dutch theory and history of art: the *Schilder-Boeck* by Karl van Mander (edition from 1764), *De groote schouburgh* by A. Houbraken (edition from 1753) and *De nieuwe schouburg* by J. van Gool (1750–1751). One of the library's most treasured items is the complete Diderot's *Encyclopedia*, including the illustrated volumes, *Planches*, which contain an enormous wealth of illustrations.

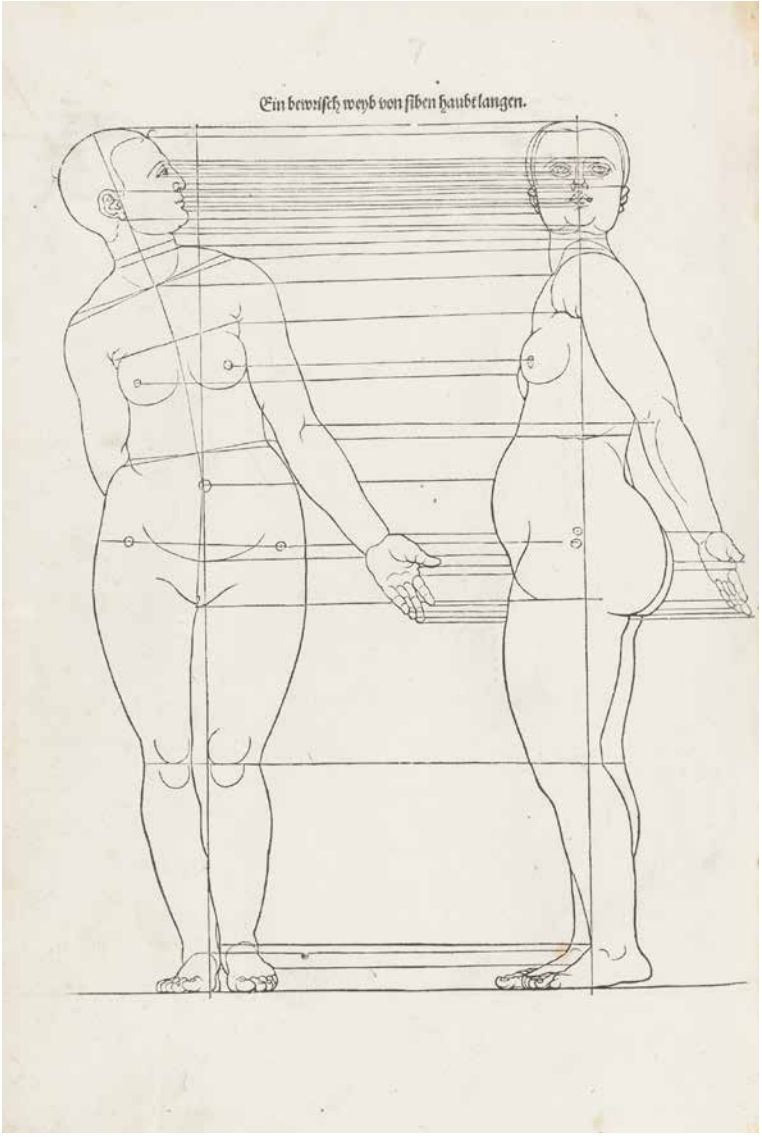
Prague book culture at the beginning of the 17th century is represented by two stylistically different prints: the famous collection of emblems, *Symbola divina et humana*, eminent work of Rudolfine Mannerism and the rare Czech-language print, the illustrated *Genealogy of Jesus Christ* published by J. Opsimates (1612), which represents the lingering Renaissance protestant book culture. Bohemian Baroque graphic art is represented by A. P. Neuräutter's album of engravings depicting the sculptural decoration of Charles Bridge, *Statuae pontis Pragensis* (Prague 1714), which is the library's most recent acquisition.

Keywords
Old prints, book illustration, graphic art, theory of art, book culture, Library of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts

The Library of the National Gallery in Prague is built upon its predecessor, the reference library of the Society of Patriotic Friends of the Arts (SVPU), founded in 1796 by the patriotic nobility on the initiative of Count Franz Josef of Sternberg

and several well-educated burghers. The SVPU's goal was to cultivate taste, raise interest in art and protect local artworks from being exported abroad. For these purposes, the SVPU founded the Picture Gallery of the SVPU.[1]

The present collection in the Library of the National Gallery in Prague is founded on the following collections: the library collection of the SVPU's Picture Gallery, which was built systematically beginning in 1880; a part of the the so-called graphic library collection, which, due to its character, did not belong to the collection of illustrated books and; the illustrations and collection of the library of the Modern Gallery (1902–1942). When the SVPU ceased to exist in 1950, its reference library collection was added to the National Gallery's library as well. The earliest extant inventory of the SVPU's reference library dates to 1839 and lists 462 volumes classified according to subject. The inventory only contains information about the number of volumes for each entry. Further inventories from 1855–1880 include additional information about the way books were acquired and their price. The extant inventories also include the bound catalogue of the SVPU's Picture Gallery library from 1893–1920, first started by the painter Viktor Barvitius, the Picture Gallery's inspector and a well-educated individual with wide range of interests. The catalogue lists 505 volumes of books, exhibition and collection catalogues, as well as auction catalogues. The first acquisition catalogue to be kept in correspondence with the librarian rules – the List of the Library of the Picture Gallery (1880–1940) – is still considered up-to-date. Until 1948, the individual libraries functioned independently. They continuously acquired new items, either through contributions by SVPU members or through individual donations. Later, when the independent state of Czechoslovakia was formed, they also received state subsidies. The library's supporters included Josef Hoser, M.D. and Knight Vojtěch Lanna who donated a number of valuable publications to the library. Another important supporter, František Macháček, M.D. (1882–1945), a physician at the psychiatric clinic in Bohnice, collector, art patron and bibliophile, donated numerous drawings and prints. His contribution significantly enriched the library's collection with expensive and outstanding facsimiles of drawings from international graphic collections.



1 Albrecht Dürer, *Study of Female Proportions*, woodcut, illustration from: *Four Books on Human Proportion* (*Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*), Nuremberg 1528.

Because the collection of the National Gallery's library has its origins in the library of the SVPU, its focus corresponded with the contemporary needs of the society's members, containing primarily publications concerning the fine arts and related subjects (topography, history, etc.). Since the library also received donations and likely acquired private publications as well (the origins of only a few of these have been traced), there are also literary publications, fiction, poetry, etc. For the original SVPU library, the collection-building policy had yet to be formulated, and so the acquisitions were more or less random, depending on the members' needs, donations and bequests. There was no permanent librarian either, as the library was at first administered by a member of the SVPU committee and later by the Picture Gallery's inspector.

The present library's historical collection contains 145 volumes of old prints covering

the period from the 16th century to 1800. Important prints from the original SVPU libraries include Giovanni Paolo Lomazzo's *Idea del tempio della pittura* (1590), Albrecht Dürer's *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528), Jacob Typotia's *Splendor magnificentissimae urbis Venetarium clarissimus* (1722) and *Symbola divina & humana* (1601) and the *Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst*, 8 vol. (1768–1775), as well as historical collection and exhibition catalogues of international collections and auction catalogues.

Illustrated Prints

A number of old prints from the library's collection feature arresting graphic decoration. Books from the second half of the 18th century make up a vast majority of the collection, but the library also owns valuable illustrated prints from the 16th and 17th centuries. The collection mostly includes art theory publications, catalogues, encyclopaedias, pattern and model books and topographic literature. Among the library's old prints, the German, French and Dutch illustrated volumes are especially outstanding. In contrast, Bohemian illustrated prints are relatively under-represented. The following text will briefly introduce some of the most interesting library items.

The library holds important examples of German book culture. The first edition of Albrecht Dürer's pivotal theoretical work *Four Books on Human Proportion* (*Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528) [no. 30] is among the most valuable items in the entire collection. The book is the culmination of Dürer's more than twenty-year-long anthropometric studies and was published soon after his death in 1528. In its four parts, it deals with the proportions of different body types, their mathematical laws, ways of measuring and the body's patterns of movement. The work is illustrated with 143 woodcuts based on Dürer's drawings, made by Nuremberg woodblock cutter, printer and publisher Hieronymus Andreae[2] **(Fig. 1)**. Dürer's *Treatise on Fortification (Etliche Underricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken,* Nürnberg 1527) is also included in this volume. This treatise, too, has large woodcuts made in collaboration with Hieronymus Andreae. A panoramic sheet, attached to the end of the volume depicts *Siege of the Fort*; it is dated 1527 and signed by Dürer.[3]

The library also owns the extensive and richly illustrated epic *Theuerdank* [no. 107], another important work of German Renaissance book culture. This long propagandistic poem was in large part penned by Emperor Maximilian I, in collaboration with his secretary Melchior Pfintzing and possibly other scholars. The allegorical work describes the adventurous journey of the brave knight, Theuerdank (Maximilian I), to meet his fiancée, Ernreich (Mary of Burgundy). All 118 chapters are illustrated with woodcuts which capture the action and the surrounding landscape with great liveliness. Jost de Negker carved the printing blocks according to drawings by Leonhard Beck, Hans Schäufelein, Hans Burgkmair and other draftsmen[4] **(Fig. 2)**. Maximilian I supervised the production of the illustrations and many of them were changed in the second edition based on his suggestions. The wealth of illustrations and the romantic content made Theuerdank highly popular. The work was first published as a private print in Nuremberg in 1517. The second edition followed in 1519 and several more appeared over the course of the 16th and 17th centuries. Burkhard Waldis's modified version came out four times in Frankfurt during the 16th century (1553, 1563, 1589 and 1596); the National Gallery's volume is the second Frankfurt edition.[5] The volume is also interesting because of its provenance: it contains the graphic bookplate of the first inspector of the SVPU's Picture Gallery, Josef Karl Burde.[6]

Further German prints from the library collection represent the Baroque period. Like Dürer's *Four Books on Human Proportion*, Sandrart's *Teutsche Akademie* is one of the pivotal works of art theory.[7] Joachim von Sandrart (1606 Frankfurt – 1688 Nuremberg), painter and art connoisseur, originally trained as an engraver. He later switched to painting, getting his artistic education during sojourns in The Netherlands, England and Italy. In 1645, he settled down in Germany and helped found, among others, the oldest German academies of art in Nuremberg (1662) and Augsburg (1670). Aside from his work as an artist, he taught and wrote books. In collaboration with the author Sigmund von Birken, he prepared the compendium *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie*. The first two volumes came out in 1675 in Nuremberg; the third volume was issued in 1679. The first book is devoted to the theory and history of architecture, sculpture and paintings; the larger, second volume contains biographies of artists from Antiquity to Sandrart's contemporaries.[8] The third volume develops themes from the

2 Jost de Negker after Hans Burgkmair, *The Fall of an Avalanche,* woodcut, illustration from: Burkhard Waldis, *Theuerdank*, Frankfurt 1563.

first volume, deals more extensively with classical monuments and also includes the translation of Ovid's *Metamorphoses.* The book is lavishly illustrated with works by prominent German and Antwerp engravers, and a number of engravings are modelled on Sandrart's drawings. In the 18th century, the *Teutsche Akademie* was revised and significantly extended by the well-travelled scholar and writer, Johann Jacob Volkmann (1732–1803), who published it between 1768 and 1775 in eight volumes. As part of this edition, he also issued Sandrart's treatise on classical mythology, *Iconologia Deorum* (1680). To illustrate his new *Teutsche Akademie* edition, Volkmann used the existing plates from the first edition and also included other illustrations, such as a set of etchings with figural themes modelled after Salvator Rosa by Johann Jacob Sandrart (1655–1698)[9]

3 Johann Jacob Sandrart after Salvator Rosa, *Jason Putting the Dragon to Sleep*, etching, illustration from: Joachim von Sandrart – Johann Jacob Wolkmann, *Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst*, Nuremberg 1768–1775.

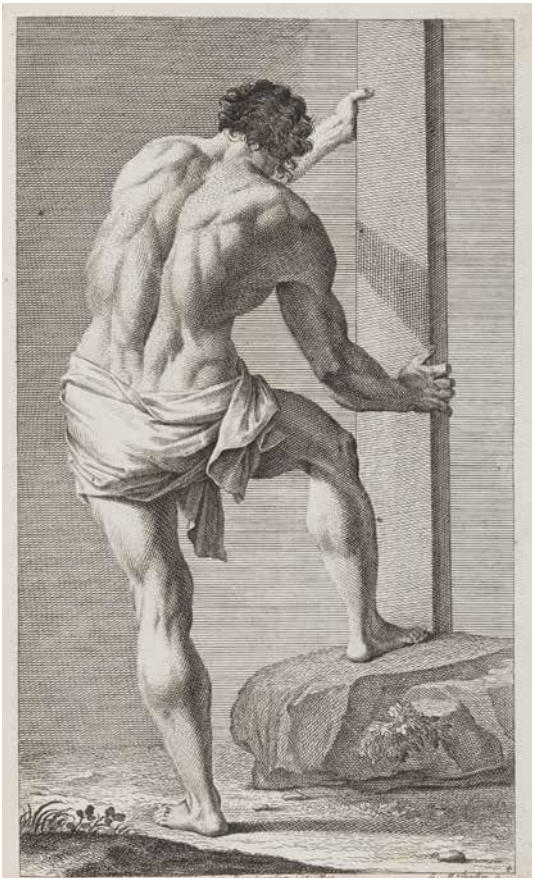
(Fig. 3). The library owns Volkmann's complete edition [no. 75–81].

Die durch Theorie erfundene Praktic by Johann Daniel Preissler (Preisler; 1666 Nuremberg – 1737 Nuremberg) is another publication connected with the Nuremberg art academy [no. 66].[10] A member of an important Nuremberg family originally from Bohemia, Preissler was appointed director of the Nuremberg Academy of Art in 1704 and from 1716, he also headed the newly affiliated drawing school. For the needs of his students he translated the *Anatomia* by Carlo Cesio from Italian and published it in 1706 with engravings by Hieronymus Böllmann. He also prepared a set of drawing models and short theoretical treatises, which he published under the title

Die durch Theorie erfundene Praktic. The book's three volumes came out in Nuremberg between 1721 and 1725. After the death of his father, Johann Justin Preissler, also the Academy's director, prepared the fourth volume for publication. The individual volumes of *Die durch Theorie erfundene Praktic* each contain 18 sheets (engravings and etchings), some of which bear the signature of another of Preissler's sons, Georg Martin **(Fig. 4)**. Preissler's publications enjoyed great popularity and came out in several editions during the 18th century. The National Gallery's copy contains all four volumes in the 1760s editions.[11] The first volume deals with the depiction of human body parts. The second volume contains representations of whole figures in various postures, their schematics and proportions. The third volume is dedicated to light, shadow and draperies; the engravings capture the figures at first in outlines and then add volumes. The fourth volume deals with proportions, depicting children, draperies and again, light and shadow. The fifth edition of Preissler's translation of the *Anatomia*, published in 1759, is attached at the end of the volume.

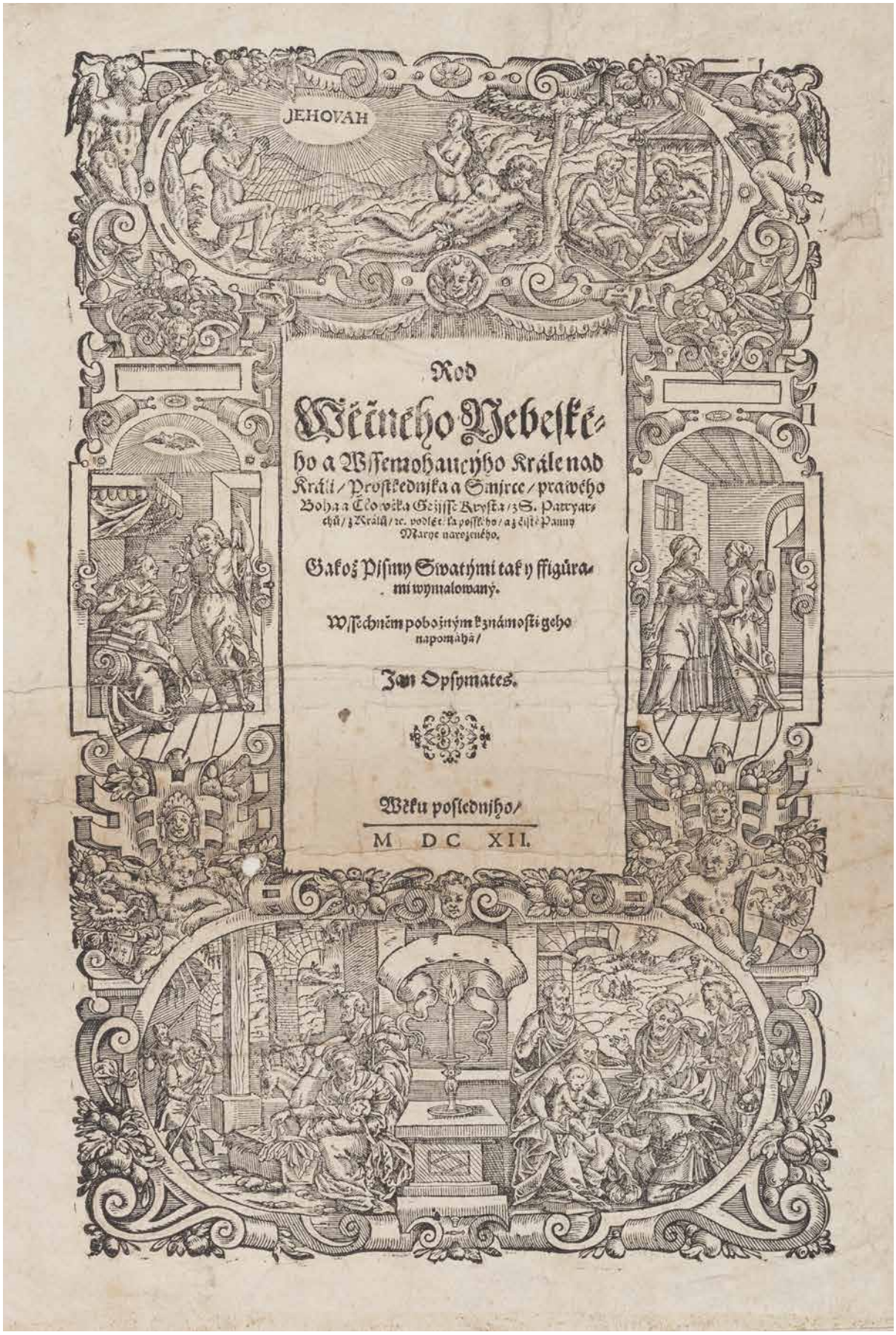
As mentioned above, Bohemian prints are a minority in the library's collection and they are represented rather randomly. The earliest of them—two prints from the Rudolfine period—are representative of two tendencies in Bohemian book illustration at the beginning of the 17th century: the lingering Renaissance book culture and the stylistically progressive engraving illustration.

Symbola divina et humana is one of the most well-known examples of Rudolfine Mannerist book culture [no. 102]. It is a collection of almost a thousand emblems collected by the emperor's antiquarian, Jacopo Strada and his son, Ottavio. The emblems, engraved by the famous graphic artist Aegidus Sadeler, were published in three volumes in Prague between 1601 and 1603[12] by Prague publisher Jiří Černý (Nigrinus), the first master printer to include copper engraving illustrations in his books.[13] The emperor's historian, Jacob Typotius, wrote commentaries to the first two volumes but died during the time they were published (1601). The end part of the second volume therefore features an impressive emblem on Typotius's death, composed by the court physician, Johann Jesenius. The third volume which includes emblems of the Italian nobility and rulers has commentaries by the emperor's physician and naturalist, Anselm Boetius de Boodt. The valuable volume consisting of all three tomes is now undergoing complete restoration.



4 Georg Martin Preissler, *Male Nude,* engraving, illustration from: Johann Daniel Preissler, *Die durch Theorie erfundene Praktic*, volume IV, Nuremberg 1765.

The second of the Bohemian prints from the early 17th century has been to date entirely overlooked by researchers. It is an illustrated publication entitled *Rod věčného nebeského a všemohoucího Ježíše Krista* (Genealogy of Eternal Heavenly and Omnipotent Jesus Christ) issued in Prague in 1612 by the scholar and writer, Jan Opsimates [no. 60]. Opsimates was a Calvinist who worked as a tutor in aristocratic families and spent years travelling around Europe. His diary, kept in London, provides details about his itinerary and active social life.[14] Although the *Genealogy of Jesus Christ* was written in Czech, the National Gallery's copy is not listed in the *Knihopis českých a slovenských tisků* (Bibliography of Czech and Slovak old prints).[15] The volume, described in the bibliography as a "folding picture-book," contains twenty woodcut sheets depicting Christ's genealogy. The title page and the dedication sheet with the coat of arms of Emperor Rudolf II (already dead when the volume was published) were made in same technique **(Fig. 5)**. The second extant copy of the *Genealogy of Jesus Christ* from the Prague National Library differs from



5 German engraver of the early 17th century, *Motifs of the Divine and Human Birth,* woodcut, title page: Jan Opsimates, *Rod věčného nebeského a všemohoucího Ježíše Krista*, Prague 1612.

the National Gallery copy in the number and arrangement of sheets, printing blocks and text fields.[16] The arrangement of the images and text fields in the Czech legend suggests that the sheets were meant to be glued together into one large sheet – the graphic genealogy of Jesus Christ with the Czech legend. Opsimates himself advises his readers to *"piously decorate* [their] *house with these images, rather than with hideous and immoral pagan gods."* Aside from moralizing and religious exhortations, Opsimates also voices his patriotism.[17] As a picture book, the publication was meant to contribute to the religious education of the illiterate *("so even the simple folks could learn through their senses")*. In a somewhat cryptic manner, Opsimates specifies that his *Genealogy of Jesus Christ* is a translated edition of a work by Silvester Steier, a German protestant theologian and poet with contacts in Bohemia. Steier's Latin *Historia Genealogiae Domini Nostri Iesu Christi* was published in Frankfurt in 1594. Opsimates took over all the woodcut illustrations from Steier's publication, only the title page was newly commissioned. The thus-far unidentified author of the high-quality woodcuts was therefore a German artist. The title page contains a reference to Steier's authorship: his personal coat of arms with the depiction of Pegasus. The same coat of arms, along with initials *S.S.L.* (Silvester Steier von Leovallis) is also included in the final image of the cycle. Because of the number of unanswered questions and the interesting personality of its author, the *Genealogy of Jesus Christ* deserves a more detailed investigation in the future.

Another Bohemian volume brings us to the period of the High Baroque. *Statuae pontis Pragensis*, the exclusive graphic album by the Prague engraver, Augustin Peter Neuräutter (1673–1749), from 1714, captures the "wold famous" sculptural decoration of Charles Bridge (*"Weit- und Breit berümten Prager Brücken"*) [no. 59]. Neurätter's publication, issued soon after the Baroque sculptural gallery on the bridge was completed, was the first in a series of graphic albums that helped spread the Prague bridge's fame[18] **(Fig. 6)**. Likely as early as in the following year, Martin Engelbrecht copied Neurätter's engravings and published the album under the same title in Augsburg. The album consists of 28 graphic sheets which depict the individual sculptures and sculptural groups. The texts on each of the engravings lists donors and, in many of the sculptural groups, also their authors. Most of the drawn models for Neurätter's engravings

6 Augustin Peter Neuräutter after Ferdinand Brokoff, *Sculpture of St. Vincent Ferrer and St. Procopius on Charles Bridge*, engraving, from the album: Augustin Neuräutter, *Statuae pontis Pragensis*, Prague 1714.

were made by Prague painter Karel Kulík; Johann Georg Heinsch, Johann Karl Tessauer and Antonio Rocca created one each, while some of the sheets cite the sculptors Johann and Ferdinand Maximilian Brokoff as their designers. Neurätter's album is an exceptionally valuable example of a Bohemian Baroque print, from both an historical and artistic point of view. Purchased in 1984 in a antiquarian bookshop, the volume is the most recent acquisition of the National Gallery's library.

Dutch book culture is represented by three fundamental works on the subject of art history and theory by Karl van Mander, Arnold Houbraken and Johan van Gool.[19] The earliest of the trio—the *Schilder-Boeck* by the educated painter and writer, Karl van Mander (1548 Meulebeke – 1606 Amsterdam)—is one of the fundamental sources for research into sixteenth-century Dutch and German painting. In the 1570s,

7 Jan l'Admiral, *Portraits of Johann, Rafael and Aegidius Sadeler,* etching, illustration from: Karel van Mander, *Het leven...*, Amsterdam 1764.

8 Jacob Houbraken, *Portraits of Painters Johann Roos and Juriaan van Streek,* engraving and etching, illustration from: Arnold Houbraken, *De groote schouburgh*, 1753.

van Mander lived in Italy and Austria. Following his return to The Netherlands, he settled in Haarlem and Amsterdam and worked as a painter and writer. He modelled his *Schilder-Boeck* on *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (Florence 1550), the foundational work of the "father of art history," Giorgio Vasari. In the *Schilder-Boeck,* the introductory theoretical part about painting is followed by the biographies of Dutch, Flemish, Italian and some German painters. Van Mander also included his interpretation of Ovid's *Metamorphoses* and his iconographic dictionary of classical mythology. After the author's death, the first edition (1603–1604) was followed by another edition (1616–1619), complemented with van Mander's biography. The *Schilder-Boeck* became quite popular and inspired further similar art historical works. The library owns a two-volume copy from 1764, prepared by Jacob de Jongh [no. 51–52]. This second edition was illustrated with 32 portrait prints by Amsterdam graphic artist, Jan l'Admiral[20] **(Fig. 7)**.

De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen by the painter, graphic artist and art theorist, Arnold Houbraken (1660 Dordrecht – 1719 Amsterdam) is another pillar of Dutch art history [no. 42–44]. Houbraken intended his work as a sequel to van Mander's *Schilder-Boeck* and he also drew on Sandrart's *Teutsche Akademie*. The three volumes of *De groote schouburgh* (1718–1721) contain biographies of Dutch and Flemish male and female artists, beginning in the mid-15th century and ending with artists born in the mid-17th century. The third volume was published after Houbraken's death thanks to his widow and children. Houbraken's son, Jacob (1698–1780), a well-known graphic artist, illustrated the book with high-quality portraits of the individual artists, most of them set in groups inside trompe-l'œil frames of various shapes.[21] The library owns a second edition from 1753 where the text remains the same as in the first edition and which is also illustrated with engravings by Jacob Houbraken **(Fig. 8)**.

Authored by painter and art historian Johan van Gool, *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen* (1750–1751) [no. 37–38] is the sequel and complement to Houbraken's *De groote schouburgh.* Its two tomes introduce artists born between 1630 and 1725, including Houbraken. The engravings in *De groote schouburgh* are again by Jacob Houbraken and his follower Pieter Tanjé (1706–1761) who mostly used drawings by painter Aert Schouman (1710–1792) as their models.[22] The style of illustrations in *De groote schouburgh* deliberately draws on the engravings in Houbraken's *De groote schouburgh.*

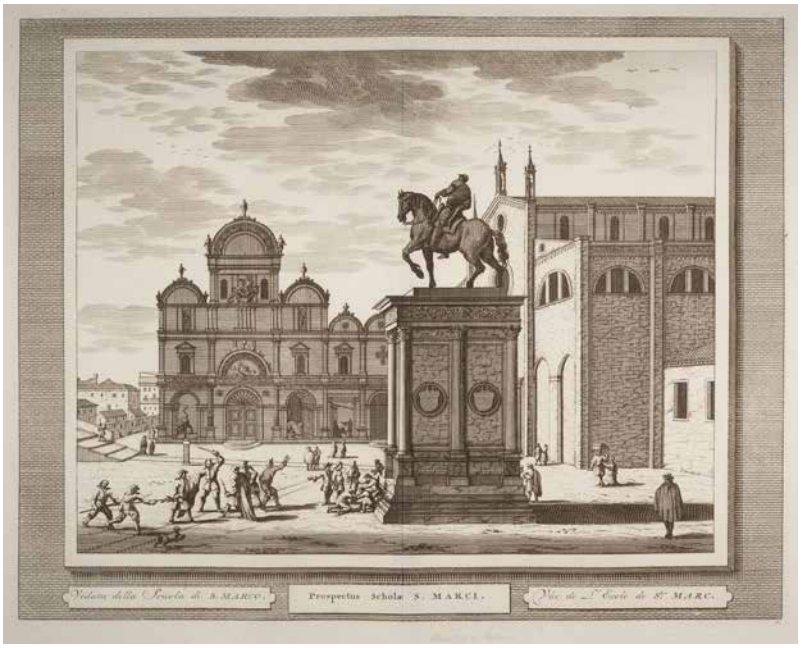
Another richly illustrated library print is thematically connected with Italy but was published in The Netherlands. Even though the copy of *Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum* is lacking its main title page, it was identified as the second tome of the fifth volume of the monumental project *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Neapolis, Siciliae, Sardiniae, Corsicae, Melitae, atque adjacentium terrarum* (Leiden 1704–1725), published in 1722 [no. 101]. This massive catalogue of Italian monuments was first initiated by Johann Georg Graevius (Gräve / Greffe; 1632 Naumburg – 1703 Utrecht), the German-Dutch classical philologist, historian and one of the greatest scholars of his times. He also authored the previously published twelve volumes of *Thesaurus antiquitatum Romanarum* (Utrecht 1694–1699). The *Thesaurus antiquitatum Italiae* only came out after Graevius's death thanks to its co-author, Pieter Burmann (1668–1741), a classical philologist and historian from the Leiden University.

Thesaurus antiquitatum Italiae is a truly remarkable work. The whole edition consists of ten volumes divided into 45 tomes, all published by Pieter van der Aa who specialized in maps and illustrated books. The volume called *Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum* is divided

into two tomes. The first describes Venetian churches and other church institutions and monuments. The second tome deals with both public and private secular buildings, the administration of the Venetian republic, its social life, celebrations, etc. The arrangement of engravings does not correspond with the text, and the restorer's report also confirms that the copy was rebound.[23] The first tome, devoted to church monuments, has only two large engravings, the plan and the veduta of Venice. All the other illustrations are placed in the second tome dealing with secular monuments and public life. They include a set of depictions of church buildings followed by illustrations representing palaces, squares, bridges and scenes from social and official life **(Fig. 9)**. The unsigned engravings were likely works by print artists from van der Aa's circle, or Italian engravers.

French illustration art is represented in the library's collection exclusively by eighteenth-century publications. The multi-volume books include above all Diderot's *Encyclopedia*. The library owns all 28 tomes (of which 11 are the *Planches* illustrated volumes), which were published between 1751 and 1772, with three extra *Planches* volumes from the second edition [no. 29]. The illustrated volumes contain an astonishing number of more than 3000 illustrations on the subjects of nature, science, art, history and human activity. They are an extremely rich, diverse and still somewhat neglected source of information about the history of human activities, knowledge and nature **(Fig. 10)**.

The luxurious album *Galerie du Palais Royal* (Paris 1786) [no. 25] stands out among the library's collection catalogues. It is the first volume of the graphic catalogue of the famous collection of paintings gathered by Philippe II of Orléans and exhibited in the *Palais Royal* in Paris.[24] The catalogue was prepared for publication by the print artist Jacques Couché and the art connoisseur Louis Abel de Bonafous (Bonnefons) and came out in three tomes (Paris 1786–1808). The first volume contains 179 folio illustrations made by a number of prominent French engravers and draftsmen **(Fig. 11)**. The reproduced works by the most important Renaissance and Baroque painters are now scattered in different museums and collections around the world. Each sheet has information about the artist and the work, its dimensions, the description of the theme and classification according to national schools, forming a concise art-historical description.



9 Dutch or Italian engraver, *Campo Santi Giovanni e Paolo in Venice,* engraving and etching, illustration from: *Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum*, Leiden 1722.

This luxurious catalogue of the *Galerie du Palais Royal* concludes our selection of illustrated prints from the National Gallery's library. The goal of this study is to draw attention to the lesser known or even entirely overlooked publications, whose iconographic wealth has yet to be fully examined and utilized in art-historical research.[25]

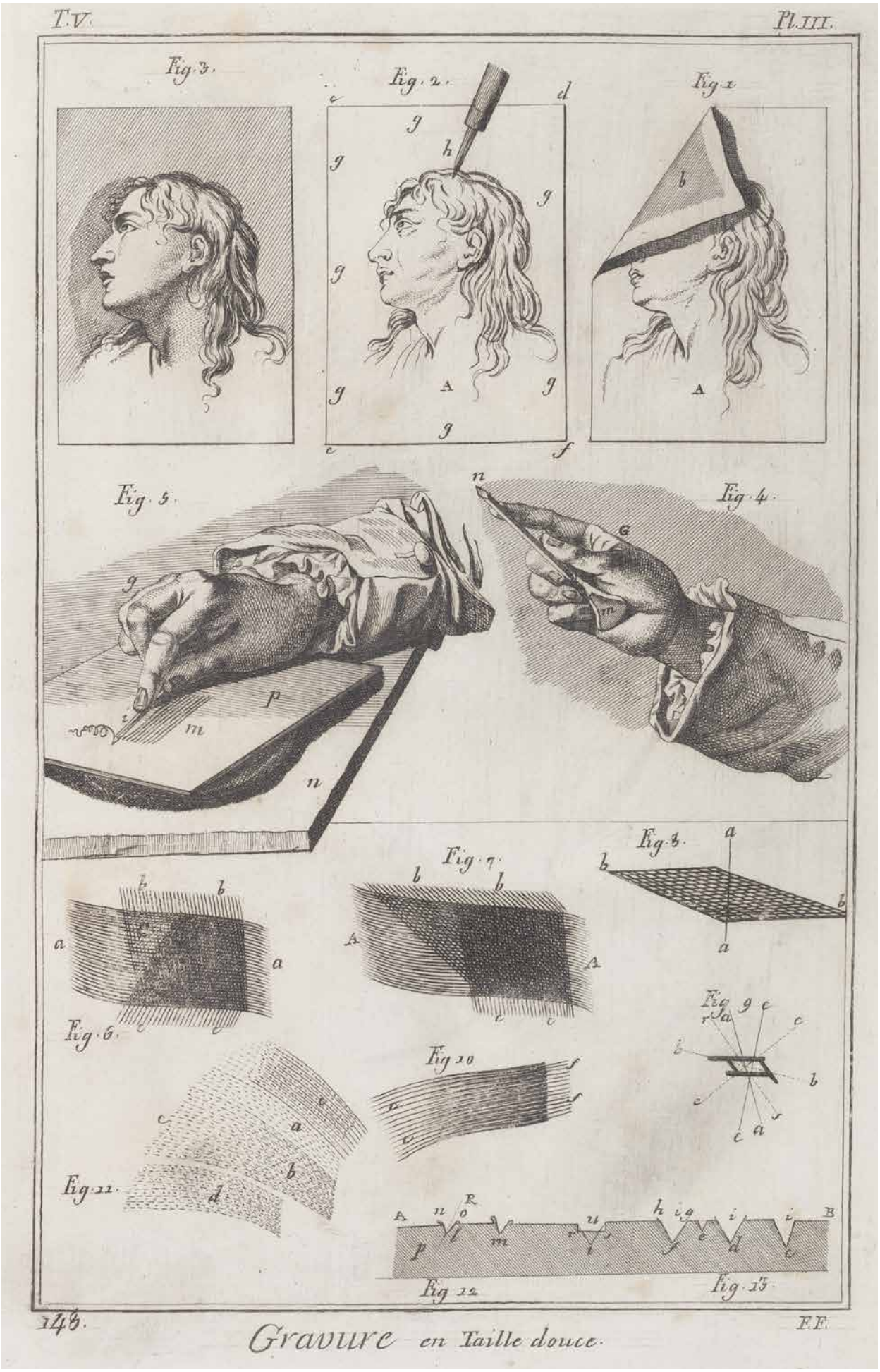
This paper was reviewed.

Notes

1 Viktor Barvitius, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1889; Vincenc Kramář – Jan Krčmář, *Zpráva výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách za správní léta 1923–1927*, Praha 1928; Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928.

2 See esp. the annotated edition Berthold Hinz (ed.), Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, Berlin 2011. For more about the woodcutter and printer Hieronymus Andreae (also known as Hieronymus Formschneider) see David Landau – Peter Parshall, *The Renaissance Print: 1470–1550*, New Haven – London 1994, pp. 217–218.

3 Signed and dated on the board in the foreground on the right: *AD 1527*. The image was assembled of two woodcut blocks, dimensions of the whole 220 × 780 mm. *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, Amsterdam 1962, VII, p. 220, no. 272. The sheet is damaged and in need of restoration, as is the whole volume.



10 Monogramist F.F., *Technique of Engraving,* engraving and etching, illustration from: Denis Diderot, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, Paris 1751–1772.

11 Robert de Launay after Tintoretto, *The Birth of Milky Way*, engraving and etching, illustration from: Jacques Couché, *Galerie du Palais Royal*, Paris 1786.

4 Cf. for example Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700, V, Amsterdam 1957, p. 112, no. 416–430; *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, LIII, Rotterdam 1996, p. 23, no. 351–372; *The New Hollstein German engravings, etchings, and woodcuts 1400–1700: Leonhard Beck, II*, Ouderkerk aan den Ijssel 2007, pp. 198–252, no. 283–259.

5 Landau – Parshall (cited in note 2), pp. 206–210; Larry Silver in: Eva Michel – Marie Luise Sternath (ed.), *Emperor Maximilian I. and the Age of Dürer*, ex. cat., Vienna, Albertina, Munich 2012, pp. 96–97, 285–287, cat. no. 73.

6 Petr Šámal – Kristýna Brožová, *Umění inspektora: Josef Karel Burde (1779–1848)*, ex. cat., Národní galerie v Praze, Praha 2015, p. 154, cat. no. 141.

7 Susanne Meurer, Sandrart und seine Leser. Zur rezeption der Teutschen Academie, in: Sybille Ebert-Schifferer (ed.), *Joachim von Sandrart: Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, München 2009, pp. 233–244; Štěpán Vácha in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (ed.), *Karel Škréta: 1610–1674: Doba a dílo*, ex. cat., Národní galerie v Praze, Praha 2010, p. 617, cat. no. XVII.1.

8 The book containing the first two volumes from 1675 is kept in the Collection of Prints and Drawings of the National Gallery in Prague, inv. no. R 239318.

9 *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, Rotterdam 1995, XL, pp. 65–82, no. 24–91; pp. 212–229, no. 307–331 and passim.

10 Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907–1950, XXVII, pp. 373–374; Manfred H. Grieb (ed.), *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, III, Munich 2007, pp. 1171–1174.

11 The first volume is from 1765, the second from 1763, the third from 1765, and the fourth from 1763.

12 *Hollstein's Dutch & Flemis etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, Amsterdam 1980, XXI, p. 81, no. 392, 393. Lubomír Konečný in: Alena Volrábová – Blanka Kubíková (ed.), *Rudolf II. a mistři grafického umění*, ex. cat., Národní galerie v Praze, Praha 2012, pp. 124–124, cat. no. VI.1 (bibliography).

13 For more about Černý (Nigrinus), see Per Voit, *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2008, pp. 186–188.

14 A number of authors have written about Opsimates, including Antonín Truhlář et al. (ed.), *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*, IV, Praha 1973, pp. 67–68, Vladimír Březina, Tři šlechtičtí receptoři. Jan Roháč z Tejna, Jan Opsimates, Jan Starší Jakartovský ze Sudic, in: *Semináře a studie k dějinám vědy*, Praha 2009, pp. 333–345.

15 Zdeněk Tobolka et al. (ed.), *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století*, Praha 1939–1967, XXX, no. 6636.

16 The difference between the two copies corresponds with the findings of Mirjam Bohatcová who found differences between individual copies in other Opsimates's works as well. See Mirjam Bohatcová, Korektury k tvorbě Jana Opsimata, in: *Listy filologické* 5, 1957, pp. 74–82; *Listy filologické* 6, 1958, pp. 125–126.

17 Yet, in 1613 Opsimates also published the book in German translation, *Genealogia, Das ist Stammbaum Deß ewigen und Allmächtigen Königs aller Könige*, s.l., 1613.

18 Tomáš Hladík in: Ondřej Šefců (ed.), *Karlův most*, Praha 2007, pp. 185–210.

19 For basic information see

www.dictionaryofarthistorians.org and www.rkd.nl. I thank Stefan Bartilla for consultation and his advice.

20 Also Johann L'Admiral / Ladmiral. Alfred von Wurzbach, Niederländisches Künstler-Lexikon, I–II, Vienna 1906–1910, II, p. 2; *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, X, Amsterdam 1953, p. 2.

21 Wurzbach (cited in note 20), I, p. 728.

22 Tanjé in: ibidem, II, p. 688; Schouman in: ibidem, p. 728.

23 The copy's parchment binding is decorated with the painting of the Venetian lion.

24 Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Penn State University Press 1999, pp. 201–202.

25 This article was prepared with the support of a Grant of the Ministry of Culture of the Czech Republic for the Long-Term Conceptional Development of Research Organizations (National Gallery in Prague, 2016).

Translated by Hana Logan

For the Register of Old Prints see pages 192–196.

Wood as the Material of Carvings and Paintings of Bohemian and Moravian Provenance in the Years 1280–1550. Identification of Wood

VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – IVANA VERNEROVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ
HELENA DÁŇOVÁ – ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ

The identification of the type of wood used on wooden supports of panel paintings and in carvings of Bohemian and Moravian provenance in the medieval and Early Renaissance period (1280–1550) was carried out within the framework of extensive material investigation in the chemical technological laboratory of the National Gallery in Prague. Fourteen different types of wood were confirmed in the works of art: spruce *(Picea)*, pine *(Pinus)*, fir *(Abies)*, larch *(Larix)*, lime *(Tilia)*, beech *(Fagus)*, maple *(Acer)*, oak *(Quercus)*, poplar *(Populus)*, walnut *(Juglans)*, pear *(Pyrus)*, alder *(Alnus)*, spindle tree *(Euonymus)* and wild service tree *(Sorbus torminalis)*. Spruce and lime are dominantly used on the wooden supports of panel paintings originated up to 1450. Pine, fir, maple and beech were found marginally. After 1450 lime predominates, spruce is less common and pine and fir appear only occasionally. For carvings the dominant material is lime wood. Up to 1450 poplar, beech, walnut, pear and oak were detected in isolated cases. In later works pine and alder were also identified. Beech, pear and walnut were not found after 1450. The presence of spindle tree and wild service tree wood was confirmed in small parts of carvings and supplements.

Keywords
Identification of wood, panel painting, wood carving, Bohemian and Moravian provenance, Gothic, medieval, early Renaissance

Complex material investigation in connection with the identification of material used on wooden supports of panel paintings and in carvings of Bohemian and Moravian provenance in the period of the Middle Ages and early Renaissance **(Fig. 1)** was carried out in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague within the framework of the grant project *Historical technologies and modern methods of research. The interpretative possibilities of the specialized methods of research of medieval artworks using the innovative technologies.* (NAKI MK ČR, DF13P01OV010). The aim of the research was to gather the data on the use of different types of wood verified by scientific investigation in the context of provenance and date. The type of wood was identified on more than 200 carvings and 120 paintings from the funds of the National Gallery in Prague[1] and from the collections of other public and church institutions.[2]

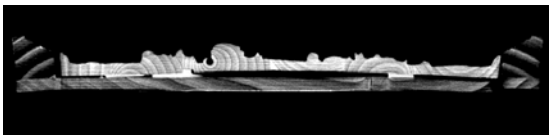
1 Master of the Týn Annunciation – circle, *St Barbara*, circa 1515, lime wood, 75.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. No. P 170.

Investigation was carried out on works of art of Bohemian and Moravian provenance from the period of 1280–1550. On the basis of the statistical evaluation of exact results it was possible to analyse the regional workshop customs of the specific period in greater depth and consider whether local resources were used, or whether the artists worked also with material from beyond the borders of the regions. The extent to which the selection of the wood was influenced by its properties, how this knowledge was implemented in individual workshops and whether there was any shift in the selection of the wood during the individual stages of the Gothic era within the framework of Bohemian and Moravian production was specified. Material analyses of wooden supports and carvings were carried out in the National Gallery in Prague from the seventies of the 20th century, but the major part of the investigation was carried out from 2014. The laboratory records from the archives of the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague were reviewed in order to minimise the sampling from artworks. Preserved microscopic sections of wood samples prepared by restorer Mojmír Hamsík were re-examined.[3] Samples were taken from selected artworks for which the wood identification had not been carried out before.

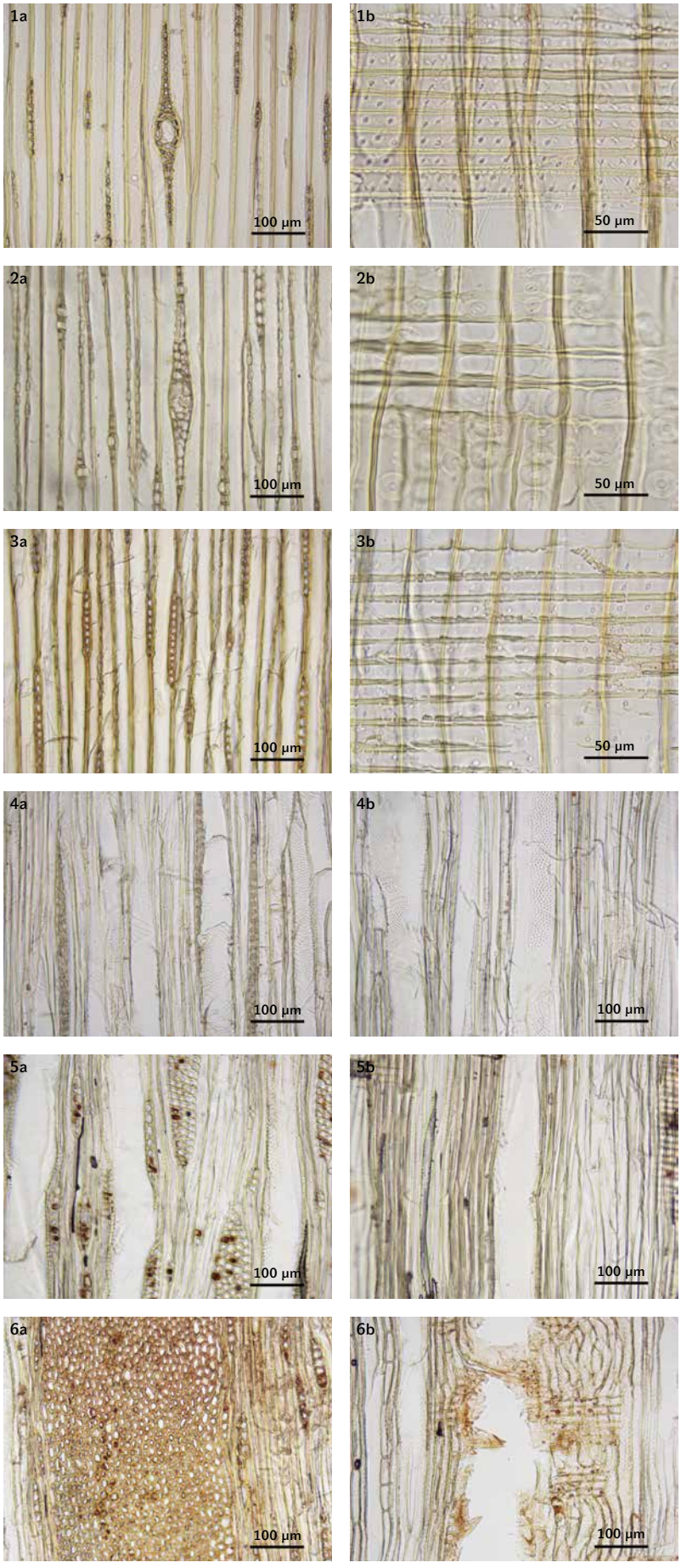
Wood identification was based on microscopic observation of the morphological features of the individual wood types in transversal, radial and tangential sections.[4]

For small or heavily degraded samples only the radial or tangential section was prepared. [5] Regular structure and the absence of pores is characteristic for conifers. The differences among individual types of conifers are in the character of the boundaries of the growth rings (transversal section), the type of pits occurring in the cross-fields (radial section) and the presence of the resin canals (tangential section). The main characteristic features used in the identification of hardwoods are the size and the distribution of the pores in the growth ring (transversal section), the width and height of the rays and the shape of the parenchyma cells in the ray, the type of perforation plates in vessels and the eventual presence of spiral thickenings (radial and tangential sections).[6]

For the selected group of artworks non-invasive investigation was carried out using methods of x-ray imaging and computer tomography.[7] For a minor group of prominent works imaging of the



2 Whole, reverse side, micro-CT photo, cross-section, Monogramist IP, *Visitation of the Virgin*, after 1521, pear wood (?), 14 × 11.5 cm, The National Gallery in Prague, inv. No. P 5197.

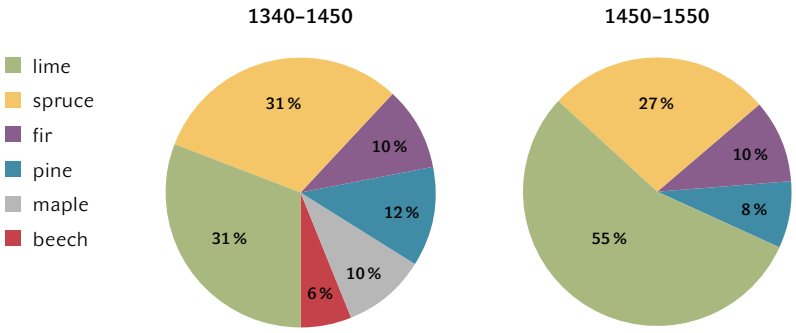


3 Tangential (a) and radial (b) sections of wood samples. 1 – spruce (*Picea*), Bohemia, *Annunciation to the Virgin from Vyšší Brod*, 1430, 100 ×766 cm, NG in Prague, inv. No. O 1395; 2 – pine (*Pinus*), Bohemia, *Crowned Madonna with Christ Child*, 1500, 74 × 52.5 cm, NG in Prague, inv. No. O 1327; 3 – fir (*Abies*), Franconia or Austria, *Virgin Mary as a servant in the temple*, circa 1480, 150 × 100 cm, NG in Prague, inv. No. O 18 208; 4 – lime (*Tilia*), South Bohemia, *St Wenceslas*, circa 1490, 137 cm, NG in Prague, inv. No. P 288; 5 – maple (*Acer*), Master of the Vyšší Brod Cycle, *Adoration of the Magi*, 1345, 99.5 × 92.5 cm, CO Vyšší Brod, inv. No. VO 13 506; 6 – oak (*Quercus*), Master of the Vyšší Brod Cycle – workshop, *Madonna of* Veveří, 1345–1350, 79.5 × 62.5 cm, ŘKF Veverská Bítýška.

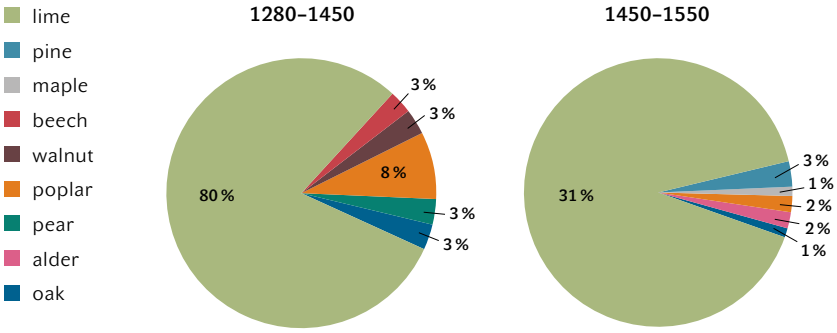
microstructure of the wood[8] was carried out on a unique x-ray-tomographic technical scanner in the laboratory of x-ray and neutron tomography in the Centre of Excellence Telč, the Institute of Theoretical and Applied Mechanics, ASCR, v.v.i.[9] This research was carried out on works of small format, a minute signed relief by Monogramist IP *The Visitation of the Virgin* (after 1521, pear wood [?], 14 × 11.5 cm, inv. No. P 5197) **(Fig. 2)**[10] and a small carving of *Death* from the collections of the National Gallery in Prague (*Death-Vanitas*, Central Europe, circa 1530, lime and spindle tree [?] wood, h. 42 cm, fragments of polychrome, inv. No. P 7338). By this method it was not possible to identify the wood unequivocally. The investigation made it possible to differentiate among individual wood types, to observe in detail the internal structure of the artwork, the technical and technological construction, to identify earlier modifications, repairs, supplements and damage. It was also possible to describe the individual details, such as the width of growth rings, which will be further considered from the viewpoint of dendrochronology.[11]

Results

The scientific investigation brings a complete statistical overview supported by exact scientific results.[12] It is evident that the wood types used for paintings differ from those used for carvings.[13] Conifers and hardwoods were identified on works of Bohemian and Moravian provenance from the defined period, which is in agreement with the specialised research findings published hitherto.[14] Analyses of the wood samples confirmed the use of fourteen different types of wood in the artworks **(Fig. 3)**: spruce (*Picea*), pine (*Pinus*), fir (*Abies*), larch (*Larix*), lime (*Tilia*), beech (*Fagus*), maple (*Acer*), oak (*Quercus*), poplar (*Populus*), walnut (*Juglans*), pear (*Pyrus*), alder (*Alnus*), spindle tree (*Euonymus*) and wild service tree (*Sorbus torminalis*).



4 Statistical evaluation of woods on panel paintings of Bohemian and Moravian provenance 1340–1450, 1450–1550.



5 Statistical evaluation of woods on carvings of Bohemian and Moravian provenance 1280–1450, 1450–1550.

Artworks from the collections of the National Gallery in Prague, long-term loans, and also works from other collections and church institutions were analysed in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague. Obtained results are presented in tables 1 (panel paintings) and 2 (carvings). Paintings and carvings are listed in separate tables for better evaluation of the data, because the requirements regarding the functional characteristics of the material of the wooden supports of panel paintings were not always the same as the requirements for carvings. In table 3 works that were formerly considered Bohemian or Moravian, but recent research re-evaluated this ascription, are listed. Artworks in tables are classified according to the date of origin and workshop production. For the basic statistical evaluation the set was also further divided according to the dating criteria into two groups, generally corresponding to the established periodisation of the fund of works of Bohemian and Moravian provenance **(Fig. 4 and 5)**. In spite of the extent of the essential simplification, these classifications present surprising conclusions. A wider range of wood types was used for the older panel paintings. For example, maple (*Acer*) was identified only in works from the period before the year 1400 and so was beech (*Fagus*). Maple is confirmed on the set of panels of the *Vyšší Brod Cycle* (CO Vyšší Brod, inv. Nos. VO 13 505–506 and VO 13 512)[15], on a fragment of the reliquary box with *Ss Andrew, John and Peter*, formerly known as the *Roudnice Predella* (NG in Prague, inv. No. O 2715) and on the *Madonna of Strahov* (KKP on Strahov, formerly NG in Prague, inv. No. O 8628). Beech was confirmed on a small painting of the *Madonna of Rome* (NG in Prague, inv. No. O 1439, 21.5 × 16.5 cm) and on the medium format work entitled *Madonna of Zbraslav* (ŘFU Zbraslav, inv. No. VO 10 698, 89 × 59.9 cm). Spruce (*Picea*) and lime (*Tilia*) are used equally (31 %) in the years 1340–1450. In the following period, i.e. after 1450, lime wood begins to predominate (55 %). Alongside spruce (27 %), other conifers were also confirmed throughout the period – pine (*Pinus*) and fir (*Abies*).

It is interesting that in the works of a single artist or within a workshop different wood types were used. Specifically, in the works of the Master of the Třeboň Altarpiece and the Master of the Litoměřice Altarpiece both spruce and lime panels were found.

Original frames preserved on some paintings were also analysed. Obtained results showed that the type of wood of

the frame often differs from that of the panel. A difference between the material of the panel and the frame was ascertained in the painting *Madonna of* Veveří (ŘKF Veverská Bítýška, formerly NG in Prague, inv. No. O 7232), where the pine panel was fitted with an oak frame. In the *Madonna of the Roudnice type* by Monogramist BD (NG in Prague, inv. No. O 7101) there was a lime frame on a spruce panel. The frame construction of the painting *Our Lady Protector* (KKP at Strahov, formerly NG in Prague, inv. No. O 7031, fir panel) is made from spruce and larch.

In carvings lime (*Tilia*) was used predominately; in the years 1280–1450 it accounts for 80 % and after 1450 for as much as 91 %. Other types of wood are used marginally. Their variety is greater in comparison with the types of wood used for panel painting. Beech (*Fagus*), walnut (*Juglans*) and pear (*Pyrus*) are used in statues up to 1450. Maple (*Acer*), alder (*Alnus*) and pine (*Pinus*) were identified only after 1450. Oak (*Quercus*) was identified in isolated cases throughout the period studied. Poplar (*Populus*) was more strongly represented up to 1450, but it also appears in later years. With regard to the low representation of these types of wood in the set of works analysed it was not possible to specify more closely whether any of the woods mentioned were characteristic for a certain region of Bohemia. The only exception is pine, which was identified mainly in works from the west and northwest of Bohemia.

Woods such as spindle tree (*Euonymus*) and wild service tree (*Sorbus torminalis*) were confirmed in small parts of carvings or in supplements. Spindle tree was identified on the crown of thorns of the *Resting Christ* (ČMP, inv. No. VP 1846), whereas wild service tree was used for small removable details – the worm and the scythe – in the Central European cabinet-sized sculpture *Death-Vanitas* (NG in Prague, inv. No. P 7338). The difference between the type of wood used for the *Death* and for the small details was evident on the images from the imaging analyses by the method of computer tomography. Supplements and joining materials were also recognisable. The method of computer tomography proved the use of three different types of wood on the relief by the Monogramist IP *The Visitation of the Virgin* – the density of the wood is different on the relief, on the frame and on the connecting pins. The relief itself is made up of six planks joined, always with a rotation of 180°, with a very thin layer of glue **(Fig. 2)**. Growth rings on the individual small panels, the course of the carving, the surface layers and the joins between the relief and the small frame are also visible on the CT images. The frame is connected to the relief with four small dowels along the sides. One of the dowels shows signs of destruction, which may have been caused by the drying of the glue applied to the rear inner side of the frame and the relief. According to the traces visible on the images, the application of glue was carried out twice, always approximately in the corners of the relief.

The selection of the specific type of wood is also evidence of their availability at the time and in the region studied.[16] For the period 1280–1530 forests with a rich mixture of hardwoods and conifers were characteristic.[17] In the region of Bohemia and Moravia the conditions were suitable in particular for mixed forests, on the highland – beech, maple, occasionally chestnut; spruce, fir, occasionally forest pine. In the valleys and along the rivers there were mainly hardwoods – English oak, elm, ash, lime, alder and poplar. In central and north Bohemia the most common trees were oak, beam, ash, elm, lime, alder and occasionally poplar.

For south and east Bohemia conifers, particularly spruce, were typical.[18] The comparison with occurrence of different types of wood confirms that local wood was usually used for artworks from the 14th to 16th centuries. This does not, however, rule out exceptions, where it is necessary to count on the use of timber imported by the usual transport routes of the time. The reason for the selection of a less usual material might be a specific requirement for the functional or aesthetic qualities of the work, or the different experience of the workshop executive master.[19]

In some cases the selection of wood unusual to the region signifies the possibility that the artwork did not originate until the 19th or 20th century. Such works were intended to evoke medieval originals and served the needs of the art market of the time.

The presented data are so far the most numerous published set of results of the laboratory analyses of the types of wood from the heritage fund of paintings and carvings of Bohemian and Moravian provenance. The results are convincingly supported by a high number of samples: more than 320 samples taken from the supports of paintings and from carvings made it possible to reach more general conclusions. For the entire region of

Bohemia and Moravia the use of spruce and lime wood is very typical for panel paintings, whereas lime is prevalent for carvings.

This paper was reviewed.

Notes

1 For catalogue data on works from the long-term exhibitions and depositaries see Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa 1200–1550 [Bohemia and Central Europe 1200–1550]*, National Gallery in Prague 2014; Olga Kotková (ed.), *German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550*, Prague 2014; Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní galerie v Praze [Late Gothic sculpture of the Jagellionian period from the depositaries of the National Gallery in Prague] (1471–1526)*, Olomouc 2013, Ph.D. thesis, Palacký University Olomouc; Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1530), díl III [Gothic in West Bohemia (1230–1530), Part III]*, exhibition catalogue, Prague 1996; Jaroslav Pešina, *České umění gotické 1350–1420 [Czech Gothic Art 1350–1420]*, Prague 1970; Antonín Matějček, *Česká malba gotická, deskové malířství 1350–1450* [Czech Gothic Painting, Panel Painting 1350–*1450]*, Prague 1950 and further literature.

2 Specification of ownership is given in the tables Nos. 1–3.

3 No laboratory reports with wood identification were found in the archive of the chemical-technological laboratory for these samples. On the basis of the inventory numbers it was always possible to allocate the microscopic sections to the individual works and carry out microscopic identification. This was subsequently compared with data given on the record cards of the NG in Prague.

4 Identification of the types of wood was carried out by Václava Antušková, Ivana Vernerová, Dorothea Pechová, Radka Šefců, Alena Hostašová and Kateřina Tomšová.

5 After softening and dehydration the sample of wood was circumfused with paraffin and subsequently sliced on a sledge microtome PFM SLIDE 2003 into sections with a thickness of 20–30 µm. After removal of the paraffin (dissolved in xylene) permanent slides were prepared from the sections for microscopic observation. The samples were observed in transmitted light with a polarising microscope Eclipse 600 Nikon (magnification 50–500×). The photographic documentation was carried out with a DS-Fi2 Nikon camera and processed by computer using the NIS Elements D programme.

6 Identification of the type of wood was carried out on the basis of the comparison of the characteristic features of the samples of wood with the features of the individual types of wood presented in literature: Karel Balabán, *Nauka o dřevě. 1. část. Anatomie dřeva*, [*Wood Science. Part I. Wood Anatomy*] Prague 1955; Fritz H. Schweingruber, *Anatomie europäischer Hölzer. Ein Atlas zur Bestimmung europäischer Baum-, Strauch- und Zwergstrauchhölzer*, Bern und Stuttgart 1990; Giovanni Signorini et al., *Il legno nei beni culturali. Guida alla determinazione delle specie legnose*, Perugia 2014.

7 For cooperation in the implementation of classical computer tomography we would like to thank MUDr. J. Lisý from the Imaging Methods Clinic of the 2nd Medical Faculty of Charles University and the Motol Faculty Hospital. The medical CT scanner has fixed radiation geometry, usual resolution 0.3–1 mm, voltage 80–120 kV.

8 µ-RTG and µ-CT were carried out on the artwork when placed in a protective box. The image was scanned on a large-surface detector of the flat panel type with an active surface of 400 × 400 mm. The x-ray tube had accelerating voltage of 160 kV. The carving of Monogramist IP *Visitation of the Virgin* was scanned en bloc. For the carving *Death-Vanitas* the lower and upper part were scanned separately and subsequently computer reconstruction of the shots was acquired. The scanning and reconstruction were carried out in 2014–2015 by Daniel Vavřík, Ivana Kumpová, Michal Vopálenský and Josef Uher, for which we would like to thank them. Daniel Vavřík – Jan Žemlička, X-ray imaging of sculptures and paintings, in: Miloš Drdácký – Zuzana Slížková – Jaroslav Valach (eds.) *Příspěvek technických věd k záchraně a restaurování památek [Contribution of Technical Sciences to protection and restoration of heritage]*, Prague, The Institute of Theoretical and Applied Mechanics of the Czech Academy of Sciences, v.v.i, 2015, pp. 320–329.

9 In the technical tomograph the scanner is stationary and the scanned object rotates. With a sufficient number of projection angles it is possible to acquire precise information about the geometry of the investigated object and its internal structure.

10 The microscopic identification of the wood of the relief and frame was never realised due to the impossibility of sampling.

11 Dating of wood by means of dendrochronological analysis is, however, restricted only to certain types of wood, most often oak and beech, although fir, pine and spruce can also be dated. Peter Klein, Dendrochronological analyses of art objects, in: Walter McCrone – Duane R. Chartier – Richard J. Weiss (eds.) *Scientific Detection of Fakery in Art, Proceedings of the Society of Photo-optical instrumentation engineers (SPIE)* Vol. 3315, 1998, pp. 21–30; Peter Klein, Wood identification and dendrochronology, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel*

Paintings, Routledge 2012, pp. 51–65. For new findings on the dating of oak see Kristof Haneca – Katarina Čufar – Hans Beeckman, Oaks, tree-rings and wooden cultural heritage: a review of the main characteristics and applications of oak dendrochronology in Europe, *Journal of Archaeological Science* Vol. 36 (1), 2009, pp. 1–11; Pascale Fraiture, Contribution of dendrochronology to understanding of wood procurement sources for panel paintings in the former Southern Netherlands from 1450 AD to 1650 AD, *Dendrochronologia* Vol. 27 (2), 2009, pp. 95–111.

12 The use of different wood types is evaluated in Jørgen Wadum – Christina Currie – Noëlle Streeton – Jean-Albert Glatigny – Nicole Goetghebeur (eds.), *Wooden Supports in 12th–16th-Century European Paintings*, Archetype Publications 2015. Available at (20. 6. 2015): http://www.wooden-supports-marette.com/home-xml, pp. 51, 66–96. For usage in Bohemia and Moravia see Wadum – Goetghebeur. Evaluation is based on the visual identification of woods consulted with Antonín Matějíček and compared with the publications of Jaroslav Pěšina. Jaroslav Pěšina, *La peinture Gothique tchèque, 1350–1450*, Prague 1950; Jaroslav Pěšina, *La Peinture tchèque du XVe et du XVIe siècle*, Prague 1958. Quotation from Wadum – Goetghebeur: overall results based on analysis of 252 panels from 14th to 16th century: They declare unequivocal prevalence of the use of lime wood. Lime, 159 panels; spruce, 59; pine, 12; fir, 11; maple, 5; oak, 3; alder, 1; beech, 1; poplar, 1.

13 The investigation carried out presents more accurate conclusions; the results published in Table 12 have different distribution of woods, Wadum – Goetghebeur (cit. in Note 12), available at (20. 6. 2015): http://www.wooden-supports-marette.com/?id=-9714.

14 In this period it is possible to exclude the use of exotic timbers. For the usage of woods in different regions of Europe, including the most recent statistical evaluation, Wadum – Goetghebeur (cit. in Note 12).

15 Analysis was carried out on three panels from the *Vyšší Brod Cycle*. It may be assumed that maple was also used for the other panels of the cycle.

16 Woods typical for some other regions of Europe and their chronological classification listed in, for example, Wadum – Goetghebeur (cit. in Note 12), accessible at (20. 6. 2016): http://www.wooden-supports-marette.com/?id=; from the 14th to 16th centuries, in Italy poplar was dominantly used in all regions, Tables 4 and 5; in Germany lime, spruce, oak and fir were most frequently identified, Table 2; in France oak, Table 1; in Spain pine and poplar, Table 2. Claude Lapaire, La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse: Recherches sur la détermination des essences, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 30, No. 2, 1973, pp. 76–83; Fritz Hans Schweingruber, Botanisch-holztechnologische Bemerkungen zu den Untersuchungen mittelalterlicher Skulpturen, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 30, No. 2, 1973, pp. 84–88; in Switzerland poplar was the most frequently used wood for sculptures up to 1430, after 1420 lime was used as well. The evidence of the use of other types of wood (birch, fir, spruce, maple, walnut, elm, pine and willow) is marginal, their use is closely linked to the occurrence in regions – willow in east and central Switzerland, Lichtenstein, Grison; pine in the area of the Alps. After 1470 lime was dominant throughout Switzerland (found in 90 % of the sculptures examined).

17 Attention was paid to the reconstruction of vegetation in Europe from the 11th to 16th centuries by Wadum – Goetghebeur (cit. in Note 12). Available at (20. 6. 2016): http://www.wooden-supports-marette.com/home-xml.

18 Ibidem, fig. 38. Available at (20. 6. 2015): http://www.wooden-supports-marette.com/?id=-9713.

19 In the case of poplar, for instance, there is the possibility of importation from Italy. At the same time, however, it is essential to consider a work in the entire context, from the viewpoints of both art historian and restorer.

Translated by Joanne P. C. Domin

Table No. 1 **Wooden supports of panel paintings investigated in the chemical-technological laboratory**

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height × width (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, O 2715	Prague	Fragment of box reliquary, formerly called. Roudnice Predella of Sts Andrew, John and Peter	40 × 90.5	circa 1340	maple	16-28
ŘKF Zbraslav, VO 10698	Prague	Madonna of Zbraslav	89 × 59.9	circa 1340–1350	beech – panel spruce – supplement	04-41
CO Vyšší Brod, VO 13505–506, VO 13512, (formerly O 6787–88, O 6794)	Master of the Vyšší Brod Cycle	Vyšší Brod Cycle – Nativity, Adoration of the Magi, Descent of the Holy Spirit	99 × 93; 99.5 × 92.5; 100 × 92	1345	maple	99-40, 99-41, 07-48
ŘKF Veverská Bítýška (formerly NG, O 7232)	Master of the Vyšší Brod Cycle – workshop	Madonna of Veveří	79.5 × 62.5	circa 1345–1350	pine – panel oak – frame	99-30
NG, O 1439	Prague	Madonna of Rome	21.5 × 16.5	circa 1350–1355	beech	10-66
KKP at Strahov (formerly NG, O 8628)	Bohemia	Madonna of Strahov	94 × 84	1350	maple	88-4
NG, O 84	Prague	Votive panel of Archbishop Jan Očko of Vlašim	181.5 × 96.5	before 1371	fir	91-6
NG, O 577	Master of the Třeboň Altarpiece	Crucifixion of St Barbara	125.5 × 95	before 1380	spruce	08-43
NG, O 476–477	Master of the Třeboň Altarpiece	Třeboň Altarpiece – Christ on Mount of Olives, Resurrection	130 × 91; 131 × 91.5	after 1380	spruce	10-27, 10-29
NG, O 7102	Master of the Třeboň Altarpiece	Madonna of Roudnice	90 × 68	1385–1390	lime	00-40
NG, O 1457	Master of the Třeboň Altarpiece	Madonna Aracoeli	103.5 × 79.7	1390	lime	08-35
NG, O 693	Bohemia	Votive panel from Dubeček	118.5 × 96.5	circa 1390	pine	08-41
CO Vyšší Brod (formerly NG, O 6964)	Bohemia	Crucifixion from Vyšší Brod	131.5 × 100	End of 14th century	spruce	16-29
NG, O 1482	Prague	Madonna of Jindřichův Hradec	25.1 × 19.2	circa 1400	lime	16-30
ŘKF Zlatá Koruna (formerly NG, O 8631)	Bohemia	Madonna of Zlatá Koruna	68.5 × 50	Beg. of 15th century	pine	16-31
ŘKF Zlatá Koruna (formerly NG, O 7071)	Bohemia	Madonna with Child known as Vyšší Brod Madonna	98.5 × 76	beg.of 15th century	lime	16-32
PK, VO 2091 (formerly NG, O 7092)	Prague/Master Kunc (?)	Capuchin Cycle – St John the Evangelist	47.5 × 34.5	circa 1410–1420	lime	11-62
NG, O 1464–66	Prague	Triptych with Death of the Virgin Mary, known as the Roudnice Altarpiece	150.4 × 118.7; 149 × 47; 149 × 47	1410– 1420	lime	10-56
NG, O 1586	Bohemia	Madonna of the St Vitus type	65.5 × 55.5	1410–1420	pine – frame	07-34
MK in Prague, VO 1271 (formerly NG, O 8777)	Prague	St Vitus Madonna	51 × 39.5	circa 1415 (?)	lime	00-35
NG, P 5463	Prague	St Vitus Madonna – frame	51 × 39.5	circa 1415 (?)	lime	00-36
NG, DO 4101	Master of the Bearing of the Cross from Vyšší Brod	Visitation of the Virgin known as Ringhoffer Visitation	100 × 41.5	circa 1430	spruce	16-78
NG, O 1399	Master of the Bearing of the Cross from Vyšší Brod	Bearing of the Cross from Vyšší Brod	99 × 41	circa 1430	spruce	16-79
NG, O 11070	Bohemia	Crucifixion of Skalice	181.5 × 133.5	circa 1430	lime	16-10

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height × width (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, O 1395	Bohemia	Annunciation to the Virgin from Vyšší Brod	100 × 66	1430	spruce	16-14
NG, O 17256	Bohemia	St Mary of Egypt	157 × 46	circa 1430–1440	fir	14-60
NG, O 1570–72	South Bohemia	Altarpiece of St John Baptist known as Reininghaus altarpiece	155 × 43.5; 146 × 87.5; 153 × 44.1	circa 1430–1440	fir	93-6
NG, O 1396–98	South Bohemia/ Český Krumlov (?)	Altarpiece from Hýrov – Enthroned Madonna with donors; St Margaret; St John Baptist	84 × 45; 84 × 45; 83 × 102.5	1430–1440	spruce	93-2, 98-53, 57
NG, O 8686–88	Bohemia	Altarpiece from Zátoň	168.5 × 92.5; 168 × 42; 168 × 42	1430–1440	spruce	77-2
NG, O 597–599, O 1485, O 1578, O 17445–446	Master of the Rajhrad Altarpiece	St James Altarpiece	82 × 75; 82.5 × 75; 82.5 × 75; 83×76.5; 85.2 × 75; 82 × 75; 82 × 75.5	circa 1436–1450	spruce	14-57-58, 16-46-48, 16-34
NG, O 1584	Master of the Rajhrad Altarpiece	Rajhrad Altarpiece – Crucifixion of Nové sady	102 × 142	circa 1440	spruce	14-59
ŘKF Doudleby, VO 2063 (formerly NG, DO 2098)	South Bohemia	Madonna of Doudleby / Nativity	96 × 70	circa 1440	lime	95-41
NG, O 1378–81	South Bohemia	Altarpiece of Majdalena	121 × 22; 121.5 × 28.5; 119 × 27.5; 119 × 26	circa 1440	pine	16-80-83
NG, O 724	South Bohemia	Assumpta of Deštná	143 × 111.5	circa 1450	spruce	14-61
NG, O 17349	Bohemia	Portable Altarpiece known as the Frame of Boletice	32 × 24.5	circa 1450	lime	16-11
NG, O 8689	South Bohemia	Visitation of the Virgin of Krumlov	87 × 69	circa 1450	lime	16-9
NG, O 494	South Bohemia	Madonna of former Lanna collection	50.5 × 38.5	circa 1450	pine	16-35
NG, O 495	South Bohemia	Assumpta of former Lanna collection	23.2 × 14	circa 1450	pine	16-24
NG, O 673	South Bohemia	Visitation of the Virgin of Švamberk	57 × 57.5	circa 1450	lime	16-36
KKP at Strahov, VO 13552 (formerly NG, O 7031)	Bohemia	Virgin Mary the Protector	185 × 141	circa 1450	fir	02-32
KKP at Strahov, VO 13552 (formerly NG, O 7031)	Bohemia / Prague (?)	Virgin Mary the Protector – frame	185 × 141	circa 1450	spruce, larch	06-17
NG, O 698	South Bohemia	Madonna with Child known as Krumlov Madonna	103 × 87	after 1450	lime	16-37
BL, VO 8637–40	Bohemia	Altarpiece from Dubany	118 × 103; 118 × 51; 118 × 51; 118 × 103	1450–1460	lime	13-91-92, 16-88
NG, O 17447	Bohemia	Annunciation to the Virgin	43.5 × 36.5	after 1460	spruce	10-38
BL, VO 13529–531 (formerly NG, O 8634–36)	Northwest Bohemia (?)	Altarpiece from Dubany	176 × 75; 176 × 37.5; 176 × 37	circa 1470	fir	12-54
NG, O 1475	Bohemia	Votive painting of Lords of Všechlapy	75 × 44	circa 1470	spruce	16-33

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height × width (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
MK in Prague, VO 1267–69	Master of the St George Altarpiece	Altarpiece of St George	172 × 95; 172 × 37; 172 × 37	1470	lime	16-39
NG, O 1360	Prague	St Sigmund, St Wenceslas and St Vitus	160 × 136	circa 1480	lime	04-36
NG, DO 5346	Bohemia (?)	Small Altarpiece – fragment / Crucifixion	19 × 15	circa 1480	spruce	16-85
NG, DO 5347	Bohemia (?)	Small Altarpiece – fragment / St Sebastian, St Linhart and St Catherine	19 × 15	circa 1480	conifer	16-86
NG, O 7036–37	Hans Maler the Younger of Cheb / Cheb or Kadaň	Ark of the Fourteen Holy Helpers of Kadaň – Nativity, Adoration of Magi	174 × 60; 174 × 60	circa 1480	fir	12-57
NG, O 1247–48	Master of the Altarpiece of the Knights of the Cross with the Red Star	Altarpiece of the Grand Master Mikuláš Puchner	163 × 43.5; 164 × 44	1482	lime	16-44-45
RŘK, VO 13515–516 (formerly NG, O 7105–06)	Master of the Altarpiece of the Knights of the Cross with the Red Star	Altarpiece of the Grand Master Mikuláš Puchner	123 × 97; 123 × 97	1482	lime	13-89-90
NG, O 1332–35	Master of the Altarpiece of Budňany	Altarpiece of Průhonice	144.5 × 46; 144 × 46; 131 × 33; 131 × 33.5	after 1490	lime	09-36-9
NG, O 1432	Prague	Altarpiece from Jílové Prophet Daniel /St John – over-painting	175 × 95	before 1500	lime	16-49
NG, DO 6564–68	Bohemia	Shrine Altarpiece with the Annunciation to the Virgin	97 × 45.5; 99 × 21.7; 99 × 22; 99 × 22.1; 99 × 22.8	circa 1500	spruce	16-15-19
NG, O 1264	Bohemia	St John Evangelist / Visitation	98 × 66	circa 1500	lime	16-20
NG, O 1327	Bohemia	Crowned Madonna with Infant Jesus	74 × 52.5	circa 1500	pine	10-113
ŘKF in Chrudim, VO 11271	East Bohemia, Chrudim (?)	Virgin Mary on a Moon Crescent between St Barbara and St Catherine of Alexandria, known as the Panel of Pouchobrady	145 × 110	circa 1500	lime	99-12
NG, O 14270	Bohemia	Virgin Mary from the Annunciation	158 × 49	circa 1500	fir	16-98
NG, O 1428–29, O 1431, O 1433	Prague	Altarpiece from Jílové – Christ before Pilate / Annunciation to Virgin, over-painting, Whipping of Christ / Adoration of the Shepherds, Prophet Sofonias, St Wenceslas	142 × 102; 142 × 101; 171 × 95; 205 × 219	before 1500	lime	16-25, 26, 50
MGB, VO 10006	Master of the Litoměřice Altarpiece	St Andrew	66.2 × 46.2	1490–1500	spruce	06-52
GVU Litoměřice, D 021	Master of the Litoměřice Altarpiece	Litoměřice Altarpiece – Crucifixion of Christ	178 × 122 cm	circa 1500–1505	spruce	6-89
NG, O 1589	Master of the Litoměřice Altarpiece	Altarpiece with the Holy Trinity – St Barbara	128.5 ×39.9	circa 1510	lime	99-31
KKP at Strahov (formerly NG, O 6811)	Master of the Litoměřice Altarpiece	Strahov Altarpiece – Flight into Egypt	57.5 × 35.5	circa 1510	lime	16-40

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height × width (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, O 17425–426, O 12306	Master of the Litoměřice Altarpiece	St Catherine Altarpiece	77 × 44.5; 76.5 × 44	circa 1515	lime	98-78, 79; 99-13, 17
MHMP, VO 10422–423	Master of the Litoměřice Altarpiece	Altarpiece wings known as Týn	267 × 88	after 1510	lime	77-6
NG, DO 4102	Master of the Litoměřice Altarpiece	St Anne Mother of Mary		1510–1520	lime	08-51
NG, O 532	Bohemia	Panel with three Apostles – Sts Thaddeus, Matthew and Simon	64 × 32	1510	lime	14-130
NG, O 7101	Monogramist BD	Madonna of the Roudnice type	66 × 53.5	1513	spruce lime – frame	13-66
NG, O 39, O 17436	Bohemia	Altarpiece of Osek – Virgin Mary as Queen of Heaven, St Apollonia / St Barbara	150.5 × 100; 74 × 40.2	1520	lime	16-73, 00-4
NG, O 7060	Bohemia	Crucifixion	84 × 58	circa 1520	spruce	16-21
NG, O 665–668	Bohemia	Altarpiece wing with male and female saints	150.5 × 41.5; 156.5 × 43; 76 × 43; 77 × 43	circa 1520	spruce	14-138, 139; 16-12, 13
BP, no inv. No.	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation – workshop	Altarpiece from Čivice – St Ambrose / St Sigmund; St John Evangelist / St Wenceslas	92(figure), 99 (figure)	circa 1520	lime	95
NG, DO 5426, DO 5428	Master IW	Altarpiece with Beheading of St Barbara known as Altarpiece of Osek – Beheading of St Barbara, St Paul / St Sebastian	141 × 111; 141 × 51.5	after 1546	spruce	13-67, 02-18

Table No. 2 **Carvings investigated in the chemical-technological laboratory**

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, P 4671	Bohemia (?)	Madonna from Rouchovany	151	1280–1300	lime	11-27
ČPŘ, VP 11235 (VP 699/2001)	Bohemia (Pilsen?)	St Benigna	80	before1327	lime	94-3
NG, P 701	Master of the Madonna of Michle	Madonna of Michle	120	circa 1330	lime	15-218
NG, P 364	Master of the Madonna of Michle	Madonna from Prostějov	113.5	circa 1340	lime	15-230
NG, P 7297	Master of the Madonna of Michle – workshop	Madonna of Hrabová	53	circa 1345	pear	15-231
ŘKF Nepomuk, VP 1806	Bohemia	Madonna of Žinkovy	104	1330–1340	lime	94-3
NG, P 8935	Bohemia	Madonna on Lion from Klosterneuburg	91	circa 1340	oak	04-37
NG, P 5841	Bohemia (?)	Madonna with Child	77	1st half of 14th cen. (?)	poplar	08-15
ŘKF Toužim, VP 1805	Bohemia	Madonna of Toužim	77	circa 1350	lime	94-3
NG, P 5474	Bohemia	Madonna of Konopiště	50.5	1360–1370	walnut	99-14
ŘFK Stanětice, VP 10740	Prague	St Kunhuta of Stanětice	123.5	1365–1370	lime	95

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
BP, no inv. No.	West Bohemia	Pieta of Stvolny	70	1370–1380 (?)	lime	95
BP, no inv. No.	Prague (?), Master of the Žebrák Madonna – workshop	Madonna of Kozojedy	95	1380–1385	lime	95
MGB, A 507	Moravia	Death of the Virgin		1390	beech	99-46
NG, P 594	South Bohemia	Female Saint from Svaryšov	48	circa 1400	lime	09-17
NG, P 595	South Bohemia	Female Saint from Svaryšov	48	circa 1400	lime	09-18
NG, P 2972	Master of the Krumlov Madonna – disciple	Madonna	64	1400–1410	lime	13-69
NG, P 3021	Bohemia	Madonna	120	1400–1410	lime	14-43
Monastery of Teplá, VP 11 343 (formerly NG, P 2875)	Bohemia	Pieta from Teplá	95	circa 1410	lime	15-132
NG, P 192	Bohemia	Female saint with a crown (St Barbara)	117	circa 1410	poplar – statue lime – part on left, dowel	97-90
NG, P 333	Bohemia	St Bartholomew	89	circa 1410	lime	08-20
NG, P 4627	Bohemia	Standing Maria Gravida from Dubany	70	circa 1410	lime	05-26
BP, no inv. No.	West Bohemia	Mourning Virgin Mary of Jezná	92.5	1410–1420	lime	95
ZMP, 5087	Prague, Master of the Týn Crucifixion – workshop	Lamentation of Christ	92 × 80	circa 1415	lime	90-1
NG, P 2913	Bohemia (?)	Madonna	545	1420	lime	13-70
NG, P 325	South Bohemia	Madonna from Vimperk	92	1420	poplar	00-43
SM, VP 1411	Bohemia	Madonna from Němčice	106	1420	lime	94-3
KK in Brno, D 23-172	Morava	Madonna with Child from the Capuchin Monastery in Brno	153.5	1420	lime	02-45
BP, no inv. No.	West Bohemia	Pieta from Nečtiny	105	circa 1425	lime	95
NG, P 348	West Bohemia	Madonna	119	1420–1430	lime	15-50
BP, no inv. No.	West Bohemia	Pieta from Bukovec	103	1420–1430	lime	95
ŘKF Budyně, VP 11704	Prague (?)	Virgin Mary the Protector from Kostelec nad Ohří	160	1430	lime	07-56
NG, P 287	Bohemia	Pieta	81	1420–1440	lime	12-14
NG, P 201	Bohemia	Female saint with a crown	51	circa 1420–1430	lime	15-128
NG, P 202	Bohemia	Madonna	93	circa 1430	lime	15-129
NG, P 2876	West Bohemia	Madonna from Teplá	128	circa 1430	lime	15-131
NG, P 184	West Bohemia, Master of the Crucifixion from St Bartholomew's in Plzen	Female saint	73	before 1450	lime	12-14
BP, no inv. No.	West Bohemia, Master of the Crucifixion from St Bartholomew's in Plzen	Crucifixion from the Franciscan Church in Plzen – Mourning Virgin Mary, St John Evangelist, Crucified Christ	201; 196	1450–1455	lime	95
NG, P 704	Bohemia (?)	Man of Sorrows	56.5	circa 1450	poplar	15-53
NG, P 4242	Bohemia	Madonna	79	after 1450	lime	15-49
ZMP, 2962	West Bohemia	Nativity – Virgin Mary	85	circa 1450–1460	lime	95

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
ZMP, 2963	West Bohemia	Nativity – St Joseph	85	circa 1450–1460	lime	95
NG, P 6041	Bohemia	Mourning Virgin Mary	64.5	1460–1470	lime	15-96
NG, P 293	West Bohemia	Madonna	107	circa 1470	lime	12-14
NG, P 6745	West Bohemia	Madonna	77	circa 1470	alder	15-81
NG, P 6744	West Bohemia	St John Evangelist	75.5	circa 1470	oak	15-88
NG, P 4573	Bohemia	Madonna with Child / torso	97	circa 1470	lime	15-47
NG, P 702	Bohemia	Virgin Mary of Sorrows	121	1470	lime	15-103
NG, P 8294	North Bohemia	Madonna	102	1470–1480	lime	15-91
NG, P 6848	West Bohemia or Germany	Holy Bishop	136	1470–1480	lime	12-14
NPÚ in Plzen, no inv. No.	West Bohemia	St Sebastian	130.5 (149)	1470–1480	lime	95
NG, P 168	Bohemia	Man of Sorrows on clouds	72	circa 1475	lime	00-18
NG, P 667	South Bohemia	Madonna	116	circa 1480	lime	15-90
NG, P 337	Bohemia (?)	Madonna	124	circa 1480	lime	02-17
NG, P 6563	North Bohemia	Female saint (St Dorothy)	72	1480–1490	alder	15-82
NG, P 185	Southwest Bohemia	Female saint with a book	91	1480–1490	maple	08-22
NG, P 345	South Bohemia	Bishop	108	1480–1490	lime spruce – supplement	15-136
NG, P 8146	Northwest Bohemia	Holy Knight (St George)	63	1480–1490	pine	15-102
ČMP, VP 1835	West Bohemia	Mourning Virgin Mary from the Franciscan Monastery in Cheb	109	1480–1490	lime	95
NG, P 2240	Bohemia	St Anne with Virgin and Child	37.8	1485–1490	lime	04-38
NG, P 7607	South Bohemia	St James the Greater	100	circa 1490	lime	15-125
NG, P 288	South Bohemia	St Wenceslas	137	circa 1490	lime	15-120
NG, P 169	South Bohemia	St John	47	1490–1500	lime	15-54
NG, P 279	South Bohemia	Madonna from Bošilec	106	1490–1500	lime	15-85
NG, P 5201	South Bohemia	Jesse	26	1490–1500	lime	15-110
NG, P 6071	South Bohemia	Female saint	72	1490–1500	lime	15-87
NG, P 289	South Bohemia	St Peter	87	1490–1500	lime	15-93
NG, P 292	Southwest Bohemia	St Anne with Virgin and Child	93	1490–1500	poplar	15-118
NG, P 225	Southwest Bohemia	St John Evangelist from near Volyně	63	1490–1500	lime	15-100
NG, P 8912	Southwest Bohemia	Holy Apostle (St Bartholomew?)	108	1490–1500	lime	02-35
NG, P 187	North Bohemia	St Joseph	42	1490–1500	lime	15-46
NG, P 6216	North Bohemia	St Anne with Virgin and Child	70	1490–1500	lime	15-97
NG, P 4579	North Bohemia	Virgin Mary on a Moon Crescent from Želina near Kadaň	137	1490–1500	lime	12-14
NG, P 5947	North Bohemia	St Anne with Virgin and Child from Libkovice	103	1490–1500	lime	15-124
NG, P 4522	Central Bohemia	Virgin Mary (fragment)	37	1490–1500	lime	15-52
NG, P 336	Bohemia	Bust of female saint	29	1490–1500	lime	15-101
NG, P 199	Bohemia	Mourning Virgin Mary	83	1490–1500	lime	15-65
NG, P 4568	Bohemia	St Peter from near Roudnice	89.6	1490–1500	lime	15-69
NG, P 4569	Bohemia	St Paul from near Roudnice	87.6	1490–1500	lime	15-76

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, P 4575	Southwest Bohemia	Altarpiece of Velhartice, Virgin Mary on a Moon Crescent	177	1490–1500	lime	13-97
NG, P 636	Moravia	St John	112	1490–1500	lime	15-115
NG, P 637	Moravia	St Vitus	106	1490–1500	lime	15-114
NG, P 6978	Moravia	Madonna	98	1490–1500	lime	15-108
NG, P 638	Moravia	St Wenceslas	127	1490–1500	lime	15-60
NG, P 706	Bohemia	St John Evangelist	139.5	1490–1500	lime	15-59
NG, P 2241	South Bohemia	Madonna	103	1490–1500	lime	15-66
NG, P 7608	Moravia	Virgin Mary from the coronation of the Virgin	68	circa 1500	lime	13-18
NG, P 176	Southwest Bohemia	St Wolfgang from Kouty in Šumava	155	circa 1500	lime	15-123
NG, P 5330	Southwest Bohemia	Mourning Virgin Mary	91	circa 1500	lime	15-107
NG, P 6847	West Bohemia	St Sebastian	71	circa 1500	lime	15-99
NG, P 280	West Bohemia	Virgin Mary on a Moon Crescent from Rabštejn	100	circa 1500	lime	15-119
NG, P 186	West Bohemia	Man of Sorrows	95	circa 1500	lime	15-117
Teplá Monastery, VP 11341 (formerly NG, P 2887)	West Bohemia (?)	St Nicholas	155	circa 1500	lime	12-14
NG, P 9799	Bohemia	Madonna	97	circa 1500	lime	15-126
NG, P 356	Bohemia	Lamentation of Christ	54	circa 1500	lime	00-28
MHMP, VP 11264	South Bohemia	Lamentation of Christ from Žebrák	126	circa 1500	lime	98-77
NG, P 4585	South Bohemia	St Peter from Hvožďany near Blatná	130.5	circa 1500	lime	15-77
NG, P 4586	South Bohemia	St Paul from Hvožďany near Blatná	129	circa 1500	lime	15-78
NG, P 315	West Bohemia	St John Baptist	138.5	circa 1500	lime	12-14
NPÚ in Plzen, P 4104	West Bohemia	Virgin Mary on a Moon Crescent from Plasy	130	circa 1500	lime	95
NG, DP 720	Bohemia	Mourning Virgin Mary	103	circa 1500	lime	15-56
NG, P 305	Bohemia	St Paul	126	1500	lime	15-63
Teplá Monastery, VP 11345 (formerly NG, P 2878)	West Bohemia	St Joachim	123	after 1500	lime	15-133
NG, P 8453	Southwest Bohemia	St Anne with Virgin and Child	63	after 1500	lime	15-86
BP, no inv. No.	West Bohemia	Pietà from the Franciscan Monastery in Plzen	104	after 1500	lime	95
NG, P 205	West Bohemia (?)	St Christopher with Christ Child	108.5	1500–1510	lime	12-14
NG, P 342	West Bohemia	St Stephen	86.5	1500–1510	lime	15-68
NG, P 341	West Bohemia	St Matthew	86.5	1500–1510	lime	15-80
NG, P 343	West Bohemia	St Barbara	88	1500–1510	lime	15-48
NG, P 171	West Bohemia (?)	Christ Resurrected	62	1500–1510	lime	15-138
NG, P 5892	West Bohemia	St Catherine	58	1500–1510	pine	15-109
NG, P 5328	West Bohemia	St Anne with Virgin and Child from Horšovský Týn	83	1500–1510	lime	12-14
ZGP, P 39	West Bohemia	Coronation of the Virgin from Koterov	92.5 × 80	1500–1510	lime	95
NG, P 2425	Southwest Bohemia	St Catherine	91	1500–1510	lime	14-55
NG, P 2406	South Bohemia	Female saint (St Catherine?)	63	1500–1510	lime	10-115

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
ŘKF Bílsko, VP 11806	South Bohemia	Pietà from Bílsko	136	1500–1510	lime pine – supplement	10-2
NG, P 188	Northwest Bohemia	Christ Resurrected	78.5	1500–1510	pine	15-55
AÚ in Kutná Hora, VP 10753	Central Bohemia	Crucifixion from Malešov	135	1500–1510	lime	04-13
NG, P 204	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation	Nativity of Christ	54	circa 1500	lime	12-14
NG, P 1979	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation	St Anne with Virgin and Child	100	circa 1510	lime	12-14
NG, P 709	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation	St Catherine	116	circa 1510	lime	12-14
NG, P 710	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation	St Dorothy	116	1510–1520	lime	12-14
NG, P 170	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation	St Barbara	75.5	circa 1515	lime	12-14
NG, P 8795	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation	St Anne with Virgin and Child	94	1520–1530	lime	15-137
NG, P 174	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation – workshop	St Peter	116	1510–1520	lime	15-104
NG, P 175	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation – workshop	St Andrew	119	1510–1520	lime	15-105
BP, no inv. No.	West Bohemia, Master of the Týn Annunciation – workshop	Altarpiece from Čivice – St John Baptist, St Ambrose and St John Evangelist	120	circa 1520	lime	95
NG, P 4521	Central Bohemia	St Anne (fragment)	39	circa 1510	lime	15-51
NG, P 5714	West Bohemia	St John Baptist	142.6	circa 1510	lime	15-64
AO, no inv. No.	Moravia, Master of the Olomouc Madonnas	Madonna from Hradčany-Kobeřice	119	circa 1510	lime	14-21
NG, P 647	Moravia, Master of the Olomouc Madonnas	Nativity from Třebařov near Krasíkov	132.5	1510–1515	lime	09-31
NG, P 6386	South Bohemia	St John Evangelist	114	1510–1515	lime	15-121
ŘA Lnáře, VP 13565 (formerly NG, P 2894)	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	St Peter from Lnáře	104	1510–1515	lime	13-68
ŘA Lnáře, VP 13566 (formerly NG, P 2895)	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	St Bartholomew from Lnáře	104.5	1510–1515	lime	00-46
ŘA Lnáře, VP 13567 (formerly NG, P 2896)	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	St Paul from Lnáře	105	1510–1515	lime	08-16
NG, P 281	South Bohemia, Master of the Lamentationof Christ from Žebrák – workshop	St John Evangelist from Sv. Majdalena near Třeboň	99	circa 1515	lime	10-7
NG, P 318	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	Angel	56	1515–1520	lime	00-2
NG, P 2910	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	St Anne with Virgin and Child	110	circa 1520	lime	11-45
NG, P 203	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	St Barbara of Sušice	97	1520–1525	lime	15-95
NG, P 708	South Bohemia, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák – workshop	Holy Bishop	48	1520–1525	lime	04-38

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, P 5890	Northwest Bohemia	Mourning Virgin Mary	90.5	1510–1520	lime	15-111
NG, P 5891	Northwest Bohemia	Holy Pope Urban	109	1510–1520	lime	15-140
ČMP, VP 1845	Northwest Bohemia, Master of the Kadaň Crucifixions – workshop	Crucifixion from the refectory of the Franciscan Monastery in Kadaň	240	1510–1520	lime	12-58
NG, P 5200	West Bohemia	Light-bearing Angel	39	1510–1520	lime	04-38
NG, P 6794	West Bohemia	St John Evangelist	123	1510–1520	lime	12-14
NG, P 3078	West Bohemia or Nuremburg	Crucifixion from Tachov	193	1510–1520	lime	13-111
NG, P 254	South Bohemia	Madonna	122.5	1510–1520	lime	15-94
BP, no inv. No.	West Bohemia	St Simon of Dýšina	130	circa 1510–1520	lime	95
BP, no inv. No.	West Bohemia	St Judas Thaddeus of Dýšina	130.5	circa 1510–1520	lime pine – supplement	95
NG, P 6217	South Bohemia	Apostle (St Paul?)	85	circa 1515	lime	15-116
NG, P 6795	South Bohemia, Master of the Entombment from Sedlec	St Kosmas	74	before 1520	lime	10-114
BP, no inv. No.	West Bohemia	St James the greater from Nebílovy	143	1520 circa	lime	95
NG, P 4583	West Bohemia, Master of the Virgin Mary Altarpiece from Seeberg – workshop	Holy Bishop	134.5	1520	lime	15-122
NG, P 4588	West Bohemia, Master of the Marian Altarpiece from Seeberg – workshop	St Barbara	124	1520	lime	08-21
NG, P 2974	South Bohemia	Crucifixion from the Friars Minor Monastery in Český Krumlov	225	1520	lime	11-46
NG, P 4611	Northwest Bohemia, Kadaň carver	Crucifixion from Želina near Kadaň	110	1520	lime	13-74
NG, P 689	Central Bohemia	St John Baptist from Smečno	139	1520	lime	15-79
ČMP, VP 1846	Northwest Bohemia	Pensive Christ	63.5	circa 1520	lime spindle tree – Crown of Thorns	12-59
NG, P 294	Bohemia (?)	Madonna	116.5	circa 1520	lime	15-67
Teplá Monastery, VP 11344 (formerly NG, P 2877)	West Bohemia	St Anne with Virgin and Child	126	circa 1520	lime	15-130
NG, P 6115	South Bohemia	Female saint	142	1520–1525	lime	09-14
BP, no inv. No.	West Bohemia, Master of the Altarpiece of Zwettl – workshop	St Barbara, St Catherine	116, 113	circa 1525	lime	95
NG, P 6431	Northwest Bohemia or Saxony	Lamentation of Christ	125	1520–1530	lime	15-141
NG, P 707	Bohemia (?)	Holy Bishop	116	circa 1520–1530 or 19th century	lime	04-38
NG, P 179	Bohemia	Pensive Christ	42	16th century	lime	15-89
NG, P 182	Bohemia	Madonna	97	19th century (?)	pine	04-38

Table No. 3 **List of works investigated in the chemical-technological laboratory, which are no longer, after change of their attribution, listed as works of Bohemian or Moravian origin**

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height × width/ height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
Panel paintings						
NG, O 1474	Austria (?)	Small altarpiece with Pieta and instruments of Christ's Suffering / St Sebastian	42.5 × 18.7	circa 1480	spruce	16-87
NG, O 18208	Franconia or Austria (?)	Virgin Mary as a servant in the temple	150 × 100	circa 1480	fir	16-75
Carvings						
SM in Kroměříž, VP 10905	Cologne on Rhine (?)	Madonna from Klobouky	56	1200–1230	beech oak – pin, supplements lime – Infant Christ	01-1
NG, P 177	Central Europe	Christ Crucified	76	1200–1230 (?)	lime	15-58
NG, P 8850	Silesia	St Anne with Virgin and Child	66	circa 1360	lime	05-41
ŘKF in Králíky, VP 771	Silesia	Madonna from Králíky	101	1360–1370	lime	05-43
NG, P 191	Bavaria	Holy Bishop	81	1430–1440	lime	15-112
NG, P 5530	Upper Hungary or Silesia	St Mary Magdalene	88	1430–1440	lime	15-113
NG, P 4580	South Germany, Hans Multscher – circle	Virgin Mary from the Visitation	99.5	1450–1460	pine	00-22
NG, P 2769	South Germany	Madonna with Child	71	1460–1470	oak	94-29
NG, P 197	South Germany, Hans Multscher – disciple	Madonna	90	1470–1480	lime	15-44
NG, P 8879	Upper Austria, Master of the Kefermarkt Altarpiece	Seated Virgin Mary	132	1475–1480	lime	01-55
NG, P 5936	Upper Austria, Passau area	Virgin Mary from the Annunciation	95	1480–1490	lime	13-72
NG, P 5737	Germany	Madonna	40	1480–1490	pear	04-38
NG, P 662	South Germany	St Wolfgang – torso	103	1480–1490	lime	14-135
NG, P 334	Upper Austria, Master of the Kefermarkt Altarpiece – circle	Adoration of the Magi – relief	99	1490	lime	09-9
NG, P 334	Upper Austria, Salzburg	Virgin Mary visiting the temple – painting	99	1490	spruce spruce – frame	09-10
NG, P 6747	Silesia, Vratislav	Holy Bishop (St Nicholas?)	95	circa 1490	lime	15-106
NG, P 7610	Silesia, Vratislav	St Barbara	97	1490–1500	lime	10-116
NG, P 5842	Slovakia	Mourning Virgin Mary	147	1490-1500	lime	12-36
NG, P 2289	South Germany	Madonna with Child	89	1490–1500	lime	15-92
NG, P 4582	South Germany	St Wolfgang	114	1490–1500	poplar	04-38
NG, P 5885	Thuringia area, Master of the Erfurt Lamentation – circle	Lamentation of Christ	143	1490–1500	lime	14-129
NPÚ Kroměříž, no inv. No.	Silesia, Jacob Beinhart – workshop?	Female saint from Uhelná		1500	lime	14-22
NG, P 674	Silesia (?) or Franconia (?)	Virgin Mary of Sorrows	50	circa 1500	pine	14-128
NG, P 217	Middle Franconia, Nuremburg	Virgin Mary of Sorrows	57	circa 1500	lime	14-125

Owner, inv. No.	Author	Name of work	Height × width/ height (cm)	Dating	Identified wood	Lab. report
NG, P 218	Middle Franconia, Nuremburg	St John Evangelist	57	circa 1500	lime	14-126
NG, P 268	Upper Austria, Master of the Kefermarkt Altarpiece – workshop or circle	Group with High Priest	51.5	circa 1500	lime	14-123
NG, P 6192	Upper Austria	St Anne with Virgin and Child	129	1500–1510	lime	14-142
NG, P 5738	Tyrol, Nicolas Stürhofer (?) – workshop	Pietà	46	1500–1510	lime	08-17
NG, P 173	Saxony, Freiberg	Pietà	102	1510–1515	lime	09-15
NG, P 2770	South Germany	Virgin Mary on a Moon Crescent	110	1510–1520	lime	14-124
NG, P 4584	South Germany or Lower Austria	Holy Bishop (St Otto of Bamberg?)	140	1510–1520	lime	08-17
NG, P 5905	South Germany, Jörg Lederer	St Anne Mother of Marwith Virgin and Child	97	circa 1515	lime	14-124
NG, P 673	Upper Austria, Master of the Altarpiece from Lorch bei Enns – workshop	Holy Bishop	99	circa 1520	lime	08-19
NG, P 7338	Central Europe	Death-Vanitas	36	circa 1530	lime wild service tree (?) – supplements	00-1
NG, P 366	Lower Rhine or South Netherlands – Kalkar	St Catherine	119	circa 1540	beech	98-7
Modern copies						
NG, O 1204	Bohemia	Copy of the Zbraslav Madonna	44.5 × 32		lime	16-23
NG, O 5251	Bohemia	Madonna (copy of the Zbraslav Madonna)	30.5 × 22.5		lime	16-22
NG, O 2710	Bohemia	Christ on the tomb with the Virgin Mary and a Holy Woman / Lamentation of Christ	77.5 × 56		fir	77-3
NG, O 9722		The Mocking of Christ	122 × 79		lime	16-97
NG, P 5946	Northwest Bohemia	Madonna of Libkovice	120	19th century	lime	15-84
NG, P 5734	Anonymous	St Andrew	121	19th century	poplar	14-141
NG, P 705	Anonymous (Bohemia)	St Anne with Virgin and Child	64	19th or 20th century	lime	15-98
NG, P 7921	Anonymous (South Bohemia)	Madonna from the area of Vítkův Kámen	83	19th or 20th century	lime	14-54

AO = Archbishopric of Olomouc, AÚ = Archdeacon's Office, BL = Bishopric of Litoměřice, BP = Bishopric of Plzeň, CO = Cistercian Abbacy Vyšší Brod, ČMP = Czech-Moravian Province of St Wenceslas of the Order of Friars Minor (Franciscans), ČPŘ = Czech Province of the Order of St Augustine, GVU Litoměřice = Gallery of Fine Art in Litoměřice, KK = Capuchin Monastery, KKP = Royal Canonry of Premonstratensians in Prague, MGB = Moravian Gallery in Brno, MHMP = Prague City Museum, MK = Metropolitan Chapter of St Vitus in Prague, NG = National Gallery in Prague, NPÚ = National Heritage Institute, PK = Province of Capuchins in the CR, ŘA = Convent of the Order of Barefoot Augustinians Lnáře, ŘKF = Roman Catholic Parish, RŘK = Order of the Knights of the Cross with Red Star, SM = Private owner, ZGP = West Bohemian Gallery in Plzeň, ZMP = West Bohemian Museum in Plzeň

Reminiscences of the 1970s at the National Gallery in Prague

OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

Looking at my notes dating from the decade of so called "normalization", I am not only amazed at the large numbers but also the distinguished status of visitors from abroad, who we – employees of the National Gallery of Prague's Education Department – began showing through the Gallery's art collections. I still wonder about the courage – or was it perhaps audacity? – with which, many years later, we sent many of them application forms to join the Society of Friends of the National Gallery in Prague (SPNG), founded in 1992. In September of that year, filled-in applications began to arrive, one after the other. We were overjoyed! After years of isolation, the whole world remembered us.

Keywords
Mojmír Vaněk, Irène Bizot, Helen Lowenthal, Peter Nathan, Roland and Lee Penrose

As in the case of my Reminiscences of the Golden Sixties in the National Gallery in Prague,[1] I also have many memories of the seventies, which are documented in my personal correspondence and notes. Some of them perhaps deserve to be published.

Writing diaries, or at least brief daily notes, used to be the *bon ton* in the days of my parents and even more so of my grandparents; at the time, it was nearly as common as copious correspondence. Together with my sister, who was five years my junior, I was encouraged and brought up in this tradition, which is documented in our Girl Scouts diaries that we wrote as children. We eagerly sought information about our father, who had died in 1934 when I was six and my sister was only one year old, by reading his extensive notebooks that are a valuable and interesting testimony to the establishment and early days of the Czechoslovak Republic. Perhaps it was his example that made me enjoy jotting down my own experiences. This is why I regret to this day, and I consider it a loss, that I burned my notes written in the fifties. It was an understandable and necessary thing to do

for reasons of personal safety; yet I still regret having done it.

The horrific atmosphere of the Communist regime, which eased up agreeably in the Golden Sixties, was brought back to mind with the Soviet Union's unexpected military invasion of Czechoslovakia in August 1968. We watched the subsequent developments not only with surprise and fear, but also with a certain "amusement" and a somewhat malicious smirk, the fact being that the seventies often had more of an adverse effect on the authorities than on us.

August '68 was a bitter and painful disappointment for those Communists who had joined the Party out of idealism. I felt sorry for those who had joined the Party under duress, and I tried to avoid the career-seeking Party members. Naturally, we – non-members with an inauspicious experience under Communist rule – had to count on new reprisals. However, I was surprised to find that the anticipated trouble did not come to pass. I found this unbelievable, but such was the case. The lack of Party-member specialists in the National Gallery was equally surprising. Either they had been expelled from the Party or – disillusioned – left the institution of their own accord. Whatever the reason, unexpected work opportunities began opening up for us, non-members.

Growing numbers of delegations and guests began arriving from abroad and I was pleased that Mojmír Vaněk, J.D., was hired at the very end of the sixties and assigned the post as head of the Foreign Department. I was aware that besides Law, Vaněk also studied art history. His knowledge of Bohemian Gothic art and the French language was superb. I held him in high regard because of his harsh life experiences. Vaněk had spent the entire fifties (1950–1960) in Communist prisons. I had hoped that due to his help with French delegations, I could find some time during my working hours to do research on the collection of Italian medieval art. However, this never happened. Vaněk would welcome every French-speaking group (even Soviets!) on the first floor of Sternberg Palace, where Bohemian art was installed at the time. After his welcoming words, then followed his almost half-hour lecture, presented in refined French and informing our guests of what they were about to see with my "expert" commentary. I stood next to Vaněk, horror-struck and wondering what was I supposed to be telling them after he had already told them everything that mattered. I was equally uncomfortable with the idea that he would stay on and correct my French with a raised index finger, something that would have pleased me in a different situation. When I had finally shed most of my worries about any public performance, my perpetual stage fright re-emerged. I reproached myself – with a feeling of embarrassment – for actually being relieved when, late in 1969, Mojmír Vaněk was offered a ten-month internship at the Musée d'Art et d'Histoire in Geneva, from where he did not return to the National Gallery. I hoped that there, he would find the peace he so richly deserved.

Early in the seventies, the life of non--Party members in the National Gallery seemed to be unfolding along familiar paths: a steady inflow of many foreign visitors who linked the institution with the outer world. Then, all of a sudden, in September 1973, "Kot" (the nickname we used for Kotalík) called a meeting of the NG's specialist staff, where he introduced a new employee to us, Associate Professor Radomil Hruška, who had attended the Lomonosov State University in Moscow in 1956–1959. We were told he had successfully completed the field of art history there and that he would head the department in charge of public relations. "Kot" poured all this out at us and in order to avoid any comments on our part, he rose and left the room in haste – or rather, fled. I rushed out after him to ask what would become of me, now that Hruška was to head the Education Department. Still running, Kot said: *"You'll find a way to get on with him, Olga! He is a decent man."*

Kotalík (Director of the National Gallery in Prague) was right; fortunately, Hruška was indeed a man of principle. Nevertheless, our opinions regarding political issues differed and one of our first work-related meetings made for an unpleasant surprise. Mr. Hruška asked me to find out what was the meaning of the gold cross pendant worn by one of the Education Department's employees. He was surprised that I had not noticed. Although it could have only been an adornment, what if it manifested the wearer's religious belief? "Oh Lord", I thought before answering: "I didn't notice any such thing because I don't pry into other people's private affairs."

Mr. Hruška was no doubt taken aback by my curt, even brash answer but he did not draw any unpleasant consequences from it. Nonetheless, this episode left me with a feeling of uncertainty and concern. I was

1 Jean Bazaine, *Composition*, watercolour on paper, 22.5 × 15.5 cm, inscriptions in pencil below the painting, in the left corner: *15/20 HC*, in the right corner: *Bazaine 59. Pour Olga J. B. octobre 1966.*

particularly worried by the prospect of having to speak Russian in front of Hruška, now the direct boss of our Education Department. I anxiously awaited his criticism when he would hear my guided tour of a Soviet group one day. When this actually happened, I was astonished to hear him praise my poor Russian. I had no idea that my compatriots' studies at the aforesaid Moscow university were provided in Czech (and not in Russian as I had thought), which is why I expected this criticism from someone who no doubt must have spoken Russian almost as his mother tongue. I was relieved to learn this was not the case. Even so, I welcomed the unexpected opportunity to improve my knowledge of the Russian language, and in an amusing fashion at that, i.e. with the help of Sergej Machonin (a theatre critic, writer and translator), who worked as a night watchman in Sternberg Palace at the time, and whom I didn't know personally then. Once, I found a note on my desk saying that our office had a pleasant aura and that he would like to make his night shifts more enjoyable by using my typewriter. This established our amusing acquaintance in written form, that I occasionally used to ask him about various Russian expressions.

Surprisingly, the deluge of foreign visitors that the National Gallery had been flooded with during the sixties, continued strongly even into the seventies. Naturally, this pleased us, but it also had its dark side for me. It complicated my research of the collection of Italian Primitives, for which I summoned up my courage during my half-year sojourn in the United States, sponsored by the Ford Foundation in 1969. Only seldom and with difficulty did I find time for this study during my working hours, and night-time study was exhausting and frequently impossible. My evenings were also often devoted to accompanying guests from abroad. Arranging dinner or simply finding a decent place to relax with a glass of wine without prior reservation could become an insoluble problem. Sometimes I had to bring the foreign guests to my home. I still wonder about this. I lived in a four-room flat with my husband Féďa, my mother and my sister – with her family. However, my improvised hospitality was compensated for by a warm atmosphere and a view of Prague that was magical in any weather. Only with hindsight do I realize that those improvised invitations – quite unusual in those days in my country – started many a friendship.

The 1970s were rich in change in the National Gallery's life. One such major event was the transfer of Old Bohemian art, ranging from the Gothic to the Baroque, from Sternberg Palace to St George's Convent at Prague Castle in 1976, where the NG's headquarters were also relocated.

That same year, in 1976, the collection of Bohemian sculpture from the Baroque to the present was newly installed in the buildings of the former Zbraslav Monastery, thanks to my colleagues Václav Procházka and Kotalík's deputy Jiří Mašín.

Another important development in the National Gallery's life had to do with the Convent of St Agnes of Bohemia with

its extensive grounds, which had been allocated to our institution in 1963 to house a permanent exhibition of 19th-century Bohemian art, but was only opened in 1980. When asked why we did not install Gothic art that was much more suitable for the premises, Kotalík would always answer briefly: "We're afraid of floods." St Agnes Convent had a specific importance with respect to our care for foreign guests: two guest rooms were set up in the building, which was an invaluable advantage in those days.

In early 1970, Jiří Mašín asked me whether I could go to West Germany instead of him, namely to Gottingen, to the opening of an exhibition of Jiří Anderle's works, and deliver a lecture on contemporary graphic art in Czechoslovakia. I long resisted this assignment. This was perhaps the only trip abroad that I did not look forward to and one I was even afraid of. Yet I could not refuse my friend Mašín, aware of his heavy work load and health problems.

Trip to Gottingen, Germany, January 30 – February 4, 1970

February 2. I am writing in the Kassel--Nuremberg train. It's snowing and freezing but I feel warm inside after having met such nice people. I'm still under the spell of Gerlinda Wurm, who took me by car to Kassel, thus greatly simplifying my situation. How unjust one's judgement can be based on a fleeting encounter! During the special lunch at the Restaurant Ropeter, Gerlinda seemed foolish to me. On our way to Kassel, however, she proved to be a bright, cordial, thoughtful young woman. How could I have been so wrong!? I was touched as she told me about her ill little daughter Julia; serious bronchial pneumonia caused her slow development.

February 5. Back home in bed

I am recapitulating my trip to Gottingen. I was very reluctant to go. I was afraid of working on a new subject, unknown to me. I was cross with myself for not being focused. For accepting the assignment – entrusted to me by Mašín, after all. Even so, I am pleased that I managed to overcome the difficulties. That I touched on a field hitherto unknown to me. That I overcame my stage fright and felt good – I believe rightfully – about a job well done. And later, that I met nice people – Wurm's family, Prof. W. Treue, Dr. Lahnuss of Kassel, Dr. Will from the Arts Collection of the University of Göttingen. Jiří Anderle was a very pleasant companion. I am sorry that, for years, I have been neglecting my Czech friends because of all those many foreigners.

February 8, 1970

This is the second day of the visit of Peter Nathan, the owner of the Galerie Nathan in Zurich, and the son of the world-famous art dealer, Dr. Fritz Nathan. I met Peter last year in the Metropolitan Museum of Art in New York. I was introduced to him by Tom Hoving and Ted Rousseau, who raved to him about the National Gallery in Prague. Nathan was apparently embarrassed that he did not know it better, which is why he is here now. It was a pleasure to take him through our collections.

I like to remember one of his first visits to Prague, when I took him through the exhibition of 19th-century French art, installed on the ground floor of Sternberg Palace in those days. He did not care for a guided tour, but asked me to stay in case he had any questions. Occasionally, he turned to check whether I hadn't left and his expression suggested he liked the paintings. It was only at the other end of the room that he wanted to hear how such a remarkable collection found its way to our gallery. He kept repeating: *"Wunderbar, unerhört!"*

After a while that seem an eternity to me, he added that our remarkable collection had only one gap, one that was entirely understandable. It was missing a painting by Edgar Degas, whose works rank among the most valuable and sought-after on the international art market. Before I could tell him the reason for this absence, Nathan explained it himself: *"In 1923, when the core of your collection was being purchased in Paris, it was already very difficult to acquire a Degas painting due to its high price and lack of the artist's works on the international market."* After a brief pause, he added: *"I would be pleased to help you fill that gap in your beautiful collection!"*

Whenever I find myself standing in our French art exposition, now installed in the Trade Fair Palace [Veletržní palác], in front of Degas's portrait of the guitar player and singer Pagans (a friend of the Degas family, portrayed by Degas several times), it is with gratitude that I recall the visit of Peter Nathan, who negotiated the National Gallery's purchase of the painting in 1977.

Every meeting with Peter Nathan was invariably beneficial, even owing to his interest in contemporary French art. It was thanks to him that I met Maurice Estève, with whom I had been corresponding for years, as I had with the painter Jean Bazaine. For years, both these correspondences nurtured my linkage with Paris, that had always been of extraordinary importance to me. I was aware how strongly France's capital bore on my father Kája Stretti, who – aged twenty at the

time – worked in Paris at the Czechoslovak Consulate, first as a law student in a part--time job and later as its employee. Even as a young girl, his written records containing his observations and experiences whetted my desire to visit Paris.

February 10, 1970
Yesterday I delivered a lecture in Ústí nad Labem, devoted to European art in collections in the United States. During the following debate, a young man asked whether I hadn't met with bad taste, which is talked about so much, considering I have described everything in pink colours. He was not arrogant or ironic, he seemed to be genuinely interested. I answered that bad taste and other maladies were generally known there and so there was no need to talk about them. I went on to say that I deliberately focused on the positive aspects and on those experiences that would be needed in our country. Then I added that actually, I was irritated there by Europeans, who looked upon the States with contempt and from the heights of their own cultural backgrounds which, for the most part, they could not claim as their own doing.

Monday, March 2, 1970
In the morning, I learned that yesterday Prof. Miroslav Míčko (art historian and critic) died suddenly. Terrible. I was just looking at a postcard he had sent me ten years ago from Italy: "Milan is awaiting you."...
Whenever we bumped into each other, the air was infused with Italy. Either he had just returned from Italy, or was on his way there. We used to joke about this. Míčko would phone me before his trip or while he was on his way to the south. The last time I saw him was, I believe, at a FIDEM reception. Coincidentally, I was planning to phone him this very day and tell him that his foreword to The Journal of Eugene Delacroix introduced me to a book that had become my favourite reading.
What a dolt and fool I am. Why didn't I meet more often with Míčko? He was one of the few people who it was always worthwhile talking to. Mašín is right: Míčko is irreplaceable and his passing also probably means the end of the AICA.

Thursday, March 5, 1970
I am bed-ridden. My temperature has dropped but I still don't feel well. Luckily, I can read again. So I spent a whole day in Italy reading M. Meisse's Painting in Florence and Sienna after the Black Death. I am annoyed with myself for only now delving into this book that has enraptured me yesterday and today; before then, I found it too difficult.

Saturday, April 11, 1970
At the celebration of his 85th birthday, Professor Štech (a noted art historian) expressed an idea that finally dawned on me this evening: that art historians must always arrive at their own opinions. Should they adopt another's opinion, then they should digest it properly before accepting it as their own. I spent today reading Cibulka's article about Daddi and I realized how right Štech was. In his day, he was really brilliant – The Triumph of Mind over Matter. He can hardly see any more, poor fellow, and he trembles all over. It was not a pleasant sight seeing him open his toothless mouth. Yet as soon as he began talking, the unpleasant impression disappeared and I was in awe of this caustic yet so brilliant old man. And what an excellent speaker he is! The speakers before him were Kotalík, Neumann and Souček from the Academy – what a sorry comparison; none of them were a match for him.

April 25, 1970
Sunday night. My hand aches again so badly. I can only write a few words and I am done in. Horrible!

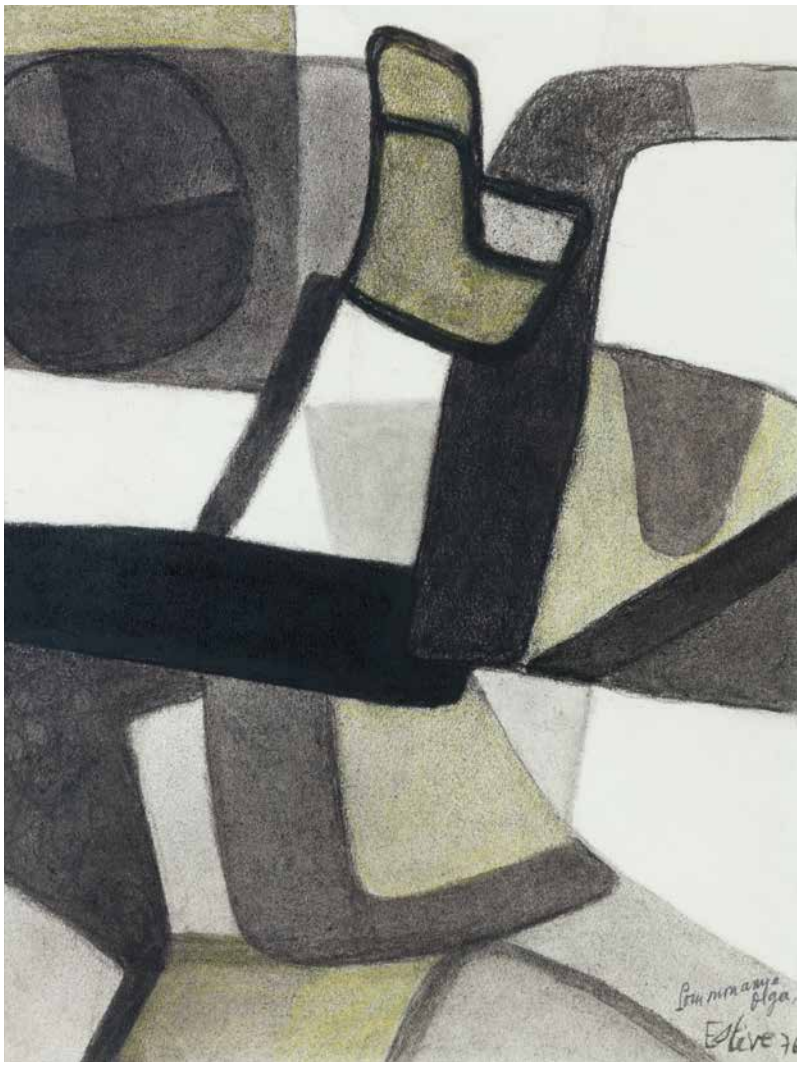
May 3, 1970. Sunday afternoon
Yesterday I took Irène Bizot, a prominent official from the French National Museums Association, to the airport. She had been here from Monday through Saturday, cheering up the cold and dreary days of late April and May 1. Together with Mojmír Hamsík (the National Gallery's art restorer) and his wife, we took her to Chlumec (nad Cidlinou) and Kuks. She spent the evening at my place.

I met Irène Bizot in May 1968, over the phone. She was calling from Paris to the National Gallery, reassuring us that the artworks we had loaned to the "L'Europe Gothique XIIe–XIVe siècle" exhibition shown at Le Pavillon de Flore, were in order. The Louvre could not meet the deadline for returning the works because of the strike caused by the local student revolt. This was in the evening; all of the authorized staff had left the National Gallery and so the janitor switched the phone call to me. I found the coincidence amusing. By an irony of fate, I was supposed to be in France at that time. Thanks to the Prague Spring, I obtained a passport with no trouble for the first time in my life but I could not use it because of that "foolish revolution" in Paris. I was hastily explaining this to my unknown French colleague, surprised at my own lack of caution. I was certain that the phone was tapped. I did not believe in the victory of the Prague Spring. Nevertheless, the relaxed atmosphere at the time broke down my inhibitions and I was enjoying my conversation with someone from abroad as an unexpected, rare gift. I had no idea then

that this telephone call would turn into a wonderful friendship. Not only a personal friendship. In those more than forty years, Irène was also greatly instrumental in enhancing the friendly relations between my homeland and France, thus helping to carry on the tradition that had linked our two countries in the past, from the time of the First World War. I was becoming acquainted with Irène from the position of a member of a small nation that was re-experiencing a period of an oppressive lack of freedom. What engaged my interest was Irène's sixth sense. She was capable of empathizing where the horrors and the monstrosity of the totalitarian regime were concerned, like only a few of those who did not have first-hand experience. She understood our anxiety, our fear, our longing to be in touch with the outside world, our despair regarding our isolation. Her understanding was perhaps enhanced by her visit to Prague a few days before the Soviet occupation on August 21, 1968 that quashed the Prague Spring euphoria. From then on, Irène began to help us. Originally, our mutual contacts only concerned the field we had in common; over time, however, they spread to other spheres, as well: perhaps as proof that it is not enough to save the soul with art, but that health requires medicine and the taste buds call for French cheese. To this day, we all remember how moved and pleased we were when – along with a transport of canvases, various catalogues, slides and copies of articles necessary for our work, came a box of cheeses.

For many years, Irène Bizot also provided us with invaluable services in the form of accommodation and arranged free admission to museums and exhibitions for us. She later became an indispensable mediator of all Czechoslovak-French events. It therefore comes as no surprise that – about twenty years later – she became the first French member of the Society of Friends of the National Gallery in Prague.

We were fortunate and delighted to have an equally enterprising colleague in London. Mrs. Helen Lowenthal, a former employee of the Victoria and Albert Museum in London, was one of my first and most distinguished personages representing "the unknown foreign lands". She first visited Prague in 1963 with a group of elderly aficionados of Prague's Baroque monuments that I was to accompany at the behest of Prof. Jan Květ (art historian and medievalist). Their visit to Prague got off to a bad start in the then-horrific hotel Beránek at Vinohrady, which had



2 Maurice Estève, *An Unknown Woman*, collage on paper, 30 × 23 cm, inscribed in the right corner: *Pour mon amie Olga. Estève 76.*

a shortage of twin-bed rooms but abounded in bedbugs. Fortunately, I managed to move them – after one night of discomfort there – to the Hotel Ambassador on Wenceslas Square. Mrs. Lowenthal explained her gratitude by noting: *"If my grandfather had not had the gumption to leave his homeland, I would have been in the soup like you!"* Helen's gratitude was boundless. Not only did she arrange for me to attend the Fourteenth Annual National Trust Summer School at Attingham Park, Shropshire. After my participation, there followed many other Czech art historians, architects and museum employees, who also attended those superb courses in England. Our young generation, for whom trips abroad have become a matter of fact, can hardly understand the importance we attached to our visits to Attingham Park during the totalitarian period in my country, that lasted until 1989. Only a few could grasp the importance as Helen Lowenthal did, who had an erudite and keen appreciation of our historic monuments. I was also reassured of this during her visit in May 1971. At the

time, together with Ema Plzáková from the Čedok travel agency and Gába Divišová from the National Gallery's Education Department, I was accompanying her group not only in Prague, but also through Eastern Bohemia, Karlštejn Castle and the Dobříš Chateau. This was a modest attempt at preparing a sort of "Attingham Park in Bohemia", which, however, could not be realized in Czechoslovakia in the following years due to adverse conditions. I was all the more pleased to learn that last year (in 2015) the study programme at Attingham Park included a course entitled "The Historic House in the Lands of the Czech Crown", organized by Annabel Westman, Executive Director of the Attingham Trust, in memory of Helen Lowenthal.

Helen's assistance did not only involve arranging our participation in the Attingham Trust's courses. Her hospitality in London was equally inestimable. Her home on Elizabeth Street near Victoria Station often had visitors from Czechoslovakia. Many times, when it was occupied, Helen arranged accommodation for us with her numerous friends. Thanks to her congeniality, we met many interesting personalities from the cultural circles. In this respect, her help was also invaluable. She was most helpful during my trip to England in 1970 at the behest of Art Centrum (the Czechoslovak art trade and exhibition company), that closely collaborated with the National Gallery in Prague. One of my assignments was to meet Norman Reid, Director of the Tate Gallery and Ronald Alley, the gallery's curator, both of whom I knew through Helen, to discuss the purchase of one of Otto Gutfreund's works and to establish collaboration with Sir Roland Penrose, Director of the Institute of Contemporary Arts (ICA) in London. I had met Roland and his wife Lee Miller in Prague in 1968 at the opening of an exhibition of paintings by Josef Šíma. The visit stimulated their interest in Czech art. This was therefore an appropriate occasion to invite Roland and Lee to visit Prague as guests of the National Gallery, with the request that Roland deliver a lecture on Picasso.

Saturday, May 16, 1970 – London, 12.30 p.m. Take-off was a little late. The plane shakes and tosses. We are about to land. From the airport to Victoria Station, from there a train to Lewes to visit Mr. and Mrs. Penrose; I got off in Lewes. Lee Penrose and Patsy came to pick me up. A charming evening at Farley Farm House.

May 17, 1970, Sunday, 5.30 p.m. Back in the train, Lewes–London. A strange feeling, as if those two years, when I first visited Farley Farm House, never existed. This time, Valentine, Roland's first wife, was there, too. Until now, I had only known her from a portrait by Max Ernst and two of her photographs as a young girl, that hung in the parlour with a fireplace, looking out toward the sculpture of Mother and Child by Henry Moore (Bird). A short stroll through the gardens before dinner, the twilight was long. Excellent dinner – as usual – Lee outdid herself. Also dear Julia and Tony (they call them She Pilot – He Pilot). I sat up late with Lee. I did not get up until Lee came to wake me, so as not to miss the experience of beginning the day with a person I am so fond of. I had breakfast alone in the kitchen, where Lee was already preparing lunch. A stroll through the gardens with Valentine. She showed me an empty bird's nest and told me about her stay in the Himalayas. There cannot be a greater contrast than between Lee and Valentine! Roland did not make it for lunch, he missed the train and appeared after three o'clock. Nevertheless, during coffee we arranged his Prague lecture. He and Lee took me to the train station and invited me to visit them in London for dinner. As I jot this down, a white poodle is sleeping on the lap of a lady next to me and the train is speeding through a hilly countryside, dotted with lovely trees and chewing cows. "Das Leben ist doch schön", even though my right hand hurts so badly again!

May 22, 1970. Friday, 1.45 p.m. Above the clouds in a BA aeroplane, about to land in a few minutes, we land... No one at home knows I am arriving. The plane taxies. Sunny Prague.

In my thoughts, my English sojourn was extended, because immediately after returning from London I accompanied Lord Clark, a distinguished and superb art connoisseur, and his wife, through Prague and around Moravia. This was a most edifying experience. I was particularly intrigued by the meticulous approach, with which Kenneth Clark, like an actor, contemplated every detail of his lecture devoted to William Turner. That day, he called off the programme arranged for him by the Ministry of Culture, as he wanted to prepare in peace for his presentation in the National Gallery; he gave much thought to where the lectern was to stand and from which side he should approach it, where the lamp would be placed. His lecture proved a great success. Clark spoke loudly, he articulated clearly, he was easy to follow. He appeared to be speaking off-hand, only now and then glancing nonchalantly at the text. He was unaffected, natural. I was surprised by his later confession that he

3 Jean Bazaine, *Harbour,* coloured drawing on paper, 8.5 × 11.5 cm, inscribed in the right corner of the composition: *J. B. 66.*

had "recited" this lecture on Turner for the fifteenth time. He therefore knew it by heart and presented it as an actor's role.

Inspired by Kenneth Clark's presentation, I assumed that his compatriot and contemporary, Roland Penrose, Director of the Institute of Contemporary Art in London, who I had known from previous meetings, would also wish to inspect the place for his lecture in the National Gallery. To my surprise, Penrose had no such wish. On the day of his lecture (June 24, 1970), he strolled through Prague, enchanted by the city's beauty. He arrived at the Gallery shortly before the lecture and with that charmingly awkward smile, he began to search his pockets on the dais for a paper, from which he began to read. I worried about the reaction of the large audience that had been taken by the recent brilliant performance of Lord Clark. My worries were unfounded. Every so often, Penrose would light up, looking at his audience with a warm expression, thus immediately winning its sympathy. Regardless of the fact that many perhaps did not understand (because he spoke English), they could still appreciate his admiration of Picasso and were pleased to learn that shortly, a Czech translation of his book Picasso: His Life and Work was to be published by Odeon Publishers.

Accompanying foreign guests was always tiring and even exhausting, frequently seasoned with unexpected, often unpleasant experiences that thwarted a scheduled programme and had to be resolved. However, unpleasant complications and misfortunes are fully compensated for by precious, unforgettable memories. These include visits of Roland and Lee Penrose, that are not only described in my three following, brief records but are also complemented by a large correspondence (twenty letters and seven postcards) from 1968–1980, that paints a fine picture of this extraordinary couple.

On June 28, 1970 at 3 p.m., I am expecting the Penroses at the airport. They are supposed to stay until June 30, but Lee would like to extend her visit. They came to our place for dinner (smoked ham and mashed potatoes). "What a lovely sight", thanks to the warm weather and relaxation on the balcony with a view of Prague.

4 Jean Bazaine, *Atmosphere*, coloured drawing on paper, 8.5 × 11.5 cm, inscribed in the right corner of the composition: *pour Olga J. B.*

June 24, 1970. Hartmann took them around in the afternoon. At five o'clock, after Roland's lecture in the National Gallery, we visited Anderle's atelier, together with the Kotalíks, Hoffmeisters (Adolf Hoffmeister – writer and caricaturist), Žofinka Pelcová (wife of the artist Antonín Pelc) and Ivo Digrin (Director General of Art Centrum).

June 25, 1970. Lunch at the Chinese Restaurant with Ivo Digrin, where Kotalík came to say goodbye to them. Dinner with the Hugheses (British cultural attaché).

My trip to Italy in October 1974 was a lovely experience that greatly enhanced my study of Italian medieval painting, which is documented in my notes from that period. I will mention only a few of them.

October 5, 1974

On the train, passing through the Alps, far beyond Semmering Pass. I don't even know exactly where because I fell asleep, overcome by fatigue and the racing thoughts of the past days and even weeks. Besides the everyday hustle, I was exhausting myself by preparing a lecture (which was being arranged by Helen Lowenthal) that I was to present in England on the history of the National Gallery's collections. I was to leave on November 6 and I spent my entire holiday in Demänovská dolina preparing for it. Luckily, I learned about the trip not being authorized just before leaving for Italy! Otherwise, I would have spent time and energy thinking over and finalizing my text while in Italy. This is annoying, I could have been preparing my "Italians". But I mustn't complain. I could have been no more; all I have to do is look at my scraped leg and I gratefully thank the Lord and the choir of angels who did not let me perish under the wheels of the Košice fast train. As I was returning from Dolina last Sunday night, the train unexpectedly pulled out while I was still standing on the steps. What a miracle that I didn't lose both legs or break any bones.

Sunday, October 13, 1974, Florence, Anglo American Hotel, Via Garibaldi, 9, 7.30 p.m.

I returned worn out but happy. I spent the whole day walking. Stayed three hours in the Uffizi Gallery. What a circus, coupled with it being a Sunday. But thanks to my earlier solitude I didn't mind the crowds, with concentration I enjoyed seeing my favourite paintings again. I sat delighted before the Coronation of the Virgin

by Lorenzo Monaco and thought of our (Gallery's) small panel. I ended today's stroll inspecting Monaco in the S. Trinità Church, in the chapel with his frescoes and altarpiece. As I was buying postcards from a vending machine, a small and sprightly padre appeared and exchanged my banknote for coins to be dropped into the machine. As soon as he learned where I was from, he covered the slot with his gnarled fingers and, with tears in his eyes, pushed more cartoline on me. Then he pressed my hand and dragged me to an automatic guide, mumbling incoherently to himself; he inserted 100 Lira and before I came to my senses he made me listen to the narration. As I was listening to that Italian-accented German, he lit up the whole church for me to "put me in a festive mood", he said. I appreciated that unexpected and warm welcome, particularly after those two days without any human contact.

However, I did not miss people, I must say; quite the contrary. Crowds everywhere. Last night in the hotel, as I watched a group of elderly Americans being entertained by a young, red-haired head-waiter, I was reminded of the holidays organized for employees in Czechoslovakia by the so-called Revolutionary Trade Union Movement. Indeed, kein Unterscheid (no difference). Even that self-assured young man, who was conducting the fun-starved crowd with his smug routine, looked exactly like those Czech comrades-entertainment officers. He was tickled to be the centre of attention as he announced the programme to his group, adding "Ok" after every other sentence.

Tomorrow, I move on to I Tatti. Naturally, as always, with mixed feelings. I have not yet met the new director. Good to know that Nelda will be there, she assured me over the phone that everything would be fine.

Monday evening, October 1974 at Villa I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies. In "my" bed again. In the morning, Gino came to pick me up, smiling pleasantly. I was met in the Villa by Nelda, Hanna, Gloria, Fiorella and Anna. I had worried unnecessarily. Craig Hugh Smyth and his wife Barbara were very nice, what a relief! Lunch was also attended by the family of the director of the Abegg-Stiftung in Switzerland, where Kája Otavský (art historian and specialist in medieval textiles) is currently working. How small the world is! I feel privileged to be part of this amiable group and I try to deserve it through diligence. In the afternoon, I settled to work. It is marvellous here. I am so very happy and grateful! Grateful!

Saturday, October 19, 1974. Spent the morning in the train, I will be in Venice soon. My stay in Villa I Tatti passed all too fast, perhaps because it was in fact monotonous. I did not leave the place, except for Thursday evening when I visited Gloria and Friday when I had dinner at Hanna Kiel's. Sometimes I would stroll through the park and garden, otherwise I worked like mad in the book and picture libraries. I loved my concentrated work. I would not have believed this before. But my stay is short and after the first few days of exhilaration, when I thought I would manage everything, my spirits plunged and I became worried that I would accomplish nothing at all. On Friday, I suddenly couldn't even utter a word about how tired I was, and I only felt better after a long walk through the garden that exuded warmth and the fragrant scent of the oleander flowers. Villa I Tatti is an unbelievable paradise and I would have done anything to stay there longer.

We have just passed Abano, which reminded me of my first Italian trip with Lionello Puppi and his wife. I remembered them with gratitude everywhere I went here. It was thanks to them that I could enjoy my first impressions of this beautiful country.

During my trip to France in the fall of 1976, I skipped taking copious notes, contrary to my usual habit. I focused on studying paintings of the Old Italian Masters, something in which Irène Bizot was extremely cooperative. I am grateful to her not only for my accommodation in Paris and my trip to Avignon, where I became acquainted with the Palace of the Popes and the Campana collection, but also for the opportunity to meet my French colleagues, who specialize in the subject of my interest and research. I knew some of them from before. Namely, it was a pleasure and help to meet Michel Laclotte in the Louvre. Although at the time – and perhaps always – he had a busy schedule, he found time to have a look at the photographs of artworks housed in the National Gallery in Prague, as well as in many other collections throughout Czechoslovakia. Laclotte's interest pleased and helped me greatly. I admired his connoisseurship and welcomed his observations. I was especially thrilled by his excitement over a yet completely unknown, small altarpiece by Robert of Anjou, a work of art resting anonymously in the depositories of the Moravian Gallery in Brno. Later on, searching for the purpose and history of this small artwork kept me occupied for many months and became an absorbing detective story for me. Nothing could have made me happier that the humorous and detailed paper about this later-published "crime story" that came from a completely unexpected side: from Sergej Machonin, mentioned earlier.

"It was not only I who arrived back in Prague then. Fortunately, the paintings of El Greco, Franz Hals and Jacopo Tintoretto, stolen mysteriously from the National Gallery in 1972, were returned to us. We still have no clue, what a peculiar story! But the paintings are in a relatively fair condition," says Mojmír Hamsík. I wrote this down on September 20, 1976.

Browsing today through my notes from that period, I am amazed not only by the large number of visitors from abroad, but also their interesting and often illustrious standing. This is documented in my various records.

Sunday, October 10, 1976; late at night

A week ago at about this time, I was at the airport, together with Kotalík, awaiting a French delegation: M. de Margerie, Director of the Museums of France, and his wife, and M.?, President-Director of the Louvre Museum. They arrived to attend a symposium organized by the Ministry of Culture on the occasion of the opening of the National Gallery's new permanent collections. De Margerie is a former diplomat, he spent several years in Washington, D.C. and is well acquainted with Meda and Jan Mládek (art collectors and patrons of the arts). Rather than being an art historian, he is an art connoisseur. I definitely appreciated his avid interest more than the reserved, scientific approach of some art historians. Mme de Margerie is a biologist, her kind expression had already warmed my heart earlier in Paris at an exhibition opening. (Was it L'Amérique vue par l'Europe or was it l'Europe vu par L'Amérique?) I felt comfortable in their company and was pleased they liked Prague; I was happy to see how they appreciated the Zbraslav Chateau and its sculpture collection, not to mention the individuality of Vašek Procházka, its chief curator. The weather was fine all during the excursion; a warm and sunny day always enhances a favourable impression. The organization of the event went smoothly. This was a very pleasant meeting of numerous chief representatives of outstanding international collections. In spite of being terribly tired, I was glad I was called on to accompany the most distinguished delegations and that they were such nice people. And what's more, they are acquaintances of Irène Bizot, who equipped them with a bag full of medicine, cheese and wine for the National Gallery. I still find it amusing today that this French crème de la crème took back with them home-made jams for Irène Bizot and lollipops for her little nephew Paul. I enjoy breaking off the points of officialdom and establishing contacts, wherever one is expected to make do with the starchiness of diplomatic protocol. In this case, I actually did not have to make any effort, contrary to Jean Effel, Chairman of the Company of French-Czechoslovak Friendship, who was initially awkwardly stiff as I accompanied him, on Friday, through the Bohemian art collection housed in St George's Convent, and who took a while to thaw.

The reception held in conclusion of the symposium at Wallenstein Palace brought me a number of joyful moments: the rare presence of Prof. Albert Kutal (art historian and university professor in Brno) and Prof. Jaroslav Pešina (art historian), who favourably commented on my first article devoted to the Italian Primitives. Afterwards, I was pleased to hear Kotalík's surprising words, who raged the day before that I wouldn't join him for lunch at the French Embassy: *"I wanted to have you there because you know your business. You should think of yourself and not always of others."* – I was certainly not used to so much praise!

This paper was reviewed.

Notes

1 Olga Pujmanová-Stretti, Vzpomínky na "zlatá" šedesátá léta v Národní galerii v Praze (Reminiscences of the "Golden Sixties" at the National Gallery in Prague), in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXV, 2015, pp. 209–218.

Translated by Linda Leffová

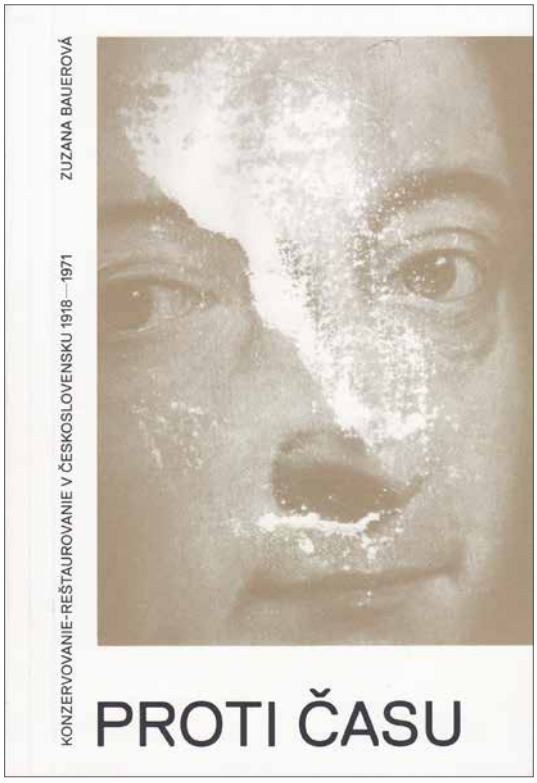
Zuzana Bauerová, Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971

Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 2015

PETR SKALICKÝ – ADAM POKORNÝ

Most fields of human activity have their own historians who systematically observe and interpret the past and, drawing on the latest discussions and research, critically examine the given field's place within a wider social context. This look into the past reveals the history and present of the field in (dis)continuous sequentiality and sheds light on the motivations of individual and collective actors in the field in relation to the social context they lived or live in. In the humanities and even the arts the current critical outlook is that these stories (i.e. historical constructs) are not one and the same as just sorting and writing up historical data and facts, which may have been what positivist historiography believed. As well as the different historical contexts in which an historian analyses an object or process, significant account must also be taken of the factors, whether they relate to a single individual or exist on a larger group level (e.g. national, religious, professional factors), that determined the basic premises of the historian's work. All of this of course applies equally in the case of research on the history and theory of restoration of cultural heritage and, more narrowly, the restoration of fine art and decorative artworks, and, in parallel, research on the figures engaged in the presentation and interpretation of this field.

Modern restoration in the broad sense of the word and in the sense in which Western cultural tradition understands it today[1] emerged and established itself in the late 18th century and mainly over the course of the 19th. In its nascent form heritage conservation grew out of complicated societal needs and was closely tied to the emerging awareness of national identity and, relatedly, the ascendancy of Romanticism and Historicism in the arts. While the belief that our times are free from romanticisms and historicisms is probably false, these labels may appear in contexts altered by shifts in time or meaning. The conservation of heritage and works of art from the past, like historical retrospection itself, will never have the kind of exact-science foundations that the natural sciences have, though close cooperation with such fields cannot and should not be avoided. A certain romantic element, whether personal or collective, is an inherent part of every surge of interest in the past and its witnesses (which in the case at hand are the works of art themselves). However, this aspect of the interest in history should not be confused with inappropriate idealisation of the past and should instead manifest itself as a consciousness of historical continuity and a respect for the past as the foundation of the present and the future. When it comes to taking a researcher or historian as the subject of inquiry, it is almost impossible to strictly distinguish the motivations for historical interest that are purely scholarly (in the sense of the humanities) from those that are emotional.[2] Both motivational impulses necessarily combine and support each other in the interpreter of history, which is what the restorer must also be considered to be.[3] An awareness of this was reflected in Alois Riegl's classification of the values of monuments, which to date remains one of the main pillars of heritage



1 Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, book cover.

conservation and the preservation of historical works of art.[4]

Heritage conservation in general and the nature and goals of restoration in particular have been the subject of discussion and debate ever since the field originated, and the discussion will in all likelihood never subside altogether. Conflicting opinions on this subject are frequently characterised by polarity. This is evident from the controversies, both early and recent, that can in abridged form be summed up as: restoration versus conservation, the analytical versus the synthetic approach, and the humanities perspective on the issue versus technological aspects. The common denominator to all the disputes is a difference in the understanding of what heritage is, what it represents in the life of the modern individual, and how, consequently, it should be presented. Differing viewpoints align not just with the different professions involved in heritage and art conservation, but also (and perhaps even primarily) relate to the particular makeup of each individual and each individual's personal interpretation of society, the values of that society, and of the past and present in general.

The restoration of art, which before this field established itself in its modern form lay exclusively in the hands of practising artists,[5] is in the consensus of society today understood as an interdisciplinary activity. However, this does not rule out there being oftentimes radically distinct interpretations of the roles played by the individual professions involved and especially of the role and responsibility of the restorers themselves. If today we look just within the Czech Republic at the institutions that teach restoration, we might be surprised at the wide range of disciplines that are involved and that in their own way thereby lay claim not just to a presence in the process of restoration but even to being the decisive voice in restoration and its interpretation.[6] This has to do with the broad range of activities that the term restoration now encompasses and with the term's usage in different contexts. In practice we can encounter the same term applied, for example, to the conservation of metal, ceramic, and other archaeological artefacts and objects, to the treatment and the renewal of ordinary craft stone works, to the renewal of works of art made of stone and other materials, and to painted works in all their technical diversity. It is also commonly employed in reference to the restoration of architecture, although this usage is more widespread in the Anglo-Saxon countries. Consequently, when we talk about restoration, we always need to specify the particular discipline or material or technological sub-discipline involved.

Although nowadays the primary focus is on the technical aspects of the restoration professions, little attention has yet been paid in Czech scholarship to the theory and history of restoration across the field's professional spectrum. Almost no one has as yet critically examined the term 'restoration' itself and the concepts used in restoration. The restoration of paintings is probably the branch of the field that is best off in terms of the extent of theoretical and historical reflection and thought it has received, and in the past it was also the branch that largely determined in what ways restoration was specific compared to other forms of renewal. Art-historical analysis of the field and its figures has advanced significantly thanks to the work of Ivo Hlobil, Jaroslav Pešin, Ladislav Kesner, and from different perspectives also Miloš Suchomel, Vratislav Nejedlý and Karel Stretti.[7] Czech readers got their introduction to one stream of international theory with the publishing of a translation of the writings of Cesare Brandi in 2003.[8] The aforementioned lacunae in the field are nowadays beginning to be filled with the publication of new historical and theoretical works[9] and – what is particularly

promising – the publication of a number of student dissertations, offering the hope of interpretive plurality in the future.[10] It is of vital importance for the field that it have this critical perspective and look at its past, where it has come from, what it (however much just presumably) stands for, and the historical ties and theoretical premises that are its true roots.

A recent attempt to take a primarily critical look at the modern history of domestic Czech restoration is provided in Zuzana Bauerová's *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971* (Against Time: Conservation-Restoration in Czechoslovakia 1918–1971), which (though it is not obvious from the title) mainly focuses on painting restoration. This publication differs from other recent studies in that it attempts to formulate theoretical premises and, unlike the more common approach of adopting a narrow thematic focus, aims to examine the overall *'development of the methods of the modern Czechoslovak school of conservation-restoration in the 20th and 21st centuries'* (p. 18). The author received her education not just in art history but also in restoration, which sets her apart from other domestic experts in this field. Her attempt at a critical historical synthesis thus does not originate outside the field of restoration but from directly within it.

Published by the Academy of Applied Arts, Architecture and Design in Prague, the book was originally the author's dissertation, which she successfully defended at the Faculty of Arts, Masaryk University, in Brno in 2009.[11] The publication from 2015 contains the original text of the dissertation with only some minor editorial revisions. One look at the table of contents tells us that the study was conceived with high ambitions in mind. It promises to guide the reader through the complicated story behind the evolution of modern restoration work and offers a critical coming to terms with some of the 'certitudes' passed on in professional discourse, the 'sacred' inviolability of which the book seeks to challenge, as the Introduction by Milena Bartlová (who also supervised the original dissertation) makes clear: *'The training of Czech and Slovak restorers continues to be conceived one-sidedly as an original artistic work. It is bound up with a whole range of attributes of classic academic artwork, such as the notion of it as an autonomous and original creative act where the restorer somehow mystically connects with the character of a centuries-dead artist and whence in union they go on to create the work of art. It is impossible to expect an artist with this type of inspiration to be capable of professionally writing up the results of an analytic study, even though this has become an essential part of the restoration process. And his responsibility is not directed towards the issues and problems of society as a whole, but towards individual values'* (p. 9).[12] The book is thus primarily devoted to the formation and specific features of the 'Czechoslovak school of restoration', a historical category introduced by Ivo Hlobil[13] that later established itself in many other writings and in oral usage as the 'Czech school of restoration'.[14] Hlobil saw the specific features of this 'school' as lying in the particular aesthetic-artistic qualities that could be observed in the restorer's work, qualities that he put emphasis on and which Bohuslav Slánský, who occupied a central position in Hlobil's conception of the profession, had instilled in his students and successors. Zuzana Bauerová, however, refers consistently to the *'Czecho-Slovak school of painting restoration'*. She is clearly alluding terminologically to Hlobil's classification but does not explain this lineage to her readers. As the title of the publication implies, the author's central interest is the period between the establishment of Czechoslovakia as an independent state and the year of Bohuslav Slánský's retirement. Slánský was an almost iconic figure in the field of restoration and was most closely associated with the Czechoslovak school of restoration. While Bauerová also writes about Karel Veselý, a Czech native who after the Second World War worked almost exclusively in Slovakia, the main target of the author's deconstructive aim is the foundational, and in the eyes of many almost sacred, work of Bohuslav Slánský.

As Zuzana Bauerová is well aware, restoration can be interpreted from many different and yet mutually complementary angles. In simple terms, there is the purely theoretical perspective, which involves reflecting on the role of monuments in society, on what they represent, why and how they should be conserved and, above all, presented. Second, it is possible to view this subject through the prism of the prominent figures that have populated the field itself, the figures who de facto shaped and continue to shape the field with their work. Third, it is possible to adopt a perspective that focuses on innovative technologies and materials that have introduced changes, oftentimes revolutionary ones, in the methods used to research and restore a work of art.[15] In Bauerová's narrative, all three lines and models of thinking about the field are intertwined and

emphasis is placed on each as required in a particular interpretation. The objectivity of Bauerová's overall assessment would certainly have been enhanced had she made full use of the potential offered by her education in restoration and had taken her archival research and held it up against or amplified it with a critical review of examples of actual, completed restoration work. Unfortunately, this did not happen, even though there is no doubt that the author was able to directly study reports and documents on restoration from the historical period she is interested in. This can be judged a fundamental oversight, in part because many works restored in the period and on the basis of the theoretical principles analysed in the book have not to this day undergone any further restoration work, so it would still be possible to directly assess what impact these theoretical principles had using physical examples of their application. The picture that the author presents would be made more textured by the inclusion of evidence of work that reflected (or conversely rejected) the theories formulated during the period under observation.

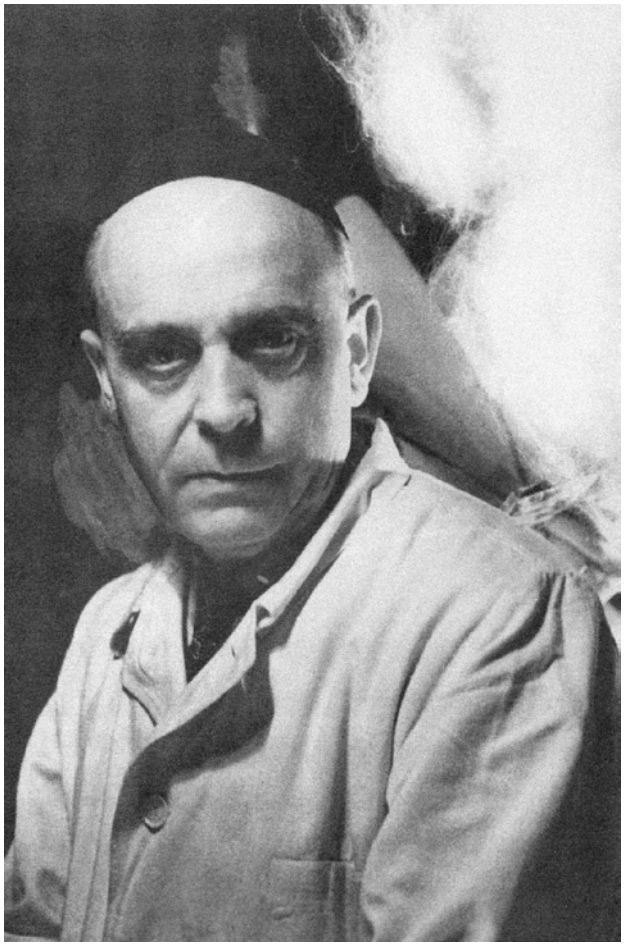
The book's well-chosen title is accompanied by a rather unbounded subtitle that offers no indication that at its core the publication deals only with the restoration of painted works, not restoration in general, and does so by focusing on two leading figures in restoration, and not by covering the field in full. The book's narrative, which follows the traditional linear historical perspective, begins by explaining the term *'conservation-restoration'*, the term the author sticks to exclusively and consistently (pp. 22–23). Despite the different ways in which each of the two words in this term is used and their different interpretations and applications in different linguistic and national contexts, this term is now becoming almost the norm in many writings,[16] probably following from the international resolution passed by ICOM.[17] Although it is a very awkward term linguistically, there is no denying its aptness given its connotative neutrality.

In the first chapters Bauerová focuses on the evolution of the theory of heritage conservation – the interdisciplinary field that on a basic theoretical level has the capacity to serve as an umbrella for the multiple individual fields that are involved in the work of preserving heritage (which is not the same as the institutionalised form of heritage preservation at the state level). She traces its development in both the Czech and Slovak spheres, that is to say, in the newly established (1918) state as a whole, even though heritage conservation was based and continues to be built on different historical principles in the Czech lands and Slovakia.[18] The Slovak field – in reality more just the circle of workers at the Slovak National Gallery (Slovenská Národní galerie) in Bratislava – fell under Czech influence so to speak after the Second World War primarily as a result of the work of Slánský's student Karel Veselý. The concept of a *Czechoslovak* history of conservation-restoration, as Bauerová presents it, is itself, in the absence of any deeper excursion into or analysis of the other mentioned outlooks in the wider cultural sphere, somewhat 'nationalistically' anachronistic. Paradoxically it is just such 'national myths', however, that the publication set out to debunk.

The book is actually devised as two parallel biographies of restorers Bohuslav Slánský and Karel Veselý. Given the objective significance of the former of the two (aware as we nonetheless are of the undeniable qualities of the latter), it is possible to read the text through the lens of the controversy over the 'second life' of Bohuslav Slánský in the role of *pars pro toto* for the wider concept of the 'Czechoslovak school of restoration'. The author, as the brief conclusion of the study itself reveals, conceived the publication as an essential disputation with this concept of a Czech (Czechoslovak) school of restoration, which was constructed ex post as a historiographical classification, and the individuals discussed in the book (including Slánský) understandably never worked with the term themselves in their writings.[19] From this perspective, the disputation at the heart of the book would undoubtedly have benefited had Bauerová focused primarily on the concept itself and on analysing Hlobil's construct and had not stuck so punctiliously to the linear course of the narrative. At the close of the book, against the backdrop of the debates that the author suggests went on in Western countries and which were defined simply by the polarity between the humanist concept versus technological objectivity, the author succinctly sums up the outcome of her research as follows: '*In the Czechoslovak context this stage of the field's development did not entail the introduction of a new theory of conservation-restoration. Bohuslav Slánský was head of the Special School at the Academy of Fine Art until his retirement in 1970, in 1963 his student Mojmír Hamsík became head of the conservation-restoration department at the National Gallery, and Karel Veselý continued to*

work in Slovakia up until 1979. In [Slovakia] it was thus primarily thanks to him that almost to the end of the 20th century the notion of the unique position of the conserver-restorer – scientist – technician – artist survived. During this period there were no major revisions made to the methods of conservation-restoration, and art history devoted no attention to theories of conservation-restoration' (p. 280).

This summary and the development of the point of the entire book creates the impression that the author had the outcome of her research formulated even before she began her broad study, and the large number of useful and valuable facts and thematic excursions ultimately seem to serve rather more as the essential ballast for an a priori dispute relating to a point particularly sensitive to the author. While we must balance this deliberately rather extreme claim with high praise for the author's oftentimes truly meticulous work with source materials, we can justify it on the following argumentational grounds: First, it is not entirely true that during the period under observation, and at the latest certainly from the 1960s, domestic art history did not address the theoretical aspects of the restoration and conservation of works of art. There was certainly no systematic attention given to the subject, which is of course in part due to the position of this field within the 'working-class' people's democracy, and above all to the difficulties in obtaining access to contemporary, up-to-date, and current methodological developments abroad. Nevertheless, beginning in the 1960s art-historical writings on restoration can occasionally be found.[20] How much thought went into them can be illustrated in particular with the writings by Ivo Hlobil, whose outstanding and formative essay on the subject of the 'Czechoslovak school of restoration' has already been referred to. Despite its noted qualities, some of its conclusions could certainly be questioned. In this respect let's take as our guideline the concluding remark from Hlobil himself on the occasion of the republication of the article from 1982 in the 26th volume of the *Bulletin UHS* in 2014, in an issue devoted to the past and present of the Czech school of restoration: '*The article originated in the conditions of normalisation. (...) It was published in the almanac of the Museum in Rožnava, which published it thanks to an intercession from Milan Togner, who was at that time working in the State Restoration Studios [Štátnych reštaurátorskych atélieroch] in Levoča. (...) He did this even though he was an ardent opponent of the term Czech school of restoration.*



2 Bohuslav Slánský. Repro from: Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, Fig. 011.

He insisted that restoration is either good or bad, whether in this country or throughout Europe. He considered the historical and tactical reasons for why this term originated to be of no relevance. He was personally acquainted with all of Bohuslav Slánský's students, but he also respected young restorers who had received different schooling. If someone had attained the requisite professional level, then he had surely been trained properly. Practice, for example, showed that outstanding restorers had also emerged out of the studio of Raimund Ondráček.'[21] Hlobil's self-scrutiny is clearly apparent in this passage and it was what enabled him to view his own essay from a more objective critical perspective several decades later. An altogether separate problem is – and unfortunately the book's author does not address it all – that the term and the related classification and idea of the exceptionalism of the domestic (Czechoslovak) approach subsequently took on and still lives a life of its own in the Czech Republic. The Czech school of restoration is often perceived as an age-old, objective, and unmarked term.

Second, the author makes some almost simplifying shortcuts when she sets the domestic scene, with its emphasis on the restorer-artist-scholar (as a conception

typical of Bohuslav Slánský), in opposition to the situation in Western Europe and its pluralistic debate. Not only is it again necessary in the interest of historical accuracy to mention the field's isolation due to political circumstances from wider sources of information, but it is also important to recall the internal diversity and plurality of the domestic field as reflected, for example, in the dispute between Bohuslav Slánský and František Petr. While the author notes this important episode, she does so cursorily and without any attempt to capture the deeper meaning of the debate pursued in writing between the two experts or to identify possible parallels with similar clashes in views abroad. This is all the more striking in that Ivo Hlobil devoted a significant part of his formative essay to this very debate.[22] The author merely summarises it and overlooks how it could be viewed as a domestic version of the Western discussions on the subject of the humanist concept of the restoration profession versus technological objectivity, and that despite its partial isolation the Czechoslovak restoration profession in several respects kept pace with the West. Instead, Bauerová highlights how through this debate Czechoslovak restoration generated its own un-objective and rather archaic barriers (pp. 226–227). While the author concurs with Ivo Hlobil in emphasising the notion of the restorer-as-artist in her basic characterisation of Slánský and his school, she fundamentally differs from him in her assessment of this concept. What Hlobil (simplistically put) sees as the uniqueness of domestic restoration and as grounds for defining (and celebrating) its strong specific qualities, Bauerová sees as the roots and origin of the alleged neglect of interdisciplinarity and of other recent international trends in current practices. Just as Ivo Hlobil's was a historical construct (formulated with scholarly humility and an attempt at objectivity), so too is what Zuzana Bauerová is saying; her construct, however, is not as historically well-grounded and it seems to be formulated without emotional objectivity, which is apparent at the very least from the quoted summary at the close of the book (p. 280).

In the book Bauerová frequently mentions Slánský's emphasis on the need for the restorer to have artistic training and demonstratively assigns terms such as 'artistic discipline', 'artistic activity', or 'artistic profession' (pp. 186, 192, 201) to his conception of the work of restoration, but does so without reference to the wider context of Slánský's work, which encompassed both painting restoration and the painting of his own original works. Nowhere in the book is this aspect – which is nevertheless just one characteristic of Slánský's conception – studied in greater depth or given theoretical clarification. This shorthand treatment can then easily lead to simple misinterpretation, as demonstrated by the above-cited part of the foreword written by the author's supervisor. We encounter the same kind of distorting shortcuts in many other parts of the book. An example is the repetitive characterisation of the restorer in Slánský's interpretation as restorer(-conserver) – scholar – technician – artist (e.g. pp. 213, 227, 280). There is perhaps no need to mention that this very appeal for the restorer to be knowledgeable in the natural sciences and humanities is today accepted as altogether natural and is moreover also the basic prerequisite for the interdisciplinary cooperation and discussion the author so favours. An altogether different question is the share of responsibilities individual professions have in the process of restoration. While the emphasis placed on the restorer-painter's artistic training in Slánský's concept is a simple fact, analysis should also be devoted to the interpretation of this emphasis as passed on and shared further on a personal level and collectively through the educational process. One certain asset would be an attempt to capture the analogies and differences of Slánský's approach and his efforts to increase the scientific grounding of the field compared to such Italian examples as Ugo Procacci or Cesare Brandi.[23] Despite the many differences in the basic artistic stress of Slánský's approach and that of the Italian school of restoration, nevertheless combined with an emphasis on knowledge of the humanities and the sciences, the two approaches correspond to each other in many ways. The many points in common derive from their similar ambition to reflect the work of art in its multifaceted singularity and with all its qualities. This is then also the source of their similar views on the method for retouching and cleaning and the choice of materials. Unfortunately the study overlooks an important turning point in the European history and theory of restoration that the Czech field of restoration came into close contact with, and that is the conservation work that what was then the Slanský school was directly involved in following the destructive flooding in Florence in 1966. There, under

the direction of Ugo Procacci, Umberto Baldini, and Vittorio Granchi, students were in practice brought face to face with Italian theory and methods, which naturally later made a significant mark on the domestic field of restoration.

The cohesion of the publication's structure as a whole would benefit – as suggested above – from greater attention being devoted to basic terminology and an analysis of terminology and its meanings in different usage contexts. It would be equally useful to define the theoretical principles as far back as those of the founding fathers of heritage conservation, John Ruskin and Violet Le Duc. Both of them were children of Romanticism and yet their perspectives on heritage represented diametrically different approaches. What is important is that their approaches, in the forms shaped by different contemporary circumstances, have accompanied the issue of heritage restoration right up to the present day. The author ought to have evaluated, in reference to the opposite principles espoused by these two luminaries, Zdeněk Wirth's debate with Václav Wagner, comprised under the pair of terms *analysis* versus *synthesis*. From an evaluation of practices in the field, today it is possible to claim that both approaches have proved themselves as complementary and as essential to each other, and the prevalence of one approach over the other always depends on the specific context of a particular monument. To one-sidedly stress Václav Wagner's role over that of Zdeněk Wirth is somewhat unfair, even though this view is at present legitimised by the current consensus in the field (cf. especially pp. 150–153).

The criticism in the preceding paragraph is aimed at the little use made in the book of primary material – restored paintings (and sculptures) – and relates also to one other troublesome aspect: the author ignores the possibility of favouring one approach to restoration over another depending on the specific function and location of the work, which already played a fundamental role in the restoration work performed by Bohuslav Slánský himself. This is a very vital issue even today. There is a big difference between, for example, how the restorer approaches the restoration of a wall painting in the interior of a church where religious services are still held or that figures as part of an installation on the tourist corridors inside a castle, and how the restorer goes about restoring paintings that are to be hung in galleries. The author is unable to avoid a certain distortion in this respect because most of the examples she used (in reference to both key figures in her book) are from a gallery setting. When real examples of 'heritage restoration' are mentioned, the author does not take into account the different social, viewing, or even research and scholarly contexts into account, contexts that nevertheless necessarily co-determined what initial considerations were given to the work and then certainly also the nature of the restoration work being assessed.

At the very close of the book the author presents – instead of the expected synthesis of the preceding critical chapters in relation to the wider European context – a detailed description of the international debate generally known as the 'cleaning controversy'. In brief we can sum up that the cleaning controversy, though it played a significant role on a European scale, was nonetheless just one episode in a course of development that in its first stage primarily involved Italy and England and in its second stage unfolded throughout the Anglo-Saxon world. The entire debate was sparked by an exhibition at the National Gallery in London called *An Exhibition of Cleaned Pictures*, which generated some critical responses about how much of a painting's varnishes should be cleaned in the restoration process.[24] The debate was at the outset most notably influenced by articles by Cesare Brandi, in which he formulated his view calling for the original patina of a painting to be left intact, on both aesthetic and historical grounds.[25] The opportunity to compare this with Bohuslav Slánský's view is, however, left unused by Zuzana Bauerová. Nor, however, do we find here even a general description of what Slánský's opinion on this issue was.

The final remark in our academic critique of the book under review touches on its illustrations. Although primarily theoretical in nature, the book deals with works of art, their transformation through restoration, and their presentation. Obviously no words can substitute for direct contact with a restored work of art, and the only way to convey that work to the reader is with quality reproductions. On this matter, however, readers are left to flounder on their own because not only are their scant reproductions in the book but their mediocre quality in no way allows readers to judge the extent to which gallery practices and practices in the field overlapped with contemporary theory from the period studied in the book, and readers have no chance at all of being able to form their own opinion about whether

the selected restoration approach was the right one. This is a pity, especially since we must highlight the otherwise well-executed and refreshing graphic design of the book, which is now moreover the norm for publications produced by UMPRUM publishers.

By way of conclusion it is necessary to stress that the direct criticisms of selected points articulated above in no way constitute an outright rejection of the book as such. Aware that this important subject has hitherto remained a marginal interest of art historians and heritage conservation theorists, in our view it seems that the author simply set herself an overly ambitious goal, the satisfactory fulfilment of which would moreover be beyond the scope of any single medium-sized publication. Rather than a general and synthetic and methodological foray into the field of the history and theory of painting restoration in the Czech Republic and Slovakia, the book actually comprises parallel monographs of two of the field's major founding figures. This is of course no small achievement, especially thanks to the author's solid work with archival sources and her vast grasp of secondary sources.[26] On the other hand, however, many of the facts and findings extensively drawn from both of these sources are presented to readers in the form of long quotations, but without interpretation or scrutiny. This then contrasts with the in some places extreme opinions that are not sufficiently supported with underlying analysis. However, one regrets most that the author was unable to satisfactorily deal with Hlobil's historiographic construct, the 'Czechoslovak school of restoration', even though this was clearly the original target that she had first set her critical sights on. She did not have to exhaust her critical analysis in diatribes against the figure of Bohuslav Slánský, but could instead have concentrated more on this later construct about specific national qualities that was then crowned with the myth about the exceptionalism of the (Czechoslovak) national school of restoration. This kind of objectively critical deconstruction of this term and analysis of how its meaning has transformed over time would unquestionably have been positive and of essential importance for the domestic history and theory of restoration. Zuzana Bauerová's in many respects commendable book has unfortunately so far contributed in only a small way to the fulfilment of this ambitious aim.

Notes

1 This corresponds to the definition put forth by Cesare Brandi: '*Restoration is the methodological moment in which the work of art is appreciated in its material form and in its historical and aesthetic duality, with a view to transmitting it to the future.*' Cf. Cesare Brandi, *Theory of Restoration* (= Arte e restauro XXX), Rome 2005, p. 230. In Czech translation: "*Restaurování představuje metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho fyzické soudržnosti a v jeho bipolaritě estetické a historické z hlediska jeho předání do budoucna.*" Cf. Idem, *Teorie restaurování* (trans. by Jiří Špaček), Kutná Hora 2000, p. 24. In the Western cultural tradition – unlike some Eastern traditions shaped by different cultural development – the key emphasis is placed on the authentic material structure of the work as the principal vehicle of the work's full palette of intangible values (including those of purely a visual artistic nature).

2 This emotional – and here additionally referred to as 'romanticising' (in the individual sense of the word) – and indirect motivation for interest in works from the past has drawn attention from art historians for decades and is coupled with the concept and interpretations of 'melancholy'. For a recent discussion of 'melancholy' in art and its role in the interest in works from the past, see Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*, Princeton and Oxford 2013.

3 To begin it must be stressed that 'interpretation' of a work means more than just the art historian's task, which is in no way invasive to the work, i.e. 'writing about art', and rather refers also to the restorer's invasive input in tangible or material form, however much it is of a minimalistic conservational nature, as even this invasive input has a fundamental impact on how that work of art will be perceived in the future. Mojmír Hamsík explicitly and with a positive result compares the restorer's interpretation (the restorer's intervention) with the that of the art historian and identifies the difference as lying in the relationship to the physical, material structure of the work, which in the restorer's case is itself the object of inquiry, is itself what must be understood, whereas for the art historian it is more a medium for the intangible values that are identified and interpreted. See Mojmír Hamsík, Restaurátorský ateliér Národní galerie, *Technologia artis* 1, 1990, p. 9.

4 This pioneering book from 1903 is available in a new critical edition and translation in Czech: Alois Riegl, *Moderní památková péče* (trans. Ivo Hlobil and Tomáš Hlobil), Praha 2003.

5 On this subject, see the essays in *Geschichte der Restaurierung in Europa; Histoire de la Restauration en Europe; Akten des internationalen Kongresses 'Restauriergeschichte'. Actes du Congres*

international 'Histoire de la Restauration', Interlaken 1989, Band/Vol. 1, Worms 1991.

6 Alongside the two best-known 'restoration schools', which are the restoration studios at the Academy of Fine Art in Prague and the Faculty of Restoration at Pardubice University in Litomyšl, others that can be mentioned include the study programmes run by the Department of Chemical Technology of Monument Restoration at the Czech Technical University, the Heritage Conservation Department at the Czech Technical University's Faculty of Architecture, the Department of Chemistry at Masaryk University's Faculty of Science in Brno, the Higher Professional School Brno, and many others.

7 Especially, Ivo Hlobil, K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, in: *Zborník OSPS OP Rožňava II*, 1982, pp. 119–132 (a re-edition of the text was recently published: Ivo Hlobil, K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, *Bulletin UHS* XXVI, no. 2, 2014, pp. 5–12); Jaroslav Pešina, Bohuslav Slánský a české umění gotické, in: *Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930–1970* (exhib. cat.), Praha 1971; Ladislav Kesner and Mojmír Hamsík, *Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze* (exhib. cat.), Praha 1985; Vratislav Nejedlý, Reflexe názorů na restaurování uměleckých památek v odborné literatuře v období 50. až 70. let 20. století, *Památky a příroda* XII, 1987, pp. 513–521; Idem, K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století, *Zprávy památkové péče* LV, 2005, no. 6, pp. 500–516; Idem, České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století, *Zprávy památkové péče* LVIII, 2008, no. 5, pp. 365–375; Karel Stretti, Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, *Technologia artis* 3, 1993, pp. 5–8.

8 Brandi (cit. in note 1).

9 For example, Petra Hečková, *Restaurování antických soch v raně novověkém Římě*, Pardubice 2015; Salvador Muñoz Viñas, *Současná teorie konzervování* (trans. Martina Poláková and Jaroslav J. Alt), Pardubice 2015.

10 For example, Iva Ehrenbergerová, *České restaurátorské školství (1946–2006)* (unpublished dissertation, Department of Art History, Faculty of Arts, Palacký University); Eva Vápenková, *Vývoj a metody restaurování v Čechách* (unpublished dissertation, Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University), Praha 2009; Jana Jebavá, *Restaurování malířských děl v Čechách a v Itálii 1930–1970. Srovnání metodologických východisek české restaurátorské školy s italskou teorií restaurování* (unpublished dissertation, Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University), Praha 2010; Zuzana Bauerová, *Konzervovanie-reštaurovanie umeleckých diel v Československu 1918–1971* (unpublished dissertation, Department of Art History, Faculty of Arts, Masaryk University in Brno), Brno 2009.

11 Bauerová (cit. in note 10).

12 Milena Bartlová had already formulated – and in direct reference to Zuzana Bauerová, which was still in preparation – the aforementioned criticism of the Czech school of restoration, but unfortunately, at the time, without the necessary analyses of detail, reference, or justification: *'A deeper art-historical interest in the study of the layers of painting that are invisible to the eye was only sparked in the 1980s by the advent of the new technological possibilities offered by infrared reflectography, with which it is possible to see the drawing beneath the layers of painting – the drawing that art history has always regarded as the most personal expression of the artistic character of the work's creator and the sight of which in a unique way drew the researcher closer to the artist himself. The principles of the Czech (Czechoslovak) school of restoration have been established since the time of its founder, Bohuslav Slánský, on the same ambition – as a creative artist the restorer encounters in the restoration process the creative personality of an artist from the past and it is out of the dialogue between them that the appearance of the work that then shows its face arises.'* Cf. Milena Bartlová, Malířské vrstvy z pohledu historika umění středověku, *Technologia artis* 4, 2006, p. 69.

13 Hlobil (cit. in note 7).

14 Cf. recently, for example, Karel Stretti, Současnost české restaurátorské školy. Diskusní téma valné hromady UHS k restaurování uměleckých děl z pohledu praktikujících restaurátorů i teoretiků oboru dějin umění, *Bulletin UHS* XXVI, 2014, no. 2, pp. 12–15.

15 Naturally this is not an exhaustive list of possible approaches. It is also possible to consider other thematic areas or methods, but all of them would probably in their basic intention relate to at least one of the three models presented here.

16 On this, see, for example, the commendable translation of the book by Salvador Muñoz Viñas (cit. in note 9).

17 The 15th conference of the International Council of Museums – Committee for Conservation (ICOM-CC) in 2008 in New Delhi passed the following resolution: Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage. Cf. International Council of Museums – Committee for Conservation, http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.V-mczSTndm8, retrieved 26 September 2016. The authors of this review, by contrast, unless explicitly indicated otherwise, use the traditional umbrella term 'restoration' in this text – and do so even for 'conservation', which is understood here in the sense of a sub-term as one version of restoration work.

18 A fundamental role in the development

of heritage conservation in Cisleithania (the Austrian part of the Austro-Hungarian Monarchy), of which the Czech lands was a part, was played by the Central Committee for Research and Conservation of Structural Monuments (K. und k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale), established in 1850, and in 1872 renamed the Central Commitee for the Conservation of Monuments. Under the influence of the Vienna school of art history, in Austria theoretical reflection (by Alois Riegl in particular) focused on the principles of heritage conservation, and under the direction of Max Dvořák this led in 1911 to a re-organisation of how decisions on state heritage were made and to the greater use of 'scientific grounds' for making such decisions. In areas that fell under the administration of the aforementioned heritage institutions, restoration was from the inception of its modern form brought face to face with the theoretical postulates of modern heritage conservation, and the development of the two fields unfolded in parallel and under influences in both directions. (On this, see, for example, Jiřina Nesvadbíková, Vlastimil Vinter and Zdeněk Wirth, *K vývoji památkové péče na území Československa. Sv. 1–3*, Praha 1983; Vratislav Nejedlý: Obrysy přístupů k památkové péči na Moravě do poloviny 20. století, in: *Památková péče na Moravě. Sborník příspěvků Státního památkového ústavu v Brně*, Brno 2002, pp. 9–110). In contrast, what is now Slovakia was part of the Transleithanian part of the monarchy (i.e. the Hungarian part), where heritage conservation and its theory developed to some extent autonomously. The Viennese Central Committee operated briefly in the Hungarian lands, though its work largely involved laying the foundations of the field. Later in the Hungarian lands specific heritage principles developed de facto independently of the Vienna school of art history (on this, cf. in particular Vendelín Jankovič, Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850–1950, in: *Monumentorum tutela. Ochrana pamiatok* X [ed. Marta Hrušovská], Bratislava 1973, pp. 7–80). The Czech lands and Slovakia came to be more closely intertwined after the independent Czechoslovak Republic was founded, after which the Vienna school also came to have a stronger influence in Slovakia.

19 Hlobil (cit. in note 7).

20 Earlier major writings include, for example, Vincenc Kramář, Konservace a restaurace uměleckých památek v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní osvobození*, 27 October 1931, pp. 1–2; Idem, Nová metoda restaurátorská. K činnosti obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní listy*, 6 December 1931 – supplement, p. 9. Later writings include, for example, Jiří Mašín, 65 let Bohuslava Slánského, *Umění* XIII, 1965, pp. 430–432; Jiří Mašín, In memoriam Bohuslava Slánského, *Umění* XXIX, 1981, pp. 266–269; Jakub Pavel, Nad dílem prof. Bohuslava Slánského, *Zprávy památkové péče* XXI, 1961, p. 194; Pešina (cit. in note 7). The relationship between art history or heritage conservation and restoration has received systematic attention among Czech scholars in particular from Miloš Suchomel, Umělecké aspekty a výtvarné zásahy v restaurátorských pracích, *Památková péče* X, 1971, pp. 225–240; Idem, *Problematika výtvarných zásahů v malířských a sochařských restaurátorských pracích, Památková péče* XIII, 1974, pp. 227–244; Idem, *Tři restaurátorské výstavy, Památky a příroda* XXXVII, 1977, pp. 560–562. His more recent writings include, for example, *Idem*, *Odborná účast historika umění na procesu restaurace malířských a sochařských uměleckých děl, Památky a příroda* IL, 1989, p. 544; Idem, *Etické a estetické aspekty a problémy procesu restaurace, Zprávy památkové péče* LIV, 1994, pp. 37–41.

21 Hlobil (cit. in note 7), p. 10.

22 For details on the substance of this debate and its interpretations, see Hlobil (cit. in note 7).

23 Marco Ciatti – Francesca Martusciello, *Appunti per un manuale di stotia e di teoria del restauro: Dispense per gli studenti*, Firenze 2009, pp. 287–310, 315–355.

24 Ibidem, pp. 339–349.

25 See Cesare Brandi, The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes, *The Burlington Magazine* 91, 1949, pp. 183–188; Idem, Some Factual Observations about Varnishes and Glazes, *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 3–4, 1950, pp. 9–29.

26 Here, however, it is impossible to overlook a certain selective approach: Missing from the literature are some studies on the author's main protagonists or even writings by them. The most notable absences include: Vincenc Kramář, Výstava nových prací restaurátorské dílny obrazárny Společnosti V.P.U., *Národní osvobození*, no. 223 of 24 September 1935; Kramář, Konservace a restaurace … (cit. in note 20); Bohuslav Slánský, *Umění restaurátorské. Výstava restaurátorské skupiny „R64"*. Kroměříž, Uměleckohistorické muzeum 1969; František Petr, *O starých malbách a jejich restaurování*, Praha 1954; František Petr, *Umělecké dřevořezby a jejich restaurování*, Praha 1953; Ludvík Hlaváček, Uměnovědný odkaz Vincence Kramáře. Ke stému výročí narození, *Umění* XXV, 1977; Mašín, 65 let … (cit. in note 20); Idem, In memoriam … (cit. in note 20); Pavel (cit. in note 20); Jindřich Josefík, *K vývoji československé restaurátorské školy mezi léty 1945–1965*, strojopis; Stretti, Vývoj a specifiky … (cit. in note 7).

Translated by Robin Cassling

Nesouhlasnost prostředků a smyslu? K otázce datování souboru z Krupky a tvorby Mistra Týnské kalvárie

MICHAELA OTTOVÁ

VE SPOLUPRÁCI S MAGDALENOU RAFL BURSOVOU – HANOU BILAVČÍKOVOU – MARKÉTOU PAVLÍKOVOU

Článek je příspěvkem k problematice sochařství první poloviny 15. století v okruhu pražského centra. V první části se zabývá dvojím konceptem datování tvorby Mistra Týnské kalvárie v současné uměleckohistorické literatuře. Na jedné straně stojí „tradiční" datování *Týnské kalvárie* do doby před husitskými válkami, které vychází z formálních souvislostí s dalšími dochovanými díly ve střední Evropě z druhého desetiletí 15. století; na straně druhé je představena hypotéza o vzniku v souvislosti s vložením ostatku do hlavy *Krista* v roce 1439. Z rozboru obou hypotéz a jejich metodických východisek vyplývá větší relevance staršího datování tvorby Mistra Týnské kalvárie a jeho okruhu. V této souvislosti je ve druhé části příspěvku věnována monografická pozornost sochám *Ukřižovaného Krista* a *Panny Marie Bolestné* z Krupky. Vznik skupiny je na základě komplexní analýzy (styl, ikonografie, objednavatel, technologie) datován k roku 1436. Objednavatelem monumentální *Kalvárie* ve farním kostele Nanebevzetí P. Marie v Krupce a reliéfu *Seslání sv. Ducha* ve špitálním kostele tamtéž byl velmi pravděpodobně Albrecht z Koldic, významný exponent katolické strany, zemský fojt v Horní Lužici a dvořan posledních lucemburských králů Václava IV. a Zikmunda. Závěr příspěvku se zabývá nedávným restaurováním soch *Ukřižovaného Krista* a *Panny Marie Bolestné* z Krupky, jejich technologií a stavem dochování (Anex 1: Magdalena Rafl Bursová, Anex 2: Hana Bilavčíková – Markéta Pavlíková).

Klíčová slova
sochařství, krásný sloh, Mistr Týnské kalvárie, restaurování, řezbářská technologie, středověk, Praha, Krupka, Albrecht z Koldic, Ukřižovaný Kristus, Panna Marie Bolestná, Seslání sv. Ducha

Nedávné restaurování soch *Ukřižovaného Krista* a *Panny Marie Bolestné* z Krupky provedené v souvislosti s přípravou výstavy Bez hranic v Národní galerii v Praze[1] znovu poukázalo na nesrovnalosti současných přístupů k uměleckohistorickému hodnocení sochařské produkce pozdního krásného slohu, která souvisí s dílem Mistra Týnské kalvárie. Jeho pražská tvorba, tradičně datovaná do období před husitskými válkami (1400–1420),[2] byla nedávno zařazena do doby kolem roku 1439.[3] Nabídka dvou možností datování týnského souboru ovlivňuje i hodnocení soch vznikajících v návaznosti na styl této úspěšné dílny. V našem případě jde tak o dobu vzniku skupiny *Ukřižovaného Krista* s *Pannou Marií Bolestnou* z děkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce a s ní souvisejícího monumentálního reliéfu

Seslání sv. Ducha, původem ze špitálního kostela sv. Ducha v Krupce.[4]

Problematika hodnocení pozdního krásného slohu

Koncept sochařství krásného slohu, který jako svébytný fenomén, logicky propojující starší tradici umění okruhu lucemburského dvora a umění doby husitské, formulovali pro české uměnovědné prostředí zejména Albert Kutal, Jaromír Homolka a další badatelé několika různých generací,[5] podrobila dekonstrukci před více než deseti lety Milena Bartlová.[6] Autorka přijala dataci vzniku monumentální *Kalvárie* v pražském kostele P. Marie před Týnem k roku 1439, která byla v odborné literatuře uváděna již dříve,[7] byla nicméně odbornou veřejností odmítnuta ze stylově kritických důvodů – takto pozdní vznik byl totiž považován za stylový anachronismus, zatímco pro řezbářský styl produktivní a vnitřně diferencované dílny byly nalezeny relevantní analogie ve stylové vrstvě prvních dvou desetiletí 15. století.[8] Datací *Kalvárie* v pražském Týnském kostele k roku 1439 narušila Bartlová dosavadní koncept stylového vývoje sochařství krásného slohu, jehož počátky jsou sledovány v kontinuitě pražského hutního sochařství Petra Parléře v osmdesátých a devadesátých letech 14. století, kdy vznikla klíčová díla krásného slohu.[9] Do období prvních dvou desetiletí 15. století, do doby následného rozpracovávání vizuálních schémat krásného slohu, byla situována dle zákonitostí slohových proměn tvorba tzv. mladší generace krásnoslohých sochařů. Za klíčového a nejvlivnějšího představitele této generace (či stylové vrstvy) byla považována právě tvorba dílny a okruhu Mistra Týnské kalvárie.[10] K časovému zařazení jeho *œuvru* přispělo i hypotetické spojení vzniku sochy *Bolestného Krista* z Novoměstské radnice s archivní zprávou z roku 1413, podle níž bylo zaplaceno malíři Mikulášovi za práci na obraze (*imago*) do radní síně.[11] Přítomnost malířů a sochařů v jedné dílně je ve středověké dílenské praxi jednou z typických variant jejich spolupráce.

Na základě hypotetického spojení novověké zprávy z roku 1661 o vložení ostatku do hlavy *Ukřižovaného Krista* v Týnském chrámu (v roce 1439) s datem vzniku soch posunula Milena Bartlová tvorbu dílny, tzv. primárního ateliéru, až k roku 1440, či do čtyřicátých let 15. století. Její atribuce primárnímu ateliéru jsou takřka shodné s tradičním vymezením produkce dílny Mistra Týnské kalvárie.[12] Datační posun tohoto velkého souboru sochařských prací pak vytvořil paradoxní situaci materiálového vyprázdnění období první třetiny 15. století. V době, kdy vrcholil počet oltářních fundací a rostly investice do zádušní *memorie*,[13] tak zůstala v relativně bohatě dochovaném památkovém fondu především díla vzniklá mimo pražské umělecké centrum, pocházející z ostatních regionů Čech, Moravy a Slezska. Některé řezby, které nepatří přímo do týnského okruhu, jsou nicméně nadále datovány dle starší chronologie (např. *Madona* a *Pieta* z Nesvačil,[14] *Madona* z Údlic,[15] díla vznikající v nepřerušené kontinuitě v jižních Čechách[16]), jiné jsou však datovány dle mladší chronologie (*Pieta* ze Všeměřic[17]). Potřeba reflexe současného pohledu na hodnocení umění první poloviny 15. století je o to závažnější, že celá současná tuzemská medievistika, včetně zastánců těch nejaktuálnějších metod dekonstruujících dosavadní formálně kritické dějiny umění, do určité míry a priori (patrně nereflektovaně) předpokládají Kutalův koncept vývoje sochařství v Čechách první poloviny 15. století. Takovým příkladem je i sama poslední monografie o Mistru Týnské kalvárie, kde se autorka pokouší obhájit „použitelnost" data 1439 nejen na základě informace o vložení ostatku, ale též nástroji formální analýzy motivů (zejm. těch tzv. nejpokročilejších) a následného srovnání s díly, která považuje za dobové analogie.[18] Výsledek je ovšem rozpačitý a neúplný.[19] Nižší míra reflexe metodických východisek je pak patrná u dalších zastánců mladšího datování děl Mistra Týnské kalvárie. V průvodci současné dlouhodobé expozice Meziprůzkumy v Alšově jihočeské galerii na Hluboké se vedle sebe objevují rozporuplná hodnocení; vedle pozdního datování *Piety* ze Všeměřic (1430–1440)[20] narážíme na tradiční datování opukové *Piety* z Cipína (1410–1420), zařazené do stylové vrstvy po vrcholu krásného slohu.[21] Dalším příkladem používání „kutalovského" schématu vývoje a proměn krásného slohu, mimo dílenský okruh Týnského mistra, je pak datování *Madony* ze Svérázu,[22] či *Sv. Kateřiny* z Boletic.[23] Je překvapující, že i zastánci dekonstruovaného pojetí pozdního krásného slohu datují sochařská díla stojící autorsky mimo ateliér Týnského mistra, v duchu tradičního konceptu vývoje krásného slohu první poloviny 15. století. Ten tedy buď pokládají za funkční i bez *Týnské kalvárie* a s ní souvisejícího okruhu, nebo si problematiku provázané chronologie řezbářského fondu první poloviny 15. století nepřipouštějí a přejímají jednotlivé datace izolovaně z relevantní literatury. Bez reflexe vzájemných souvislostí představila shora uvedenou problematiku

nedávná výstava Praha Husova a husitská. V úvodní studii o výtvarném umění Husovy doby datuje Milada Studničková *Bolestného Krista* od Mistra Týnské kalvárie ze Staroměstské radnice do doby první poloviny 15. století,[24] stejnou sochu datují autoři výstavy v katalogu do *„1. desetiletí 15. století nebo kolem roku 1440“*.[25] Tento příklad je alarmujícím projevem rezignace na uměleckohistorická kritéria. Příkladem vpravdě postmoderního přístupu je zpracování tvorby Mistra Týnské kalvárie v katalogu a doprovodných publikacích k výstavě Slezsko – perla v České koruně. Zatímco Milena Bartlová datuje *Kalvárii* s jistotou k roku 1439, Romuald Kaczmarek ve studii o krásném slohu ve Vratislavi opatrně navrhuje revizi nového datačního konceptu s ohledem na vratislavská díla spojená přímo s Mistrem Týnské kalvárie, či jeho okruhem ve dvacátých a třicátých letech 15. století.[26] Další polské badatelky (Bożena Guldan-Klamecka a Malgorzata Kochanowska-Reiche) se striktně přidržují staršího datačního konceptu a ponechávají datování do prvního a druhého desetiletí. V katalogu se tak vedle sebe objevují oba datační koncepty, a to se shodnou atribucí jedinému dílenskému prostředí.[27] Tento na první pohled znepokojivý rys lze nicméně hodnotit i jako explicitní přiznání existující názorové polarity v širším mezinárodním kontextu a zároveň jako pokus o formulování východisek k relevantní diskusi.

Jak vyplývá z dosavadního výkladu, existence nového konceptu datování části pozdního krásného slohu, který se snaží být nezávislým na tradičním modelu, nepřinesla nový badatelský konsenzus, naopak, badatele rozdělila a učinila nevěrohodnými uměleckohistorické závěry, v obou názorových polaritách závislé převážně na formálně kritickém hodnocení děl krásného slohu. Mladší datování týnského okruhu podnítilo obtížně verifikovatelné interpretace, vycházející z obecnějších náboženských a společenských podmínek v Praze ve třicátých letech 15. století. Existence dvojího datačního modelu byla dokonce označena za *„jablko sváru dějin umění“*,[28] neboť na jedné straně se objevuje důsledná obhajoba staršího formálně-analytického datování děl Mistra Týnské kalvárie do počátku 15. století,[29] na straně druhé je rozvíjena psychologizující a ideologizující interpretace „faktu“ vzniku děl v době mladší, pohusitské. Za jejich pořízením je tak shledávána konfesijně podmíněná utrakvistická objednávka, a touto hypotetickou podmíněností je vysvětlována jejich vizuální podoba – forma i ikonografie.[30]

Tradiční model kontinuity

Vizuální kultura období po vrcholu krásného slohu, tedy artefakty z prvních dvou desetiletí 15. století, je oběma koncepty shodně nazírána logikou kontinuity výtvarné tradice.[31] Sochaři tzv. mladší generace krásného slohu navazují na vrcholná díla sochařských okruhů Mistra Krumlovské a Toruňské madony, a především na sochařskou tvorbu Petra Parléře († 1399) a jeho následovníků. Jejich produkce, představující pozdní fázi krásného slohu, je charakteristická rozpracováním škály dosavadních krásnoslohých výrazových prostředků. Dle Alberta Kutala řezby výtvarně reagují na novou společenskou a duchovní situaci proměnou významu koexistence krajně stylizované a realistické formy.[32] Popsanou změnu hodnotil citovaný autor takto: *„Umění se stalo nositelem ideje a zápasilo za něco a proti něčemu. Poněvadž si však podrželo formální aparát první generace, vznikla slohová situace, jíž by snad bylo možno vyjádřit jakožto nesouhlasnost prostředků a smyslu.“*[33]

Stylovou koherenci a kontinuitu proměn tradičních obrazových forem v období závěru krásného slohu popsal jazykem formální analýzy opět Albert Kutal na dvou vzájemně se prolínajících tendencích, oscilujících mezi silnou tradicí a obnoveným zájmem o smyslovou skutečnost.[34] Jednou z nich je linie pracující s vyprazdňováním, až smršťováním sochařského objemu, včetně jeho pohybového ztuhnutí a ztráty prostorové diference, které doprovází protažení proporcí a grafické zpracování draperie petrifikující krásnoslohé schéma. Druhou tendenci charakterizuje zjednodušení a zhrubnutí plastických tvarů, ztráta organické linie, ale zachování, či dokonce nárůst plasticity objemu. Záhybový systém se zjednodušuje a podléhá abstraktní stylizaci. V rámci této kategorizace platné nejen pro sochařský materiál, ale i pro malbu, se datování klíčového díla předhusitského období, *Kalvárie* v kostele P. Marie před Týnem (tedy kolem 1410–1420), posuzuje i s ohledem na dobové formální souvislosti. Již Kutal a další autoři kladli důraz na přesvědčivé analogie v bustách *Sv. Petra* a *Sv. Pavla* z kaple arcibiskupského paláce (1412–1413), na obdobná obličejová schémata v *Ambraském náčrtníku* či na deskách *Kapucínského cyklu* a především na stylové podobnosti s *Oltářem Smrti Panny Marie* z Roudnice nad Labem.[35] Ve stále citované syntéze z roku 1962 Albert Kutal sestavil hypotetickou chronologickou řadu děl tohoto mistra, následné bádání ji přijalo a pouze dílčím způsobem ji upravovalo.[36] Pokusil se též ztotožnit autora *Týnské kalvárie* s mistrem Mikulášem, blíže neznámým

novoměstským malířem, který dostal roku 1413 zaplaceno půl kopy grošů za práci na nespecifikovaném obraze pro novoměstskou radní síň. Tuto platbu vztáhl Kutal ke vzniku novoměstského *Bolestného Krista*.[37] Vycházejíce z této hypotézy uvažovali následující badatelé o existenci jednoho ateliéru, kompetentního ke zhotovování malířských i sochařských prací.[38] Původ sochaře v pražském uměleckém prostředí konce 14. století hlouběji ukotvil Jaromír Homolka identifikací a analýzou vrstvy tzv. parléřovského řezbářství, které se společně s hutním sochařstvím osmdesátých let 14. století stalo vlastním zdrojem stylu Mistra Týnské kalvárie.[39] Autor upozornil na kořeny v sochách Staroměstské mostecké věže, dále na analogie v *Pietě* od Sv. Tomáše v Brně, v řezbářství v pozoruhodné soše *Sv. Prokopa ze Strakonic* a v dalších dílech.[40] Dovršením představy o podobě činnosti pražské řezbářské dílny předhusitské doby, tedy sochařské tvorby Mistra Týnské kalvárie, se stala výstava v Národní galerii v Praze v roce 1990 s katalogem z pera Jana Chlíbce a Mileny Štefanové-Bartlové. Tvorba sochaře a dílny se jevila jako ukotvená svým počátkem v parléřovském prostředí konce 14. století a nejstarší dílo, *Ukřižovaný* z katedrály sv. Víta v Praze (prototyp všech dalších řezeb shodného námětu), bylo datováno do doby kolem roku 1400. Formulována byla dokonce možnost, že jde o práci z okruhu Mistra Krumlovské madony.[41] Diferenciace sochařského potenciálu uvnitř dílny vyvolala zajímavou badatelskou diskusi nad rozlišením autorství u konkrétních soch; datování děl, jejich stylová východiska ani analogie však zpochybněny nebyly.[42] V tomto výtvarném kontextu druhého desetiletí 15. století je pak styl dílny Týnského mistra a především jeho klíčového díla logický a lze jej sledovat i v delším časovém období. Literatura též věnovala velkou pozornost rozpoznání specifik dílenského rukopisu a podobám stylového okruhu Mistra Týnské kalvárie až do třicátých let 15. století v širokém prostoru střední Evropy (viz další část textu).

Dekonstrukce tradičního modelu

Unikátní podoba monumentální *Kalvárie* z kostela P. Marie před Týnem poutá pozornost historiků umění již velmi dlouho. Zprávu o vložení ostatku do hlavy *Ukřižovaného Krista* roku 1439 zaznamenala listina z roku 1661 a též olověná destička umístěná u paty kříže roku 1662. Samotné ostatky a případná autentika nejsou známy.[43] Vznik *Kalvárie* spojovali s datem 1439 v první polovině 20. století například Josef Opitz či Antonín Liška.[44] Albert Kutal však toto datování odmítl s poukazem, že nejde o rok vzniku sochy, ale pouze o datum vložení ostatku do temene Kristovy hlavy. Důvodem mu byl především styl soch: *„... lze stěží předpokládat, že by sochař takových kvalit pracoval kolem roku 1440 ve slohu tak opožděném."*[45] V období mezi vystoupením Alberta Kutala (1962) a Mileny Bartlové (2004) se problematika doby vzniku *Kalvárie* z Týnského kostela zúžila na zpřesňování a cizelování datace kolem 1410 či ve druhém desetiletí 15. století. Výsledky monografického studia Mileny Bartlové na počátku 21. století jsou pak pokusem znovu obhájit vznik sousoší v roce 1439, a zařadit ho tak nejen do nových stylových, ale především sociohistorických souvislostí. Při shromažďování důvodů, proč by *Kalvárie* měla vzniknout až v roce vložení ostatku, argumentuje Milena Bartlová i detaily ve formálním pojetí děl a hledá především drobné morfologické prvky, které by takto pozdní datování ospravedlnily. Autorka nepojímá styl jako vícevrstevnou kategorii média, která má určité zákonitosti, ale snaží se hledat a přiřazovat ke stanovenému datu motivy, které by mu odpovídaly (z hlediska formálně stylového vývoje), a to i za cenu, že musí pracovat s těžko ověřitelným konceptem historismu, jehož projevy nejsou v případě stylově koherentních děl rozpoznatelné.[46] Reduktivní formální analýza zde slouží předem stanovenému záměru. Nový výkladový systém, který Bartlová nabízí, pak logicky musí pracovat s představou diskontinuity vývoje a se stěží ověřitelnou tezí o *„typičnosti"* stylu Týnského mistra i kolem roku 1440.[47] Označení *„stylový anachronismus"*, které užili Albert Kutal i Jaromír Homolka, by zde bylo zcela na místě.[48] Aktuální výtvarné trendy čtyřicátých let 15. století zastupují ve střední Evropě typicky práce Mistra ze Seeon, Hanse Multschera či Jakoba Kaschauera. Právě ve srovnání s jejich tvorbou je zřejmé, nakolik je vynikající výtvarný styl Týnského mistra spjat s dobou starší, s počátkem 15. století. Přístup nadřazující datum vložení ostatku (zprostředkované listinou o více než 200 let mladší) nad formální stránku sochy vede autorku k dalším interpretacím o (hypotetických) záměrech a intencích (hypotetického) objednavatele, konceptora či autora. Výsledky tohoto postupu jsou ovšem do značné míry neverifikovatelné a ústí v neověřitelné hypotézy, s nimiž se napříště pracuje již jako s danými fakty.[49] Jde především o tezi návratu neznámého sochaře z Podunají zpět do Prahy společně s císařem Zikmundem (1436), nebo tezi podmiňující objednávku *Kalvárie* vizuálně identifikovatelným stylem voleným z konfesních

důvodů, za nimiž by měl stát týnský farář Papoušek.[50] Stejně obtížně verifikovatelný je i konfesní předpoklad výběru sochy bez polychromie, či sytá, ale tlumená, *„smutná“*, z ideologických důvodů volená barevnost[51] *Kalvárie*.[52]

Datování Mistra Týnské kalvárie

Školení řezbáře s pomocným označením Mistr Týnské kalvárie předpokládá Milena Bartlová ve shodě se starší literaturou v předhusitské Praze kolem roku 1410. Neuvádí ale v jakých dílnách a obecně se spokojí s konstatováním školení v kontinuitě výtvarné tradice pozdního krásného slohu, jež má počátek v parléřovském sochařství.[53] Složité období do roku 1439 tráví Týnský mistr dle Bartlové pravděpodobně v Podunají, ve Vídni. Následně jeho stopy nachází v Budíně, v blízkosti Zikmundova dvora, se kterým se Týnský mistr vrací do Prahy, aby roku 1439 s nově konstituovanou dílnou vytvořil skupinu *Ukřižování* pro hlavní utrakvistický chrám.[54] Konkrétní díla z doby mezi prvním a druhým pobytem v Praze ale autorka neuvádí. Vídeňské komparace jsou velmi obecného charakteru a směřují k dílům tamní varianty krásného slohu, jejichž vztah k pražskému prostředí dnes navíc problematizuje převažující datování již do konce 14. století.[55] Nosná je samozřejmě výtvarná souvislost s Mistrem z Grosslobmingu a jeho okruhem, kam směřuje klíčová z Milenou Bartlovou předložených komparací – tedy srovnání *Týnské kalvárie* s kamennou hlavou nalezenou na budínském hradě (fragment č. 45).[56] Spojovat toto torzo s Týnským mistrem bohužel není možné, patří do posledně zmíněného autorského okruhu, stejně jako řada dalších fragmentů z nálezu na budínském hradě.[57] Jaká sochařská díla vytvořila dílna Týnského mistra v klíčovém období před rokem 1439, tak bohužel nevíme. *Kalvárie* z roku 1439 je v nové koncepci jeho nejstarším dílem. Je ale možné předpokládat a dokládat historismus řezbářského stylu autora, známe-li pouze východisko, nikoliv konkrétní doklady vývoje jeho tvůrčí aktivity? Jak můžeme předpokládat stylový návrat, když neznáme bod v jeho tvorbě, ke kterému se vrací? Zajímavá teoretická konstrukce tak postrádá možnost ověření a zůstává pouze na hypotetické rovině. Kolem roku 1410, tedy v době, kdy dílna Týnského mistra dle staršího konceptu již v Praze působí, vznikají v těsně příbuzném vizuálním kánonu sochařská a malířská díla, která představují stylovou vrstvu tzv. mladší generace krásného slohu. Podobu této stylové polohy odhalilo předcházející bádání. Stylové analogie a východiska v pražském předhusitském prostředí jsou pak natolik přesvědčivé, že je nutné ve shodě s dosavadní literaturou znovu zdůraznit, že řezbářský styl Týnského mistra, jakkoliv je výjimečný, kvalitní a osobitý, má blízké paralely ve vrcholných dílech tohoto období. Nelze přehlédnout již zmiňované souvislosti v pojetí zlatnických relikviářových bust *Sv. Petra* a zejména *Sv. Pavla* z roku 1413,[58] hlavy *Bolestného* a *Ukřižovaného Krista* z *Ambraského náčrtníku*, datovaného mezi léta 1410–1412,[59] hlavy *Panny Marie* a *Jana Evangelisty* z *Kapucínského cyklu*, datovaného do druhého desetiletí 15. století.[60] Sem můžeme zařadit také nedávno objevenou měděnou desku s reliéfem *Klanění tří králů* z Berlína (2. desetiletí 15. století).[61] Považovat tato díla za východiska dílenského stylu Mistra Týnské kalvárie, ke kterému se přesně vrátí po třiceti letech, či předpokládat, že jde o vrstvu převážně *„ztracených“* artefaktů, na které Týnský mistr navazuje, je velmi obtížné.[62] Dalším problematickým momentem teze o příchodu Týnského mistra do Prahy v druhé polovině třicátých let 15. století je především věrohodnost obrazu takovéto konkrétní historické situace v pohusitské Praze: Po příchodu do Prahy se početná, nicméně dosud neznámá dílna rychle adaptuje nejen na požadavky umírněných utrakvistů, ale přizpůsobí se také stylem době před vypuknutím husitských válek. Bez jakékoliv kontinuity pak tato produktivní dílna získá záhy po svém příchodu do Prahy množství prestižních objednávek od městských rad a farností a ve vrcholné kvalitě naváže náměty i formou na tvorbu o víc než dvacet let starší. Počet patnácti dochovaných sochařských celků, zhotovených v krátké době pěti až deseti let, však předpokládá model dobře etablovaného a fungujícího dílenského provozu s vnitřně efektivně organizovanou spoluprací řezbářů, štafířů, případně malířů. Jak si takový provoz představit v situaci přerušené kontinuity funkčních obchodních a umělecko-řemeslných sítí v Praze po husitských válkách? Milena Bartlová si tyto otázky neklade, odpovědi na ně tak neznáme.

Pokud dále analyzujeme hypotetickou pozici Týnského mistra v umění konce poloviny 15. století, pak jeho stylový „anachronismus“ můžeme vysvětlit pouze záměrným historismem, tedy vědomým návratem ke krásnoslohým formám závěru 14. století a počátku století následujícího, jehož potřebu vyvolaly náboženské a společenské podmínky v pohusitské Praze ve třicátých letech 15. století, v době tzv. Zikmundovy restaurace.[63] Tyto podmínky jsou v Českém království společensky i výtvarně jedinečné. Za dobovou

analogii stylu Týnského mistra považuje Bartlová skupinu rukopisů shromážděných kolem *Žaltáře Hanuše z Kolovrat* (1438). Jejich styl ovšem není orientován retrospektivně (revival), ale naopak pokračuje v nepřerušené tradici krásnoslohého stylu předválečného umění (survival).[64] Prokázání vědomého historismu, navracejícího se precizně (*„až k nerozeznání“*) k minulému stylu, je v případě vizuální kultury velmi náročné, ne-li nemožné, pokud k tomu neexistují archivní či jiné doklady, které by tuto intenci potvrzovaly. Nalézt takové prameny se zatím nepodařilo, a toto lákavé uvažování tak zůstává pouze v rovině spekulace. Historizující složky v jiných konkrétních příkladech umění pozdního krásného slohu již částečně rozeznatelné jsou, a to nejspíše na základě identifikace nesouhlasnosti typu a stylu nebo přítomnosti dvou odlišných stylových modů v jedné soše. Právě tuto rozpoznatelnost důvodného revivalu výtvarných forem považujeme v konceptu výtvarného historismu za důležitou. Například v Plzni ve třicátých letech 15. století vzniká pro františkánský klášter *Madona*, která záměrně reprodukuje typ uctívané *Plzeňské madony* z první poloviny osmdesátých let 14. století.[65] I když se zde uplatnil identifikovatelný typ staršího krásnoslohého zobrazení, nejde o jeho „kopii“. Starší typ zde byl ve vysoké výtvarné kvalitě adaptován pro styl odpovídající výrazně pozdější době. V Plzni jsou důvody pro vznik *Františkánské madony* (II) velmi dobře doložitelné. Plzeň se stala přechodným sídlem pražské svatovítské kapituly, její příslušnost ke straně pod jednou je nezpochybnitelná. Ve třicátých letech 15. století je zde zaveden tzv. Nový svátek a *Plzeňská madona* je v té době již prokazatelně paladiem města.[66] Kombinací analýzy stylu, specifického náboženského významu a archivních dokumentů ověřujeme konkrétní podoby historismu. V uváděném případě máme dostatek výtvarných i významových indicií k odlišení vzoru od jeho historizujících replik či jiných pozdějších kompozičních variant. V případě datování Mistra Týnské kalvárie k roku 1439 tato suma poznatelných indicií chybí. Jeho styl je pozoruhodně koherentní a jeho pevné zakotvení v prostředí pražského uměleckého centra prvních dvou desetiletí 15. století bylo již opakovaně prokázáno. Mimo jiné jej dokládají i další stylové analogie z oblasti knižní malby. Nizozemsky orientovaná tvorba dílny Mistra Martyrologia z Gerony, identifikovaná například i v *Sedleckém antifonáři*, dokončeném k roku 1414,[67] ukazuje bohatou zásobárnu motivů, jež je sochařským dílům Mistra Týnské kalvárie blízká. Další nezanedbatelný příklad stylově příbuzného pojetí představuje i kánonový list s *Ukřižováním* v *Právní knize Václava z Jihlavy*, datované mezi leta 1411–1419,[68] či *Kniha hodinek Václava IV.* (před 1419).[69] Míra stylové pokročilosti těchto děl, která je dle Mileny Bartlové srovnatelná pouze s vývojem v Nizozemí a Porýní, je relativní.[70] Vysoce kvalitní pražská malířská, ale i sochařská umělecká produkce prvních dvou desetiletí 15. století náležela k dobově progresivním tendencím srovnatelným s nizozemským realismem, kterými obohacovala a částečně transformovala vlastní krásnoslohou tradici. Vyhraněný a jednoznačně rozpoznatelný styl dílny Mistra Týnské kalvárie je v tomto období pevně ukotven.

Posunutí tvorby Mistra Týnské kalvárie do sklonku třicátých let 15. století a jeho dalšího *œuvru* až k polovině 15. století vytvořilo v koncepci sochařství první poloviny 15. století v Čechách vyprázdněný prostor. Relevantní vysvětlení stylové a časové cézury mezi východiskem tvorby Týnského mistra a dobou více než tří desetiletí, jež odděluje krásnoslohá díla od vzniku *Kalvárie*, v novém konceptu chybí. Tato cézura se však dotýká i datování soch vznikajících v Lužici a ve Slezsku, především ve Vratislavi, kde je předpokládána činnost, či import děl Týnského mistra a jeho následovníků, svébytně proměňujících pražský styl tohoto ateliéru.[71] Jde především o tři skupiny spojované přímo s jeho tvorbou, z nichž nejdůležitější tvoří *Kalvárie* z kaple rodiny Dumlosů a sochy *Madony* a *Sv. Mikuláše* – všechny z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi. Především *Kalvárie* je velmi těsně svázána s vrcholnými díly krásného slohu, na což ukazuje zejména pohyb a bohatost rouch obou asistenčních figur. Samotný *Ukřižovaný* je zmenšenou replikou soch stejného námětu z katedrály sv. Víta a Týnského chrámu. Ve starším datačním konceptu je jejich vznik předpokládán v blízkosti pražských soch, tedy na počátku 15. století. Pokus změnit datování *Kalvárie* z kaple rodiny Dumlosů k roku 1440 není v prostředí Vratislavi nijak odůvodnitelný.[72] Jaký by mělo smysl objednávat historizující podobu *Kalvárie* z utrakvismem rozdělené Prahy do prostředí slezského řezbářství (i malířství), které bylo kolem poloviny 15. století již velmi silně orientováno na progresivní stylové tendence z Frank, především z Norimberka.[73] Proto je vznik tří monumentálních *Kalvárií* z vratislavských kostelů sv. Alžběty, sv. Máří Magdalény a Božího Těla, které svébytným způsobem zpracovávají výtvarný kánon týnského okruhu, až po roce 1440 sotva možný (k tomu viz níže). Odmítnutím jejich

tradičního datování do *dvacátých* a *třicátých* let 15. století (pokud nepředpokládáme, že reagují na neznámé, ztracené příklady pražského sochařství prvních dvou desetiletí 15. století) a posunutím jejich vzniku až za polovinu 15. století se dostáváme k představě „volitelnosti stylu" na hranici svévole, pro niž neshledáváme v daném čase a prostředí relevantní důvody. Takto pozdní vznik skupiny *Kalvárií* by představoval uzavřený, izolovaný a zcela unikátní anachronismus, nemající ve Slezsku ani jinde ve střední Evropě žádné předchůdce, následovníky, natož analogie. Specifické, až rustikální rozmělňování stylové polohy Týnského mistra bylo identifikováno též v Horní Lužici, kde je výběr pražského stylu odůvodnitelný působením pražské svatovítské kapituly v Žitavě (1421–1437), či dlouhodobou přítomností významného dvořana lucemburských králů, lužického zemského fojta Albrechta z Koldic ve Zhořelci (k tomu viz níže). V době po polovině 15. století rovněž nejsou známy důvody pro hypotetický výběr takto retrográdního stylu ani okolnosti, které by ozřejmovaly jeho rustikalizaci.

Dochované příklady norimberského malířství a sochařství prvních desetiletí 15. století odrážejí do určité míry tvorbu pražského uměleckého centra. V literatuře je často zmiňována výtvarná souvislost tamní produkce s Mistrem Třeboňského oltáře, *Oltářem Smrti Panny Marie* z Roudnice nad Labem či přímo s tvorbou Mistra Týnské kalvárie.[74] V této souvislosti bývají uváděny především řezba monumentálního *Ukřižovaného* na větvovém kříži z kostela sv. Vavřince v Norimberku a socha stejného námětu v kostele sv. Bartoloměje ve Wöhrd.[75] Svým výtvarným zpracováním reflektují stylovou polohu *Týnské kalvárie*, a to především v modelaci Kristova těla, zpracováním draperie i blízkým obličejovým typem. Recentní bádání je s podporou archivních pramenů řadí přesvědčivě do druhého desetiletí 15. století.[76] Klíčovým dílem pro poznání výtvarné situace ve druhém desetiletí 15. století v Norimberku je nově restaurovaná *Kalvárie* z *Oltáře rodiny Deichslerů*, jež vznikla dle dochované objednávky mezi lety 1418–1420. Přesné časové zakotvení této sochařské skupiny je o to důležitější, že známe i malířské součásti původního oltáře, které stejně jako sochařská složka do určité míry opakují starší vzory z pražského uměleckého centra, jež obohacují o další výtvarné komponenty. V Norimberku nejde o solitérní díla, ale naopak o doklad produktivní malířsko-sochařské dílny (či dílen), uspokojující objednávky renomovaných norimberských patricijů ve druhém desetiletí 15. století.[77] Reflexe stylové vrstvy pražského malířství a sochařství druhého desetiletí 15. století je způsobena velmi pravděpodobným školením norimberských autorů v Praze ve sledovaném období a následnou transformací těchto výtvarných východisek do specifického dílenského stylu. Pokud ve Vratislavi přesná data vzniku zmiňovaných sochařských skupin chybí, pak norimberské na základě objednávek datované příklady zpětně dokreslují stylové možnosti pražského uměleckého centra před rokem 1420. V malířství je to především *Oltář Smrti Panny Marie* z Roudnice nad Labem, *Ambraský náčrtník* a *Kapucínský cyklus*, v sochařství pak tvorba dílny a okruhu Mistra Týnské kalvárie. Tezi o jejich datování do období po husitských válkách tedy bude nutné odmítnout.

Místo Týnského mistra mezi vrcholnými sochařskými tvůrci, které naznačila již starší literatura uvažující o jeho klíčovém významu pro středoevropské sochařství počátku 15. století, potvrzuje i nedávné přesvědčivé srovnání se sochami v Ptujské Hoře (*Sv. Jakub*)[78] či ve Vratislavi (*Sv. Mikuláš*, *Madona*).[79] Inspirativní působení tvorby Týnského mistra pro další sochaře doložilo i zpřesněné a archivně ověřené datování norimberského *Ukřižování* z *Oltáře rodiny Deichslerů* (1418–1420).[80] Reflexe jeho stylu především ve druhém desetiletí 15. století stejně jako stylově blízkých pražských malířských děl tzv. druhé generace krásného slohu – *Roudnického oltáře*, *Kapucínského cyklu* a *Ambraského náčrtníku* – tak potvrzují starší předpoklad o činnosti jeho dílny již před husitskými válkami. Mistr Týnské kalvárie se proto může po právu vrátit mezi své současníky – Mistra z Grosslobmingu, Mistra Hartmanna, Hanse z Judenburgu či Mistra z Eriskirch.

Ukřižovaný Kristus a *Panna Marie Bolestná* z Krupky

Sochařská skupina pocházející z děkanského kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce byla již opakovaně a jednotně zařazena do okruhu produktivní dílny Mistra Týnské kalvárie. Její vznik se v logice staršího datování týnského souboru předpokládá ve třicátých letech 15. století.[81] Monumentální *Ukřižovaný Kristus* (210 cm) se velmi pravděpodobně nikdy nevzdálil z místa svého původního určení. Jeho umístění v interiéru farního kostela předpokládáme (spolu s *Pannou Marií Bolestnou* [výška 150 cm] a nedochovaným *Sv. Janem*) na břevně triumfálního oblouku původního kostela ze 14. století (první zmínka 1331), který byl po velkém požáru města přestavěn roku

1479. Z jeho původní podoby se dodnes dochoval pouze zbytek presbytáře, následně proměněný na oratoř v patře a sakristii v přízemí.[82] Ještě na počátku 20. století zde byl *Ukřižovaný* evidován ve farní a pamětní knize jako zbytný inventář, který byl po obnově roku 1906 umístěn na severní zeď lodě kostela vedle tzv. Svatých schodů.[83] Během první světové války se stal křížem misijním a byly na něj umístěny cedulky se jmény padlých.[84] Jako středověké dílo byl prvně identifikován Josefem Opitzem.[85] Socha *Panny Marie Bolestné* se objevuje ve zprávách o interiéru kostela již v 18. století. Tehdy byla součástí *Oltáře sv. Kříže*, společně s mladší, barokní sochou *Ukřižovaného*. Po zrušení oltáře (1826) byly obě řezby přesunuty na jižní stranu vítězného oblouku.[86] Tehdejší umístění dokládá i archivní fotografie z konce 19. století.[87] V 18. století (viz níže zjištění restaurátorek) došlo ke zdůraznění Mariina prožívání smrtelného utrpení jejího syna, a to vložením meče do praskliny v hrudi. V druhé polovině 20. století byla *Panna Marie*, snad z bezpečnostních důvodů, přesunuta do zimní kaple P. Marie poutního kostela v Bohosudově. Obě sochy z majetku římskokatolické farnosti Bohosudov jsou dlouhodobě zapůjčeny do Národní galerie v Praze.

Určení částečně dochované *Kalvárie* pro břevno triumfálního oblouku původního kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce naznačují jak monumentální rozměry obou soch a jejich plnoplastické zpracování pro pohledy ze všech stran, tak odlehčení důsledným vydlabáním rozměrných bloků na tenké skořepiny a následné uzavření zadních partií dřevěnými dekly. Sochy zůstaly překvapivě ušetřeny poškození ohněm, jak doložilo jejich restaurování. Řezba *Ukřižovaného* se však dochovala se zřejmým úbytkem a remodelací hmoty v obličejové části i ve vlasech a s nově doplněnýma oběma rukama (obnova patrně z 18. století). Nedávný průzkum *Panny Marie* odhalil složitý technologický proces jejího zhotovení, rozštípnutí během sochařského opracování, důkladné vyhloubení od podstavce až k hrudi figury (viz příspěvek restaurátorek) a následné spojení kolíky, takže se socha dnes jeví jako dutá. Tento postup můžeme předpokládat i u soch z Týnského chrámu.[88] Náročný technologický proces zpracování obou krupských soch by mohl naznačovat školení jejich autora ještě v řemeslně kultivovaném prostředí zavedené dílny Mistra Týnské kalvárie.[89] Odlehčení vyjmutím jejich sochařského jádra se objevuje i na *Kalváriích* dochovaných ve slezské Vratislavi. I tato trojice je kladena do blízkosti pražského týnského okruhu (viz výše). Jde o *Kalvárie* vzniklé v rozmezí druhého a třetího desetiletí 15. století, které pocházejí z kostela sv. Máří Magdalény ve Vratislavi,[90] z kostela sv. Alžběty tamtéž[91] a konečně nejpokročilejší monumentální *Kalvárii* z kostela Božího těla ve Vratislavi.[92]

Formální vztah sochy *Ukřižovaného Krista* z Krupky a sochy téhož námětu v Týnském chrámu podrobně charakterizovala dosavadní literatura.[93] Po restaurování lze tento názor potvrdit: kompoziční návaznost lze hodnotit jako odvození, tvarovou redukci a stylizaci *Krista* z Týna při zachování sochařské monumentality. Zeštíhlení obličejové partie krupské sochy způsobilo odejmutí poškozené hmoty; typ obličeje, jeho sklon i umístění volného pramene vlasů společně se zbytky trnové koruny potvrzují snahu o zachování co nejpřesnější podoby týnského vzoru. Protáhlý hrudník se zjednodušenou modelací a výrazně vystupujícími detaily stylizovaných žeber ukazuje na kvalitativní a časovou distanci mezi týnským *Kristem* a jeho krupskou variantou. Časový odstup mezi vznikem obou děl dokládá i zpracování bederní roušky; v případě sochy z Krupky se redukce projevuje nejen ve zjednodušení ostřejších, kratších, ale hlubších lomů (z čelní i zadní strany), ale též tím, že restaurování potvrdilo původní existenci pouze jednoho závěsu na pravém *Kristově* boku (který je dnes odlomen), namísto symetrických kaskádovitých závěsů na obou bocích *Krista* týnského. Vyhraněný sochařský přístup zjednodušující, stylizující a redukující krásnoslohé schéma obvyklé v prvních desetiletích 15. století se projevuje i na reliéfu *Seslání sv. Ducha* z Krupky, které ukazuje na sochařsky shodné zpracování lidské figury v celku i v detailech jednotlivých postav. Omezený tvarový rejstřík, jehož obdobou je *Ukřižovaný* z farního kostela, zpracování obličejů, rukou a dalších detailů – to vše dokládá nejen vznik obou děl v jedné dílně, ale též v nepříliš velkém časovém rozpětí.[94] Tyto úvahy potvrdila přímá komparace děl společně s *Pannou Marií Bolestnou* na výstavě Bez hranic v Národní galerii v Praze. Vztah asistenční mariánské figury ke svému vzoru v *Týnské kalvárii* vykazuje snad ještě vyšší míru zjednodušení a sumarizace objemu. Krupská *Marie* je štíhlejší, plášť je jednoduše sepnut na hrudi sponou, barevně zdobenou roušku nekryje kapuce pláště jako na příkladu z Týna, bolestné gesto je shodné. Vertikální záhyby krupské sochy, spadající v ostrých lomech na podstavec, jsou hlubší, jejich počet je oproti vzoru též redukován. Zadní strany obou srovnávaných soch jsou takřka identické;

posun je zřejmý opět v tvarové redukci a zjednodušení u sochy z Krupky. Výše uvedená pozorování potvrzují vysokou míru závaznosti týnských vzorů. Ta může být dána – i s ohledem na použitou dílenskou technologii – školením v této úspěšné pražské dílně a dále pouze částečně rozvíjeným pokročilejším, nicméně rustikálnějším pojetím. Literatura zastávající starší datační koncept vzniku týnského souboru předpokládala a předpokládá, že právě z důvodu složité společenské situace, v době nepřející uměleckým objednávkám na počátku husitských válek v Praze, odešli řezbáři z dílny tzv. Mistra Týnské kalvárie do jiných oblastí. Silná rezonance spojená se zakonzervováním stylu dílny byla zaznamenána v západních a severozápadních Čechách, v Horní Lužici i ve Slezsku.[95] Kromě souboru z Krupky jde například o *Ukřižovaného Krista* z Chebu,[96] *Pietu* z litoměřického dómu,[97] *Pietu* ze Železného Brodu,[98] *Pietu* z Bedřichova Světce,[99] sochy *Piet* z Melaune a Radiboře,[100] či reliéf *Oplakávání* ze Zodel v Horní Lužici,[101] *Pietu* z Ebersdorfu u Saské Kamenice (Chemnitz), která je považována za starší práci téže dílny jako soubor děl z Krupky,[102] a mnohé další řezby (např. výše zmíněné vratislavské monumentální *Kalvárie*). Jejich datování se odvíjí od míry formálních souvislostí s tvorbou Prahy a Vratislavi kolem roku 1400 a v raném 15. století, či obecněji od výše uvedené koncepce vyústění krásného slohu v první polovině 15. století. Díla jsou datována do období první třetiny 15. století. K reflexi mladšího datování díla Mistra Týnské kalvárie u žádné ze zmiňovaných prací nedošlo a jejich vznik po roce 1439 se v literatuře nepředpokládá.[103] Přesun celého následovnického okruhu tvorby Týnského mistra až do druhé třetiny 15. století totiž nemá oporu v soudobém sochařském ani malířském materiálu ať již českém, či v rámci celé střední Evropy. Mimo hranice Českého království také chybí specifické společenské podmínky, které by přijímání antikvárního stylu z neprosperující utrakvistické Prahy podmiňovaly. Datování *Týnské kalvárie* do roku 1439 se tak z dosavadní koncepce vývoje pozdně gotického umění ve střední Evropě zcela vymyká. Řešení tohoto problému se přitom neobjevuje ani v monografii o Týnském mistru z roku 2004, ani v mladších pracích Mileny Bartlové. Vznik bez opěrného bodu v tvorbě Mistra Týnské kalvárie ale nelze u žádného z uvedených okruhů předpokládat, stejně jako není možné vysvětlit fenomén jednotného slohu, objevujícího se zároveň v různých oblastech střední Evropy, analogickým autochtonním vývojem z domácích předpokladů. Jde totiž o díla různorodé kvality, vznikající v rozmezí prvního až čtvrtého desetiletí 15. století, jejichž jednotícím rysem je, že se vztahují různým způsobem k východisku v tvorbě tzv. Týnského mistra a svou formou se různou měrou vzdalují od vrcholné fáze krásného slohu. Právě mírou redukce a stylizace krásnoslohých východisek je skupina z Krupky nejpokročilejší. To vynikne při srovnání s monumentální sochou *Ukřižovaného* z Písku ve sbírce Národní galerie v Praze (30.–40. léta 15. století).[104] Tvář jihočeského *Krista* již opustila typ známý z *Ambraského náčrtníku*, *Týnské kalvárie* i z tváře *Krista* z Krupky. Nahrazuje jej do šířky modelovaným obličejem s nestejně nasazenýma očima, nosem i ústy, který je již bližší stylově pokročilejším příkladům.[105] Naopak měkká modelace hrudníku i vnitřní pohyb sochy ukazují společně s draperií roušky ke starším krásnoslohým analogiím. Časová návaznost vynikne například i ve srovnání s *Ukřižovaným* z Chebu, který *Krista* z Krupky časově předchází a zastupuje fázi mezi týnskou a krupskou *Kalvárií*. Pokročilost sochařského výkonu řezbáře v Krupce naznačuje též srovnání se slezskými díly, především s *Ukřižovaným* z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, datovaným kolem roku 1420.[106] Vznik slezských sochařských skupin bez znalosti pražských prací lze těžko předpokládat, přestože jejich genezi není možné redukovat pouze na východisko v okruhu Mistra Týnské kalvárie. Jednotné jsou proporce *Kristů*, modelace a klenutí hrudníku či nohou, hlava s trnovou korunou, v případě Krupky převedenou do schematičtější a zhrublejší podoby. Z uvedených srovnání vyplývá, že dosavadní datování souboru z Krupky do třicátých let 15. století není třeba měnit, natož předpokládat jeho mladší vročení, pro které neshledáváme žádné důvody ani opory v jiných dochovaných dílech.

Farní kostel horního městečka Krupka, které bylo již ve 14. století důležitým nalezištěm cínu, patřil nejpozději od roku 1331 pod patronát šlechtické rodiny Koldiců, z níž pocházeli významní dvořané Karla IV., Václava IV. i Zikmunda Lucemburského.[107] Za patronátu pánů z Koldic vznikla i výjimečná socha *Madony* ze šedesátých let 14. století, která byla velmi luxusní objednávkou, směřující přímo do pražské řezbářské dílny v nejbližším panovníkově okruhu (dnes je dochovaná pouze v torzu). Její stříbřená polychromie ji připodobňovala nákladnému uměleckému artefaktu z cenného kovu.[108] Před počátkem husitských válek se stal pánem na Krupce Albrecht z Koldic, jediný dospělý člen rodu během celého husitského období.[109]

Roku 1407 získal ke svému hlavnímu sídlu také Bílinu, církevně správní centrum bílinského arcijáhenství.[110] Albrecht také obsadil vlivné úřady u dvora krále Václava IV., kde nahradil svého otce Těmu mladšího, zemřelého roku 1383. Objevoval se s titulem králova rádce i komorníka, po roce 1410 krále dokonce zastupoval a jako soudce rozhodoval královské spory s panstvem.[111] Po Václavově smrti přešel do služeb Zikmunda Lucemburského. Jako věrný dvořan od něj získal do správy Horní Lužici, svídnické a javorské knížectví a na krátký čas mu podléhala i Vratislav.[112] Albrecht vykonával svěřené funkce především ve svídnicko-javorském knížectví a jako zemský fojt v Horní Lužici a hodně času též trávil přímo na dvoře posledního lucemburského krále. Jeho zájem o správu rodového majetku v této době z pramenů nevyplývá.[113] Svou politickou a zeměsprávní aktivitou zaměstnával i svého syna Těmu X. a synovce Jana, který je zmiňován jako obránce husity nedobytého hradu Krupka. Právě městečko Krupka, sídlo pánů z Koldic, bohaté díky výnosům z cínových dolů, se stalo terčem opakovaného plenění během husitských válek. Bylo vypáleno roku 1426 a znovu roku 1429. Navracení majetku, spojené s obnovou městečka, je kladeno k roku 1436,[114] tedy do doby počínající restaurace poměrů v Českém království, které bývá v literatuře spojováno s návratem stařičkého císaře Zikmunda, na jehož dvoře se Albrecht pohyboval.[115] Logická potřeba obnovy rodového panství Koldiců, majetkové narovnání po husitských válkách i působení významné osobnosti Albrechta z Koldic se tak jeví jako příhodné podmínky pro objednání rozměrné *Kalvárie* do farního kostela v Krupce.[116] V systematické obnově města pak našlo své místo i další dílo z tohoto autorského okruhu: reliéf hlavního oltáře špitálního kostela sv. Ducha v Krupce s námětem v sochařství neobvyklým – *Seslání sv. Ducha*.[117] Z archivní fotografie je zřejmé, že *skupina apoštolů s Pannou Marií* uprostřed byla původně doplněna o sousoší *Nejsvětější Trojice* v podobě *Trůnu milosti*, určené snad do nástavce oltářního retabula.[118] Unikátní ikonografie odpovídající zasvěcení špitálního kostela dokládá, že neznámá dílna pracovala i ve složitěji komponovaných reliéfních celcích a používala kvalitní předlohy, jež mají paralely spíše v deskové malbě.[119] Neobvyklá objednávka pozoruhodného oltářního retabula konvenuje společenskému, ale i politickému postavení Albrechta z Koldic, významného exponenta protihusitské strany. Ten mohl výběrem tématu vyjadřovat – kromě víry v uzdravení těla i duše skrze moc darů sv. Ducha – i potřebnost návratu k vnitřně nerozdělené církvi. Téma *Seslání sv. Ducha* bylo totiž tradičně chápáno jako moment ustanovení církve. Výběr konzervativní sochařské dílny, zachovávající výtvarnou tradici pražského předhusitského umění, mohl konvenovat objednavateli i v osobní psychologické rovině. Umělecky významnou a pozoruhodnou dobu druhého desetiletí 15. století, která je východiskem stylu uvedené dílny, strávil Albrecht z Koldic v prostředí dvora Václava IV. Zde viděl jak pozdní sofistikované práce parléřovské hutě na katedrále sv. Víta, tak řezbářská díla spojovaná s dílnou Týnského mistra.[120] Jeho následné politické působení ve službách krále Zikmunda v Horní Lužici a ve Slezsku nevylučuje, i s ohledem na uvedené četné sochařské analogie v těchto oblastech, že díla mohl objednat právě ve vedlejších zemích Koruny české, kde působili sochaři odešlí z Prahy. Monumentalita *Kalvárie* a její technologická souvislost s následovnickými díly Týnského mistra ve Vratislavi, jakož i ikonografie *Trůnu milosti*, s níž se ve Slezsku také setkáváme, dovoluje snad uvažovat o vzniku souboru pro Krupku buď přímo ve Vratislavi, nebo v některém významném městě Horní Lužice, Zhořelci či Žitavě. Vyloučit nelze, že se v severozápadních Čechách usadila a zde pracovala dílna, které přišla původně ze Slezska.[121]

Časové zařazení soch z Krupky k roku obnovy města v roce 1436, podporuje i letopočet zapsaný arabskými číslicemi *??36*, který byl nalezen na podstavci *Panny Marie Bolestné* v několika různých malířských vrstvách. Současný viditelný letopočet pochází z roku 1739 a ve spodnější vrstvě je doprovázen slovem *...sculpta...* a dalším špatně čitelným nápisem. Ve starší vrstvě, separované elektronickými zobrazovacími metodami, lze číst poslední číslice jako *36* (viz příspěvek restaurátorek), přičemž předcházející číslice není zcela zřetelná, ale nemusí jít o trojku. Bohužel není jisté, zda jde o vrstvu nejspodnější, tedy původní, která na podstavci zůstala dochována a na kterou byla odrestaurována vlastní figura *Panny Marie Bolestné*.[122] Letopočet, vzácně se shodující s datem obnovy Krupky po husitských válkách pod vedením Albrechta z Koldic, mohl být v mladší době přepsán a neporozuměním spojen s dobou o sto let starší, kdy Koldicové získali Krupku a patronát nad kostelem. Již v 19. století, v práci německého vlastivědce Hallwicha, zaznamenáváme čtení letopočtu z podstavce sochy *1336*, a proto je pravděpodobné, že k posunu mezi trojkou a čtyřkou došlo už v době barokní (1739),[123] kdy byla socha

Panny Marie upravena pro umístění při jižní stěně presbytáře pod barokní sochu *Ukřižovaného*, a do praskliny v její hrudi byl umístěn meč.[124]

Anex 1)
Restaurování sochy *Ukřižovaného Krista* z kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce
MAGDALENA RAFL BURSOVÁ

Dřevěná polychromovaná socha *Krista* z Krupky[125] mi byla svěřena k restaurování v letech 2013–2015. Dílo, dříve volněji datované do první poloviny 15. století, se nacházelo ve značně dezolátním stavu. V minulosti bylo silně napadeno dřevokazným hmyzem, a soudržnost dřevěné hmoty tak byla zcela narušena. Lze říci, že pohromadě sochu držela jen silná vrstva polychromií a závěrečné šedavě okrové monochromie s lakem a nečistotami. K originální rozměrné soše byly připojeny pozdější doplňky – ruce, pramen vlasů, část s prsty u nohou atd. *Ukřižovaný Kristus* v nadživotní velikosti tvořil pravděpodobně součást rozměrné skupiny *Kalvárie*, umístěné do triumfálního oblouku kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce. Nepůvodní a poškozený jednoduchý kříž nebyl již při převozu sochy do ateliéru restaurátora součástí díla. V nohou a rukou však byly zasazeny nepůvodní kovové hřeby. Levá ruka Krista byla odlomena. Monochromní barevnost sochy byla šedavě okrová. Již před převzetím byla za blíže neznámých okolností provedena u pravého Kristova kolena orientační stratigrafická sonda do vrstev polychromie inkarnátu.

Nejprve byl proveden podrobný laboratorní i restaurátorský průzkum a orientační sondáž do lakových a malířských vrstev polychromie. Pro laboratorní průzkum byly odebrány vzorky z inkarnátu, bederní roušky a dřeva sochy. Dřevěná podložka byla odebrána z těla Krista i z pravé doplněné ruky. Oba vzorky dřeva určila v laboratorní zprávě Ivana Vernerová jako lípu (*Tilia*).[126] Laboratorní zprávu, týkající se polychromie a stratigrafie barevných vrstev díla, zpracovala za chemicko-technologickou laboratoř Národní galerie v Praze ing. Radka Šefců.[127] Byly určeny stratigrafie barevných vrstev a jejich složení. Ve vzorcích byl detekován fragment snad ještě původní polychromie inkarnátu na Kristově krku. Na stratigrafii původního středověkého vzorku je třívrstvý podklad. Ve spodní vrstvě se nacházejí převážně hlinky s příměsí uhlové černě a křídy. V následujících dvou vrstvách převládá křída s příměsí hlinky. Původní malba inkarnátu je provedena směsí křídy, žlutých a červených okrů (tedy lehce narůžovělá). Dle sondážního i laboratorního průzkumu byla na této snad původní vrstvě (nalezené jen ve fragmentu na krku Krista) identifikována celoplošně aplikovaná emulzní vrstva připomínající bolusový podklad obrazů. Podle laboratorní analýzy jde o směs na bázi červené hlinky s příměsí olovnaté běloby a pravděpodobně minia. Na této již druhotné vrstvě leží vrstva olovnaté běloby (směs se sádrou detekována v inkarnátech) a následuje první prezentační vrstva polychromie. Tato druhotná vrstva má velice světlý expresivně laděný inkarnát a časově souvisí se světle modrou barvou bederní roušky, která je ještě lazurována tmavou modří. Laboratorně bylo složení této vrstvy určeno jako směs pruské modři a olovnaté běloby. Pruská modř, jako nejstarší z moderních syntetických pigmentů, byla známa v celé Evropě již kolem roku 1750 a běžně je identifikována na dílech ze druhé poloviny 18. století. Tato první celkově prezentovatelná, snad ještě barokní, barevná koncepce se světlým inkarnátem a modrou lazurovanou barokní rouškou je dobře vizuálně oddělitelná od dalších přemalbových vrstev, neboť kromě lokálně silných vrstev černé mastnější špíny překrývá sochu celoplošně okrová monochromie ze směsi olovnaté běloby, žlutých okrů a barytové běloby (síran barnatý se ve větší míře začal používat až v letech 1810–1820, na trh ve Francii byl uveden až v roce 1830). Až na této okrové celoplošné monochromii se nacházejí další tři přemalby. Dvě narůžovělé a poslední (při převozu díla viditelná) šedě okrová (v laboratorním průzkumu hnědě zabarvená) vrstva s pigmentovaným lakem. Ve všech přemalbách byla potvrzena přítomnost pojiva na bázi oleje.

V průběhu průzkumu a restaurátorských prací bylo potvrzeno, že povrchová modelace Kristovy hlavy byla dotčena pozdějšími dílčími řezbářskými zásahy (zejm. v partii úst, vlasů **[obr. 11]** a obočí). Rovněž byl odstraněn pravý uzel bederní roušky. Pozdějšími řezbářskými doplňky jsou naopak pramen vlasů s plochým krytím u pravé tváře, nártová část nohou s prsty a obě ruce.

Restaurátorský proces započal sejmutím prachových depozitů z povrchu a dílo bylo převezeno do Konzervačního ozařovacího pracoviště ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy. Zde byla socha i její doplňky ošetřeny ionizujícím gama zářením, a tak zbaveny dřevokazného hmyzu. Poté byly rozšířeny stratigrafické sondy a bylo rozhodnuto o sejmutí novějších přemaleb. Protože celoplošné snímání

barevných vrstev by v této fázi pravděpodobně způsobilo zborcení dřevní hmoty, bylo nutné ještě předtím přistoupit k její chemické konsolidaci. Pro sochu byla vyrobena rozměrná vana, v níž bylo dílo penetrováno. Před touto akcí bylo nezbytné pro tělo řezby vyrobit podpůrné sádrové lůžko na dvou latích, které fixovalo zejména partie, kde hrozilo propadnutí oslabené dřevní hmoty. Tato sádrová konstrukce byla i se sochou vložena do napouštěcí vany. Ještě před samotnou konsolidací byly ze sochy sejmuty druhotné doplňky (části u vlasů, ruce) nebo části, kterým hrozilo odpadnutí.[128] Oddělena byla také příklopná záda, v minulosti uzavřená za pomoci velkých hřebů, plátna a barvy. Veškeré demontážní práce byly dokumentovány a realizovány v momentě, kdy Kristus ležel v sádrovém lůžku čelem dolů.

Po prosycení zdegradovaného dřeva konsolidantem byla socha vyjmuta a po vyschnutí konsolidačního činidla bylo možné přistoupit k dosnímání na zvolenou barevnou vrstvu polychromie díla. Vzhledem k tomu, že původní gotická polychromie díla se v prezentovatelné míře nezachovala (byl nalezen jen drobný fragment na Kristově krku), bylo rozhodnuto o prezentaci nejstarší možné celistvě vypadající vrstvy. Za konsenzu majitele, investora a restaurátora byly odstraněny přemalby až na nejspodnější celkově prezentovatelnou vrstvu, která se vyznačuje světlým inkarnátem a modrou lazurovanou rouškou. Tato expresivní barokní polychromie byla dobře vizuálně oddělitelná od dalších přemalbových vrstev, neboť kromě lokálně silných vrstev černé mastnější špíny překrývala sochu celoplošně okrová monochromie. S mladšími druhotnými přemalbami, sejmutými jen v možné míře, byl odstraněn i rozměrnější tmel na hlavě Krista v oblasti vlasů a trnové koruny. Po celkovém odsnímání přemaleb bylo nutné sochu opět lokálně konsolidovat v místech s poškozeným či otevřeným povrchem dřeva nebo s uvolněnými zbytky polychromie.

Snímáním druhotných přemaleb a konsolidací hmoty prošla i problematická zadní část sochy. Záda musela být prolepena, více tmelena a konstrukčně vyspravena pro opětovné osazení k soše. Před touto akcí však bylo nutné zhotovit pro plastiku vynášecí svařenou kovovou ocelovou konstrukci, která byla montovaná, kotvená na vruty do dutiny sochy a posléze opatřena ochranným nátěrem. Kristova pravá ruka byla do konstrukce vlepena nastálo, levou ruku lze volně odejmout z důvodu lepší možnosti převozu a manipulace se sochou. Toto řešení bylo zvoleno na žádost majitele.

Komisionálně byl stanoven rozsah drobných tmelů a retuší. Tmelení bylo provedeno jen v nejnutnější míře (s výjimkou konstrukčního řešení příklopných zad Krista), a to v oblasti rušivého defektu v draperii, ukotvení rukou a velice drobně v oblasti výrazu Kristovy tváře (pod očima). Většina defektů byla ponechána v odhaleném stavu. V případě retuší bylo přistoupeno k potlačení světlých dřevěných částí v defektech tváře (zvláště u přeřezaných částí obočí, čela a úst), podpoření hnědě vlasů a vousů, zelené barevnosti znovu odhalené trnové koruny atd. Zásadní rozhodnutí ve výsledném estetickém vnímání sochy znamenalo optické podpoření existující nalezené sítě kapek krve, která je velmi dekorativní a expresivní. Dále byla dle dochovaných částí doplněna tmavě modrá lazura Kristovy bederní roušky. Socha byla na závěr ošetřena polomatným lakem.[129]

Anex 2)
Restaurování *Panny Marie Bolestné* z Krupky

HANA BILAVČÍKOVÁ
MARKÉTA PAVLÍKOVÁ

Socha *Panny Marie* z Krupky[130] byla restaurována na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Restaurování uměleckých malířských děl a polychromované plastiky. V rámci restaurování bylo dílo podrobně prozkoumáno. Byla tak poodkryta pravděpodobná časová souslednost změn, které socha v průběhu let prodělala. Dochovaný stav svědčil o četných nepůvodních zásazích ovlivňujících vzhled i ikonografii díla. Všechny kroky a postupy, byly podrobně dokumentovány a konzultovány s historiky umění a památkáři. Přemalby polychromie byly snímány postupně po vrstvách, aby byly zaznamenány proměny barevnosti sochy v jednotlivých etapách.

Průzkumy zobrazovacími metodami

Na historických fotografiích z roku 1890 a 1898 je vidět umístění *Panny Marie* v kostele Nanebevzetí P. Marie v Krupce. Nacházela se ve vítězném oblouku pod drobnou barokní sochou *Ukřižovaného Krista*. Podle archivních zpráv byla posléze socha přemístěna do zimní kaple kostela P. Marie v Bohosudově. V devadesátých letech 20. století, kdy byly kostely hromadně vykrádány, byla socha uložena v centrálním depozitáři Biskupství litoměřického. Odtud ji převzala na restaurování AVU v říjnu 2011. Po převzetí byly provedeny nejprve základní kroky ošetření dřevní hmoty proti dřevokaznému hmyzu ionizujícím gama zářením v ozařovací komoře

v Roztokách u Prahy. Poté mohly začít průzkumové práce. Po provedení nedestruktivních průzkumů, které umožňuje technické vybavení restaurátorských škol na AVU – UV luminiscence, IR reflektografie, RTG snímky a detailní pozorování mikroskopem Leica, došlo ve zdravotnickém zařízení Affidea Praha s.r.o. (původně Mediscan s.r.o.) i k průzkumu počítačovou tomografií, což umožnilo získání podrobnějších informací o vnitřní stavbě sochy.

Pozorování v UV luminiscenci ozřejmilo dřívější restaurátorský zásah, který podle archivních záznamů provedl Richard Ťapal v roce 1978. Nepravidelně sejmul inkarnáty na původní vrstvu a ostatní plochy pojednal celoplošnými lazurami a přemalbami. Zadní strana i podstavec byly přes různé vrstvy polychromie přetřeny voskovým nátěrem.

Nejzásadnější informace přinesl průzkum sochy na rentgenové výpočetní tomografii (CT), který zachytil stav poškození polychromie a množství použité olovnaté běloby či jiných pigmentů obsahujících kovy v jednotlivých nánosech polychromie a přemaleb. Objevily se kovové hřeby a spojky na podstavci, které byly viditelné i na RTG snímku. V razantním osvětlení, na RTG snímcích a metodou CT jsme zkoumaly případný způsob původního uchycení sochy na břevnu ve Vítězném oblouku. Nepodařilo se nám najít žádné stopy pro uchycení sochy. Mohla být využita vnitřní dutina a socha byla nasazena na čep připevněný na břevně. Zezadu na temeni hlavy jsou dodatečně zapuštěné kované hřeby, které sloužily k fixaci sochy v rámci pozdějších umístění.

Výstavba plastiky

CT snímkováním[131] byly zjištěny přesné míry sochy (v. 1518 mm, š. 400 mm, hl. 256 mm). Socha *Panny Marie* je řezbářsky provedena pohledově ze všech stran. Při pohledu odspodu je viditelná dutina s několika kolíky vstupujícími do vnitřního prostoru. Vydlabáním dutiny usnadnilo stejnoměrné vysychání dřeva. Docházelo tak k menšímu riziku vznikání vysychavých prasklin. Odebrání materiálu mělo významný podíl i na odlehčení sochy, která měla být umístěna ve výšce na břevnu vítězného oblouku.

Na příčných i podélných řezech je dobře čitelná stavba dřeva, defekty i sesazení dílů sochy. Jádrové dřevo prochází celou hlavou až k hrudníku. Odtud je pak socha uvnitř vydlabaná až k soklu. Řezbář postupoval tak, že sochu nejprve nahrubo vyřezal do čerstvého dřeva. Korpus byl hned od začátku na levém boku rozšířen o další část dřeva, která byla připevněna třemi dřevěnými kolíky. Poté byla socha odspodu rozříznuta a rozštípnuta na dvě části. V této fázi byla vydlabána vnitřní dutina. Energické zářezy širokého dláta jsou vedeny od podstavce směrem k hrudníku. V místě spoje obou dílů byla dutina ještě upravována příčnými zářezy. Díly byly opětovně slepeny a spoj pojistily čtyřhranné dřevěné kolíky vsazené do kruhových otvorů. Na snímcích se v dutině ukazují tři kolíky v předním přidaném dílu zařízнuté s dutinou. Tento díl byl připevněn ke korpusu ještě před jeho rozříznutím. Kolíky pak byly při vydlabání dutiny odebrány spolu se dřevem korpusu. Tři kolíky vyčnívající do prostoru dutiny kotví zadní díl dřeva, který byl přidán až po sesazení, kdy řezbář sochu dořezal do finální podoby. V průběhu prací pak bylo ke korpusu přilepeno ještě několik dalších drobných dílů dřeva. V této fázi došlo ke ztenčení dřevní hmoty do té míry, že se řezbář v partii pod pravým kolenem a v záhybech šatů nad podstavcem prořízl do dutiny. Defekt byl později přelepen plátnem. Plátnem byly přelepeny i spoje jednotlivých dílů. V defektech polychromie je dnes místy plátno viditelné, rozpoznatelné je rovněž na příčných řezech CT.

Na hlavě Panny Marie je znatelná vysychavá prasklina v délce 26 cm, která sahá od temene hlavy až do Mariina obličeje. Do ní byla vsazena špána z tmavého dřeva. K roztržení dřeva muselo dojít až v pozdější době, protože původní modelace levého oka tím byla velmi narušena. Defekt byl v minulosti několikrát přetmelen a překryt přemalbami. Na CT snímcích je čitelný tmel tvarující oko, který zatéká do praskliny přes původní polychromii. Dále byl zaznamenán kruhový otvor na temeni hlavy (původně pro upevnění do řezbářské stolice) o hloubce 182 mm a horním průměru 20 mm (otvor se směrem dolů kónicky zužuje). V otvoru byly pod kolíkem zaregistrovány drobné piliny.

Průzkum CT rovněž prokázal, že spona na hrudníku Panny Marie je zhotovena pravděpodobně z jiného typu dřeva a byla připojena až druhotně, jelikož je pod ní dřevo napadeno červotočem a stopy tmelů zatékají pod sponu. Je pravděpodobné, že přes původní sponu vedla dělící prasklina spoje obou dílů korpusu. Spoj se časem rozestoupil, a proto byla spona odřezána a nahrazena novou. Původní tvar spony lze vyčíst z fragmentů původní polychromie. Druhotný je i otvor v hrudi madony, do nějž byl vložen meč. Při sondážním průzkumu bylo zjištěno, že v otvoru a jeho okolí pod vrstvami přemaleb se objevila

pouze vrstva, která koresponduje s pozdější úpravou sochy. Starší polychromie nebyla v otvoru nalezena. Na CT bylo zjištěno, že pro zasazení meče byl využit otvor, který vznikl rozklížením spoje jednotlivých dílů korpusu. K těmto úpravám (nová spona a vložení meče) došlo pravděpodobně v době, kdy byla socha upravována pro *Oltář sv. Kříže* v presbytáři kostela mezi lety 1736–1750.

Původní polychromie a přemalby

Na základě optických, restaurátorských a laboratorních průzkumů bylo možné zjistit časové souvislosti polychromie a přemaleb.[132] Nejstarší polychromie se dochovala na zadní straně sochy, kde můžeme vidět téměř intaktní původní vrstvy. S ohledem na umístění na břevně vítězného oblouku byla i záda sochy pojednána pohledově. Většina pozdějších nátěrů od druhé přemalbové vrstvy byla nanesena pouze z přední strany a z boků. Defekt, který zřejmě vznikl opálením od svíčky v dolní části záhybů pláště, dokládá, že socha *Panny Marie* musela později stát na přístupném místě, pravděpodobně na oltáři.

Původní polychromie spočívá na několikavrstvém podkladu z plavené křídy. Pojivo barevné vrstvy je bílkovinné (pravděpodobně klíh). K pigmentům byla často přidávána plavená křída. Na povrchu je znatelná tenká vrstva bílkovinné izolace. Originální polychromie měla velmi jemnou tonalitu. Bílou rouško tvoří vrstva olovnaté běloby s dekorativními linkami zvýrazňujícími záhybový systém. Červená linka obsahuje rumělku a olovnatou bělobu. Proužky byly upravovány ve dvou vrstvách. Po stranách roušky došlo v záhybech k odkrytí otvorů, které patrně mohly sloužit pro uchycení svatozáře. Podklad inkarnátu je tvořen několika vrstvami plavené křídy. Následuje barevná vrstva olovnaté běloby s přidáním rumělky a plavené křídy. Inkarnáty na rukou a obličeji se dochovaly jen v tenké spodní vrstvě. Chybí vrstva běloby s pigmenty, která by podpořila modelaci inkarnátu. Plášť je světlý s jemně okrovým zabarvením. Složení původní barevné vrstvy líce pláště a šatů Panny Marie je podobné, jen se mění množství železité hlinky. Ve spodní části záhybů draperie na šatech a při lemu pláště byly při postupném odkryvu objeveny fragmenty původního zlatého lemu o šířce 4 cm, který zřejmě tvořil jemnou borduru šatu. Pro zlacení byl použit tenký kovový plátek zlata stepaný s podloženým plátkem stříbra (který je v současné době převážně zoxidovaný) – tzv. *zwischgold*. Vnitřní stranu pláště tvoří dvě vrstvy azuritu s příměsí plavené křídy a olovnaté běloby.

Na původní tmavě zelené polychromii podstavce byly ponechány nápisy z různých vrstev přemaleb. Vzhledem k tomu, že socha prodělala v minulosti změny související i s přestavbou kostela, bylo po konzultaci s památkáři a historiky umění rozhodnuto o ponechání těchto nepůvodních vrstev s nápisy, které mají historickou hodnotu.[133]

Přehled postupného vrstvení přemaleb

Vrstvy přemaleb byly nanášeny i lokálně, jelikož každá část plastiky měla odlišný počet vrstev (v minulosti již snímaných a upravovaných). K nanesení první přemalby došlo pravděpodobně krátce po vzniku polychromie, jelikož je s originální vrstvou dobře propojena. Na roušce madony se nacházel bílý a okrový nátěr. Na jemně tónovaný plášť byly naneseny dvě okrové vrstvy. Rub pláště byl přemalován modrou vrstvou se sklovitými částicemi smaltu, a okrovou vrstvou tvořenou auripigmentem nebo realgarem. Tu překryla vrstva fialová (olovnatá běloba, ultramarín a červeň). Původně bílé šaty madony změnily svou barevnost. Byly zaznamenány dvě červené vrstvy přemaleb rumělky s miniem, olovnatou bělobou a uhličitanem vápenatým.

Na podstavci se vyskytovalo pět různých vrstev přemaleb. V průběhu postupného snímání druhotné polychromie zde byl nalezen ve dvou vrstvách na sobě latinský nápis a letopočet. Byl proveden průzkum IR reflektografií, který pomohl odhalit a upřesnit spodní vrstvu nápisu, která pravděpodobně souvisí s první úpravou plastiky. V obou vrstvách nápisu vlevo na podstavci bylo identifikováno slovo *sculpta*. Letopočet na čele podstavce je v obou vrstvách fragmentární, protože se uprostřed nachází velký defekt v polychromii, která zde odpadla i s podkladem. Ve spodní vrstvě je jen zlomek čísla a následují číslice *36*, v horní vrstvě imitující mramorování se dochovala pouze číslice *336*. Vpravo nahoře na terénu v horní vrstvě přemaleb je letopočet *1739*, který pravděpodobně souvisí s umístěním sochy na *Oltáři sv. Kříže* a se změnou její ikonografie.[134] Polychromie plastiky byla tehdy celoplošně upravena. Vrstva šatu s dekorem je tvořena z rumělky a olovnaté běloby. Celoplošně je překryta červenou lazurou. Květinový dekor je tvořen tenkou vrstvou lepu pro zlacení náhradním kovem s vysokým obsahem mědi. Tato ornamentální vrstva zřejmě souvisela i s vložením meče do otvoru na hrudi. Na meči se dochovaly fragmenty

stejného zlacení. Inkarnáty byly pojednány růžovou vrstvou s obsahem suříku a olovnatou bělobou. V dalších vrstvách je obsažena i rumělka. Záhyby roušky madony měly dvojí barevnost, kde se střídala světle modrá se žlutou, aby byly zvýrazněny sklady, které byly na okraji dekorovány „zlacením" náhradním kovem s vysokým obsahem mědi. Plášť madony byl z lícové strany tmavě modrý s obsahem indiga a bílé hlinky, v další vrstvě byl smalt s olovnatou bělobou. Z rubové strany byl plášť pojednán světlým žlutým tónem, v další vrstvě růžovým a světle modrým.

Zřejmě v 19. století [135] následovala další výrazná úprava sochy, při níž dostala novou celoplošnou úpravu polychromie a všechny zlacené lemy byly seškrábány škrabkou a znovu překřídovány a přezlaceny na světlý poliment. Přes tuto úpravu probíhaly další přemalby, které byly nanášeny jen lokálně. Na šatech následovaly ještě dvě červené vrstvy pojené olejem pigmentované rumělkou a olovnatou bělobou. Na roušce byly naneseny vrstvy bílých křídových a sádrových podkladů. Na povrchu byl nátěr zinkové a barytové běloby. Na soše bylo nalezeno množství drobných hřebíčků, které svědčí o tom, že socha byla v minulosti odívána do šatů. Nejmladší oprava sochy, podle archivních záznamů provedená Richardem Ťápalem v roce 1978, mohla souviset s přesunem sochy do zimní kaple v Bohosudově.[136]

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Michaela Ottová, in: Jan Klípa – Michaela Ottová, *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2015, s. 656–657, č. kat. XI – 6.

2 Tradiční dataci do období před husitskými válkami předkládají ve svých pracích zejm. Jaromír Pečírka, Středověké sochařství v Čechách, *Umění* VI, 1933, s. 199; Albert Kutal, *České gotické sochařství*, Praha 1962, s. 112; Jaromír Homolka, K problematice české plastiky 1350–1450. Na okraj knihy A. Kutala „České gotické sochařství 1350–1450", *Umění* XI, 1963, s. 414–445; Jaromír Homolka, *České umění gotické*, Praha 1970, s. 171–172, č. kat. 241–243; Albert Kutal, *České gotické umění*, Praha 1972, s. 125–126; Jaromír Homolka, Sochařství, in: Emauel Poche (ed.), *Praha středověká*, Praha 1983, s. 461; Albert Kutal, Gotické sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s. 276–278; Jan Chlíbec (ed.), *Mistr Týnské kalvárie. Pražská řezbářská dílna předhusitské doby*, Praha 1990; Jiří Fajt – Jan Royt, Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie, *Umění*, 1991, s. 355–358; Jaromír Homolka, Prag und Wien um 1400, in: *Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni*, Praha 1992, s. 23–24; Helena Dáňová – Renata Gubíková (eds.), *Všemu světu na útěchu. Sochařství a malířství na Chomutovsku a Kadaňsku 1350–1590*, Chomutov 2014, s. 73–75. Dále především Jan Chlíbec a Michaela Ottová – v textu odkazy na jejich práce.

3 Dataci po husitských válkách hypoteticky předpokládá Milena Bartlová, souhrnně in: *Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské*, Praha 2004. K této dataci se přihlásil Jiří Fajt, in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa (1250–1550). Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006, s. 61–62. S datací se pracuje i v historických přehledových pracích, kde autorka sama tuto hypotézu rozvíjí a už bez jakýchkoliv pochybností považuje za doloženou: srov. Milena Bartlová, Umění mezi zbraněmi, in: František Šmahel – Lenka Bobková (eds.), *Lucemburkové. Česká koruna uprostřed Evropy*, Praha 2012, s. 549–550; Milena Bartlová, Na paměť svatých předků: Husité a vizuální umění, in: Pavlína Cermanová – Robert Novotný – Pavel Soukup (eds.), *Husitské století*, Praha 2014, s. 689–470; Milena Bartlová, *Pravda zvítězila. Výtvarné umění a husitství, 1380–1490*, Praha 2015, s. 165–185. Názory Mileny Bartlové opakují recentně i její žáci Hynek Látal a Martin Vaněk in: Hynek Látal – Petra Lexová – Martin Vaněk, *Meziprůzkumy. Sbírka AJG 1300–2016. Průvodce stálou expozicí*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 2016, nestr.

4 Michaela Ottová, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 659, č. kat. XI – 8.

5 Základem pro hodnocení středoevropského umění kolem roku 1400 se staly inspirativní názory Wilhelma Pindera, Waltera Paatze a Theodora Müllera. Wilhelm Pinder, Zum Prombleme der „Schönen Madonnen" um 1400, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 44, 1923, s. 147–170; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, Wildpark – Potsdam 1924, II 1929; Adolf Feulner – Theodor Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, 1953; Walter Paatz, *Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jhdt.*, Heidelberg 1956; Theodor Müller, *Europäische Kunst um 1400* (kat. výst.), Wien 1962. Z nich vyšla i původní syntéza vývoje českého gotického sochařství mezi lety 1350–1450 Alberta Kutala. Albert Kutal, *České gotické sochařství 1350–1450*, Praha 1962.

6 Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 23–36. Autorka si tak počínala analogicky jako v případě deskové malby pozdního krásného slohu, jejíž koncepci dekonstruovala a problematizovala již dříve. Milena Bartlová, *Poctivé obrazy. Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400–1460*, Praha 2001.

7 Před Milenou Bartlovou o datování k roku 1439 uvažovali Karel Novotný, *Chrám matky Boží před Týnem*, Praha 1916, obr. 20; Josef Opitz, *Von schlesischer Kunst des Mittelalters und ihren Beziehungen zu Böhmen und Mähren*, Witiko II, 1929, s. 9; Josef Opitz, *Sochařství za doby Lucemburků* I. Praha 1935, s. 94; Antonín Liška, Česká dřevěná plastika v době vrcholné gotiky, *Památky archeologické, skupina historická*, II, 1932, s. 38.

8 Viz pozn. 2.

9 *Madona plzeňská* (1. polovina 80. let 14. století), *Madona z Altenmarktu* (před 1393), *Madona krumlovská* (90. léta 14. století), *Madona z Moravského Šternberka* (kolem 1390), *Pieta zv. Křivákova* (kolem 1390), *Sv. Petr ze Slivice* (kolem 1385), *Ukřižovaný z katedrály sv. Víta* (90. léta 14. století) a mnohá další.

10 Sochy připsané do dílny Mistra Týnské kalvárie (15 sochařských celků): *Ukřižovaný z katedrály sv. Víta* (90. léta 14. století), *Kalvárie z kaple Dumlosů* ve Vratislavi (kolem 1400), *Sv. Biskup* z Vratislavi (kolem 1400), *Madona* z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi (kolem 1400), *Ukřižovaný* z Jílového (kolem 1400), *Bolestný Kristus* ze Staroměstské radnice (po 1400), *Bolestný Kristus* z Novoměstské radnice (1413?), *Ukřižovaný* ze Sv. Jana pod Skalou (kolem 1410), *Sv. Jan Evangelista* v Národní galerii v Praze (kolem 1410), *Týnská kalvárie* (1410–1420), *Pieta* ze Všeměřic (kolem 1415), *Oplakávání* z Plzně (kolem 1415), *Pieta* z Litoměřic (po 1415), *Trůnící madona* z Týna (kolem 1420), *Oplakávání Krista* z Týnského chrámu (kolem 1420). Soubor publikovaný in: Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 25–58, č. kat. 1–15. Autoři katalogu: Milena Štefanová-Bartlová, Jan Chlíbec.

11 *Imago* ve středověku znamenalo nejen dvojrozměrný obraz, ale častěji též trojrozměrnou plastiku. Datum se shoduje se stylově kritickou analýzou sochy a nelze ho zcela odmítnout. O datování k tomuto roku nepochybují Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 113 ani Homolka 1990 (cit. v pozn. 2) či Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 35–39.

12 Celkový počet 16 sochařských skupin. Z tvorby primárního ateliéru byla vyjmuta pouze *Pieta* ze Všeměřic, naopak jeho součástí se staly dva příklady *Ukřižovaných Kristů* z kostela sv. Jindřicha a z kostela sv. Jiljí v Praze. Časová a stylová diferenciace uvnitř dílny nebyla předmětem studia M. Bartlové.

13 Strmě rostoucí počet oltářních fundací v předhusitské době eviduje Aleš Mudra, Kontexty italizujícího sochařství doby lucemburské v severozápadních Čechách, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová (eds.), *Trans montes. Podoby středověkého umění v severozápadních Čechách*, Praha 2014, s. 170.

14 20. léta 15. století. Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa (1250–1550). Dlouhodobá expozice sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2014, s. 63, 148, č. kat. 66, 67.

15 První desetiletí 15. století. Ľubomír Turčan, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 145, č. kat. I – 15.

16 Roman Lavička, Sochařství, in: Martin Gaži (ed.), *Rožmberkové. Rod českých velmožů a jeho cesta dějinami*, České Budějovice 2011, s. 519, s. 530–538. Např. *Madona* ze Suchdola, *Madona* ze Svérázu.

17 Bavorská sochařská dílna (sic!) 1430–1440, Martin Vaněk, in: *Meziprůzkumy* (cit. v pozn. 3), č. kat. 12.

18 Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), zejm. s. 30. Autorka se snažila zařadit *Týnskou kalvárii* do vývojového konceptu, jehož kostru vystavěl Kutal, ovšem až na jeho samotný závěr, tedy do sklonku 1. poloviny 15. století.

19 Viz reflexe její argumentace v reakcích Jaromíra Homolky, K hodnocení a datování skupiny Ukřižování v kostele Panny Marie před Týnem v Praze, *Bulletin Uměleckohistorické společnosti* XVIII, 2006, s. 13–14 či Jana Chlíbce, Milena Bartlová, Mistr Týnské kalvárie. Český sochař doby husitské (recenze), *Umění* LIII, 2005, č. 2, s. 179–182.

20 MV (Martin Vaněk), in: *Meziprůzkumy* (cit. v pozn. 3), č. kat. 12. Krátkost textu průvodce neumožnila vyargumentovat ani nové datování, ani originální atribuci *„některé bavorské dílně“*. V tradičním konceptu je *Pieta* vztahována k okruhu či dílně Mistra Týnské kalvárie a datována do 2. desetiletí 15. století – viz Milena Štefanová-Bartlová, in: Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 48–50, č. kat. 11.

21 MV (Martin Vaněk), in: *Meziprůzkumy* (cit. v pozn. 3), č. kat. 10. Datování této sochy vychází z kutalovského konceptu a nepředpokládá se zde – na rozdíl od všeměřické řezby – časový posun dvou desetiletí. Datace do 2. desetiletí je odůvodnitelná komparacemi s dalšími *Pietami*, např. z Českého Krumlova (Muzeum Český Krumlov), z Moravského Krumlova (kostel Všech svatých), Brno (dóm). Srov. Albert Kutal, K problému horizontálních piet, *Umění*, 1963, s. 334–335.

22 HL (Hynek Látal), in: *Meziprůzkumy* (cit. v pozn. 3), č. kat. 11. Kolem 1420. Datování v duchu tradičního konceptu pozdního krásného slohu. Viz Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 115, obr. 210.

23 MV (Martin Vaněk), in: *Meziprůzkumy* (cit. v pozn. 3), č. kat. 9. Mezi 1400–1410. Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 108, 140, 157.

24 Milada Studničková, Výtvarné umění Husovy doby, in: Petr Čornej – Václav Ledvinka, *Praha Husova a husitská (1415–2015)*, Praha 2015, s. 22.

25 Petr Čornej – Václav Ledvinka, *Praha Husova a husitská (1415–2015), Seznam vystavených exponátů*, Praha 2015.

26 Milena Bartlová, Strategie vladařské reprezentace Lucemburků na českém trůně, s. 110–112; R. Kaczmarek, Umění ve Slezsku,

umění v českých zemích a lucemburský mecenát: Mezi svízelným sousedstvím a bezvýhradným přijetím?, s. 144–146. Oba texty in: Mateusz Kapustka – Jan Klípa – Andrzej Koziel – Piotr Oszcanowski – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – perla v České koruně. Historie – Kultura – Umění*, Praha 2007.

27 Andrzej Nedzielenko – Vít Vlnas (eds.), *Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů*, Národní galerie v Praze, Praha 2006, zejm. s. 62–65, č. kat. I.2.36 (autorka hesla M. Kochanowska-Reiche, *Kalvárie z kaple Dumlosů*, kolem 1400–1410); č. kat. I.2.33 (autorka hesla B. Guldan-Klamecka, *Sv. Biskup z Vratislavi*, kolem 1400); č. kat. I.2.34 (autorka hesla M. Bartlová, *Ukřižovaný ze Sv. Jana pod Skalou*, kolem nebo po 1440).

28 Přiléhavé označení použil v názvu své studie Jan Chlíbec, Mistr Týnské kalvárie – jablko sváru českých dějin umění, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix (eds.), *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 118–128.

29 Kritice teorie o vzniku *Týnské kalvárie* v době pohusitské se věnují zejm. Chlíbec (cit. v pozn. 19); idem (cit. v pozn. 28); Homolka (cit. v pozn. 19); Michaela Ottová, Mistr Týnské kalvárie a severozápadní Čechy, in: Michaela Ottová – Lubomír Turčan, *Severozápadní Čechy za vlády Lucemburků*, Litoměřice 2016, s. 92–94.

30 Milena Bartlová, Na paměť svatých předků: Husité a vizuální umění, in: Cermanová – Novotný – Soukup (cit. v pozn. 3), s. 689–470; Milena Bartlová, Mistr, in: Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 165–185. Konfesní podmíněnost se měla projevit ve vědomém použití zjednodušených formálních tvarů, ve strohosti výrazu, či ve volbě tmavých tónů polychromie.

31 Toto období považují zastánci obou datačních polarit za dobu východiska stylu dílny Mistra Týnské kalvárie. Starší koncept předpokládá kontinuální rozvoj dílenského stylu před husitskými válkami. Mladší datační koncept předpokládá, že autor po vyškolení (kolem roku 1410) z Prahy odchází a vrací se sem až v době zikmundovské restaurace v polovině 30. let 15. století.

32 Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 112; idem 1972 (cit. v pozn. 2), s. 119. Umění této doby mělo svým výrazem *„tlumočit patos myšlenky a vyjádřit pravdu, která má být sdělena“*.

33 Kutal 1962 (cit. v pozn. 2); idem 1972 (cit. v pozn. 2), s. 125. Při konstrukci kauzálně genetického systému vývoje sochařství mezi lety 1350 a 1450 vycházel Albert Kutal na jedné straně z metodického dědictví vídeňské školy dějin umění a na straně druhé z dosavadních syntetických prací o umění tohoto období. Krásný styl Kutal chápe prizmatem geneticky podmíněného principu kontinuity, který se vyvíjí ve slohové triádě od předchůdce stylu, přes jeho dovršitele a pokračuje transformací v díle následovníka.

34 Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 109–120.

35 Ibidem, s. 112; Homolka 1970 (cit. v pozn. 2), s. 171–172, č. kat. 241–243; idem 1983 (cit. v pozn. 2), s. 461; Kutal (*DČVU*) 1984 (cit. v pozn. 2), s. 276–278.

36 Chronologická řada: *Ukřižovaný* ze Sv. Víta (kolem 1400), *Kalvárie rodiny Dumlosů* z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi (kolem 1410 – mistr nebo žák), *Bolestný Kristus* ze Staroměstské radnice (kolem 1405–1410), *Bolestný Kristus* z Novoměstské radnice (kolem 1413?), *Pieta* ze Všeměřic (po 1410), *Kalvárie* od P. Marie před Týnem (1410–1420). Tato chronologie zůstala více méně s určitými odchylkami a změnami platná i na monografické výstavě Mistr Týnské kalvárie v roce 1990. Byla však přidána díla další, až do celkového počtu 15 kusů nejužšího *œuvru*.

37 Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 113.

38 Homolka 1983 (cit. v pozn. 2), s. 461.

39 Homolka 1970 (cit. v pozn. 2), s. 171–172, č. kat. 241–243; idem 1983 (cit. v pozn. 2), s. 456–463; idem 1992 (cit. v pozn. 2), s. 18–26.

40 Souhrnně v analýze Jaromír Homolka: Ke stylovému původu umění Mistra Týnské kalvárie, in: Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 7–24.

41 Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 26–27.

42 Jiří Fajt – Jan Royt, Několik poznámek k výstavě Mistra Týnské kalvárie, *Umění* XXXIX, 1991, s. 355–362. Dále tento koncept rozšiřoval objevy nových sochařských prací Jan Chlíbec, Ukřižovaný neznámé provenience a jeho vztah k tvorbě Mistra Týnské kalvárie, *Umění* XLV, 1997, s. 153–160.

43 Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 43–44; Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 23–24.

44 Novotný (cit. v pozn. 7), obr. 20; Opitz 1929 (cit. v pozn. 7), s. 9; idem 1935 (cit. v pozn. 7), s. 94; Liška (cit. v pozn. 7), s. 38.

45 Kutal 1962 (cit. v pozn. 2), s. 112. Ohledání sochy *Krista* i konzultace s restaurátory dovoluje předpoklad, že může jít o druhotně zvětšený otvor v hlavě pro vložení relikvií. Tento otvor je ovšem v místě uchycení řezbářské stolice.

46 Samotný koncept historismu jakožto kulturní výdobytek 19. století je pro porozumění funkcím a časovým referencím vrcholně a pozdně středověkého umění zavádějící. Recentně problematiku multitemporality uměleckých děl v 15. a 16. století analyzovali Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 7–19.

47 Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 173–174.

48 Kutal 1962 (cit. v pozn. 2); Homolka (cit. v pozn. 19).

49 Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 165–185; eadem 2014 (cit. v pozn. 3), s. 469–471.

50 O představě, že Jan ze Soběslavi zv. Papušek, domnělý objednavatel *Kalvárie* v roce 1439, byl sám přesvědčeným a zaníceným kališníkem, lze důvodně pochybovat. Roku 1448 je totiž uváděn jako probošt litoměřické kapituly a zde také roku 1455 umírá. Tím spíš je velmi

problematické spojovat s jeho osobou intence o záměrném sbližování vizuality výtvarných děl a idejí utrakvismu. Srov. Jaroslav Macek, *950 let Litoměřické kapituly*, Litoměřice 2007.

51 Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 175. V případě *Týnské madony* se v restaurátorské zprávě Mojmíra Hamsíka uvádí, že prachová vrstva nalezená přímo na dřevěném bloku dovoluje předpoklad o pozdějším polychromování (za upozornění na tuto skutečnost děkuji Radaně Hamsíkové). Kdy se tak stalo a z jakého důvodu, je čirá spekulace. Nejčastějším důvodem pozdějšího polychromování byl problém finanční, nikoliv konfesní. Bartlová zde ve své argumentaci navazuje na teorii Roberta Suckaleho o možném vlivu husitství na výtvarné umění, který se mohl projevovat především *„chudobou stylu"*. Suckaleho teorii již přesvědčivě zpochybnil Jan Klípa. Viz Jan Klípa, Hussitentum und Stil. Bemerkungen zur bildenden Kultur Prags am Vorabend der Hussitenkriege und zu ihrer Interpretation [Husitství a styl. Poznámky k výtvarné kultuře Prahy v předvečer husitských válek a k její interpretaci], *Bulletin of the National Gallery in Prague* XX–XXI, 2010–2011, s. 6–21, 128–137, zejm. s. 8–10.

52 Kapitoly „Problematika hodnocení pozdního krásného slohu", „Tradiční model kontinuity" a „Dekonstrukce tradičního modelu" Tato část studie vznikla s podporou Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P12 *Historie v interdisciplinární perspektivě*, podprogram *Společnost, kultura a komunikace v českých dějinách*.

53 Bezprostřední návaznost vidí v pojetí hlav Kristů *Týnské kalvárie* a *Piety* z Jihlavy, Olomouce a vratislavské *Piety* z kostela P. Marie na Písku. Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 34.

54 Autorka precizuje tuto hypotetickou tezi již od roku 2004, naposledy se s ní setkáváme již ve zjednodušené, apelativní a zcela nehypotetické verzi in: Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 179–182. Střízlivěji o školení Mistra Týnské kalvárie in: eadem 2004 (cit. v pozn. 3), s. 97.

55 Gerhard Schmidt, Die Skulptur, in: Günter Brucher (ed.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, München – London – New York 2000, s. 312–317. Katalogová hesla zpracoval Lothar Schultes, Die Plastik – vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönen Stils, in: ibidem, s. 346. Zde přehled více či méně jistých dat z konce 14. století. Působení dílny Mistra z Grosslobmingu se předpokládá již od konce 14. století, za jeho ranou práci považuje reliéf z tympanonu vídeňského kostela P. Marie am Gestade, po 1395 (dříve byl reliéf datován v souvislosti s dokončením stavby až do roku 1414 [Schultes, op. cit., s. 375–376, č. kat. 131]). Další mladší vídeňskou prací z tohoto okruhu je kamenná *Madona z Klosterneuburgu*, zhotovená před rokem 1405 (Schultes, op. cit., s. 381–382, č. kat. 140). Vídeňské práce sice doznaly nejednoznačného předatování hlouběji před rok 1400 (Arthur Saliger, *Der Meister von Grosslobming* [kat. výst.], Österreichische Galerie, Wien 1994), na sledovaných souvislostech s tvorbou Týnského mistra však tato hypotéza příliš nemění. Literaturou často uváděná příslušnost pražské tvorby Týnského mistra a Mistra z Grosslobmingu do jedné stylové vrstvy je nezpochybnitelná (Milena Bartlová předpokládá, že Mistr z Grosslobmingu je starším současníkem Mistra Týnské kalvárie – Bartlová 2004 [cit. v pozn. 3], s. 91–92). Nejbližším analogickým dílem ve vztahu k pražskému řezbáři je polopostava *Bolestného Krista* v dómu sv. Štěpána. Viz např. Homolka 1992 (cit. v pozn. 2), s. 23.

56 Činnost Mistra z Grosslobmingu v Budíně předpokládá odborná literatura dle datování archeologických výkopů až ve druhém desetiletí 15. století (Schultes [cit. v pozn. 55], s. 347). Ukončení stavby Zikmundova královského paláce v Budě se datuje do 20. let 15. století. Ernö Marosi, Zikmund Lucemburský 1368–1437, uherský král – dědic anjouovských tradic, in: Jiří Fajt (ed.), *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemburků*, Praha 2006, s. 577. Milena Bartlová předpokládá pobyt Mistra Týnské kalvárie až kolem roku 1430 a později. Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 97.

57 András Végh, *Gotische Statuen aus dem Königspalast von Buda*, in: Brigitte Reinhardt – Michael Roth (eds.), *Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm*, Ulm 1997, s. 71–85, zejm. s. 80.

58 Jejich vznik je bezpečně spojený s arcibiskupem Albíkem z Uničova, jehož jméno se nachází na podstavcích obou bust. Zároveň jsou na podstavci *Sv. Petra* připojeny erby pražského arcibiskupství a vyšehradské kapituly, jejímž proboštem se Albík z Uničova stal roku 1412. Barbara D. Boehm, Johannes de Kotbus zvaný Newenmeister (?), zlatník. Relikviářové busty sv. Petra a sv. Pavla, in: Fajt (cit. v pozn. 56), s. 533, č. kat. 194.

59 Jiří Fajt – Robert Suckale, Malířský vzorník ze zámku Ambras, in: Fajt (cit. v pozn. 56), s. 534–535, č. kat. 196; 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: Marjeta Ciglenečki – Polona Vidmar (eds.), *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400: golbalni in regionalni pogledi*, Maribor, Faculty of Arts 2012, s. 271–280.

60 Jiří Fajt – Robert Suckale, Mistr Kunc, Kapucínský cyklus: sv. Apoštolové Petr, Pavel a Jan, in: Fajt (cit. v pozn. 56), s. 538–539, č. kat. 199. Datují kolem roku 1420 a hypoteticky připisují královskému malíři Kuncovi, doloženému 1405–1429 v Praze.

61 Jiří Fajt, Kovová deska s Klaněním tří králů, in: Fajt (cit. v pozn. 56), s. 515–516, č. kat. 181.

62 Reakcí na tuto *„ztracenou“* vrstvu je v chronologii Mileny Bartlové nejen tvorba Mistra Týnské kalvárie, ale např. i *Oltář Smrti Panny Marie* z Roudnice nad Labem a především norimberské a slezské příklady ze 2. a 3. desetiletí 15. století. Milena Bartlová, Vztahy mezi uměním Prahy a Norimberka po roce 1420, *Umění* LI, 2003, s. 105.

63 Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), zejm. s. 30–34.

64 Ibidem, s. 31. Autorka vychází ze studie Milady Studničkové, publikované in: Dana Stehlíková (ed.), *800 let kláštera v Oseku (1196–1996)*, Osek 1996.

65 Milena Bartlová, Madona z dominikánského kláštera v Plzni, in: *Gotika v západních Čechách (1230–1530). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého sympozia*, Praha 1998, s. 48–52; Milena Bartlová, Františkánská madona, *Umění*, 1998, s. 423–438. Autorka posunula datování *Madony* až do doby kolem roku 1450.

66 Petr Jindra, in: Marie Malivánková-Wasková (ed.), *Dějiny Plzně 1 – do roku 1788*, Plzeň 2014, s. 304.

67 Barbara Drake-Boehm, in: Fajt (cit. v pozn. 56), s. 526–529, č. kat. 191. Zejm. v iniciále V s *Nanebevstoupením Krista* shledáváme typologii postav blízkou našemu řezbářskému okruhu. Stejně i v jejich draperiovém systému je citelná blízkost stylu pražského řezbářského ateliéru.

68 Pavol Černý, Jan z Gelnhausenu, Pravní sbírka města Jihlavy, in: Kaliopi Chamonikola (ed.), *Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550, II. Brno*, Brno 1999, s. 490–491, č. kat. 239.

69 Mistr Mandevillova cestopisu. Iniciála s *Bolestným Kristem*. Milada Studničková, in: *Praha Husova a husitská* (cit. v pozn. 24), s. 24, obr. č. 11.

70 Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 26.

71 Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 28–33; Kaczmarek (cit. v pozn. 26), s. 144–146.

72 Historické doklady pro objednávku rodinou Dumlosů chybí. Jeden z členů z této rodiny, Franciscus, studoval práva na pražské univerzitě již na sklonku 70. let 14. století. Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 71, pozn. č. 150. Datování kolem roku 1440 uvádí pouze Milena Bartlová, in: Fajt (cit. v pozn. 56), s. 323, č. kat. 118.

73 Např. norimberský *Oltář zlatníků*, či *œuvre* Mistra Vratislavského polyptychu sv. Barbory.

74 Podrobně o této problematice z českých badatelů zejm. Jan Klípa, *Ymago de Praga. Desková malba ve střední Evropě 1400–1430*, Praha 2012, s. 55–102 a Bartlová (cit. v pozn. 62), s. 99–1074; eadem 2004 (cit. v pozn. 3), s. 81–84.

75 Bartlová (cit. v pozn. 62), s. 99–101; eadem 2004 (cit. v pozn. 3), s. 81–82.

76 *Ukřižovaný ve Wöhrd*, 1415–1420, *Ukřižovaný* v kostele sv. Vavřince mezi léta 1410–1420. Frank Matthias Kammel, *Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420*, Nürnberg 2016, s. 6–49.

77 Práce dílny tzv. Mistra Deichslerova oltáře představují např. *Oltář rodiny Imhoffů* s *Korunováním Panny Marie* (1418–1421), *Epitaf Anny Imhoff* (1413–1415), nebo *Oltář s Bolestným Kristem* rodiny Imhoffů z kostela sv. Vavřince (1418–1421). Kammel (cit. v pozn. 76), s. 38–50; Klípa (cit. v pozn. 74), s. 83–92.

78 Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 201, 20–21, obr. č. 3, 5.

79 Kaczmarek (cit. v pozn. 26), s. 145.

80 Kammel (cit. v pozn. 76), s. 7.

81 Ladislav Kesner, *Výběr středověkých památek severozápadních Čech* (kat. výst.), KSSPP v Ústí n. Labem a NG v Praze, Ústí n. Labem 1989, č. kat. 40; Olga Kotková, *Ukřižovaný v české pozdně gotické plastice*, nepublikovaná diplomová práce na FF UK v Praze, Praha 1989, s. 77–8, č. kat. 24; Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2), s. 81; Fajt – Royt 1991 (cit. v pozn. 2), s. 355; Michaela Ottová, *Sochařství 15. století v severních a severozápadních Čechách*, Ústí n. Labem 2004, s. 74–79, č. kat. 13, 14; Michaela Ottová, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 656–657, č. kat. XI – 9.

82 Aleš Mudra – Michal Patrný, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 653 –654, č. kat. XI – 4.

83 Nový polychromní nátěr lze spojit s rokem 1870, kdy je ve farní knize zaznamenáno jméno uměleckého truhláře Hegenbarta z Bohosudova (1870), nebo s rokem 1910, kdy jsou úpravy polychromie rovněž zaznamenány (autor není znám). Jde o nepublikovaná zjištění PhDr. Víta Honyse (NPÚ, ú.p.s. Ústí nad Labem) z krupské farní kroniky.

84 SOkA Teplice, Fond farní úřad Krupka, inv. č. 1, Pfarr-Gedenkbuch II., s. 100. Přepis a překlad farní a pamětní knihy Vít Honys, kterému tímto děkuji za pomoc a zprostředkování.

85 Josef Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx-Komotau* IX., 1928, s. 14, č. kat. 20.

86 SOkA Teplice, Fond farní úřad Krupka, inv. č. 1, Pfarr-Gedenkbuch II., s. 212. Pamětnice zmiňuje i letopočet 1336 na soše *Panny Marie*. Přepis a překlad PhDr. Vít Honys. *Oltář sv. Kříže* byl pod patronací bratrstva sv. Kříže, jeho starší působení nelze prokázat. Nadační listina bratrstva pochází až z roku 1750. Ibidem, s. 212. Jeho původní umístění snad bude možné ztotožnit s otiskem menzy pod iluzivní pozdně barokní malbou baldachýnu s křížem obklopeným *putti* s nástroji Kristova Umučení po jihozápadní straně presbytáře, aktuálně restaurátorsky odkrývanou V. Potůčkem. Za upozornění na tuto skutečnost děkuji V. Honysovi.

87 Fotografie pochází z roku 1898; Hana Bilavčíková, nepublikovaná restaurátorská zpráva, Archiv knihovny Moderní galerie AVU, Praha 2015.

88 Milena Bartlová, in: Kateřina Horníčková – Michal Šroněk (eds.), *Umění české reformace*, Praha 2010, s. 97. Autorka uvádí, bohužel bez odkazu

na restaurátorskou zprávu, že socha *Sv. Jana* je dutá, umístěná na novějším podstavci.

89 Přímé školení v dílně Mistra Týnské kalvárie vylučuje s ohledem na časový odstup vzniku sochy *Panny Marie* z Krupky Chlíbec (cit. v pozn. 2), s. 72–73.

90 *Ukřižovaný*, *Sv. Máří Magdaléna* a *Sv. Longinus*, výška *Ukřižovaného* 292 cm, vratislavská dílna, kolem 1410–1420. Božena Guldan-Klamecka (ed.), *Sztuka na Śląsku XII–XVI w., katalog zbiorów,* Wroclaw 2003, s. 106–109, č. kat. 30.

91 *Ukřižovaný* a pětice asistenčních figur, výška Krista 278 cm, vratislavská dílna, kolem 1420. Guldan-Klamecka (cit. v pozn. 90), s. 109–112. č. kat. 31. Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 72 považuje právě tuto *Kalvárii* za klíčovou pro pochopení míry formálního odvození ze vzoru v *Týnské kalvárii*. *Kalvárii* z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi považuje za práci žáka, *„následovníka"* Mistra Týnské kalvárie a datuje ji do 30. let 15. století, tedy s ohledem na její badatelský koncept, do doby současné se vznikem *Týnské kalvárie*.

92 *Ukřižovaný*, *Panna Marie*, *Jan Evangelista* a *Sv. Máří Magdaléna*, vratislavská dílna, 20. léta 15. století; Guldan-Klamecka (cit. v pozn. 90), s. 114–116, č. kat. 114. Lze k nim přiřadit i *Kalvárii* z kostela ve Zlatoryj ve Slezsku: *Ukřižovaný*, výška 204 cm, vratislavská dílna, kolem 1420. Eadem (cit. v pozn. 90), s. 112–114, č. kat. 32.

93 Opitz (cit. v pozn. 85), s. 14, č. kat. 20; Josef Opitz, Gotické malířství a plastika severozápadních Čech na výstavách v Mostu a Chomutově 1928, *Umění* II, 1929, s. 488–489, 495; Josef Opitz, *Gotické malířství a plastika severozápadních Čech*, Praha 1930, s. 23; Kotková (cit. v pozn. 81), s. 77–8, č. kat. 24; Chlíbec 1990 (cit. v pozn. 2); Ottová 2004 (cit. v pozn. 81), s. 78–79; Ottová, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 72–73.

94 Oporou pro zařazení do stejné časové vrstvy jsou i prameny, které dokládají pohusitskou obnovu provozu špitálu. Michaela Ottová, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 659, č. kat. XI – 8; Jan Beránek, in: ibidem, s. 658, č. kat. XI – 7.

95 Naposledy k tomu fenoménu Ottová, in: ibiem, s. 72–73. Tuto skutečnost reflektuje i Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 182, pozn. č. 75. Autorka hovoří o volnější oblibě stylu Mistra Týnské kalvárie.

96 Muzeum Cheb, inv. č. 623. Aleš Mudra – Michaela Ottová, Katalog gotického sochařství na území historického Chebska, in: Jiří Vykoukal (ed.), *Umění gotiky na Chebsku. Gotické umění na území historického Chebska a sbírka gotického sochařství Galerie výtvarného umění v Chebu*, Cheb 2009, s. 156, č. kat. 11.

97 Dóm sv. Štěpána v Litoměřicích, kaple P. Marie Bolestné. Ottová 2004 (cit. v pozn. 81), s. 40–45, č. kat. 4.

98 Železný Brod, kostel sv. Jakuba Většího, hlavní oltář. Shořela roku 1990. Ottová 2004 (cit. v pozn. 81), s. 54–56, č. kat. 7.

99 Oblastní muzeum v Mostě, inv. č. UP 0396. Bedřichův Světec, kostel sv. Jakuba Většího. Ottová, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 436, č. kat. VI – 21.

100 Ottová 2004 (cit. v pozn. 81), s. 49.

101 Zhořelec, Städtische Samlungen für Geschichte und Kulur, Inv. Nr. 152-61; Judith Oexle – Markus Bauer – Marius Winzeler (eds.), *Zeit und Ewigkeit. 128 Tage in St. Marienstern* (kat. výst.), Halle an der Saale 1998, s. 117, č. kat. 2. 37.

102 Michaela Ottová, Sochařství v severozápadních Čechách a v regionu Krušnohoří mezi gotikou a renesancí, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 72–73.

103 Jedinou výjimkou je pokus o předatování *Piety* z litoměřického dómu, kterou sama autorka nového datačního konceptu zařadila do tvorby samotného ateliéru Týnského mistra mezi lety 1440–1455. Srov. Bartlová 2004 (cit. v pozn. 3), s. 59, 132, č. kat. 13.

104 Národní galerie v Praze, inv. č. P 7156. Výška 182 cm. Naposledy datovala do 40. let 15. století Bartlová 2015 (cit. v pozn. 3), s. 182. Starší datování k roku 1420 nalezneme in: *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Praha 1988, s. 90, č. kat. 142.

105 Takovým příkladem je např. *Ukřižovaný* ze Znojma v Moravské galerii v Brně, inv. č. E 520.

106 Guldan-Klamecka (cit. v pozn. 90), s. 109–112, č. kat. 31.

107 Hermann Hallwich, *Geschichte der Bergstadt Graupen in Böhmen*, Prag 1868.

108 Aleš Mudra, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 139, č. kat. I – 10. Objednavatelem sochy, určené snad pro hrad v Krupce, byl císařský hofmistr a mistr komory Těma VII. z Koldic.

109 Albrecht byl druhým synem Těmy VIII. z Koldic, nejvlivnějšího šlechtice v zemi. Albrechtův starší bratr Těma IX. se stal míšeňským biskupem. Michaela Hrubá, Koldicové, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 128, č. kat. I – 2. Albrecht je doložen od 1393; † 1448; ∞ Anna ze Seidy (=? Weidy) – Tobiáš Jirsík, *Česká větev pánů z Koldic na dvoře Lucemburků*, bakalářská práce na Ústavu českých dějin, Praha 2015, příloha *Rodokmen*.

110 Jirsík (cit. v pozn. 109), s. 69. S Albrechtem tak hypoteticky můžeme spojit i vznik luxusního vstupu do arciděkanského kostela v Bílině, díla z okruhu pražské parléřovské huti. Jeho nedokončení bývá spojováno s vypuknutím husitských válek a pleněním Bíliny. Petr Macek, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 162–164, č. kat. I – 23.

111 Viktor Pohanka, „Item eynem bothen kein der Sweidenicz zu dem von Colditz—": K itineráři svídnicko-javorského hejtmana a hornolužického fojta Albrechta z Koldic

v časech kalicha, in: *Slezský sborník = Acta Silesiaca Opava*, Slezské zemské muzeum 2014, s. 91–135, s. 94; Jirsík (cit. v pozn. 109), s. 70.

112 Martin Čapský, Slezsko, in: Cermanová – Novotný – Soukup (cit. v pozn. 3), s. 230. Podrobně role Albrechta z Koldic ve službách Zikmunda Lucemburského rozebírá Viktor Pohanka, The Career of Albert of Colditz in the servece of Sigismund of Luxemburg, in: Petr Elbel (ed.), *Hof und Kanzlei Kaiser Sigismunds als politisches Zentrum und soziales System*, (v tisku).

113 V pečlivě sestaveném itineráři Albrechta z Koldic mezi lety 1420–1448 Krupka nefiguruje vůbec, Bílina pouze jednou v roce 1442. Důvodem může být torzální stav dochování pramenné základny. Pro Krupku jsou prameny z 1. poloviny 15. století výjimkou. Naopak itinerář ukázal vysokou četnost a preferenci pobytů ve Zhořelci. Pohanka (cit. v pozn. 111), s. 139–134.

114 Hallwich (cit. v pozn. 107), s. 23. V prosinci roku 1436 byla uzavřena smlouva o navrácení majetku uchváceného Jakoubkem z Vřesovic; následoval spor o panství Bílina, který se protáhl do roku 1437. O případných obstrukcích při navracení Krupky nejsme z archivních dokladů zpraveni. Viz Pohanka (cit. v pozn. 112), v tisku.

115 Detaily správy rodové domény Koldiců nejsou s ohledem na stav dochování archivního materiálu zcela jasné. Předpokládá se, že Albrecht držel formálně všechny tituly a pohyboval se u dvora Zikmunda Lucemburského. V praktických výkonech přebíral jeho pravomoci ve Slezsku a Lužici syn Těma, přímo v Krupce byl strážcem hradu synovec Jan. Viz Pohanka (cit. v pozn. 111). PhDr. Viktoru Pohankovi ze SOA Praha srdečně děkuji za opakovanou konzultaci.

116 Nelze vyloučit ani osobnost syna Těmy X. a synovce Jana, kteří však podléhali ve všech svých aktivitách dohledu zkušeného politika Albrechta z Koldic.

117 Ottová, in: *Bez hranic* (cit. v pozn. 1), s. 659, č. kat. XI – 8.

118 Foto: Národní památkový ústav, fototéka. Socha *Ukřižovaného Krista* je mladším doplňkem, snad z 18.–19. století.

119 Výjimku tvoří z mladší doby *Trůn milosti* z Českých Budějovic od Mistra Žebráckého Oplakávání a *Trůn milosti* z Bučí u Českého Krumlova z jeho okruhu. Nevíme ovšem, zda mohly být oba reliéfy doplněny o scénu *Seslání sv. Ducha*.

120 Skvělý portál arciděkanského kostela v Bílině je dokladem, že se v tomto prostředí velmi dobře orientoval a uměl své zakázky zadat progresivním autorům.

121 Z Krupky pochází ještě socha *Madony s Ježíškem*, získaná ze starých fondů muzea v Krupce do Regionálního muzea v Teplicích (inv. č. 196). Její středověký původ není bohužel zcela jednoznačný. Pokud by v budoucnu restaurátorský průzkum prokázal její autenticitu, pak bychom mohli její pořízení předpokládat též v souvislosti s objednávkami Koldiců v době obnovy města těsně po husitských válkách. Tváře Marie i Ježíška jsou blízké slezským a lužickým pozdně krásnoslohým pracím, vyloučena by nemusela být ani souvislost s trojicí již zmiňovaných děl z Krupky z roku 1436; Ottová 2004 (cit. v pozn. 81), s. 114–115, č. kat. 27.

122 Používání arabských číslic v letopočtech se stává obvyklým až v 2. polovině 15. století, výjimky ovšem známe již ze století čtrnáctého. Za upozornění na tuto skutečnost děkuji prof. Haně Pátkové.

123 Analogicky chybnou identifikaci a přepis letopočtu na rámu při obnově středověkého obrazu v 17. století představuje *Epitaf Barbory Polanyi* z Vratislavi (1409/1309). Viz Klípa (cit. v pozn. 74), s. 37–41.

124 Kapitoly „Datování Mistra Týnské kalvárie“ a „*Ukřižovaný Kristus* a *Panna Marie Bolestná* z Krupky“ vznikly za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

125 *Ukřižovaný Kristus* z kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce, rozměry: v. = 209 cm, š. = 40 cm (bez novějších doplňků), hl. = 38 cm, majitel: Římskokatolická farnost Bohosudov, restaurováno v letech 2013–2015. Restaurátorská zpráva uložena v archivu RA NG v Praze.

126 Laboratorní zpráva 13/6, archiv RA NG v Praze.

127 Ibidem.

128 Nepoužité druhotné doplňky jsou utříděny a uloženy po dobu zápůjčky díla v NG v Praze.

129 Anex 1) „Restaurování sochy Ukřižovaného Krista z kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce“ vznikl za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

130 *Panna Marie Bolestná* z kostela Nanebevzetí P. Marie v Krupce, rozměry: v. = 152 cm; š. = 40 cm; hl. = 26 cm, majitel: Římskokatolická farnost Bohosudov, restaurováno v letech 2011–2015. Nepublikovaná restaurátorská zpráva, Archiv knihovny Moderní galerie AVU, Praha 2015. Restaurátorská zpráva je uložena v archivu RA NG v Praze.

131 Jakub Pečený, *CT vyšetření dřevěné plastiky Panny Marie z Krupky*, 14. 4. 2012.

132 Lenka Zamrazilová, *Laboratorní průzkum, Panna Marie z Krupky*. Zpráva č. M2013 je uložena v Archivu AVU.

133 Řešení bylo průběžně konzultováno s restaurátorkou Magdalenou Bursovou, která souběžně restaurovala *Ukřižovaného* z Krupky (viz výše). Podle výsledků průzkumů byla stratigrafie barevných vrstev rozdílná. Sochy

byly tedy rozděleny již v dávné minulosti, jak to ostatně dokládají archivní záznamy (nepublikovaná zjištění Víta Honyse, *Výpisky ze Státního okresního archivu Teplice: SOkA Teplice*, Fond Farní úřad Krupka, inv. č. 1. Pfarr-Gedenkbuch II, s. 100).

134 Podle nepublikovaných zjištění Víta Honyse (*Výpisky ze Státního okresního archivu Teplice*: SOkA Teplice, Fond Farní úřad Krupka, inv. č. 1, Pfarr-Gedenkbuch II, s. 212) souviselo umístění *Panny Marie* na *Oltář sv. Kříže* s barokní přestavbou kostela. Poté, co bylo Bratrstvo sv. Kříže v důsledku reforem Josefa II. zrušeno, došlo roku 1826 (na základě biskupského nařízení z r. 1818) k odstranění tohoto oltáře, a *Krucifix* s relikviemi a sochou *Panny Marie* na konzolce byl zavěšen na pravou, epištolní stranu vítězného oblouku.

135 Při snímání druhotných tmelů na podstavci se objevila starší vysprávka sochy, kterou tvoří novinový přelep s textem psaný švabachem.

136 Anex 2) „Restaurování Panny Marie Bolestné z Krupky" vznikl za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

Seznam vyobrazení

1 Mistr Týnské kalvárie, *Ukřižování*, kolem 1410–1420, Praha, kostel P. Marie před Týnem, boční oltář. Foto: Radovan Boček.

2 Mistr Týnské kalvárie, *Panna Marie Bolestná*, kolem 1410–1420, Praha, kostel P. Marie před Týnem, boční oltář. Foto: Radovan Boček.

3 Mistr Týnské kalvárie, *Jan Evangelista*, kolem 1410–1420, Praha, kostel P. Marie před Týnem, boční oltář. Foto: Radovan Boček.

4 *Seslání sv. Ducha* z Krupky, kolem 1436, Most, expozice v děkanském kostele Nanebevzetí P. Marie. Foto: Aleš Mudra.

5 *Seslání sv. Ducha s Trůnem milosti* z Krupky, kolem 1436, Krupka, kostel sv. Ducha, hlavní oltář. Foto: Národní památkový ústav, generální ředitelství.

6 *Ukřižovaný* z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi – detail, kolem 1420, Muzeum Narodowe we Wroclawiu. Foto: Aleš Mudra.

7 *Panna Marie Bolestná*, *Sv. Jan Evangelista* z kostela sv. Alžběty ve Vratislavi, kolem 1420, Muzeum Narodowe we Wroclawiu. Foto: Aleš Mudra.

8 *Ukrižovaný* z Krupky, kolem 1436, Krupka, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: David Stecker.

9 *Ukřižovaný* z Krupky, kolem 1436, zadní strana s doplňky (stav z průběhu restaurování). Foto: David Stecker.

10 *Ukřižovaný* z Krupky, starší detekční sonda na korpusu sochy (M. Marschal a J. Kořenek). 0/ dřevo; 1/ slabý červený nátěr; 2/ původní polychromie – světlý okr (mastnější pojítko); 3/ novodobý nátěr. Foto: Magdalena Rafl Bursová.

11 *Ukřižovaný* z Krupky – RTG detailu hlavy s poškozením (a) a fotografie obličeje po sejmutí přemaleb s patrnou mladší remodelací (b). Foto: Magdalena Rafl Bursová.

12 *Ukřižovaný* z Krupky – detail zad s vyhloubením po sejmutí zadní partie, před restaurováním (a). Řešení vložené zpevňující a závěsné konstrukce (b). Foto: Magdalena Rafl Bursová.

13 *Panna Marie Bolestná* z Krupky, kolem 1436, Krupka, kostel Nanebevzetí Panny Marie. Foto: Hana Bilavčíková.

14 *Panna Marie Bolestná* z Krupky – zadní strana. Foto: Hana Bilavčíková.

15 *Panna Marie Bolestná* z Krupky – postupné snímání přemaleb, vrstva s dekorem z roku 1739. Foto: Hana Bilavčíková.

16 *Panna Marie Bolestná* z Krupky, průzkum počítačovou tomografií CT – technologie výstavby sochy. Podélný řez – pohled do dutiny trupu (a). Podélný řez – pohled do dutiny hlavy (b). Foto: Jakub Pečený.

17 *Panna Marie Bolestná* z Krupky, průzkum počítačovou tomografií CT – 3D modelace s barevně odlišenými jednotlivými dřevěnými bloky. Foto: Jakub Pečený.

18 *Panna Marie Bolestná* z Krupky – průzkum IR reflektografií kamerou Osiris. Zobrazují se nápisy, které jsou provedeny přes sebe ve dvou vrstvách.

Modelové řezby pražského raného rokoka v expozicích barokního umění Národní galerie v Praze

TOMÁŠ HLADÍK

V rámci dlouhodobých expozic Národní galerie v Praze na zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou, v klášteře sv. Jiří a ve Schwarzenberském paláci byly vedle známých prací většiny hlavních osobností domácí barokní plastiky opakovaně prezentovány rovněž modelové řezby, vzešlé z ateliérů mladší generace sochařských mistrů narozených kolem roku 1700 a aktivně působících v průběhu druhé čtvrtiny 18. století. Hlavními představiteli nového slohu, pro který Oldřich Blažíček ve své základní studii z roku 1946 zvolil termín *„pražské rané rokoko“*, byli sochaři Karel Josef Hiernle, František Ignác Weiss a Jan Antonín Quitainer. Spolu s modelovými řezbami uvedených umělců se do galerijních expozic dostaly pro svou nespornou výtvarnou kvalitu také některé práce anonymní. Přestože se ve všech případech jedná o přípravné práce k větším sochařským realizacím (bohužel většinou již neznámým), nutně limitované utilitárním prvotním účelem jejich vzniku, vynikají pečlivě vypracovanou řezbářskou formou a silnou mírou dekorativní stylizace. To jsou současně základní znaky veškeré dochované sochařské produkce uvedené stylové linie. Z tohoto důvodu nechyběly nejkvalitnější články z pojednávaného souboru na žádné z velkých mezinárodních i domácích výstav umění baroka v Čechách. Při studiu sochařského rukopisu hlavních představitelů pražského raného rokoka nám vedle společného stylového základu neuniknou ani některé diference, jimiž se již v raném stádiu přípravné práce jednotliví mistři navzájem odlišují.

Klíčová slova
Národní galerie v Praze, dlouhodobé expozice barokního umění, sochařství pražského raného rokoka, modelové řezby, Karel Josef Hiernle, František Ignác Weiss, Jan Antonín Quitainer

Spolu s velmi početnými sbírkovými celky, jaký představuje například dnešní Sbírka grafiky a kresby, spravuje Národní galerie v Praze i kvantitativně mnohem skromnější soubory uměleckých děl, k nimž náleží rovněž kolekce středoevropské plastiky z období baroka. Ta zahrnuje především polychromované řezby, určené původně k výzdobě kostelního mobiliáře, zejména barokních oltářních architektur. Výrazně méně je v ní již zastoupena drobná plastika definitivního charakteru a jenom výjimečně se potkáme s trojrozměrnými plastickými návrhy – *bozzetti* a *modelletti* –, představujícími velmi zajímavé doklady z počáteční pracovní etapy v rámci každodenní praxe středoevropského sochařského ateliéru. Zatímco „klasické“ oltářní sochy nechyběly v minulosti na žádné z velkých mezinárodních i domácích přehlídek barokního umění v Čechách,

autentické sochařské skici a modely byly při stejných příležitostech prezentovány jenom výjimečně, většinou pak v souvislosti s rozpoznanou tvorbou obou hlavních osobností domácí barokní plastiky – Matyáše Bernarda Brauna a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. Tato stať chce poukázat na skutečnost, že galerijní kolekce barokní plastiky zahrnuje také další kvalitní příklady ateliérové přípravné praxe.

Vedle instruktivních příkladů z tvorby sochařských mistrů raného a vrcholného baroka představovala Národní galerie v Praze v rámci dlouhodobých expozic barokního umění v Čechách na zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou, v klášteře sv. Jiří a naposledy ve Schwarzenberském paláci pravidelně rovněž práce umělců mladší generace, narozených v době kolem roku 1700 a vyškolených již plně v domácích sochařských dílnách. Oldřich Jakub Blažíček jako první popsal (1946) čilou uměleckou aktivitu této generační vrstvy, která k vlastní práci nastupovala v průběhu druhé čtvrtiny 18. věku v období raného rokoka. Tentýž badatel současně detailně analyzoval autonomní estetismus nového sochařského projevu, z něhož se vytratila monumentalita a pádnost předchozí sochařské generace doznívajícího vrcholného baroka *„v usilovném zjemňování, v novém zájmu o podrobnost, který hladí a ciseluje, ale na druhé straně i propracovává, člení a oživuje“*.[1] Za protagonisty nastupující stylové proměny označil Blažíček sochaře Karla Josefa Hiernleho (1693–1748) a Františka Ignáce Weisse (kolem 1695–1756), oba odchovance produktivní pražské dílny Matouše Václava Jäckela. K nim zároveň připojil Jana Antonína Quitainera (1709–1765), který prošel školením v ateliéru otce Ondřeje Filipa. Posledně jmenovanému sochaři věnoval později převor dominikánského kláštera na Starém Městě pražském uznalá slova chvály, když jej označil za *„in hoc tempore optimus in sua arte“*. Poznaná tvorba jmenovaných umělců nese výrazné stylové znaky, k nimž patří zdrobnění měřítka a přibývání rokokového ornamentu i sentimentu ve výrazu,[2] stejně jako důraz kladený na dokonale vypracovanou řezbářskou formu. Ve sbírkových fondech Národní galerie bohužel scházejí skutečně reprezentativní ukázky tohoto formálně vybroušeného řezbářství,[3] na druhé straně bylo však možné v rámci dlouhodobých expozic Barok v Čechách, Umělec a jeho dílna v barokních Čechách a Baroko v Čechách[4] odborné i laické veřejnosti prezentovat kvalitní soubor drobných řezeb přípravného charakteru vzešlý z ateliérů všech tří zmiňovaných umělců.

Jistě nejvýznamnější exponát v rámci pojednávaného souboru představuje komplexností svého provedení ukázkový *model mariánské statue na Kladně* **(obr. 1)**, dochovaný prakticky v intaktním stavu i původní polychromní úpravě. Pro tyto kvality proto také nikdy nescházel na žádné z široce založených výstavních přehlídek, které zahraniční veřejnosti představovaly fenomén barokního umění v Čechách; naposledy byl model zapůjčen na rozsáhlou mezinárodní přehlídku, která pod názvem Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750 proběhla (1999–2001) v Palazzina di Caccia di Stupinigi v Turíně a v Musée des Beaux-Arts v Marseille.[5] Drobná a citlivá modelace tohoto *modelletta*, plynulý duktus linií jeho figurální složky i dekorativní charakter zvolené skladby je určují jako práci pražského sochaře Karla Josefa Hiernleho, který na jeho zhotovení spolupracoval s navrhujícím architektem proponovaného kamenného pomníku Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem (1689–1751). Oba dva patřili k těm umělcům, které preferoval objednavatel díla, opat břevnovsko-broumovského kláštera benediktinů Benno II. Löbl. Ten rovněž schválil navrhované náročné řešení kamenné *statue se sochami Madony-Immaculaty a světců* (1741), jehož monochromní barevné pojednání se zlacením některých detailů bylo předznamenáno už na reprodukovaném modelu.[6] Z iniciativy vládnoucího opata a prací těchto osvědčených a pro klášter trvale tvořících umělců vznikala znovu od třicátých let 18. století nová architektonicko-sochařská díla jak pro břevnovské archisterium, tak také pro jeho venkovská panství.[7] V samotném Břevnově souvisela s touto etapou živé stavební a umělecké aktivity také stavba hlavní brány kláštera, jejíž figurální a dekorativní složku vytvořila opět Hiernlova pražská dílna.[8] S postavou patrona řádu *Sv. Benedikta mezi dvojicí andílků* nesoucích atributy jeho opatské hodnosti, vyzdviženou na architektonicky utvářený sokl uprostřed segmentového štítu nového vnitřního vstupu do vlastního klášterního okrsku, bezprostředně souvisí drobná, suverénně řezaná soška z lipového dřeva **(obr. 2)**, jež byla do stávající expozice ve Schwarzenberském paláci zapůjčena z Uměleckoprůmyslového musea v Praze.[9] Blažíček o ní kdysi soudil, že by mohla představovat pouhý fragment nějakého většího, snad ukázkového modelu celé klášterní brány realizované znovu podle Dientzenhoferova projektu v letech 1739–1740.[10] Srovnání malé řezby s protáhlou, měkce prohnutou, vážnou pískovcovou sochou *Sv. Benedikta*,[11] která

„dokládá zas při vší jednoznačnosti svého gesta ono zklidnění výrazové a realistické zdrobnění povrchové,“[12] je velmi výmluvné i příznačné pro veškerý způsob Hiernlovy sochařské práce. Vzájemné shody figurálního typu, obličejové typiky i celkového kompozičního rozvrhu jsou zřetelně patrné; zároveň však nelze přehlédnout ani některé drobné rozdíly, k nimž nutně docházelo při transpozici miniaturní řezby do velkého měřítka a odlišného materiálu kamenné skulptury. Nejnápadnější změna se týká gesta pravé ruky světce a zřejmě padá na vrub přání opata Löbla: na modelu ukazuje ukazovákem směrem vzhůru k nebi, naopak v definitivní realizaci je pozdvižena v žehnajícím gestu.[13] V miniaturní variantě přitom ještě více vynikne výrazně kulovitá forma hlavy *Sv. Benedikta* s nápadně vysokým čelem, jakou známe i z některých dalších autorových figur světců.[14] Jinak je tomu ovšem v případě třetí vystavené Hiernleho práce – polychromované sošky *Sv. Anny Samotřetí* **(obr. 3)**, jejíž modelový charakter je sice rovněž evidentní, avšak definitivní výsledek (patrně v podobě oltářní sochy) neznáme.[15] Nemůžeme proto vyloučit ani tu možnost, že soška mohla zdobit i některý z pozdně barokních domácích oltáříků. Tím spíše když víme, že původní modelové sošky byly někdy opatřovány polychromií nebo zlacením a následně využívány k uvedenému druhotnému účelu. Formálně vytříbeným charakterem se galerijní řezbička živé siluety a výrazné modelace draperie, původně inventovaná jako práce českého mistra 18. století, dobře vřazuje mezi poznané práce Hiernlova ateliéru čtyřicátých let 18. věku.

Tvorba Hiernlova uměleckého souputníka Františka Ignáce Weisse je ve stávající expozici Baroko v Čechách zastoupena hned dvěma protějškovými dvojicemi drobných zlacených řezeb, nesoucích znovu evidentní přípravný charakter. Z nedochovaného, snad ukázkového modelu oltáře z doby kolem roku 1750 pocházejí figurální řezby rodičů Panny Marie – *Sv. Jáchyma* a *Sv. Anny* **(obr. 4 a 5)**. Jedná se o slohově příznačná a citlivě modelovaná díla, jež byla Weissovi připsána v průběhu příprav nové expozice domácího barokního umění v prvním patře kláštera sv. Jiří.[16] Oldřich Blažíček tehdy postřehl, že *„Weissovy figurky z oltářní makety nemají už náboj dřívější skicové bravury,“*[17] a současně usoudil, že postavička starce v mírném kontrapostu a v opření pravou rukou o hůl v podobě T představuje blízkou variantu jiné Weissovy postavy *Sv. Jáchyma*, jež se dochovala nad postranním vchodem za hlavní oltář v bývalém klášterním kostele augustiniánů Nanebevzetí P. Marie v Dolním Ročově (1748). Protože však na tomto retáblu představuje figura *Sv. Jáchyma* protějšek k soše *Sv. Josefa*,[18] nemohla být galerijní soška určena na ukázkový model ročovského hlavního oltáře, nýbrž na model jiné, časově však nepříliš vzdálené oltářní architektury. *Sv. Jáchym* z ročovského oltáře je navíc koncipován poněkud odlišně od kompozice naší malé řezby: jedná se tu o figuru více napřímenou a s knihou přitisknutou k tělu vysoko nad levým bokem, s bohatě probíraným pláštěm, jehož odletující cípy na pravé straně představují nejnápadnější motiv realizované skladby.[19] Naproti tomu mírně esovitě stočená postavička *Sv. Anny*, zachycená v kontrapostním vzorci s volně ukročenou pravou nohou, znovu jemně modelovaná, slohově zcela odpovídá velké figuře světice na oltáři ve farním kostele Narození P. Marie v Chotěšově (1746–1747), na kterém *Sv. Anna* tvoří protějšek k velké soše *Sv. Alžběty*.[20] Na stejném oltáři najdeme však také další Weissovo sochařské zpodobení manžela *Sv. Anny*, které je galerijnímu *modellettu* ve skutečnosti mnohem blíže. *Sv. Jáchym* a *Sv. Anna* z expozice Národní galerie představují tedy ještě pevněji provázaný pár originálních modelových řezeb, než původně soudil Blažíček. Jejich skutečnou úlohu v rámci Weissovy tvorby rozpoznal teprve Václav Vančura, který je spojil s přípravnou etapou práce na modelu hlavního oltáře, který měl být realizován v interiéru farního kostela v Chotěšově.[21]

Velice příznačné řezbářské miniatury pražského raného rokoka reprezentuje druhá vystavená dvojice Weissových drobných řezeb, tentokrát představujících sedící biskupy. Také ona původně vznikla jako klasická *modelletta*, jimiž byl osazen neznámý oltářní model.[22] Levá postava vousatého biskupa **(obr. 6)** je obrácena k levé ruce s podepřenou knihou, zatímco v pravici držela hořící srdce nebo biskupskou berlu; šlo by pak o *Sv. Augustina*, a obě sošky by tak představovaly západní církevní Otce. Druhá postava s pravicí na prsou a biskupskou berlou **(obr. 7)** je přivrácena k někdejšímu oltářnímu středu, který snad nesl *modello* (?) ústřední malířské kompozice, jaká známe z některých oltářních maket vzácně dochovaných v našich i evropských muzejních sbírkách. Oldřich Blažíček obě řezby, inventované původně jako práce neznámého českého mistra z poloviny 18. století, připsal na základě jejich výrazného slohového pojetí znovu Františku Ignáci Weissovi.[23] Pravá soška zřetelně opakuje jeden z autorových oblíbených kompozičních vzorců, který uplatnil například na sousoší *Sv. Augustina neseného anděly*

(kolem 1735) z bývalého klášterního kostela ve Svaté Dobrotivé či v modelačně brilantní *Apoteóze* téhož světce v Západočeském muzeu v Plzni.[24] Přestože dobová polychromie církevních Otců využívá silnou vrstvu křídového podkladu, který poněkud zalévá původní citlivou modelaci, bylo je možné časově i autorsky přesně určit na podkladě měkkého zřasení jejich draperií, charakteristických gest a typů hlav.

Třetí z hlavních představitelů sochařství pražského raného rokoka, Jan Antonín Quitainer, se v barokních expozicích Národní galerie postupně představil třemi dochovanými příklady své zřejmě soustavné návrhové praxe. Chronologicky nejstarší článek představuje sousoší *Sv. Václava mezi anděly* z doby kolem roku 1730 **(obr. 8)**, nesoucí patrně původní povrchovou úpravu technikou stříbření a zlacení.[25] Figurální skupina je zde umístěna na dobový nízký, architektonicky utvářený podstavec, zdobený akantem, písmeny *DKST* a kartuší s cechovním emblémem. Námět se odvolává na středověkou legendu, podle níž se sv. Václav kvůli modlitbě opozdil s příchodem na říšský sněm a císař Jindřich Ptáčník ho hodlal potrestat. Václav však vstoupil do sálu v doprovodu dvou andělů a užaslý císař jej poté usadil vedle sebe. Toto ikonografické pojetí bylo známé rovněž barokním malířství, jak dobře ukazují obraz na hlavním oltáři kostela sv. Václava ve Staré Boleslavi nebo působivé plátno Karla Škréty v kostele sv. Štěpána na Novém Městě pražském.[26] V případě naší řezby je dosavadní schéma obohaceno o apoteózu světce, který stojí v plné zbroji, knížecím plášti a čapce na oblačné podnoži těsně provázen dvojicí andělů. Pravý anděl drží světcův štít s malovanou orlicí, levý přidržuje jeho praporec. Monogram *D/KST* pod korunkou se sedmi hroty, vyřezaný do kartuše v podstavci, vedl před časem Jana Royta k úvaze, zda náročně polychromovaná řezba nesloužila v minulosti soukromé zbožnosti některého barokního aristokrata.[27] Dřevěný sokl nese ovšem na zadní straně další kartuši, opatřenou řezaným reliéfem dvou plochých, zčásti vydlabaných „prken" položených zde křížem přes sebe. Tento drobný detail blízce připomíná zkřížené sladovnické nože (limpy), jaké vidíme například na malovaném znamení z cechovního pohřebního štítu sládků Nového Města pražského z roku 1736 nebo na oltářním plátně se *Svatým Václavem ve zbroji s anděly* (1688) z děkanského kostela v Havlíčkově Brodě.[28] Pokud *figurální skupina se sv. Václavem* a zdobený sokl skutečně patřily vždy k sobě, vznikly by zřejmě na cechovní objednávku, na niž by částečně poukazovala i moderní provenience díla. Apoteóza hlavního ochránce země by potom představovala řezbářské dílo definitivního charakteru, vědomě opatřené nákladnou polychromní úpravou a objednané cechem sládků některého z pražských měst. Slohově pozdní a výtvarně méně kvalitní příklad podobného typu objednávky, iniciované tentokrát novoměstským cechem bednářů, představuje o nemnoho rozměrnější, polychromovaná a zlacená řezba *Sv. Václava* z Muzea hlavního města Prahy.[29] Již Blažíček měl ovšem jisté pochybnosti o tom, zda stávající sokl vznikl současně s pojednávanou řezbou, a proto nelze nakonec vyloučit ani tu možnost, že figurální skupina samotná představuje vzácně dochované Quitainerovo *modelletto* k některému velkému sousoší *Sv. Václava mezi anděly*, čemuž by se zase zdála nasvědčovat jeho modelace vypracovaná dost povšechně.

Mnohem více pozornosti se jak v dlouhodobých expozicích Národní galerie v Praze, tak také na mezinárodních přehlídkách barokního umění v Čechách opakovaně dostávalo jiné Quitainerově modelové řezbě vzniklé v době kolem roku 1745.[30] Ta představuje esovitě prohnutou dlouhou figuru *Immaculaty* s mírně nakročenou volnou levou nohou stojící na kulovitém soklu (glóbu) obtočeném hadem **(obr. 9)**. Modelačně suverénní soška s drobnou hlavou, mírně nakloněnou k vysunutému pravému ramenu, a bohatě nařaseným pláštěm v partii boků, připomíná kamennou skulpturu *Immaculaty* na průčelí klášterního kostela premonstrátů na Strahově. Oldřich Blažíček ve svých posledních textech soudil, že naše malá soška vznikla jako klasické *modelletto* pro kamennou sochu na Strahově.[31] Zřejmě blíže pravdy byl však ve svých starších studiích, v nichž upozorňoval, že se v tomto případě nejedná o nějakou velmi úzkou souvislost obou srovnávaných děl ve smyslu běžné ateliérové praxe, vedoucí od přípravy autorského modelu k finální realizaci za účasti dílny. Stejný badatel navíc rozpoznal, že malá řezba je skladebně sevřenější a výrazově soustředěnější, než je tomu v případě velké strahovské skulptury,[32] a proto plnila spíše úlohu volnějšího inspiračního vzoru v průběhu hledání finální podoby objednaného díla; stejně tak mohla ovšem vzniknout teprve následně jako drobná obměna strahovské skulptury pořízená k nové úloze.[33] V pohybové skladbě a gestu rukou s typickou modelací prstů je reprodukované řezbě i monumentální soše na průčelí strahovského kostela velmi blízká jiná pražská socha *Panny Marie*, vybavená tentokrát nákladnou polychromní úpravou, kterou Mojmír Horyna s opatrností připsal

rovněž Janu Antonínovi Quitainerovi.[34] Tentýž badatel zároveň správně určil na základě osobitých stylových znaků také poslední umělcovu práci v galerijním fondu, jež představuje *Sv. Jana Nepomuckého*.[35] Jeho štíhlá postava je umístěna na nízký profilovaný sokl a komponována ve výrazném pohybu s nakročenou pravou nohou **(obr. 10)**. Mučedník zpovědního tajemství je tu zachycen s pravou rukou se smeknutým kvadrátkem odtaženou od těla, levou paží položenou na prsa a hlavou přikloněnou doleva. Tato kvalitní řezba, známá odborné veřejnosti už od meziválečné doby,[36] zase jenom obměňuje oblíbené kompoziční schéma jiných umělcových soudobých děl, přičemž opakuje jejich skladbu draperie a typiku postav i tváří. Jako nejbližší analogie v rámci Quitainerovy tvorby uváděl Horyna oltářní řezby ze strahovského klášterního kostela (z *Oltářů sv. Jana Nepomuckého* a *sv. Augustina*) a dále také kamenné statue *Jana Nepomuckého* na Pohořelci (1752) a před kostelem křižovníků na Starém Městě pražském (1756).

Vedle jmenovaných, autorsky zajištěných sochařských děl pražského raného rokoka prošly dlouhodobými expozicemi Národní galerie rovněž práce autorsky nejisté či zcela anonymní. K nim náležejí dvě doposud nepublikované, třebaže po výtvarné stránce velmi kvalitní nepolychromované řezby *Kajícího se sv. Petra* a *Sv. Maří Magdalény* **(obr. 11 a 12)**. Obě vznikly před polovinou 18. století zřejmě jako autorské modely pro dřevěné sochy kajícníků na neznámou barokní zpovědnici.[37] Jejich řezbářské pojednání je mimořádně citlivé, a to i v miniaturních detailech, jak je dobře vidět zejména na modelaci obličejů (s nepřehlédnutelnými slzami v obličeji světice), na vypracování lebky u nohou Maří Magdalény či na listech, vřezaných tu v ostrých liniích do skalnatého terénu. V záměrném modelačním kontrastu jsou naopak vypracovány těžké pláště obou kajícníků ve velkých vzdutých formách, upomínajících ještě na draperie Ferdinanda Maxmiliána Brokofa. Odkaz velkého sochařského slohu z let 1710–1720 se tak v tomto případě zajímavým způsobem spojil s charakteristickým sklonem ke zdrobnění sochařského tvaru v období raného rokoka. Jak před lety opět upozornil Oldřich Blažíček, možným inspiračním vzorem pro naši řezbu *Sv. Maří Magdalény* se mohlo stát jedno konkrétní dílo benátského sochařství: *„Zjevná a patrně ne pouze náhodná podobnost ukazuje se mezi touto řezbou a řezbou sv. M. Magdaleny od Andrey Brustolona (Benátky, Museo Correr) v typu a pohybu, i když pražská řezba je prostší v modelaci.“*[38]

Patrně z tabernáklu nebo volut nedochovaného oltářního modelu pocházejí *Klečící adorující andělé* **(obr. 13 a 14)**, kteří se po zrušení dlouhodobé expozice na zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou dočkali nové výstavní příležitosti v rámci posledních barokních expozic v klášteře sv. Jiří a ve Schwarzenberském paláci. Velice živý pohyb a modelační jistota těchto působivých řezbiček dokládají, jakou spontánní jistotou vládlo domácí sochařství ještě v době kolem poloviny 18. století. Ani drobná poškození jejich materiální podstaty i polychromní úpravy nedovedou totiž zcela utlumit *„velký, celé štíhlé postavy zabírající pohyb, jakoby nadlehčený máváním křídel“*.[39] Podobně kvalitní sochařský výsledek i přes své miniaturní rozměry nabízí silně esovitě prohnutá postavička *Panny Marie-Immaculaty*, stojící na seříznuté zeměkouli s hadem a půlměsícem **(obr. 15)**. Marie je oděna do spodního dvoudílného šatu a prudce se vzdouvajícího pláště, který rozšiřuje siluetu její postavy a podtrhuje esovitý pohyb. Rovněž tato řezba, bohužel zbavená originální polychromie, původně sloužila jako ústřední figura modelu některé mariánské statue či oltáře. Přestože její skicovitý ráz a poškozený povrch poněkud zastírají původní slohovou výpověď, užité proporce, suverénní cítění tělesných objemů a nařasení draperie ve velkých, ale plynulých formách svědčí o jejím vzniku v některé renomované pražské dílně druhé čtvrtiny 18. století.[40]

Ušlechtilá vybroušenost řezbářské formy, kterou nelze přehlédnout u většiny pojednávaných řezeb, byla charakteristickou vlastností a základní hodnotou většiny interiérového řezbářství v době, v níž domácím sochařstvím procházela silná vlna rokokového sentimentálního půvabu. Jak bylo zmíněno v úvodu, byl nový sochařský sloh již plně záležitostí nastupující generace pražských mistrů, schopných organicky napojit nové dekorativní pojetí na stále živou tradici iluzivního vrcholného baroka. Třicátá a čtyřicátá léta 18. věku jsou z tohoto důvodu svými uměleckými výsledky zřetelně odlišná od tvorby následující periody třetí čtvrtiny století, přičemž právě v plastice je slohová proměna nejvýraznější. Představený soubor modelových řezeb z expozic domácího barokního umění Národní galerie v Praze ukazuje, nakolik zřetelný byl obrat sochařských mistrů raného rokoka od *„exteriéru k interiérové výzdobě, od kamene ke zlacenému dřevu, od monochromie či realistické polychromie k nadlehčené pastelové barevnosti“*.[41] Srovnáváme-li detailněji sochařský rukopis hlavních představitelů pražského raného rokoka,

nemohou nám vedle uvedeného společného základu uniknout ani některé zřetelné diference, jimiž se už v raném stádiu ateliérové přípravné práce jednotliví mistři navzájem liší. Oproti řezbářsky dokonalým miniaturám křehce štíhlých postav svatých patronů zvláštní odhmotněné tělesnosti a ideálně krásných tváří s výrazně řezanýma mandlovýma očima, vysoce klenutými čely a malebně zvlněným vousem, jež předcházely vzniku kamenných skulptur, jimiž Karel Josef Hiernle osadil břevnovskou klášterní bránu a kladenskou mariánskou statui, jsou reprodukované figurky *Sv. Jáchyma* a *Sv. Anny*, ale především obou *církevních Otců* od Františka Ignáce Weisse, vypracovány modelačně mnohem velkoryseji, zejména v bohatě nařasených draperiích, přičemž nepostrádají ani výraznou, psychologicky přesně odlišenou obličejovou typiku. Naopak pro Hiernlovy pozdní práce pro břevnovsko-broumovské benediktiny je charakteristický *„bohatý linearismus draperie, jakoby hustě šrafované vertikálními, jenom lehce prohnutými záhyby, klidně spadavé a měkce ovíjející objemy údů těl“*.[42] Zcela odlišný dojem pak získáme při pozorném zkoumání řezeb *Sv. Jana Nepomuckého* a *Sv. Václava*, které Jan Antonín Quitainer vybavil o poznání větší mírou stylizace sochařského tvaru, splývavější modelací i uměřenějším celkovým výrazem, než jakým disponují jak návrhové, tak definitivní řezby, vzešlé ve stejné době z Weissova pražského ateliéru. Uvedená vyšší míra stylizace současně také obě řezby z galerijního fondu zřetelně odlišuje od rafinovaně modelovaných, křehkých štíhlých postav světců půvabných obličejů a elegantních gest, jimiž mladý Quitainer na počátku své tvůrčí dráhy vybavil dva oltáře v interiéru klášterního kostela dominikánů na Starém Městě pražském.[43] Překvapivě živou tělesnou dynamiku a silnou výrazovou expresi poslední mistrovy pojednávané sošky *Immaculaty* lze skutečně vysvětlit užitím cizí kompoziční předlohy, jež byla právem hledána v kreslířském *œuvru* benátského Francesca Guardiho.[44]

Jenom u naprostého zlomku případů můžeme dnes porovnávat dochované autentické *bozzetti* či modely s definitivními výsledky, vznikajícími vždycky v těsné kooperaci a úzké pracovní součinnosti všech příslušníků barokní sochařské dílny – mistra, jeho tovaryšů a učňů a případně i dalších, ad hoc přijednávaných pomocníků u mimořádně velkých zakázek. Zkušení dílenští pomocníci byli v tomto období většinou schopni adekvátním způsobem rozvést základní kompozici, odpovídající gesta i toliko povšechnou modelaci předloženého mistrova plastického návrhu. Bez větších problémů proto dokázali transformovat prvotní malou návrhovou sošku ve finální oltářní řezbu či exteriérovou kamennou skulpturu často životní i nadživotní výšky, přičemž se ovšem v průběhu jejich práce zcela zákonitě vytratilo mnohé z onoho obtížně slovy definovatelného „non finita“, které na sochařských skicách období baroka obdivovali zejména umělci evropského expresionismu.[45] A nejinak postupovaly domácí sochařské ateliéry v období baroka: v našem konkrétním případě Weissovi dílenští pomocníci odpovídajícím způsobem rozvedli základní kompoziční schémata pojednávaných sošek *Sv. Jáchyma* a *Sv. Anny* v očividně bohatěji traktované draperie velkých oltářních soch, instalovaných po dokončení na hlavní oltář farního kostela v Chotěšově. O toliko drobných změnách oproti původně navrženému kompozičnímu řešení Hiernlovy sochy *Sv. Benedikta*, určené k výzdobě nové klášterní brány v Praze-Břevnově, byla řeč výše.

Je známou skutečností, že s prosazením určující role vídeňské akademie a jejích odchovanců ve středoevropském prostoru v době kolem poloviny 18. věku veškerá nová elegance, všestranné zjemnění, zklidnění a krajní esteticismus virtuózního řezbářství pražského raného rokoka postupně vyklízejí pole novému plastickému cítění nastupujícího klasicismu. A právě v této důležité etapě sehrálo kultivované řezbářství Jana Antonína Quitainera úlohu ideální spojnice mezi ustupujícím raným rokokem a následující slohovou vrstvou, reprezentovanou Ignácem Františkem Platzerem,[46] někdejším absolventem sochařské speciálky Akademie ve Vídni a brzy hlavní tvůrčí osobností pozdně barokního sochařství v Čechách.[47]

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Srov. Oldřich J. Blažíček, *Pražská plastika raného rokoka* (= Facultas Philosophica Universitatis Carolinae. Práce z vědeckých ústavů L.), Filosofická fakulta Karlovy univerzity, Praha 1946, s. 17.

2 Oldřich J. Blažíček, Anfänge der Rokokoplastik in Prag und Böhmen, in: Konstanty Kalinowski (ed.), *Studien zur europäischen Barock- und Rokokoskulptur*, Poznań 1985, s. 89–103, zde s. 92.

3 Jedinou výjimku představuje znamenitá řezba *Ukřižovaného* (kolem 1740, lipové dřevo s obnovenou původní polychromií, v. 198 cm, inv. č. VP 1796), připsaná Blažíčkem Františku Ignáci Weissovi a zapůjčená do Národní galerie v Praze klášterem dominikánů v Praze. Srov. Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 18, 50, 132,

obr. 4, 30 na tab. III, XVII; *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Národní galerie v Praze 1988, s. 148, č. 418, obr. 418; Vladimíra Koubová, in: *Galerie nationale de Prague. L'art ancien de Bohême. Abbaye Saint-Georges*, Réunion des Musées Nationaux – Národní galerie v Praze 1992, s. 155, č. kat. 101, obr.; Jana Tischerová, *František Ignác Weiss. Sochař českého pozdního baroka 1690–1756*, Praha 2007, s. 157, 159, č. 36, obr. na s. 158; Tomáš Hladík, Sochařství pozdního baroka, in: *Baroko v Čechách. Průvodce stálou expozicí Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového musea v Praze a Archeologického ústavu Akademie věd ČR, Praha, v.v.i. ve Schwarzenberském paláci*, Marcela Vondráčková (ed.), Národní galerie v Praze 2013, s. 167, obr. na s. 166.

4 Některé řezby z tohoto souboru byly vystaveny v letech 1969–1992 na zámku Karlova Koruna v Chlumci nad Cidlinou, jejich většina pak v dlouhodobé expozici v přízemí kláštera sv. Jiří (2003–2007) a od března 2008 s drobnými obměnami v prostoru tzv. sochařského skicária v přízemí Schwarzenberského paláce.

5 Předtím byl model prezentován na výstavách v Londýně a Birminghamu (1969), Bukurešti (1971), Bělehradě (1972), Leningradě (1974) a Paříži (1981). Výstava The Triumph of the Baroque byla – už bez exponátů z České republiky – představena rovněž v Museum of Fine Arts v Montrealu a v National Gallery of Art ve Washingtonu. Srov. naposledy Mojmír Horyna, Barokní sochaři ve službách břevnovsko-broumovského kláštera, in: *Tisíc let benediktinského kláštera v Břevnově* (kat. výst.), Dagmar Hejdová – Pavel Preiss – Libuše Urešová (eds.), Benediktinské opatství sv. Markéty v Praze-Břevnově 1993, s. 143–144, č. kat. VII/13/ (s uvedením dosavadní literatury); Tomáš Hladík, in: *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600–1750* (kat. výst.), Henry A. Millon (ed.), Milano 1999, s. 594, č. kat. 620, obr.

6 1739, lipové dřevo s původním šedozeleným nátěrem a zlacenými detaily, v. 60 cm, Benediktinské arciopatství sv. Vojtěcha a sv. Markéty v Praze-Břevnově, zapůjčeno do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 11274. Srov. Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 46–47, 120, obr. 20; Beda Franz Menzel, Ein Blick in die barocke Welt der Äbte Othmar Zinke und Benno Löbl Břevnov-Braunau, in: *Stifter-Jahrbuch* VIII, 1964, s. 106, 119; Milada Vilímková – Pavel Preiss, *Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově*, Praha 1989, s. 204, 293, pozn. 31–34, obr. 43 a obr. na s. 205 (rytina Antona Birckharta); Mojmír Horyna, Sochaři okruhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera, in: *Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1989, s. 118–119, č. kat. 104, obr. 104 (*modelletto*), s. 122–123, č. kat. 110, obr. 110 (kamenná statue); Koubová (cit. v pozn. 3), s. 142, č. 89, obr.; Horyna (cit. v pozn. 5), s. 143–144, č. kat. VII/13/; naposledy Tomáš Hladík, Sochařské skici, modely a drobná plastika, in: *Baroko v Čechách* (cit. v pozn. 3), s. 143, obr. na s. 138; idem, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Národní galerie v Praze 2016, s. 93, 97, 169, pozn. 256, obr. 75 na s. 96.

7 Srov. Horyna (cit. v pozn. 6), s. 99, 115–123, č. kat. 98–113, obr. 98–111; idem (cit. v pozn. 5), s. 131.

8 O. J. Blažíček – J. Čeřovský – E. Poche, *Klášter v Břevnově*, Praha 1944, s. 33, obr. 21; Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 21, 46, 120; idem, *Rokoko a konec baroku v Čechách*, Praha 1948, s. 22–23, obr. 18; Vilímková – Preiss (cit. v pozn. 6), s. 203–204, 293, pozn. 31, obr. 3.

9 1739, lipové dřevo s fragmenty křídového podkladu, v. 17,2 cm, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. UPM B-VII-17, zapůjčeno do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 10842.

10 Srov. Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 46, 120; Oldřich J. Blažíček, *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958, s. 174–175; Vilímková – Preiss (cit. v pozn. 6), s. 206, 294, pozn. 36; Horyna (cit. v pozn. 6), s. 119, č. kat. 105, obr. 105 (*modelletto*), s. 120, č. kat. 106, obr. 106 (výzdoba klášterní brány); Mojmír Horyna, *Die Dientzenhofer. Barocke Baukunst in Bayern und Böhmen* (kat. výst.), Rosenheim 1991, s. 89; naposledy Tomáš Hladík, in: *Slezsko – perla v České koruně. Tři období rozkvětu vzájemných uměleckých vztahů* (kat. výst.), Andrzej Niedzielenko – Vít Vlnas (eds.), Národní galerie v Praze – Muzeum Miedzi w Legnicy 2006, s. 446–447, č. kat. III.5. 37. , obr.

11 Kamenná socha byla po posledním restaurování instalována v prostoru vstupu do prelatury a na původním místě nahrazena kamennou kopií.

12 Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 21.

13 Srov. Horyna (cit. v pozn. 5), s. 143–144, č. kat. VII/13/.

14 Právě takové výrazné formy hlav nesou např. řezby řádových patronů *Sv. Benedikta*, *Sv. Františka Xaverského* a *Sv. Jana z Boha* (?) z majetku Západočeského muzea v Plzni, které byly nedávno s opatrností připsány témuž sochařskému mistrovi. Srov. Tomáš Hladík, in: *Otevři zahradu rajskou. Benediktini v srdci Evropy 800–1300* (kat. výst.), Dušan Foltýn – Jan Klípa – Pavlína Mašková et al. (eds.), Národní galerie v Praze 2014, s. 418, č. kat. VIII.2, obr.

15 Kolem 1740, volná řezba polychromovaná a zlacená, v. 22 cm, schází postava malé Panny Marie, inv. č. P 3030. Řezba se do Národní galerie dostala jako dar Náboženské matice v Praze z 11. 9. 1957, č. j. NG 2656/57. Srov. naposledy Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres. Art et civilisation du baroque en Bohême* (kat. výst.), Vít Vlnas (ed.), Palais des Beaux-Arts, Lille, Paris 2002, s. 182, č. kat. 132, obr.

16 1740–1750, lipové dřevo s původní polychromií a zlacením, vzadu opracováno, v. 16 cm a 16,5 cm, inv. č. P 609, P 610. Obě sošky byly zakoupeny 26. 11. 1941 od arch. B. Slámy v Praze. Srov. *Staré české umění* (cit. v pozn. 3), s. 149, č. kat. 419, 420, obr. 419, 420; Václav Vančura, František Ignác Weiss, *Umění* XXXIX, 1991, s. 249, 255, 253, pozn. 88; Tomáš Hladík, Pražské sochařství raného rokoka, in: *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Vít Vlnas (ed.), Národní galerie v Praze 2005, s. 87, 89, č. 76, obr. na s. 88; Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 214.

17 Oldřich J. Blažíček, in: *Staré české umění* (cit. v pozn. 3), s. 140.

18 Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 54, 132, obr. 31, 32 na tab. XVIII; naposledy Vančura (cit. v pozn. 16), s. 234, 241, 255; Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 209, 214–215, č. 62, obr. 105 na s. 210 (hlavní oltář), obr. 107 na s. 212 (*Sv. Jáchym*).

19 Srov. Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 236–237, č. 74, 327, pozn. 462, 463.

20 Srov. Oldřich J. Blažíček, Sochařství pozdního baroka, rokoka a klasicismu v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka* II/2, Praha 1989, s. 713; Vančura (cit. v pozn. 16), s. 241, 255, 252, pozn. 50, 51; Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 205–209, č. 61, obr. 102 na s. 206 (*Sv. Alžběta*), obr. 103 na s. 207 (*Sv. Anna*).

21 Vančura (cit. v pozn. 16), s. 249, 253, pozn. 88. S velkou sochou z hlavního oltáře farního kostela v Chotěšově galerijní řezbičku *Sv. Jáchyma* spojuje rovněž Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 237, obr. 101 na s. 206 (*Sv. Jáchym* z hlavního oltáře kostela v Chotěšově).

22 Kolem 1735, lipové dřevo s obnovenou a částečně původní polychromií, v. 27,6 cm a 27,5 cm (bez berly), Národní galerie v Praze, inv. č. VP 1843, VP 1844. V roce 1995 byly řezby vráceny Českomoravské provincii sv. Václava Řádu menších bratří a znovu zapůjčeny smlouvou č. j. NG 1320/95.

23 Srov. zápis O. J. Blažíčka na příslušné evidenční kartě (inv. č. VP 1843) uložené ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze: *„Určeno při revizi depozitáře na Zbraslavi v říjnu 1966 / Blž. / 25. 10. / 66."* Dále srov. *Barok v Čechách. Výběr architektury, plastiky, malby a uměleckých řemesel 17. a 18. století. Katalog expozice ve státním zámku Karlova koruna v Chlumci nad Cidlinou*, Oldřich J. Blažíček – Dagmar Hejdová – Josef Hobzek el al. (eds.), Praha 1973, s. 120, č. kat. 219, 220, obr. 70; naposledy Václav Vančura, *Barokní plastika Prahy* II, rukopis, Praha 1999, s. 231; Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 129, č. 27, 322, pozn. 353–356.

24 Srov. naposledy Tomáš Hladík, in: *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (kat. výst.), Vít Vlnas (ed.), Národní galerie v Praze 2001, s. 309, č. kat. II/2.41 A–B (*Apoteózy sv. Agustina* a *sv. Mikuláše Tolentinského* ze Západočeského muzea v Plzni, dnes vystaveny v Muzeu církevního umění plzeňské diecéze v Plzni); Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cit. v pozn. 15), s. 75, č. kat. 31, obr.; Tischerová (cit. v pozn. 3), s. 122–125, č. 24, s. 321, pozn. 345, obr. 46–48 (sousoší stálo původně na bočním *oltáři sv. Augustina*, dnes je uloženo v klášteře augustiniánů při kostele sv. Tomáše v Praze), s. 127, č. 26, s. 321, pozn. 351, 352, obr. 49 na s. 128 (*Apoteóza sv. Augustina* ze Západočeského muzea v Plzni).

25 Lipové dřevo stříbřené a zlacené, v. 54 cm (s podstavcem), v. 43 cm (figurální skupina), v. 11,5 cm, š. 20 cm, hl. 12,6 cm (sokl), poškozeno odlomením dřeva na řadě míst i ztrátou stříbření v některých partiích, inv. č. P 5251. Do správy Národní galerie v Praze byla řezba převedena roku 1965 hospodářskou smlouvou č. j. NG 2172/65 z majetku n. p. Pražské pivovary, Nádražní ul. 84, Praha 5. Srov. Oldřich J. Blažíček, in: *Barok v Čechách* (cit. v pozn. 23), s. 106, č. kat. 176; *Svatý Václav v umění 17. a 18. století* (kat. výst.), Jan Royt (ed.), Národní galerie v Praze 1994, s. 40, č. kat. 20; Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cit. v pozn. 15), s. 65, č. kat. 22, obr.; Jan Royt, in: *Svatý Václav ochránce České země* (kat. výst.), Dana Stehlíková (ed.), Arcibiskupství pražské – Národní galerie v Praze – Univerzita Karlova v Praze – Národní muzeum, Praha 2008, s. 118, č. kat. 67, obr.

26 Srov. *Svatý Václav* (cit. v pozn. 25), s. 14, 18, pozn. 75, s. 41, č. kat. 23; naposledy Sylva Dobalová, in: *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo* (kat. výst.), Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), Národní galerie v Praze 2010, s. 234, č. kat. V.17, obr. na s. 235 (plátno z kostela sv. Štěpána).

27 Srov. Royt (cit. v pozn. 25), s. 118, č. kat. 67.

28 Tepaný postříbřený měděný plech, malovaný střed s cechovním znamením pod zlacenou korunou a letopočtem 1736, Muzeum hlavního města Prahy. Srov. Michaela Holznerová, Cechovní památky, in: Michal Fiala – Michaela Holznerová – Václav Huml et al. (eds.), *Nové Město pražské 1348–1784*, Archiv hlavního města Prahy – Muzeum hlavního města Prahy 1998, s. 174, obr. 160 – Český malíř, *Svatý Václav ve zbroji mezi anděly*, 1688, olej, plátno, 164 × 122 cm, Římskokatolická farnost Havlíčkův Brod. Srov. *Baroko na Havlíčkobrodsku* (kat. výst.), Aleš Veselý (ed.), Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě 2014, s. 172, obr. na s. 173.

29 Řezbář z roku 1781, dřevo s polychromií a zlacením, v. 77 cm, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 20.186. Srov. *Barokní plastika ve sbírkách Muzea hlavního města Prahy* (kat. výst.), Mojmír Horyna (ed.), Muzeum hlavního města Prahy, 1973, s. 65–66, č. kat. 123, obr. 43; Nové Město pražské (cit. v pozn. 28), s. 166, obr. 155.

30 Lipové dřevo s nátěrem šedého tónu,

v. 30,5 cm, inv. č. P 8000, zakoupeno v roce 1987 ve Starožitnostech, Mikulandská 7, Praha 1 z majetku Doc. O. J. Blažíčka. *Modelletto* bylo postupně prezentováno na výstavách umění českého baroka v Londýně a Birminghamu (1969), Praze (1970), Essenu (1977) a Paříži (1981). Srov. *Pražské baroko 1600–1800. Umění v Čechách XVII. a XVIII. století* (kat. výst.), Praha 1938, s. 115, č. kat. 718; Blažíček (cit. v pozn. 1), s. 84, 126, obr. 76 na tab. XLII (*modelletto*), obr. 75 na tab. XLI (kamenná socha na Strahově); naposledy idem (cit. v pozn. 2), s. 96, obr. 7; *Staré české umění* (cit. v pozn. 3), s. 150, č. 428, obr. 428; Koubová (cit. v pozn. 3), s. 154, č. 100, obr.; Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cit. v pozn. 15), s. 183, č. kat. 133, obr.; idem, in: *Umění manýrismu* (cit. v pozn. 16), s. 131.

31 Srov. Blažíček (cit. v pozn. 2), s. 96, obr. 7; idem, Modelová praxe v české barokové plastice, in: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník sympozia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986*, Národní galerie v Praze 1991, s. 14–20, zde s. 19, obr. 14. K pracovnímu podílu Jana Antonína Quitainera na obnově sochařské výzdoby průčelí strahovské baziliky Nanebevzetí P. Marie po pruském bombardování Prahy srov. naposledy Martin Hořák, Dvě generace pražských barokních sochařů: Ondřej Filip a Jan Antonín Quitainerovi, *Staletá Praha* XXVIII, 2012, č. 1, s. 19–20 a pozn. 40, 41, obr. 15 na s. 17 (sochy *Immaculaty* a adorujících andělů na průčelí kostela).

32 Srov. Blažíček (cit. v pozn. 20), s. 716, 739, pozn. 17, obr. 455 na s. 715.

33 Srov. naposledy Tomáš Hladík, in: *Umění manýrismu* (cit. v pozn. 16), s. 131, č. 130, obr. 130 na s. 130; Hořák (cit. v pozn. 31), s. 20, pozn. 41.

34 *Panna Marie – modelletto* kamenné plastiky, dřevo s polychromií, zlacením a stříbřením, v. 49 cm, Muzeum hlavního města Prahy, inv. č. 22.265. Srov. *Barokní plastika* (cit. v pozn. 29), s. 35, č. kat. 52, obr. 26.

35 Kolem 1760, lipové dřevo s novější polychromií, v. 24,8 cm (celek se soklem a svatozáří), v. 19,7 cm (figura světce), v. 3 cm (sokl), inv. č. P 8158, získáno darem od paní Hermíny Duškové v roce 1987, restaurováno v letech 1993–1994 akad. mal. Annou Třeštíkovou. Řezba byla původně inventována jako práce *„Českého řezbáře kolem 1740“*. K atribuci J. A. Quitainerovi srov. zápis Mojmíra Horyny ze 7. 3. 1988 na evidenční kartě (P 8158) uložené ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze.

36 Srov. Helena Frankensteinová – Vojtěch Volavka, *Barokní dřevěná plastika z pražského majetku. Galerie Dra Feigla* (kat. výst.), Praha 1933, s. 12, č. kat. 54.

37 1740–1750, lipové dřevo, řezby vzadu ploché, zbavené povrchové úpravy, v. 23 a 23,5 cm, inv. č. P 6564, P 6565, zakoupeno roku 1976 ve Starožitnostech, Královdvorská 2, Praha 1.

38 Srov. zápis O. J. Blažíčka na evidenční kartě (P 6565) uložené ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze. Dále srov. Camillo Semenzato, *La Scultura veneta del Seicento e del Settecento*, Venezia 1966, s. 49, 116, obr. 128: Andrea Brustolon, *Sv. Maří Magdaléna*, lakované dřevo (zimostráz), Benátky, Museo Correr, inv. č. XIXo, n. 26.

39 Kolem 1750, lipové dřevo s částečně zachovanou původní polychromií, v. 20,5 cm (obě řezby), inv. č. P 5219, P 5220. Sošky získány převodem ze Státní památkové správy v likvidaci, č. j. 976/62, ze dne 14. 7. 1962. Srov. Oldřich J. Blažíček, in: *Barok v Čechách* (cit. v pozn. 23), s. 136, č. kat. 289, 290.

40 Kolem 1730, lipové dřevo zbavené původní polychromie, v. 17,5 cm, inv. č. P 5446, zakoupeno roku 1967 v prodejně Starožitností, Václavské nám. 60, Praha 1. Srov. zápis Oldřicha J. Blažíčka ze dne 15. 4. 1968 na evidenční kartě (P 5446) uložené ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze. Dále srov. Oldřich J. Blažíček, in: *Barok v Čechách* (cit. v pozn. 23), s. 105–106, č. kat. 173.

41 Blažíček (cit. v pozn. 20), s. 712.

42 Horyna (cit. v pozn. 5), s. 145, č. kat. VII/6.

43 Oldřich J. Blažíček, Skulptur, in: *Kunst des Barock in Böhmen* (kat. výst.), Villa Hügel, Essen, Recklinghausen 1977, s. 63–64.

44 Oldřich J. Blažíček, Skulptur, in: *Kunst des Barock in Böhmen. Skulptur – Malerei – Kunsthandwerk – Bühnenbild*, Oldřich J. Blažíček – Pavel Preiss – Dagmar Hejdová (eds.), Recklinghausen 1977, s. 94, č. kat. 44; idem, La sculpture baroque, in: *Le Baroque en Bohême* (kat. výst.), Galerie Nationales du Grand Palais, Paris 1981, s. 99, č. kat. 62; Koubová (cit. v pozn. 3), s. 154, č. 100; Tomáš Hladík, in: *Lumière et ténèbres* (cit. v pozn. 15), s. 183, č. kat. 133; idem, in: *Umění manýrismu* (cit. v pozn. 16), s. 131.

45 Srov. naposledy Hladík (cit. v pozn. 6), passim.

46 Blažíček (cit. v pozn. 43), s. 64.

47 Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

Seznam vyobrazení

1 Karel Josef Hiernle, *Statue se sochami Madony-Immaculaty a světců* – ukázkový model mariánské statue na Kladně, 1739, Národní galerie v Praze.

2 Karel Josef Hiernle, *Sv. Benedikt – modelletto* pro kamennou sochu na vstupní bráně Benediktinského arciopatství sv. Markéty a sv. Vojtěcha v Praze-Břevnově, 1739, Národní galerie v Praze.

3 Karel Josef Hiernle, *Sv. Anna Samotřetí*, kolem 1740, Národní galerie v Praze.

4 František Ignác Weiss, *Sv. Jáchym*, 1740–1750, Národní galerie v Praze.

5 František Ignác Weiss, *Sv. Anna*, 1740–1750, Národní galerie v Praze.

6 František Ignác Weiss, *Sedící biskup* (*Sv. Augustin*?), kolem 1735, Národní galerie v Praze.

7 František Ignác Weiss, *Sedící biskup* (*církevní Otec*?), kolem 1735, Národní galerie v Praze.

8 Jan Antonín Quitainer, *Sv. Václav mezi anděly*, kolem 1730, Národní galerie v Praze.

9 Jan Antonín Quitainer, *Panna Marie-Immaculata*, kolem 1745, Národní galerie v Praze.

10 Jan Antonín Quitainer, *Sv. Jan Nepomucký*, kolem 1760, Národní galerie v Praze.

11 Praha, před polovinou 18. století, *Kající se sv. Petr*, 1740–1750, Národní galerie v Praze.

12 Praha, před polovinou 18. století, *Kající se sv. Maří Magdaléna*, 1740–1750, Národní galerie v Praze.

13 Praha, polovina 18. století, *Klečící adorující anděl I*, kolem 1750, Národní galerie v Praze.

14 Praha, polovina 18. století, *Klečící adorující anděl II*, kolem 1750, Národní galerie v Praze.

15 Praha, 2. čtvrtina 18. století, *Panna Marie-Immaculata*, kolem 1730, Národní galerie v Praze.

*„Nejušlechtilejší z japonských opeřenců.“** Tři sokoli na lakové hrazdě

FILIP SUCHOMEL

Ve sbírkách Národní galerie se nachází velmi zajímavé umělecké dílo pocházející od japonského kovolitce konce 19. století jménem Sanó Takačika. Modelace tří bronzových sokolů upevněných na robustní, lakem zdobené hrazdě, vychází z obdobného uměleckého díla, představeného na Světové výstavě v Chicagu v roce 1893, jehož autorem byl jiný japonský sochař Suzuki Čókiči ve spolupráci s japonským promotorem umění Hajašim Tadamasou. Tradice zpodobovat dravé ptáky je v japonském umění známa již od raného středověku, kdy se záliba v sokolnictví rozšířila především ve vojenských aristokratických kruzích. Postupem doby se obdobné náměty opakovaly nejen v malířské tvorbě především škol Kanó a Tosa, ale pronikly i do výzdoby lakových předmětů, hedvábných látek nebo keramiky. Sokol byl v Japonsku vždy vnímán jako symbol odvahy a přirozené dravosti, tedy vlastností, kterých si vysoce cenila vojenská aristokracie.
I z tohoto důvodu Hajaši Tadamasa při koncipování reprezentativní expozice Japonska pro Světovou výstavu v Chicagu navrhl ke zpracování právě toto téma, jež mělo symbolizovat sílu a odhodlání mladého japonského státu zařadit se mezi světové mocnosti a stát se hegemonem v oblasti nejen Dálného východu. Po velmi kladném přijetí exponátu v Chicagu začali obdobný námět zpracovávat i další umělci té doby, mezi nimiž ale pouze Sanó Takačika dosáhl výjimečné vytříbenosti i díky velmi silnému důrazu na ušlechtilost slitin využitých pro modelaci těl jednotlivých dravců a rovněž na provedení lakového podstavce, který se na rozdíl od Čókičiho díla stal důležitou součástí celé kompozice a jakousi apoteózou tradičního japonského lakového umění, o čemž svědčí i další obdobná dekorativní hrazda od stejného autora ze soukromého majetku v Anglii.

Klíčová slova
Japonsko, kovolitectví, kovotepectví, Suzuki Čókiči, Hajaši Tadamasa, Sanó Takačika, Světové výstavy, Chicago, bronz, sokol, sokolnictví, období Meidži, Národní galerie v Praze, Kóbu bidžucu gakkó, Tókjó bidžucu gakkó, konfiskáty, japonský lak, Kamakurabori, nunomenuri

Hrazda s trojicí sokolů **ze sbírky Národní** galerie v Praze patří mezi charakteristická díla japonského umění konce 19. století.[1] Přestože se nám nedochovalo toto dílo v kompletním stavu, představuje výjimečnou ukázku vyvrcholení dlouhodobé kovolitecké tradice a mistrovství japonského laku v době, kdy mezinárodnímu obchodu znovuotevřené Japonsko začínalo západnímu světu stále výrazněji představovat skryté možnosti tamních uměleckých mistrů. Pravidelná účast japonských uměleckých špiček na světových výstavách přinášela na sklonku 19. století stále výraznější zájem západní civilizace o Zemi vycházejícího slunce a výdobytky její kultury. Oficiální prezentace na těchto výstavních podnicích

byly důležitým impulsem pro podporu japonské kultury a jejího kladného vnímání v zahraničí, ústící ve frenetickou vlnu bezbřehého napodobování japonské tradice v širokém spektru uměleckých japanismů v Evropě i Spojených státech. S postupem času se Japonsko stále výrazněji pokoušelo představovat na mezinárodním poli a především pak na velkých kulturně-společenských akcích a výstavních podnicích jako hrdá, svébytná, mladá, rychle se rozvíjející a moderní země s dlouhodobou kulturní tradicí. Zároveň byl v mantinelech nové státní doktríny zdůrazňován božský původ císaře, jediná kontinuálně vládnoucí dynastie na světě od prehistorie až po současnost a neméně důležitou roli v propagaci hrálo též autochtonní šintoistické náboženství, podporované japonským státem.

Již na Světové výstavě v Paříži v roce 1867 se expozice japonského umění a uměleckého řemesla, organizovaná skromně šógunátní vládou, ale především knížaty ze Sacumy a Sagy, která zde představovala umělecká řemesla nezávisle na centrální moci, těšila nebývalému zájmu návštěvníků a tento trend dále narůstal s každou další prezentací, ať už to byla první oficiální účast japonského císařství na Světové výstavě ve Vídni roku 1873, uměleckými díly naplněná výstava v roce 1876 ve Filadelfii nebo úspěšná výstavní strategie představená roku 1878 v Paříži.[2] V Japonsku v této době probíhala rychlá a překotná industrializace, řízená zahraničními experty a japonskými specialisty, kteří se vrátili ze zahraničních stáží. V sedmdesátých letech docházelo díky tomuto vlivu i k cílenému potlačování tradičních hodnot a vyzdvihování nových, ze západního světa implementovaných postupů a dovedností, budovalo se nové vládní zřízení i armáda západního stylu a země postupně získávala novou sebedůvěru.

Tyto vlivy samozřejmě výrazně zasáhly i kulturní a umělecké aktivity. Do Japonska byli v šedesátých a sedmdesátých letech zváni specialisté, kteří měli pomoci implementovat moderní technologické postupy výroby, zajistit konkurenceschopnost japonského umělecko-řemeslného zboží, ale též zprostředkovat pro Japonce zcela nové západní umělecké ztvárnění reality. Ať už to byl německý chemik Gottfried Wagener[3], jenž v Japonsku pobýval již od roku 1868, nebo výtvarní umělci, sochař Vincenzo Ragusa, malíř Antonio Fontanesi, architekt Giovanni Cappelletti či rytec a grafik Edoardo Chiosonne, autor prvních japonských papírových platidel, ti všichni sehráli velmi důležitou roli v rychlé emancipaci mladého japonského státu. Ostatně byl to právě Wagener, který obrovským způsobem ovlivnil rozmach tradičních uměleckých odvětví, neboť rovněž působil mimo jiné i jako poradce při přípravách úspěšných japonských prezentací na Světových výstavách ve Vídni v roce 1873 a o tři roky později ve Filadelfii.[4] Dalším důležitým krokem bylo otevření první umělecké vzdělávací instituce Kóbu bidžucu gakkó v roce 1876, kde se mladí umělci zdokonalovali v západních uměleckých technikách a kde jako pedagogové působili výše zmínění Evropané.[5]

Zatímco sedmdesátá léta 19. století byla v japonském výtvarném umění spjata především s horečnatým přebíráním západních impulsů, v osmdesátých letech se situace začínala měnit. Japonsko si stále výrazněji uvědomovalo svoji svébytnost, propukaly snahy o rehabilitaci tradičních uměleckých přístupů a formulovaly se nové aktuálnější představy o japonské národní identitě. Jako protiváha západně orientované Kóbu bidžucu gakkó vznikla v roce 1887 díky vládní iniciativě a entuziasmu amerického japanologa Ernesta Fenollosy a jeho přítele uměleckého kritika Okakury Kakuzóa první japonská umělecká vysoká škola Tókjó bidžucu gakkó, která sehrála důležitou roli ve výuce nových mladých umělců a výrazně ovlivnila další směřování japonského umění. Zde se při výuce vedle západních uměleckých principů stále více uplatňovaly i tradiční japonské estetické hodnoty, což vytvořilo příhodné podmínky pro vznik mimořádných uměleckých počinů.

A právě v této době vznikla řada uměleckých děl, ve kterých se přesně odráží atmosféra doby. Řada z nich má spojitost právě především s oficiálními prezentacemi Japonska na Světových výstavách v Paříži v roce 1889 a 1900, kde se japonské expozice vždy těšily nebývalému zájmu široké veřejnosti. A nejinak tomu bylo i v případě Světové výstavy v Chicagu v roce 1893, kde se japonské umění opět představilo velmi ambiciózním výstavním projektem, jehož součástí byla i prezentace, kterou pro Chicago připravil Hajaši Tadamasa.[6] Pro tohoto úspěšného obchodníka s japonským uměním v Paříži znamenala nepochybně možnost účastnit se ideově na přípravě oficiální japonské prezentace na Světové výstavě velkou výzvu. Ve svém plánu se rozhodl pro netradiční řešení, které by skloubilo japonskou tradici s novými evropskými uměleckými principy. Využil narůstající obliby a věhlasu japonského uměleckého kovolitectví, ověnčeného v té době řadou mezinárodních úspěchů a ocenění, k nové a v té době neobyčejně úspěšné propagaci japonského císařství. Vytvořil

koncept zobrazující dvanáct dravých sokolů na dlouhé trojdílné hrazdě, tedy ideu, která pro člověka znalého japonské tradice znamenala jasnou oslavu tradičních japonských hodnot, oslavu císařství, oddanosti panovníkovi, ale též ideu, která symbolizovala rovněž návrat k principům, jež vyznávala samurajská vrstva.[7] Již v době Edo (1600–1867) existoval zvyk ze 48 mladých ptáků pochytaných na 48 místech v Japonsku vybrat dvanáct nejlepších a ty poté darovat šógunovi. A jak zmiňuje Hajaši, při příležitosti jejich představování *„… bylo při jejich výzdobě nutné řídit se jistými pravidly, která byla dodržována při přípravě dvanácti bronzových sokolů pro kolumbijskou výstavu“*.[8] A tuto tradici vlastně dříve ztvárňovali i malíři školy Tosa ať už na samostatných závěsných svitcích, nebo na šestidílných paravánech, často komponovaných do párů, tak jak to například vidíme u párů šestidílných paravánů s kompozicí dvanácti dravých ptáků v různých pózách od Fudžiwary Šókičiho.[9]

Rozhodnutí o realizaci projektu padlo zřejmě již v době konání Světové výstavy v Paříži v roce 1889, neboť později Hajaši zmiňuje, že *„…bylo zapotřebí čtyř let, než jich zhotovili dvanáct“*.[10] Přitom tento námět představoval tradiční koncept, hojně v minulosti ztvárňovaný japonskými, korejskými i čínskými malíři, který však Hajaši nechal rezonovat v trojrozměrném prostoru.

Draví ptáci, sokoli, orli, jestřábi se jako objekt zájmu japonských umělců objevovali již v raném středověku nepochybně nejen pod vlivem čínské malířské tradice, ale rovněž díky velmi starobylému zvyku prezentovat svoji moc právě pomocí dravých ptáků, jenž se rozšířil ve šlechtických kruzích Japonska. Sokolnictví (jap. *takagari*) bylo dle jedné z nejstarších japonských kronik *Nihonšoki* z roku 720 poprvé na japonském území představeno v průběhu 4. století, v době panování císaře *Nintokua*.[11] Protože však záznamy z této kroniky nejsou vždy u starších událostí přesně popsány, je pravděpodobnější, že tomu bylo později, snad až v období sílících kontaktů mezi Japonskem a Korejským poloostrovem v 6. století,[12] neboť rovněž v Koreji se tento druh zábavy těšil neobvyklému zájmu, když se tam rozšířil z kontinentální Číny.

V každém případě se sokolnictví již v této rané době stalo v Japonsku velmi oblíbenou zábavou nejvyšší dvorské nobility i vojenských kruhů, která přetrvala až do 19. století, i když se čas od času objevovaly snahy o jeho umělou restrikci vyplývající většinou z buddhistického učení o ochraně všech živých bytostí.[13] Podobné pokusy měly však jen krátkodobý charakter a sokolnictví se vždy rychle vrátilo do středu zájmu nejvyšší japonské aristokracie. Lov pomocí dravých ptáků a sokolnictví, které v tomto období symbolizovaly hegemonii člověka – vladaře nad okolní přírodou, byly také chápány jako symboly císařské moci, a proto byly slavnosti s nimi spojené často již v období Heian (794–1185) regulovány, aby bylo zdůrazněno, že se jim mohou oddávat jen na císařském dvoře.[14] Sokolnictví se tehdy stalo skutečným symbolem císařské moci, a nelze se tedy divit, že speciálně cvičení draví ptáci byli na císařském dvoře chováni ve stovkách kusů.[15] Jakým způsobem vycvičené dravé ptáky vnímala dvorská šlechta, si můžeme představit i díky nejznámějšímu literárnímu dílu té doby, *Příběhu o princi Gendžim* od dvorní dámy Murasaki Šikibu, ve kterém je na několika místech popisováno nejen využití sokolů k lovu, ale rovněž zvyk jejich darování mladému muži ke dni plnoletosti jako důležitého symbolu spojeného s lovem a bojem.[16] Již v té době bylo běžné, že pro ptáky vznikaly samostatné stavby, kde byli chováni ve velkém počtu.

S upevněním světské moci v rukou vojenských kruhů po roce 1185 se tato záliba uplatňovala ještě více, i když se jí kvůli poměrně vysokým nákladům často mohli oddávat jen ti nejbohatší velmoži. Sokoli nebo jestřábi, které japonština oba obecně nazývá *taka*, ale též mořští orli (*waka*) představovali symboly bystrého zraku, odvahy a přirozené dravosti, reprezentovali tedy vlastnosti, kterých si vojenská vrstva neobyčejně cenila a snažila se je pěstovat napříč generacemi. V době tzv. Válčících knížectví v 15. a 16. století zájem o tuto kratochvíli ještě více stoupl, neboť prezentace silného hejna dravých ptáků symbolizovala rovněž sílu a moc jednotlivých knížat, a dravci tak byli nejednou ceněnou součástí válečné kořisti z majetku poražených. Ostatně o zálibě v sokolnictví té doby se zmiňuje i známý jezuitský mnich a misionář v Japonsku João Rodrigues.[17] Sokolnictví a lov pomocí velkých dravců se stávaly též prostředkem k manifestaci síly a hegemonie mezi válčícími knížaty, a tak i významní válečníci konce 16. století, Oda Nobunaga a Tojotomi Hidejoši, se oddávali lovu pomocí dravých ptáků, který považovali za významný a obdivovaný druh kratochvíle. Pochopitelně se také rozrostla hejna jimi chovaných vycvičených dravých ptáků, která měli na starosti speciálně k tomu určení sokolníci. Podobně tomu bylo i u jejich následovníka a sjednotitele Japonska Tokugawy Iejasua, který manifestoval svoji sílu a moc rovněž pomocí umně vybraných vytříbených darů dravých ptáků určených pro císaře anebo významné vazaly.[18] Dravci se stávali pravými symboly odhodlanosti

a připravenosti k boji, symboly síly, moci a vojenské tradice, kterou bylo nutno neustále připomínat. V době Edo, kdy po dlouhém období válek mezi jednotlivými vojenskými klany nastalo období míru, se tak sokolnictví stalo, podobně jako jízda na koni, lukostřelba nebo šerm, podporovanou zábavou samurajů, která měla za úkol pěstovat i v době klidu připravenost k boji. Ostatní společenské vrstvy měly v této době přístup k sokolnictví zapovězen, nicméně bohatnoucí měšťanské kruhy si často aspoň pořizovaly umělecká díla, která tuto zábavu přibližovala. Nákladné honosné paravány s motivy dravců na bidlech zdobených hedvábnými šňůrami, tkalouny, sokolnickými dloužci a drahými látkovými výplněmi představovaly významné práce řady tehdejších malířských mistrů. Jako předmět zájmu však dravci figurovali již daleko dříve.

V Číně tomu nepochybně bylo již v 8. století, jak svědčí báseň *Malovaný sokol*, kterou složil tchangský mistr Tu Fu.[19] Báseň patří do tehdy oblíbeného žánru „chvála obrazu", kdy básník složil básně poté, co spatřil nějaké malířské dílo. Tradice zpodobovat sokoly se dále rozrostla i v následujícím období Sung (960–1279)[20] a díky vlivu čínské tušové malby se podobná témata objevovala také v japonské malířské tradici, nejpozději na počátku doby Muromači (1333–1573). Zřejmě ale až v době Edo náměty s dravými ptáky masově pronikly do výzdoby obytných částí domu, objevovaly se na výmalbě interiérů posuvných dveří *fusuma*, paravánů *bjóbu* nebo jen jako důležitý námět závěsných svitků. Za všechny zde zmiňme například výzdobu šógunova paláce Nidžó v Kjótu, jednoho z nejhonosnějších sídel v zemi, kde nalezneme několik námětů s motivem orla, z nichž nejzdařilejší je nepochybně známá posuvná stěna *fusuma* s orlem na větvi borovice od významného představitele školy Kanó Tanjúa.[21] Zaměříme-li se na Tanjúovo dílo, zjistíme, že to zdaleka nebyla ojedinělá zakázka. Jeho tvorba obsahuje i řadu skic pojednávajících zobrazení sokolů, jestřábů či orlů, část z nich přitom vznikala nejen jako jeho vlastní invence, ale spíše jako forma záznamu a důležitá informace o starších malbách japonského i čínského původu, které prošly Tanjúovýma rukama jako znalce umění na šógunátním dvoře.[22] Nebyl to však jen Tanjú, ale i další malíři školy Kanó a především malíři hlásící se k odkazu školy Tosa, kteří do svého repertoáru operativně zařadili podobná umělecká díla určená nejen pro bohatou vojenskou aristokracii, ale rovněž pro představitele měšťanských vrstev, bohaté obchodníky, úspěšné zápasníky *sumó* nebo například známé hvězdy divadla *kabuki*. Motivy s dravci pronikaly v tomto období stále intenzivněji i do výzdoby předmětů denní potřeby, byly aplikovány na lakové výrobky, kimona, staly se součástí výzdoby mečů a mečových ozdob, objevovaly se i v malbě na porcelánu a zprostředkovaně jejich ozvěny nalezneme i na grafických listech plebejské malířské školy *ukijoe*.

Zvyk prezentovat nejkrásnější kusy svého hejna dravých ptáků uvázaných elegantními hedvábnými šňůrami se střapci na subtilních lakem zdobených bidlech se nepochybně rozšířil již v japonském středověku a japonští malíři tento motiv rádi zpodobovali i na svých dílech, na závěsných svitcích a především na paravánech, kde jednotlivá pole malby umožňovala ztvárnit dravého ptáka v různých expresivních pozicích přibližujících sílu dravce i jeho nespoutanost. Právě zachycení ptáků při jejich prezentaci před samotným lovem nebo při slavnostních příležitostech umožňovalo malířům rozehrát spektákl více či méně realistických póz hladového dravce, jeho neklidného těla a rozevlátého peří.

Hajašiho nápad prezentovat sousoší v podobě dravých ptáků na hrazdách nepředstavoval zcela nový koncept, což ostatně dokazuje například plastika orla na hrazdičce, kterou vytvořil již již na počátku 19. století cizelér Mjóčin Kijoharu,[23] představitel školy Mjóčin, známé již na počátku 18. století svými hyperrealistickými kloubovými plastikami *džizai*,[24] nicméně zpracování Hajašiho konceptu mělo být zcela odlišné od předchozích pokusů. Pro svůj plán získal vynikajícího kovolitce Suzukiho Čókičiho, jehož práci znal minimálně již od roku 1878, kdy tento významný modelér získal jednu z cen na Světové výstavě v Paříži za svoje vykuřovadlo s pávy.[25] Hajaši Tadamasa tehdy ještě pracoval pro polostátní vývozní společnost Kiricu (Kirjú) kóšó kaiša, která pomáhala propagaci japonského umění v zahraničí, teprve později si založil vlastní podnik, tolik úspěšný v propagaci japonského umění v Paříži. Suzuki Čókiči hrál stěžejní roli ve sféře japonského kovolitectví zřejmě již od doby Světové výstavy ve Vídni,[26] obdržel však i nejvyšší ocenění na Die Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen v Norimberku v roce 1885, kde bylo prezentováno 492 japonských exponátů, a to již tehdy za sochu orla.[27] Jeho práce se uplatnily i při dalších příležitostech. Domácí uznání získal také za svou velkou bronzovou lucernu pro svatyni Jasukuni v Tokiu, důležitá pro jeho postavení celebrity byla i účast na Druhé národní průmyslové výstavě v roce 1881.

Jeho kariéra rostla i po Světové výstavě v Chicagu, a když se v roce 1896 stal oficiálním umělcem císařského dvora (titul *teišicu gigeiin*), užíval toto privilegium na všech svých reklamních materiálech.

Při přípravě chicagské prezentace Suzuki s Hajašim rozehráli v koncepci dvanácti sokolů skutečně výjimečnou apoteózu japonského kovolitectví. Tělo každého dravce bylo, jak Hajaši popisuje v příručce vydané u příležitosti prezentace sousoší, *„…nejdřív vymodelováno z vosku, pak odlito do bronzu, inkrustováno, vycizelováno a zabarveno způsobem, který byl v Japonsku unikátním“.*[28] Navíc však autoři konceptu vybrali pro každého sokola jiný typ povrchové úpravy, pro kterou použili zlata, stříbra, ale též pro západní svět zcela neznámé ušlechtilé slitiny jako například *šakudó* nebo *šibuiči*[29] a tím dosáhli neobyčejného uměleckého účinu dokonale napodobené reality, skvělého uměleckého zpracování i vynikajícího smyslu pro práci s detailem.

Precizně zpracované kovolitecké dílo se stalo skutečným *chef-d'œuvre* celé exhibice, o kterém Halsey Cooley Ives, hlavní kurátor umělecké části chicagské výstavy, prohlásil, že se jedná o výjimečné dílo, jež *„… přináší do Palace of Fine Arts Světové kolumbijské výstavy nádheru“.*[30] Už jeho umístění v Palace of Fine Arts, tedy nejprestižnější části celé výstavy, bylo vnímáno jako pocta japonské řemeslné tradici a výjimečných ohlasů se dočkalo i u široké veřejnosti, jak dokládá například článek The Juni-no-taka Bronzes otištěný na sklonku roku 1893 v *The New York Times*,[31] který detailně popisuje celé dílo i jeho historické souvislosti u příležitosti jeho desetidenní prezentace v prostorách The Fine Arts Society v New Yorku.[32] V tomto článku i propagační brožuře, vydané Hajašim v Tokiu v roce 1893 ještě před začátkem světové výstavy, je zmíněno, že celé dílo by nemohlo vzniknout bez přispění řady pomocníků, kteří byli velmi pozorně vybráni: *„… z každého uměleckého oboru potřebného k vytvoření dvanácti byly vybrány jenom ty nejlepší ruce a těch zaměstnali čtyřiadvacet“,*[33] což ukazuje, o jak složitou prestižní zakázku se vlastně jednalo a jaká péče jí byla ze strany zhotovitele věnována. Aby celé dílo vyznělo jako skutečná apoteóza japonského císařství a neobyčejného vzestupu emancipovaného státu, doplnila prezentace slavobránu s velkou japonskou a americkou vlajkou. Suzukiho dílo bylo ještě vystaveno na Grosse Berliner Kunst-Ausstellung v roce 1899, ale poté na dlouhou dobu z povědomí veřejnosti zmizelo.[34]

Neoddiskutovatelný úspěch dvanácti sokolů – jejich začlenění mezi tehdejší světově výjimečné umělecké počiny již během výstavy – samozřejmě vyvolal snahy dalších japonských umělců tento světový zájem o podobně zpracovaná témata maximálně využít. V následujících letech tak vznikla celá řada uměleckých děl, ve kterých větší i menší měrou můžeme vysledovat ohlas tohoto unikátního počinu.

Jedním z takových děl je i hrazda s trojicí sokolů ze sbírek Národní galerie v Praze,[35] která byla v šedesátých letech 20. století získána z konvolutu německých konfiskátů dočasně shromážděných po druhé světové válce na zámku v Sychrově. Zde lze dohledat, že pocházela z Městského muzea v Trutnově, její starší osudy jsou nám však zatím skryté.[36] Sousoší představuje jakousi minimalistickou, zmenšenou verzi známé Suzukiho kompozice určené pro Chicago. Zajímavostí je ta skutečnost, že se kromě exponátu z Národní galerie podařilo v jedné anglické soukromé sbírce dohledat ještě jeden tvarově totožný kus, i když s jinak upraveným lakovým povrchem podstavce a jinak v detailech zdobenými plastikami ptáků.[37] Je tedy zřejmé, že autor využil možnost provést repliku kovoliteckého díla zřejmě díky tomu, že úspěch zmíněné chicagské prezentace ovlivnil poptávku po podobně laděných pracích. Nelze vyloučit ani možnost přímé účasti jejího autora v Suzukiho týmu metalurgů a cizelérů, kteří tak mohli využívat tvary a kompozice, jež sice byly do detailů propracované, ale ve finální podobě chicagské práce se neuplatnily. Těla tří sokolů na naší hrazdě jsou precizně zpracována v různých pózách s maximálním důrazem na zachycení reality, od klidného odpočívajícího dravce až po jeho snahu vzlétnout. Všichni tři sokoli z pražského kusu jsou provedeni v patinovaném bronzu s jemně pozlacenými detaily očí. Naopak anglický exemplář je mnohem honosnější, má bronzové tělo doplněné stříbrnými a zlatými detaily zobáků i pařátů, což ukazuje, že se k samotné výzdobě každé plastiky přistupovalo individuálně. Všichni ptáci byli signováni na spodní části těla vloženou plaketkou se znaky 隆親 (*Takačika*), u pražského středního exempláře bohužel plaketka chybí, nicméně je zde patrná plocha, kde byla původně umístěna. Stejným způsobem byly označeny i odlitky na druhém a třetím exemplář.

Podstavec vzdáleně připomínající stojany na kimona *ikó* je tradiční trojdílná subtilní hrazda charakteristických forem napodobujících brány před šintoistickými svatyněmi s mírně zvednutými okraji, jejíž základnu tvoří masivnější desky zakončené robustními, na celou kompozici kolmými základnami. Zatímco tvar stojanu provedeného z cypřišového dřeva si oba

známé exempláře ponechávají stejný, jejich výzdoba se naprosto liší. Porovnáme-li stojany s tím, jak byly adjustovány plastiky sokolů od Suzukiho Čókičiho, je na první pohled zřejmé, že v těchto případech byl podstavec daleko více akcentován. Zatímco Suzukiho návrh pro Chicago dával vyniknout především různým technikám cizelérského a kovotepeckého řemesla na plastikách ptáků a stojan ponechával jen v jednoduchém černém lakovém provedení, naše práce, podobně jako dílo z londýnské sbírky, vykazuje odlišný přístup adjustace s daleko výraznější a bohatší lakovou výzdobou.

Pražský kus je zdoben řezanými aplikacemi v podobě husté struktury rozvilin a mraků přecházejícími ze sloupkovitých částí hrazdy i do dolních obdélníkových výplní. Ve střední části je dekor ještě obohacen řezaným motivem ptáků na větvích. Předem vyřezané a černým lakem kryté aplikace ve stylu *Kamakurabori* byly lepeny na podkladový lak červené barvy typu *nunomenuri*, kdy se lak nanáší na plátno a potom dále zdobí, přičemž se jako dekorační prvek alespoň částečně zachovává struktura látky. Přestože jsou exempláře zdobené technikou *nunomenuri* známé již v 17. století, s podobným řešením lakové výzdoby se hojně setkáváme především na konci období Edo a rovněž v době Meidži (1868–1912); oblíbené bylo nejen u předmětů pro domácí klientelu, ale objevujeme jej i u exponátů určených na export. Okraje hrazdiček jsou zakončeny patinovaným měděným kováním s rytými motivy rozvilin.

Naproti tomu anglická hrazda je opatřena ještě mnohem honosnější lakovou dekorací v technice zlatého *makie*, na černém podkladě jsou znázorněni fénixové, draci nad vlnami a jednorožci *kirin* s mráčky, čemuž odpovídalo i nápaditější a dražší zpracování plastik samotných ptáků. Rovněž kování je pozlacené a nese výraznější dekorační aplikace.

Pod samotnými plastikami dravců umístěnými na horních hrazdách, přesněji pod jejich pařáty, byla na bidlech instalována jemná kůže. Na pražském exponátu se však bohužel nedochovala, a tak její tvar můžeme rekonstruovat jen podle zachovaného pandánu z Anglie. I v tomto detailu autor věrně kopíroval realitu, neboť hladké, lakem zdobené plochy stojanů byly vždy v místech, kde seděl dravec, opatřeny kůží pro větší pohodlí zvířete. Plastiky byly doplněny hedvábnými tkalouny, šňůrami a střapci s kováním připevněnými k pařátu sokolů, přesně tak, jak tomu bývalo i ve skutečnosti. Pod bidly byly ještě zavěšeny výplně z tuhé hedvábné látky adjustované na bambusové tyčce a také zkompletované se zdobným kováním. Ty se opět bohužel do dnešních dní na pražském exponátu nedochovaly.

Zatímco těla sokolů jsou nepochybně dílem samotného cizeléra, lakové hrazdy zdobili pravděpodobně další lakoví mistři, kteří snad jen plnili kovolitcovu objednávku. Zajímavým detailem je rovněž skutečnost, že autor propojil honosněji zpracované odlitky opatřené detaily z drahých kovů s hrazdou zdobenou výrazným, zlatem oplývajícím *makie*, zatímco k střídmějšímu vzhledu hrazdy s řezanou výzdobou přiřadil prostě řešená bronzová těla dravců bez složitějších ozdob.

Signatury na tělech ptáků *Takačika (Rjúšin)* 隆親 odkazují k japonskému cizelérovi jménem Sanó Takačika (data neznámá), jehož tvorba vrcholila právě na konci 19. a počátku 20. století. Tento mistr byl jedním z významných členů Tokijské asociace sochařů a řezbářů (*Tókjó čókóka*), jehož práce byly zařazeny i do řady výstavních projektů druhé poloviny období Meidži. V roce 1894 získal například druhou cenu v kategorii soudobých děl na jarní výroční výstavě pořádané Japonskou společností umění (*Nihon bidžucu kjókai*) za bronzové sousoší volavky a vrány zdobené ve zlatě, stříbře a ušlechtilých slitinách.[38] To, jak bylo dílo Sanó Takačiky obdivováno a vysoce ceněno, dokazuje například dobová zmínka v *The New York Times* ze 6. prosince 1900. Tehdy se set bronzových pozlacených, postříbřených a ušlechtilou slitinou *šakudó* zdobených sošek představujících *Sedm bůžků štěstí* (*Šičifukudžin*) stal na aukci orientálního umění z pozůstalosti Josepha W. Spraguea nejdražším exponátem vydraženým za tehdy poměrně neobvyklých 800 dolarů.[39] Sanó Takačika vynikl právě ušlechtilostí zpracování jednotlivých kovových povrchů a jeho smysl pro detail byl často zvýrazněn právě velmi umným střídmým použitím drahých kovů, které zvýrazňovaly celek samotného předmětu. Vytříbený vkus prokázal především v plastikách zvířat, ptáků, psíků, které doplňoval běžnějšími žánrovými figurami. Kromě nákladných drahých odlitků však jeho signaturu najdeme i na běžnější produkci nižší umělecké kvality, snad pouze pracích jeho cizelérské dílny nebo ateliéru. Dravci však vždy představovali jeden z vrcholů jeho díla.

Sanó Takačika přitom nezpracoval pouze tuto jedinou kompozici se sokoly. Ve sbírce Khalili v Londýně se nachází ještě další zpracování podobného tématu, kdy je dravec umístěn pouze na samostatné subtilní hrazdě určené právě pro jeden exemplář. I zde byla použita k odlití forma zřejmě

velmi podobná té, kterou autor uplatnil na levém exemplář dravce z naší hrazdy, nicméně její odlitek je tentokrát celý ze stříbra. Rovněž podstavec byl v tomto případě ještě nákladnější, opatřený stříbrným kováním a také laková výzdoba – zlaté a stříbrné *makie* – představovala výraznější, preciznější a sofistikovanější práci, než jak tomu bylo u velkých aranžmá.[40] Zájem o takto laděné kompozice skutečně na přelomu 19. a 20. století rapidně stoupl, což dokazuje i řada dodnes dochovaných exemplářů podobně zpracovávajících stejné téma. Většinou se však již jednalo o skromnější plastiky s jedním dravcem. Kromě Sanó Takačiky se těmto námětům věnovali například Akasofu Gjókó, Unnó Šómin, Itao Šindžiró, Ičirjúken Tomonobu, a mnozí další. Kromě dravců však v podobné kompozici najdeme i zcela jiné ptáky, jako například papoušky, vrány, kohouty nebo volavky.[41]

Množství kompozic s dravými ptáky, které vzniklo bezprostředně po Světové výstavě v Chicagu, ukazuje, jaký vliv tento počin pro japonské umělecké řemeslo znamenal. Přestože řada prací nevybočuje z formalismu a eklekticismu, přinášejí některé z nich zajímavě řešené variace na dané téma. Vždy jsou ovšem ukázkou vytříbené a bravurně zvládnuté práce s kovem včetně jeho povrchových úprav, speciálních, v současnosti již zapomenutých patin, dodnes naprosto nepřekonaných. Právě tento cit pro precizní zpracování a unikátní smysl pro detail při práci s kovem, dále akcentovaný sofistikovaným propojením s dalšími doplňky, podstavci provedenými různými lakovými technikami nebo textilními aplikacemi, ukazuje, z jaké tradice mohli japonští mistři doby Meidži čerpat, jak obrovská základna výjimečných řemeslných tvůrců celou kulturu doby Meidži formovala. Právě tento stav umožňoval vytvářet v té době jinde na světě naprosto neobvyklá umělecká díla, právem v Evropě a Spojených státech přijímaná s velkým respektem a pokorou. A i když naše hrazda se sokoly se nám bohužel nedochovala v intaktním stavu a část její výzdoby byla v peripetiích, kterými prošly středoevropské sbírky ve 20. století, ztracena, bezesporu představuje jeden z vrcholů japonské umělecké tvorby přelomu 19. a 20. století. Je reprezentantem doby, kdy byla realizována řada významných uměleckých děl, jež se stávala jakýmsi *gesamtkunstwerkem* propojujícím v nových realizacích tradiční řemeslná japonská odvětví, nové impulsy přicházející ze západního světa a uměleckou invenci japonských mistrů.[42]

Tato stať byla recenzována.

***** Tadamasa Hayashi, *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Tokyo, Japan 1893, s. (3).

Poznámky

1 Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 2719 a–c. Rozměry: 91,5 × 181,1 cm.

2 Japonská účast na světových výstavách byla zpracována v řadě odborných pojednání. Za všechny zmiňme: Sató Dóshin, The Policies of the Meiji Government for the Promotion of the Craft Industries and the Export Trade, in: Oliver Impey – Malcolm Fairley (eds.), *The Nasser D. Khalili Collection, Decorative Arts of Meiji Japan, Volume I, Selected Essays*, London 1995, s. 56–69.

3 K výjimečné osobnosti Gottfrieda Wagenera srov. Gunhild Avitabile, Gottfried Wagener (1831–1892), in: Impey – Fairley (eds.) (cit. v pozn. 2), s. 98–123.

4 Srov. ibidem, s. 102 a 104.

5 Ke vzniku Kóbu bidžucu gakkó srov. Amagai Yoshinori, The Kobu bijutsu gakko and the Beginning of Design Education in Modern Japan, in: *Design Issues*, vol. 19, (spring 2003), s. 35–44.

6 K postavě Hajašiho Tadamasy, kterého dnes považujeme za jednoho z nejvýznamnějších propagátorů Japonska a japonských uměleckých principů poslední třetiny 19. století a jehož aktivity podnítily vznik japonismu v evropském umění, srov. Tadamasa Hajaši, *Japonisumu to bunka kórjú*, Tōkjō 2007 nebo Brigitte Koyama-Richard, *Jume mita Nihon: Edomondo Gonkúru to Hajaši Tadamasa*, Tōkjō 2006.

7 Předmět se nyní nachází ve sbírce Národního muzea moderního umění v Tokiu (*Tókjó kokuricu kindai bidžucukan*). Srov. Hiroko Yokomizo, Twelve Bronze Hawks by Suzuki Chókichi, in: Kokka 1328 (2006) nebo Hiroko Jokomizo, Meidži šoki no hakurankai o kazatta kinzoku (On metal work shown at International Expositions in the Early Meiji Era), in: *Museum (Journal of Tokyo National Museum)*, no. 492 (March 1992), s. 28–42, obr. 1 a 2. Sousoším se dále zabýval Peter van Dam, A masterpiece: the twelve bronze falcons, in: *Andon*, vol. 5. 1985, č. 20, s. 68–74.

8 Tadamasa Hayashi, *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition Chicago 1893*, Tokyo, Japan 1893, s. (3).

9 Srov. např. pár šestidílných paravánů od Fudžiwary Šókičiho, viz Malcolm Fairley, *Japanese Works of Art*, London 2009, č. kat. 1.

10 Tadamasa Hayashi (cit. v pozn. 8), s. (3–4).

11 O vnímání sokolnictví v raně středověkém Japonsku, o zprávách v kronikách *Kodžiki* (712), *Nihonšoki* (720) a dalších archivních materiálech pojednává Micuo Nesaki, *Šógun no takagari*, Tōkjō 1999. Záznamy o sokolnících *takakaibe* v *Nihonšoki* zmiňuje Nesaki, op. cit., s. 9–11. Srov. též Frederic De Garis – H. S. K. Yamaguchi – Atsuharu Sakai – K. M. Yamaguchi, *We Japanese, The Customs, Manners, Ceremonies, Festivals, Arts*

and Crafts of Japan, Besides Numerous Other Subjects, Tokyo 1934, reprint New York 2002, s. 261–262.

12 Srov. Rachel Saunders, *Pursuits of Power: Falconry and the Samurai, 1600–1900*, Boston 2004.

13 Např. císařovna Gemmjó (vládla 707–715) zakázala ediktem zápasy, kdy draví ptáci chytali menší ptáky. Srov. De Garis et al. (cit. v pozn. 11), s. 261.

14 Např. restriktivní opatření proti sokolnictví pěstovanému mimo císařský dvůr zmíněné v *Šoku nihongi* z roku 797 a další záznamy podobného charakteru pravidelně opakované po celou dobu Heian až do 12. století. Srov. Nesaki (cit. v pozn. 11), s. 9–13.

15 Srov. De Garis et al. (cit. v pozn. 11), s. 261.

16 Srov. Morgan Pitelka, *Spectacular Accumulation: Material Culture, Tokugawa Ieyasu and Samurai Sociability*, Honolulu 2016, s. 94–118.

17 Srov. Michael Cooper (ed.), *João Rodrigues's Account of Sixteenth-Century Japan*, London 2001, s. 110.

18 Pitelka (cit. v pozn. 16).

19 Za upozornění na tuto zajímavou báseň vděčím prof. Olze Lomové.

20 Nepochybně se jedná o silný vliv čínské tušové malby s obdobnými motivy. Zatímco se předpokládá, že existovala i starší díla, nám se dochovaly práce od období dynastie Severních Sungů, např. Chuej-cung (1082–1135), *Jestřáb na bidle*, závěsný svitek, tuš a barvy na hedvábí, Nagaragawa Gallery, http://www.nagaragawagarou.com/works/en-kisou-d259.html, citováno 2. 9. 2016.

21 Srov. Pine and Eagle, Yonnoma (Fourth Room), Ohiroma, Ninomaru Palace. By Kano Tan'yu, Edo period, dated 1626, in: *Kyoto from Inside and Outside: Scenes on Panels and Folding Screens*, Tōkjō, Tōkjō kokuricu hakubucukan 2013.

22 V Tanjúově tvorbě zaujmou především miniaturní skici, které obsahují změť nápadů, námětů i kopií starších děl. Srov. např. *Kanó Tanjú kai*, Tōkjō 2002, s. 156 a 229.

23 Kumiko Doi (ed.), *Japan Goes to the World's Fairs. Japanese Art at the Great Expositions in Europe and the United States 1867–1904*, Los Angeles 2005, s. 71.

24 K problematice pohyblivých plastik srov. H. Katsutoshi, *Jizai Okimono – Articulated iron figures of animals*, Kyoto 2010.

25 Vykuřovadlo zakoupil z pařížské výstavy Siegfried Bing, od kterého jej později získalo Victoria and Albert Museum, inv. č. 188:1 a 9-1883.

26 Srov. Joe Earle, *Splendors of Imperial Japan. Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection*, London 2002, s. 37 a 78–79.

27 Srov. ibidem, s. 79.

28 Tadamasa Hayashi (cit. v pozn. 8), s. (3–4).

29 *Šakudó* je slitina mědi s malou příměsí zlata patinovaná do modročerných barevných odstínů. *Šibuiči* je slitina mědi s různými příměsemi stříbra a ev. nepatrným doplněním zlata, která bývá patinována do šedozelené barvy.

30 Kumiko Doi (ed.) (cit. v pozn. 23), s. 84.

31 T*he New York Times*, 28. 12. 1893.

32 American Fine Arts Society dodnes sídlí na adrese 215 West 57th Street v New Yorku v budově postavené v roce 1891.

33 Tadamasa Hayashi (cit. v pozn. 8), s. 4.

34 Srov. *Grosse Berliner Kunst-Ausstellung* 1899, č. kat. 1687, s. 106: *„Chókichi Suzuki, Zwölf Jagdfalken, Bildnisse in verschiedenfarbigen Metallen."*

35 Dílo poprvé publikovala Helena Honcoopová, nicméně ho mylně připisovala přímo Suzuki Čókičimu. Srov. Ladislav Kesner ml. (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998, s. 181.

36 Předmět byl do Národní galerie původně zapůjčen dne 27. 1. 1954 jako deponát Státní památkové správy v Praze ze zámku Sychrov, který sloužil jako místo deponování rozsáhlých svozů z oblasti severních a severovýchodních Čech. V roce 1963 pak byl převeden jednostranným opatřením Správy do sbírek Národní galerie v Praze.

37 Srov. Malcolm Fairley, *Japanese Works of Art, Exhibition at the Alexander Gallery*, New York – London 2007, č. kat. 30. Fairley předmět datuje již kolem roku 1885.

38 Srov. *Nihon bidžucu gahó* 1, č. 3 (25. 8. 1894), položka 8, s. (15–16). Na stejné výstavě byl stříbrnou medailí oceněn také železný pohyblivý orel na hrazdě od Itaa Šindžiróa, a to především kvůli své dokonalosti provedení včetně uchování tradice a zpracování povrchu těla. Viz *Nihon bidžucu gahó* 1, č. 5, (25. 10. 1894), položka 1.

39 Srov. *The New York Times*, 6. 12. 1900, článek Sprague Sale continued.

40 Srov. Earle (cit. v pozn. 26), s. 275.
S podobnou kompozicí se setkáme také u jiných autorů. Např. v roce 2009 byl v Bonhams dražen stříbrný sokol na hrazdě datovaný rokem 1898, jehož autorem byl Ičirjú(ken) Tomonobu. Srov. *Bonhams, Fine Japanese Art*, London New Bond Street, 12. 5. 2009, lot 209. Od stejného autora variantní exemplář měl v listopadu 2013 v nabídce Malcolm Fairley. Srov. Malcolm Fairley, *Japanese Works of Art*, London 2013, položka 6.

41 N*ihon bidžucu gahó* 1, č. 5, (25. 10. 1894), položka 4.

42 Japonská jména jsou v tomto článku důsledně používána v japonském řazení, tedy nejprve příjmení a po něm osobní jméno. V bibliografických odkazech je ponecháno stejné řazení jmen jako u ostatních pramenů.

Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

Seznam vyobrazení

1 Sanó Takačika (činný na konci 19. století), *Sokoli na trojdílné hrazdě*, patinovaný bronz, detaily z ušlechtilých barevných slitin, podstavec dřevo, kryté lakem v technice *Kamakurabori* a *nunomenuri*, měděné kování, Japonsko, kolem 1894, Národní galerie v Praze.

2 Joseph Pierre Birren (1864–1933), Interiér expozice v Manufacturing and Liberal Arts Building na Světové výstavě v Chicagu, 1893. Repro: Filip Suchomel.

3 Hajaši Tadamasa (1853–1906), Suzuki Čókiči (1848–1919) a sokolník, fotografie publikovaná v katalogu *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition*, Chicago 1893. Repro: Filip Suchomel.

4 Pohled na prezentaci *Dvanácti sokolů na hrazdě* během výstavy v Chicagu, 1893. Repro: Filip Suchomel.

5 Fudžiwara Šókiči (činný kolem 1800), *Párové šestidílné paravány s motivy sokolů na hrazdách*, tuš a barvy na papíře doplněné plátkovým zlatem, hedvábná montáž, kolem 1800, soukromá sbírka. Courtesy of Malcolm Fairley Ltd. Japanese works of art.

6 Kanó Tanjú (1602–1674), *Jestřáb na borovici*, tuš a barvy na papíře, Kjóto, palác Nidžódžó, sál Jonnoma, dva panely západní stěny, 1626, (detail). Repro: Filip Suchomel.

7 Kanó Tanjú, *Skici s motivy jestřábů a sokolů*, tuš a jemné barvy na papíře, 30. nebo 40. léta 17. století. Repro: Filip Suchomel.

8 Isoda Kórjúsai (1735–1790), *Šťastné symboly novoročních snů* hacujume – *hora Fudži, jestřáb a lilek*, barevný dřevořez, *nišikie*, vertikání *čúban*, cca 1780, soukromá sbírka. Foto: Filip Suchomel.

9 Kacušika Hokusai (1760–1849), *Jestřáb na kvetoucí sakuře*, barevný dřevořez, *nišikie*, *nagaban*, kolem 1834, soukromá sbírka. Foto: Filip Suchomel.

10 *Ozdobný šátek* fukusa *s motivem dvou jestřábů na hrazdě*, hedvábná výšivka. Reprodukce práce z pozdní doby Edo v knize *Documents japonais* od Charlese Gillota vydané v Paříži kolem 1885. Repro: Filip Suchomel.

11 Mjóčin Kijoharu (činný ve 2. polovině 18. století – počátkem 19. století), *Tvarovatelná plastika* džizai *v podobě jestřába*, patinované železo, kolem 1800, Tokyo National Museum. Repro: Filip Suchomel.

12 Suzuki Čókiči, *Dekorativní vykuřovadlo tvaru vázy s plastikami pávů*, které bylo vystaveno na Světové výstavě ve Filadelfii v roce 1876, patinovaný bronz, Japonsko, kolem 1875. Repro: Filip Suchomel.

13 Suzuki Čókiči, *Vykuřovadlo s postavami ďáblíků*, patinovaný bronz s detaily z ušlechtilých kovů, Japonsko, kolem 1880, Khalili Collection. Repro: Filip Suchomel.

14 Suzuki Čókiči a Hajaši Tadamasa, *Dvanáct sokolů na hrazdě*, detail z katalogu *Twelve Bronze Falcons exhibited at the World's Columbian Exposition*, Chicago 1893. Repro: Filip Suchomel.

15 Sanó Takačika, *Tři sokoli na dekorativní trojdílné hrazdě s motivy draků*, bronz, patinovaný, detaily z ušlechtilých slitin, podstavec dřevěný zdobený přírodním lakem s aplikacemi v technice *makie*, Japonsko, kolem 1894, soukromá sbírka Courtesy of Malcolm Fairley Ltd. Japanese works of art.

16 Sanó Takačika (činný na konci 19. století), *Sokoli na trojdílné hrazdě*, patinovaný bronz, detaily z ušlechtilých barevných slitin, podstavec dřevo, kryté lakem v technice *Kamakurabori* a *nunomenuri*, měděné kování, Japonsko, kolem 1894, detail se signaturou na spodní části těla jednoho ze sokolů, Národní galerie v Praze.

17 Sanó Takačika (činný na konci 19. století), *Sokoli na trojdílné hrazdě*, patinovaný bronz, detaily z ušlechtilých barevných slitin, podstavec dřevo, kryté lakem v technice *Kamakurabori* a *nunomenuri*, měděné kování, Japonsko, kolem 1894, detaily, Národní galerie v Praze.

18 Sanó Takačika, *Volavka*, patinovaný bronz, Japonsko 1894. Repro: Filip Suchomel.

19 Sanó Takačika, *Vykuřovadlo tvaru sokola na hrazdě*, stříbro se zlacenými detaily, podstavec dřevo zdobené technikou *makie*, stříbrné kování, kolem 1894. Foto: Filip Suchomel.

20 Itao Šindžiró (1842–1911), *Sokol na dekorativní hrazdě*, Japonsko 1894. Repro: Filip Suchomel.

„Vernichtet!“ Tři zachráněné obrazy Fédora Löwensteina

ANNA PRAVDOVÁ

Malíř Fédor Löwenstein patří k široké plejádě umělců první republiky, kteří působili v Paříži. Podobně jako v případě mnoha vrstevníků i jeho osud by zůstal téměř zapomenut, kdyby se shodou okolností jeho díla nedostala před časem do středu pozornosti kurátorů Národního muzea moderního umění v Paříži, kteří odhalili, že tři Löwensteinovy obrazy v muzejních sbírkách patřily k souboru umělcových děl zabavených gestapem v přístavu v Bordeaux v prosinci 1940, jež byla určena k destrukci.

Löwenstein prožil celá dvacátá a třicátá léta v Paříži. Po okupaci Francie se kvůli svému židovskému původu ukryl ve střední Francii, kde ve ztížených podmínkách dále tvořil. O jeho tvorbu v té době projevil zájem americký galerista, který jej požádal o zaslání většího souboru děl do Ameriky. S pomocí přátel se je Löwensteinovi podařilo shromáždit a odeslat. Netušil ovšem, že díla do Ameriky nikdy nedocestují – místo toho měla být zničena jakožto zvrhlé umění.

Klíčová slova
Fédor Löwenstein, druhá světová válka, konfiskace, zvrhlé umění

Fédor Löwenstein patří k široké plejádě umělců první republiky, kteří působili v Paříži. Podobně jako v případě mnoha vrstevníků a souputníků, i jeho osud by zůstal téměř zapomenut, kdyby se shodou několika okolností jeho díla nedostala před časem do středu pozornosti kurátorů Muzea moderního umění v Centre Georges Pompidou v Paříži, které mělo donedávna ve svých sbírkách tři Löwensteinovy obrazy.

Fédor Löwenstein[1] (1901–1946) se narodil v Mnichově, studoval v Berlíně a Drážďanech a od roku 1923 žil převážně ve Francii. Od poloviny dvacátých let vystavoval na Podzimním salonu, kam se zprvu hlásil jakožto Fedor Lovest české národnosti, později jako Čechoslovák Fédor Loevenstein. Koncem třicátých let se připojil k okruhu výtvarníků kolem Salonu Nadnezávislých, na němž v letech 1936–1938 pravidelně vystavoval. Spolu s ním zde aktivně působili i malíři Zdeněk Přibyl, Zdenek Rykr a Géza Szobel, kteří patřili k jeho nejbližším přátelům z řad československých umělců. Z francouzských to

byli především Robert a Sonia Delaunayovi[2] a umělci z okruhu André Lhota, v prvé řadě jeho žáci, kteří se na Lhotův popud sjížděli od dvacátých let na letní pobyty do vesničky Mirmande na jihu Francie. Tam také řada z nich našla úkryt během druhé světové války.

V červnu 1938 montparnasská galerie s názvem L'Equipe, věnující se především objevování mladých talentů, uspořádala výstavu skupiny umělců z okruhu Nadnezávislých, na níž byli zastoupeni Maurice Estève, Fédor Löwenstein, Alfred Pellan, Zdenek Rykr[3] a Géza Szobel.

V následujícím roce, těsně před válkou, tatáž galerie připravila Löwensteinovi velkou samostatnou přehlídku jeho prací posledních pěti let, tedy jeho kubo-abstraktních kompozic založených na kontrastech barevných ploch, z nichž vystupují figury jako Harlekýn či tanečnice, a redukovaných abstrahujících krajin vodního i suchozemského světa.

Tragické události v Československu prožíval Löwenstein, nejen s ohledem na svůj židovský původ, velmi bolestně. V reakci na mnichovskou dohodu namaloval kompozici *Září 1938* a následně obraz *Pád*, vyjadřující výrazovými prostředky Picassovy *Guerniky* situaci republiky po osudném podpisu. Když bezprostředně po vyhlášení války v září 1939 vznikla v Paříži Skupina československých výtvarných umělců,[4] nabízející talent svých členů pro propagační práci a snažící se upozornit na osud obsazené vlasti, podílel se Löwenstein zcela samozřejmě na jejích aktivitách. Koncem roku 1939 Skupina iniciovala vydání grafického alba s názvem *Pour la Tchécoslovaquie. Hommage à un pays martyr* (*Za Československo. Pocta mučednické zemi*), v němž obsazené zemi vyjádřili podporu významní umělci různých národností přítomní v Paříži v době tzv. podivné války, jako například Pablo Picasso, Marc Chagall a Ossip Zadkin. Album tvořilo celkem 16 grafických listů vzniklých speciálně pro něj. Předcházel jim úvod od Františka Langra, krátké přání Paula Claudela, aby Československo opět ožilo ve své původní podobě, anglický překlad básně *Vězení* od Viktora Dyka a *Žalm 1938* od Paula Valéryho, který v něm vyjádřil lítost nad umlčeným hlasem, pošlapanou svobodou a ztracenou důstojností jednoho národa. Výtěžek z prodeje alba byl určen na podporu nemajetných umělců-uprchlíků a na evakuaci českých dětí z Paříže. Löwenstein do něj přispěl linorytem zachycujícím v abstraktně symbolické rovině souboj světla a stínu.

Jeho práce se za války objevily také na řadě výstav spojených s československou uměleckou komunitou v Paříži[5] a zajímaly nejen ji. Podporovaly jej i významné osobnosti pařížské výtvarné scény, jako již zmínění Robert Delaunay či André Lhote, který jej v deníku *Ce Soir* v roce 1937 označil za jednoho z nejinspirativnějších malířů abstrakce.[6]

Zájem o něj projevil i německý galerista Karl Nierendorf, prezentující především německé expresionisty, který svou galerii v roce 1936 přesunul z Berlína do New Yorku. Löwensteinovi chtěl uspořádat v Americe výstavu a jeho obrazy vzít do prodeje. Své přítelkyni Löwenstein tehdy napsal: *„Začíná to být vážné, jelikož jsem včera dostal dopis od přítele z New Yorku, že jedna galerie (Nierendorf, obchodník Légera, Klea, Borese, Braqua…) chce vzít 20 mých pláten do komise, pravděpodobně s výstavou, 150–250 dolarů za obraz v případě prodeje.“*[7]

To bylo na jaře roku 1940. Díla určená do Ameriky se mu podařilo díky pomoci své ženy a přátel v Paříži shromáždit a odeslat. Alespoň byl o tom přesvědčen. Obrazy totiž za oceán nikdy neodcestovaly, ale byly v prosinci 1940 v přístavním hangáru v Bordeaux jakožto tzv. „zvrhlé umění“ zadrženy gestapem, které velkou část z nich zničilo. Löwenstein se to však hned nedozvěděl.

O necelé dva měsíce později, 11. května 1940, psal Löwenstein své přítelkyni: *„Má drahá, od té doby, co jsem Ti psal naposledy… se tvář světa změnila a musí se teď podobat jedné z mých nejhorších grimas. Obrazy teď malují krev a kanóny, budeme brzy kretény v tomto paláci zuřivých bláznů?“* Den předtím německá armáda zaútočila na Francii, která 21. června kapitulovala. Löwenstein se ukrýval v Mirmande, kde ve ztížených podmínkách dále tvořil. Prožil zde část války ve společnosti Marcelle Rivierové a dalších malířů, kteří se sem uchýlili. Podařilo se mu sem dostat i krajana – malíře Zdeňka Přibyla, nasazeného v pracovní rotě. Když pak byla koncem roku 1942 porušena demarkační linie mezi obsazenou a svobodnou zónou a německá armáda obsadila i jižní Francii, už dál zůstat nemohl. Jedna Löwensteinova kompozice z roku 1943 zůstala nedokončena, jelikož musel prchnout před blížícím se gestapem. Uchýlil se do kláštera Notre-Dame d'Aiguebelle, přibližně 50 km směrem na jih, kde byl vybaven falešnými doklady.[8] V roce 1944 byl ovšem ze zdravotních důvodů nucen vrátit se do Paříže, kde vystupoval pod pseudonymem Lauriston.[9] Diagnózu jeho choroby se bohužel nepodařilo včas určit a jeho stav se pomalu zhoršoval. Vážně nemocný se přesunul do Nice ke své matce a sestře. Zde v roce 1946 zemřel.

Obrazy zabavené v Bordeaux byly s německou důkladností zapsány na seznam Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg,[10] jednotky Alfreda Rosenberga, která konfiskace židovského majetku a uměleckých děl prováděla. Figuruje na něm celkem 25 děl Fédora Löwensteina z let 1935–1939, u většiny z nich s poznámkou *„vernichtet"* (*„zničeno"*). Kdyby tento soubor do Ameriky dorazil, mohl dnes být součástí sbírek Guggenheimova muzea. To totiž koupilo po smrti majitele v roce 1948 celý fond Nierendorfovy galerie. Přestože byl ale určen k zániku, několik obrazů bylo převezeno do prostorů pařížského muzea Jeu de Paume, z něhož si nacisté udělali depozitář pro zabavená umělecká díla poté, co tři sály k tomu vyhrazené v Louvru již byly zaplněny. Tehdejší ředitel francouzských Národních muzeí Jacques Jaujard si alespoň dokázal vymínit, že na díla bude dohlížet francouzská kurátorka Rose Valland.[11] Díky jejím pečlivým tajným zápisům se po válce podařilo dohledat, identifikovat a vrátit původním majitelům řadu konfiskátů a díky jejím kontaktům s odbojáři také zablokovat vlak odvážející velký konvolut děl do Německa v srpnu 1944.

V jejích poznámkách o obrazech nacházejících se v Jeu de Paume z března 1942 se objevuje pět Löwensteinových obrazů a šest akvarelů.[12] Na jedné z dochovaných fotografií místnosti vyhrazené modernímu umění, v tzv. „Sále mučedníků", přeplněném obrazy z přelomu 19. a 20. století a první poloviny 20. století, které odporovaly estetice Říše, je pak dobře viditelná i jedna Löwensteinova kompozice. Visela tam v rohu u stropu hned pod plátny André Deraina a André Massona, vedle Pabla Picassa a Georgese Braqua, nad symbolickou krajinou André Bauchanta a v blízkosti reliéfu Hanse Arpa.

Tuto *Kompozici – krajinu* se podařilo před několika lety spolu s dalšími dvěma Löwensteinovými díly dvěma pracovníkům francouzských muzeí identifikovat mezi obrazy ve sbírkách Národního muzea moderního umění v Centre Georges Pompidou v Paříži. Z původního seznamu ERR jsou to položky s identifikačními čísly 4 (*Krajina*), 15 (*Topoly*) a 19 (*Stromy*). Dvě z nich mají na zadní straně (třetí byl přerámován, a proto původní záda již nejsou vidět) čísla jim připsaná ERR a červený kříž označující jejich odsouzení k destrukci.

K té nakonec naštěstí nedošlo. Obrazy se dlouhá léta nacházely v depozitáři v Louvru, kam byly uloženy jistě při jednom z mnoha převozů děl mezi Louvrem a Jeu de Paume, například v rámci úklidu „nevhodných" děl před plánovanou návštěvou Jeu de Paume některým z nacistických hodnostářů. Tak se v Louvru ocitla řada děl neznámé provenience. Jejich situace byla „legalizována" až v roce 1973, kdy byly z nedostatku informací o svém původu připsány do sbírek národních muzeí, v případě moderního umění Národního muzea moderního umění jakožto *„anonymní dar"*. To se týkalo i tří zmíněných obrazů Fédora Löwensteina z roku 1939: *Stromy*, *Topoly* a *Kompozice*. Jejich nedávnou identifikaci jakožto konfiskátů ERR umožnila práce archivářů a kurátorů – konkrétně Alaina Préveta, vedoucího Archivů národních muzeí, a Thierry Bajoua, šéfkurátora památek Francouzských muzeí – na digitalizaci dobových fotografií z Jeu de Paume, umožňující zvětšení detailů děl a úpravu křivek deformovaných bočním úhlem pohledu.

Po tomto zjištění byly následně z inventáře sbírek MNAM v roce 2011 odepsány a převedeny do registru děl zabavených nacisty, zvaného MNR (Musées nationaux-récupération).[13] V něm budou do té doby, než se podaří najít dědice, kterým by mohly být vráceny.

K jejich nalezení měla napomoci i výstavka, která se konala v Musée des Beaux-Arts v Bordeaux pod názvem Trois œuvres martyres (Tři mučednická díla) v roce 2012.[14]

Sám kurátor pařížského Národního muzea moderního umění v textu v katalogu k této výstavě přiznává, že nemaje k dispozici dataci Löwensteinových děl, považoval je za abstraktní kompozice z padesátých let.[15] Jejich datování do roku 1939 z nich činí velice zajímavé rané předchůdce lyrické abstrakce, která se v plné šíři rozvinula v poválečné Paříži padesátých let v tvorbě tzv. druhé pařížské školy.[16]

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Někdy psáno též Loevenstein či Loewenstein.

2 Svědčí o tom mj. korespondence Löwensteinova přítele Georgese Ullmanna a Soni Delaunay. MNAM, Bibliothèque Kandinsky, fond Sonia Delaunay. Delaunayovi bydleli v Paříži ve stejném domě jako Löwensteinova přítelkyně Doris Halphen.

3 Více o Rykrovi viz *Zdenek Rykr, elegie avantgardy* (kat. výst.), GHMP, Praha 2000 (autor výstavy V. Lahoda).

4 Více o ní viz Anna Pravdová, *Zastihla je noc. Čeští umělci ve Francii 1938–1945*, Praha 2009, s. 79–88.

5 O dalších výstavách a aktivitách F. Löwensteina v době války viz Pravdová (cit. v pozn. 4), s. 32–37, 81–88, 127–128.

6 André Lhote, *Ce Soir*, 27. 11. 1937. Citováno in: *Fédor Loevenstein* (kat. výst.), Galerie Blumenthal, Paris 1962 (nestr.)

7 Fédor Löwenstein Marcelle Rivierové, psáno v Mirmande 27. března 1940. https://mirmandepatrimoines.wordpress.com/2012/09/28/lettres-de-fedor-lowenstein-a-marcelle-rivier/, konzultováno 7. 7. 2016.

8 O tom, jak prchal převlečen za venkovanku s pomocí Marcelle Rivierové, viz Florence Saragoza, Löwenstein, un peintre juif dans un pays occupé, in: *Fédor Löwenstein (1901–1946) trois œuvres martyres*, Bordeaux 2014, nestr.

9 Ibidem.

10 V nedávné době byla americkými badateli v čele s Marcem Masurovskym zveřejněna databáze „ERR" (Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg), mapující umělecká díla a předměty zabavené agenty ERR, provádějící konfiskace, třídění a případnou destrukci děl v okupované Francii a Belgii. http://www.errproject.org/jeudepaume/.

11 Více o ní např. in: *La Dame du Jeu de Paume, Rose Valland sur le front de l'art*, Lyon 2010 a Rose Valland, *Le front de l'art*, Paris 1997.

12 Alain Prévet – Thierry Bajou, La récente identification de tableaux spoliés à l'artiste Fédor Löwenstein, in: Saragoza (ed.) (cit. v pozn. 8), s. 33–35.

13 Za možnost nahlédnout do dokumentace těchto děl v MNAM děkuji Camille Morando. *Dossier d'œuvres Fédor Löwenstein*, inv. č. R 26 P – R 28 P, Documentation des œuvres des collections, MNAM-Cci, Centre Pompidou, Paris.

14 Fédor Löwenstein (1901–1946). Trois œuvres martyres, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 15. 5. – 24. 8. 2014, kurátoři: Florence Saragoza a Didier Schulmann.

15 Didier Schulmann, Fédor Löwenstein, le pillage et la liquidation des ateliers des artistes juifs pendant l'Occupation, in: Saragoza (ed.) (cit. v pozn. 8), s. 29–32.

16 Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

Seznam vyobrazení

1 Fédor Löwenstein, *Pád*, 1938, olej, plátno, 132 × 198 cm, Sbírka Danielle et Bernard Sapet, Francie.

2 Pohled do „Sálu mučedníků" v Jeu de Paume v Paříži, kolem 1940, Archives des Musées nationaux. Vpravo druhý shora je Löwensteinův obraz *Kompozice*, 1939, olej, plátno, 64 × 80,5 cm.

3 Fédor Löwenstein, *Kompozice*, 1939, olej, plátno, 64 × 80,5 cm, deponováno v Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais – © Bertrand Prévost.

4 Fédor Löwenstein, *Stromy*, 1939, olej, plátno, 54 × 64 cm, deponováno v Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais – © Bertrand Prévost.

5 Fédor Löwenstein, *Topoly*, 1939, olej, plátno, 49,5 × 69 cm, deponováno v Musée national d'art moderne / Centre Georges Pompidou. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais – © Bertrand Prévost.

Cândido Portinari v Československu

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Brazilské umění začalo pronikat do československých výstavních síní záhy po druhé světové válce, poprvé v roce 1947. V padesátých letech proběhla v síni Hollar výstava brazilské, politicky motivované, ale umělecky kvalitní grafiky. V oné době v Československu žil v emigraci spisovatel Jorge Amado, a tato země podporovala levicové umělce, například světově známého malíře Cândida Portinariho (1903–1962), jemuž zorganizovala roku 1960 výstavu Bratislavě, Brně a Praze. Zde byly zakoupeny některé obrazy, časem získané do sbírek Národní galerie v Praze. Nepochybně největší brazilskou akci za komunistického režimu v ČSR představuje výstava Cândida Portinariho, nejproslulejšího brazilského malíře 20. století. Nedlouho po skončení výstavy, když umělec zemřel, objevil se nekrolog, v němž se zdůrazňovalo, že *„... jako autor nástěnných fresek Válka a mír pro budovu Spojených národů zhotovil jedno z nejvýznamnějších děl, v němž se smysl pro aktuální tematiku pojí s novátorskou výtvarnou formou“*. Dnes Národní galerie v Praze vlastní tři Portinariho obrazy ze čtyřicátých let: *Draci* (1941), *Matka s dítětem* (1947) a *Kovboj/Honák dobytka* (1947); byly získány ze soukromé sbírky, ve které se snad uchoval ještě jeden obraz, a to *Portrét ženy*. Obrazy tvoří součást dlouhodobé expozice Národní galerie ve Veletržním paláci, a přispívají tak k bohatšímu rozvrstvení sbírek, směřujícímu do jižní Ameriky spolu s obrazem Chilana Sebastiána Matty Echaurrena.

Klíčová slova
Brazílie, Československo, Portinari, výstava 1960 – Praha, Brno, Bratislava, výtvarná kritika, expozice Národní galerie v Praze

Brazilské umění začalo pronikat do československých výstavních síní záhy po druhé světové válce, poprvé v roce 1947, kdy se v Praze objevila výstava brazilské kresby.[1] V padesátých letech byla ve výstavní síni Hollar uspořádána výstava brazilské, politicky motivované, ale umělecky kvalitní grafiky, která měla i značný ohlas u výtvarné kritiky. Umělcům jako Carlos Scliar, Glênio Bianchetti, G. M. Correia, Renina Katz a Yolanda Regina se dostalo pozornosti reprodukováním jejich prací v českém denním i odborném tisku.[2] Byla to doba, kdy v Československu žil v dočasné emigraci spisovatel Jorge Amado[3] a kdy docházelo z naší strany k podpoře levicových umělců, nejen spisovatelů a architektů, ale i malířů jako Cândida Portinariho, hlavní osobnosti brazilské (ale i světové) malby, jehož výstavu v Bratislavě, Brně a Praze roku 1960 zcela iniciovala česká strana. Díla tohoto

malíře, a to přímo z této výstavy, se dodnes nacházejí ve sbírkách Národní galerie v Praze.[4]

Do českého tisku začala v šedesátých letech pronikat i jména brazilské avantgardy, například bratři dos Camposové.[5] V časopisech, podobně jako na různých bienále (v Brně, Bratislavě) a na Pražském quadrienále se brazilští umělci objevovali více méně pravidelně. K tomu nutno připomenout dvě výstavy, které měly už vysloveně nepolitický ráz, a to Brazilská architektura a Moderní brazilské umění. Na poslední zmíněné výstavě se objevil nejen zcela jiný Carlos Scliar, ale i tvorba světové avantgardistky Lygie Clarkové.[6]

Cyklus se uzavřel výstavou Dva brazilští grafici – José Assumpção de Souza a Zorávia Bettiol, organizovanou brazilským velvyslanectvím v Městské knihovně v Praze v prosinci 1968, krátce po sovětské invazi.[7] V pozdějších dobách už bylo brazilské umění připomenuto jen sporadicky, například výstavou Cesty k porozumění. Brazílie ve sbírkách českých muzeí a galerií v Památníku národního písemnictví v roce 1988, připravenou autorem této stati,[8] podobně jako s odstupem dlouhých let druhou výstavou tohoto typu na Pražském hradě.[9] V celku pak bylo téma pojednáno v knize o česko-brazilských uměleckých vztazích a stycích.[10]

Portinariho výstava: Brno, Bratislava a Praha

Nepochybně největší brazilskou akcí doby komunistického režimu před příchodem „pražského jara" představuje výstava Cândida Portinariho (1903–1962), zatím nejproslulejšího brazilského malíře 20. století. Připomeňme však nejprve dobovou atmosféru, za níž se uskutečnila, stručným nekrologem, který vyšel nedlouho po skončení výstavy, když umělec zemřel. Jeho autorem nebyl běžný novinář, ale výtvarný kritik: *„Cândido Portinari, vedoucí představitel současného umění Brazílie, čelný bojovník světové pokrokové výtvarné fronty, ve věku 58 let na následky otravy barvami. Současné malířství v něm ztratilo umělce, jenž svou tvorbou nikdy nepřestal usilovat o osvobození pracujícího lidu. Jako autor nástěnných fresek Válka a mír pro budovu Spojených národů zhotovil jedno z nejvýznamnějších děl, v němž se smysl pro aktuální tematiku pojí s novátorskou výtvarnou formou. V dobré paměti zůstane jeho nedávná pražská výstava, která podala nástin umělcova životního úsilí."*[11]

Nyní tedy můžeme začít klasickým pohledem na jednu z hlavních osobností brazilské malby, která je dobře zakotvena v kontextu české kultury; dostal se i jako klasik do umělecké encyklopedie, sepsané českými autory,[12] a v dalším případě, jak to nejednou u moderního umění bývá, oklikou, překladem z francouzštiny do slovenštiny.[13] Národní galerie v Praze vlastní tři Portinariho dobré obrazy ze čtyřicátých let: *Draci* (1941), *Matka s dítětem* (1947),[14] a *Kovboj/Honák dobytka*, (1947).[15] Byly získány ze soukromé sbírky, ve které se snad uchoval ještě jeden obraz, a to *Portrét ženy*. Tyto zisky Národní galerie jsou velmi spojeny s Portinariho výstavou v Československu v roce 1960, o níž se ještě podrobněji zmíníme.[16]

Ovšem terén pro přípravu výstavy v Československu byl podmíněn dvěma faktory: předchozí znalost jeho díla, přinejmenším v prostředí intelektuálních a uměleckých kruhů, které znaly Brazílii jen výjimečně z osobní zkušenosti, nebo prostřednictvím publikací – knih a časopisů, a za druhé z důvodů politických: Portinari byl členem Komunistické strany Brazílie a v roce 1950 obdržel ve Varšavě zlatou medaili, kterou mu udělila porota Mezinárodní ceny míru. Nejzajímavější na pražské výstavě je, že byla inspirována a organizována československou stranou, přesněji velvyslancem Československa v Brazílii, jenž měl s Portinarim osobní styky; to je potvrzeno skutečností, že brazilský velvyslanec v Praze[17] pouze žádal dodatečně a povolení zahájit výstavu a využít ji k šíření brazilské kultury (filmy).[18] Mezi dalšími osobami, které znaly Portinariho, byli v Brazílii dlouhodobě působící čeští diplomaté, především dr. Jaroslav Kuchválek.[19]

K prvním setkáním české a slovenské veřejnosti s dílem Cândida Portinariho došlo bezprostředně po druhé světové válce prostřednictvím tehdy nového kulturního časopisu *Blok*,[20] který nejednou reprodukoval jeho díla, a navíc i dekoraci, kterou Portinari provedl pro tehdy nový kostel (dílo architekta Oscara Niemeyera). V textu se ovšem Portinariho jméno nevyskytovalo, pouze se komentovalo *„obložení stěny fajansovou mozaikou podle maurských azulejos"*, a ani místo, kde byl kostel postaven, nebylo zmíněno. Šlo o stavbu ve městě Pampulha; Niemeyerův kostel, Portinarim vyzdobený, se pak objevil v našem tisku několikrát.

Prvním českým textem o malíři byl anonymní článek v deníku *Lidová demokracie* ze dne 19. listopadu 1946, nazvaný Brazilský malíř Portinari, který komentoval výstavu brazilského umělce v Paříži.[21] Časopis *Umění dneška* publikoval téměř souběžně o Portinarim podobný titul – Portinari. Brazilský malíř –, v němž podal stručně základní informace o jeho osobě a díle. Představil jeho životní běh ve třech fázích:

první, italizující, monumentální tendenci, s převažujícími náměty ze života černochů, druhou, surrealistickou, pod vlivem pařížské školy, během které převládají náměty emigrantské. A třetí, nejvýznamnější tendenci, expresionismus. Současně publikoval vlastní humorně laděná slova Portinariho: *„Lidé neviděli rádi, že maluji jen samé negry. Připomínalo jim to politiku. Dostal jsem tedy strach a začal malovat vystěhovalce. V některých okrscích Brazílie celá období neprší. Z obavy před hladem jsou lidé nuceni prchnouti, ne jednotlivě, ale masy, celé národy se stěhují."*[22] Politický zřetel, včetně mírové ceny, se prosazoval i v uměleckých časopisech.[23] Ještě v obtížném období padesátých let, charakteristických svým dogmatismem při prosazování socialistického realismu, se objevovaly přeložené články o Portinarim z pera nejkvalifikovanějších historiků a kritiků umění, jako Francouz Germain Bazin a ředitel Muzea v São Paulu (Museu de São Paulo) Pietro Maria Bardi,[24] anebo i od českých či slovenských kritiků jako například Ľubora Káry.[25] A nechyběly ani samostatné reprodukce (bez textu, jen s popiskem).[26]

Portinariho výstava v Československu, která zanechala důsledky a ohlasy, se stala skutečnou událostí. V červnu roku 1960 na pozvání československé vlády (je ale důležité připomenout, že myšlenka na výstavu vznikla bez oficiální účasti brazilské vlády, jako plod akce Československé legace v Riu de Janeiro)[27] byla v Brně zahájena Portinariho výstava o celkovém počtu 61 děl. Následně a bez prodlení proběhla výstava také v Bratislavě[28] a v Praze v Nové síni.[29] Katalog vyšel skromný, s pouhými čtyřmi stranami textu malého formátu, v němž podepsaný Ľubor Kára[30] stručně představil malíře. Přirozeně zdůrazňoval politickou činnost Portinariho, federálního poslance Komunistické strany Brazílie v roce 1946 a kandidáta na senátora v příštím roce. Hodnotí ho jako *„největšího"* brazilského malíře po boku Lazara Segalla, jenž se svou hodnotou avantgardní realistické tvorby (rozuměj, spíše politickou než uměleckou) zařadil do pozoruhodných projevů současné světové malby.

Výstava byla sledována ještě před zahájením, ve stadiu příprav,[31] měla poměrně široký kritický ohlas. Na prvním místě Jiří Kotalík, velmi dobře informovaný kritik, který měl příležitost cestovat do Brazílie jako komisař československé účasti na Bienále v São Paulu,[32] zařadil dílo brazilského malíře do obecného kontextu Latinské Ameriky a Brazílie s důrazem na brazilskou realitu. Současně naznačil malířův vývoj od cyklu obrazů *Tiradentes* po monumentální práci pro budovu OSN (*Válka a Mír*), konstatoval také vliv Picassovy *Guerniky* a označil pražskou výstavu jako *„neúplnou"*. Nevíme, co měl na mysli, sám to nevyslovil. Asi vycházel ze své nedávné návštěvy v São Paulu, kde byl dlouhá léta komisařem československých výstav. Kotalík polemizoval se spisovatelem Norbertem Frýdem,[33] znalcem mexického prostředí, zdůrazňoval, že vztah Latinské Ameriky a Evropy v umění je *„hodně závislý"* od roku 1918. Brazilec Portinari byl inspirován a veden – podle jeho mínění – mexickým příkladem, v jiných podmínkách a tradici. Malíř představoval svým krajanům trpkou a krutou skutečnost, neobvyklou, nekonvenční, drsnou a *„moderní"*. Avšak dnes se ve skutečnosti vidí, že Portinari neměl nic společného s revolučním násilím hýbajícím Mexikem: jeho práce je chápavým portrétem chudých pracujících na kávových plantážích, rybářů nebo tanečníků na sv. Jana.[34] Polemika mezi Frýdem a Kotalíkem by se dala shrnout asi v tom smyslu, že zatímco Frýd, sice významný spisovatel, ale amatér v oblasti výtvarné kritiky, zastupoval dogmatické pozice socialistického realismu ve shora zmíněné knize (v pozn. 33), Kotalík reprezentoval sice rovněž komunistická východiska, ale taková, která se začala měnit po roce 1958, po úspěchu Československa v Bruselu, ve prospěch uvolněnější interpretace směřující k „pražskému jaru".

Přirozeně nechyběly reprodukce Portinariho děl publikované v denících a časopisech v den zahájení nebo krátce poté, prakticky bez komentářů, což je pochopitelně v případě vizuálního umění důležitější než psané komentáře.[35]

Po malířově smrti necelé dva roky po výstavě se objevily stručné nekrology[36] a za čas i vzpomínky a připomínky.[37]

Když Češi a Slováci začali – po období nejhoršího stalinismu – trochu cestovat, mohli vidět Portinariho díla na různých místech, nečekaných či překvapivých, jako se přihodilo v roce 1963 malíři a kritikovi Jaromíru Wíšovi,[38] jenž stručně popsal budovu OSN v New Yorku, kde spatřil: *„Dvě ohromné nástěnné malby (Mír a Válka) tak znamenitého malíře, jakým je brazilský Candido Portinari, působí jaksi cize a ošuměle v sousedství precizně formovaných a lesknoucích se architektonických článků. Bylo by třeba je zasadit do architektury daleko citlivěji a vytvořit přechodné články, které by otupily hrany protikladu…"*[39]

A také přicházely, ač vzácně, do českých knihoven zahraniční časopisy, v nichž byly k nalezení komentáře o Portinarim.[40]

V období „pražského jara", kdy se všeobecně hledělo na Západ, vyšla kniha, která Portinariho hodnotila důstojně. Luděk

Novák[41] napsal, stručně řečeno, že jeho dílo ukazuje některé nové možnosti moderního realismu, umění sociálně angažovaného, v oproštění a sugestivnosti formy, na níž působila zvláště proměna a vliv kubismu a surrealismu. Portinari znázorňuje ostré okamžiky sociálních bojů svého lidu, každý námět má konkrétní a přímý politický význam, hyperbola obsahu se pojí k hyperbole formy s lineární expresivní stylizací, a současně s expresivním zvýrazněním barvy. Krátce poté se Václav Zykmund ve svých *Stručných dějinách moderního malířství*[42] omezil na konstatování vlivu německého expresionismu v Latinské Americe, kde v tomto kontextu jmenoval výslovně dva Brazilce – Segala a Portinariho a dále Mexičany. Téhož roku bylo jeho dílo připomenuto ze zahraničních zdrojů v populárním časopise *100+1*.[43]

V osmdesátých letech byla Portinariho malba prakticky pozapomenuta. Dochovalo se jen upozornění, že osudy díla brazilského malíře Portinariho by měly sloužit jako negativní příklad pro malíře Novosada, že se stal předčasnou obětí vlastního technologického experimentování.[44]

V posledním dvacetiletí se s jeho jménem setkáváme jen v expozici Národní galerie v Praze ve Veletržním paláci, kde jsou vystaveny shora uvedené obrazy, anebo jako s předmětem zájmu studentských prací.[45]

***Dokumentační příloha:* Portinariho díla vystavená roku 1960 v Československu**

1–10 *Kompoziční studie pro nástěnné malby Práce brazilské krajiny v Ministerstvu výchovy v Riu de Janeiro* (připojené fotografie celku i detailů kartonů), realizované postupně od roku 1936
11 *Pouštění draků*, olej, 1941
12 *Portrét ženy*, olej, 1947
13 *Matka*, olej, 1947
14 *Vaqueiro*, olej, 1947
15 *Tiradentes*, barevná kompoziční studie pro nástěnný obraz, olej, 1949
16 *Portrét ženy*, tužka, 1951
17 *Kresba koně*, tužka, 1951
18–29 *Prales*, ilustrace pro knihu Ferreira de Castro, oleje, 1955
30–39 *Don Quijote*, barevné tužky, 1956
40 *Sirotek*, olej
41 *Indiánka Carajá*, olej
42 *Les*, olej
43–47 *Brazilské motivy*, tužka, 1957–1958
48 *Prodavač*, olej, 1958
49 *Těhotná matka*, olej, 1958
50 *Cangaçeiro*, olej, 1958
51 *Utečenci*, olej, 1958
52 *Utečenci*, olej, 1958
53 *Děvče s kočkou*, olej, 1959
54–58 *Motivy z Izraele*, tři olejové studie a dvě kresby[46]
59 *Kompoziční studie pro nástěnnou malbu*, olej
60 *Válka*, kompoziční studie pro nástěnnou malbu v budově OSN v New Yorku, olej
61 *Mír*, kompoziční studie pro nástěnnou malbu v budově OSN v New Yorku, olej

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 V dnes nedochovaném pavilonu Na Příkopě 16/162. Výstava výtvarníků Purkyně. Členská výstava. Výstavní síň Jednoty umělců výtvarných, Praha: Příkopy. 11. 1. – 9. 2. 1947. Tato výstava byla též 58. výstavou Domu umění v Brně, Brazilská grafika z roku 1954–1955 byla výstavou č. 199. Z ohlasů Vh (Věra Hasalová?), Soudobá kresba Brazilie, *Lidová kultura* III, 1947, č. 3, s. 3 velmi příznivá kritika – Stanislav Richter, Soudobá brazilská kresba, *Lidová demokracie*, 17. 1. 1947, s. 4; anon., K(ulturní?) Politika, 17. 1. 1947, č. 18, s. 4, reprodukuje následující práce: Nóbrega, *Dívka se džbánem*, Aldari Heminguez Toledo (sic), *Zvuk flétny*, Brazilská kresba v Spolku VU Purkyně; fd (František Doležal), Brazilská kresba, *Národní osvobození*, 28. 1. 1947. V přepise jména umělce respektuji v citacích zjednodušený tvar Candido, který se u nás (ale i např. v Italii) používal.

2 *Brazilská grafika*, Ústřední svaz československých výtvarných umělců a SČUG Hollar, Síň Hollara, Praha, březen 1954, anonymní úvod, grafická úprava katalogu, pozvánky a plakátu O. Karlas, na obálce reprodukována grafika *Povstalci* od Vaska Prado, linoleum. V úvodu úryvek z básně Pabla Nerudy *Noble Brasil*.

3 Velmi podrobně líčí jeho pobyt v Praze a na Dobříši Zélia Gattai, *Zimní zahrada*, Praha 2011. Z této knihy (s. 154) se např. dovídáme, že Portinari maloval Olgu Benário, Němku, kterou Brazílie vydala nacistům.

4 Také byl básníkem, jak jsem upozornil v článečku Básník Portinari, *Výtvarná práce*, 1965, č. 4, s. 2. Československou výstavu registruje i brazilská strana – viz http://72. 14. 207.104/search?q=cache:KySUChZxnNQJ:www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/cronobio.pdf+pintura+brasileiro+%22tcheco%22 & hl=cs & ct=clnk & cd=45, [konzultováno dne 13. 3. 2012].

5 Orientační plán konkrétní poezie (překl. Pavel Štěpánek), *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969, č. 30, s. 56, il.

6 Výstavu v Obecním domě jsem z pověření brazilského velvyslanectví uvedl přednáškou, ale text publikován nebyl. Z kritických ohlasů *Výtvarné umění*, 1964, s. 93. Recenze dělí malíře na mezinárodně a většinou *„abstraktivisticky“* orientované: Antonio Bandeira (1922), Manabu

Mabe (natur. Japonec), Ivan Serpa (1923), Danilo di Prette, Ital žijící v Brazílii od roku 1946, Francis Krajcberg, polský přistěhovalec z roku 1948 (1921). Z domácích malířů zmiňuje též zástupce starší generace: Lula Cardoso Ayres (1910) a Alfredo Volpi (1896), z primitivistů jmenuje tyto: Antonio da Silva (1905), černošský folklorista Heitor dos Prazeres (1908), malířka Djanira (1914).

7 *Dva brazilští grafici – José Assumpção de Souza – Zorávia Betiol* (kat. výst.), Praha, Městská knihovna 1968, prosinec (text Pavel Štěpánek); Pavel Štěpánek, Dva brazilští grafici, *Výtvarná práce*, 1968, č. 22–23, s. 3 a idem, Biblické motivy z Brazílie, *Lidová demokracie*, 29. 12. 1968.

8 (pš), Brazilské památky na Strahově, *Lidová demokracie*, 20. 9. 1988.

9 České stopy v Brazílii, 15. září – 30. listopadu 2010. Czech Footprints in Brazil, 15. September – 30. November 2010, Správa Pražského hradu, Pražský hrad, Tereziánské křídlo. Tato výstava vycházela z knihy Pavel Štěpánek, *Afinidades históricas e culturais entre o Brasil e a República Tcheca*, L. Marek, Brno 2008.

10 *Afinidades* (cit. v pozn. 9). (Recenze a informace o knize: kč [Peter Kováč], Vyšla kniha o kulturních vztazích mezi Brazílií a Českou republikou, *Právo*, 9. 12. 2008, http://www.novinky.cz/clanek/156280-vysla-kniha-o-kulturnich-vztazich-mezi-brazilii-a-ceskou-republikou.html [konzultováno dne 9. 12. 2008], *Žurnál UP* 18, 2008, č. 12, 19. 12. 08, http://www.zurnal.upol.cz/xviii/12/univerzitni-pracoviste-informuji/ [konzultováno dne 20. 12. 2008]).

11 šh (Luboš Hlaváček), Candido Portinari, *Kultura* VI, 1962, č. 7, s. 2 nekrolog, glosa.

12 *Encyklopedie světového malířství*, Praha 1975 (ed. Sáva Šabouk), s. 280–281, ad vocem.

13 *Lexikon moderného maliarstva*, Bratislava 1968, ad vocem, s. 294 (autor Philippe Soupault, orig. edice Hazan, Paris).

14 Význam obrazu má být zdůrazněn reprodukováním v článku Flávio de Aquino, Pintura moderna no Brasil – Modern Painting in Brazil, *Módulo*, s. 18–19, ilustrace obrazu *Matka* (dnes v Národní galerii v Praze, tehdy ještě v soukromé sbírce).

15 Zde jsou údaje o dílech Cândida Portinariho v českém majetku: Candido Portinari (1903–1962) 1) *Pouštění draků* (*Dráčci, Draci*), 1941, olej na plátně, 60 × 73,5 cm, značeno vpravo dole: *PORTINARI /1941*, zakoupeno 19. 12. 1967 (od p. Bruna Piťhy, Praha 7, Bubenská č. 3, za 37. 000). Tentýž majitel měl ve sbírce i obraz dalšího brazilského malíře Bianka. Vystaveno: Zisky Národní galerie, Jiřský klášter, Praha 1979; vystaveno: Bratislava 1960, č. kat. 11 jako *Vypúšťenie šarkanov*, literatura: Projeto Portinari, č. kat. 1474, součástí trvalé expozice ve Šternberském paláci a dnes ve Veletržním paláci – NG v Praze, O 11627; 2) *Matka s dítětem*, 1947, olej na plátně, 130 × 97 cm, značeno vpravo dole: *Portinari, 1947*, literatura: Projeto Portinari, č. kat. 2549, vystaveno: Bratislava 1960, č. kat. 13, NG v Praze, O 12832; 3) *Hlídač stád* (*Vaqueiro, Skoták, Honák*), 1947, olej na plátně, 72,5 × 60 cm (rám 94 × 81 cm), značeno vpravo dole: *PORTINARI /1947*, zakoupeno: 1983, literatura: Projeto Portinari, č. kat. 2609, vystaveno: Bratislava 1960, č. kat. 14; Přírůstky NG 1984, NG v Praze, O 15210.

16 Č. kat. 12 na bratislavské výstavě nazvané Candido Portinari, Zväz slovenských výtvarných umelcov, Bratislava, Výstavné miestnosti Dostojevského rad 2, 22. júla – 7. augusta 1960, text Ľubor Kára, Dům umění, Brno. Bez dalších údajů. Ministerstvo školství a kultury a Svaz čs. výtvarných umělců. Praha, Nová síň, 15. září 1960 – říjen 1960, za Brazílii zahájil velvyslanec Mauricio Wellisch. Jeho vystoupení bylo ukázkou dobré vůle z čs. strany, protože výstava byla zcela dílem čs. diplomacie. K tomu viz MZV TOO Brazílie 1960 – 1 a 2, *Osvěta. Kulturní výstavy*, 343/369.

17 Ministerstvo zahraničních věcí ČSR – MZV TOO Brazílie 1960 – 1 a 2, *Osvěta. Kulturní výstavy*, 343/369. Zde je dokumentován postup výstavy – záměr vyšel z osobního kontaktu čs. velvyslance s umělcem. Když skončila výstava v Brně, vedoucí mezinárodního oddělení československého ministerstva kultury Jitka Pušová odeslala fotokopie kritik výstavy. Pracovník velvyslanectví ČSR Rutte ve svém dopise datovaném v Riu de Janeiro 20. února 1961 informoval pražské ministerstvo, že malíř Portinari nemohl jet do Československa, jak mu to navrhl mecenáš Assís Chateaubriand, protože byl nemocen a už prakticky nikoho nepřijímal (zemřel o rok později). V dalším sledu ministerstvo výchovy a kultury (mezitím došlo ke spojení obou ministerstev) informovalo (znovu J. Pušová) v dopise ze dne 28. září 1960, že v Bratislavě navštívilo Portinariho výstavu více než 4000 osob. Na zahájení výstavy v sálech Zväzu slovenských umelcov (ul. Dostojevského rad 2) dne 22. července 1960 (pátek) v 17 hod. (výstava trvala do 7. 8. 1960) hovořil za ZSU malíř a sochař Rudolf Uher, za sekci Slovenské národní rady ředitel Slovenské národní galerie dr. Karol Vaculík. V Praze byla výstava zahájena dne 15. září téhož roku. Rada brazilského velvyslanectví v ČSR pan Ouro Preto navštívil mezinárodní oddělení příslušného ministerstva, aby projednal detaily účasti svého velvyslanectví. Velvyslanectví využilo příležitosti, aby věnovalo návštěvníkům propagační brožury a brazilskou kávu. Byly promítány brazilské krátké filmy.

18 Ivo Váňa Psota. Tanečník, choreograf, režisér a pedagog ukrajinské národnosti se narodil v ukrajinském Kyjevě v roce 1908, žil a zemřel v Brně roku 1952. Viz http://www.brno.cz/index.php?nav01=2222 & nav02=2220 & nav03=2447 & idosobnosti=103. [konzultováno

dne 24. 4. 2007]. Během války mu Němci povolili vycestovat do USA, jejichž úřady si jej vyžádaly. Když se ale vrátil do Brna, upadl po roce 1948 v nemilost komunistického režimu a zemřel zanedlouho nato. Za provedení baletu *Yara*, který se stal národním brazilským baletem, věnovali Brazilci Psotovi pamětní desku na budově divadla v São Paulu (Teatro de São Paulo). V uvedení na scénu se spojili skladatel Francisco Mignone, jako autor libreta básník Guilherme de Almeida, scénografii a kostýmy vypracoval právě malíř Cândido Portinari, zatímco choreografem byl sám Ivo Váňa Psota.

19 Dr. J. Kuchválek, lingvista a historik literatury, profesor na Univerzitě Karlově, propagátor brazilských kulturních akcí v ČSR.

20 *Blok*, 1946–1947, č. 9–10, s. 245. V témže čísle, s. 67, je reprodukován Portinariho *Negr s okarínou*, detail výzdoby v budově rozhlasu Radio Tupio de Rio de Janeiro. Je tu také reprodukováno dílo dalšího brazilského malíře Pedrozy, *Makumba*, s. 67, a *Dívka* C. Diaze. K tomu je připojen obraz Mexičana Tamaya, *Ptáci*, 1941, toho času ve Valentine Gallery v New Yorku.

21 Anon., Brazilský malíř Portinari, *Lidová demokracie*, 19. XI. 1946 – komentář o umělci v Paříži; deník byl orgánem Československé strany lidové.

22 Anon., Portinari. Brazilský malíř, *Umění dneška* III, 1946, č. 4, s. 215. Je překvapující, že první představení Portinariho bylo anonymní, ale jelikož ve stejném čísle časopisu se objevuje také portrét Jana Zacha, jenž působil jako kulturní přidělenec čs. velvyslanectví v Riu de Janeiro, můžeme předpokládat, že článek byl jeho dílem.

23 Jiří Bursík, Vyznamenaní bojovníci za mír, *Výtvarné umění*, 1950–1951, s. 467. Jsou tu zastoupeni Pablo Picasso, za *Holubici míru*, Cândido Portinari za velkou malířskou kompozici *Tiradentes*, Renato Guttuso za cyklus *Gott mit uns*. Článek obsahuje i stručné hodnocení díla Picassova.

24 Germain Bazin, Cândido Portinari. Maliar pre druhých, *Výtvarný život* II, 1957, č. 7–8, s. 267–270; P. M. Bardi, Ľudový maliar, *Výtvarný život* II, 1957, č. 7–8, s. 270–275.

25 Ľubor Kára, Malíř Brasilie Portinari, *Kultura*, 1957, s. 1/8, 3 repr.; idem, Cândido Portinari, *Světová literatura*, 1959, č. 4, s. 183–184. V textu několik reprodukcí jeho obrazů a kreseb: *Povstalci*, *Uprchlíci*, *Pohřeb*, *Pradleny*, *Hlava*, jako ilustrace ke článku, s. 22, 95, 96, 182. Podává Portinariho životopis a hodnocení tvorby.

26 Kresby – ilustrace ke článku Monteira Lobata, Zé Brasil, *Lidové noviny*, Brno 58, č. 275, *Kulturní neděle*, s. 3; *Nosiči kávy* a *Hudebníci*. Ze zahraničních výstav a ateliérů, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 12, s. 10, 5 obr. s. 10.

27 Téhož roku, dne 26. 10. 1960, byly ustaveny kontakty na úrovni velvyslanectví.

28 Tehdy bylo publikováno dílo *Pohřeb*, Z výstavy brazilského umělce v Bratislavě, *Literární noviny*, 1960, č. 31, s. 8. Samostatně komentovala výstavu Ľudmila Peterajová, Candido Portinari, *Predvoj* 4, 1960, č. 36, s. 20.

29 Recenze výstavy a celkový pohled uveřejnil Václav Zykmund, Cândido Portinari, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 15, s. 12, 2 repr.: *Těhotná matka*. Z výstavy autorových obrazů, ilustrací a kreseb, Nová síň, Praha IX–X–1960, VU, 1960, s. 422. Dále *Mateřství*, z výstavy v Nové síni, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 18, s. 1 a *Děvče s kočkou*.

30 V prvních letech komunismu provozoval Kára dogmatickou kritiku, lpící na socialistickém realismu, jejíž stopy lze pozorovat ještě v katalogu Portinariho výstavy. Nějakou dobu, na počátku 50. let vykonával významné politické funkce, ale v 60. letech „procitl" a stal se přívržencem avantgardy a šéfredaktorem slovenského dynamického časopisu *Výtvarný život*, za což zaplatil v období „normalizace" po sovětské intervenci, kdy mu byla zakázána činnost v kultuře. Viz Ľubor Kára, Cesta pokrokových výtvarných umělců v kapitalistických zemích, *Výtvarné umění* I, 1950–1951, č. 4, s. 178–188 a 3 repr.

31 Z připravované umělcovy výstavy v Praze bylo reprodukováno *Mateřství*, *Výtvarná práce* II, 1959, č. 9, s. 1.

32 Jiří Kotalík, Malíř Brazílie (K výstavě Cândida Portinariho), *Literární noviny* IX, 13. 8. 1960, č. 33, s. 3/6.

33 Norbert Frýd, Portinari ještě jednou a třeba vícekrát, *Literární noviny* IX, 1. X. 1960, č. 40, s. 8. Norbert Frýd vydal pět let předtím knihu *Mexická grafika*, Praha, SNKLHU 1955, v níž zastával striktně dogmatická hlediska. Mnohem později se vrací k mexické tezi vlivu na Portinariho v mezinárodním kontextu José Luiz del Roio, Una rivolta mesicana. Brasil. Ai primi del novecento gruppi di contadini brasiliani diedero vita a comunita inspirate e egualitarismo e fratellanza, *Prometeo. Rivista trimestrale di scienze e storia*, březen 1988.

34 S odstupem času a po vyprchání vášní prohlásil brazilský umělec českého původu Milan Dusek (viz *Afinidades* [cit. v pozn. 9], kap. 19): *„Portinariho* Uprchlíci *zdobí buržoazní salony a jen těžko vzbuzují soucit."*

35 *Pohřeb*, Z výstavy brazilského umělce v Bratislavě, *Literární noviny* IX, 1960, č. 31, s. 8; *Těhotná matka*, Z výstavy autorových obrazů, ilustrací a kreseb. Nová síň, Praha IX–X–1960, viz časopis *Výtvarné umění*, 1960, s. 422; R: *Mateřství*, z výstavy v Nové síni, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 18, s. 1; *Portrét*, Z výstavy brazilského umělce v Bratislavě, Z výstavy autorových obrazů, ilustrací a kreseb. Nová síň, září – říjen 1960, *Výtvarné umění* X, 1960, č. 9, s. 422; Igor Zhoř, Poučení – více než vzor, *Kultura* IV, 1960, s. 28, 1 repr. Recenze výstav v DU v Brně – mexické

motivy (sic). Hodnocení jeho činnosti umělecké i politické.

36 Když zemřel, objevily se tři nekrology: první, Portinari mrtev, informace v časopise *Výtvarná práce*, 1962, č. 5, s. 4, druhá, šh (Luboš Hlaváček), Cândido Portinari, *Kultura* VI, č. 7, s. 2 nekrolog a glosa, a konečně třetí, Anon., Zemřel Cândido Portinari, *Hollar* 33, 1962, č. 1, s. 45.

37 Anon., Cândido Portinari, *Brněnský večerník*, 15. srpna 1974, v rubrice Galerie osobností.

38 Jaromír Wíšo, Výtvarné sněmování v Novém Yorku, *Rudé právo*, 3. 11. 1963.

39 Cândido Portinari dokončil v roce 1941 čtyři velké nástěnné obrazy u vstupu do Hispánského sálu Library of Congress nazvané: *Objevení země*, *Průzkum lesa*, *Vzdělávání indiánů* a *Těžba zlata*. Malíř na nich zachytil život prvních přistěhovalců v Americe. Slavnostní inaugurace těchto obrazů proběhla 12. ledna 1942.

40 A. Sch., Z výtvarných časopisů. Přehled současné brazilské malby od Rosy M. Carlessové. Cituje: Lazar Segall, C. Portinari, O. Niemeyer, L. Costa. Dále zpráva o Týdnu moderního umění od roku 1922, Bienále v São Paulu, in: *Studio*, červenec 1963 (Anglie), *Výtvarné umění*, 1964, s. 93. Autorka recenzované stati dělí brazilské malíře podle mezinárodní orientace následovně: nejprve Antonio Bandeira (1922), Manabu Mabe (naturalizovaný Japonec), Ivan Serpa (1923), Danilo di Prette, Ital žijící v Brazílii od roku 1946, Francis Krajcberg, polský přistěhovalec z roku 1948 (1921). Posléze vypočítává domácí malíře starší generace: Lula Cardoso Ayres (1910), Alfredo Volpi (1896), primitivisti: Antonio da Silva (1905), černošský folklorista Heitor dos Prazeres (1908), malířka Djanira (1914).

41 Luděk Novák, *Století moderního malířství, 1865–1965*, Praha 1968, s. 269, 274.

42 Václav Zykmund, *Stručné dějiny moderního malířství*, Praha 1971, s. 106.

43 Barevná reprodukce Portinariho obrazu k článku-montáži ze zahraničního tisku o Latinské Americe, zejm. k Nerudově básni *Než procitne dřevorubec*. *100+1*, 1971, č. 20, s. 23.

44 Luboš Hlaváček, Malíř lidského dění, *Výtvarná kultura*, 1988, č. 1, s. 28, doslova píše, že *„osud brazilského malíře Portinariho, jenž se stal předčasnou obětí svého vlastního technologického experimentování, by i pro Novosada měl být varovným mementem“*.

45 V poslední době se vrátila k Portinarimu studentka Irena Melounová, která sepsala celkový pohled na dílo malíře Cândida Portinariho v portugalštině, za nějž byla oceněna na studentské soutěži o Iberoamerickou cenu (Premio Iberoamericano XIV), vypsanou velvyslanectvími španělsky a portugalsky hovořících zemí v Praze.

46 O tomto námětu se objevila již dříve kniha *Izrael. Disegni di Candido Portinari*, Presentati da Eugenio Luraghi, ILTE, Torino 1953.

Seznam vyobrazení

1 Cândido Portinari, *Matka s dítětem*, 1947, olej na plátně, 130 × 97 cm, značeno vpravo dole: *PORTINARI 1947*, Národní galerie v Praze.

2 Cândido Portinari, *Pouštění draků* (*Dráčci, Draci*), 1941, olej na plátně, 60 × 73,5 cm, značeno vpravo dole: *PORTINARI 1941*, Národní galerie v Praze.

3 Cândido Portinari, *Hlídač stád* (*Vaqueiro, Skoták, Honák*), 1941, olej na plátně, 72,5 × 60 cm, značeno vpravo dole: *PORTINARI 1947*, Národní galerie v Praze.

Historický fond knihovny Národní galerie v Praze

MARTINA HORÁKOVÁ – PETRA ZELENKOVÁ

Zrod sbírky starých tisků knihovny Národní galerie v Praze je úzce svázán s dějinami Společnosti vlasteneckých přátel umění. K velkorysým podporovatelům knihovny Společnosti vlasteneckých přátel umění patřili takoví dárci, jako byli dr. Josef Hoser, Vojtěch Lanna a dr. František Macháček, s jejichž přispěním se podařilo rozšířit knižní fond. První relativně podrobné informace ohledně složení a velikosti sbírky starých tisků shromážděné knihovnou Národní galerie v Praze lze nalézt v dochovaném obsáhlém katalogu z roku 1839, který je rozdělen podle jednotlivých oborů. Dnes se tato sbírka skládá ze 145 svazků.

Článek dále blíže představuje některé z nejzajímavějších a nejcennějších svazků. Je to například stěžejní teoretické dílo Albrechta Dürera *Čtyři knihy o proporcích* (Nürnberg 1528), k němuž je přivázán také Dürerův traktát *Nauka o opevňování* (1527). Z proslulých děl německé renesanční knižní kultury je zastoupen bohatě ilustrovaný epos *Theuerdank* (ve frankfurtském vyd. 1563). Fond obsahuje další významná díla německé teorie umění. *Teutsche Akademie* Joachima von Sandrarta knihovna vlastní v rozšířeném vydání J. J. Volkmanna (1768–1775). S norimberskou uměleckou Akademií a uměleckou rodinou Preisslerů je pak spojen opakovaně vydávaný konvolut předloh a teoretických statí *Die durch Theorie erfundene Praktic*. Ve fondu je zastoupen také soubor stěžejních děl nizozemské teorie a dějin umění *Schilder-Boeck* Karla van Mandera (ve vyd. z r. 1764), *De groote schouburgh* A. Houbrakena (ve vyd. z r. 1753) a *De nieuwe schouburg* J. v. Goola (1750–1751). Chloubou knihovny je kompletní Diderotova *Encyklopedie*, včetně svazků obrazových příloh *Planches* s nesmírným ikonografickým bohatstvím.

Pražskou knižní kulturu počátku 17. století prezentují dva stylově odlišné tisky. K rudolfínskému manýrismu se váže slavná sbírka impres *Symbola divina et humana*. Plodem doznívající renesanční protestantské knižní kultury je jazykově vzácný český tisk, obrazová Kristova genealogie *Rod Ježíše Krista* vydaná J. Opsimatem (1612). Českou barokní grafiku reprezentuje album mědirytin A. P. Neuräuttera zachycujících sochařskou výzdobu Karlova mostu *Statuae pontis Pragensis* (Praha 1714), které je zatím poslední akvizicí knižního fondu.

Klíčová slova
staré tisky, knižní ilustrace, grafika, knižní kultura, knihovna Národní galerie v Praze, Společnost vlasteneckých přátel umění

Historie fondu knihovny Národní galerie v Praze

Knihovna Národní galerie v Praze měla svou předchůdkyni v příruční knihovně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách (SVPU), založené v roce 1796 vlastenecky smýšlející šlechtou z iniciativy hraběte Františka Josefa Šternberka a několika vzdělaných měšťanů.

Za cíl si SVPU vytyčila zvelebení vkusu, povzbuzení zájmu o umění a záchranu domácích uměleckých děl před vývozem do zahraničí. Za tímto účelem byla zřízena Obrazárna SVPU.[1]

Základem současného fondu knihovny Národní galerie v Praze se stal fond knihovny Obrazárny SVPU, budovaný systematicky od roku 1880, část fondu tzv. grafické knihovny, jež svým charakterem nepatřila ke sbírce knižní grafiky, a ilustrace a fond knihovny Moderní galerie (1902–1942). Po ukončení činnosti SVPU v roce 1950 se součástí dnešního fondu knihovny stal také knižní fond příruční spolkové knihovny SVPU. Nejstarší dochovaný inventář příruční spolkové knihovny pochází z roku 1839 a obsahuje 462 svazků rozdělených dle oborů. Inventář obsahuje pouze údaje o počtu svazků jednotlivých dokumentů, další inventáře z let 1855–1880 již uvádějí informaci o způsobu získání a ceně publikací. Do dnešní doby se dochoval také vázaný katalog knihovny Obrazárny SVPU z let 1893–1920, založený malířem Viktorem Barvitiem, tehdejším inspektorem obrazárny a vzdělaným člověkem širokého rozhledu. Katalog obsahuje 505 svazků knih, katalogů výstav a sbírek a aukčních katalogů. Prvním dochovaným přírůstkovým seznamem vedeným dle knihovnických pravidel je stále aktuální *Seznam knihovny Obrazárny z let 1880–1940*.

Jednotlivé knihovny působily do roku 1948 samostatně. Byly průběžně doplňovány, jednak z příspěvků členů SVPU, jednak dary jednotlivců, později po vzniku samostatného státu také státními dotacemi. K podporovatelům knihovny Obrazárny SVPU patřili například MUDr. Josef Hoser a Vojtěch rytíř Lanna, kteří věnovali do fondu knihovny množství cenných publikací. Významným příznivcem knihovny již Československé státní obrazárny byl MUDr. František Macháček (1882–1945), lékař ústavu pro choromyslné v Bohnicích, sběratel, mecenáš a bibliofil, který věnoval do fondu grafické knihovny velké množství děl z oboru kresby a grafiky. Svým odkazem pak významně rozšířil fond této knihovny o nákladná a vynikající díla faksimilií kreseb ze zahraničních grafických sbírek.

Původ historického fondu knihovny Národní galerie v Praze je tedy v knihovně SVPU a odpovídá svým zaměřením tehdejším potřebám členů, tzn. obsahuje především tisky o výtvarném umění a příbuzných oborech (topografie, historie…). Samozřejmě ale, protože je fond tvořen také dary a pravděpodobně i soukromými tisky (původ bylo možno vypátrat pouze u některých), obsahuje i tisky literárněvědné, beletrii, poezii apod. V případě knihovny SVPU se nedá ještě mluvit o politice budování fondu, fond byl doplňován spíše nahodile, podle potřeb členů, dary a odkazy. Knihovna SVPU neměla také samostatného knihovníka, knihovnu vedl nejprve vždy někdo z výboru SVPU, poté inspektor Obrazárny.

V současné době čítá historický fond knihovny 145 svazků starých tisků zahrnujících časové období od 16. století do roku 1800. Mezi významné tisky pocházející z fondu původních knihoven SVPU patří například *Idea del tempio della pittura* Giovanniho Paola Lomazza (1590), *Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion* Albrechta Dürera (1528), *Splendor magnificentissimae urbis Venetarium clarissimus* (1722), *Symbola divina & humana* Jacoba Typotia (1601) a *Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst*, 8 sv. (1768–1775), historické sbírkové a výstavní katalogy zahraničních sbírek a katalogy aukční.

Ilustrované tisky

Řada starých tisků z galerijního knihovního fondu je opatřena poutavou grafickou výzdobou. Převážnou většinu fondu tvoří knihy z druhé poloviny 18. století, nicméně knihovna vlastní také hodnotné ilustrované tisky ze 16. a 17. století. Setkáváme se především s publikacemi z oboru teorie umění, dále jsou zastoupeny katalogy, encyklopedie, vzorníky, předlohy a topografická literatura. Mezi výpravně ilustrovanými svazky vynikají exempláře reprezentující německou, francouzskou a nizozemskou knižní grafiku. Naopak rozsah bohemikálních tisků je omezený. Některé ze zajímavějších ilustrovaných publikací budou nyní ve stručnosti představeny.

Významnými tisky je zastoupena německá knižní kultura. K vůbec nejcennějším svazkům, které knihovna vlastní, patří první vydání stěžejního teoretického díla Albrechta Dürera *Čtyři knihy o proporcích* (*Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg 1528) [č. 30]. Tisk shrnující výsledky Dürerových více než dvacetiletých antropometrických výzkumů vyšel nedlouho po jeho smrti v roce 1528. Čtyři oddíly pojednávají proporce různých typů lidí, jejich matematické zákonitosti, způsoby měření a vzorce pohybu lidského těla. Dílo je ilustrováno 143 dřevořezy podle Dürerových kreseb, které zhotovil norimberský rytec (dřevořezáč), tiskař a nakladatel Hieronymus Andreae[2] **(obr. 1)**. Do svazku je rovněž připojen Dürerův traktát *Nauka o opevňování* (*Etliche Underricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*, Nürnberg 1527). Rovněž *Nauka o opevňování* je opatřena většinou rozměrnými dřevořezy

připravenými ve spolupráci s Hieronymem Andreaem. Na závěr svazku je vevázán panoramatický list *Obléhání pevnosti* datovaný do roku 1527 a opatřený Dürerovým monogramem.[3]

Knihovna vlastní také další významné dílo německé renesanční knižní kultury – rozsáhlý a nákladně ilustrovaný epos *Theuerdank* [č. 107]. Autorem této veršované propagandistické skladby byl ze značné míry císař Maxmilián I., na textu spolupracoval císařův sekretář Melchior Pfintzing a snad i další učenci. Alegorické dílo líčí dobrodružné putování udatného rytíře Theuerdanka (neboli Maxmiliána I.) za svojí nastávající Ernreich (čili Marií Burgundskou). Všech 118 kapitol zdobí v dřevořezu provedené ilustrace, které vynikají živým podáním děje a působivým zachycením krajiny. Štočky vyřezal Jost de Negker podle předloh Leonharda Becka, Hanse Schäufeleina, Hanse Burgkmaira a dalších kreslířů[4] **(obr. 2)**. Maxmilián I. na ilustrační výzdobu dohlížel a na základě jeho připomínek byla řada ilustrací pro druhé vydání pozměněna. Díky bohatství ilustrací a romantickému obsahu dosáhl *Theuerdank* velké popularity. Dílo vyšlo poprvé jako soukromý tisk v roce 1517 v Norimberku. Následovalo vydání v roce 1519 a několik dalších v průběhu 16. i 17. století. V přepracování Burkharda Waldise vyšel *Theuerdank* během 16. století čtyřikrát ve Frankfurtu (1553, 1563, 1589 a 1596); výtisk z Národní galerie je druhé frankfurtské vydání.[5] Exemplář je zajímavý rovněž proveniencí, neboť obsahuje autorské grafické exlibris Josefa Karla Burdeho, prvního inspektora Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění.[6]

Dalšími v knihovně zastoupenými německými tisky se již přesuneme k barokním umění. Podobně jako Dürerovy *Čtyři knihy o proporcích* patří také *Teutsche Akademie* Joachima von Sandrarta ke stěžejním dílům teorie umění.[7] Malíř, grafik a znalec umění Joachim von Sandrart (1606 Frankfurt – 1688 Norimberk) se původně školil jako rytec, mimochodem rovněž u Aegidia Sadelera v Praze. Posléze se přeorientoval na malbu a umělecky se vzdělával při pobytech v Nizozemí, Anglii a Itálii. Po roce 1645 se usadil v Německu, podílel se mj. na založení nejstarších německých uměleckých akademií v Norimberku (1662) a Augsburgu (1670) a vedle umělecké tvorby se věnoval výuce a psaní knih. Ve spolupráci s literátem Sigmundem von Birken připravil k tisku kompendium *L'Academia Todesca della architectura, scultura & pittura oder Teutsche Academie*. V roce 1675 vyšly v Norimberku první dva díly, roku 1679 třetí díl. První kniha je věnovaná teorii a dějinám architektury, sochařství a malířství; obsáhlejší druhý díl obsahuje biografie umělců od antiky až po Sandrartovy současníky.[8] Třetí díl pak rozvádí okruhy prvního dílu, věnuje se více antickým památkám a obsahuje také překlad Ovidiových *Metamorfóz*. Publikace byla bohatě ilustrována předními německými i antverpskými rytci, přičemž předlohy k řadě rytin nakreslil Joachim von Sandrart. V 18. století *Teutsche Akademie* přepracoval a podstatně rozšířil zcestovalý vzdělanec a spisovatel Johann Jacob Volkmann (1732–1803), který ji v letech 1768–1775 publikoval v osmi svazcích. Jako součást této edice vydal také Sandrartovo pojednání o antické mytologii *Iconologia Deorum* (1680). Pro ilustrační výzdobu nové řady *Teutsche Akademie* Volkmann využil některé plotny z prvního vydání a zařadil také další rytiny, například soubor leptů s figurálními náměty podle Salvatora Rosy od Johanna Jacoba Sandrarta (1655–1698)[9] **(obr. 3)**. Knihovna vlastní kompletní Volkmannovo vydání [č. 75–81].

Další publikací spjatou s norimberskou uměleckou Akademií je *Die durch Theorie erfundene Praktic* Johanna Daniela Preisslera (Preislera; 1666 Norimberk – 1737 Norimberk), příslušníka významné norimberské umělecké rodiny původem z Čech [č. 66].[10] Malíř a grafik Johann Daniel Preissler byl v roce 1704 jmenován ředitelem norimberské umělecké Akademie a od roku 1716 také nově zřízené přidružené kreslířské školy. Pro potřeby svých žáků z italštiny přeložil a v roce 1706 vydal *Anatomii* Carla Cesia, opatřenou rytinami Hieronyma Böllmanna. Připravil také soubor kreslířských předloh a krátkých teoretických pojednání, který vydal pod názvem *Die durch Theorie erfundene Praktic*. Jeho tři díly vycházely v Norimberku v letech 1721–1725; čtvrtý díl připravil po smrti otce Johann Justin Preissler, rovněž ředitel Akademie. Jednotlivé díly *Die durch Theorie erfundene Praktic* obsahují vždy 18 rytin (mědirytin i leptů), z nichž některé jsou signované dalším Preisslerovým synem, grafikem Georgem Martinem **(obr. 4)**. Preisslerovy publikace dosáhly velké obliby a během 18. století vyšly v několika vydáních. Svazek z Národní galerie obsahuje všechny čtyři díly ve vydáních ze šedesátých let 18. století.[11] První díl je věnován znázornění částí lidského těla. Druhý díl obsahuje vyobrazení celých postav v různých postojích, jejich schémata a proporce. Třetí díl se věnuje světlu, stínu a draperiím; rytiny zachycují postavy nejprve v obrysu a poté prostorově. Čtvrtý díl je věnován proporcím, znázornění dětí, draperií a opět světla a stínu. Za závěr konvolutu je pak

připojeno páté vydání Preisslerova překladu *Anatomie* z roku 1759.

Bylo již naznačeno, že bohemikální tisky se ve fondu vyskytují minoritně a jejich zastoupení je nahodilé. Nejstarší z bohemik jsou dva tisky rudolfínské epochy, které shodou okolností dokládají dvě linie ilustrační výzdoby v Čechách na počátku 17. století – doznívání renesanční knižní kultury a stylově progresivní ilustrace v mědirytu.

Symbola divina et humana patří k nejznámějším projevům rudolfínského manýrismu v oblasti knižní kultury [č. 102]. Jde o soubor téměř tisícovky impres, shromážďovaných císařským antikvářem Jacopem Stradou a jeho synem Ottaviem. Impresy vyryté proslulým grafikem Aegidiem Sadelerem vyšly ve třech dílech v Praze v letech 1601–1603.[12] *Symbola* vydal pražský tiskař Jiří Černý (Nigrinus), který jako první v Čechách zapojoval do knihtisku ilustrace v mědirytu.[13] Komentáře do prvních dvou dílů dodal císařský historik Jacob Typotius, který však zemřel v průběhu jejich vydání (1601). Na závěr druhého dílu je tudíž vložen působivý emblém na Typotiovu smrt, zkomponovaný dvorním lékařem Janem Jesenským. Do třetího svazku, obsahujícího impresy italské šlechty a vladařů, napsal komentáře císařský lékař a přírodovědec Anselm Boetius de Boodt. Cenný svazek všech tří dílů v současnosti prochází kompletním restaurováním.

Druhý z bohemikálních tisků raného 17. století byl dosud zcela opomíjen. Jde o obrazovou publikaci *Rod věčného nebeského a všemohoucího Ježíše Krista*, vydanou v Praze v roce 1612 vzdělancem a literátem Janem Opsimatem [č. 60]. Kalvinista Opsimates působil jako vychovatel ve šlechtických rodinách a roky prožil na cestách po Evropě. Svědectví o jeho itineráři a čilém společenském životě poskytuje jeho památník uložený v Londýně.[14] Přestože je *Rod Ježíše Krista* dílo jazykově české, není exemplář z Národní galerie zaznamenán v *Knihopisu českých a slovenských tisků*.[15] Svazek, slovy *Knihopisu* svázané *„obrazové leporelo“*, obsahuje 20 listů s vyobrazením Kristova rodokmenu provedených v dřevořezu. V téže technice byl zhotoven titulní list i dedikační list se znakem císaře Rudolfa II., v době vydání již zesnulého **(obr. 5)**. Druhý zjištěný exemplář *Rodu Ježíše Krista* z pražské Národní knihovny se od výtisku z Národní galerie liší počtem a sledem listů, kladením štočků i textových polí.[16] Návaznost jednotlivých vyobrazení i textu české legendy prozrazuje, že listy mohly či přímo měly být slepeny do jednoho rozměrného archu – grafické genealogie Ježíše Krista s českou legendou. Opsimates sám v tisku doporučoval *„těmito figůrami pobožněji svůj příbytek ozdobit nežli ohavnými i ctnost urážejícími pohanskými Bohy“*. Kromě moralistních ponaučení a náboženského nabádání v textu zaznívá také Opsimatův patriotismus.[17] Forma obrazové publikace pak měla přispět k rozšíření náboženské osvěty u nevzdělaného obyvatelstva (*„aby i hloupí makavě učit se mohli“*). Poněkud skrytě Opsimates uvedl, že *Rod Ježíše Krista* je přeloženou edicí díla Silvestra Steiera, německého protestantského teologa a básníka s vazbami do Čech. Steierova latinská *Historia Genealogiae Domini Nostri Iesu Christi* vyšla ve Frankfurtu v roce 1594. Opsimates do českého vydání přejal všechny dřevořezové ilustrace Steierovy publikace, nechal zhotovit pouze nový titulní list. Dosud nezjištěného autora dřevořezů vysoké kvality je tedy třeba hledat mezi německými grafiky. Na titulním listě odkazuje k Steierově autorství jeho znak s pegasem; ten je s monogramem *S.S.L.* (Silvestr Steier von Leovallis) zakomponován také do závěrečného vyobrazení cyklu. Vzhledem k Opsimatově zajímavé osobnosti i řadě nevyjasněných otázek by si *Rod Ježíše Krista* v budoucnu zasloužil detailnější zpracování.

Následujícím bohemikálním svazkem se přeneseme do období vrcholného baroka. Reprezentativní grafické album pražského rytce Augustina Petra Neuräuttera (1673–1749) *Statuae pontis Pragensis* z roku 1714 zachycuje *„světově proslulou“* sochařskou výzdobu Karlova mostu (*„Weit- und Breit berümten Prager Brücken“*) [č. 59]. Neurätterova publikace, vydaná záhy po dokončení galerie barokních soch, byla první v řadě obrazových alb šířících slávu pražského mostu[18] **(obr. 6)**. Zřejmě již v následujícím roce vyšlo v Augsburgu pod stejným názvem album kopií Neurätterových rytin, vyrytých a vydaných Martinem Engelbrechtem. Album obsahuje 28 mědirytin zobrazujících jednotlivé sochy a sousoší. Texty na rytinách vždy uvádějí fundátory a u řady sousoší také jejich tvůrce. Nejvíc kresebných předloh pro Neuräutterovy rytiny dodal pražský malíř Karel Kulík, po jedné zhotovili malíři Jan Jiří Heinsch, Jan Karel Tessauer a Antonio Rocca a některé listy uvádějí jako autory také sochaře Jana a Ferdinanda Maxmiliána Brokofy. Neurätterovo album je mimořádně cenným projevem české barokní grafiky po stránce dokumentární i umělecké. Svazek, zakoupený v roce 1984 z antikvariátu, zůstává z oblasti starých tisků zatím poslední akvizicí do knihovny Národní galerie.

Nizozemskou knižní kulturu 18. století ve fondu reprezentují tři zásadní díla z oblasti teorie a dějin umění – Karla van Mandera, Arnolda Houbrakena a Johana van Goola.[19]

Na počátku této triády stála *Schilder-Boeck* vzdělaného malíře a spisovatele Karla van Mandera (1548 Meulebeke – 1606 Amsterdam), publikace, která patří k základním pramenům pro studium nizozemského a německého malířství 16. století. Van Mander pobýval v sedmdesátých letech 16. století v Itálii a Rakousku. Po návratu do Nizozemí se usadil v Haarlemu a v Amsterdamu a věnoval se malbě a literatuře. Vzorem k *Schilder-Boeck* mu byly *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (Firenze 1550), zakladatelské dílo „otce dějepisu umění" Giorgia Vasariho. V *Schilder-Boeck* následuje úvodní teoretickou část o malířství biografický oddíl představující nizozemské, vlámské, italské a zčásti též německé malíře. Van Mander do knihy zařadil také interpretaci Ovidiových *Metamorfóz* a ikonografický slovník antické mytologie. První vydání z roku 1603–1604 následovala po smrti autora edice z let 1616–1619, doplněná o Van Manderovu biografii. *Schilder-Boeck* dosáhla značné popularity a inspirovala další podobné práce na poli teorie umění. Knihovna vlastní dvousvazkové vydání z roku 1764, připravené Jacobem de Jonghem [č. 51–52]. Toto druhé vydání bylo opatřeno 32 portrétními rytinami amsterdamského grafika Jana l'Admirala[20] **(obr. 7)**.

Dalším zásadním počinem nizozemského dějepisu umění byla publikace *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* malíře, grafika a teoretika umění Arnolda Houbrakena (1660 Dordrecht – 1719 Amsterdam) [č. 42–44]. Houbraken své dílo zamýšlel jako pokračování van Manderovy *Schilder-Boeck* a navazoval také na Sandrartovu *Teutsche Akademie*. Tři díly *De groote schouburgh* (1718–1721) obsahují biogramy nizozemských a vlámských malířů a malířek, počínaje polovinou 15. století a umělci narozenými v polovině 17. století konče. Třetí díl vyšel po Houbrakenově smrti péčí vdovy a potomků. Znamenité ilustrační rytiny s podobiznami umělců, většinou iluzivně zasazenými po několika do rozmanitých rámců, zhotovil Houbrakenův syn, uznávaný grafik Jacob (1698–1780).[21] Knihovna vlastní druhé, textově nezměněné vydání z roku 1753, rovněž opatřené rytinami Jacoba Houbrakena **(obr. 8)**.

Pokračováním a doplněním Houbrakenovy *De groote schouburgh* byla *De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen* (1750–1751) malíře a dějepisce umění Johana van Goola [č. 37–38]. Ve dvou dílech představuje umělce narozené v rozmezí let 1630 a 1725 a obsahuje také Houbrakenův životopis. Rytiny do *De nieuwe schouburg* dodali opět Jacob Houbraken a jeho následovník Pieter Tanjé (1706–1761), kteří pracovali převážně podle kreseb malíře Aerta Schoumana (1710–1792).[22] Styl ilustrací v *De nieuwe schouburg* záměrně navazuje na rytiny v Houbrakenově *De groote schouburgh*.

Mimořádně bohatou ilustrační výzdobou vyniká tisk, který se sice tematicky váže k Itálii, nicméně jde o nizozemský publikační projekt. Svazek *Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum* sice postrádá hlavní titulní list, byl však identifikován jako druhý díl pátého svazku monumentální řady *Thesaurus antiquitatum et historiarum Italiae, Neapolis, Siciliae, Sardiniae, Corsicae, Melitae, atque adjacentium terrarum* (Leiden 1704–1725), který vyšel v roce 1722 [č. 101]. Tento impozantní soupis italských pamětihodností zahájil německo-nizozemský klasický filolog, historik a jeden z největších vzdělanců své doby Johann Georg Graevius (Gräve / Greffe; 1632 Naumburg – 1703 Utrecht), autor již dříve vydané dvanáctidílné řady *Thesaurus antiquitatum Romanarum* (Utrecht 1694–1699). Série *Thesaurus antiquitatum Italiae* začala vycházet po Graeviově smrti zásluhou spoluautora Pietera Burmanna (1668–1741), klasického filologa a historika působícího na univerzitě v Leidenu.

Thesaurus antiquitatum Italiae je vskutku obdivuhodným počinem. Celá řada čítá 10 dílů rozdělených do 45 svazků, které vycházely u leidenského nakladatele Pietera van der Aa, specializovaného na vydávání map a obrazových publikací. Svazek *Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum* je rozčleněn do dvou dílů. První díl popisuje benátské kostely a další církevní instituce a památky. Druhý oddíl je věnován veřejným a soukromým světským stavbám, správě benátské republiky, společenskému životu, slavnostem atd. Řazení rytin neodpovídá sledu textu a také restaurátorská zpráva potvrzuje, že exemplář byl převázán.[23] První díl, věnovaný církevním památkám, je opatřen pouze dvěma rozměrnými rytinami – plánem a vedutou Benátek. Ke druhému dílu, pojednávajícímu o světských pamětihodnostech a veřejném životě, byly pak vevázány všechny ilustrační rytiny. Nejprve je to soubor vyobrazení církevních staveb a následně soubor ilustrací zachycující paláce, náměstí, mosty a výjevy ze společenského a úředního života **(obr. 9)**. Autorem či autory nesignovaných rytin byli nejspíše grafici z okruhu vydavatele Pietera van der Aa, případně italští rytci.

Francouzskou ilustrační grafiku reprezentují v galerijním fondu výlučně publikace 18. století. Z vícesvazkových děl dominuje Diderotova *Encyklopedie.* Knihovna vlastní všech 28 dílů (z toho 11 svazků *Planches* s obrazovými přílohami), které vycházely v letech 1751 až 1772, a navíc tři svazky *Planches* z druhého vydání [č. 29]. Svazky obrazových příloh ohromují více než 3000 ilustracemi z oblasti přírody, vědy, umění, historie a lidské činnosti, které jsou nesmírně bohatým, různorodým a stále nedostatečně využívaným pramenem informací k historii lidských činností, vědění a přírody **(obr. 10)**.

Mezi katalogy sbírek pak v galerijním knižním fondu vyniká reprezentativní album *Galerie du Palais Royal* (Paris 1786) [č. 25]. Jde o první svazek grafického katalogu proslulé obrazové sbírky sestavené Filipem II. Orleánským a vystavené v Palais Royal v Paříži.[24] Soupis, který připravili k vydání grafik Jacques Couché a znalec umění Louis Abel de Bonafous (Bonnefons), vyšel ve třech svazcích (Paris 1786–1808). První díl obsahuje 179 foliových ilustrací v mědirytu, na kterých pracovala celá řada předních francouzských rytců a kreslířů **(obr. 11)**. Reprodukována jsou díla nejvýznamnějších mistrů renesančního a barokního malířství, dnes roztroušená po světových muzeích a sbírkách. Součástí každého listu jsou údaje o umělci a dílu, jeho rozměry, popis námětu a zařazení do národní školy – jde tedy o stručný umělecko-historický popis.

Luxusním soupisovým katalogem *Galerie du Palais Royal* toto výběrové představení ilustrovaných tisků z knihovny Národní galerie uzavřeme. Cílem našeho příspěvku bylo poukázat i na publikace méně známé nebo ty zcela opomíjené, jejichž ikonografické bohatství dosud nebylo plně prozkoumáno a odborně využíváno.[25]

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Viktor Barvitius, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Praha 1889; Vincenc Kramář – Jan Krčmář, *Zpráva výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách za správní léta 1923–1927*, Praha 1928; Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928.

2 Viz zejm. komentovanou edici: Berthold Hinz (ed.), *Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528)*, Berlin 2011. K dřevořezáči a tiskaři Hieronymu Andreaeovi (též Hieronymus Formschneider) viz David Landau – Peter Parshall, *The Renaissance Print: 1470–1550*, New Haven – London 1994, s. 217–218.

3 Značeno a datováno na destičce v popředí vpravo: *AD 1527*. Vyobrazení bylo sestaveno ze dvou dřevořezových štočků, celek: 220 × 780 mm. *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, VII, Amsterdam 1962, s. 220, č. 272. Poskládaný list je poškozen a zasluhoval by restaurování, jako ostatně celý svazek.

4 Srov. např. *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, V, Amsterdam 1957, s. 112, č. 416–430; *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, LIII, Rotterdam 1996, s. 23, č. 351–372; *The New Hollstein German engravings, etchings, and woodcuts 1400–1700: Leonhard Beck, II*, Ouderkerk aan den Ijssel 2007, s. 198–252, č. 283–259.

5 Landau – Parshall (cit. v pozn. 2), s. 206-210; Larry Silver in: Eva Michel – Marie Luise Sternath (ed.), *Emperor Maximilian I. and the Age of Dürer*, kat. výst., Wien, Albertina, München 2012, s. 96–97, s. 285–287, č.k. 73.

6 Petr Šámal – Kristýna Brožová, *Umění inspektora: Josef Karel Burde (1779–1848)* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2015, s. 154, č. kat. 141.

7 Susanne Meurer, Sandrart und seine Leser. Zur rezeption der Teutschen Academie, in: Sybille Ebert-Schifferer (ed.), *Joachim von Sandrart: Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, München 2009, s. 233–244; Štěpán Vácha in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (eds.), *Karel Škréta: 1610–1674: Doba a dílo* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2010, s. 617, č. kat. XVII.1.

8 Svazek prvních dvou dílů z roku 1675 je uložen v grafické sbírce Národní galerie, inv. č. R 239318.

9 *Hollstein's German engravings, etchings, and woodcuts ca. 1450–1700*, Rotterdam 1995, XL, s. 65–82, č. 24–91; s. 212–229, č. 307–331 a passim.

10 Ulrich Thieme – Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1907–1950, XXVII, s. 373–374; Manfred H. Grieb (ed.), *Nürnberger Künstlerlexikon: Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, III, München 2007, s. 1171–1174.

11 První díl z roku 1765, druhý díl z roku 1763, třetí díl z roku 1765, čtvrtý díl 1763.
12 *Hollstein's Dutch & Flemis etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, Amsterdam 1980, XXI, s. 81, č. 392, 393. Lubomír Konečný in: Alena Volrábová – Blanka Kubíková (eds.), *Rudolf II. a mistři grafického umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2012, s. 124–124, č. kat. VI.1 (bibliografie).
13 K Černému (Nigrinovi) viz Per Voit, *Encyklopedie knihy. Starší knihtisk a příbuzné obory mezi polovinou 15. a počátkem 19. století*, Praha 2008, s. 186–188.
14 Opsimata se dotkla řada autorů. Z bibliografie viz zejm. Antonín Truhlář et al. (ed.), *Rukověť humanistického básnictví v Čechách a na Moravě*, IV, Praha 1973, s. 67–68; Vladimír Březina, Tři šlechtičtí receptoři. Jan Roháč z Tejna, Jan Opsimates, Jan starší Jakartovský ze Sudic, in: *Semináře a studie k dějinám vědy*, Praha 2009, s. 333–345.
15 Zdeněk Tobolka et al. (ed.), *Knihopis českých a slovenských tisků od doby nejstarší až do konce XVIII. století*, Praha 1939–1967, XXX, č. 6636.
16 Rozdílnost obou exemplářů koresponduje se zjištěními Mirjam Bohatcové, která zaznamenala odchylky mezi jednotlivými výtisky také u dalších Opsimatových děl. Viz Mirjam Bohatcová, Korektury k tvorbě Jana Opsimata, in: *Listy filologické* 5, 1957, s. 74–82; *Listy filologické* 6, 1958, s. 125–126.
17 Nicméně v roce 1613 Opsimates vydal ještě německý překlad, *Genealogia, Das ist Stammbaum Deß ewigen und Allmächtigen Königs aller Könige*, s.l. 1613.
18 Tomáš Hladík in: Ondřej Šefců (ed.), *Karlův most*, Praha 2007, s. 185–210.
19 Základní informace viz www.dictionaryofarthistorians.org a www.rkd.nl. Za konzultaci děkuji Stefanu Bartillovi.
20 Též Johann l'Admiral / Ladmiral. Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I–II, Wien 1906–1910, II, s. 2; *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700*, X, Amsterdam 1953, s. 2.
21 Wurzbach (cit. v pozn. 20), I, s. 728.
22 Tanjé in: ibidem, II, s. 688; Schouman in: ibidem, s. 728.
23 Exemplář v pergamenové vazbě je na deskách ozdoben malbou benátského lva.
24 Robert W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Penn State University Press 1999, s. 201–202.
25 Stať vznikla za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, 2016).

Seznam vyobrazení

1 Albrecht Dürer, *Studie ženských proporcí*, dřevořez, ilustrace z: *Čtyři knihy o proporcích (Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion)*, Nürnberg 1528.

2 Jost de Negker podle Hanse Burgkmaira, *Pád laviny*, dřevořez, ilustrace z: Burkhard Waldis, *Theuerdank*, Frankfurt 1563.

3 Johann Jacob Sandrart podle Salvatora Rosy, *Iásón uspává draka*, lept, ilustrace z: Joachim von Sandrart – Johann Jacob Wolkmann, *Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst*, Nürnberg 1768–1675.

4 Georg Martin Preissler, *Mužský akt*, mědiryt, ilustrace z: Johann Daniel Preissler, *Die durch Theorie erfundene Praktic*, IV. díl, Nürnberg 1765.

5 Německý rytec počátku 17. století, *Motivy božského a lidského narození*, dřevořez, titulní list: Jan Opsimates, *Rod věčného nebeského a všemohoucího Ježíše Krista*, Praha 1612.

6 Augustin Petr Neuräutter podle Ferdinanda Brokofa, *Sousoší sv. Vincence Ferrerského a sv. Prokopa na Karlově mostě*, mědiryt, z alba: Augustin Petr Neuräutter, *Statuae pontis Pragensis*, Praha 1714.

7 Jan l'Admiral, *Podobizny Johanna, Rafaela a Aegidia Sadelerů*, lept, ilustrace z: Karel van Mander, *Het leven…*, Amsterdam 1764.

8 Jacob Houbraken, *Podobizny malířů Johanna Roose a Juriaana van Streek*, mědiryt a lept, ilustrace z: Arnold Houbraken, *De groote schouburgh*, 1753.

9 Nizozemský či italský rytec, *Campo Santi Giovanni e Paolo v Benátkách*, mědiryt a lept, ilustrace z: *Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum*, Leiden 1722.

10 Monogramista F.F., *Technika rytiny*, mědiryt a lept, ilustrace z: Denis Diderot, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences*, Paris 1751–1772.

11 Robert de Launay podle Tintoretta, *Zrození Mléčné dráhy*, mědiryt a lept, ilustrace z: Jacques Couché, *Galerie du Palais Royal*, Paris 1786.

Soupis starých tisků / Register of Old Prints

1. Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, Nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken. Prag: Iohann Karl Hraba, 1777. 191 stran, 27 stran obrazových příloh: ilustrace (rytiny), frontispis; 8º (21 cm).
A1252/3

2. Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, Nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken. Prag: Wolffgang Gerle, 1773. xlii, 120 stran, 32 stran obrazových příloh: ilustrace (rytiny), frontispis; 8º (20 cm).
A1252/1

3. Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, Nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken. Prag: gedruckt in der k.k. Normalschulbuchdruckerey durch Matthäus Adam Schmadl, 1782. 192 stran, 31 stran obrazových příloh: ilustrace (rytiny), frontispis; 8º (21 cm).
A1252/4

4. Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler, Nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Werken. Prag: Iohann Karl Hraba, der H.H. Stände im Königreiche Böhmen Buchdrucker, 1775. xxvi, 183 stran, 26 stran obrazových příloh: ilustrace (rytiny), frontispis; 8º (21 cm).
A1252/2

5. Allgemeines Künstler-Lexikon, Oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider. Zürich: Füesslin und Compagnie, 1767. 320 stran; 8º (22 cm).
A2349/1

6. Allgemeines Künstler-Lexikon, Oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider. Zürich: Orell, Gessner, Füesslin und Compagnie, 1771. 244 stran; 8º (22 cm).

7. Allgemeines Künstler-Lexikon, Oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider. Zürich: Heidegger und Compagnie, 1763. 772 stran; 8º (23 cm).
A2349

8. Allgemeines Künstlerlexikon, Oder kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider. Zürich: Orell, Gessner, Füesslin und Compagnie, 1779. 849 stran; 4º (34 cm).
E835

9. Bar, Jacques Charles. Recueil de tous les costumes religieux et militaires, avec un abrégé historique & chronologique, enrichi de notes et de planches coloriées / par J. Ch. Bar. Paris: chez L' Auteur, 1778–1789. 6 svazků: kolorované ilustrace; 2º (40 cm).
E904/1

10. Bartsch, Adam von. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs / par Adam Bartsch. Vienne: chez A. Blumauer, 1797. 302 stran, 6 obrazových příloh: ilustrace, frontispis; 8º (19 cm).
G523

11. Bartsch, Adam von. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux imitateurs / par Adam Bartsch. Vienne: chez A. Blumauer, 1797. 208 stran, 1 obrazová příloha: ilustrace, frontispis; 8º (19 cm).
G524

12. Bartsch, Adam. Anton Waterlo's Kupferstiche / ausführlich beschreiben von Adam Bartsch. Wien: A. Blumauer, 1795. 156 stran, 8 nečíslovaných stran; 8º (18 cm).
G290

13. Bartsch, Adam. Catalogue raisonné des estampes gravées a l'eau-forte par Guido Reni, et de celles de ses disciples Simon Cantarini, dit le Pesarese, Jean-André et Elisabeth Sirani, et Laurent Loli / par Adam Bartsch. Vienne: A. Blumauer, 1795. 105 stran, 6 nečíslovaných stran, 1 obrazová příloha; 8º (16 cm).
G295

14. Basan, Pierre-François. Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure / par F. Basan. Paris: chez l'auteur; Cuchet; Prault, 1789. 306 stran: ilustrace, frontispis; 8º (20 cm). 1. a 2. díl svázány v jednom svazku (tome premier, tome second, 1789).
A1235

15. Bermudez, Cean Augustin Juan. Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España / compuesto por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Madrid: La Real academia de S. Fernando, 1800. lx, 384 stran; 8º (17 cm).
A2293/1

16. Bermudez, Cean Augustin Juan. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España / compuesto por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Madrid: La Real academia de S. Fernando, 1800. 397 stran; 8º (17 cm).
A2293/4

17. Bermudez, Cean Augustin Juan. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España / compuesto por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Madrid: La Real academia de S. Fernando, 1800. 353 stran; 8º (17 cm).
A2293/5

18. Bermudez, Cean Augustin Juan. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España / compuesto por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Madrid: La Real academia de S. Fernando, 1800. 365 stran; 8º (17 cm).
A2293/2

19. Bermudez, Cean Augustin Juan. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España / compuesto por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Madrid: La Real academia de S. Fernando, 1800. 384 stran; 8º (17 cm).
A2293/6

20. Bermudez, Cean Augustin Juan. Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España / compuesto por D. Juan Agustin Cean Bermudez. Madrid: La Real academia de S. Fernando, 1800. 286 stran; 8º (17 cm).
A2293/3

21. Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel. Versuch den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpaieres, und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforschen / von Joh. Gottl. Imman. Breitkopf. Leipzig: bey Joh. Gottl. Imman. Breitkopf, 1784. 136 stran, 14 stran obrazových příloh: ilustrace; 8º (24 cm).
G600

22. Büsching, Anton Friedrich. Anton Friderich Büschings neue Erdbeschriebung / Anton Friedrich Büsching. Schaffhausen: Benedict Hurter, 1767. 604 stran; 8º (19 cm).
A1231

23. Catalogue du cabinet de tableaux, delaisseés par l'amateur des beaux arts Jean Gildemeester... Amsterdam: chez G. Warnars, 1800. 126 stran; 12º (18 cm). Aukce Maison de C.S. Roos, Amsterdam, 11. 6. 1800.

24. Ceremoniel des Römischen Hofes: worinnen der Päbstliche Staat accurat beschrieben. Franckfurt: Johann Friedrich Braun, 1711. 300 stran: ilustrace, frontispis; 8º (17 cm).
A2368

25. Couché, Jacques. Galerie du Palais Royal gravée d'aprés les tableaux des différentes écoles qui la composent: avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau / par Mr. L'abbé de Fontenai; par J. Couché. Paris: J. Couché; J. Bouilliard, 1786. 179 nečíslovaných stran: ilustrace (rytiny); 2º (49 cm).
F324

26. Delille, Jacques. Les géorgiques de Virgile: traduction nouvelle en vers françois / par M. Delille. Paris: C. Bleuet, 1770. 345 stran: ilustrace (rytiny); 8º (21 cm).
B5929

27. Des berühmten Missionarii P. Tachards zweyte Reise nach Siam: mit physicalischen, geographischen, historischen und andern curieusen Anmerckungen (Přív. 1). Hamburg: Verlag Zacharias Härtels, 1709. 400 stran: ilustrace.

28. Description des tableaux et des piéces de sculpture, que renferme la gallerie de son altesse Francois Joseph, chef et prince regnant de la maison de Liechtenstein. Vienne: chez Jean Thom nob de Trattnern, 1780. 268 stran: ilustrace; 8º (20 cm).
KA122

29. Diderot, Denis. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers / mis en ordre & publié par M. Diderot; de pruffe & quant á la partie mathématique par M. D' Alembert. Lucques: chez Vincent Giuntini, 1758–1776. 28 svazků: ilustrace; 2º (41 cm).
F325/1–31

30. Dürer, Albrecht. Hierin sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion / durch Albrechten Dürer von Nürenberg erfunden und beschriben. Nürenberg: [nakladatel není známý], 1528. 179 nečíslovaných stran, 128 stran obrazových příloh: ilustrace; 4º (32 cm).
C4549

31. Fiorillo, Johann Dominik. Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten / von J.D. Fiorillo. Göttingen: Johann Georg Rosenbusch, 1798. xx, 472 stran; 8º (19 cm).
A1237/1

32. Füssli, Johann Rudolf. Hans Rudolph Füsslins kritisches Verzeichniss der besten, nach den berühmtesten Mahlern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Hans Rudolph Füsslin. Zürich: bey Orell, Füssli und Compagnie, 1798. 300 stran; 8º (18 cm).
G1435/1

33. Füssli, Johann Rudolf. Hans Rudolph Füsslins kritisches Verzeichniss der besten, nach den berühmtesten Mahlern aller Schulen vorhandenen Kupferstiche. Hans Rudolph Füsslin. Zürich: bey Orell, Füssli und Compagnie, 1800. 420 stran, 2 obrazové přílohy: ilustrace; 8º (18 cm).
G1435/2

34. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden; Leipzig: Verlag der Waltherischen Handlung, 1756. 172 stran: ilustrace (rytiny); 8º (22 cm).
B4991

35. General Zunffts-Artikulen für die Zunfften, deren königl. Böheimbischen Erb-Landen. Wien: gedruckt bey Gregori Kurssböck, 1739. 33 nečíslovaných stran; 4º (32 cm).
C4550

36. Gersaint, Edme-François. Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'oeuvre de Rembrandt / composé par feu M. Gersaint. Paris: chez Hochereau, 1751. xxxi, 187 stran; 8º (17 cm).
G560

37. Gool, Johan van. De nieuwe schouburg der nederlantsche Kunstschilders en schilderessen: waer in de levens- en kunstbedryven der tans levende en reets overleedene schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden / door Johan van Gool. Gravenhage: gedrukt voor den autheur, 1750. 480 stran, 9 stran nečíslovaných obrazových příloh: ilustrace; 8º (22 cm).
A1789/1

38. Gool, Johan van. De nieuwe schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen: waer in de levens- en kunstbedryven der tans levende en reets overleedene schilders, die van Houbraken, noch eenig ander schryver, zyn aengeteekend, verhaelt worden / door Johan van Gool. Gravenhage: gedrukt voor den autheur, 1751. 575 stran, 12 nečíslovaných stran obrazových příloh: ilustrace; 8º (22 cm).
A1789/2

39. Ornement et architecture / N. Guérard inuenit et fecit. [Paris]: [N. Guérard], [1778]. 98 stran: ilustrace (rytiny); 2º (44 cm).
E901

40. Hoet, Gerard. Catalogus of Naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen: zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzen in openbaar verkogt / uytgegeven von Gerard Hoet. Gravenhage: by Pieter Gerard van Baalen, 1752. 614 stran; 8º (23 cm).
KA3687/1

41. Hoet, Gerard. Catalogus of Naamlyst van schilderyen, met derzelver pryzen: zedert een langen reeks van Jaaren zoo in Holland als op andere Plaatzen in openbaar verkogt / uytgegeven door Gerard Hoet. Gravenhage: by Pieter Gerard van Baalen, 1752. 537 stran; 8º (23 cm).
KA3687/2

42. Houbraken, Arnold. De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen / zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander; Arnold Houbraken. Gravenhage: C. Boucquet, 1753. 381 stran: ilustrace (rytiny); 8º (20 cm).
A101/1

43. Houbraken, Arnold. De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen / zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander; Arnold Houbraken. Gravenhage: C. Boucquet, 1753. 361 stran: ilustrace (rytiny); 8º (20 cm).
A101/2

44. Houbraken, Arnold. De groote Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen / zynde een vervolg op het Schilderboek van K. v. Mander; Arnold Houbraken. Gravenhage: C. Boucquet, 1753. 408 stran: ilustrace (rytiny); 8º (20 cm).
A101/3

45. Junker, Carl Ludwig. Betrachtungen über Mahlerey, Ton- und Bildhauerkunst / von C. L. Junker. Basel: Karl August Serini, 1778. 190 stran.
A551

46. Le Brun, Jean-Baptiste Pierre. Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France: dessins précieux, montés non montés des trois écoles, estampes, dont prefque l'oeuvre de labelle, terres cuites, figures de bronze, de marbre, de plomb, porcelaines, tabatieres, médailles antiques et modernes formant le Cabinet de feu M. Collet / par J.B.P. Le Brun. Paris: chez M. Le Brun, 1787. viii, 118, 119, 71, 43, 94, 104 stran: ilustrace (vlysy, viněty); 19 cm (8º).
AA243

47. Leben Georg Philipp Rugendas und Johannes Kupezki. Zürich: beym Verfasser, 1758. 48 stran: ilustrace (rytiny).
B1516

48. Lomazzo, Giovanni Paolo. Della forma, delle muse, cavata da gli antichi autori greci et latini (Přív. 1) / Gio. Paolo Lomazzo. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1591. 39 stran.

49. Lomazzo, Giovanni Paolo. Idea del tempio della pittura / Gio. Paolo Lomazzo. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1590. 168 stran; 8º (21 cm).
B3238

50. Lomazzo, Giovanni Paolo. Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura / di Gio. Paolo Lomazzo. Milano: Paolo Gottardo Pontio, 1585. 700 stran; 8º (20 cm).
B1558

51. Mander, Karel van. Het leven der doorluchtige nederlandsche en eenige hoogduitsche schilders / door Karel van Mander; Jacobus de Jongh. Amsterdam: Steven van Esveldt, 1764. 354 stran, 30 stran obrazových příloh: ilustrace (rytiny); 8º (20 cm).
A2369/1

52. Mander, Karel van. Het leven der doorluchtige nederlandsche en eenige hoogduitsche schilders / door Karel van Mande; Jacobus de Jongh. Amsterdam: Steven van Esveldt, 1764. 271 stran, 19 stran obrazových příloh: ilustrace (rytiny); 8º (20 cm).
A2369/2

53. Mayer, Wenzel Josef. Historico-philosophica descriptio picturae novae bibliothecae fornici inductae in canonia Strahoviensi canonicorum Praemonstratensium Pragae in Monte Sion ab Antonio Maulbertsch / cura et impendiis Wenceslai Josephi Mayer. Praha: typis Viduae Elsenwanger, factore Antonio Petzold, 1797. 54 stran, 2 obrazové přílohy: ilustrace, frontispis; 8º (25 cm).
B402

54. Mengs, Anton Raphael. Praktischer Unterricht in der Mahlerei / aus dem Italienischen des Ritter A. R. Mengs. Nürnberg: Ernst Christoph Grattenauer, 1783. 119 stran; 16º (15 cm).
A288

55. Meusel, Johann Georg. Teutsches Künstlerlexikon, Oder Verzeichnis der jetztlebenden teutschen Künstler, Nebst einem Verzeichniss sehenswürdiger Bibliotheken, Kunst-Münz-und Naturalienkabinete in Teutschland / verfertiget von Johann Georg Meusel. Lemgo: in der Meyerschen Buchhandlung, 1778. 246 stran; 8º (18 cm).
A2292

56. Murr, Christoph Gottlieb von. Bibliotheque de peinture, de sculpture et de gravure / par Christophe Theophile de Murr. Francfort; Leipzig: chez Jean Paul Krauss, 1770. 406 stran; 8º (18 cm).
G557

57. Murr, Christoph Gottlieb von. Bibliotheque de peinture, de sculpture et de gravure / par Christophe Theophile de Murr. Francfort; Leipzig: chez Jean Paul Krauss, 1770. 778 stran; 8º (18 cm).
G558

58. Murr, Christoph Gottlieb von. Description du cabinet de monsieur Paul de Praun a Nuremberg / par Christophe Theopile de Murr. Nuremberg: Jean Théophile Schneider, 1797. xxxii, 511 stran, 7 obrazových příloh: ilustrace (rytiny), frontispis; 8º (21 cm).
B3525

59. Neuräutter, Augustin Petr. Statuae pontis pragensis: das ist der Weit- und Breit berümten Prager Brücken von verschiedenen Wohlthätern und verehrern der lieben heiligen Gottes Herrlich Angegebene und von Trefflichen Bildhauerr kunstmässig auffgeführte Säulen-Bilder / mit sonderen Fleis entworffen und in Kupfferstiche herausgegeben von Augustin Neürautter. Prag: [nakladatel není známý], 1714. 28 listů obrazových příloh: ilustrace (mědirytiny); 4º (39 cm).
E675

60. Opsimates, Jan. Rod wěčného nebeského a wssemohaucýho krále nad králi, prostředníka a smírce prawého Boha a člowěka Gežisse Krysta z S. patryarchů, z králů, podlé těla posslého a z čisté Panny Marie narozeného: jakož Pismy Svatými, tak y ffigůrami wymalowaný / Jan Opsymates. [Praha]: [nakladatel není známý], 1612. 20 nečíslovaných listů: ilustrace; 2º (45 cm).
F322

61. Pernety, Antoine-Joseph. Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure: avec un traité pratique des differentes manieres de peindre... / par Antoine-Joseph Pernety. Paris: chez Bauche, 1757. cxxviii, 565 stran, 8 stran nečíslovaných obrazových příloh: ilustrace; 8º (17 cm).
A1232

62. Pigage, Nicolas de. La Galerie électorale de Dusseldorff, Ou catalogue raisonné de ses tableaux / par Nicolas de Pigage. A Bruxelles: chez J.B. Jorez, 1781. xii, 376 stran; 8º (17 cm).
KA3680

63. Prange, Christian Friedrich. Des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien, hinterlassne Werke / herausgegeben von M.C.F. Prange. Halle: J.C. Hendels Verlage, 1786. 316 stran: ilustrace; 8º (20 cm).
B767/3

64. Prange, Christian Friedrich. Des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien, hinterlassne Werke / nach den Originalhandschriften übersetzt und mit ungedruckten Aufsässen und Anmerkungen vermehrt herausgegeben von M.C.F. Prange. Halle: J.C. Hendels Verlage, 1786. xv, 312 stran: ilustrace, frontispis; 8º (20 cm).
B767/1

65. Prange, Christian Friedrich. Des Ritters Anton Raphael Mengs, ersten Mahlers Karl III. Königs in Spanien, hinterlassne Werke / herausgegeben von M.C.F. Prange. Halle: J.C. Hendels Verlage, 1786. 310 stran: ilustrace; 8º (20 cm).
B767/2

66. Preissler, Johann Daniel. Die durch Theorie erfundene Praktic, Oder gründlich-verfasste Reguln, deren man sich als einer Anleitung zu berühmter Künstlere Zeichen-Werken bestens bedienen kan / herausgegeben von Johann Daniel Preissler. Nürnberg: [nakladatel není známý], 1765. 8 nečíslovaných stran, 18 listů obrazových příloh: ilustrace, frontispis; 4º (38 cm). Obsahuje též 2.–4. díl.
E876

67. Priorato, Galeazzo Gualdo. Vite et azzioni di personaggi: militari e politici / descritte dal conte Gualdo Priorato. In Vienna: appresso Michele Thunmayer, 1674. 800 nečíslovaných stran: ilustrace; 4º (29 cm). E836

68. Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von. Charis, Oder ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten / von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. Leipzig: im Verlage der Dyckschen Buchhandlung, 1793. xvi, 320 stran; 8º (18 cm).
A552/1

69. Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von. Charis, Oder ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten / von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. Leipzig: im Verlage der Dyckschen Buchhandlung, 1793. iv, 332 stran; 8º (18 cm).
A552/2

70. Ramdohr, Friedrich Wilhelm Basilius von. Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst / von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1787. 3 svazky; 8º (21 cm).
B766/1–3

71. Recueil de desseins gravés d'aprés les fameux maitres tirés de la collection de l'Academie Electorale Palatine des beaux Arts á Düsseldorf. [Paris]: [nakladatel není známý], [1780]. 104 nečíslovaných stran: ilustrace; 2º (47 cm).
F323

72. Redeln, Karl Adolph. Das sehenswürdige Prag... (Přív. 2) / D. Karl Adolph Redeln. Nürnberg: Johann Friedrich Rüdiger, [1710]. 546 stran.

73. Riedel, Johann Anton. Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale a Dresde. Dresde: de l'Imprimerie de Chretien Henri Hagenmullen, 1765. 244 stran: ilustrace; 8º (20 cm).
KA3685

74. Richardson, Jonathan. Traité de la peinture et de la sculpture: divisé en trois tomes / par Mrs. Richardson. Amsterdam: Herman Uytwerf, 1728. 759 stran; 8º (20 cm).
A554

75. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart; Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1768. xxxvii, 94 stran, 85 obrazových příloh: ilustrace (rytiny); 2º (40 cm).
F239/1

76. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart; Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1769. 82 stran, 41 obrazových příloh: ilustrace (rytiny), 2 mapy; 2º (40 cm).
F239/2

77. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart; Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1770. 32 stran, 43 obrazových příloh: ilustrace (rytiny); 2º (40 cm).
F239/3

78. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehr/ sätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart; Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1771. 218 stran, 32 obrazových příloh: ilustrace (rytiny); 2º (45 cm).
F239/4

79. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart; Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1773. 192 stran, 138 obrazových příloh: ilustrace (rytiny), frontispis; 2º (45 cm).
F239/6

80. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart, Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1774. 424 stran: ilustrace (rytiny); 2º (45 cm).
Restaurováno v roce 2015 – NK ČR.
F239/7

81. Sandrart, Joachim von. Teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer und Maler-Kunst: worinn die Regeln und Lehrsätze dieser Künste gegeben, nicht weniger zu mehrerer Erläuterung die besten Exempel der alten und neuen Künstler in Kupfer beygefüget worden ... / Joachim von Sandrart; Johann Jacob Wolkmann. Nürnberg: verlegt in der Johann Andreas Endterischen Handlung, 1775. 226 stran, 34 obrazových příloh: ilustrace (rytiny); 2º (45 cm).
F239/8

82. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1789. 203 stran; 8º (20 cm).
B5404/13a

83. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle tädte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: Joh. Ferd. Edlen von Schönfeld, 1790. 267 stran; 8º (20 cm).
B5404/3

84. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1789. 195 stran; 8º (20 cm).
B5404/11a

85. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelstze, klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag: in der k. k. Normalbuchdruckerey, durch Wenzel Piskaczek, 1785. 236 stran; 8º (20 cm).
B5404/1a

86. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1787. 308 stran; 8º (20 cm).
B5404/5

87. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeld-Meissnerischen Handlung, 1790. 250 stran; 8º (20 cm).
B5404/15

88. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1788. 231 stran; 8º (20 cm).
B5404/9

89. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1787. 238 stran; 8º (20 cm).
B5404/6

90. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeld-Meissnerischen Handlung, 1790. 159 stran; 8º (20 cm).
B5404/16

91. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1787. 224 stran; 8º (20 cm).
B5404/7

92. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: Joh. Ferd. Edlen von Schönfeld, 1790. 320 stran; 8º (20 cm).
B5404/4

93. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1790. 156 stran; 8º (20 cm).
B5404/14

94. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1788. 373 stran; 8º (20 cm).
B5404/10a

95. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag: in der k. k. Normalbuchdruckerey, durch Wenzel Piskaczek, 1785. 248 stran; 8º (20 cm).
B5404/2a

96. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1789. 162 stran; 8º (20 cm).
B5404/12a

97. Schaller, Jaroslaus. Topographie des Königreichs Böhmen: darinn alle Städte, Flecken, Herrschaften, Schlösser, Landgüter, Edelsitze, Klöster, Dörfer ... / verfasset von Jaroslaus Schaller. Prag; Wien: in der von Schönfeldschen Handlung, 1797. 203 stran; 8º (20 cm).
B5404/13

98. Schaller, Jaroslaus. Topographisches Lexikon des Königreichs Böhmen, darrin sowohl alle Städte, Flecken, Landgüter, Edelsitze, Dörfer, als auch die merkwürdigen Flüsse, Teiche, Bäche, Wälder und Berge mit ihrer vormaligen und heutigen Kreislage angezeigt find ... / Jaroslaus Schaller. Prag: in der von Schönfeld Meissnerischen Buchhandlung, 1791. 688 stran; 8º (20 cm).
B5404

99. Schaller, Jaroslaus. [Topographie des Königreichs Böhmen] / [verfasset von Jaroslaus Schaller]. [Prag; Wien]: [in der von Schönfeldschen Handlung], 1788. 223 stran; 8º (20 cm).
B5404/8

100. Scheyb, Franz Christoph von. Natur und Kunst in Gemälden, Bildhauereyen, Gebäuden und Kupferstichen: zum Unterricht der Schüler und vergnügen der Kenner. Köremon. Leipzig: Fried. Gotth. Jacobäer, 1770. xciv, 387 stran: ilustrace; 8º (21 cm).
B1556/1,2

101. Splendor magnificentissimae urbis Venetiarum clarissimus: e figuris elegantissimis, accurata descriptione emicans. Lugduni Batavorum: Sumptibus Petri vander Aa, [1720]. 16 nečíslovaných stran, 419 stran, 75 nečíslovaných obrazových příloh: ilustrace (rytiny), 2 mapy; 2º (41 cm).
Restaurováno v roce 2011 – NK ČR.
F297

102. Typot, Jacob. Symbola Divina & Humana Pontificum Imperatorum Regum: acessit brevis & facilis Isagoge / Iac. Typotii. Pragae: [nakladatel není známý], 1601. 176 stran: ilustrace. Tom 2, 3 (Přív.). Restaurováno v roce 2016 – NK ČR.
C3689

103. Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey: für Freunde der Kunst und der schönen Natur. Leipzig: in der Schäferischen Buchhandlung, 1800. xxii, 394 stran; 8º (17 cm).
A555/1

104. Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey: für Freunde der Kunst und der schönen Natur. Leipzig: in der Schäferischen Buchhandlung, 1800. 274 stran; 8º (17 cm).
A555/2

105. Vertue, George. A description of the works of the ingenious delineator and engraver Wenceslaus Hollar, disposed into classes of different sorts, with fome account of his life / by George Vertue. London: printed for William Bathoe, 1759. 151 stran; 8º (23 cm).
G465

106. Verzeichniss der Gemälde der kaiserlich königlichen Bilder Gallerie in Wien / verfasst von Christian von Mechel. Wien: Rudolf Gräfer älter, 1783. xxii, 392 stran: ilustrace, 4 plány; 8º (22 cm).
KA118

107. Waldis, Burkhard. Thewerdanck des Edlen, streitbaren Helden und Ritters, Ehr und mannliche Thaten, Geschichten und Gefehrlichkeiten. Gedruckt zu Franckfurt am Meyn: Christian Egenolffs Erben, 1563. cx stran; ilustrace; 4º (28 cm).
C4054

108. Winckelmann, Johann Heinrich Ludwig von. Ludwig von Winckelmanns, Edlen auf Uermitz, neues Mahlerlexikon zur nähern Kenntniss alter und neuer guter Gemählde, Nebst einem Anhange von Monogrammen / Ludwig von Winckelmann. Augsburg: Conrad Heinrich Stage, 1796. xvi, 287 stran; 8º (20 cm).
A2291

Dřevo jako materiál sochařských a malířských děl bohemikální provenience 1280–1550. Identifikace dřeva

VÁCLAVA ANTUŠKOVÁ – IVANA VERNEROVÁ – ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ
HELENA DÁŇOVÁ – ANNA TŘEŠTÍKOVÁ – RADKA ŠEFCŮ

V rámci rozsáhlého materiálového průzkumu byla provedena identifikace dřevin užitých na dřevěných podložkách obrazů a řezbách bohemikální provenience v období středověku a rané renesance (1280–1550). Analýzou vzorků dřeva bylo možno potvrdit užití čtrnácti různých dřevin na výtvarných dílech: smrk *(Picea)*, borovice *(Pinus)*, jedle *(Abies)*, modřín *(Larix)*, lípa *(Tilia)*, buk *(Fagus)*, javor *(Acer)*, dub *(Quercus)*, topol *(Populus)*, ořešák *(Juglans)*, hruška *(Pyrus)*, olše *(Alnus)*, brslen *(Evonymus)* a břek *(Sorbus torminalis)*. Z výsledků vyplývá, že u deskových maleb, které vznikly do roku 1450, jsou nejčastěji zastoupenými dřevinami smrk a lípa, v menší míře se setkáváme s borovicí, jedlí, javorem a bukem. Po roce 1450 už začíná převažovat lípa, méně zastoupen je smrk a ojediněle se objevují i borovice a jedle. U řezeb je dominantním materiálem lípa. Do roku 1450 se výjimečně objevuje ještě topol, buk, ořešák, hruška a dub. U později vzniklých děl byla identifikována také borovice a olše, naopak použití buku, hrušky a ořešáku po roce 1450 nebylo prokázáno. Brslen a břek byly potvrzeny na drobných částech řezeb a doplňcích.

Klíčová slova
identifikace dřeva, desková malba, dřevořezba, bohemikální provenience, gotika, raná renesance

V rámci grantového projektu *Historické technologie a moderní metody průzkumu. Interpretační možnosti specializovaných metod průzkumu děl starého umění s využitím inovativních technologií* (NAKI MK ČR, DF13P01OV010) byl v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze proveden doposud nejrozsáhlejší komplexní materiálový průzkum spojený s identifikací dřevin užitých na dřevěných podložkách obrazů a řezbách bohemikální provenience v období středověku a rané renesance **(obr. 1)**. Práce si kladla za cíl shromáždit přírodovědným průzkumem ověřená data o použití jednotlivých dřev v závislosti na provenienci, dataci a dílenském kontextu. Určení jednotlivých dřevin bylo provedeno na více než 200 sochařských a 120 malířských dílech z fondu Národní galerie v Praze[1] i ze sbírek dalších veřejných a církevních institucí.[2] Díla byla vymezena datačně na období 1280–1550 a také regionálně. Na základě statistického vyhodnocení exaktních výsledků bylo

možno hlouběji zhodnotit regionální dobové dílenské zvyklosti a posoudit, zda byly užity místní zdroje, či zda umělci pracovali i s materiálem získaným za hranicemi regionů. Průzkum umožnil specifikovat, do jaké míry volbu dřeva ovlivnily jeho vlastnosti, jak se tyto znalosti uplatňovaly v jednotlivých dílnách a zda docházelo k posunu zvyklostí při výběru dřeva v průběhu jednotlivých etap období gotiky v rámci bohemikální produkce.

Průzkum realizovaný od roku 2014 navázal na laboratorní analýzy prováděné v Národní galerii v Praze od sedmdesátých let 20. století. Ve snaze minimalizovat odběry hmoty z originálu byla revidována evidence starších vzorků z archivu chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze. Část vzorků se fyzicky dochovala v mikroskopických preparátech, které připravil restaurátor Mojmír Hamsík. Tyto preparáty byly přezkoumány a opětovně byla provedena identifikace dřeva.[3] Po revizi dat bylo přistoupeno k aktuálnímu odběru vzorků na vybraných dílech, u nichž nebyla doposud provedena identifikace materiálu.

Základní vědeckou metodou průzkumu bylo mikroskopické posouzení morfologických znaků jednotlivých dřevin.[4] Z odebraných vzorků byly připraveny preparáty pro mikroskopické pozorování v příčném, radiálním a tangenciálním směru. Pro malé nebo silně degradované vzorky obvykle nebylo možné připravit všechny řezy, k identifikaci tak byl většinou použit radiální nebo tangenciální řez.[5] Jehličnatá dřeva se od listnatých odlišují stejnoměrnou stavbou a absencí cév (pórů). Jednotlivé rody jehličnatých dřevin lze odlišit například podle přechodu od jarního k letnímu dřevu, na základě přítomnosti pryskyřičných kanálků a jejich stavby (tangenciální řez) nebo podle ztenčenin (teček nebo dvojteček) na stěnách parenchymatických buněk dřeňových paprsků (radiální řez). Hlavní charakteristické znaky využívané při identifikaci listnatých dřevin jsou především velikost a uspořádání cév v rámci letokruhu (příčný řez), šířka a výška dřeňových paprsků a tvar buněk, ze kterých jsou tvořeny, typ perforace cév a případné vyztužení cév šroubovicí (radiální a tangenciální řez).[6]

U výběrové skupiny děl rovněž proběhl neinvazivní průzkum metodami rentgenového zobrazování a počítačové tomografie na běžných lékařských přístrojích[7] a u úzké skupiny významných děl zobrazovací průzkum mikrostruktury dřeva[8] na unikátním rentgenografickém a tomografickém technickém skeneru v laboratoři RTG a neutronové tomografie v Centru Excelence Telč Ústavu teoretické a aplikované mechaniky.[9] Průzkum byl proveden na dílech kabinetního formátu, minuciézním signovaném reliéfu Monogramisty IP *Navštívení Panny Marie* (po 1521, hruškové dřevo [?], 14 × 11,5 cm, inv. č. P 5197) **(obr. 2)**[10] a drobné řezbě *Smrtky* ze sbírek Národní galerie v Praze (*Smrtka-Vanitas*, střední Evropa, kolem 1530, lipové a břekové [?] dřevo, v. 42 cm, fragmenty polychromie, inv. č. P 7338). Touto metodou sice nebylo možné dřevo jednoznačně identifikovat, ale průzkum umožnil rozlišit použití rozdílných dřevin, pozorovat v detailu vnitřní strukturu uměleckého objektu, technické a technologické provedení, identifikaci dřívějších úprav, oprav, doplňků a poškození. Rovněž bylo možné popsat jednotlivé detaily, jako jsou například rozestupy letokruhů, které budou dále posuzovány z pohledu dendrochronologie.[11]

Výsledky

Provedený přírodovědný průzkum přináší souborný statistický přehled podložený exaktními vědeckými výsledky.[12] Z hodnocení je zřejmé, že užití druhu dřevin pro deskovou malbu se odlišuje od užití druhu dřevin pro řezbu.[13] Jistě nepřekvapí, že se na dílech bohemikální provenience setkáváme ve vymezeném období výhradně s materiály jehličnatých a listnatých dřevin, což odpovídá dosud publikovaným zjištěním specializovaného bádání.[14] Analýzou vzorků dřeva bylo možno potvrdit užití čtrnácti různých dřevin na výtvarných dílech **(obr. 3)**: smrk (*Picea*), borovice (*Pinus*), jedle (*Abies*), modřín (*Larix*), lípa (*Tilia*), buk (*Fagus*), javor (*Acer*), dub (*Quercus*), topol (*Populus*), ořešák (*Juglans*), hruška (*Pyrus*), olše (*Alnus*), brslen (*Evonymus*) a břek (*Sorbus torminalis*). V přehledových tabulkách 1 a 2 jsou díla rozdělena na deskovou malbu a řezbu ze sbírek Národní galerie v Praze, zahrnují však rovněž dlouhodobé zápůjčky i díla z ostatních sbírkových a církevních institucí, na kterých byla provedena analýza v chemicko-technologické laboratoři. Toto dělení je z hlediska vyhodnocení naměřených dat velmi účelné, neboť požadavky na funkční charakteristiky materiálu dřevěné podložky deskových maleb nebyly vždy totožné s požadavky na tato kritéria u řezeb. Samostatný oddíl (tabulka 3) tvoří díla, která byla dříve atribuována jako bohemikální, novější bádání však toto připsání přehodnotilo. V přehledech je zohledněno řazení podle data vzniku, dílenské produkce a výběrově i jednotlivé regiony Čech. Pro základní statistické vyhodnocení byl soubor dále rozdělen také dle datačního

kritéria do dvou základních skupin, rámcově odpovídajících vžité periodizaci fondu děl bohemikální provenience **(obr. 4 a 5)**. Tato členění i přes míru nezbytného zjednodušení přinášejí překvapivé závěry. Ukazuje se totiž, že u deskových maleb datačně starší fond užívá rozmanitější škálu dřevin. Například použití javoru (*Acer*) bylo identifikováno pouze u děl vročených do doby před rokem 1400, obdobně je tomu u buku (*Fagus*). Javor je prokázán na souboru desek *Vyšebrodského cyklu* (CO Vyšší Brod, VO 13 505–13 506 a VO 13 512)[15], na *fragmentu skříňového relikviáře* se *sv. Ondřejem, Janem a Petrem*, dříve zv. *Predela roudnická* (NG v Praze, O 2715) a na díle *Madona strahovská* (KKP na Strahově, dříve NG v Praze, O 8628). Buk byl potvrzen na obraze menších rozměrů *Madona římská* (NG v Praze, O 1439, 21,5 × 16,5 cm) a na *Madoně zbraslavské* (ŘFU Zbraslav, VO 10 698, 89 × 59,9 cm), která však rozměry náleží běžnému střednímu formátu. Rovnocenně (31 %) je v letech 1340–1450 využíván smrk (*Picea*) a lípa (*Tilia*). V následujícím období, tedy po roce 1450, začíná převažovat lípa (55 %). Vedle smrku (27 %) byly v celém období potvrzeny i další jehličnany – borovice (*Pinus*) a jedle (*Abies*). Poměrně zajímavé je zjištění, že u děl jednoho autora či v rámci dílny nemusel být pro podložky deskových obrazů používán stejný materiál. Konkrétně u děl Mistra Třeboňského oltáře a Mistra Litoměřického oltáře se shodně setkáváme se smrkovými i lipovými deskami.

U některých obrazů se dochoval původní rám. Laboratorní analýzy potvrdily, že se mnohdy druhem použitého dřeva liší od materiálu podložky deskového obrazu. Rozdíl mezi materiálem desky a rámu byl zjištěn u *Madony z Veveří* (ŘKF Veverská Bítýška, dříve NG v Praze, O 7232), kde borová deska byla opatřena dubovým rámem. U *Madony typu roudnického* od Monogramisty BD (NG v Praze, O 7101) byl na smrkové desce lipový rám. Rámová konstrukce obrazu *Panna Marie Ochranitelka* (KKP na Strahově, dříve NG v Praze, O 7031, jedlová deska) je vytvořena ze smrku a modřínu.

Na řezbách je jednoznačně dominantně prokázáno užití lípy (*Tilia*), v letech 1280–1450 je zastoupena z 80 %, po roce 1450 jde již o 91 %. Ostatní dřeviny jsou užity marginálně. Jejich různorodost je širší na rozdíl od dřevin uplatněných na deskové malbě. Buk (*Fagus*), ořešák (*Juglans*) a hruška (*Pyrus*) jsou používány na řezbách do roku 1450. Javor (*Acer*), olše (*Alnus*) a borovice (*Pinus*) byly identifikovány jen po roce 1450. Dub (*Quercus*) byl identifikován ojediněle v celém vymezeném období. Topol (*Populus*) byl výrazněji zastoupen do roku 1450, ale objevuje se i v pozdějších letech. Vzhledem k nízkému zastoupení těchto dřevin v analyzovaném souboru děl nebylo možné blíže specifikovat, jestli je některá z uvedených dřevin charakteristická pro určitý region Čech. Výjimkou je pouze borovice, která byla identifikována převážně na dílech ze západních a severozápadních Čech.

Dřeviny jako brslen (*Evonymus*) a břek (*Sorbus torminalis*) byly potvrzeny na drobných částech řezeb či doplňcích. Brslen byl identifikován na trnové koruně *Odpočívajícího Krista* (ČMP, VP 1846), zatímco z břeku byly zhotoveny drobné vyjímatelné detaily – červ a kosa – středoevropské sochy kabinetního formátu *Smrtka-Vanitas* (NG v Praze, P 7338). Rozdílné užití dřev na *Smrtce* a drobných řezbách červa a kosy jednoznačně prokázaly snímky ze zobrazovací analýzy metodou počítačové tomografie, rovněž byly dobře rozpoznatelné doplňky a spojovací materiály. Na reliéfu Monogramisty IP *Navštívení Panny Marie* bylo metodou CT prokázáno užití tří různých dřev. Rozdílná je hustota dřeva na reliéfu, na rámu a na spojovacích kolíčcích. Vlastní reliéf je tvořen ze šesti desek spojených velmi tenkým lepem. Kladení jednotlivých destiček bylo provedeno postupně vždy s otočením o 180° **(obr. 2)**. Na snímcích jsou rovněž dobře viditelné letokruhy na jednotlivých destičkách, průběh řezby, povrchové vrstvy a spojovací prostředky mezi vlastním reliéfem a rámečkem. Reliéf s rámečkem je spojen čtyřmi drobnými kolíčky po stranách. Jeden kolíček vykazuje známky destrukce, které mohly být způsobeny zasycháním lepidla aplikovaného na zadní vnitřní stranu desky rámečku a reliéfu. Lepení dle stop viditelných na snímcích bylo provedeno dvakrát vždy přibližně v rozích reliéfu.

Volba konkrétních dřevin dokládá také jejich dostupnost ve sledovaném období a regionu.[16] Ten je charakteristický výskytem lesů s bohatou směsí listnatých a jehličnatých dřevin.[17] V regionu Čech a Moravy byly podmínky zejména pro smíšené lesy, na vysočinách – buk, javor, ojediněle kaštan; smrk, jedle, ojediněle borovice lesní. V údolích a povodích převládaly listnaté dřeviny – dub letní, jilm, jasan, lípa, olše, topol. Ve středních a severních Čechách rostly nejčastěji – dub, habr, jasan, jilm, lípa, olše, příležitostně topol. Pro jižní a východní Čechy byly typické jehličnaté lesy, bohaté zejména na smrk.[18] Statistické srovnání s výskytem dřevin ve 14.–16. století dokládá, že bylo obvyklé používání právě místních dřevin v rámci regionu. To však nevylučuje výjimky, u nichž je třeba

počítat s využitím dřev dovezených po tehdejších běžných dopravních trasách. Důvodem pro volbu méně běžného materiálu mohl být specifický požadavek na funkční či estetické kvality díla, či odlišná dílenská zkušenost provádějícího mistra.[19] V některých případech signalizuje neobvyklá volba dřeva pro daný region u řezeb možnost jejich vzniku až v 19. či 20. století. Taková díla měla evokovat středověké originály a sloužila pro potřeby tehdejšího uměleckého trhu.

Předkládaná data jsou doposud nejpočetnějším publikovaným souhrnem výsledků laboratorních analýz dřev dokumentovaných v památkovém fondu malířství a sochařství bohemikální provenience. Výsledky mají pevnou oporu v reprezentativním počtu vzorků: více než 320 vzorků odebraných z podložek malby i z řezeb umožnilo odvodit obecnější závěry. Lze konstatovat, že pro celý region Čech a Moravy je velmi typické užití smrkového a lipového dřeva na deskách, na řezbách převažuje lípa.

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Katalogové údaje k dílům z dlouhodobé expozice a depozitáře viz Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa 1200–1550*, Národní galerie v Praze 2014; Olga Kotková (ed.), *German, Austrian, French, Hungarian and Netherlandish Sculpture 1200–1550*, Praha 2014; Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní galerie v Praze (1471–1526)*, Olomouc 2013, disertační práce (Ph.D.), Univerzita Palackého v Olomouci; Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách (1230–1530), díl III* (kat. výst.), Praha 1996; Jaroslav Pešina, *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970; Antonín Matějček, *Česká malba gotická, deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950 a další literatura.

2 Specifikace majitelů je uvedena v přehledových tabulkách č. 1–3.

3 U těchto několika málo mikroskopických preparátů uložených v archivu chemicko-technologické laboratoře nebyl evidovaný žádný protokol, ve kterém by byla specifikace určení dřeva na preparátu. Mikroskopické preparáty bylo možno na základě inventárního čísla vždy přiřadit k jednotlivým dílům a provést mikroskopickou identifikaci. Ta byla následně konfrontována s daty uvedenými na evidenčních kartách NG v Praze.

4 Identifikaci dřeva prováděly Václava Antušková, Ivana Vernerová, Dorothea Pechová, Radka Šefců, Alena Hostašová a Kateřina Tomšová.

5 Po naměkčení a dehydrataci byl vzorek dřeva zalit do parafínu a následně nařezán na sáňkovém mikrotomu PFM SLIDE 2003 na řezy o síle 20–30 µm. Po odstranění parafínu (rozpouštění v xylenu) byly z řezů připraveny trvalé preparáty pro pozorování v mikroskopu. Vzorky byly pozorovány v procházejícím světle s využitím polarizačního mikroskopu Eclipse 600 Nikon (zvětšení 50–500×). Fotodokumentace byla provedena kamerou DS-Fi2 Nikon a počítačově zpracována v programu NIS Elements D.

6 Identifikace rodu dřeva byla provedena na základě porovnání charakteristických znaků vzorků dřeva se znaky jednotlivých dřevin uvedenými v literatuře: Karel Balabán, *Nauka o dřevě. 1. část. Anatomie dřeva*, Praha 1955; Fritz H. Schweingruber, *Anatomie europäischer Hölzer. Ein Atlas zur Bestimmung europäischer Baum-, Strauch- und Zwergstrauchhölzer*, Bern und Stuttgart 1990; Giovanni Signorini et al., *Il legno nei beni culturali. Guida alla determinazione delle specie legnose*, Perugia 2014.

7 Za spolupráci na provedení klasické počítačové tomografie děkujeme MUDr. J. Lisému z Kliniky zobrazovacích metod 2. lékařské fakulty Univerzity Karlovy a Fakultní nemocnice Motol. Medicínské CT skener má fixní ozařovací geometrii, obvyklé rozlišení 0,3–1 mm, napětí 80–120 kV.

8 µ-RTG a CT bylo provedeno na díle umístěném v ochranném boxu. Zobrazení bylo snímáno na velkoplošný detektor typu flat panel s aktivní plochou 400 × 400 mm. Rentgenka měla urychlovací napětí 160 kV. Řezba Monogramisty IP *Navštívení Panny Marie* byla snímána najednou. Snímání řezby *Smrtka-Vanitas* bylo rozděleno na dolní a horní část a následně proběhla počítačová rekonstrukce získaným snímků. Snímkování a rekonstrukci provedli v letech 2014–2015 Daniel Vavřík, Ivana Kumpová, Michal Vopálenský a Josef Uher, za což jim patří naše poděkování. Daniel Vavřík – Jan Žemlička, Rentgenové zobrazení plastik a obrazů, in: Miloš Drdácký – Zuzana Slížková – Jaroslav Valach (eds.) *Příspěvek technických věd k záchraně a restaurování památek*, Praha, Ústav teoretické a aplikované mechaniky AV ČR, v. v. i. 2015, s. 320–329.

9 U technického tomografu je stacionární skener a snímaný objekt rotuje. Při dostatečném počtu projekčních úhlů je možno získat přesnou informaci o geometrii zkoumaného objektu i o jeho vnitřní struktuře.

10 Mikroskopická identifikace dřeva reliéfu a rámu nebyla nikdy provedena vzhledem k nemožnosti odebrání vzorku.

11 Datování dřeva dendrochronologickou analýzou je však omezeno jen na určité dřeviny, nejčastěji dub, buk, lze datovat i jedli, borovici a smrk. Peter Klein, Dendrochronological analyses of art objects, in: Walter McCrone – Duane R. Chartier – Richard J. Weiss (eds.) *Scientific Detection of Fakery in Art, Proceedings of the Society of Photo-optical instrumentation engineers*

(SPIE) Vol. 3315, 1998, s. 21–30; Peter Klein, Wood identification and dendrochronology, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings,* Routledge 2012, s. 51–65. K novým poznatkům datování dubu viz Kristof Haneca – Katarina Čufar – Hans Beeckman, Oaks, tree-rings and wooden cultural heritage: a review of the main characteristics and applications of oak dendrochronology in Europe, *Journal of Archaeological Science* Vol. 36 (1), 2009, s. 1–11; Pascale Fraiture, Contribution of dendrochronology to understanding of wood procurement sources for panel paintings in the former Southern Netherlands from 1450 AD to 1650 AD, *Dendrochronologia* Vol. 27 (2), 2009, s. 95–111.

12 Zhodnocení užití dřevin viz Jørgen Wadum – Christina Currie – Noëlle Streeton – Jean-Albert Glatigny – Nicole Goetghebeur (eds.), *Wooden Supports in 12th–16th-Century European Paintings,* Archetype Publications 2015. Dostupné (20. 6. 2015): http://www.wooden-supports-marette.com/home-xml, s. 51, 66–96. Užití v Čechách a na Moravě viz Wadum – Goetghebeur, op. cit. Vycházejí z vizuálního posouzení dřevin na základě konzultace Antonína Matějíčka a publikace Jaroslava Pěšiny. Jaroslav Pěšina, *La peinture gothique tchèque, 1350–1450*, Praha 1950; Jaroslav Pěšina, *La Peinture tchèque du XVe et du XVIe siècle,* Praha 1958. Citace převzata z Wadum – Goetghebeur, op. cit., kteří uvádějí: celkové výsledky na základě posouzení 252 desek od 14. do 16. století: Konstatují jednoznačnou převahu užití lípy. Lípa, 159 desek; smrk, 59; borovice, 12; jedle, 11; javor, 5; dub, 3; olše, 1; buk, 1; topol, 1.

13 Provedený průzkum vykazuje přesnější závěry než Wadum – Goetghebeur (cit. v pozn. 12) v tabulce 12, procentuální zastoupení dřevin je rozdílné, dostupné (20. 6. 2015): http://www.wooden-supports-marette.com/?id=-9714.

14 V tomto období lze vyloučit užití exotických dřevin. Užití dřev v jednotlivých regionech Evropy včetně statistického zhodnocení naposledy Wadum – Goetghebeur (cit. v pozn. 12).

15 Na *Vyšebrodském cyklu* byla provedena analýza u tří desek. Lze předpokládat užití javoru i u ostatních desek cyklu.

16 Užití dřevin typických pro některé ostatní regiony Evropy a jejich časové zařazení viz např. Wadum – Goetghebeur (cit. v pozn. 12), dostupné (20. 6. 2016): http://www.wooden-supports-marette.com/?id=; od 14. do 16. století je v Itálii ve všech regionech naprostá dominance užití topolu, tabulka 4 a 5; v Německu nejčastěji identifikována lípa, smrk, dub a jedle, tabulka 2; ve Francii dub, tabulka 1; ve Španělsku borovice a topol, tabulka 2. Claude Lapaire, La sculpture sur bois du Moyen Age en Suisse: Recherches sur la détermination des essences, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 30, č. 2, 1973, s. 76–83; Fritz Hans Schweingruber, Botanisch-holztechnologische Bemerkungen zu den Untersuchungen mittelalterlicher Skulpturen, *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 30, č. 2, 1973, s. 84–88; v regionu Švýcarska pro sochy do roku 1430 je doloženo nejčastější užití topolu, po roce 1420 se přidává lípa. Marginálně je doloženo užití ostatních dřevin (bříza, jedle, smrk, javor, ořech, jilm, borovice, vrba), které jsou úzce spjaty s regionálním výskytem dřevin v oblasti Švýcarska, např. vrba v oblasti východního a středního Švýcarska, Lichtenštejnska, Grisonu; borovice v oblasti Alp. Po roce 1470 naprosto dominuje v celém regionu Švýcarska lípa (doložena na 90 % zkoumaných soch).

17 Rekonstrukci porostů v Evropě od 11.–16. století se věnovali Wadum – Goetghebeur (cit. v pozn. 12). Dostupné (20. 6. 2016): http://www.wooden-supports-marette.com/home-xml.

18 Ibidem, obr. 38. Dostupné (20. 6. 2015): http://www.wooden-supports-marette.com/?id=-9713.

19 Např. u topolu je možný import z Itálie. Zároveň je však nutno dílo posuzovat v celém kontextu, z pohledu historika umění a restaurátora.

Seznam vyobrazení

1 Mistr Týneckého Zvěstování – okruh, *Sv. Barbora*, kolem 1515, lipové dřevo, 75,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 170.

2 Celek, zadní strana, mikro-CT snímek, příčný řez, Monogramista IP, *Navštívení Panny Marie*, po 1521, hruškové dřevo (?), 14 × 11,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. P 5197.

3 Tangenciální (a) a radiální (b) řezy vzorků dřeva. 1 – smrk (*Picea*), Čechy, *Zvěstování Panně Marii* z Vyššího brodu, 1430, 100 × 766 cm, NG v Praze, inv. č. O 1395; 2 – borovice (*Pinus*), Čechy, *Korunovaná madona s Ježíškem*, 1500, 74 × 52,5 cm, NG v Praze, inv. č. O 1327; 3 – jedle (*Abies*), Franky nebo Rakousy, *Panna Marie Klasová jako služebnice v chrámu*, kolem 1480, 150 × 100 cm, NG v Praze, inv. č. O 18 208; 4 – lípa (*Tilia*), jižní Čechy, *Sv. Václav*, kolem 1490, 137 cm, NG v Praze, inv. č. P 288; 5 – javor (Acer), Mistr Vyšebrodského cyklu, *Klanění sv. Tří králů*, 1345, 99,5 × 92,5 cm, CO Vyšší Brod, inv. č. VO 13 506; 6 – dub (*Quercus*), Mistr Vyšebrodského cyklu – dílna, *Madona z Veveří*, 1345–1350, 79,5 × 62,5 cm, ŘKF Veverská Bítýška.

4 Statistické zhodnocení dřevin na malířských dílech bohemikální provenience 1340–1450, 1450–1550.

5 Statistické zhodnocení dřevin na řezbách bohemikální provenience 1280–1450, 1450–1550.

Tabulka č. 1 **Podložky malířských děl zkoumaných v chemicko-technologické laboratoři**

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška × šířka (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, O 2715	Praha	Fragment skříňového relikviáře, dříve zv. Predela roudnická Sv. Ondřej, sv. Jan a sv. Petr	40 × 90,5	kolem 1340	javor	16-28
ŘKF Zbraslav, VO 10698	Praha	Madona zbraslavská	89 × 59,9	kolem 1340–1350	buk – deska smrk – doplněk	04-41
CO Vyšší Brod, VO 13505–506, VO 13512, (dříve O 6787–88, O 6794)	Mistr Vyšebrodského cyklu	Vyšebrodský cyklus – Narození Páně, Klanění sv. Tří králů, Seslání Ducha svatého	99 × 93; 99,5 × 92,5; 100 × 92	1345	javor	99-40, 99-41, 07-48
ŘKF Veverská Bítýška (dříve NG, O 7232)	Mistr Vyšebrodského cyklu – dílna	Madona z Veveří	79,5 × 62,5	kolem 1345–1350	borovice – deska dub – rám	99-30
NG, O 1439	Praha	Madona římská	21,5 × 16,5	kolem 1350–1355	buk	10-66
KKP na Strahově (dříve NG, O 8628)	Čechy	Madona strahovská	94 × 84	1350	javor	88-4
NG, O 84	Praha	Votivní obraz arcibiskupa Očka z Vlašimi	181,5 × 96,5	před 1371	jedle	91-6
NG, O 577	Mistr Třeboňského oltáře	Ukřižování ze Sv. Barbory	125,5 × 95	před 1380	smrk	08-43
NG, O 476–477	Mistr Třeboňského oltáře	Oltář třeboňský – Kristus na hoře Olivetské, Zmrtvýchvstání	130 × 91; 131 × 91,5	po 1380	smrk	10-27, 10-29
NG, O 7102	Mistr Třeboňského oltáře	Madona roudnická	90 × 68	1385–1390	lípa	00-40
NG, O 1457	Mistr Třeboňského oltáře	Panna Marie Aracoeli	103,5 × 79,7	1390	lípa	08-35
NG, O 693	Čechy	Votivní deska z Dubečka	118,5 × 96,5	kolem 1390	borovice	08-41
CO Vyšší Brod (dříve NG, O 6964)	Čechy	Ukřižování	131,5 × 100	konec 14. století	smrk	16-29
NG, O 1482	Praha	Madona jindřichohradecká	25,1 × 19,2	kolem 1400	lípa	16-30
ŘKF Zlatá Koruna (dříve NG, O 8631)	Čechy	Madona ze Zlaté Koruny	68,5 × 50	začátek 15. století	borovice	16-31
ŘKF Zlatá Koruna (dříve NG, O 7071)	Čechy	Madona s Ježíškem zv. Vyšebrodská	98,5 × 76	začátek 15. století	lípa	16-32
PK, VO 2091 (dříve NG, O 7092)	Praha / Mistr Kunc (?)	Kapucínský cyklus – Sv. Jan Evangelista	47,5 × 34,5	kolem 1410–1420	lípa	11-62
NG, O 1464–66	Praha	Triptych se Smrtí Panny Marie zv. Oltář roudnický	150,4 × 118,7; 149 × 47; 149 × 47	1410– 1420	lípa	10-56
NG, O 1586	Čechy	Madona typu svatovítského	65,5 × 55,5	1410–1420	borovice – rám	07-34
MK v Praze, VO 1271 (dříve NG, O 8777)	Praha	Madona svatovítská	51 × 39,5	kolem 1415 (?)	lípa	00-35
NG, P 5463	Praha	Madona svatovítská – rám	51 × 39,5	kolem 1415 (?)	lípa	00-36
NG, DO 4101	Mistr Nesení kříže z Vyššího Brodu	Navštívení Panny Marie zv. Ringhofferovo	100 × 41,5	kolem 1430	smrk	16-78
NG, O 1399	Mistr Nesení kříže z Vyššího Brodu	Nesení kříže z Vyššího brodu	99 × 41	kolem 1430	smrk	16-79
NG, O 11070	Čechy	Ukřižování skalické	181,5 × 133,5	kolem 1430	lípa	16-10
NG, O 1395	Čechy	Zvěstování Panně Marii z Vyššího Brodu	100 × 66	1430	smrk	16-14
NG, O 17256	Čechy	Sv. Marie Egyptská	157 × 46	kolem 1430–1440	jedle	14-60
NG, O 1570–72	jižní Čechy	Oltář sv. Jana Křtitele zv. Reininghausův	155 × 43,5; 146 × 87,5; 153 × 44,1	kolem 1430–1440	jedle	93-6

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška × šířka (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, O 1396–98	jižní Čechy/ Český Krumlov (?)	Oltář z Hýrova – Trůnící madona s donátory; Sv. Markéta; Sv. Jan Křtitel	84 × 45; 84 × 45; 83 × 102,5	1430–1440	smrk	93-2, 98-53, 57
NG, O 8686–88	Čechy	Oltář ze Zátoně	168,5 × 92,5; 168 × 42; 168 × 42	1430–1440	smrk	77-2
NG, O 597–599, O 1485, O 1578, O 17445–446	Mistr Rajhradského oltáře	Oltář svatojakubský	82 × 75; 82,5 × 75; 82,5 × 75; 83 × 76,5; 85,2 × 75; 82 × 75; 82 × 75,5	kolem 1436–1450	smrk	14-57-58, 16-46-48, 16-34
NG, O 1584	Mistr Rajhradského oltáře	Oltář rajhradský – Ukřižování z Nových sadů	102 × 142	kolem 1440	smrk	14-59
ŘKF Doudleby, VO 2063 (dříve NG, DO 2098)	jižní Čechy	Madona doudlebská / Narození Páně	96 × 70	kolem 1440	lípa	95-41
NG, O 1378–81	jižní Čechy	Oltář z Majdaleny	121 × 22; 121,5 × 28,5; 119 × 27,5; 119 × 26	kolem 1440	borovice	16-80-83
NG, O 724	jižní Čechy	Assumpta z Deštné	143 × 111,5	kolem 1450	smrk	14-61
NG, O 17349	Čechy	Přenosný oltář zv. Rám z Boletic	32 × 24,5	kolem 1450	lípa	16-11
NG, O 8689	jižní Čechy	Navštívení Panny Marie z Krumlova	87 × 69	kolem 1450	lípa	16-9
NG, O 494	jižní Čechy	Madona Lannova	50,5 × 38,5	kolem 1450	borovice	16-35
NG, O 495	jižní Čechy	Assumpta Lannova	23,2 × 14	kolem 1450	borovice	16-24
NG, O 673	jižní Čechy	Navštívení Panny Marie zv. Švamberské	57 × 57,5	kolem 1450	lípa	16-36
KKP na Strahově, VO 13552 (dříve NG, O 7031)	Čechy	Panna Marie Ochranitelka	185 × 141	kolem 1450	jedle	02-32
KKP na Strahově, VO 13552 (dříve NG, O 7031)	Čechy / Praha (?)	Panna Marie Ochranitelka – rám	185 × 141	kolem 1450	smrk, modřín	06-17
NG, O 698	jižní Čechy	Madona s Ježíškem zv. Krumlovská	103 × 87	po 1450	lípa	16-37
BL, VO 8637–40	Čechy	Oltář z Duban	118 × 103; 118 × 51; 118 × 51; 118 × 103	1450–1460	lípa	13-91-92, 16-88
NG, O 17447	Čechy	Zvěstování Panně Marii	43,5 × 36,5	po 1460	smrk	10-38
BL, VO 13529–531 (dříve NG, O 8634–36)	severozápadní Čechy (?)	Oltář z Duban	176 × 75; 176 × 37,5; 176 × 37	kolem 1470	jedle	12-54
NG, O 1475	Čechy	Votivní obraz pánů ze Všechlap	75 × 44	kolem 1470	smrk	16-33
MK v Praze, VO 1267–69	Mistr Svatojiřského oltáře	Oltář svatojiřský	172 × 95; 172 × 37; 172 × 37	1470	lípa	16-39
NG, O 1360	Praha	Sv. Zikmund, sv. Václav a sv. Vít	160 × 136	kolem 1480	lípa	04-36
NG, DO 5346	Čechy (?)	Oltářík – fragment / Ukřižování	19 × 15	kolem 1480	smrk	16-85
NG, DO 5347	Čechy (?)	Oltářík – fragment / Sv. Šebestián, sv. Linhart a sv. Kateřina	19 × 15	kolem 1480	jehličnatý	16-86
NG, O 7036–37	Hans Maler ml. z Chebu / Cheb nebo Kadaň	Archa Čtrnácti sv. Pomocníků z Kadaně – Narození Páně, Klanění tří králů	174 × 60; 174 × 60	kolem 1480	jedle	12-57
NG, O 1247–8	Mistr Křižovnického oltáře	Oltář křižovnického velmistra Mikuláše Puchnera	163 × 43,5; 164 × 44	1482	lípa	16-44-45

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška × šířka (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
RŘK, VO 13515–516 (dříve NG, O 7105–06)	Mistr Křižovnického oltáře	Oltář křižovnického velmistra Mikuláše Puchnera	123 × 97; 123 × 97	1482	lípa	13-89-90
NG, O 1332–35	Mistr Budňanského oltáře	Oltář průhonický	144,5 × 46; 144 × 46; 131 × 33; 131 × 33,5	po 1490	lípa	09-36-9
NG, O 1432	Praha	Oltář z Jílového Prorok Daniel / Jan – přemalba	175 × 95	před 1500	lípa	16-49
NG, DO 6564–68	Čechy	Skříňový oltář se Zvěstováním Panně Marii	97 × 45,5; 99 × 21,7; 99 × 22; 99 × 22,1; 99 × 22,8	kolem 1500	smrk	16-15-19
NG, O 1264	Čechy	Sv. Jan Evangelista / Navštívení	98 × 66	kolem 1500	lípa	16-20
NG, O 1327	Čechy	Korunovaná madona s Ježíškem	74 × 52,5	kolem 1500	borovice	10-113
ŘKF v Chrudimi, VO 11271	východní Čechy, Chrudim (?)	Assumpta mezi sv. Barborou a sv. Kateřinou Alexandrijskou zv. Deska pouchobradská	145 × 110	kolem 1500	lípa	99-12
NG, O 14270	Čechy	Panna Marie ze Zvěstování	158 × 49	kolem 1500	jedle	16-98
NG, O 1428–29, O 1431, O 1433	Praha	Oltář z Jílového – Kristus před Pilátem / Zvěstování Panně Marii, přemalba, Bičování Krista / Klanění pastýřů, Prorok Sofonias, sv. Václav	142 × 102; 142 × 101; 171 × 95; 205 × 219	před 1500	lípa	16-25, 26, 50
MGB, VO 10006	Mistr Litoměřického oltáře	Sv. Ondřej	66,2 × 46,2	1490–1500	smrk	06-52
GVU Litoměřice, D 021	Mistr Litoměřického oltáře	Oltář litoměřický – Ukřižování Krista	178 × 122 cm	kolem 1500–1505	smrk	6-89
NG, O 1589	Mistr Litoměřického oltáře	Oltář se sv. Trojicí – Sv. Barbora	128,5 ×39,9	kolem 1510	lípa	99-31
KKP na Strahově (dříve NG, O 6811)	Mistr Litoměřického oltáře	Oltář strahovský – Útěk do Egypta	57,5 × 35,5	kolem 1510	lípa	16-40
NG, O 17425–426, O 12306	Mistr Litoměřického oltáře	Oltář svatokateřinský	77 × 44,5; 76,5 × 44	kolem 1515	lípa	98-78, 79; 99-13, 17
MHMP, VO 10422–423	Mistr Litoměřického oltáře	Oltářní křídla zv. Týnská	267 × 88	po 1510	lípa	77-6
NG, DO 4102	Mistr Litoměřického oltáře	Sv. Anna Samotřetí		1510–1520	lípa	08-51
NG, O 532	Čechy	Deska se třemi apoštoly – Sv. Tadeáš, Matouš a Šimon	64 × 32	1510	lípa	14-130
NG, O 7101	Monogramista BD	Madona typu roudnického	66 × 53,5	1513	smrk lípa – rám	13-66
NG, O 39, O 17436	Čechy	Osecký oltář – Panna Marie jako Královna nebes, Sv. Apolonie / sv. Barbora	150,5 × 100; 74 × 40,2	1520	lípa	16-73, 00-4
NG, O 7060	Čechy	Ukřižování	84 × 58	kolem 1520	smrk	16-21
NG, O 665–668	Čechy	Oltářní křídlo se světci a světicemi	150,5 × 41,5; 156,5 × 43; 76 × 43; 77 × 43	kolem 1520	smrk	14-138, 139; 16-12, 13
BP, bez inv. č.	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování – dílna	Oltářní archa z Čivic – sv. Ambrož / sv. Zikmund; sv. Jan Evangelista / sv. Václav	92 (postava), 99 (postava)	kolem 1520	lípa	95
NG, DO 5426, DO 5428	Mistr IW	Oltář se stětím sv. Barbory zv. Oltář osecký – Stětí sv. Barbory, Sv. Pavel / sv. Šebestián	141 × 111; 141 × 51,5	po 1546	smrk	13-67, 02-18

Tabulka č. 2 **Řezby zkoumané v chemicko-technologické laboratoři**

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, P 4671	Čechy (?)	Madona z Rouchovan	151	1280–1300	lípa	11-27
ČPŘ, VP 11235 (VP 699/2001)	Čechy (Plzeň?)	Sv. Dobrotivá (Sv. Benigna)	80	před 1327	lípa	94-3
NG, P 701	Mistr Michelské madony	Madona michelská	120	kolem 1330	lípa	15-218
NG, P 364	Mistr Michelské madony	Madona z Prostějova	113,5	kolem 1340	lípa	15-230
NG, P 7297	Mistr Michelské madony – dílna	Madona z Hrabové	53	kolem 1345	hruška	15-231
ŘKF Nepomuk, VP 1806	Čechy	Madona žinkovská	104	1330–1340	lípa	94-3
NG, P 8935	Čechy	Madona na lvu z Klosterneuburgu	91	kolem 1340	dub	04-37
NG, P 5841	Čechy (?)	Madona s děckem	77	1. polovina 14. století (?)	topol	08-15
ŘKF Toužim, VP 1805	Čechy	Madona z Toužimi	77	kolem 1350	lípa	94-3
NG, P 5474	Čechy	Madona z Konopiště	50,5	1360–1370	ořešák	99-14
ŘFK Stanětice, VP 10740	Praha	Sv. Kunhuta ze Stanětic	123,5	1365–1370	lípa	95
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Pieta (Stvolny)	70	1370–1380 (?)	lípa	95
BP, bez inv. č.	Praha (?), Mistr Žebrácké madony – dílna	Madona z Kozojed	95	1380–1385	lípa	95
MGB, A 507	Morava	Smrt Panny Marie		1390	buk	99-46
NG, P 594	jižní Čechy	Světice ze Sváryšova	48	kolem 1400	lípa	09-17
NG, P 595	jižní Čechy	Světice ze Sváryšova	48	kolem 1400	lípa	09-18
NG, P 2972	Mistr Krumlovské madony – následovník	Madona	64	1400–1410	lípa	13-69
NG, P 3021	Čechy	Madona	120	1400–1410	lípa	14-43
Klášter Teplá, VP 11343 (dříve NG, P 2875)	Čechy	Pieta z Teplé	95	kolem 1410	lípa	15-132
NG, P 192	Čechy	Světice s korunou (sv. Barbora)	117	kolem 1410	topol – socha lípa – část vlevo, svlak	97-90
NG, P 333	Čechy	Sv. Bartoloměj	89	kolem 1410	lípa	08-20
NG, P 4627	Čechy	Stojící Panna Marie v naději z Duban	70	kolem 1410	lípa	05-26
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Bolestná Panna Marie z Jezné	92,5	1410–1420	lípa	95
ZMP, 5087	Praha, Mistr Týnského Ukřižování – dílna	Oplakávání Krista	92×80	kolem 1415	lípa	90-1
NG, P 2913	Čechy (?)	Madona	54,5	1420	lípa	13-70
NG, P 325	jižní Čechy	Madona z Vimperka	92	1420	topol	00-43
SM, VP 1411	Čechy	Madona z Němčic	106	1420	lípa	94-3
KK v Brně, D 23-172	Morava	Madona s dítětem z kapucínského kláštera v Brně	153,5	1420	lípa	02-45
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Pieta z Nečtin	105	kolem 1425	lípa	95
NG, P 348	západní Čechy	Madona	119	1420–1430	lípa	15-50
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Pieta z Bukovce	103	1420–1430	lípa	95
ŘKF Budyně, VP 11704	Praha (?)	Panna Marie Ochranitelka z Kostelce nad Ohří	160	1430	lípa	07-56

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, P 287	Čechy	Pieta	81	1420–1440	lípa	12-14
NG, P 201	Čechy	Světice s korunou	51	kolem 1420–1430	lípa	15-128
NG, P 202	Čechy	Madona	93	kolem 1430	lípa	15-129
NG, P 2876	západní Čechy	Madona z Teplé	128	kolem 1430	lípa	15-131
NG, P 184	západní Čechy, Mistr Ukřižování ze Sv. Bartoloměje v Plzni	Světice	73	před 1450	lípa	12-14
BP, bez inv. č.	západní Čechy, Mistr Ukřižování ze Sv. Bartoloměje v Plzni	Ukřižování z františkánského kostela v Plzni – Bolestná Panna Marie, sv. Jan Evangelista, Ukřižovaný Kristus	201; 196	1450–1455	lípa	95
NG, P 704	Čechy (?)	Kristus Trpitel	56,5	kolem 1450	topol	15-53
NG, P 4242	Čechy	Madona	79	po 1450	lípa	15-49
ZMP, 2962	západní Čechy	Narození Krista – Panna Marie	85	kolem 1450–1460	lípa	95
ZMP, 2963	západní Čechy	Narození Krista – sv. Josef	85	kolem 1450–1460	lípa	95
NG, P 6041	Čechy	Bolestná Panna Marie	64,5	1460–1470	lípa	15-96
NG, P 293	západní Čechy	Madona	107	kolem 1470	lípa	12-14
NG, P 6745	západní Čechy	Madona	77	kolem 1470	olše	15-81
NG, P 6744	západní Čechy	Sv. Jan Evangelista	75,5	kolem 1470	dub	15-88
NG, P 4573	Čechy	Madona s děckem / torzo	97	kolem 1470	lípa	15-47
NG, P 702	Čechy	Truchlící Marie	121	1470	lípa	15-103
NG, P 8294	severní Čechy	Madona	102	1470–1480	lípa	15-91
NG, P 6848	západní Čechy nebo Německo	Sv. Biskup	136	1470–1480	lípa	12-14
NPÚ v Plzni, bez inv. č.	západní Čechy	Sv. Šebestián	130,5 (149)	1470–1480	lípa	95
NG, P 168	Čechy	Bolestný Kristus na oblacích	72	kolem 1475	lípa	00-18
NG, P 667	jižní Čechy	Madona	116	kolem 1480	lípa	15-90
NG, P 337	Čechy (?)	Madona	124	kolem 1480	lípa	02-17
NG, P 6563	severní Čechy	Světice (sv. Dorota)	72	1480–1490	olše	15-82
NG, P 185	jihozápadní Čechy	Světice s knihou	91	1480–1490	javor	08-22
NG, P 345	jižní Čechy	Biskup	108	1480–1490	lípa smrk – doplněk	15-136
NG, P 8146	severozápadní Čechy	Sv. Rytíř (sv. Jiří)	63	1480–1490	borovice	15-102
ČMP, VP 1835	západní Čechy	Bolestná Panna Marie z františkánského kláštera v Chebu	109	1480–1490	lípa	95
NG, P 2240	jižní Čechy	Sv. Anna Samotřetí	37,8	1485–1490	lípa	04-38
NG, P 7607	jižní Čechy	Sv. Jakub Větší	100	kolem 1490	lípa	15-125
NG, P 288	jižní Čechy	Sv. Václav	137	kolem 1490	lípa	15-120
NG, P 169	jižní Čechy	Sv. Jan	47	1490–1500	lípa	15-54
NG, P 279	jižní Čechy	Madona z Bošilce	106	1490–1500	lípa	15-85
NG, P 5201	jižní Čechy	Jesse	26	1490–1500	lípa	15-110
NG, P 6071	jižní Čechy	Světice	72	1490–1500	lípa	15-87
NG, P 289	jižní Čechy	Sv. Petr	87	1490–1500	lípa	15-93
NG, P 292	jihozápadní Čechy	Sv. Anna Samotřetí	93	1490–1500	topol	15-118
NG, P 225	jihozápadní Čechy	Sv. Jan Evangelista z okolí Volyně	63	1490–1500	lípa	15-100
NG, P 8912	jihozápadní Čechy	Sv. Apoštol (sv. Bartoloměj?)	108	1490–1500	lípa	02-35

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, P 187	severní Čechy	Sv. Josef	42	1490–1500	lípa	15-46
NG, P 6216	severní Čechy	Sv. Anna Samotřetí	70	1490–1500	lípa	15-97
NG, P 4579	severní Čechy	Assumpta z Želiny u Kadaně	137	1490–1500	lípa	12-14
NG, P 5947	severní Čechy	Sv. Anna Samotřetí z Libkovic	103	1490–1500	lípa	15-124
NG, P 4522	střední Čechy	Panna Marie (fragment)	37	1490–1500	lípa	15-52
NG, P 336	Čechy	Poprsí světice	29	1490–1500	lípa	15-101
NG, P 199	Čechy	Madona pod křížem	83	1490–1500	lípa	15-65
NG, P 4568	Čechy	Sv. Petr z okolí Roudnice	89,6	1490–1500	lípa	15-69
NG, P 4569	Čechy	Sv. Pavel z okolí Roudnice	87,6	1490–1500	lípa	15-76
NG, P 4575	jihozápadní Čechy	Archa z Velhartic, Assumpta s dítětem v oltářní skříni	177	1490–1500	lípa	13-97
NG, P 636	Morava	Sv. Jan	112	1490–1500	lípa	15-115
NG, P 637	Morava	Sv. Vít	106	1490–1500	lípa	15-114
NG, P 6978	Morava	Madona	98	1490–1500	lípa	15-108
NG, P 638	Morava	Sv. Václav	127	1490–1500	lípa	15-60
NG, P 706	Čechy	Sv. Jan Evangelista	139,5	1490–1500	lípa	15-59
NG, P 2241	jižní Čechy	Madona	103	1490–1500	lípa	15-66
NG, P 7608	Morava	Panna Marie z Korunování Panny Marie	68	kolem 1500	lípa	13-18
NG, P 176	jihozápadní Čechy	Sv. Wolfgang z Koutů na Šumavě	155	kolem 1500	lípa	15-123
NG, P 5330	jihozápadní Čechy	Bolestná Panna Marie	91	kolem 1500	lípa	15-107
NG, P 6847	západní Čechy	Sv. Šebestián	71	kolem 1500	lípa	15-99
NG, P 280	západní Čechy	Assumpta z Rabštejna	100	kolem 1500	lípa	15-119
NG, P 186	západní Čechy	Kristus Trpitel	95	kolem 1500	lípa	15-117
Klášter Teplá, VP 11341 (dříve NG, P 2887)	západní Čechy (?)	Sv. Mikuláš	155	kolem 1500	lípa	12-14
NG, P 9799	Čechy	Madona	97	kolem 1500	lípa	15-126
NG, P 356	Čechy	Oplakávání Krista	54	kolem 1500	lípa	00-28
MHMP, VP 11264	jižní Čechy	Oplakávání Krista ze Žebráku	126	kolem 1500	lípa	98-77
NG, P 4585	jižní Čechy	Sv. Petr z Hvožďan u Blatné	130,5	kolem 1500	lípa	15-77
NG, P 4586	jižní Čechy	Sv. Pavel z Hvožďan u Blatné	129	kolem 1500	lípa	15-78
NG, P 315	západní Čechy	Sv. Jan Křtitel	138,5	kolem 1500	lípa	12-14
NPÚ v Plzni, P 4104	západní Čechy	Assumpta z Plas	130	kolem 1500	lípa	95
NG, DP 720	Čechy	Bolestná Panna Marie	103	kolem 1500	lípa	15-56
NG, P 305	Čechy	Sv. Pavel	126	1500	lípa	15-63
Klášter Teplá, VP 11345 (dříve NG, P 2878)	západní Čechy	Sv. Jáchym	123	po 1500	lípa	15-133
NG, P 8453	jihozápadní Čechy	Sv. Anna Samotřetí	63	po 1500	lípa	15-86
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Pieta z františkánského kláštera v Plzni	104	po 1500	lípa	95
NG, P 205	západní Čechy (?)	Sv. Kryštof s Ježíškem	108,5	1500–1510	lípa	12-14
NG, P 342	západní Čechy	Sv. Štěpán	86,5	1500–1510	lípa	15-68
NG, P 341	západní Čechy	Sv. Matouš	86,5	1500–1510	lípa	15-80
NG, P 343	západní Čechy	Sv. Barbora	88	1500–1510	lípa	15-48
NG, P 171	západní Čechy (?)	Kristus Vítězný	62	1500–1510	lípa	15-138
NG, P 5892	západní Čechy	Sv. Kateřina	58	1500–1510	borovice	15-109

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, P 5328	západní Čechy	Sv. Anna Samotřetí z Horšovského Týna	83	1500–1510	lípa	12-14
ZGP, P 39	západní Čechy	Korunování Panny Marie z Koterova	92,5×80	1500–1510	lípa	95
NG, P 2425	jihozápadní Čechy	Sv. Kateřina	91	1500–1510	lípa	14-55
NG, P 2406	jižní Čechy	Světice (sv. Kateřina?)	63	1500–1510	lípa	10-115
ŘKF Bílsko, VP 11806	jižní Čechy	Pieta z Bílska	136	1500–1510	lípa borovice – doplněk	10-2
NG, P 188	severozápadní Čechy	Kristus Vítězný	78,5	1500–1510	borovice	15-55
AÚ v Kutné Hoře, VP 10753	střední Čechy	Ukřižovaný z Malešova	135	1500–1510	lípa	04-13
NG, P 204	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování	Narození Krista	54	kolem 1500	lípa	12-14
NG, P 1979	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování	Sv. Anna Samotřetí	100	kolem 1510	lípa	12-14
NG, P 709	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování	Sv. Kateřina	116	kolem 1510	lípa	12-14
NG, P 710	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování	Sv. Dorota	116	1510–1520	lípa	12-14
NG, P 170	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování	Sv. Barbora	75,5	kolem 1515	lípa	12-14
NG, P 8795	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování	Sv. Anna Samotřetí	94	1520–1530	lípa	15-137
NG, P 174	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování – dílna	Sv. Petr	116	1510–1520	lípa	15-104
NG, P 175	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování – dílna	Sv. Ondřej	119	1510–1520	lípa	15-105
BP, bez inv. č.	západní Čechy, Mistr Týneckého Zvěstování – dílna	Oltářní archa z Čivic – Sv. Jan Křtitel, sv. Ambrož a sv. Jan Evangelista	120	kolem 1520	lípa	95
NG, P 4521	střední Čechy	Sv. Anna (fragment)	39	kolem 1510	lípa	15-51
NG, P 5714	západní Čechy	Sv. Jan Křtitel	142,6	kolem 1510	lípa	15-64
AO, bez inv. č.	Morava, Mistr olomouckých madon	Madona z Hradčan-Kobeřic	119	kolem 1510	lípa	14-21
NG, P 647	Morava, Mistr olomouckých madon	Narození Páně z Třebařov u Krasíkova	132,5	1510–1515	lípa	09-31
NG, P 6386	jižní Čechy	Sv. Jan Evangelista	114	1510–1515	lípa	15-121
ŘA Lnáře, VP 13565 (dříve NG, P 2894)	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Petr ze Lnář	104	1510–1515	lípa	13-68
ŘA Lnáře, VP 13566 (dříve NG, P 2895)	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Bartoloměj ze Lnář	104,5	1510–1515	lípa	00-46
ŘA Lnáře, VP 13567 (dříve NG, P 2896)	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Pavel	105	1510–1515	lípa	08-16
NG, P 281	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Jan Evangelista ze Sv. Majdaleny u Třeboně	99	kolem 1515	lípa	10-7
NG, P 318	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Anděl	56	1515–1520	lípa	00-2

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, P 2910	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Anna Samotřetí	110	kolem 1520	lípa	11-45
NG, P 203	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Barbora ze Sušice	97	1520–1525	lípa	15-95
NG, P 708	jižní Čechy, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku – dílna	Sv. Biskup	48	1520–1525	lípa	04-38
NG, P 5890	severozápadní Čechy	Bolestná Panna Marie	90,5	1510–1520	lípa	15-111
NG, P 5891	severozápadní Čechy	Sv. papež Urban	109	1510–1520	lípa	15-140
ČMP, VP 1845	severozápadní Čechy, Mistr kadaňských Ukřižovaných – dílna	Ukřižovaný z refektáře františkánského kláštera v Kadani	240	1510–1520	lípa	12-58
NG, P 5200	západní Čechy	Anděl světlonoš	39	1510–1520	lípa	04-38
NG, P 6794	západní Čechy	Sv. Jan Evangelista	123	1510–1520	lípa	12-14
NG, P 3078	západní Čechy nebo Norimberk	Ukřižovaný z Tachova	193	1510–1520	lípa	13-111
NG, P 254	jižní Čechy	Madona	122,5	1510–1520	lípa	15-94
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Sv. Šimon z Dýšiny	130	kolem 1510–1520	lípa	95
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Sv. Juda Tadeáš z Dýšiny	130,5	kolem 1510–1520	lípa borovice – doplněk	95
NG, P 6217	jižní Čechy	Apoštol (sv. Pavel?)	85	kolem 1515	lípa	15-116
NG, P 6795	jižní Čechy, Mistr Sedlckého Kladení do hrobu	Sv. Kosmas	74	před 1520	lípa	10-114
BP, bez inv. č.	západní Čechy	Sv. Jakub Větší z Nebílov	143	1520 kolem	lípa	95
NG, P 4583	západní Čechy, Mistr Mariánského oltáře ze Seebergu – dílna	Sv. Biskup	134,5	1520	lípa	15-122
NG, P 4588	západní Čechy, Mistr Mariánského oltáře ze Seebergu – dílna	Sv. Barbora	124	1520	lípa	08-21
NG, P 2974	jižní Čechy	Ukřižovaný z minoritského kláštera v Českém Krumlově	225	1520	lípa	11-46
NG, P 4611	severozápadní Čechy, kadaňský řezbář	Ukřižovaný ze Želiny u Kadaně	110	1520	lípa	13-74
NG, P 689	střední Čechy	Sv. Jan Křtitel ze Smečna	139	1520	lípa	15-79
ČMP, VP 1846	severozápadní Čechy	Odpočívající Kristus	63,5	kolem 1520	lípa brslen – trnová koruna	12-59
NG, P 294	Čechy (?)	Madona	116,5	kolem 1520	lípa	15-67
Klášter Teplá, VP 11 344 (dříve NG, P 2877)	západní Čechy	Sv. Anna Samotřetí	126	kolem 1520	lípa	15-130
NG, P 6115	jižní Čechy	Světice	142	1520–1525	lípa	09-14
BP, bez inv. č.	západní Čechy, Mistr Světelského oltáře – dílna	Sv. Barbora, sv. Kateřina	116, 113	kolem 1525	lípa	95
NG, P 6431	severozápadní Čechy nebo Sasko	Oplakávání Krista	125	1520–1530	lípa	15-141
NG, P 707	Čechy (?)	Sv. Biskup	116	kolem 1520–1530 nebo 19. století	lípa	04-38
NG, P 179	Čechy	Odpočívající Kristus	42	16. století	lípa	15-89
NG, P 182	Čechy	Madona	97	19. století (?)	borovice	04-38

Tabulka č. 3 **Seznam děl zkoumaných v chemicko-technologické laboratoři, která nejsou po změně atribuce evidována jako díla bohemikálního původu**

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška × šířka/ výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
Desky						
NG, O 1474	Rakousy (?)	Oltářík s Pietou a nástroji Kristova Umučení / Sv. Šebestián	42,5 × 18,7	kolem 1480	smrk	16-87
NG, O 18208	Franky nebo Rakousy (?)	Panna Marie Klasová jako služebnice v chrámu	150 × 100	kolem 1480	jedle	16-75
Řezby						
SM v Kroměříži, VP 10905	Kolín nad Rýnem (?)	Madona z Klobouk	56	1200–1230	buk dub – čep, doplňky lípa – Ježíšek	01-1
NG, P 177	střední Evropa	Ukřižovaný	76	1200–1230 (?)	lípa	15-58
NG, P 8850	Slezsko	Sv. Anna Samotřetí	66	kolem 1360	lípa	05-41
ŘKF v Králíkách, VP 771	Slezsko	Madona z Králík	101	1360–1370	lípa	05-43
NG, P 191	Bavorsko	Sv. Biskup	81	1430–1440	lípa	15-112
NG, P 5530	Horní Uhry nebo Slezsko	Sv. Máří Magdaléna	88	1430–1440	lípa	15-113
NG, P 4580	jižní Německo, Hans Multscher – okruh	Panna Marie z Navštívení	99,5	1450–1460	borovice	00-22
NG, P 2769	jižní Německo	Madona s děckem	71	1460–1470	dub	94-29
NG, P 197	jižní Německo, Hans Mulstcher – následovník	Madona	90	1470–1480	lípa	15-44
NG, P 8879	Horní Rakousy, Mistr Kefermarktského oltáře	Panna Marie ze skupiny sv. Anny Samotřetí	132	1475–1480	lípa	01-55
NG, P 5936	Horní Rakousy, Pasovsko	Panna Marie ze Zvěstování	95	1480–1490	lípa	13-72
NG, P 5737	Německo	Madona	40	1480–1490	hruška	04-38
NG, P 662	jižní Německo	Sv. Wolfgang – torzo sochy	103	1480–1490	lípa	14-135
NG, P 334	Horní Rakousy, Mistr Kefermarktského oltáře – okruh	Klanění tří králů – reliéf	99	1490	lípa	09-9
NG, P 334	Horní Rakousy, Salcbursko	Vstup Panny Marie do chrámu – malba	99	1490	smrk smrk – rám	09-10
NG, P 6747	Slezsko, Vratislav	Sv. Biskup (sv. Mikuláš?)	95	kolem 1490	lípa	15-106
NG, P 7610	Slezsko, Vratislav	Sv. Barbora	97	1490–1500	lípa	10-116
NG, P 5842	Slovensko	Bolestná Panna Marie pod křížem	147	1490–1500	lípa	12-36
NG, P 2289	jižní Německo	Madona s děckem	89	1490–1500	lípa	15-92
NG, P 4582	jižní Německo	Sv. Wolfgang	114	1490–1500	topol	04-38
NG, P 5885	Duryňsko, Mistr Erfurtského Oplakávání – vliv	Oplakávání Krista	143	1490–1500	lípa	14-129
NPÚ Kroměříž, bez inv. č.	Slezsko, Jacob Beinhart – dílna?	Světice z Uhelné		1500	lípa	14-22
NG, P 674	Slezsko (?) nebo Franky (?)	Bolestná Panna Marie	50	kolem 1500	borovice	14-128
NG, P 217	střední Franky, Norimberk	Bolestná Panna Marie	57	kolem 1500	lípa	14-125
NG, P 218	střední Franky, Norimberk	Sv. Jan Evangelista	57	kolem 1500	lípa	14-126
NG, P 268	Horní Rakousy, Mistr Kefermarktského oltáře – dílna nebo okruh	Skupina s velekněžem	51,5	kolem 1500	lípa	14-123
NG, P 6192	Horní Rakousy	Sv. Anna Samotřetí	129	1500–1510	lípa	14-142

Majitel, inv. č.	Autor	Název díla	Výška × šířka/ výška (cm)	Datace	Identifikované dřevo	Lab. zpráva
NG, P 5738	Tyrolsko, Nicolas Stürhofer – dílna	Pieta	46	1500–1510	lípa	08-17
NG, P 173	Sasko, Freiberg	Pieta	102	1510–1515	lípa	09-15
NG, P 2770	jižní Německo	Assumpta	110	1510–1520	lípa	14-124
NG, P 4584	jižní Německo nebo dolní Rakousy	Sv. Biskup (sv. Ota Bamberský?)	140	1510–1520	lípa	08-17
NG, P 5905	jižní Německo, Jörg Lederer	Sv. Anna Samotřetí	97	kolem 1515	lípa	14-124
NG, P 673	Horní Rakousy, Mistr oltáře z Lorch bei Enns – dílna	Sv. Biskup	99	kolem 1520	lípa	08-19
NG, P 7338	střední Evropa	Smrtka-Vanitas	36	kolem 1530	lípa břek (?) – doplňky	00-1
NG, P 366	Dolní Porýní nebo jižní Nizozemí – Kalkar	Sv. Kateřina	119	kolem 1540	buk	98-7
Novodobé kopie						
NG, O 1204	Čechy	Kopie Madony zbraslavské	44,5 × 32		lípa	16-23
NG, O 5251	Čechy	Madona (kopie Zbraslavské madony)	30,5 × 22,5		lípa	16-22
NG, O 2710	Čechy	Kristus na tumbě s Pannou Marií a sv. Ženou / Oplakávání Krista	77,5 × 56		jedle	77-3
NG, O 9722		Posmívání Kristu	122 × 79		lípa	16-97
NG, P 5946	severozápadní Čechy	Madona z Libkovic	120	19. století	lípa	15-84
NG, P 5734	Anonym	Sv. Ondřej	121	19. století	topol	14-141
NG, P 705	Anonym (Čechy)	Sv. Anna Samotřetí	64	19. nebo 20. století	lípa	15-98
NG, P 7921	Anonym (jižní Čechy)	Madona z okolí Vítkova Kamene	83	19. nebo 20. století	lípa	14-54

AO = Arcibiskupství olomoucké, AÚ = Arciděkanský úřad, BL = Biskupství litoměřické, BP = Biskupství plzeňské, CO = Cisterciácké opatství Vyšší Brod, ČMP = Českomoravská provincie sv. Václava Řádu menších bratří (františkánů), ČPŘ = Česká Provincie Řádu sv. Augustina, GVU = Galerie výtvarného umění, KK = Kapucínský klášter, KKP = Královská kanonie premonstrátů v Praze, MGB = Moravská galerie v Brně, MHMP = Muzeum hlavního města Prahy, MK = Metropolitní kapitula u sv. Víta v Praze, NG = Národní galerie v Praze, NPÚ = Národní památkový ústav, PK = Provincie kapucínů v ČR, ŘA = Konvent Řádu bosých augustiniánů Lnáře, ŘKF = Římskokatolická farnost, RŘK = Rytířský řád křižovníků s červenou hvězdou, SM = soukromý majitel, ZGP = Západočeská galerie v Plzni, ZMP = Západočeské muzeum v Plzni

Vzpomínky na sedmdesátá léta dvacátého století v Národní galerii v Praze

OLGA PUJMANOVÁ-STRETTI

Prohlížím-li dnes své záznamy z normalizačního desetiletí, žasnu nejen nad početností, ale také nad významným postavením zahraničních návštěvníků, které jsme tehdy – jako pracovníci lektorského oddělení – provázeli sbírkami pražské Národní galerie. Dodatečně se divím odvaze – nebyla to spíše drzost? –, se kterou jsme pak mnohým z nich po dlouhých letech poslali přihlášku do Společnosti přátel Národní galerie v Praze (SPNG) založené v roce 1992. V září začaly přihlášky chodit. Ta radost! Po letech izolace si na nás vzpomněl celý svět.

Klíčová slova
Mojmír Vaněk, Irène Bizot, Helen Lowenthal, Peter Nathan, Roland a Lee Penrosovi

Tak jako na „zlatá“ šedesátá léta v pražské Národní galerii,[1] tak i na osmé desetiletí 20. století mám četné vzpomínky zachycené vlastní korespondencí a záznamy. Některé z nich si snad zaslouží zveřejnění. Psaní deníků či aspoň stručných denních záznamů patřilo v době mých rodičů a ještě víc prarodičů k bontonu; bylo tehdy téměř samozřejmostí právě tak jako obšírná korespondence. V té tradici jsem byla – se svou o pět let mladší sestrou – povzbuzována a vychovávána, což dokládají mimo jiné naše dětské skautské deníčky. Tatínka, který zemřel v roce 1934, když mně bylo šest let a sestře pouhý rok, jsme rády poznávaly četbou jeho obsáhlých zápisníků, které jsou cenným a zajímavým svědectvím zrodu a počátků Československé republiky. Snad to bylo podle jeho vzoru, že už tehdy jsem si ráda zaznamenávala své zážitky. A proto také dodnes lituji a za ztrátu pokládám, že jsem své zápisy z padesátých let spálila. Bylo to pochopitelné a z bezpečnostních důvodů nutné; dodnes mně to však mrzí.

Děsivá atmosféra komunistického režimu, která příjemně polevila ve „zlatých“ šedesátých letech, se znovu připomněla náhlou invazí Sovětského svazu v srpnu roku 1968. Následující vývoj jsme sledovali nejen s překvapením a strachem, ale také

s určitým „pobavením“ a trochu škodolibým úsměvem. Sedmdesátá léta postihla totiž nepříjemně a častěji soudruhy nežli našince.

Pro komunisty, kteří vstoupili do strany z idealismu, byl srpen osmašedesátého roku hořkým a trpkým zklamáním. Ty, kteří vstoupili do strany pod nátlakem, jsem litovala. Straníkům kvůli kariéře jsem se snažila vyhnout. A my – nestraníci s neblahou zkušeností s panováním komunismu – jsme pochopitelně museli počítat s novými represáliemi. S údivem jsem však shledávala, že znovu očekávané nepříjemnosti se zatím nedostavily. Zdálo se mi to neuvěřitelné, ale bylo to tak. Překvapující byl též nedostatek odborných straníků v Národní galerii. Buď byli z partaje vyloučeni, nebo sami – rozčarovaně – odešli. A tak či onak se nám nestraníkům začaly otvírat neočekávané pracovní možnosti.

Zahraničních delegací a hostů však přibývalo a já se radovala z přijetí JUDr. Mojmíra Vaňka, pověřeného vedením zahraničního oddělení na samém konci šedesátých let. Věděla jsem, že vedle práv Vaněk studoval také dějiny umění. Jmenovitě jeho znalosti české gotiky a francouzštiny byly znamenité. Velmi jsem si ho vážila kvůli jeho trpkým životním zkušenostem. Celá padesátá léta (1950–1960) strávil Vaněk totiž v komunistických kriminálech. Doufala jsem, že díky jeho pomoci s francouzskými delegacemi bych snad mohla v pracovní době alespoň občas vyšetřit nějakou chvíli ke studiu sbírky italského středověkého umění. K tomu ovšem nikdy nedošlo. Každou francouzsky hovořící skupinu (nejednou Sovětů!) vítal Vaněk v prvním patře Šternberského paláce, kde bylo tehdy vystavené české gotické umění. Po jeho uvítání ušlechtilou francouzštinou následovalo jeho téměř půlhodinové exposé, co naši hosté s mým „odborným“ výkladem uvidí. Stála jsem vedle Vaňka strnulá hrůzou, co vlastně bych měla já povídat, když už jim on vše podstatné řekl. Nepříjemná byla také představa, že zůstane s námi a bude se vztyčeným ukazováčkem opravovat mé francouzské výrazy, z čehož bych měla radost, ale za jiné situace. Když jsem se konečně z velké části zbavila obavy z jakéhokoli vystoupení před veřejností – tu se najednou má odvěká tréma znova objevila. Vyčítala jsem si, že se mi vlastně – s pocitem studu – ulevilo, když Mojmír Vaněk na samém sklonku roku 1969 dostal pozvání k desetiměsíčnímu studijnímu a pracovnímu pobytu v Musée d'Art et d'Histoire v Ženevě, odkud se už do Národní galerie nevrátil. Doufala jsem, že tam najde klid, který si opravdu zasloužil.

Na samém počátku sedmdesátých let se zdálo, že život nestraníků v Národní galerii probíhá i nadále ve vyježděných kolejích: s mnoha zahraničními návštěvníky spojujícími ji se světem. Tu však náhle z čista jasna v září 1973 svolal „Kot“ – jak jsme přezdívali řediteli Národní galerie Jiřímu Kotalíkovi – schůzi odborných pracovníků NG; představil nám tam nového zaměstnance, pana docenta Radomila Hrušku, který v letech 1956–1959 absolvoval Lomonosovovu státní univerzitu v Moskvě.

Vystudoval tam prý úspěšně obor historie věd a povede u nás metodický odbor, mající na starosti práci s veřejností. To vše na nás „Kot“ rychle vychrlil, a aby nedal příležitost k našim různým připomínkám, rychle vstal a odešel, lépe řečeno prchal pryč. Vyrazila jsem za ním, abych se zeptala, co bude se mnou, když teď Hruška povede lektorské oddělení. „Kot“ – stále v klusu – podotkl: *„Však vy si s ním nějak poradíte, Olgo! Je to slušný člověk.“*

Kotalík měl pravdu, p. docent Hruška byl naštěstí opravdu charakterní. Naše názory na politiku se ovšem lišily a jedna z prvních pracovních zkušeností mě překvapila nemile. Pan docent mě totiž pověřil, abych zjistila, co vlastně znamená zlatý křížek, který prý stále zdobí jednu z tehdejších pracovnic lektorského oddělení. Divil se, že jsem si toho nevšimla. Mohla by to sice být pouhá ozdoba, ale co kdyby přece jenom šlo o projev příslušnosti k náboženství? *„Pane Bože“*, pomyslela jsem si před odpovědí, *„že jsem si ničeho podobného nevšimla, protože u nikoho nepátrám po jeho soukromí.“*

Pan docent Hruška byl jistě překvapen mou strohou – až drzou odpovědí; nevyvodil z ní však žádné nepříjemné důsledky. Nicméně ve mně tato epizoda zanechala nejistotu a obavy. Zejména jsem se strachovala ze situace, kdy budu muset před docentem Hruškou – teď bezprostředním šéfem našeho lektorského oddělení – mluvit rusky. S úzkostí jsem očekávala jeho kritiku, až si jednou vyslechne můj doprovod nějaké sovětské skupiny. A když k tomu posléze došlo, vyslechla jsem s úžasem chválu své chatrné ruštiny. Netušila jsem totiž, že se studia našinců na zmíněné moskevské univerzitě konají v češtině, nikoli v ruštině, jak jsem se domnívala, a proto předpokládala kritiku někoho, pro koho je ruský jazyk téměř jeho mateřštinou. Oddychla jsem si, že tomu tak nebylo. Nicméně jsem uvítala nečekanou příležitost, že si mohu svou znalost ruského jazyka poněkud – a to zábavně – vylepšit. Od Sergeje Machonina, v té době nočního hlídače ve Šternberském paláci, kterého jsem tehdy osobně neznala. Jednou jsem

však na svém pracovním stole našla zprávu, že naše kancelář má příjemné fluidum a že by si tam rád noční směnu zpříjemňoval psaním na mém stroji. Tak vznikla naše zábavná písemná známost, kterou jsem občas využila k dotazům na různé ruské výrazy.

Příval cizích návštěv, kterými Národní galerie oplývala v šedesátých letech, se ani v osmém desetiletí 20. století kupodivu neztenčil. Pochopitelně nás to těšilo, ale pro mne to bohužel mělo také svou stinnou stránku. Znesnadňovalo mi to studium sbírky italských primitivů, k němuž jsem získala odvahu během svého půlročního pobytu v USA, umožněného mi Fordovou nadací v devětašedesátém roce. Jen málokdy a s obtížemi jsem ke studiu nacházela čas v pracovní době a noční bádání bylo vyčerpávající a nadto často nemožné. Také mé večery totiž mnohdy padly na doprovody zahraničních hostů. Sehnat večeři či pouhé posezení se skleničkou ve slušném podniku bez předchozího zamluvení místa bylo tehdy často neřešitelným problémem. A tak jsem nejednou cizí návštěvníky přivedla domů. Dodnes se tomu divím. Bydleli jsme s mým mužem Féďou, maminkou a sestrou s rodinou ve čtyřpokojovém bytě. Improvizované pohoštění však vynahradila domácí atmosféra a vyhlídka na Prahu, kouzelná za každého počasí. Teprve s odstupem času mi dochází, že snad právě ona improvizovaná – v tehdejší době však u nás neobvyklá pozvání – zažehla nejedno přátelství.

Sedmdesátá léta byla bohatá na změny v životě Národní galerie. Největší z nich bylo přemístění starého českého umění od gotiky po baroko ze Šternberského paláce v roce 1976 do Jiřského kláštera na Pražském hradě, kam se přestěhovalo také ředitelství NG.

V témže roce 1976 se také sbírce českého sochařství od doby barokní do současnosti dostalo nové instalace v konventní budově někdejšího Zbraslavského kláštera zásluhou kolegů Václava Procházky a Jiřího Mašína, tehdy Kotalíkova náměstka.

Významným přínosem do života Národní galerie se stal tehdy též klášterní areál bl. Anežky, naší instituci přidělený pro expozici českého umění 19. století již v roce 1963, otevřené však teprve v roce 1980. Na otázku, proč tam nevystavujeme raději tak vhodné gotické památky, odpovídal Kotalík vždy stručně slovy: *„strachem z povodní“*.

V péči o zahraniční hosty měl Anežský klášter specifický význam: byly tam totiž zařízeny dva hostinské pokoje, což v té době znamenalo výhodu k nezaplacení.

Na začátku roku 1970 mě Jiří Mašín prosil, abych místo něho jela do Západního Německa, do Göttingenu, na zahájení výstavy Jiřího Anderleho a pronesla přednášku o současné grafice v Československu. Dlouho jsem se tomu úkolu bránila. Byla to snad jediná zahraniční cesta, na kterou jsem se netěšila a ze které jsem dokonce měla strach. Odříci však příteli Mašínovi, znajíc jeho pracovní vytížení a zdravotní potíže, jsem však nemohla.

„Cesta do Gottingen, NSR, 30. ledna – 4. února 1970

2. února. Píši ve vlaku, Kassel – Norimberg. Sněží, mrzne. Ale v duši hřeje setkání s milými lidmi. Teď právě ještě pod vlivem Gerlindy Wurm, která mě autem dovezla do Kasselu a tím náramně zjednodušila situaci. Jak nespravedlivě člověk může soudit z letmého setkání! Na slavnostním obědě v Ropeter restauraci na mne Gerlinda působila hloupě. Cestou do Kasselu se však projevila jako chytrá, srdečná, přemýšlivá mladá žena. Jak jsem se mohla tak mýlit!? Dojala mě vyprávěním o své nemocné holčičce Julii; těžké záněty průdušek způsobily její pomalý vývin.

5. února. Večer doma v posteli

Rekapituluji zájezd do Gottingen. Měla jsem k němu velkou nechuť. Bála jsem se práce na novém, mně neznámém thematu. Zlobila jsem se na sebe, že se tříštím. Že jsem ten úkol Mašínem svěřený přece jen přijala. Nicméně však mám radost, že se mi podařilo překonat potíže. Že jsem se trochu zahleděla do oblasti mi dosud neznámé. Že jsem zvládla trému a získala – myslím oprávněně – hřejivý pocit z úspěšně vykonané práce. A posléze, že jsem se setkala s milými lidmi. Wurmovou rodinou, Prof. W. Treuem, Dr. Lahnussem z Kasselu, Dr. Willem z Universitätssammlung v Göttingen. Jiří Anderle byl opravdu milý společník. Lituji, že kvůli přílivu cizinců již po léta nuceně zanedbávám české přátele!

8. února 1970

Už druhý den tu je Peter Nathan, majitel Galerie Nathan v Curychu, syn světoznámého obchodníka s obrazy, MUDr. Fritze Nathana. Petera Nathana jsem poznala loni v Metropolitan Museu v New Yorku. Seznámili mě tam s ním Tom Hoving a Ted Rousseau, kteří mu vychválili pražskou Národní galerii. Nathan se prý styděl, že ji dosud málo zná. A tak prý proto je teď tady. – Byla to radost provádět ho našimi sbírkami.“

Ráda vzpomínám na jednu z jeho prvních návštěv Prahy, když jsem ho prováděla francouzskou expozicí 19. století vystavenou tehdy v přízemí Šternberského paláce. Průběžný výklad ve sbírce Nathan nechtěl, přál si však, abych setrvala, kdyby prý měl

nějaké dotazy. Občas se otočil, jestli jsem neodešla a grimasou obličeje naznačil, že se mu obrazy líbí. Teprve na konci místností chtěl slyšet, jak se k nám ta znamenitá sbírka dostala a nadšeně mi přizvukoval. *„Wunderbar, unerhört!“*

Po chvíli, která se mi zdála věčností, dodal, že naše – tak znamenitá sbírka – má pouze jednu mezeru a to prý naprosto pochopitelnou. Chybí jí obraz Edgara Degase, jehož díla patří na mezinárodním trhu k těm nejvzácnějším a nejhledanějším. Důvod tohoto nedostatku jsem mu nestačila říci, protože už mi ho Nathan sám vysvětloval: *„… v roce 1923, kdy se jádro vaší sbírky nakupovalo v Paříži, bylo už velmi obtížné získat Degasův obraz kvůli vysoké ceně a nedostatku umělcových děl na mezinárodním trhu“* a po krátkém odmlčení dodal: *„Rád bych vám pomohl tu mezeru ve vaší krásné sbírce vyplnit!“*

Kdykoliv stojím v naší expozici francouzského umění – nyní ve Veletržním paláci – před Degasovým portrétem kytaristy a zpěváka Paganse – který byl přítelem rodiny Degasů a kterého Edgar Degas několikrát portrétoval – vybaví se mi s určitým zadostiučiněním zmíněná návštěva Petera Nathana, jehož prostřednictvím byl tento obraz posléze Národní galerií v roce 1977 zakoupen.

Setkání s Peterem Nathanem byla vždy přínosná už vzhledem k jeho zájmu o současné francouzské malířství. To díky němu jsem poznala Maurice Estève, s nímž jsem si pak po léta dopisovala, tak jako také s malířem Jeanem Bazainem. Obě tyto korespondence po léta přiživovaly mé spojení s Paříží, která pro mne měla odedávna mimořádný význam. Věděla jsem totiž, jak výrazně hlavní město Francie oslovilo mého otce Káju Strettiho, který – tehdy dvacetiletý – pracoval v Paříži na tamějším československém konzulátu zprvu jako student práv – brigádník –, později jako zaměstnanec a jeho zápisy tamějších postřehů a zkušeností vzbudily už v mém raném mládí touhu poznat Paříž.

„10. února 1970

Včera jsem absolvovala přednášku v Ústí nad Labem o Evropském umění ve sbírkách USA. V diskusi dotaz mladíka, jestli jsem se v Americe nesetkala s nevkusem, o kterém se tolik hovoří, když líčím vše v tak růžových barvách. Neptal se protivně ani ironicky, spíš s upřímným zájmem. Odpověděla jsem, že nevkus a jiné nešvary jsou tam všeobecně známy a že proto netřeba o nich mluvit. Že jsem si úmyslně všímala kladů a těch zkušeností, které bychom tu měli zapotřebí, a přidala jsem, že mě tam lezli na nervy Evropané, shlížející na Ameriku svrchu a z výše domácího kulturního zázemí, které obvykle není jejich vlastní zásluhou.

Pondělí, 2. března 1970

Ráno jsem se dozvěděla, že včera zemřel náhle Prof. Miroslav Míčko. Příšerné. Zrovna jsem si znovu prohlížela pohlednici, kterou mi před 10 lety poslal z Itálie: ‚Milán vás čeká a nemine.‘…

Kdykoli jsme se někde náhodou sešli, byla ve vzduchu Itálie. Buď se odtamtud právě vrátil, nebo tam měl jet. Dělali jsme si z toho legraci. A často mě pak Míčko právě před – anebo po cestě – na jih zatelefonoval. Naposledy jsem ho viděla – tuším – při recepci Fidem. A shodou okolností jsem se mu chtěla ozvat právě dnes a říci mu, že jeho předmluva k Deníku Eugena Delacroixe mě přivedla ke knize, která se mi stala zamilovanou četbou.

Jsem hňup a pitomec. Proč jen jsem se s Míčkem častěji nesetkala? Patřil k těm málo lidem, s kterými rozhovor byl vždy přínosem. Mašín má pravdu: Míčko je nenahraditelný a jeho odchod prý znamená asi i konec Aicy.

Čtvrtek, 5. března 1970

Ležím. Teplota klesla, ale není mi ještě dobře. Naštěstí už mohu číst. A celý den jsem tak strávila v Itálii četbou M. Meisse, Painting in Florence and Siena after the Black Death. Zlobím se na sebe, že jsem se teprve teď prokousala k té knížce, která mě včera i dnes uchvátila; až do té doby se mi zdála příliš nesnadnou.

Sobota, 11. dubna 1970

Na oslavách svých 85. narozenin řekl profesor Štech myšlenku, která mi teprve dodatečně večer došla. Že totiž historik umění se musí vždy dobrat svého vlastního názoru. A pakli názor jiného přejímá, musí ho patřičně zažít, než si ho přisvojí. Strávila jsem dnes den četbou Cibulkova článku o Daddim a uvědomila si, jak má Štech pravdu. Byl tehdy vůbec vynikající – Vítězství ducha nad hmotou. Téměř – chudák – nevidí, celý se třese. Byl na něho nepěkný pohled, když začal otvírat svá bezzubá ústa. Jakmile se však rozmluvil, nepříznivý dojem zmizel a mne naplnil bezmezný obdiv k tomuto jízlivému, avšak tak chytrému starci. A jaký je to výborný řečník! Před ním mluvil: Kotalík, Neumann a Souček z Akademie – tristní příměr, žádný se mu nevyrovnal.

25. dubna 1970

Neděle večer. Zase mi zoufale bolí ruka. Stačí napsat pár slov a jsem vyřízena. Fuj!

3. května 1970. Neděle poledne

Včera jsem vyprovodila na letiště Irène Bizot, významnou pracovnici Svazu francouzských muzeí. Od pondělka do soboty tu byla a prozářila studené, nevlídné dny konce Aprila i první máj. S Hamsíkovými jsme s ní byli na Chlumci a Kuksu. Večer pak byla u nás.“

Irène Bizot jsem poznala v květnu 1968, po telefonu. Volala tehdy z Paříže do Národní galerie s ujištěním, že její exponáty, zapůjčené na výstavu L'Europe Gothique XII^{e}–XIV^{e} siècles v Pavillon de Flore, jsou v pořádku. Louvre je nemohl vrátit ve stanoveném termínu kvůli stávce způsobené tamějšími studentskými revoltami. Bylo k večeru, v NG už nebyl nikdo z kompetentních pracovníků, a vrátný proto přepojil rozhovor na mne. Ta náhoda mě pobavila. Ironií osudu jsem totiž tehdy měla být ve Francii. Poprvé v životě jsem díky „pražskému jaru" bez potíží získala pas. Nemohla jsem ho však využít kvůli oné „hloupé revoluci" v Paříži. To vše jsem překotně sdělovala neznámé francouzské kolegyni udivena vlastní neopatrností. Byla jsem přesvědčena, že telefon je odposloucháván. Ve vítězství pražského jara jsem nevěřila. Nicméně tehdejší uvolněná atmosféra odbourala mé zábrany a já potěšeně vychutnávala rozhovor s cizinou jako nečekaný, vzácný dar. Nemohlo mě tenkrát napadnout, že z tohoto telefonátu vzejde nevšední přátelství. A to nejen přátelství osobní. Za těch více než čtyřicet let jeho trvání učinila Irène mnoho také pro přátelské vztahy mé vlasti s Francií, a pomohla tak pokračovat v tradici, jež obě naše země spojovala v minulosti, od první světové války. Poznávala jsem Irène z pozice příslušnice malého národa prožívajícího opět údobí tísnivé nesvobody. To, co mne na Irène ihned zaujalo, byl její šestý smysl. Uměla se vcítit do hrůz a zrůdnosti totalitního systému jako málokdo, kdo ho důvěrně na vlastní kůži nezažil. Chápala naše úzkosti, náš strach, touhu po styku se světem i zoufalství nad naší izolací. K tomuto pochopení přispěla patrně její návštěva Prahy pár dnů před tím, než euforii pražského jara zdusila sovětská okupace 21. srpna 1968. Od té doby nám Irène začala pomáhat. Původně se vzájemné styky týkaly pouze našeho společného oboru; časem se však rozšířily i do jiných sfér: snad na důkaz toho, že nestačí zachraňovat pouze ducha uměním, ale také zdraví léky a chuťové buňky francouzskými sýry. Dodnes si tu všichni rádi vzpomínáme na dojetí a radost, když s transportem obrazů, různými katalogy, diapozitivy a kopiemi článků, potřebnými k naší práci, byla přibalena také krabice sýrů.

Po celá dlouhá léta nám pak Irène Bizot poskytovala také nedocenitelné zázemí v podobě ubytování a zařizovala volný vstup do muzeí a na výstavy. Stala se pak nepostradatelným prostředníkem veškerých československo-francouzských událostí. Nepřekvapí proto, že se pak – zhruba o dvacetiletí později – stala první francouzskou členkou budoucí Společnosti přátel Národní galerie v Praze.

K naší radosti a štěstí jsme podobně účinlivou kolegyni měli také v Londýně. Mrs. Helen Lowenthal, bývalá pracovnice tamějšího Victoria and Albert Museum v Londýně, byla jedním z mých prvních a zároveň nejvýznamnějších představitelů „neznámé ciziny". Poprvé přijela do Prahy již v roce 1963 se skupinou postarších zájemců o zdejší barokní památky, kterou jsem dostala na starost na přání prof. Jana Květa. Jejich zdejší pobyt začal neblaze v tehdy hrůzném hotelu Beránek na Vinohradech, kde nebylo dost dvoulůžkových pokojů, zato tam však řádily štěnice. Naštěstí se mi podařilo přestěhovat je – po jedné tamější noci v nepohodlí – do hotelu Ambassador na Václavském náměstí. Svou vděčnost paní Lowenthal ráda vysvětlovala poznámkou: *„Kdyby můj dědeček nebyl měl ‚fištrón', aby opustil svou vlast, byla bych na tom jako vy tady!"* Helenina vděčnost neznala mezí. Nejenže mi umožnila účast na letní škole anglického umění – Fourteenth Annual National Trust Summer School in Attingham Park Shrewsbury. Po mé tamější účasti následovala dlouhá řada našich historiků umění, architektů a muzejních pracovníků, kteří také navštívili tyto jedinečné anglické kurzy. Jaký význam tato naše účast v Attinghamu měla v době totalitního režimu v mé vlasti trvajícího až do roku 1989 – sotva pochopí naše mladší generace, pro kterou se cesty do zahraničí staly samozřejmostí. Málokdo ten význam tenkrát chápal tak jako Helen Lowenthal, která měla zasvěcený a vřelý vztah k našim památkám. Mohla jsem se o tom přesvědčit také během její návštěvy v květnu v roce 1971. Provázela jsem tehdy její skupinu nejen v Praze, ale také v jižních Čechách, na Karlštejně a Dobříši spolu s Emou Plzákovou z Čedoku a Gábou Divišovou z lektorského oddělení NG. Byla to nesmělá příprava na jakýsi „Attingham v Čechách", k němuž však u nás v následujících letech nebyly uskutečnitelné podmínky. S o to větší radostí jsem uvítala, že studijním programem Attinghamu v roce 2015 byl kurz Historické památky v zemích Koruny české pořádaný ředitelkou Attingham Trustu paní Annabel Westman ve vzpomínce na Helen Lowenthal.

Helenina vstřícnost se ovšem neprojevovala pouze zařizováním naší účasti na kurzech Attingham Trustu. Nedocenitelnou pomocí nám byla také její pohostinnost v Londýně. Její dům v Elizabeth Street nedaleko Victoria Station často obývali našinci. A nejednou, když byl už obsazen,

sháněla Helen pro nás ubytování u svých četných přátel. Díky její společenskosti jsme poznali mnoho zajímavých osobností z kulturních kruhů. I v tomto směru nám byla její pomoc nedocenitelná. Osvědčila se – mimo jiné – také během mé cesty do Anglie podniknuté roku 1970 z pověření Artcentra úzce spolupracujícího s Národní galerií. Jedním ze svěřených mi tam úkolů bylo jednání v Tate Gallery s ředitelem Normanem Reidem a jeho náměstkem Ronaldem Alleym, které jsem oba znala díky Helen, o zakoupení nějakého díla Otto Gutfreunda a navázání spolupráce se sirem Rolandem Penrosem, ředitelem ICA (Institute of Contemporary Art) v Londýně. Rolanda a jeho ženu Lee Miller jsem poznala v Praze v roce 1968 na vernisáži výstavy Josefa Šímy. Už tehdejší návštěva vzbudila jejich zájem o naše umění. Byla proto vhodná příležitost pozvat Rolanda s Lee do Prahy jako hosta Národní galerie, a to s prosbou, aby v ní proslovil přednášku o Picassovi.

„Sobota, 16. května 1970 – Londýn, 12.30. Letadlo mělo trochu zpoždění. Třese se a zmítá. Máme brzo přistát. Z letiště do Victoria Station na vlak do Lewes k Penrosovým; vystoupila jsem v Lewes. Lee Penrose s Patsy mi přijely naproti. Kouzelný večer ve Farley Farm.

17. května 1970, neděle, 17.30. Opět ve vlaku, Lewes – London.

Zvláštní pocit, jako kdyby neexistovaly ty dva roky, kdy jsem poprvé navštívila Farley Farm. Tentokrát tam byla také Valentine, první Rolandova žena. Znala jsem ji dosud pouze z portrétu Max Ernsta a dvou jejích dívčích fotografií, visících v salonu s krbem a s pohledem ven, na sochu Mateřství od Henry Moora (pták). Krátká procházka zahradou před večeří, bylo dlouho světlo. Večeře výborná – jako obvykle – Lee se vyznamenávala. Též milá Julia a Tony (říkají jim She Pilote – He Pilote). Seděla jsem dlouho do noci s Lee. Nevstala jsem dříve, než mě Lee přišla vzbudit: abych se nepřipravila o požitek začít den s osobou, kterou mám tak ráda. Snídala jsem sama v kuchyni, kde už Lee chystala oběd. Procházka zahradou s Valentine. Ukázala mi opuštěné ptačí hnízdo a vyprávěla o svém pobytu v Himalajích. Nemůže být větší kontrast nežli mezi Lee a Valentine! Na oběd Roland nepřijel; zmeškal vlak a objevil se až po třetí hodině. Nicméně jsme hned spolu při kávě dohodli jeho pražskou přednášku. Zavezl mě s Lee na nádraží a pozval k nim zítra do Londýna na večeři. Zatímco zapisuji, bílý pudlík dříme na klíně mé sousedky a vlak uhání pahorkatou krajinou, posetou krásnými stromy a přežvykujícími krávami. ‚Das Leben ist doch schön', a to i když mě pravá ruka zase tak zatraceně bolí!

22. května, 1970. Pátek 13.45. Nad mraky v letadle BEA ‚In few minutes' přistáváme… Nikdo doma neví, že přiletím. Brzdíme. V Praze je slunečno."

V myšlenkách se mi anglický pobyt prodloužil tím, že jsem hned po návratu z Londýna v Praze i na Moravě doprovázela lorda Clarka, proslulého brilantního interpreta umění, s jeho paní. Poučné to bylo po všech stránkách. Mě nejvíce zaujala pečlivost, se kterou Kenneth Clark jako herec promýšlel každý detail své přednášky o Williamu Turnerovi. Ten den odřekl program pro něho sjednaný s ministerstvem kultury; chtěl se v klidu připravit na svůj projev v Národní galerii; dlouho zvažoval, kde má stát pult a ze které strany k němu má přicházet. Jak tam bude umístěna lampička. Jeho vystoupení mělo velký úspěch. Clark mluvil hlasitě, vyslovoval zřetelně, bylo mu dobře rozumět. Zdálo se, že mluví spatra. Jen občas nonšalantně nahlédl do textu. Působil bezprostředně, přirozeně. Překvapilo mě jeho dodatečné přiznání, že tuto přednášku o Turnerovi „recitoval" již po patnácté. Znal ji tedy zpaměti, předvedl ji jako hereckou roli.

Poučena vystoupením Kennetha Clarka jsem se domnívala, že i jeho krajan a vrstevník – Roland Penrose, ředitel londýnského Ústavu současného umění (Institute of Contemporary Art v Londýně), kterého jsem už z předchozích setkání, si bude také přát prohlédnout v klidu prostředí své přednášky v Národní galerii. K mému překvapení však po tom Penrose netoužil. V den svého vystoupení (24. června 1970) chodil po Praze okouzlen krásou města; v galerii se objevil těsně před přednáškou a se svým mile rozpačitým úsměvem teprve na podiu po kapsách hledal papírek, z něhož začal předčítat, a já trnula, jaká bude reakce početného publika, okouzleného nedávným brilantním vystoupením lorda Clarka. Mé obavy byly zbytečné. Co chvíli se Penrose rozzářil a vřelým pohledem přejel celé publikum, které si tak okamžitě získal. I když mu mnozí asi nerozuměli, vycítili jeho vřelý vztah k Picassovi a potěšili se připomínkou, že záhy vyjde v Odeonu český překlad jeho knihy *Picasso, jeho život a dílo*.

Doprovod zahraničních hostů byl vždy únavný a vyčerpávající a nejednou ho opepřila nějaká nepředvídatelná, často nepříjemná okolnost, která překazila stanovený program a kterou bylo nutno vyřešit. Nemilé komplikace a rmuty však zcela překrývají vzácné nezapomenutelné vzpomínky. K nim patří návštěvy již zmíněné dvojice Rolanda a Lee Penrosových. Zachycují je nejen mé tři následující

stručné záznamy. Doplňuje je také obšírná korespondence (20 dopisů a sedm pohlednic) z let 1968–1980, která mile přibližuje tu nevšední dvojici.

„28. června 1970 v 15.00 jsem na letišti naproti Penrosům. Mají tu být do 30. června, ale Lee chce zůstat déle. Oba k nám přišli na večeři (uzené a bramborová kaše). ‚Krásně to vytrysklo!' díky teplému počasí a posezení na balkónu s vyhlídkou na Prahu.

24. června 1970 – odpoledne s nimi chodil Hartmann; po Rolandově přednášce v NG v 5 hodin jsme byli v atelieru Anderleho s Kotalíkovými, Hoffmeistrovými, Žofinkou Pelcovou a Ivo Digrinem.

25. června 1970 – Oběd v Čínské restauraci s Ivo Digrinem, kam se s nimi přišel rozloučit Kotalík. Večeře u Hughesů (anglického kulturního atašé).“

Nepostradatelnou pomocí k mému studiu italské středověké malby a nadto krásným zážitkem mi byla cesta do Itálie v říjnu 1974, kterou obšírně dokládají mé tehdejší zápisy. Připomenu tu pouze některé z nich.

„5. října 1974

Ve vlaku, v Alpách už velký kus za Semmeringem. Nevím ani přesně kde, protože jsem spala. Zmožena únavou a myšlenkovým tryskem posledních dnů. Či spíše týdnů. Vedle normálního blázince jsem se vysilovala především přípravou přednášky o historii sbírek Národní galerie v Anglii organizovanou Helen Lowenthal. Měla jsem tam jeti 6. listopadu a trávila jsem jejich přípravou celou dovolenou v Demänovské dolině. Naštěstí jsem se o zamítnutí cesty dozvěděla před odjezdem do Itálie! Jinak bych i tam byla trávila čas a energii přemýšlením a dolaďováním svého textu. Je to k vzteku. Mohla jsem si klidně připravovat své ‚Taliány'. Ale nesmím naříkat. Málem jsem nebyla; stačí pohled na odřenou nohu a už vděčně myslím na Pána Boha i sbor svatých, kteří mě nenechali zahynout pod koly košického rychlíku. Když jsem se totiž vracela z Doliny minulou neděli v noci, rozjel se vlak nečekaně ve chvíli, kdy jsem stála ještě na schůdkách. Je to zázrak, že jsem nepřišla o obě nohy, nebo si něco nezlomila.

Neděle, 13. října 1974, Florencie, Anglo-Americano hotel, Via Garibaldi, 9, 7.30 večer.

Vrátila jsem se utrmácena, ale šťastna. Celý cen jsem strávila v chůzi. Ráno přes tři hodiny v Uffiziích. Byl tam cirkus umocněný zřejmě nedělí. Ale díky předchozí samotě mi dav nevadil, soustředěně jsem se těšila shledáváním známých obrazů. Seděla jsem blaženě před Korunováním Lorenza Monaca a myslela na naši desničku. Monacem jsem také dnešní toulky zakončila. V kostele S. Trinità v kapli s jeho freskami i oltářním obrazem. Když jsem si pak kupovala pohlednice v automatu, připletl se tam malý rychlý padre a vyměnil mi bankovku za mince, abych ji mohla hodit do mašinky. Jakmile zjistil, odkud jsem, zakryl svými drápky otvor, a se slzami v očích mi vnutil další cartoline. Pak mě tiskl ruku a táhl mne za nesrozumitelného brumlání k automatickému průvodci; vhodil do něho 100 lir – než jsem se vůbec vzpamatovala – a přinutil mě naslouchat mluvený text. Zatím co jsem si tedy poslouchala italskou němčinu, osvětlil celý kostel, že abych měla pocit sváteční – se potom vyjádřil. Bylo mi milé to nečekané, vřelé přijetí. Obzvláště po obou dnech bez jakéhokoliv lidského kontaktu.

Nijak jsem ho sice nepostrádala, nutno podotknout. Ba naopak. ‚Masy' lidí všude. Když jsem včera večer v hotelu sledovala zábavu skupiny obstarožných Američanů obhospodařovaných mladým, nazrzlým vrchním, vybavila se mi rekreace ROH. Vskutku – kein Unterscheid. I ten sebejistý mládenec dirigující zábavy chtivý dav se samolibou rutinou, jako by z oka vypadl našim soudruhům kulturním referentům. Tetelil se blahem, že je středem pozornosti, když své skupině hlásil program a za každou druhou větou dodal OK.

Zítra se stěhuji do I Tatti. Pochopitelně, jako vždy, s pocity smíšenými. Neznám dosud nového ředitele. Ještě že tam je Nelda, která mě už v telefonu ujišťovala, že vše bude v pořádku.

Pondělí večer, říjen 1974 ve ville I Tatti. Opět ve ‚své' posteli. Gino pro mne ráno přijel s milým úsměvem. Ve Ville mě přivítala Nelda, Hanna, Glorie, Fiorella, Anna. Měla jsem zbytečně velký strach. Craig Hugh Smyth i jeho žena Barbara byli velmi milí, ulevilo se mi! Na obědě byla též rodina ředitele ze švýcarského Abegg Stiftung, kde pracuje Kája Otavský. Svět je opravdu malý! Jsem vděčna za privilegium patřit k této jeho milé části a pokouším se ho zasloužit pílí. Odpoledne jsem tu zahájila práci. Je to tu znamenité. Jsem přešťastná a vděčná! Vděčná!

Sobota, 19. října 1974. Dopoledne ve vlaku, za chvíli budu v Benátkách. Pobyt v I Tatti uplynul strašně rychle; snad proto, že byl vlastně jednotvárný. S výjimkou čtvrtka večera, kdy jsem byla u Glorie, a pátka, kdy jsem večeřela u Hanny Kiel, jsem nevytáhla paty. Pouze procházky parkem a zahradou jsem si občas dopřávala. Jinak jsem pracovala jako posedlá v knihovně a fototéce. Strašně se mi ta soustředěná práce líbila. Nikdy bych tomu dříve nebyla věřila. Ovšem ten pobyt je krátký a po prvních dnech nadšení, kdy se mi zdálo, že vše zvládnu, jsem pochopitelně upadla do stavu skleslosti a nervozity, že nestihnu vůbec nic. V pátek jsem najednou únavou nebyla schopna ani promluvit a vylepšila jsem se teprve, když jsem se dlouho procházela zahradou vonící teplem a omamným květem stromu ‚Oleo Fragrance'. Je to neskutečný ráj ta I Tatti a dala bych za to nevím co, kdybych tu mohla zůstat déle.

Projeli jsme právě Abanem a to připomnělo první italskou cestu s ‚Pupíky' – Lionellem

Puppim a jeho ženou. Vděčně jsem tu všude na ně vzpomínala. To díky jim dvěma jsem dostala první přehled o této krásyplné zemi.“

Na cestě do Francie na podzim roku 1976 jsem – na rozdíl od svého obvyklého zvyku – upustila od četných zápisů. Zaměřila jsem se tam tehdy na studium starých italských obrazů, v čemž mi nevýslovně pomohla Irène Bizot. To jí vděčím nejen za ubytování v Paříži a cestu do Avignonu, kde jsem poznala nejen Papežský palác, ale též sbírku Campana, ale také za to, že jsem se mohla seznámit s francouzskými kolegy obírajícími se předmětem mého zájmu a studia. Některé jsem ovšem od Irène znala už předtím. Potěšilo a pomohlo mi jmenovitě setkání s Michelem Laclottem v Louvru. Ač byl právě – jako asi vždy – pracovně vytížen, udělal si čas a prohlížel fotografie nejen děl z pražské Národní galerie, ale též z mnoha sbírek na území tehdejšího Československa. Laclottův zájem mě velmi potěšil a pomohl. Obdivovala jsem jeho znalosti, vítala jeho připomínky. Nadchlo mě hlavně také jeho nadšení nad dosud zcela neznámým oltáříkem Roberta z Anjou, odpočívajícím v anonymitě v depozitáři Moravské galerie v Brně. Pátrání po účelu a osudech tohoto dílka mě pak zaměstnávalo po řadu měsíců a stalo se pro mne poutavou detektivkou. Sotva mi pak mohlo udělat něco větší radost nežli vtipné a obšírné pojednání o té mé posléze vypublikované „krimi“, a to ze strany zcela neočekávané: od zde již výše zmíněného Sergeje Machonina.

„Do Prahy jsem tenkrát dorazila zpět nejen já. Naštěstí nám byly vráceny obrazy El Greca, Franc Halse a Jacopo Tintoretta, odcizené Národní galerii záhadně v roce 1972. Podrobnosti dosud stále neznáme, je to příhoda podivná! Ale obrazy jsou celkem v dobrém stavu – říká restaurátor Mojmír Hamsík.“ Zapsala jsem si 20. září 1976.

Prohlížím-li dnes své tehdejší záznamy, žasnu nejen nad početností cizích návštěvníků, ale také nad jejich zajímavým a mnohdy významným postavením. Dokládají to mé různé zápisy.

„Neděle, 10. října 1976; pozdě večer
Před týdnem touto dobou jsem byla s Kotalíkem na letišti naproti francouzské delegaci, M. et Mme de Marjerie, ředitele Musée de France a M.?, ředitele Louvru. Přijeli na symposium pořádané Ministerstvem kultury k prohlédnutí nově otevřených exposic Národní galerie. De Marjerie je bývalý diplomat, několik let byl ve Washingtonu a zná se dobře s Medou a Janem Mládkem. Není tedy historik umění, ale ‚connaisseur‘. Jeho vřelý zájem mi byl rozhodně sympatičtější než strohá věda některých kunsthistoriků. Pí Marjerie je bioložka, její teplý pohled mě zahřál již dříve v Paříži, na vernisáži (L'Amérique vue par l'Europe – nebo l'Europe vu par l'Amérique?). Bylo mi s nimi dobře, těšilo mě, jak se jim Praha líbí; měla jsem radost, jak oceňovali Zbraslav, expozici sochařství a osobitost jejího šéfa Vaška Procházky. Počasí celému podniku přálo; teplo, slunce vždy umocní příznivý dojem. Organizace klapala. Bylo to opravdu příjemné setkání několika představitelů významných světových sbírek. I když jsem byla příšerně unavena, těšilo mě, že mi byla svěřena delegace nejdůležitější a že ji představují lidé tak příjemní. A nadto známí Irène Bizot, která jim svěřila tašku léků, sýra a vína pro Národní galerii. Ještě teď se bavím pomyšlením, že tato špička francouzské společnosti vezla zase zpátky domácí zavařeniny pro Irène Bizot a lízátka pro jejího synovečka Pola. Ráda lomím hrot oficiálnostem a navazuju kontakt tam, kde se obvykle má vystačit se škrobeností diplomatického protokolu. V tomto případě jsem se o to vlastně nemusela vůbec snažit, na rozdíl od Jean Effela, zprvu trapně koženého předsedy společnosti Franco-tchéchoslovaque, kterého jsem tehdy prováděla v pátek ve sbírkách českého umění v klášteře sv. Jiří a kterému to chvíli trvalo, než roztál.“

Recepce na závěr sympozia ve Valdštejnském paláci mi přinesla několik radostí: vzácnou přítomnost prof. Kutala a pochvalu pana prof. Pešiny, který kladně komentoval můj první článek o italských primitivech. Posléze potěšila překvapující slova Jiřího Kotalíka, který den předtím zuřil, že s ním nejdu na oběd na francouzské vyslanectví: *„Chtěl jsem tam mít Vás, protože vy to umíte. Máte myslet na sebe a ne pořád na jiné.“* Na tolik chvály jsem opravdu zvyklá nebyla!

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Olga Pujmanová-Stretti, Vzpomínky na „zlatá“ šedesátá léta v Národní galerii v Praze, *Bulletin of the National Gallery in Prague* XXV, 2015, s. 209–218.

Seznam vyobrazení

1 Jean Bazaine, *Kompozice*, papír, akvarel, 22,5 × 15,5 cm, pod malbou nápisy tužkou: v levém rohu: *15/20 HC*; v pravém rohu: *Bazaine 59, Pour Olga J. B. octobre 1966*.

2 Maurice Estève, *Neznámá*, papír, koláž, 30 × 23 cm, v pravém rohu napsáno: *Pour mon amie Olga, Estève 76*.

3 Jean Bazaine, *Přístav*, papír, kolorovaná kresba, 8,5 × 11,5 cm, v pravém rohu napsáno: *J. B. 66*.

4 Jean Bazaine, *Atmosféra*, papír, kolorovaná kresba, 11,5 × 8,5 cm, v levém rohu napsáno: *pour Olga J. B.*

Zuzana Bauerová, Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971

Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha 2015

PETR SKALICKÝ – ADAM POKORNÝ

Většina oborů lidské činnosti má své historiografy, kteří systematicky sledují a interpretují jejich minulost a snaží se v závislosti na recentním diskursivním tázání kriticky nahlížet jejich postavení v širších společenských souvislostech. Tento zpětný pohled pak umožňuje vidět nejen vývoj, ale i současnost oboru v (dis)kontinuální následnosti a pomáhá odhalovat individuální i kolektivní pohnutky jeho aktérů ve vztahu ke společenskému kontextu, v němž se pohybovali či pohybují. Zejména v případě humanitních, či dokonce uměleckých oborů se v současném kritickém náhledu tyto příběhy (tj. historické konstrukty) nekryjí s pouhým sepsáním a utříděním historických dat a faktů, jak se možná kdysi domnívala pozitivistická historiografie. Vedle různých dobových kontextů, ve kterých lze analyzovaný objekt či proces nahlížet, vstupují do hodnocení zvlášť závažně také individuálně či kolektivně podmíněné limity (národní, konfesní, profesní apod.), určující výchozí premisy interpreta. Výše řečené nepochybně platí i o studiu dějin a teorie restaurování památek, či úžeji uměleckých a uměleckořemeslných děl, a současném pohledu na osobnosti, které tento obor reprezentovaly, reprezentují a v neposlední řadě také interpretují.

Počátky a konstituování moderního restaurování v širokém významu slova a v tom smyslu, jak tomuto pojmu dnes rozumí západní kulturní tradice,[1] se pojí s obdobím sklonku 18. a pak především s průběhem 19. století. Rodící se péče o památky vyrůstala z komplikovaných společenských potřeb a byla úzce spojená s probouzejícím se sebeuvědomováním národních identit a spolu s tím s v uměleckých oborech dominujícím romantismem a historismem. Bylo by asi liché domnívat se, že současnost je různých romantismů a historismů zcela prostá, byť se tyto šablony mohou objevovat v proměněném dobovém kontextu či v jiném významu základních pojmů. Péče o památky a umělecká díla minulosti, stejně jako historická retrospekce sama, totiž nikdy nebude mít plně exaktní fundament ve smyslu přírodních věd, byť se úzké spolupráci s těmito obory nemůže a dokonce by se ani neměla vyhýbat. Jistý romantizující prvek, ať již osobní, či kolektivně sdílený, v sobě latentně nese každé vzplanutí zájmu o minulost a její svědky (v našem případě umělecká díla). Tento akcent by však neměl být totožný s nemístnou idealizací minulosti, ale měl by mít podobu uvědomění si dějinné kontinuity a úcty k minulosti jako fundamentu současnosti i budoucnosti. V případě subjektu – badatele – lze pak v onom historickém zájmu jen stěží přesně odlišit motivace čistě vědecké (ve smyslu humanitních věd) a motivace emoční.[2] Obě polohy se nutně v interpretovi, za nějž je třeba pokládat i restaurátora,[3] mísí a komplementárně doplňují. Ostatně toto vědomí se odrazilo též v hodnotové klasifikaci památek Aloise Riegla, která dodnes tvoří jeden ze základních pilířů péče o památky a přístupu k uměleckým dílům minulosti.[4]

Diskuse o péči o památky obecně a o podstatě a cílech restaurování zvláště se v rámci oboru vede od jeho výše zmíněných počátků a patrně nikdy zcela neutichne. Pro

názorové spory v tomto rámci je příznačné časté polaritní vnímání. To ukazují starší i nedávné kontroverze, komprimované do hesel: restaurování versus konzervace, analytický versus syntetický přístup či humanitní podstata problematiky versus technologické aspekty. Společným jmenovatelem všech těchto sporů je rozdílnost vnímání památek, toho, co v životě současného člověka reprezentují a jak by tedy měly být prezentovány. Rozdílné úhly pohledů se nekryjí jen s odlišností profesí, které se k památkám a uměleckým dílům vztahují, ale souvisí též (snad dokonce primárně) s individuálním ustrojením jednotlivce a s jeho interpretací společnosti a jejích hodnot, obecně pak s osobní interpretací vztahu minulosti a současnosti.

Restaurování uměleckých děl, které bylo před ustanovením moderní podoby oboru výhradně v rukou činných umělců,[5] je dnes ve společenském konsenzu chápáno jako interdisciplinární činnost. To však nevylučuje mnohdy radikálně odlišné interpretace rolí jednotlivých podílejících se profesí a zvláště role a odpovědnosti samotného restaurátora. Podíváme-li se dnes jen v České republice na vzdělávací instituce, kde se restaurování vyučuje, budeme možná překvapeni, jak široká škála oborů se k němu vztahuje, a svým způsobem si tak nárokuje být nejen v procesu restaurování přítomná, ale dokonce být pro restaurování a jeho interpretaci určující.[6] To nepochybně souvisí i s širokou škálou činností, které dnes pod pojem restaurování zahrnujeme, i s tím, jak se s termínem samotným v různých kontextech zachází. V praxi se tak setkáváme se stejným označením například u konzervace kovových, keramických a dalších archeologických artefaktů či předmětů, u ošetření a obnovy řemeslných kamenných prvků nebo při obnově uměleckých děl z kamene a jiných materiálů, jakož i děl malířských v celé jejich technologické rozmanitosti. O restaurování se také běžně hovoří v souvislosti s obnovou architektury – toto spojení je nicméně frekventovanější zejména v anglosaském prostředí. Mluvíme-li tedy o restaurování, je vždy nutné konkrétní oblast specifikovat minimálně ve smyslu materiálového a technologického sub-oboru.

Přestože se v současnosti pozornost výrazně upírá na technologické aspekty restaurátorských profesí, teorii a dějinám restaurování v široké oborové škále je v našem prostředí doposud věnován jen malý zájem. Takřka nikdo se dosud kriticky nezabýval ani vlastním „restaurátorským“ pojmoslovím. Co do teoretických a historických úvah a reflexí je na tom asi nejlépe obor restaurování malby, který také v mnohém v minulosti určoval právě to, čím je vlastní restaurování na rozdíl od jiných obnov specifické. Zásluhy na poli uměleckohistorických analýz oboru a jeho osobností tak lze připsat zvláště Ivo Hlobilovi, Jaroslavu Pešinovi, Ladislavu Kesnerovi či z jiných úhlů pohledu také Miloši Suchomelovi, Vratislavu Nejedlému nebo Karlu Strettimu.[7] Počinem, kterým se představil českému čtenáři jeden proud ze zahraničních teoretických úvah, bylo vydání překladu statí Cesare Brandiho.[8] V současnosti zmíněné desideratum začínají napravovat nově vydávané historické či teoretické publikace[9] a – což je zvláště nadějné – také řada studentských absolventských prací, slibující budoucí interpretační pluralitu.[10] Pro obor samotný je totiž bytostně důležitý právě tento kritický pohled: na vlastní minulost, na to, odkud vychází, k čemu se (byť jen domněle) hlásí a na dějinné vazby a teoretické premisy, které tvoří jeho skutečné kořeny.

Primárně kriticky nahlédnout moderní dějiny tuzemského restaurování zejména malířských děl (což není z titulu díla zcela zřejmé) se nedávno pokusila Zuzana Bauerová v knize *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*. Publikace se od ostatních recentních prací liší snahou o formulaci teoretických premis a ambicí zhodnotit oproti běžnějšímu omezení pozornosti pouze na určitý tematický segment, celkově *„vývoj metodických přístupů v moderním československém konzervování-restaurování v 20. a 21. století“* (s. 18). Sama autorka disponuje vedle uměleckohistorického také vlastním restaurátorským vzděláním, což ji odlišuje od ostatních domácích autorů. Její snaha o kritickou historickou syntézu tak nepřichází zvenčí, ale vychází přímo z nitra oboru.

Knihu, vydanou Vysokou školou uměleckoprůmyslovou v Praze, původně autorka koncipovala jako disertační práci, kterou obhájila na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně v roce 2009.[11] Vydání z roku 2015 předkládá vesměs původní text, který se od obhájené disertace liší pouze dílčími úpravami redakční povahy. Už dle obsahu je práce koncipovaná skutečně velmi ambiciózně a slibuje uvedení čtenáře do spletitých příběhů vývoje moderní restaurátorské praxe, jakož i kritické vyrovnání s některými „jistotami“ tradovanými v oborovém diskursu. Ty, jak je patrné především z úvodního slova Mileny Bartlové (která byla také vedoucí původní disertační práce), mají být otřeseny či zpochybněny ve své „posvátné“ nezrušitelnosti: *„Školení českých i slovenských restaurátorů zůstává dodnes*

jednostranně koncipované jako originální umělecká práce. Pojí se k němu celá řada atributů klasické akademické umělecké tvorby, jako je představa o autonomním a autorském tvůrčím gestu, v němž se restaurátor jaksi mysticky setkává s uměleckou individualitou staletí mrtvého umělce, aby společně vytvořili dílo. Od takto inspirovaného umělce celkem samozřejmě nelze očekávat schopnost kvalifikovaného textového zpracování výsledků analytického studia, i když to se již stalo nezbytným krokem při restaurování. A také jeho zodpovědnost není obrácena k celospolečenským otázkám a problémům, nýbrž spíše k individuálním hodnotám" (s. 9).[12] Kniha je tak věnovaná především konstituování a specifikům tzv. československé restaurátorské školy, kterou jako historickou klasifikaci uvedl v život Ivo Hlobil[13] a která později v řadě dalších textů i v ústním podání zdomácněla prostě jako *„česká restaurátorská škola"*.[14] Hlobil specifika této „školy" spatřoval v esteticko-výtvarných kvalitách restaurátorského zásahu, na které kladl důraz a které svým žákům a následovníkům vštěpoval Bohuslav Slánský, jenž v Hlobilově koncepci zaujal ústřední postavení. Zuzana Bauerová však důsledně hovoří o *„česko-slovenské malířské restaurátorské škole"*. Jednoznačně tak terminologicky odkazuje ke klasifikaci Ivo Hlobila, čtenáře nicméně s touto filiací neseznamuje. Jak název publikace naznačuje, v centru autorčina zájmu stojí období od vzniku samostatné republiky do roku, kdy byl penzionován Bohuslav Slánský – takřka ikonická restaurátorská osobnost spojená nejtěsněji (jak bylo zmíněno) právě s fenoménem tzv. československé restaurátorské školy. Vedle něj se sice Bauerová věnuje také osobnosti Karla Veselého – českého rodáka, který však po druhé světové válce působil téměř výhradně na Slovensku –, hlavní trajektorie autorčiny dekonstrukce však míří na v mnoha očích bezmála sakralizované zakladatelské dílo Bohuslava Slánského.

Restaurování, jak si je Zuzana Bauerová dobře vědoma, lze interpretačně nahlížet z mnoha rozdílných a přitom vzájemně se doplňujících úhlů. Zjednodušeně řečeno jde jednak o pozici ryze teoretickou ve smyslu uvažování o roli památek ve společnosti, o tom, co reprezentují a proč a jak mají být uchovávány a především prezentovány. Za druhé lze téma nahlédnout prizmatem významných osobností oboru samotného – takových, které jej svou prací fakticky formovaly a formují. Za třetí lze pak zvolit pohled, který se soustředí na proměny technologií a materiálů, jež mnohdy revolučně vnášely a nadále vnášejí změny do způsobů průzkumů díla a do přístupů k jeho restaurátorské obnově.[15] Ve vyprávění, které autorka předkládá, se všechny tři linie či modely uvažování o oboru prolínají a podle momentální potřeby je jeden každý z nich v konkrétní interpretaci akcentován. K objektivitě celkového hodnocení by jistě přispělo, kdyby Bauerová naplno využila potenciál svého restaurátorského vzdělání a pokusila se své bádání opřené o dokumenty archivní povahy korigovat či rozšířit také o kritické zhodnocení konkrétních restaurátorských realizací. K tomu bohužel nedošlo, přestože badatelka nepochybně s primárními dobovými restaurátorskými dokumentacemi pracovala. Jako podstatné opomenutí to lze hodnotit i proto, že řada děl restaurovaných v daném období a na základě analyzovaných teoretických východisek nebyla do dnešní doby podrobena dalšímu rozsáhlejšímu zákroku, a je tak stále možné bezprostředně posoudit případné dopady těchto východisek v jejich konkrétních realizovaných aplikacích. Podchycení dobové praxe odrážející (nebo naopak ignorující) formulované teorie by nepochybně významně přispělo ke zplastičtění obrazu, který autorka předkládá.

Zdařilý titul knihy je doplněn poněkud bezbřehým podtitulem, který neprozrazuje, že obsah publikace pojednává v jádru pouze o restaurování malířských děl a nikoliv o restaurování obecně, a to navíc na modelových příkladech dvou vůdčích restaurátorských osobností, nikoli v celé šíři dané problematiky. Narativ publikace, který se následně drží tradičního lineárního dějinného náhledu, počíná vysvětlením pojmu *„konzervování-restaurování"*, jehož autorka užívá výhradně a důsledně (s. 22–23). Tento pojem se, i přes různost zacházení s uvedenou dvojicí slov a navzdory jejich rozdílným interpretacím a aplikacím v různých jazykových a národních kontextech, dnes stává v mnoha textech takřka normou,[16] a to pravděpodobně na základě mezinárodních rezolucí ICOM.[17] Přestože jde o termín jazykově značně kostrbatý, nelze mu upřít vysokou míru korektnosti ve smyslu obsahové neutrality.

První kapitoly své práce věnuje Bauerová vývoji teorie památkové péče – interdisciplinárního oboru, který má potenciál na základní teoretické rovině zastřešovat dílčí obory vztahující se k péči o památky (nejde zde tedy o fenomén institucionalizované státní památkové péče). Od počátku sleduje tento vývoj v českém i slovenském kontextu, tedy v rámci celého nově vzniklého (1918) státního útvaru, a to přesto, že památková péče v Čechách a na Slovensku stavěla a doposud staví na poněkud odlišných historických východiscích.[18] Slovenské prostředí – ve skutečnosti spíše pouze okruh spolupracovníků Slovenské národní

galerie v Bratislavě – bylo pak ve věci teorie restaurování po druhé světové válce takříkajíc „bohemizováno" v první řadě působením Slánského žáka Karla Veselého. Samotný koncept vyprávění o *československých* dějinách konzervování-restaurování je pak v podání Zuzany Bauerové vinou absence hlubších exkurzů a analýzy zmíněných odlišných východisek v širším kulturním okruhu sám o sobě poněkud „nacionalisticky" antikvovaný. Paradoxně jsou to však právě „nacionální mýty", které si publikace předsevzala narušovat.

Kniha je vlastně koncipovaná jako dvě souběžné biografie restaurátorů Bohuslava Slánského a Karla Veselého. Vzhledem k objektivnímu významu prvně jmenovaného (i při vědomí nepopiratelných kvalit druhého jmenovaného) lze text číst prizmatem polemiky s „druhým životem" právě Bohuslava Slánského v roli pars pro toto širšího pojmu „československá restaurátorská škola". Autorka, jak vyplývá ze samotného stručného hodnotícího závěru práce, tedy publikaci koncipovala jako potřebnou polemiku právě s tímto konceptem české (československé) restaurátorské školy, který byl však konstruován ex post jako historiografická klasifikace a samotní zmiňovaní aktéři (Slánského nevyjímaje) s ním ve svých textech pochopitelně nepracovali.[19] Z tohoto hlediska by pak polemickému jádru textu nepochybně prospělo, kdyby se Bauerová zaměřila primárně na pojem samotný a na analýzu Hlobilovy konstrukce a nelpěla tolik úzkostlivě na lineárním běhu vyprávění. V závěru knihy totiž autorka na pozadí naznačených polemických diskusí v západních zemích, vymezených zjednodušeně polaritami humanistický koncept versus technologická objektivita, výsledek svého výzkumu stručně shrnuje takto: *„V československom kontexte sa táto etapa vývoja disciplíny neprejavila predstavením novej teórie konzervovania-reštaurovania. Bohuslav Slánský viedol Speciální školu na AVU až do svojho penzionovania v roku 1970, vedúcim konzervátorsko-reštaurátorského oddelenia NG v Prahe sa stal v roku 1963 jeho žiak Mojmír Hamsík a na Slovensku až do roku 1979 pôsobil Karel Veselý. V našom prostredí se tak najmä vďaka nim takmer do konca 20. storočí udržala viera v jedinečné postavenie konzervátora-reštaurátora – vedca – technológa – umelca. V tomto období neboli u nás prístupy konzervátorov-reštaurátorov systematicky revidované a teórii konzervovania-reštaurovania sa umenoveda nevenovala"* (s. 280).

Uvedené shrnutí a výstavba pointy celé knihy vede k dojmu, jako by měla autorka výsledek svého zkoumání zformulovaný již před započetím obsáhlého studia a velké množství užitečných a cenných faktografických údajů a tematických exkurzů v posledku jako by posloužilo jen jako nutný aparát k apriorní polemice s osobně neuralgickým bodem. Toto záměrně poněkud vyhrocené tvrzení, které je na druhou stranu nutno vyvážit vysokým oceněním mnohdy doslova mravenčí práce s pramennou základnou, opíráme o následující argumentaci: Zaprvé není úplnou pravdou, že by se domácí dějiny umění ve sledovaném období, nejpozději pak jistě od šedesátých let 20. století, nezabývaly z teoretických pozic restaurováním a konzervováním uměleckých děl. Pozornost tématu věnovaná jistě nebyla systematická, což ovšem bylo dáno také pozicí, kterou obor zaujímal v „dělnickém" lidově-demokratickém státě, a především ztíženou možností navazovat na soudobé, aktuální a metodologicky živé dění v zahraničí. Přesto se od zmíněného desetiletí uměleckohistorické příspěvky k problematice restaurování sporadicky objevují.[20] Jejich promyšlenost lze přitom ilustrovat zejména na textech Ivo Hlobila, o jehož vynikajícím a konstitutivním příspěvku na téma „československé restaurátorské školy" již byla opakovaně řeč. I přes zmíněné kvality by bylo nicméně jistě možné s jeho závěry polemizovat. Návodnou budiž v tomto směru závěrečná poznámka autora samotného při příležitosti reedice článku z roku 1982 ve 26. ročníku *Bulletinu UHS* z roku 2014, v čísle věnovaném tématu Minulost a přítomnost české restaurátorské školy: *„Stať vznikla za normalizačních podmínek. (...) Vyšla ve sborníku Muzea v Rožnavě, které ji vydalo díky přímluvě Milana Tognera, působícího tehdy ve Štátnych reštaurátorskych atélieroch v Levoči. (...) Učinil tak, byť byl zapřísáhlým odpůrcem pojmenování Česká restaurátorská škola. Trval na tom, že restaurování je buď dobré, nebo špatné, a to jak u nás, tak v celé Evropě. Historické a taktické důvody, proč toto označení vzniklo, nepovažoval za relevantní. Osobně se znal se všemi žáky Bohuslava Slánského, ale respektoval i jinak vyškolený restaurátorský dorost. Pokud tento dosáhl požadované profesní úrovně, pak byl školen jistě správně. Praxe například ukázala, že vynikající restaurátoři vzešli i z ateliéru Raimunda Ondráčka."*[21] Z úryvku je dobře patrná autoskepse samotného autora, která mu umožňuje vlastní text s odstupem několika desetiletí kriticky nahlédnout. Zcela jiným problémem je – a tím se autorka knihy bohužel vůbec nezabývá –, že termín a s ním spojená klasifikace a představa o výjimečnosti tuzemského přístupu následně žily a stále žijí v domácím prostředí svým vlastním životem. Označení česká restaurátorská škola je tak často vnímáno jako takřka odvěký, objektivní a nepříznakový pojem.

Zadruhé se autorka dopouští až zjednodušující zkratky, když staví do polarity domácí prostředí s jeho důrazem na restaurátora-umělce – vědce (jako pojetí vlastní přímo Bohuslavu Slánskému) s diskusně pluralitním prostředím v západní Evropě. Nejenže je zde opět nutno historicky korektně zmínit informační izolaci podmíněnou politickými faktory, ale je třeba také připomenout vnitřní rozmanitost a pluralitu domácího prostředí, odrážející se například ve sporu Bohuslava Slánského s Františkem Petrem. Sama autorka se této důležité epizodě sice věnuje, ale pouze velmi letmo a bez snahy postihnout hlubší obsahová specifika písemné diskuse obou odborníků či nalézt případné paralely s obdobnými konfrontacemi v zahraničí. Je to zarážející o to více, že právě tomuto sporu věnoval Ivo Hlobil nemalou část svého konstitutivního příspěvku.[22] Badatelka spor pouze resumuje a zcela opomíjí, že jej lze nahlížet právě optikou domácí variace západních diskusí na téma humanistický koncept restaurátorské profese versus technologická objektivita, a že tedy tuzemské prostředí přes svou izolovanost drželo v některých ohledech krok se Západem. Namísto toho Bauerová zdůrazňuje, že si domácí prostředí touto diskusí vytvářelo vlastní, neobjektivní a spíše zpátečnické mantinely oboru (s. 226–227). Zatímco se autorka tedy v základní charakteristice Slánského a jeho školy shoduje s Ivo Hlobilem v důrazu na koncept restaurátora-umělce, zásadně se s ním rozchází v hodnocení tohoto pojetí. Tam, kde Hlobil (zjednodušeně řečeno) vidí domácí specifikum a důvody pro vymezení (a oslavení) kvalitní specificky domácí restaurátorské školy, Bauerová spatřuje kořeny a prapůvod údajného opomíjení interdisciplinarity a dalších zahraničních recentních trendů v současné praxi. Stejně jako jde o historický konstrukt u Ivo Hlobila (formulovaný s vědeckou pokorou a snahou o odstup), jde o konstrukt také u Zuzany Bauerové – je však slaběji historicky podložený a zdá se, že je formulován bez emočního odstupu, jak naznačují minimálně citovaná shrnutí v samém závěru knihy (s. 280).

Autorka dále v textu často zmiňuje Slánského důraz na nutnost uměleckého školení restaurátora a ostentativně přiřazuje k jeho chápání restaurátorského oboru pojmy jako *„umělecká disciplína“*, *„umělecké aktivity“* nebo *„umělecké profese“* (s. 186, 192, 201), ovšem bez zasazení do širšího kontextu Slánského tvorby, zahrnující jak restaurátorské, tak vlastní malířské dílo. V celé studii pak není tento aspekt, který je nicméně pouze jedním z charakteristik Slánského koncepce, hlouběji prostudován a teoreticky objasněn. Toto zkratkovité zacházení pak může snadno vést k jednoduché dezinterpretaci, jejímž důkazem je svrchu citovaná část předmluvy z pera školitelky. Se stejně deformovanou zkratkou se v knize setkáváme na více místech. Příkladem může být repetitivní charakterizace restaurátora ve Slánského pojetí jako restaurátora(-konzervátora) – vědce – technologa – umělce (např. s. 213, 227, 280). Není snad nutné zmiňovat, že právě tento apel na restaurátorovy vědomosti z oblasti přírodních i humanitních oborů je dnes akceptován zcela přirozeně a mimo jiné je i základní podmínkou pro připravenost k autorkou tolik preferované mezioborové spolupráci a diskusi. Zcela jinou otázkou je pak podíl zodpovědnosti jednotlivých profesí v procesu restaurování. Zatímco důraz na umělecké školení restaurátora-malíře v konceptu Bohuslava Slánského je prostě faktem, předmětem analýzy by měly být pozdější jak osobní, tak edukačním procesem kolektivně předávané a sdílené interpretace tohoto akcentu. Přínosem by pak jistě byla snaha postihnout analogie či rozdíly Slánského přístupu a jeho snahy po zvědečtění oboru ve srovnání s italskými příklady reprezentovanými Ugem Procaccim nebo Cesarem Brandim.[23] I přes mnohé rozdíly se v základním výtvarném akcentu, spojeném nicméně stále s důrazem na vědecké (humanitní a zejména přírodovědné) studium, Slánského přístup a přístup italské restaurátorské školy v mnohém shoduje. Řada styčných bodů vychází z obdobné ambice reflektovat dílo v jeho mnohovrstevnaté jedinečnosti a se všemi jeho kvalitami. Odtud se pak odvíjejí podobné názory na způsob retuší, snímání druhotných barevných vrstev či na charakter volených materiálů. Ve studii je bohužel opomenut i důležitý mezník ve vývoji evropské historie a teorie restaurování, s nímž přišlo české prostředí do těsného kontaktu. Totiž případ záchranných prací po ničivé povodni ve Florencii v roce 1966, na kterých se tehdy Slánského škola přímo podílela. Studenti zde byli – pod vedením výše zmíněného Uga Procacciho a dále Umberta Baldiniho a Vittoria Granchiho – v praxi konfrontováni s italskou teorií a metodikou, což samozřejmě později zanechalo výrazný odkaz v domácím prostředí.

Pro soudržnost stavby celé publikace by pak bylo záhodno – jak již bylo výše naznačeno – věnovat větší pozornost základnímu pojmosloví, jeho analýze a obsahům, které nabývá v různých případech praktického užívání. Stejně užitečné by bylo vymezení

teoretických východisek až k otcům zakladatelům vlastní památkové péče Johnu Ruskinovi a Violletu-le-Ducovi. Oba byli dítky romantismu a přitom reprezentovali svými náhledy na památku diametrálně protikladné přístupy. Důležité je, že tyto přístupy, v dobově podmíněných podobách, provázejí problematiku obnovy památek doposud. V kontextu protikladných principů obou velikánů měla autorka hodnotit také spor Zdeňka Wirtha s Václavem Wagnerem, komprimovaný v pojmové dvojici *analýza* kontra *syntéza*. Na základě zhodnocení terénní praxe lze dnes konstatovat, že se oba přístupy osvědčují jako komplementární a vzájemně potřebné a prevalence jednoho z nich závisí vždy na konkrétním kontextu dané památky. Zcela jednostranné vyzdvižení přínosu Václava Wagnera oproti pozici Zdeňka Wirtha je tak poněkud nespravedlivé, přestože je tento postoj v současnosti legitimizován oborovým konsenzem (srov. zvl. s. 150–153).

S výše vznesenou výtkou směřující na malé využití samotného primárního materiálu – restaurovaných malířských (i sochařských) děl – pak souvisí i další problematický moment: autorka pomíjí možnost volby restaurátorského přístupu ve vazbě na konkrétní funkci a umístění díla, která hraje již v případě restaurátorských realizací samotného Bohuslava Slánského zásadní roli. Toto téma je pak velmi živé i v současnosti. Je přece velký rozdíl například mezi přístupem k restaurování nástěnné malby v interiéru dosud liturgicky funkčního kostela či v rámci prohlídkové trasy „hrado-zámecké“ instalace a mezi restaurováním malířských děl pro galerijní účely. Určitému zkreslení se pak autorka nevyhnula proto, že většina jí uváděných příkladů je (s ohledem na obě určující osobnosti) právě z galerijního prostředí. Pakliže jsou zmiňovány příklady z „památkářského terénu“, není u nich přihlédnuto k tomuto rozdílnému kontextu společenskému, divácképu, ale také badatelskému a vědeckému, který nicméně nutně spoludefinoval již uvažování o daném díle a jistě pak ovlivnil podobu hodnoceného zásahu.

V samotném závěru knihy předkládá autorka – namísto očekávané syntézy předchozích kritických kapitol vztažené k širším evropským souvislostem – detailně popsanou zahraniční polemiku všeobecně známou pod pojmem *cleaning controversy*. Ve zkratce shrňme, že *cleaning controversy*, přestože hrála v evropském měřítku významnou roli, byla nicméně jen jednou z epizod vývoje, která se v první fázi týkala především Itálie a Anglie a v druhé fázi pak probíhala zejména v rámci anglosaského světa. Celá diskuse se odvíjí od výstavy Národní galerie v Londýně An exhibition of cleaned pictures, která vyvolala některé kritické ohlasy ohledně míry snímání obrazových laků.[24] Na jejím počátku stály zejména články Cesare Brandiho, v nichž byl jasně formulován postoj respektující patinu obrazu, a to jak z estetického, tak z historického hlediska.[25] Naskýtající se možnost srovnání s postoji Bohuslava Slánského však Zuzana Bauerová ve svém textu nevyužila. Nesetkáme se zde ostatně ani s obecnou charakterizací Slánského názorů na danou otázku.

Posledním bodem naší akademické polemiky s recenzovanou knihou budiž poznámka k jejímu obrazovému doprovodu. Byť je primárně teoretická, zabývá se kniha uměleckými díly, jejich proměnou v důsledku restaurování a jejich prezentací. Patrně žádná slova nedokážou nahradit přímý kontakt s restaurovaným dílem samotným, a sugerovat jej je schopná pouze kvalitní reprodukce. V tomto bodě je však čtenář ponechán zcela svému osudu, protože nejenže je reprodukcí děl v knize poskrovnu, ale především jejich prostřední kvalita v žádném případě nedovoluje posoudit, do jaké míry se dobová teorie kryla s galerijní či terénní praxí a již vůbec nemůže být řeč o možnosti udělat si vlastní názor na oprávněnost zvoleného restaurátorského přístupu. Je to škoda, zvláště když musíme vyzdvihnout jinak zdařilé a svěží grafické řešení publikace, které se ostatně stalo v rámci produkce nakladatelství UMPRUM již pravidlem.

Závěrem je třeba zdůraznit, že výše formulovaná přímá kritika vybraných tezí v žádném případě neznamená odsouzení knihy jako takové. Při plném vědomí toho, že toto důležité téma stojí stále doposud spíše ve stínu zájmu historiků umění a teoretiků památkové péče, se zdá, že si autorka titulem knihy zkrátka vytyčila příliš neskromný cíl, k jehož uspokojivému naplnění je ostatně jedna středně velká publikace beztak nedostačující. Více než obecným a syntetickým metodologickým vstupem na pole dějin a teorie restaurování malířských děl v Čechách a na Slovensku, je tak hodnocená publikace paralelní monografií dvou výrazných zakladatelských osobností. To samozřejmě není málo, zejména díky houževnaté práci s archivními prameny i díky širokému rozhledu po sekundární literatuře, kterým badatelka disponuje.[26] Na druhou stranu je však řada faktů a zjištění extenzivně čerpaných z obou zmíněných zdrojů čtenáři předkládána ve formě obsáhlých citací, nicméně bez interpretace a zhodnocení. To pak kon-

trastuje s místy vyhrocenými soudy, které jsou nedostatečně podložené předchozí analýzou. Nejvíce lze však želet toho, že se autorce nepodařilo uspokojivě se vyrovnat s Hlobilovou historiografickou konstrukcí „československé restaurátorské školy", přestože šlo zřejmě původně o místo, kam chtěla svůj polemický osten primárně zaměřit. Její kritická analýza se tak nemusela vyčerpávat ve výpadech vůči osobnosti Bohuslava Slánského, ale mohla cílit spíše na tento mladší konstrukt národních specifik, korunovaný mýtem o výjimečnosti národní restaurátorské školy. Taková objektivně kritická dekonstrukce tohoto termínu a analýza proměn jeho obsahu v čase by přitom byla nesporně pozitivní a pro tuzemský obor historie a teorie restaurování zásadní. V mnohém velmi záslužná práce Zuzany Bauerové k naplnění tohoto ambiciózního cíle bohužel v teoretické rovině přispěla zatím pouze skromnou měrou.

Poznámky

1 To vystihuje definice podaná Cesarem Brandim: *„Restaurování představuje metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho fyzické soudržnosti a v jeho bipolaritě estetické a historické z hlediska jeho předání do budoucna."* Srov. Cesare Brandi, *Teorie restaurování* (přel. Jiří Špaček), Kutná Hora 2000, s. 24. Pro západní kulturní tradici – na rozdíl od některých tradic východních, formovaných odlišným kulturním vývojem – je klíčový důraz na autentickou materiální strukturu díla jako na zásadní nositelku celé palety nemateriálních hodnot (včetně oněch čistě výtvarných).

2 Ona emoční, zde doplňkově nazývaná „romantizující" (v individuálním slova smyslu), nepřímá motivace v zájmu o díla minulosti je historiky umění sledována již desetiletí a pojí se s pojmem„melancholie" a s jeho interpretací. Recentně k „melancholii" v umění a k její roli v zájmu o díla minulosti viz Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*, Princeton – Oxford 2013.

3 Na úvod je nutné zdůraznit, že interpretací díla nemůžeme rozumět jen materiálově neinvazivní práci historika umění, tedy ono „psaní o umění", ale právě tak i materiálově či materiálně invazivní vstup restaurátora, byť by šlo o čistě minimalistický zásah konzervačního charakteru. I ten totiž zásadně ovlivňuje budoucí vnímání díla. Mojmír Hamsík explicitně a s pozitivním výsledkem tuto interpretaci restaurátora (restaurátorský zásah) srovnává s interpretací historika umění. Rozdíl nachází právě jen ve vztahu k hmotné, materiální struktuře díla, která je v případě restaurátora vlastním objektem poznávání, v případě historika umění je pak spíše nositelem poznávaných a interpretovaných „nemateriálních" hodnot. Viz Mojmír Hamsík, Restaurátorský ateliér Národní galerie, *Technologia artis* 1, 1990, s. 9.

4 K dispozici je nová kritická edice a překlad zakladatelské knihy z roku 1903: Alois Riegl, *Moderní památková péče* (přel. Ivo Hlobil – Tomáš Hlobil), Praha 2003.

5 K tomu kupř. různé příspěvky ve sborníku *Geschichte der Restaurierung in Europa; Histoire de la Restauration en Europe; Akten des internationalen Kongresses „Restauriergeschichte". Actes du Congres international „Histoire de la Restauration", Interlaken 1989*, Band/Vol. 1, Worms 1991.

6 Kromě dvou nejvýznamnějších „restaurátorských škol", kterými jsou oba ateliéry restaurování na Akademii výtvarných umění v Praze a Fakulta restaurování Univerzity Pardubice v Litomyšli, zmiňme např. studijní programy zajišťované Ústavem chemické technologie a restaurování památek ČVUT, Ústavem památkové péče FA ČVUT, Ústavem chemie PřF MU v Brně, Vyšší odbornou školou Brno a řadou dalších.

7 Zvl. Ivo Hlobil, K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, in: *Zborník OSPS OP Rožňava II*, 1982, s. 119–132 (nedávno tentýž text v reedici: Ivo Hlobil, K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, *Bulletin UHS* XXVI, č. 2, 2014, s. 5–12); Jaroslav Pešina, Bohuslav Slánský a české umění gotické, in: *Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930–1970* (kat. výst.), Praha 1971; Ladislav Kesner – Mojmír Hamsík, *Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze* (kat. výst.), Praha 1985; Vratislav Nejedlý, Reflexe názorů na restaurování uměleckých památek v odborné literatuře v období 50. až 70. let 20. století, *Památky a příroda* XII, 1987, s. 513–521; idem, K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století, *Zprávy památkové péče* LV, 2005, č. 6, s. 500–516; idem, České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století, *Zprávy památkové péče* LVIII, 2008, č. 5, s. 365–375; Karel Stretti, Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, *Technologia artis* 3, 1993, s. 5–8.

8 Brandi (cit. v pozn. 1).

9 Např. Petra Hečková, *Restaurování antických soch v raně novověkém Římě*, Pardubice 2015; Salvador Muñoz Viñas, *Současná teorie konzervování* (přel. Martina Poláková – Jaroslav J. Alt), Pardubice 2015.

10 Např. Iva Ehrenbergerová, *České restaurátorské školství (1946–2006)* (nepublikovaná disertační práce, KDU FF UP); Eva Vápenková, *Vývoj a metody restaurování v Čechách* (nepublikovaná diplomová práce, ÚDU FF UK), Praha 2009; Jana Jebavá, *Restaurování malířských děl v Čechách a v Itálii 1930–1970. Srovnání metodologických východisek české restaurátorské školy s italskou teorií restaurování* (nepublikovaná diplomová práce, ÚDU FF UK), Praha 2010; Zuzana Bauerová, *Konzervovanie-reštaurovanie umeleckých diel v Československu 1918–1971* (nepublikovaná disertační práce, SDU FF MU v Brně), Brno 2009.

11 Bauerová (cit. v pozn. 10).

12 Milena Bartlová již dříve – a přímo s odkazem na teprve připravovanou disertační práci Zuzany Bauerové – formulovala výše použitou polemickou výtku vůči tzv. československé restaurátorské škole. Bohužel i tehdy bez potřebné detailní analýzy, odkazu či zdůvodnění: *„Hlubší uměleckohistorický zájem o studium oku neviditelných vrstev malby vyvolaly až v 80. letech nové technologické možnosti infračervené reflektografie, která umožňuje vidět pod vrstvami malby kresbu – tu kresbu, kterou vždy dějiny umění považovaly za nejosobnější projev umělecké individuality tvůrce a jejíž spatření tedy unikátním způsobem přiblížilo badatele k samému umělci. Principy české (československé) restaurátorské školy jsou postaveny od dob jejího zakladatele Bohuslava Slánského na stejné ambici – restaurátor jakožto tvůrčí umělec se v procesu restaurování setkává s tvůrčí osobností umělce minulosti a v jejich dialogu vzniká výsledně prezentovaná podoba díla."* Srov. Milena Bartlová, Malířské vrstvy z pohledu historika umění středověku, *Technologia artis* 4, 2006, s. 69.

13 Hlobil (cit. v pozn. 7).

14 Srov. nedávno např. Karel Stretti, Současnost české restaurátorské školy. Diskusní téma valné hromady UHS k restaurování uměleckých děl z pohledu praktikujících restaurátorů i teoretiků oboru dějin umění, *Bulletin UHS* XXVI, 2014, č. 2, s. 12–15.

15 Možné přístupy nejsou přirozeně tímto výčtem vyčerpány. Lze uvažovat i o dalších tematických okruzích či metodologických postupech, ale všechny se pravděpodobně v základní linii budou stále vztahovat minimálně k jednomu ze tří uvedených výchozích modelů.

16 K tomu srov. např. záslužný překlad knihy Salvadora Muñoze Viñase (cit. v pozn. 9).

17 Na 15. konferenci Mezinárodního komitétu pro konzervování (zachování) památek (ICOM-CC) byla roku 2008 v New Delhi přijata rezoluce *Terminologie pro charakteristiku ochrany hmotného kulturního dědictví* (Terminology to characterize the conservation of tangible cultural heritage) – srov. International Council of Museums – Committee for Conservation, http://www.icom-cc.org/242/about/terminology-for-conservation/#.V-mczSTndm8, vyhledáno dne 26. 9. 2016. Autoři recenze naproti tomu – neuvádí-li explicitně specifický příklad – používají v textu tradiční a zastřešující pojem „restaurování" –, a to i pro „konzervování", jež chápou ve smyslu podmnožiny jako jednu z variant konkrétního restaurátorského zásahu.

18 Pro vznik památkové péče v tzv. Předlitavsku (rakouské části rakousko-uherské monarchie), kam spadaly i české země, hrála zásadní roli Centrální komise pro výzkum a zachování stavitelských památek (K. und k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale) založená v roce 1850 a roku 1872 přejmenovaná na Centrální komisi pro péči o památky. Pod vlivem vídeňské školy dějin umění se v Rakousku rozvíjelo i teoretické promýšlení východisek památkové péče (zvl. Alois Riegl), které vyústilo pod vedením Maxe Dvořáka v roce 1911 v reorganizaci a „zvědečtění" rozhodování státní památkové péče. V oblastech spravovaných zmíněnými památkovými institucemi pak bylo restaurování od svého moderního zrodu konfrontováno s teoretickými postuláty moderní památkové péče a vývoj těchto oborů se odehrával paralelně a pod obousměrným vlivem (k tomu srov. např. Jiřina Nesvadbíková – Vlastimil Vinter – Zdeněk Wirth, *K vývoji památkové péče na území Československa. Sv. 1–3*, Praha 1983; Vratislav Nejedlý, Obrysy přístupů k památkové péči na Moravě do poloviny 20. století, in: *Památková péče na Moravě. Sborník příspěvků Státního památkového ústavu v Brně*, Brno 2002, s. 9–110). Naproti tomu dnešní Slovensko patřilo do tzv. zalitavské části monarchie (tj. uherské), kde probíhal vývoj památkové péče a její teorie zčásti autonomně. Vídeňská Centrální komise působila v Uhrách krátce, byť měla její činnost zakladatelský charakter. Později se v Uhrách formulovaly specifické památkové principy de facto nezávislé na linii vídeňské školy dějin umění (k tomu srov. zvl. Vendelín Jankovič, Dejiny pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v rokoch 1850–1950, in: *Monumentorum tutela. Ochrana pamiatok* X [ed. Marta Hrušovská], Bratislava 1973, s. 7–80). K prolínání vývoje v českých zemích a na Slovensku, a s tím také k silnějšímu vlivu vídeňské školy dějin umění na slovenské prostředí tak dochází až po vzniku společné samostatné republiky.

19 Hlobil (cit. v pozn. 7).

20 Ze starších např. zásadní texty Vincence Kramáře, Konservace a restaurace uměleckých památek v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní osvobození*, 27. 10. 1931, s. 1–2; idem, Nová metoda restaurátorská. K činnosti Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, *Národní listy*, 6. 12. 1931 – příloha, s. 9. Z mladších např. Jiří Mašín, 65 let Bohuslava Slánského, *Umění* XIII, 1965, s. 430–432; Jiří Mašín, In memoriam Bohuslava Slánského, *Umění* XXIX, 1981, s. 266–269; Jakub Pavel, Nad dílem prof. Bohuslava Slánského, *Zprávy památkové péče* XXI, 1961, s. 194; Pešina (cit. v pozn. 7). Vztahu dějin umění, resp. památkové péče a restaurování se systematicky věnoval u nás zvláště Miloš Suchomel, Umělecké aspekty a výtvarné zásahy v restaurátorských pracích, *Památková péče* X, 1971, s. 225–240; idem, Problematika výtvarných zásahů v malířských a sochařských restaurátorských pracích, *Památková péče* XIII, 1974, s. 227–244; idem, Tři restaurátorské výstavy, *Památky a příroda* XXXVII, 1977, s. 560–562. Z jeho novějších příspěvků např. idem, Odborná účast historika umění na procesu restaurace malířských a sochařských uměleckých děl, *Památky a příroda* IL, 1989, s. 544; idem, Etické a estetické aspekty a problémy procesu

restaurace, *Zprávy památkové péče* LIV, 1994, s. 37–41.

21 Hlobil (cit. v pozn. 7), s. 10.

22 K podrobnostem sporu a jeho interpretaci srov. Hlobil (cit. v pozn. 7).

23 Marco Ciatti – Francesca Martusciello, *Appunti per un manuale di stotia e di teoria del restauro: Dispense per gli studenti*, Firenze 2009, s. 287–310, 315–355.

24 Ibidem, s. 339–349.

25 Viz Cesare Brandi, The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and Glazes, *The Burlington Magazine* 91, 1949, s. 183–188; idem, Some Factual Observations about Varnishes and Glazes, *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* 3–4, 1950, s. 9–29.

26 I zde však nelze nepoukázat na určitý selektivní přístup: v literatuře chybí i některé studie týkající se hlavních protagonistů nebo dokonce přímo jejich textů. Nejcitelnějšími absencemi jsou: Vincenc Kramář, Výstava nových prací restaurátorské dílny obrazárny Společnosti V.P.U., *Národní osvobození*, č. 223 z 24. září 1935; Kramář, Konservace a restaurace… (cit. v pozn. 20); Bohuslav Slánský, *Umění restaurátorské. Výstava restaurátorské skupiny „R64"*. Kroměříž, Uměleckohistorické muzeum 1969; František Petr, *O starých malbách a jejich restaurování*, Praha 1954; idem, *Umělecké dřevořezby a jejich restaurování*, Praha 1953; Ludvík Hlaváček, Uměnovědný odkaz Vincence Kramáře. Ke stému výročí narození, *Umění* XXV, 1977; Mašín, 65 let… (cit. v pozn. 20); idem, In memoriam… (cit. v pozn. 20); Pavel (cit. v pozn. 20); Jindřich Josefík, *K vývoji československé restaurátorské školy mezi léty 1945–1965*, strojopis; Stretti, Vývoj a specifiky… (cit. v pozn. 7).

Seznam vyobrazení

1 Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, obálka knihy.

2 Bohuslav Slánský. Repro z: Zuzana Bauerová, *Proti času. Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918–1971*, obr. 011.

List Of Contributors / Seznam autorů

Václava Antušková
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
vaclava.antuskova@ngprague.cz

Hana Bilavčíková
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
&
Academy of Fine Arts in Prague
Akademie výtvarných umění v Praze
hana.bilavcikova@ngprague.cz

Magdalena Rafl Bursová
magdalena.bursova@seznam.cz

Helena Dáňová
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
helena.danova@ngprague.cz

Tomáš Hladík
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
tomas.hladik@ngprague.cz

Martina Horáková
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
martina.horakova@ngprague.cz

Štěpánka Chlumská
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
stepanka.chlumska@ngprague.cz

Michaela Ottová
Faculty of Arts, Charles University in Prague
Filozofická fakulta Karlovy univerzity v Praze
michaela.ottova@gmail.com

Markéta Pavlíková
Academy of Fine Arts in Prague
Akademie výtvarných umění v Praze
marketa.pavlikova@centrum.cz

Adam Pokorný
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
&
Academy of Fine Arts in Prague
Akademie výtvarných umění v Praze
pokorny.adam@post.cz

Anna Pravdová
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
anna.pravdova@ngprague.cz

Olga Pujmanová-Stretti
Society of Friends of the National Gallery in Prague
Společnost přátel Národní galerie v Praze
spng@spng.org

Petr Skalický
National Heritage Institute
Národní památkový ústav
skalicky.petr@npu.cz

Filip Suchomel
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
filip.suchomel@ngprague.cz

Radka Šefců
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.sefcu@ngprague.cz

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

Anna Třeštíková
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
anna.trestikova@ngprague.cz

Ivana Vernerová
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
ivana.verner@seznam.cz

Petra Zelenková
The National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
petra.zelenkova@ngprague.cz