

# BULLETIN

of the National Gallery Prague

**XXVIII / 2018**



NG  
F

#### BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY PRAGUE XXVIII / 2018

The Bulletin is published by the National Gallery Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha, e-mail: obchodni@ngprague.cz. The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN: 978-80-7035-703-3) 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: Evelyn Reitz

Editing: Kateřina Pietrasová

Reviewed by: Zlata Černá, Jana Dřevíková, Michal Ďurovič, Tomáš Hylmar, Kaliopi Chamonikola, Zornica Kirkova, Viktor Kovařík, Zdenka Klimtová, Alice Kraemerová, Hana Nováková, Martina Ohlidalová, Michaela Ottová, Martin Pavlíček, Milan Pech

Cooperation: Marcela Hančilová

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printed by: Indigoprint

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

We would like to thank the Society of Friends of the National Gallery Prague for the financial support of this issue.

© National Gallery Prague, 2018

#### BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE PRAHA XXVIII / 2018

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

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN: 978-80-7035-703-3) 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 popisku.

Editor: Evelyn Reitz

Redakce: Tatjana Štemberová

Recenzovali: Zlata Černá, Jana Dřevíková, Michal Ďurovič, Tomáš Hylmar, Kaliopi Chamonikola, Zornica Kirkova, Viktor Kovařík, Zdenka Klimtová, Alice Kraemerová, Hana Nováková, Martina Ohlidalová, Michaela Ottová, Martin Pavlíček, Milan Pech

Spolupráce: Marcela Hančilová

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: Indigoprint

Publikace byla vydána za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie Praha.

© Národní galerie Praha, 2018



# BULLETIN

of the National Gallery Prague

**XXVIII/2018**

# Contents

---

## PAPERS

- 6 MATTHIAS BAUR  
**An Iconic 5th-Century Buddha from the National Gallery and Its Two Sister Sculptures**

- 29 OLGA KOTKOVÁ — ADAM POKORNÝ  
**Lucas Cranach the Elder: *Law and Grace* and Lucas Cranach the Younger (?): *Law and Grace***  
ANNEX: **Material Identification** — RADKA ŠEFCŮ

## MATERIALIA

- 51 ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ IN COLLABORATION WITH VERA DĚDIČOVÁ  
***Pietà from Bílsko. A Rescued Gem of South-Bohemian Wood Carving. A New Work from the Circle of the Master of the Lamentation of Christ from Žebrák?***
- 76 KRISTÝNA RENDLOVÁ  
**Portrait of Ḥakīm Shifā'ī from the Collections of the National Gallery Prague in the Context of the Work of Rizā-yi 'Abbāsī, His Workshop and Epigones: Supplementum**

## REPORTS

- 83 BARBORA BARTYZALOVÁ  
**Conservation of Japanese Woodblock Prints in the National Gallery Prague**
- 97 TOMÁŠ HLADÍK  
***Die Jungfrau Maria als Immaculata von Lorenzo Mattielli und die Allegorie der Astronomie nach Giovanni da Bologna in den Barockkunst-Ausstellungen der Nationalgalerie Prag***
- 117 RADKA ŠEFCŮ  
**A Non-Invasive Material Investigation of Paintings by Gustav Klimt**

## ARCHIVE

- 130 ANNA EBENOVÁ  
**Exhibitions of Renato Guttuso and Changes in the Perception of His Art in Socialist Czechoslovakia**

# Obsah

---

## STUDIE

- 144 MATTHIAS BAUR  
**Ikonický Buddha z 5. století n. l. ve sbírce Národní galerie a dvě sesterské sochy**
- 163 OLGA KOTKOVÁ — ADAM POKORNÝ  
**Lucas Cranach starší: *Zákon a milost* a Lucas Cranach mladší (?): *Zákon a milost***  
ANNEX: **Identifikace materiálů** — RADKA ŠEFCŮ

## MATERIÁLIE

- 177 ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ VE SPOLUPRÁCI S VEROU DĚDIČOVOU  
***Pieta z Bílska. Zachráněný skvost řezbářství jižních Čech. Nová práce z okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráku?***
- 195 KRISTÝNA RENDLOVÁ  
**Portrét ħakíma Šifá'ího ze sbírky Národní galerie Praha v kontextu tvorby Rizá-ji 'Abbásího, jeho dílny a epigonů: Supplementum**

## ZPRÁVY

- 200 BARBORA BARTYZALOVÁ  
**Restaurování japonských dřevořezů *ukijo-e* v Národní galerii Praha**
- 208 TOMÁŠ HLADÍK  
***Panna Marie-Immaculata* Lorenza Mattielliho a *Alegorie Astronomie* podle Giovanniho da Bologna v expozicích barokního umění Národní galerie Praha**
- 220 RADKA ŠEFCŮ  
**Neinvazivní materiálový průzkum obrazů Gustava Klimta**

## ARCHIV

- 230 ANNA EBENOVÁ  
**Výstavy Renata Guttusa a proměny jeho recepce v socialistickém Československu**

# An Iconic 5th-Century Buddha from the National Gallery and Its Two Sister Sculptures

MATTHIAS BAUR

---

The Collection of Asian and African Art of the National Gallery Prague houses a statuette of a meditating Buddha Sakyamuni, which is one of the most outstanding products of early Chinese sculpture. This unusually large figure is over 1,500 years old, having survived the centuries virtually intact. With its simple clarity and geometrical rigour, it continues to radiate the same solemn, meditative stillness that must have captivated the earliest followers of Buddhist faith in China. It was only recently that it became apparent that the work is actually part of an ensemble of three very similar sculptures which are dispersed around the world. The Prague Buddha shows an absolutely striking resemblance to a sculpture from a German private collection (Fig. 1) which was unquestionably produced in the same workshop. A third Buddha sculpture which was formerly housed in a Japanese museum also shows a very close relationship.

## *Keywords*

Chinese sculpture, bronze statue of Buddha, piece-mold casting of bronze, Buddha Sakyamuni, culture of the Chang'an area, Sixteen Kingdoms period in China, Northern Wei dynasty, Later Qin dynasty

## **Introduction**

The three sculptures presented here are among the earliest known freestanding representations of Buddha made in China (Fig. 2). They exhibit a number of influences from Mathura, Gandhara and Central Asia which are harmoniously combined and given a distinctively Chinese stamp. Some of the incorporated Western motifs are highly unusual, being otherwise rarely found in Chinese art, or only later. This implies a relatively direct and unfiltered contact with influences from the respective regions and sets the works apart from the body of extant early Chinese sculpture.

Geographically, the sculptures show references to Chang'an (present day Xi'an), the gateway to the Silk Road and then one of the most cosmopolitan cities in the world.



1 Reunited after ages of separation: Prague Buddha (left) and Berlin Buddha (right).





2 Left: New York Buddha (© 2014 Christie's Images Limited), center: Prague Buddha, right: Berlin Buddha.

Stylistic, iconographic and technical features suggest that the Prague Buddha and its sister sculpture from Germany were created around 420, while the third Buddha was probably made a little later. They can therefore be attributed to the Sixteen Kingdoms period (304–439) – a period of turmoil, chaos and political disunion during which Buddhism not only survived but even flourished. The Buddhist faith was promoted by the elites of the nomadic tribes who pressed China in ever new waves from the north. At the same time it fulfilled a spiritual need for ordinary people who lived in poverty and despair in this chaotic and martial period.

Dating and regional affiliation place the three sculptures in the context of an extremely interesting event in Chinese history, “at the cusp of a new and important age in the development of Chinese Buddhism.”<sup>1</sup> At that time, Chang’an was the scene of what was probably the biggest translation project in the country’s history. Under the leadership of the monk Kumarajiva, thousands of monks from China, Afghanistan, Pakistan, India and Central Asia gathered here from 402 in order

to undertake a new translation of Buddhist scriptures.<sup>2</sup> As a result, Chang’an became a melting pot of influences from around the Buddhist world. This gigantic project, which laid the foundation for the establishment of Mahayana Buddhism in China, came to an abrupt end in 417/18 with the fall of the Later Qin. Many of the fugitive monks from Chang’an subsequently found sanctuary among the Tuoba-Xianbei. It is therefore conceivable that the sculptures discussed here were either created shortly before 417/18 in Chang’an, or shortly afterwards in the territory of the Northern Wei dynasty.

#### Provenance

The statuette in the National Gallery was originally owned by the collector Rudolf Hejný (1882–1957). Hejný was in the diplomatic service of Czechoslovakia and lived in China from 1931 to 1939, where he served as the Czechoslovak Consul in Harbin. During this time, he put together a small but valuable collection of Chinese and Tibetan art. His Buddha was first published in 1954 by Lubor Hájek,<sup>3</sup> who, as he himself

reported, had discovered the sculpture in Hejný's collection by a lucky coincidence.<sup>4</sup> Hájek, who was for many years Director of the Oriental Department of the National Gallery, saw in this statuette one of China's oldest Buddhist sculptures and regarded it as "undoubtedly one of the most interesting from an artistic perspective".<sup>5</sup> He dated it to around 400, and emphasized that less than ten Chinese bronze sculptures of comparable age were known to have been preserved worldwide at the time when he wrote this.<sup>6</sup> Hájek attached such importance to the work that he featured it on the front cover of his widely translated major work *Chinese Art*.<sup>7</sup>

Following Hejný's death, the sculpture was acquired together with other pieces from his collection in 1958 by the National Gallery (inv. no. NG Vp 453). It was displayed for the first time from 1960 to 1969 in the permanent exhibition in Benešov nad Ploučnicí chateau. Miraculously, it survived a devastating fire there which destroyed a large part of the collection. Subsequently, the collection remained without a permanent exhibition space for many years. Nevertheless, the sculpture was repeatedly shown in special exhibitions, for example from 1979 to 1980 in the *Umění východní Asie* ("Art of East Asia") exhibition, in 1991 in the *Buddhistické sochařství* ("Buddhist sculpture") exhibition and in 1996 in the *Buddha Šákjamuni* ("Buddha Sakyamuni") exhibition. As of 1998, the Asian Art Collection of the National Gallery found a new home in Zbraslav chateau. The sculpture was on display there in the permanent exhibition from 1998 to 2009. Next, after a two-year interim period, the collection moved to the Kinsky Palace in Prague's city center, where the sculpture formed part of the permanent exhibition from 2011 to 2018.<sup>8</sup> Since the first publication by Lubor Hájek, the sculpture has been published multiple times.<sup>9</sup> In the following, the statuette in the National Gallery will be referred to as the Prague Buddha.

The second Buddha comes from the private collection of the German art dealer Editha Leppich (1904–1992) (Fig. 3). In the 1920s, Leppich was one of the first students of East Asian art history under Otto Kummel (1874–1952),<sup>10</sup> who is regarded as one of the founders of this academic discipline.<sup>11</sup> Kummel was Director of the Berlin Museum for East Asian Art and had held an honorary



3 Editha Leppich (1904–1992) (© Getty Images).

professorship at the University of Berlin since 1927. He was one of the founders and editors of the *Ostasiatische Zeitschrift*, which was the most important German journal on East Asian art prior to the Second World War. Leppich's student years coincided with the publication of Kummel's groundbreaking work *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* ("The Art of China, Japan and Korea")<sup>12</sup> and the legendary Exhibition of Chinese Art in Berlin in 1929, which was organized by Kummel. As announced in the foreword to the exhibition catalogue, this was the first time Chinese art had been presented on European soil "across its entire breadth and history".<sup>13</sup>

Like Rudolf Hejný, Editha Leppich lived in China in the 1930s, having moved there in 1934. Leppich studied initially at the College of Chinese Studies in Beijing and set up her own art dealership soon afterwards. She made regular research trips to the country's interior and crossed territories where few foreigners had set foot at the time. She continued to run her art shop at 65 Hsin Kai Lu, Beijing, until the nationalization of the Chinese art trade in 1949.<sup>14</sup> The Buddha presented here was purchased during this period, and was said to be her favorite piece.<sup>15</sup>

In 1955, Editha Leppich left China, finally returning to Germany via Hong Kong in 1956. That same year, she ran her own booth at the 1st German Art and Antiques Fair in Munich, marking a new beginning in Germany. In 1959, she opened the Editha Leppich Gallery of East Asian Art in Cologne.<sup>16</sup> Here, the present Buddha first went on public view as part of the "4000 Years of East Asian Art"

exhibition from November 6th to December 6th, 1962, and appeared in the exhibition catalogue under cat. no. 34.<sup>17</sup>

Following Leppich's death in 1992, the sculpture was purchased from her estate by a German collector, and was finally re-auctioned at the Grisebach auction house in Berlin in 2017. The auction catalogue, which was co-authored by Willibald Veit, the former director of the Berlin Museum for Asian Art, rightly described the statuette as a "masterpiece" and "absolute rarity" of "great art historical significance".<sup>18</sup> This sculpture will be referred to hereafter as the Berlin Buddha.

A third, very similar, Buddha was previously in Japanese museum ownership. It was first reproduced in 1960 by Seiichi Mizuno, who dated it to as late as 489 on the strength of the supposed date inscription "13th year of the t'ai-ho".<sup>19</sup> In actual fact, however, the sculpture bears no inscription at all, and must therefore have been confused with another work. For many years, the sculpture belonged to the collection of the Museum of Calligraphy (Shodo Museum), Tokyo. Then, in 1997, it transferred to the collection of the Idemitsu Museum of Arts, also in Tokyo.<sup>20</sup> When this sculpture came to be auctioned at Christie's, Hong Kong, in 2001, the experts at the auction house decided to date it to the first half of the 5th century.<sup>21</sup> This early dating was reaffirmed when the piece came under the hammer again at Christie's, New York, in 2014.<sup>22</sup> On the basis of its last place of auction, this work will be referred to hereafter as the New York Buddha.

### **Stylistic and iconographic analysis**

The three sculptures are almost identical in their dimensions, their iconographic program and their formal-stylistic execution, but also in the external and internal contours of the front, side and rear views. The New York Buddha is 28.2 cm high, while the two Buddhas from Prague and Berlin both measure 29.0 cm.<sup>23</sup> In each case, the Buddha figure is depicted in three-quarter relief and cast as one piece together with the mandorla. This is of note because bronze Buddhas in the first half of the 5th century were typically worked in the round and mechanically joined to the separately-cast mandorla, usually by means of one or more lugs protruding from the back of the Buddha. However, several

comparanda exist which indicate that the present type of representation had achieved at least regional significance in the first half of the 5th century. They comprise a Buddha statuette in the Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City,<sup>24</sup> a very similar statuette of unknown provenance<sup>25</sup> and a third statuette which is housed in the Hamamatsu City Museum, Japan.<sup>26</sup> This group of three Buddhas, which will be referred to as the Nelson-Atkins/Hamamatsu group in the following, is thought to date from the 420s.<sup>27</sup> While their exact provenance is not known, "an affiliation with the Chang'an area"<sup>28</sup> has been proposed by prior research. This provides a rough geographical and temporal assignation which will be confirmed in the course of this study as a consistent and recurring theme in ever-new facets.

### **Head**

The face of the Berlin Buddha is extremely finely modeled, with the oval shape and long nose giving it an exceptionally elegant look (**Fig. 4**). The full lips lend it the hint of a smile that is at once mysterious, gentle and refined. The face of the Prague Buddha is likewise delicately worked, but has a very different character. It is more cuboid in shape, with a slightly shorter nose, giving it a chubbier appearance. In both cases the facial features are invigorated by subtle asymmetries. The fine, naturalistic faces lend both statuettes immediacy and presence, while the abstract, linear rhythms of the garment and the mandorla simultaneously convey a hieratic distance and transcendence.

Their sophistication becomes apparent when viewed alongside the New York comparandum: while the brows of the Buddhas from Prague and Berlin are plastically formed, those of the New York Buddha are merely carved in low relief. While they flow into the bridge of the nose in an elegant arc in the Prague and Berlin Buddhas, they look like an addition in the New York version. And while the nostrils of the Prague and Berlin Buddhas are reproduced with great realism, the New York specimen simply has score lines delineating them against the cheeks. The same goes for the lips: again, these are exceptionally fine and naturalistic in the Prague and Berlin Buddhas. By comparison, the lips of the New York Buddha are suggested by crudely-carved outlines, a fact



4 Face of the Buddha, left: New York Buddha (© 2014 Christie's Images Limited), center: Prague Buddha, right: Berlin Buddha.

that contributes to its rather blank, mask-like expression. An interesting difference can be noted in the depiction of the eyes: In the Prague and Berlin Buddhas, these are indicated by a slit with a slight downturn towards the nose. In the New York Buddha, by contrast, the eyes are completed with an upper and lower lid, a feature rarely found.<sup>29</sup> Overall, the heads of the Buddhas from Prague and Berlin appear archaically enlarged, while the proportions of the New York Buddha appear more realistic. This is the first of a series of signs that suggest that the New York Buddha might have been created a little later than the Buddhas from Prague and Berlin.

An unusual feature of all three sculptures is the large, spiral hair whorl positioned centrally above the forehead. This may be an unusual way of depicting the urna — the tuft of hair which is described in contemporary sutras as “curling in a spiral to the right”,<sup>30</sup> but which is normally located on the forehead. In the art of Central Asia similar motifs were already familiar in the 2nd half of the 4th century.<sup>31</sup> Compared to these Western models, however, the three Buddhas discussed here clearly display a strong tendency towards abstraction and stylization typical of early Chinese art. Here, the hair whorl is distinguished by a stern, ornamental character

which almost gives it the appearance of an item of head jewellery. This graphical purism had largely disappeared when similar motifs became more typical in the second half of the 5th century, particularly during the Taihe period.<sup>32</sup> By this time the ornamental character had given way to a more organic, naturalistic representation, which comes closer to the original models from Gandhara. This might be the result of a renewed influx of Gandharan motifs during the so-called Gandharan renaissance.<sup>33</sup>

The hair structure is characterized by parallel bulges with the shape of segmental arcs repeating the curvature of the spiral swirl towards both sides of the head. Their inner structure comprises an overlapping pattern of parallel bows reminiscent of fish scales. This pattern is extremely rare in 5th-century Chinese art and can be traced back to models from Gandhara. Examples include a relief in the Museum for Indian Art, Berlin (3rd century)<sup>34</sup> and a Buddha head in the Los Angeles County Museum of Art (c. 4th/5th century).<sup>35</sup> A Buddha head in the National Gallery Prague (3rd/4th century)<sup>36</sup> and a Buddha statue in the Peshawar Museum (c. 400)<sup>37</sup> show the slightly modified version of the New York Buddha in which the vertical alignment of the overlapping scales alternates to produce a wave-like pattern.

5 Buddha, Mathura school, c. 4th century, Indian Museum, Calcutta (Reproduced from Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume Three: The Western Ch'in in Kansu in the Sixteen Kingdoms Period and Interrelationships with the Buddhist Art of Gandhara*, Brill, Leiden – Boston 2010, fig. 5.35).



6 Buddha, c. 400–420, Hebei Provincial Museum (Reproduced from Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia. Volume Two: The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha and Karashahr in Central Asia*, Brill, Leiden – Boston – Cologne 2002, fig. 2.79).



The fact that the three sculptures under discussion show two different variants of this Gandharan motif, which is otherwise almost undocumented in Chinese sculpture, suggests a direct influence from Gandhara. In the Prague and Berlin Buddhas, this motif is also repeated on the ushnisha, whereas the New York Buddha's ushnisha is covered with finely sketched hair coiling upwards in a spiral.

### Hands

The disproportionately large hands are arranged in an unorthodox variant of the dhyana mudra.<sup>38</sup> Instead of lying flat in the lap, the palms of the folded hands face towards the body, so that only the back of the right hand is visible to the viewer. In China, this variant of the dhyana mudra became the norm in the 4th century and gradually diminished during the first half of the 5th century, although there are also some isolated examples which date from the end of the century or even the beginning of the 6th.<sup>39</sup> This “on edge” or “tilted” mode of dhyana mudra can be found in the classic Gandharan sculpture of the Kushana period from the 2nd to 3rd century, where the back of the left hand was facing the viewer, however. The arrangement that characterizes the three sculptures discussed here, with the back of the right hand facing the viewer, is more typical of sculptures from the Swat region and from Central Asia in the late 3rd and early 4th century.<sup>40</sup>

While the hands of these Western models were still largely naturalistic, the Buddhas from Prague and Berlin raise the level of abstraction to the maximum: Four simple parallel lines suffice to suggest the two hands folded one over the other. The thumbs are not represented at all. Neither are anatomical details such as fingernails, knuckles or joints. This woodcut-type simplification is all the more striking compared to the depiction of even the finest anatomical details in the faces of both sculptures. This polarity of intricate modelling and cursory treatment is absent in the New York Buddha: its face is almost as crudely fashioned as its hands which show the thumbs spread upwards with their tips touching to form a triangle.<sup>41</sup>

### Robe

The Buddha's robe covers both shoulders and presents an abstract, geometrical and strictly symmetrical pattern of parallel folds throughout. A particularly noteworthy comparative piece for this kind of representation can be found in a 4th-century Buddha sculpture housed in the Indian Museum, Calcutta (**Fig. 5**).<sup>42</sup> The robe folds across the chest have the shape of a compressed parabola whose sides extend without any visible interruption into the upper arms. In Chinese art this compressed parabola-type

fold is untypical; here, the folds across the chest were usually of a square U-shape or – slightly less commonly – a V-shape. A further type not always clearly distinguishable from the V-shaped variant is that of a stretched parabola (“elliptical U-shape”), which was even less common.<sup>43</sup> The knees are concealed by lengths of robe which are draped over the left and right forearms, spanning the area between the forearms and knees in a gentle arc and finally enveloping the knees completely in a fan of folds. The shape of the forearms is thus barely visible; rather, they merge with the knees into an amorphous mass. This robe motif is also rarely seen in Chinese bronze sculpture of the 5th century, where the lengths of robe draped over the forearms normally end just above the knees or hang down in front of the shins.<sup>44</sup>

Probably the closest comparandum in Chinese sculpture is a Buddha in the Hebei Provincial Museum from the period around 400–420 (Fig. 6).<sup>45</sup> This sculpture exhibits a close overall similarity and also features the motif of the fan-shaped folds enveloping the knees. However, the pointed tapering of the robe folds across the chest implies a greater formal distance from Mathura models. Consistent with this finding are minor differences in the cross-section of the folds: The fan-shaped folds around the knees of the Prague and Berlin Buddhas are characterized by a pronounced three-dimensional plasticity. They are identifiable as so-called “wedge-step folds” which are attributable to the late 4th or early 5th century.<sup>46</sup> The Hebei Buddha, by comparison, displays so-called “early step folds”, which are considered to be of slightly later date.<sup>47</sup> While the pronounced plasticity of the robe folds of the Prague and Berlin Buddhas indicates a close association with the Hebei Buddha, the New York Buddha does not display any close relationship in this respect. It shows so-called “incised-line folds” which are typically dated later.<sup>48</sup>

The motif of the fanning around the knees can also be found in two widely published sculptures dated by inscription to 437 (formerly from Duanfang’s Collection and later the Toma Collection, Ishikawa)<sup>49</sup> and 451 (housed in the Freer Gallery of Art).<sup>50</sup> In contrast to the Hebei Buddha and the antecedents from Mathura, the upper arms are here clearly delineated against the chest area: The folds across the chest are further



7 Wedge-shaped profile of mandorla flames (Berlin Buddha).

apart than the tightly packed folds on the upper arms. They have a square U-shape with almost vertical sides, while the folds on the arms ascend at a different angle. Therefore the folds on the upper arms cannot be viewed as a continuation or extension of the folds in the chest area, as was the case in Mathura. Similarly, the square shape of the upper body folds marks a departure from the soft, parabolic folds in the Mathura models. While the Buddhas of 437 and 451 thus show a much greater formal distance from Indian antecedents than the Buddhas from Prague and Berlin, they also have some interesting features in common, for example an identical size of roughly 29 cm.

In summary, we can say that the three comparative pieces considered here show a greater formal distance from Mathura antecedents than the Prague and Berlin Buddhas. The formal distance appears to correspond to the ascending dating of the comparanda which may indicate that the Prague and Berlin Buddhas can be dated towards the beginning of the period set by these pieces. Dating towards the beginning of the 5th century is also supported by the three-dimensional profiling of the garment folds. The New York Buddha shows a greater distance from Mathura prototypes, especially with regard to the plasticity of its garment folds, which are commonly dated towards the middle of the 5th century or later.

### Mandorla

The Buddha is depicted against a leaf-shaped mandorla which shows a highly stylized and strictly symmetrical pattern of flames. Their raw, rigorously geometrical design vocabulary clearly distinguishes them from the delicate, playful pattern of C-shaped flames which spread rapidly after about 430, being



8 Left: New York Buddha (© 2014 Christie's Images Limited), center: Prague Buddha, right: Berlin Buddha.

characteristic of the above-mentioned Buddha of 437, for example. The rays of the mandorla echo the wedge-shaped cross-section of the robe folds (Fig. 7) and also appear to extend them stylistically. The mandorla is not just an ornament or addition; it completes the piece, enveloping the Buddha completely. The fan-shaped robe folds over the knees and below the hands blend almost seamlessly into the rays of the mandorla, thus completing the aureole at the bottom. While this gives the Buddha the appearance of meditating amid a sea of flames, its fine, noble face simultaneously radiates the greatest possible calm and serenity; it is as if the artist designed the work with the following sentence from the Lotus Sutra in mind: "And when all living creatures meet the end of an age, in the day when [all else] is consumed by the great fire, this land of mine shall remain at peace..."<sup>51</sup> The effect thus produced on the viewer was described in wonderfully powerful language by Lubor Hájek: "The motif of the flame ... is interpreted here with absolute consequence and does not form the isolated background of the figure, but

rather envelops it and takes possession of it. The holy figure burns and is consumed by a great blaze of fire. Only faintly does it emerge from this fire like the passionate image of a heathen fire or sun god. Only the head is saved from the fire, rising above it and conquering it by the force of its mythical smile..."<sup>52</sup>

The reciprocal correspondence of the highly abstract mandorla and the equally stylized robe illustrates "the Chinese disposition to transform figures as well as garments into rhythmically designed linear formulae."<sup>53</sup> René-Yvon Lefebvre d'Argencé formulated this beautifully when he observed that the idiom of the Chinese artist was linear rhythms.<sup>54</sup> Surely Lubor Hájek was thinking along the same lines when he wrote that the Prague Buddha was a "textbook example of the consequence with which this linear, rhythmic formulation was executed in the oldest phase of Chinese Buddhist sculpture known to us".<sup>55</sup> Later, in the second half of the 5th century, when comparable flame motifs became more widespread in China, their depiction never again reached such

a high artistic standard. In most cases, the flames are carved randomly into the material; devoid of any three-dimensional profiling or any mutual relationship with the Buddha figure on the throne.

The radiate flame motif appears to derive from antecedents in Central Asia, where it can be found in the form of a nimbus design as far back as the third quarter of the 4th century. Examples include two wall paintings in the Kizil caves,<sup>56</sup> along with a wooden standing Buddha thought to have been created in Kucha around 400.<sup>57</sup> It seems to have reached China in the beginning of the 5th century. In Cave 169 in Biling si (Kansu province), for example, there is a Buddha from the period between 400 and 420 whose mandorla shows a very similar flame motif consisting of sickle-shaped flames.<sup>58</sup>

The head and body nimbuses are delineated by a wide band which, in the case of the Prague and Berlin Buddhas, starts a bit higher on the left side of the body than on the right. Both features, the band-shaped design and the asymmetric placement of the band ends, are quite rare. However, they are displayed in exactly the same way in the Nelson-Atkins/Hamamatsu group which, above, had already been shown to also share two more rare characteristics with the three Buddhas discussed here: the three-quarter representation of the Buddha figures and their joint casting with the mandorla. Therefore, a temporal and regional connection seems very likely, although the figures of the Nelson-Atkins/Hamamatsu group differ significantly from the Prague Buddha and its two sister sculptures in the representation of their robes and thrones.

The reverse of the mandorla of the three Buddha sculptures from Prague, Berlin and New York depicts an event from the Lotus Sutra — a text which served to establish Mahayana Buddhism as the new doctrine and mark it out as superior to the older creed of Hinayana Buddhism.<sup>59</sup> Buddha Prabhutaratna appears here in the heavens beside Buddha Sakyamuni to listen to his teachings (**Fig. 8**). This dialog from Chapter 11 of the Lotus Sutra is not just a random scene, but stands as a symbol of the Lotus Sutra. Indeed, the depicted scene can be regarded as the hallmark of Mahayana Buddhism.<sup>60</sup> Alexander Soper points out that Buddha Prabhutaratna, as the earliest of all Buddhas,

is only ever mentioned in the context of this event<sup>61</sup> and even goes as far as to surmise that this scene was invented purely to illustrate as clearly and unequivocally as possible the new Mahayana thesis that Nirvana did not mean complete extinction and disappearance.<sup>62</sup> The Lotus Sutra underwent multiple translations into Chinese as early as the 3rd century, but the most significant and influential one was undertaken in 406 in Chang'an by the highly regarded and talented translator Kumarajiva,<sup>63</sup> who was a follower of Mahayana Buddhism and helped to promote it with his translations.<sup>64</sup>

For a long time, a sculpture in the Freer Gallery of Art dated by inscription to 473 was held to be one of the oldest sculptures depicting the dialog between Prabhutaratna and Sakyamuni.<sup>65</sup> It is known today, however, that this motif first appeared in the present iconography as far back as 410/420 in the region around Chang'an. This is evidenced by a relief stele from the collection of the Xi'an Municipal Cultural Relics Administration whose inscription appears to date it to 411,<sup>66</sup> a bronze statuette in the same collection originating from the early 5th century,<sup>67</sup> and a bronze statuette in the Freer Gallery of Art probably dating from the first quarter of the 5th century.<sup>68</sup> These three works of art not only feature the earliest extant representation of the dialog between Prabhutaratna and Sakyamuni; they also display a flame motif in the outer section of the mandorla which is closely related to the flame mandorla of the Prague Buddha and its two sister sculptures. The dialog of Prabhutaratna and Sakyamuni is therefore of great significance for the dating and geographical classification of the three pieces discussed here. Moreover, as will be shown below, this scene is also of major importance for identifying the Buddha as Sakyamuni.

### Throne

The Buddha is seated on a Sumeru throne. By convention, "such thrones are usually rectangular and are divided into three parts: a wide top, or seat; a narrower middle; and a bottom as wide as the top."<sup>69</sup> The Sumeru throne is regarded to be "a symbolic reference" to Mount Sumeru, "the axial world mountain connecting the earthly and spiritual realms."<sup>70</sup> Adding to this, Hugo Münsterberg suggests the following explanation



of the symbolism inherent to the Sumeru throne: "The meaning of this symbol would then be that the Buddha, seated upon the World Mountain, is above the world and is the ruler of the universe."<sup>71</sup> While the cosmological significance of Mount Sumeru as the center of the universe goes back to Hinayana Buddhism, its status was retained when the Buddhist cosmological system was vastly expanded by Mahayana Buddhism.<sup>72</sup>

The Sumeru throne began to displace the older lion throne in the early 5th century and became especially widespread in Chinese Buddhist sculpture during the second half of the century.<sup>73</sup> The characteristic stepped design of the throne can be traced back to models from Gandhara which date from the 3rd/4th century.<sup>74</sup> The distinctive cross-hatching on the throne can also be traced to models from Gandhara. An example of this is a Buddha image in the British Museum, London, which probably originates from the 2nd to 3rd century.<sup>75</sup> This feature is comparatively rare on Chinese Buddha figures.<sup>76</sup>

### **Plinth**

The base is cubic and closed on all four sides, which is very rare.<sup>77</sup> Lubor Hájek noted that this is a feature that goes back to the 4th century.<sup>78</sup> It is formally reminiscent of the famous Buddha of 338 in the Asian Art Museum, San Francisco. In later pieces from the first half of the 5th century the base typically takes the form of a four-legged pedestal, being open on all four sides like an arcade; the cubic shape of the 4th century now gives way to a conical design, which tapers towards the top, and compared to the formerly low, compact appearance, the height now increases significantly.<sup>79</sup> The earliest dated examples of this new type include a Buddha Maitreya dated by inscription to 423 of the Liu Song dynasty in the south<sup>80</sup> and a bronze Buddha with a dating to 429 from Xia in the northwest.<sup>81</sup>

On the front, the central dhyanasana Buddha is shown flanked by two high-ranking Xianbei women. Their costume is characterized by a high hairstyle interwoven with ribbons, a knee-length, narrow-cut gown fastened across the chest and a pleated skirt reaching to the floor and visible just below the gown.<sup>82</sup> The fact that women appear here at all as donor figures sup-

ports the attribution of the costume to the Xianbei, among whom women enjoyed a high status in society, being virtually equal to men.<sup>83</sup> Further evidence of the depiction of Xianbei women as donor figures is found, among other places, in the Yungang caves, where the figures wear the same, typical costume.<sup>84</sup>

On the reverse, another woman is depicted to the right of the central Buddha. The frontal representation and attire correspond to the depiction on the obverse. In this case, however, we see a male figure to the left of the Buddha, the Chinese position of highest honor.<sup>85</sup> Its costume differs from that of the women, consisting of trousers, boots and a flatter hat.<sup>86</sup> The figure is shown in a semi-seated posture, his legs apparently dangling beneath him. He is turned sideways towards the Buddha, fanning him with a fly-whisk (*zhuwei*).<sup>87</sup> The fact that all three Buddha sculptures feature the same donors in the same poses suggests that the donors have no individual votive significance, but were probably adopted from a prototype sculpture. They can therefore be considered an integral part of the image.<sup>88</sup>

The sides of the plinth are decorated with animal masks. The creature appears twice on the plinth, once with its jaws open and once with them closed. Similar animal masks can be found on many ceramic jars of the period and also in a number of 5th and 6th-century Chinese tombs.<sup>89</sup> Almost identical masks can be found in the Guyang cave at Longmen.<sup>90</sup> Here too, the masks are shown next to a Buddhist deity. The same is also the case in Northern Wei cave 248 at Dunhang where "a pair of relief monster masks flank a niche containing the Buddha's statue."<sup>91</sup> The eclectic concept of faith thus expressed seems to suggest that the three Buddhas discussed here were conceived in a society where the Buddhist faith was not yet deeply rooted, and a latent belief in magic and the apotropaic efficacy of archaic symbols still persisted.

### **Identity of the Buddha**

In the absence of inscriptions, it is difficult to classify dhyanasana Buddhas from this early period as Sakyamuni or Maitreya. Both enjoyed great popularity in the 5th century: The faithful of that time were completely absorbed in the teachings of the historical Buddha Sakyamuni.<sup>92</sup> Maitreya, meanwhile,

enjoyed great popularity because he was regarded as a savior during this troubled period in Chinese history.<sup>93</sup>

The only dhyanasana Buddha from the period around 400 which is clearly identified by an inscription — a statuette in the Metropolitan Museum of Art, New York, thought to date from 426 — is in actual fact a Buddha Maitreya.<sup>94</sup> With reference to this statuette, Marilyn M. Rhie argues the need to consider whether dhyanasana Buddha sculptures from the period in question might represent Maitreya,<sup>95</sup> although she herself inclines to the view that, in the absence of more specific information, most such dhyanasana Buddhas can be assumed to be Sakyamuni.<sup>96</sup> This assessment may actually find support in a conjecture made by Roderick Whitfield that the inscription on the Metropolitan Museum Buddha might have been added at a later date and thus might not be authentic.<sup>97</sup>

Faced with this unclear situation, the authors of the Grisebach auction catalogue left the question of identity of the Berlin Buddha open.<sup>98</sup> Editha Leppich, by contrast, assumed this Buddha to represent Maitreya,<sup>99</sup> while Lubor Hájek identified the Prague Buddha as Sakyamuni.<sup>100</sup> This assessment was subsequently shared by the experts at Christie's who assumed that the New York Buddha represents Sakyamuni.<sup>101</sup> It must be pointed out, however, that all these attributions were merely based on assumptions. The authors overlooked the fact that in the case of the three Buddhas discussed here, a clear iconographic distinction is present, although this is not apparent at first glance.

The key to identifying the Prague Buddha and its two sister sculptures can be found on the reverse of the mandorla. Leroy Davidson was probably the first to point out that the “representation of Sakyamuni and Prabhutaratna indicates that the main figure on the front is Sakyamuni”.<sup>102</sup> This opinion is shared by Alexander Soper who thinks that the depiction of the dialog between Sakyamuni and Prabhutaratna as a subsidiary motif always denotes that the main figure is Sakyamuni. On this basis, he sees the dialog as a specific attribute of Sakyamuni.<sup>103</sup> Soper points out further that there was a strong and significant faction within Mahayana Buddhism that promoted the Sakyamuni cult, and that the Lotus Sutra in particular, to which

this scene relates, was intended to glorify Sakyamuni and defend him against criticism by followers of Maitreya and Amitayus.<sup>104</sup> Given the work's presumed genesis in the context of the Mahayana movement and the explicit reference to the Lotus Sutra on the reverse, the Buddha on the obverse cannot therefore be interpreted as anyone other than Sakyamuni.

### **Casting method and workshop attribution**

It is often assumed that Buddhist bronze sculptures from the 4th and 5th centuries were produced using the direct lost-wax casting method.<sup>105</sup> A characteristic of this method is that it does not allow identical replication because the wax model is destroyed during the melting process.<sup>106</sup> If we compare the Prague and Berlin Buddhas closely, it becomes clear, however, that the two statuettes coincide almost exactly in form and contour. Therefore it seems highly unlikely that they have been produced by direct lost-wax casting. Instead, we are led to assume that the so-called piece-mold method was used — a casting method which allows identical replication of a prototype.

This method was developed by Chinese craftsmen for the production of ritual vessels during the Shang and Zhou dynasties. It was not until a few years ago, however, that it became clear that this method had also been used to produce early Buddhist bronze sculpture.<sup>107</sup> The piece-mold process starts by taking a mold from a primary model. This so-called primary mold consists of several segments which can be easily removed from the model. The primary mold is then reassembled and filled with loess soil which is suitably fine to reproduce even the most subtle details.<sup>108</sup> In this way, it is possible to produce a larger number of identical secondary loess models — sometimes called inter-models — from the same primary mold. If required, the secondary models can be provided with extra detail and customized after removal of the primary mold. Next, a release agent, e.g. finely powdered charcoal, is applied to the secondary model before it is invested, i.e. covered with a number of thin coats of loess. As soon as the applied loess layers have hardened, the secondary mold thus created is removed from the secondary model in several segments. The secondary model is shaved down until the thickness of



9 Examples of the avoidance of undercuts, left: Prague Buddha, right: Berlin Buddha.

the removed layer matches the required wall thickness of the bronze sculpture. Next, the shaved-down secondary model is inserted as a casting core into the re-assembled secondary mold which is now ready for casting.<sup>109</sup>

The design of the two Buddhas from Prague and Berlin shows the intention to avoid undercuts, which would have enabled the craftsmen to easily remove the individual segments of a piece mold. This is most clearly discernible in the area behind the hands, which is shaped as a level plane from the upper edge of the hands and the lower arms to the body. Upon closer examination it is obvious that even the expansive plasticity of the robe folds is designed in a way that allows easy removal of the mold pieces (Fig. 9). The deep undercut on the transition between the body of the Buddha and the mandorla does not preclude the use of the piece-mold method, as there are a number of signs which indicate that the mandorla was cast separately and prior to the Buddha.<sup>110</sup> The pre-cast mandorla seems to have been inserted into the mold of the Buddha prior to casting the sculpture.

Despite of their close similarity, it is also possible to identify a number of differences between the Prague and Berlin Buddhas: The section of robe below the hands of the Prague Buddha has six fan-shaped folds, for example, as opposed to five in the case of the Berlin Buddha. In the chest area, the Prague Buddha has six parabolic folds, while the Berlin Buddha has seven. The solid, almost

chubby, fingers of the Prague Buddha are more or less straight and strictly horizontal, while the slimmer fingers of the Berlin Buddha are slightly curved, striking a faintly naturalistic note. Where the two figures differ most, however, is in the face. That of the Berlin Buddha is oval and slim, while that of the Prague Buddha has a more cuboid shape.

The almost contour-identical similarity in the basic form combined with variations in the internal detail suggest that the finishing was done on the inter-model, i.e. near-net-shape models of identical size and shape were first produced from a primary mold and then detailed individually, before secondary molds were taken from them to cast the present sculptures. The detailing was done partly free-hand, partly with the aid of stamping tools which were used, for example, for the replication of the motifs on the plinth. This is an approach which Chinese foundrymen already followed during the Shang and Zhou dynasties for the serial production of individually decorated ritual vessels.<sup>111</sup> Here, too, there was no identical replication of decorated primary models, although this should have been easily possible.<sup>112</sup> Instead, the primary molds were used to create undecorated models which were then individually decorated in a separate process.

It has so far not been possible to explain why craftsmen of the Shang and Zhou dynasties did not fully exploit the potential of piece-mold casting to rationalize the

production process. Some experts suggest that there might have been unknown technical reasons.<sup>113</sup> Others assume that an appearance of individuality was desired as a way of differentiating similar objects or sculptures within a common group. This applies especially to ritual vessels which were often produced in sets. In some cases it has been suggested that individualization was above all an expression of religious respect or efficacy<sup>114</sup> and it seems highly probable that this has also been the main reason for the individual characterization of the two Buddhas from Prague and Berlin.

In the light of these findings, it is obvious that these two Buddhas were made using identical molds and tools in the same workshop. The New York Buddha, however, does not derive from the same primary model and was obviously finished with different tools. Since the above analysis has also shown a number of divergences both in terms of style as well as in terms of artistic level and ambition, it seems likely that the New York Buddha is a product of a different workshop. The fact that it follows the same basic design with almost slavish precision does not contradict this conclusion because obviously all three sculptures reference a lost master icon. This can be inferred from the above observation that all three Buddhas feature the same donors in exactly the same poses on the plinth.

### Dating

Lubor Hájek dated the Prague Buddha to the period around 400.<sup>115</sup> Ladislav Kesner, however, chose to date this sculpture to the mid-5th century.<sup>116</sup> The Berlin Buddha was dated to the beginning of the 5th century in the Grisebach auction catalogue, which was written with the assistance of the former Director of the Berlin Museum for Asian Art, Willibald Veit.<sup>117</sup> In his catalogue of Chinese Buddha figures, Seiichi Mizuno assigned the New York Buddha the date 489 based on what he took to be the inscription date<sup>118</sup> and this information was later adopted by Jin Shen.<sup>119</sup> Starting from the apparent fixed point of 489, he dated the Prague Buddha to the period around 480, which supports the view that this figure predates the New York piece.<sup>120</sup> Neither Seiichi Mizuno nor Jin Shen appear to have inspected the New York statuette in the original, however, as

it became apparent when the piece was auctioned at Christie's in Hong Kong in 2001 that no inscription actually existed. The dating of 489 must therefore have been due to a mix-up. Saburo Matsubara may have known this. When he published the New York statuette in 1995, he did not specify a date. Nevertheless he ranged it between several other sculptures which are assigned to the second half of the 5th century.<sup>121</sup> In contrast, the experts at Christie's expressed a different opinion: They decided to assign the New York Buddha to the first half of the 5th century in the 2001 auction catalogue.<sup>122</sup> This early dating was reaffirmed when the piece came under the hammer again at Christie's in New York in 2014.<sup>123</sup>

The comparatively wide range of suggested dates first of all reflects the fact that the New York Buddha, as we have seen, should probably be dated two or three decades later than its two sister sculptures. However, the difficulty in pinpointing the exact age is certainly also due to the singular character of the three sculptures which are strikingly heterogeneous in their influences and references. They display characteristics harking back to the 4th century, but at the same time anticipate features which only became general currency in the second half of the 5th century.

To begin with the features referring back to the 4th century, we have noted that the Buddha's hands are arranged in an unorthodox variant of the dhyana mudra which is a typical characteristic of the 4th century,<sup>124</sup> although isolated examples of this form of the dhyana mudra are also found throughout the 5th and sometimes even in the early 6th century.<sup>125</sup> The archaic enlargement of the head of the Buddhas from Prague and Berlin is likewise less common in the 5th century. The squat, cuboid base, closed on all four sides, is a very rare feature which signals an early date.<sup>126</sup> The practice of designing the base as a four-legged dais, which came to replace the cuboid design, became widespread from 420/430 at the latest.

The robe of all three sculptures displays the typical parabolic fold pattern, which remained essentially the norm throughout the period from the mid-4th to the mid-5th century. However, on closer examination, the fold pattern differs a bit from the

typical patterns of this time which were mostly square U-shaped or – more rarely – V-shaped. We have seen that the compressed parabola shape as well as other fold motifs typical of the three Buddhas discussed here are derived from antecedents from Mathura and came to China at the beginning of the 5th century, albeit remaining very rare. The three Buddhas were examined in relation to three Chinese comparanda whose robe motifs display similar influences from Mathura art. The upshot was that none of these comparative pieces from the period between 400/420 and 451 references the Mathura models as closely as the two Buddhas from Prague and Berlin, and that this suggests an early dating towards the beginning of the period represented by the comparanda. The New York Buddha is much more distinct from the models from Mathura, which suggests a somewhat later date. The three-dimensional plasticity of the robe folds confirms the suggested dating. The two Buddhas from Prague and Berlin display garment folds which are identifiable as a mixture of so-called “wedge-step folds” and “early step folds” which were typical of the late 4th and early 5th centuries.<sup>127</sup> In contrast, the New York Buddha features “incised-line folds”, which are usually dated a little later.

Dating to the first years of the 5th century is also supported by an iconographic detail. Until just a few years ago, it was assumed that the earliest depiction of the dialog between Prabhutaratna and Sakyamuni dated from the 470s. Today we know, however, that this scene was already depicted in around 410/420 in the iconography displayed here, especially in the Chang’an area. This is where, in 406, Kumarajiva produced by far the most important and influential translation of the Lotus Sutra. As we have seen, the dialog between Prabhutaratna and Sakyamuni is not only considered a symbol of this text, but also a symbol of Mahayana Buddhism itself, which Kumarajiva promoted with his writings.

There are also a number of characteristics which are usually rather associated with the second half of the 5th century. The representation of the Buddha in three-quarter relief and the joint casting of Buddha figure and mandorla, for example, are two features which are rather unusual for the early 5th century. However, a group of three bronzes,

referred to above as Nelson-Atkins/Hamamatsu group, has been shown to prove that sculptures with such characteristics were produced in the Chang’an area as early as the 420s. The design of the flame mandorla is another feature which is found chiefly in comparanda from the second half of the 5th century. However, it has been shown that these later comparanda have none of the rigor and consistency and, above all, none of the originality which derives from the inseparable unity of the flames and robe folds, especially in the case of the Prague and Berlin Buddhas. The rayed mandorlas of the second half of the century appear jaded and lifeless in comparison. This also applies to a certain extent for the New York Buddha. It has been shown that this kind of rayed flame motif harks back to 4th-century Central-Asian models and was known in China already in the early years of the 5th century. The spiral swirl motif on the Buddha’s forehead is a fourth feature typically associated with the second half of the 5th century.<sup>128</sup> However, the spiral swirl on the three Buddhas discussed here differs from later works in its strict ornamental design which is a pure reflection of the early Chinese art of translating Western models into a specifically Chinese style vocabulary. This graphical purism largely disappeared in later sculptures from the Taihe period. The Sumeru throne is a fifth feature which might be added here, as this form of ruler’s seat only spread in China from the 440s onwards. However, thrones of this type are found in sculpture from Gandhara as early as the 4th century. The striking cross-hatching on the throne was typical in Gandhara, but occurred only rarely in Chinese sculpture.

It seems that these seemingly anachronistic characteristics caused a lot of confusion when trying to date the three Buddhas discussed here. It is therefore not surprising that Seiichi Mizuno’s incorrect dating to 489 went unnoticed for so long. This confusion can be resolved, however, by taking into account that all of these features can be traced back to 3rd and 4th-century prototypes from Gandhara and Central Asia and are to be regarded most likely as the result of an early, unfiltered exposure to such influences, the wider dissemination of these motifs in the second half of the century being either the outcome of a gradual diffusion process

within Chinese art or the result of a renewed influx of Western motifs during the so-called Gandharan renaissance.<sup>129</sup> It has been shown time and again in the course of this study that traces of such direct influences are abundantly present in the three sculptures discussed here.

It therefore seems most likely that the Prague and Berlin Buddhas were made roughly in the period around 420, whereas the New York Buddha was probably made some 20 to 30 years later. Scientific methods are too imprecise to confirm this dating derived purely from stylistic considerations. However, two thermoluminescence tests of the ceramic casting core of the Berlin Buddha at least support the rough dating and also confirm its authenticity. The two tests conducted independently in Germany and the U.K. came to the conclusion that the date of last firing was either 1,500 +/- 400 years ago (Kotalla Institute) or 900 to 1,500 years ago (Oxford Authentication).

### **Geographical origin Stylistic considerations**

In the preceding sections we have seen that the three Buddhas from Prague, Berlin and New York are characterized by an eclectic combination of motifs of various Western origins: the depiction of the robe has been shown to be traceable to antecedents from Mathura. The rendering of the hair, by contrast, recalls models from Gandhara. The same is true for the Sumeru throne and its criss-cross decoration. The radiating flame motif of the mandorla and the spiral swirl above the forehead, on the other hand, appear to refer back to Central-Asian models. Some of the identified motifs are very rare in Chinese sculpture, such as the fan-shaped robe folds completely enveloping the knees, the fanning of the robe below the hands, the rendering of the hair as bulges with a fish-scale pattern or the criss-cross decoration of the throne. Other features did not become widespread in Chinese art until later, such as the Sumeru throne, and have mostly survived in a relatively jaded and lifeless form, such as the radiating flame mandorla or the spiral swirl motif above the forehead.

What really makes the three Buddhas unique, however, is the coexistence of all these rare and special motifs in a single statuette. The combined occurrence of these

features must therefore be assumed to be the result of direct contact with Western influences rather than the outcome of a gradual diffusion process within Chinese sculpture. Direct contact with Western models from geographically disparate regions of origin would be particularly plausible in a place like Chang'an, the gateway to the Silk Road, where monks from the entire Buddhist world came together in the relevant period. It is fair to assume that the countless monks participating in Kumarajiva's translation project brought with them an array of Buddhist sculptures from their homelands<sup>130</sup> and it has even been assumed that some of these monks might have been skilled artisans or sculptors themselves.<sup>131</sup>

Our analysis has shown that some of the features mentioned seem to have been elements of a regional repertoire prevalent in the Chang'an region during the period around 420. Apparently, this regional repertoire consisted of the following stylistic, iconographic and casting-related characteristics: robe motifs derived from Mathura, the early depiction of a radiating flame motif on the mandorla, broad, band-type head and body nimbuses, with the body nimbus curiously starting a little higher on the proper left side of the body, the early depiction of the dialog between Prabhutaratna and Sakyamuni, probably reflecting the importance of this dialog as a symbol of Mahayana Buddhism, and the early representation of the Buddha in three-quarter relief as well as the joint casting of Buddha figure and mandorla. Each of these elements has been shown to occur in Chang'an bronzes from around 420, either alone or in combination with others. We cannot preclude that some of these elements were contemporaneously available also in other regions of China, but we know that they did not become widespread until later. The combination of all these elements in a single sculpture therefore strongly points in the direction of a Chang'an origin.

The observation that the closest comparanda in Chinese sculpture for the rare Mathura robe motifs characteristic of the three Buddhas from Prague, Berlin and New York originate from geographically disparate areas does not necessarily challenge this conclusion: Marilyn M. Rhie surmises that the rare motif of step folds spreading

in a fan-like manner all along the forearm and over the legs and knees came to China shortly after 400 in the wake of Kumarajiva's translation campaign.<sup>132</sup> She assumes that this motif was brought to Chang'an by Indian monks. After the fall of the Later Qin in 417/18, these monks fled Chang'an. The vast majority found refuge in the north, in the territory of the friendly Tuoba-Xianbei, who had protected the Buddhist faith since 398.<sup>133</sup> Other monks fled to the south, where they settled in the territory of the Eastern Jin dynasty (317–420) which was succeeded shortly thereafter by the Liu Song dynasty (420–479). This sufficiently explains the parallel appearance of this rare motif in the north (Buddha from Hebei, around 400–420) and south (Buddhas of 437 and 451).<sup>134</sup>

We noted that the Prague and Berlin Buddhas must have come into being around 420, while the New York Buddha was probably made a little later. The former two sculptures could therefore have been created either shortly before 417/18 in Chang'an or slightly later in a neighbouring region to which the style developed in Chang'an was transmitted after the fall of the Later Qin. For the New York Buddha, however, an origin in such a neighbouring region seems significantly more likely than an origin in Chang'an.

#### **Attire of the donor figures**

The clothing of the donors on the plinth suggests that they belonged to the Xianbei. On the face of it, this seems to point to the Tuoba-Xianbei-ruled Northern Wei dynasty as a likely place of origin of all three sculptures. In actual fact, however, things are a bit more complicated: firstly, we concluded above that the identical donor figures on all three sculptures have no individual votive significance, but were probably adopted from a prototype sculpture. Any conclusion about the origin of their garb would therefore only point to the geographical origin of this prototype sculpture and not necessarily to the origin of the three sculptures discussed here. Secondly, we can be certain today that there was a significant Xianbei population in Chang'an, too. Therefore the donors could just as well have been Xianbei people living under the Qiang in Chang'an.

As we know from the *Wei shu*, the Tuoba-Xianbei rulers of the Northern Wei dynasty maintained close diplomatic relations with the

Later Qin dynasty and regularly sent delegates to Chang'an. These delegates and their numerous entourages probably settled there permanently. In 414, even a representative of the ruling family was sent to Chang'an as an envoy.<sup>135</sup> This is extremely unusual<sup>136</sup> and is probably connected to the following year's marriage alliance between the two empires,<sup>137</sup> which further deepened their relationship. It is therefore no surprise that in 417, after the fall of the Later Qin dynasty, many members of the ruling family and the upper class fled to the Northern Wei dynasty.<sup>138</sup>

Although it is difficult to obtain reliable figures, it can be stated with certainty that the Xianbei were a minority in their own realm, even if we add the Xianbei of other denominations to the Tuoba-Xianbei. Apart from the Chinese, who evidently made up the majority, there was also a significant population with different ethnic origins, including Xiongnu and proto-Tibetans (Qiang, Di).<sup>139</sup> There is reason to believe that a similar mix of ethnicities was also characteristic of the Later Qin dynasty. At the very least it is known that there were influential Xianbei families who served the Qiang rulers.<sup>140</sup>

Based on archeological finds, it can be assumed that the Xianbei population in Chang'an was quite proactive in expressing its cultural identity.<sup>141</sup> A relief stele in the collection of the Xi'an Municipal Cultural Relics Association dated by inscription to 411 features images of donors in the plinth area who resemble those of the present sculpture and also appear to be wearing Xianbei costume. Although this stele was found in the environs of present-day Xi'an, it bears the Northern Wei *nianhao* (reign period) "Yongxing third year".<sup>142</sup> The same goes for the previously cited relief stele, also dated to 411, which was similarly found in the area around Xi'an.<sup>143</sup> A third stele, dated by inscription to 424 and found in 1934 in the vicinity of Xi'an, likewise displays the Northern Wei *nianhao* "Shiguang first year", even though Chang'an was ruled by the Xia at that time.<sup>144</sup>

All this suffices to show that the costume of the donors on the plinth of the three Buddha sculptures discussed here would be perfectly compatible with a creation in Chang'an under the Later Qin. A provenance in the Eastern Jin or Liu Song dynasties appears comparatively unlikely, however.

While the rulers of the Northern Wei dynasty also maintained friendly relations with these dynasties,<sup>145</sup> they apparently were reluctant to send ambassadors of Xianbei ethnicity there.<sup>146</sup> There are no indications that an independent Xianbei population existed so far to the south. Moreover, it seems that the quantity of Buddhist images produced there lags far behind that in the north.<sup>147</sup>

### **Political discontinuity and singularity of design**

The sculptures presented here were produced in an early form of serial production, possibly in two different workshops. Most likely they cite an important prototype icon. Given this, the question arises of why this forceful and artistic design only survived in the form of the three sculptures discussed here and — even more importantly — why this design apparently left no traces in later Chinese art.

One possibility is that the design disappeared very suddenly due to a disruptive event that had a vast impact. There is no indication of such an event in the Northern Wei dynasty, where the economic situation was prosperous until the early 440s<sup>148</sup> and where the political situation was largely stable until the wave of persecution that afflicted the Buddhist faith in 444/446.<sup>149</sup> By contrast, it seems logical to equate this disruptive event with the conquest of Chang'an by Liu Yu in 417 and the subsequent persecution of the Buddhist faith under the ruler Helian Bobo from 418 onwards. These events must have robbed the workshops in Chang'an of their means of existence from one day to the next, and may also have caused the destruction of a potential prototype icon.

On the face of it, this could be interpreted as an indication that all three sculptures were made before 417/418 in Chang'an. However, as explained above, the New York Buddha was very likely created several years later than the Buddhas from Prague and Berlin which makes it doubtful that this sculpture could also have originated in Chang'an. That is because only a few years lie between the earliest conceivable creation date of the Berlin and Prague Buddhas in the years around 410 and the fall of the Later Qin in 417/418. It therefore seems more plausible that the workshop which produced the Prague and Berlin Buddhas was destroyed by the events of 417/418 and that the design was later briefly

revived in the diaspora of the Northern Wei. Yet the makers obviously did not succeed in recreating the same artistic quality and craftsmanship. Perhaps it was simply a lack of skill in the new workshop that was responsible for the failure of the design to survive. Or maybe it had simply outlived its time.

As already shown above, by the 430s at the latest, a flame pattern with finely-detailed C-shaped flames was very quickly established as the standard form for the decoration of the mandorla. Furthermore, at roughly the same time, elegant conical, arcade-style plinths became the rule. It is possible that, against this background, the raw shapes of the three Buddhas discussed here suddenly seemed just as antiquated as their squat, cubic bases.

### **Conclusion**

The three bronze sculptures discussed here bear witness to the deeply felt faith of the first followers of Buddhism in China. The statuettes which were shown to represent Sakyamuni can also be regarded as an early artistic highpoint. This is especially true of the two Buddhas from Prague and Berlin whose radiance seems to oscillate between physical presence and hieratic distance, between naturalism and abstraction, which is fascinating even to the postmodern eye.

It has been shown that the Prague and Berlin Buddhas were manufactured in a serial process in the same workshop using the piece-mold method. They therefore lend further support to recent research proving that this method developed during the Shang dynasty was still in use some 1,500 years later for the production of the earliest Chinese Buddhist sculpture.<sup>150</sup> Although the Buddhas from Prague and Berlin were made using the same molds and tools, the craftsmen took pains to give the figures an individualized appearance, most likely for reasons of religious respect and efficacy.

It can be assumed that all three sculptures have regional affiliations to Chang'an. They display many characteristics that indicate a direct and largely unfiltered contact with Western models from Mathura, Gandhara and Central Asia which reflects the cosmopolitan nature of Chang'an in the first two decades of the 5th century. It has been shown that some of these characteristics can be regarded as elements of a regional



style prevalent in Chang'an at that time. Some of these characteristics are found in Chinese sculpture only very rarely or only later and their specific combination seen here can be considered unique. Finally, the three sculptures display special iconographic features which are closely associated with Mahayana Buddhism which was spreading from Chang'an at that time, propagated by the influential translations of the monk Kumarajiva.

There are some indications that the Buddhas from Prague and Berlin were produced before the fall of the Later Qin dynasty in 417/18 in Chang'an, although a slightly later date under the Northern Wei cannot be ruled out. Many monks from Chang'an fled there after the overthrow of the Later Qin and the persecution of the Buddhist faith which followed shortly thereafter. As the New York Buddha was probably produced in a different workshop and presumably dates from some 20 to 30 years later than its sister sculptures, it can be assumed that this Buddha was produced under the Northern Wei.

## Notes

**1** Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia. Volume Two: The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha and Karashahr in Central Asia*, Brill, Leiden – Boston – Cologne, 2002, p. 144.

**2** Cf. Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, *Artibus Asiae*, Ascona 1959, p. 89 and Rhie 2002 (cited in note 1), p. 374.

**3** Cf. Lubor Hájek, *Čínské umění, O národní výtvarné tradici čínské*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Prague 1954a, pp. 96–97, p. 173, fig. 82 and p. 94, fig. 34 c; Lubor Hájek, *Chinesische Kunst*, Artia, Prague 1954b, pp. 63–64 as well as plate 132 and color plate V; Lubor Hájek, *Chinesische Kunst in Tschechoslowakischen Museen*, Artia, Prague 1954c, p. 35 as well as plate 82; Lubor Hájek, *Chinese Art*, Spring Books, London 1954d, pp. 51–52 as well as plate 132 and color plate V; Lubor Hájek, *Chinese Art in Czechoslovakia*, Artia, Prague 1954e, pp. 31–32 as well as plate 82 and Lubor Hájek, *L'Art Chinois*, Artia, Prague 1954f, pp. 62–63 as well as plate 132, color plate V and jacket.

**4** Cf. Hájek 1954a (cited in note 3), p. 96.

**5** Hájek 1954c (cited in note 3), p. 35, translation by the author.

**6** Cf. Hájek 1954a (cited in note 3), p. 97. Cf. also Osvald Sirén, *Indian and Other Influences in*

*Chinese Sculpture*, in: Joseph Hackin – Osvald Sirén – Langdon Warner – Paul Pelliot (eds.), *Studies in Chinese Art and Some Indian Influences, Lectures Delivered in Connection with the International Exhibition of Chinese Art at the Royal Academy of Arts*, The India Society, London 1938, pp. 15–36, here p. 24 and Hugo Münsterberg, *Buddhist Bronzes of the Six Dynasties Period*, *Artibus Asiae*, Vol. 9 (1946), No. 4, pp. 275–315, here p. 280. According to Roderick Whitfield, *Early Buddha Images from Hebei*, *Artibus Asiae*, Vol. 65 (2005), No. 1, pp. 87–98, here p. 88, the number of known Chinese gilt bronzes from the Sixteen Kingdoms period that show the Buddha seated in meditation has increased in the meantime to “well over thirty”.

**7** Cf. Hájek 1954f (cited in note 3). I would like to thank Dr. Zornica Kirkova who informed me that the Prague Buddha was also depicted on the front cover of the second, expanded German edition of this book, published by Artia, Prague, in 1955.

**8** Private correspondence with Dr. Michaela Pejčochová, curator of the Chinese Collection at the National Gallery Prague, December 6th, 2017. For the history of the collection cf. also Helena Honcoopová, *On Czech Collections of Japanese Art*, *Andon* (2004), No. 77, pp. 5–17, here pp. 13–16.

**9** Cf. Jin Shen, *Zhongguo lidai jinian foxiang tudian (Illustrated Chinese Buddha Images through the Ages)*, Wenwu chubanshe, Beijing 1994, p. 76, fig. 49 and p. 451, cat. no. 49; Ladislav Kesner, *Obraz Buddha v čínském umění*, in: Nora Jelínková (ed.), *Buddha, Obraz Buddha Šákjamuniho v asijském umění*, National Gallery, Prague 1996, pp. 24–36, here pp. 25 and 28, fig. 11; Michaela Pejčochová (ed.), *Asian Art, Guide to the Permanent Exhibition of the Collection of Oriental Art of the National Gallery Prague*, National Gallery, Prague 2006, p. 71, cat. no. 73 and Helena Honcoopová, *Sbírky buddhistického umění v České republice*, in: Jan Honzík (ed.), *Jednota v rozmanitosti, Buddhismus v České republice*, DharmaGaia, Prague 2010, pp. 242–256, here p. 248, fig. 2.

**10** Cf. Editha Leppich, *4000 Jahre Ostasiatischer Kunst, Exhibition, 6 November to 6 December 1962*, Galerie Editha Leppich, Cologne 1962, p. 3; Editha Leppich, *4000 Jahre Ostasiatische Kunst*, Ostasiatischer Kunstverlag, Cologne 1966, p. 5 and Editha Leppich, *30 Jahre Ikebana und Ostasiatische Kunst, 1959–89*, Museum Editha Leppich, Linz/Rhein 1989, p. 14.

**11** Cf. Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen, Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*, Staatliche Museen zu

- Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1998, p. 14 and Wolfgang Klose, Otto Kümmel and the Development of East Asian Art Scholarship in Europe, *Orientalia*, Vol. 31 (2000), No. 10, pp. 113–117, here p. 117.
- 12** Cf. Otto Kümmel, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Athenaeon, Wildpark-Potsdam 1929a.
- 13** Otto Kümmel, Vorwort, in: Gesellschaft für Ostasiatische Kunst/Preußische Akademie der Künste (eds.), *Chinesische Kunst, 2nd edition*, Würfel Verlag, Berlin 1929b, pp. 7–10, here p. 7, translation by the author.
- 14** Cf. Leppich 1962 (cited in note 10), p. 3; Leppich 1966 (cited in note 10), pp. 5–6 and Leppich 1989 (cited in note 10), pp. 8 and 14.
- 15** Cf. Auction Catalogue Grisebach, *Orangerie, Ausgewählte Objekte, 1 June 2017*, Grisebach, Berlin 2017, lot 235.
- 16** Cf. Leppich 1989 (cited in note 10), pp. 8 and 16.
- 17** Cf. Leppich 1962 (cited in note 10), p. 13, cat. no. 34.
- 18** Cf. Auction Catalogue Grisebach 2017 (cited in note 15), lot 235, translation by the author.
- 19** Cf. Seiichi Mizuno, *Bronze and Stone Sculpture of China from the Yin to the T'ang dynasty*, The Nihon Keizai, Tokyo 1960, pp. 15, 31 and 72 as well as plate 107 B.
- 20** Cf. Auction Catalogue Christie's, *The Sublime and the Beautiful, Asian Masterpieces of Devotion, Thursday 20 March 2014*, Christie's, New York 2014, lot 1602.
- 21** Cf. Auction Catalogue Christie's, *Important Chinese Art, 29 October 2001*, Christie's, Hong Kong 2001, lot 502.
- 22** Cf. Auction Catalogue Christie's 2014 (cited in note 20), lot 1602.
- 23** The size of 28.2 cm given for the New York Buddha follows the Auction Catalogue Christie's 2001 (cited in note 21), lot 502 and the Auction Catalogue Christie's 2014 (cited in note 20), lot 1602. In contrast, Jin Shen and Seiichi Mizuno state the size as 28.3 cm. Cf. Jin 1994 (cited in note 9), p. 451 and Mizuno 1960 (cited in note 19), pp. 31 and 72 as well as plate 107 B. The Grisebach Auction Catalogue 2017 (cited in note 15) states the height of the Berlin Buddhas as 29.2 cm; Leppich 1962 (cited in note 10), p. 13, cat. no. 34 even states a size of 30.0 cm. However the actual size, measured by the author himself, is 29.0 cm.
- 24** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 480–481 as well as figs. 2.92 a and 2.92 b.
- 25** Cf. *ibidem*, pp. 480–481 as well as fig. 2.93.
- 26** Cf. *ibidem*, pp. 480–481 as well as figs. 2.94 a–c.
- 27** Cf. *ibidem*, p. 480.
- 28** Cf. *ibidem*.
- 29** Cf. Annette L. Juliano, Seated Buddha with parasol, in: Annette L. Juliano — Judith A. Lerner (eds.), *Monks and Merchants, Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4th–7th Century*, Abrams, New York 2001, pp. 150–151, cat. no. 47, here p. 151 and Marilyn M. Rhie, The Earliest Chinese Bronze Bodhisattva Sculptures, *Arts of Asia*, Vol. 25 (1995), No. 2, pp. 86–96, here p. 92.
- 30** Soper 1959 (cited in note 2), p. 190. Cf. also *ibidem*, p. 145.
- 31** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 504–505 as well as fig. 3.5 c.
- 32** Cf. Jin 1994 (cited in note 9), p. 451.
- 33** Cf. Münsterberg 1946 (cited in note 6), p. 293.
- 34** Cf. Marianne Yaldiz, Three Scenes from the Life of the Buddha, in: Rajeshwari Ghose — Puay-peng Ho — Yeung Chun-tong (eds.), *In the Footsteps of Buddha, An Iconic Journey from India to China*, The University of Hong Kong, Hong Kong 1998b, p. 161, cat. no. 14.
- 35** Cf. Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture, Volume 1: circa 500 B.C.—A.D. 700, A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Los Angeles County Museum of Art — University of California Press, Berkeley — Los Angeles — London 1986, p. 219, cat. no. S92.
- 36** Cf. Ladislav Kesner (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, National Gallery, Prague 1998, p. 20 (inv. no. NG Vp 782).
- 37** Cf. Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume Three: The Western Ch'in in Kansu in the Sixteen Kingdoms Period and Interrelationships with the Buddhist Art of Gandhāra*, Brill, Leiden — Boston 2010, p. 463 and esp. fig. 8.47.
- 38** Cf. Nicoletta Celli, A Question of Gestures: Reflections on the Earliest Buddha Images in China, in Jana S. Rošker — Nataša Vampelj Suhadolnik (eds.), *The Yields of Transition: Literature, Art and Philosophy in Early Medieval China*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne 2011, pp. 101–133 for a painstaking analysis of this kind of dhyana mudra.
- 39** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 255–256, 329, 357, 445 and 453 as well as Celli 2011 (cited in note 38), pp. 120 and 122.
- 40** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 255–256 as well as figs. 2.3 a, 2.3 b and 2.4.
- 41** Celli 2011 (cited in note 38), p. 121 assumes that this type of dhyana mudra with the thumbs raised to form a triangle reached China through

- Central Asia where it can be found in Cave 118 in Kizil, for example.
- 42** Cf. Rhie 2010 (cited in note 37), fig. 5.35.
- 43** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), p. 358.
- 44** Cf. *ibidem*, pp. 454–455.
- 45** Cf. Marilyn M. Rhie, Some Aspects of the Relation of 5th-Century Chinese Buddha Images with Sculpture from N. India, Pakistan, Afghanistan and Central Asia, *East and West*, Vol. 26 (1976), No. 3/4, pp. 439–461, here pp. 444–446 as well as fig. 11; Marilyn M. Rhie 1995 (cited in note 29), p. 92 as well as fig. 10 and Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 453–455 as well as fig. 2.79.
- 46** Cf. Rhie 1976 (cited in note 45), pp. 442–443.
- 47** Cf. *ibidem*, pp. 443–450.
- 48** Cf. *ibidem*, pp. 450–454.
- 49** Cf. Osvald Sirén, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, Ernest Benn, London 1925, plate 16 a; Ludwig Bachhofer, Die Anfänge der buddhistischen Plastik in China, *East Asia Journal*, Vol. 10, 1934, No. 1/2, pp. 1–15, here p. 15; Münsterberg 1946 (cited in note 6), pp. 282–284 as well as fig. 2; Mizuno 1960 (cited in note 19), p. 12 as well as plates 92–93; Jin 1994 (cited in note 9), pp. 435–436 as well as fig. 7; Rhie 1976 (cited in note 45), pp. 444–446 as well as fig. 10; Rhie 2002 (cited in note 1), fig. 2.89 d and Rhie 2010 (cited in note 37), fig. 2.15.
- 50** Cf. Sirén 1925 (cited in note 49), plate 16 c; Bachhofer 1934 (cited in note 49), p. 15 as well as fig. 9; Sirén 1938 (cited in note 6), fig. 27; Münsterberg 1946 (cited in note 6), pp. 282–284; Mizuno 1960 (cited in note 19), p. 12 as well as fig. 49 and Jin 1994 (cited in note 9), p. 437 as well as fig. 12.
- 51** Soper 1959 (cited in note 2), p. 183.
- 52** Hájek 1954c (cited in note 3), p. 35, translation by the author.
- 53** Sirén 1938 (cited in note 6), p. 28.
- 54** Cf. René-Yvon Lefebvre d'Argencé – Diana Turner, *Chinese, Korean and Japanese Sculpture, The Avery Brundage Collection, Asian Art Museum of San Francisco*, Kodansha, Tokyo – New York – San Francisco 1974, p. 14.
- 55** Hájek 1954c (cited in note 3), p. 35, translation by the author.
- 56** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 612–613 as well as figs. 4.50 g and 4.50 j.
- 57** Cf. *ibidem*, fig. 4.12 a.
- 58** Cf. Rhie 2010 (cited in note 37), pp. 153–154 as well as fig. 5.30 b.
- 59** Cf. J. Leroy Davidson, *The Lotus Sutra in Chinese Art, A Study in Buddhist Art to the Year 1000*, Yale University Press, New Haven 1954, p. 3.
- 60** Cf. *ibidem*, pp. 6 and 14.
- 61** Cf. Soper 1959 (cited in note 2), p. 180.
- 62** Cf. *ibidem*, p. 181.
- 63** Cf. Davidson 1954 (cited in note 59), pp. 1–2 and 14 as well as Rhie 2002 (cited in note 1), p. 400.
- 64** Cf. *ibidem*, pp. 317 and 404.
- 65** Cf. Hugo Münsterberg, *Chinese Buddhist Bronzes*, Charles E. Tuttle, Rutland – Tokyo 1967, p. 60, for example.
- 66** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 431–432 as well as fig. 2.70 a.
- 67** Cf. *ibidem*, pp. 431–432 as well as figs. 2.72 a and 2.72 b.
- 68** Cf. *ibidem*, pp. 431–432 as well as fig. 2.71 a. While Marilyn M. Rhie dates the Freer bronze to the first quarter of the 5th century, Donna Strahan gives a slightly later date of approx. 425–450. Cf. Donna Strahan, Creating Sacred Images of the Buddha, A Technical Perspective, in: Denise Patry Leidy – Donna Strahan (eds.), *Wisdom Embodied, Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art – Yale University Press, New York – New Haven – London 2010b, pp. 27–45, here p. 29, fig. 32.
- 69** Annette L. Juliano, *Buddhist Sculpture from China, Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries*, China Institute, New York 2007, p. 71.
- 70** *Ibidem*, p. 71.
- 71** Cf. Münsterberg 1946 (cited in note 6), p. 283.
- 72** The continued cosmological importance of Mount Sumeru in the early days of Mahayana-Buddhism may be underscored by the fact that the ruler of the Later Qin, a fervent follower of Kumarajiva, reputedly ordered the construction of an artificial Mount Sumeru in Chang'an during the first years of the 5th century. Cf. Soper 1959 (cited in note 2), p. 89.
- 73** Cf. Lefebvre d'Argencé – Turner 1974 (cited in note 54), p. 14.
- 74** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), figs. 2.10 b and 2.19 a.
- 75** Cf. *ibidem*, fig. 5.12 (inv. no. 1979,0130.1).
- 76** Relevant comparanda in Chinese art include a Buddha in the Qingyang Regional Museum Storage, Gansu, dating from 470/490, as well as a statuette depicting the dialog between Prabhutaratna and Sakyamuni, dated by inscription to 519, formerly in the Stoclet Collection, Brussels. Cf. Annette L. Juliano, Seated Buddha, in: Annette L. Juliano – Judith A. Lerner (eds.), *Monks and Merchants, Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4th–7th Century*, Abrams, New York 2001, pp. 169–170, cat. no. 55 and Leigh Ashton, *An Introduction to the Study of Chinese Sculpture*,

- Scribner's, New York 1924, plate XXXIX, fig. 2.
- 77** Cf. Jin 1994 (cited in note 9), p. 451.
- 78** Cf. Hájek 1954b (cited in note 3), p. 64; Hájek 1954c (cited in note 3), p. 35; Hájek 1954d (cited in note 3), p. 52; Hájek 1954e (cited in note 3), p. 32 and Hájek 1954f (cited in note 3), p. 63.
- 79** Cf. Münsterberg 1946 (cited in note 6), pp. 284–285.
- 80** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 455–459 as well as figs. 2.82 a–d and color plate VIII.
- 81** Cf. Rhie 1995 (cited in note 29), p. 95.
- 82** Cf. Albert E. Dien, *Encounters with Nomads*, in: Juliano – Lerner 2001 (cited in note 76), pp. 55–66, here pp. 62–63; Annette L. Juliano – Albert E. Dien, *Fragments of Buddhist Banner with Xianbei Donors*, in: Juliano – Lerner 2001 (cited in note 76), pp. 144–147, cat. no. 45, here pp. 145–146; Juliano 2001 (cited in note 76), p. 169 and Charles Holcombe, *The Xianbei in Chinese History, Early Medieval China*, Vol. 19 (2013), pp. 1–38, here pp. 27–28.
- 83** Cf. Holcombe 2013 (cited in note 82), p. 6.
- 84** Cf. Juliano – Dien 2001 (cited in note 82), p. 146, fig. B.
- 85** Cf. Münsterberg 1967 (cited in note 65), p. 125.
- 86** Cf. Dien 2001 (cited in note 82), pp. 62–63; Juliano – Dien 2001 (cited in note 82), pp. 145–146 and Juliano 2001 (cited in note 76), p. 169.
- 87** Cf. Marianne Yaldiz, *Three Scenes from the Life of the Buddha*, in: Rajeshwari Ghose – Puay-peng Ho – Yeung Chun-tong (eds.), *In the Footsteps of Buddha, An Iconic Journey from India to China*, The University of Hong Kong, Hong Kong 1998a, pp. 155–156, cat. no. 10 on the fly-whisk interpretation.
- 88** Cf. Whitfield 2005 (cited in note 6), p. 93, who reaches the same conclusion regarding the donor images on four Buddha sculptures from the Sixteen Kingdoms period which are very similar to each other.
- 89** Cf. Suzanne G. Valenstein, *Cultural Convergence in the Northern Qi Period: A Flamboyant Chinese Ceramic Container*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2007, esp. pp. 31–35 and 108–115, figs. 33–48.
- 90** Cf. *ibidem*, p. 113, fig. 44.
- 91** Cf. *ibidem*, pp. 33–34.
- 92** Cf. Whitfield 2005 (cited in note 6), p. 88.
- 93** Cf. Soper 1959 (cited in note 2), p. 212; Münsterberg 1967 (cited in note 65), p. 33 and Wolfram Eberhard, *A History of China, 4th edition*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1977, p. 149.
- 94** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), figs. 2.76 a–e and color plate IX.
- 95** Cf. *ibidem*, p. 451.
- 96** Cf. *ibidem*, pp. 267 and 338.
- 97** Cf. Whitfield 2005 (cited in note 6), p. 96. Rhie 2010 (cited in note 37), p. 37, note 23 has commented on this objection, emphasizing that she continues to believe that the inscription is authentic.
- 98** Cf. Auction Catalogue Grisebach 2017 (cited in note 15), lot 235.
- 99** Cf. Leppich 1962 (cited in note 10), p. 13, cat. no. 34.
- 100** Cf. Hájek 1954a (cited in note 3), p. 96.
- 101** Cf. Auction Catalogue Christie's 2014 (cited in note 20), lot 1602.
- 102** Davidson 1954 (cited in note 59), p. 31.
- 103** Cf. Soper 1959 (cited in note 2), p. 181.
- 104** Cf. *ibidem*, p. 182.
- 105** Cf. Münsterberg 1967 (cited in note 65), p. 22, for example.
- 106** Cf. Donna Strahan, *Piece-Mold Casting: A Chinese Tradition for Fourth- and Fifth-Century Bronze Buddha Images*, *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology*, Vol. 1 (2010a), pp. 133–153, here p. 137.
- 107** Cf. *ibidem* and Strahan 2010b (cited in note 68).
- 108** Cf. Rose Kerr – Nigel Wood, *Science and Civilisation in China, Vol. 5: Chemistry and Chemical Technology, Part XII: Ceramic Technology*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, p. 103.
- 109** Cf. W. Thomas Chase, *Bronze Casting in China: A Short Technical History*, in: George Kuwayama (ed.), *The Great Bronze Age of China, A Symposium*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1983, pp. 100–123, here p. 115 and Pieter Meyers, *Characteristics of Casting Revealed by the Study of Ancient Chinese Bronzes*, in: Robert Maddin (ed.), *The Beginning of the Use of Metals and Alloys, Papers from the Second International Conference on the Beginning of the Use of Metals and Alloys, Zhengzhou, China, 21–26 October 1986*, The MIT Press, Cambridge 1988, pp. 283–295, here pp. 284 and 289.
- 110** This hypothesis is also supported by X-rays of the Berlin Buddha.
- 111** Cf. Meyers 1988 (cited in note 109), pp. 286–287.
- 112** Cf. Robert W. Bagley, *Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collection*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1987, p. 40; Meyers 1988 (cited in note 109), p. 287 and Robert W. Bagley, *Replication Techniques in Eastern Zhou Bronze Casting*, in: Steven Lubar – W. David Kingery

- (eds.), *History from Things, Essays on Material Culture*, Smithsonian Books, Washington 1993, pp. 231–241, here p. 238.
- 113** Cf. Bagley 1987 (cited in note 112), p. 61, note 188; Bagley 1993 (cited in note 112), p. 238 and Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton University Press, Princeton 2000, p. 41.
- 114** Cf. *ibidem*.
- 115** Cf. Hájek 1954a (cited in note 3), p. 94, fig. 34 c; Hájek 1954b (cited in note 3), p. 64; Hájek 1954c (cited in note 3), p. 35 as well as plate 82; Hájek 1954d (cited in note 3), p. 52 as well as plate 132; Hájek 1954e (cited in note 3), p. 32 as well as plate 82 and Hájek 1954f (cited in note 3), p. 63 as well as plate 132.
- 116** Cf. Kesner 1996 (cited in note 9), p. 25.
- 117** Cf. Auction Catalogue Grisebach 2017 (cited in note 15), lot 235.
- 118** Cf. Mizuno 1960 (cited in note 19), pp. 15 and 31 as well as plate 107 B.
- 119** Cf. Jin 1994 (cited in note 9), p. 75, fig. 48 and p. 451.
- 120** Cf. *ibidem*, p. 76, fig. 49 and p. 451.
- 121** Cf. Saburo Matsubara, *Chūgoku Bukkyō chōkokoku shiron*, Vol. 1, Yoshikawa Kōbunkan, Tokyo 1995, plate 67 a and b.
- 122** Cf. Auction Catalogue Christie's 2001 (cited in note 21), lot 502.
- 123** Cf. Auction Catalogue Christie's 2014 (cited in note 20), lot 1602.
- 124** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 255–256, 329 and 357.
- 125** Cf. *ibidem*, pp. 445 and 453 as well as Celli 2011 (cited in note 38), pp. 120 and 122.
- 126** Cf. Jin 1994 (cited in note 9), p. 451; Hájek 1954b (cited in note 3), p. 64; cf. also Hájek 1954 (cited in note 3), p. 35; Hájek 1954d (cited in note 3), p. 52; Hájek 1954e (cited in note 3), p. 32 and Hájek 1954f (cited in note 3), p. 63.
- 127** Cf. Rhie 1976 (cited in note 45), pp. 442–443 and 443–450.
- 128** Cf. Jin 1994 (cited in note 9), p. 451.
- 129** Cf. Münsterberg 1946 (cited in note 6), p. 293.
- 130** Cf. Bachhofer 1934 (cited in note 49), p. 2; Münsterberg 1967 (cited in note 65), p. 14; Rhie 2002 (cited in note 1), p. 488 and Strahan 2010a (cited in note 106), p. 134.
- 131** Cf. Sirén 1938 (cited in note 6), p. 29 and Münsterberg 1967 (cited in note 65), p. 14.
- 132** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 454–455.
- 133** Cf. *ibidem*, pp. 302–303.
- 134** Cf. *ibidem*, pp. 454–455.
- 135** Cf. Wolfram Eberhard, *Das Toba-Reich Nordchinas: Eine soziologische Untersuchung*, Brill, Leiden 1949, p. 159, no. 128.
- 136** Of a total 128 named diplomats, identified by Eberhard *ibidem*, pp. 155–159, based on information from the *Wei shu*, only four belonged to the ruling family.
- 137** Cf. *ibidem*, p. 74 and Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 375 and 405.
- 138** Cf. Eberhard 1949 (cited in note 135), p. 74 and Eberhard 1977 (cited in note 93), p. 141.
- 139** Cf. Eberhard 1949 (cited in note 135), pp. 6–12. Based on an analysis of figures from the *Wei shu*, Wolfram Eberhard suggests that the proportion of Xianbei in the population of the Northern Wei dynasty was significantly below 25 %, and that the proportion of Chinese was at least double that (p. 9). The shares of Xiongnu and proto-Tibetans (Qiang, Di) are both likely to have been in the medium single-figure percentage range (p. 10).
- 140** Cf. *ibidem*, pp. 30–77, for example families 33 (p. 40) and 44 (pp. 46–47).
- 141** This is not surprising because in the view prevalent in the Far East during this time, foreigners „owed only a limited allegiance to the ruler of the land.“ Cf. Eberhard 1977 (cited in note 93), p. 148.
- 142** Cf. Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 427–429 and esp. fig. 2.69 a.
- 143** Cf. *ibidem*, pp. 430–432.
- 144** Cf. *ibidem*, pp. 460–472.
- 145** Cf. *ibidem*, p. 384.
- 146** Cf. Eberhard 1949 (cited in note 135), pp. 154–155.
- 147** Cf. Sirén 1925 (cited in note 49), p. XXXIII; Sirén 1938 (cited in note 6), p. 24 and Rhie 2002 (cited in note 1), pp. 145 and 242.
- 148** Cf. Eberhard 1977 (cited in note 93), p. 144.
- 149** Cf. Davidson 1954 (cited in note 59), pp. 19–20; Soper 1959 (cited in note 2), p. 95 and Eberhard 1977 (cited in note 93), p. 150.
- 150** Cf. Strahan 2010a (cited in note 106) and Strahan 2010b (cited in note 68).

# Lucas Cranach the Elder: *Law and Grace* and Lucas Cranach the Younger (?): *Law and Grace*

OLGA KOTKOVÁ — ADAM POKORNÝ

ANNEX: IDENTIFICATION OF MATERIALS — RADKA ŠEFCŮ

The National Gallery Prague houses two panel paintings of *Law and Grace* — an original by Lucas Cranach the Elder dating from 1529 (Fig. 1a) and its exact copy (Fig. 1b) produced in the second half of the 16th century (Fig. 1b). That same year, besides the *Law and Grace* panel now in the National Gallery, Cranach created another painting with the same theme in 1529, currently preserved in Gotha (Fig. 2). Both these paintings served as sources of inspiration and conceptual bases for many derivative works, and are therefore recognized as archetypes of two basic types of composition: the Prague type and the Gotha type. The literature devoted to the Prague and Gotha types expresses the unanimous opinion that Cranach's Prague type found only minimal reception in the German lands (outside Cranach's workshop), whereas the Gotha type was widely disseminated throughout the German territories. In the context of Cranachian painting, only one exact reproduction of the Prague type was executed in panel painting, which is the aforesaid copy.

This essay attempts to answer the question as to why the Prague type did not have a direct response in the German regions, whereas in the Lands of the Bohemian Crown it was visually reflected very often. We believe that it was for reasons of content that the Gotha composition was much more popular in the German Lutheran regions, as it illustrates the fundamental Lutheran doctrines with greater didactic impact. However, in the Lands of the Bohemian Crown, where the influences of (New) Utraquism, Lutheranism and Catholicism intermingled, the Prague type was more suitable. We assume therefore that the Prague schema was well accepted in this milieu characterized by a certain confessional diversity.

## Background to the Creation of the Painting (OK)

The main pillar of Luther's theology derived from the teachings on justification by faith alone, or *sola fide*. The salvation of the sinner does not depend on his acts, but on his faith. In formulating these ideas, Luther drew, among other sources, from Apostle Paul's Epistle to the Romans, and discussed his views in his commentary

## Keywords

Lucas Cranach the Elder, Lucas Cranach the Younger, Lutheran theology, Utraquism, Law and Grace, technical examination



1a Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529. National Gallery Prague.

on Apostle Paul's Epistle to the Galatians, in his treatise *De servo arbitrio* of 1525 (which he wrote in response to Erasmus of Rotterdam's discourse *De libero arbitrio*) and his sermons. This concept was visually codified by Lucas Cranach the Elder in his painting entitled *Law and Grace*, whose work was also influenced by the views of Filip Melancthon.<sup>1</sup> Regarded as the earliest visual treatment of this theological concept that can be associated with the name of Lucas Cranach the Elder is the title page to Luther's explanation of the Gospels from Advent to Easter, *Auslegung der Evangelien vom Advent bis auf Ostern* of 1528.<sup>2</sup> Among the panel paintings related to the production of Lucas Cranach the Elder, two paintings are considered to be the earliest depictions of the *Law and Grace* antithesis — one is housed

in the National Gallery Prague (**Fig. 1a**),<sup>3</sup> the other is kept in Gotha (Stiftung Schloss Friedenstein; **Fig. 2**).<sup>4</sup> Both these paintings (also known as *The Original Sin and the Salvation of Mankind*) became an inspiration and conceptual basis for many other works, which is why they are regarded as archetypes of two basic types of composition: the Prague type and the Gotha type.<sup>5</sup> Both types employ a symmetrical division of the picture plane into two halves using a grown tree, i.e. into the epochs of the Old Testament and the New Testament, where the surpassed era (i.e. that of the Old Testament) is represented by the tree's dry branches. In contrast, in the New Testament epoch that brings salvation through the Crucified Christ, the tree is green and thriving. There are a great many differences between the Prague and



1b Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century. National Gallery Prague.

Gotha versions in terms of their motifs and composition, which are treated in detail in extensive literature devoted over many years to this *par excellence* Reformation subject.<sup>6</sup> With respect to the focus of this essay, we will point out only the basic differences between the two archetypes and then will focus our attention on the National Gallery Prague panel and its reception. In the Prague version, the left half is reserved for the *sub*

*lege* stage (The Old Testament) and the right half relates to the *sub gratia* epoch (The New Testament). This concept is matched by the selection of the depicted scenes: portrayed at the top left, at Mount Sinai, is Moses as he receives the tablets of the covenant law from the hands of God; below this scene, Adam and Eve stand before the Tree of Knowledge, from which Eve has just picked the fruit. The middle plane shows an Israelite encampment





2 Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529. © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha. From the collections of the foundation for arts and science of the dukes of Saxe Coburg and Gotha.

with a serpent raised on a pole. An opened tomb with a dead body alludes to Death. The centre of the composition features Adam (or, generally, Man, the sinner) torn between these two epochs. The Old Testament prophet Isaiah, turned affirmatively to Adam from the left points in a powerful gesture to Christ on the Cross, i.e. to the typologically other Adam. From the right, John the Baptist leans towards Adam (Man), compelling him to accept the new era, that of Grace. John the Baptist, the last Old Testament prophet and the immediate predecessor of Christ, refers to the salvation of mankind through Christ's Sacrifice – he points his right hand to the Lamb of God. Portrayed on the lower right is the Resurrected Christ as the victor over sin and death. The middle plane shows the Annunciation to the Shepherds, beyond which scene is a sprawling city and an idyllic landscape. Finally, forming a counterpart to the scene with Moses is the Virgin Mary

standing on Mount Zion, which is being approached by Jesus Immanuel with a cross, accompanied by angels.

The scenes in the Gotha panel are likewise divided by a dry tree. Moses holding the Ten Commandments is placed here under the dry tree, to his left Adam (Man) is driven by Death and the Devil to the flames of hell. The eternal damnation of the sinner is heightened by the presence of Christ at the Last Judgement. Adam (Man) appears once again here – John the Baptist shows him Jesus Christ the Redeemer and His Sacrifice (expressed through the presence of the Lamb of God and the Crucified Christ). Emphasis is given to the blood gushing from a wound in the Saviour's side and streaming onto Man. This important Eucharistic motif is absent in the Prague type. For that matter, the Gotha version also lacks the standing Virgin Mary with Immanuel and the Resurrected Christ Christ is depicted at the upper right.

The inclusion of the textual component was equally important for the concept of the work, as well as for the treatment of Lutheran visuality that accentuated the painting's didactic role. The Gotha scene is accompanied by explanatory passages from Scripture at the bottom edge of the panel,<sup>7</sup> whereas the Prague version no longer has any inscriptions, although — as is shown in the technical examination — the panel was later, demonstrably before July 30, 1814 (when the painting is first mentioned as a loan from Count Joseph Nostitz's art collection in the inventory of the Picture Gallery of Patriotic Friends of the Arts),<sup>8</sup> truncated at the bottom. Traces of a black band that originally framed the inscription field are visible at the edges of the panel.<sup>9</sup> In our opinion, contrary to the Gotha panel, there had probably also been elucidatory inscriptions within the pictorial space of the National Gallery Prague painting. Upon careful inspection of the original, traces of inscriptions are still discernible (**Fig. 5**), but these were removed in 1971–1972 as non-original, based on detailed art technological research.<sup>10</sup> Inscriptions in the picture plane were also present in numerous graphic sheets that have the same concept as Cranach the Younger's Prague type painting, as well as in the well-known painting *An Allegory of the Old and New Testaments* by Hans Holbein the Younger, which documents the spreading of Reformation ideas to Britain (National Gallery of Scotland, Edinburgh).<sup>11</sup>

In the literature that deals with the Prague and Gotha types, the unanimous opinion is expressed that Cranach's Prague type met with minimal reception in the German regions (outside Cranach's workshop),<sup>12</sup> while the Gotha type was widely disseminated throughout the German territories, and a number of its versions have survived to date that can be directly related to Lucas Cranach the Younger. In many details, however, they differ from the Gotha version. Closest to this type are two depictions of *Law and Grace* — those in Nuremberg (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) and Weimar (Klassik Stiftung Weimar, Museen).<sup>13</sup> The Gotha prototype also found a response in the monumental retable in St. Wolfgang's Church in Schneeberg.<sup>14</sup> The theme was echoed in prints (a woodcut in the British Library in London that combines motifs from both types) and book illustrations, notably in



3a Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529, reverse.



3b Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century, reverse.

the editions of the Luther Bible. The motifs from the discussed theme also appeared in several drawings — a now-missing drawing from Dresden and an extant sketch in the Frankfurt Städel.<sup>15</sup> The Gotha painting was reflected in many other panel paintings as well; several years ago, a derivative wall painting was discovered in a house in Görlitz.<sup>16</sup> Within the context of Cranachian painting, only one exact reproduction of the Prague type was executed in panel painting, namely in the copy also housed in the National Gallery Prague (**Fig. 1b**).<sup>17</sup>

The fact that both paintings appeared in Prague could have been a coincidence or the outcome of various events. We tend to support the second possibility as the earlier preserved sources point to Bohemia, Moravia and the Moravian-Silesian borderlands. In painting, the Prague type is traceable in the German regions only exceptionally, notably



4a Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529, detail.



4b Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century, detail



4c Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529, X-ray photograph, detail.



4d Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century, X-ray photograph, detail.

in works produced outside the reach of Cranach's workshop, as, for example, in paintings now in Regensburg (Museum der Stadt Regensburg) and in St Stephen's Church in Aschersleben.<sup>18</sup> The canvas painted by the Amsterdam artist Jacob de Wit in 1726 (Museum Catharijneconvent Utrecht) was a very late and thus remarkable reflection of the Prague type of *Law and Grace*.<sup>19</sup> It was circulated chiefly in prints

through which the theme arrived shortly in Bohemia and Moravia — its echoes are found in the Pardubice castle — in a wall painting featured in the Knights' Hall. The painting was created around 1532 and was commissioned — according to the literature on the subject — by Vojtěch (Adalbert) of Pernštejn (1490–1534), who adhered to New Utraquism — a religious movement that was close to Lutheranism. Moreover, there

are records of Pernštejn's contacts with the court of the Electors of Saxony.<sup>20</sup> Other wall paintings, those in Horažďovice and the Dominican monastery in České Budějovice, also derive from the Prague type, as do the wall paintings executed in the 1590s at the castle in Horšovský Týn. These works were commissioned by Vilém the Elder Popel of Lobkowicz, who had converted to the faith advocating communion under both kinds.<sup>21</sup> Another valuable piece of evidence documenting the complex confessional situation in the Lands of the Bohemian Crown is the fragmentarily preserved fresco from 1555 with the theme of *Law and Grace* in St Wenceslas' Church in Moravská Ostrava.<sup>22</sup> Even though by then the church had become (formally) Catholic, the local parish priests converted and performed masses offering communion in both kinds (*sub utraque specie*) there.<sup>23</sup> In this case, too, the fresco is mostly derived from the Prague type, although some motifs were also adopted from the Gotha type. We may assume therefore that the Gotha composition was much more popular in the German Lutheran regions (mainly in the territories of historical Saxony), above all for ideological reasons, accentuating, for example, the threat of eternal damnation and expressing in a more compelling fashion the idea of the Eucharist in the form of a stream of blood gushing from a wound in Christ's side and falling on the sinner's forehead and chest. This visual treatment also emphasizes Man's redemption through Christ's death on the cross. Simply put, the Gotha schema illustrates the fundamental Lutheran doctrines with greater didactic impact. By contrast, in regions where the influences of (New) Utraquism, Lutheranism and Catholicism intermingled, the reception of mainly the Prague type can be traced. *Law and Grace* images were purchased by adherents (or sympathizers) of the Lutheran faith, supporters of the chalice and Catholics (as was the case in České Budějovice). We thus assume that both paintings in the National Gallery Prague are specifically related to the milieu characterized by a certain confessional diversity, which was a phenomenon symptomatic expressly of Bohemia.

Both of the National Gallery Prague paintings show close affinities, which is why, in the past, they were mistaken for each other in scholarly literature. A striking similarity



5 Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529, detail with remains of inscription "Cnad" .



6 Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century, IRR, detail with a visible square grid.



was also shown in a confrontation of the two paintings (**Fig. 4a–d**), when these were exhibited side by side. For this reason, a detailed technical examination and material analysis of the two paintings has been conducted.<sup>24</sup>

#### Technical examination (AP)

The panel of Cranach's original painting (Inv. No. O 10732) measures 72–72.3 × 88 cm and is about 2.1 cm thick. In terms of width, it has virtually the same dimensions as the copy, with a difference of about 1 cm. The picture support is made of five vertical boards with radial and tangential cuts. The board of the panel was identified as of linden wood.<sup>25</sup> The width of the individual sections ranges approximately between 15 and 20 cm. The reverse of the panel shows original planing using a plane with a half-round blade (**Fig. 3a**). The panel was planed perpendicularly to the wood grain.<sup>26</sup> An original edge has been preserved at the top of the painting. The other edges were truncated. Neither the painting layer nor the ground at the top reach to the edge of the panel. It is therefore clear that the support had already been inserted into the picture frame or temporary frame that secured the stability of the panel prior to the application of the ground.<sup>27</sup> An incised line that commonly

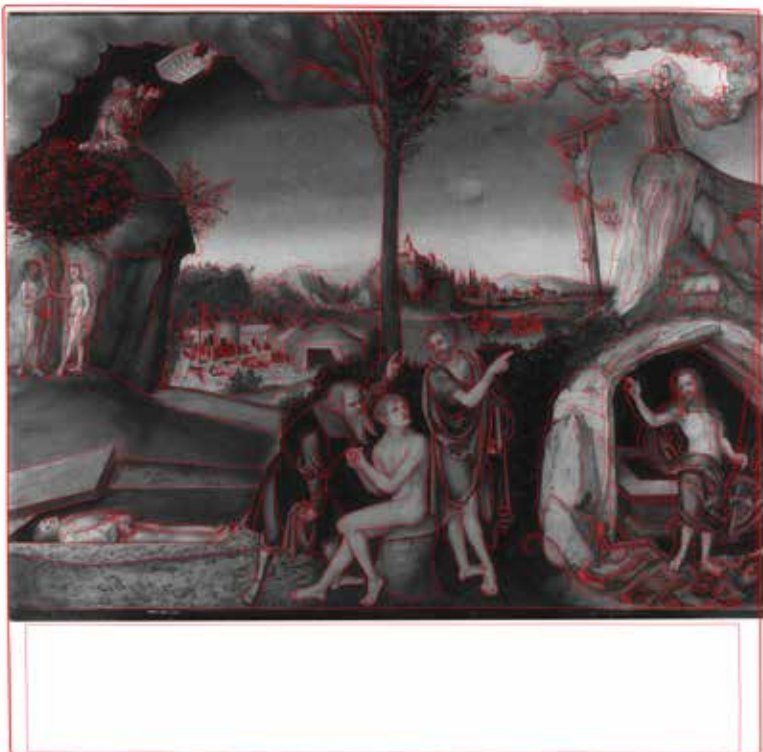
appears in paintings from the workshop of Lucas Cranach the Elder is also visible along this edge.<sup>28</sup> In places, the painting encroaches beyond the chalk ground onto the exposed wooden edge. This fact suggests that during the painting process the picture was not secured by the aforesaid measures against the deformation of the panel. A black painted border runs along the upper edge. This layer does not encroach onto the later-planed edge and can conceivably be original.<sup>29</sup> The upper and lateral edges are thinned from the reverse with a rebate that is filled with spruce wood. The lateral mouldings are attached to the panel with dowels. A slat attached in the same manner had also been fitted into the top-edge rebate in the past. As it blocked the natural movement of the panel, it was removed in the previous restoration and substituted with pegs having an identical wood grain orientation as the original support.<sup>30</sup> The question arises as to whether these rebates are not original and are not related to the original picture frame.<sup>31</sup> A black line has been preserved along the bottom of the painting. It is possible therefore that the painting was originally composed in a similar manner as in the herein-discussed copy where the picture scene and text field are framed in black.<sup>32</sup> Theoretically, this idea can be corroborated by the fact that there are no

such rebates at the bottom edge. The panel's joins on the front and back sides are glued over with tow.<sup>33</sup> Prior to the application of the natural chalk ground, the picture panel was isolated.<sup>34</sup>

The copy of the *Law and Grace* painting (Inv. No. O 9619) is executed on a linden panel support that measures 88.5 × 86.6–87.1 cm and is between 1.2 to 1.5 cm thick. The panel is formed of four vertically oriented planks with a tangential cut. The boards are not cut collaterally, in one instance the difference between the width at the top and the lower side is 6 cm. The stability of the support is reinforced by two crossbars. No dowels were used for the glued joins. The reverse of the panel has visible traces of being planed with a saw-blade plane (Fig. 3b). The painted ground reaches to the edge of the panel but does not encroach onto the lateral side. The sides of the painting therefore seem to have been formerly smoothed down with a plane. Judging from the picture composition, though, it is evident that the size was not altered much. Along the panel's sides there are parts of diagonally inserted dowels that may have originally held the frame mouldings in place. Contrary to the Cranach original, the panel's joins in the copy are not glued over with tow. The painting support is formed of natural chalk.

During the previous technical examination, a square grid was discovered under the painting on the copy of the *Law and Grace* painting (Fig. 6).<sup>35</sup> Judging from the character of the lines it is obvious that it was executed with dark chalk or pencil. The same material is used in the meticulous re-drawing of the model painting's composition.<sup>36</sup> The underdrawing is simple, with no shading. The contours of the forms are executed using multiple lines. The square grid clearly documents the used manner of transfer from the model composition.

In addition, the Cranach original bears a simple underdrawing rendered with a sharp-pointed brush. Some lines, especially in the flesh tints, also suggest the use of a quill. This drawing tool is also proposed, apart from the specific character of the short strokes, by the oblique ends of the lines and the lines' darker edges.<sup>37</sup> The painting's composition is summarily defined by the main contours without shading. The anatomical details are only roughly indicated.



8 Comparison of the original and the copy, overall composition.

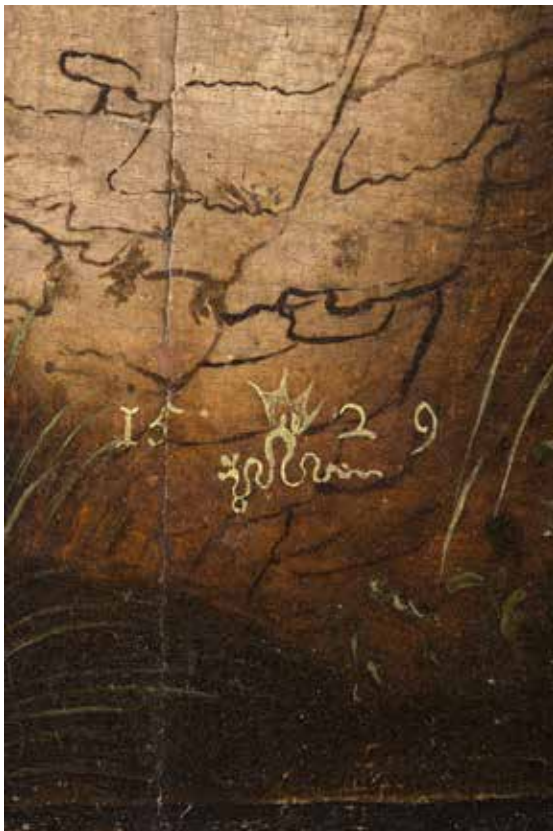


9 Comparison of the original and the copy (sketch), detail.

10a Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529, detail of signature.



10b Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century, detail of signature.



Contrary to the Cranach original, where grey underpainting was used, the painting is executed directly onto an oil-isolated chalk ground. Apart from lead white paint, the use of azurite was also determined in the blue sky. The XRF method also identified the use of smalt in the painting. The red cloaks are painted with vermillion containing red organic pigment that was used afterwards in the varnish for contrasting spots of the deepest shades. The painting's plain-yellow areas contain lead tin yellow. The flesh tints are formed of an admixture of lead white, vermillion and ochres. The painting is done in two, mostly thinly-applied coats of paint. However, the forms painted with lead white in visible brush strokes do not have the delicacy and fineness of Cranach's painting. The drapery modelling is built from the first colour layer, accentuated in the end with bright red touches of colour. Initially, the vegetation was only summarily modelled in a basic tone, with subsequently defined details. In the painting of the terrain and rocks, a light tonality was used in the ground layer and semi-transparent tones in the upper layer. Judging from the way the individual areas of the painting overlap, the image appears to have been built up from the background. The figures were painted only after the sky and landscape background had been outlined.

The described pigment composition of the copy was also identified in Cranach's original painting. A grey underpainting with a content of lead white and black was identified in a sample taken from the sky containing lead white together with azurite and from the green terrain painted with an admixture of a copper pigment, lead white and lead tin yellow type I.<sup>38</sup> This underpainting is very subtle. Its tonality is discernible in places in the exposed surface coat, as, for example, in the area on the river bank below the city in the background. By contrast, the red cloaks are underlayered with deep-toned underpainting containing black, together with vermillion and red ochre. The modelling on this visual basis is executed in bright-red vermillion. Finally, the shadows were deepened with locally-applied glazes containing a red organic pigment.<sup>39</sup> By contrast, in the painting of the kneeling Moses, the cloak is modelled with semi-transparent red paint on a light

ground. The exposed painting also seems to be underlayered with a coat of grey paint in the shadow areas. In places with the transparent surface painting, this underpainting is manifested by more distinctive strokes that summarily indicate the shaded parts of the modelling. The strongest lights are achieved through opaque paints with a content of white. Azurite, together with iron pigments, vermillion, lead white and bone black were identified in the blue cloak of the Old Testament prophet. A macrophotograph has revealed that the drapery was likewise built up over a light optical base. A study of the details in the painting's overlapping areas has indicated that the picture was not painted stencil-like in individual sections but was built up gradually as a whole. For example, the flesh tints of the figures in the foreground were painted before the vegetation in the background. After the terrain and vegetation were executed in basic shades of green onto the grey underpainting, anatomical details, including beards and hair, were added to the figures. Subsequently, foliage was defined in tiny, locally-applied touches. Judging from the overlapping strokes in the background behind John the Baptist, it appears that the red cloak also preceded the painting of the green background. A similar situation is found in the painting of the Crucified Christ, where the flesh tints and the cross were painted with a great many details prior even to the blue sky. Conversely, the figure of the Virgin Mary was probably done only after the background.<sup>40</sup>

The pigments in the copy discussed herein were commonly used in the 16th century, but also in the 17th century. The palette of colours employed here therefore does not rule out the dating of the copy to the 16th century, nor does it disprove its dating to the following period, as was usually claimed in the past.<sup>41</sup> Contrary to the original painting, its copy is clearly of inferior quality. The brushwork is coarser, with visible brush strokes, and the transitions of shading are not as refined as in the original painting. The anatomical details lack the detailed, linear sharpness distinctive of Lucas Cranach the Elder. The differences in the brushwork are well apparent when comparing X-ray images (Fig. 4c, d). Compared to the original, the painting technique alone is limited. The



11a Lucas Cranach the Elder, *Law and Grace*, 1529, detail of Adam and Eve.



11b Lucas Cranach the Younger (?), *Law and Grace*, second half of the 16th century, detail of Adam and Eve.



general features of the copy's painting, such as the character of the subtle painting, the overall underpainting of the vegetation area with upper, locally-applied details, the use of a light tone of the ground layer in the terrain and rocks areas and, for example, the treatment of the hair and beards over a summarily modelled basis, make the dating of this painting to the 16th century highly probable.

A comparison of the individual details in the copy and the Cranach original has revealed a surprisingly large number of identical details. In this aspect, the copy's treatment demonstrates an indisputable determination to achieve the greatest possible concordance with the original. The comparison shows a concordance down to the finest details, such as the wavy strands of hair, drapery folds, vegetation foliage and the rocks on the terrain. The copy was thus undoubtedly painted directly after the original. The existence of a third painting or a print as an interlink between the copy and the original is hardly imaginable. It is evident that a square grid was used for the transfer. When superimposing the surveyed paintings' individual sections of composition one over the other, we find complete agreement of form in each individual section of the painting (Fig. 8–9). Nevertheless, as a whole, the individual sections of the painting are partially dislocated, differing as much as several millimetres. In order that the composition could be copied, the grid had to be also applied somehow to the original painting. This was obviously not done by drawing the grid directly onto the original painting. One possibility might have been placing a square-grid-like frame with tightly-stringed threads in front of the copied painting.<sup>42</sup> The mentioned differences in the spatial relations of the composition's individual sections could therefore be explained as follows: with its size, the created grid did not cover the whole painting, but only one section. The copyist thus transferred only a smaller section of the painting at a time, while repeatedly shifting the grid (Fig. 7).

### **Conclusion (OK)**

The conducted technical examination has shown that, in all probability, the copy (O 9619) was painted directly from the

original (O 10732); in other words, that the painter-copyist saw the original painting with his own eyes and was acquainted with it. The brushwork, the way the composition is built up, the colour palette and the materials used all suggest that the copy was created in the 16th century. At the same time, though, technologically it differs from the original which is dated 1529 (Fig. 10a). In fact, this date is also found on the copy (see Fig. 10b). As has been demonstrated in the technical examination, the signature in the shape of a little serpent and the date 1529 were executed concurrently with the painting, which means that they were not added later.<sup>43</sup> This suggests that the painter-copyist wished to imitate with precision the signature and date on the original, with the intention of evoking a sense of authenticity, whereby he in fact forged the date.<sup>44</sup> Nonetheless, the manner in which the signature and the date are executed corresponds to the copyist's intention – his work was to be identical with the original down to the smallest detail because a close inspection has revealed that all the motifs, their placement and the colours used precisely match those of the original. Still, there is one striking difference in the two paintings: in the original painting, Eve, who has just picked the fruit, is completely naked. The copyist could not accept Eve's nakedness and therefore covered her nudity with the obligatory apple leaf (Fig. 11a–b).

Apart from the assumption that the copyist used a square grid and that he must have been acquainted with the original painting from autopsy, nothing more is known as to who had seen the original. In neither of the two paintings can their original provenance be substantiated. As has been mentioned earlier, the painting O 10732 found no immediate reception anywhere else, whereas the later depiction of the Gotha type of *Law and Grace* was reflected in various other versions that were produced directly in Cranach's workshop. There may be a simple explanation of the fact that, except for the copy discussed here, no derivative works after the Prague type composition were produced: the painting could have been kept in Cranach's Wittenberg workshop because, for reasons of content, the second type had proven more suitable in Saxony and the neighbouring, strictly Lutheran areas. Then it could have been copied by a member of

the workshop, for instance, by Lucas Cranach the Younger. There must have been a reason for painting a completely identical picture, such as a commission. As is suggested by the aforesaid reasons, such a commission could have arrived from Bohemia where, in some regions, the Lutheran faith found a strong response, both in the hitherto Catholic environment as well as in the Utraquist milieu, where the ideological trends in the Reformed churches were subject to mutual influence and growing affinity.<sup>45</sup> Another possibility ought to be considered as well: soon after being painted, the Cranach original found its way to a Lutheran congregation in northern or north-western Bohemia or to an unidentified Reformed community in the borderlands,<sup>46</sup> where the copyist could have also seen it. German was spoken in these regions, hence German-written inscriptions on paintings were also comprehensible to the local population (or at least to a part of it).

For that matter, Cranach and his workshop received a fair number of commissions from Bohemia (and Moravia) across the religious spectrum – the artist supplied the *Prague Altarpiece* (ca. 1520) for St Vitus' Cathedral,<sup>47</sup> and received an exceptional commission for Counts Jerome and Adalbert Schlick. Cranach and his workshop were commissioned by the Schlicks to paint a monumental retable for St Joachim's Church in Jáchymov (Joachimsthal), the first, newly-built Lutheran church building in Bohemia. Although the altarpiece dated 1545 was destroyed by fire in 1873, its oldest preserved description at least allows us to identify the composition of the individual scenes. It remains unknown, however, whether the altarpiece was painted by Cranach the Elder, his workshop, or Cranach the Younger – and it is the latter name that is suggested in the most recent literature on the subject. In 1545, Lucas Cranach the Elder still formally stood at the head of the workshop, nevertheless it can be assumed that a large number of commissions were painted by the workshop headed by his son Lucas Cranach the Younger, who took over his father's business after his death in 1553. Cranach and his workshop also demonstrably supplied paintings to the north of Bohemia, namely to Ústí nad Labem – the panel *Christ Blessing the Children* bears the coat of arms of its donor – the noble family of Kočka of Kocenštejn; the scene is

accompanied by a Biblical quote in German.<sup>48</sup> The style of painting and the technical examination of that panel painting clearly point to Lucas Cranach the Younger.<sup>49</sup>

In our opinion, Cranach the Younger (with the possible collaboration of his workshop) is likely to have painted the *Law and Grace* copy. Some details betray his style – contrary to Lucas Cranach the Elder, his treatment was more summary and there is an absence of the finely-detailed painting distinctive of Lucas Cranach the Elder. The figures of the original parents in the copy are stylistically very close to the figures of Adam and Eve in the painting *The Fall of Man* now in Houston.<sup>50</sup> These figures, in turn, are close to the conception of a miniature panel painting *Law and Grace*.<sup>51</sup> Painting analogies are also found in other works, of which one other panel painting deserves note: *The Baptism of Christ* now in Berlin. This work is interesting for one other reason as well – it also has a square grid, executed with a dry medium (a dark pencil or red chalk).<sup>52</sup> The use of black or red chalk in the underdrawing is also related to the output of Lucas Cranach the Younger.<sup>53</sup> Finally, the manner in which smalt is employed in it can be viewed as yet another indication leading to the attribution of the copy of *Law and Grace* to Lucas Cranach the Younger. In such a case, the signature that is an exact copy of that on the original would not be a mere imitation but in fact the signature of Lucas Cranach the Younger.

While after all these centuries further details regarding the creation of the copy can no longer be documented, the conducted technical examination has at least indicated how the painting was produced and who could have painted it. Lucas Cranach the Younger had long remained in the shadow of his father and it was finally the exhibition held in 2015 that facilitated a better understanding of his art production and creative process, while also distinguishing his works from the oeuvre of Lucas Cranach the Elder. The manner in which the copy of the *Law and Grace* painting discussed herein was painted seems to fall into the context of the work of Lucas Cranach the Younger and his workshop.

## Notes

**1** Of the large amount of literature related to this painting, we have chosen several authoritative works and some recent literature on the subject: Carsten Bach-Nielsen, Cranach, Luther und servum arbitrium, *Analecta Romana Instituti Danici* 19, 1990, pp. 145–184; Ernst Badstübner, Gesetz und Gnade in der Ikonographie protestantischer Bildkunst, in: *Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder* (exh. cat. Wartburg, Eisenach – Schloss Hartenfels, Torgau), Eisenach 1994, pp. 33–40, 42–59; Daniel Görres, Zákon a milost, in: Olga Kotková (ed.), *Cranach ze všech stran. Cranach From All Sides*. (exh. cat. Národní galerie v Praze), Praha 2016, pp. 58–67, 160–167, cat. no. 3, 22 (with more detailed references to further literature on the subject); Magdalena Nespěšná Hamsíková, *Lucas Cranach a malířství v českých zemích*, Praha 2016, esp. pp. 131–140 (further references to literature in the text). See also documentation in the Cranach Digital Archive: <http://lucascranach.org/gallery> (retrieved 11. 7. 2018).

**2** For recent literature, see, for example, Benjamin D. Spira, in: Julia Carrasco – Justus Lange – Benjamin D. Spira – Timo Trümper (eds.), *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation* (exh. cat. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Museumslandshaft Hessen Kassel), Heidelberg 2015, pp. 166–167, cat. no. 40. Forerunners to this theme are mentioned, for example, in Jan Royt, Neznámé zobrazení luteránského námětu ‘Zákon a milost’ v Broumově, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (eds.), *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, Vol. B, Praha 2008, pp. 843–853. Here also on pp. 843–844, Note 5, a detailed list of literature on the subject of *Law and Grace*, including a theological interpretation.

**3** Inv. No. O 10732, oil, linden wood, 72 × 88 cm (the format is not original), signed and dated [15]29 (the first two numerals are illegible) at bottom right, in the middle on the stump with a left-oriented serpent with raised wings. Acquired by the National Gallery in 1950 from a private collection. Provenance: 1814–1922 loaned to the Picture Gallery of Patriotic Friends of the Arts by Count Johann Nostitz-Rieneck and his heirs; 1922 returned to owners. For an overview of basic information and a list of sources and literature, see Olga Kotková, *National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th-16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, pp. 28–29, cat. no. 8.

**4** Inv. No. SG676, mixed media, linden wood, 82.2 × 118 cm, signed and dated 1529 on the

tree in the middle with a right-oriented serpent with raised wings. Provenance: from 1659 in the possession of the Dukes of Saxony-Gotha. For an overview of basic information and a list of sources and literature, see Spira, in: Carrasco – Lange – Spira – Trümper (cited in Note 2), pp. 170–171, cat. no. 42, p. 343, T 42 (transcription of inscriptions). See also Badstübner (cited in Note 1), esp. pp. 33–40. Of more recent literature, see, for example: Sören Fischer (ed.), *Gesetz und Gnade. Wolfgang Krodel d. Ä., Lucas Cranach d. Ä. und die Erlösung des Menschen im Bild der Reformation* (exh. cat. Galerie des Sakralmuseums St. Annen, Kamenz), Kamenz 2017.

**5** More recently, see Carrasco – Lange – Spira – Trümper (cited Note 2), pp. 168–169, No. 41 (Prague type), and pp. 170–171, cat. no. 41 (here, basic references to further literature).

**6** For example, Helmo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg 2006 (2 vols.); Miriam Verena Fleck, ‘Ein tröstlich gemelde.’ *Die Glaubensallegorie ‘Gesetz und Gnade’ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Korb 2010; Johannes Erichsen, ‘Gesetz und Gnade’. Versuch einer Bilanz, in: Dirk Syndram – Yvonne Wirth – Doreen Zerbe (eds.), *Luther und die Fürsten*. Aufsatzband, Dresden 2015, pp. 97–113.

**7** Their transcription is provided, for example, in Carrasco – Lange – Spira – Trümper (cited in Note 2), pp. 343, T 42.

**8** The dimensions given here in inches reflect the present state, see *Einreichungs-Catalog der Gemaelde-Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*, Archives of the National Gallery, fonds SVPU, call no. AA 1223/1, No. 1265.

**9** This condition is described in detail in the Documentation Protocol by Mojmir Hamsík (No. 596 of 21. 3. 1971) housed in the archives of the art conservation and restoration department of the National Gallery Prague. See also the technical examination of Adam Pokorný. The panel was shortened by about 15–17 cm, as is evident when compared with the copy of the painting discussed here, also preserved in the NG’s collections.

**10** Ibidem. The decision was preceded by a consensus of invited specialists. It seems, however, that the non-original inscriptions covered original ones, probably preserved at the time only in fragmentary form.

**11** For more on these prints and the Edinburgh painting, see Matthias Weniger, ‘Durch und durch lutherisch?’ Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, LV, 2004 (published 2005), pp. 115–134

(with references to further literature). For an overview of information on Holbein's painting, see, for example: Susan Foister, *Holbein in England* (exh. cat. Tate Britain), London 2006, pp. 134–135, cat. no. 145.

**12** Recently, for example, Fischer (cited in Note 4), esp. pp. 28–29, or Guido Messling, *Cranach et son temps* (exh. cat. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles – Musée du Luxembourg Paris), Bruxelles 2010, p. 229, cat. no. 146.

**13** For basic information on both paintings, see Kurt Löcher, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*. Stuttgart 1997, pp. 136–140; Helga Hoffmann, *Kunstsammlungen zu Weimar. Die deutsche Gemälde des XVI. Jahrhunderts*, Fulda 1992, p. 52.

**14** See, for example, Thomas Pöpper – Susanne Wegmann, *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche* (symposium proceedings), Regensburg 2011; see also Nespěšná Hamsíková (cited in Note 1), pp. 145–147.

**15** In the discussed context, see especially Nespěšná Hamsíková (cited in Note 1), pp. 131–144, including illustrations of all works mentioned.

**16** Kai Wenzel, Exkurs: Das Bildthema „Gesetz und Gnade“ in einem Görlitzer Bürgerhaus, in: Fischer (cited in Note 4), pp. 107–115.

**17** NG, Inv. No. O 9619, oil, linden wood, 88.5 × 87.1 cm, signed and dated at bottom right 1529 in the middle on the stump with a left-oriented serpent with raised wings (the manner of execution clearly imitates Cranach's signature; the signature dates from the same period as the painting). Loaned to NG in 1800 by Countess Marie Anna Thun, née Kolowrat-Liebsteinsky. For an overview of basic information and literature, see Kotková (cited in Note 3), pp. 30–31, cat. no. 9. On the reverse in the middle, a collector's seal belonging to the family of Bruntálský of Vrbno. In the picture field under the individual scenes, explanatory inscriptions in yellow:

GESECH / SVNDER / TODT / FIGVR DER  
RECHTFERTIGVNG / PROPHETEN / MENCH AN  
GNAD / VNSER RECHTFERTIGVNG / ANZEIGER  
CHRISTI / EMANVEL / ENGEL ERHALTEN / ZV  
DEM DIENST CHRISTI / VNSER VNSCHILD /  
VNSER VBERWINDVNG

At the bottom, a band showing inscriptions with excerpts from the Old and New Testaments:  
*Roma. 6 Der Todt ist der sünden sold. Cor. 15/  
Die Sünd ist des Todes spies Aber das gesetz Ist der /  
sünden krafft Rom 4. Das gesetz richtet zorn ahn. /  
Roma.1. Es wirdt offenbart Gottes zorn von himel vber /  
aller menschen gotlos leben und vnrecht Roma. 3. /*

*Sie seindt alezumal sündler vnd mangeln des preises das sie /  
/ sich Gottes nicht rümen mögen /*

*Roma. 3. Durch das gesetz komet erkenntnus der Sünden /  
Matthei 11. Das gesetz vnd Propheten gehen bis auff Jo-  
hannis zeitt. /*

*Roma. 7. Ich Elender Mensch wer wirdt mich erlösen /  
aus dem Leibe des Todes Roma. 1. Der gerechte lebet gerns  
[?] gelawbens Roma.3. Wir halten das ein Mensch ge- /  
recht werde durch den gelauben on werck des gesetztes. /  
Marci.1. Es Wirdt ein stercker komen nach mir S. /  
Joannes Baptist. Joan. 2. Sihe das ist Gottes lamb /  
das der welt sünde treget 1. Petri 1. In der heili- /  
gung des geistes zum gehorsam und besprengung des blu-  
tes Jesu Christi. Amen. /*

*Esaie .26. Send das Lamb den herscher der Erdenn /  
Exodi.12. Es wirdt sein ein Lamb on mackel. /*

*Der Todt ist verschlungen im sieg. Todt wo ist dein /  
spiess. Helle wo ist dein sieg? Danck hab Gott /  
der vnns den sieg geben hatt durch Jesum Christum /  
Unsern herzen.I. Corin.15. /*

*Matthei.4. Die Engel haben sich genehet und die- /  
neten yhm /*

*Wenn seinen Engeln ist gepoten von dir auff das /  
sie dich behütten yn allen deinen wegen. Psal. 90.*

**18** For images of these paintings, see Badstübner 1994 (cited in Note 1), pp. 51–53, cat. no. 40–41. Further examples are listed, for example, in Fischer (cited in Note 4), p. 29.

**19** For images and basic information, see <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/41001/> (retrieved 11. 7. 2018).

**20** Vladimír Hrubý – Jan Royt, Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích, *Umění XXXX*, 1992, pp. 124–137; Nespěšná-Hamsíková (cited in Note 1), pp. 267–272, ill. p. 268; for images see <https://www.vcm.cz/mazhaus/> (retrived 11. 7. 2018).

**21** Jan Royt, Grafický list s luteránským námětem Alegorie zákonu a milosti ve vydání Melantrichovy bible, *Historie otázky – problémy. Česká bible. Kulturní, ideový a politický fenomén v proměnách staletí 5*, 2/2013, p. 60.

**22** See ibidem, pp. 60–61; Jana Přidalová, *Nástěnná malba 'Zákon a milost' v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě* (Bachelor's thesis, Masarykova univerzita v Brně), Brno 2006; see [https://is.muni.cz/th/75121/ff\\_b](https://is.muni.cz/th/75121/ff_b) (retrieved 11. 7. 2018).

**23** Royt (cited in Note 21), pp. 37–38.

**24** The examination methodology is based on non-invasive imaging techniques:

1. Inspection of the painting in diffused daylight and strong raking light – photographed with a digital reflex camera CANON EOS 6 D with EF 24–105 mm lens / 1:4 L IS USM; CANON Macro EF 100 mm / 1:2,8 USM; SIGMA 180/2,8 EX APO

DG OS HSM Macro; CANON MP-E 65/2,8 MACRO (recorded in the RAW format, converted to the TIFF format).

2. Inspection of painting through a Leica binocular microscope – 10X-40x magnification of image, recorded with a Leica DFC digital camera.

3. UV light inspection of the painting – UV light photograph with the use of a HOYA HMC filter RM 90.

4. X-ray radiography – images of the overall picture surface were arranged into a single whole using the Adobe Photoshop and PTGui graphic programmes.

5. Infrared reflectography – recorded using an OSIRIS camera with a wavelength range of 0.9–1.7 µm.

6. Infrared false colour photographs, digital camera Sony dsc-717, executed using the Adobe Photoshop programme.

The technical examination included the identification of the used pigments and the support wood. The analyses were conducted by Radka Šefců in the National Gallery Prague's laboratory. For more on the laboratory examination, see annex by Radka Šefců.

**25** Linden wooden supports are very common in the oeuvre of Lucas Cranach the Elder, see Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach The Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, pp. 47–50.

**26** Planing wood across the grain results in the greater and more rapid removal of wood. Generally, in carpentry practice, first the boards were roughly planed and then, if necessary, smoothed with further planing along the grain.

**27** In applying ground layers onto the support panel, the wood board is affected by high moisture content that can result in warping. For this reason, it was common practice from the Middle Ages to apply a ground layer of paint onto a panel secured with a picture frame or later on with interim framing. For more details on this practice used in the workshop of Lucas Cranach the Elder, see Heydenreich (cited in Note 25), pp. 86–88.

**28** These lines could have delineated the painted surface or could have been done to prevent the ground from being damaged when removing the panel from the frame or the interim framing. For more information on this practice in the workshop of Lucas Cranach the Elder, see *ibidem*, p. 86.

**29** Black painted borders were found in some works of Lucas Cranach the Elder – *ibidem*, p. 86.

**30** See Mojmír Hamsík, Documentation Protocol (cited in Note 9).

**31** The rebate along the edges on the reverse of

the panel is known in a number of other works from the workshop of Lucas Cranach the Elder, see Heydenreich (cited in Note 25), p. 66.

**32** This possibility is already suggested by Mojmír Hamsík in his technical examination (cited in Note 9).

**33** Using tow glued over the joins was common practice in Cranach's workshop from 1514/1515, see Heydenreich (cited in Note 25), p. 69. This practice was intended to reduce the negative impact of the glued joins on the final painting and to prevent possible cracking.

**34** A painting ground made of calcium carbonate, but without the presence of single-celled marine organisms, so-called coccoliths, that would point to a natural chalk origin. Regarding its origin, ground limestone is mentioned as a possibility. For more on the subject, see *ibidem*, p. 93.

**35** See Helen Smith-Contini – Ingo Sandner – Gunnar Heydenreich, in: Kotková (cited in Note 1), pp. 160–161, cat. no. 22.

**36** *Ibidem*. The authors also consider the possibility that a sharp-pointed brush was used. Based on the recently-performed, detailed IR reflectograms, this no longer seems probable.

**37** The same type of underdrawing was already described in the previous technical examination. Based on their study of the drawing style, the authors refer directly to the authorship of Lucas Cranach the Elder; see Smith-Contini – Sandner – Heydenreich, in: Kotková (cited in Note 1), pp. 58–59, cat. no. 3. For more on underdrawings in the workshop of Lucas Cranach the Elder, see Heydenreich (cited in Note 25), pp. 105–113.

**38** The use of grey underpainting was common in Lucas Cranach's workshop; for more on the subject, see Heydenreich (cited in Note 25), pp. 177–180. During the technical examination, only three samples were taken from the edge of the painting: the blue sky, green terrain and red cloak. There might be layers of grey underpainting under other parts of the painting as well.

**39** The described build-up of mainly red, green and deep purple draperies was very common in Lucas Cranach's workshop; see *ibidem*, p. 182.

**40** The described build-up of the painting is entirely in keeping with Lucas Cranach the Elder's workshop practice, see *ibidem*, pp. 207–211.

**41** Based on her technical examination, Zora Grohmanová dated the copy of *Law and Grace* to the second half of the 16th century; see Zora Grohmanová, Restaurátorský průzkum k obrazu Hřích a vykoupení, kopie ze 17. století, 4. 1. 1993, Archives of the art conservation and restoration department of the National Gallery Prague.

**42** A similar frame with a grid was used, for example, for the transfers of complex spatial compositions, such as that known from a woodcut of Albrecht Dürer; for image, see <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555> (retrieved 11. 7. 2018).

**43** Kristina Maršíková Málková, in: Kotková (cited in Note 1), pp. 162, 166.

**44** Dieter Koeplin briefly noted that this signature was a forgery and the dating incorrect: Dieter Koeplin, in: Christian Müller — Stephan Kemperdick (eds.), *Hans Holbein d. J.: die Jahre in Basel 1515–1532* (exh. cat. Kunstmuseum Basel), München 2006, p. 95, Note 82.

**45** This religious milieu was described in detail in relation to the subject of *Law and Grace* by Hrubý — Royt (cited in Note 20), pp. 124–137.

**46** Jan Royt is of the same opinion (cited in Note 21), p. 50.

**47** Recently, see Mila Horký, in: Gunnar Heydenreich — Daniel Görres — Beat Wismer, *Lucas Cranach der Ältere. Meister. Marke. Moderne* (exh. cat. Museum Kunstpalast Düsseldorf), Düsseldorf 2017, p. 183, cat. nos. 85–89 (with references to basic literature).

**48** See Kotková 2016 (cited in Note 1), pp. 124–128. The coat of arms was identified by Michaela Hrubá.

**49** The technical examination was conducted by Kristina Maršíková Málková, *ibidem*, pp. 127, 129.

In Christ's cloak and in the coat of arms, the use of smalt was determined through a chemical analysis carried out by Radka Šefců; see also Radka Šefců, in: *ibidem*, *Přírodovědný a materiálový průzkum*, s.p.

**50** Museum of Fine Arts Houston, Inv. No. 44-546, signed and dated 1549, oil, wood, 21.7 × 17.1 cm. See Suzanne Wegmann, in: Roland Enke — Katja Schneider — Jutta Strehle (eds.), *Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters* (exh. cat. Augusteum, Wittenberg), München 2015, p. 270, cat. no. 2/27.

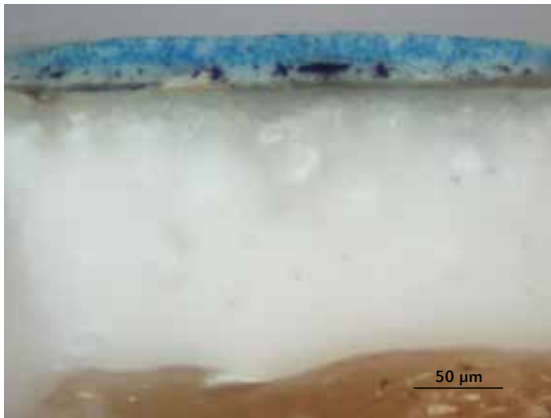
**51** Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Inv. No. G 156, signed, ca. 1550, oil, wood, 19 × 25.5 cm. See Suzanne Wegmann, in: *ibidem*, pp. 366–367, cat. no. 3/37

**52** For more on the subject, see Anja Wolf, *Die Taufe Christi von 1556. Einblicke in die Arbeitsweise Lucas Cranachs der Jüngeren*, in: Elke A. Werner — Anne Eusterschulte — Gunnar Heydenreich (eds.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, pp. 168–179.

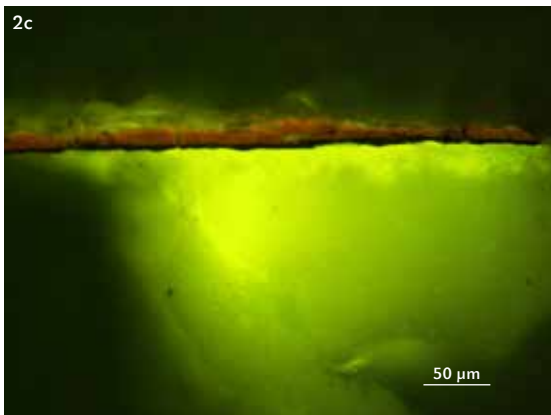
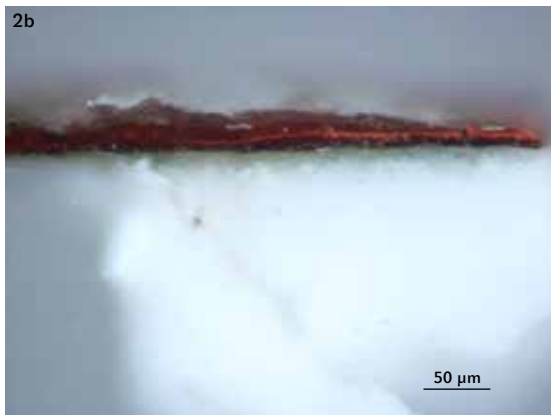
**53** See Ingo Sandner — Gunnar Heydenreich — Helen Smith-Contini, *Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas*, in: *ibidem*, pp. 129–139, esp. pp. 138–139.

*Translated by Linda Leffová*

1 Stratigraphy in visible light of the blue sky on *Law and Grace* (O 10732). The chalk ground (1) is overlaid with a visible organic isolation layer (2), grey underpainting (3) and a blue coloured layer composed of azurite and lead white (4).



2 A detail of the red drapery (a) and stratigraphy in visible (b) and ultraviolet light (c) on *Law and Grace* (O 10732). The chalk ground (1) is overlaid with a visible organic isolation layer (2), dark-red underpainting (3) and two red colour layers. The bottom layer was found to include vermilion (4), the top red layer incorporates red lake (5).



Annex

**Material identification: Lucas Cranach the Elder: *Law and Grace* & Lucas Cranach the Younger (?): *Law and Grace***

RADKA ŠEFCŮ

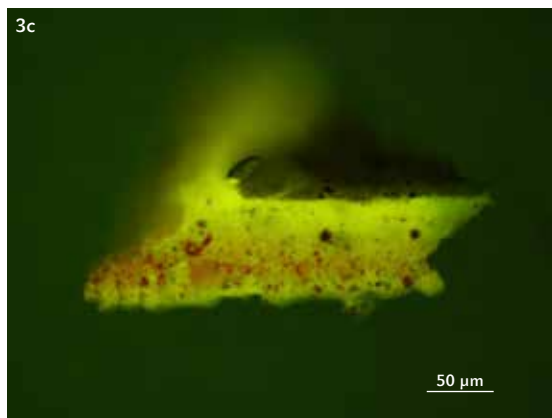
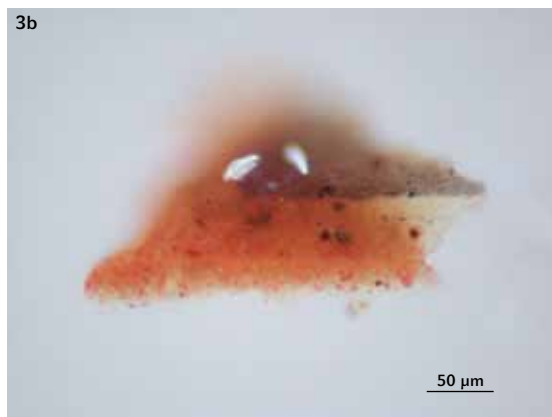
The present material analysis (overview in Table 1)<sup>1</sup> complemented and specified the existing knowledge concerning the two versions of *Law and Grace* at the National Gallery Prague.<sup>2</sup> Numerous common features were observed between the two works in terms of material composition. Both paintings are rendered on a lime wood support (*Tilia sp.*).<sup>3</sup> Natural chalk was applied as ground on both paintings.<sup>4</sup> The chalk was applied in several layers. The ground on both panels is subtler, its maximum width being measured at 0.1–0.2 mm. Histological colouring of cross-sections<sup>5</sup> and an application of the MALDI-TOF MS method confirmed the collagenous protein-based binder – animal glue – in the ground.<sup>6</sup> The layer of glue-chalk ground was isolated on both panels with an oil-based organic layer applied below the coloured layers of paint. A similar method of preparation can be recognised on all other works by both Lucas Cranach the Elder and Lucas Cranach the Younger currently at the National Gallery Prague.<sup>7</sup>

By comparing the coloured layers' material composition, it was found that the two works exhibit certain similarities in terms of both pigments and binders employed. In terms of pigments, colours and binders, micro-sample analysis and non-invasive X-ray fluorescence spectroscopy discovered a palette typical for 16th century European painting, including historical pigments found in the work of Lucas Cranach the Elder and his workshop as well as Lucas Cranach the Younger. The most prominently employed and identified pigments include lead white, azurite, vermilion, red lake, ochres, lead-tin yellow type I, green copper-based pigments, most often verdigris, and carbon blacks.

The painting technique is based on a method of layering and consists in the addition of individual layers of colour. Full-scale underpainting was not found on the copy by Lucas Cranach the Younger (O 9619). The blue sky on the copy was rendered by overlaying two blue layers of azurite and lead white. On *Law and Grace* (O 10732), grey underpainting was employed locally beneath

a layer of blue azurite in the rendering of the sky, and it was likewise discovered beneath the green layer of vegetation. The layers of grey underpainting are of a light-grey tone, resulting from a combination of carbon black and lead white.<sup>8</sup> These were overlaid with a layer of light-blue azurite mixed with lead white (**Fig. 1**). This combination of colour layering follows established practice in painting with mineral blues during the 16th century. The use of grey underpainting allowed the artist to model the resulting colour tones, but it may have also contributed to decreasing the necessary amount of more expensive blue pigment. The green layers were found to consist of a green copper-based pigment combined with lead-tin yellow type I and lead white. The skin tones are based on a combination of lead white with vermilion and ochres. While the dark-red underpainting is compact, based predominantly on mineral pigments, vermilion, ochres and black (**Fig. 2**) on the painting by Lucas Cranach the Elder, no underpainting was found on the other exemplar. The bottom red layer on the other exemplar features more red lake with infrequent grains of vermilion, whereas the top red layer consists of red lake, vermilion, lead white and traces of carbon black (**Fig. 3**). The layers differ in the quantitative proportions of the individual pigments used. This fact is reflected mostly in the resulting tone of the red drapery, rendered on the original onto two layers of underpainting, the bottom being vermilion and the top red lake. On both works, shadows were modelled with a darker glaze of red lake with infrequent grains of vermilion and lead white.<sup>9</sup> In contrast, the lights feature a higher proportion of white pigments, especially lead white. Analysis found that the two exemplars employ different types of red lake. The top layers of red lake exhibit varying fluorescence levels on images after excitation with ultraviolet light (**Figs. 2b, 3c**).

The differences between the two paintings were observed comparatively especially by analysis of blue pigments, as the works of Lucas Cranach the Elder and Younger differ in their use of smalt.<sup>10</sup> The light-blue colour of the sky on both works is the result of a mixture of azurite and lead white. Elemental X-ray fluorescence analysis found a combination of elements typical for smalt in



**3** A detail of the red drapery (a) and stratigraphy in visible light (b) and ultraviolet light (c) on *Law and Grace* (O 9619). Stratigraphy shows a layer of red underpainting with a mixture of red lake and vermilion (1) and a red coloured layer consisting of red lake mixed with lead white and vermilion (2). Layers of varnish and retouch were identified on the surface (3).

the rendering of the grey clouds on the copy *Law and Grace*.<sup>11</sup> It was applied here along with azurite and lead white.<sup>12</sup> The presence of smalt was likewise attested on Lucas Cranach the Younger's works from the collections of the National Gallery Prague: *Portrait of a Man* (wood, DO 4146), *Portrait of a Woman* (wood, DO 4145).<sup>13</sup> It was also identified on the painting *Christ Blessing the Children* (lime wood, after 1550, DO 4238). On *Portrait of a Man*, smalt was found in the blue background. On the other works, it was used in the rendering of clothing,<sup>14</sup> usually combined with lead white but also with red lake and azurite. This



mixture allowed the painter to achieve the specific colour palette of the final artwork. Smalt only became a widespread pigment in European painting during the Renaissance and the subsequent Baroque period.<sup>15</sup> After 1540, smalt production was associated with Bohemian glassmaking as well as with Venice and Flanders.<sup>16</sup> Smalt is a relatively unstable pigment susceptible to degradation, whereby the colour may transit from bright blue to shades of grey, or alternatively the smalt layer may acquire an almost transparent glaze-like character.<sup>17</sup>

Similarities were also observed between the two panels in their use of binders. The coloured layers were found to contain drying ester oils. Gas chromatography–mass spectrometry was applied to *Law and Grace* (O 9619).<sup>18</sup> The method discovered that the painting contained heat-bodied linseed oil with traces of Burgundy pitch, dammar and wax. Burgundy pitch may have been used to

modify the oil-based medium and affected the degree of translucence.<sup>19</sup> Dammar and wax admixtures originate from subsequent surface modification due to restoration work. Linseed oil was among the most frequent binders in 16th century painting.<sup>20</sup> Besides linseed oil,<sup>21</sup> the works of Lucas Cranach the Elder have also been noted to contain walnut oil.<sup>22</sup>

The results of material analysis confirmed partial material analogy between the two artworks. This is the case especially with pigments such as azurite, lead-tin yellow type I, vermilion, lead white and binders commonly used in 16th century painting. Differences have been observed in the use of smalt on the copy. Smalt can be an important data element in determining the origin of the copy. The production of the copy involved knowledge of the material composition of the original, however, other pigments were chosen in view of deepening the differentiation of coloured accents.

Table 1

	Law and Grace (NG, inv. no. O 10732) 1529	Law and Grace (NG, inv. no. O 9619) second half of the 16th century
<b>Mat</b>		
material	lime (Tilia sp.)	lime (Tilia sp.)
size (cm)	71.5 × 87	88.4 × 86.6
ground	natural chalk	natural chalk
flesh tone	ochres, vermilion, lead white*	two pink layers – lead white, vermilion, yellow ochre
<b>Pigments</b>		
yellow sky	lead-tin yellow, lead white*	two yellow layers – lead-tin yellow type I, lead white, ochre (s)
red drapery	top red layer – red lake bottom red layer – vermilion underpainting – red ochre, vermilion, black	top red layer – red lake, vermilion, lead white (s), carbon black (s) bottom red layer – vermilion, red lake
green	two green layers – copper-based green pigment, lead white, lead-tin yellow type I grey underpainting – lead white, black	
blue sky	blue layer – azurite, lead white grey underpainting – lead white, black	blue – azurite, lead white** grey (clouds) – smalt, azurite, lead white*
blue drapery	azurite, ochres, lead white, vermilion, probably bone black *	azurite, ochres, lead white *
<b>Binders</b>		
histological analysis / micro-chemical testing	ground – protein, probably animal glue painting – oil	ground – protein, probably animal glue painting – oil
GC/MS	–	heat-bodied linseed oil Burgundy pitch (s) dammar (s) beeswax (s)
MALDI TOF	–	ground – animal glue

\* data identified via non-invasive X-ray fluorescence spectroscopy

\*\* analysis conducted on a powder sample by Dorothea Pechová in 1993

(s) = traces

## Notes

**1** Radka Šefců, unpublished laboratory reports no. 12-62, 93-1-XRF; Dorothea Pechová, unpublished laboratory report no. 93-1, Archive of the Chemical-Technological Laboratory, National Gallery Prague.

**2** Radka Šefců, in: Olga Kotková (ed.), *Cranach ze všech stran. Cranach From All Sides* (Exh. cat., National Gallery Prague), Appendix: Scientific material analysis; Kristina Málková – Radka Šefců – Olga Kotková – Václav Pitthard – Štěpánka Kučková, 'Examination of Paintings by Lucas Cranach the Elder and his Workshop from the Collection of the National Gallery Prague', *5th International Symposium Painting Techniques. History, Materials and Studio Practice*, 18–20 December 2013, 2016, pp. 85–96; Kristina Maršíková Málková,

*Technologie malby Lucase Cranacha st. a jeho okruhu. Průzkumy děl z českých sbírek a jejich interpretace*, dissertation (supv. Karel Stretti, Academy of Fine Arts), Praha 2015; Mojmír Hamsík, Restoration Protocol: Lucas Cranach the Elder, Original Sin and the Redemption of Man, O 10732, Archive of the Restoration Department, National Gallery Prague 1971; Zora Grohmanová, Restoration Protocol: Lucas Cranach the Elder, Sin and Redemption, O 10732, Archive of the Restoration Department, National Gallery Prague 1993.

**3** The works of Lucas Cranach the Elder and Younger feature a wide array of wooden material: oak, beech, fir. Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder: Painting Materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, pp. 47–57, 61. Linden

wood has been one of the most common materials used in preparing panel paintings since the 15th century.

**4** The ground layers of Cranach's works were also found to incorporate calcite, see Heydenreich (Note 3), p. 93.

**5** Histological analysis also identified a layer of protein isolation on the *Prague Altarpiece*.

**6** MALDI TOF analysis conducted by Štěpánka Kučková from UCT Prague.

**7** See Note 2.

**8** Dark-grey to black underpainting was also identified on the *Prague Altarpiece*.

**9** Red lake combined with lead white and vermilion was also identified on other works produced by Lucas Cranach the Younger, see Jana Herrschaft, 'Maltechnik und Materialwahl Lucas Cranachs des Jüngeren am Beispiel der Kanzelbilder in der Kapelle auf Schloss Augustusburg (Sachsen)', in: Elke A. Werner – Anne Eusterschulte – Gunnar Heydenreich (eds.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, pp. 181–191, esp. p. 185.

**10** Ibidem, pp. 185–186.

**11** Confirmed presence of cobalt, arsenic, potassium and silicon. The chemical composition of historical smalt is  $\text{SiO}_2 + \text{K}_2\text{O} + \text{Al}_2\text{O}_3 + \text{CoO} + \text{As}_2\text{O}_3$ .

**12** The use of smalt in combination with azurite has also been observed on other works by Lucas Cranach the Younger, see Herrschaft (Note 10), pp. 181–191, esp. pp. 185–186.

**13** For basic information on the paintings, see Kotková 2016 (Note 2), pp. 118–123, cat. no. 16; Jana Odvárková, unpublished laboratory reports no. 05-27, 05-28, Archive of the Chemical-Technological Laboratory, National Gallery Prague 2005.

**14** Clothing painted with azurite, Šefců 2016 (Note 2).

**15** It appeared sporadically before this period, e.g. Marco Verità – Alessandro Renier – Sandro Zecchin, 'Chemical analyses of ancient glass findings excavated in the Venetian lagoon', *Journal of Cultural Heritage*, Vol. 3, 2002, pp. 261–271. Italian painters also used smalt during the quattrocento, when the practice of glassmaking was widespread in Venice. Smalt was found combined with azurite and natural ultramarine on *The Entombment*

(1455, National Gallery, London, inv. no. 466) by Netherlandish painter Dieric Bouts (1410–1475) as well as on the *Altarpiece of the Early Church Fathers* (c. 1483, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, inv. no. 2597–2600) by Michael Pacher (1435–1498).

**16** Bruno Muhlethaler – Jean Thissen, 'Smalt', in: Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, National Gallery of Art, Washington, Archetype Publications, London 1993, pp. 113–130. In the early 16th century, smalt was more frequently used as a siccative. For a historical overview of the use of smalt, see Heike Stege, 'Out of the blue? Considerations of the early use of smalt as blue pigment in European easel painting', *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18, 2004, pp. 121–42; François Delamare, *Blue Pigments: 5000 Years of Art and Industry*, London 2013, pp. 37–98.

**17** Laurianne Robinet – Marika Spring – Sandrine Pagès-Camagna, 'Vibrational spectroscopy correlated with elemental analysis for the investigation of smalt pigment and its alteration in paintings', *Analytical Methods*, 5 (18), 2013, pp. 4628–4638.

**18** Analysis conducted by Václav Pitthard from the KHM, Vienna.

**19** Alan Phenix – Joyce Townsend, 'A brief survey of historical varnishes', in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, London – New York, 2012, pp. 252–263.

**20** Rachel Billinge – Lorne Campbell – Jill Dunkerton – Susan Foister – Jo Kirby – Jennie Pilc – Ashok Roy – Marika Spring – Raymond White, 'Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400–1550', *National Gallery Technical Bulletin* 18 (1997), pp. 6–55.

**21** Raymond White – Jennifer Pilc, 'Analyses of Paint Media', *National Gallery Technical Bulletin* 14, 1993, pp. 88–89. Raymond White – Jennifer Pilc, 'Analyses of Paint Media', *National Gallery Technical Bulletin* 16, 1995, pp. 88–89.

**22** Málková et al. 2013 (Note 2).

*Translated by Benjamín Žiak*

# *Pietà from Bílsko. A Rescued Gem of South-Bohemian Wood Carving. A New Work from the Circle of the Master of the Lamentation of Christ from Žebrák?*

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ

IN COLLABORATION WITH VERA DĚDIČOVÁ

This year saw the restoration of an extraordinary late Gothic wood carving at the National Gallery Prague – the *Pietà from Bílsko*. This article describes the restoration process and summarises the results of the material analysis and art-historical assessment of a work which the topographical literature previously classified as Baroque, as the *Pietà* has been part of the Baroque side altar at the St. James the Greater Church in Bílsko, Strakonice District, since the 18th century. The article also surveys other late Gothic artworks whose provenance is traditionally associated with Bílsko, including the carving of St. James and Mary Magdalene, which has been known to the art-historical literature for decades. It is associated with the circle of the Master of the Žebrák Lamentation or the Master of the Zvíkov Lamentation, two leading figures in southern and southwestern Bohemian wood carving of the first third of the 16th century. The results of art-historical research, analysis and restoration of the Bílsko *Pietà* have shown that the carving shares close connections with the abovementioned body of work, and this can be observed on its typology, style as well as on the details of the fragmentarily preserved original polychromy. Further connections with this circle follow from the context of the works' commission, as both carvings from Bílsko were likely ordered after 1508, when the manor of Drahonice, to which Bílsko was subject, was ruled by High Burgrave Zdeněk Lev of Rosenthal († 1535).

## Context of origin

Data on inventory cards to the collections of the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou relate two very interesting late Gothic carvings to the parish church in the village of Bílsko, located in the south-Bohemian district of Strakonice.<sup>1</sup> A relief of *St. James the Greater and Mary Magdalene*<sup>2</sup> (Fig. 1) was deposited at the Bavorov Town Museum in the 1960s, and several decades later, the parish loaned the gallery a monumental relief of the *Pietà*<sup>3</sup> (Fig. 2). Written sources from the Volyn decanate

## Keywords

Church of St. James the Greater in Bílsko, Drahonice manor, *Pietà from Bílsko*, St. James the Greater and Mary Magdalene from Bílsko, Master of the Lamentation from Zvíkov, Master of the Lamentation from Žebrák, late Gothic wood carving in south Bohemia, Zdeněk Lev of Rosenthal, research and restoration



1 *St. James the Greater and Mary Magdalene from Bílsko*, after 1508–1515. Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou. Photo: National Gallery Prague.

predating the Hussite period attest that the church of St. James in Bílsko ranked among the wealthy ones. A fort used to be in the village but apparently ceased to exist already during the Middle Ages, and its possessors are documented by extant written records from the 14th century.<sup>4</sup> In view of specifying the context of provenance and attribution of both reliefs, it is noteworthy that the settlement in Bílsko fell under the nearby Drahonice manor during the Jagiellonian period and over the following centuries. The right of patronage to the church in Bílsko was thus held by the owners of the manor in Drahonice until the 20th century.<sup>5</sup> In the first decade of the 16th century, the manor property, including the seat at the fort in Drahonice, passed from the lords of Drahonice to one of the most prominent men in the kingdom, the High Burgrave of the Kingdom of Bohemia (1508–1530), Zdeněk Lev of Rosenthal (Rožmitál) († 1535).<sup>6</sup> A mere torso of the fort remains today; it is assumed to have been converted into what was once a lavish residence in the earliest decade of the 16th century. As soon as in the 1530s, the lords from Rosenthal closed down their debt-ridden manor and subsequently sold it. From 1700, the manor of Drahonice was owned by the Schwarzenberg family, who merged it with their manor in Protivín.<sup>7</sup> The ties between Bílsko and Drahonice are also testified to by the movable property from the church in Bílsko, the central altar's equipment having been moved to Bílsko from the Drahonice chapel during the Baroque period – so we are informed by written records and earlier topographies. Whether the transfer from Drahonice also included other movable property – such as the relief of the *Bílsko Pietà* – cannot be determined convincingly without further study of early modern sources.

An art inventory taken in 1910 did not include a contemporary photograph of the interior of the Bílsko church, nor does it make any mention of the remnants of the former medieval equipment (excepting the stone sanctuary); as regards its modern history, it refers to a report on the church reconstruction that followed a fire outbreak in 1630 and identifies the extant altarpieces as dating to the Baroque era, including the sculpture of *Our Lady of Sorrows* – “a fair carving from the 18th century”, placed by the

side altar with an image of Saint Linhart on the northern side of the nave.<sup>8</sup> Thanks to a photograph archived in the parish chronicle, we have discovered the abovementioned Lady of Sorrows to be identical with the late-Gothic *Bílsko Pietà* (Fig. 3).<sup>9</sup> This item, listed misleadingly in the register, is also the object of a later entry in an inventory taken in the 1970s, which mentions a “*sculpted altarpiece of the Pietà*” in the same position among the church’s Rococo decoration.<sup>10</sup> Data pertaining to the side altar of Our Lady of Sorrows from the 1910 inventory correspond to entries recorded in the parish chronicle in the Baroque period,<sup>11</sup> the list of four altars here includes an “*Altare Minus Dolorosa B. M. Virginis*”, built in 1758.

More recent records from the first half of the 20th century similarly make no mention of a sculpture of a *Pietà* but rather one of *Our Lady of Sorrows*, placed on an altar dedicated likewise.<sup>12</sup> The parish chronicle also documents repeated restoration work done on the church decoration, including repairs and adjustments of the altars (work on the sculptures and gilding), as well as maintenance of their equipment (candelabra, antependia, etc.) and the purchase of new carvings acquired from the collections of parishioners in Tyrolian workshops (commissioned from Ferdinand Demetz at St. Ulrich in Gröden). The document makes several references to the maintenance of *Our Lady of the Sorrows*; for instance, in 1924, pastor Antonín Hala ordered that the sculpture be “*proofed against rot and the woodworm*”, and the work was done by a carver from Kutná Hora; in 1926, he had the polychromy of the altarpiece repaired by a gilder from Turnov, he replaced the panel in the altar niche, largely damaged by woodworm infestation, and commissioned painter Tomáš Peterka from Týn nad Vltavou to repair the polychromy once again in 1937. Both the state of the wood of the *Pietà* as well as the number and divergent quality of the more recent layers of gilding and polychromy correspond to extant descriptions of the scale of restoration work done on the altarpiece. Woodworm infestation continued to damage the church equipment even afterwards – in 1975, a completely destroyed mensa was removed from the Altar of Our Lady of Sorrows.<sup>13</sup>

Records from the earlier half of the 20th century are very thorough, and it



2 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, prior to restoration. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.

is surprising we find no mention of the relief of *Saint James and Mary Magdalene from Bílsko*. Judging by its present state, in its modern history it must have been kept in very different conditions than the *Pietà*. The condition of its wooden material and polychromy differs drastically. The wood on the relief of *Saint James the Greater and Mary Magdalene* is almost unscathed by woodworm infestation, but extensive segments of the surface lack polychromy – in contrast, the *Bílsko Pietà* was almost entirely destroyed by the woodworm in the past and its destruction was only postponed owing to of additional layers of colour and base.

The relief of *Saint James the Greater and Mary Magdalene* was restored in the 1960s by Ludmila Slánská<sup>14</sup> and presented along with a convolute of other works of south-Bohemian provenance at an exposition of the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou, which is why it soon caught the attention of scholars. In the catalogue of the ground-breaking exhibition *The South Bohemian Late Gothic* held in the 1960s, Jiří Kropáček doubtfully attributed the work to the Master of the Lamentation of Christ from Žebrák,<sup>15</sup> and Jaromír Homolka, in a

3 A view of the nave of the Church of *St. James the Greater in Bílsko, Altar of Our Lady of Sorrows*. Photo: Antonín Hála, reproduced from the parish chronicle.



subsequent monographic study dedicated to the Master of the Lamentation of Christ from Zvíkov, associated it with the circle of this latter master.<sup>16</sup> However, the *Bílsko Pietà* had not been lent to any of the state collections at the time and so remained unmentioned by the scholarly literature.<sup>17</sup> A later loan did not lead to its publication or exhibition, as the sculpture's poor state did not allow for this. The recently completed restoration of the *Pietà* marks the first occasion to attain deeper knowledge of this extraordinary artwork. Restoration gave back the work a level of detail that had previously only been assumed, and the rendering of the faces of the Virgin and Christ now also appears much more convincing. The stylistic character and iconographic type of the *Pietà* classify it among the circle of works associated with the Masters of the Lamentation from Žebrák and the Lamentation from Zvíkov, intriguing parallels are offered by its typology, the artist's handwriting and the fragmentarily preserved polychromy. For this reason, the following text carries out an analysis of both lines of attribution in parallel.<sup>18</sup>

### One whole or two separate artworks?

One substantial question is whether the two extant reliefs from Bílsko can be considered fragments of one larger artwork and attributed to a single artist, or if the two reliefs are merely related by traditional ascription. In the case of the relief of *St. James the Greater and Mary Magdalene*, its traditional association with Bílsko is supported by its iconographic correspondence to the church's patron saint, whereas with the *Pietà*, we may only base ourselves on the modern form of the altarpiece of Our Lady of Sorrows in the parish church in Bílsko, although without detailed investigation of historical sources, we may neither dismiss the possibility that the *Pietà* was originally commissioned for another temple, perhaps the chapel at the fort in Drahonice, and that it was moved to Bílsko only after the church was furnished with a Baroque altarpiece.

Without the relief of *Saint James the Greater and Mary Magdalene*, we believe the *Bílsko Pietà* would have been either placed in the ark of the lost retable or affixed in the nave or chancel, for instance on a console by the tabernacle.<sup>19</sup> If, on the other hand, the *Bílsko Pietà* formed a unity with the carving of Saint Mary Magdalene and Saint James the Greater, two hypotheses concerning their placement offer themselves. The first, more likely hypothesis gives us the 'lost' central group of the multi-figure Lamentation of Christ, which the earlier literature deemed the relief of *Saint James the Greater and Mary Magdalene* to have been part of (Kropáček, Homolka). The second hypothesis posits that the whole was related in terms of iconographic motif but that the reliefs were actually positioned separately on the altarpiece — one on the movable wing (the relief of *St. James the Greater and Mary Magdalene*), the other in the ark (the *Pietà*). These two hypotheses are based on a consideration of the woodworking technique employed on the sides and base of both reliefs, which rules out the possibility that the two reliefs constitute a single sculptural block, such as it is the case with the *Lamentation from Žebrák* or the *Lamentation from Zvíkov*, but allows for their additive classification as individual segments in a multi-figure composition or a standalone placement of the two reliefs.<sup>20</sup>

Considering first the variant of a multi-figural Lamentation, we thereby arrive at

a sizable composition two thirds of whose 'surface' have been preserved, as the *Pietà* would have doubtless been the axis of the composition and the relief of *St. James and Mary Magdalene* would have been positioned to its left (Fig. 4). The resulting sculptural group would have been at least 190 cm wide. If the group belonged to the centre of the altarpiece, it would have been a retable of considerable proportions dominating the chancel of the Bílsko church (the chancel is approximately 6 meters wide). The compositional counterparts to St. James the Greater and Mary Magdalene might have been an image of James' brother to the left of the figure of Christ — St. John the Evangelist, the beloved disciple, accompanied by Nicodemus or Joseph of Arimathea, who petitioned with Pilate for Christ's body and took it off the cross. This would have been a traditional iconographic composition of the scene of the Lamentation with merely one exception, namely the placement of St. Mary Magdalene and John the Evangelist. On most images of the Lamentation, the place to the Christ's right side is reserved almost exclusively for John, and a mourning Mary Magdalene is usually found on Christ's left, often even touching his arms (e.g. the *Lamentation of Christ from Korkusova Hut'*, Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou), holding a vessel of ointment to embalm Christ's body, or in reference to the Biblical description of Christ's visit to the house of Simon, she touches his feet with her hair or kisses them (Lk 7, 37–38). However, we also find a limited number of analogies for the opposite composition (*Lamentation of Christ*, Minorite Monastery in Brno). The relief from Bílsko does not render Mary Magdalene's arms, their direction suggests that the original composition may have been a mirror image of the gesture of the arms' holding a pyx found on the Lamentations from Žebrák and Zvíkov (Fig. 5), and similar arm gestures can be observed with the *Mary Magdalene from Malý Bor by Horažďovice* (fragments of the scene *Noli me tangere*, Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou). The presence of Apostle James within the scene of the Lamentation can be explained by reference to the Biblical narrative as well as by the dedication of the local church precisely to St. James the Greater. Multi-figural scenes of the Lamentation often featured the donors'



4 *St. James the Greater and Mary Magdalene and Bílsko Pietà*, after 1508–1515. Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou, Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.

patron saints or titular saints of altarpieces or temples and thereby added to the symbolic value of the holy congregation partaking at Christ's redemptive sacrifice.<sup>21</sup>

The second abovementioned possibility is that the relief with an image of the titular saint of the temple — Saint James — was positioned on the inner side of the left moving wing of the altarpiece and that the *Pietà* was placed in its centre. With this variant, we could fill in the iconography of the missing right movable wing with the patron saints of the donors or even of the altar on which the retable stood. It may be objected that a depth of approximately 18–20 cm was more frequently employed with reliefs intended for centres of altarpieces in view of their weight, and that shallow reliefs were more commonly used on the inner sides of wings — however, we do find parallels even to a design of this sort in the better-preserved bulk of carved wooden retables from the regions of Bavaria, Franconia and Swabia. The thesis cannot be confirmed directly in the circle of attribution of the Masters of the Lamentation from Zvíkov or Žebrák, for despite a considerable number of extant carvings, not a single complete retable with reliefs in their original positions has been preserved.<sup>22</sup>

Documenting the modifications and woodworking technique on the carvings'





5 *Lamentation of Christ from Žebrák*, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák, c. 1510, a detail of Mary Magdalene. The City of Prague Museum. Photo: National Gallery Prague.

base and sides could in many cases aid the specification of hypotheses concerning the original position of the carvings' preserved fragments. Unambiguous traces of anchoring are not found on either of the two compositions from Bílsko, only one opening that could be the remnant of an earlier joint is visible on the Virgin's right shoulder. One fundamental finding is that the two works exhibit different crafting techniques applied to the sculpting block (**Fig. 6a, b**). In the case of the *Bílsko Pietà*, the wooden block required a more complex method of preparation, as it consists of several segments (for more details, see the section on research and restoration below), the wood was carefully carved using a wide chisel with a pronounced profile, and in the upper section, chiselling was done

radially in a fan-like arrangement (**Fig. 6a**). The chiselling on the reverse side of the relief with *St. James and Mary Magdalene* is of a different character, where the mass of the wood was at times vigorously broken off rather than slowly taken off by clear parallel cuts of the tool. The question is whether differences in technique on the backside principally rule out the possibility that the two carvings belong to a single whole, in any case assuming that the carvings from Bílsko were the work of two unequally apt authors, which might be deduced from the divergent quality of the carving technique the two works exhibit. A typical analogy is offered by the reverse sides of the two *Virgins from Bavorov*, which were undoubtedly intended to form a single whole, but the wood on their reverse sides was nevertheless worked very differently (Master of the Lamentation from Zvíkov – follower, Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou).<sup>23</sup> The method of woodworking on the backsides of carvings from the circles around the Masters of the Lamentation from Zvíkov and Žebrák was addressed in a monographic study written by Michaela Ottová in 2013. Ottová assumes the character of the working of the backside is identical in the core of the oeuvre of the Master of the Lamentation from Zvíkov, she employs it in a number of cases as an attributional corrective, whereas with the work of the Master of the Lamentation from Žebrák she observes much more variance in the carving technique on the backsides.<sup>24</sup> Based on this assumption, we observe that the parallel long chiselling made in a fan-shaped arc of cuts on the upper backside of the *Bílsko Pietà* has typological parallels among the work of the Master of the Zvíkov Lamentation on the reverse of the *Madonna of Hracholusky* and *Saint Margaret* from the so-called Greater Ark from Kašperské Hory (Town Office in Hracholusky; Šumava Museum, Kašperské Hory), the tool was applied similarly on the reverse side of the *Assumption from Kotouň* (Diocese of České Budějovice), somewhat similar by the less careful nature of the carving on the backside is a key work of the Master of the Žebrák Lamentation, *The Lord's Pietà*, partly also on the *Mary Magdalene from Nový Bor by Horaždovice* and likewise on the *Saint from Homole by České Budějovice* (all at the Aleš South Bohemian Gallery in



6 Carving on the reverse side. **6a** *Bílsko Pietà*, after 1508–1515. Roman Catholic Parish of Bílsko. **6b** *St. James the Greater and Mary Magdalene*, after 1508–1515. Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou. **6c** *St. Peter from Lnáře*, c. 1510–1515. Diocese of České Budějovice. **6d** *St. Bartholomew from Lnáře*, c. 1510–1515. Diocese of České Budějovice. **6e** *Madonna from Malšín*, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák, c. 1515. National Gallery Prague. Photo: National Gallery Prague.

Hluboká nad Vltavou).<sup>25</sup> The ‘carelessness’ of an energetic working of the reverse side of the relief of *St. James and Mary Magdalene* has much fewer parallels among the works from the Zvíkov circle, but it is essentially a stylistically peculiar version of the crafting method employed with the abovementioned *Madonna from Hracholusky*; a characteristically different, borderline style of crudely breaking off wood can also be observed on a series of carvings from Černívsko (Diocese of České Budějovice).<sup>26</sup> Among the circle of works previously unproblematically associated with the Master of the Žebrák Lamentation, the rendering of the backside of the *St. James and Mary Magdalene of Bílsko* most resembles the reverse of the *Madonna from Malšín* (National Gallery Prague, **Fig. 6e**) and especially *The Apostles from Lnáře* (Diocese of České Budějovice) (**Fig. 6c, d**).<sup>27</sup>

The Virgin Mary is seated atop a simple throne, supporting her son’s body with her right hand against his chest, and with her left arm, turned slightly to the side, holding it by the thighs. Christ has his legs bent in the knees, his feet hanging loosely, his head drooping towards the right shoulder. His left arm hangs in front of his body. His torso is rotated and faces the audience almost frontally, and Mary likewise turns her cloudy gaze toward the observer. A veil folded on the Virgin’s crown falls freely over her shoulders, her cape, tied together at her chest, is spread out under Christ’s body,

which is deeply sunken in the Virgin’s lap, and the impression of heft is completed by the drapery on her gown. Typologically, we find a number of analogies to the *Bílsko Pietà* in southern and southwestern Bohemia among a series of pietàs belonging to the so-called Burgundian type, characterised by a portrayal of Christ’s tortured body in his mother’s lap whose most distinctive feature is a loosely-hanging limp arm,<sup>28</sup> paired on the *Bílsko Pietà* with Christ’s head sharply drooping towards the shoulder. Additional compositional elements such as the rotation of Christ’s torso and an emphasis on the presentation of all of his wounds, especially the open, bleeding wounds in his side, the springs of holiness, have an explicit religious significance. It classifies the *Bílsko Pietà* among a group of pietàs bearing obvious marks of the symbolism of *ostentatio Christi*, and previous research has repeatedly drawn attention to this type of symbolism among works from southern and southwestern Bohemia.<sup>29</sup> Another striking compositional feature that reminds of the template of earlier pietàs is the placement of Christ’s lifeless body in his mother’s lap. Christ’s body is not stretched in an expressively tense position, in the *rigor mortis* of a body taken off the cross – rather his knees are bent, his shins are at an almost right angle with respect to his calves and his feet hang quite loosely. It is very probable that this rendering was a deliberate and generally understandable



7 *Pietà from Kadov*, south-western Bohemia, c. 1510. Roman Catholic Parish of Kadov. Photo: National Gallery Prague.

reference to the strong tradition of pietàs of the Beautiful Style (International Gothic), frequently venerated *Andachtsbilder*, a number of which are also familiar from the Bohemian-Austrian-Bavarian border milieu.<sup>30</sup> Likewise reminiscent of Beautiful Style models is an emphasis on corporeality, expressed by the skin of Christ's body being deeply sunken under the widely spread fingers of Mary's right hand supporting his chest.<sup>31</sup> Bent knees are also featured on Burgundian pietàs, however much less frequently than on earlier pietàs of the vertical and horizontal type, which, besides the context of subject matter, also reflects a different conception of the dynamics of movement. If we look for analogies to all of the principal referential and compositional elements employed on the *Bílsko Pietà*, that is to say including the symbolism of *ostentatio*

*Christi*, the circle becomes much narrower. Interesting parallels from the regions of southern and southwestern Bohemia are offered by Bavarian production, the *Cleveland Pietà* attributed to the Master of Rabenden from the circle of the Landshutian sculptor Hans Leinberger or the *Pietà* from the Franciscan church in Würzburg by Tilman Riemenschneider; among production from the Austrian Donauland, earlier research drew attention to the *Pietà* from the Viennese Academy.<sup>32</sup> In the bulk of artworks produced in southern and southwestern Bohemia, the specific typology is exhibited by a greater number of pietàs, which likely share a common ancestry and are usually associated with the circles of the Master from Zvíkov – among these are the *Pietà from Kadov* by Blatná (Roman Catholic Parish of Kadov, **Fig. 7**), the *Pietà from Podlesí* (Šumava Museum in Sušice) and the lost *Pietà from Rovné by Strakonice*, close analogies can also be found among west Bohemian art (*Pietà from the West Bohemian Museum in Plzeň*, the missing *Pietà from Planá nade Mží*),<sup>33</sup> and a number of features are also shared by Lamentations associated with the circle of the Master from Zvíkov (*Lamentation*, Dom- und Diözesanmuseum Wien).<sup>34</sup>

The polychromy of the *Bílsko Pietà* forms an integral part of the formal effect of the artwork. It was not preserved across all surfaces, but we nevertheless have a very good idea of the original colour design of the individual sections of the carving and of the quality of craftsmanship. Especially noteworthy are the flesh tone of Christ and the Virgin Mary and the polychromic details built on the carving's plastic elements, such as Christ's curls (**Fig. 15**). The results of material analysis performed on the preserved segments of the original polychromy on the *Bílsko Pietà* allow for a comparison with the results of the polychromic analysis of several important works from the oeuvre of the Masters of the Lamentation of Christ from Žebrák and Zvíkov, carried out during the 1990s at the National Gallery Prague as part of the preparatory works for a monographic exhibition of the two anonymous masters.<sup>35</sup>

The flesh tone on the Christ from the Žebrák Lamentation<sup>36</sup> was rendered in two layers – the bottom layer consists of lead white and vermilion and is overlaid with a layer of brighter tone; azurite was also

mixed in with vermilion and white around Christ's wounds, which lent the tone a blueish hue. Coloured underpainting is also present below the veins. The flesh tone of the female figures is based on a similar method of rendering, however, the bottom layer is of a darker hue. This achieved a sophisticated differentiation of the flesh tone in terms of the relief's colour scheme. Fragments of silver with coloured glazing (red, green) have been preserved on some draperies, the details of clothing were also silvered or gilded, and extant fragments show that Christ's loincloth was likewise gilded. We observe a similar technique with the polychromic rendering on the *Bílsko Pietà*. The flesh tone of Mary on the *Bílsko Pietà* was identified to include natural chalk in the ground as well as a layer of lead white, red lake and traces of vermilion. Christ and Mary do not share the same flesh tone, and this is due to differences in the composition of the first layer. Within the flesh tone of Christ, the bottom layer is of a distinctive orange-ochre colour; this layer is lighter in the flesh tone of Mary, which can be seen both on the original and on stratigraphic samples. Like on the *Žebrák Lamentation*, torture marks are rendered veristically, areas around wounds have a blueish hue, as do the surroundings of the mouth, and blood is portrayed running freely from the wounds (Fig. 5). The colouring of the drapery has not been preserved on the original, although it seems restorations followed the original design; one distinctive accent was the Virgin Mary's silvered cloak with a blue glaze, Christ's loincloth was gilded. The polychromy on the relief of *St. James the Greater and Mary Magdalene* was likewise preserved in a merely fragmentary form (Fig. 1), the bottom layer of a flesh tone comparable to that found on the *Bílsko Pietà* sometimes shows through, Mary Magdalene's attire was green, the decorative details were coated with metal, the cloak's lining was accented distinctively red.<sup>37</sup> A distinctive orange first layer of polychromic flesh tone can likewise be observed on a series of works associated with the Master of the Lamentation from Zvíkov, and this is demonstrated by the results of a material investigation of a series of carvings from the former so-called Great Ark from Kašperské Hory (Šumava Museum, Kašperské Hory; National Gallery Prague).<sup>38</sup>



8 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of Christ's face. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.



9 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of Mary's face, prior to restoration. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.



**10** A comparison of the details of carving. **10a** *St. James the Greater and Mary Magdalene from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of the hand of St. James. **10b** *St. Peter from Lnáře*, c. 1510–1515, a detail of the hand. Diocese of České Budějovice. **10c** *St. Bartholomew from Lnáře*, c. 1510–1515, a detail of the hand. Diocese of České Budějovice. **10d** *The Lamentation of Christ from Žebrák*, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák, c. 1510, a detail of Mary's hand. The City of Prague Museum. **10e,f** *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of Mary's hand. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.

Extensive fragments of the polychromic flesh tone of Christ and Mary Magdalene from Kašperské Hory share features with the flesh tone on the Mary Magdalene from Bílsko, its distinctive orange hue is due to a bottom layer consisting of a mixture of white and minium, the top layer combines white with red lake and has a pink hue. To date, no general comparative polychromic analysis of both hypothetical oeuvres has been conducted, and we believe that a detailed comparative analysis (especially of flesh tones) could produce valuable findings that might elucidate certain questions concerning

relationships within workshops and artistic provenance.

**Workshops and the circles of the Master of the Lamentation from Žebrák and the Master of the Lamentation from Zvíkov**

In relation to Bílsko, the previous literature has focused exclusively on the carving of *St. James the Greater and Mary Magdalene*; on the basis of stylistic analysis, it usually deemed the work to be of inferior quality and to have originated within the circles of the Master of the Žebrák Lamentation (Kropáček, Rulíšek, Lavička) or the Master of

the Zvíkov Lamentation (Homolka, Ottová). The possibility of both artworks' belonging to one larger composition considerably alters the landscape in assessing the quality of the workshop that produced them, insofar as the quality of craftsmanship on the recently restored *Pietà* patently surpasses the relief of *St. James the Greater and Mary Magdalene*. Determining the orderer may be an important corrective in this respect for both reliefs from Bílsko. Both artworks can be dated to the first decade or early second decade of the 16th century, which is when the Drahonice manor, also comprising Bílsko, was held by Zdeněk Lev of Rosenthal, who is known to have commissioned several woodcarvings currently associated with the workshop of the Master from Zvíkov and his circles,<sup>39</sup> and he is likewise thought to have ordered a series of carvings from Kadov by Blatná, whose *Pietà*<sup>40</sup> is closely typologically connected with the *Pietà from Bílsko*. These facts could entirely justify the assumption that both works from Bílsko were created in one of the workshops active in southwestern Bohemia; however, the attribution has not been made quite as unambiguously on the basis of stylistic analysis, and their several features correspond to the style associated with the circle of the Master from Žebrák, including noticeable connections with woodcarving practice in Bavarian centres.

Despite the concentrated effort of scholars, beginning with the studies of Josef Opitz in the 1930s<sup>41</sup>, the authorial circles tied to the two key works *The Lamentation from Žebrák* (c. 1510, The City of Prague Museum, loaned to the National Gallery Prague)<sup>42</sup> and *The Lamentation from Zvíkov* (after 1508 (?), Zvíkov, Heritage Institute in České Budějovice)<sup>43</sup> remain the subject matter of attributional discussions, which aim to define clearer boundaries among a body of works that, besides a number of dissimilarities, also exhibit a range of stylistic agreement.<sup>44</sup> This fact was already made explicit during the 1950s and 1960s in seminal studies by Albert Kutal,<sup>45</sup> Jiří Kropáček<sup>46</sup> and Jaromír Homolka,<sup>47</sup> who formulated the characteristic features and roots of the style of the Master of the Žebrák Lamentation and his circle and later also hypotheses about the mutual relation and different points of departure of the two anonymous artists active in southern (České Budějovice?) and southwestern

Bohemia (Kašperské Hory or Horažďovice?) in the first quarter of the 16th century.<sup>48</sup> The author of the *Zvíkov Lamentation* was deemed to have been a younger, Swabian-oriented master trained at the workshops of the Master of the Lamentation from Žebrák, whose style was fundamentally influenced by exposure to post-Gerhaertian woodcarving from Passau and the Danube, Viennese style as well as to graphic art from the circles around Cranach and Dürer. This conception was subsequently taken up in synthetic studies on late Gothic art in Bohemia<sup>49</sup> and reflected in the presentation of exhibitions,<sup>50</sup> and it likewise took root in research abroad. Discussions concerning the attribution of these artworks were contributed to by the results of reports summarising restoration work conducted in southern and southwestern Bohemia,<sup>51</sup> by reviews of important studies written by foreign scholars as well as exhibition projects that significantly expanded the possibilities of comparison between individual artworks in the relevant circles of attribution and broader ties within regional production.<sup>52</sup> The topic of the Masters of the Lamentation from Žebrák and Zvíkov was repeatedly tackled from various angles in research during the recent decades,<sup>53</sup> in the international context largely thanks to the exhibition projects *Europa Jagellonica*<sup>54</sup> and *Fantastische Welten*,<sup>55</sup> and a monographic study of the artistic heritage of southwestern Bohemia was concluded with the exhibition *Images of Beauty and Salvation* prepared by the authors' team of Jan Royt, Michaela Ottová and Petr Jindra.<sup>56</sup> A remarkable feature of the special research conducted in the recent decades is a growing tendency to dismiss the earlier conception of two authorial figures and view the bulk of works originating from the circles around these authors rather through the optic of then contemporary workshop practice, whose *modus operandi* at once allowed for a broad variety of prototypes as well as the possibility of close personal collaboration.<sup>57</sup>

A certain degree of attributional uncertainty surrounds the assessment of the relief of *St. James the Greater and Mary Magdalene* from Bílsko. The only comprehensive analyses of this relief were published by Jiří Kropáček and Jaromír Homolka. Jiří Kropáček analysed the relief in the catalogue *The South Bohemian Late Gothic*<sup>58</sup> as a work which finds its basis in terms of colour modelling in an older Passau

tradition transposing Gerhaertian principles (the Master of the Kefermarkt Altarpiece) and observed a clear relationship with the *Lamentation from Žebrák*. With a question mark, he attributed the relief to the Master of the Lamentation from Žebrák and dated it to around 1510, which he claimed was when the *Lamentation* was produced. He noted the figures' characteristic elongation and smaller-sized heads. He described the relief of Mary Magdalene and James the Greater as a “variant of the motif of Mary Magdalene and Nicodemus from the Žebrák Lamentation”, especially in view of the drapery scheme and facial type. We can only agree with Kropáček's assessment of the relief from Bílsko as a “variant of the motif of Mary Magdalene and Nicodemus from the Žebrák Lamentation” in the general sense of compositional correspondence between the scheme of motion and the rendering of the drapery bunched up by the kneeling Virgin Mary (albeit an element from the circles of the Master from Zvíkov) and the use of shallow relief for the midground figure. Kropáček expected a close parallel to Mary Magdalene's facial type with the *Madonna from Třebotovice* and the sculpture of *St. Agnes and St. Barbara* at the Fine Arts Gallery in Vienna,<sup>59</sup> and observed close resemblance with the facial type as well as the composition of the drapery on the *Magdalene from Nový Bor*, in Mary Magdalene's broad-sleeved gown on the *Adoration from České Budějovice*, but remarked in conclusion that a definitive assessment about the degree of the doubtless closest connection of the relief from Bílsko with the figure of the Master from Žebrák “cannot be made with certainty; likewise, its historical and stylistic position is not entirely clear”. In 1966, Jaromír Homolka mentioned the relief in a monographic study dedicated to the Master of the Zvíkov Lamentation, classified it among the “circle of works associated with the Zvíkov Master” and related it to the *Mary Magdalene from Strmilov*, strongly rejected Kropáček's attribution of the relief to the Master of the Žebrák Lamentation, considered the relief from Bílsko in terms of style to be a testimony to the dissemination of a “soft painting style, whose variety is in fact very rich” and described the author of the relief an “artist of remarkable ability”.<sup>60</sup> Additional, more concise characterisations can be found in the collection guides of the Aleš South

Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou (1989). Hynek Rulíšek classifies the relief with *Mary Magdalene* among a broader group of high-quality works influenced by the Master of the Lamentation from Žebrák and the Master of the Lamentation from Zvíkov, and relates it in terms of authorship to the *Mary Magdalene from Strmilov*. He questions the earlier hypothesis about the group's belonging to a multi-figural Lamentation in view of the working on the relief's backside and considers it once to have been part of the retable in the Bílsko church.<sup>61</sup> Roman Lavička dated *St. James and Mary Magdalene* to around 1510 and classified it along with a number of other artworks of various quality among the group of works influenced by the Masters of the Lamentations from Žebrák and Zvíkov.<sup>62</sup> Lavička believed it was a fragment from the centre of the retable for the main altar at the Bílsko church and noted that similarities with the work of the Master of the Lamentation from Žebrák can be observed especially in the head type and composition of the drapery. Michaela Ottová made a cursory reference to the torso from Bílsko in a monograph accompanying the exhibition *Images of Beauty and Salvation* as a work from the wider circle of the Master of the Lamentation from Zvíkov,<sup>63</sup> whose workshop's hypothetical oeuvre now counts more than two thousand artworks, including attributed works, though often doubtfully so, from foreign collections (Vienna, Munich, Paris, Linz). The attribution of the torso from Bílsko to the circle surrounding the Master of the Zvíkov Lamentation was afterwards challenged in a review of the same monograph by Jan Dientsbier, who claimed the torso from Bílsko “shares remarkable similarities with the Lamentation from Žebrák.”<sup>64</sup>

More than half a century ago, Jiří Kropáček called the Bílsko relief “problematic”.<sup>65</sup> He probably had more in mind than mere uncertainty of attribution; when we read the relief detail by detail, we cannot but feel that it is qualitatively imbalanced and at times formally insecure. This is a feature it shares in common with a number of other carvings classified among the wider circles of the two masters. Of the proposed comparisons, the reliefs from Bílsko appear most similar to the *Saints from the Viennese Academy* mentioned by Jiří Kropáček,<sup>66</sup> they exhibit close agreement especially in the rendering of the face, as, for



11 A comparison of the details of carving. 11a *St. James the Greater and Mary Magdalene from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of the face of St. James. Photo: National Gallery Prague. 11b,c *St. Peter and St. Bartholomew from Lnáře*, c. 1510–1515, a detail of the face. Diocese of České Budějovice. Photo: National Gallery Prague.

instance, the *St. Mary Magdalene from Bílsko* and the Viennese *St. Barbara*. In contrast, the *Mary Magdalene from Strmilov*, an object of comparison from the circle of the Zvíkov Master proposed by Jaromír Homolka, shares looser similarities with the *Mary Magdalene from Bílsko*, based mainly on the use of an analogous compositional scheme rather than an identical woodcarving technique.

Entirely overlooked in its connection with Bílsko until now has been the series of *Apostles from Lnáře* (Diocese of České Budějovice). A considerable degree of similarity emerges especially from a comparison of the Lnáře carvings after their most recent restoration, which removed heavy layers of later polychromy.<sup>67</sup> It is now significantly easier to compare the method of rendering of minute details such as the eyelids, articulated fingers with oval nails or the carving of hair and beards (Fig. 10a–c; 11a–c). In a number of cases, these details are stylistically almost identical, for instance the slightly sunken cheeks, the shape of the brow ridge area, a nose with a characteristically rounded end as well as the rendering of a lightly opened mouth and beards tied in two braids. The works also share a degree of proportional inaccuracy (the lengths of forearms with respect to the torso), soft formal transitions and an effort to make

the composition more dynamic by means of Danube-inspired folded draperies, as well as the motif of a cloak pulled over the body and coming out from under the elbow.

It is interesting to note that although the basic composition of the drapery scheme by the kneeling *Mary Magdalene* is repeated in the group of works under discussion, the gown on the *Mary Magdalene from Bílsko* is the only example of a rendering where her chest is completely covered. Instead of the usual seductive dress with a deep neckline (cf. *Mary Magdalene from Čakov*), the tightly-fitting bodice is topped with a wide-edged standing collar without any decoration; this detail is commonplace among the abovementioned body of work on depictions of men and married women (such as on the gown of *St. Anne from Prachatice*, *John the Evangelist from Luby*, *John the Evangelist on the Lamentation from Žebrák*, the *Apostles from Lnáře*). The wide-sleeved dress worn by the *Mary Magdalene from Bílsko* seems somewhat archaic among this body of carvings, and so does the veil with a decorative pin, which harks back to earlier types found on graphic artworks from the brush of Rhineland masters E. S. and Israhel van Meckenem, although it recurs in a more contemporary form among 16th century artistic production (cf. Lucas Cranach the





12 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of Mary's dress. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.

Elder, *Lamentation of Christ*; Master of the Saint Bartholomew Altarpiece, *Descent from the Cross*).<sup>68</sup> However, the decorative pin is a stylistically curious detail whose similar formulations are found on a number of other works from the abovementioned circle.<sup>69</sup>

The parallels between the relief of *St. James and Mary Magdalene from Bílsko* and the *Lnáře Apostles* are so close as to warrant the assumption that the two works were created in one and the same workshop. This hypothesis, however, raises yet further questions, as there is currently no consensus among scholars concerning the authorship of the *Lnáře Apostles*. The catalogue of the *South Bohemian Late Gothic* published in 1965 classifies the *Lnáře Apostles* unproblematically among the circle of the Master of the Lamentation from Žebrák,<sup>70</sup> and the assessment was largely accepted by later research. On the other hand, Michaela Ottová most recently ascribed it to the circle

of works associated with the Master of the Zvíkov Lamentation in a comprehensive overview of artistic commissions made by Lev of Rosenthal and the brothers Švihovský. She attributed the authorship of the *Apostles from Lnáře* to the same workshop that produced the *St. Peter from Petrovice by Sušice* (Diocese of České Budějovice), which she proposes could have been commissioned by Zdeněk Lev of Rosenthal. Furthermore, she related these in terms of authorship to the series of woodcarvings from Budětice (Prague, National Museum), claiming these were ordered by the Švihovský brothers and originally intended for the Rábí Castle.<sup>71</sup> Relating the series from Lnáře to other works commissioned by members of the allied families of Švihovský and Rosenthal is very interesting in the context of the commission of the *torso from Bílsko*, once we recall Bílsko was ruled by the lords of Rosenthal.<sup>72</sup> In terms of stylistic analysis, too, the expanded attributional context of the group of works hypothetically comprising the *torso from Bílsko*, the *saint from the Viennese Academy*, the *Apostles from Lnáře*, the *series from Budětice* and *St. Peter from Petrovice by Sušice*, and despite apparent variance in quality, seems stimulating for further comparative study. Such study cannot be completed without a comprehensive technological and restoration analysis of the individual artworks. Just as questionable is how this temporally and qualitatively variegated series of works hypothetically ascribable to a single workshop is related to the *Mary Magdalene from Strmilov*, for which Homolka claimed a direct affinity of workshop with the *torso from Bílsko* and *St. Mary Magdalene from Malý Bor by Horaždovice*, and whether the abovementioned group should not also include the baroquised *Assumption from Kotouň* is likewise a moot point.

It is rather problematic to include the exquisite *Bílsko Pietà* within this attributional construct, as the variable quality of rendering apparent on the relief of *St. James and Mary Magdalene* is nowhere to be seen in the former's exemplary execution. The proportional stylisation of its subtly short torso over against the ampler bottom half of the body<sup>73</sup> is rendered with a confident lightness, just as certain anatomically unconvincing details (e.g. Mary's right arm) do not disrupt the overall impression. By

a degree of idiosyncratic stylisation of the proportions and movement schemes of both figures, the *Bílsko Pietà* resembles both key works from the oeuvre of the Master of the Žebrák Lamentation – the *Lord's Pietà from České Budějovice* (Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou, **Fig. 13**) and the formally subtler *Lamentation of Christ from Žebrák* (The City of Prague Museum) – and the works also share an emphasis on differentiating the compositional foreground and background. If we compare the details on these carvings with the *Bílsko Pietà*, we strike upon similar principles of composition and a repetition of facial types and physiognomic details. By her facial type, distinctive by a wide 'rectangular' head, the Virgin Mary from Bílsko closely resembles the Virgin Mary on the Lamentation from Žebrák, where we also find close parallels with the specific formation of Mary's fingers (**Fig. 10d–f**) and parts of the physiognomy of Christ's naked body, although his chest on the *Bílsko Pietà* is broader. By its details in the formulation of the drapery, characterised by a deep carving of wide areas and a lively line of narrow ridges, interrupted at times with shallow cuts, the *Bílsko Pietà* comes very close to the *St. Mary Magdalene from Malý Bor by Horaždovice* (Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou), which is thought to have been commissioned by the Švihovský family from Rýzmbek.<sup>74</sup>

A number of features of the *Bílsko Pietà* also connect it with the circle of the Zvíkov Master. In the first instance, it is typological agreement; as we have observed above, this exact type of the Pietà found variations in a number of noteworthy woodcarvings from southern and southwestern Bohemia.<sup>75</sup>

Variations on the same prototype are also expressed in stylistic similarities in the formulation of certain details such as the shallowly modelled wide surface of the chest, divided by several narrow vertical lines terminating above the wrapping, which is almost literally repeated for instance on the *Pietà from Podlesí*,<sup>76</sup> more loosely on the *Pietà from Kadov* (Roman Catholic Parish in Kadov, **Fig. 7**) and on the *Pietà from the West Bohemian Museum in Plzeň* (West Bohemian Museum in Plzeň). Besides pietàs of the same iconographic type, within the circle of the Master from Zvíkov, the motif is repeated on the *Assumption from the Great Ark from*



13 *Lord's Pietà from České Budějovice*, Master of the Žebrák Lamentation, ca. 1515. Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou. Photo: National Gallery Prague.

*Kašperské Hory* (Šumava Museum, Kašperské Hory) and on the *Assumption from Blatná* (Diocese of České Budějovice); likewise, a common prototype also explains the origin of Christ's tightly-wound low crossed loincloth, structured on the *Bílsko Pietà* with narrow, deeply carved folds. Notably similar is also the formal emphasis on the hem of Mary's cloak spread out under Christ's body (**Fig. 12**). It frontally underscores the motif of *ostentatio Christi* and accentuates the chosen compositional arrangement, characterised by a slight inclination of the figure's legs sinking under the weight of Christ's body. On the *Bílsko Pietà*, the cloak forms a 'bowl-

shaped' fold between the right knee and the left calf, whence run the distinctive lines of the edge of the cloak, accenting the inclination of the free leg. A similar compositional arrangement can be observed with the *Pietà from the West Bohemian Museum in Plzeň*. We do not find deep carving on the overhanging corner of the cloak in Mary's lap on the *Pietà from Podlesí*, the wood was instead modelled with shallow bowl-shaped folds with continuous sharp ridges. This element, typical especially for the key works of the Zvíkov circle referred to as the 'style of parallel lines', is nowhere to be found on the *Bílsko Pietà*, as the drapery is carved deeply, and the tall, narrow ridges of the folds are at times shallowly indented and form characteristic bends, which Albert Kutal and later Jiří Kopáček derived from a familiarity with the early graphic art of Lucas Cranach the Elder;<sup>77</sup> by contrasting light and shadow, the deep carving of the drapery makes for an effective lighting display. In the formulation of the drapery, shallowly undulating by the plinth, we see features resembling the 'softness' which Jaroslav Homolka highlighted with the *relief of St. James the Greater and Mary Magdalene*. The author of the *Bílsko Pietà* was an artist of extraordinary skill, in many respects comparable to the craftsmanship of the author of *Mary Magdalene from Malý Bor by Horažďovice* and the *Lord's Pietà from České Budějovice*. We suppose that the *Bílsko Pietà* is not historically removed from these carvings either – in view of the references to the *Lamentation of Christ from Žebrák*, we may assume it was only produced after the latter relief, as of course has already been proposed by Jiří Kropáček; for the *relief of St. James and Mary Magdalene*. The terminus post quem can be set in 1508.

#### **Beginning of research and restoration**

The *Bílsko Pietà* was restored in several stages. The carving was transported from the Aleš South Bohemian Gallery with utmost care, knowing that research would have to confirm the scale of damage to the wooden mass and produce information concerning the number and age of the preserved layers of polychromy before restoration could begin. The carving was quite obviously damaged by woodworm infestation to the extent that the crumbling wooden mass would have fallen apart if not for the strong layers of later

polychromy. Such was the damage sustained, for instance, by the carving of Christ's hair and crown of thorns, some of the Virgin's digits, certain sections of the draperies and plinth. The multiple layers of polychromy did not adhere to the base nor each other, which is why they were loose or completely fallen off in several places. Despite the visible extent of the damage, the earliest tentative analysis produced an optimistic estimate of the extent of the preserved form of the draperies and of segments of anatomical detail on the carvings of both Christ and the Virgin Mary. It was therefore decided that, besides polychromic reinforcement, a probe into its earlier layers should be performed, so as to allow the choice of an optimal method of their removal (**Fig. 8**).

#### **Research and restoration**

##### **Wooden block:**

The composition of the wooden block can be observed on the reverse side of the carving (**Fig. 6a**). Two narrower panels are attached to the solid wooden panel, carved shallowly in the centre, by means of splices. The splices are now visible due to a gap in the joint between the individual panels, the opening is currently about 1–1.5 cm wide. Another joint is visible by the bottom edge, some of the terrain was added later, as is clear from the overall rendering as well as the layer of newer polychromy overlaying the metal loops. Clearly visible marks of woodworking tools, just as well as many openings and cracks in the wood, have been preserved on the backside. An opening is visible on the right shoulder of Mary, perhaps the remnant of a feature connecting the individual parts of the relief.

##### **State of carving and polychromy prior to restoration**

Both newer layers as well as parts of older bases and overpainting were present on the surface of the carving before restoration work began. Secondary layers obscured the carving's form and heavily distorted its overall colour scheme (**Fig. 9, 16**). Research confirmed that the carving has already been treated in the past for its inferior condition, and the original carving was patched with a cloth bandage in certain areas. This is how, for instance, a missing part of the cape overhanging Mary's forehead was

replaced (Fig. 8). Added patches of cloth were reinforced with long spikes. Elsewhere we found visible losses of the original form covered over with new layers of polychromy. The bottom edge of the carving was likewise repaired. A gap with an inserted wedge is clearly visible on the plinth. The grass terrain consists of two segments: the original plinth, which forms the edge of the original composition, and a segment added later about 8–9 cm in height, made of a roughly worked board. The latter was attached to the original by means of four metal loops. The added segment was similarly infested by woodworms, and this can be seen on the reverse side of the carving. The carving material underwent laboratory analysis, the original was found to have been made of limewood, the attachment of pine.<sup>78</sup> Newer additions were also handed in when the work was taken into restoration — a broken-off part of a beaming halo destroyed by woodworm infestation, the thumb from Christ's left hand and a segment of the broken drapery from Mary's dress.

#### Earlier restorations of polychromy

In the past, the carving's polychromy was repaired using several methods. Some of the restorations involved complete overpainting, others focused on partly restoring individual damaged elements. Mary's dress, for instance, was repaired quite heavily, and for this reason its original colouring has been largely lost (Fig. 12). Earlier polychromic layers on the cloak (silver with blue glazing) were entirely removed during one of the earlier rounds of restoration, and no more than traces of the lighter layers of ground have been preserved. The new, rather crude restoration built upon the original colour scheme. The strong chalk ground and a layer of bolus were overlaid with silver and subsequently with a coat of blue glaze. The restoration method employed on Mary's cloak was similar, no longer adherent layers were removed and replaced with a new ground, and this is evinced by scratch marks, the traces of a mechanical removal of the earlier layer of polychromy consisting of a chalk ground and silver with a coat of red glaze. At times, the earlier polychromy was retained. On Mary's cape, stronger layers of base were applied directly onto the older polychromy and silvered, including on the repaired area above



14 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, a detail of the wooden material damaged by woodworm infestation. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.



15 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, state during restoration, probe. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.



16 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, state during restoration, removal of overpainting. Roman Catholic Parish in Bílsko. Photo: National Gallery Prague.

her forehead. Earlier polychromy was also completely overlaid during the restoration of the flesh tones of both Christ and the Virgin Mary.

#### **Preserved layers of polychromy and restoration method: drapery**

Material analysis and a subsequent probe confirmed the presence of several layers of polychromy on Mary's cloak.<sup>79</sup> The cloth patches underwent non-invasive analysis and later also material analysis. The compared linen cloth patches are not identical, they differ not merely in their density<sup>80</sup> but also in age. The fabric on Mary's face is an original element, whereas that on her cloak is a later restoration that was meant to replace the damaged wood on the edge of Mary's cape. The fold of the patch also covered some of the earlier polychromy on Mary's forehead as well as the gilding on the hem of her cape. This feature was retained during the present round of restoration work, the object was deliberately retouched so that the scope of earlier restorations would be visible upon closer inspection.

Mary's cloak carried a very strong layer of bright white base, underlying the silver foil applied onto a layer of yellow bole with blue glazing, which mostly only covered the bare wood or surfaces with traces of the bright base of earlier polychromy and at times also blue, locally preserved polychromic segments applied directly onto the wood or onto a thin bright base. The earlier, secondary silvering with a layer of blue glaze was only preserved in significant amounts on the left side of the sculpture, behind Christ's head, on Mary's cloak. A tentative dating of this modification is offered by the results of material analysis, which determined the presence of a modern synthetic pigment – Prussian blue – in the retrieved samples.<sup>81</sup>

Three to four layers of gilding were observed on the carving of Christ's loincloth.<sup>82</sup> The very strong base for the topmost layer of gilding, applied in the first half of the 20th century according to restoration records,<sup>83</sup> drastically distorted the character of the original carving and blurred its formal qualities. Removing this layer during restoration has recovered the original delicate formation.<sup>84</sup> The remaining, fragmentarily preserved, rather subtle layers were retained.<sup>85</sup>

#### **Flesh tone**

Research also documented the polychromic composition of the flesh tone on Christ and the Virgin Mary. A chalk base was applied on the surface of the carving and overlaid with the first layer of colour. The tonality of the individual layers differs between the figure of Christ and the Virgin Mary, and this led to different resultant colours. The flesh tone of Mary consists of a lighter base, pink in tone, overlaid with the top layer of polychromy, which is currently preserved to various extents. The flesh tone on Christ is darker, resulting from an application of orange tone on a layer of chalk base. The original top layer of paint, the rendering of blood and veins, is severely damaged in certain areas. The blood on Christ's arms was painted with a red-brown glaze. The droplets of blood have seen restorations in the past. These later modifications were retained during the present round of restoration work, just as well as certain traces of restorations of the polychromy of the throne, plinth and crown of thorns. The original top layer of the flesh tone on Christ has been preserved especially on the chest and facial areas, the arms and legs were severely damaged, and for this reason all that is left at times is the orange-ochre layer of base.<sup>86</sup> In view of the extraordinary quality of the original top layer of flesh tone, the decision was made to present this earliest colour layer as much as possible.

Later layers of colour on Mary's face were removed with a view to presenting the secondary modification of the cape covering her forehead. Removing the secondary layers of flesh tone uncovered the fine details of the original coloured rendering, such as the painted details of eyes with eyelashes or lips with shading surrounding the asymmetrical corners of the mouth. The colour of Mary's eyes likewise changed when these layers were removed – the overpainting replaced the original brown tone with blue.

#### **Terrain, throne, crown of thorns**

Besides blue and red tones, the colour scheme of the original also featured green pigment. Green was used on Mary's garments (the underside of her dress),<sup>87</sup> on the crown of thorns as well as on the grassy terrain. The latest green coloured layer (coating) was removed from the crown of thorns.<sup>88</sup> All



17 *Pietà from Bílsko*, after 1508–1515, state during restoration. Roman Catholic Parish of Bílsko. Photo: National Gallery Prague.

other fragments of earlier polychromy on the crown of thorns were retained during the present restoration and merely filled in with retouching pigment. An identical coat of colour to that on the crown was also applied to the grassy terrain at the bottom of the carving as well as onto the later attachment. On the original segment of the carving, the

coating overlaid an earlier greenish layer applied onto a stronger base. This layer of polychromy corresponds to the layer that was applied onto the metal loops and locally charred segments of the wood on the attached plinth.<sup>89</sup> An earlier, albeit also unoriginal layer was chosen for presentation. On the original segment of the terrain,

this layer covers a fragmentarily preserved original layer of colour.

### Removal of overpainting and additions

Secondary layers of colour needed to be removed from all overlaid and overpainted sections of the carving so as to uncover the sculpture's original form. However, the wood's poor condition did not allow restoration to proceed without simultaneous inspection of the entire surface of the carving. The strong layer of secondary coating stabilised the shape of the deteriorating wooden material, however, only after the individually uncovered segments underwent a round of impregnation and hardening could restoration proceed to other segments, which ensured maintenance of the original form. For example, the wood required very detailed and repeated petrification on the back of Christ's head, on the crown of thorns and on his locks. The advanced state of the degradation of the wooden material significantly slowed down the working process. Gradual mechanical abrasion, thinning out the individual layers with a sharp scalpel, proved most effective during removal of the secondary layers.<sup>90</sup> Secondarily added gilded beams were also removed from Christ's halo. Following their removal, the wood was reinforced by petrification and subsequently stripped of secondary layers, the overpainting on Christ's shoulder, which was previously covered by the rendering of the halo. This laid bare the coloured rendering of blood and hair.

Following almost complete removal of secondary layers and reinforcement of the wood, restoration could proceed to returning the removed segments to the mass of the original. A repaired bar, which filled a cleft in the carving of the cloak on the right side of the sculpture, was reattached; likewise reattached were the reinforced broken-off segments of the carving of the cloak. A preserved reinforced wood dust shell, protected by layers of polychromy and overpainting, could be reapplied to its original place on the crown.<sup>91</sup> The original form of the carving was thereby preserved.<sup>92</sup> Furthermore, one secondary modification was reapplied to Christ's left hand. The thumb was attached with a visible gap dividing between the original and the addition, and its original colouring was kept. This feature,

too, may serve as a point of reference for future comparative research into the later modifications of this late Gothic carving.

The current round of restoration work deliberately left all the earlier defects unsuppressed. It did not attempt to conceal the modifications made to the wooden block, visible gaps, fissures or damage sustained by the wood due to woodworm infestation. Flight holes were only sealed on a number of visibly exposed areas on Christ's and Mary's face. The extent and character of retouching were based on the same criteria.<sup>93</sup> It was decided that the result should combine coloured layers of various age in a manner that was visually unforced, while preserving the memory and authenticity of the extant whole, comprising both polychromic surfaces as well as portions laid bare to the chalk ground and to the lowest layer — the limewood carving (**Fig. 17**). Even after restoration, the carving bears marks of its earlier fate.

### Notes

**1** On the settlement of Bílsko (Blsko, Bělsko), see Augustin Sedláček, *Místopisný slovník historický Království českého*, Argo 1998; more recently, including bibliographical references, see Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996. The single-nave church building was constructed in a village by Vodňany around 1260, especially well-preserved are the vaulted chancel and a number of later modifications. On the earliest stages of its construction, see Jiří Kuthan, *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII. století*, České Budějovice 1972, p. 164 (older bibliography); V. Braun, *Památky strakonického okresu*, Strakonice 1968, pp. 20–21; see recently Jan Sommer, 'K datování věže kostela v Bílsku', in: *Zprávy památkové péče* 54, 1994, p. 31. Extensive later reconstruction work was necessitated by a fire breakout in 1630.

**2** Inventory card: *St. James and Mary Magdalene from Bílsko*, southern Bohemia, XVI. century, limewood, traces of earlier polychromy, 133 × 43 × 18 cm, inv. no. DP 66, deposited from the Bavorov Town Museum in 1962; my thanks go to Gabriela Váchová from the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká for confirming these data.

**3** Inventory card: *Pietà from Bílsko*, southern Bohemia, XVI. century, wood, new polychromy, 136 × 93 × 24 cm, inv. no. DP 213, loaned by

the Roman Catholic Parish of Bílsko in 1993 on the basis of an economic contract (until 2008), loaned to the National Gallery Prague in 2008, inv. no. VP 11806.

**4** See, with references to earlier literature, František Kašička – Bořivoj Nechvátal, *Hrady, hrádky a torze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku*, 2nd rev. & exp. ed, Strakonice 2014, p. 28.

**5** Ibidem, with references to earlier literature, pp. 98–103. From the 1480s, the Drahonice manor was held by the sons of Adam of Drahonice, the former Burgrave of Helfenburk. Wenceslaus of Drahonice bequeathed Drahonice and Radomilice to High Burgrave Zdeněk Lev of Rosenthal, who in 1534 gave the manor as security to Wenceslaus Švihovec of Švihov, who then left it to his wife Catherine of Lípa, and the manor then changed owners within the family line. In 1700, Drahonice were sold to Prince Ferdinand Schwarzenberg, and the family kept possession of it until 1945.

**6** On the noble family of Rosenthal, see recently Simona Kotlárová, *Páni z Rožmitálu*, České Budějovice 2008; on the Rosenthals as constructors and orderers of artwork, recently with bibliographical references, see Jiří Kuthan, ‘Stavební dílo a mecenát Lva († 1485) a Zdeňka Lva († 1535) z Rožmitálu’, in: *Sborník Národního muzea – řada A (historie)*, 61, 2007, pp. 53–65; idem: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, 1., Praha 2010, pp. 288–308; Jan Lhoták – Michal Tejček, ‘Nejvýznamnější objednavatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách’, in: Petr Jindra – Michaela Ottová, *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách. Západočeská galerie v Plzni*, Praha 2013, pp. 30–47, esp. pp. 37 & 40–42; Michaela Ottová, ‘Objednavatel, dílna a styl. Gotické umění v jihozápadních Čechách’, in: ibidem, pp. 268–283, on the lords of Rosenthal see esp. p. 278.

**7** I am grateful to Pavla Stuchlá from the Vodňany Town Museum and Gallery for her consultations on the modern history of Bílsko.

**8** Josef Soukup, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX. století, XXXIII. Politický okres písecký*, Praha 1910, pp. 27–32.

**9** Individual chronicle pages since 1761, including appendices, can be accessed digitally at <http://www.bilsko.eu/images/farkronika/index.html>; the source document is deposited at the archive of the Parish of Bílsko, Vodňany. Photograph made by pastor Antonín Hála probably in the 1910s, I am grateful to Lenka Kulíková, the chronicler in Bílsko, for her consultation.

**10** Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech*, I., Praha 1977, p. 79; also V. Braun, *Památky strakonického okresu*. Strakonice 1968, pp. 20–21 (older bibliography); cultural heritage record, classified under n. 20648/3-4008 (entry from 31. 12. 1963), accessible at: [https://iispp.npu.cz/mis\\_public/searchDocument.htm?search=id%3A%281139005%29](https://iispp.npu.cz/mis_public/searchDocument.htm?search=id%3A%281139005%29)

**11** Liber memorabilium / Parish Chronicle, see fn. 12, p. 9.

**12** See e.g. the entries for 1913 and 1914 (pp. 114, 116). One of the most extensive passages on the Altar of Our Lady of Sorrows from 1914 describes the parting of two conscripts after the outbreak of World War I: “... It was 27 July 1914, a beautiful morning; men who were drafted into the army came to the church. They did Penance and went for Holy Communion and afterwards – as though on order – all came to the Altar of Our Lady of Sorrows and there, shedding tears, accompanied by general weeping, bid farewell to the beloved statue of the Virgin, took leave of the dear Mother of God...” (p. 116).

**13** Parish Chronicle (fn. 9), pp. 125, 138 & 169.

**14** Ludmila Slánská, unpublished restoration report RZ 6/65, archived at the Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká n. Vltavou.

**15** Cat. entry: St. James and Mary Magdalene from Bílsko, Master of the Lamentation of Christ from Žebrák (?), before or around 1510, in: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (Exh. cat.), Hluboká nad Vltavou 1965, pp. 217–218, cat. no. 153 (entry by Jiří Kropáček); ibidem, pp. 160, 161, 163.

**16** Jaromír Homolka, ‘Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání’, *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, pp. 74–79, esp. pp. 77–78.

**17** This is not mentioned by František Matouš, ‘Sochařství’, in: Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, pp. 38–63.

**18** For a basic bibliography on the topic, see fn. 48–59, references to individual artworks are usually found in the most recent published catalogues, for west Bohemian production: Jiří Fajt, *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*. III, Praha 1996; for southwestern Bohemian production and overlaps with south and west Bohemian art: Jindra – Ottová 2013 (fn. 6); for the core of the attributed oeuvre of the Master of the Lamentation from Žebrák and the Master of the Lamentation from Zvíkov and a bibliographic summary: Gabriela Zítková, *Mistr Žebráckého Oplakávání a jeho vztah k Mistru zvíkovského Oplakávání* (unpublished Master’s thesis, Christian Art History Institute of the Catholic Theological Faculty of the Charles University in Prague), Praha 2010, available at: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/63837/>



(retrieved 20. 6. 2018); for the fond on south Bohemian production: *Jihočeská pozdní gotika*, 1965 (fn. 15).

**19** For examples from Franconia, see e.g. the so-called *Minor Pietà*, Nuremberg, St. James Church, reproduced in Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), p. 362, Fig. 343; the *Pietà from the Franciscan Monastery in Plzeň*, imported from Nuremberg and later described as “*Matris Dolorosae*”, was probably intended for the central altarpiece, see Jan Chlábec, in: Fajt 1996 (fn. 18), p. 770, cat. no. 351.

**20** On this point, we disagree with the assessment of Hynek Rulíšek, who ruled out the possibility of a multi-figural composition because of the carving technique employed on the relief with Mary Magdalene, see Rulíšek 1989 (fn. 61). In considerations about reconstruction, one must bear in mind the originally lower height of the *Pietà*, which now has an 8 cm attachment on its the plinth, likely related to the work's placement on the Baroque altar.

**21** For an exposition of the scene of the Lamentation in the context of southwest Bohemian production, see Petr Jindra, ‘Oplakávání Krista téma a díla’, in: Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), pp. 418–433, several points of comparison are offered by panel painting, where the central scene of the Lamentation often served as an epitaph.

**22** Although it is clear that a number of the extant carvings were not originally part of retables and some might have perhaps even been designed as standalone artworks not intended for the altar architecture but simply for devotional purposes within the temple. After all, the hitherto most popular hypothesis that the *Zvíkov Lamentation* and the *Žebrák Lamentation* were placed at the centre of retables with movable wings is not the only possible alternative — one might also consider the possibility of an altarpiece without movable wings.

**23** Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), cat. no. 107, pp. 414–415 with illustrations.

**24** Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), esp. pp. 339, 376, 440–441, 438; among the Zvíkov circle, she observes close parallels on the backside of the *Madonna from Hracholusky* and the series of carvings from the Church of St. Margaret in Kašperské Hory, the *Assumption from Blatná*, and contrasts these with the *Saint from Homole* and the carvings from Černívsko.

**25** Reproduced in Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), pp. 376, 379, 439, 411, 399.

**26** Reproduced in *ibidem*, pp. 376, 391.

**27** *South Bohemian Late Gothic* 1965 (fn. 15), cat. no. 157, p. 221 (bibliography), more recent bibliography in Zítková 2010 (fn. 18), p. 101;

Ottová, in: Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), suggests that the two works be excluded from the oeuvre of the Master of the Lamentation from Žebrák and instead be attributed to the Zvíkov circle, she also argues for this conclusion in view of the backside of the *Madonna from Malšín*, which is closer to the production of the Zvíkov circle, p. 440; on the series from Lnáře, see fn. 70.

**28** A multitude of regional variants is documented by William H. Forsyth, *The Pietà in French late gothic sculpture: regional variations*, New York 1995.

**29** For references, see Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), pp. 428–429; also Petr Kováč, ‘Vídeňské Oplakávání Zvíkovského mistra’, in: *Stavitelé katedrál*: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-videnske-oplakavani-zvikovskeho-mistra/> (retrieved 20. 6. 2018).

**30** On the type and its dissemination, see recently Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017.

**31** Jaromír Homolka relates the Master of the Lamentation from Žebrák to the Bohemian tradition of the Beautiful Style, see Homolka 1978 (fn. 49), p. 230.

**32** On the *Pietà* from the Viennese Academy, see Fajt 1996 (fn. 18), p. 781.

**33** On the group, see entry: ‘*Pieta, Rokycansko* (?), c. 1500–1510, South Bohemian Museum in Plzeň’, in: Fajt 1996 (fn. 18), pp. 780–781, cat. no. 358 (entry by Jiří Fajt); *ibidem* for an overview of the discussion concerning the attribution of the *Pietà*; Dagmar Braunová, *Gotická, renesanční a barokní plastika ze sbírek Západočeského muzea v Plzni*, Plzeň 1984, n.p., attributes the *Pietà* to the Master of the Zvíkov Lamentation; Jiří Fajt relates it to the *Pietà from Kadov* (Roman Catholic Parish in Kadov), also see recently Olga Kotková, in: Jindra — Ottová 2013 (fn. 18), p. 345, cat. no. 79, and Michaela Ottová, *ibidem*, p. 281; other works that evince the same type in their basic features include the *Pietà from Vysoké Sedliště*, the *Pietà from Bělá nad Radbuzou*, see Fajt 1996 (fn. 6), pp. 840–841, cat. no. 438, 439 (entry by Jan Chlábec).

**34** See Petr Kováč, ‘Vídeňské Oplakávání Zvíkovského mistra’, in: *Stavitelé katedrál*: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-videnske-oplakavani-zvikovskeho-mistra/> (retrieved 20. 5. 2018).

**35** Prepared in the 1990s by the National Gallery Prague, concept by Jiří Fajt — Jan Chlábec, see also fn. 36; polychromic analysis was also performed on recently restored works, presented at the

permanent exhibition of the Convent of St. Agnes since 2000, see Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Bohemia and Central Europe 1200–1500. The Permanent Exhibition of the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague at the Convent of St Agnes of Bohemia*, Praha 2006, p. 127 (*Apostles from Lnáře*, inv. no. P 2894–2895, *St. John from Horažďovice*, inv. no. P 4566–4567, *Angels*, inv. no. P 318–319).

**36** Research conducted during most recent round of restoration work, see Anna Třeščíková, unpublished restoration report, ‘Oplakávání Krista ze Žebráku’, inv. no. VP 1410, 1997, Archive of the Restoration Department of the National Gallery Prague; Dorothea Pechová, unpublished laboratory report, 1996, Archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery Prague; Radka Šefců, unpublished laboratory report, 1998, Archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery Prague.

**37** A comparative analysis of the polychromy of both reliefs from Bílsko will be the subject of further research.

**38** Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), cat. no. 92, pp. 378–379; restoration reports: Anna Třeščíková, ‘St. Margaret’, ‘Mary Magdalene’, ‘The Assumption and Crucifixion from Kašperské Hory’, unpublished restoration research reports, 1996, Archive of the Restoration Department of the National Gallery Prague; Ivana Vernerová, Dorothea Pechová, unpublished report no. 96/21, 1996, Archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery Prague.

**39** See fn. 9.

**40** See fn. 36.

**41** Josef Opitz, ‘Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku’, *Dílo XVII*, 1935/36, pp. 88–91, 110–114, 124–127.

**42** For an overview of the current state of research and earlier attributions, see Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), cat. no. 102, pp. 402–405 (entry by Petr Jindra).

**43** For an overview of the current state of research and earlier attributions, see Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), pp. 370–375, cat. no. 90 (entry by Petr Jindra).

**44** For a recent summary of the attribution debate, see Michaela Ottová, ‘Mistr Oplakávání Krista ze Zvíkova padesátiletý – čas na bilancování?’, in: Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), pp. 434–447; Jan Chlíbač (rev.), ‘Obrazy krásy a spásy: gotika v jihozápadních Čechách’, *Umění* 63, 2015, pp. 325–330; in the earlier decades, see esp. Petr Kováč, ‘Mistr Zvíkovského Oplakávání a Kašperské hory’, in: *Sborník vlastivědných prací*

*o Šumavě k 650. výročí města Kašperské Hory*.

Kašperské Hory 1980, pp. 109–125; Jan Müller, ‘Některé předpoklady raného díla Mistra reliéfu Oplakávání ze Žebráku’, *Umění XXXVIII*, 1990, pp. 15–25; Petr Kováč, ‘Videňské Oplakávání Zvíkovského mistra’, in: *Stavitelé katedrál*: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-videnske-oplavani-zvikovskeho-mistra/> (vyhledáno 20. 6. 2018); Fajt 2002, (fn. 54); Zítková 2010 (fn. 18).

**45** Albert Kotal (rev.), ‘Jihočeská pozdní gotika’, *Časopis Národního muzea* 123, 1954, pp. 203–207; idem, ‘Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání’, *Časopis Národního muzea CXXIV*, 1955, pp. 46–76; idem (rev.), ‘K výstavě jihočeská pozdní gotika 1450–1530’, *Umění IV*, 1966, pp. 216–229.

**46** Jiří Kropáček, ‘Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích’, *Umění VIII*, 1960, pp. 160–175; idem, ‘Marginálie k dílu Mistra žebráckého Oplakávání’, in: *Jihočeská pozdní gotika 1965* (fn. 15), pp. 157–168.

**47** Jaromír Homolka, ‘Jihočeské umění pozdní gotiky. Plastika’, in: *Jihočeská pozdní gotika 1965* (fn. 15), pp. 44–60, 124–156; idem, ‘Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání’, *Zprávy památkové péče XXVI*, 1966, pp. 74–79; idem, ‘Die südböhmische Plastik der Spätgotik’, in: *Werden und Wandlung*, Linz 1967, pp. 176–200.

**48** Probably also in the exhibition catalogue to *The South Bohemian Late Gothic 1965* (fn. 15), e.g. a divergent view concerning the attribution of a number of key works: Kropáček ascribes the *Adoration of the Magi from České Budějovice* to the Master of the Žebrák Lamentation and bases the chronology of the Master’s early work on it, Homolka on the contrary excludes it from his oeuvre and deems a new attribution to be crucial for further research; the two also disagree in their dating of the *Holy Trinity from České Budějovice* (The Lord’s *Pietà*), Kropáček considers it a work of the Master’s middle period (c. 1512), whereas Homolka dates it to c. 1520 (he later moved the date towards the first decade).

**49** Christian Salm, ‘Malerei und Plastik der Spätgotik’, in: Karl Maria Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, München 1969; Jaromír Homolka, ‘Sochařství’, in: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, pp. 167–254; idem, ‘Pozdně gotické sochařství’, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, I/2, Praha 1984, pp. 534–565.

**50** Jaromír Homolka, ‘K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii’, *Umění X*, 1962, pp. 588–596; Jaromír Homolka – Ladislav Kesner, ‘České umění gotické’, Praha 1964; Jaromír Homolka

– Jiří Kropáček, 'Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kosti', *Umění* XIV, 1966, pp. 122–145.

**51** František Kotrba, 'Pozdně gotická plastika Pieta z muzea v Sušici', in: *Vlastivědné zprávy středního Pootaví*, Sušice 1962, pp. 10–12; Jaromír Homolka, 'K restauraci některých prací Mistra Zvíkovského Oplakávání', *Památková péče* XXIII, 1963, pp. 74–79; Jiřina Hořejší – Jarmila Vacková, 'K průzkumu středověkého umění jižních Čech', *Umění* XIII, 1965, pp. 302–314; Vladimír Horpeniak, *Restaurování památek umění v muzeu Šumavy*, Sušice 1992.

**52** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (fn. 15); Albert Kutal (rev.), 'Jihočeská pozdní gotika', *Časopis Národního muzea* 123, 1954, pp. 203–207; Otto Wutzel (ed.), *Die Kunst der Donauschule 1490–1540* (Exh. cat.), Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz, Linz 1965; reviewed extensively: Jaroslav Pešina – Jaromír Homolka, 'K otázkám umění dunajské školy', *Umění* XIV, 1966, pp. 334–359; Fajt 1996 (fn. 18).

**53** For an up-to-date overview of the bibliography related to the individual works of the hypothetical oeuvre, see the catalogue section in Jindra – Ottová 2013 (fn. 6); also Zítková 2010 (fn. 18).

**54** Jiří Fajt, 'Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Region of Wladislaw II (1471–1516). The Present State of Knowledge and Questions of Future Research', in: Dietmar Popp – Robert Suckale (eds.), *Die Jagiellonen*, Nürnberg 2002, pp. 251–262; Jiří Fajt, *Europa Jagellonica (1386–1572). Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou*, Kutná Hora 2012; for a project presenting selected sculptural works from the collections of the National Museum: Michaela Ottová (ed.), *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea*, České Budějovice 2012.

**55** Stefan Roller (ed.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* (Exh. cat.), Städel-Museum, Frankfurt am Main, München 2014, p. 194, cat. no. 106 (Master of the Lamentation of Christ from Žebrák, Holy Trinity from České Budějovice, entry by Jiří Fajt – Markus Hörsch); on connections to the Danube-lands, see recently Kathrin Brandmair, *Kreuzfixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der Donauschule*, Petersberg 2015, pp. 45–48.

**56** West Bohemian Gallery in Plzeň 2013/2014, followed by a partial reprise at the National Gallery Prague; Jan Dienstbier (rev.), 'Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách', *Bulletin Národní galerie v Praze* XXIV, 2014, pp. 195–203; Jan Chlíbač (rev.), 'Obrazy krásy a spásy: gotika v jihozápadních Čechách', *Umění* 63, 2015, pp. 325–330.

**57** See fn. 47.

**58** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (fn. 15), pp. 217–218, cat. no. 153, he returns to the carving in his study *Marginálie k dílu Mistra Oplakávání ze Žebráka*, ibidem, pp. 157–168, esp. pp. 160, 161, 163.

**59** Franz Kieslinger, *Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung*, Wien – Leipzig 1937, p. 22, Figs. 55, 56.

**60** Jaromír Homolka, 'Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání', *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, pp. 74–79, esp. p. 77.

**61** Hynek Rulíšek, *Gotické umění jižních Čech*, Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou 1989.

**62** Roman Lavička, *Gotické umění. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie*, Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou 2007, pp. 64–65, he also lists the *Lamentation from Lednice*, *Mary Magdalene from Strmilov*, the series of carvings from Čakov, *St. Wenceslaus and Christ of Sorrows from České Budějovice*; see pp. 64–68.

**63** Michaela Ottová, in: Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), p. 439, in reference to Jaromír Homolka 1966 (fn. 16).

**64** Jan Dienstbier 2014 (fn. 56), pp. 199, 202.

**65** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (fn. 15), p. 163.

**66** Ibidem.

**67** Restored in 1999–2000, Anna Třeštíková, Eva Votočková (St. Peter and St. Bartholomew), 2008–2009, Iris Brunner (St. Paul).

**68** Silke Geppert, *Mode unter dem Kreuz. Kleiderkommunikation im christlichen Kult*, Salzburg 2013.

**69** For similarly carved decorations from the circle of the Masters from Žebrák and Zvíkov, see *St. John the Evangelist from Majdalena* (National Gallery Prague); *St. John the Evangelist from the Zvíkov Lamentation* (Zvíkov); *St. Catherine (?) from Bavorov* (Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká n. Vlt.), also *St. Peter from Petrovice by Sušice* (Diocese of České Budějovice), *St. Peter from Budětice* (National Museum).

**70** 'South Bohemian carver, c. 1510–1515, St. Peter, St. Paul, St. Bartholomew', in: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (fn. 15), p. 251, cat. no. 208–210 (entry by Jaromír Homolka); Chlumská – Fajt 2006 (fn. 35), cat. no. 208–210, p. 251; Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období (1471–1526) z depozitářů Národní galerie v Praze*, unpublished dissertation, Palacký University in Olomouc, Olomouc 2013, pp. 77–81, cat. no. 17 (retrieved 20. 5. 2018); Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), pp. 280–81.

**71** Jindra – Ottová 2013 (fn. 6), cat. no. 84, pp. 358–359, on the series from Lnáře see pp. 280–281.

- 72** See fn. 8.
- 73** A feature characteristic of a number of works from the oeuvre of the Master of the Žebrák Lamentation.
- 74** Jindra — Ottová 2013 (fn. 6), cat. no. 101, pp. 398–401.
- 75** See fn. 9.
- 76** However, its genesis is older, as follows from a comparison with the *Assumption from Křištin* (late 15th century, Diocese of České Budějovice), we also find it on the *Adoration of the Magi from České Budějovice* (Aleš South Bohemian Gallery in Hluboká nad Vltavou).
- 77** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (fn. 15), p. 159.
- 78** See Ivana Vernerová, appendix to unpublished laboratory report no. 10/02, 2013, Archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery Prague. Both segments of the plinth were coated with identical overpainting during the last round of restoration work.
- 79** See the unpublished restoration report by Věra Dědičová and the unpublished laboratory report by Radka Šefců, no. 10/2 with later additions, Archive of the Restoration Department and Archive of the Chemical-Technological Laboratory of the National Gallery Prague.
- 80** Radka Šefců, Appendix 4 to unpublished laboratory report no. 10/2 from 16. 3. 2015, and Appendix 5 from 20. 3. 2015.
- 81** The cloak was likely repaired a number of times in the past, and the work probably involved a radical removal of the earlier layers and the application of new coating. Prussian blue was first used no sooner than in 1704, and more frequently from the 1720s onwards, the polychromy was probably repaired when the work was placed in the Baroque altarpiece at the church in Bílsko.
- 82** Radka Šefců, unpublished attachment to laboratory report no. 10/2 — Appendix 2 from 9. 4. 2014 (sample no. 14 — Christ's gilded loincloth, hem).
- 83** See fn. 13.
- 84** Control blocks of the secondary layer were retained on less visually exposed segments.
- 85** Traces of earlier polychromy were subsequently blended together by retouching pigment.
- 86** Poor adhesion of the uncovered layer to the coloured base likely brought about numerous smaller or greater losses in the past, which were then locally repaired or overpainted in various ways.
- 87** It has only been preserved in fragmentary form deeper within the carving.
- 88** Partly preserved green and brown layers were discovered beneath it — see Radka Šefců, Appendix 6 to laboratory report no. 10/2 from 20. 4. 2017 (sample no. 19).
- 89** The metal loops were retained with partly preserved surface layers of polychromy.
- 90** The individual layers of flesh tone were difficult to distinguish — in contrast, the secondary overpainting on Mary's dress and cloak was easily visible.
- 91** Here, the decayed wooden mass was replaced with limewood dust cement.
- 92** A sample of the later green coat of overpainting was retained on a less exposed area for further study.
- 93** On the procedure employed during the final stage of restoration, see the unpublished restoration report by Věra Dědičová, Archive of the Restoration Department of the National Gallery Prague.

*Translated by Benjamín Žiak*

# Portrait of Ḥakīm Shifā'ī from the Collections of the National Gallery Prague in the Context of the Work of Rizā-yi 'Abbāsī, His Workshop and Epigones: Supplementum<sup>1</sup>

KRISTÝNA RENDLOVÁ

In 2015, the *Bulletin of the National Gallery Prague* published a study introducing a portrait of ḥakīm Shifā'ī, the poet and court physician of Persian Shah 'Abbās I, from the Collection of Asian and African Art of the National Gallery Prague, specifically in the context of a theory concerning the lost original of a portrait from the brush of perhaps the most iconic Persian painter, Rizā-yi 'Abbāsī, and three other existing copies produced by the master's pupils and epigones.<sup>2</sup> The addition of a fourth portrait — currently in Prague — (Fig. 1)<sup>3</sup> to a series of previously three known copies of the same work,<sup>4</sup> which the study introduced, shed new light especially on the issue of dating Rizā-yi 'Abbāsī's original, as the Prague portrait was historically closest to it. Now, a fifth portrait can be added to the series of four, namely a painting from the collections of the Topkapı Palace Museum Library in Istanbul. The inscription and above all the date on this fifth painting of ḥakīm Shifā'ī require that the conclusions drawn in the abovementioned study be reviewed. At the same time, the entire series — now counting five extant versions of the same portrait, all depicting a specific subject that is in at least three cases identified by name in the inscription<sup>5</sup> and evincing a high degree of formal similarity — represents one of the largest known series of copies of a portrait of a specific historical figure within 17th century Persian painting.

## Keywords

ḥakīm Shifā'ī, Rizā-yi 'Abbāsī, muraqqa', portrait, Persian painting, Persian drawing, Islamic painting

## A fifth — Istanbul — version of the portrait of ḥakīm Shifā'ī

A portrait of a seated man (Fig. 2), who can be identified in the context of four other versions of the same portrait as ḥakīm Sharaf ad-Dīn Ḥasan, also dubbed Shifā'ī Iṣfahānī, is contained in a Persian album (*muraqqa'*) held at the Topkapı Palace Museum Library.<sup>6</sup> It is rendered in watercolour and ink on a paper folio sized 14 × 9.5 cm (34.1 × 22.7 cm including the mat). The figure's attire and position are essentially identical to the other versions of the same work, except the man on the Istanbul portrait has his trousers

tied over and a distinctive blue hem on the backside of the bottom edge of his gown. The pleating and basic colour scheme match most with the British copy, even though the hue of the Istanbul portrait is notably dimmer and none of the writing implements are present. In terms of physiognomy and facial expression, the Istanbul portrait most resembles the Prague and French versions. As with the French copy, all indications of a background are completely absent. The copy is distinctive by an emphasis on drawing technique and a dominant dark contour.

In the bottom left corner, the folio carries the inscription: “*shab-e sih-shanba, panjum-e shahr-e Rajab’ul-marjab sane 1036 / in şurat-e ṭab’ ... Rezā-ye ‘Abbāsī*” (“*Tuesday evening of the fifth day of the month of Rajab in the year 1036 / Rezā-ye ‘Abbāsī completed this painting*”). Though the wording does not identify the subject specifically, it cites a date corresponding to 22 March 1627 and alludes to the work’s having been made by Rizā-yi ‘Abbāsī.

The album that contains the Istanbul portrait of ḥakīm Shifā’ī comprises a total of eighteen sheets: an opening folio with dried pressed flowers,<sup>7</sup> sixteen predominantly drawn portraits of individual figures in the Persian Safavid style of the Isfahan school of various quality<sup>8</sup> and seventeen calligraphic sheets.<sup>9</sup> Some of the drawings carry signatures such as “*Şādiqī Beg*” (fol. 4b), “*Muḥammad ‘Alī*” (fol. 10b)<sup>10</sup> or “*Bihzād*” (fol. 15a).

Infrequent references in the secondary literature indicate the album has perhaps understandably, owing to its less attractive nature, eluded the attention of scholars until now – it is not mentioned in any of the relevant monographs dedicated to Persian painting and drawing and by none of the catalogues presenting general selections of Islamic manuscripts and albums from the collections of the Topkapı Palace Museum Library.<sup>11</sup> The only brief reference known to the author is found in a study by Zeki Velidi Togan, who makes the following cursory remark: “*H. 2146 has 18 leaves and contains works by Imad al-Huseyin, Velidjan Naqqash and a portrait of Sadiqī [sic] Bek of Tebriz, a writer in the Chaghatai tongue*”.<sup>12</sup> Concerning folio 4b, he adds in a caption: “*Shah Ismail’s portrait by the contemporary Turkish painter from Azerbaidjan, Sadiqī [sic] Bek Efshar. This person also wrote a biography of artists and poets which was recently published in Tebriz*”.<sup>13</sup>



1 ḥakīm Shifā’ī, 1038 AH (1628–1629), The National Gallery Prague.

On the basis of this brief statement, one might assume Togan attributes the authorship of some of the calligraphic sheets to the renowned Persian calligrapher from the court of Shah ‘Abbās I, ‘Imād al-Ḥasanī († 1615). He then attributes a portrait of a sitting lad with a falcon to Velī Jān, likely on the basis of a signature (fol. 13a).<sup>14</sup> Finally, concerning Şādiqī Beg, Togan reads the signature on folio 4b, and correctly identifies

the painter's Turkic origin and adverts to his work *Majma' al-Khwass (Concourse of the Élite)*.<sup>15</sup> Confirming or refuting the authenticity of these signatures or Togan's claims would exceed the scope of this essay. However, it is at least appropriate to question Togan's conclusion that the portrait of a kneeling young man depicts Shah Ismā'īl II – despite the fact that Šādiqī Beg (1533/34–1609/10) was a contemporary of Shah Ismā'īl II (1537–1577) and worked among others for him, the portrayed subject is not identified by any inscription whatsoever.<sup>16</sup> Finally, let us point out that Togan makes no mention at all of the folio signed “Rizā-yi ‘Abbāsī”.

The portrait is also not mentioned by Sheila Canby in her monograph on the prominent Persian painter, in spite of the great deal of attention she devotes to many disputed and even questionable signatures, usually in order to refute them conclusively.<sup>17</sup> The list of works whose attribution to Rizā-yi ‘Abbāsī must be rejected despite the signature must certainly also include the discussed portrait of ḥakīm Shifā'ī – the quality and style of drawing do not indicate in the least that the work should be ascribed to this master.

### Conclusion

In terms of authorship, the portrait kept in the collections of the Topkapı Palace Museum Library does not constitute a breakthrough in the sense of being a ‘discovery’ of an as yet unfound original of Rizā-yi ‘Abbāsī's portrait of ḥakīm Shifā'ī, which Mu'īn Muṣavvir alludes to in the inscription on his copy in the Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan. In this respect, it ranks alongside the British and French copies, which either still carry, as is the case of the ḥakīm Shifā'ī at the British Museum, or formerly carried an inauthentic signature, as is the case of the portrait owned by the Bibliothèque nationale de France.

Doubtless more interesting is the inscribed date, which makes it the earliest of all dated portraits of ḥakīm Shifā'ī – Mu'īn Muṣavvir finished his copy on the fifteenth day of the month of Muḥarram in 1085 AH (21 April 1674),<sup>18</sup> the French portrait previously carried an inscription of 1043 AH (1633–1634),<sup>19</sup> and the Prague portrait is dated 1038 AH (1628–1629). The signature on the British portrait does not contain a date of production, however, the rendering suggests it is a later

copy. By its dating to the fifth day of the month of Rajab of 1036 AH (22 March 1627), the ḥakīm Shifā'ī from Istanbul predates the Prague portrait by a year to two years and thereby further moves the presumed date of origin of Rizā-yi ‘Abbāsī's lost original.

Let us merely remind that Mu'īn Muṣavvir dates the master's original to 1044 AH (1634–1635),<sup>20</sup> which in view of the probable date of ḥakīm Shifā'ī's death, cited by sources as the fifth day of the month of Ramaḍān in 1037 AH (9 May 1628) or 1038 AH (1628–1629),<sup>21</sup> would mean Rizā-yi ‘Abbāsī produced a portrait of Shifā'ī approximately seven years after his passing. This already caused doubts with Abolala Soudavar,<sup>22</sup> even before Mu'īn Muṣavvir's dating was refuted by dates found on the French, Prague and now the Istanbul portrait. The Prague painting established that the original was produced no later than in 1038 AH (1628–1629), that is to say, around the time of Shifā'ī's death. The Istanbul painting, whether the date pertains to the production of the copy or follows the date on the model – perhaps the master's work – now moves the assumed date of the original's production by two more years.

The individual known copies of the portrait of ḥakīm Shifā'ī were produced in temporal intervals of at least seven and at most fifty years in the case of Mu'īn Muṣavvir's painting, which, however, was made only subsequently, perhaps out of nostalgia on the part of the customer or the painter himself in his latter career,<sup>23</sup> a sentiment that could be suggested by his having made a portrait of master Rizā-yi ‘Abbāsī forty years after his death.<sup>24</sup> The whole series serves as an illustration of the scale of the practice of copying masters' works in the tradition of 17th century Persian painting. To the author's knowledge, the series of portraits of ḥakīm Shifā'ī, in terms of the number of extant copies depicting a specific, identified figure, is perhaps only ‘rivalled’ by the series of five portraits illustrating master Muḥammad ‘Alī, the Gilder of Shirāz (Fig. 3).<sup>25</sup>

Three of the portraits of master Muḥammad ‘Alī – those from the collections of the Museum of Fine Arts, the Keir Collection and The Metropolitan Museum of Arts – still carry the signature of Rizā-yi ‘Abbāsī, whose authenticity, however, was refuted in all cases by Sheila Canby.<sup>26</sup> The fourth portrait from the collection of the Bibliothèque nationale



2 Portrait of a Seated Man, 1036 AH (1627). Istanbul, Topkapı Palace Museum Library, courtesy of the Topkapı Palace Museum Library.



3 Portrait of Üstād Muḥammad ‘Alī. New York, The Metropolitan Museum of Art, licenced under CC0 1.0.

de France, which we might add is contained in the same album as the French copy of the portrait of ḥakīm Shifā’ī, appears at least at cursory inspection originally to have carried an inscription alluding to Rizā-yi ‘Abbāsī’s authorship. Just like on the folio with ḥakīm Shifā’ī, here too the inscription was later erased and its precise wording would require a thorough examination of the album *in situ*, which the author has been unfortunately unable to do. Nevertheless, the fact that the series of portraits of Muḥammad ‘Alī, as an example of the practice of pupils copying their masters’ works, serves as a notable parallel to the series of portraits of ḥakīm Shifā’ī is also supported by one of the inscriptions on the fifth portrait of Muḥammad ‘Alī, namely the copy from

the original collections of Dirkan Khan Kelekian. Rudolf Reifstahl’s translation of it reads: “My master has painted the above on the seventh of Ramazan, 1020 (Monday, November 14, 1611 A.D.).”<sup>27</sup> It is thus clear that dates inscribed on copies could represent the date of production either of a particular copy or of the original itself within contemporary painting practice.

Of the five extant portraits of ḥakīm Shifā’ī, the Prague copy is clearly most refined in its rendering and appears most perceptive of the portrayed subject. According to historical sources, ḥakīm Sharaf ad-Dīn Ḥasan died at the age of 72 or 82, his birth being cited as either 956 AH (1548–1549) or 966 AH (1558–1559).<sup>28</sup> The Prague portrait in particular captures a likeness of the poet and physician



as an elderly man embodying wisdom, erudition and spiritual maturity. If ḥakīm Shifā'ī really was portrayed by Rizā-yi 'Abbāsī in an advanced age and in the latter phase of the artist's career, as the copies' dates indicate and as would apparently also correspond to the stages of Rizā-yi 'Abbāsī's artistic activity, then the Prague portrait, even after the addition of the Istanbul drawing, still appears to be most faithful to the original by virtue of its form, even though it is now 'overtaken' by the portrait from Istanbul in terms of historical succession.

The Prague portrait and Mu'īn Muṣavvir's painting of ḥakīm Shifā'ī still create the impression that they are copies of the master's original work, whereas the other three portraits are either looser or less skilful adaptations or copies of copies. Considering the similarity between Mu'īn Muṣavvir's portrait of Rizā-yi 'Abbāsī and the Prague portrait of ḥakīm Shifā'ī, especially in the delicate modelling of the face, there once again arises the question of Mu'īn Muṣavvir's potential contribution to the Prague portrait. It is noteworthy that the previously assumed date of Mu'īn Muṣavvir's birth around 1617 has been recently moved further back to 1610–1615 by Robert Eng, who claims Mu'īn Muṣavvir became a pupil at Rizā-yi 'Abbāsī around 1630.<sup>29</sup> The theory concerning Mu'īn Muṣavvir's contribution to the Prague portrait now appears more realistic historically, nevertheless, for lack of other convincing arguments from anything but the works' formal similarity, it remains purely speculative.

## Notes

**1** I would like to express my sincere gratitude to PhDr. Zdenka Klimtová, Curator of the Collection of Asian and African Art of the National Gallery Prague, and Mgr. Markéta Hánová, Ph.D., Director of the Collection of Asian and African Art of the National Gallery Prague, for kindly providing me with access to the artwork and for their unflagging support of my studies of Islamic art. I am further deeply grateful to prof. Gülru Necipoğlu, Ph.D., for her warm welcome at Harvard University, where I accidentally 'discovered' the fifth version of the portrait of ḥakīm Shifā'ī from the collections of the Topkapı Palace Museum Library in a digitalised version of the Stuart Cary Welch Islamic and South Asian Photograph Collection during my research visit (Harvard Fine Arts Library, Special Collections SCW2016.00849, image ID: 14174551; see *Full view of a folio from H. 2146* [online]. Harvard Library © 2018 Presidents and Fellows of Harvard College [retrieved 2. 9. 2018]. Available at: [https://iif.harvard.edu/manifests/view/ids:421861346\\$1i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/ids:421861346$1i)). I am equally thankful to Sheila R. Canby, Ph.D., Curator of the Islamic Art Department at The Metropolitan Museum of Art, for her willingness and enthusiasm in discussing the series of portraits of ḥakīm Shifā'ī with me, and for her valuable comments and observations. Last but not least, my sincere thanks also go to doc. PhDr. Ladislav Kesner, Ph.D., and doc. Mgr. Ondřej Jakubec, Ph.D., for their constant support during my doctoral studies at the Department of the History of Art of the Faculty of Arts of the Masaryk University, Czech Republic. This essay was written with the kind support of the Dr. Alfred Bader scholarship for doctoral students for research into European art and architecture and the Jan Hus Educational Foundation.

**2** Kristýna Rendlová, 'Portrait of Ḥakīm Shifā'ī from the Collections of the National Gallery in Prague in the Context of the Work of Rizā-yi 'Abbāsī, his Workshop and Epigones', *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XXV, 2015, pp. 70–83.

**3** Inv. no. Vm 1165. The painting is rendered in watercolour, gold and ink on a separate paper folio sized 22.5 × 12.7 cm (26.4 × 15.1 cm including the mat). The artwork was acquired by transfer from the Graphic Art Collection of the National Gallery Prague in 1956.

**4** London, British Museum, inv. no. 1920,0917,0.298.2; Geneva, Collection of Prince and Princess Sadruddin Aga Khan, inv. no. Ir. M. 95; Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. no. MS. Suppl. Pers. 1572, fol. 3.

**5** In the case of the French portrait, the author is

not familiar with the exact and complete wording of the inscription, as it has already been erased, and in quoting it Francis Richard only refers to the signature and date. See Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> Siècle*, Paris 1997, pp. 207 & 218.

**6** Istanbul, Topkapı Palace Museum Library, inv. no. H. 2146, fol. 16b.

**7** Fol. 1b.

**8** Fols. 2b, 3a, 4b, 5a, 6b, 7a, 8b, 9a, 10b, 11a, 12b, 13a, 14b, 15a, 16b & 17a. The Safavid Isfahan school of painting can be situated to c. 1598 – c. 1700.

**9** Fols. 2a, 3b, 4a, 5b, 6a, 7b, 8a, 9b, 10a, 11b, 12a, 13b, 14a, 15b, 16a, 17b & 18a.

**10** Another version of this portrait, albeit with certain formal nuances (especially the missing prayer beads) but with an identical inscription is found in the collections of The Metropolitan Museum of Art (New York, inv. no. 13.228.34). See *Man with Prayer Beads* [online]. The MET © 2000–2018 The Metropolitan Museum of Art [retrieved 2. 9. 2018]. Available at:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446568>; Marie Lukens Swietochovski – Sussan Babaie, *Persian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1989, pp. 72–73.

For further copies, see *Sotheby's Sale Catalogue*, London July 11, 1972, lot 171, according to *ibid.*, p. 72; Philip Walter Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 2 vols., Leipzig, 1914, pl. 171, according to Swietochovski – Babaie (cited above), p. 72. Muḥammad 'Alī can be identified as Muḥammad 'Alī Mashhadī, further drawings of him are found in another album owned by the Topkapı Palace Museum Library (Istanbul, inv. no. H. 1010), see Jonathan Bloom – Sheila Blair (eds.), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, 3, New York – Oxford 2009, p. 16.

**11** E.g. Ivan Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits de Shāh 'Abbās Ier a la Fin des Saḡavis*, Paris 1964; B. W. Robinson, *Persian Drawings from the 14th through the 19th Century*, New York 1965; Filiz Çağman – Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslām minyatürleri*, İstanbul 1979; J. M. Rogers – Filiz Çağman – Zeren Tanındı, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, London 1986.

**12** Zeki Velidi Togan, *On the Miniatures in Istanbul Libraries*, İstanbul 1963, p. 19.

**13** *Ibidem*, p. 62.

**14** Veli Jān was a painter of Persian origin, who was, however, active at the Ottoman court painting workshop in Istanbul between 1595–1596 and 1596–1597. For a discussion and attributions

of other drawings from the collections of the Topkapı Palace Museum Library, see Walter B. Denny, 'Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style,' *Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, 1, 1983, pp. 103–122.

**15** *Majma' al-Khwass*, 'Abd al-Rasūl Khayyāmpūr (ed.), Tabriz 1327/1948.

**16** Bloom – Blair (fn. 10), p. 160.

**17** Sheila R. Canby, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Rīza-yi 'Abbāsī of Isfahan*, London 1996.

**18** Anthony Welch, *Collection of Islamic Art*, III, Geneva 1978, pp. 161–162; Anthony Welch and Stuart Cary Welch, *Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadrūddīn Aga Khan*, Ithaca – London 1982, pp. 124–126; Sheila R. Canby, *Princes, poètes & paladins: miniatures islamiques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadrūddīn Aga Khan*, Londres 1998, pp. 87–89; Rendlová (fn. 2), pp. 78–79.

**19** Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1997, pp. 207 & 218. Richard inaccurately transcribes the year 1043 AH as 1632.

**20** Canby (fn. 18), p. 87.

**21** Hermann Ethé, *A Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, I, Oxford 1903, p. 835; J. T. P. de Bruijn, 'Shifā'ī Isfahānī', in *The Encyclopaedia of Islam*, IX, ed. C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs & G. Lecomte, Leiden 1996, p. 434; Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīkh-i 'Ālamārā-ye 'Abbāsī)*, II, trans. Roger M. Savory, Boulder, Colorado 1978, p. 1308.

**22** Abolala Soudavar, *Arts of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York 1992, p. 299, fn. 4.

**23** The latest dated work by Mu'īn Muḡavvir carries the inscription 1097 AH (1685) and is an equestrian portrait of Mīrzā Muḡammad Taqī Tabrizī (Hashem Khosrovani Collection). See Robert Eng, MO'IN-E MOḡAVVER [online]. *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2016 © 2018 Encyclopædia Iranica [retrieved 2. 9. 2018]. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/moin-e-mosavver>. *Man with Prayer Beads* [online]. The MET © 2000–2018 The Metropolitan Museum of Art [retrieved 2. 9. 2018]. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446568>.

**24** New Jersey, Princeton University Library, inv. no. 96G. See Rendlová (fn. 2), pp. 76–78, Fig. 9; Canby (fn. 18), p. 88; Massumeh Farhad, 'The Art of Mu'īn Musavvir: A Mirror of His Times', in: Sheila R. Canby (ed.), *Persian Masters:*

*Five Centuries of Painting*, Bombay 1990, pp. 113–128 (120 & 124).

**25** Boston, Museum of Fine Arts, inv. no. 14.615; Keir Collection, inv. no. 111-315; Paris, Bibliothèque nationale de France, inv. no. MS. Suppl. Pers. 1572, fol. 25; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. no. 55.121.25; the fifth version was published in Rudolf M. Reifstahl, *Catalogue of an Exhibition of Persian and Indian Miniature Paintings Forming the Private Collection of Dikran Khan Kelekian*,

New York 1933, pp. 30–31, no. 82. See Canby (fn. 17), pp. 206, 209 & 210, no. 7, 42 & 50. For a brief overview of the life and work of Muḥammad ‘Alī, the Gilder of Shirāz, see Bloom – Blair (fn. 10), p. 16.

**26** Canby (fn. 17), pp. 206, 209 & 210, no. 7, 42 & 50.

**27** Reifstahl (fn. 25), pp. 30–31.

**28** Ethé (fn. 21); Bruijn (fn. 21).

**29** Eng (fn. 23).

*Translated by Benjamín Žiak*

# Conservation of Japanese Woodblock Prints in the National Gallery Prague

BARBORA BARTYZALOVÁ

---

**Because of their charming character, Japanese *ukiyo-e* woodblock prints were popular export articles which often appear in museums, galleries, and private collections. The study briefly describes the technical aspects of woodblock prints, the characteristics of traditional materials, typical damage, and treatment methods. In the end, it recommends safe ways to display and store the woodblock prints.**

**Comprising around four thousand prints,** the National Gallery collection of Japanese woodblock prints includes a remarkable number of single-sheet prints *ichimai-e*, illustrated books *ehon*, picture albums, and woodblock prints in the form of hanging scrolls and fans. The earliest black and white prints from the late 17th and early 18th centuries and multi-coloured woodblock prints *nishiki-e* (brocade pictures), the paramount Japanese print artworks from the 18th–19th centuries, as well as remarkable aniline prints from the second half of the 19th century are represented.

The lack of profound knowledge of the materials and production technology of Japanese woodblock prints resulted in improper treatment both in the past and present, which many times cause irreversible damage to the print and reduce its historical and aesthetical value. The knowledge of traditional materials and technologies is crucial for proper conservation. This report thus seeks to highlight the technical aspects of Asian materials and the typical damage to

*Keywords*

conservation, Japanese woodcuts, ukiyo-e, Japanese paper, Japanese print

be found in the Japanese woodblock prints and suggests proper treatment in accordance with the domestic tradition. The text is further equipped with the conservation photo documentation of the woodblock prints to illustrate the damage and conservation methods.

### Technical Aspects

Japanese woodblock printing art falls in the category of relief printing. A single colour image is formed by a simultaneous print from several wooden blocks — one block for each colour. The ink is applied to the block and a moist handmade paper is placed on top. A *baren* (disk-like hand tool) is then used for circular movements over its surface.<sup>1</sup>

The wooden block is printed on the handmade *washi* paper which is made of bast fibres from the inner bark of the paper mulberry (*kōzo* bush). After steaming, the upper part of the bark is removed from the *kōzo* fibres and is subsequently boiled in alkaline infusion which produces chemical agents that are the natural components of bast fibre (lignin, pectin, hemicelluloses).<sup>2</sup> The softened fibres are washed to remove the remaining alkaline parts and are pounded with wooden sticks or mallets that do not shorten the fibres but rather loosen them and coarsen their surface. Such fibres are very long, ranging from 6 to 20 mm.<sup>3</sup> The pounded fibres are mixed in water with the addition of slime from *Abelmoschus* (*Hibiscus abelmoschus*).<sup>4</sup> The properties of the suspension and of the equipment of the suspension tub enable the paper producer to gain very thin, even, and strong sheets of double-fibre paper which are pressed and dried on wooden boards that are exposed to sunshine.

The paper type which is traditionally used for *ukiyo-e* prints is called *hosho*. It is prime-quality paper from pure *kōzo* fibres which endures the entire printing process and excellently absorbs the printing ink. Furthermore, its size remains unchanged after moistening which crucially influences the flawless colour register of the individual planes. Usually, denser papers with high opacity, which was obtained by adding raw rice starch into the paper suspension, were used to print the individual images. A coat of *dosa*, a solution of the gelatine *nikawa* and alum, was sometimes applied to the surface to prevent the bleeding of colours. Alum



1 Shugansai Shigehiro, *Girl on a Wooden Bridge*, mid-19th century, National Gallery Prague (Vm 2594). Prior to conservation. The print was pasted with acid pasteboard which turned the original into yellow; moreover, this treatment suppressed the relief impression of the print.

forms cross-links with collagen which makes gelatine insoluble. However, woodblock prints called *surimono*<sup>5</sup> make an exception, often using prime-quality *hosho* paper, non-glued or only very slightly glued, which allowed printmakers to achieve specific printing techniques and three-dimensional reliefs.<sup>6</sup>

Mineral pigments as well as vegetable dyes bound to the substrate were used for the preparation of print inks. The *himenori* paste made of rice was used as a binder<sup>7</sup> while the *nikawa* gelatine was used for coarser mineral pigments and metal powders.

### Typical Damage of Japanese Woodblock Prints

Japanese handmade paper is highly age-resistant because of its material and production technology. It naturally contains a higher amount of hemicelluloses which cover the *kōzo* fibres and make the paper more elastic. Boiling of fibres in an alkaline environment causes the paper to keep its pH neutral and unless an enormous amount of potassium



1 Condition after conservation. The woodcut was moistened, removed from the pasteboard and stretched on the karibari board. The conservation treatment was carried out by Hana Fišerová, a student of the Secondary School of Graphic Arts, as part of her thesis in 2017.



2 Utagawa Kunisada, *Iwai Hanshiro V, a hero of Hakkenden inu no soshi series*, 1852, National Gallery Prague (Vm 3148). A reverse of the print with visible traces of the *baren* smoothing tool and the original print colours. Total pasting with opaque paper causes the loss of these typical features.

alum ( $KAl(SO_4)_2$ ) is used, acid hydrolysis poses a much lesser threat to Japanese handmade paper than to European paper. Nevertheless, various types of damage may appear which may be caused by improper manipulation, exposition, deposition, and degradation in the ageing processes.

Japanese paper, thin and subtle at first sight, is also very firm and resilient. In Europe, much thicker sheets of paper are common; therefore, we tend to think that Japanese paper requires reinforcement. Pasting the back of the woodblock print appears to be the most common repair. Japanese woodblock prints were pasted, wholly or partly, with strong pasteboards, cardboards, and technical cardboards, sometimes using starch paste, other times using animal glue or various types of tapes (Fig. 1). The total pasting proved unnecessary in one third of the cases. These materials, which succumb to lignin and acid hydrolysis degradation to a much greater extent and which change the colour, turning the pure white paper into yellow, thereby

also changing its character, damage the relief effect of the wooden matrix imprint and make viewing the back of the print impossible. However, valuable information is preserved on the back of the print – traces of the smoothing tool *baren* as well as the print's original colours in case they faded away on the obverse (Fig. 2). Total pasting may cause irreversible loss.

Starch which was added to the paper suspension to increase the paper opacity sometimes had a tendency to cluster when collected from the suspension. During the ageing of paper, optical differences between the cluster and its surroundings are visible. These parts appear as lighter spots (Fig. 3).

The structure of Japanese paper is naturally more open. It adopts rough impurities and dust more easily while absorbing air humidity. When manipulated it is prone to abrasion and the pulling of fibres from the surface which then form rolls that again easily absorb dust. These damaged parts are most commonly found in corners as they were directly touched with fingers during manipulation.

Cracks as well as torn-off, dirty, and abraded corners are also common as well as various tapes and losses caused by the inconsiderate removal of these tapes. Quite often, biological infestation by insects appears; in the Japanese environment mostly by the deathwatch beetle (*Xestobium rufovillosum*). The woodblock prints were kept in wooden boxes or on wooden shelves which were infested by the beetle.<sup>8</sup> The paths made by its larvae are rather wide because the larvae may reach up to 11 mm. Japanese paper may be further affected by moulds and foxing<sup>9</sup> when deposited in unsuitable climate conditions (Fig. 4). Folds in the middle of the sheet or breaks near the edge with sewing openings, occur frequently. If the print was fixed to the underlay along the edges or at spots, paper is waved and deformed, and the corners are even ripped off at the places of adhesive joining.

Vegetable dyes are rather unstable, sensitive to light and humidity and prone to bleeding. The conservation treatment must adapt to their nature. In Japan, woodblock prints were usually kept in albums or cases protected from light. Contrarily, they were often framed and hung on walls for long-term display in Europe. Because the layers of colours included light-sensitive pigments,

these prints lost their original colour or faded considerably (Fig. 5). Unfortunately, such damage is cumulative, meaning that the time of exposure to light adds up during the print's life and the reactions continue even after it is placed in darkness.<sup>10</sup>

Acquired from safflower (*Carthamus tinctorius*), the *beni* dye was most frequently used for red and pink areas. The next most frequently occurring red dye, *akane*, was extracted from the roots of *Rubia* (*Rubia akane*, *Rubia tinctorum*).<sup>11</sup> As far as yellow areas are concerned, the resin *gamboge* was used for the early prints of the first half of the 18th century while pigment extracted from the roots of curcuma *ukon* and pigment *kariyasu* from the leaves of *Miscanthus tinctorius* were used in the second half of the 18th century.

*Aobanagami* dye extracted from the petals of the Asiatic dayflower (*Commelina communis*) and indigo *ai* from *Indigofera* were blue plant dyes. *Aobanagami* is regarded as the most problematic colour layer in Japanese woodblock prints. This dye is extremely sensitive to direct and fluctuating humidity.<sup>12</sup> The above-stated dyes are sensitive to light, and *ukon* (curcuma) is also highly sensitive to humidity. However, one must be cautious with green and violet areas too because these hues are mixtures of primary colours. The violet colour was achieved by mixing the safflower and Asiatic dayflower. Regarding green, earlier prints show curcuma mixed with Asiatic dayflower while the later ones revealed the yellow and gold mineral orpiment mixed with indigo.<sup>13</sup>

Further pigments may be found in the prints: lamp black (*sumi*); red, yellow and brown ochres; shell white (*gofun*); lead white (*empaku*), orpiment (*kio*) containing poisonous arsenic; crushed mica (*kira*); red lead and vermilion (*shu*); very popular Prussian blue (*bero-ai*); very rarely azurite (*gundzho*); and malachite (*rokusho*). Brass and tin pigments may imitate metal areas such as sword blades or are found in patterns decorating kimonos and clothing accessories. The binder degradation of coarse pigments may sometimes result in powdering.

When brass powder is used, copper corrosion often occurs in the form of darkened areas, pervading through the paper degrading cellulose fibres (Fig. 6). Sometimes, the paper underlay may fall off in the printed areas (Fig. 7).



3 Hosoda Eisui, *The Lovers Komurasaki and Gompachi*, c. 1796, National Gallery Prague (Vm 2682). Detail. White spots are clusters of starch added to the paper suspension to increase the paper opacity.



4 Kitagawa Utamaro, *The Hour of the Snake from the series The Twelve Hours in Yoshiwara*, 1794–1795, National Gallery Prague (Vm 160). Detail. The small spots are referred to as foxing.





5 Utagawa Kunisada, *Ichikawa Danjuro VIII with a Fue (flute) in a Court Robe Seated under a Japanese Cherry*, 1851–1853, National Gallery Prague (Vm 5769). An example of significantly faded colours caused by exposure to light.

The areas imprinted by lead pigments (red lead, lead white), may form dark veils as a result of air pollutants (Fig. 9). In Japan, such damage is regarded as patina type and is not eliminated. The earlier literature states that this patina may be reduced by hydrogen peroxide; however, such treatment changes the hue of the pigments.<sup>14</sup>

The pigments sensitive to humidity include *ukon* (curcuma), *beni* (Rubia), *ai* (indigo), and *aigami* (Asiatic dayflower). Watering processes or moistening must be done with extra caution. If colours are not damaged by fading, they are more sensitive to humidity than those already faded. In case of moist cleaning, pigments may migrate through the paper underlay which causes fading on the obverse. This process also occurs during pasting when the pigment bleeds through to the pasting paper (Fig. 10). In case of local watering, leakage and stains occur which are difficult or impossible to remove (Fig. 11).

### Conservation of Japanese Woodblock Prints

Using natural dyes mainly extracted from plant sources is the central issue of Japanese prints conservation. Chemical and technological research must be carried out prior to conservation treatment to at least partly identify dyes and pigments and suggest the most appropriate and careful method. Non-destructive techniques are used for the identification; at first, multispectral depiction is generated in the light radiation of various wavelengths (infrared IR 1700nm–780nm, visible light VIS 780nm–380nm, ultraviolet UV 380–360nm) (Fig. 12), and later devices are used.

In the side light of the visible spectrum, the relief of the print is highlighted as well as the breaks, folds, and paper structure. We also monitor what is happening on the reverse side of the print; whether the colour areas bleed through or whether stains of

corrosion caused by brass pigments appear. The brass pigment areas are easy to identify as they luminesce under ultraviolet light (Fig. 13). We can also observe luminescence and the changing colours of spots; for example orpiment changes its colour from yellow to a bright yellow highlighter colour. When observing under ultraviolet light, sources are used which are equipped with filters to eliminate the unneeded parts of the spectrum.

A USB microscope is suitable for detail observation; furthermore, it enables taking photographs easily (Fig. 6).

The identification of vegetable dyes is more complex. Depiction of the print in false colours, which is based on the ability of various materials to reflect infrared radiation, may be very helpful. For example, indigo becomes bright red while Prussian blue becomes violet in false colours. This technique can thus differentiate blue colour from blue pigment although they may appear to be the same to the human eye.<sup>15</sup>

Very thin layers of inks are applied to the woodblock prints; therefore, apparatuses are required for more detailed identification. With regard to the non-invasive methods of colour layer identification, the laboratory of the National Gallery Prague carries out x-ray fluorescence (XRF) and Raman spectroscopy. We are currently seeking and testing technologies which provide the most relevant results for Japanese prints.

The double-fibre character of Japanese paper and its open structure do not allow for mechanical cleaning with rubber and sponges. Impurities may be blown off by a cold current of air or brushed off with fine brushes. PU sponges without latex may be used in some cases as they absorb impurities and are delicate at the same time (Fig. 14).

If rolls of fibres already exist on the print surface, we cut them off with a sharp scalpel and a pair of pincers under the microscope (Fig. 15). The fibre edges may be attached to the underlay with the water and ethanol solution of cellulose ethers.

In case sensitive dyes or metal powder were used on the print, water processes must be eliminated. Short-term protection of colour layers by fixation, e.g. with cyclododecane, usually does not work.

Because the *kōzo* fibres are very long and are prone to absorb humidity, local temporary



6 Ryusai Shigeharu, *Arashi Rikan II*, c. 1834, National Gallery Prague (Vm 3699). A USB microscope photograph AM4113ZT Dinolite Premier magnified 50 times. A detail of a metal décor on the obverse and corrosion that penetrated through the paper underlay.



7 Kurizono (?), *Surimono with a Peony Motif on the Panel*, National Gallery Prague (Vm 2131). Detail. The paper underlay was affected by corrosion in the brass powder areas to such an extent that it began to crack and fall off.



8 Kurizono (?), *Surimono with a Peony Motif on the Panel*, National Gallery Prague (Vm 2131). Detail of damage caused by corrosion on the reverse which was first treated by local deacidification to stabilise corrosion and afterwards the areas were pasted with thin Japanese paper.



9 Ryusai Shigeharu, *An Actor Playing a Man in the Windstorm*, 1832, National Gallery Prague (Vm 2065). There is a visible dark veil on the actor's robe as a result of the reaction of lead included in vermillion with air pollutants.

fixation does not work and the colours may bleed despite this protection. The water solution of isinglass, applied by an ultrasonic steam generator (Fig. 16) or the isinglass solution in combination with the Japanese seaweed *funori* which prevents shines (Fig. 17) may be used to consolidate the powdering pigments. Even low concentrations lead to a successful application.

If the print colours are stable or faded and we consider water-based cleaning, it is recommended to use cleaning in a sandwich of moistened blotting papers which suction the degraded products that appeared in the paper during the ageing process, but hemicelluloses that naturally wrap the *kōzo* fibres are not washed away (Fig. 18). Washing woodblock prints in a water bath is not recommended. Hemicelluloses protect the fibres and increase paper elasticity.<sup>16</sup> Moreover, starch may be washed out and paper may change its structure. Suction salt may also be used during local cleaning of edges and stains. Suction regulation is required, using the lower mode that prevents colour layers from migration; the affected areas are stippled and locally moistened. Water and ethanol solutions or other dissolving agents may be used with care.

Moistening cannot be evaded if the removal of unsuitable dubbing or tape is required.



10 Kikugawa Eizan, *Portrait of a Fashionable Cherry-blossom Viewing Party*, 1815–1820, National Gallery Prague (Vm 6315). A photograph from the National Gallery conservation department's archive. The condition prior to conservation (left) and after conservation (right). An example of inappropriate conservation during which the colours bled through pasting.

The amount of humidity may be regulated again by the ultrasonic steam generator or Gore-Tex (Sympatex) foil.

The conservation of woodblock prints with metal decoration resembles the treatment of archival materials affected by the corrosion of iron gall inks. Water processes should be reduced to a minimum, and the print must be kept in a stable environment without fluctuating humidity to prevent the migration of cupric ions. Local deacidification may be considered; however, the décor is sometimes printed over an underlay made by a different colour. Some natural dyes and pigments can change their hues depending on the pH of the environment.<sup>17</sup> Many prints from the Ōsaka region that are in the collection of the National Gallery Prague revealed metal décors on areas printed by Prussian blue which is highly sensitive to an alkali environment (Fig. 13). If the paper were deacidified in an area that was printed by such a dye or pigment, the colour of the area would change. In such case, the damaged fragile paper is reinforced with Klucel adhesive



laminating foil previously activated by ethanol and deacidification is never used (Fig. 8).

Prime-quality Japanese paper of similar structure and weight as the original is used to repair local cracks and losses. Significantly low-viscose glue must be applied; high-concentrate glues result in a local shrinking of paper and hardening around the glued joint. Glue is applied either on a smooth non-absorptive mat and removed from the underlay by a paper strip used to repair the defect or it is applied to paper strips on a wooden board which absorbs excessive humidity. Treatment with an adhesive foil coated with Klucel is very convenient.<sup>18</sup> If thin strips or patches are applied to moist paper, humidity activates the glue eliminating shrinking, or allowing only a small one which may easily be levelled during subsequent stretching.

Because the *hosho* paper was filled with raw starch, a heated spatula should not be used for the treatment of defects (starch gelatinisation begins at the temperature of 60 °C). The paper may become transparent in warm areas.<sup>19</sup>

Stains caused by clustered starch grains may be reduced with great difficulty. Nevertheless, impurities around them may be reduced to mitigate the optical differences.<sup>20</sup>



11 Utagawa Kunisada, *Iwai Hanshiro V, a hero of Hakkenden inu no soshi series*, 1852, National Gallery Prague (Vm 3148). Condition prior to and after conservation. The spot caused by local leakage was sucked out with the use of water and ethanol solution.

If overall backing is required, prime-quality lightweight Japanese paper is used to avoid reducing the visibility of the elements on the reverse side of the object. Diluted wheat starch or a reinforcement adhesive foil with a coat of Klucel activated by alcohol is used as glue.

According to East Asian tradition, stretching the Japanese print on the *karibari* board is the most appropriate levelling method. It retains the original structure of Japanese paper along with the relief effect which are typical features that might be damaged irreversibly during pressing.<sup>21</sup> Some prints on thin paper may be pressed in a soft sandwich, e.g. made of felt or filtration papers, but paper may warp and remain

12 Shunkosai  
Hokushu, Actor  
Asao Gakuzuro I,  
1st half of the 19th  
century, National  
Gallery Prague (Vm  
2554). Multispectral  
depiction in various  
spectrums of light.



a Dispersed white light. The clothes are slightly bled; spots and leakage appear mostly in the upper part. The sensitivity of the layer of colour in water indicates the use of vegetable dyes.



b Sharp sidelight highlighting the paper damage.

unlevelled. This property seems to proceed from the production process when the freshly collected sheets of paper dry out on wooden boards and so stretching is the most appropriate method of levelling.

The inner wooden structure *karibari* is made of laths which are attached to one another and crossed to minimise twisting under increased humidity. They are made of the *hinoki* cypress wood which is light, resilient, and not prone to twisting. Several layers of paper are further glued on this wooden structure in a precise sequence and the surface is impregnated with *kakishibu* which is the fermented juice of unripe *kaki* (*Diospyrus japonica*). The *karibari* board is made to minimise the risk of ripping the object during the drying period. The paper cover of the board collaborates with the print, stretching and shrinking depending on the humidity. When the conserved object is stretched, auxiliary strips of Japanese paper cut by a water cut are attached to its edges; this is mostly done with the long fibres and

wheat starch (Fig. 19). Afterwards, the slightly moistened print is glued to the *karibari* on all sides only along the edges of auxiliary strips. During the drying process, the fibres level up evenly and slowly adapt to the new shape (Fig. 20). The print under conservation must be stretched for at least three weeks to eliminate the reversibility of defects. The *karibari* may be replaced by a board with a smooth surface made of low-resin wood. Nonetheless, such a board is unable to cooperate with the stretched object the same way as the *karibari* board; therefore, the moistening intensity must be well estimated. When working with extremely fragile objects, the moistened work may be covered with a sheet of moistened rayon paper or other suitable paper which is glued along all the sides around the original that is being levelled. Thus the original is levelled by the stretching of the upper layer without being strained.<sup>22</sup>

Retouching is used only for patches because they are completely irremovable from



c An ultraviolet photograph shows the illuminated areas inside the sleeves imprinted by red colour; furthermore, the yellow areas, which seem to be the same, are differentiated and the clothes darkened and turned to brown. On the other hand, the yellow colour remained unchanged in some parts of the sword.



d False colours (IRFC) – The clothes depicted in false colours (red hues) suggest the use of a vegetable dye, perhaps indigo; however, the violet hue in the original colours indicates Aobanagami. The laboratory of the National Gallery Prague seeks the best method to identify vegetable dyes in Japanese woodblock prints in the long term.

most of the originals. Watercolour paints and pastels are used as well as pigments bound with a suitable binder (gelatine, isinglass, gum Arabic, Paraloid B72). Sometimes, the underlay must be fixed with glue because the long fibres absorb the colour unevenly. Traditionally, the surface is fixed by *dōsa* – the gelatine and potassium alum solution (the potassium alum concentration must not exceed 5%) and also milk from soya beans (Chinese method).

Backing the print with suitable cardboard or pasteboard is one of the conservation methods; the retouched additions are applied directly to the cardboard so that the patches are not fixed directly to the original. The print is then fixed to the cardboard with paper strips (V-hinges) along the top edge.<sup>23</sup> The manipulation with a print fixed to a firmer underlay is very advantageous. This method of adjustment is suitable for a horizontal display in cases.

### Long-Term Depositing, Exhibiting, and Manipulation

Preventive conservation and gentle manipulation facilitates the preservation of (not only) Japanese woodblock prints in good condition. Because these artworks spend most of their time in repositories, it is important to choose suitable materials to protect them. Unlike usual materials of archival quality which are equipped with alkaline buffer, it is beneficial to keep Japanese prints in envelopes and mountings fulfilling the standards for photographic materials. Because many biological colours and pigments on Japanese prints are sensitive to an alkaline environment, materials with non-alkaline buffers are better. The woodcuts in the Collection of Asian and African Art are gradually removed from unsuitable old mountings and acid paper and are placed in envelopes made of transparent glassine paper with neutral pH without an alkaline buffer.



13 Ryusai Shigeharu, *Arashi Rikan II*, National Gallery Prague (Vm 3699). Detail of copper corrosion and dispersion of copper ions into the print surrounding under the UV light which becomes evident by a dark violet luminescence and violet halo around these parts.



14 Ryusai Shigeharu, *Actor Iwai Shidjaku as Terute no hime*, 1833, National Gallery Prague (Vm 1957). Detail. Mechanical cleaning of surface with a PU sponge.

The material for mountings should also be non-acid and without an alkaline buffer. Most of the works of art, which were removed from frames and placed in mountings for exhibitions, remain in the mountings afterwards; therefore, selecting adequate material for mountings is essential. A proper setting of the object on the mounting is important so that the work may be removed if necessary.<sup>24</sup> The hinges made of Japanese paper or another thin paper are glued to the woodcuts with easily removable glue, e.g. wheat starch or cellulose ethers. We try to

ensure that the mounting window is a couple of millimetres bigger than the original to avoid loading and overlapping of the edges. It is convenient to make the back of the print easily accessible too; therefore the fixation of paper hinges should be as follows: the strip is bent under the print and subsequently glued over by another strip of paper, so-called 'V-hinge'. If the print is levelled on the *karibari* board with the auxiliary strips of paper, the strips may be left in place and their upper edge may be fixed to the bottom of the mounting or such edges may be created additionally.

The exposure of woodcuts is limited by time and the intensity of lighting because of their sensitivity. The intensity of light should never exceed 50 Lux, which is acceptable by the spectator while remaining safe for the object. Daylight is absolutely inappropriate and light sources without UV radiance are naturally required. The exhibition period is limited to 2–3 months after which the woodcut is returned to the darkness of a repository for at least three years, in rare cases for five years. Light should be dimmed in manipulation areas as well. Relative humidity should meet the museum/gallery standards, i.e. 50 RH  $\pm$ 5% and temperature 18–20°C. If the depository temperature is lower, the work of art should be acclimatised step by step.<sup>25</sup>

### Conclusion

The aforementioned conservation techniques are examples of an individual selection of methods that respect traditional production technology as well as the specific materials used for making Japanese woodblock prints. Inappropriate repairs and adjustments from various periods of time unfortunately also affected the works in the Collection of Asian and African Arts of the National Gallery Prague. These treatments were gradually eliminated, returning the original appearances to the woodcuts as much as possible, using the techniques and materials from the place of their origin. New conservation treatments are done with emphasis on retaining the greatest possible authenticity of the artworks and on treatment reversibility. The protection of artworks under suitable conditions during the long-term deposition and observation of the exhibition regime, which limits the exposure of the works, is a signifi-



15 Cutting the rolls of fibres with a pair of pincers, a sharp scalpel and a magnifying glass.



18 The yellow traces of cellulose degradation products sucked out into blotting papers after moist cleaning of the woodblock print.



16 Utagawa Hiroshige, *Thirty-six Views of Mount Fuji*, 1859, National Gallery Prague (Vm 1388). The powdering parts, which are imprinted by Prussian blue, are consolidated with 0.5% solution of isinglass by ultrasonic steam generator.



19 Detail of the attachment of an auxiliary strip of paper (via long fibres) along the woodblock print reverse.



17 Tamiyaki, *Surimono with a Cock, Hen and Chicken*, mid-19th century, National Gallery Prague (Vm 1147). The décor printed by crushed mica was flaking off noticeably on the obverse. 1.5% solution of isinglass was used in combination with 0.1% solution of Jun Funori (Pure Funori) for consolidation.



20 Djukodo Yoshikuni, *Actor Ichikawa Hakuen*, 1829, National Gallery Prague (Vm 2537). A woodblock print with auxiliary strips of Japanese paper fastening it to the karibari board.



cant part of the care for the *ukiyo-e* collection. The regulation of exhibition frequency and protection during the long-term deposition are the main goals for the preservation of the artefact in the greatest possible authenticity as long as possible.

## Notes

- 1 For more information about woodblock printing see Toshi Yoshida — Rei Yuki, *Japanese Print Making: A Handbook of Traditional and Modern Techniques*, Tokyo 1966.
- 2 Kiyofusa Narita, *A Life of Ts'ai Lung and Japanese Papermaking*, Tokyo 1966, p. 37.
- 3 Joanna Kokoć, Tradycyjny papier japoński washi w konserwacji dzieł sztuki. Produkcja i dystrybucja współcześnie, *Buletyn informacyjny Konsewatorów Dzieł Sztuki*, vol. 21, no. 80, 2016, pp. 81–87.
- 4 Yun Hyejung, History and function of dispersion aids used in traditional East Papermaking, *Journal of the Institute of Conservation* 34, 2011, no. 2, pp. 202–208.
- 5 Private printing made to a customer's order.
- 6 Keiko Mizushima Keyes, Japanese print conservation: An overview, *Studies in Conservation* 33, 1988, appendix 1, pp. 30–36.
- 7 Betty J. Fiske, Conservation of Japanese Woodblock Prints: Display, Storage and Treatment, *Impressions*, 2006–2007, no. 28, pp. 60–75.
- 8 Valerie Lee — Nobuyuki Kamba — Yuko Tsuchiya — Huan-Shen Lin, A new approach to the conservation and presentation of ukiyo-e prints, *Journal of the Institute of Conservation* 36, no. 2, pp. 186–194.
- 9 Paper deterioration caused by microbiological agents that produce small reddish spots; typical of paper documents stored in humid and insufficiently aired rooms. For further information cf.: Michal Ďurovič a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Praha — Litomyšl 2002, or Yulin Xie — Yuansheug Chen, Foxing on the Backs of Chinese Paintings, in: *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia*, London 2005, pp. 92–98.
- 10 Keyes (cit. in note 6).
- 11 Michele Derrick — Joan Wright — Richard Newman, Plant Dye Identification in Japanese Woodblock Prints, *Arnoldia (The Magazine of the Arnold Arboretum)* 74, 2017, no. 3, pp. 12–28.
- 12 Shiho Sasaki, Elizabeth I. Coombs, Dayflower Blue: Its Appearance and Lightfastness in Traditional Japanese Prints, in: *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia*, London 2005, pp. 48–57.
- 13 Derrick — Wright — Newman (cit. in note 11).
- 14 Fiske (cit. in note 7).
- 15 Capucine Korenberg, Not fade away: Preventive conservation on Hokusai prints (searched on 1 June 2018; available from: <https://blog.britishmuseum.org/not-fade-away-preventive-conservation-on-hokusai-prints>).
- 16 Anna Grethe Rischel, Natural plant sizing agents in Oriental papers and the importance of resizing such papers after washing, in: *IPC Conference Papers*, Institute of Paper Conservation, Manchester 1992, pp. 222–227.
- 17 Keyes (cit. in note 6).
- 18 Ondřej Lehovec, Metodika výroby a využití adhezivních skeletizačních folií z japonského papíru na bázi etherů celulózy (searched on 5 June 2018; available from: <https://www.nkp.cz/o-knihovne/odborne-cinnosti/sprava-a-ochrana-fondu/odborne-texty-a-informace/metodika-vyroby-adhezivnich-folii-z-japonskeho-papiru-na-bazi-etheru-celulozy>).
- 19 Keyes (cit. in note 6).
- 20 Shiho Sasaki, Review of MA Paper Conservation: Japanese prints, *V & A Conservation Journal*, 2001, no. 38, pp. 7–9.
- 21 Keyes (cit. in note 6).
- 22 Masato Kato — Takayuki Kimishima. Karibari: The Japanese drying technique, in: *Adapt and Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation. Proceedings from the International Conference of the Icon Book and Paper Group*, London 8–10 April, 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), pp. 91–98.
- 23 Lee — Kamba — Tsuchiya — Lin (cit. in note 8).
- 24 Jarmila Franková, Adjustace děl na papírové podložce, in: *Jak zarámovat obraz*, Národní galerie v Praze 2017, pp. 52–74.
- 25 Fiske (cit. in note 7).

Translated by Lucie Kasíková

# Die Jungfrau Maria als Immaculata von Lorenzo Mattielli und die Allegorie der Astronomie nach Giovanni da Bologna in den Barockkunst-Ausstellungen der Nationalgalerie Prag

TOMÁŠ HLADÍK

Im Rahmen der Dauerausstellung einheimischer Barockkunst der Nationalgalerie in Prag wurden ab 2008 auch zwei bemerkenswerte Bildhauerarbeiten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts präsentiert, denen ungeachtet ihrer hohen künstlerischen Qualitäten bislang keine entsprechende fachliche Aufmerksamkeit gewidmet wurde. In der externen Ausstellung „*Barockkunst aus den Sammlungen der Nationalgalerie Prag*“ im Konvent des einstigen Zisterzienserklosters von Saar (Žďár nad Sázavou) ist die Marmor- und Alabasterskulptur einer *Immaculata* ausgestellt, die aufgrund markanter Stilmerkmale und ihrer brillanten bildhauerischen Verarbeitung Lorenzo Mattielli (1687–1748) zugeschrieben werden konnte, einer führenden, auf dem Feld der Spätbarockplastik im kaiserlichen Wien und später am königlichen und kurfürstlichen Hof zu Dresden tätigen Künstlerpersönlichkeit. Nur ein wenig früher hatte im Rahmen der Ausstellung „*Barock in Böhmen*“ im Schwarzenbergpalais auf dem Hradschin die kleine polychrome Holzplastik *Allegorie der Astronomie* ihren festen Platz gefunden, die eine hochinteressante bildnerische Umsetzung der thematisch identischen Kabinettbronzen von Giambologna in die Formen- und Stilsprache der mitteleuropäischen Hochbarockplastik darstellt.

**Ganz am Ende der externen Ausstellung in Saar (Žďár nad Sázavou)** ist eine komplette Kollektion barocker Kleinplastiken mitteleuropäischer Provenienz ausgestellt, in deren Rahmen der Betrachter auf den ersten Blick sowohl vom verwendeten exklusiven Material, als auch der höchsten bildnerischen Qualität der kleinen Statue der *Jungfrau Maria als Immaculata* in Bann gezogen wird.<sup>1</sup> Sie zeigt die jugendliche Gestalt der *Jungfrau Maria* auf einem wolkigen Piedestal, das auf einer von der Schlange umwundenen Erdkugel ruht. Auch die Erdkugel ruht auf einem weißen Wolkenkranz und ist auf einem niedrigen Sockel befestigt, der ringsum in

#### Schlüsselwörter

Hoch- und Spätbarockplastik, Lorenzo Mattielli, Jakob Christoph Schletterer, Jungfrau Maria-Immaculata, Spätrenaissanceplastik, Giovanni da Bologna (Giambologna), Allegorie der Astronomie (Venus Urania)

regelmäßigem Rhythmus von einer seichten Wellenlinie umrundet ist. Während die Erdkugel und der Sockel aus Buntmarmor in Braun- und Gelbtönen sind, wurden die weißen Wölkchen und die gesamte Mariengestalt aus hellem Alabaster mit etwas dunklerer Äderung gefertigt. Die belebte Linie des Schlangenkörpers mit dem Apfel vom Baum der Erkenntnis aus dem Paradies im Maul wurde offenbar aus polychromem Stuck gefertigt und auf der glatten Globusoberfläche mit Metallstiften befestigt.

Die grazile Mariengestalt mit der hoch angesetzten Taille ist hier in der sanften S-förmigen Linie ihres schlanken Körpers erfasst (**Abb. 1–2**). Dem deutlichen Kontrapost mit dem nach vorn tretenden linken Fuß entspricht die Rechtsneigung der Hüfte sowie die gleiche Neigung des zierlichen Kopfes mit dem nach unten auf die bewegte Wellenlinie des Schlangenkörpers gerichteten Blick; die beiden ineinander greifenden Arme weisen hingegen in bewusstem Kontrast zur linken Schulter. Die Mutter Gottes ist in ein langes Untergewand gekleidet, das bis auf das Wolken-Piedestal hinabfällt, belebt von einem System aus dünnen langgezogenen parallelen Fältchen, die sich auf dem vorgesetzten Bein in ein effektvolles Muster aus kurzen, V-förmig modellierten Falten verwandeln und in den üppig gerafften Mantel überleiten, den die *Jungfrau Maria* mit beiden Händen an einem Zipfel hochzieht und unter der linken Schulter hält. Von der Kopfmitte wallt ein längerer Schleier auf Marias Rücken herab. Er wird von einem Band in dem von einem Scheitel geteilten welligen Haar gehalten (**Abb. 3**) und durch einige wenige Schrägfalten gliedert, deren ruhiger Rhythmus sich auch auf der Rückseite des Mantels fortsetzt (**Abb. 4**). Unter dem welligen unteren Saum des Untergewands sind die freien Zehen der mit schlichten Riemensandalen beschuhten Füße zu sehen. Das markanteste Motiv dieser im Detail realistischen und im Ganzen idealisierenden Bildhauerkomposition ist freilich die ausdrucksstarke Modellierung des schweren Mantels, der die Silhouette der gesamten Statue breiter macht. Während dessen Stoff mit umgeschlagenem Obersaum unter der rechten Hüfte in stark gekrümmten Falten zusammengerafft ist, dem der lebhaft Rhythmus des Untersaums entspricht,

fällt der Mantel auf der entgegengesetzten Seite frei von der Schulter in einer geraden ruhigen Bahn herab. An der Stelle, an der er auf der Rückseite das zum Schritt ansetzende linke Bein berührt, klafft gleichzeitig eine verblüffend tiefe Lücke, die einen interessanten Blick in den offenen Statuenkern freigibt (**Abb. 5**).

Die erstmalig publizierte *Immaculata*-Statue ist in den 1950er Jahren aus einem Kirchendepot in die Nationalgalerie gelangt und wurde hier als Arbeit eines unbekanntes tschechischen Meisters des ausgehenden 18. Jahrhunderts inventarisiert. Oldřich J. Blažíček sah sich später dazu veranlasst, sie dem Werk eines österreichischen Bildhauers aus der gleichen Zeit zuzuschreiben, noch später zog derselbe Forscher die Autorenschaft von zwei herausragenden Persönlichkeiten der spätbarocken Bildhauerkunst in der Kaiserstadt Wien in Betracht – von Lorenzo Mattielli (1687–1748) und Johann Baptist Hagenauer (1732–1810).<sup>2</sup> Die Marienstatue mit ihrem deutlich ausgeprägten Kontrapost sowie der schwebenden Bewegung des S-förmig gedrehten Körpers mit dem sanften Hüftschwung sowie der Betonung der Vorderansicht und der geschlossenen Silhouette verrät wirklich eine Nähe zum bekannten Figurentyp von Lorenzo Mattielli. Dieser hob sich allerdings stark vom bekannten ‚Körperkanon‘ der Frauengestalten Hagenauers ab. Zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn wurde er jedoch von einem anderen Absolventen, dem späteren Professor der auf Bildhauerei spezialisierten Klasse an der Wiener Akademie Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) übernommen.<sup>3</sup> Der inspirative Einfluss von Lorenzo Mattielli, einem Künstler aus dem oberitalienischen Vicenza<sup>4</sup>, zeigt sich vor allem in Schletterers Frühwerk, in Verlauf dessen ab Mitte der 1730er Jahre eine Reihe von bildhauerischen Darstellungen der *Immaculata* entstanden sind, welche die ausdrucksstarke Bewegung des schlanken Körpers und die lebhaften Linien der äußeren Silhouette kennzeichnen. Seinen ersten bemerkenswerten künstlerischen Erfolg erzielte Schletterer mit der zentralen Skulptur der Mariensäule im ungarischen Ödenburg (Sopron) (1744), deren eindrucksvolles Resultat der junge Künstler in einer Reihe von kleinformatigen Varianten der Plastik wiederholt hat, die



1 Lorenzo Mattielli, *Jungfrau Maria-Immaculata*, um 1735, Národní galerie Praha. Foto: Národní galerie Praha (David Stecker).



2 Lorenzo Mattielli, *Jungfrau Maria-Immaculata*.

schon bald zu einem begehrten Artikel auf dem Kunstmarkt wurden.<sup>5</sup> Die österreichische Forscherin Ingeborg Schemper-Sparholz hat vor Jahren auf zwei hochwertige Barockstatuetten aufmerksam gemacht, die durch ihre Wiener Provenienz, den verwendeten Figurentyp der *Jungfrau Maria-Immaculata* und auch durch die hohe Qualität ihrer künstlerischen Ausführung miteinander verbunden sind. Konkret handelt es sich um eine Terrakottaplastik aus dem Besitz der Österreichischen Galerie in Wien von der Hand Lorenzo Mattiellis<sup>6</sup> (**Abb. 6**) und eine Alabasterskulptur aus der Magyar Nemzeti Galéria in Budapest, die von der Fachliteratur zuverlässig ins Œuvre Jakob Christoph Schletterers (**Abb. 7**) eingeordnet wurde.<sup>7</sup> Während im ersten Fall nicht

genau bekannt ist, für welchen konkreten Auftrag Mattielli die Tonstatuette eigentlich geschaffen hat, ist die Alabasterskulptur für die ungarische Abtei Zirc entstanden, wobei auf westungarischem Gebiet noch weitere kleinformatige Marienfigürchen des Autors erhalten geblieben sind.<sup>8</sup> Alle tragen die charakteristischen Stilmerkmale des oberitalienischen Statuentyps der *Immaculata*, den Mattielli in Form der erwähnten Statue aus Wien in die Kaiserstadt gebracht hatte.<sup>9</sup>

Vom Thema her repräsentieren alle erwähnten Bildhauerarbeiten eine der häufigsten Varianten der gegenreformatorischen Darstellung von *Marias Unbefleckter Empfängnis (Immaculata Conceptio)*, bekannt als *La Púrisima*.<sup>10</sup> Im Sinne der Erzählung in der Apokalypse steht hier die betende Maria auf der Erdkugel (und meist auch auf einer Mondsichel), die von der Schlange mit dem Apfel des Baums der Erkenntnis aus dem Paradies im Maul umschlungen ist. Die jugendliche Erscheinung der *Jungfrau Maria* wird zugleich von Engeln oder Putten gepriesen und ihr Haupt ziert ein Heiligenschein aus zwölf goldenen Sternen. Dieser ikonografische Typus, der aus der Gleichsetzung der biblischen *Jungfrau Maria* mit dem apokalyptischen, in die Sonne gehüllten Weib verbunden ist, das der Schlange den Kopf zertritt (1. Mose 3,15)<sup>11</sup>, dem Symbol für die der Sünde verfallenen Welt, wurde für die Zeit des Barock zur bedeutendsten Mariendarstellung.<sup>12</sup> Im Rahmen eines Werkvergleichs wird das beschriebene Schema am getreuesten von der *Immaculata* aus Budapest eingehalten, während bei den Mariengestalten aus Wien und Prag die verbindliche Geste des Gebets durch das wirkungsvolle Motiv der auf der Brust gekreuzten Hände (im vorliegenden Fall ein wenig seitlich vor der Brust) ersetzt wurde, das *Marias* tiefe Demut symbolisiert. Im Fall der Prager Ausführung fehlt lediglich das traditionelle Geleit der anbetenden Engel, was allerdings nicht von einer etwaigen Beschädigung in der Vergangenheit herrührt.

Die dem Rokoko entsprechende Stilauflassung der Statuen aus Wien und Budapest arbeitet mit der weichen Bewegung des schlankem Marienkörpers mit auffällig verlängerten Proportionen, ferner mit einem eng anliegenden Untergewand, einer geschlossenen Silhouette und dem

quasi nach innen gewandtem Gemüt. Weitere gemeinsame Merkmale sind dann die besondere Zierlichkeit von Marias körperlicher Erscheinung und der kleine Kopf, dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewandt, was die „griechische Form“ der geraden Nase zur Wirkung bringt. Es handelt sich gleichzeitig um formale Stilmerkmale, die man auch bei der Statue der *Immaculata* aus der Nationalgalerie Prag finden kann. Vergleicht man aber alle drei Mariendarstellungen sorgfältiger, stellt man fest, dass die Prager Variante ungeachtet des mit der Budapester Madonna übereinstimmenden Materials in einigen formalen Details und auch im Gemütsausdruck schließlich doch der *Immaculata* aus Wien viel näher steht. Gemeinsam haben beide beispielsweise das in der Mantelfaltung verwendete Kompositionsschema (auch wenn dieser im Wiener Fall enger am Körper anliegt) mit dem sehr auffälligen Motiv der langen, kräftigen Hängefalte, die sich längs der rechten Seite der *Jungfrau Maria* herunterzieht. Praktisch identisch ist die Behandlung des frei herabfallenden hinteren Mantelteils, der eine Art leere Nische hinter Marias Rücken entstehen lässt. Unübersehbar ist in beiden verglichenen Fällen die graziöse Geste der verbundenen Hände der *Jungfrau Maria*, genau wie ihr Antlitz ein idealisierter und vergeistigter Typus. Als sehr ähnlich kann man auch die Form des kleinen, ebenfalls zur rechten Schulter geneigten Kopfes mit dem sorgfältig über die Ohren gekämmten und teilweise durch einen vom Scheitel abwärts fallenden Schleier bedeckten Haar bezeichnen. Die Prager Statue ruft freilich mit ihrer präzisen und scharf umrissenen Modellierung einen etwas markanteren Eindruck hervor als der weich geformte Ton aus Wien, und das nicht nur durch die scharfkantigen langen Falten des Untergewands, sondern durch die gleichartige Behandlung des Stoffes in der Partie der durchhängenden Bahn unter der rechten Hüfte der *Jungfrau Maria*. Diese rein formale Differenz rührt zweifellos von der Verwendung ganz unterschiedlichen Materials bei den hier gegenübergestellten Statuen her – im einen Fall musste der Künstler bei der Modellierung der Mariengestalt und ihrer Draperie mit Spachteln in weichem Bildhauerton arbeiten,



3 Lorenzo Mattielli, *Jungfrau Maria-Immaculata* – Detail des Kopfes.

im anderen Fall gestaltete er ihr endgültiges Aussehen aus dem wesentlich härteren Alabaster. Hinsichtlich der Datierung unserer Skulptur kann man sich auf die Erkenntnisse der Fachliteratur stützen, die erkannt hat, dass Mattielli diesen besonders fragilen und langgestreckten Figurentyp um die Mitte der 1730er Jahre verwendet hat. In diesen Zeitraum werden beispielsweise die allegorischen Skulpturen der Elemente, Jahreszeiten und Erdteile eingeordnet, die aus dem Prämonstratenserkloster in Klosterbruck (Louka) nach Jaispitz (Jevišovice) gelangten und heute wenigstens unvollständig im dortigen Schlosspark aufgestellt sind.<sup>13</sup> Die Entstehung der



4 Lorenzo Mattioli, *Jungfrau Maria-Immaculata* – Rückansicht.



5 Lorenzo Mattioli, *Jungfrau Maria-Immaculata* – Blick auf das linke Profil.

eigentlichen *Immaculata*-Statue aus der Österreichischen Galerie wird traditionell auf die Zeit nach 1736 angesetzt.<sup>14</sup> In der Mitte des gleichen Jahrzehnts kann man auf der Grundlage der angeführten Stilargumente auch die Entstehungszeit der *Jungfrau Maria* aus der Nationalgalerie Prag vermuten. Nur unter Schwierigkeiten dürfte man eine Antwort auf die Frage finden, welchem Zweck beide genannten Marienbildnisse ursprünglich gedient haben. Bei der Wiener Terrakottafigur wird angenommen, dass sie als *Modello* zu einer unbekanntenen Skulptur der *Jungfrau Maria-Immaculata* entstanden ist. Ein analoges Vorgehen ist im Rahmen der Atelierpraxis Mattiellis durch zeitgenössische Berichte belegt, laut denen der Künstler das Wiener Atelier immer seltener verlassen und sich vorwiegend der Anfertigung von Modellplastiken gewidmet hat. Deren einziges erhaltenes Beispiel stellt die polychrome Terrakottastatue des Propheten *Daniel* dar, die als Modell für eine große vergoldete Holzplastik auf dem Hochaltar der Klosterkirche der Benediktiner im niederösterreichischen Melk gedient hat.<sup>15</sup>

Die Prager *Immaculata* hingegen verrät mit ihrem auffällig präziösen Charakter und dem gewählten bildhauerischen Werkstoff, dass sie zu einem gänzlich anderen Zweck erstellt wurde. Man kann sich vorstellen, dass sie als Andachtsbild für die private Verwendung und Verehrung oder als exklusiver Gegenstand für das zunehmende zeitbedingte Sammlerinteresse gedacht war. Das außerordentlich wertvolle Kunstwerk konnte freilich auch als eindrucksvoller Beweis für das Mäzenatentum, den erlesenen Geschmack und die hohe gesellschaftliche Stellung ihres Auftraggebers entstanden sein. Für die erstgenannte Variante und die Herkunft aus dem Besitz eines hohen Würdenträgers der katholischen Kirche in Böhmen oder Mähren dürfte die neuere Provenienz dieser hier erstmalig publizierten Statue aus der Nationalgalerie Prag sprechen.

#### **Allegorie der Astronomie (Venus Urania)**

Für eine angemessene Interpretation der polychromen, eine *Allegorie der Astronomie* darstellenden Schnitzerei muss ein anderer Weg der Auslegung eingeschlagen werden,



6 Lorenzo Mattielli, *Jungfrau Maria-Immaculata*, um 1736, Wien, Österreichische Galerie Belvedere. Foto: Belvedere, Wien.

als er sich bei der Untersuchung der brillant modellierten Skulptur von Lorenzo Mattielli anbietet<sup>16</sup>. Sie wurde erstmals im Rahmen der Dauerausstellung „Der Künstler und seine Werkstatt im Böhmen der Barockzeit“ im

St. Georgskloster präsentiert (2003–2007) und anschließend erneut auch in der Barockkunst-Ausstellung im Schwarzenbergpalais gezeigt, für die sie erneut aus den Sammlungen des Nationalmuseums in Prag ausgeliehen





wurde.<sup>17</sup> Die allegorische Frauengestalt (**Abb. 8**) ist auf einem niedrigen rechteckigen und schlicht gehaltenen Holzsockel aufgestellt,<sup>18</sup> an dessen rechter Seite eine kleine Armillarsphäre und ein niedriges Prisma angebracht sind, aus dem ein weiterer, diesmal beträchtlich höherer und schmalerer Sockel hervorragt, der ein Richtscheit darstellten soll, auf das sich Venus mit ihrer linken Hand und Hüfte stützt. Ihre Gestalt ist im stark S-förmig geschwungenen Körper mit hoch angesetzter Taille und hohem, ausschreitendem linkem Bein erfasst, das sich an das untere Sockelprisma lehnt. Die im Geist des Barock gebauschte Draperie, die den Schoß, die Oberschenkel und die linke Hüfte spärlich verhüllt, fällt zum Sockel herab, wobei sie teilweise das Richtscheit verdeckt und rechts im wirkungsvollen

Motiv des gebauschten Stoffzipfels endet, und die Statuensilhouette insgesamt breiter macht. Gleichzeitig hat das kleine Stoffstück in der rechten Hand der *Venus* die Aufgabe, wenigstens teilweise deren linke Brust zu verhüllen. Die ausdrucksvolle Dynamik und starke Expressivität der Gesamtkomposition geht nicht nur aus der kräftigen S-Form des relativ schlanken Körpers hervor, sondern auch aus der kontrastvollen Führung der beiden diagonalen Hauptachsen – der Achsen des zum Schritt ansetzenden linken Beins und des gegenläufig ausgerichteten und dann scharf angewinkelten linken Arms. Unübersehbar und ausdrucksstark ist die üppige Haartracht der *Venus*. Während das untere Haar, über die Ohren nach hinten gekämmt, wo es in einer längeren gewellten Strähne auf den nackten Rücken fällt, von einem schmalen perlenbeschlagenen Stirnreif geschmückt wird, zieren die beiden oberen dicken Zöpfe, von einem reich geschmückten Diadem gehalten und vorn in eigenartigen hohen Locken endend, den Scheitel dieser *Venus*, während sie nach hinten zu einem großen geflochtenen Knoten zusammengebunden sind (**Abb. 9**).

Schon bei einer flüchtigen Betrachtung wird klar, dass das beschriebene Kompositionsschema der *Allegorie der Astronomie* keine vergleichbare Vorstufe in der einheimischen Bildhauerproduktion der Barockzeit hat.<sup>19</sup> Die vollauf beherrschte *figura serpentinata*, der umgesetzte Körpertyp und die außergewöhnliche Form der Barockhaartracht führten vor einiger Zeit zur Ansicht, als inspirierende Vorlage zu dieser solitären Schnitzerei aus dem Nationalmuseum könnte die vergoldete Bronzeplastik *Allegorie der Astronomie (Venus Urania)* gedient haben, eine Arbeit von Giovanni Bologna (Giovanni da Bologna, Giambologna, 1529–1608), die im Kunsthistorischen Museum in Wien aufbewahrt wird (**Abb. 10 u. 13**), oder eine von deren bekannten Varianten oder Kopien.<sup>20</sup> Die Wiener Bronze hat annähernd die gleiche Höhe wie die an der Prager Figur gemessene und ist in Giambolognas Florentiner Atelier im Zeitraum von 1572 bis 1575 entstanden; sie wird von der Fachliteratur als „*mutmaßliche Spitzenleistung bei der Darstellung seiner selbständigen Frauengestalten*“ eingestuft.<sup>21</sup> Dieses vergoldete Gussstück, einzigartig in seiner künstlerischen Qualität,



8 Prag oder Wien (?), zweites Viertel des 18. Jh., *Allegorie der Astronomie*, Národní muzeum, Leihgabe an die Národní galerie Praha. Foto: Národní galerie Praha (David Stecker).



9 Allegorie der Astronomie, Národní muzeum – Detail des Kopfes.

Oberflächenbearbeitung und erhaltenen Signatur wird aufgrund der beigefügten Armillarsphäre, mit gravierten Zeichen aus Tierkreis, Sternen, Breitengraden und den Inschriften *VENNVS*, *SOL* und *LVNNA* als allegorische Veranschaulichung der Astronomie interpretiert, gegebenenfalls als Darstellung der römischen Göttin *Venus* mit „planetaren Konnotationen“ (*Venus Urania*), obwohl hier der Florentiner Meister gleichzeitig seine Aufmerksamkeit und Sorgfalt den Reizen des Frauenkörpers zugewandt hat.<sup>22</sup> Die weiteren hinzugefügten Attribute von Zirkel und kurzem Lineal, von *Venus* mit der linken Hand gehalten, bzw. des langen Richtscheits und des darauf gelegten Winkelmaßes, an die sie sich wiederum mit

dem Ellenbogen des rechten Arms lehnt, bestätigen diese klassische Deutung.<sup>23</sup> Ihre rechte Hand hebt die Göttin fast bis in Schulterhöhe, wobei sie zugleich das schmale Band umfasst, das ihren Oberkörper umgibt und gleichzeitig auf ihrem Rücken die Signatur des Künstlers selbst trägt.<sup>24</sup> Entscheidend für den eindrucksvollen Effekt dieses Werks waren die vollendete Nutzung des stark spiraliförmig gedrehten Körpers und die starke Anhebung des linken Beins der *Venus*. Giambologna hat darin ein ästhetisch vollendetes Gesamtbild in einer geschlossenen Komposition geschaffen, die bei der gleichzeitigen sanften Neigung des Kopfes extreme Effekte bei der Darstellung des weiblichen Körpers erzielt. Sein gleichzeitiger Einsatz umfassender Silhouetten erlaubte dem Betrachter eine vollendete Sicht der Figur von allen Seiten und aus allen möglichen Blickwinkeln.<sup>25</sup> Lars Olof Larsson kam vor Jahren sogar zu dem Schluss, dass in der Wiener *Venus Urania* so vollendet wie in kaum einer anderen Skulptur aus der Zeit des Manierismus das Kompositionsprinzip einer rasant gedrehten Gestalt (*figura serpentinata*) mit der idealen Wahrnehmung eines wertvollen Artefakts von vielen Seiten verbunden ist.<sup>26</sup> Ähnlich sprach Manfred Laithe-Jasper davon, dass es erst in der Vielzahl der Ansichten möglich sei, diese Bronze visuell zu „erfassen“, wobei keine andere Komposition Giambolognas derart hohe Anforderungen an den Bedarf einer komplexen Betrachtung aus allen möglichen Blickwinkeln stelle.<sup>27</sup> Von einer Reihe bekannter Repliken unterscheidet sich die vergoldete Plastik aus Wien durch ihre hochwertige Ausführung, was die hierauf spezialisierten Forscher zur Überlegung veranlasste, ob nicht gerade diese den Erstabguss von Giambolognas eigenhändigem Modell darstellt, der zweifellos einem besonders gelehrten und erlauchten Sammler zugedacht sein konnte.<sup>28</sup> Ein solcher war zweifellos auch Kaiser Rudolph II., in dessen *Kunstkammer* auf der Prager Burg sich laut erhaltenem Inventar gleichfalls Kabinettbronzen aus der Renaissance befanden. Allerdings lassen sich nur 27 Einträge aus diesem Verzeichnis mit einiger Gewissheit als Arbeiten von Giambologna oder dessen Atelier identifizieren, doch ist darunter keine *Allegorie der Astronomie* bzw. *Venus*

*Urania* auszumachen.<sup>29</sup> Larsson hat aber zugleich angemerkt, dass das Inventar der *Kunstammer* offensichtlich nicht die gesamte Sammlung Rudolfs umfasst, weswegen sich nicht völlig ausschließen lässt, dass zu dieser ursprünglich auch die beschriebene vergoldete Bronze aus Wien gehört hatte.<sup>30</sup> Im Jahr 2006 wurde im Rahmen der Wiener Giambologna-Ausstellung erstmals eine weitere vorzügliche Bronze zum Thema *Allegorie der Astronomie* publiziert (**Abb. 11**), was den Vorrang der Wiener Plastik gewissermaßen in Zweifel gezogen hat.<sup>31</sup> Nach dem heutigen Kenntnisstand hat es den Anschein, dass es sich im Fall der vergoldeten Bronze aus den kaiserlichen Sammlungen in Wirklichkeit nicht um den Erstguss handelte, der in einem frühen Stadium nach Giambognas Original angefertigt wurde, sondern um dessen bewusst differenzierende Überarbeitung durch den Meister persönlich, die unbestritten zu einem präzisen Endergebnis geführt hat.<sup>32</sup> Die neu publizierte Kleinplastik *Astronomie* ist in der Florentiner Werkstatt wahrscheinlich nach 1573 mutmaßlich von Fra Domenico Portigiani abgegossen worden, wie im Katalog der erwähnten Ausstellung Patricia Wengraf als eine ihrer früheren Besitzerinnen anführt.<sup>33</sup>

#### **Exkurs — Die Reisen von Giambognas Skulpturen in den Norden**

Giambognas Ruhm als Künstler wurde in Europa vor allem von seinen Kleinplastiken in Bronze begründet, die von den Medici auf diplomatischem Weg als Geschenke an die befreundeten europäischen Fürstenhöfe geschickt wurden. Das galt auch für den Prager Kaiserhof Rudolfs II., an dem nach und nach die größte bekannte Sammlung von Giambognas Skulpturen außerhalb Italiens zusammengekommen ist.<sup>34</sup> Im gleichen Maß, in dem sich der Ruhm des Florentiner Meisters über Europa ausgebreitet hat, erlangten auch dessen Kabinettstücke den Stellenwert höchst begehrter Sammlerstücke, und das nicht nur für herrscherliche und fürstliche Kunstkammern, sondern gleichermaßen auch für reiche Patrizierhäuser. Die vereinzelt erhaltenen Inventare liefern interessante Informationen darüber, dass zahlreiche Bildhauerarbeiten des genannten Charakters durch Zutun einiger kunstliebender Kaufleute süddeutscher Herkunft, aber auch



10 Giovanni Bologna, *Allegorie der Astronomie (Venus Urania)*, um 1572–1575, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer. Foto: KHM-Museumsverband.

gut informierter Künstler in den Norden der Alpen gelangt sind.<sup>35</sup> Beispielsweise erfährt man in dem Bericht des Kunstagenten Philipp Hainhofer, der im Jahr 1610 aus Augsburg an Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin gesandt wurde, etwas über die bedeutende Sammlung von zehn Kabinettbronzen Giambolognas im Besitz des kaiserlichen und württembergischen Rats Markus Zäch in Augsburg,<sup>36</sup> in der gleichfalls „*Una femina diritta, per l'astrologie intensa*“ enthalten war.<sup>37</sup> Ähnlich lagen die Dinge bei der Schönborner Sammlung in Pommersfelden, in der sich vierzehn Bronzeplastiken des großen Florentiner Künstlers befanden, von denen die neuere Forschung insgesamt fünf Exemplare mit fünf älteren Einträgen in der ursprünglichen Sammlung Zächs identifizieren konnte, und das einschließlich der Kleinplastik *Astronomie*.<sup>38</sup> Wie nämlich unlängst die Münchener Forscherin Dorothea Diemer feststellen konnte, hat Caspar Zäch, der Erbe von Markus, im Jahr 1660 einen Teil der Familiensammlung an Johann Philipp von Schönborn, den Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Würzburg veräußert.<sup>39</sup> Eine andere bemerkenswerte Sammlung von Renaissance-Bronzen vermochte der Nürnberger Bürger Paulus Praun (1548–1616) zusammenzutragen, der sich im Rahmen seines Familienunternehmens auf den Seidenhandel spezialisiert hatte und sich vorwiegend in Bologna aufhielt. Kurz vor seinem Tod ließ er die gesamte Sammlung nach Nürnberg bringen und da Inventare von 1616 und 1719 erhalten geblieben sind, konnten im Rahmen des hier angeführten bildhauerischen Erbes Johann Gregor van der Scharlts mit großer Wahrscheinlichkeit insgesamt acht Kabinettbronzen von Giovanni Bologna identifiziert werden.<sup>40</sup> In diesem Zusammenhang gewinnt der Umstand an Wichtigkeit, dass Praun nur acht Jahre nach Giambologna verstorben ist und deshalb in seiner Sammlung nur schwerlich jüngere Abgüsse haben konnte. Darin überwogen also Stücke, die von den engsten Mitarbeitern des Meisters, z. B. Antonio Susini abgegossen worden sind. Unter den aufgeführten Einträgen figurieren die Gestalt des *Mars*, mehrere Abgüsse *Badender Frauen* und auch zwei kleine Kruzifixe, allerdings keine *Astronomie* oder *Venus Urania*.<sup>41</sup> Diese findet man hingegen in einer anderen mitteleuropäischen Sammlung

von der Wende des 16. zum 17. Jahrhunderts, die der Dresdener Hofarchitekt Giovanni Maria Nosseni zusammentragen konnte. Laut des zeitgenössischen Verzeichnisses von dessen beachtenswerter Sammlung waren dort dreizehn Statuen Giambolognas verzeichnet, die aus ganz verschiedenem Material gefertigt waren – aus rotem Wachs, Kupfer, Metall, Stuck, Gips und gebranntem Ton.<sup>42</sup> Im Gegensatz zur älteren Sammlung Paulus Prauns figurierte in Nossenis Sammlung nachweislich auch eine Kopie der *Astronomie*, aus weißem Gips gefertigt und in Maßen, die der vergoldeten Bronze aus Wien gleichkommen.<sup>43</sup> Für den beschriebenen Kontext ist es wohl nicht ganz bedeutungslos, dass es auch dem Grafengeschlecht Nostitz gelungen ist, in Böhmen eine hochwertige Kollektion italienischer Bronzen zusammenzubringen, in der selbst sehr gute Exemplare von Arbeiten nicht fehlten, die im breiteren Umkreis der Nachfolger Giovanni da Bolognas entstanden sind.<sup>44</sup> Und schließlich lässt sich nicht einmal jene hypothetische Annahme gänzlich ausschließen, dass einige der Werkstattabgüsse der *Venus Urania* von Adriaen de Vries, einem unbestritten hochbedeutenden Schüler des Florentiner Meisters aus Florenz nach Prag gebracht wurden, auch wenn unter den erhaltenen Berichten kein relevanter Nachweis ausfindig zu machen ist.<sup>45</sup>

Unter den oben beschriebenen Umständen ist es heute äußerst schwierig, konkret auf die Frage zu antworten, ob die *Allegorie der Astronomie* aus dem Nationalmuseum als direkte Vorlage Giambolognas vergoldete Skulptur hatte, die mit Gewissheit im Inventar der kaiserlichen Schatzkammer erst im Jahr 1750 genannt wird,<sup>46</sup> oder eine der weiteren Varianten dieser offensichtlich viel bewunderten Komposition.<sup>47</sup> Diese Kopien und Adaptionen wurden in verschiedener Endqualität und unterschiedlichen Maßen abgegossen,<sup>48</sup> bekannt sind aber auch aus Elfenbein, Holz und Porzellan gefertigte Versionen.<sup>49</sup> Mit den meisten dieser Nachfolgewerke (ebenso mit der unlängst publizierten *Venus* aus einer Privatsammlung) hat die vorliegende *Astronomie* das Fehlen des die Draperie haltenden Bands<sup>50</sup> und darüber hinaus eine üppigere Aufmachung der Haare gemein. Bei einem aufmerksameren Vergleich der Prager Holzplastik mit

den genannten Renaissance-Bronzen ist zudem eine Reihe weiterer Differenzen nicht zu übersehen. Sie beginnen mit der unterschiedlichen Sockelform – einer runden bei der vergoldeten Statue aus Wien und der Bronze aus der Privatsammlung sowie einer rechteckigen bei der Holzfigur aus Prag. Ähnlich liegen die Dinge bei den Attributen Zirkel, Lineal und Winkelmaß, die ein Geometer oder Astronom zu verwenden pflegt und die in unserem Fall fehlen, während die Armillarsphäre eine schlichte Kugelform ohne eingravierten Tierkreis und Inschriften annimmt, wie das auch bei den meisten bekannten Kopien der Fall ist. Anders sind auch der Kopf der Venus und die Blickrichtung der Augen gedreht, die bei Giambolognas Bronzen konsequent über die rechte Schulter zur Basis hinab gewendet sind. Auch das feste Aufstützen beider Arme auf die kleine Oberfläche des Richtscheits, die gut an den Renaissanceabgüssen zu sehen sind, wurde in unserem Fall in ein Abstützen der linken Hand geändert, während der angewinkelte rechte Arm frei in den Raum weist, was am besten beim Blick auf die rechte Seite der Figur sichtbar wird (**Abb. 12**). Als verhaltener, aber doch im Endeffekt sehr wirkungsvoll erscheint die Darstellung der kostbaren Accessoires, mit denen die üppige Haartracht der *Astronomie* aus Wien sowie der *Venus* aus der Privatsammlung (**Abb. 13 u. 14**) verziert werden und deren Diademe umgekehrt die plastische Nachahmung von Edelsteinen vermissen lassen, ferner auch die auffällige Brosche, die über der Stirn der Prager Figur prangt. Unübersehbar ist schließlich auch die unterschiedliche Behandlung aller Draperien: während es sich bei Giambolognas Originalen um einen schmalen, im ruhigen Rhythmus mehrerer Röhrenfalten von der hohen Strebe des Richtscheits herabfallenden Stoffsteifen handelt, wobei die Frauengestalt ansonsten nackt bleibt, wird im Fall der barocken Holzfigur die Draperie nicht nur in umgekehrter Richtung geführt, sondern auch sehr energisch in einem lebhaften Muster aus relativ starken Falten modelliert, die sich einmal in der Hüft- und Schoßpartie der Venus dicht an den Körper schmiegen, ein andermal mit einer hohen Spitze im umliegenden Raum wehen. Gleichzeitig handelt es sich in diesem Fall um ein



11 Giovanni Bologna, *Allegorie der Astronomie (Venus Urania)*, mutmaßlich nach 1573, Privatsammlung. Repro: Národní galerie Praha (David Stecker).

formales, durchweg charakteristisches Detail für das Vorgehen des Autors der Prager Holzplastik: die schlichte Draperie der Renaissance-Venusgestalten musste ihm völlig ausdruckslos vorgekommen sein. Im Gegensatz dazu schien die Form des Tüchleins, mit dem sich unsere *Venus* mit der rechten Hand notdürftig die linke Brust verhüllt, gut von einer anderen berühmten Giambologna-Komposition abgeschaut worden zu sein, und zwar von der *Venus, die sich nach dem Bad abtrocknet*, durch eine Reihe von Abgüssen bekannt, die sich heute in einer Reihe von Sammlungen in Europa und Übersee befinden.<sup>51</sup> Ähnlich differenziert



12 *Allegorie der Astronomie*, Národní muzeum – Blick auf das rechte Profil.

war das Vorgehen des jüngeren Autors auch bei der Ausarbeitung des weiblichen Akts: wieder wurde dieser im Vergleich zur berühmten Vorlage realistischer gestaltet, wobei die weniger glatte Modellierung die Handmuskulatur, die Muskeln und Vertiefungen auf dem Rücken der *Venus* hervorhebt (Abb. 15). Schließlich ist auch der Körperkanon der Prager Variante augenfällig schlanker, gleichzeitig ist die ursprüngliche Komposition zugunsten einer Vorderansicht

vereinfacht, wobei die jähe Spiralbewegung durch das Aufrichten des Oberkörpers und die Drehung des Kopfes nach vorn gemildert wurde. Fasst man alle bisherigen Feststellungen zusammen, muss man konstatieren, dass es sich im Fall der Prager Holzplastik um zu erwartende und schlicht logische Unterschiede zwischen dem im Stil formalen Vorgehen des Spitzenbildhauers der Spätrenaissance und dem Bemühen des mitteleuropäischen Bildschnitzers um eine gestalterisch vollends gekrönte Umsetzung des berühmten gegossenen Modells in die Ausdrucksweise der Bildhauerkunst des Hochbarock handelt. Ein Versuch, der in seinem Endergebnis eine unserer Meinung nach rundweg überzeugende Bewältigung der gewählten Aufgabe gebracht hat. Gerade die genannten unübersehbaren Unterschiede der gegenübergestellten Werke widersprechen unserer Meinung nach dem skeptischen Urteil, nach dem die Prager Holzplastik lediglich eine späte Kopie aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sei.<sup>52</sup> Es ist nämlich einfach unvorstellbar, dass auch ein sehr geschickter Bildschnitzer aus dem 19. Jahrhundert es geschafft hätte, sich so überzeugend in die Stilsprache der Bildhauerkunst aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts einzufühlen, wie es die hier besprochene Statue aus dem Nationalmuseum zeigt. Ein Kopist wäre zweifellos so vorgegangen, dass er sich bemüht hätte, sklavisch getreu die berühmte Vorlage sowohl im Körpertyp und im Bewegungsausdruck der Figur, als auch in den verwendeten Formen der ruhevollen Draperie und Begleitattribute nachzuahmen. Wir haben im Gegenteil weiter oben zu zeigen versucht, dass die in die Ausstellung der hiesigen Barockkunst im Schwarzenbergpalais entlichene *Allegorie der Astronomie* formal und stilistisch ein gänzlich authentisches Bildhauerwerk darstellt, das gleichzeitig ein höchst interessantes Beispiel für eine verblüffend späte Reaktion auf ein konkretes in Material und Form exklusives und zeitgenössisch hoch geschätztes Bildhauerwerk aus der Florentiner Werkstatt von Giovanni da Bologna im stilistisch bereits völlig anderen Umfeld der mitteleuropäischen Bildhauerkunst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts darstellt.<sup>53</sup>



13 Giovanni Bologna, *Allegorie der Astronomie*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer – Detail des Kopfes. Foto: KHM-Museumsverband.



14 Giovanni Bologna, *Allegorie der Astronomie*, Privatsammlung – Detail des Kopfes. Repro: Národní galerie Praha (David Stecker).

## Notes

1 Lorenzo Mattielli, *Jungfrau Maria-Immaculata*, um 1735, freie Skulptur, auch rückwärtig ausgearbeitet, bunter und weißer Marmor, H. 47,5 cm (komplett mit Heiligenschein), H. 40 cm (Marienfigur mit Sphäre), H. 4,7 cm (Sockel), Inv. Nr. P 3027 (alte Inv. Nr. DP 674), erworben als Leihgabe des Staatlichen Amtes für Kirchenangelegenheiten in Prag von der Königlichen Prämonstratenserkanonie auf dem Strahov im Jahr 1951, überführt von der Religionsgesellschaft an die Nationalgalerie Prag im Jahr 1957, am 29. 12. 2014 zum Kulturdenkmal erklärt, Evid. Nr. 105544.

2 Vgl. Blažíčeks Vermerk auf der Evidenzkarte (P 3027), aufbewahrt in der Sammlung Alter Meister der Nationalgalerie Prag.

3 Vgl. hierzu Ingeborg Schemper-Sparholz, Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie, in: *Barock: regional – international* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25), Götz Pochat – Brigitte Wagner (eds.), Graz 1993, S. 230–250, hier S. 232.

4 Zu Mattielli letztmalig Ingeborg Schemper-Sparholz, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI.*, nicht publizierte Habilitationsschrift, Universität Wien, 2003; eadem, Lorenzo Mattielli und das Problem der Stilvarianten in der Skulptur des Spätbarock in Wien, in: *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, Roland Kanz



15 *Allegorie der Astronomie*, Národní muzeum – Rückansicht.



- Hans Körner (eds.), München – Berlin 2006, S. 113–131; eadem, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli und seine Rolle als Vermittler oberitalienischer Gestaltungsprinzipien in der dekorativen Skulptur und Plastik des Spätbarock in Mitteleuropa, Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg Museum, 2011, S. 5–21. Diese thematische Nummer ist ganz den verschiedenen Aspekten von Mattiellis Schaffen gewidmet.
- 5** Schemper-Sparholz (zit. in Anm. 3), S. 232, 248, Anm. 13; eadem, „... so vom maller Troger recomandiret worden“. Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) und die Tiroler in Wien, in: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Friedrich Polleross (ed.), Petersberg 2004, S. 141–156, hier S. 152.
- 6** Lorenzo Mattielli, *Immaculata*, um 1736, gebrannter Ton mit braunem Anstrich, H. 50 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Inv. Nr. 4351, entstammt der Wiener Sammlung von Oskar Bondy. Vgl. Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien*, Bd. 1, Wien – München 1980, S. 292, Kat. Nr. 175, Abb. 175 auf S. 294 (Lorenzo Mattielli?); Schemper-Sparholz (zit. in Anm. 3), S. 232, Abb. 3 auf S. 233.
- 7** Jakob Christoph Schletterer, *Maria-Immaculata*, um 1754, Alabaster, H. 38,5 cm, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, Inv. Nr. 86.13M, stammt aus der Abtei Zirc, später verwahrt im Diözesanmuseum von Gran (Esztergom), vermeintlich im II. Weltkrieg vernichtet, in beschädigtem Zustand wiederentdeckt. Ihre Marmorvariante (H. ca. 40 cm) aus dem Museum in Tata stammt vom dortigen Schloss der Fürsten Esterházy. Vgl. Maria Aggházy, Die Immaculata-Statuen des Jakob Christoph Schletterer, *Alte und Moderne Kunst IX*, 1964, März/April, S. 24–25, Abb. 1–3; Schemper-Sparholz (zit. in Anm. 3), S. 232, Abb. 4 auf S. 233; eadem (zit. in Anm. 5), S. 152, 156, Anm. 42, Abb. 13 auf S. 155; eadem, Jakob Christoph Schletterer, *Maria-Immaculata*, um 1754, in: *Georg Raphael Donner. 1693–1741* (Kat. Ausst.), Gerbert Frodl (ed.), Österreichische Galerie Wien 1993, S. 447–448, Kat. Nr. 104, Abb. auf S. 448.
- 8** Schemper-Sparholz (zit. in Anm. 5), S. 152, 156, Anm. 42, 43.
- 9** Eadem, in: Georg Raphael Donner (zit. in Anm. 7), S. 448. Den gleichen Marientyp zeigt Mattielli in der Gruppe zum Thema der „*Heiligen Sippe*“ (die Jungfrau Maria mit dem Kind und den hll. Joseph und Anna), 1736, gebrannter Ton mit Bronzeanstrich, H. 61 cm, signiert auf der rechten Stufenseite: *Laurentius Mattielli fecit Ano* 1736, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2364. Vgl. dazu eadem, in: Georg Raphael Donner (zit. in Anm. 7), S. 251, 253, Kat. Nr. 16, Abb. auf S. 250; eadem, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo* (Ausst. Kat.), Michael Krapf (ed.), Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, S. 215, Kat. Nr. 66, Farbabb. auf S. 216.
- 10** Vgl. Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, S. 198.
- 11** Vgl. Ernst Guldan, *Eva und Maria: eine Antithese als Bildmotiv*, Graz – Köln – Wien 1966, S. 108: „Die unbefleckte Jungfrau, umgeben von den Zeichen der Sonnenbraut, ist zur reparatrix mundi geworden. ... Denn die Sinnmitte dieser Bilder bestimmt das Motiv der Schlangentreterin über der vom Sündenfluch heimgesuchten Welt.“
- 12** Vgl. Guldan (zit. in Anm. 11), S. 105–108, Abb. 123–126 auf S. 290–291; Engelbert Kirschbaum SJ, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. II., Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, S. 343; Hannelore Sachs – Ernst Badstübner – Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, S. 350–351; Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4,2 (Maria), Gütersloh 1980, S. 175, Abb. 781–786 auf S. 438–441. Das hier reproduzierte Musterbeispiel für die barocke Darstellung der *Immaculata Conceptio* – die große Leinwand von Giambattista Tiepolo aus der Chiesa Di Santa Maria in Aracoeli in Vicenza (1734–1736).
- 13** Ingeborg Schemper-Sparholz, Die *Ovidischen Statuen* aus Klosterbruck und andere mögliche Arbeiten Lorenzo Mattiellis in Mähren, in: *Ars naturam adiuvans. Sborník k poctě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Jiří Kroupa (ed.), Brno 2003, S. 31–49, hier S. 41.
- 14** Baum (zit. in Anm. 6), S. 292.
- 15** Vgl. letztmalig Tomáš Hladík, Hlavní oltář klášterního kostela benediktinů v Melku, in: idem, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Národní galerie v Praze 2016, S. 131–134, 173, Anm. 363, 367–369, Abb. 102 auf S. 133 (Lorenzo Mattielli, *Prophet Daniel*, um 1726, gebrannter Ton, ziegelrot, helle Grundlage, außer dem hellroten Inkarnat ursprünglich mit Blattgold auf ocker Bolus verziert, H. 39,5 cm, B. 22 cm, T. 13,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. Pl. 0.2491).
- 16** Unbekannter Autor, Prag oder Wien(?), zweites Viertel des 18. Jh., *Allegorie der Astronomie*, Lindenholz, freie Schnitzerei, auch rückseitig ausgearbeitet, erneuerte jüngere Farbfassung, H. 41,3 cm, B. 11,5 cm, T. 9,2 cm, Národní muzeum - Historické muzeum (Nationalmuseum-Historisches

Museum in Prag), Inv. Nr. H 3 805, Leihgabe an die Nationalgalerie Prag, Inv. Nr. VP 10665. Über den Erwerb der Schnitzerei ist nichts Genaueres bekannt, im Nationalmuseum wurde sie bereits vor dem Jahr 1900 inventarisiert; im Jahr 1979 von Karel Stádník restauriert.

**17** Vgl. Tomáš Hladík, Sochařská dílna v barokních Čechách, in: *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze v Klášteře sv. Jiří, Vít Vlnas* (ed.), Národní galerie v Praze 2005, S. 137, Nr. 138, Abb.

**18** Der untere, zweifach abgestufte Sockelteil kann allerdings jüngerer Herkunft sein: zwischen der eigentlichen Plinthe und dieser Sockelpartie wird eine kaum merkbare Fuge sichtbar.

**19** Es scheint aber, dass dieses Bewegungsschema einer Renaissancestatue auch von der Steinskulptur *Allegorie des Frühlings (Venus mit Rosen)*, einer Arbeit von Hieronymus Kohl (?) oder Bartholomäus Zwengs beim Dekor des sporckschen Kucusbads herangezogen wurde. Vgl. D. Ž. Bor (Vladislav Zadrobílek), *František Antonín hrabě Špork. Významný mecenáš barokní kultury v Čechách*, Trigon 1999, Abb. 23 auf S. 21; Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999, S. 56 (die Werkstatt von Mathias Bernhard Braun). – Martin Pavlíček (Rez.), Ivo Kořán, *Braunové, Umění XLVIII*, 2000, S. 97, 100, Anm. 3, hält die *Allegorie der vier Jahreszeiten* in Kucusbads für ein etwaiges Werk von Ottavio Mosto.

**20** In den kaiserlichen Sammlungen ist das Werk erst ab 1750 belegt. Vgl. Julius von Schlosser, *Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Kaiserhauses*, Bd. I, *Bildwerke in Bronze, Stein und Ton*, Wien 1910, S. 10, Tab. XXVII/2. – PhDr. Lubomír Sršecň hat sich mit der Prager Schnitzerei im Rahmen der Vorbereitung der Ausstellung *A Thousand Years of Czech Culture. Riches from the National Museum in Prague*, Old Salem 1996, befasst, diese aber letztendlich nicht in den Katalog aufgenommen. Ich danke ihm herzlich für diese mündliche Mitteilung und die Zustimmung zur Publikation des Werks.

**21** Giambologna, *Venus Urania* oder *Allegorie der Astronomie*, um 1575, Bronzeguss, H. 38,8 cm, gravierte Signatur rückseitig auf dem die Draperie haltenden Band: GIO BOLONGE, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5893. Die Datierung des Werks bewegt sich in der Fachliteratur in der Zeitspanne zwischen 1572 und 1573, um 1573 und um 1575. Vgl. Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Phaidon Press, London 1993, S. 139, Abb. auf S. 138; letztmalig Claudia Kryza-Gersch,

in: *Giambologna. Triumph des Körpers* (Ausst. Kat.), Wilfried Seipel (ed.), Wien, Kunsthistorisches Museum 2006, S. 234–237, Kat. Nr. 16, Abb.

auf S. 235, 236, 237; Manfred Leithe-Jasper, in: *Giambologna – gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura* (Ausst. Kat.), Beatrice Paolozzi-Strozzi – Dimitrio Zikos (eds.), Firenze, Museo Nazionale del Bargello 2006, S. 204–206, Kat. Nr. 22, Abb. auf S. 205, 206.

**22** Avery (zit. in Anm. 21), S. 259, Nr. 55.

**23** Vgl. Manfred Leithe-Jasper, in: *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock* (Ausst. Kat.), Volker Krahn (ed.), Altes Museum Berlin, Heidelberg 1995, S. 354–355, Kat. Nr. 110, Abb. auf S. 356–357.

**24** Vgl. Herbert Keutner und Manfred Leithe-Jasper, in: *Giambologna 1529–1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik* (Ausst. Kat.), Charles Avery – Anthony Radcliffe – Manfred Leithe-Jasper (eds.), Wien, Kunsthistorisches Museum 1978, S. 27, 92–93, Kat. Nr. 12, Abb. 12, Farbtafel V.

**25** Georg von Gehren (Rez.), *Giambologna, ein europäischer Bildhauer im Dienste der Medici*, *Weltkunst XLVIII*, 1978, S. 2463.

**26** Lars Olof Larsson, *Venus Urania oder Allegorie der Astronomie*, in: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (Ausst. Kat.), Villa Hügel, Essen 1988, S. 139–140, Kat. Nr. 47, Abb. 47 auf S. 140 (Gesamtheit und Detail des Kopfes).

**27** Leithe-Jasper (zit. in Anm. 23), S. 354–355.

**28** Larsson (zit. in Anm. 26), S. 139.

**29** Vgl. Rotraud Bauer – Herbert Haupt (eds.), *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72 (Neue Folge Bd. XXXVI), 1976, insbesondere S. 99 ff. Eine Aufzählung von Giambolognas Bronzen in Prag liefert Leithe-Jasper (zit. in Anm. 24), S. 75–77, 82, Anm. 22; idem, in: *Giambologna 1529–1608. Sculptor to the Medici* (Ausst. Kat.), Charles Avery – Anthony Radcliffe (eds.), Edinburgh – London – Vienne 1978–1979, S. 53–55, 60, Anm. 20; Gehren (zit. in Anm. 25), S. 2462.

**30** Larsson (zit. in Anm. 26), S. 140. Ähnlich dachte auch Anthony Radcliffe, *Giambologna's Cesarini Venus* (Ausst. Kat.), National Gallery of Art, Washington 1993, S. 10–11, Kat. Nr. 4, Abb. auf S. 10: „It may have belonged to the Emperor Rudolf II., who had a special fascination with astronomy and astrology, though it does not appear in his inventory which is incomplete.“

**31** Giambologna, *Astronomia* auch bekannt als *Venus Urania*, gegossen vermutlich nach 1573, möglicherweise durch Fra Domenico Portigiani, Bronze, H. 38,8 cm, Privatsammlung. Vgl. Patricia

Wengraf, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 237–242, Kat. Nr. 17, Abb. auf S. 238, 239, 241.

**32** Kryza-Gersch, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 237, ferner auch Patricia Wengraf, in: *ibidem*, S. 238: „Die beiden Bronzen können unmöglich nach derselben Gussform angefertigt worden sein, denn das Wiener Exemplar ist ein stärker ausgearbeitetes Modell.“

**33** Patricia Wengraf, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 114, 122, 136, 138, Anm. 52, 53, 142.

**34** Dorothea Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 155, 175–176, 181, 185, Anm. 2–7, 83–86.

**35** Mit den Wegen, auf denen Giambolognas Bronzen auf die Nordseite der Alpen gelangt sind, hat sich wiederholt Dorothea Diemer befasst: Giambologna in Germania, in: Giambologna – gli dei (zit. in Anm. 21), S. 107–125; eadem, Giambologna in Deutschland, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 155–185; eadem, Giambolognas Wirkung in Deutschland, in: *Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici* (Ausst. Kat.), Dirk Syndram – Moritz Woelk – Martina Minning (eds.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München – Berlin 2006, S. 81–88.

**36** Der Händler Markus Zäch († 1620) stand ab 1584 in den Diensten der Fugger und zugleich des kaiserlichen und württembergischen Hofrats. Vgl. Hierzu Oskar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619 im Auszuge mitgeteilt und commentiert* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. Bd. VI), Wien 1894, S. 97; zitiert von D. Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 184, Anm. 56.

**37** Leithe-Jasper (zit. in Anm. 24), S. 79, 82, Anm. 37–39; letztmalig Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 168, 172–175, 184–185, Anm. 55–79. – Laut Hainhofers Bericht vom 4. April 1612 bot Zäch seine Sammlung („Bilder“), die auf 4 000 Gulden geschätzt wurde, in Wien Kaiser Matthias an. Vgl. Doering (Anm. 36), S. 223; zitiert von Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 175, 185, Anm. 80.

**38** Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuen, 15.–18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967, S. 506, Anm. 250; *250 Jahre Schloss Pommersfelden (1718–1968)* (Neujahrsblätter, hg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 23) (Ausst. Kat.),

Wilhelm Schonath (ed.), Würzburg 1968, S. 84, N. 123; Diemer, in: Giambologna – gli dei (zit. in Anm. 21), S. 115, 117–119, 124–125, Anm. 54–81; eadem, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 174, 184, Anm. 70; Wengraf, *ibidem*, S. 114, 136, Anm. 54.

**39** Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 173, 184, Anm. 64.

**40** Ursel Berger, Eine Skulpturensammlung mit dem Bildhauernachlass von Johann Gregor van der Schardt, in: *Die Kunstsammlungen des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719* (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, 25), Katrin Achilles-Syndram (ed.), hg. vom Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg 1994, S. 43–60, hier S. 45–47 (Aufzählung der Giambologna-Bronzen); ferner vgl. Diemer, in: Giambologna – gli dei (zit. in Anm. 21), S. 114, 124, Anm. 41–47.

**41** Die ganze Sammlung ist lange Zeit in Familienbesitz geblieben und erst im Jahr 1801 als Ganzes verkauft worden; Spuren von Kabinetbronzen sind allerdings verschwunden. Vgl. Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 167, 183, Anm. 43–47. Die Autorin führt andere Lebensdaten von Paulus Praun an (1558–1627) unter dem Zusatz, dass die genannte Sammlung erst nach dessen Ableben nach Nürnberg geraten sei.

**42** Monika Meine-Schawe, *Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585–1594*, Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 46, München 1992, S. 177–179, Nr. 26–38; ferner vgl. Diemer, in: Giambologna – gli dei (zit. in Anm. 21), S. 122, 125, Anm. 84, 85; eadem, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 176–177, 185, Anm. 87–91.

**43** Meine-Schawe (zit. in Anm. 42), S. 178, Nr. 33: „ein stehend Bild, die Astronomia, von Gips, weiss,  $\frac{3}{4}$  Ellen hoch, 2 Th.“; ferner vgl. Diemer, in: Giambologna – gli dei (zit. in Anm. 21), S. 125, Anm. 85: „La misura sommaria di  $\frac{3}{4}$  braccia concorda con L'Astronomia firmata, conservata a Vienna (cat. 22)“; eadem, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 176–177, 185, Anm. 89–90.

**44** Vgl. hierzu *Italské renesanční bronzы* (Auss. Kat.), Jan Chlábec (ed.), Národní galerie v Praze 1992, S. 47–51, Kat. Nr. 49–54; idem, *Italské renesanční sochařství v českých státních a soukromých sbírkách*, Academia, Praha 2006, S. 25–26, 284–287, Nr. 133, 134. Die Sammlertätigkeit des Geschlechts reichte bis ins 16. Jh., wobei die Kollektion der italienischen Bronzen in den Nostitzer Sammlungen mindestens ab 1765 aufbewahrt wird. Weitere Beispiele für Werkstattarbeiten und

Bronzeabgüsse aus dem anschließenden Schaffen des Florentiner Meisters sind in Prager und Brünner Privatsammlungen gelangt, ferner auch in die Nationalgalerie Prag, ins Kunstgewerbemuseum in Prag, ins Schlesische Museum in Opava und ins Nordböhmisches Museum in Liberec. Vgl. *ibidem*, S. 280–283, 288–298, Nr. 132, 133, 136–140. — Zur Sammlertätigkeit der Nostitz ferner Lubomír Slavíček, *Nosticové jako sběratelé a podporovatelé umění*, in: *Artis pictoriae amatores* (Ausst. Kat.), Lubomír Slavíček (ed.), Národní galerie v Praze 1993, S. 171–183.

**45** Zur Persönlichkeit von Vries vgl. *Adriaen de Vries 1556–1626. Imperial sculptor* (Ausst. Kat.), Frits Scholten (ed.), Zwolle 1998; *Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz — Europas Ruhm* (Ausst. Kat.), Björn R. Kommer (ed.), Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Heidelberg 2000; Sigmund Graf Adelmann — Dorothea Diemer (eds.), *Neue Beiträge zu Adriaen de Vries. Vorträge des Adriaen de Vries Symposiums vom 16. bis 18. April 2008 in Stadthagen und Bückeberg* (Kulturlandschaft Schaumburg, Bd. 14), Bielefeld 2008.

**46** *Ein figur, so die Venus Uranie repraesentiert, aus obiger materi (Pronso) verfertigt.* Vgl. hierzu Heinrich Zimmermann, ‚Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses‘, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10, 1889, S. CCCX, Regest 6253; zitiert von Leithe-Jasper (zit. in Anm. 24), S. 60, Anm. 27; idem, in: Von allen Seiten (zit. in Anm. 23), S. 354, 355, Anm. 1.

**47** Leithe-Jasper, in: Giambologna — gli dei (zit. in Anm. 21), S. 204, Kat. Nr. 22, führt nachstehende bekannten Repliken und Varianten an: drei befanden sich einst in Berliner Privatsammlungen, ferner Klosterneuburg, Kunstsammlungen des Augustiner Chorherrenstiftes, Inv. Nr. KG 31; London, Sotheby's 10. 12. 1987, Lot 74; London, Sotheby's 12. 12. 1996, Lot 48; Privatsammlung (H. 38,7 cm, Ernst im Besitz von Patricie Wengraf und Sir Leon Bagrit), zweimal in Sammlungen in New York; Paris, Musée du Louvre, collection Thiers; Paris, Musée du Louvre (?), früher Sammlung Martin Le Roy; Toronto, Royal Ontario Museum (anonyme Leihgabe, früher in der Schönborner Sammlung in Pommersfelden); Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (H. 39,7 cm, Inv. Nr. MV 7736). — Weitere Bronzevarianten, Abmessungen vergleichbar mit der Wiener Plastik *Astronomie*, führt Wengraf an, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 240: New York, Metropolitan Museum of Art (H. 38,9 cm);

New York, Sotheby's 30. 5. 1987, Lot. 61 (H. 38,4 cm); früher New York, Bachstitz Collection (H. 38 cm); Versailles, Musée national des châteaux de Versailles (H. 39,7 cm, in diesem Fall wurde wahrscheinlich auch die Höhe des Bronzesockels einberechnet). Die Autorin erwähnt ferner noch eine Reihe kleinerer und später entstandener Abgüsse derselben Komposition. — Eine spiegelverkehrte Variante (Bronze, H. 18,6 cm), wahrscheinlich von einem nordeuropäischen Künstler, aufbewahrt in Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5891.

Vgl. hierzu Leithe-Jasper (zit. in Anm. 24), S. 93, Kat. Nr. 12b. — Valeria Brunori, in: Giambologna — gli dei (zit. in Anm. 21), S. 353, Nr. 6, Abb., reproduziert die Kopie *Venus Urania* (patinierte Bronze, H. 37,5 cm, Inv. Nr. 85B) aufbewahrt im Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

**48** Manchmal kann nicht einmal genau entschieden werden, ob es sich in den erhaltenen Fällen um Autorenrepliken, anonyme Varianten oder bloße Kopien handelt, Vgl. Leithe-Jasper, in: Giambologna — gli dei (zit. in Anm. 21), S. 205.

**49** Hannover, Kestner-Museum, Elfenbein, Südholland, um 1600?. vgl. Leithe-Jasper, in: Giambologna — gli dei (zit. in Anm. 21), S. 204, wo auch eine Schnitzerei aus dem Nationalmuseum in Prag genannt wird. — Zur *Venus* aus Porzellan von Anton K. Luplau vgl. Ursel Berger — Volker Krahn, *Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1994, S. 16, Abb. 12 ebenda.

**50** Das schmale, über Rücken und Brust der Wiener Venus geführte Band mit der Signatur des Meisters, das ihre Draperie hält, fehlt hingegen bei den weiteren bekannten Varianten.

**51** Z. B. *Venus, sich nach dem Bad abtrocknend*, um 1580–1585 (?), Bronze, H. 24,9 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv. Nr. KK 5874. Vgl. Leithe-Jasper (zit. in Anm. 24), S. 84–87, Kat. Nr. 1–5, 5a; idem, in: Giambologna — gli dei (zit. in Anm. 21), S. 203, Kat. Nr. 21; Kryza-Gersch, in: Giambologna. Triumph des Körpers (zit. in Anm. 21), S. 195–198, Kat. Nr. 3, Abb. auf S. 195, 196.

**52** Aufgrund des Restauratorenbefunds, der einen vorzüglichen Holzzustand und die Anwendung der jüngeren Polierweißtechnik auf der Oberfläche konstatierte, interpretierte PhDr. Luboš Sršeň die Entstehungsgeschichte der *Allegorie der Astronomie* in folgendem Sinne: „Es ist also möglich, dass die Statue ein heute unbekanntes Modelletto kopiert und eventuell in der Zeit historisierender Rückgriffe auf Manierismus und Barock in der zweiten

*Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden ist.“ Vgl. den handgeschriebenen Text des Katalogstichworts der Ausstellung in Old Salem aus dem Jahr 1996. Ich danke Dr. Lubomír Sršeň herzlich für die Überlassung des maschinengeschriebenen Textes.*  
**53** Eine andere Umsetzung eines Spätrenaissancewerks in seine Barockgestalt stellt der *Herkules im Kampf mit dem Löwen* aus dem letzten Drittel des 17. Jh. dar, gleichfalls aus dem Besitz des Nationalmuseums in Prag, offenbar eine Reaktion auf Vries' Springbrunnen in Augsburg

bzw. dessen bekannten Kupferstiches. Jüngere Beispiele einer Umsetzung ähnlicher Werke mit dem Motiv der Kämpfe des Herkules stellen die steinernen Statuengruppen von Johann Georg Bendl und Ferdinand Maximilian Brokof sowie die Skulptur aus Brauns Werkstatt auf dem Schloss in Duchcov vor. Vgl. hierzu Luboš Sršeň, in: *Sláva barokní Čchie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (Ausst. Kat.), Vít Vlnas (ed.), Národní galerie v Praze 2001, S. 398, Kat. Nr. II/3.172.

*Übersetzungen Jürgen Ostmeyer*

# A Non-Invasive Material Investigation of Paintings by Gustav Klimt

RADKA ŠEFCŮ

---

The National Gallery's chemical-technological laboratory has recently been equipped with new tools for mobile, non-invasive examination methods, such as X-ray fluorescence analysis, mobile Raman spectroscopy and Fourier transform infrared spectroscopy. The in-situ mobile non-invasive methods allow us to undertake a material investigation of valuable artworks without moving them to a laboratory setting and taking samples for chemical analysis. X-ray fluorescence analysis and Raman spectroscopy were recently used to examine important artworks such as the *Virgin and Water Castle* by Gustav Klimt. The examination using these mobile instrumental methods brought very satisfying results. We were able to identify art materials used including pigments and dyes and to characterize the artist's palette and painting technique without compromising the artworks' material integrity.

**Non-invasive analytical methods** have recently been the main focus in the field of material investigation of artworks. These methods allow us to examine artworks from which we cannot take samples, and they also help eliminate micro-destructive methods where micro samples are taken from peripheral or damaged parts of artworks during the restoration process.<sup>1</sup> Investigation using mobile non-invasive methods can be performed in situ and it is not necessary to move the artworks to a laboratory setting and take samples for chemical analysis. The investigation can take place in exhibition halls, vaults or in the restorers' studios during restoration (**Fig. 1**).<sup>2</sup>

The usual non-invasive methods can be used for artworks of any size. Their further advantages include flexibility, relatively fast

#### *Keywords*

Gustav Klimt, non-invasive analytical methods, Raman spectroscopy, X-ray fluorescence analysis, pigments



1 Examination of the *Virgin* with a portable XRF spectrometer.

data processing and contactless analysis, which is performed from a distance of a few millimetres or centimetres. The measurement can be taken from an infinite number of points, creating a base for highly representative and relevant figures (**Fig. 2**). Full-area measurement is also possible with these methods<sup>3</sup> and in some cases depth profiling (3D) can be performed.<sup>4</sup>

The currently used innovative mobile instruments are highly precise and sensitive, offering a sufficient compromise between mobility and the parameters of top-quality stationary instruments in science laboratories. When interpreting the results it is, however, necessary to take into account both the instruments' parameters (measurement performance and its limitations etc.) and the fact that the analysis is conducted on the artwork's surface. Art materials used are usually heterogeneous and, in the case of painting, have been applied in a system of layers.<sup>5</sup> The works may also contain materials that were added during later retouching and overpainting.

The most common mobile instrumental methods include X-ray fluorescence analysis (XRF), mobile Raman spectroscopy (RS) and Fourier-transform infrared spectroscopy (FTIR). The earliest of these methods – X-ray fluorescence analysis<sup>6</sup> – helps determine the chemical composition of the examined art material based on stimulated emission of characteristic X-radiation. The analysis reveals the chemical elements present in the examined spot. It is commonly possible to detect elements from aluminum (Al) to uranium (U).<sup>7</sup> Based on the characteristic elements present in the paint, we can identify particular inorganic materials – pigments in the paint.<sup>8</sup> In the case of complex layered structures, the method loses its effectiveness with the increasing depth (layer) in which the particular pigment is present.<sup>9</sup>

The complimentary methods of Raman and infrared spectroscopy, which have become increasingly common in the recent years, study the structural character of inorganic and organic materials (pigments, dyes and binding agents).<sup>10</sup> Both methods are based on the characteristic interaction between the analyzed material and the excitation laser emission. In Raman spectroscopy, the wavelength of the excitation laser is an important parameter.<sup>11</sup> By analyzing a material using this method, we obtain a spectrum that characterizes its structure; the material is then identified based on comparison with the library of standard-material spectra.<sup>12</sup> Portable Raman spectrometers usually contain optic fibres which conduct the excitation beams directly to the measured object and subsequently conduct the emitted radiation to the detector.

Optic fibres can be connected through the microscope (**Fig. 3**), and so it is possible to examine areas on the order of micrometres. When conducting the measurement, it is necessary to carefully regulate the laser's power so that the degrading photo-chemical or thermal processes do not alter the structure of the artwork's surface.<sup>13</sup> In the cases where most of the elements in the examined material exhibit fluorescence, it is necessary to use instruments equipped with lasers that are able to reduce and eliminate this fluorescence (**Fig. 4**)<sup>14</sup> or use reflectance infrared spectroscopy. Mobile Fourier transform infrared spectroscopy



2 The number of spots measured by XRF spectrometer.

is used in its reflectance mode to identify organic components in the painting (colours, binders, surface varnishes etc.).<sup>15</sup>

The examination of 19th century and modern art using these methods is rather complex because, as apparent from previous examinations by conventional methods, the mixture of materials is quite heterogeneous.<sup>16</sup> The new, industrially manufactured tubes of paint liberated the artists from traditional techniques, allowing them to experiment

and mix several different colours in order to achieve the desired shade.<sup>17</sup>

The methods of X-ray fluorescence analysis and Raman spectroscopy were recently used to examine important paintings such as the *Virgin* (oil, canvas, 190 × 200 cm, 1913, National Gallery Prague, inv. č. O 4152) and *Water Castle* (oil, canvas, 110 × 100 cm, 1908–1909, National Gallery Prague, inv. no. O 4103, **fig. 5**) by Gustav Klimt (1862–1918), the most important artist of the Viennese Art Nouveau.



3 Measuring with a Raman spectrometer featuring optical fibre connected through a microscope.



The artworks were acquired in 1910 by the German section of the Modern Gallery. The *Water Castle*, purchased from an exhibition in 1910, depicts a landscape with the Kammer Castle; Klimt painted it during his summer sojourn at Lake Attersee. The *Virgin*, thematizing the phenomenon of femininity, one of the key Art Nouveau subjects, was purchased as a special acquisition following Klimt's exhibition in Rudolfinum, organized in 1914 by the Modern Gallery.<sup>18</sup>

Both these artworks were examined as part of preparations for the exhibitions in 2017 and 2018.<sup>19</sup> However, Klimt's works from the collections of the National Gallery Prague have not been fully examined in terms of their material composition. Partial analyses of material investigation conducted largely during the restoration of Klimt's wall paintings were published abroad.<sup>20</sup>

### Analytical Methods

Elemental analysis was performed on the painting's surface by way of mobile non-invasive X-ray fluorescence analysis using the portable NITON XL3t GOLDD instrument. An X-ray tube with a silver anode and maximum voltage of 50 kV was used as the source of radiation. This method can detect elements with an atomic

number higher than aluminum ( $Z > 13$ ). The radiation emitted from the painting's surface was detected from an area measuring 3 mm in diameter using an integrated large-volume silicon detector. Each measured spot was photographed using an integrated CCD camera and analyzed for 120 s. The measurement was contactless, conducted from a distance of approximately 0.5 cm. In the case of the *Virgin*, elemental analysis was performed on 42 measured spots (Fig. 2), while 19 spots were measured in the paint surfaces of the *Water Castle*. The structure of art materials was identified by way of mobile Raman spectroscopy. An iRaman Plus dispersive spectrometer with optical fibre made by BWTEK was used for the *Virgin*. The excitation laser operated at 785 nm with maximum power of 420 mW. The intensity of incident laser radiation was up to 5 % with the measurement period between 4 and 40 s. The spectrometer covered the spectral range between 65 and 3200  $\text{cm}^{-1}$  with a spectral resolution of 4,5  $\text{cm}^{-1}$ . The optical fibre, 1.5 m in length, was connected through an Olympus microscope affixed to a motorized tripod which was able to move along the x, y, z axes with a minimum step of 5  $\mu\text{m}$ . The measurement was contactless. The BWSpec and Omnic 9 programs were

used to process the data. We also made use of the Bravo handheld Raman spectrometer made by Bruker. This instrument features a 780–1064 nm duo laser with mitigated fluorescence (*Sequentially Shifted Excitation*, SSE). The spectrometer covered a spectral range between 300 and 3200  $\text{cm}^{-1}$  with laser power < 100 mW and resolution 10  $\text{cm}^{-1}$ . The Opus and Omnic 9 programs were used to process the data. The resulting spectra were compared with the spectrum library in the chemical-technological laboratory of the National Gallery Prague. We conducted 58 measurements using portable Raman spectrometers on the *Virgin* and 30 measurements on the *Water Castle*.

## Results

The examination using mobile instrumental techniques brought extensive results based on which we can specify the art materials (**Tab. 1 and 2**) and technique Klimt used in his paintings. Both works are painted on plain-weave canvas supports covered with a priming ground layer with a slight warm tinge. In the *Water Castle*, Raman spectroscopy detected the characteristic bands (1054, 988, 456  $\text{cm}^{-1}$ ) which unambiguously confirm the presence of lead white ( $\text{PbCO}_3 \cdot 2 \text{Pb(OH)}_2$ ) and barium sulphate (barium white,  $\text{BaSO}_4$ ). In the *Virgin*, elements characteristic of lead and barium white were detected in the white layer in the place where the canvas is pulled over the stretcher bar, suggesting that ground with the same material composition was used here. The priming ground layer based on lead and barium white was widely used in mass-produced canvases.<sup>21</sup> Aside from this ground, we also identified elements characteristic of zinc white ( $\text{ZnO}$ ) with a small addition of calcium carbonate ( $\text{CaCO}_3$ , **fig. 6**). The ground layer was clearly covered with white underpainting because the significant presence of zinc (Zn) was detected in all obtained XRF spectra. An unevenly applied white layer is also visible on the canvas strips on the stretcher bars.

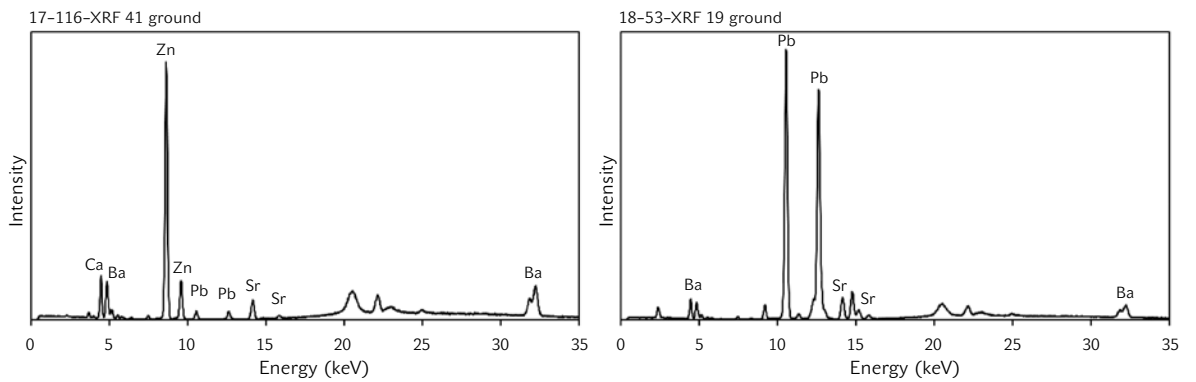
Although drawing material is extremely difficult to detect by non-invasive methods, it is possible to confirm that both works contain black (grey-black) drawn lines, in some places visible to the naked eye and likely made in carbon black.<sup>22</sup> In the *Virgin*, we may see drawn spirals, while in the *Water*



4 Measuring with a Raman spectrometer equipped with a duo laser operating at 780–1064 nm.

*Castle* the drawing is visible in the details on the building, such as windows (**Fig. 7**).<sup>23</sup> Zinc white is also present as the main white pigment in flesh tones (**Fig. 8a**), white floral motifs in the *Virgin* and the architecture (castle, tower) and the sky in the *Water Castle*. It appears in all colour tones (yellow, red, pink, violet, blue, green). In the flesh tones, zinc white is combined with coloured pigments (cadmium yellow, cobalt blue, emerald green, etc.). Zinc white was widely used in Klimt's times as it is subtle and can be mixed with a variety of pigments including those containing sulphur such as cadmium yellow.<sup>24</sup> In addition, it is less likely to turn yellow when mixed with oil binders<sup>25</sup> and, thanks to its elasticity in the mixture with the binding agent, it is suitable for shaping impasto layers.<sup>26</sup> Klimt took advantage of this quality when constructing paint layers in the *Virgin* where the smooth dark surface forms a background for the entangled figures of the virgins depicted using a combination of textured multi-colour impasto layers. The artist ingeniously applied the additional colours, combining violet or blue next to yellow, green next to pink or orange-red. Contrasting with the glowing white facial tones and the dark smooth background, the

5 *Water Castle.*



6 XRF spectra from the ground in the *Water Castle* (a) and *Virgin* (b).

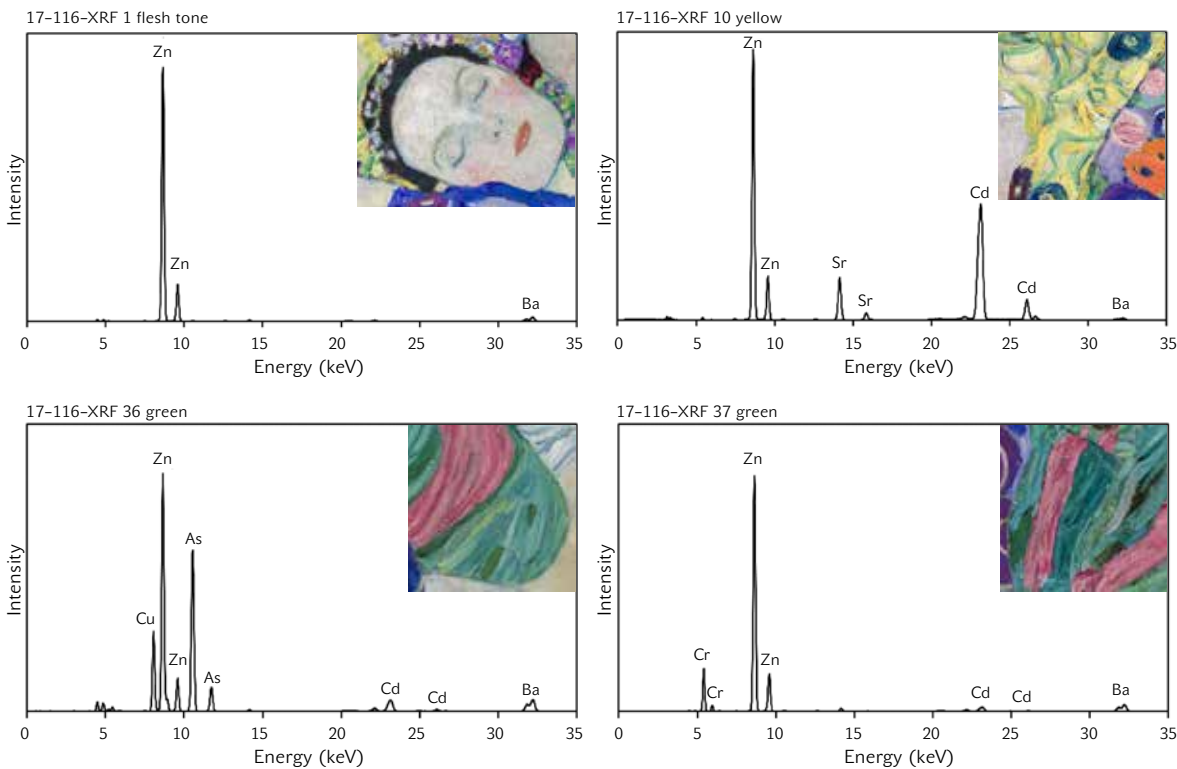
array of complementary colours accentuates the work's playfulness and dynamism.

In the *Water Castle*, the smooth, calm surface of Lake Attersee and the light-coloured building contrast with the short, broken brushstrokes used for the greenery and the roofs. The impasto layers are subtle and the textured surface of the greenery underlines the scene's melancholy atmosphere. Tonal gradation in both works is achieved by employing several pigments in different variations.

The palette is more diverse in the *Virgin*. Here, the main yellow pigments include strontium yellow ( $\text{SrCrO}_4$ ) and barium yellow ( $\text{BaCrO}_4$ ), both of which were detected by Raman spectroscopy (Fig. 9a,b). XRF analysis also demonstrated the presence of cadmium yellow ( $\text{CdS}$ , **fig. 8b**). While strontium yellow only appears in yellow tones in the *Virgin*, barium yellow and cadmium yellow were also used in the *Water Castle*, namely in the yellow and green areas. In addition to that, ferric oxide pigments, likely admixtures of yellow or brown ochre, were detected in the brown areas on the *Water Castle*. In both works, Klimt combined vermilion ( $\text{HgS}$ ) with the yellows, and especially cadmium yellow, to achieve orange and red tones. He may

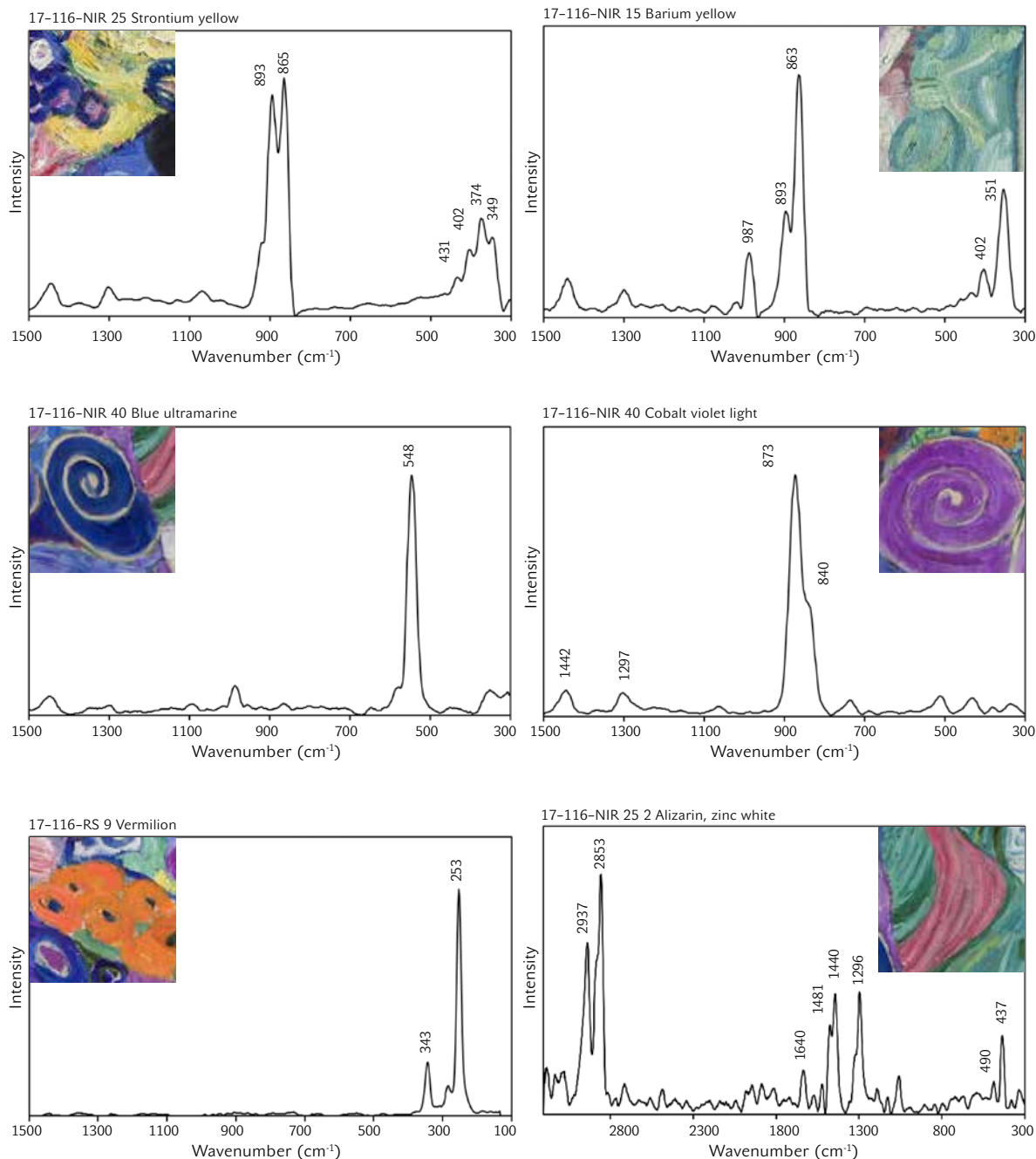


7 The black drawing showing through the light paint, *Water Castle*.



8 XRF spectra, identification of the elemental composition, *Virgin*.

9 Raman spectra from the coloured paint in the *Virgin*.



also have used cadmium orange or red (CdS, CdSe), detected on the virgins' skin and lips. Vermilion was detected in the signature on the *Virgin*. Aside from vermilion, Klimt also used red lead (Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>) and a red lake which was identified as dark alizarin Madder lake (Fig. 9f). Red lake mixed with zinc white creates tones from light pink to a very dark, wine colour.

French blue and violet ultramarine (Na<sub>8-10</sub>Al<sub>6</sub>Si<sub>6</sub>O<sub>24</sub>S<sub>2-4</sub>) were identified in both works. The presence of cobalt blue

(CoO · Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) and Prussian blue was only demonstrated in the *Virgin*. Cobalt blue, likely in combination with ultramarine, is used in floral motifs and spirals, and Prussian blue appears on the background and in some of the green-blue paint. The spirals on the blanket change their tonality from dark blue, possibly with an admixture of black, to light violet where cobalt violet light was detected (Co<sub>3</sub>(AsO<sub>4</sub>)<sub>2</sub>). This pigment was among the most expensive colours. Tonal grading from blue to violet on the spirals

is achieved by mixing the above pigments with zinc white. Elemental analysis of the dark areas confirmed the presence of phosphorus (P), a key element in bone blacks ( $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2 + \text{CaCO}_3 + \text{C}$ ).

Tonal gradation can also be observed in green areas, where it is achieved by employing green pigments with different chemical composition, such as the transparent chromium oxide (viridian,  $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ ) or opaque chromium oxide ( $\text{Cr}_2\text{O}_3$ ), detected in the *Water Castle* in the vegetation and the water surface of the lake. The deep green paint in the *Virgin* suggests the presence of transparent chromium oxide. In contrast with this deep colour, the *Virgin* features lighter green tones created using emerald green ( $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3 \text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$ ). The green pigments complement one another. The painter achieved different shades by combining them with yellow pigments, zinc white as well as vermilion and Prussian blue. The light value of the final colour is dependent on the ratio of the individual pigments. Raman spectroscopy showed bands at  $1200\text{--}1600 \text{ cm}^{-1}$ , characteristic of zinc soaps — zinc oleates and stearates. We may assume that they were formed by the reaction

of the oil binder with zinc cations<sup>27</sup> although some manufacturers were known for adding these compounds directly to the colours as a dispersion medium in order to prevent the colour from drying out in the tube.

### Conclusion

This investigation has shown that combining different instrumental, non-invasive methods of analysis can be very fruitful. Despite being technologically demanding and time-consuming, this complex method can bring exhaustive information about painting technique and materials used without taking samples from the examined work. Identifying material composition is key to determining the technique of individual artworks in the context of contemporary production. The present work gathers a large amount of data obtained during scientific investigation of art materials used in paintings by Gustav Klimt from the collections of the National Gallery Prague. The results will significantly reduce the practice of taking micro-samples, although samples remain necessary for identifying the way in which individual paint layers were applied and pigments combined in these layers.

**Tab. 1 Dominant chemical elements identified by X-ray fluorescence analysis**

Colour of the paint	Virgin (O 4152)		Water Castle (O 4103)	
	Measurement numbers	Chemical elements	Measurement numbers	Chemical elements
White 1	1, 2, 3	Zn, Ba, Pb, S	2, 7, 11, 13, 16	Zn, Ba, S, Fe
White 2			15	Pb, Ba, S,
Yellow	10, 12*, 23, 33	Cd, Cr, Sr, Ba	5, 8	Cd, Zn, S, Cr
Orange 1	9, 11	Cd, S, Hg, Sr		
Orange 2	14	Hg, S, Cd		
Red 1	13	Hg, S	3, 6	Hg, S, Cd, Fe, Zn
Red 2	17	Fe, Cd, Se		
Red, dark	15, 16	Zn, Ba, S (Fe)		
Violet	27, 29	Co, As		
Violet, dark	28	Co, As, Hg, S	10, 17	Zn, S, Cd, Al, Si, S, Fe, Cr, Hg, Ca, Sr
Blue	21, 22, 25, 26	Co, Al, Si, S, As, K, Ca	1	Zn, S, Al, Si, Ca
Green	32, 33, 34, 37	S, Cd, Cr (Sr, Fe)	4, 14, 18	Cr, Cd, Zn, Sr, Ba
Green, light	35	Cr, S, Cd, As		
Green, dark	36	Cu, As, Cr, Cd, S		
Brown	39	Al, Si, S, K, Ca, Cr, Fe, Cd, Zn, Se, Ba, Sr, Hg, Pb	9	Fe, Zn, P, Ca
Black	30, 31, 40	Al, Si, S, K, P, Ca, Cr, Fe, Sr, Hg, Co, As	12	P, Ca, Zn, Fe,
Flesh tone	4, 5, 6	Zn, Ba, S (Cd, Cr)**		
Flesh tone, contour	7	Zn, Ba, S, Cr, Co, As		
Ground	41	Zn, Ba, S, Ca, Pb	19	Ba, Pb, S
Signature	42	Hg, Cd, S, Fe	—	—

\* Only cadmium has been identified (Cd), \*\* elements in the brackets were identified on the coloured areas in skin parts. Cadmium (Cd) was identified in the yellow-tinged skin parts.

Tab. 2 Results of analysis by way of Raman spectroscopy

Colour of the paint	Virgin (O 4152)		Water Castle (O 4103)	
	Raman bands (cm <sup>-1</sup> )	Pigments	Raman bands (cm <sup>-1</sup> )	Pigments
White 1	1441, 1302, 437	zinc white oil binder	437	zinc white
	–	–	2915, 1444, 1299, 1299, 1052, 985, 436	zinc white barium sulphate lead white
White 2	–	–	1050, 988, 622, 457	barium sulphate lead white
Yellow	892, 865, 399, 374, 349	strontium yellow	1441, 1299, 437, 385, 345	yellow ochre zinc white vermilion
	1076, 915, 893, 865, 431, 402, 374, 349	strontium yellow	1049, 987, 615, 456	cadmium yellow lead white barium sulphate
	987, 862, 344	barium sulphate barium yellow vermilion	1056, 988, 609, 461	cadmium yellow lead white barium sulphate
Orange 1	343, 253	vermilion		
Orange 2	1438, 1297, 1051, 548, 390	lead white red lead		
Red 1	343	vermilion	342	vermilion
Red, dark	2937, 2884, 2853, 1636, 1519, 1481, 1440, 1328, 1296, 1064, 490, 437	alizarin zinc white		
Violet	1442, 1297, 873, 840	cobalt violet light	1049, 986, 546, 459	violet ultramarine lead white barium sulphate
Violet, dark	873, 548	cobalt violet light, ultramarine	987, 545, 376	violet ultramarine barium sulphate
Blue	548	ultramarine	1048, 987, 546, 458	ultramarine lead white barium sulphate
Green	2153, 2092, 1438, 1304, 987, 900, 862, 540, 437, 399, 358	barium sulphate barium yellow Prussian blue	988, 552	opaque chromium oxide barium sulphate
Green, light	987, 862, 351	barium sulphate barium yellow	1048, 986, 616, 546, 462, 396	cadmium yellow opaque chromium oxide lead white barium sulphate
Brown	892, 865, 402, 371, 349	strontium yellow	1592, 1312, 340	vermilion bone black
Flesh tone	2939, 2854, 1439, 1298, 437	zinc white		
Ground	987	barium sulphate	1054, 988, 456	lead white barium sulphate
Signature	2152, 2091, 1608, 1311, 533, 341	Prussian blue vermilion		



## Notes

- 1** Koen Janssens – Geert Van der Snickt – Frederik Vanmeert – Stijn Legrand – Gert Nuyts – Matthias Alfeld – Letizia Monico – Willemien Anaf – Wout De Nolf – Marc Vermeulen – Jo Verbeeck – Karolien De Wael, Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods, in: Rocco Mazzeo (Ed.) *Analytical Chemistry for Cultural Heritage*, Springer, Cham 2017, pp. 77–128.
- 2** Examinations of both mobile and immobile cultural heritage can also be performed outdoors or inside a church or chapel, see Tomáš Čechák – Tomáš Trojek – Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Anna Třeštíková – Marek Kotrlý – Ivana Turková, The use of powdered bismuth in Late Gothic painting and sculpture polychromy, *Journal of Cultural Heritage* 16, 2015, pp. 747–752.
- 3** Steven Saverwyns – Christina Currie – Eduardo Lamas-Delgado, Macro X-ray fluorescence scanning (MA-XRF) as tool in the authentication of paintings, *Microchemical Journal*, Vol. 137, 2018, pp. 139–147.
- 4** Tomáš Trojek – Radek Prokeš – Radka Šefců – Hana Bilavčíková – Tomáš Čechák, Confocal X-ray fluorescence spectrometer for in-situ analyses of paintings, *Radiation Physics and Chemistry*, Vol. 137, pp. 238–242.
- 5** This also applies to sculptural polychromy.
- 6** Roberto Cesareo – Francisco Vittorio Frazzoli – Carlo Mancini – Sebastiano Sciuti – Maurizio Marabelli – Paolo Mora – Pasquale Rotondi – Giovanni Urbani, Non-destructive analysis of chemical elements in paintings and enamels, *Archaeometry* 14, 1972, pp. 65–78; Teddy Hall – François Schweizer – Paul A. Toller, X-ray fluorescence analysis of museum objects: a new instrument, *Archaeometry* 15, 1973, pp. 53–78; Alessia Longoni – Carlo Fiorini – Paolo Leutenegger – Salvatore Sciuti – Gabriele Fronterotta – Lothar Strüder – Peter Lechner, A portable XRF spectrometer for non-destructive analyses in archaeometry, *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A*, Vol. 409, 1998, pp. 407–409.
- 7** Under some conditions it is possible to detect elements from sodium up (Na, atomic number 11).
- 8** Costanza Miliani – Francesca Rosi – Aviva Burnstock – Bruno Brunetti – Antonio Sgamellotti, Non-invasive in-situ investigations versus micro-sampling: a comparative study on a Renoirs painting, *Applied Physics A*, 89, 2007, pp. 849–856; Erich Stuart Uffelman – Elizabeth Court – John Marciari – Alexis Miller – Lauren Cox, Handheld XRF Analyses of Two Veronese Paintings, in: Patricia L. Lang – Ruth Ann Armitage (eds.), *Collaborative Endeavors in the Chemical Analysis of Art and Cultural Heritage Materials*, 2012, pp. 51–73.
- 9** For more about this see for example Hana Bartová – Tomáš Trojek – Tomáš Čechák – Radka Šefců – Štěpánka Chlumská, The Use of Various X-Ray Fluorescence Analysis Modalities for the Investigation of Historical Paintings: The Case Study on the Late Gothic Panel Painting, *Radiation Physics and Chemistry*, Vol. 139, 2017, pp. 100–108; Laurence de Viguerie – Philippe Walter – Eric Laval – Bruno Mottin – Armando Solé, Revealing the sfumato Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy, *Angewandte Chemie*, Vol. 49, 2010, pp. 6125–6128.
- 10** Philippe Colomban, The on-site/remote Raman analysis with mobile instruments: a review of drawbacks and success in cultural heritage studies and other associated fields, *Journal of Raman Spectroscopy*, Vol. 43, 2012, pp. 1529–1535; Francesca Casadio – Celine Daher – Ludovic Bellot-Gurlet, Raman Spectroscopy of cultural heritage Materials: Overview of Applications and New Frontiers, in Instrumentation, Sampling Modalities, and Data Processing, in: Rocco Mazzeo (ed.), *Analytical Chemistry*, Spring, Cham 2017, pp. 161–211; Peter Vandenabeele – Howell G. M. Edwards – Luc Moens, A Decade of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology, *Chemical Reviews* 107 (3), 2007, pp. 675–686; Michele R. Derrick – Dusan C. Stulik – James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*, Getty Publications, Los Angeles, 1999.
- 11** Lasers with wavelengths of 455, 532, 632, 780 (785) and 1064 nm are suitable for the analysis. Lasers with wavelengths of 532, 780 (785) and 1064 nm are most commonly used for the analysis of paint layers.
- 12** Lucia Burgio – Robert J. Clark, Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation, *Spectrochimica Acta A* 57, 2001, pp. 1491–1521.
- 13** Prior to the measurement, we tested the methods on samples simulating the examined artistic technique and the use of pigments presumed based on, for example, the elemental composition previously determined by way of the XRF. These tests help specify the safest measurement parameters, such as the laser's power and the necessary duration of the measurement. This solution offers a compromise between the procedure's safety and the intensity of signal

diffusion; the most commonly used laser power is 1–5 %.

**14** Lasers with wavelength of 780 or 1064 nm are used to reduce or eliminate fluorescence.

**15** Francesca Rosi – Alessia Daveri – Costanza Miliani – Giovanni Verri – Paolo Benedetti – Francesca Pique – Brunetto Giovanni Brunetti – Antonio Sgamellotti, Noninvasive identification of organic materials in wall paintings by fiber optic reflectance infrared spectroscopy: a statistical multivariate approach; *Analytical and bioanalytical chemistry* 395, 2009, s. 2097–2106; Polonca Ropret – Costanza Miliani – Silvia A. Centeno – Črtomir Tavzes – Francesca Rosi, Advances in Raman mapping of works of art, *Journal of Raman Spectroscopy*, 41, 2010, s. 1462–1467.

**16** Radka Šefců, Material Research: Vincent van Gogh, Green Field, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXVII*, 2017, pp. 58–59; Václava Antušková – Hana Bilavčíková – Martina Kmoníčková – Václav Pitthard – Radka Šefců, Technika syntonos v díle Antonína Slavíčka, *Fórum pro konzervátory-restaurátory*, AMG, Litomyšl 2017, pp. 8–14.

**17** David Bomford – John Leighton – Jo Kirby – Ashok Roy, *Impressionism: Art in the Making*, National Gallery London, London 1991; Klaus Albrecht Schröder – Heinz Widauer – Sjraar van Heugten – Marije Vellekoop (eds.), *Van Gogh: Heartfelt Lines*, DuMont, Köln 2008.

**18** Olga Uhrová, Gustav Klimt, in: Veronika Hulíková (ed.), *Konec zlatých časů* (ex. cat.), National Gallery Prague 2017, pp. 19–31.

**19** KLIMT & RODIN: *An Artistic Encounter*, Fine Arts Museum of San Francisco, USA, Oct. 14, 2017 – Jan. 28, 2018. The exhibition *Konec zlatých časů* (The End of the Golden Times), curators: Otto M. Urban – Zuzana Novotná – Olga Uhrová – Petr Šámal and Petr Šámal, National Gallery Prague, Apr. 24 – July 22, 2018.

**20** Benilde F. O. Costa – Mathias Blumers – Antonio Sansano – Goestar Klingelhöfer – Fernando Rull – Robert Lehmann – Franz Renz, Klimt artwork: material investigation by backscattering Fe-57 Mossbauer and Raman spectroscopy, *Hyperfine Interactions*, 2014, s. 621–627; Benilde F. O. Costa – Robert Lehmann – Dagmar Wengerowsky – Mathias Blumers – Antonio Sansano – Fernando Rull – Harald J. Schmidt – Folke Dencker – André

Niebur – Goestar Klingelhöfer – Ralf Sindelar – Franz Renz, Klimt artwork (Part II): material investigation by backscattering Fe-57 Mössbauer and Raman- spectroscopy, SEM and p-XRF, *Hyperfine Interactions*, 2016, 237: 92; Alexandra Metzger, Gold for Paradise – Gustav Klimt's gilding technique for the Beethoven Frieze (<https://www.iiconservation.org/node/6087>).

**21** For more about the mass production of canvases and the way ground was applied and made see Iris Schaefer – Caroline von Saint-George – Katja Lewerentz – Heinz Widauer – Gisela Fischer, *Painting Light: The Hidden Techniques of the Impressionists*, Skira Albertina, 2009, pp. 43–59. The same ground was detected for example in paintings by Vincent van Gogh: Ralph Haswell – Leslie Carlyle – Kees T. J. Mensch, Van Gogh's Painting Grounds: Quantitative Determination of Bulking Agents (Extenders) Using SEM/EDX, *Microchimica Acta*, Vol. 155, 2006, pp. 163–167; Olga Uhrová – Radka Šefců – Adam Pokorný, Sain-Rémy 188, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXVI*, 2017, pp. 50–63; Radka Šefců, Materiálový průzkum obrazů Jakuba Schikanedera, in: Veronika Hulíková (ed.), *Jakub Schikaneder (1855–1924)* (ex. cat.), National Gallery Prague 2012, pp. 247–259.

**22** Carbon-based black is the most common drawing material (for example graphite, carbon black).

**23** The extent and technique of the drawn design is the subject of a restorer's examination carried out using IRR photography.

**24** Lead white cannot be mixed with these pigments because it may degrade, transforming into black lead sulphide (PbS).

**25** Leslie Carlyle, *The Artist's Assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 with References to Selected Eighteenth Century Sources*, Archetype Books, London 2001.

**26** Salvant Plisson – Laurence de Viguierie – Luc Tahroucht – Michel Menu – Guylaine Ducouret, Rheology of white paints: How Van Gogh achieved his famous impasto, *Colloids and Surfaces A: Physicochemical and Engineering Aspects*, Vol. 458, 2014, pp. 134–141.

**27** Laurianne Robinet – Marie-Claude Corbeil, The Characterization of Metal Soaps, *Studies in Conservation* 48, no 1, 2003, pp. 23–40.

*Translated by Hana Logan*

# Exhibitions of Renato Guttuso and Changes in the Perception of His Art in Socialist Czechoslovakia

ANNA EBENOVÁ

---

One of the features of the Socialist Czechoslovakia's cultural policy was its interest in Communist artists from Western countries. This interest tended to change depending on the political situation at the time. Renato Guttuso, regarded chiefly as an exponent of Italian Neo-Realism in painting, was acknowledged in Czechoslovakia over a fairly long period. At the age of 29, Guttuso joined the Italian Communist Party (*Partito Comunista Italiano* – PCI). After World War II he became an active party functionary, in 1976 he was even a PCI member of the Italian Senate. As a successful painter and art theorist he is recognized as a highly influential figure of the Italian Left-wing cultural scene.

Guttuso's work was first exhibited in Czechoslovakia in 1949 as part of the collective exhibition of Italian graphic art. That same year, an exhibition titled *Young Italian Painting* took place; Guttuso personally attended its grand opening in Prague, thus establishing direct contacts with the Czechoslovak cultural circles. In the following years, a total of four monograph exhibitions of his artwork were staged in Prague – in 1954 in the Mánes art gallery, and in 1968, 1973 and 1979 in the National Gallery.

## Keywords

Renato Guttuso, Czechoslovak-Italian relations, exhibitions, Archives of the National Gallery Prague

## In June 1946 Italy became a republic.

The first national election was won by the Christian Democratic Party whose political course was pro-Western, oriented chiefly towards the United States. The Communists became the second strongest political party in Italy. The Italian government was rightly concerned with the growth of Communist power and its policy was therefore marked by a firm anti-Communist stance demonstrated in a fairly aggressive propaganda campaign in the form of various manifestos and posters, as well as interventions in the field of culture. For example, in May 1947, a law was stipulated *prohibiting the incitement of hatred*



1 Installation of the exhibition *Renato Guttuso: Autobiografia*, National Gallery Prague, Waldstein Riding School, 1968, Archives of the National Gallery Prague. Photo: Vladimír Fyman.

*between social classes in films* which, in practice, facilitated ideological censorship.<sup>1</sup>

Italy also strove to curb the contacts of the Italian Left with Czechoslovakia. We may read in a report for the Ministry of Foreign Affairs regarding Czechoslovak-Italian relations that as early as May 1948, in a note sent to the ministry, the Italian Embassy complained of “the pursuance of cultural contacts” on the part of Czechoslovakia, accusing it that “it supports the organizing of Italian workers” in Czechoslovakia.<sup>2</sup> In the following years, the Italian government made every effort to hinder the administrative procedures for collaboration with Czechoslovakia and, in 1952, it went as far as cancelling the validity of all Italian travel passports to Czechoslovakia.<sup>3</sup>

By contrast, Czechoslovakia was practically only interested in communicating with the Italian Communist Party (hereinafter as



2 Photograph from the opening of the exhibition *Renato Guttuso: Paintings from 1931–1971*, National Gallery Prague, Waldstein Riding School, 1973, Archives of the National Gallery Prague. Photo: Marie Šonková.

“PCI”) or its sympathizers. Still in 1948, Czechoslovakia participated in the Venice Biennale, but did not attend the following two events.<sup>4</sup> However, in 1951, at the instigation of the PCI, the Czechoslovak government sent a propagandistic exhibition to Milan called *Czechoslovakia — A Country of Vigorous Construction Endeavours — A Country of Joyful Working People*.<sup>5</sup> A number of visits of Italian Communist cultural figures to Czechoslovakia were also organized with the purpose of reinforcing the country’s relations with the Italian Left, for example, of the artist Gabriele Mucchi in 1951.<sup>6</sup>

The *Young Italian Painting* exhibition, mounted at the gallery of the *Fine Artists’ Association* in Prague in 1949, was prepared on the Italian part by *Alleanza della cultura* — an organization founded with the support of the PCI.<sup>7</sup> The majority of artists exhibiting in Prague were sympathizers of the PCI or another Left-wing party (at least at the time of the exhibition’s preparations).<sup>8</sup> However, they did not produce art in the spirit of the Zhdanov Doctrine that promoted Socialist Realism; for the most part, they embraced Cubism and Expressionism, and some, such as Giulio Turcato and Armando Pizzinato, engaged in abstract art. At the time, both artists were members of the *Forma 1* group, who proclaimed that they were “*Formalists and Marxists convinced that the terms Marxism and Formalism are not unconciliable*”.<sup>9</sup> Renato Guttuso exhibited three paintings in a Neo-Cubist style there and delivered a speech at the exhibition preview.

The *Young Italian Painting* exhibition took place only a few months after the Zhdanov Doctrine had been declared binding for the Czechoslovak cultural scene<sup>10</sup> and was little reflected in the press. The critical reviews issued on the exhibition focused mainly on political questions. They justified the modernism of the Italian artists by the adverse social situation in Italy, which they described using fiercely demagogic rhetoric in the context of a campaign under way in Czechoslovakia at the time and aimed against so-called “cosmopolitanism”, American influences and the Catholic Church.<sup>11</sup> For that matter, similar rhetoric was also used by Renato Guttuso, who wrote an article along these lines for the *Rudé právo* (Red Law) daily in which he literally states that “*in Italy, the various forms of clerical oppression, residues*

*of the fascist plague and decadent Italian culture that has at its disposal all the weapons (the press, book publishing, etc.) provide, in large measure, possibilities for ideological oppression*.”<sup>12</sup> In the course of 1949, Guttuso gradually abandoned the Neo-Cubist style and his artistic idiom assumed a more realistic vein, which was presented in the Czechoslovak press as evidence of the correctness of the method of Socialist Realism.<sup>13</sup> During his visit, Guttuso established contacts with the Czechoslovak cultural scene, for example, with Miroslav Míčko, who was later appointed commissar for Guttuso’s first monograph exhibition held in Prague in 1954.

### **The Exhibition Renato Guttuso, SVU Mánes, 1954**

Between 1950 and 1954, only three exhibitions of contemporary Western art took place in Prague. These were exhibitions of caricatures by William Gropper held in 1950, and of caricatures by Jean Effel and drawings by Paul Hogarth staged in 1953. Guttuso’s exhibition in January 1954 was therefore the first display of paintings by a Western artist from the beginning of the 1950s, albeit an artist of Communist leanings. Its preparations had already begun in 1952.<sup>14</sup> This was the year that the Second National Conference of the Union of Czechoslovak Fine Artists (SČSVU) was organized and it was from then on that a certain shift from the Zhdanov Doctrine’s schematic concept of the fine arts can be observed.<sup>15</sup>

Guttuso exhibited a total of 33 paintings and eighteen drawings dating from 1950 to 1953.<sup>16</sup> From today’s perspective, the works can be aligned with Italian Neo-Realism although Guttuso himself rejected the use of this term. Enrico Crispolti<sup>17</sup> labelled his style *realismo sociale* (“social realism”) owing to socially-inspired themes of his works.<sup>18</sup> Canvases featuring social themes prevailed at the Prague exhibition. A certain curiosity was the display of a portrait of Julius Fučík, which the Czech art critics subsequently welcomed most positively.<sup>19</sup> The exhibition then travelled from Prague to Warsaw, Budapest and Bucharest.<sup>20</sup>

At the time of the exhibition Guttuso visited Czechoslovakia again. Great importance was attached to his visit, mostly for political reasons — he was a party functionary (at the time he was already a

member of the PCI's Central Committee) and the Ministry of Culture therefore considered him "a political personality of first rank".<sup>21</sup> It therefore comes as no surprise that the entire course of his visit was meticulously organized, beginning with meeting him at the airport. During his visit, Guttuso was also delegated to tour various Prague-based institutions and to hold discussions there with the employees; he visited the Academy of Fine Arts, the *Rudé právo* daily's editorial board, the Union of Czechoslovak Writers, and the Mánes Association of Fine Artists. According to the Ministry of Culture, the purpose of the discussions was "to strengthen the political awareness of Czech artists and the general public". Moreover, great care was taken to ensure that Guttuso should leave with a good impression of his visit to Czechoslovakia. The Ministry of Culture also found the visit important with regard to further intensifying cultural relations with Italian artists and above all to the cultural and political influence on the Italian public.<sup>22</sup>

This time, the reactions of the Czechoslovak press to the exhibition of Renato Guttuso were numerous. The reason was the very fact that for the first time the exhibition introduced realistic painting from the West. Furthermore, in terms of quality, Guttuso's paintings surpassed the contemporary official art production that was commonly presented to painters as a paragon of sorts.

It comes as an interesting coincidence that the exhibition of Soviet artists had opened shortly before Guttuso's exhibition.<sup>23</sup> The two shows partly overlapped, inspiring viewers to many comparisons which, however, were rather superficial and did not venture into more detailed analyses. Guttuso's painting was accepted by the press altogether positively, however the art critics based their evaluation of the venue — in keeping with the general practice in those days — chiefly on the artist's political engagement and the paintings' social themes. Once again, Guttuso's departure from Neo-Cubist painting was emphasized as that style was hardly acceptable in Socialist Czechoslovakia in 1954. In this context, he was essentially described in the Czechoslovak press as "a reformed artist" who — although admittedly briefly succumbing to the influences of modern art, namely Expressionism, labelled

by the period rhetoric as "formalistic flounder"<sup>24</sup> — managed to return to "the correct path", meaning a path towards Socialist Realism based on the Soviet model.<sup>25</sup>

In Italy, Renato Guttuso confronted the disfavour of the anti-Communist Italian government. Although he exhibited at all the biennials from 1948 to 1957, showing there even several large canvases, he was stripped of his passport.<sup>26</sup> His inclination to Realism was subjected to criticism. The Prague exhibition was therefore a way of exhibiting his works with success and also with "understanding". Moreover, he had the opportunity to get a glimpse of a country that proudly manifested a social model which he himself espoused. In Czechoslovakia, Guttuso's exhibition was a certain confirmation of the tendencies leading to a relaxation in the cultural sphere and to the gradual opening of doors to contemporary Western art, albeit so far only within the constraints of the current ideology. That same year, exhibitions of Mexican and Brazilian graphic art were also mounted, and a year later an exhibition of Gabriele Mucchi's art was displayed.

In the subsequent years, especially in the first half of the 1960s, the interest in Guttuso shifted from his painting to his theoretical essays on Marxist aesthetics. Guttuso's stances in questions of art were basically liberal; he defended the creative freedom of artists and endorsed the preservation of modern means of artistic expression and a creative treatment of form.<sup>27</sup> Distinctive is his concept of "the struggle for truth on two fronts".<sup>28</sup> What he meant was "the struggle against the passive reception of visual conventions", i.e. particularly the opposition against descriptive realism, on the one hand, and "the struggle against irrational and anti-realistic voguish excesses," on the other, alluding chiefly to abstract works that, in his opinion, were only created under the influence of a current fad and lacked authenticity. This gave Czech art critics who stood on the opposite sides of these fronts the opportunity to refer themselves to Guttuso's ideas according to their needs.

**The exhibition *Renato Guttuso: Autobiografia*, National Gallery, Waldstein Riding School, 1968**

Following a fairly long period when Renato Guttuso did not exhibit in Prague,<sup>29</sup> three of his exhibitions were hosted at the National Gallery in relatively rapid succession – in 1968, 1973 and 1979.

The organization of the monograph exhibitions was chiefly associated with the National Gallery's director Jiří Kotalík, who maintained favourable relations with Italy.<sup>30</sup> In previous years, Kotalík had noted the generally little interest in “*progressive artists from Western countries*”, specifically mentioning as an example Renato Guttuso,<sup>31</sup> and shortly after being appointed director in 1967, he included Guttuso into the National Gallery's exhibition plan.<sup>32</sup>

The Prague exhibition ran from February 5 to March 10, 1968 at the Waldstein Riding Hall, a space designated for large art exhibitions. The grand opening was attended by political functionaries, among them Vladimír Koucký, Secretary of the CC CPC and Karel Hoffmann, Minister of Culture and Information. Their attendance thus also attests to the exhibition's political dimension. Guttuso himself did not attend the exhibition preview.<sup>33</sup>

The relaxation of the political situation in Czechoslovakia was also reflected in its relations with Italy, which were now less tense, allowing for the advancement of cultural contacts between the two countries.<sup>34</sup> The Czechoslovak Embassy in Rome was also more open towards issues concerning the Church and to establishing closer friendly contacts with the governing Christian Democracy party.<sup>35</sup>

The Renato Guttuso exhibition in Prague was organized in collaboration with the Luigi Toninelli gallery in Milan, which at the time administrated some of his works. A choice was made of Guttuso's autobiographical cycle *Autobiografia* – a collection of 36 paintings and 62 watercolours that Guttuso created in the spring and summer of 1966.<sup>36</sup> Beginning in 1956, Guttuso gradually altered his artistic vocabulary, abandoning explicitly social themes in favour of a more subjective painterly idiom; the Communist ideology also gradually ceased to be felt in his canvases. In his *Autobiografia*, the artist sought to render memory as part of the present. This was

therefore not a biography, although he did return to some moments in his life, from which he drew topics for his paintings. As he himself wrote, this objective was also reflected in the choice of the visual means which, according to him, were to be “sovereignly free”; hence, the paintings were connected more through a common idea rather than their style. In some works, Guttuso sought inspiration in old photographs or in his paintings from previous periods, which he usually painted himself after the models, re-created and introduced into new contexts. In doing so, he created a sort of “visual collage” of the individual motifs-symbols. Stylistically, these collages in particular tend towards greater planarity, while other paintings adhere to his Neo-Realist style of the preceding years, and in still other works Guttuso employed Surrealist means. Jiří Kotalík later wrote that the *Autobiografia* carries “*all the signs of Guttuso's mature work*”.<sup>37</sup> Enrico Crispolti labelled this style “*realismo memoriale*” (memory realism) which, in his opinion, consisted in Guttuso's finding new perspectives in the spaces of memory by liberating his visual associations from the unity of time and space.<sup>38</sup> The cycle had been exhibited in 1967 in Darmstadt and Recklinghausen and in 1968 in Antwerp, from where it travelled to Prague. From Prague, the exhibition moved on to Hamburg and Ferrara.<sup>39</sup>

The 1968 Prague exhibition arrived during the brief period when Czechoslovakia was experiencing relative freedom and artworks that had previously been relegated to the unofficial art scene could now be exhibited. That year, at the National Gallery alone, a total of 29 exhibitions were hosted, of which eleven were of foreign artists, including exhibitions of Western art.<sup>40</sup>

Guttuso's exhibition probably passed relatively unnoticed, overshadowed by many other, more attractive art shows. This is documented by its low attendance.<sup>41</sup> A somewhat reserved tone was also noted in the press reviews; the magazine *Výtvarné umění* (Fine Arts) did not dedicate a single review to the exhibition. Perhaps for the first time ever, Guttuso's art was critically assessed also from an artistic point of view, evaluated in terms of the quality of painting, and not simply as the work of a Communist artist.

In the late 1960s, Guttuso's paintings represented a rather conservative trend

in painting. Frequently, Czech critics did not even consider him contemporary in the field of figurative art. Luděk Novák, one of the main New Figuration theorists subjected his paintings to caustic criticism. Instead of “*a deepening and a contemplation of the structures of the new descriptive idiom*”, he saw in his work “*random improvisations*” and “*a disorganic system*”, where “*the expanding of horizons*” was, according to him, “*more a path towards uncertainties and half-baked concepts*”. Finally, he speculated whether Pop-Art in its “*derision of the daily banalities..., in which Guttuso seems almost trapped*” was ultimately not more “*pictorial*” than Guttuso’s art.<sup>42</sup> In his review that also appeared in the art journal *Výtvarná práce* (Artwork), Arsen Pohribný designated Guttuso’s painting as “*the same old expressive realism*” and noted that “*compared to superb Italian painting — and when the mechanism of ideological apriorisms no longer regulates the perception — we are able to tell a standpoint apart from the artistic outcome.*”<sup>43</sup>

Differing somewhat from the current reviews was the commentary of Luboš Hlaváček, who even commended one of the paintings on display — *Departure of a Steamboat* — as being “*the most fortunate realization of the New Figuration tendencies*”. He justified his opinion by claiming that the painting depicted “*the civilism of the everyday.*” The scene of a departing steamboat was related to Guttuso’s first trip from Sicily and therefore had little to do with the everyday.<sup>44</sup> By contrast, Guttuso’s output received positive reviews in the *Kulturní tvorba* (Cultural Work) and *Rudé právo* periodicals that represented the official party line, which appreciated in Guttuso his dialectic approach and loyalty to Realism. *Rudé právo* even printed an interview with the artist.<sup>45</sup>

Almost without exception, the art critics compared Guttuso’s *Autobiografia* to his painting of the 1950s, and despite the aforesaid criticisms they basically agreed on the quality of Guttuso’s painting of that period and its beneficial importance for Czechoslovakia in those days. They maintained that Guttuso’s work of the 1950s was an example of what at the time was a modern concept of Realism. Nonetheless, in 1968, Guttuso’s political and social awareness and his already conservative painting could no longer reach the level of interest as before.

### **The exhibition *Renato Guttuso: Paintings from 1931—1971*, National Gallery, Waldstein Riding School, 1973**

The relatively good relations with Italy that Czechoslovakia had enjoyed in the second half of the 1960s came to an end with the military invasion of Czechoslovakia in 1968. Whereas the country’s political climate changed gradually, its cultural relations with foreign countries suffered a blow. The PCI, which was headed towards more a liberal political line and positively reflected on the Prague Spring in its periodicals, regarded the military invasion as “*a tragic mistake*”, but not as an inevitable consequence of the fundamental features of the Soviet system. From the PCI’s perspective, the Soviet Union still continued to be a peace-forging power and a paragon of social progress worldwide. Nevertheless, the PCI tenaciously refused to establish normal relations with Dubček’s successors. Despite the efforts of Czechoslovak officials in Italy to reconcile the situation, the first official PCI delegation visited Czechoslovakia only much later, in 1974. At the time, Czechoslovakia’s political contacts with Italy were virtually null and the PCI’s negative stance only aggravated this state of affairs. However, in the cultural sphere, collaboration still continued,<sup>46</sup> all the more reason why these activities were imbued with a political undertone. To improve the overall picture of Czechoslovakia during the Normalization period, the Czechoslovak Embassy strove to utilize all visits to Czechoslovakia and major cultural events in the country to capture “*the interest of the Italian society*”, and thus — through indirect influence — achieve positive publicity in the mass media. It is in this perspective that we must perceive the exhibition and the related official visit of Renato Guttuso in 1973, which took place a year before the abovementioned visit of the PCI delegation. Once again, the exhibition was organized on the initiative and with the significant input of Jiří Kotalík. It was he, too, who had already proposed to the Ministry of Culture in 1971 to invite the painter as an official guest.<sup>47</sup>

Kotalík discussed the planned exhibition with Guttuso during his business trip to Italy in 1972.<sup>48</sup> During this journey he also visited Milan and the Galleria Toninelli, with which institution he also negotiated the purchase of Guttuso’s canvas *News* for the





3 Installation of the exhibition *Renato Guttuso: Paintings from 1931–1971*, National Gallery Prague, Waldstein Riding School, 1973, Archives of the National Gallery Prague. Photo: Vladimír Fyman.

National Gallery and the long-term loan of the painting *Farewell* that had been showed in Prague in 1968.<sup>49</sup>

The exhibition was eventually staged in 1973, again at the Waldstein Riding School, from January 23 to March 4. Guttuso was present at the grand opening, with the attendance of the Minister of Culture Miloslav Brůžek and the Vice-Minister of Culture Josef Švagera on the part of the Czechoslovak official representatives. Guttuso stayed in Prague for a few more days afterwards, re-visiting Prague's art academy, where he talked with students and professors.<sup>50</sup>

We may learn from Kotalík's preface to the exhibition catalogue that the exhibition installation was originally partly modelled on the retrospective of Renato Guttuso's work shown in 1971 in Palermo on the occasion of the artist's 60th birthday. From October to December 1972, the exhibition was also installed in Moscow and Leningrad (now St Petersburg) on the occasion of Guttuso's

reception of the International Lenin Peace Prize. From Prague, the exhibition was transferred to Bratislava and afterwards to Bucharest and Budapest.<sup>51</sup> This was the first comprehensive exhibition of Renato Guttuso in Czechoslovakia. Its focus lay in his latest creative output, yet offering a comparison with all the important stages of his artistic development from the 1930s onwards (paintings based on Expressionism, post-war Neo-Cubism, the Neo-Realism of the 1950s, and collages and allegories of the 1960s and 1970s). Also on display were paintings with social themes, as well as a great many portraits, still-lives, landscapes and scenes of everyday life, drawings and illustrations for Dante's *Divine Comedy*. Yet the focal point of the display was *The Funeral of Togliatti*, a huge canvas that Guttuso had painted in memory of the late PCI Secretary, depicting around him a crowd of people, including Stalin, Lenin (from various angles), Lorca, Sartre and other prominent figures with whom Togliatti had been acquainted.<sup>52</sup>

In the 1970s, the politically repressive Normalization period had a profound impact on the whole cultural scene, including all exhibition projects. Apolitical subjects prevailed in common exhibitions (omitting those commemorating political anniversaries, and such like).<sup>53</sup> One of the reasons was no doubt the wish of the exhibiting artists and organizers to evade confrontations with the regime or, on the contrary, to avoid discrediting themselves in their colleagues' eyes by choosing pro-regime subject matter. However, the official framework of an exhibition could imprint a political content even on seemingly apolitical themes.<sup>54</sup>

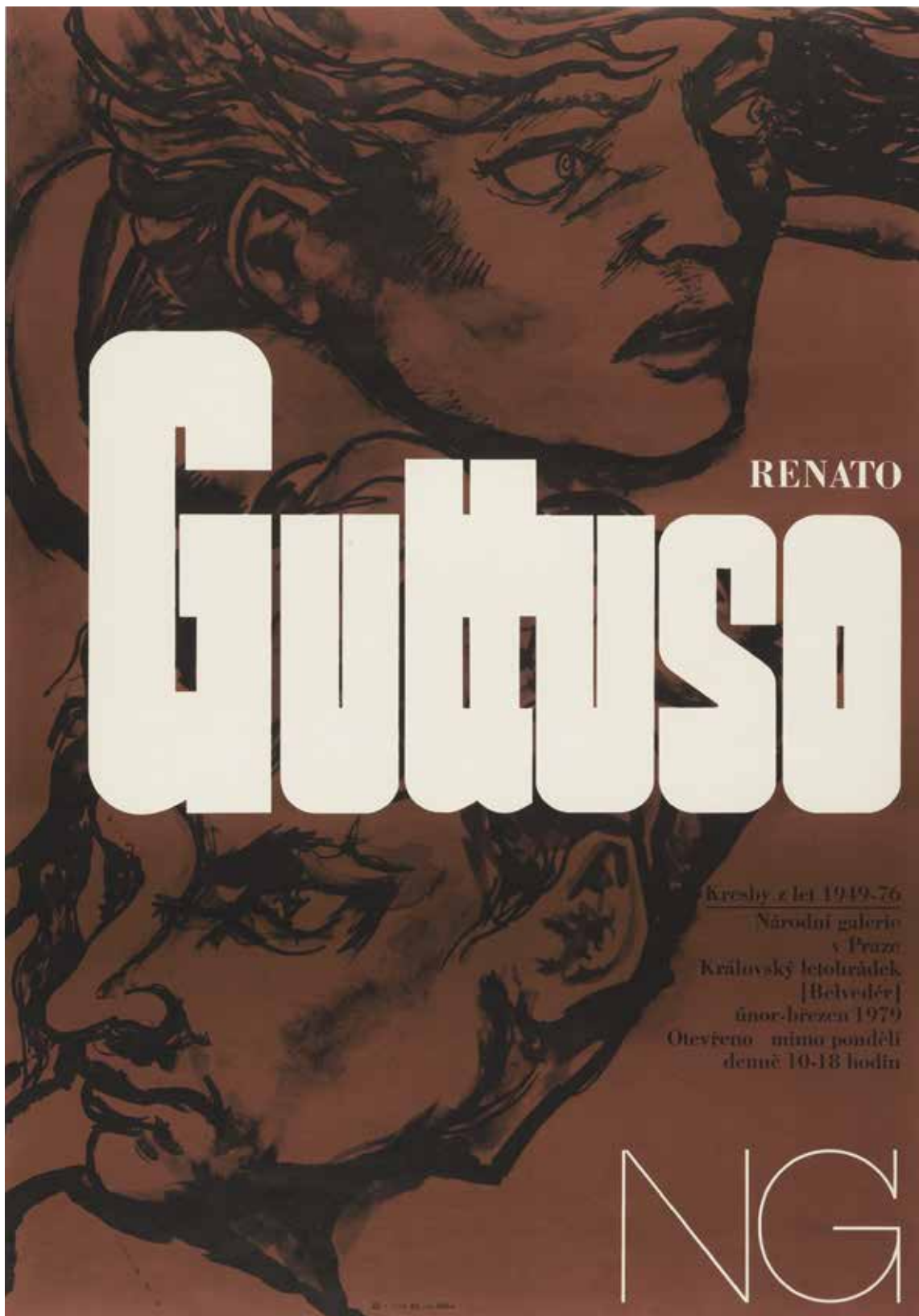
Contrary to the 1968 exhibition, the attendance at Guttuso's exhibition in 1973 was more than twofold.<sup>55</sup> As opposed to the art reviews of 1968, in which his oeuvre was judged without restraint, both in the positive and negative sense, now Guttuso was cherished and praised again as an artist, but above all, as a politically conscious Communist. Of all the paintings, *The Funeral of Togliatti* received the greatest attention. Practically not a single negative review can be found in the large number of articles dedicated to the exhibition. He was termed "the revolutionary Renato",<sup>56</sup> "an anti-fascist",<sup>57</sup> and "a fighter on the front of international progress".<sup>58</sup> Guttuso's artistic manifestation of his affinity to the Communist party was highlighted as follows: "After all, the red flag as a symbol, the red star, the star with the hammer and sickle are no exception in Guttuso's art. Quite on the contrary. They appear everywhere, calling to action, emphasizing that the painter belongs to the Communist party, that he is fighting against power and capital, and that he does not intend to surrender."<sup>59</sup> His party initiatives was also noted. On the occasion of the exhibition, the *Rudé právo* daily appealed with a large portion of reproach to those Czech artists who were not creating politically committed art. An article in the Bratislava *Nové slovo* (New Word) newspaper even stated that the work of Renato Guttuso meant "the revival of the role of the artist in society".<sup>60</sup> Guttuso's output was accepted favourably by the Normalization art critics even as regards his artistic qualities. In its overall evaluation of the venue, the final report on the exhibition elaborated for the National Gallery noted that the Renato Guttuso exhibition "indicated a wide range of possibilities for expression of politically engaged



4 Visit of Renato Guttuso to the Academy of Fine Arts in Prague, 1973, Archives of the National Gallery Prague. Photo: Oldřich Rakovec. In the forefront from the left: Jiří Kotalík, Sauro Ballardini, František Jiroudek, Renato Guttuso. In the back to the right of Kotalík: Jan Smetana, Arnošt Paderlík.

*modern art. It has therefore been a crucial event not only in artistic terms, but also with respect to its cultural and political significance.*<sup>61</sup>

During the Normalization period, the question of the political commitment of art reassumed relevance. However, political commitment or its absence was used mainly as an argument to press for or suppress a particular artist or group. Art reviewing was mainly focused on the political evaluation of an artist.<sup>62</sup> This is perhaps the source of the adoration of Guttuso as a political figure, practically without assessing his art production as such. Contrary to the 1950s, there was no longer any need to highlight his Realism; it was much more important now to emphasize his positive relations with the Soviet Union. Guttuso did not leave the Communist Party even after the 1968 events. At the time, various modernist tendencies in art were already being tolerated in Czechoslovakia but what was of real importance in those days was an artist's correct party line expressed by their personal political stance or better yet loyalty. The reviews therefore were not much interested in Guttuso's style even though the 1973 exhibition was perhaps the most interesting of all his Prague-held exhibitions.



5 Poster for the exhibition *Renato Guttuso: Drawings from 1949–1976*, National Gallery Prague, Belvedere Summer Palace, 1979. Graphic artist: Jaroslav Šváb, Archives of the National Gallery Prague.

**The exhibition Renato Guttuso: Drawings from 1949—1976, National Gallery, Belvedere Summer Palace, 1979**

The Czechoslovak Embassy considered the trip of the first official PCI delegation to Prague in 1974 “a significant milestone in the relations and the beginning of a period of gradual normalization” of the relations with the PCI.<sup>63</sup> In the following years, however, the PCI was headed towards greater liberalization, distancing itself more from the Soviet policy and striving to establish a broader collaboration with other parties in Italy. A further cooling of cultural contacts with Czechoslovakia took place on account of the impact of the Charter 77 events and that same year the Biennale of Dissent was organized in Venice. Likewise, the activities of the Italian Society for Cultural Contacts with Czechoslovakia were considerably constricted. By contrast, certain activities of Czechoslovakia were staged in Italy with the purpose of presenting the official regime’s stance on the Soviet occupation of the country.<sup>64</sup>

Plans to hold what was Guttuso’s last exhibition in Prague were already under way in 1976, at the behest of the Ministry of Culture.<sup>65</sup> The exhibition was taken over from the Soviet Union, where it had been shown in Moscow, Leningrad, Kuybyshev and Arkhangelsk. In Prague, it was shown at the Belvedere Summer Palace from February 15 to April 1, 1979. A total of 58 drawings produced between 1949 and 1979 were displayed, including a number of Guttuso’s theatre stage designs.<sup>66</sup> Guttuso created most of the drawings in the first half of the 1970s. In them, he returned to the motifs he had treated in the previous years — women making tomato sauce, a guerilla woman, children in a boat, Sicilian landscapes, and so forth. Fourteen of the drawings were studies after paintings by Michelangelo, Cranach and Picasso. In the magazine *Tvorba* (Artwork), Jaromír Pelc notes that the installation included three paintings that were not listed in the exhibition catalogue.<sup>67</sup>

The attendance of the exhibition was relatively high, totalling 6,390 persons. Once again, Guttuso was reviewed uncritically. Like with the 1973 exhibition, his importance was seen in the political commitment of his work, whose ideological context and social awareness were particularly commended.<sup>68</sup> The magazine *Svět v obrazech* (The World in

Images) emphasized, among other things, that “this is precisely why he is aligned with our world’s foremost artists”.<sup>69</sup> *Zemědělské noviny* (Agricultural Newspaper) observes that his work espouses “the supreme values of international, politically committed art”.<sup>70</sup> *Rolnické noviny* (Peasants’ Newspaper) states that his art is “filled with protest against everything that is in conflict with the noble goals and feelings of Man”.<sup>71</sup> The magazine *Práce* (Work) presents him as “a prominent exponent of the progressive pursuits in the contemporary Italian milieu”.<sup>72</sup> The articles abound in narrations about his life that emphasize his involvement in the anti-fascist resistance movement and mention the prizes he had been awarded, but overall do not provide a more detailed art-historical analysis of his work, and if so then only marginally. An exception is again a review of Luboš Hlaváček, who — while also praising the political commitment of Guttuso’s art — analyses his painting and drawing art quite extensively, regarding him as “a classic of 20th-century art”.<sup>73</sup>

The exhibition organized in 1979 was the last monograph exhibition of Renato Guttuso in Czechoslovakia. The end of the 1970s in Czechoslovakia was a period of lethargy that affected a part of the society following the political oppression of 1977 and during the ongoing persecution of the Charter 77 signatories. This general climate was matched by the insipid exhibition activities with a prevalence of drawings, their subjects being apolitical or returning to the anti-fascist resistance movement that was beginning to be discredited through a distortion of history endorsed by the Communist ideologists. Guttuso’s exhibition presented fine works of art and was relatively successful, but even so the event was now a mere echo of his previous influence in Czechoslovakia. In the years to come he was represented in the exhibitions titled *Anti-Fascism: Our Creed* hosted by the Centre of Culture and Information of the GDR and *Struggles and Combats: Art against Fascism and War* staged in 1982. The exhibition did not attract much notice: “The poor attendance of the exhibition ... is probably the result of a certain fatigue of the public caused by the theme as such and the excessive accumulation of like-focused events at the same period.”<sup>74</sup>

Renato Guttuso was an artist who was convinced that art could, and even should

have a social function and should be imbued with profound moral values. Contemporary art critics essentially agree that despite the large amount of his socially committed art, he was not only a painter of “red banners” and appreciates his talent for narration, openness to all stimuli and ability to portray people in their social interactions. Guttuso expressed his opinion on all topical issues of his day, for which his oeuvre won a firm place in Italian painting of the 20th century.

Renato Guttuso was an artist who received sustained attention in Czechoslovakia. In contrast to his consistent political opinions and a certain unity of artistic expression, his acceptance by Czech official art critics changed depending on the country’s current political situation. Guttuso became a screen of sorts, onto which these tendencies were projected. Often the evaluation of his artwork was opposite to that in the West; a typical example is Guttuso’s *Autobiografia*, which received a tepid response in Czechoslovakia, but to which the influential German art historian Werner Haftmann devoted an independent monograph.<sup>75</sup>

The question arises as to why Guttuso of all artists was topical in Czechoslovakia. There might have been a number of reasons. One of them was his importance as a painter, art theorist and politician, another his ability to assert himself even in the Italian milieu, as well as his embracement of Realism during the crucial 1950s. This is corroborated by the specific situation in Italy at the time that provided an array of themes that resonated well in Czechoslovakia, especially when they were narrated from the perspective of an Italian Communist.

The figure of Renato Guttuso documents the mutual appreciation between the Western Left and the Socialist Czechoslovakia, and the favourable reception of his work in the country exemplifies the reflection of this relationship by the cultural scene of the period and an example of the changes in the relationship depending on the political situation. We will not exaggerate much if we say that throughout the entire thirty-year period, Guttuso was not given an objective evaluation free of political distortion in Czechoslovakia.

## Notes

I would like to thank Mgr. Tomáš Hylmar and PhDr. Milan Pech, Ph.D. for their support, valuable suggestions and comments on the article.

**1** Lara Pucci, History, Myth, and the Everyday: Luchino Visconti, Renato Guttuso, and the Fishing Communities of the Italian South, *Oxford Art Journal* XXXVI, 2013, No. 3, 36. 3., p. 423.

**2** Archives of the Ministry of Foreign Affairs (hereinafter as AMZV), fonds Territorial Divisions – Ordinary, 1945–1959, Italy, box no. 9, Report on the Development of Czechoslovak-Italian Cultural Relations for the Secretariat of the CC CPC.

**3** Ibidem, Letter of the Czechoslovak Embassy Regarding an Interview with Ambrogio Donini, 23. 3. 1953.

**4** Veronika Wolf, Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970, Olomouc 2005.

**5** National Archives of the Czech Republic, fonds Ministry of Information 1945–1953, box no. 9, Informative Display in Milan – Approval of Exhibition Libretto.

**6** Ibidem, Plan of Activities of the Ministry of Information and Public Education (MIO) for 1952, 15. 1. 1952. Detailed documentation has been preserved in the National Archives of the Czech Republic (hereinafter as NÁČR) regarding the visit of Gabriele Mucchi. NÁČR, fonds Ministry of Culture 1953–1956, Italy, box no. 358, Visits of Italian Artists to Czechoslovakia.

**7** Corrado Maltese, Centoventi quadri in viaggio verso Praga, *L’Unità* XXV, 1949, 7. 4., p. 3. The organization was found in February 1948 at the instigation of the *Fronte Democratico Popolare* (*People’s Democratic Front*), a political coalition associating the Italian Communist Party and the Italian Socialist Party. In response to the Warsaw Peace Congress, its purpose was to be “the protection of the freedom of culture, protection of culture against reactionism and the preservation of its democratic character.”

**8** Some artists resigned from the party in the first half of 1949 in reaction to the fierce discussion about Realism and abstract art in relation to the exhibition *Prima mostra nazionale d’arte contemporanea* (*The First National Exhibition of Contemporary Art*) in Bologna.

**9** “Noi ci proclamiamo formalisti e marxisti, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili...” Manifesto of the *Forma 1* group, Rome, April 1947.

**10** The Doctrine was proclaimed a binding method by the Minister of Information Václav Kopecký in his speech delivered at the Ninth Congress of the Communist Party of Czechoslovakia in May 1949.

- 11** ma [?], Výstava mladého italského malířství, *Lidové noviny* LVII, 1949, No. 218, 17. 9., p. 5. — om [?], Mladé italské malířství, *Lidové noviny* LVII, 1949, No. 228, 29. 9., p. 5. The article about Renato Guttuso issued in June of that same year was written in a similar tone: *Severočeská Mladá fronta* V, 1949, No. 137, 12. 6., p. 10.
- 12** Renato Guttuso, K výstavě italského malířství, *Rudé právo* XXIX–XXX, 1949, No. 212, 9. 9., p. 5.
- 13** om [?], Mladé italské malířství, *Lidové noviny* LVII, 1949, No. 228, 29. 9., p. 5. Some artists and critics reproached Guttuso for his change of style which they regarded as blind obedience to the party; by contrast, this shift was accepted with great enthusiasm by Leftist critics (Antonello Trombadori, Corrado Maltese) and, naturally, in the Eastern bloc. Guttuso himself claimed that he had decided for the change independently and that he had stroved for realism even during his Neo-Cubist period.
- 14** AMZV, fonds Territorial Divisions — Ordinary, 1945–1959, Italy, box no. 9, Letter of the Ministry of Foreign Affairs for the Czechoslovak Embassy in Rome, 18. 12. 1952.
- 15** Tereza Petišková, Oficiální umění padesátých let, in: Polana Bregantová — Rostislav Švácha — Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 2005, p. 362.
- 16** AMZV, fonds Territorial Divisions — Ordinary, 1945–1959, Italy, box no. 9, Correspondence of the Czechoslovak Embassy and Ministry of Foreign Affairs, 24. 11. 1953.
- 17** Enrico Crispolti devoted himself extensively to Guttuso's oeuvre and authored a multi-volume catalogue raisonné on Guttuso's paintings. Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Milano 1983–1984.
- 18** Enrico Crispolti, *Dalla Diffidenza ad un dialogo ravvicinato, fra anni Quaranta e Sessanta, nei ricordi di un giovane ex-venturiano*, Bagheria 2003, pp. 28–41.
- 19** Guttuso's decision to paint a portrait of Julius Fučík for the exhibition came at the last moment. As is evident from the correspondence, he was still working on the painting in the fall and was not entirely certain that he would exhibit the painting. The reasons need not have necessarily been his wish to flatter the Czech audience. Julius Fučík was a well-known figure in the Communist circles, his *Report from the Gallows* was already published in Italian in 1949. Guttuso had even illustrated one of the book's editions. For Guttuso, this theme could have been revived by the Julius Fučík Festival organized by the Czechoslovak-Italian Relations Society in summer 1953. The portrait is now in the keeping of the National Gallery Prague (O 16704).
- 20** Werner Haftmann, *Guttuso, immagini autobiografiche*, Milano — Roma 1971, p. 135.
- 21** NAČR, Fonds Ministry of Culture 1953–1956, Italy, box no. 358, Visits of Italian Artists to Czechoslovakia, 28. 12. 1953.
- 22** Ibidem, Report on the Sojourn of the Italian Artist Renato Guttuso, 13. 2. 1954.
- 23** Exhibition of Soviet Fine Art, Prague Castle Riding Hall, January–February 1954.
- 24** j. š. [?], Pozdrav Renatu Guttusovi, *Literární noviny* III, 1954, No. 6, 6. 2., p. 5.
- 25** See Miroslav Míčko, *Obrazy Renata Guttusa, Výtvarná práce* II, 1954, No. 2, 29. 1., p. 10. — Miroslav Lamač, Renato Guttuso: k výstavě Renata Guttusa v Mánesu v lednu a únoru 1954, *Výtvarné umění* IV, 1954, No. 1, 28. 2., pp. 33–35. — [Jiří Plachetka], Umění bojující a vítězné, *Rudé právo* XXXIV, No. 33, 3. 2., p. 2.
- 26** AMZV, fonds Territorial Divisions — Ordinary, 1945–1959, Italy, box no. 9, Correspondence of the Czechoslovak Embassy and Ministry of Foreign Affairs, 28. 3. 1953.
- 27** See Vladimír Pozner, Renato Guttuso. O malířství, o znalosti člověka. Třetí dopis Vladimíra Poznea z Říma, *Literární noviny* XXIII, 1960, No. 23, p. 3; Fib [?], Italský malíř Renato Guttuso, *Kulturní tvorba* I, 1963, No. 8, 21. 2., p. 15; Renato Guttuso, Co přestalo být tabu, *Kulturní tvorba* II, 1964, No. 3, 16. 1., p. 15; AJL [Antonín Josef Liehm], Guttuso, *Literární noviny*, 1965, 21. 8., p. 8; Miloš Vacík, Pochopit Člověka a skutečnost, *Rudé právo* XLV, 1964, Nos. 44–45, 22. 11., p. 2b; Renato Guttuso, O povinnosti umělce, *Literární noviny* XII, 1963, No. 11, p. 9; Milena Honzíková, Neapolské střípky, *Literární noviny* XII, 1963, p. 9.
- 28** The idea was well accepted in Czechoslovakia in 1963. See Renato Guttuso, O povinnosti umělce, (cited in Note 27); Fib [?], (cited in Note 27); Milena Honzíková, (cited in Note 27); František Pavlíček, Co je pravda v literatuře? Neexistuje mimo opravdovost tvůrce, *Literární noviny* XII, 1963, No. 13, 30. 3., p. 3.
- 29** The work of Renato Guttuso appeared in Prague only in the context of a collective exhibition of Italian graphic art in 1959 (*Italská kresba a grafika. Kresby a grafika italských malířů a sochařů*, Galerie Nová síň — Malá galerie, Praha, April 1959).
- 30** Jiří Kotalík was repeatedly a commissar of the Venice Biennale (1958, 1960) and an author of essays published in catalogues for exhibitions in Italy (as early as 1948).
- 31** *Umění a kritika: Sborník dokumentů z celostátní*

*konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky ve dnech 20.–22. února 1961*, 1961, p. 164.

**32** Archives of the National Gallery Prague (hereinafter as ANG), fonds National Gallery Prague, 1965–1970, Exhibition Concepts and Plans (partly arranged).

**33** ANG, fonds National Gallery Prague, Exhibition Documentation, 1968, Renato Guttuso.

**34** Besides its regular presentations at the Venice Biennale during the 1960s, Czechoslovakia also attended the Milan Triennale. There were various reciprocal exchanges of exhibitions, such as Bohemian Baroque art in Milan (1966) and Bohuslav Reynek in Rome (1967), and in Czechoslovakia the exhibitions of Emilio Vedova (1967) and Premio Marzotto (1967).

**35** AMZV, fonds Territorial Divisions – Ordinary, 1965–1968, Italy, box no. 1, Record of Social Contacts, 28. 9. 1965.

**36** Vittorio Rubiu, *Catalogo delle opere*, in: Redazione d'arte Sansoni, centro di cultura di Palazzo Grassi (ed.), *Guttuso, opere dal 1931–1981* (exh. cat.), 1982, Venezia, p. 174.

**37** Jiří Kotalík, *Renato Guttuso: Obrazy z let 1931–1971* (exh. cat.), Národní galerie v Praze 1973.

**38** Enrico Crispolti, *Attraverso e oltre il centenario*, in: Carapezza Guttuso – Crispolti (edd.), *Guttuso 1912–2012*, p. 75.

**39** Archivi Guttuso, *Biografia*, in: Fabio Carapezza Guttuso – Enrico Crispolti, *Guttuso 1912–2012* (exh. cat.), Complesso del Vittoriano a Roma 2012, p. 220.

**40** These venues included such prominent artists as František Kupka, Josef Šíma, Jiří Balcar, Vojtěch Preissig, Yves Klein and Jean Bazain.

**41** The exhibition attendance totalled 4 012 persons within 35 days of its duration. Other exhibitions held that year at the Waldstein Riding Hall had a more than twofold attendance: Josef Šíma 10 284 visitors within 30 days of the exhibition's duration, František Kupka 15 362 in 52 days, Venetian Painting 15 477 in 30 days, Fifty Years of Czechoslovak Painting 10 486, and the Ludvík Kuba exhibition (that only ran for 13 days) also reached a higher number, that of 5 217 visitors. ANG, fonds National Gallery Prague, 1966–1970, NG Attendance, 1968 (partly arranged).

**42** Luděk Novák, *Pražské výstavy, Výtvarná práce XVI*, 1968, No. 4, 20. 3., p. 4.

**43** Arsen Pohribný, *Pražské výstavy, Výtvarná práce XVI*, 1968, No. 4, 20. 3. p. 4.

**44** Luboš Hlaváček, *Mnohostěn času*, *Kulturní noviny I*, 1968, No. 7, p. 6.

**45** Renato Guttuso, *Výstava ve Valdštejnské*

*jízdárně, Kulturní tvorba VI*, 1968, No. 10, 7. 3., p. 14; Vlastimil Fiala, *Životopis malíře, k výstavě obrazů a kreseb Renata Guttusa v Praze*, *Rudé právo XLIX*, 1968, 2. 3; Ilja Šetlík – Vítězslav Ržounek, *Tvorba, angažovanost a naděje. Chvilka u Renata Guttusa*, *Rudé právo XLIX*, 1968, No. 41, 11. 2. 1968, p. 4.

**46** For example, the cultural agreement with Italy that Czechoslovakia had been striving to conclude from 1969 was concluded only in 1971, and its implementation protocol was signed even a year later. AMZV, Territorial Divisions – Confidential 1970–1974, Italy, box no. 2, Letter of Instruction No. 10 for the Czechoslovak Embassy Rome, November 1971 and The Evaluation of the Czechoslovak Embassy's Plan Fulfilment in the First Half-Year of 1973.

**47** ANG, fonds National Gallery, 1971–1975, Exhibitions, Letter of Jiří Kotalík to the Czechoslovak Ministry of Culture, 10. 11. 1972 (partly arranged).

**48** ANG, fonds Jiří Kotalík, Correspondence, Letter of Jiří Kotalík to the Embassy in Rome, 29. 12. 1971 (partly arranged).

**49** *Ibidem*, Letter of Jiří Kotalík to Galleria Toninelli, 19. 2. 1973.

**50** Věra Benešová, *120 minut s Renatem Guttusem*, *Zemědělské noviny*, 1973, 1. 2.

**51** Archivi Guttuso, *Biografia*, in: Fabio Carapezza Guttuso – Enrico Crispolti, *Guttuso 1912–2012* (exh. cat.), Complesso del Vittoriano a Roma 2012, p. 220.

**52** Palmiro Togliatti, Secretary of the PCI from 1927 to 1964 and Guttuso's good friend.

**53** The holding of exhibitions of Western art dropped dramatically and the National Gallery turned its attention back to the art of the Eastern Bloc countries. As regards Czech art, attention was re-focused on the 19th century and the first half of the 20th century, or the exhibitions returned to Realistic art, and smaller displays of stamps and medals.

**54** Milan Pech, *Galerie Československý spisovatel 1970–1990*, in: Marie Klimešová (ed.), *Čs. spisovatel 50–91*, Praha 2014, p. 102.

**55** A total of 10 079 persons; ANG, fonds National Gallery Prague, Exhibition Documentation, Renato Guttuso, 1973, Final Report of the Exhibition.

**56** Kz [?], *Výstava Renata Guttusa, Tribuna*, 1973, 27. 11.

**57** *Umění bojující, Svoboda*, 1973, 12. 2.

**58** *Plátina plná dynamického napětí, Večerní Praha*, 1973, 20. 2.

- 59** Kz [?], (cited in Note 56). — See Helena Dvořáková, *Odvaha postavená na majstrovstve, Nové slovo*, 1973, 29. 2.
- 60** Helena Dvořáková, *Odvaha postavená na majstrovstve, Nové slovo*, 1973, 29. 2.
- 61** ANG, fonds National Gallery Prague, Exhibition Documentation, 1973, Renato Guttuso.
- 62** Jiří Šetlík, *Léta sedmdesátá a osmdesátá*, in: *Dějiny českého výtvarného umění* [VI/1], Praha 2007, p. 372.
- 63** AMZV, fonds Territorial Divisions — Confidential 1970–1974, Italy, box no. 2, The Czechoslovak Embassy's Plan Fulfillment in the First Half-Year of 1974.
- 64** Ibidem, box no. 1, Přehled československo-italských vztahů od roku 1968.
- 65** ANG, fonds National Gallery Prague, 1975–1980, Exhibitions, Letter of Jiří Kotalík to Renato Guttuso, 27. 10. 1976 (partly arranged).
- 66** Mario de Micheli, Renato Guttuso, *Kresby z let 1949–1976* (exh. cat.), Praha 1979.
- 67** Jaromír Pelc, *Podle mého názoru, Tvorba* XLIV, 1979, 21. 2. With regard to three of the exhibited paintings, two of the canvases were probably from NG's collections; these are *News* (O 12915), *School Children* (O 12126) and *Julius Fučík* — a painting from the possession of Gusta Fučíková.
- 68** Vítězslav Ržounek, for the exhibition of drawings by Renato Guttuso, see the article *Poselství socialistického humanismu, Rudé právo* LIX, No. 47, 1979, 24. 2., p. 5.
- 69** M. H., *Člověk v kresbě Renata Guttusa, Svět v obrazech*, 1979, 23. 3.
- 70** For the exhibition of drawings by Renato Guttuso, see the article *Vyprávění lidem o lidech, Zemědělské noviny*, 1979, 3. 3.
- 71** Vlasta Bartošová, *Pražský kaleidoskop, Rolnické noviny*, 1979, 31. 3.
- 72** Jiří Blahota, *Osobnost realistické tvorby, Práce*, 1979, 22. 2.
- 73** Luboš Hlaváček, *Tvář lidu a času, Tvorba* XLIV, 1979, 7. 3.
- 74** ANG, fonds National Gallery Prague, Exhibition Documentation, 1983, *Struggles and Combats*, Final Report on the Exhibition.
- 75** Werner Haftmann, *Guttuso, immagini autobiografiche*, Milano — Roma 1971.

*Translated by Linda Leffová*



# Ikonický Buddha z 5. století n. l. ve sbírce Národní galerie a dvě sesterské sochy

MATTHIAS BAUR

**Sbírka umění Asie a Afriky Národní galerie Praha vlastní sošku meditujícího Buddha Šákjamuniho, která patří mezi nejvýznačnější díla raného čínského sochařství. Neobvykle velká soška stará přes patnáct set let se dochovala napříč staletími téměř v původním stavu. Její prostá čistota a geometrická strohost i nadále vyzařuje tutéž slavnostní meditační nehybnost, která musela uchvátit první čínské následovníky buddhistické víry. Teprve nedávno vyšlo najevo, že zmíněná soška je jednou ze tří velmi podobných děl rozestých v různých koutech světa. Pražský Buddha mimořádně připomíná sochu z německé soukromé sbírky, která bezesporu pochází ze stejné dílny (obr. 1). A zřejmou příbuznost vykazuje také Buddha, jenž se původně nacházel ve sbírce jednoho z japonských muzeí.**

## *Klíčová slova*

čínské sochařství, bronzová socha Buddha, odlévání bronzu do pevných forem, Buddha Šákjamuni, kultura oblasti kolem města Čchang-an, období tzv. Šestnácti království v Číně, dynastie Severní Wej, dynastie Pozdní Čchin

## **Úvod**

Tři zde představené sošky patří k nejstarším dochovaným volně stojícím zpodoběním Buddha, která mají svůj původ v Číně a v nichž se vliv mathurské, ghandárské a středoasijské školy harmonicky snoubí s typicky čínskými rysy (obr. 2). Některé motivy přejaté ze západních kultur jsou v kontextu čínského umění mimořádně neobvyklé, nebo se v Číně rozšířily později. Z toho lze soudit, že zde musel existovat relativně přímý a necenzurovaný kontakt s danými oblastmi a zmíněná díla je třeba vyčlenit z množství dochovaných soch z raného čínského období.

Geograficky sošky vykazují příbuznost se sochařstvím kolem Čchang-anu (dnešní Si-an), který byl tehdy jedním z nejkosmopolitnějších měst na světě a představoval vstupní bránu na Hedvábnou stezku. Sloh, ikonografie a technické parametry napovídají, že praž-

ský a německý Buddha vznikly kolem roku 420, kdežto třetí z Buddhů je pravděpodobně o něco mladší. Všechny tři sochy nicméně spadají do doby označované jako Šestnáct království (304–439), bouřlivých, nepřehledných let politické nejednoty, za nichž buddhismus nejen přežíval, ale dokonce vzkvětal, protože ho podporovaly elity kočovných kmenů, které nepřestávaly napadat Čínu ze severu. Buddhistická víra navíc uspokojovala duchovní potřeby prostých lidí, kteří v tomto chaotickém období plném válčení žili v bídě a zoufalství.

Datace a místo původu napovídají, že jsou všechny tři sochy spojeny s kromobyčejně zajímavou událostí z čínských dějin a vznikly „na hraně nové a důležité etapy ve vývoji čínského buddhismu“. <sup>1</sup> V Čchang-anu v té době probíhaly práce na patrně největší překladatelské zakázce v historii Číny. Pod vedením mnicha Kumáradživy se tu v roce 402 sešly tisíce mnichů z Číny, Afghánistánu, Pákistánu, Indie a střední Asie, jejichž úkolem bylo pořídit nový překlad buddhistických svatých textů. <sup>2</sup> Výsledkem bylo, že se Čchang-an proměnil v tavicí kotlík, v němž probublávaly nejrůznější vlivy z celého buddhistického světa. Obří projekt, který položil základy mahájánového buddhismu v Číně, došel náhlého konce v letech 417–418 s pádem dynastie Pozdní Čchin. Mnozí mniši uprchli z Čchang-anu našli útočiště mezi příslušníky kmene sienpejských Tabgačů, tudíž je možné, že sošky, o nichž pojednává tento text, vznikly buď v Čchang-anu těsně před tímto zlomem v letech 417/418, nebo krátce poté na území ovládaném dynastií Severní Wej.

### Původ

Sošku ze sbírek Národní galerie původně vlastnil sběratel Rudolf Hejný (1882–1957), člen československého diplomatického sboru, který v Číně pobýval v letech 1931 až 1939, kdy zastával funkci konzula v Charbinu. V tomto období shromáždil malou, ale cennou sbírku čínského a tibetského umění. V roce 1954 pak jeho sošku Buddha popsal Lubor Hájek, <sup>3</sup> který ji dle vlastních slov našel v Hejného sbírce šťastnou náhodou. <sup>4</sup> Hájek působil řadu let jako ředitel Sbírkou orientálního umění Národní galerie a v sošce rozpoznal jedno z nejstarších čínských sochařských děl. Podle jeho názoru šlo nepochybně o dílo „mimořádně zajímavé z uměleckého hlediska“. <sup>5</sup> Domníval se, že soška pochází přibližně

z roku 400 n. l., přičemž zdůrazňoval, že v době, kdy píše svůj text, se ví pouze o necelé desítky čínských bronzových soch srovnatelného stáří. <sup>6</sup> Zmíněnému dílu přisuzoval takovou důležitost, že je vybral na přebal své zásadní práce *Čínské umění*, která byla přeložena do několika jazyků. <sup>7</sup>

V roce 1958, po smrti Rudolfa Hejného, získala celou jeho sbírku včetně Buddha Národní galerie (inv. č. NG Vp 453). Soška byla poprvé zpřístupněna veřejnosti v letech 1960 až 1969, kdy byla součástí stálé expozice v zámku v Benešově nad Ploučnicí, kde jako zázrakem přežila pustošivý požár, který pohltit významnou část sbírky. Poté sbírka zůstala po mnoho let bez trvalého výstavního prostoru, nicméně samotná soška se opakovaně objevovala na speciálních výstavách, např. na výstavách Umění východní Asie v letech 1979 až 1980, Buddhistické sochařství v roce 1991 a Buddha Šákjamuni v roce 1996. V roce 1998 našla Sběrka umění Asie Národní galerie nový domov na zámku Zbraslav, kde byla v letech 1998 až 2009 v rámci stálé expozice vystavena i soška Buddha. Po dvouletém mezidobí se potom celá sbírka včetně sošky přestěhovala do paláce Kinských, kde byla k vidění v letech 2011 až 2018. <sup>8</sup> Popis sošky z Národní galerie, jejíž existenci poprvé zdokumentoval Lubor Hájek, se objevil v mnoha dalších publikacích. <sup>9</sup> V následujícím textu ji budeme nazývat pražský Buddha.

Druhý Buddha pochází ze soukromé sbírky německé obchodnice s uměním Edithy Leppichové (1904–1992) (**obr. 3**). Leppichová patřila ve dvacátých letech 20. století k prvním studentům dějin východoasijského umění, které vyučoval profesor Otto Kümmel (1874–1952), <sup>10</sup> považovaný za jednoho ze zakladatelů této akademické disciplíny. <sup>11</sup> Kümmel vedl berlínské Muzeum asijského umění a od roku 1927 byl čestným profesorem na Univerzitě v Berlíně. Mimoto byl také jedním ze zakladatelů a redaktorů nejvýznamnějšího německého časopisu o východoasijském umění před druhou světovou válkou s názvem *Ostasiatische Zeitschrift*. Leppichová u něj studovala v době, kdy vydal přelomovou publikaci *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* (Umění Číny, Japonska a Koreje) <sup>12</sup> a kdy se v Berlíně roku 1929 konala legendární výstava čínského umění, kterou Kümmel organizoval. Jak stálo ve výstavním katalogu, jednalo se o první prezentaci čínského umění na evropské půdě „*napříč časoprostorem*“. <sup>13</sup>

Také Editha Leppichová, podobně jako Rudolf Hejný, žila ve třicátých letech v Číně. Přestěhovala se tam v roce 1934, nejprve studovala sinologii na Vysoké škole čínských studií v Pekingu a brzy poté si zřídila vlastní obchod s uměním. Pravidelně jezdila na průzkumné výpravy do vnitrozemí a navštěvovala místa, kam se v té době podívala jen hrstka cizinců. Svůj obchod na adrese Hsin Kai Lu 65 provozovala až do roku 1949, kdy bylo obchodování s čínským uměním znárodněno.<sup>14</sup> V tomto období zakoupila i jednoho ze tří Buddhů, jimž je věnována tato soška. Údajně se jednalo o její nejoblíbenější úlovek.<sup>15</sup>

V roce 1955 Leppichová Čínu opustila a v roce 1956 se přes Hongkong vrátila do Německa. V témže roce měla na prvním ročníku německého Veletrhu umění a starožitností v Mnichově vlastní stánek, který předznamenal její nový začátek v Německu, a v roce 1959 otevřela v Kolíně nad Rýnem Galerii východoasijského umění Edithy Leppichové.<sup>16</sup> Tam se také od 6. listopadu do 6. prosince 1962 konala výstava 4000 let východoasijského umění, na níž byla poprvé představena veřejnosti soška Buddha uvedená ve výstavním katalogu pod číslem 34.<sup>17</sup>

Když Leppichová v roce 1992 zemřela, sošku z její pozůstalosti získal německý sběratel. V roce 2017 pak byla vydražena na berlínské aukci pořádané aukčním domem Grisebach. V aukčním katalogu, na němž se podílel také bývalý ředitel berlínského Muzea asijského umění, se o této položce právem psalo, že se jedná o „*mistrovské dílo*“ a „*učiněnou vzácnost obrovské uměleckohistorické hodnoty*“.<sup>18</sup> O této sošce budeme hovořit jako o berlínském Buddhu.

Třetího, velice podobného Buddhu v minulosti vlastnilo jedno z japonských muzeí. Poprvé ji v roce 1960 popsal Seiji Mizuno, který ji datoval až do roku 489 na základě údajné datace „*třináctý rok éry tchaj-che*“ na sošce.<sup>19</sup> Ve skutečnosti ovšem na předmětu žádný nápis není, muselo tudíž dojít k záměně díla. Soška byla mnoho let součástí sbírky Muzea kaligrafie v Tokiu. V roce 1997 se ale přesunula do sbírky jiného tokijského muzea – Muzea umění v Idemicu.<sup>20</sup> Když se poté v roce 2001 objevila na aukci Christie's v Hongkongu, tamní odborníci odhadli dobu jejího vzniku na první polovinu 5. století n. l.<sup>21</sup> Tato starší datace byla potvrzena v roce 2014, kdy Christie's sošku

dražila podruhé, tentokrát v New Yorku.<sup>22</sup> Podle místa konání poslední aukce budeme o tomto díle mluvit jako o newyorském Buddhu.

### **Analýza stylu a ikonografie**

Tři výše zmíněné sošky se téměř shodují co do rozměrů, ikonografie i formálně stylového provedení, ale také co do vnějších i vnitřních kontur zepředu, z boku a zezadu. Newyorský Buddha je vysoký 28,2 centimetrů, zatímco oba Buddhové z Prahy a Berlína měří 29 centimetrů.<sup>23</sup> Ve všech případech má postava Buddha podobu vysokého reliéfu (postavu vidíme ze tří čtvrtin) a byla odlita spolu s mandorlou. Tento fakt je pozoruhodný, protože bronzoví Buddhové z první poloviny 5. století n. l. byli zpravidla opracováni ze všech stran a posléze mechanicky připojeni k samostatně odlité mandorle, obvykle pomocí jednoho či více kolíků vystupujících z Buddhových zad. Z existence několika srovnatelných děl ovšem vyplývá, že se tento typ zobrazení v danou dobu těšil přinejmenším oblastnímu významu. Zde máme na mysli sošku z Nelson-Atkins Museum of Art v Kansasu,<sup>24</sup> velmi podobnou sošku neznámé provenience<sup>25</sup> a také sošku ze sbírek japonského Muzea v Hamamacu.<sup>26</sup> Tito tři Buddhové, na něž budeme nadále odkazovat jako na skupinku z Nelson-Atkins/Hamacu, patrně pocházejí z dvacátých let 5. století n. l.<sup>27</sup> Přestože neznáme přesné místo jejich vzniku, předchozí výzkum naznačuje „*úzkou příbuznost s oblastí Čchang-anu*“.<sup>28</sup> Toto přibližné geografické a časové vymezení potvrzuje i naše studie, která v tomto směru přináší konzistentní a opakované důkazy nejružnější povahy.

### **Hlava**

Tvář berlínského Buddhu je propracovaná s mimořádnou jemností. Oválný tvar obličeje spolu s protáhlým nosem jí dodávají výjimečně elegantní vzezření. Plné rty jí propůjčují náznak úsměvu, jenž je tajemný a současně mírný a kultivovaný (**obr. 4**). Tvář pražského Buddhu je rovněž skvostně propracovaná, ale vyznačuje se velmi odlišnými rysy. Tvar obličeje je širší a hranatější a nos trochu kratší, líce proto vypadají baculatější. Obličejové rysy v obou případech oživuje mírná asymetrie. Sošky s jemnými, naturalistickými tvářemi tak působí impozantně a přirozeně, zatímco abstraktní lineární vzorce jejich

oděvu a mandorel zároveň vyjadřují hieratický odstup a transcendenci.

Detailní provedení těchto Buddhů vynikne zejména ve srovnání s newyorskou soškou: obočí pražského a berlínského Buddha je plastické, kdežto obočí newyorského Buddha tvoří pouhý basreliéf. V prvním případě se obočí klene v elegantním oblouku, jenž plynule přechází v kořen nosu, zatímco u newyorské verze vypadá, jako by bylo k tváři přidáno dodatečně. Také nosní dírky pražského a berlínského Buddha působí velmi realisticky, kdežto u newyorského Buddha jsou pouze naznačeny jednoduchými rýhami. Totéž platí pro rty: u pražského a berlínského Buddha jsou opět vykresleny mimořádně delikátně a naturalisticky. Rty newyorského Buddha oproti tomu vymezují hrubě načrtnuté linie. I proto je výraz tohoto Buddha poněkud vyprázdněný a jeho obličej spíše připomíná masku. Zajímavý rozdíl lze pozorovat také v zobrazení očí: u pražského a berlínského Buddha je vyjadřuje štěrbin, která se mírně svažuje k nosu, zatímco u newyorského Buddha mají oči horní i spodní víčka, s čímž se setkáváme jen velmi zřídka.<sup>29</sup> Celkově vzato se hlavy pražského a berlínského Buddha jeví archaicky zvětšené, kdežto proporce newyorského Buddha působí realističtěji. To lze považovat za první z řady prvků, které naznačují, že newyorský Buddha je o něco mladší než druhí dva Buddhové.

Neobvyklým rysem všech tří sošek je velký, spirálovitý vlasový vír umístěný nad středem čela. Mohlo by se jednat o neobvyklé znázornění *úrny* neboli chomáče vlasů, který soudobé sůtry popisují jako „*doprava zatočenou kudrlinu*“;<sup>30</sup> ta se ovšem zpravidla nachází přímo na čele. Ve středoasijském umění byly podobné motivy známé již v druhé polovině 4. století n. l.<sup>31</sup> Ale ve srovnání s těmito západními modely vykazují tři výše zmínění Buddhové výrazný sklon k abstrakci a stylizaci typické pro raná čínská umělecká díla. Vlasový vír má přisnou ornamentální podobu, jejíž zásluhou připomíná spíše šperk než kudrlinu. Když se v druhé polovině 5. století n. l. začaly podobné motivy objevovat častěji, tento vizuální purismus téměř vymizel, což platí zejména pro období éry Tchaj-che.<sup>32</sup> V té době již ornament ustoupil organičtějším, naturalističtějším zobrazování, které má blíže k původním exemplářům z Gandhary. Tento vývoj mohl být způsoben

novou vlnou gandhárských motivů během tzv. gandhárské obrody.<sup>33</sup>

Vlasy jsou rozděleny na paralelní dílky tvořené plochými oblouky, které se stáčíjí ve směru vlasového víru k oběma stranám hlavy. Vnitřní struktura účesu sestává z paralelních překrývajících se kliček připomínajících rybí šupiny. Takový vzor je pro čínské umění 5. století n. l. mimořádně neobvyklý, ale opět se s ním setkáváme u děl gandhárské kultury. Jako příklad uveďme reliéf z berlínského Muzea indického umění (3. století n. l.)<sup>34</sup> nebo hlavu Buddha z Los Angeles County Museum of Art (přibližně 4.–5. století n. l.)<sup>35</sup> Hlava Buddha z Národní galerie (3.–4. století n. l.)<sup>36</sup> a soška Buddha z muzea v Pešávaru (kolem r. 400)<sup>37</sup> představují lehce modifikovanou verzi newyorského Buddha, kdy je výsledkem vertikálního uspořádání překrývajících se šupin vzor složený z vlnek. Skutečnost, že u tří sošek, které jsou předmětem naší studie, nalézáme dvě rozdílné varianty téhož gandhárského motivu, jenž se jinak v čínském sochařství prakticky nevyskytuje, svědčí o přímém vlivu Gandhary. U pražského a berlínského Buddha se tento motiv opakuje také na *ušníše*, kdežto u newyorského Buddha je *ušníša* pokrytá detailně znázorněnými vlasy vyčesanými ve stoupající spirále.

#### Ruce

Disproporčně velké ruce jsou naaranžovány do neortodoxní varianty *dhjáni-mudry*.<sup>38</sup> Složené ruce neleží v klíně hřbetem dolů, ale jsou otočeny dlaněmi k tělu tak, že vidíme pouze hřbet pravé ruky. V Číně se tato varianta *dhjáni-mudry* stala normou ve 4. století n. l. a v první polovině 5. století n. l. začala postupně mizet, ačkoli existuje několik ojedinělých příkladů pocházejících z konce 5. či dokonce počátku 6. století n. l.<sup>39</sup> S touto „nakloněnou“ *dhjáni-mudrou* se setkáme v klasickém ghandárském sochařství od 2. do 3. století n. l. za éry Kušanů, s tím rozdílem, že zde byl k divákovi otočen hřbet levé ruky. Gesto, při němž se ven obrací hřbet pravé ruky, jako je tomu v případě našich tří sošek, charakterizuje spíše sošky z oblasti Svát a střední Asie pozdního 3. a raného 4. století n. l.<sup>40</sup>

Zmíněné západní exempláře zůstávaly sice převážně naturalistické, ale pražský a berlínský Buddha pozvedli míru abstrakce na nejvyšší úroveň – ke ztvárnění složených dlaní stačily čtyři jednoduché paralelní linie. Palec

ani další anatomické detaily, jako jsou nehty nebo klouby, nejsou znázorněny vůbec. Takové zjednodušení, upomínající na dřevorezy, obzvláště vynikne ve srovnání s tvářemi obou sošek, jejichž rysy jsou propracovány do nejmenších podrobností. Newyorský Buddha tento protiklad — jemná modelace versus hrubá sochařina — zcela postrádá: jeho tvář je ztvárněna téměř stejně „nahrubo“ jako jeho ruce, jejichž palce směřují vzhůru a dotýkají se konečky, čímž vytvářejí trojúhelník.<sup>41</sup>

### Roucho

Roucho Buddhovi zakrývá obě ramena a vytváří abstraktní, geometrický a přísně symetrický vzor sestávající z paralelních skladů. V tomto ohledu je pozoruhodné srovnání se soškou Buddhy ze 4. století n. l., kterou má ve své sbírce Indické muzeum v Kalkatě.<sup>42</sup> Roucho Buddhovi spadá přes hrud v záhybech ve tvaru zúžené paraboly, jež po obou stranách plynule přechází v nadloktí (**obr. 5**). Tento typ skladů je pro čínské umění neobvyklý; zde se záhyby zpravidla skládají přes hrudník do hranatého U nebo (méně často) do V. Dalším, ještě vzácnějším typem skladů, který je někdy těžké odlišit od skladů do V, je rozšířená parabola („eliptické U“).<sup>43</sup> Roucho přepadává přes levé i pravé předloktí a v mírném oblouku splývá ke kolenům, která zakrývá ve vějíři záhybů. Tvar předloktí je tudíž sotva viditelný; zdá se, že s koleny tvoří jeden amorfní celek. Tento stříh roucha vídáme u čínských bronzových soch z 5. století n. l. jen zřídka, záhyby spadají z předloktí, ale obvykle končí těsně nad koleny nebo volně splývají v úrovni holení.<sup>44</sup>

V tomto směru se našim soškám patrně nejvíce blíží čínská soška Buddhy z Oblastního muzea provincie Che-pej, která vznikla přibližně v letech 400–420 n. l.<sup>45</sup> Celkově vzato tato soška vykazuje značnou příbuznost. Vějířovité záhyby Buddhovy róby mu zakrývají kolena (**obr. 6**), ale sklady na hrudi vyběhají do špičky, čímž se formálně více odlišují od děl, která vznikala v Mathuře. Tomuto zjištění odpovídají také drobné rozdíly v průřezu záhybů — vějířovité sklady u kolen pražského a berlínského Buddhy se vyznačují výraznou trojrozměrnou plasticitou. Lze je označit za sklady s „klínovým stupňováním“, jejichž datace spadá do pozdního 4. nebo raného 5. století n. l.<sup>46</sup> Róba Buddhy z provincie Che-pej se oproti tomu skládá do záhybů

s „raným stupňováním“, které je považováno za o něco mladší.<sup>47</sup> Výrazná plasticita skladů u pražského a berlínského Buddhy naznačuje blízkou příbuznost s Buddhou z provincie Che-pej, kdežto u newyorského Buddhy v tomto ohledu žádnou podobnost nespátřujeme. Záhyby jeho róby tvoří „vyřtuté linie“ obvykle datované do pozdějšího období.<sup>48</sup>

Motiv vějířovité draperie na úrovni kolen se vyskytuje také u dvou často publikovaných sošek nesoucích nápis s datem vzniku: první rok 437 (původně v Tuan-fangově sbírce a posléze ve sbírce TOMA v Išikawě)<sup>49</sup> a druhá rok 451 (ve Freer Gallery of Art).<sup>50</sup> Na rozdíl od Buddhy z provincie Che-pej a starších děl z Mathury jsou nadloktí sošky jasně vymezená a nesplývají s hrudníkem: záhyby na hrudi jsou širší než záhyby v horní části paží a mají tvar hranatého U s téměř vertikálními stranami, kdežto záhyby na pažích jsou úzké a stoupají v jiném úhlu. Proto je nelze považovat za pokračování či návazání na sklady v oblasti hrudníku, jak tomu bylo v případě sošek z Mathury. Odklon od měkkých, parabolických záhybů známých z Mathury je patrný také z hranatého tvaru záhybu na trupu. Buddhové z let 437 a 451 se tak indickým předchůdcům vzdalují mnohem více než pražský a berlínský Buddha, ale přesto se s nimi v několika zajímavých aspektech shodují, všichni mají například výšku okolo 29 cm.

Závěrem lze tudíž říci, že tři díla, která nám posloužila ke srovnání, se od mathurských předchůdců formálně liší více než pražský a berlínský Buddha. Zdá se, že tato formální vzdálenost odpovídá rozdílné dataci srovnávaných sošek, z čehož lze usuzovat, že vznik pražského a berlínského Buddhy spadá do začátku éry vymezené těmito díly. Pro dataci na začátek 5. století n. l. hovoří rovněž trojrozměrná modelace záhybů draperie. Newyorský Buddha se od prototypů z Mathury vzdaluje více, zejména pokud jde o plasticitu záhybů, která je charakteristická pro polovinu 5. století n. l. či ještě pozdější období.

### Mandorla

Buddha je znázorněn na pozadí tvořeném mandorlou ve tvaru listu, která vykazuje vysoce stylizovaný a přísně symetrický vzor sestávající z plamenů. Hrubé, přesně geometrické tvarosloví je jasně odlišuje od jemného hravého vzoru složeného z plamenů ve tvaru

písmena C, který se rychle šířil přibližně od roku 430 n. l. a je charakteristický například pro výše zmíněného Buddha z roku 437 n. l. Paprsky mandorly korespondují s klínovitým průřezem záhybů (**obr. 7**) a zdá se, že na ně navazují také stylově. Mandorla není jen ozdobou či doplňkem; celé dílo dotváří a Buddha kompletně obklopuje. Vějířovité roucho sahá pod kolena a pod rukama přechází téměř bez povšimnutí do paprsků mandorly, čímž zespodu uzavírá kruh aureoly. Díky tomu se zdá, že Buddha medituje v moři plamenů, ale jeho delikátní, ušlechtilá tvář současně vyznačuje nejvyšší možný klid a nevzrušenost; jako by umělec toto dílo vymodeloval s myšlenkou na následující větu z Lotosové sútry: „*I tehdy, kdy jsou bytosti spalovány ohromným požárem na konci věku, v této mé zemi vládne mír a stále překypuje božstvy i lidmi...*“<sup>451</sup> Pocity, které v divákovi vzbuzuje pohled na tuto sošku, popsal neobyčejně působivým jazykem Lubor Hájek: „*Motiv plamene tu ovšem není novinkou... Zde figura tvoří součást tohoto plamene, je jím strávena, jen matně z něho vystupuje jako vášnivý obraz pohanského boha ohně nebo slunce. Jedině hlava se zachránila z tohoto požáru, vystupuje nad něj a přemáhá ho svým výrazem povzneseného vědění a duševní vyrovnaností.*“<sup>452</sup>

Reciproční korespondence vysoce abstraktní mandorly a podobně stylizovaného roucha je dokladem „*čínského sklonu proměňovat postavy i oděvy v rytmicky utvářené lineární vzorce*“.<sup>53</sup> René-Yvon Lefebvre d'Argencé to krásně vystihl, když poznamenal, že stylem čínského umělce je lineární rytmus.<sup>54</sup> Lubor Hájek jistě uvažoval podobně, když o pražském Buddhovi napsal, že „*již nejstarší buddhistická tvorba přes zřejmou závislost na severní Indii hovoří svým vlastním, Číně vrozeným uměleckým jazykem*“.<sup>55</sup> Později, v druhé polovině 5. století n. l., se srovnatelné motivy plamenů rozšířily po celé Číně, ale jejich zobrazení už nikdy nedosáhlo tak vysokého uměleckého standardu. Ve většině případů jsou plameny vyryty náhodně a postrádají jakoukoli trojrozměrnou modelaci i napojení na postavu Buddha na trůně.

Zdá se, že motiv zářících plamenů má svůj původ ve střední Asii, kde se vyskytoval ve formě nimbu již v třetí čtvrtině 4. století n. l. Jako příklad uveďme dvě nástěnné malby v kyzylských jeskyních<sup>56</sup> a dřevěnou sochu stojícího Buddha, o níž se soudí, že vznikla kolem roku 400 n. l. ve městě Ku-čcha.<sup>57</sup> Do Číny se tento motiv dostal zřejmě na počátku

5. století. Například v jeskyni 169 v Pi-ling s' (provincie Kan-su) se nachází Buddha z období let 400 až 420 n. l., na jehož mandorle se objevuje velmi podobný motiv sestávající z plamenů srpkovitého tvaru.<sup>58</sup>

Nimbus kolem hlavy a těla ohraničuje široký pás, který začíná v případě pražského a berlínského Buddha na levé straně těla o něco výše než na pravé. Oba prvky, pás i asymetrické umístění jeho konců, jsou poměrně vzácné, přesto se s nimi přesně v této podobě setkáváme u děl ze skupiny Nelson-Atkins/Hamamacu, o níž již víme, že s našimi třemi Buddha sdílí další dva neobvyklé rysy: třičtvrtěnné zobrazení Buddhovy postavy a skutečnost, že postava byla odlita společně s mandorlou. Časová a regionální příbuznost se proto jeví jako velmi pravděpodobná, ačkoli postavy ze skupiny Nelson-Atkins/Hamamacu se od pražského Buddha a jeho dvou sesterských sošek výrazně liší v provedení roucha a trůnu.

Na zadní straně mandorly tří sošek z Prahy, Berlína a New Yorku je znázorněna událost z Lotosové sútry – textu, jehož zásluhou se mahájánový buddhismus prosadil jakožto nová doktrína a etabloval se coby vyznání nadřazené hínajánovému buddhismu.<sup>59</sup> Buddha Prabhutaratna se tu objevuje na nebesích vedle Buddha Šákjamuniho, aby naslouchal jeho učení (**obr. 8**). Dialog z jedné kapitoly Lotosové sútry nebyl vybrán náhodně – představuje totiž symbol celé sútry. Zachycenou scénu lze právem považovat za „*poznávací značku*“ mahájánového buddhismu.<sup>60</sup> Alexander Soper upozorňuje na skutečnost, že Buddha Prabhutaratna, nejstarší ze všech Buddhů, je vždy zmiňován pouze v souvislosti s touto událostí,<sup>61</sup> a dokonce neváhá vyslovit domněnku, že zmíněná scéna byla vybájena čistě za účelem co nejjasněji a nejjednoznačněji demonstrovat novou tezi mahájánového buddhismu, podle níž nirvána neznamená naprostý zánik a zmizení.<sup>62</sup> Do čínštiny byla Lotosová súra přeložena mnohokrát, poprvé již ve 3. století n. l., ale nejvýznamnější a nejlivnější překlad pořídil roku 406 v Čchang-anu talentovaný a uznávaný překladatel Kumáradživa,<sup>63</sup> jenž patřil mezi stoupence mahájánového buddhismu a pomáhal jej propagovat svými překlady.<sup>64</sup>

Soška z roku 473 n. l. ve sbírce Freer Gallery of Art byla dlouho považována za jedno z nejstarších děl ztvárnujících dia-

log mezi Prabhutaratnou a Šákjamunim.<sup>65</sup> Dnes ovšem víme, že se tento motiv objevoval v dobové ikonografii už v letech 410–420 n. l., a to v oblasti kolem Čchang-anu. Tento fakt dokládá reliéfní stéla ze sbírky Správy kulturních památek města Si-an, z jejíhož nápisu vyplývá, že vznikla pravděpodobně v roce 411 n. l.,<sup>66</sup> bronzová soška z téže sbírky pocházející z počátku 5. století<sup>67</sup> a bronzová soška z Freer Gallery of Art, která patrně pochází z první čtvrtiny 5. století.<sup>68</sup> Tato tři díla nabízejí nejen nejstarší dochované zobrazení dialogu mezi Prabhutaratnou a Šákjamunim, ale také motiv plamenů šlehajících z vnějšího okraje mandorly, který se velmi podobá plamenné mandorle pražského Buddhy a jeho dvou sesterských sošek. Dialog Prabhutaratny a Šákjamunio má tudíž značný význam pro určení stáří a místa původu tří sošek, jimž je věnována tato stať. Navíc, jak uvidíme dále, má tento výjev zásadní důležitost pro rozpoznání samotného Buddhy Šákjamunio.

### Trůn

Buddha sedí na vysokém trůně. Tradičně je „*takový trůn pravouhlý a rozdělený na tři části: široká horní platforma neboli sedadlo, užší prostředek a spodní část stejně široká jako horní*“.<sup>69</sup> Trůnu se přezdívá sumérský trůn, což je považováno za „*symbolickou narážku*“ na horu Suméru, jež „*je osou a středem světa a spojuje pozemskou říši s říší duchovní*“.<sup>70</sup> Hugo Münsterberg mimo to předestírá vlastní vysvětlení symboliky spjaté s tímto trůnem: „*Význam tohoto symbolu by potom spočíval v tom, že Buddha sedící na hoře světa se nachází nad světem a je vládcem vesmíru*“.<sup>71</sup> Kosmologický význam hory Suméru coby středu světa má sice kořeny v hínajánovém buddhismu, ale přetrval i v mahájánovém učení, které buddhistickou kosmologií významně rozšířilo.<sup>72</sup>

Sumérský trůn začal nahrazovat starší lví trůn na počátku 5. století a největší popularitě se v čínském buddhistickém sochařství těšil v jeho druhé polovině.<sup>73</sup> Charakteristická stupňovitá podoba trůnu má svůj předobraz v Gandháře 3. až 4. století.<sup>74</sup> Stejně tak lze na gandhárských exemplářích nalézt typické šrafování trůnu. Příkladem může být Buddha z Britského muzea v Londýně, který pochází patrně z 2. nebo 3. století.<sup>75</sup> U čínských Buddhů se s tímto rysem setkáváme poměrně vzácně.<sup>76</sup>

### Podstavec

Podstavec má tvar krychle uzavřené ze čtyř stran, což je velice neobvyklé.<sup>77</sup> Lubor Hájek k tomu poznamenává, že tento rys je známý již ze 4. století.<sup>78</sup> Formálně připomíná slavného Buddhu z roku 338 ze sbírky Muzea asijského umění v San Francisku. U pozdějších děl z první poloviny 5. století podstavec zpravidla tvoří piedestal na čtyřech nožkách, otevřený ze čtyř stran jako arkáda; tvar krychle ze 4. století ustupuje kónickému provedení, které se směrem vzhůru zužuje, a ve srovnání s dřívějším nízkým kompaktním vzezřením se výrazně zvětšuje jeho výška.<sup>79</sup> Mezi nejstarší známé příklady tohoto nového typu patří Buddha Maitréja, který je nápisem datován do roku 423 n. l., kdy na jihu vládla dynastie Liou Sung,<sup>80</sup> a bronzový Buddha z roku 429 n. l., pocházející ze severozápadní dynastie Sia.<sup>81</sup>

Na přední straně uprostřed vidíme Buddhu v lotosové pozici *dhjānasana* a dvě vysoce postavené ženy z kmene Sien-pej, jednu po Buddhově levici a druhou po jeho pravici. Ženy mají vysoký účes propletený stuhami a jsou oblečeny v oděvu sestávajícím z kabátku úzkého střihu přepásaného přes hrudník, který jim sahá po kolena, a skládané sukně, jež vyčuhuje zpod kabátku a pokračuje až na zem.<sup>82</sup> Už sám fakt, že se tu ženy objevují v roli dárek, podporuje předpoklad, že se skutečně jedná o kmen Sien-pej, protože jeho ženy byly prakticky rovnoprávné s muži a ve společnosti se těšily vysokému statutu.<sup>83</sup> Ženy kmene Sien-pej jsou vyobrazeny jako dárkyně i jinde, například v jeskynním komplexu Jün-kang, kde mají na sobě stejný tradiční oděv.<sup>84</sup>

Na zadní straně je vpravo od středově umístěného Buddhy zachycena další žena. Čelní vyobrazení a oděv se shodují s vyobrazením na lícové straně. V tomto případě ovšem po Buddhově levici, v pozici, jež v Číně znamenala nejvyšší poctu, vidíme muže,<sup>85</sup> jehož oděv se liší od oděvu žen. Má na sobě kalhoty a boty a na hlavě plochou čepici.<sup>86</sup> Postava je ztvárněna v polosedě s nohama visícíma ve vzduchu. Muž je bokem otočen k Buddhovi a ovívá ho metlou na odhánění much (*ču-wej*).<sup>87</sup> Skutečnost, že jsou všichni tři Buddhové obklopeni stejnými dárci ve stejných pozicích, napovídá, že postavy dárců nemají individuální votivní význam a pravděpodobně byly převzaty z modelové sošky.

Z toho důvodu je lze považovat za nedílnou součást zobrazení.<sup>88</sup>

Boční strany podstavce jsou zdobeny zvířecími maskami. Netvor se na podstavci objevuje dvakrát, jednou s otevřenou tlamou a podruhé se zavřenou. Podobné zvířecí masky se objevují na řadě keramických nádob z tohoto období a také v mnoha čínských hrobkách z 5. a 6. století.<sup>89</sup> Téměř totožné masky bychom našli v jeskyni Ku-jang v Lung-menu.<sup>90</sup> I zde se masky objevují vedle buddhistického božstva. Podobně tomu je i v jeskyni č. 248 z období vlády dynastie Severní Wej v Tun-chuangu, kde „*pár reliéfních masek příšer zdobí niku se sochou Buddha*“.<sup>91</sup> Eklektické pojetí víry, jehož jsme zde svědky, podle všeho naznačuje, že naši tři Buddhové vznikli ve společnosti, v níž buddhismus dosud nezapustil pevné kořeny a latentní víra v magii a apotropaickou účinnost archaických symbolů byla stále živá.

### Identita znázorněného Buddha

Vzhledem k absenci nápisů je těžké rozpoznat, zda se v případě Buddhů v lotosové pozici *dhjānasana* z raného období jedná o Šákjamuniho, nebo Maitréju. Oba Buddhové se v 5. století těšili značné oblibě. Věřící byli tou dobou zcela ponořeni do učení Buddha Šákjamuniho,<sup>92</sup> zatímco popularita Maitréji vycházela ze skutečnosti, že byl v tomto neklidném období čínských dějin považován za spasitele.<sup>93</sup>

Jediný Buddha v lotosové pozici *dhjānasana* z období kolem roku 400 n. l., kterého jasně identifikuje přítomný nápis – soška z newyorského Metropolitního muzea umění údajně pocházející z roku 426 n. l. – je Buddha Maitréja.<sup>94</sup> Marilyn M. Rhieová s odkazem na toto dílo hovoří o potřebě zvážit, zda sošky Buddhů v lotosové pozici z daného období nepředstavují Buddha Maitréju,<sup>95</sup> ačkoli se sama přiklání k názoru, že vzhledem k neexistenci konkrétnějších informací lze předpokládat, že většina zmíněných Buddhů představuje Šákjamuniho.<sup>96</sup> Její hodnocení je v souladu s domněnkou Rodericka Whitfielda, že nápis na Buddhovi z Metropolitního muzea mohl být pozdějším dodatkem, a jako takový není autentický.<sup>97</sup>

Tváří v tvář této nevyjasněné situaci se autoři katalogu aukčního domu Grisebach rozhodli ponechat otázku identity berlínského Buddha otevřenou.<sup>98</sup> Editha

Leppichová naopak usoudila, že tento Buddha představuje Maitréju,<sup>99</sup> kdežto pražského Buddha prohlásil Lubor Hájek za Šákjamuniho.<sup>100</sup> K témuž závěru jako Hájek dospěli posléze odborníci z Christie's, podle nichž je newyorský Buddha zobrazením Šákjamuniho.<sup>101</sup> Zde se nicméně sluší zdůraznit, že všechna výše zmíněná tvrzení jsou založena na pouhých dohadách. Jejich autoři přitom přehlíželi skutečnost, že v případě tří Buddhů, kteří jsou předmětem této statě, máme k dispozici zřejmou charakteristickou ikonografii, byť to tak na první pohled nevyplývá.

Klíčem k identifikaci pražského Buddha a jeho dvou sesterských sošek je rubová strana mandorly. Leroy Davidson byl patrně první, kdo upozornil na fakt, že „*zobrazení Šákjamuniho a Prabhutaratny svědčí o tom, že hlavní postavou na přední straně je Šákjamuni*“.<sup>102</sup> Téhož názoru je i Alexander Soper, který věří, že znázornění dialogu Šákjamuniho a Prabhutaratny v podobě vedlejšího motivu vždy znamená, že hlavní postavou je Šákjamuni. Z toho důvodu pak tento dialog považuje za specifický atribut Šákjamuniho.<sup>103</sup> Kromě toho Soper připomíná, že v mahájánovém buddhismu existovala silná a významná odnož, která propagovala kult Šákjamuniho, a že obzvláště Lotosová sůtra, k níž tento výjev odkazuje, měla sloužit ke glorifikaci Šákjamuniho a potření kritiky ze strany stoupenců Maitréji a Amitábhy.<sup>104</sup> Vzhledem k předpokládané genezi díla v kontextu mahájánového hnutí a k přímému odkazu na Lotosovou sůtru na zadní straně nelze Buddha z přední strany pokládat za nikoho jiného než za Šákjamuniho.

### Metoda odlévání a určování autorské dílny

Často se předpokládá, že buddhistické bronzové sošky ze 4. a 5. století vznikaly odléváním technikou ztraceného vosku.<sup>105</sup> Pro tuto techniku je typické, že nedovoluje identickou replikaci, protože se voskový model v průběhu tohoto procesu vytaví.<sup>106</sup> Jestliže ovšem provedeme detailní srovnání pražského a berlínského Buddha, zjistíme, že obě sošky mají téměř totožnou formu i obrys. Je proto vysoce nepravděpodobné, že by vznikly technikou ztraceného vosku. Naopak se nabízí předpoklad, že zde bylo použito tzv. odlévání do pevné formy neboli způsob odlévání, který umožňuje identickou replikaci prototypu.



Tuto metodu vyvinuli čínští řemeslníci za vlády dynastií Šang a Čou za účelem výroby rituálních nádob. Teprve před několika lety vyšlo najevo, že se tentýž způsob odlévání používal také při tvorbě raných buddhistic-  
kých bronzových soch.<sup>107</sup> Odlévání do pevné formy začíná oddělením formy od primárního modelu. Tato tzv. primární forma sestává z několika dílů, které lze od modelu snadno oddělit. Primární forma je poté znovu sesazena a naplněna spraší, která je natolik jemná, že dokáže reprodukovat i drobné detaily.<sup>108</sup> Touto cestou lze z jedné primární formy vytvořit velké množství identických sekundárních sprašových modelů, jimž se někdy říká mezimodely. V případě potřeby mohou být sekundární modely po odstranění primární formy doplněny o ten či onen detail a přizpůsobeny požadavkům zákazníka. Potom je na sekundární model aplikováno uvolňovací činidlo, např. jemný prášek z dřevěného uhlí, a následně je model pokryt několika slabými vrstvami sprašové hlíny. Jakmile spraš zatvrdne, sekundární forma, která tímto procesem vznikla, je po částech oddělena od sekundárního modelu. Sekundární model je posléze obráběn, dokud tloušťka odstraněné vrstvy neodpovídá požadované tloušťce stěny bronzové sochy. Potom je takto upravený sekundární model vložen jako jádro do znovu sesazené sekundární formy, která je v této chvíli připravena k odlévání jako jádro.<sup>109</sup>

Design pražského a berlínského Buddha svědčí o záměru vyhnout se podříznutím, která by řemeslníkům ztížila jednoduché odstranění jednotlivých částí pevné formy (**obr. 9**). To je patrné zejména v úseku za rukama obou Buddha, který má tvar rovné plochy spojující horní okraj rukou a předloktí s tělem. Při bližším prozkoumání sošky je zřejmé, že potřebu snadného sejmutí formy zohledňuje i výrazná plasticita záhybů roucha. Hluboké podříznutí v místě přechodu těla Buddha v mandorlu použití techniky odlévání do pevné formy nebrání, protože z několika známek můžeme odvodit, že mandorla byla odlita samostatně a dříve než postava Buddha.<sup>110</sup> Zdá se, že odlitek mandorly byl nejprve vložen do formy s Buddhou a teprve poté došlo k odlití sošky.

Navzdory mnoha podobnostem lze mezi pražským a berlínským Buddhou pozorovat i řadu odlišností. Část roucha pod rukama pražského Buddha je rozdělena do šesti vějířovitých skladů, kdežto u berlínského

Buddhy je skladů pouze pět. Na hrudníku pražského Buddha vidíme šest parabolických záhybů, kdežto berlínský Buddha jich má sedm. Masivní, ne-li přímo baculaté prsty pražského Buddha jsou víceméně rovné a umístěné v přísně horizontální poloze, kdežto štíhlejší prsty berlínského Buddha jsou mírně pokrčené, jako by se nesměle hlásily k naturalismu. Největší rozdíl mezi těmito dvěma soškami je nicméně ve tvaru obličeje. Tvář berlínského Buddha je oválná a štíhlá, zatímco tvář pražského Buddha je hranatější a širší.

Bezmála naprostá shoda základních obrysů spolu s rozdíly v detailech napovídá, že dokončovací práce byly prováděny na mezimodelu; primární forma tedy nejprve vydala téměř hotové modely téže velikosti a tvaru, na těch byly individuálně doladěny detaily a potom podle nich vznikly sekundární formy, které posloužily k odlití výsledných sošek. Detaily byly vytvářeny buď ručně, nebo, například v případě opakování motivů na podstavci, pomocí razítek. Tento postup sloužil čínským řemeslníkům k sériové výrobě individuálně zdobených bronzových nádob již za časů dynastií Šang a Čou.<sup>111</sup> Ani oni však nepřistupovali k identické replikaci zdobených primárních modelů, přestože by to zajisté nebylo nic obtížného.<sup>112</sup> Primární formy byly využívány pouze k tvorbě nezdobených modelů a ty se zdobily až následně a individuálně.

Doposud se nepodařilo objasnit, proč výrobci za dynastií Šang a Čou nepodrobili výrobní proces racionalizaci a plně nevyužívali potenciálu, který jim nabízel odlévání do pevné formy. Někteří odborníci se domnívají, že pro to mohly existovat nám neznámé technické důvody.<sup>113</sup> Jiní předpokládají, že individuální vzhled byl žádoucí, protože usnadňoval rozpoznávání mezi podobnými předměty a soškami vlastněnými jedním společenstvím. To platí především pro rituální nádoby, které se často vyráběly v sadách. V některých případech se soudí, že individualizace sloužila především k vyjádření náboženské úcty nebo účinnosti,<sup>114</sup> a v této souvislosti se jeví jako vysoce pravděpodobné, že tento aspekt byl hlavním důvodem individuálních rysů pražského a berlínského Buddha.

Ve světle těchto zjištění je zjevné, že naši dva Buddhové vznikli v téže dílně za použití týchž forem a nástrojů. Newyorský Buddha oproti tomu nepochází z téhož primárního

modelu a byl očividně opracován jinými nástroji. Vzhledem k tomu, že výše uvedená analýza upozornila na řadu rozdílů jak ve stylu, tak v úrovni a ambicích uměleckého provedení, lze soudit, že newyorský Buddha byl patrně vytvořen v jiné dílně. Fakt, že základní rysy jsou zde reprodukovány s téměř otrockou přesností, není s tímto závěrem v rozporu, protože všechny tři sošky bezpochyby odkazují na ztracenou předlohu. Na to lze usuzovat z výše zmíněné skutečnosti, že se na podstavci všech tří Buddhů objevují titíž dárci ve zcela shodných pozicích.

## Datace

Lubor Hájek datoval pražského Buddhu do období kolem roku 400 n. l.<sup>115</sup> Ladislav Kesner ovšem soudil, že soška pochází z poloviny 5. století n. l.<sup>116</sup> Katalog aukčního domu Grisebach, na jehož sepsání se podílel bývalý ředitel berlínského Muzea asijského umění Willibald Veit, odhadl vznik berlínského Buddhy na začátek 5. století n. l.<sup>117</sup> Seiči Mizuno ve svém katalogu čínských Buddhů kladl vznik newyorského Buddhy do roku 489 n. l., přičemž se opíral o údajně autentický nápis.<sup>118</sup> Později od něj tuto informaci převzal Ťin Šen.<sup>119</sup> Vycházeje z fixního bodu, který představoval rok 489 n. l., zařadil pražského Buddhu do období kolem roku 480 n. l., čímž podpořil názor, že je tato soška starší než newyorský Buddha.<sup>120</sup> Ale ani Seiči Mizuno, ani Ťin Šen podle všeho nezkoumali originál newyorské sošky, protože při hongkongské aukci Christie's z roku 2001 vyšlo najevo, že na sošce žádný nápis není. Chybná datace tak musela být způsobena záměnou. Je možné, že Saburo Macubara si toho byl vědom, když newyorského Buddhu popisoval v roce 1995. Jeho přesné stáří neuvedl a umístil ho mezi několik dalších, jejichž vznik je odhadován ve druhé polovině 5. století n. l.<sup>121</sup> Odborníci z Christie's byli jiného názoru a v aukčním katalogu z roku 2001 zařadili newyorského Buddhu do první poloviny 5. století n. l.<sup>122</sup> Tato starší datace byla potvrzena v roce 2014, kdy se soška znovu dražila v newyorské aukci Christie's.<sup>123</sup>

Relativně široké rozmezí zmíněných datací odráží především fakt, že newyorský Buddha, jak vyplývá z našich zjištění, patrně vznikl o dvě či tři desetiletí později než jeho dvě sesterské sošky. Ale potíže s přesným určením jeho stáří zajisté souvisí také s jedinečným charakterem všech tří sošek, v němž

se odrážejí pozoruhodně heterogenní vlivy a odkazy. Sošky vykazují rysy, jež lze vysledovat již ve 4. století n. l., ale současně předjímají aspekty, které se začaly běžně vyskytovat teprve v druhé polovině 5. století n. l.

Máme-li začít rysy, které spadají do 4. století n. l., připomeňme, že Buddhovy ruce jsou naaranžovány do neortodoxní varianty *dhjáni-mudry*, která je pro 4. století typická,<sup>124</sup> ačkoli ojedinělé příklady tohoto druhu *dhjáni-mudry* lze nalézt v průběhu celého 5. a někdy dokonce i počátkem 6. století n. l.<sup>125</sup> Také archaické zvětšení hlavy, patrné na pražském a berlínském Buddhovi, je v 5. století n. l. méně obvyklé. Nízký, krychlovitý podstavec uzavřený ze čtyř stran je rovněž velmi vzácným rysem odkazujícím ke staršímu datu.<sup>126</sup> Praxe modelovat podstavec jako pódium na čtyřech nožičkách, které krychlovitý tvar nahradilo, se rozšířila nejpozději v letech 420–430 n. l.

Roucho všech tří sošek se vyznačuje charakteristickým vzorem parabolických záhybů, který představoval normu od poloviny 4. století n. l. do poloviny století pátého. Při bližším zkoumání ovšem zjistíme, že záhyby se skládají do vzoru, který se od typických vzorů této doby – zpravidla do tvaru hrana-tého U nebo řidčeji do písmene V – mírně liší. Vysvětlili jsme si, že zúžená parabola stejně jako další motivy skladů typické pro tři Buddhy, jimž je věnována tato studie, jsou odvozeny od předchůdců z Mathury a do Číny se dostaly na počátku 5. století n. l., byť byly stále velmi vzácné. Tři Buddhy jsme srovnali se třemi čínskými soškami, jejichž roucha vykazují podobné ovlivnění mathurským uměním, a došli jsme k závěru, že žádné ze srovnávaných děl z let 400–420 a 451 n. l. nemá k modelům z Mathury tak blízko jako pražský a berlínský Buddha, což hovoří pro jejich starší dataci blízkí se počátku období, v němž vznikla díla, s nimiž jsme je porovnávali. Newyorský Buddha se od modelů z Mathury liší mnohem více, z čehož usuzujeme, že je poněkud mladšího data. Trojrozměrná plasticita záhybů na rouchu tuto navrhovanou dataci potvrzuje. Pražský a berlínský Buddha se vyznačují sklady, které lze označit za kombinaci „klínového“ a „raného stupňování“ typickou pro pozdní 4. a rané 5. století n. l.<sup>127</sup> U newyorského Buddhy naopak pozorujeme záhyby v podobě „vyřtých linií“, které se staly obvyklými o něco později.

Dataci do prvních let 5. století n. l. podporuje také jistý ikonografický detail. Donedávna panovalo mínění, že nejstarší zobrazení dialogu mezi Prabhutaratnou a Šákjamunim pochází ze sedmdesátých let 5. století n. l. Dnes ovšem víme, že tento výjev byl zachycen již v letech 410–420 v ikonografii, o níž zde hovoříme, a to zejména na území Čchang-anu. Právě tam v roce 406 vypracoval Kumáradživa daleko nejvýznamnější a nejvlivnější překlad Lotosové sútry. Jak jsme viděli, dialog Prabhutaratny a Šákjamuniho je považován za symbol tohoto textu a současně za symbol samotného mahájánového buddhismu, podporovaného Kumáradžívovou tvorbou.

A pak je tu řada charakteristik, které obvykle spojujeme s druhou polovinou 5. století n. l. Mezi rysy, které jsou pro počátek 5. století n. l. poněkud nezvyklé, patří například zobrazení Buddhy v podobě vysokého reliéfu a odlití Buddhovy postavy společně s mandorlou. Tři bronzové sošky, o nichž se výše zmiňujeme jako o skupině Nelson-Atkins/Hamamacu, nicméně dokazují, že sochy s podobnými rysy vznikaly na území Čchang-anu již ve dvacátých letech 5. století n. l. Dalším rysem, s nímž se setkáme hlavně u srovnávaných děl z druhé poloviny 5. století n. l., je podoba plamenné mandorly. Ale jak jsme viděli, tyto mladší příklady postrádají přísnost, důslednost a především originalitu, která vyvěrá z jednoty plamenů a záhybů roucha, zejména v případě pražského a berlínského Buddhy. Ve srovnání s nimi působí paprscitá mandorly druhé poloviny téhož století nudně a neživotně. To platí do jisté míry i pro newyorského Buddhu. Připomněli jsme si, že se s tímto typem plamenného motivu můžeme setkat již u modelů ze střední Asie 4. století n. l. a u čínského umění z počátku století pátého. Čtvrtým rysem zpravidla spojeným s druhou polovinou 5. století n. l. je spirálovitá kudrlina na Buddhově čele.<sup>128</sup> Kudrlina, kterou nacházíme u tří Buddhů, jež zde analyzujeme, se ovšem od pozdějších děl liší přísně ornamentálním vzorem, jenž je ryzí reflexí raného čínského umění a jeho schopnosti převést západní modely do specificky čínského tvarosloví. V období Tchaj-che tento vizuální purismus ze sochařství téměř vymizel. Pátým znakem, o němž se zde můžeme zmínit, protože se v této podobě začal šířit v Číně teprve od čtyřicátých let 5. století n. l., je sumérský trůn. Tento typ

vládcova trůnu je nicméně znám z ghandárských soch 4. století. Pro Ghandáru je rovněž typické pozoruhodné šrafování trůnu, s nímž se v čínském sochařství setkáváme jen zřídka.

Zdá se, že tyto zdánlivě anachronické charakteristiky zasely zmatek, který výrazně ztížil dataci našich tří Buddhů. Není proto nijak překvapující, že mylná datace Seiičiho Mizuna (rok 489 n. l.) zůstala dlouho bez povšimnutí. Tuto nejistotu lze nicméně rozptýlit, pokud vezmeme v úvahu, že všechny zmíněné rysy nacházíme již u prototypů z Gandháry a střední Asie 3. a 4. století n. l., a jejich výskyt lze proto považovat za výsledek raného, necenzurovaného působení těchto vlivů. Rozšíření daných motivů v druhé polovině 5. století je pak možné chápat jako důsledek postupného pronikání do čínského umění, nebo obnoveného přílivu západních motivů, k němuž došlo během tzv. gandhárské obrody.<sup>129</sup> Tato studie opakovaně ukazuje, že u všech tří sošek, jimž je věnována, nalézáme četné stopy, které takové přímé ovlivnění dokládají.

Je proto pravděpodobné, že pražská a berlínská socha Buddhy vznikly přibližně kolem roku 420 n. l., kdežto newyorský Buddha byl vytvořen o 20 či 30 let později. Vědecké metody jsou pro potvrzení této datace vycházející čistě ze zohlednění stylu příliš nepřesné. Dva termoluminiscenční testy keramického jádra berlínského Buddhy nicméně alespoň hovoří ve prospěch hrubého odhadu stáří sošky a potvrzují její autenticitu. Oba testy provedené nezávisle na sobě v Německu a ve Velké Británii došly k závěru, že se poslední výpal odehrál před patnácti sty lety +/- 400 let (Kotalla Institute), respektive před devíti sty až patnácti sty lety (Oxford Authentication).

## Geografický původ

### Otázka stylu

V předchozích odstavcích jsme viděli, že pro tři Buddhy z Prahy, Berlína a New Yorku je typická eklektická kombinace motivů různého západního původu. Zachycení roucha odkazuje k předchůdcům z Mathury, vykreslení vlasů naopak připomíná modely z Gandháry a totéž platí pro sumérský trůn a ozdobné šrafování. Motiv zářící plamenné mandorly a spirálovité kudrliny na čele se oproti tomu vztahuje k modelům ze střední Asie. Některé z identifikovaných motivů jsou v čínském sochařství vzácné, např. vějířovité záhyby

roucha zcela zakrývající kolena, řasení roucha pod rukama, modelace vlasů do hrbolků se vzorem rybích šupin nebo šrafovaní trůnu. Jiné rysy se v čínském umění rozšířily teprve v pozdější době, např. sumérský trůn, a většinou se zachovaly v poměrně nudné a neživotné formě, např. zářící plamenná mandorla nebo spirálovitá kudrlinka nad čelem.

Tito tři Buddhové jsou jedineční především proto, že u nich nacházíme všechny tyto vzácné a zvláštní motivy najednou. Kombinovaný výskyt těchto rysů nelze považovat za nic menšího než za důkaz přímého kontaktu se západními vlivy, nikoli pouze za postupný proces rozšiřování západních vlivů v čínském umění. Přímý kontakt se západními modely z geograficky vzdálených, různorodých oblastí je obzvláště věrohodný v místě, jakým byl Čchang-an, který představoval vstupní bránu na Hedvábnou stezku, kde se v daném období potkávali mniši z celého buddhistického světa. Právem lze předpokládat, že mnozí mniši, kteří se podíleli na Kumáradžívových překladech, si s sebou ze svých zemí přinesli nejrůznější buddhistické sošky,<sup>130</sup> a dokonce se má za to, že někteří z těchto mnichů mohli sami být zručnými řemeslníky či sochaři.<sup>131</sup>

Naše analýza vysvětlila, že některé ze zmíněných rysů patřily mezi prvky převládajícími v repertoáru čchanganské oblasti v době kolem roku 420 n. l. Tento regionální repertoár se skládal z následujících charakteristik, které se týkají stylu, ikonografie a metody odlévání: motivy na rouchu odvozené z Mathury, rané zobrazení plamenného motivu na mandorle, široké nimby v podobě pásu kolem hlavy a těla, přičemž nimbus kolem těla začíná atypicky o něco výše na levé straně, rané vykreslení dialogu mezi Prabhutaratnou a Šákjamunim, což pravděpodobně odráží význam tohoto dialogu coby symbolu mahájánového buddhismu, a rané vyobrazení Buddha ve vysokém reliéfu ve spojení se společným odlitím Buddhovy postavy s mandorlou. Všechny tyto prvky, jak jsme viděli, se kolem roku 420 n. l. objevovaly na bronzových sochách z Čchang-anu buď jednotlivě, nebo v různých kombinacích. Nemůžeme vyloučit, že se některé z nich současně vyskytovaly také v jiných čínských regionech, ale k jejich masovějšímu rozšíření došlo až později. Kombinace všech výše zmíněných prvků v rámci jediné sošky je proto významným svědectvím o jejím původu,

přesvědčivě obracejícím naši pozornost k čchanganskému regionu.

Tento záměr nezpochybňuje ani skutečnost, že z hlediska výskytu neobvyklých motivů na rouchu inspirovaných mathurským uměním má k pražskému, berlínskému a newyorskému Buddhovi z čínských děl nejbližší skupinka sošek, které pocházejí z různých oblastí. Marilyn M. Rhieová se domnívá, že nezvyklý motiv stupňovitých záhybů, které se vějířovitě táhnou po předloktí a zakrývají nohy i s koleny, se do Číny dostal krátce po roce 400 n. l., v době po Kumáradžívově překladové kampani.<sup>132</sup> Předpokládá, že se jedná o motiv, který do Čchang-anu přišel spolu s indickými mnichy. Po pádu dynastie Pozdní Čchin v letech 417–418 tito mniši z Čchang-anu uprchli. Většina jich našla útočiště na severu, na území spřátelených kmenů sienpejských Tabgačů, které ochraňovaly buddhistickou víru od roku 398.<sup>133</sup> Ostatní mniši utekli na jih, kde se usadili na území dynastie Východní Ťin (317–420), kterou brzy poté vystřídala dynastie Liou Sung (420–479). To je dostatečným vysvětlením paralelního výskytu tohoto vzácného motivu na severu (Buddha z provincie Che-pej z období kolem 400–420 n. l.) a na jihu (Buddhové z let 437 a 451).<sup>134</sup>

Usoudili jsme, že pražský a berlínský Buddha pocházejí z doby kolem roku 420 n. l., kdežto newyorský Buddha je patrně o něco mladší. První dvě sošky tudíž nejspíš vznikly krátce před lety 417–418 v Čchang-anu nebo později v sousedním regionu, kam se styl rozvinutý v Čchang-anu přesunul po pádu dynastie Pozdní Čchin. V případě newyorského Buddha se ovšem zdá mnohem pravděpodobnější, že pochází ze sousedního regionu, než že by byl vytvořen v samotném Čchang-anu.

### Oděv dárců

Oděv dárců na podstavci naznačuje, že se jedná o příslušníky kmene Sien-pej. Na první pohled se tudíž může zdát, že tato stopa ukazuje na dynastii Severní Wej ovládanou kmeny sienpejských Tabgačů a že všechny tři sošky patrně vznikly právě tam. Skutečnost je ale poněkud komplikovanější: zaprvé jsme výše dospěli k závěru, že identické postavy dárců na všech třech soškách nemají individuální votivní význam a patrně byly převzaty z prototypu. Jakékoli určení původu jejich oděvu by tedy poukazovalo pouze na

geografický původ prototypní sošky, nikoli nutně na původ tří sošek, o nichž pojednává tato studie. Zadruhé dnes s jistotou víme, že se v Čchang-anu usadili mnozí příslušníci kmene Sien-pej. Dárci se tak mohli rekrutovat z populace žijící v Čchang-anu pod nadvládou etnických Čchiangů.

Jak víme z Kroniky dynastie Wej, vládci kmenů sienpejských Tabgačů z dynastie Severní Wej udržovali úzké diplomatické vztahy s dynastií Pozdní Čchin a pravidelně posílali delegace do Čchang-anu. Vyslanci se tam spolu s početným doprovodem nejspíše časem usadili natrvalo. V roce 414 n. l. byl do Čchang-anu dokonce poslán zástupce vládnoucího rodu.<sup>135</sup> Něco takového bylo nesmírně neobvyklé<sup>136</sup> a nejspíše to souviselo se sňatkem spojujícím panovnické dynastie, který byl plánován na následující rok<sup>137</sup> a který dále prohloubil vazby mezi těmito dvěma říšemi. Není proto divu, že v roce 417 n. l., po pádu dynastie Pozdní Čchin, mnozí příslušníci panovnického rodu a vyšší třídy uprchli na území dynastie Severní Wej.<sup>138</sup>

Přestože je těžké získat spolehlivá čísla, s jistotou lze říci, že kmen Sien-pej byl ve vlastní říši menšinou, a to i tehdy, pokud bychom k sienpejským Tabgačům připojili sienpejské skupiny jiných vyznání. Kromě Čiňanů, kteří tvořili většinu, tu byla také nezanedbatelná populace rozmanitého etnického původu, včetně Siung-nu a proto-Tibeťanů (například kmeny Čchiang a Ti).<sup>139</sup> Lze důvodně předpokládat, že podobná kombinace etnik byla typická také pro dynastii Pozdní Čchin. Přinejmenším je známo, že zde žily vlivné sienpejské rodiny, které sloužily čchiangským vládcům.<sup>140</sup>

Z archeologických nálezů je možné odvodit, že Sien-pejové žijící v Čchang-anu aktivně prosazovali svou kulturní identitu. Na podstavci reliéfní stély ze sbírky Správy kulturních památek města Si-an, datované do roku 411 n. l., najdeme vyobrazení dárců, kteří připomínají dárce z námi zkoumaných sošek a jsou rovněž oblečeni do oděvu typického pro kmen Sien-pej.<sup>141</sup> Ačkoli byla tato stéla nalezena v okolí dnešního Si-anu, je označena císařskou érou dynastie Severní Wej „*třetí rok éry Jung-sing*“.<sup>142</sup> Totéž platí pro dříve zmíněnou reliéfní stélu, jejíž datace se rovněž klade do roku 411 n. l. a která se také našla v oblasti nedaleko Si-anu.<sup>143</sup> Také třetí stéla objevená v roce 1934 v blízkosti Si-anu s nápi-

sem, podle něhož vznikla v roce 424 n. l., je označena císařskou érou dynastie Severní Wej „*první rok éry Š'-kuang*“, přestože tou dobou vládla v Čchang-anu dynastie Sia.<sup>144</sup>

To vše je dostatečným důkazem, že oděv dárců na podstavcích všech tří buddhistických sošek je zcela v souladu s hypotézou, že pocházejí z Čchang-anu z doby panování dynastie Pozdní Čchin. Oproti tomu se jeví poměrně nepravděpodobné, že by sošky vznikly za vlády dynastie Východní Ťin nebo Liou Sung. Panovníci z dynastie Severní Wej sice udržovali přátelské vztahy i s těmito dynastiemi,<sup>145</sup> ale zdá se, že na jejich území neradi posílali vyslance z řad příslušníků kmene Sien-pej.<sup>146</sup> Nic nenasvědčuje tomu, že by tak daleko na jihu existovala nezávislá populace Sien-pejů. Navíc tu podle všeho vzniklo mnohem méně buddhistických zobrazení než na severu.<sup>147</sup>

### **Politická diskontinuita a jedinečnost designu**

Sošky představené v naší studii vznikly v době počátků masové výroby, a to nejspíše ve dvou různých dílnách. Je vysoce pravděpodobné, že vycházejí z důležitého prototypního zobrazení. Vzhledem k tomu se nabízí otázka, proč se tento podmanivý a umělecky kvalitní design dochoval pouze ve formě tří námi analyzovaných sošek a – což je ještě důležitější – proč beze stopy zmizel z pozdějšího čínského umění.

Podle jednoho z možných vysvětlení se tento design náhle vytratil v důsledku události, která převrátila stávající situaci vzhůru nohama. Tomu ovšem nic nenasvědčuje; hospodářsky dynastie Severní Wej prosperovala až do začátku čtyřicátých let 5. století n. l.<sup>148</sup> a politicky byla převážně stabilní až do vlny perzekucí, které postihly buddhistické věřící v letech 444 až 446.<sup>149</sup> V této souvislosti se naopak nabízí úvaha o dobytí Čchang-anu Liou Jüem roku 417 a následném pronásledování buddhistického vyznání, které od roku 418 sankcionoval panovník Che-lien Po-po. Tyto události musely prakticky ze dne na den připravit dílny v Čchang-anu o živobytí a mohly zapříčinit také zničení potenciálního prototypu.

První pohled svádí k interpretaci, že všechny tři sošky vznikly v Čchang-anu před lety 417–418. Jak ale vyplývá z výše uvedeného, newyorský Buddha velmi pravděpodobně pochází z pozdějšího období než

pražský a berlínský Buddha, čímž vzniká pochybnost, zda mohl mít svůj původ v Čchang-anu. Je tomu tak proto, že berlínský a pražský Buddha nemohli vzniknout dříve než kolem roku 410 n. l. a jen o několik let později (417–418) došlo k pádu dynastie Pozdní Čchin. Jako věrohodnější se tedy jeví možnost, že dílna, z níž pocházejí pražský a berlínský Buddha, byla zničena během bouřlivého období v letech 417–418 n. l. a dané tvarosloví bylo posléze nakrátko oživeno v diaspoře na území dynastie Severní Wej. Tamní tvůrci však očividně nedosahovali uměleckých a řemeslných kvalit svých předchůdců. Je možné, že zmíněný design vymizel pouze z toho důvodu, že nová dílna postrádala patriční zručnost. Nebo začal být jednoduše považován za přežitý.

Jak jsme doložili výše, vzor sestávající z jemně propracovaných plamenů ve tvaru písmene C se stal při zobrazování mandorly standardem nejpozději ve třicátých letech 5. století n. l. Přibližně ve stejnou dobu se rozšířil elegantní podstavec kónického tvaru s otevřenými stranami. Je tudíž možné, že tři Buddhové, jimž je věnována tato stať, začali vzhledem k tomuto vývoji náhle působit stejně zastarale jako jejich nízké krychlové podstavce.

### Závěr

Tři bronzové sošky, které jsou předmětem tohoto pojednání, jsou dokladem hlubokého náboženského cítění prvních stoupenců buddhismu v Číně. Jak jsme si ukázali, představují Buddhu Šákjamuniho, a lze je rovněž považovat za umělecký vrchol své doby. To platí především pro pražského a berlínského Buddhu, dvě sošky, jejichž vyzařování osciluje mezi fyzickou přítomností a hieratickým odstupem i mezi naturalismem a abstrakcí, což je fascinující i pro oko postmoderního diváka.

Ukázali jsme, že pražský i berlínský Buddha vznikli v počátcích masové výroby v téže dílně a za použití stejné metody odlévání (do pevné formy). Tato skutečnost dále posiluje nedávná zjištění dokazující, že zmíněná technika vyvinutá za vlády dynastie Šang se používala ještě o patnáct set let později při tvorbě prvních čínských buddhistických sošek.<sup>150</sup> Přestože se pražský Buddha zrodil z téže formy jako Buddha berlínský a byl opracován stejnými nástroji, řemeslníci si dali záležet, aby oběma vtiskli individuální

vzhled, k čemuž je patrně vedla náboženská úcta a snaha o náboženskou účinnost.

Dále se lze domnívat, že všechny tři sošky mají vazbu na Čchang-an. Sošky se vyznačují mnoha rysy, které svědčí o přímém a do značné míry necenzurovaném kontaktu se západními modely z Mathury, Gandháry a střední Asie, což odráží kosmopolitní povahu Čchang-anu v prvních dvou desetiletích 5. století n. l. Ukázali jsme si, že některé z těchto charakteristik lze považovat za prvky regionálního stylu, který v té době v Čchang-anu převažoval. S některými aspekty se v čínském sochařství setkáváme velmi zřídka nebo později a specifickou kombinaci, jíž jsme tu svědky, můžeme označit za jedinečnou. A nakonec je tu fakt, že u všech tří sošek nalézáme zvláštní ikonografické rysy úzce spojené s mahájánovým buddhismem, který se tehdy šířil z Čchang-anu a byl propagován vlivnými překlady mnicha Kumáradžívy.

Jisté známky ukazují na to, že pražský i berlínský Buddha vznikli před pádem dynastie Pozdní Čchin v letech 417–418 v Čchang-anu, ačkoli zcela nelze vyloučit ani o něco pozdější dataci do období vlády dynastie Severní Wej. Krátce po svržení dynastie Pozdní Čchin začali být buddhističtí věřící perzekvováni a mnozí mniši z Čchang-anu uprchli. Protože newyorský Buddha pravděpodobně vznikl v jiné dílně až o 20–30 let později, lze předpokládat, že jeho původ spadá do období vlády dynastie Severní Wej.

### Poznámky

**1** Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia. Volume Two: The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha and Karashahr in Central Asia*, Brill, Leiden – Boston – Cologne 2002, s. 144.

**2** Srov. Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Artibus Asiae, Ascona 1959, s. 89; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 374.

**3** Srov. Lubor Hájek, *Čínské umění. O národní výtvarné tradici čínské*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954(a), s. 96–97, s. 173, obr. 82, a s. 94, obr. 34 c; Lubor Hájek, *Chinesische Kunst*, Artia, Praha 1954(b), s. 63–64 a obr. 132 a bar. obr. V; Lubor Hájek, *Chinesische Kunst in Tschechoslowakischen Museen*, Artia, Praha 1954(c), s. 35 a obr. 82; Lubor Hájek, *Chinese Art*, Spring Books, London 1954(d), s. 51–52 a obr. 132 a bar. obr. V; Lubor Hájek, *Chinese Art in Czechoslovakia*, Artia, Praha 1954(e), s. 31–32

- a obr. 82; Lubor Hájek, *L'Art Chinois*, Artia, Praha 1954(f), s. 62–63 a obr. 132, bar. obr. V a přebal.
- 4** Srov. Hájek 1954(a) (cit. v pozn. 3), s. 96.
- 5** Hájek 1954(c) (cit. v pozn. 3), s. 35.
- 6** Srov. Hájek 1954(a) (cit. v pozn. 3), s. 97. Srov. také Osvald Sirén, *Indian and Other Influences in Chinese Sculpture*, in: Joseph Hackin – Osvald Sirén – Langdon Warner – Paul Pelliot (eds.), *Studies in Chinese Art and Some Indian Influences, Lectures Delivered in Connection with the International Exhibition of Chinese Art at the Royal Academy of Arts, The India Society, London 1938*, s. 15–36, zde s. 24; Hugo Münsterberg, *Buddhist Bronzes of the Six Dynasties Period*, *Artibus Asiae* 9, 1946, č. 4, s. 275–315, zde s. 280. Dle: Roderick Whitfield, *Early Buddha Images from Hebei*, *Artibus Asiae* 65, 2005, č. 1, s. 87–98, zde s. 88 – počet známých čínských pozlacených bronzových sošek z doby Šestnácti království, které znázorňují Buddhu v meditačním sedu, mezitím „dalece přesáhl třicítku“.
- 7** Srov. Hájek 1954(f) (cit. v pozn. 3). Rád bych poděkoval dr. Zornici Kirkové, která mě upozornila na fakt, že socha byla reprodukována i na přebalu 2. rozšířeného německého vydání Hájkovy knihy, kterou vydala Artia v Praze r. 1955.
- 8** Soukromá korespondence s dr. Michaelou Pejčochovou, kurátorkou české sbírky Národní galerie Praha, 6. prosince 2017. Ohledně historie sbírky srov. také Helena Honcoopová, *On Czech Collections of Japanese Art*, *Andon*, 2004, č. 77, s. 5–17, zde s. 13–16.
- 9** Srov. Jin Shen, *Zhongguo lidai jinian foxiang tudian (Illustrated Chinese Buddha Images through the Ages)*, Wenwu chubanshe, Peking 1994, s. 76, obr. 49, a s. 451, č. kat. 49; Ladislav Kesner, *Obraz Buddhy v čínském umění*, in: Nora Jelínková (ed.), *Buddha. Obraz Buddhy Šákjamuniho v asijském umění*, Národní galerie v Praze 1996, s. 24–36, zde s. 25 a 28, obr. 11; Michaela Pejčochová (ed.), *Asijské umění. Průvodce stálou expozicí Sbírkou orientálního umění Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze 2006, s. 71, č. kat. 73; Helena Honcoopová, *Sbírkou buddhistického umění v České republice*, in: Jan Honzík (ed.), *Jednota v rozmanitosti, Buddhismus v České republice*, DharmaGaia, Praha 2010, s. 242–256, zde s. 248, obr. 2.
- 10** Srov. Editha Leppich, *4000 Jahre Ostasiatischer Kunst, Exhibition, 6 November to 6 December 1962*, Galerie Editha Leppich, Köln 1962, s. 3; Editha Leppich, *4000 Jahre Ostasiatische Kunst*, Ostasiatischer Kunstverlag, Köln 1966, s. 5; Editha Leppich, *30 Jahre Ikebana und Ostasiatische Kunst, 1959–89*, Museum Editha Leppich, Linz/Rhein 1989, s. 14.
- 11** Srov. Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen, Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1998, s. 14; Wolfgang Klose, *Otto Kümmel and the Development of East Asian Art Scholarship in Europe*, *Orientalism* 31, 2000, č. 10, s. 113–117, zde s. 117.
- 12** Srov. Otto Kümmel, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas*, Athenaiion, Wildpark-Potsdam 1929(a).
- 13** Otto Kümmel, Vorwort, in: Gesellschaft für Ostasiatische Kunst/Preußische Akademie der Künste (ed.), *Chinesische Kunst*, 2. vyd., Würfel Verlag, Berlin 1929(b), s. 7–10, zde s. 7.
- 14** Srov. Leppich 1962 (cit. v pozn. 10), s. 3; Leppich 1966 (cit. v pozn. 10), s. 5–6; Leppich 1989 (cit. v pozn. 10), s. 8 a 14.
- 15** Srov. Aukční katalog Grisebach, *Orangerie, Ausgewählte Objekte, 1 June 2017*, Grisebach, Berlin 2017, pol. 235.
- 16** Srov. Leppich 1989 (cit. v pozn. 10), s. 8 a 16.
- 17** Srov. Leppich 1962 (cit. v pozn. 10), s. 13, č. kat. 34.
- 18** Srov. Aukční katalog Grisebach 2017 (cit. v pozn. 15), pol. 235.
- 19** Srov. Seiichi Mizuno, *Bronze and Stone Sculpture of China from the Yin to the Tang dynasty*, The Nihon Keizai, Tokyo 1960, s. 15, 31 a 72 a obr. 107 B.
- 20** Srov. Auction Catalogue Christie's, *The Sublime and the Beautiful, Asian Masterpieces of Devotion, Thursday 20 March 2014*, Christie's, New York 2014, pol. 1602.
- 21** Srov. Auction Catalogue Christie's, *Important Chinese Art, 29 October 2001*, Christie's, Hong Kong 2001, pol. 502.
- 22** Srov. Auction Catalogue Christie's 2014 (cit. v pozn. 20), pol. 1602.
- 23** V. 28,2 cm, uvedena pro newyorského Buddhu, je převzata z aukčního katalogu Christie's z r. 2001 (cit. v pozn. 21), pol. 502, a z aukčního katalogu Christie's z r. 2014 (cit. v pozn. 20), pol. 1602. Ťin Šen a Seiichi Mizuno oproti tomu uvádějí v. 28,3 cm. Srov. Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 451, a Mizuno 1960 (cit. v pozn. 19), s. 31 a 72 a obr. 107 B. Katalog aukčního domu Grisebach 2017 (cit. v pozn. 15), pol. 235, uvádí jako v. berlínského Buddhy 29,2 cm; Leppich 1962 (cit. v pozn. 10), s. 13, č. kat. 34, hovoří dokonce o 30 cm. Skutečná velikost naměřená autorem této studie je 29 cm.
- 24** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 480–481 a obr. 2.92a a 2.92b.
- 25** Srov. ibidem a obr. 2.93.
- 26** Srov. ibidem, s. 480–481 a obr. 2.94a–c.
- 27** Srov. ibidem, s. 480.
- 28** Srov. ibidem.
- 29** Srov. Annette L. Juliano, *Seated Buddha with parasol*, in: Annette L. Juliano – Judith A. Lerner

- (eds.), *Monks and Merchants, Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, 4th–7th Century*, Abrams, New York 2001, s. 150–151, č. kat. 47, zde s. 151; Marilyn M. Rhie, *The Earliest Chinese Bronze Bodhisattva Sculptures*, *Arts of Asia* 25, 1995, č. 2, s. 86–96, zde s. 92.
- 30** Soper 1959 (cit. v pozn. 2), s. 190. Srov. také ibidem, s. 145.
- 31** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 504–505 a obr. 3.5c.
- 32** Srov. Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 451.
- 33** Srov. Münsterberg 1946 (cit. v pozn. 6), s. 293.
- 34** Srov. Marianne Yaldiz, *Three Scenes from the Life of the Buddha*, in: Rajeshwari Ghose – Puay-peng Ho – Yeung Chun-tong (eds.), *In the Footsteps of Buddha, An Iconic Journey from India to China*, The University of Hong Kong, Hong Kong 1998(b), s. 161, č. kat. 14.
- 35** Srov. Pratapaditya Pal, *Indian Sculpture*, Vol. 1: *circa 500 B.C.–A.D. 700, A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*, Los Angeles County Museum of Art – University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1986, s. 219, č. kat. S92.
- 36** Srov. Ladislav Kesner (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze, Národní galerie v Praze 1998*, s. 20 (inv. č. NG Vp 782).
- 37** Srov. Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia*, Vol. 3: *The Western Ch'in in Kansu in the Sixteen Kingdoms Period and Interrelationships with the Buddhist Art of Gandhāra*, Brill, Leiden – Boston 2010, s. 463 a zejména obr. 8.47.
- 38** Srov. důkladnou analýzu tohoto typu mudry v: Nicoletta Celli, *A Question of Gestures: Reflections on the Earliest Buddha Images in China*, in: Jana S. Rošker – Nataša Vampelj Suhadolnik (eds.), *The Yields of Transition: Literature, Art and Philosophy in Early Medieval China*, Cambridge Scholar Publishing, Newcastle upon Tyne 2011, s. 101–133.
- 39** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 255–256, 329, 357, 445 a 453, stejně jako Celli 2011 (cit. v pozn. 38), s. 120 a 122.
- 40** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 255–256 a obr. 2.3a, 2.3b a 2.4.
- 41** Celli 2011 (cit. v pozn. 38), s. 121, předpokládá, že tento typ *dhjáni-mudry* se zvednutými palci, které tvoří trojúhelník, přišel do Číny přes střední Asii, kde ji najdeme například v Kyzylu v jeskyni č. 118.
- 42** Srov. Rhie 2010 (cit. v pozn. 37), obr. 5.35.
- 43** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 358.
- 44** Srov. ibidem, s. 454–455.
- 45** Srov. Marilyn M. Rhie, *Some Aspects of the Relation of 5th-Century Chinese Buddha Images with Sculpture from N. India, Pakistan, Afghanistan and Central Asia*, *East and West* 26, 1976, č. 3/4, s. 439–461, zde s. 444–446 a obr. 11; Marilyn M. Rhie 1995 (cit. v pozn. 29), s. 92 a obr. 10; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 453–455 a obr. 2.79.
- 46** Srov. Rhie 1976 (cit. v pozn. 45), s. 442–443.
- 47** Srov. ibidem, s. 443–450.
- 48** Srov. ibidem, s. 450–454.
- 49** Srov. Osvald Sirén, *Chinese Sculpture from the Fifth to the Fourteenth Century*, Ernest Benn, London 1925, obr. 16 a; Ludwig Bachhofer, *Die Anfänge der buddhistischen Plastik in China*, *East Asia Journal* 10, 1934, č. 1/2, s. 1–15, zde s. 15; Münsterberg 1946 (cit. v pozn. 6), s. 282–284 a obr. 2; Mizuno 1960 (cit. v pozn. 19), s. 12 a obr. 92–93; Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 435–436 a obr. 7; Rhie 1976 (cit. v pozn. 45), s. 444–446 a obr. 10; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), obr. 2.89d; Rhie 2010 (cit. v pozn. 37), obr. 2.15.
- 50** Srov. Sirén 1925 (cit. v pozn. 49), obr. 16 c; Bachhofer 1934 (cit. v pozn. 49), s. 15 a obr. 9; Sirén 1938 (cit. v pozn. 6), obr. 27; Münsterberg 1946 (cit. v pozn. 6), s. 282–284; Mizuno 1960 (cit. v pozn. 19), s. 12 a obr. 49; Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 437 a obr. 12.
- 51** *Sútra o lotosu tajuplného zákona O míře života v pravdě Přicházejícího*, překl. Robin Heřman, in: Oldřich Král (ed.), *Základní texty východních náboženství 3. Čínský, japonský a korejský buddhismus*, Argo, Praha 2011, s. 20–28, zde s. 27.
- 52** Hájek 1954(a) (cit. v pozn. 3), s. 97.
- 53** Sirén 1938 (cit. v pozn. 6), s. 28.
- 54** Srov. René-Yvon Lefebvre d'Argencé – Diana Turner, *Chinese, Korean and Japanese Sculpture, The Avery Brundage Collection, Asian Art Museum of San Francisco*, Kodansha, Tokyo – New York – San Francisco 1974, s. 14.
- 55** Hájek 1954(a) (cit. v pozn. 3), s. 97.
- 56** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 612–613, obr. 4.50g a 4.50j.
- 57** Srov. ibidem, obr. 4.12a.
- 58** Srov. Rhie 2010 (cit. v pozn. 37), s. 153–154 a obr. 5.30b.
- 59** Srov. J. Leroy Davidson, *The Lotus Sutra in Chinese Art, A Study in Buddhist Art to the Year 1000*, Yale University Press, New Haven 1954, s. 3.
- 60** Srov. ibidem, s. 6 a 14.
- 61** Srov. Soper 1959 (cit. v pozn. 2), s. 180.
- 62** Srov. ibidem, s. 181.
- 63** Srov. Davidson 1954 (cit. v pozn. 59), s. 1–2 a 14; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 400.
- 64** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 317 a 404.



- 65** Srov. Hugo Münsterberg, *Chinese Buddhist Bronzes*, Charles E. Tuttle, Rutland — Tokyo 1967, např. s. 60.
- 66** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 431–432, obr. 2.70a.
- 67** Srov. ibidem, s. 431–432 a obr. 2.72a a b.
- 68** Srov. ibidem, s. 431–432 a obr. 2.71a. Zatímco Marilyn M. Rhieová datuje bronzovou sošku z Freer Gallery of Art do 1. čtvrtiny 5. stol. n. l., Donna Strahanová se domnívá, že je o něco mladší a pochází přibližně z let 425–450. Srov. Donna Strahan, *Creating Sacred Images of the Buddha, A Technical Perspective*, in: Denise Patry Leidy — Donna Strahan (eds.), *Wisdom Embodied, Chinese Buddhist and Daoist Sculpture in the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art — Yale University Press, New York — New Haven — London 2010(b), s. 27–45, zde s. 29, obr. 32.
- 69** Annette L. Juliano, *Buddhist Sculpture from China, Selections from the Xi'an Beilin Museum, Fifth through Ninth Centuries*, China Institute, New York 2007, s. 71.
- 70** Ibidem.
- 71** Srov. Münsterberg 1946 (cit. v pozn. 6), s. 283.
- 72** Kosmologická důležitost hory Suméru pokračovala i v době nástupu mahájánového buddhismu, což potvrzuje skutečnost, že vládce dynastie Pozdní Čchin byl zapáleným následovníkem Kumáradžívya a údajně si v prvních letech 5. stol. n. l. objednal postavení umělé hory Suméru v Čchang-anu. Srov. Soper 1959 (cit. v pozn. 2), s. 89.
- 73** Srov. Lefebvre d'Argencé — Turner 1974 (cit. v pozn. 54), s. 14.
- 74** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), obr. 2.10b a obr. 2.19a.
- 75** Srov. ibidem, obr. 5.12 (inv. č. 1979,0130.1).
- 76** Mezi relevantní díla čínského umění patří Buddha ve sbírce Oblastního muzea v Čching-jangu v Kan-su z let 470–490 a soška s vyobrazením dialogu Prabhutaratny a Šákjamuniho datovaná podle nápisu do r. 519, dříve ve sbírce paláce Stoclet v Bruselu. Srov. Juliano 2001 (cit. v pozn. 29), s. 169–170, č. kat. 55; Leigh Ashton, *An Introduction to the Study of Chinese Sculpture*, Scribners, New York 1924, obr. XXXIX a 2.
- 77** Srov. Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 451.
- 78** Srov. Hájek 1954(b) (cit. v pozn. 3), s. 64; Hájek 1954(c) (cit. v pozn. 3), s. 35; Hájek 1954(d) (cit. v pozn. 3), s. 52; Hájek 1954(e) (cit. v pozn. 3), s. 32; Hájek 1954(f) (cit. v pozn. 3), s. 63.
- 79** Srov. Münsterberg 1946 (cit. v pozn. 6), s. 284–285.
- 80** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 455–459, obr. 2.82a–d a bar. obr. VIII.
- 81** Srov. Rhie 1995 (cit. v pozn. 29), s. 95.
- 82** Srov. Albert E. Dien, *Encounters with Nomads*, in: Juliano — Lerner 2001 (cit. v pozn. 29), s. 55–66, zde s. 62–63; Annette L. Juliano — Albert E. Dien, *Fragments of Buddhist Banner with Xianbei Donors*, in: Juliano — Lerner 2001 (cit. v pozn. 29), s. 144–147, č. kat. 45, zde s. 145–146; Juliano 2001 (cit. v pozn. 29), s. 169; Charles Holcombe, *The Xianbei in Chinese History, Early Medieval China* 19, 2013, s. 1–38, zde s. 27–28.
- 83** Srov. Holcombe 2013 (cit. v pozn. 82), s. 6.
- 84** Srov. Juliano — Dien 2001 (cit. v pozn. 82), s. 146, obr. B.
- 85** Srov. Münsterberg 1967 (cit. v pozn. 65), s. 125.
- 86** Srov. Dien 2001 (cit. v pozn. 82), s. 62–63; Juliano — Dien 2001 (cit. v pozn. 82), s. 145–146; Juliano — Lerner 2001 (cit. v pozn. 29), s. 169.
- 87** Srov. Marianne Yaldiz, *Three Scenes from the Life of the Buddha*, in: Rajeshwari Ghose — Puay-peng Ho — Yeung Chun-tong (eds.), *In the Footsteps of Buddha, An Iconic Journey from India to China*, The University of Hong Kong, Hong Kong 1998(a), s. 155–156, č. kat. 10, ohledně interpretace metly na ovívání.
- 88** Srov. Whitfield 2005 (cit. v pozn. 6), s. 93, který dochází k témuž závěru ohledně postav dárců ze čtyř sošek Buddhů z období Šestnácti království, jež si jsou navzájem velice podobné.
- 89** Srov. Suzanne G. Valenstein, *Cultural Convergence in the Northern Qi Period: A Flamboyant Chinese Ceramic Container*, The Metropolitan Museum of Art, New York 2007, především s. 31–35 a 108–115, obr. 33–48.
- 90** Srov. ibidem, s. 113, obr. 44.
- 91** Srov. ibidem, s. 33–34.
- 92** Srov. Whitfield 2005 (cit. v pozn. 6), s. 88.
- 93** Srov. Soper 1959 (cit. v pozn. 2), s. 212; Münsterberg 1967 (cit. v pozn. 65), s. 33; Wolfram Eberhard, *A History of China*, 4. vyd., University of California Press, Berkeley — Los Angeles 1977, s. 149.
- 94** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), obr. 2.76a–e a bar. obr. IX.
- 95** Srov. ibidem, s. 451.
- 96** Srov. ibidem, s. 267 a 338.
- 97** Srov. Whitfield 2005 (cit. v pozn. 6), s. 96; Rhie 2010 (cit. v pozn. 37), s. 37, v pozn. 23 k jeho připomínce poznamenala, že i přesto považuje nápis za autentický.
- 98** Srov. Aukční katalog Grisebach 2017 (cit. v pozn. 15), pol. 235.

- 99** Srov. Leppich 1962 (cit. v pozn. 10), s. 13, č. kat. 34.
- 100** Srov. Hájek 1954(a) (cit. v pozn. 3), s. 96.
- 101** Srov. Auction Catalogue Christie's 2014 (cit. v pozn. 20), pol. 1602.
- 102** Davidson 1954 (cit. v pozn. 59), s. 31.
- 103** Srov. Soper 1959 (cit. v pozn. 2), s. 181.
- 104** Srov. ibidem, s. 182.
- 105** Srov. Münsterberg 1967 (cit. v pozn. 65), např. s. 22.
- 106** Srov. Donna Strahan, *Piece-Mold Casting: A Chinese Tradition for Fourth- and Fifth-Century Bronze Buddha Images*, *Metropolitan Museum Studies in Art, Science, and Technology* 1, 2010(a), s. 133–153, zde s. 137.
- 107** Srov. Strahan 2010(a) (cit. v pozn. 106) a Strahan 2010(b) (cit. v pozn. 68).
- 108** Srov. Rose Kerr — Nigel Wood, *Science and Civilisation in China*, Vol. 5: *Chemistry and Chemical Technology*, Part XII: *Ceramic Technology*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 103.
- 109** Srov. W. Thomas Chase, *Bronze Casting in China: A Short Technical History*, in: George Kuwayama (ed.), *The Great Bronze Age of China, A Symposium*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1983, s. 100–123, zde s. 115; Pieter Meyers, *Characteristics of Casting Revealed by the Study of Ancient Chinese Bronzes*, in: Robert Maddin (ed.), *The Beginning of the Use of Metals and Alloys, Papers from the Second International Conference on the Beginning of the Use of Metals and Alloys, Zhengzhou, China, 21–26 October 1986*, The MIT Press, Cambridge 1988, s. 283–295, zde s. 284 a 289.
- 110** Tuto hypotézu potvrzují také rentgenové snímky berlínského Buddha.
- 111** Srov. Meyers 1988 (cit. v pozn. 109), s. 286–287.
- 112** Srov. Robert W. Bagley, *Shang Ritual Bronzes in the Arthur M. Sackler Collection*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1987, s. 40; Meyers 1988 (cit. v pozn. 109), s. 287; Robert W. Bagley, *Replication Techniques in Eastern Zhou Bronze Casting*, in: Steven Lubar — W. David Kingery (eds.), *History from Things, Essays on Material Culture*, Smithsonian Books, Washington 1993, s. 231–241, zde s. 238.
- 113** Srov. Bagley 1987 (cit. v pozn. 112), s. 61, pozn. 188; Bagley 1993 (cit. v pozn. 112), s. 238; Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton University Press, Princeton 2000, s. 41.
- 114** Srov. Ledderose 2000 (cit. v pozn. 113).
- 115** Srov. Hájek 1954(a) (cit. v pozn. 3), s. 94, obr. 34 c; Hájek 1954(b) (cit. v pozn. 3), s. 64; Hájek 1954(c) (cit. v pozn. 3), s. 35 a obr. 82; Hájek 1954(d) (cit. v pozn. 3), s. 52 a obr. 132; Hájek 1954(e) (cit. v pozn. 3), s. 32 a obr. 82; Hájek 1954(f) (cit. v pozn. 3), s. 63 a obr. 132.
- 116** Srov. Kesner 1996 (cit. v pozn. 9), s. 25.
- 117** Srov. Aukční katalog Grisebach 2017 (cit. v pozn. 15), pol. 235.
- 118** Srov. Mizuno 1960 (cit. v pozn. 19), s. 15, 31 a obr. 107 B.
- 119** Srov. Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 75, obr. 48 a s. 451.
- 120** Srov. ibidem, s. 76, obr. 49 a s. 451.
- 121** Srov. Saburo Matsubara, *Chūgoku Bukkyō chōkoku shiron*, Vol. 1, Yoshikawa Kōbunkan, Tokyo 1995, obr. 67 a a b.
- 122** Srov. Auction Catalogue Christie's 2001 (cit. v pozn. 21), pol. 502.
- 123** Srov. Auction Catalogue Christie's 2014 (cit. v pozn. 20), pol. 1602.
- 124** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 255–256, 329 a 357.
- 125** Srov. ibidem, s. 445 a 453, stejně jako Celli 2011 (cit. v pozn. 38), s. 120 a 122.
- 126** Srov. Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 451; srov. také Hájek 1954(b) (cit. v pozn. 3), s. 64; Hájek 1954(c) (cit. v pozn. 3), s. 35; Hájek 1954(d) (cit. v pozn. 3), s. 52; Hájek 1954(e) (cit. v pozn. 3), s. 32; Hájek 1954(f) (cit. v pozn. 3), s. 63.
- 127** Srov. Rhie 1976 (cit. v pozn. 45), s. 442–443 a 443–450.
- 128** Srov. Jin Shen 1994 (cit. v pozn. 9), s. 451.
- 129** Srov. Münsterberg 1946 (cit. v pozn. 6), s. 293.
- 130** Srov. Bachhofer 1934 (cit. v pozn. 49), s. 2; Münsterberg 1967 (cit. v pozn. 65), s. 14; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 488; Strahan 2010(a) (cit. v pozn. 106), s. 134.
- 131** Srov. Sirén 1938 (cit. v pozn. 6), s. 29; Münsterberg 1967 (cit. v pozn. 65), s. 14.
- 132** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 454–455.
- 133** Srov. ibidem, s. 302–303.
- 134** Srov. ibidem, s. 454–455.
- 135** Srov. Wolfram Eberhard, *Das Toba-Reich Nordchinas: Eine soziologische Untersuchung*, Brill, Leiden 1949, s. 159, č. 128.
- 136** Z celkem 128 jmenovaných diplomatů identifikovaných Eberhardem, viz ibidem, s. 155–159, na základě informací z Kroniky dynastie Wej, byli pouze čtyři z nich příslušníky vládnoucího rodu.
- 137** Srov. Eberhard 1949 (cit. v pozn. 135), s. 74; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 375 a 405.
- 138** Srov. Eberhard 1949 (cit. v pozn. 135), s. 74; Eberhard 1977 (cit. v pozn. 93), s. 141.
- 139** Srov. Eberhard 1949 (cit. v pozn. 135), s. 6–12. Na základě analýzy postav Kroniky

dynastie Wej vyslovuje Wolfram Eberhard domněnku, že sienpejská menšina na území dynastie Severní Wej nedosahovala ani 25 % populace, kdežto Čňanů bylo nejméně dvakrát tolik (s. 9). Podíl Siung-nu a proto-Tibetanů (Čchiang a Ti) se v obou případech pohyboval pravděpodobně kolem 5 % (s. 10).

**140** Srov. Eberhard 1949 (cit. v pozn. 135), s. 30–77, například rodiny 33 (s. 40) a 44 (s. 46–47).

**141** Na tom není nic překvapivého, protože na Dálném východě v té době převládal názor, že cizinci „jsou panoovníkovi zavázáni pouze do jisté míry“. Viz též Eberhard 1977 (cit. v pozn. 93), s. 148.

**142** Srov. Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 427–429, a zejména obr. 2.69a.

**143** Srov. ibidem, s. 430–432.

**144** Srov. ibidem, s. 460–472.

**145** Srov. ibidem, s. 384.

**146** Srov. Eberhard 1949 (cit. v pozn. 135), s. 154–155.

**147** Srov. Sirén 1925 (cit. v pozn. 49), s. XXXIII; Sirén 1938 (cit. v pozn. 6), s. 24; Rhie 2002 (cit. v pozn. 1), s. 145 a 242.

**148** Srov. Eberhard 1977 (cit. v pozn. 93), s. 144.

**149** Srov. Davidson 1954 (cit. v pozn. 59), s. 19–20; Soper 1959 (cit. v pozn. 2), s. 95; Eberhard 1977 (cit. v pozn. 93), s. 150.

**150** Srov. Strahan 2010(a) (cit. v pozn. 106); Strahan 2010(b) (cit. v pozn. 68).

## Seznam vyobrazení

**1** Setkání po letech odloučení: pražský Buddha (vlevo) a berlínský Buddha (vpravo).

**2** Vlevo: newyorský Buddha (© 2014 Christie's Images Limited), uprostřed: pražský Buddha, vpravo: berlínský Buddha.

**3** Editha Leppichová (1904–1992) (© Getty Images).

**4** Buddhova tvář, vlevo: newyorský Buddha (© 2014 Christie's Images Limited), uprostřed: pražský Buddha, vpravo: berlínský Buddha.

**5** Buddha, mathurská škola, asi 4. stol., Indické muzeum, Kalkata (převzato z Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Vol. 3: The Western Ch'in in Kansu in the Sixteen Kingdoms Period and Interrelationships with the Buddhist Art of Gandhara*, Brill, Leiden – Boston 2010, obr. 5.35).

**6** Buddha, asi 400–420, Oblastní muzeum provincie Che-pej (převzato z Marilyn M. Rhie, *Early Buddhist Art of China and Central Asia, Vol. 2: The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha and Karashahr in Central Asia*, Brill, Leiden – Boston – Cologne 2002, obr. 2.79).

**7** Klínový profil plamenů mandorly (berlínský Buddha).

**8** Vlevo: newyorský Buddha (© 2014 Christie's Images Limited), uprostřed: pražský Buddha, vpravo: berlínský Buddha.

**9** Příklady snahy vyhnout se podříznutí, vlevo: pražský Buddha, vpravo: berlínský Buddha.

*Přeložila Martina Neradová*

# Lucas Cranach starší: *Zákon a milost* a Lucas Cranach mladší (?): *Zákon a milost*

OLGA KOTKOVÁ — ADAM POKORNÝ

PŘÍLOHA: IDENTIFIKACE MATERIÁLŮ — RADKA ŠEFCŮ

V pražské Národní galerii se zachovaly dva obrazy *Zákon a milost*, originál z roku 1529 (obr. 1a) od Lucase Cranacha staršího a jeho přesná kopie (obr. 1b), jež vznikla ve druhé polovině 16. století. Cranach v roce 1529 kromě *Zákonu a milosti* z Národní galerie v témže roce namaloval výjev stejného námětu ještě jednou – nachází se v Gotě (obr. 2). Obě dvě tyto malby se staly inspirací a obsahovým východiskem pro řadu dalších děl, a proto jsou označeny jako archetypy dvou základních kompozic, tzv. pražského typu a gothského typu. V literatuře, týkající se pražského a gothského typu, jednohlasně zaznívá názor, že Cranachův pražský typ v německých oblastech našel jen minimální odezvu (a to mimo Cranachovu dílnu), oproti tomu gothský typ se v německých územích hojně rozšířil. Pražský typ našel v rámci cranachovské malby jen jedno bezprostřední opakování v deskové malbě, a tím je výše zmíněná kopie.

Přítomná stať se proto snaží najít odpověď, proč pražský typ nenašel v německých oblastech přímou odezvu, zatímco v zemích Koruny české nacházíme jeho ohlas (zprostředkovaný zejména grafikou) opravdu často. Domníváme, že v německých luteránských oblastech se z obsahových důvodů daleko více uplatnila kompozice gothská, jež s větší názorností ilustruje základní luteránské doktríny. Oproti tomu v zemích Koruny české, kde se mísily vlivy (novo)utrakvismu, luteránství i katolictví, více vyhovoval pražský typ. Vyobrazení *Zákon a milost* si zde pořizovali stoupenci či příznivci luteránské víry, vyznavači kalichu i katolíci. Pražské schéma se tak podle našeho názoru ujalo v prostředí s určitou konfesíonální diverzitou.

## Souvislosti vzniku obrazu (OK)

Základní pilíř Lutherovy teologie vychází z učení o ospravedlnění vírou, *sola fide*. Ospravedlnění hříšníka nezáleží na skutcích, ale na víře. Při formulování tohoto učení Luther mj. čerpal z dopisů apoštola Pavla Římanům, svůj postoj dále vysvětloval ve svém komentáři Listu apoštola Pavla Galatským, v pojednání *De servo arbitrio* z roku 1525 (jež sepsal v reakci na Erasmův spis *De libero arbitrio*) a svých kázáních. Tuto

## Klíčová slova

Lucas Cranach starší, Lucas Cranach mladší, luteránská teologie, utrakvismus, *Zákon a milost*, technologický průzkum

konceptci výtvarně kodifikoval Lucas Cranach starší v zobrazení nazývaném *Zákon a milost*, přičemž malíře ovlivnily i názory Filipa Melanchtona.<sup>1</sup> Za nejstarší vizuální ztvárnění tohoto teologického konceptu, které lze spojit se jménem Lucase Cranacha staršího, je pokládán titulní list Lutherova výkladu evangelia od adventu po Velikonoce, *Auslegung der Evangelien vom Advent bis auf Ostern* z roku 1528.<sup>2</sup> Z deskového malířství, jež souvisí s tvorbou Lucase Cranacha staršího, jsou považovány za nejčasnější zachycení antiteze *Zákon a milost* pokládány dva obrazy — jeden je uložen v Národní galerii Praha (**obr. 1a**),<sup>3</sup> druhý se nachází v Gotě (Stiftung Schloss Friedenstein; **obr. 2**).<sup>4</sup> Obě dvě tyto malby (označované též jako *První hřích a vykoupení lidstva*) se staly inspirací a obsahovým východiskem pro řadu dalších děl, a proto jsou označeny jako archetypy dvou základních kompozic, tzv. pražského typu a gothského typu.<sup>5</sup> Oba typy pracují se symetrickým rozdělením plochy obrazu pomocí vzrostlého stromu na dvě poloviny, tj. na epochy Starého zákona a Nového zákona, přičemž překonanou éru (tj. starozákonní) metaforicky vyjadřuje uschlé větvení stromu. Oproti tomu v období novozákonním, přinášejícím vykoupení skrze oběť Krista na kříži, strom raší a zelená se. Obsahových a z toho vyplývajících motivických a kompozičních rozdílů mezi pražskou a gothskou verzí je celá řada, podrobně je rozebírá rozsáhlá literatura, jež se tomuto *par excellence* reformačnímu tématu dlouhodobě věnuje.<sup>6</sup> Vzhledem k zaměření tohoto příspěvku upozorníme jen na základní odlišnosti obou archetypů, následně se zaměříme na exemplář z Národní galerie v Praze a jeho recepci. U pražské verze je levá část vyhrazena době *sub lege* (Starý zákon), pravá odpovídá době *sub gratia* (Nový zákon). Této koncepci odpovídá i výběr zobrazených scén: vlevo na hoře Sinaj je zobrazen Mojžíš dostávající desky Zákona od Hospodina; pod tímto výjevem stojí Adam a Eva před stromem poznání, z něhož Eva právě utrhla jablko. Ve středním plánu je židovský tábor s hadem vztyčeným na kůlu. Smrt připomíná otevřený hrob s mrtvým tělem. Střed kompozice patří Adamovi (či obecně člověku, hříšníku) rozhodujícímu se mezi těmito epochami. Starozákonní prorok Izajáš, jenž se k němu přitácí, výrazným gestem poukazuje ke Kristu na kříži, tj. typologicky druhému Adamovi. Z druhé strany se k Adamovi (člověku) naklání Jan Křtitel, jenž

ho nabádá k nové éře, k době Milosti. Jan Křtitel, poslední starozákonní prorok a bezprostřední předchůdce Krista, poukazuje k vykoupení lidstva prostřednictvím Kristovy oběti — pravou ruku vztahuje k Beránku Božímu. Vpravo dole je zachycen zmrtvýchvstalý Kristus jako vítěz nad hříchem a smrtí. Střední plán zaplňuje Zvěstování pastýřům, za tímto výjevem se rozprostírá město a idyllická krajina. Konečně protějškem k výjevu s Mojžíšem je Panna Marie v naději, stojící na hoře Sion, k níž se blíží obklopen anděly Kristus-Immanuel s křížkem.

Rovněž výjevy na desce z Gothy rozděljuje uschlý strom. Mojžíš s Desaterem je umístěn dole pod uschlým stromem, nalevo od něj Adama (člověka) vhnání Smrt a Dábel přímo do pekelných plamenů. Věčné zatracení hříšníka umocňuje i přítomnost Krista při Posledním soudu. Adam (člověk) se zde objevuje ještě jednou — Jan Křtitel jej odkazuje na Krista-Vykupitele a jeho oběť (vyjádřena přítomností Beránka Božího a Kristem na kříži). Zdůrazněn je pramen krve, jenž vytryskl z rány na boku Spasitele a zkrápí Člověka. Tento významný eucharistický motiv na pražském typu chybí. Na verzi z Gothy oproti tomu nenajdeme stojící Pannu Marii s Immanuelem, vpravo nahoře je vyobrazen Zmrtvýchvstalý Kristus.

Pro koncept díla i pro pojetí luteránské vizuality, jež podtrhovala didaktickou roli obrazu, je důležité i zapojení textové složky. Výjev z Gothy je doprovázen vysvětlujícími biblickými citáty při dolní hraně desky,<sup>7</sup> na verzi z Prahy v současné době již nejsou žádné nápisy, byť — jak zachycuje restaurátorský průzkum — deska byla druhotně, prokazatelně před 30. 12. 1814 (kdy malbu poprvé coby zápůjčku ze sbírky hraběte Josepha Nostitze uvádí inventář Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění),<sup>8</sup> dole seříznuta. Při krajích desky jsou zřetelné stopy černého pásu, jenž původně rámoval nápisové pole.<sup>9</sup> Na rozdíl od desky z Gothy byly podle našeho názoru osvětlující přípisy patrně i v poli obrazu z Národní galerie Praha. Při pečlivé prohlídce originálu jsou stopy nápisů ještě patrné (**obr. 5**), byly však odstraněny v letech 1971–1972 jako nepůvodní, a to na základě podrobného restaurátorsko-technologického průzkumu.<sup>10</sup> Nápisy v ploše obrazu byly i na četných grafických listech, jež mají stejný koncept jako Cranachova malba pražského typu, a dále i na známém obrazu *Zákon a milost*

od Hanse Holbeina mladšího, jenž dokládá průniky reformačních názorů do Británie (National Gallery of Scotland, Edinburgh).<sup>11</sup>

V literatuře týkající se pražského a gothského typu jednohlasně zaznívá názor, že Cranachův pražský typ v německých oblastech našel jen minimální odezvu (a to mimo Cranachovu dílnu),<sup>12</sup> gothský se v německých územích hojně rozšířil a do dnešních dnů se zachovalo několik jeho variant, jež lze spojit přímo s Lucasem Cranachem starším. V mnohých detailech se však odchylojí od exempláře z Gothy. Tomu jsou nejbližší dvě zobrazení *Zákonu a milosti* – z Norimberka (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) a z Výmaru (Klassik Stiftung Weimar, Museen).<sup>13</sup> Gothský prototyp našel odezvu i na monumentálním retáblu v kostele sv. Wolfganga ve Schneebergu.<sup>14</sup> Téma rezonovalo i v grafice (dřevořez londýnské British Library, jenž kombinuje motivy z obou typů) a v knižních ilustracích, především ve vydáních Lutherovy Bible. Je známá i existence několika kreseb s motivy ze sledovaného námětu – nezvěstná práce z Drážďan a dochovaný náčrt z frankfurtského Städelu.<sup>15</sup> Gothský obraz rezonoval i v mnohých dalších deskových obrazech; před několika lety byla též objevena nástěnná malba v domě v Görlitzu, která na něj navazuje.<sup>16</sup> Pražský typ našel v rámci cranachovské malby jen jedno bezprostřední opakování v deskové malbě, a tím je kopie (**obr. 1b**), jež se zachovala také v Národní galerii Praha.<sup>17</sup>

Skutečnost, že se obě malby objevily v Praze, může být náhoda, anebo výsledek souhry dobových okolností. Přikláníme se spíše k možnosti druhé, nejstarší dochované prameny totiž ukazují do Čech, na Moravu a do moravskoslezského pomezí. V malířství je pražský typ v německých oblastech zachytitelný spíše výjimečně, v dílech vzniklých mimo dosah Cranachovy dílny, např. na obrazech v Regensburgu (Museum der Stadt Regensburg) a v kostele sv. Štěpána v Aschersleben.<sup>18</sup> Velmi pozdním a proto pozoruhodným odleskem pražského typu *Zákonu a milosti* je plátno od amsterdamského malíře Jacoba de Wit z roku 1726 (Museum Catharijneconvent Utrecht).<sup>19</sup> Šířily ho především grafiky, jejichž prostřednictvím se téma záhy dostalo i do Čech a na Moravu – zde jeho ohlas nacházíme na zámku v Pardubicích, na nástěnné malbě v rytířském sále. Vznikla kolem roku 1532, objednavate-

lem byl podle dosavadní literatury Vojtěch z Pernštejna (1490–1534), který se hlásil k novoutrakvismu, směru, jenž byl blízký luterství. Navíc lze doložit Pernštejnovy styky se saským kurfiřtským dvorem.<sup>20</sup> I další nástěnné malby z Horažďovic a z dominikánského kláštera v Českých Budějovicích vycházejí z pražského typu; obdobně jako nástěnné malby z devadesátých let 16. století ze zámku v Horšovském Týně. Za jejich vznikem stál Vilém starší Popel z Lobkovic, jenž konvertoval k víře podobojí.<sup>21</sup> Dalším cenným dokladem ukazujícím složitou konfesionální situaci v zemích Koruny české je i fragmentárně dochovaná freska z roku 1555 s námětem *Zákon a milost* v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě.<sup>22</sup> Kostel byl sice v té době (formálně) katolický, avšak zdejší faráři konvertovali a sloužili zde mše *sub utraque*.<sup>23</sup> I zde freska vychází převážně z pražského typu, byť některé motivy jsou převzaty i z gothského. Můžeme se proto domnívat, že v německých luteránských oblastech (hlavně na území historického Saska) se zejména z obsahových důvodů daleko více uplatnila kompozice gothská, jež mimo jiné akcentuje hrozbu věčného zatracení, pregnantněji vystihuje i myšlenku eucharistie v podobě pramenu krve proudící z rány v Kristově boku a dopadající na čelo a hrud' hříšníka. Tím je zároveň zdůrazněno i vykoupení člověka skrze Ježíšovu smrt na kříži. Zjednodušeně lze říci, že gothské schéma s větší názorností ilustruje základní luteránské doktríny. Oproti tomu v regionech, v nichž se mísily vlivy (novo)utrakvismu, luteránství i katolictví, lze vysledovat především recepci pražského typu. Vyobrazení *Zákon a milost* si pořizovali stoupenci (či sympatizanti) luteránské víry, vyznavači kalichu i katolíci (jako tomu bylo v Českých Budějovicích). Proto se domníváme, že oba exempláře z Národní galerie v Praze souvisejí právě s prostředím určité konfesionální diverzity, což byl jev symptomatický právě pro Čechy.

Oba dva exempláře z pražské Národní galerie jsou si velmi blízké, proto ostatně byly v minulosti v literatuře hojně zaměňovány. Až zarážející podobnost se ukázala i při vzájemné konfrontaci obou exponátů (**obr. 4a-d**), kdy obě malby byly vystaveny vedle sebe. Byl proto proveden detailní restaurátorský a materiálový průzkum obou obrazů.<sup>24</sup>

### Restaurátorský průzkum (AP)

Deska Cranachova originálu (inv. č. O 10732) má rozměry 72–72,3 × 88 cm s tloušťkou pohybující se okolo 2,1 cm. Na šířku má tak s kopií téměř stejné rozměry, rozdíl činí přibližně 1 cm. Obrazovou podložku tvoří pět vertikálních prken s radiálním i tangenciálním řezem. Dřevo desky bylo identifikováno jako lipové.<sup>25</sup> Šíře jednotlivých částí se pohybuje přibližně od 15 do 20 cm. Zadní strana obrazu nese původní opracování hoblíkem s půlkruhovým nožem (**obr. 3a**). Deska byla hoblována kolmo na směr růstu dřeva.<sup>26</sup> Na horní straně obrazu se nachází původní okraj. Ostatní strany jsou seříznuté. Malba ani podklad na horní straně nedosahuje až k hraně desky. Je tak zřejmé, že podložka byla ještě před aplikováním podkladu vložena do obrazového rámu nebo provizorního rámu, který zajišťoval stabilitu desky.<sup>27</sup> Při tomto okraji je také patrná rytá linie objevující se běžně na obrazech z dílny Lucase Cranacha staršího.<sup>28</sup> Malba místy zabíhá za křídový podklad až na odhalený dřevěný okraj. Tento fakt naznačuje, že obraz byl během malby bez uvedeného zajištění proti deformaci desky. Podél horního okraje se dále nachází černé orámování. Tato vrstva nezabíhá za druhotně zhublovaný okraj a je možné, že je původní.<sup>29</sup> Horní a boční okraje jsou ze zadní strany zeslabeny zářezem, který je vyplněn smrkovým dřevem. Boční latě jsou k desce připevněny kolíkovými čepy. Stejným způsobem fixovaná latě se také v minulosti nacházela v drážce při horní straně. Z důvodu blokace přirozeného pohybu desky byla v minulém restaurátorském zásahu odstraněna a nahrazena špalíky s totožnou orientací dřevních vláken jako originální podložka.<sup>30</sup> Je otázkou, jestli tyto drážky nejsou originální a nesouvisí s původním rámováním obrazu.<sup>31</sup> Při spodní straně malby je dochována černá linie. Je tak možné, že obraz byl původně komponován podobně, jako je tomu na diskutované kopii, kde je obrazový výjev a textové pole černě orámované.<sup>32</sup> Tomu by teoreticky nasvědčoval i fakt, že popsání drážky se na spodní straně nenacházejí. Lepené spoje desky jsou na přední i zadní straně přelepeny cupaninou.<sup>33</sup> Před aplikací podkladu s přírodní křídou byla obrazová deska zaizolována.<sup>34</sup>

Kopie obrazu *Zákon a milost* (inv. č. O 9619) je namalována na deskové podložce z lipoového dřeva o velikosti 88,5 × 86,6–87,1 cm a tloušťce pohybující se v rozmezí 1,2–

1,5 cm. Desku tvoří čtyři vertikálně orientované části tangenciálního řezu. Prkna nejsou souběžně uříznutá, v jednom případě rozdíl šířky při horní a spodní straně dosahuje 6 cm. Stabilitu podložky zajišťují dva svlaky. Lepené spoje jsou bez použití kolíkových čepů. Zadní strana desky nese čitelné stopy po opracování hoblíkem se zubatým nožem (**obr. 3b**). Podklad s malbou dosahuje až k hraně desky, ale nepřesahuje na boční stranu. Zdá se tedy, že strany obrazu byly v minulosti začištěny zhublováním. Podle obrazové kompozice je však zřejmé, že nedošlo k výraznější změně velikosti. Po stranách se v desce nacházejí části diagonálně vložených kolíkových čepů, pocházejících možná z upevnění rámových lišt. Oproti Cranachovu originálu nejsou spoje desky přelepeny textilní cupaninou. Podklad obrazu je tvořen přírodní křídou.

V rámci recentního bádání byla na kopii obrazu *Zákon a milost* objevena pod malbou čtvercová síť (**obr. 6**).<sup>35</sup> Podle charakteru linií je zřejmé, že byla provedena tmavou křídou nebo tužkou. Stejný materiál je použit na pečlivé překreslení vzoru kompozice.<sup>36</sup> Podkresba je jednoduchá bez stínování. Formy jsou v obrysech vyznačeny zmnoženými liniemi. Čtvercová síť jasně dokládá použitý způsob přenosu ze vzorové kompozice.

Na Cranachově originálu se vedle toho nachází úsporná podkresba provedená špičatým štětcem. Některé linie, zejména v inkarnátech, napovídají taktéž o použití brka. Na tento kreslicí prostředek odkazují mimo rukopisný charakter krátkých tahů i zkosená zakončení linií nebo tmavší okraje linek.<sup>37</sup> Kompozice obrazu je sumárně vymezena hlavními obrysy bez stínování. Anatomické detaily jsou jen rámcově načrtnuty.

Na kopii obrazu *Zákon a milost* oproti Cranachovu originálu, kde bylo použito šedé podmalby, je malba provedena přímo na olejem zaizolovaný křídový podklad. V modré obloze bylo mimo olovnatou bělobu určeno použití azuritu. Na obraze byl metodou XRF také identifikován smalt. Červené pláště jsou malovány rumělkou s červeným organickým pigmentem, kterým jsou následně v lazuře lokálně kontrastovány nejhlubší stíny. Čistě žlutě malované části obrazu tvoří olovnatocínčitá žlut. Tón inkarnátů je dán směsí olovnaté běloby, rumělky a okru. Malba se odehrává ve dvou vrstvách v celkově tenkých nánosech. Olovnatou bělobou modelované objemy s přiznanou stopou štětce však

nedosahují jemnosti a subtilnosti Cranachovy malby. Modelace draperií je stavěna od první barevné vrstvy, na závěr jsou vyznačeny čistě červené akcenty. Vegetace byla nejprve sumárně modelována v základním tónu, následně byly definovány detaily. V malbě terénu a skal je využito tonality světlého podkladu se svrchní polotransparentní malbou. Podle překryvů jednotlivých částí malby se zdá, že obraz je vystavěn od pozadí. Figury byly malovány až po vymezení oblohy a krajinného pozadí.

Popsané pigmentové složení kopie bylo identifikováno i u Cranachova originálu. Ve vzorku z oblohy, obsahujícím olovnatou bělobu spolu s azuritem, a ze zeleného terénu, malovaného směsí mědnatého pigmentu s olovnatou bělobou a olovnato-cínčitou žlutí typu I., byla pod malbou identifikována šedá podmalba obsahující olovnatou bělobu s černí.<sup>38</sup> Tato podmalba je velmi subtilní. Její tón můžeme místy pozorovat v otevřené svrchní malbě, jako například v oblasti na břehu řeky pod městem v pozadí. Oproti tomu červené pláště jsou podloženy velmi tmavou podmalbou obsahující černě spolu s rumělkou a červeným okrem. Modelace je na tomto optickém základě tvořena jasně červenou rumělkou. Na závěr byly stíny prohloubeny lokálními lazurami červeného organického pigmentu.<sup>39</sup> Oproti tomu v malbě klečícího Mojžíše je plášť modelován polotransparentní červenou malbou využívající světlého podkladu. V místech s otevřenou malbou se zdá, že i tato partie byla ve stínech podložena šedou podmalbou. V místech s transparentní svrchní malbou se tato podmalba projevuje výraznějšími tahy sumárně vyznačujícími zastíněné části modelace. Nejvyšší světla jsou pak dosažena krycí malbou s obsahem běloby. V modrém plášti proroka Starého zákona byl identifikován azurit spolu s železitými pigmenty, rumělkou, olovnatou bělobou a kostní černí. Podle makrofotografie je zřejmé, že výstavba draperie je rozvedena taktéž na světlém optickém základě. Pozorováním detailů překrývajících se částí malby je evidentní, že obraz nebyl malován šablonovitě po jednotlivých částech, ale byl vystavěn postupně jako celek. Například malba inkarnátů figur v popředí předcházela malbě vegetačního pozadí. Potom co byl na šedé podmalbě v základních formách zeleně podložen terén a vegetace, byly na figurách vyznačeny kresebné anato-

mické detaily spolu s vlasy a vousy. Následně bylo definováno listoví drobnými lokálními tahy. Podle překryvů v pozadí za Janem Křtitelem se zdá, že červený plášť také předcházela malbě zeleného terénu. Obdobnou situaci nacházíme v malbě ukřižovaného Krista, kde inkarnáty i kříž byly malovány s velkou mírou detailů ještě dříve než modrá obloha. Naopak figura Panny Marie byla asi provedena až po malbě pozadí.<sup>40</sup>

Uvedené pigmenty na diskutované kopii byly běžně používány v 16. století, ale ovšem i ve století následujícím. Samotná použitá malířská paleta tak nevylučuje zařazení kopie do 16. století, ale ani nevyvrací v minulosti tradované vročení do období následujícího.<sup>41</sup> Malba kopie se oproti originálu jasně vyděluje nižší kvalitou. Malířský přednes je tvrdší s přiznanou štětcovou stopou, stínované přechody nedosahují jemnosti předlohy. V anatomických detailech nenacházíme typickou detailní lineární ostrost Lucase Cranacha staršího. Zřetelně se rozdíl v malířském uchopení vyjevuje komparací RTG snímků (**obr. 4c–d**). Samotná malířská technika je oproti originálu redukována. Vzhledem k obecným znakům malby kopie, jako jsou charakter subtilní malby, plošné podložení vegetace se svrchními lokálními detaily, využívání světlého tónu podkladu v terénu, na skaliskách nebo například způsob malby vlasů a vousů na sumárně modelačním základě, je však vročení tohoto obrazu do 16. století velmi pravděpodobné.

Porovnání jednotlivých detailů kopie a Cranachova originálu překvapuje mírou shody jednotlivých detailů. V tomto bodě je v malbě kopie vidět nepopiratelná vůle dosáhnout co největšího souladu s originálem. V porovnání tak můžeme vidět shodu i v nejmenších detailech, jako je vlnění pramenů vlasů, řasení draperií, listy vegetace nebo kameny na terénu. Bezpochyby tak byla kopie malována přímo podle originálního obrazu. Existenci třetího obrazu nebo grafickou předlohu jako mezičlánek mezi diskutovanou kopií a originálem si lze těžko představit. Je zřejmé, že k překreslení byla použita čtvercová síť. Překryjeme-li jednotlivé kompozice zkoumaných obrazů přes sebe, tak nacházíme odděleně v jednotlivých částech obrazu naprostou tvarovou shodu (**obr. 8–9**). Nicméně v rámci celku jsou jednotlivé části obrazu částečně dislokované v řádu několika milimetrů. Aby bylo možné kompozici



okopírovat, bylo nějakým způsobem nutné síť zanechat i na předlohu. To jistě nebylo provedeno jednoduchým nakreslením sítě na vzorovou malbu. Jedním z možných způsobů provedení je, že před kopírovanou malbu byl přikládán rám s napnutými nitěmi ve formě čtvercové sítě.<sup>42</sup> Popsané diference v prostrovém vztahu jednotlivých částí obrazu by tedy mohly být vysvětleny tak, že vytvořená síť svým rozměrem nepokryla celý obraz, ale pouze jednu část. Kopista tak překresloval vždy pouze menší partii obrazu a byl nucen síť několikrát přesunout (**obr. 7**).

### Závěr (OK)

Provedený restaurátorský průzkum ukázal, že kopie (O 9619) byla se vši pravděpodobností dělána podle originálu (O 10732), tedy že malíř-kopista vzor sám viděl a znal ho. Způsob malby, výstavba obrazu, barevná paleta i materiálové složení odpovídá době vzniku v 16. století. Zároveň se však technologicky odlišuje od originálu, jenž je datován 1529 (**obr. 10a**). Ostatně tento letopočet je i na kopii (**obr. 10b**). Jak prokázal restaurátorský průzkum, signatura v podobě dráčka i letopočet 1529 jsou provedeny současně s malbou, to znamená, že nebyly dodány později.<sup>43</sup> Pak tedy malíř-kopista chtěl přesně napodobit podpis a dataci na originálu, chtěl vzbudit zdání autenticity a dataci vlastně zfalšoval.<sup>44</sup> Způsob provedení signatury a datace nicméně přesně odpovídá záměru kopisty — jeho práce měla být do detailu stejná jako originál, neboť podrobná prohlídka ukázala, že veškeré motivy, jejich umístění i barevnost přesně odpovídají vzoru. Na celém obraze se ukázal jediný, avšak výmluvný rozdíl: Eva, jež právě utrhla jablko, je na originálu zcela nahá. Autor kopie ale Evinu nahotu nepřipustil a ohanbí jí zakryl obligátním jabloňovým listem (**obr. 11a–b**).

Kromě toho, že si kopista pomáhal čtvercovou sítí a originál znal podle všeho z autopsie, nevíme nic bližšího o tom, kde originál viděl. Ani u jednoho exempláře nelze doložit původní provenienci. Exemplář O 10732, jak jsme již výše popsali, nikde jinde nenašel bezprostřední odezvu, zatímco další zobrazení *Zákonu a milosti* gothského typu se promítlo do několika dalších variací, jež vznikly přímo v Cranachově dílně. Skutečnost, že kompozice pražského typu zůstala až na diskutovanou výjimku bez reakce, mohla mít jednoduché vysvětlení — mohla zůstat v Cranachově

wittenberské dílně, neboť druhý typ v Sasku a v okolních čistě luteránských krajích z obsahových důvodů vyhovoval lépe. Pak ji mohl kopírovat nějaký člen dílny, např. Lucas Cranach mladší. K namalování naprosto stejného obrazu musel být nepochybně důvod — např. poptávka. Ta, jak tomu naznačují výše uvedené okolnosti, mohla přijít z Čech, kde v některých oblastech luteránská víra nacházela silnou odezvu, a to jak v prostředí doposud katolickém, tak v milieu utrakvistickém, kde docházelo k vzájemnému ovlivňování a sblížování myšlenkových proudů reformovaných církví.<sup>45</sup> Zároveň je nutno připustit i jinou možnost: Cranachův originál se záhy po svém vzniku dostal do některého luteránského sboru na severu či severozápadě Čech anebo do blíže neurčené reformované komunity v příhraniční oblasti,<sup>46</sup> kde ji kopista také mohl vidět. V těchto oblastech se mluvilo německy, takže nápisy na obrazech v němčině byly srozumitelné i pro zdejší obyvatelstvo (či alespoň pro jeho část).

Cranach a jeho dílna ostatně dostávali z Čech (i z Moravy) slušný počet zakázek, a to napříč náboženským spektrem — pro katedrálu sv. Víta dodal tzv. *Pražský oltář* (kolem 1520),<sup>47</sup> zcela mimořádnou objednávku dostal od hrabat Jeronýma a Vavřince Šliků. Cranach se svou dílnou Šlikům namaloval monumentální retábl pro kostel sv. Jáchyma v Jáchymově, jenž byl první luteránskou kostelní novostavbou v Čechách. Archa, datovaná 1545, sice shořela 1873, nicméně starší dochovaný popis umožňuje alespoň identifikovat skladbu jednotlivých výjevů. Neví se však, zda oltář namaloval Cranach starší, dílna, či Cranach mladší — a právě jeho jméno uvádí v této souvislosti i poslední literatura. V roce 1545 stál v čele dílny ještě formálně Lucas Cranach starší, nicméně lze předpokládat, že velký počet objednávek obstarávala dílna v čele s jeho synem Lucasem Cranachem mladším, který otcův podnik převzal po jeho smrti v roce 1553. Cranach se svou dílnou prokazatelně dodával obrazy i na sever Čech, konkrétně do Ústí nad Labem — deska *Nechte maličkých ke mně přijít* nese objednavatelský erb Kočků z Kocenštejna; výjev doprovází biblický citát v němčině.<sup>48</sup> Malířský styl i technologie této desky jednoznačně ukazují k Lucasi Cranachovi mladšímu.<sup>49</sup>

Podle našeho názoru Cranach mladší (za možné spolupráce dílny) nejspíše namaloval i kopii *Zákonu a milosti*. Některé detaily totiž

prozrazují i jeho rukopis – na rozdíl od Lucase Cranacha staršího byl jeho projev více sumární, chybí drobnopisná malba příznačná pro Cranacha staršího. Postavy prarodičů na kopii jsou rukopisně velmi blízké s postavami Adama a Evy na obraze *První hřích*.<sup>50</sup> Ty jsou zase blízké pojetí miniaturní desky *Zákon a milost*.<sup>51</sup> Malířské analogie nabízejí i jiné práce, z nichž bychom upozornili ještě na jednu desku – *Křest Krista* z Berlína. Ta je zajímavá ještě z jednoho důvodu – rovněž se na ní objevila čtvercová síť, provedená suchým médiem (tmavou tužkou a červenou křídou).<sup>52</sup> I užití černé či červené křídly v podkresbě je spojováno s tvorbou Lucase Cranacha mladšího.<sup>53</sup> Konečně způsob použití smaltu lze brát jako další indicii vedoucí k připsání kopie *Zákonu a milosti* Lucasi Cranachovi mladšímu. V tomto případě by pak signatura, jež přesně kopíruje provedení podpisu na originálu, nebyla pouhou nápodobou, ale jednalo by se o podpis Cranacha mladšího.

Podrobnosti vzniku kopie nelze jistě s odstupem staletí doložit, avšak provedený průzkum alespoň naznačil, jak byla vytvořena a kdo ji mohl vytvořit. Lucas Cranach mladší zůstával dlouho ve stínu svého otce, a teprve výstava v roce 2015 umožnila lépe poznat jeho práce a jeho tvůrčí proces a současně vymezit jeho díla oproti ůevre Lucase Cranacha staršího. A zdá se, že způsob namalování diskutované kopie *Zákonu a milosti* do kontextu tvorby Lucase Cranacha mladšího a jeho dílny zapadá.

## Poznámky

**1** Z velkého množství literatury týkající se tohoto zobrazení vybíráme několik zásadních prací a recentní literaturu: Carsten Bach-Nielsen, Cranach, Luther und servum arbitrium, *Analecta Romana Instituti Danici* 19, 1990, s. 145–184; Ernst Badstübner, Gesetz und Gnade in der Ikonographie protestantischer Bildkunst, in: *Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder* (kat. výst. Wartburg, Eisenach – Schloss Hartenfels, Torgau), Eisenach 1994, s. 33–40, 42–59; Daniel Görres, Zákon a milost, in: Olga Kotková (ed.), *Cranach ze všech stran. Cranach From All Sides* (kat. výst. Národní galerie v Praze), Praha 2016, s. 58–67, 160–167, č. kat. 3, 22 (zde podrobnější odkazy na další literaturu k tématu); Magdalena Nespěšná Hamsíková, *Lucas Cranach a malířství v českých zemích*, Praha 2016, zejména s. 131–140 (v textu další odkazy na literaturu). Viz

též dokumentaci Cranach Digital Archiv: <http://lucascranach.org/gallery> (vyhledáno 11. 7. 2018).

**2** Viz recentně např. Benjamin D. Spira, in: Julia Carrasco – Justus Lange – Benjamin D. Spira – Timo Trümper (eds.), *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation* (kat. výst. Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Museumslandschaft Hessen Kassel), Heidelberg 2015, s. 166–167, č. kat. 40. Předstupně k tomuto námětu uvádí např. Jan Royt, Neznámé zobrazení luteránského námětu „Zákon a milost“ v Broumově, in: Helena Dáňová – Jan Klípa – Lenka Stolárová (eds.), *Slezsko – země Koruny české. Historie a kultura 1300–1740*, díl B, Praha 2008, s. 843–853. Zde též na s. 843–844, pozn. 5, podrobný soupis literatury k tématu Zákon a milost včetně teologického výkladu.

**3** Inv. č. O 10732, olej, lipové dřevo, 72 × 88 cm (formát není původní), značeno a datováno dole uprostřed na pařezu doleva směřujícím dráčkem se zdviženými křídly [15]29 (první dvě číslice jsou nečitelné). Do NG získáno 1950 ze soukromé sbírky. Provenience: 1814–1922 do Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění zapůjčil hrabě Jan Nostic-Rieneck a jeho dědicové; 1922 vráceno majitelům. Viz přehled základních údajů a soupis pramenů a literatury: Olga Kotková, *National Gallery in Prague. German and Austrian Painting of the 14th–16th Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*, Praha 2007, s. 28–29, č. kat. 8.

**4** Inv. č. SG676, smíšená technika, lipové dřevo, 82,2 × 118 cm, značeno a datováno na stromě vprostřed doprava směřujícím dráčkem se zdviženými křídly 1529. Provenience: od r. 1659 vévodů Sasko-Gothajských. Viz přehled základních údajů a soupis literatury: Spira, in: Carrasco – Lange – Spira – Trümper (cit. v pozn. 2), s. 170–171, č. kat. 42, s. 343, T 42 (transkripce nápisů). Viz též Badstübner (cit. v pozn. 1), zejména s. 33–40. Z novější literatury k tématu např.: Sören Fischer (ed.), *Gesetz und Gnade. Wolfgang Krodel d. Ä., Lucas Cranach d. Ä. und die Erlösung des Menschen im Bild der Reformation* (kat. výst. Galerie des Sakralmuseums St. Annen, Kamenz), Kamenz 2017.

**5** Viz recentně Carrasco – Lange – Spira – Trümper (cit. v pozn. 2), s. 168–169, č. 41 (pražský typ), a s. 170–171, č. kat. 41 (zde základní odkazy na další literaturu).

**6** Např. Helmo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, Hamburg 2006 (2 sv.); Miriam Verena Fleck, ‚Ein tröstlich gemelde.‘ *Die Glaubensallegorie ‚Gesetz und Gnade‘ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Korb 2010; Johannes Erichsen, ‚Gesetz und Gnade.‘

Versuch einer Bilanz, in: Dirk Syndram — Yvonne Wirth — Doreen Zerbe (eds.), *Luther und die Fürsten*. Aufsatzband, Dresden 2015, s. 97–113.

**7** Jejich transkripce uvádí např. Carrasco — Lange — Spira — Trümper (cit. v pozn. 2), s. 343, T 42.

**8** Zde zaznamenané rozměry uvedené v palcích odpovídají současnému stavu — viz *Einreichungs-Catalog der Gemälde-Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*, Archiv Národní galerie, fond SVPU, sign. AA 1223/1, č. 1265.

**9** Tento stav detailně popisuje restaurátorský protokol Mojžíře Hamsíka (č. 596 z 21. 3. 1971) uložený v archivu restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze. Viz též průzkum Adama Pokorného. Deska byla seříznuta přibližně o 15–17 cm, jak ukazuje srovnání s kopií diskutované malby, dochované rovněž ve sbírkách NG.

**10** Ibidem. Rozhodnutí předcházely konsensus přízvaných odborníků. Zdá se však, že nepůvodní nápisy překrývaly původní, patrně již pouze fragmentárně dochované.

**11** K těmto grafikám a obrazu z Edinburghu: Matthias Weniger, „Durch und durch lutherisch“? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade“, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* LV, 2004 (vyšlo 2005), s. 115–134 (s odkazy na další literaturu). Shrnutí údajů k Holbeinově obrazu z Edinburghu viz např. Susan Foister, *Holbein in England* (kat. výst. Tate Britain), London 2006, s. 134–135, č. kat. 145.

**12** Např. recentně Fischer (cit. v pozn. 4), zejména s. 28–29, či Guido Messling, *Cranach et son temps* (kat. výst. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles — Musée du Luxembourg Paris), Bruxelles 2010, s. 229, č. kat. 146.

**13** Viz základní údaje k oběma obrazům: Kurt Löcher, *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997, s. 136–140; Helga Hoffmann, *Kunstsammlungen zu Weimar. Die deutsche Gemälde des XVI. Jahrhunderts*, Fulda 1992, s. 52.

**14** Viz např. Thomas Pöpper — Susanne Wegmann, *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche* (sborník symposia), Regensburg 2011; viz též Nespěšná Hamsíková (cit. v pozn. 1), s. 145–147.

**15** Ve sledovaném kontextu viz zejména Nespěšná Hamsíková (cit. v pozn. 1), s. 131–144, včetně vyobrazení všech uvedených prací.

**16** Kai Wenzel, Exkurs: Das Bildthema „Gesetz und Gnade“ in einem Görlitzer Bürgerhaus, in: Fischer (cit. v pozn. 4), s. 107–115.

**17** NG, inv. č. O 9619, olej, lipové dřevo,

88,5 × 87,1 cm, značeno a datováno dole uprostřed na pařezu doleva směřujícím dráčkem se zdviženými křídly 1529 (způsob značení zjevně imituje Cranachovu signaturu; značení pochází ze stejné doby jako malba). Do NG zapůjčila r. 1800 hraběnka Marie Anna Thunová, rozená Kolowrat-Liebštejnská. Viz přehled základních údajů a literatury: Kotková (cit. pozn. 3), s. 30–31, č. kat. 9. Na rubové straně vprostřed sběratelská pečeť patřící rodu Bruntálských z Vrbna. V poli obrazu pod jednotlivými výjevy vysvětlující nápis ve žluté barvě:

GESECZ / SVNDER / TODT / FIGVR DER  
RECHTFERTIGVNG / PROPHETEN / MENCH AN  
GNAD / VNSER RECHTFERTIGVNG / ANZEIGER  
CHRISTI / EMANVEL / ENGEL ERHALTEN / ZV  
DEM DIENST CHRISTI / VNSER VNSCHILD /  
VNSER VBERWINDVNG

Dole pás s nápisy s úryvky Nového a Starého zákona:

Roma. 6 *Der Todt ist der sünden sold. Cor.15/  
Die Sünd ist des Todes spies Aber das gesetz Ist der /  
sünden krafft Rom 4. Das gesetz richtet zorn ahn. /  
Roma.1. Es wirdt offenbart Gottes zorn von himel ober /  
aller menschen gotlos leben und vnrecht Roma. 3. /  
Sie seindt alezumal sündler vnd mangeln des preises das  
sie /sich Gottes nicht rümen mögen /  
Roma. 3. Durch das gesetz komet erkentnus der Sünden /  
Matthei 11. Das gesetz vnd Propheten gehen bis auff Jo-  
hannis zeitt. /  
Roma. 7. Ich Elender Mensch wer wirdt mich erlösen /  
aus dem Leibe des Todes Roma. 1. Der gerechte lebet gerns  
[?] gelawbens Roma. 3. Wir halten das ein Mensch ge-  
recht werde durch den glauben on werck des gesetzes. /  
Marci.1. Es Wirdt ein stercker komen nach mir S. /  
Joannes Baptist. Joan. 2. Sihe das ist Gottes lamb /  
das der welt sünde treget 1. Petri 1. In der heili-  
gung des geistes zum gehorsam und besprengung des blu-  
tes Jesu Christi. Amen. /  
Esaie.26. Send das Lamb den herscher der Erdenn /  
Exodi.12. Es wirdt sein ein Lamb on mackel. /  
Der Todt ist verschlungen im sieg. Todt wo ist dein /  
spiess. Helle wo ist dein sieg? Danck hab Gott /  
der vnns den sieg geben hatt durch Jesum Christum /  
Unsern herzen.I. Corin.15. /  
Matthei.4. Die Engel haben sich genchet und die-  
neten yhm /  
Wenn seinen Engeln ist gepoten von dir auff das /  
sie dich behütten yn allen deinen wegen. Psal. 90.*

**18** Viz vyobrazení těchto obrazů: Badstübner 1994 (cit. v pozn. 1), s. 51–53, č. kat. 40–41. Další příklady uvádí např. Fischer (cit. v pozn. 4), s. 29.

**19** Viz vyobrazení a základní popis:  
<https://www.catharijneconvent.nl/adlib/41001/>  
(vyhledáno 11. 7. 2018).

**20** Vladimír Hrubý — Jan Royt, *Nástěnná malba s námětem Zákon a milost na zámku v Pardubicích*, *Umění XXXX*, 1992, s. 124–137; Nespěšná Hamsíková (cit. v pozn. 1), s. 267–272; viz vyobrazení: <https://www.vcm.cz/mazhaus/> (vyhledáno 11. 7. 2018).

**21** Jan Royt, Grafický list s luteránským námětem Alegorie zákonu a milosti ve vydání Melantrichovy bible, *Historie otázky — problémy. Česká bible. Kulturní, ideový a politický fenomén v proměnách staletí* 5, 2/2013, s. 60.

**22** Viz ibidem, s. 60–61; Jana Přidalová, *Nástěnná malba ‚Zákon a milost‘ v kostele sv. Václava v Moravské Ostravě* (bakalářská diplomová práce, Masarykova univerzita v Brně), Brno 2006; srov. [https://is.muni.cz/th/75121/ff\\_b](https://is.muni.cz/th/75121/ff_b) (vyhledáno 11. 7. 2018).

**23** Royt (cit. v pozn. 21), s. 37–38.

**24** Metodika průzkumu je založena na nedestruktivních zobrazovacích metodách:

1. Prohlídka obrazu v rozptýleném denním světle a v razantním bočním osvětlení — snímáno digitální zrcadlovkou CANON EOS 6 D s objektivem EF 24–105 mm / 1:4 L IS USM; CANON Macro EF 100 mm / 1:2,8 USM; SIGMA 180/2,8 EX APO DG OS HSM Macro; CANON MP-E 65/2,8 MACRO (zaznamenáno ve formátu RAW, konvertováno do formátu TIFF).
2. Prohlídka obrazu binokulárním mikroskopem Leica — záznam v 10 až 40násobném zvětšení, zaznamenáno digitální kamerou Leica DFC.
3. Prohlídka obrazu v UV spektru — pořízená fotografie UV luminiscence s použitím filtru HOYA HMC filter RM 90.
4. Rentgenografie — snímky z celé plochy obrazu byly sestaveny do jednoho celku v grafickém programu Adobe Photoshop CS5 a PTGui.
5. IR reflektografie — snímáno kamerou OSIRIS, citlivost 0.9 — 1.7µm.
6. IR fotografie ve falešných barvách, digitální fotoaparát Sony dsc-717, provedeno v programu Adobe Photoshop CS3.

V rámci restaurátorského průzkumu byla provedena identifikace použitých pigmentů a dřeva podložky. Analýzy provedla v laboratoři Národní galerie v Praze Radka Šefců. Více o laboratorním průzkumu viz srovnávací tabulku Radky Šefců.

**25** Desky vyrobené z lipového dřeva jsou v ůevre Lucase Cranacha staršího velmi běžné, viz Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach The Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, s. 47–50.

**26** Hoblováním ve směru kolmém na růst dřeva dochází k většímu a rychlejšímu odběru materiálu. Obecně v truhlářské praxi byly takto desky nejprve nahrubo srovnány a pak případně následně

vyhlazeny dohoblováním v podélném směru na růst dřeva.

**27** Při nátěru podkladových vrstev na deskovou podložku dochází k výraznému zvlhčení dřeva desky, což může mít za následek její deformaci. Z tohoto důvodu bylo od středověku běžnou praxí aplikovat podklad na desku zajištěnou obrazovým rámem nebo později provizorními lištami. Více podrobností o této praxi v dílně Lucase Cranacha staršího viz Heydenreich (cit. v pozn. 25), s. 86–88.

**28** Tyto linie mohly vyznačovat malovanou plochu, nebo také mohly být provedeny kvůli nepoškození podkladu při vyjmutí desky z rámu nebo provizorních latí. Více o této praxi v dílně Lucase Cranacha staršího viz ibidem, s. 86.

**29** Černé orámování bylo prokázáno na některých dílech Lucase Cranacha staršího — ibidem, s. 86.

**30** Viz Mojmir Hamsík, *Restaurátorský protokol* (cit. v pozn. 9).

**31** Drážka na zadní straně podél okrajů je známa i z řady dalších děl z dílny Lucase Cranacha staršího, viz Heydenreich (cit. v pozn. 25), s. 66.

**32** Tuto možnost uvádí na základě průzkumu již M. Hamsík (cit. v pozn. 9).

**33** Přeplepy lepených spojů textilní cupaninou byly v Cranachově dílně zejména od r. 1514/1515 běžnou praxí, viz Heydenreich (cit. v pozn. 25), s. 69. Tímto způsobem se měl redukovat negativní vliv lepených spojů na svrchní malbu tak, aby nedošlo k případnému popraskání.

**34** Na obrazech z dílny Lucase Cranacha staršího byl často identifikován podklad z uhličitanu vápenatého, ovšem bez přítomnosti jednobuněčných mořských organismů, tzv. kokolitů, odkazujících na původ z přírodní křídly. Jako jedna z možností ohledně původu je uváděn mletý vápenec. Více viz ibidem, s. 93.

**35** Viz Helen Smith-Contini — Ingo Sandner — Gunnar Heydenreich, in: Kotková (cit. v pozn. 1), s. 160–161, č. kat. 22.

**36** Ibidem. Autoři uvažují také o možnosti použití špičatého štětce. To však na základě nyní vyhotovených detailních IR reflektogramů není pravděpodobné.

**37** Stejný typ podkresby byl popsán i v předešlém průzkumu. Autoři na základě studia kresebného rukopisu odkazují přímo na ruku Lucase Cranacha staršího, viz Smith-Contini — Sandner — Heydenreich, in: Kotková (cit. v pozn. 1), s. 58–59, č. kat. 3. Více o podkresbách v dílně Lucase Cranacha staršího viz Heydenreich (cit. v pozn. 25), s. 105–113.

**38** Užití šedé podmalby bylo v dílně Lucase Cranacha běžné, více viz Heydenreich

(cit. v pozn. 25), s. 177–180. V rámci průzkumu byly odebrány pouze tři vzorky z okraje obrazu: modré oblohy, zeleného terénu, červeného pláště. Je možné, že šedou podmalbou jsou podmalovány i další partie obrazu.

**39** Popsaná výstavba zejména červených, zelených a tmavě purpurových draperií byla v dílně Lucase Cranacha velmi běžná, viz ibidem, s. 182.

**40** Popsaný postup výstavby obrazu zcela odpovídá praxi v dílně Lucase Cranacha staršího, viz ibidem, s. 207–211.

**41** Na základě průzkumu vložila Z. Grohmanová kopii *Zákon a milost* do 2. poloviny 16. stol., viz Zora Grohmanová, Restaurátorský průzkum k obrazu Hřích a vykoupení, kopie ze 17. století, 4. 1. 1993, Archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

**42** Obdobný rám se sítí byl například používán pro překreslování složitých prostorových kompozic, jak je to známo z dřevořezu Albrechta Dürera, viz vyobr.: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366555> (vyhledáno 11. 7. 2018).

**43** Kristina Maršíková Málková, in: Kotková (cit. v pozn. 1), s. 162, 166.

**44** Dieter Koeplin stručně uvedl, že tato signatura je falešná a datace nesprávná: Dieter Koeplin, in: Christian Müller – Stephan Kemperdick (eds.), *Hans Holbein d. J.: die Jahre in Basel 1515–1532* (kat. výst. Kunstmuseum Basel), München 2006, s. 95, pozn. 82.

**45** Toto náboženské prostředí podrobně ve vztahu k námětu *Zákon a milost* popsali Hrubý – Royt (cit. v pozn. 20), s. 124–137.

**46** Tak soudí i Jan Royt (cit. v pozn. 21), s. 50.

**47** Viz recentně Mila Horký, in: Gunnar Heydenreich – Daniel Görres – Beat Wismer, *Lucas Cranach der Ältere. Meister. Marke. Moderne* (kat. výst. Museum Kunstpalast Düsseldorf), Düsseldorf 2017, s. 183, č. kat. 85–89 (zde odkazy na základní literaturu).

**48** Viz Kotková (cit. v pozn. 1), s. 124–128. Erb identifikovala Michaela Hrubá.

**49** Technologický průzkum provedla Kristina Maršíková Málková, ibidem, s. 127, 129. V plášti Krista i v erbu chemická analýza Radky Šefců potvrdila použití smaltu, viz též Radka Šefců, in: ibidem, Přírodovědný a materiálový průzkum, s. p.

**50** Museum of Fine Arts Houston, inv. č. 44-546, signováno a datováno 1549, olej, dřevo, 21,7 × 17,1 cm. Viz Suzanne Wegmann, in: Roland Enke – Katja Schneider – Jutta Strehle (eds.), *Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters* (kat. výst. Augusteum, Wittenberg), München 2015, s. 270, č. kat. 2/27.

**51** Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, inv. č. G 156, signováno, kolem 1550, olej, dřevo, 19 × 25,5 cm. Viz Suzanne Wegmann, in: ibidem, s. 366–367, č. kat. 3/37.

**52** Viz k tomu: Anja Wolf, Die Taufe Christi von 1556. Einblicke in die Arbeitsweise Lucas Cranachs der Jüngeren, in: Elke A. Werner – Anne Eusterschulte – Gunnar Heydenreich (eds.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, s. 168–179.

**53** Viz Ingo Sandner – Gunnar Heydenreich – Helen Smith-Contini, Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas, in: ibidem, s. 129–139, zvláště s. 138–139.

## Seznam vyobrazení

- 1a** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529, celek. Národní galerie Praha.
- 1b** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, celek. Národní galerie Praha.
- 2** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529. Stiftung Schloss Friedenstein.
- 3a** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529, rubová strana.
- 3b** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, rubová strana.
- 4a** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, detail.
- 4b** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, detail.
- 4c** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529, RTG snímek.
- 4d** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, RTG snímek.
- 5** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529, detail se zbytky nápisu „Gnad“.
- 6** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, IRR, detail s patrnou čtvercovou sítí.
- 7** Postup kopírování *Zákonu a milost*.
- 8** Porovnání (zákres) originálu a kopie, celek.
- 9** Porovnání (zákres) originálu a kopie, detail.
- 10a** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529, detail signatury.
- 10b** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, detail signatury.
- 11a** Lucas Cranach starší, *Zákon a milost*, 1529, detail Adama a Evy.
- 11b** Lucas Cranach mladší (?), *Zákon a milost*, 2. polovina 16. století, detail Adama a Evy.

Annex

## Identifikace materiálů: Lucas Cranach starší: *Zákon a milost* a Lucas Cranach mladší (?): *Zákon a milost*

RADKA ŠEFCŮ

Materiálový průzkum<sup>1</sup> doplnil a upřesnil dosavadní poznatky o obou verzích *Zákonu a milosti* z Národní galerie Praha.<sup>2</sup> V materiálové skladbě nacházíme mnohé shodné prvky mezi oběma díly. U obou děl je podložka z lipového dřeva (*Tilia sp.*).<sup>3</sup> Pro podklad maleb je užita přírodní křída.<sup>4</sup> Křída je nanášena postupně v několika vrstvách. Na obou deskách je podklad spíše subtilnější, maximálně naměřená tloušťka se zde pohybuje v rozmezí cca 0,1–0,2 mm. V křídových podkladech bylo potvrzeno histochemickým barvením příčných řezů<sup>5</sup> a metodou MALDI-TOF MS pojivo na bázi kolagenních proteinů – živočišný klíč.<sup>6</sup> Vrstva křídových podkladů byla u obou desek izolována organickou vrstvou na bázi oleje před nanesením barevných vrstev malby. Obdobnou přípravu podkladových vrstev u maleb lze rozpoznat i na ostatních dílech ze sbírek Národní galerie v Praze jak Lucase Cranacha st., rovněž i Lucase Cranacha ml.<sup>7</sup>

Porovnáním materiálové skladby barevných vrstev oba obrazy vykazují některé shodné prvky jak v užití pigmentů, tak pojiv. U obou desek analýza na mikrovzorcích a neinvazivní rentgenová fluorescenční analýza prokázala z hlediska pigmentů, barviv a pojiv malířskou paletu typickou pro evropské malířství 16. století, obsahující pigmenty této doby, které jsou rovněž doloženy v dílech Lucase Cranacha st., v jeho dílně, ale rovněž i v díle Lucase Cranacha ml. Mezi nejvýznamněji užívané a identifikované pigmenty patří olovnatá běloba, azurit, rumělka, červený org. lak, okry, olovnato-cínčitá žluť typ I, zelené pigmenty na bázi mědi, nejčastěji měděnka, a černě na bázi uhlíku.

Technika malby je vrstevnatá, využívající součtu jednotlivých barevných vrstev. Celoplošná podmalba na kopii (O 9619) nebyla doložena. Modrá malba oblohy je na kopii provedena ve dvou modrých vrstvách směsí azuritu a olovnaté běloby. Na obraze *Zákon a milost* (O 10732) je užita typicky šedá podmalba v malbě oblohy pod modrou vrstvou azuritu a pod zelenou malbou vegetace. Šedá podmalba má světle šedý odstín, který vznikl kombinací uhlíkaté černě s olovnatou

bělobou.<sup>8</sup> Na nich je nanese světle modrá vrstva azuritu ve směsi s olovnatou bělobou (**obr. 1**). Tato kombinace kladení vrstev následuje ustálenou praxi 16. století pro malbu minerálními modřemi. Použití šedé podmalby umožňovalo vytváření modelace výsledných barevných odstínů, ale mohla být i důvodem pro nižší spotřebu dražšího modrého pigmentu. V zelených vrstvách byl prokázán zelený mědnatý pigment v kombinaci s olovnato-cínčitou žlutí typ I a olovnatou bělobou. Základ pletových tónů tvoří kombinace olovnaté běloby s rumělkou a okry. V žluté malbě bylo doloženo Ramanovou spektroskopií užití olovnato-cínčité žlutí typ I, olovnaté běloby a ojedinele zrna okrů. Na malbě červených draperií byla ve spodní opakní vrstvě potvrzena rumělka a červený organický lak s příměsí okrů. Zatímco na díle Lucase Cranacha st. je tmavě červená kompaktní podmalba, zastoupená více minerálními pigmenty, rumělkou, okry a černí (**obr. 2**), na druhém exempláři podmalba není. Zde ve spodní červené vrstvě je více zastoupen červený organický lak s ojedinelými zrny rumělky (**obr. 3**) a ve vrchní vrstvě malby je vedle červeného laku rumělka, olovnatá běloba a ojedinele čern. Vrstvy se liší kvantitativním zastoupením jednotlivých pigmentů. Tento fakt spíše reflektuje modelaci výsledného barevného odstínu červené draperie, kde na originále je malba provedena na podmalbě ve dvou vrstvách, ve spodní vrstvě je rumělka a ve vrchní je červený organický lak. Modelace stínu u obou děl je obvykle dotvořena tmavší lazurou červeným organickým lakem s ojedinelými zrny rumělky a olovnaté běloby.<sup>9</sup> Oproti tomu ve světlech je obvyklé zastoupení většího množství bílých pigmentů, zejména olovnaté běloby. Analýza ukázala, že na obou exemplářích je užit rozdílný červený organický lak. Na snímcích po excitaci ultrafialovým světlem mají vrchní vrstvy červeného organického laku rozdílnou fluorescenci (**obr. 2b, 3c**).

Diference mezi oběma díly byla komparačně sledována zejména na identifikaci modrých pigmentů, neboť odlišnost děl Lucase Cranacha staršího a mladšího vidíme v užití smaltu.<sup>10</sup> Jasně modrá malba oblohy je na obou dílech tvořena směsí azuritu a olovnaté běloby. Prvkovou rentgenovou fluorescenční analýzou byla v malbě šedých oblak na kopii *Zákon a milost* (O 9619) identifikována kombinace prvků typických pro smalt.<sup>11</sup> Ten je

zde užit vedle azuritu a olovnaté běloby.<sup>12</sup> Smalt byl rovněž doložen na dílech ze sbírek Národní galerie Praha Lucase Cranacha ml. *Podobizna muže* (dřevěná podložka, DO 4146), *Podobizna ženy* (dřevěná podložka, DO 4145).<sup>13</sup> Dále byl identifikován na díle *Nechte maličkých přijít ke mně* (lípa, 1538, DO 4238). Na díle *Podobizna muže* byl identifikován smalt v malbě modrého pozadí. Na ostatních dílech v malbě oděvů,<sup>14</sup> obvykle ve směsi s olovnatou bělobou, ale rovněž i s červeným org. lakem a azurem. Mohla tak být docílena specifická výsledná barevnost malby. Smalt se stává rozšířenějším pigmentem v evropské malbě až v době renesance a následného baroka.<sup>15</sup> Výroba smaltu je po roce 1540 spojována s českou sklářskou výrobou, ale i s Benátkami a Flandry.<sup>16</sup> Smalt je poměrně nestabilní pigment podléhající degradačním procesům, kde barva může z jasně modré přecházet do šedých odstínů, nebo může vrstva se smaltem získat až transparentní lazurní charakter.<sup>17</sup>

Shody u obou desek byly potvrzeny i v užití pojivových složek. V barevných vrstvách byl doložen vysychavý esterový olej. V případě desky *Zákon a milost* (O 9619) byla provedena identifikace plynovou chromatografií s hmotnostním spektrometrem.<sup>18</sup> V malbě byl identifikován polymerizovaný lněný olej s příměsí smrkové pryskyřice, damary a vosku. Smrková pryskyřice mohla být modifikací média na bázi oleje a ovlivňovat tak translucenčnost malby.<sup>19</sup> Damara a vosk jsou z pozdějších povrchových úprav z restaurátorského zásahu. Lněný olej patřil k nejpoužívanějším pojivům malby 16. století.<sup>20</sup> Vedle lněného oleje<sup>21</sup> je v dílech Lucase Cranacha st. doložen i olej ořechový.<sup>22</sup>

Výsledky materiálového průzkumu potvrdily částečnou materiálovou shodu na obou dílech. Jsou to zejména pigmenty jako azurit, olovnato-cínčitá žlutí typ I, rumělka, olovnatá běloba a pojivové složky, které patří mezi zcela běžně užívané výtvarné materiály 16. století. Odlišnost nacházíme v užití smaltu na kopii. Smalt může být významným datačním prvkem pro vznik kopie. Při vytváření kopie byly reflektovány znalosti materiálové výstavby originálu, ale zároveň již byly zvoleny nové pigmenty, které mohly prohloubit diferenciaci barevných akcentů.

Tabulka č. 1

	<b>Zákon a milost (NG, inv. č. O 10732) 1529</b>	<b>Zákon a milost (NG, inv. č. O 9619) 2. polovina 16. století</b>
<b>Podložka</b>		
druh	lípa ( <i>Tilia</i> sp.)	lípa ( <i>Tilia</i> sp.)
velikost (cm)	71,5 × 87	88,4 × 86,6
podklad	přírodní křída	přírodní křída
inkarnát	okry, rumělka, olovnatá běloba*	dvě růžové vrstvy – olovnatá běloba, rumělka, žlutý okr
<b>Pigmenty</b>		
žluté nebe	olovnato-cínicitá žluť, olovnatá běloba*	dvě žluté vrstvy – olovnato-cínicitá žluť typ I, olovnatá běloba, okr (s)
červená draperie	vrchní červená vrstva – červený organický lak spodní červená vrstva – rumělka podmalba – červený okr, rumělka, čern	vrchní červená vrstva – červený organický lak, rumělka, olovnatá běloba (s), uhlová čern (s) spodní červená vrstva – rumělka, červený organický lak
zelená	dvě zelené vrstvy – mědnatý zelený pigment, olovnatá běloba, olovnato-cínicitá žluť typ I šedá podmalba – olovnatá běloba, čern	
modré nebe	modrá vrstva – azurit, olovnatá běloba šedá podmalba – olovnatá běloba, čern	modrá – azurit, olovnatá běloba** šedá (oblaka) – smalt, azurit, olovnatá běloba*
modrá draperie	azurit, okry, olovnatá běloba, rumělka, pravděpodobně kostní čern*	azurit, okry, olovnatá běloba *
<b>Pojiva</b>		
histochemická analýza / mikrochemické testy	podklad – proteiny, pravděpodobně klíč malba – olej	podklad – proteiny, pravděpodobně klíč malba – olej
GC/MS	–	tepelně polymerizovaný lněný olej smrková pryskyřice (s) damara (s) včelí vosk (s)
MALDI TOF	–	podklad – klíč

\* výsledky byly identifikovány neinvazivní metodou rentgenové fluorescenční analýzy

\*\* analýza provedena Dorou Pechovou v roce 1993 na práškovém vzorku

(s) = příměs ve velmi malém množství

## Poznámky

**1** Radka Šefců, nepublikované laboratorní zprávy č. 12-62, 93-1-XRF; Dorothea Pechová, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 93-1, archiv chemicko-technologické laboratoře, Národní galerie v Praze.

**2** Radka Šefců, in: Olga Kotková (ed.), *Cranach ze všech stran. Cranach From All Sides* (kat. výst. Národní galerie v Praze), Příloha: Přírodovědný materiálový průzkum; Kristina Málková – Radka Šefců – Olga Kotková – Václav Pitthard – Štěpánka Kučková, *Examination of Paintings by Lucas Cranach the Elder and his workshop from the Collection of the National Gallery in Prague, 5th International symposium Painting Technique. History, materials and studio practice*, 18.–20. prosince 2013, 2016, s. 85–96;

Kristina Maršíková Málková, *Technologie malby Lucase Cranacha st. a jeho okruhu. Průzkumy děl z českých sbírek a jejich interpretace*, disertační práce (ved. Karel Stretti, Akademie výtvarných umění), Praha 2015; Mojmír Hamsík, *Restaurátorský protokol, Lucas Cranach st., První hřích a vykoupení lidstva, O 10732*, archiv restaurátorského oddělení, Národní galerie v Praze 1971; Zora Grohmanová, *Restaurátorský protokol, Lucas Cranach st., Hřích a vykoupení, O 10732*, archiv restaurátorského oddělení, Národní galerie v Praze 1993.

**3** V díle Lucase Cranacha st. i ml. se setkáváme se širokou škálou užití dřevin: dub, buk, jedle. Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder: Painting Materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, s. 47–57, 61. Lípové dřevo patří



od 15. stol. k jednomu z nejpoužívanějších dřev pro přípravu deskových obrazů.

**4** V Cranachových dílech bývá užit v podkladových vrstvách rovněž vápenec, Heydenreich (cit. v pozn. 3), s. 93.

**5** Histochemicky byla identifikována i proteinová izolace na *Pražském oltáři*.

**6** Analýzu metodou MALDI TOF provedla Štěpánka Kučková z VŠCHT Praha.

**7** Viz pozn. 2.

**8** Tmavě šedé až černé podmalby byly potvrzeny na malbě *Pražského oltáře*.

**9** Červený org. lak s příměsí olovnaté běloby a rumělky doložen i na dalších dílech Lucase Cranacha ml., viz Jana Herrschaft, Maltechnik und Materialwahl Lucas Cranachs des Jüngeren am Beispiel der Kanzelbilder in der Kapelle auf Schloss Augustusburg (Sachsen), in: Elke A. Werner – Anne Eusterschulte – Gunnar Heydenreich (eds.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, s. 181–191, s. 185.

**10** Ibidem, s. 185–186.

**11** Potvrzena přítomnost kobaltu, arzenu, draslíku a křemíku. Chemické složení historického pigmentu smalt je  $\text{SiO}_2 + \text{K}_2\text{O} + \text{Al}_2\text{O}_3 + \text{CoO} + \text{As}_2\text{O}_3$ .

**12** Paralela v užití smaltu v kombinaci s azuritem je doložena i na dalších dílech Lucase Cranacha ml., viz Herrschaft (cit. v pozn. 10), s. 181–191, zvl. s. 185–186.

**13** Viz základní údaje k obrazům: Kotková 2016 (cit. v pozn. 2), s. 118–123, č. kat. 16; Jana Odvárková, nepublikované laboratorní zprávy 05-27, 05-28, archiv chemicko-technologické laboratoře, Národní galerie v Praze 2005.

**14** V oděvech s azuritem, Šefců 2016 (cit. v pozn. 2).

**15** Ojediněle byl identifikován i před touto periodou, např. Marco Verità – Alessandro Renier – Sandro Zecchin Chemical analyses of ancient glass findings excavated in the Venetian lagoon, *Journal of Cultural Heritage* 3, 2002, s. 261–271. Rovněž italsí malíři smalt použili v malbě již v období quattrocenta, kdy byla rozšířena sklářská výroba v Benátkách. Smalt ve směsi s azuritem a přírodním ultramarínem byl prokázán na díle *Kladení Krista do hrobu* (The Entombment, 1455, Národní galerie Londýn, inv. č. 466) nizozemského malíře Dierica Boutse (1410–1475) a na oltáři *Církevních otců starších* (Altarpiece of the Early Church Fathers, c. 1483, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Mnichov, inv. č. 2597–2600) od Michaela Pachera (1435–1498).

**16** Bruno Muhlethaler – Jean Thissen, Smalt, in: Ashok Roy (ed.) *Artists' Pigments*.

*A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, National Gallery of Art, Washington, Archetype Publications, London 1993, s. 113–130.

Užití smaltu na počátku 16. století jako sikativ. K historii užití viz Heike Stege, Out of the blue? considerations of the early use of smalt as blue pigment in european easel painting, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 18, 2004, s. 121–42; François Delamare, *Blue Pigments: 5000 Years of Art and Industry*, London 2013, s. 37–98.

**17** Laurianne Robinet – Marika Spring – Sandrine Pagès-Camagna, Vibrational spectroscopy correlated with elemental analysis for the investigation of smalt pigment and its alteration in paintings, *Analytical Methods*, 5 (18), 2013, s. 4628–4638.

**18** Analýzu provedl Václav Pitthard, KHM ve Vídni.

**19** Alan Phenix – Joyce Townsend, A brief survey of historical varnishes, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (eds.), *Conservation of Easel Paintings*, Routledge, London – New York, 2012, s. 252–263.

**20** Rachel Billinge – Lorne Campbell – Jill Dunkerton – Susan Foister – Jo Kirby – Jennie Pilc – Ashok Roy – Marika Spring – Raymond White, Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400–1550, *National Gallery Technical Bulletin* 18 (1997), s. 6–55.

**21** Raymond White – Jennifer Pilc, Analyses of Paint Media, *National Gallery Technical Bulletin* 14, 1993, s. 88–89; Raymond White – Jennifer Pilc, Analyses of Paint Media, *National Gallery Technical Bulletin* 16, 1995, s. 88–89.

**22** Málková et al. 2013 (cit. v pozn. 2).

## Seznam vyobrazení

**1** Stratigrafie vrstev ve viditelném světle z modré oblohy, *Zákon a milost* (O 10732). Na křídovém podkladě viditelná izolační organická mezivrstva, šedá podmalba a modrá vrstva malby s azuritem a olovnatou bělobou.

**2** Detail malby červené draperie (a) a stratigrafie vrstev ve viditelném (a) a ultrafialovém světle (b) z červené draperie, *Zákon a milost* (O 10732). Na křídovém podkladě viditelná izolační organická mezivrstva, tmavě červená podmalba a dvě červené vrstvy malby. Ve spodní části byla identifikována rumělka, vrchní červená vrstva je s červeným org. lakem.

**3** Detail malby červené draperie (a) a stratigrafie vrstev ve viditelném (b) a ultrafialovém světle (c) z červené draperie, *Zákon a milost* (O 9619). Na stratigrafii je viditelná červená podmalba s červeným org. lakem, s příměsí rumělky a červená vrstva malby s červeným org. lakem s příměsí olovnaté běloby a rumělky. Na povrchu jsou vrstvy laků a retušů.

# *Pieta z Bílska.* Zachráněný skvost řezbářství jižních Čech. Nová práce z okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráku?

ŠTĚPÁNKA CHLUMSKÁ

VE SPOLUPRÁCI S VEROU DĚDIČOVOU

V letošním roce bylo v Národní galerii Praha dokončeno restaurování mimořádné pozdně gotické řezby – Piety z Bílska. Článek seznamuje s průběhem restaurování a přináší výsledky průzkumu a uměleckohistorického zhodnocení díla, které bylo v dosavadní místopisné literatuře určováno jako barokní, neboť Pieta byla od 18. století osazena do barokního bočního oltáře v kostele sv. Jakuba Většího v Bílsku na Strakonicku. Zároveň si článek všímá dalšího z pozdně gotických děl, dle tradované provenience z Bílska, řezby sv. Jakuba a Máří Magdalény, která je v uměleckohistorické literatuře již po desetiletí známa. Autorsky je spojována s okruhem Mistra Oplakávání ze Žebráku či Mistra Oplakávání ze Zvíkova, vůdčích osobností řezbářské produkce v jižních a jihozápadních Čechách v 1. třetině 16. století. Výsledky uměleckohistorického rozboru, průzkumu a restaurování Piety z Bílska prokázaly, že i tato řezba má ke jmenovanému okruhu prací těsné vazby, jak je patrné z její typologie, charakteru řezbářského rukopisu i detailů torzálně dochované původní polychromie. Další vazby na tento okruh vyplývají z objednavatelského kontextu, neboť obě řezby z Bílska byly nejspíše objednány po roce 1508, kdy se držitelem panství Drahonice, jemuž přináleželo i Bílsko, stává nejvyšší kancléř Zdeněk Lev z Rožmitálu († 1535).

## Provenienční kontext

Údaje na evidenčních kartách sbírkových předmětů Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou spojují s farním kostelem v Bílsku na Strakonicku<sup>1</sup> dvě velmi zajímavé pozdně gotické řezby. V šedesátých letech byl do sbírek z městského muzea v Bavorově deponován reliéf *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna*<sup>2</sup> (obr. 1). o několik desetiletí později farnost zapůjčila galerii monumentální vysoký reliéf *Piety*<sup>3</sup> (obr. 2). Z písemných pramenů na území volyňského děkanátu z předhusitského období víme, že kostel sv. Jakuba v Bílsku patřil mezi movité. Ve vsi bývala tvrz, zaniklá patrně již ve středověku,

## Klíčová slova

kostel sv. Jakuba Většího v Bílsku, panství Drahonice, Pieta z Bílska, Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna z Bílska, Mistr Oplakávání ze Zvíkova, Mistr Oplakávání ze Žebráku, pozdně gotické řezbářství v jižních Čechách, Zdeněk Lev z Rožmitálu, průzkum a restaurování

jejíž držitele ve 14. století známe z písemných pramenů.<sup>4</sup> Pro zpřesnění provenienčního a atribučního kontextu obou reliéfů je však podstatné, že osada Bílsko v době jagellonské a následujících staletích patřila k panství v nedalekých Drahonicích. Patronátní právo ke kostelu v Bílsku tedy drželi až do 20. století majitelé drahonického panství.<sup>5</sup> V prvním desetiletí 16. století majetek panství, spolu s rodovým sídlem na tvrzi v Drahonicích přechází z pánů z Drahonic na jednoho z nejvýznačnějších mužů království, nejvyššího purkrabího Království českého (1508–1530), Zdeňka Lva z Rožmitálu († 1535).<sup>6</sup> Z tvrze zbylo dnes pouhé torzo, předpokládá se, že do podoby někdejšího honosného sídla byla přestavěna v prvním desetiletí 16. století. Již ve třicátých letech 16. století bylo zadlužené panství pány z Rožmitálu zastaveno a následně prodáno. Od roku 1700 drahonické panství vlastnili Schwarzenberkové, kteří panství sloučili s panstvím protivínským.<sup>7</sup> Vazby Bílska na Drahonice dokládá i mobiliář bílského kostela, neboť v době barokní bylo do Bílska z drahonické kaple přemístěno vybavení pro hlavní oltář, jak zmiňují písemné prameny i starší místopisná literatura. Zda se tehdejší přesuny z Drahonic netýkaly i dalších položek mobiliáře, tedy například i reliéfu *Piety z Bílska*, nelze prozatím bez dalšího studia novověkých pramenů přesvědčivě doložit.

Soupis památek z roku 1910 nepřináší dobovou fotografii interiéru bílského kostela ani neuvádí žádnou zmínku o pozůstatku někdejšího středověkého vybavení (vyjma kamenného sanktuária), k novověké historii zmiňuje zprávu o přestavbě kostela po požáru v roce 1630 a dochované oltáře určuje jako barokní, a to včetně sochy *Bolestné Panny Marie* — „*slušné řezby z 18. století*“, umístěné vedle bočního oltáře s obrazem sv. Linharta na severní straně lodi.<sup>8</sup> Díky fotografii archivované ve farní pamětnici jsme si jisti, že zmíněná Bolestná Panna Marie je totožná s pozdně gotickou *Pietou z Bílska* (obr. 3).<sup>9</sup> Tato v soupise matoucím způsobem uváděná položka je dále shodná s pozdějším údajem ze soupisu památek ze sedmdesátých let, který zmiňuje na téže pozici ve výčtu rokokového vybavení kostela „*sochařský oltář Piety*“.<sup>10</sup> Údaje o bočním oltáři Bolestné Panny Marie ze soupisu z roku 1910 odpovídají záznamům ve farní pamětnici z doby barokní,<sup>11</sup> ve výčtu čtyř oltářů je zde uveden „*Altare Minus Dolorosa B. M. Virginis*“, zřízený roku 1758.

Také novější záznamy z první poloviny 20. století nehovoří o soše *Piety*, ale o *Bolestné Panně Marii* na oltáři shodného zasvěcení.<sup>12</sup> Ve farní pamětnici jsou zaznamenány opakované dílčí opravy mobiliáře kostela, počítaje v to i opravy a úpravy oltářů (zmíněny také opravy soch a pozlacovačské práce), i péče o jejich vybavení (nákup svícňů, antependií ad.) včetně nových řezeb pořízených ze sbírky farníků v tyrolských dílnách (objednávka u Ferdinanda Demetze ze St. Ulrich in Gröden). Opakovaně je zmiňována i údržba oltáře Bolestné Panny Marie, například roku 1924 dal farář Antonín Hála „*impregnovati proti hnilobě a červotoči*“ sochu Bolestné Panny Marie, práce prováděl řezbář z Kutné Hory. V roce 1926 dal opravit polychromii oltáře od pozlacovače z Turnova, přitom byla vyměněna výplň oltářní niky, zcela poškozené červotočem, další opravu polychromie oltáře provedl malíř Tomáš Peterka z Týna nad Vltavou roku 1937. Dochovaným popisům oprav odpovídá jak stav dřevní hmoty *Piety*, tak počet a různorodost kvality provedení jejích novějších vrstev zlacení a polychromie. Dřevokazný hmyz ničil mobiliář kostela i nadále, roku 1975 byla z oltáře Bolestné Panny Marie odstraněna zcela rozpadlá oltářní menza.<sup>13</sup>

Záznamy z první poloviny 20. století jsou velmi detailní, je tedy překvapivé, že zde nenacházíme žádnou zmínku o reliéfu se sv. *Jakubem a Máří Magdalénou z Bílska*. Soudě dle jeho stavu, prošel v novodobé historii odlišnými podmínkami úschovy než reliéf *Piety*. Zásadně se totiž liší stav jeho dřevní hmoty i polychromie. Dřevo reliéfu sv. *Jakuba Většího a Máří Magdalény* je červotočem téměř nepoškozeno, ale na rozsáhlých částech plochy chybí polychromie, oproti tomu *Pieta z Bílska* byla červotočem v minulosti téměř zcela zničena a destrukci oddálily pouze nánosy barevných vrstev a jejich podkladu.

Reliéf se sv. *Jakubem Větším a Máří Magdalénou* byl restaurován v šedesátých letech 20. století Ludmilou Slánskou<sup>14</sup> a spolu s konvolutem dalších děl jihočeské provenience vystaven v expozici Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou, proto jej záhy reflektovala i odborná literatura. V katalogu stěžejní výstavy *Jihočeská pozdní gotika* byl Jiřím Kropáčkem v šedesátých letech reliéf určen s otazníkem jako práce náležící Mistru reliéfu *Oplakávání ze Žebráku*,<sup>15</sup> Jaromír Homolka jej v následné monografické studii o Mistru

Oplakávání ze Zvíkova připsal okruhu Zvíkovského mistra.<sup>16</sup> V té době však *Pieta z Bílska* do státních sbírek zapůjčena nebyla a zmínky o její existenci v odborné literatuře chybějí.<sup>17</sup> Ani pozdější zápůjčka nevedla k jejímu publikování a vystavení, neboť havarijný stav prezentaci neumožňoval. Nedávno ukončené restaurování *Piety* tedy poskytuje první možnost hlubšího poznání této mimořádné památky. Restaurování vrátilo řezbě její dosud pouze tušený detail (**obr. 17**), přesvědčivěji působí i tváře Panny Marie a Krista. Je zřejmé, že *Pieta* stylovým charakterem i ikonografickým typem náleží do okruhu prací spojovaných s Mistrem Oplakávání ze Žebráku a Oplakávání ze Zvíkova, zajímavé paralely nabízí jak její typologie, tak charakter řezbářského rukopisu i detaily torzálně dochované polychromie. Z těchto důvodů budou v následujícím textu sledovány paralelně obě atribuční linie.<sup>18</sup>

### Celek či dva solitéry?

Zásadní otázkou je, zda lze oba dochované reliéfy z Bílska považovat za fragment jednoho celku a atribučně je propojit, či zda oba reliéfy spojuje pouze jejich tradovaná provenience. V případě reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* je tradovaná provenience v Bílsku podpořena ikonografií shodnou s patrociniem kostela, u *Piety* lze vycházet pouze z novověké podoby oltáře Bolestné Panny Marie v bílském farním kostele s tím, že nelze bez detailního studia pramenů vyloučit ani možnost, že *Pieta* byla původně objednána pro jiný sakrální objekt, nejspíše pro kapli drahonické tvrze a do Bílska byla přesunuta až při zřízení barokního oltáře.

Bez znalosti reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* bychom uvažovali o původním umístění *Piety z Bílska* v oltářní skříni nedochovaného retáblu nebo o jejím solitérním umístění v lodi či kněžišti, například na konzole v blízkosti svatostánku.<sup>19</sup> Pokud by však *Pieta z Bílska* příslušela k řezbě se *sv. Máří Magdalénou a sv. Jakubem Větším*, lze teoreticky uvažovat o dvou variantách jejich umístění. V první, pravděpodobnější, získáváme „ztracenou“ ústřední skupinu vícefigurálního Oplakávání Krista, za jehož část již starší literatura reliéf se *sv. Jakubem Větším a Máří Magdalénou* považovala (Kropáček, Homolka). V druhé variantě spojujeme celek ikonograficky, uvažujeme však osazení reliéfů na dvou místech retáblu – na pohyblivém křídle

(reliéf se *sv. Jakubem Větším a Máří Magdalénou*) a v oltářní skříni (*Pieta*). Zmíněné varianty vycházejí ze způsobu řezbářského opracování boků a podstavy obou reliéfů, který vylučuje příslušnost k jednomu sochařskému bloku, jak je tomu například u *Oplakávání ze Žebráku* či *Oplakávání ze Zvíkova*, umožňuje však aditivní řazení jednotlivých prvků vícefigurální kompozice či solitérní osazení obou reliéfů.<sup>20</sup>

Ve variantě vícefigurální skupiny Oplakávání rekonstruueme rozměrný celek, z něhož se dochovaly minimálně dvě třetiny „plochy“, neboť *Pieta* by byla nepochybně osou kompozice a reliéf se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou* by byl osazen nalevo od reliéfu *Piety* (**obr. 4**). Výsledná sochařská skupina by měla minimální šíři 190 cm. Pokud by tato sestava náležela středu oltářní skříně, jednalo by se o retábl značných rozměrů, který by dominoval presbytáři bílského kostela (šíře presbytáře cca 6 m). Kompozičními protějšky ke *Sv. Jakubu Většímu a Máří Magdaléně* by mohl být po levici Krista Jakubův bratr – *sv. Jan Evangelista*, miláček Páně, doprovázený *Nikodémem* či *Josefem z Arimatie*, který Kristovo tělo vyžádal na Pilátovi a snal jej z kříže. Takto lze rekonstruovat tradiční ikonografickou sestavu scény Oplakávání s jednou výhradou, kterou je umístění *sv. Máří Magdalény a Jana Evangelisty*. Na většině scén Oplakávání je totiž ve výsadním postavení po Kristově pravici vyhrazeno Janu Evangelistovi a truchlící *Máří Magdaléna* je po Kristově levici, často se dotýká Kristových paží (*Oplakávání Krista z Korkusovy Huti*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.), drží nádobu s olejem na zaopatření Kristova těla, či v odkaze na biblické líčení Kristovy návštěvy v domě Šimonově se vlasy dotýká Kristových nohou nebo je líbá (Lk 7, 37–38). Avšak i pro stranově převrácené umístění nacházíme méně početné analogie (*Oplakávání Krista*, klášter minoritů v Brně). Na reliéfu z Bílska řezba předloktí Magdaléniných paží chybí, prostorové směřování fragmentu paží naznačuje, že původní celek mohl být stranově převrácenou obdobou gestiky paží držící pyxidu na žebráckém a zvíkovském Oplakávání (**obr. 5**), obdobný pohyb paží má i *Máří Magdaléna z Malého Boru u Horažďovic* (fragment scény *Noli me tangere*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.). Přítomnost apoštola *sv. Jakuba Většího* lze na scéně Oplakávání vysvětlit nikoli odkazem na líčení

biblického děje, ale odkazem na zasvěcení bílského kostela právě sv. Jakubu Většímu. K vícefigurálním scénám Oplakávání se světečtí patroni donátorů či titulární světci oltářů či chrámů nezřídka přidružovali, a naplňovali tak symbolickou hodnotu svatého společenstva účastného Kristovy spásné oběti.<sup>21</sup>

Druhou výše zmíněnou teoretickou možností je, že byl původně reliéf s vyobrazením titulárního světce chrámu – sv. Jakuba – osazen na vnitřní straně levého pohyblivého křídla retáblu a *Pieta* byla umístěna ve středu oltářní skříně téhož retáblu. V této variantě bychom ikonografii chybějícího pravého pohyblivého křídla mohli odvozovat i od světečtých patronů donátora či oltáře, na kterém byl retábl umístěn. Lze však namítnout, že hloubka reliéfu kolem 18–20 cm byla s ohledem na výslednou hmotnost pohyblivých křídel užívána spíše u reliéfů pro střed oltářní skříně, a pro výplň vnitřních stran křídel bylo obvyklejší užití nízkého reliéfu, avšak i pro tato řešení bychom našli období v lépe dochovaném památkovém fondu řezaných retáblů z oblasti Bavorska, Frank či Švábska. Přímou v atribučním okruhu Mistra Oplakávání ze Zvíkova a Mistra Oplakávání ze Žebráku tuto tezi ověřit nelze, protože i přes značný počet dochovaných řezeb se nedochoval žádný kompletní retábl s reliéfy v původní adjustaci.<sup>22</sup>

Zpřesnění hypotéz o původní adjustaci dochovaných fragmentů může v řadě případů napomoci dokumentace zásahů a opracování postavy a zadní strany řezeb. U obou celků z Bílska jednoznačné stopy po kotvení chybí, pouze na pravém rameni Panny Marie je patrný otvor, který by mohl být pozůstatkem někdejšího spoje. Podstatným zjištěním však je, že se u obou celků „rukopisně“ liší probrání jádra sochařského bloku. V případě *Piety z Bílska* sochařský blok vyžadoval složitější přípravu, neboť je složen z několika částí (podrobněji viz oddíl průzkum a restaurování), probrání hmoty je provedeno pečlivě vedenými zářezy širokého dláta se zřetelně čitelným profilem, v horní části radiálně je probrání hmoty vedeno paprscitě vedenými zářezy (**obr. 6a**). Odlišnou charakteristiku vedení nástroje má opracování zadní strany reliéfu se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou* (**obr. 6b**), kde je místy patrné spíše vervní odlamování hmoty než její pozvolné odebírání čistě vedenými paralelními stopami nástroje. Otázkou je, zda rukopisné odlišnosti zpra-

cování rubové strany principiálně vylučují příslušnost obou řezeb k témuž celku, pokud předpokládáme, že v rámci dílny na řezbách z Bílska pracovali dva různě zdatní autoři, jak lze dovodit z odlišných řezbářských kvalit obou řezeb. Příznačnou analogii nabízí zadní strany dvou svatých *panen z Bavorova*, které byly nepochybně určeny do téhož celku, přesto se však opracování jejich zadních stran zásadně liší (Mistr Oplakávání Krista ze Zvíkova – následovník, Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.).<sup>23</sup> Způsobu opracování zadních stran řezeb v atribučním okruhu Mistra Zvíkovského a Mistra Žebráckého Oplakávání se věnovala v monografii z roku 2013 Michaela Ottová. Předpokládá, že je charakter opracování rubu řezeb v jádru oeuvre Mistra Oplakávání ze Zvíkova shodný, používá ho v řadě případů jako atribuční korektiv, naopak u okruhu Mistra Žebráckého Oplakávání konstatuje podstatně větší různorodost v technice odebírání hmoty na rubové straně.<sup>24</sup> Pokud vycházíme z těchto zjištění, nacházíme paralely i pro zpracování rubové strany *Piety z Bílska*. Paralelní dlouhé stopy dláta shora nasazené do oblouku vějířovitě rozložených záseků na rubu *Piety z Bílska* mají ve skupině prací Mistra Oplakávání ze Zvíkova typologickou obdobu u rubu *Madony z Hracholusk a Sv. Markéty* z tzv. větší kašperskohorské archy (Obecní úřad Hracholusky; Muzeum Šumavy, Kašperské Hory), blízké je vedení nástroje i na rubu *Assumpty z Kotouň* (Biskupství českobudějovické). Méně pečlivým zpracováním se blíží opracování rubu stěžejního díla oeuvre Mistra žebráckého Oplakávání, *Piety Páně*, zčásti rovněž *Máří Magdalény z Nového Boru u Horažďovic a Svěťce z Homol u Českých Budějovic* (shodně Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.).<sup>25</sup> Energické opracování zadní strany reliéfu se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou* má ve zvíkovském okruhu „ledabylostí“ provedení podstatně méně komparací, v zásadě jde však o rukopisně osobitou redakci postupu užitého u výše zmíněné *Madony z Hracholusk*, typem odlišná, hraniční rukopisná poloha hrubého odlamování hmoty dřeva je patrná u řezeb z Černívka (Biskupství českobudějovické).<sup>26</sup> V okruhu prací, dříve neproblematicky spojených se žebráckým okruhem, je *Sv. Jakubu a Máří Magdaléně z Bílska* blízké opracování rubu *Madony malšínské* (Národní galerie Praha, **obr. 6c**) a zvláště *Apoštolů ze Lnář* (Biskupství českobudějovické) (**obr. 6c, d**).<sup>27</sup>

Panna Marie sedí na jednoduchém stolci, synovo tělo podpírá pravou rukou na hrudi, levou paží, mírně vytočenou do strany, jej přidržuje na stehnech. Kristus má nohy ohnuté v kolenou, chodidla volně, hlava padá k pravému rameni, jeho levice je volně spuštěná před tělem. Trup je natočen tak, aby jej divák vnímal téměř čelně, směrem k pozorovateli se obrací i zastřený pohled Panny Marie. Na temeni přeložená rouška Panny Marie volně splývá na ramena, plášť sepnutý na hrudi je podložen pod Kristovým tělem, jež v Mariině klíně hluboce podklesá, dojem tíhy dotváří i draperie Mariina šatu. Z hlediska typologie nacházíme pro *Pietu z Bílska* v jižních a jihozápadních Čechách řadu analogií v souboru piet náležejících k tzv. burgundskému typu, příznačnému specifickým zobrazením Kristova zmučeného těla v matčině klíně, jehož hlavní rysem je klesající bezvládná paže,<sup>28</sup> u *Piety z Bílska* navíc doprovázeným prudkým náklonem hlavy pokleslé k rameni. Také další kompoziční prvky, jakým je vytočení Kristova trupu a důraz na prezentaci všech jeho ran, zvláště otevřené, krvácející rány v boku, pramene svátostí, mají svůj zřejmý náboženský obsah. Řadí *Pietu z Bílska* do skupiny piet, jež nesou zřetelné znaky symboliky „*ostentatia Christi*“, kterou u řady děl jižních a jihozápadních Čech opakovaně zmínilo již starší bádání.<sup>29</sup> Nepřehlédnutelný je i další kompoziční prvek, který upomene na starší předobrazy piet, totiž způsob uložení bezvládného Kristova těla do matčina klína. Tělo Krista nespočívá v expresivně vypjatém natažení, odkazujícím na posmrtnou ztuhlost mrtvého těla sňatého z kříže, Kristova kolena jsou pokrčena a holeně svírají se stehny téměř pravý úhel, příznačný je také sklon usazení chodidel. Je velmi pravděpodobné, že toto řešení bylo vědomým a obecně srozumitelným odkazem na silnou tradici krásnoslovných piet, nezřídka uctívaných *andachtsbildů*, řadu příkladů známe i z česko-rakousko-bavorského pomezí.<sup>30</sup> Krásnoslovné předobrazy připomene i zdůraznění tělesnosti, vyjádřené hlubokým promáčknutím Kristovy kůže pod široce rozevřenými prsty Mariiny pravice, podpírající jeho hrud.<sup>31</sup> S pokrčením kolen se setkáváme i u piet burgundského typu, avšak podstatně méně často než u staršího typu vertikálních a horizontálních piet, což kromě obsahového kontextu odpovídá i odlišnému pojetí dynamiky pohybu.

Hledáme-li analogie pro všechny hlavní významové a kompoziční prvky *Piety z Bílska*, tedy i pro symboliku „*ostentatia Christi*“, je skupina památek méně početná. Zajímavé paralely pro oblast jižních a jihozápadních Čech nabízí bavorský fond, *Pietu z Clevelandu* připisanou Mistru z Rabenden z okruhu landshutského sochaře Hanse Leinbergera či *Pietu z františkánského kostela* ve Würzburgu Tilmana Riemenschneidera, z oblasti rakouského Podunají dřívější bádání upozornilo na *Pietu z vídeňské akademie*.<sup>32</sup> V památkovém fondu jižních a jihozápadních Čech tuto typologii reprezentuje početná skupina piet, která měla nejspíše jedno společné východisko – většinou jsou spojovány s okruhem Zvíkovského mistra. Patří k nim *Pieta z Kadova u Blatné* (Římskokatolická farnost Kadov, **obr. 7**), *Pieta z Podlesí* (Muzeum Šumavy Sušice) a ztracená *Pieta z Rovné u Strakonice*, těsné analogie nacházíme i v západočeském památkovém fondu (*Pieta ze Západočeského muzea v Plzni*, dnes nezvěstná *Pieta z Plané nad Mží*),<sup>33</sup> řadu společných znaků nesou i Oplakávání související s okruhem Zvíkovského mistra (*Oplakávání*, Dom-und Diözesanmuseum Wien).<sup>34</sup>

Nedílnou součástí modelačního účinku řezby *Piety z Bílska* je polychromie, nedochovala se na všech plochách, přesto však máme velmi dobrou představu o původním rozvržení barevnosti jednotlivých částí řezby a o úrovni jejího řemeslného zpracování. Pozoruhodné jsou zejména inkarnáty Krista a Panny Marie a detaily polychromie, které navazují na plastické části řezby, jak je tomu u stáčených kadeří Kristových vlasů (**obr. 15**). Výsledky průzkumu dochovaných částí původní polychromie na *Pietě z Bílska* umožňují srovnání s výsledky průzkumu polychromie některých význačných děl oeuvre Mistra Oplakávání Krista ze Žebráku a Oplakávání Krista ze Zvíkova, který byl realizován v devadesátých letech v Národní galerii v Praze v rámci přípravy plánované monografické výstavy obou anonymů.<sup>35</sup>

Inkarnát Krista *Žebráckého Oplakávání*<sup>36</sup> je vystaven ve dvou vrstvách – spodní vrstva ze směsi olovnaté běloby a rumělky je překryta vrstvou světlejšího tónu; v okolí ran je ve směsi rumělky a běloby ještě azurit, který propůjčoval inkarnátu namodralý tón. Barevně jsou podmalovány i žíly. Na inkarnátech ženských postav je způsob výstavby pletového tónu obdobný, spodní vrstva má

však temnější tón. Tím bylo docíleno rafinované rozrůzněnosti inkarnátů v rámci barevné skladby reliéfu. Na některých draperiích se dochovaly fragmenty stříbření s barevnými lazurami (červená, zelená), zlacené či stříbřené byly detaily oděvů, rouška Krista byla dle dochovaných fragmentů zlacená. Obdobné postupy sledujeme i na provedení polychromie *Piety z Bílska*. Na inkarnátech Panny Marie z bílské *Piety* byl identifikován podklad z přírodní křídly a dále vrstva z olovnaté běloby, červeného organického laku a příměs rumělký. Tonalitou se inkarnát Krista a Panny Marie navzájem liší, což je dáno odlišnou barevností první vrstvy. U tmavšího inkarnátu Krista má spodní vrstva výrazný oranžovo-okrový tón, inkarnát Panny Marie má tuto vrstvu světlejší, jak je patrné jak na samotném originále, tak na stratigrafii odebraných vzorků. Obdobně jako na *Oplakávání ze Žebráku* jsou veristicky líčeny stopy po trýznění, okolí ran je namodralé, stejně jako partie kolem úst, krev z ran volně stéká (**obr. 5**). Barevnost draperií se v originále nedochovala, zdá se však, že opravy respektovaly původní rozvrh, výrazným akcentem byl nepochybně stříbřený plášť Panny Marie s modrou lazurou, Kristova rouška byla zlacená. Také na reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* se polychromie ve fragmentu dochovala (**obr. 1, 11a**), místy prosvítá spodní vrstva inkarnátu obdobného charakteru jako na *Pietě z Bílska*, zdobný šat Máří Magdaleny byl zelený, výzdobné detaily pokovené, působivým barevným akcentem byla červená podšívka pláště.<sup>37</sup> Výrazně oranžově tónovaná první vrstva polychromie inkarnátů je patrná i na souboru spojeném s Mistrem *Oplakávání ze Zvíkova*, jak lze doložit na výsledku průzkumu souboru řezeb z bývalé tzv. větší kašperskohorské archy (Muzeum Šumavy, Kašperské Hory; Národní galerie v Praze).<sup>38</sup> Rozsáhlé fragmenty polychromie inkarnátů Krista i Máří Magdaleny z Kašperských Hor vykazují obdobné rysy barevnosti jako inkarnát Máří Magdalény z Bílska, jasný oranžový tón je podmíněn spodní vrstvou tvořenou směsí běloby a minia, v pohledové vrstvě je ve směsi s bělobou červený organický lak, tato vrstva má tak narůžovělý tón. Plošný srovnávací průzkum polychromií děl obou hypotetických ťevre doposud prováděn nebyl, předpokládáme, že detailní srovnávací průzkum (zejména v případě inkarnátů

může v budoucnu přinést cenná zjištění pro upřesnění některých dílenských vazeb a východisek.

### Dílenský kontext a okruh Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova

Dosavadní literatura se věnovala v souvislosti s Bílskem pouze skupině *sv. Jakuba s Máří Magdalénou*, na základě slohového rozboru tento reliéf považovala zpravidla za práci nižší kvality, náležející okruhu Mistra Žebráckého *Oplakávání* (Kropáček, Rulíšek, Lavička) či Mistra Zvíkovského *Oplakávání* (Homolka, Ottová). Možnost příslušnosti obou reliéfů k jednomu celku výrazně posouvá hodnocení kvality provádějící dílny, neboť řezbářská kvalita nově restaurované *Piety* zřetelně převyšuje úroveň zpracování řezby reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény*. Důležitým korektivem může být v případě obou reliéfů z Bílska také určení objednatele. Obě řezby lze vročit do prvního desetiletí, či počátku druhého desetiletí, kdy byl vlastníkem panství Drahonice, zahrnující rovněž Bílsko, Zdeněk Lev z Rožmitálu, o němž víme, že byl objednatelem několika řezbářských děl, které dnes spojujeme s dílnou Zvíkovského mistra a jeho okruhem,<sup>39</sup> rovněž je uvažován jako objednatel souboru řezeb z Kadova u Blatné, z nichž *Pieta*<sup>40</sup> má k *Pietě z Bílska* úzké typologické vazby. Na základě těchto skutečností lze zcela oprávněně předpokládat vznik obou řezeb z Bílska v některé z dílen působících v jihozápadních Čechách, autorské připsání na základě stylové analýzy však takto zcela jednoznačně nevyznívá, u řady rysů jsou zřetelné komponenty stylu spojovaného s okruhem Žebráckého mistra, včetně nepřehlédnutelných vazeb k řezbářství bavorských center.

I přes soustředěný zájem badatelů, počínaje studiemi Josefa Opitze ve třicátých letech 20. století,<sup>41</sup> je rozlišení autorských okruhů vázaných na dvě klíčová díla *Oplakávání ze Žebráku* (kolem 1510, Muzeum hlavního města Prahy, zapůjčeno do Národní galerie v Praze)<sup>42</sup> a *Oplakávání ze Zvíkova* (po 1508 [?], Zvíkov, Památkový ústav v Českých Budějovicích)<sup>43</sup> předmětem atribučních diskusí, které se snaží vytyčit jasnější hranice v souboru prací, jež vykazují kromě řady odlišností také řadu dílčích shod.<sup>44</sup> Tento rys je dobře patrný již v padesátých a šedesátých letech v brilantních studiích Alberta Kutala,<sup>45</sup>

Jiřího Kropáčka<sup>46</sup> a Jaromíra Homolky,<sup>47</sup> kteří formulovali charakteristiku a kořeny stylu Mistra Oplakávání ze Žebráku a jeho okruhu a následně i hypotézy o vzájemném vztahu a odlišných východiscích obou anonymů, činných v jižních (České Budějovice?) a jihozápadních Čechách (Kašperské Hory nebo Horažďovice?) v první čtvrtině 16. století.<sup>48</sup> Autor *Zvíkovského Oplakávání* byl nahlížen jako mladší, švábsky orientovaný mistr, který vzešel z dílny Mistra žebráckého Oplakávání, jehož výrazně formovala zkušenost s pasovským pogerhaertovským řezbářstvím a podunajská, vídeňská lekce spolu s grafikou Cranachova a Dürerova okruhu. Tento koncept se následně promítl do syntetických prací o pozdně gotickém umění v Čechách,<sup>49</sup> stejně jako do prezentace sbírkových expo- zic<sup>50</sup> a reflektovalo jej rovněž zahraniční bádání. K atribuční diskusi přispěly práce publikující výsledky restaurátorských prací z oblasti jižních a jihozápadních Čech,<sup>51</sup> recenze významných prací zahraničních badatelů a výstavní projekty, které zásadní měrou rozšířily možnost přímého srovnání jednotlivých děl uvažovaných atribučních okruhů i širších vazeb regionální produkce.<sup>52</sup> Téma Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova bylo z různých úhlů pohledu opakovaně reflektováno bádáním i v posledních desetiletích,<sup>53</sup> v mezinárodním kontextu díky výstavním projektům „*Europa Jagellonica*“<sup>54</sup> a „*Fantastische Welten*“,<sup>55</sup> monografické studium památkového fondu jihozápadních Čech bylo završeno výstavou „*Obrazy krásy a spásy*“ autorského týmu Jana Royta, Michaely Ottové a Petra Jindry.<sup>56</sup> Nepřehlédnutelným rysem speciálního bádání posledních dekád je sílící tendence relativizovat či zcela opustit dřívější koncept dvou autorských osobností a nahlížet soubory obou autorských okruhů více optikou tehdejší dílenské praxe, která dílenským provozem podmiňovala jak širší variací užitých prototypů, tak možnost blízkých personálních vazeb.<sup>57</sup>

Jistou atribuční nejednoznačností provází i hodnocení reliéfu *sv. Jakuba Většího a Máří Magdalény* z Bílska. Doposud jedinou zevrubnou analýzu tohoto reliéfu publikovali Jiří Kropáček a Jaromír Homolka. Jiří Kropáček v katalogu *Jihočeská pozdní gotika*<sup>58</sup> reliéf analyzoval jako dílo vycházející modelačními principy ze starší pasovské tradice transponující gerhaertovské principy (Mistr

Kefermarktského oltáře) a konstatoval jasný vztah k *Oplakávání ze Žebráku*. S otazníkem reliéf připsal Mistru Oplakávání ze Žebráku a datoval do doby před či po roce 1510 s tím, že tak předpokládal vznik reliéfu *Oplakávání ze Žebráku*. V typu figur spatřoval charakteristickou protáhlost a nevelké hlavy. Máří Magdalénu a Jakuba Většího charakterizoval jako „variantu dvojice *Máří Magdalény a Nikodéma ze žebráckého Oplakávání*“, a to zvláště s ohledem na draperiové schéma a obličejový typ. S Kropáčkovým hodnocením reliéfu z Bílska jako varianty „*dvojice Máří Magdalény a Nikodéma ze žebráckého Oplakávání*“ lze souhlasit pouze v obecné rovině kompoziční shody pohybového schématu a řešení draperie u klečící Máří Magdalény (ten však užívá i okruh Zvíkovského mistra) a užití mělkého reliéfu pro postavu v druhém plánu. Pro typ tváře Máří Magdalény Kropáček předpokládal těsné obdoby u *Madony z Třebotovic* a u sochy *sv. Anežky a sv. Barbory* v galerii výtvarných umění ve Vídni,<sup>59</sup> blízkou příbuznost spatřoval u obličejového typu i kompozice draperie u *Magdalény z Nového Boru*, pro Magdalénin šat s rozšířenými rukávy v *Klanění českobudějovickém*, závěrem však poznamenal, že definitivní soud o míře jistě nejužšího vztahu reliéfu z Bílska a k osobnosti žebráckého mistra „*však nelze s jistotou určit; rovněž časová a slohová poloha zde není zcela jasná*“. V roce 1966 Jaromír Homolka reliéf zmínil v monografické studii o Mistru Zvíkovského Oplakávání, zařadil jej do „*okruhu děl zvíkovského mistra*“ a spojil s *Máří Magdalénou ze Strmilova*, zásadně přitom odmítl Kropáčkovu atribuci reliéfu přímo Mistru Žebráckého Oplakávání, v charakteristice stylové polohy reliéfu z Bílska považoval za doklad rozšířenosti „*měkkého malebného slohu, jehož škála je ovšem bohatá*“, autora reliéfu označil za „*umělce pozoruhodné úrovně*“.<sup>60</sup> Další, podstatně stručnější charakteristiky nacházíme v průvodcích sbírkami Alšovy jihočeské galerie na Hluboké (1989). Hynek Rulíšek *reliéf s Máří Magdalénou* řadí do širší skupiny kvalitních prací ovlivněných Mistrem Oplakávání Krista ze Žebráku a Mistrem Oplakávání Krista ze Zvíkova, autorsky jej propojuje s *Máří Magdalénou ze Strmilova*. Zpochybňuje dříve navrženou příslušnost skupiny k vícefigurálnímu Oplakávání v návaznosti na opracování reliéfu z boku a předpokládá jeho příslušnost k někdejšímu retáblu bílského kostela.<sup>61</sup> Roman Lavička *sv. Jakuba a Máří*



*Magdalénu* datoval do doby kolem 1510 a zařadil spolu s řadou dalších děl různé kvality do skupiny děl ovlivněných Mistry Oplakávání ze Žebráku a Zvíkova.<sup>62</sup> Lavička soudí, že jde o zlomek středu retáblu pro hlavní oltář kostela v Bílsku a poznamenává, že podobnost k Mistru Oplakávání ze Žebráku je shledávána zejména v typice hlav a rozvrhu draperie. Michaela Ottová *torzo z Bílska* zmínila v doprovodné monografii výstavy *Obrazy krásy a spásy* okrajově jako dílo širšího okruhu Mistra Zvíkovského Oplakávání,<sup>63</sup> jehož hypotetický dílenský œuvre čítá nyní přes dvě desítky prací, včetně děl připisovaných, byť často s otazníkem, v zahraničních sbírkách (Vídeň, Mnichov, Paříž, Linec). Připsání *torza z Bílska* okruhu Mistra Zvíkovského Oplakávání následně v recenzi téže monografie zpochybnil Jan Dientsbier konstatováním, že *torzo z Bílska* „*má pozoruhodné analogie k Oplakávání ze Žebráku*“.<sup>64</sup>

Jiří Kropáček označil před více než půlstoletím reliéf z Bílska za „*problematický*“.<sup>65</sup> Pravděpodobně neměl na mysli pouze nejednoznačnost připsání, čteme-li totiž reliéf po jednotlivých detailech, neubráníme se dojmu, že je kvalitativně rozkolísaný a místy modelačně nejistý. Tento rys je však společný řadě dalších řezb, kladených do širšího okruhu obou mistrů. Z dosud navržených komparací stojí reliéfy z Bílska patrně nejbližší *Světicím* z vídeňské Akademie, na které upozornil Jiří Kropáček,<sup>66</sup> vykazují blízké shody zejména ve zpracování obličejových partií, jak je patrné ze srovnání *Sv. Máří Magdalény z Bílska* a vídeňské *Sv. Barbory*. Oproti tomu *Máří Magdaléna ze Strmilova*, komparace navržená Jaromírem Homolkou ze zvíkovského okruhu, má k *Máří Magdaléně z Bílska* volnější vazby, podmíněné spíše užitím obdobného kompozičního vzorce než shodným řezbářským rukopisem.

V souvislosti s Bílskem zůstal doposud zcela nepovšimnut soubor *Apoštolů ze Lnář* (Biskupství českobudějovické). Značná míra příbuznosti vyplývá zejména ze srovnání podoby lnářských řezb po posledním restaurování, které odstranilo silné nánosy novější polychromie.<sup>67</sup> Podstatně lépe lze nyní porovnat způsob zpracování jemných detailů řezby, jakými jsou oční víčka, kloubnaté prsty s oválnými nehty či řezba vlasů a vousů. Na řadě míst jde o téměř rukopisně totožný detail (*obr. 10a—c, 11a—c*), u lehce propadlých lící, probrání v oblasti nadočnicových

oblouků, nosu s typickým zaobleným zakončením i zpracování řezby pootevřených úst a vousů upravených do dvou stáčených pramenů. Společná je rovněž proporční nepřesnost (délky předloktí vzhledem k trupu), měkké modelační přechody a snaha o dynamizaci kompozice pomocí podunajsky laděných vzedmutých draperií, stejně tak motiv pláště přetaženého před tělem a vybíhajícího pod předloktím.

Je zajímavé, že ač se základní kompozice schématu draperie u klečící Máří Magdalény ve sledovaném okruhu prací obou mistrů opakuje, je šat *Máří Magdalény z Bílska* jediným příkladem řešení, kdy je její hrud' zcela zahalena. Namísto obvyklého svůdného šatu s hlubokým výstřihem (srov. *Magdalenu z Čakova*) je vypasovaný živůtek zakončen stojáčkem s širokým lemem bez ozdob, s tímto detailem se ve zmiňovaném okruhu setkáváme u oděvu mužů či vdaných žen (obdobně šat *Sv. Anny Samotřetí z Prachatic, Jana Evangelisty z Lub, Jana Evangelisty z Oplakávání ze Žebráku, Apoštolů ze Lnář*). Šat Máří Magdalény z Bílska s rozšířenými rukávy působí ve zmiňovaném okruhu řezbářských prací poněkud archaicky, stejně tak jako zavinutí hlavy s ozdobnou sponou, které upomíná ještě na typy šířené grafikami porýnských mistrů E. S. a Israhela van Meckenem, jejich aktualizované obdoby však nacházíme i v produkci počátku 16. století (srov. Lucas Cranach st., *Oplakávání Krista; Mistr Oltáře sv. Bartoloměje, Snímání z kříže*).<sup>68</sup> Ozdobná spona je však řezbářsky zajímavým detailem, jehož obdobnou formulaci můžeme sledovat na řadě dalších prací sledovaného okruhu.<sup>69</sup>

Obdoby reliéfu se *sv. Jakubem a Máří Magdalénou z Bílska* se lnářskými *Apoštolů* jsou natolik těsné, že opravňují k předpokladu autorství jedné a téže dílny. Tato hypotéza však otevírá další okruh otázek, neboť na autorství *Apoštolů ze Lnář* aktuálně napanuje mezi badateli shoda. V katalogu jihočeské pozdní gotiky z roku 1965 byly *Apoštolové ze Lnář* neproblematicky řazeni do okruhu Mistra Oplakávání ze Žebráku,<sup>70</sup> většinově jej přešlo i mladší bádání. Naposledy jej však Michaela Ottová v souhrnném přehledu objednavatelských aktivit Lva z Rožmitálu a bratrů Švihovských přiřadila k okruhu prací Mistra Zvíkovského Oplakávání. *Apoštolové ze Lnář* připsala stejné dílně jako *Sv. Petra z Petrovic u Sušice* (Biskupství českobudějov-

vické), u něhož předpokládá možnou objednávku Zdeňka Lva z Rožmitálu. Dále je autorky propojila se souborem řezeb z Budčtic (Praha, Národní muzeum), u nichž předpokládá objednávku Švihovských a původní určení na Rábí.<sup>71</sup> Propojení souboru ze Lnář s dalšími díly, která objednávali příslušníci spřízněných rodů Švihovských a Rožmitálů, je pro kontext objednávky *torza z Bílska* velmi zajímavé, připomeneme-li držbu Bílska pány z Rožmitálu.<sup>72</sup> I z pohledu stylového souboru se zdá být rozšířený atribuční kontext skupiny prací, hypoteticky zahrnující *torzo z Bílska, svěťice z vídeňské Akademie, Apoštoly ze Lnář, soubor z Budčtic a Sv. Petra z Petrovic u Sušice*, i přes zřetelný rozkvv kvality nosný pro další komparační studium. To nebude možno uzavřít bez detailního technologického a restaurátorského průzkumu jednotlivých článků souboru. Dále je otázkou, jak s tímto datačně a kvalitativně rozrůzněným hypotetickým dílenským souborem souvisí *Máří Magdaléna ze Strmilova*, u níž Homolka předpokládal přímou dílenskou souvislost s *torzem z Bílska a Sv. Máří Magdalénou z Malého Boru u Horažďovic*, otázkou také je, zda do výše zmiňované skupiny nezahrnout i barokizovanou *Assumptu z Kotouně*.

Poněkud problematické je do tohoto dílenského konceptu začlenit velmi kvalitní *Pietu z Bílska*, neboť rozkolísanost v kvalitě provedení, která je zřejmá u *reliéfu se sv. Jakubem a Máří Magdalénou*, pro řezbářsky zcela suverénní *Pietu* neplatí. Proporční stylizace subtilního krátkého trupu oproti mohutnější dolní polovině těla<sup>73</sup> je podána se samozřejmou lehkostí, stejně tak celkový dojem neruší některé anatomicky nepřesvědčivé detaily (viz např. pravá ruka Panny Marie). Mírou osobitě stylizace, která ovládá proporce a pohybová schémata obou figur, je *Pieta z Bílska* blízká oběma stěžejním dílům oeuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku — *Pietě Páně z Českých Budějovic* (Alšova Jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt., **obr. 13**) a modelačně subtilnějšímu *Oplakávání Krista ze Žebráku* (Muzeum hl. m. Prahy), obdobný je rovněž důraz na odlišení prvního a druhého plánu kompozice. Srovnáme-li detaily těchto řezeb s *Pietou z Bílska*, setkáváme se s obdobnými kompozičními a modelačními principy, opakováním obličejových typů i detailů fyziognomie. Panna Marie z Bílska je obličejovým typem, příznačným širokou „hranatou“ tváří, velmi příbuzná Panně Marii z Žebráckého

Oplakávání, kde nacházíme také blízké období specifické modelace Mariiných prstů (**obr. 10d–f**), a částí fyziognomie Kristova aktu, jehož hrud je však na *Pietě z Bílska* mohutnější. Detaily formulace draperie, příznačné hlubokým probráním širokých ploch a živou linií úzkých hřbetů, místy prolamovaných mělkými zářezy, má *Pieta z Bílska* velmi blízko ke *Sv. Máří Magdaléně z Malého Boru u Horažďovic* (Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.), u níž je předpokládána objednávka Švihovskými z Rýzemberka.<sup>74</sup>

Řada rysů *Pietu z Bílska* propojuje také s okruhem Zvíkovského mistra. V první řadě jde o typologické shody, shodný typ vyobrazení Piety byl variantně zpracováván na řadě pozoruhodných řezeb z oblasti jihozápadních a západních Čech, jak bylo řečeno výše.<sup>75</sup> S variacemi téhož prototypu souvisí i dílčí shody ve formulaci některých detailů řezby, jak je patrné na mělce modelovaných širokých plochách na hrudi, členěných několika vertikálními úzkými řasami zalamanými nad přepásáním, opakujících se téměř doslovně například na *Pietě z Podlesí*,<sup>76</sup> volněji na *Pietě z Kadova* (Římskokatolická farnost Kadov, **obr. 7**) a *Pietě ze Západočeského muzea v Plzni* (Západočeské muzeum v Plzni). Mimo ikonografický typ piety se ve zvíkovském okruhu opakuje tento motiv na *Assumptě z větší archy z Kašperských Hor* (Muzeum Šumavy, Kašperské Hory) či na *Assumptě z Blatné* (Biskupství českobudějovické), Obdobně lze od společného prototypu piety odvodit typ těsného zavinutí nízko posazené překřížené Kristovy roušky, u *Pietu z Bílska* členěné úzkými hluboce probranými záhyby. Nápadně příbuzné je rovněž modelační zdůraznění cípu pláště Panny Marie podloženého pod Kristovým tělem (**obr. 12**). V průčelném pohledu posiluje motiv *ostentatia Christi* a zároveň zdůrazňuje zvolené kompoziční řešení, charakteristické mírným náklonem nohou podklesávajících pod vahou Kristova těla. U *Pietu z Bílska* tvoří přehyb pláště hluboký „mísovitý“ záhyb směřující od pravého kolene na levé stehno, odkud se rozbíhají výrazné linie okraje pláště zdůrazňující sklon volné nohy. Kompozičně příbuzné řešení je patrné u *Pietu ze Západočeského muzea v Plzni*. U *Pietu z Podlesí* hluboké probrání hmoty prověšeného cípu pláště v Mariině klíně nenacházíme, modelace je řešena několika mělkými mísovitými záhyby s nepřerušovanými ostrými

hřebeny. Tento prvek, typický zejména pro střežejní práce zvíkovského okruhu a označovaný jako „sloh paralelních linií“, na *Pietě z Bílska* nenacházíme, draperie je hluboce probrána, vysoké, úzké hřbety záhybů jsou místy měkce prolamovány a v záhybech tvoří příznačné kličky, které Albert Kutal a později Jiří Kropáček odvozovali od znalosti raných grafik Lucase Cranacha st.,<sup>77</sup> hluboké probrání draperie kontrastem světla a stínů vytváří účinnou světelnou režii celku. Ve formulaci draperie, měkce zvlněné při soklu, spatřujeme obdobné rysy „měkkosti“ kterou Jaroslav Homolka vyzdvihl u *reliéfu se sv. Jakubem Větším a Máří Magdalénou*. Autor *Piety z Bílska* byl řezbář mimořádných kvalit, v mnohém srovnatelných s řezbářským mistrovstvím autora *Máří Magdalény z Malého Boru u Horažďovic a Piety Páně z Českých Budějovic* (**obr. 13**). Předpokládáme, že *Pieta z Bílska* není těmto řezbám vzdálena ani datačně, vzhledem k odkazům na *Oplakávání Krista ze Žebráka* lze předpokládat její vznik až po tomto reliéfu, jak ostatně navrhl již Jiří Kropáček, v případě *reliéfu se sv. Jakubem a Máří Magdalénou*. Za datum post quem lze určit rok 1508.

#### Zahájení průzkumu a restaurování

Restaurovatelský zásah na *Pietě z Bílska* byl rozdělen do několika etap. Řezba byla z Alšovy jihočeské galerie transportována s maximální opatrností s tím, že bude třeba před započítím restaurování potvrdit průzkumem rozsah poškození dřevní hmoty a získat informace o počtu a stáří dochovaných vrstev polychromie (**obr. před restaurováním, obr. 2**). Řezba byla zcela zjevně destruována dřevokazným hmyzem do té míry, že by se bez silných vrstev novodobé polychromie zpráškovatělá dřevní hmota rozpadla. Takto byla poškozená například řezba vlasů a trnové koruny Krista (**obr. 14**) či některé články prstů Panny Marie, některé plochy draperií a plint. Mnohočetné vrstvy polychromie nebyly soudržné ani s podkladem, ani mezi sebou, proto byly na více místech buď zcela uvolněné nebo odpadlé. I přes viditelnou šíři poškození první orientační průzkum přinesl optimistický výhled rozsahu dochované modelace draperií i části anatomických detailů řezby Krista a Panny Marie. Bylo tedy rozhodnuto zahájit spolu se zpevňováním polychromie rozšířenou sondáž do jejích starších vrstev, tak aby bylo možno navrhnout další postup snímání (**obr. 8**).

#### Průzkum a restaurování

##### Sochařský blok:

Na zadní straně řezby je patrné složení sochařského bloku (**obr. 6a**). K masivní, ve středu mělce probrané části jsou svlaky připojeny dva užší díly. Svlačky jsou dnes patrné díky rozestupu spoje mezi jednotlivými bloky, spára je dnes o šíři cca 1–1,5 cm. Další spoj je zřetelný při spodním okraji, část terénu byla připojena nověji, jak je zřejmé z celkového provedení i vrstvy novější polychromie, která překrývá kované spojky. Na zadní straně se dochovaly zřetelně čitelné stopy nástrojů pro opracování dřevní hmoty, stejně tak jako mnohočetné výletové otvory a popraskání dřeva. Na pravém rameni Panny Marie je patrný otvor, který by mohl být pozůstatkem adjustace návazných částí reliéfu.

##### Stav řezby a polychromie před restaurováním

Na povrchu řezby se před restaurováním nacházely novější vrstvy i části starších podkladů a přemalby. Druhotné vrstvy znejasňovaly modelaci řezby a barevně silně zkraslovaly její celkové vyznění (**obr. 9, 16**). Průzkum potvrdil, že špatný stav řezby se opakovaně řešil již v minulosti, někde tak původní řezbu nahradila vysprávka pomocí plátěné bandáže. Tímto způsobem byla například nahrazena zcela chybějící část vybíhající roušky, jež stíní čelo Panny Marie (**obr. 9**). Nové plátno zde bylo při opravě vyztuženo dlouhými hřebíky. Jinde jsou patrné dílčí ztráty modelace překryty novodobou polychromií. Opravován byl rovněž spodní okraj řezby. Na plintu je zcela čitelná spára a vsazený klín. Travnatý terén je složen ze dvou částí: originálního plintu, který uzavírá původní kompozici celku, a nověji připojené části vysoké cca 8–9 cm, zhotovené z hrubě opracované fošny. Ta je k originálu připojena čtyřmi kovanými spojkami. Tento doplněk byl rovněž silně napaden červotočem, jak je dobře patrné na rubu řezby. Materiál řezby byl laboratorně zkoumán, originál je vytvořen z lipového dřeva, doplněk ze dřeva borovice.<sup>78</sup> Při převzetí řezby do restaurovatelské péče byly předány také novější doplňky – odlomená část paprscitě svatozáře destruované červotočem, palec levé ruky Krista a část odlomené draperie pláště Panny Marie.

### **Dřívější opravy polychromie**

Polychromie byla v minulosti opravována několika způsoby. Některé opravy přinesly kompletní přemalbu, jiné se soustředily na dílčí opravy jednotlivých poškození. Velmi razantně probíhala například oprava pláště Panny Marie, proto není v původní barevnosti ve větší míře dochována (**obr. 12**). Starší vrstvy polychromie pláště (stříbření s modrou lazurou?) byly při jedné ze starších oprav celoplošně strženy, místně se dochovaly pouze stopy světlých podkladových vrstev. Nová, řemeslně značně neumělá úprava však na starší barevnost navázala. Na silný křídový podklad a vrstvu bolusu bylo provedeno pokovení stříbrem s následným modrým lazurním nátěrem. Obdobně oprava postupovala na šatu Panny Marie, kde byly sejmuty nesoudržné vrstvy a nahrazeny novým podkladem, jak o tom svědčí poškrábání, stopy po mechanickém odstraňování starší vrstvy polychromie tvořené křídovým podkladem a stříbřením s červenou lazurní vrstvou. Jinde byly naopak starší vrstvy polychromie ponechány. Na roušce Panny Marie byly silné vrstvy podkladu pro nové stříbření nanášeny na starší polychromii i na plátnem nově vyspravené místo nad čelem. Starší vrstvy polychromie byly celoplošně překryty novými vrstvami také při opravě inkarnátů Krista a Panny Marie.

### **Dochované vrstvy polychromie a postup restaurování: draperie**

Na roušce Panny Marie materiálový průzkum a následná sondáž potvrdily několik vrstev polychromie.<sup>79</sup> Byl proveden neinvazivní průzkum plátěných přelepů a následně jejich materiálový průzkum. Porovnávání lněná plátna nejsou identická, liší se nejen hustotou vazby,<sup>80</sup> ale také časovým určením. Plátno na tváři Panny Marie je původním přelepem, oproti tomu plátno na její roušce je mladší vysprávkou, která nahradila destruované dřevo řezby na okraji roušky. Přehyb plátna zakryl i část starší polychromie na Mariině čele a zlacení na lemu její roušky. Při nynějším restaurování byl tento doplněk ponechán, záměrně byla zvolena retuš tak, aby byl při bližším pohledu zřejmý rozsah dřívější historické úpravy.

Na plášti Panny Marie se nacházela velmi silná vrstva jasně bílého podkladu novodobého stříbření, ležícího pod stříbrnou folií položenou na žlutém polimentu s modrou

lazurou na povrchu, která většinou překrývala jen holé dřevo nebo plochy se staršími zbytky světlých podkladů starších polychromií a někde i modré, lokálně dochované části pojednání ležící přímo na dřevě nebo s tenkým světlým podkladem. Pouze na levé straně sochy, za hlavou Krista, se na plášti Panny Marie dochovalo ve větší ploše starší druhotné stříbření s modrou lazurou. Orientační dataci této úpravy poskytují výsledky materiálového průzkumu, který stanovil v odebraných vzorcích přítomnost novověkého pigmentu – pruské modři.<sup>81</sup>

Na roušce Krista byly zjištěny tři až čtyři vrstvy pokovení. Nejmladší bylo provedeno plátkovým zlatem.<sup>82</sup> Velmi silný podklad nejmladší vrstvy zlacení, provedené dle záznamů oprav v první polovině 20. století,<sup>83</sup> zásadně zkresloval charakter původní řezby a stíral její modelační kvality. Odstraněním této vrstvy během restaurování se docílilo obnovení jemných modelačních přechodů.<sup>84</sup> Zbývající, značně subtilní vrstvy, dochované ve fragmentu, byly ponechány.<sup>85</sup>

### **Inkarnáty**

Průzkum dokumentoval také způsob výstavby polychromie na inkarnátech Krista a Panny Marie. Na povrch řezby byl položen křídový podklad, na něj následovala první barevná vrstva. Tonalita jednotlivých vrstev se u inkarnátu Krista a Panny Marie liší, tím byla docílena jejich odlišná barevnost. Inkarnát Panny Marie má světlejší podklad narůžovělého tónu, na kterém leží další vrchní vrstva polychromie, dnes v různém stupni dochování. Inkarnát Krista je výsledně tmavší, což je dáno barevností oranžového tónu, nanášeného na vrstvu křídového podkladu. Následující původní vrchní vrstva s malbou krupějí krve a žil je místy velmi poškozená. Malba krve na pažích Krista je provedena červenohnědou barvou lazurního charakteru. Krupěje krve byly v minulosti opravovány. Tato mladší úprava byla při nynějším restaurování ponechána, stejně jako některé stopy po opravách polychromie trůnu, plintu a trnové koruny. Původní vrchní vrstva inkarnátu Krista se dochovala zejména na hrudi a v obličejové části, ruce a nohy byly značně poškozeny, zde je místy proto patrná pouze podkladová oranžovo-okrová vrstva.<sup>86</sup> Vzhledem k mimořádné kvalitě původní vrchní vrstvy inkarnátů však bylo rozhodnuto tuto nejstarší vrstvu v maximální míře prezentovat.

Na obličejí Panny Marie bylo snímání novějších vrstev prováděno návazně na řešení způsobu prezentace druhotné opravy roušky nad jejím čelem. Odstraněním druhotných vrstev inkarnátů byly odkryty jemné detaily malířského zpracování nejstarší vrstvy, jako jsou malované detaily očí s řasami a rty se stínováním asymetrických koutků úst. Během snímání se změnila i barevnost Mariiných očí, přemalba totiž původní hnědý tón nahradila modří.

### **Terén, trůn, trnová koruna**

Kromě modrých a červených tónů se v barevné skladbě celku uplatnila zelená barevnost. Zelená je součástí šatu Panny Marie (rub šatu),<sup>87</sup> trnové koruny i travnatého terénu. Na trnové koruně byla sejmuta nejmladší zelená přemalba (nátěr).<sup>88</sup> Ostatní fragmenty starších vrstev byly při nynějším restaurování na trnové koruně ponechány a pouze propojeny retuší. Shodným novodobým nátěrem jako trnová koruna byl přetřen spodní okraj řezby s travnatým terénem i jeho novodobý doplněk. Na originální části řezby tato přemalba překrývala starší zelenavou vrstvu na silnějším podkladu. Tato vrstva polychromie odpovídá vrstvě, která je na doplňku přímo nanášena na kovové spojky a lokálně ohořelé části dřeva.<sup>89</sup> Starší, avšak rovněž nepůvodní vrstva byla zvolena pro odkrytí a prezentaci. Na originální části terénu je pod touto vrstvou další fragmentárně zachovaná původní vrstva.

### **Postup snímání přemaleb a doplňků**

Všechny překryté a zalité partie řezby bylo nutno postupně zbavit druhotných nánosů a uvolnit původní modelaci. Špatný stav dřeva však nedovoloval postupovat dále bez souběžné kontroly všech úseků řezby. Vysoké druhotné převrstvení sice někde zafixovalo tvar rozpadajícího se dřeva sochy, ale teprve po napuštění a vytvrzení jednotlivě odkrývaných částí se mohlo následně přistoupit k ploše další, což zajistilo udržení původní modelace. Například na temeni Krista, trnové koruně i jeho kadeřích bylo nutno dřevní hmotu

petrifikovat velmi detailně a opakovaně. Míra degradace dřevní hmoty velmi zpomalila celý postup práce. Při odstraňování druhotných vrstev se nejvíce osvědčilo postupné mechanické odbrušování, ztenčování jednotlivých vrstev ostrým skalpelem.<sup>90</sup> Dále byly odděleny druhotné zlacené paprsky Kristovy svatozáře. Po jejich vyjmutí bylo dřevo zpevněno petrifikací a následovalo sejmutí druhotných vrstev, přemaleb na rameni Krista, které bylo řezbou svatozáře dříve kryto. Zde se nově objevila malba krve i vlasů.

Po téměř úplném sejmutí druhotných vrstev a zpevnění dřeva bylo možno přikročit k navrácení dřívě oddělených částí řezby k hmotě originálu. Znovu byl k originálu připojen opravený špán, který vyplňoval spáru v řezbě pláště na pravé straně sochy, stejně tak byly navraceny zpevněné odlomené části řezby pláště. Na trnové koruně bylo možno připojit na původní místo dochovanou zpevněnou skořepinu z pilin, chráněnou vrstvami polychromie a přemaleb.<sup>91</sup> Tím zůstává zachován celistvý původní tvar řezby.<sup>92</sup> Dále byl připojen druhotný doplněk levé ruky Krista. Palec byl osazen s viditelnou spárou odlišující originál od doplňku, ponechána byla jeho barevná úprava. I toto místo je tedy pro případné budoucí badání referenční pro srovnávací průzkum novějších úprav pozdně gotické řezby.

Na soše nebyly při nynějším restaurování záměrně plošně potlačovány ani starší defekty. Jsou tak přiznány změny sochařského bloku v průběhu času, patrné rozeštypy, trhliny i narušení dřeva činností červotoče. Výletové otvory byly tmeleny pouze na několika pohledově exponovaných místech v obličejí Krista a Panny Marie. Obdobně byla volena míra a charakter retuše.<sup>93</sup> Bylo sjednáno, že výsledek má opticky nenásilně propojit vrstvy různého stáří při zachování paměti a autenticity dochovaného celku, zahrnujícího jak plochy s polychromií, tak části odhalené na křídový podklad i na nejspodnější část — řezbu do lipového dřeva (**obr. 17**). Řezba tak po restaurování stále zůstává svědkem předchozích osudů.

## Poznámky

**1** K osadě Bílsko (Blsko, Bělsko): Augustin Sedláček, *Místopisný slovník historický Království českého*, Argo 1998; nověji s odkazy Karel Kuča, *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996. Jednolodní stavba byla založena ve vsi nedaleko Vodňan kolem r. 1260, dobře dochovaný je zejména klenutý presbytář, následně řada pozdějších stavebních úprav. K nejstarší stavební etapě Jiří Kuthan, *Středověká architektura v jižních Čechách do poloviny XIII. století*, České Budějovice 1972, s. 164 (starší bibliografie); V. Braun, *Památky strakonického okresu*, Strakonice 1968, s. 20–21; nověji Jan Sommer, K datování věže kostela v Bílsku, *Zprávy památkové péče* 54, 1994, s. 31. Pozdější rozsáhlé stavební úpravy po r. 1630 vyvolal požár kostela.

**2** Evidenční karta díla: *Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska*, jižní Čechy, XVI. století, lipové dřevo, zbytky původní polychromie, 133 × 43 × 18 cm, inv. č. DP 66, deponováno z Městského muzea v Bavorově r. 1962; za ověření údajů děkuji Gabriele Váchové z Alšovy jihočeské galerie na Hluboké.

**3** Evidenční karta díla: *Pieta z Bílska*, jižní Čechy, XVI. století, dřevo, polychromie nová, 136 × 93 × 24 cm, inv. č. DP 213, r. 1993 zapůjčeno Římskokatolickou farností Bílsko na základě hospodářské smlouvy (do r. 2008), od r. 2008 zapůjčeno do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 11806.

**4** S odkazy na starší literaturu František Kašička — Bořivoj Nechvátal, *Hrady, hrádky a tvrze na Strakonicku, Blatensku a Vodňansku*, 2. přeprac. a dopl. vyd., Strakonice 2014, s. 28.

**5** Ibidem, s odkazy na starší literaturu, s. 98–103. Od 80. let 15. stol. byli majiteli Drahonic synové Adama z Drahonic, někdejšího purkrabího na Helfenburku. Václav z Drahonic odkázal Drahonice a Radomilice nejvyššímu purkrabímu Zdeňku Lvu z Rožmitálu, ten v r. 1534 zastavil panství Václavu Švihovcovi ze Švihova, ten je odkázal manželce Kateřině z Lípy a následně se v rodové linii střídala řada majitelů. V r. 1700 byly Drahonice prodány knížeti Ferdinandu Schwarzenbergovi, v držení tohoto rodu byly až do r. 1945.

**6** K rodu pánů z Rožmitálu nověji Simona Kotlárová, *Páni z Rožmitálu*, České Budějovice 2008; ad Rožmitálové jako stavebníci a objednatelé uměleckých děl nověji s odkazy Jiří Kuthan, *Stavební dílo a mecenát Lva († 1485) a Zdeňka Lva († 1535) z Rožmitálu*, in: *Sborník Národního muzea — řada A (historie)*, 61, 2007, s. 53–65; idem: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců*, 1., Praha 2010, s. 288–308; Jan Lhoták — Michal Tejček,

Nejvýznamnější objednavatelé pozdně gotického umění v jihozápadních Čechách, in: Petr Jindra — Michaela Ottová, *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách*, Západočeská galerie v Plzni, Praha 2013, s. 30–47, zejm. s. 37, 40–42; Michaela Ottová, *Objednavatel, dílna a styl. Gotické umění v jihozápadních Čechách*, in: ibidem, s. 268–283, k pánům z Rožmitálu zejm. s. 278.

**7** Za konzultaci k novověkým dějinám Bílska děkuji Pavle Stuchlé z Městského muzea a galerie Vodňany.

**8** Josef Soukup, *Soupis památek historických a uměleckých v království českém od pravěku do počátku XIX. století, XXXIII. Politický okres písecký*, Praha 1910, s. 27–32.

**9** Jednotlivé strany záznamů od r. 1761 včetně příloh dostupné elektronicky na <http://www.bilsko.eu/images/farkronika/index.html>; zdrojový dokument uložen ve fondech archivu farnosti Bílsko, Vodňany. Fotografie pořízena farářem Antonínem Hálou nejspíše v 2. desetiletí 20. stol., za konzultaci děkuji Lence Kulíkové, kronikářce obce Bílsko.

**10** Emanuel Poche a kol., *Umělecké památky Čech*, I., Praha 1977, s. 79; dále V. Braun, *Památky strakonického okresu*, Strakonice 1968, s. 20–21 (starší bibliografie); evidenční list kulturní památky, evidované pod č. 20648/3-4008 (záznam z 31. 12. 1963), dostupné na [https://iispp.npu.cz/mis\\_public/searchDocument.htm?search=id%3A%281139005%29](https://iispp.npu.cz/mis_public/searchDocument.htm?search=id%3A%281139005%29)

**11** Liber memorabilium / Farní pamětnice, s. 11.

**12** Ibidem, např. záznamy k r. 1913 a 1914 (s. 114, 116). Jedna z neobsáhlejších pasáží k oltáři Bolestné Panny Marie z r. 2014 zachycuje rozloučení odvedenců po vypuknutí 1. světové války: „... Bylo 27. července 1914 krásné ráno; do kostela přišli mužové, kteří měli nastoupiti službu vojenskou. Šli ku sv. zpovědi a k sv. přijímání a po něm — jako na povel — všichni šli ku oltáři Bolestné P. Marie a tam se slzami v očích za pláče všech přítomných loučili se s milou sochou Mariánskou, odporoučeli sebe a své drahé Rodičce Boží...“ (s. 116).

**13** Farní pamětnice (cit. v pozn. 11), s. 125, 138, 169.

**14** Ludmila Slánská, nepublikovaná restaurátorská zpráva RZ 6/65, archivována v Alšově jihočeské galerii v Hluboké n. Vlt.

**15** Kat. heslo: *Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska*, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku (?), před nebo kolem 1510, in: *Jihočeská pozdní gotika 1450–1530* (kat. výst.), Hluboká nad Vltavou 1965, s. 217–218, č. kat. 153 (autor hesla Jiří Kropáček); ibidem, s. 160, 161, 163.

**16** Jaromír Homolka, *Poznámky k dílu mistra*

Zvíkovského Oplakávání, *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, s. 74–79, zvl. s. 77–78.

**17** Neuvádí ani František Matouš, Sochařství, in: Vladimír Denkstein – František Matouš, *Jihočeská gotika*, Praha 1953, s. 38–63.

**18** Základní literatura k tématu viz pozn. 48–59, odkazy k jednotlivým dílům uvádějí zpravidla poslední publikované katalogové zpracování, pro fond západních Čech: Jiří Fajt, *Gotika v západních Čechách (1230–1530)*, III, Praha 1996; pro jihozápadní Čechy s dílčím přesahem do fondu jižních a západních Čech: Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6); pro jádro připsaného ceuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku a Mistra Oplakávání ze Zvíkova revize bibliografie in: Gabriela Zítková, *Mistr Žebráckého Oplakávání a jeho vztah K Mistru zvíkovského Oplakávání* (nepubl. diplomová práce, Ústav dějin křesťanského umění KTF UK v Praze), Praha 2010, dostupné na <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/63837/> (vyhledáno 20. 6. 2018); základní východisko pro jihočeský fond: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15).

**19** Příklady z oblasti Frank viz např. tzv. *Malá Pieta*, Norimberk, kostel sv. Jakuba, vyobr. in Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 362, obr. 343; do oltářní skříně byla nejspíše určena z Norimberka importovaná *Pieta z františkánského kláštera v Plzni*, v pramenech později popsáno jako oltář „*Matris Dolorosae*“, viz Jan Chlíbec, in: Fajt 1996 (cit. v pozn. 18), s. 770, č. kat. 351.

**20** V tomto bodě tedy nesouhlasíme s hodnocením Hynka Ruliška, který vícefigurální scénu s ohledem na opracování řezby reliéfu s Máří Magdalénou vyloučil, viz Rulišek 1989 (cit. v pozn. 61). V úvahách o rekonstrukci třeba zohlednit původně menší výšku *Piety*, dnes na podstavě novodobý doplněk výšky cca 8 cm, související nejspíše s osazením v barokním oltáři.

**21** K výkladům scény Oplakávání návazně na památkový fond jihozápadních Čech Petr Jindra, Oplakávání Krista, téma a díla, in: Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 418–433, řadu komparací nabízí deskové malířství, nezřídka ústřední scéna Oplakávání byla komponována jako epitař.

**22** I když je zřejmé, že z dochovaných řezeb řada původně retáblům náležela a některá naopak mohla být od počátku koncipována jako solitér mimo oltářní architekturu, určený k devoci v chrámovém interiéru. Ostatně ani doposud většinově uvažovaná varianta, že *Oplakávání ze Zvíkova* a *Oplakávání ze Žebráku* původně náležela středu retáblu s pohyblivými křídly, není jediná, uvažovat lze i o formě oltářní skříně bez pohyblivých křidel.

**23** Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 107, s. 414–415 s vyobr.

**24** Ibidem, zvl. s. 339, 376, 440–441, 438; těsné období zpracování zadních stran ve zvíkovském okruhu spatřuje u *Madony z Hracholusk* se souborem řezeb z kostela sv. Markéty v Kašperských Horách, *Assumptou z Blatné*, ze souboru se pak oproti tomu vydělují *Svěťice z Homol* a řezby z Černívka.

**25** Vyobrazení Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 376, 379, 439, 411, 399.

**26** Vyobrazení ibidem, s. 376, 391.

**27** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), č. kat. 157, s. 221 (bibliografie), výčet novější bibliografie Zítková 2010 (cit. v pozn. 6), s. 101; Ottová, in: Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), navrhuje vyjmout obě díla z ceuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku a zařadit je do kontextu produkce zvíkovského okruhu, jedním z argumentů je i zpracování rubové strany *Madony z Malšína*, bližší zvíkovskému okruhu, s. 440; k souboru ze Lnář viz pozn. 70.

**28** Množství regionálních variací dokumentuje William H. Forsyth, *The Pietà in French late gothic sculpture: regional variations*, New York 1995.

**29** Odkazy Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 428–429; rovněž Petr Kováč, Vídeňské Oplakávání Zvíkovského mistra, in: *Stavitelé katedrál*: <http://www.stavitele-katedral.cz/peter-kovac-videnske-oplakavani-zvikovskeho-mistra/> (vyhledáno 20. 6. 2018).

**30** K typu a šíření naposledy Ludmila Kvapilová, *Vesperbilder in Bayern von 1380 bis 1430 zwischen Import und einheimischer Produktion*, Petersberg 2017.

**31** Navázání na jihočeskou krásnoslohou tradici uvažuje v souvislosti s Mistrem Žebráckého Oplakávání Jaromír Homolka, viz Homolka 1978 (cit. v pozn. 49), s. 230.

**32** K Pietě z vídeňské akademie Fajt 1996 (cit. v pozn. 18), s. 781.

**33** Ke skupině viz heslo: *Pieta, Rokycansko (?)*, kolem 1500–1510, Západočeské muzeum v Plzni, in: Fajt 1996 (cit. v pozn. 18), s. 780–781, č. kat. 358 (autor hesla Jiří Fajt); ibidem shrnutí diskuse k atribuci *Piety*; Dagmar Braunová, *Gotická, renesanční a barokní plastika ze sbírek západočeského muzea v Plzni*, Plzeň 1984, nestr., připisuje *Pietu* Mistru zvíkovského Oplakávání; Jiří Fajt ji klade do blízkosti *Piety z Kadova* (Římskokatolická farnost Kadov), naposledy k tématu Olga Kotková, in: Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 345, č. kat. 79, a Michaela Ottová, ibidem, s. 281; dále k typu v základních rysech náleží *Pieta z Vysokého Sedliště*, *Pieta z Bělé nad Radbuzou*, viz Fajt 1996

(cit. v pozn. 18), s. 840–841, č. kat. 438, 439 (autor hesla Jan Chlíbaec).

**34** Viz Petr Kováč (cit. v pozn. 29; vyhledáno 20. 5. 2018).

**35** Přípravována v 90. letech v Národní galerii v Praze, autoři konceptu Jiří Fajt – Jan Chlíbaec, viz také pozn. 36; průzkum polychromie prováděn i u nově restaurovaných děl od r. 2000 vystavených v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře, viz Jiří Fajt – Štěpánka Chlumská, *Čechy a střední Evropa 1200–1550. Dlouhodobá expozice Sbírky starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Anežky České*, Praha 2006, s. 127 (*Apoštolové ze Lnář*, inv. č. P 2894–2895, *Sv. Janové z Horažďovic*, inv. č. P 4566–4567, *Andělé*, inv. č. P 318–319).

**36** Průzkum realizován při posledním restaurování díla, viz Anna Třeštíková, nepublikovaná restaurátorská zpráva, Oplakávání Krista ze Žebráku, inv. č. VP 1410, 1997, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze; Dorothea Pechová, nepublikovaná laboratorní zpráva, 1996, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze; Radka Šefců, nepublikovaná laboratorní zpráva, 1998, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

**37** Komparační průzkum polychromie obou reliéfů z Bílska bude předmětem dalšího zkoumání.

**38** Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 92, s. 378–379; restaurátorské zprávy: Anna Třeštíková, Sv. Markéta, Máří Magdaléna, Assumpta a Ukřižovaný z Kašperských Hor, nepublikované zprávy o restaurátorském průzkumu, 1996, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze; Ivana Vernerová, Dorothea Pechová, nepublikovaná zpráva č. 96/21, 1996, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

**39** Viz pozn. 9.

**40** Viz pozn. 36.

**41** Josef Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku, *Dílo XVII*, 1935/36, s. 88–91, 110–114, 124–127.

**42** S přehledem aktuálního stavu bádání a starších atribucí Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 102, s. 402–405 (autor hesla Petr Jindra).

**43** S přehledem aktuálního stavu bádání a starších atribucí Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 370–375, č. kat. 90 (autor hesla Petra Jindra).

**44** Aktuální shrnutí dosavadní atribuční diskuse Michaela Ottová, Mistr Oplakávání Krista ze

Zvíkova padesátiletý – čas na bilancování?, in: Jindra – Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 434–447; Jan Chlíbaec (rec.), *Obrazy krásy a spásy: gotika v jihozápadních Čechách*, *Umění* 63, 2015, s. 325–330; v předchozích dekádách zejm. Petr Kováč, Mistr Zvíkovského Oplakávání a Kašperské hory, in: *Sborník vlastivědných prací o Šumavě k 650. výročí města Kašperské Hory*, Kašperské Hory 1980, 109–125; Jan Müller, Některé předpoklady raného díla Mistra reliéfu Oplakávání ze Žebráka, *Umění XXXVIII*, 1990, s. 15–25; Petr Kováč, (cit. v pozn. 29; vyhledáno 20. 6. 2018); Jiří Fajt, Late Gothic Sculpture in Bohemia during the Reign of Wladislaw II (1471–1516). The Present State of Knowledge and Questions of Future Research, in: Dietmar Popp – Robert Suckale (eds.), *Die Jagiellonen*, Nürnberg 2002, s. 251–262; Zítková 2010 (cit. v pozn. 18).

**45** Albert Kotal (rec.), Jihočeská pozdní gotika, *Časopis Národního muzea* 123, 1954, s. 203–207; idem, Nové práce z okruhu Mistra žebráckého Oplakávání, *Časopis Národního muzea CXXIV*, 1955, s. 46–76; idem (rec.), K výstavě jihočeská pozdní gotika 1450–1530, *Umění IV*, 1966, s. 216–229.

**46** Jiří Kropáček, Ukřižovaný z bývalého dominikánského kláštera v Českých Budějovicích, *Umění VIII*, 1960, s. 160–175; idem, Marginalie k dílu Mistra žebráckého Oplakávání, in: *Jihočeská pozdní gotika 1965* (cit. v pozn. 15), s. 157–168.

**47** Jaromír Homolka, Jihočeské umění pozdní gotiky. Plastika, in: *Jihočeská pozdní gotika 1965* (cit. v pozn. 15), s. 44–60, 124–156; idem, Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání, *Zprávy památkové péče XXVI*, 1966, s. 74–79; idem, Die südböhmische Plastik der Spätgotik, in: *Werden und Wandlung*, Linz 1967, s. 176–200.

**48** Zřejmě i ve výstavním katalogu *Jihočeská pozdní gotika 1965* (cit. v pozn. 15), např. odlišný názor na atribuce několika stěžejních děl: *Klanění tří králů z Českých Budějovic* Kropáček připisuje Mistru Oplakávání ze Žebráku a odvíjí od něj chronologii mistrových časných prací, Homolka naopak z oeuvre odepisuje a navrzení nové atribuce považuje za uzlový bod dalšího bádání; rozdílné pohledy i u datace *Nejsvětější Trojice z Českých Budějovic* (Pieta Páně), Kropáček považuje za dílo středního období (kolem 1512), Homolka klade kolem 1520 (později dataci posunul blíže k 1. desetiletí).

**49** Christian Salm, Malerei und Plastik der Spätgotik, in: Karl Maria Swoboda (ed.), *Gotik in Böhmen*, München 1969; Jaromír Homolka, Sochařství, in: *Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526)*, Praha 1978, s. 167–254; idem, Pozdně gotické



- sochařství, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, I/2, Praha 1984, s. 534–565.
- 50** Jaromír Homolka, K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii, *Umění* X, 1962, s. 588–596; Jaromír Homolka — Ladislav Kesner, České umění gotické, Praha 1964; Jaromír Homolka — Jiří Kropáček, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kosti, *Umění* XIV, 1966, s. 122–145.
- 51** František Kotrba, Pozdně gotická plastika Pieta z muzea v Sušici, in: *Vlastivědné zprávy středního Pootaví*, Sušice 1962, s. 10–12; Jaromír Homolka, K restauraci některých prací Mistra Zvíkovského Oplakávání, *Památková péče* XXIII, 1963, s. 74–79; Jiřina Hořejší — Jarmila Vacková, K průzkumu středověkého umění jižních Čech, *Umění* XIII, 1965, s. 302–314; Vladimír Horpeniak, *Restaurování památek umění v muzeu Šumavy*, Sušice 1992.
- 52** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15); Albert Kutal (rec.), Jihočeská pozdní gotika, *Časopis Národního muzea* 123, 1954, s. 203–207; Otto Wutzel (ed.), *Die Kunst der Donauschule 1490–1540* (kat. výst.), Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz, Linz 1965; obsáhle recenzováno: Jaroslav Pešina — Jaromír Homolka, K otázkám umění dunajské školy, *Umění* XIV, 1966, s. 334–359; Fajt 1996 (cit. v pozn. 18).
- 53** Aktualizovaný soupis bibliografie k jednotlivým dílům hypotetického ōuvre viz katalogová část Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6); dále Zítková 2010 (cit. v pozn. 18).
- 54** Fajt 2002 (cit. v pozn. 44); Jiří Fajt, *Europa Jagellonica (1386–1572). Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou*, Kutná Hora 2012; v rámci projektu prezentován výběrově i fond sochařství Národního muzea: Michaela Ottová (ed.), *Sochařství za vlády Jagellonců. Z pokladů Národního muzea*, České Budějovice 2012.
- 55** Stefan Roller (ed.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500* (kat. výst.), Städel-Museum, Frankfurt am Main, München 2014, s. 194, č. kat. 106 (Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, Nejsvětější Trojice z Českých Budějovic, autoři hesla Jiří Fajt — Markus Hörsch); nově také k vazbám na Podunají Kathrin Brandmair, *Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der Donauschule*, Petersberg 2015, s. 45–48.
- 56** Západočeská galerie v Plzni 2013/2014, následně zmenšená repríza v Národní galerii v Praze; Jan Dienstbier (rec.), Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách, *Bulletin Národní galerie v Praze* XXIV, 2014, s. 195–203; Jan Chlíbec (rec.), Obrazy krásy a spásy: gotika v jihozápadních Čechách, *Umění* LXIII, 2015, s. 325–330.
- 57** Viz pozn. 47.
- 58** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 217–218, č. kat. 153, dále se k řezbě vrací ve studii *Marginálie k dílu Mistra Oplakávání ze Žebráka*, ibidem, s. 157–168, zvl. s. 160, 161, 163.
- 59** Franz Kieslinger, *Mittelalterliche Skulpturen einer Wiener Sammlung*, Wien — Leipzig 1937, s. 22, obr. č. 55, 56.
- 60** Jaromír Homolka, Poznámky k dílu mistra Zvíkovského Oplakávání, *Zprávy památkové péče* XXVI, 1966, s. 74–79, s. 77.
- 61** Hynek Rulíšek, *Gotické umění jižních Čech*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 1989.
- 62** Roman Lavička, *Gotické umění. Průvodce sbírkou středověkého umění Alšovy jihočeské galerie*, Alšova jihočeská galerie v Hluboké nad Vltavou 2007, s. 64–65, dále uvádí *Oplakávání z Ledenic, Máří Magdalénu ze Strmilova*, soubor řezeb z Čakova, sv. Václava a Bolestného Krista z Českých Budějovic; viz s. 64–68.
- 63** Michaela Ottová, in: Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 439, v odkaze na Jaromíra Homolku 1966 (cit. v pozn. 16).
- 64** Jan Dienstbier 2014 (cit. v pozn. 56), s. 199, 202.
- 65** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 163.
- 66** Ibidem.
- 67** Restaurováno 1999–2000, Anna Třeštíková, Eva Votočková (sv. Petr a sv. Bartoloměj), 2008–2009, Iris Brunner (sv. Pavel).
- 68** Silke Geppert, *Mode unter dem Kreuz. Kleiderkommunikation im christlichen Kult*, Salzburg 2013.
- 69** Obdobně řezané ozdoby v dílenském okruhu žebráckého i zvíkovského Mistra viz Sv. Jan Evangelista z Majdalény (Národní galerie v Praze); Sv. Jan Evangelista z Oplakávání ze Zvíkova (Zvíkov); Sv. Kateřina (?) z Bavorova (Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.), rovněž Sv. Petr z Petrovic u Sušice (Biskupství českobudějovické), Sv. Petr z Budětic (Národní muzeum).
- 70** Řezbář jihozápadních Čech, kolem 1510–1515, Sv. Petr, Sv. Pavel, Sv. Bartoloměj, in: *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 251, č. kat. 208–210 (autor hesla Jaromír Homolka); Fajt — Chlumská 2006 (cit. v pozn. 35), č. kat. 208–210, s. 251; Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období (1471–1526) z depozitářů Národní galerie v Praze*, nepubl. disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2013, s. 77–81, č. kat. 17 (vyhledáno 20. 5. 2018); Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), s. 280–81.

**71** Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 84, s. 358–359, k souboru ze Lnář s. 280–281.

**72** Viz pozn. 8.

**73** Rys příznačný zvláště pro řadu prací oeuvre Mistra Oplakávání ze Žebráku.

**74** Jindra — Ottová 2013 (cit. v pozn. 6), č. kat. 101, s. 398–401.

**75** Viz pozn. 9.

**76** Má však starší genezi, jak vyplývá ze srovnání s *Assumptou z Křištína* (konec 15. stol., Biskupství českobudějovické), nacházíme jej i u *Klanění tří králů z Českých Budějovic* (Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.).

**77** *Jihočeská pozdní gotika* 1965 (cit. v pozn. 15), s. 159.

**78** Viz Ivana Vernerová, dodatek nepublikované laboratorní zprávy 10/02, 2013, archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze. Obě části plintu byly překryty při minulé opravě shodnou přemalbou.

**79** Viz nepublikovaná restaurátorská zpráva Very Dědičové a nepublikovaná laboratorní zpráva Radky Šefců č. 10/2, s pozdějšími dodatky, archiv restaurátorského oddělení a archiv chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

**80** Radka Šefců, dodatek č. 4 k nepublikované laboratorní zprávě 10/2 z 16. 3. 2015, a č. 5 z 20. 3. 2015.

**81** Plášť byl v minulosti zřejmě vícekrát opravován a přitom došlo pravděpodobně i k radikálnímu sejmutí předchozích vrstev a novému navrstvení. Pruská modř nejdříve po r. 1704, běžněji používána od 20. let 18. stol., úprava polychromie byla nejspíše provedena návazně na osazení do barokního oltáře v bílském kostele.

**82** Radka Šefců, nepublikovaný dodatek k laboratorní zprávě 10/2 — dodatek č. 2 z 9. 4. 2014 (vzorek č. 14 — zlacená rouška Krista, okraj).

**83** Viz pozn. 13.

**84** Na roušce byly na méně pohledových místech ponechány kontrolní bloky této druhotné vrstvy.

**85** Následně byly zbytky mladší polychromie retuší provázány do celku.

**86** Špatná soudržnost odkrývané vrstvy s barevným podkladem zřejmě zapříčinila, že již v minulosti došlo k jejím četným drobným i větším ztrátám, které byly různé lokálně opravovány a přemalovány.

**87** Dochovala se jen částečně v hloubkách modelace.

**88** Pod ní byly zaznamenány částečně dochované

zelené a hnědé vrstvy — viz Radka Šefců, dodatek č. 6. k laboratorní zprávě 10/2 ze dne 20. 4. 2017 (vzorek č. 19).

**89** Kovové spojky byly ponechány s částečně dochovanými polychromními vrstvami na povrchu.

**90** Hůře navzájem odlišitelné vrstvy se nacházely na inkarnátech, naopak druhotné převrstvení na šatu i plášti Panny Marie bylo snáze patrné.

**91** Zde byla v minulosti ztracená hmota dřeva, rozpadlá na prach, doplněna tmelem z lipových pilin.

**92** Pro další studium byl ponechán na méně viditelném místě vzorek novodobé přemalby zeleným nátěrem.

**93** K postupu v závěrečné fázi restaurování podrobně viz nepublikovaná restaurátorská zpráva Very Dědičové, archiv restaurátorského oddělení Národní galerie v Praze.

## Seznam vyobrazení

- 1 *Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska*, po 1508–1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt. Foto: Národní galerie Praha.
- 2 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav před restaurováním. Římskokatolická farnost Bílsko. Foto: Národní galerie Praha.
- 3 Pohled do lodi kostela sv. Jakuba Většího v Bílsku, oltář Bolestné Panny Marie. Foto: Antonín Hála, reprodukováno z farní pamětnice.
- 4 *Sv. Jakub a Máří Magdaléna z Bílska a Pieta z Bílska*, po 1508–1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt., Římskokatolická farnost Bílsko. Foto: Národní galerie Praha.
- 5 *Oplakávání Krista ze Žebráku*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1510, detail sv. Máří Magdalény. Muzeum hl. města Prahy. Foto: Národní galerie Praha.
- 6 Opracování zadních stran.
- 6a *Pieta z Bílska*, po 1508–1515. Římskokatolická farnost v Bílsku.
- 6b *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna*, po 1508–1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.
- 6c *Sv. Petr ze Lnář*, kolem 1510–1515. Biskupství českobudějovické.
- 6d *Sv. Bartoloměj ze Lnář*, kolem 1510–1515. Biskupství českobudějovické.
- 6e *Madona z Malšína*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1515. Národní galerie Praha. Foto: Národní galerie Praha.
- 7 *Pieta z Kadova*, kolem 1510, Římskokatolická farnost Kadov. Foto: Národní galerie Praha.
- 8 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail tváře Krista, stav v průběhu restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.
- 9 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail tváře Panny Marie, stav v průběhu restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

10 Srovnání detailů řezby.

10a *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna z Bílska*, po 1508–1515, detail ruky sv. Jakuba. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.

10b *Sv. Petr ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail ruky sv. Petra. Biskupství českobudějovické.

10c *Sv. Bartoloměj ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail ruky sv. Bartoloměje. Biskupství českobudějovické.

10d *Oplakávání Krista ze Žebráku*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1510, detail ruky Panny Marie. Muzeum hl. města Prahy.

10e, f *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail ruky Panny Marie. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

11 Srovnání detailů řezby.

11a *Sv. Jakub Větší a Máří Magdaléna z Bílska*, po 1508–1515, detail tváře sv. Jakuba. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt.

11b *Sv. Bartoloměj ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail tváře. Biskupství českobudějovické.

11c *Sv. Petr ze Lnář*, kolem 1510–1515, detail tváře. Biskupství českobudějovické.

12 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, detail šatu Panny Marie, stav po restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

13 *Pieta Páně z Českých Budějovic*, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráku, kolem 1515. Alšova jihočeská galerie v Hluboké n. Vlt. Foto: Národní galerie Praha.

14 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, trnová koruna, detail dřevní hmoty poškozené dřevokazným hmyzem. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

15 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav v průběhu restaurování, snímání přemaleb. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

16 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav v průběhu restaurování, snímání přemaleb. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

17 *Pieta z Bílska*, po 1508–1515, stav po restaurování. Římskokatolická farnost v Bílsku. Foto: Národní galerie Praha.

# Portrét ħakíma Šifá'ího ze sbírky Národní galerie Praha v kontextu tvorby Rizá-ji 'Abbásího, jeho dílny a epigonů: Supplementum<sup>1</sup>

KRISTÝNA RENDLOVÁ

V roce 2015 byla v *Bulletinu Národní galerie v Praze* publikována studie představující podobiznu ħakíma Šifá'ího, básníka a dvorního lékaře perského šáha 'Abbáse I., ze Sbírký umění Asie a Afriky Národní galerie Praha, a to v kontextu teorie o nedochované původní předloze portrétu z ruky snad nejkoničtějšího perského malíře Rizá-ji 'Abbásího a dalších tří existujících kopií zhotovených mistrovými žáky a epigony.<sup>2</sup> Právě přiřazení čtvrtého – pražského – portrétu (obr. 1)<sup>3</sup> k sérii do té doby známých tří verzí téhož díla,<sup>4</sup> jež studie přinesla, vneslo nové světlo zejména do problematiky datování původního Rizá-ji 'Abbásího originálu, neboť pražský portrét mu byl svou datací historicky nejbliže. Nyní lze k sérii čtyř kopií přiřadit portrét pátý, a to ze sbírek knihovny Muzea paláce Topkapı v Istanbulu. Inskripce a zejména vnočení této páté podobizny ħakíma Šifá'ího si žádají aktualizovat závěry vyslovené ve výše uvedené studii. Zároveň celý soubor – čítající tímto pět dochovaných verzí téhož portrétu, jež znázorňují konkrétní a přinejmenším ve třech případech inskripcí jmenovitě identifikovaný portrétovaný subjekt<sup>5</sup> a vykazují velmi vysokou míru formální podobnosti – reprezentuje jednu z nejpůsobivějších známých sérií kopií portrétu konkrétní historické postavy v rámci malířské praxe Íránu 17. století.

## **Pátá — istanbulská — verze portrétu ħakíma Šifá'ího**

Podobizna sedícího muže (obr. 2), jehož lze v kontextu ostatních čtyř verzí téhož portrétu identifikovat jako ħakíma Šaraf ad-Dín Ĥasana, zvaného též Šifá'í Işfahání, je součástí perského alba (*muraqqa'*) ve sbírkách knihovny Muzea paláce Topkapı.<sup>6</sup> Je vyvedena barvami a tuší na papírovém foliu o rozměrech 14 × 9,5 cm (včetně podlepu 34,1 × 22,7 cm). Oděv a pozice postavy jsou takřka identické s ostatními verzemi téhož díla, pouze muž na istanbulském portrétu má převázané nohavice a výrazné je i modré

### *Klíčová slova*

ħakím Šifá'í, Rizá-ji 'Abbásí, *muraqqa'*, portrét, perské malířství, perská kresba, islámské malířství

lemování na rubu dolního okraje roucha. Řázení a základní barevné ladění oděvu mají nejbližší k britské kopii, byť barevný tón je u istanbulskeho portrétu značně tlumenější a právě tak chybějí jakékoli psací potřeby. Fyziognomií a výrazem tváře má istanbulský portrét nejbližší k verzi pražské a francouzské. Stejně jako u francouzské kopie je zcela eliminován náznak jakéhokoli pozadí. Specifický je pak výrazně kresebný charakter a dominující tmavá obrysová linie.

V levém dolním rohu nese folio inskripci: „*šab-e sih-šanba, pandžum-e šahr-e Radžab'ul-mardžab sane 1036 / in šúrat-e řab'... Režá-je 'Abbásí'*“ („*úterního večera pátého dne měsíce Redžeb roku 1036 / Režá-je 'Abbásí'... dokončil tuto malbu*“). Přestože přímo identitu portrétovaného tedy nápis nespécifikuje, uvádí dataci, jež koresponduje s 22. březnem roku 1627, a také evokuje, že se jedná o dílo Rizá-ji 'Abbásího.

Album, jehož je istanbulská podobizna ĥakíma Šifá'ího součástí, obsahuje celkem osmnáct folií: úvodní folio se sušenými lisovanými květinami,<sup>7</sup> šestnáct převážně kresebně provedených a svou kvalitou různorodých portrétů samostatných postav v perském safíjovském stylu isfahánské školy<sup>8</sup> a sedmáct kaligrafických listů.<sup>9</sup> Některé kresby nesou signace jako například „Šádiqí Beg“ (fol. 4b), „Muĥammad 'Alí“ (fol. 10b)<sup>10</sup> či „Bihzád“ (fol. 15a).

Velmi omezené zmínky v sekundární literatuře dokládají, že album doposud, možná z pochopitelných důvodů své menší atraktivity, unikalo pozornosti badatelů — nezmiňují ho relevantní monografie věnované perské malbě a kresbě ani žádný z katalogů představující souhrnně vybrané islámské rukopisy a alba ze sbírek knihovny Muzea paláce Topkapı.<sup>11</sup> Jedinou zmínku, jíž si je autorka vědoma, přináší studie Zeki Velidi Togana, jenž stručně uvádí: „*H. 2146 sestává z 18 listů a obsahuje díla od Imada al-Husejina, Velidžana Naqqaše a rovněž portrét Sadiqí Beka z Tebrizu, spisovatele v ěagatajštině.*“<sup>12</sup> Dále konkrétně k foliu 4b v popisku dodává: „*Portrét šáha Ismaila z pera jeho současníka Sadiqí Beka Eřšara, tureckého malíře z Azerbajdžánu. Ten byl také autorem biografii umělců a básníků, nedávno vydaných v Tebrizu.*“<sup>13</sup>

Na základě této krátké zmínky se lze domnívat, že Togan připisuje některé kaligrafické listy proslulému perskému kaligrafovi působícímu na dvoře šáha

'Abbáse I., 'Imád al-Ĥasanímu († 1615). Jako dílo Velí Džána pak pravděpodobně určuje na základě signace portrét sedícího mladíka se sokolem (fol. 13a).<sup>14</sup> Konečně co se týče Šádiqí Bega, Togan čte signaci na foliu 4b, správně uvádí malířův turkický původ a poukazuje na jeho dílo *Madžma' al-Ĥvass (Shromáždění nejlepších z nejlepších)*.<sup>15</sup> Potvrzení či vyvrácení autentičnosti uvedených signací a Toganových tvrzení by bylo nad rámec této zprávy. Je však přinejmenším na místě zpochybnit Toganův závěr, že portrét klečícího mladíka znázorňuje konkrétně šáha Ismá'íla II. — přestože Šádiqí Beg (1533/34—1609/10) byl současníkem šáha Ismá'íla II. (1537—1577) a působil mimo jiné také v jeho službách, portrétovaného neidentifikuje žádná inskripcie.<sup>16</sup> Závěrem pak nutno podotknout, že folio signované „Rizá-ji 'Abbásí“ Togan nikterak nezmiňuje.

Portrét neuvádí ani Sheila Canby ve své monografii zabývající se tímto významným perským malířem, a to navzdory pozornosti, kterou věnuje i mnohým z hlediska autentičnosti sporným, ba pochybným signacím, aby je povětšinou následně definitivně vyvrátila.<sup>17</sup> Právě mezi díla, u nichž je třeba Rizá-ji 'Abbásího autorství navzdory signaci odmítnout, patří nepochybně i pojednáváný istanbulský portrét ĥakíma Šifá'ího — kvalita a styl kresby nenapovídají ani v nejmenším, že by se mohlo jednat o mistrovo dílo.

### Závěr

Portrét ze sbírek knihovny Muzea paláce Topkapı tedy, co se týče svého autorství, neznamenaá zcela zřejmě zásadní průlom ve smyslu „objevení“ nedochovaného Rizá-ji 'Abbásího originálu Šifá'ího podobizny, jež zmiňuje Mu'ín Muřavvir v inskripci na své kopii ve Sbírcce prince a princezny Sadruddin Aga Khan. Lze jej tudíž v tomto ohledu zařadit po bok britské a francouzské kopie, jež nepravou signaci buď stále nesou, což je případ ĥakíma Šifá'ího v British Museum, či nesly před jejím vymazáním, jako je tomu u portrétu ze sbírek Bibliothèque nationale de France.

Nesporně zajímavější je však uvedené vrocení, jež je nejranější ze všech datovaných portrétů ĥakíma Šifá'ího — Mu'ín Muřavvir dokončil svou kopii v patnáctém dni měsíce Muĥarram roku 1085 AH (21. dubna 1674),<sup>18</sup> francouzský portrét nesl před jejím smazáním dataci 1043 AH (1633—1634)<sup>19</sup> a konečně na pražském portrétu je uveden rok 1038 AH

(1628–1629). Inskripce na britském portrétu pak rok vzniku neobsahuje, avšak provedení naznačuje, že jde spíše o pozdější kopii. Istanbulský ħakím Šifá'í tak svým datem vzniku pátého dne měsíce Radžab roku 1036 (22. března 1627) předchází o rok až dva pražský portrét a dále tak posouvá pravděpodobné vročení nedochovaného Rizá-ji 'Abbásího originálu.

Připomeňme zde jen, že Mu'ín Mušavvir datuje vznik mistrový předlohy do roku 1044 AH (1634–1635),<sup>20</sup> což by vzhledem k pravděpodobnému roku úmrtí ħakíma Šifá'ího, jež prameny zasazují do pátého dne měsíce Ramađanu roku 1037 AH (9. května 1628) či do roku 1038 AH (1628–1629),<sup>21</sup> znamenalo, že Rizá-ji 'Abbásí zhotovil Šifá'ího podobiznu přibližně sedm let po skonu portrétovaného. To vyvolávalo pochybnosti již u Abolala Soudavara ještě dříve,<sup>22</sup> než Mu'ín Mušavvirovo vročení vyvrátily datace francouzského, pražského a nyní i istanbulského portrétu. Pražská malba pak doložila, že originál nevznikl později než v roce 1038 AH (1628–1629), tedy přibližně kolem roku Šifá'ího smrti. Istanbulský portrét nyní, ať již je jeho datace vročením zhotovení kopie, či přesně cituje dataci předlohy — snad mistrova díla —, teorii o nejzazším datování originálu posouvá ještě přibližně o dva roky dříve.

Časový rozptyl mezi jednotlivými známými kopiemi portrétu ħakíma Šifá'ího činí tedy přinejmenším sedm, respektive takřka padesát let v případě Mu'ín Mušavvirovy malby, jež však byla dokončena dodatečně možná v nostalgii případného zadavatele či samotného malíře v pozdní fázi jeho kariéry,<sup>23</sup> jak by naznačovalo i jeho dokončení podobizny znázorňující samotného Rizá-ji 'Abbásího čtyřicet let po mistrově úmrtí.<sup>24</sup> Celá série tak názorně ilustruje, jak rozsáhlá byla praxe kopírování děl mistrů v tradici perského malířství 17. století. Dle povědomí autorky může sérii portrétů ħakíma Šifá'ího, co do počtu dochovaných kopií podobizen znázorňujících konkrétní, jmenovanou postavu, „konkurovat“ snad jen série pěti portrétů ilustrujících širázského pozlacovače, mistra Muħammada 'Alího (obr. 3).<sup>25</sup>

Tři z portrétů mistra Muħammada 'Alího — ty ze sbírek Museum of Fine Arts, Keir Collection a The Metropolitan Museum of Art — nesou do dnešních dnů signaci Rizá-ji 'Abbásího, jejíž autentičnost však byla Sheilou Canby ve všech přípa-

dech vyvrácena.<sup>26</sup> Čtvrtý portrét, ze sbírek Bibliothèque nationale de France, jež se, nutno podotknout, nachází ve stejném albu jako francouzská kopie podobizny ħakíma Šifá'ího, se zdá při zběžném prozkoumání také původně obsahovat inskripci evokující Rizá-ji 'Abbásího autorství. Stejně jako u folia s ħakímem Šifá'ím i zde však byla tato inskripce následně smazána a její přesné čtení by si žádalo důkladné prostudování alba *in situ*, jež bohužel nebylo v současných možnostech autorky. Nicméně skutečnost, že série s vyobrazeními Muħammada 'Alího představuje jako ukázka praxe kopírování mistrova díla jeho žáky pozoruhodnou paralelu k sérii podobizen ħakíma Šifá'ího, podporuje i jedna z inskripcí na pátém portrétu Muħammada 'Alího, a to z původních sbírek Dirkana Khana Kelekiana. Ta v překladu Rudolfa Reifstahla uvádí: „*Můj mistr tento obraz namaloval sedmého dne měsíce Ramazan, 1020 (pondělí, 14. listopadu 1611).*“<sup>27</sup> Je tak zřejmé, že vročení kopií mohlo být v dobové malířské praxi stejně tak datací vyhotovení kopie, jako i původní předlohy.

Z pěti dochovaných podobizen ħakíma Šifá'ího je pražská kopie zjevně svým malířským provedením nejcitlivější a také se zdá být nejnámavější k portrétovanému modelu. ħakím Šaraf ad-Dín Ĥasan musel dle dobových pramenů zemřít ve věku přibližně 72 či 82 let, neboť jeho narození je datováno do roku 956 AH (1548–1549) či 966 AH (1558–1559).<sup>28</sup> Právě pražský portrét básníka a lékaře ze všech nejvíce vystihuje jako muže postaršího, ztělesňujícího učenost, moudrost a duševní vyzrállost. Měl-li být ħakím Šifá'í portrétován Rizá-ji 'Abbásím ve svém vyšším věku a v rámci pozdní tvorby malíře, jak naznačují datace kopií a jak by korespondovalo i s patrnými fázemi Rizá-ji 'Abbásího tvorby, pak pražský portrét i po přiřazení istanbulské kresby evokuje, že je svou formou nejvěrnější originálu, přestože co se týče vročení, ho nyní v historické blízkosti „předbílá“ istanbulské dílo.

Pražský portrét spolu s Mu'ín Mušavvirovou podobiznou ħakíma Šifá'ího i nadále působí dojmem, že se jedná o kopie dle originálního mistrova díla, zatímco ostatní tři vyobrazení byla buď volnější, popřípadě méně umnou adaptací či kopií kopie. S ohledem na podobnost mezi Mu'ín Mušavvirovou podobiznou Rizá-ji 'Abbásího a pražským portrétem ħakíma Šifá'ího,

zejména v jemné modelaci tváře, se znovu vkrádá otázka případné účasti Mu'ín Muşavvira na pražském portrétu. Je přitom záhodno uvést, že původní domnělé datování Mu'ín Muşavvirova narození do období kolem roku 1617 bylo nedávno Robertem Engem posunuto do let 1610–1615 s argumentem, že Mu'ín Muşavvir musel nastoupit do učení k Rizā-ji 'Abbāsímu kolem roku 1630.<sup>29</sup> Tato teorie Mu'ín Muşavvirovy participace na pražském portrétu se tedy nyní jeví z historického hlediska jako reálnější, avšak přesto nadále pro nedostatek jakýchkoli dalších průkazných argumentů jiných než formální podobnost děl zůstává pouhou spekulací.

### Poznámky

**1** Ráda bych vyjádřila své hluboké díky PhDr. Zdence Klimtové, kurátorce Sbírký umění Asie a Afriky Národní galerie Praha, a Mgr. Markétě Hánové, Ph.D., ředitelce Sbírký umění Asie a Afriky Národní galerie Praha, za laskavé umožnění přístupu k dílu a neutuchající podporu v mém studiu islámského umění. Dále jsem neskonale vděčná prof. Gülru Necipoğlu, Ph.D., za její vřelé uvítání na Harvard University, kde jsem v rámci výzkumného pobytu pátou verzi portrétu ḥakíma Šifá'ího ze sbírek knihovny Muzea paláce Topkapı náhodou "objevila" v digitalizované sbírce islámských a jihoasijských fotografií Stuarda Cary Welche (Harvard Fine Arts Library, Special Collections SCW2016.00849, image ID: 14174551; viz *Full view of a folio from H. 2146* [online]. Harvard Library © 2018 Presidents and Fellows of Harvard College [vyhledáno 2. 9. 2018]. Dostupné z: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:421861346\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/ids:421861346$1i)). Rovněž srdečně děkuji Sheile R. Canby, Ph.D., vedoucí oddělení islámského umění, The Metropolitan Museum of Art, za ochotu a vřelost, s níž se mnou pojednávány soubor portrétů ḥakíma Šifá'ího konzultovala, jakož i za její cenné podněty a připomínky. V neposlední řadě patří mé upřímné díky i doc. PhDr. Ladislavu Kesnerovi, Ph.D., a doc. Mgr. Ondřeji Jakubcovi, Ph.D., za jejich soustavnou podporu po celou dobu mého doktorského studia na Seminárii dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Tato zpráva byla napsána za laskavé finanční podpory Stipendia dr. Alfreda Badera pro doktorandy na výzkum evropského umění a architektury od středověku do 20. století a stipendia Vzdělávací nadace Jana Husa.

**2** Kristýna Rendlová, *Portrait of Ḥakīm Shifā'ī from the Collections of the National Gallery in*

Prague in the Context of the Work of Rizā-yi 'Abbāsī, his Workshop and Epigones, *Bulletin of the National Gallery in Prague*, XXV, 2015, s. 70–83.

**3** Inv. č. Vm 1165. Jedná se o malbu vyvedenou barvami, zlatem a tuší na samostatném papírovém foliu o rozměrech 22,5 × 12,7 cm (včetně podlepu 26,4 × 15,1 cm). Dílo bylo získáno převodem z Grafické sbírky Národní galerie Praha r. 1956.

**4** Londýn, British Museum, inv. č. 1920,0917,0.298.2; Ženeva, Sbirka prince a princezny Sadruddin Aga Khan, inv. č. Ir. M. 95; Paříž, Bibliothèque nationale de France, inv. č. MS. Suppl. Pers. 1572, fol. 3.

**5** V případě francouzského portrétu není přesný a kompletní obsah inskripce autorce znám, neboť nápis byl vymazán a Francis Richard v souvislosti s jeho čtením uvádí pouze signaci a vročení. Viz Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe Siècle*, Paris 1997, s. 207 a 218.

**6** Istanbul, knihovna Muzea paláce Topkapı, inv. č. H. 2146, fol. 16b.

**7** Fol. 1b.

**8** Fol. 2b, 3a, 4b, 5a, 6b, 7a, 8b, 9a, 10b, 11a, 12b, 13a, 14b, 15a, 16b a 17a. Safíjovskou isfahánskou školu lze v rámci perského malířství časově vymezit do období mezi lety ca 1598–ca 1700.

**9** Fol. 2a, 3b, 4a, 5b, 6a, 7b, 8a, 9b, 10a, 11b, 12a, 13b, 14a, 15b, 16a, 17b a 18a.

**10** Další verze tohoto portrétu, byť s některými formálními nuancemi (zejména chybějícím růžencem), avšak s inskripcí identického obsahu se nachází ve sbírkách The Metropolitan Museum of Art (New York, inv. č. 13.228.34). Viz *Man with Prayer Beads* [online]. The MET © 2000–2018 The Metropolitan Museum of Art [vyhledáno 2. 9. 2018]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446568>; Marie Lukens Swietochovski — Sussan Babaie, *Persian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, New York 1989, s. 72–73. Pro další kopie viz *Sotheby's Sale Catalogue*, London July 11, 1972, lot 171, dle *ibid.*, s. 72; Philip Walter Schulz, *Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, 2 vols., Leipzig, 1914, pl. 171, dle Swietochovski — Babaie (cit. výše v této pozn.), s. 72. Muḥammada 'Alího lze ztotožnit s Muḥammadem 'Alím al-Mašhadím, jehož další kresby se nacházejí v jiném albu knihovny Muzea paláce Topkapı (Istanbul, inv. č. H. 1010), viz Jonathan Bloom — Sheila Blair (eds.), *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, 3, New York — Oxford 2009, s. 16.

**11** E.g. Ivan Stchoukine, *Les Peintures des Manuscrits de Shāh 'Abbās Ier a la Fin des Šafavīs*, Paris 1964; B. W. Robinson, *Persian Drawings from the 14th through the 19th Century*, New York 1965; Filiz

Çağman — Zeren Tanındı, *Topkapı Sarayı Müzesi İslâm minyatürleri*, İstanbul 1979; J. M. Rogers — Filiz Çağman — Zeren Tanındı, *The Topkapı Saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, London 1986.

**12** Zeki Velidi Togan, *On the Miniatures in Istanbul Libraries*, İstanbul 1963, s. 19.

**13** *Ibidem*, s. 62.

**14** Velî Džán byl malíř perského původu, který však mezi lety 1595–1596 a 1596–1597 působil v osmanském dvorním malířském ateliéru v Istanbulu. Pro diskusi o atribuci dalších kreseb ze sbírek knihovny Muzea paláce Topkapı tomuto malířovi viz Walter B. Denny, *Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style, Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture*, 1, 1983, s. 103–122.

**15** *Madžma' al-Chvass*, 'Abd al-Rasúl Chajjámúpúr (ed.), Tabriz 1327/1948.

**16** Bloom — Blair (cit. v pozn. 10), s. 160.

**17** Sheila R. Canby, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Rıza-yi 'Abbasi of Isfahan*, London 1996.

**18** Anthony Welch, *Collection of Islamic Art*, III, Geneva 1978, s. 161–162; Anthony Welch a Stuart Cary Welch, *Arts of the Islamic Book. The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan*, Ithaca — London 1982, s. 124–126; Sheila R. Canby, *Princes, poètes & paladins: miniatures islamiques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadruddin Aga Khan*, Londres 1998, s. 87–89; Rendlová (cit. v pozn. 2), s. 78–79.

**19** Francis Richard, *Splendeurs Persanes. Manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Paris 1997, s. 207 a 218. Richard nepřesně uvádí rok 1043 AH jako rok 1632.

**20** Canby (cit. v pozn. 18), s. 87.

**21** Hermann Ethé, *A Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*, I, Oxford 1903, s. 835; J. T. P. de Bruijn, „Shifā'ī Işfahānī“, in *The Encyclopaedia of Islam*, IX, ed. C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs a G. Lecomte, Leiden 1996, s. 434; Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great (Tārīk -i 'Ālamārā-ye 'Abbāsī)*, II, přeložil Roger M. Savory, Boulder, Colorado 1978, s. 1308.

**22** Abolala Soudavar, *Arts of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York 1992, s. 299, pozn. 4.

**23** Poslední datované dílo Mu'ín Muşavvira nese vřočení 1097 AH (1685) a jde o jezdecký portrét Mírzy Muḥammada Taqí Tabrízího (Hashem Khosrovani Collection). Viz Robert Eng, MO'IN-E MOŞAVVER [online]. *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2016 © 2018 Encyclopædia Iranica [vyhledáno 2. 9. 2018]. Dostupné z: <http://www.iranicaonline.org/articles/moin-e-mosavver>. *Man with Prayer Beads* [online]. The MET © 2000–2018 The Metropolitan Museum of Art [vyhledáno 2. 9. 2018]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446568>.

**24** New Jersey, Princeton University Library, inv. č. 96G. Viz Rendlová (cit. v pozn. 2), s. 76–78, obr. 9; Canby (cit. v pozn. 18), s. 88; Massumeh Farhad, *The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of His Times*, in: Sheila R. Canby (ed.), *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, Bombay 1990, s. 113–128 (120 a 124).

**25** Boston, Museum of Fine Arts, inv. č. 14.615; Keir Collection, inv. č. 111-315; Paříž, Bibliothèque nationale de France, inv. č. MS. Suppl. Pers. 1572, fol. 25; New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. č. 55.121.25; pátá verze byla publikovaná v Rudolf M. Reifstahl, *Catalogue of an Exhibition of Persian and Indian Miniature Paintings Forming the Private Collection of Dikran Khan Kelekian*, New York 1933, s. 30–31, č. 82. Viz Canby (cit. v pozn. 17), s. 206, 209 a 210, no. 7, 42 a 50. Pro stručný přehled o životě a díle širázského pozlacovače, mistra Muḥammada 'Alího viz Bloom — Blair (cit. v pozn. 10), s. 16.

**26** Canby (cit. v pozn. 17), s. 206, 209 a 210, č. 7, 42 a 50.

**27** Reifstahl (cit. v pozn. 25), s. 30–31.

**28** Ethé (cit. v pozn. 21); Bruijn (cit. v pozn. 21).

**29** Eng (cit. v pozn. 23).

## Seznam vyobrazení

**1** *Hakím Šifá'í*, 1038 AH (1628–1629), Národní galerie Praha.

**2** *Portrét sedícího muže*, 1036 AH (1627). Istanbul, knihovna Muzea paláce Topkapı, s laskavým svolením knihovny Muzea paláce Topkapı.

**3** *Portrét mistra Muḥammada 'Alího*. New York, The Metropolitan Museum of Art, licence CC0 1.0.



# Restaurování japonských dřevořezů *ukijo-e* v Národní galerii Praha

BARBORA BARTYZALOVÁ

---

**Japonské dřevořezy *ukijo-e* se díky svému původu staly oblíbeným vývozním artiklem a jsou v hojné míře zastoupeny v kolekcích muzeí a galerií i v soukromých sbírkách. Studie stručně popisuje technické aspekty dřevořezů, charakteristiku tradičně používaných materiálů, typická poškození a způsoby jejich ošetření. Na závěr doporučuje, jakým způsobem by měly být dřevořezy bezpečně vystavovány a uchovávány.**

*Klíčová slova*  
restaurování, japonské dřevořezy, *ukijo-e*, japonský papír,  
japonský tisk

**Sbírka japonských dřevořezů v Národní galerii, čítající kolem čtyř tisíc tisků, obsahuje významný počet volných listů *ičimai*, ilustrovaných knih *ehon*, obrazových alb nebo dřevořezů adjustovaných ve formě závěsných svitků a vějířů. Můžeme zde nalézt jak nejstarší černobílé tisky z konce 17. a začátku 18. století, vrcholná díla japonského tiskařství pestrobarevných tisků *nišikie* (brokátové obrázky) z 18.–19. století i výrazné anilinové tisky z druhé poloviny 19. století.**

Z nepochopení materiálové podstaty a bez hlubších znalostí o technologii výroby japonských dřevořezů docházelo a stále někdy dochází k nevhodným zásahům, které leckdy nenávratně dřevořez ničí a snižují jeho historickou i estetickou hodnotu. Pro zvolení vhodného způsobu restaurování je znalost tradičních materiálů a technologií naprosto nezbytná. Záměrem této zprávy je proto uvést technické aspekty asijských materiálů a jejich typická poškození, která u japonských dřevořezů nalézáme, i jejich vhodné ošetření v souladu s domácí tradicí. Text je doplněn restaurátorskou fotodokumentací dřevořezů,

kteřá tato poškození a restaurátorské postupy ilustruje.

### Technické aspekty

Japonský dřevorez se řadí k tiskům z výšky. Jeden barevný obraz je vytvořen soutiskem několika dřevěných matic — pro každou barvu je zhotovena jedna matrice. Tisková barva se nanáší na matrici, pak je na ni svrchu položen provlhčený ruční papír, po jehož povrchu se krouživými pohyby přejíždí tiskařským polštářkem *barenem*.<sup>1</sup>

Matrice je otiskována do ručního papíru *waši* zhotoveného z lýkových vláken oddělených od vnitřní kůry stromů *kózo* (keř z čeledi morušovníkovitých). Z lýka *kózo* se po napaření mechanicky odstraní vrchní vrstva kůry a tato surovina je poté vařena v alkalickém nálevu, který rozpustí některé chemické látky vyskytující se přirozeně v lýku (lignin, pektin, hemicelulózy).<sup>2</sup> Změklé lýko se vypere od zbytků alkálií a surovina se pak tluče dřevěnými tyčemi nebo palicemi, které vlákna nekrátí, ale rozvolní a zdrsňují jejich povrch. Takto upravená vlákna jsou velice dlouhá — mohou mít mezi 6–20 mm.<sup>3</sup> Roztlučené lýko je rozmícháno ve vodě s přidávkem slizu z kořene ibiškovce (*Hibiscus abelmoschus*).<sup>4</sup> Vlastnosti suspenze a zařízení čerpací vany umožňují papírníkovi čerpat tenké, rovnoměrné a velice pevné archy dlouhovláknitého papíru, které se po lisování suší přihlazené na dřevěných deskách vystavených slunečnímu svitu.

Druh papíru tradičně používaný pro tisk *ukijo-e* se nazývá *hóšo*. Jedná se o vysoce kvalitní papír z čistého *kózo*, který vydrží celý tiskový proces a výborně přijímá tiskovou barvu. Má také dobrou rozměrovou stálost po navlhčení, což má zásadní vliv na dokonalý soutisk jednotlivých ploch. Papíry používané pro tisk jednotlivých vyobrazení bývaly obvykle hutnější s vyšší opacitou, které se docílilo přidáním surového rýžového škrobu do papírové suspenze. Aby se tisková barva při tisku nerozpíjela, mohl být povrch zaklizen nátěrem *dósy*, roztokem želatiny *nikawa* s přidávkem kamence, který má schopnost síťovat kolagen, a tudíž činí želatinu nerozpustnou. Výjimku však tvoří dřevorezy nazývané *surimono*,<sup>5</sup> pro něž se často používal papír *hóšo* té nejvyšší kvality, neklížený nebo jen velice slabě klížený, aby tiskaři umožnil dosáhnout specifických tiskových technik a plastického reliéfu.<sup>6</sup>

Pro přípravu tiskových barev se používaly jak minerální pigmenty, tak rostlinná barviva vázaná na substrát. Jako pojivo sloužila pasta *himenori* vyrobená z rýže,<sup>7</sup> pro hrubší minerální pigmenty nebo kovové prášky jako pojivo želatina *nikawa*.

### Typická poškození japonských dřevorezů

Japonský ruční papír je díky vstupním surovinám a technologii výroby velice odolný vůči stárnutí. Přirozeně obsahuje větší množství hemicelulózy, jež obalují vlákna *kózo* a činí papír elastičtější. Díky vaření lýka v alkálii si uchovává pH v neutrální oblasti a pokud není použito při klížení enormní množství kamence ( $\text{KAl}(\text{SO}_4)_2$ ), japonské ruční papíry ohrožuje kyselá hydrolyza v menší míře než papíry evropské. I přesto se lze setkat s různými druhy poškození, které mohou být způsobené nevhodnou manipulací, expozicí, uložením i degradačními procesy během stárnutí.

Japonský papír, na první pohled tenký a subtilní, je zároveň velice pevný a odolný. Protože jsme v evropském prostředí zvyklí všeobecně na silnější archy, vyvolává v nás dojem, že by měl být nějakým způsobem zpevněn. Nejobvyklejší opravou pak bývá celoplošné podlepení dřevorezu. Japonské dřevorezy byly celoplošně i bodově podlepeny nejčastěji silnými lepenkami, kartony i archy strojního papíru, někdy za použití škrobové pasty, jindy živočišného klihu nebo nejrůznějších druhů lepicích pásek (**obr. 1**). Celoplošné podlepení nebylo ve většině případů nutné. Tyto materiály podléhající degradaci ligninu a kyselé hydrolyze v mnohem vyšší míře a vlivem stárnutí začínají zbarvovat bělostný ruční papír do žluta, lepidlem zanášejí strukturu papíru a mění jeho charakter, ničí plastický efekt otisku dřevěné matrice a znemožňují pohled na zadní stranu tisku. Na zadní straně tisku jsou přitom zachovány cenné informace — stopy hladícího polštářku *baren* i původní kolorit dřevorezu, pokud z lícové strany došlo k vyblednutí barev tisku (**obr. 2**). V případě celoplošného podlepení může dojít k jejich nenávratné ztrátě.

Škrob, který se přidával do papírové suspenze, aby zvýšil opacitu papíru, měl někdy tendenci se při čerpání shlukovat. Během stárnutí papíru dochází k optickému rozdílu mezi shlukem a okolím. Tyto partie se pak jeví jako světlejší skvrny (**obr. 3**).

Japonský papír má přirozeně otevřenější strukturu. Snadněji přijímá hrubé nečistoty a prach, zároveň absorbuje vzdušnou vlhkost. V případě manipulace je náchylný k odírání a vytahování vláken z povrchu, které pak tvoří smotky, do nichž se opět snadno chytá prach. Nejčastěji jsou takto poškozené partie v rozích, kde docházelo k přímému styku s prsty při manipulaci.

Běžné jsou také trhliny, odtržené, špinavé a odřené rohy, různé druhy lepících pásek, ztráty způsobené nešetrným snímáním těchto pásek. Nezřídka se objevuje biologické napadení hmyzem, v japonském prostředí především červotočem kostkovaným (*Xestobium rufovillosum*). Dřevořezy byly uchovávány v dřevěných krabičkách nebo v dřevěných poličkách, jejichž dřevo tento brouk napadal.<sup>8</sup> Cestičky vyžrané jeho larvami jsou poměrně široké, protože larva dosahuje velikosti až 11 mm. Japonským papírům se nevyhýbají ani plísňe nebo foxing<sup>9</sup> v případě uložení v nevhodných klimatických podmínkách (**obr. 4**). Velmi časté jsou přehyby v polovině archu nebo zlomy u hrany s otvory po šití, pokud byl dřevořez v minulosti svázán do knižní vazby. Pokud byl dřevořez fixován k podložce bodově nebo po okrajích, v místě lepeného spoje dochází k vlnění a deformaci papíru, někdy i k odtržení rohů.

Rostlinná barviva jsou velice nestálá, citlivá na světlo a vlhkost, náchylná k rozpíjení. Jejich přítomnosti se musí přizpůsobit následný restaurátorský zásah. Dřevořezy byly v Japonsku obvykle uchovávány v albu či pouzdře chráněné před světlem. V evropském prostředí byly naopak často rámovány a vystavovány k obdivování dlouhodobě zavěšené na stěnu. Vzhledem k tomu, že se v barevných vrstvách často nacházela barviva citlivá na světlo, tyto dřevořezy ztratily svůj původní kolorit nebo vybledly docela (**obr. 5**). Bohužel je toto poškození kumulativní, tzn. že se světelné působení během života tisku sčítá a reakce pokračují i po uložení dřevořezu do tmy.<sup>10</sup>

Červené a růžové plochy byly tištěny nejčastěji barvivem *beni* získávaným z okvětních lístků světlé barvířské (*Carthamus tinctorius*). Jako druhé nejčastěji se vyskytující červené barvivo tzv. *akane* pochází z kořene mořeny (*Rubia akane*, *Rubia tinctorum*).<sup>11</sup> Co se týká žlutých ploch, u starších tisků z první poloviny 18. století se vyskytuje především pryskyřice *gumiguta* a později v druhé polovině 18. století

zejména barvivo získané z kořene kurkumy *ukon* a *karijasu* ze stébel ozdobnice (*Miscanthus tintorius*).

Z modrých rostlinných barviv je nutné zmínit *aobanagami* z okvětních lístků křížatky obecné (*Commelina communis*) a indigo *ai* z indigoovníku (*Indigofera*). *Aobanagami* je považováno za vůbec nejproblematictější barevnou vrstvu japonských dřevořezů. Toto barvivo je extrémně citlivé na působení jak přímé, tak kolísavé vzdušné vlhkosti.<sup>12</sup> Všechna výše uvedená barviva jsou citlivá na světlo a *ukon* (kurkuma) je značně senzitivní na vlhkost. Obezřetní však musíme být i v případě zelených a fialových ploch, protože tyto odstíny vznikaly mísením primárních barev. Fialová barva se nejčastěji získávala smísením světlé a křížatky. V případě zelené ve starších tiscích nacházíme kurkumu s křížatkou, zatímco v pozdějších se vyskytuje spíše zlatožlutý minerál auripigment s indigem.<sup>13</sup>

Z pigmentů se v tiscích může objevit lampová čerň (*sumi*), červené, žluté a hnědé okry, mušlová běloba (*gofun*), olovnatá běloba (*empaku*), auripigment (*kio*) obsahující jedovatý arzen, drcená slída (*kira*), minium a rumělka (*šu*), velmi oblíbená pruská modř (*bero-ai*), velice zřídka azurit (*gundžó*) a malachit (*rokušó*). Mosazné a cínové pigmenty mohou imitovat kovové plochy, jako jsou čepele mečů, nebo se objevují ve vzorech kimon a doplňků oděvů. U hrubozrnných pigmentů může někdy docházet vlivem degradace pojiva ke sprašování.

V případě použití mosazných prášků dochází často ke korozi mědi, která se projevuje ztmavnutím plochy, prostupuje skrz papír a degraduje vlákna celulózy (**obr. 6**). V některých případech může docházet k vypadávání papírového podkladu v místě tisku (**obr. 7**).

Na plochách tištěných pigmenty na bázi olova (minium, olovnatá běloba) se vlivem vzdušných polutantů mohou vytvářet tmavé závoje (**obr. 9**). V japonském prostředí je toto poškození považováno za druh patiny a není eliminováno. Ve starší literatuře se uvádí, že je možné tuto patinu redukovat peroxidem vodíku, bohužel tento zásah mění i odstín pigmentů.<sup>14</sup>

K barvivům citlivým na vlhko patří především *ukon* (kurkuma), *beni* (mořena), *ai* (indigo) a *aigami* (křížatka). Vodné procesy nebo vlhčení musí být prováděny velice obezřetně. Pokud jsou barvy tisku nepoškozeny blednu-

tím, jsou na vlhko mnohem citlivější než již vybledlá barviva. V případě čištění za vlhka může docházet k migraci barviva skrz papírový podklad, takže z lícové strany bledne. K tomuto procesu také dochází při celoplošném podlepování, kdy se barvivo propije až na podlepový papír (**obr. 10**). Pokud v některých místech došlo k působení vody lokálně, vznikají zatekliny a rozpité skvrny, které je obtížné a někdy nemožné odstranit (**obr. 11**).

### Restaurování japonských dřevořezů

Použití přírodních barviv získávaných především z rostlinných zdrojů je ústřední problematikou při restaurování japonských dřevořezů. Před samotným restaurátorským zásahem je třeba provést chemicko-technologický průzkum a pokusit se alespoň částečně identifikovat použitá barviva a pigmenty tisku, aby bylo možné sestavit nejvhodnější a nejšetrnější postup. Identifikace probíhá nedestruktivními technikami, nejprve pořídíme multispektrální zobrazení ve světelném záření o různých vlnových délkách (infračervené IR 1700nm-780nm, denní viditelné záření VIS 780nm-380nm, ultrafialové UV380-360nm) (**obr. 12**), poté přístrojovým vybavením. V bočním světle viditelného spektra dochází ke zvýraznění reliéfu tisku, zvýraznění zlomů, přehybů a struktury papíru. Sledujeme také, co se odehrává na rubové straně tisku. Zda se barevné plochy propíjí, zda se objevují skvrny typické pro korozi způsobenou mosaznými pigmenty. Plochy s mosaznými pigmenty jsou snadno identifikovatelné po osvětlení ultrafialovým světlem, kdy dochází k jejich luminiscenci (**obr. 13**). Sledujeme také světélkování a změnu barevnosti barevných ploch, kde se například velice výrazně projevuje auripigment změnou odstínu ze žluté na odstín svítivě žlutého zvýrazňovače. Pro pozorování v ultrafialovém světle používáme zdroje, které jsou opatřeny filtry proti nežádoucí části spektra.

Pro pozorování detailů je vhodné používat USB mikroskop, za jehož pomoci můžeme zhotovovat jednoduše i fotografickou dokumentaci (**obr. 6**).

Identifikace rostlinných barviv je poněkud složitější. Velice nápomocné může být zobrazení tisku ve falešných barvách, které je založeno na schopnosti různých materiálů odrážet infračervené záření. Například indigo se ve falešných barvách projevuje jako jasné červené, pruská modř se zobrazuje fialově.

Touto technikou je tedy možné rozlišit modré barvivo od modrého pigmentu, i když se oku jeví na pohled stejně.<sup>15</sup>

Tiskové barvy jsou na dřevořezech naneseny ve velmi tenké ploše, z tohoto důvodu je pro detailnější identifikaci nutné mít vhodné přístrojové vybavení. Co se týká neinvazivních metod identifikace barevných vrstev, laboratoř Národní galerie Praha provádí rentgen-fluorescenční analýzu (XRF) a Rammanovu spektroskopii. V současné době hledáme způsoby a testujeme, jaké technologie by nám poskytovaly u japonských dřevořezů nejrelevantnější výsledky.

Vzhledem k dlouhovláknitému charakteru japonského papíru a jeho otevřené struktuře není vhodné povrch čistit mechanicky – pryžemi a houbičkami. V úvahu přichází ofoukání nečistot proudem studeného vzduchu, případně očištění jemnými štětci. V některých případech je možné použít PU houbičky bez obsahu latexu, které dobře přijímají nečistoty a jsou zároveň velice jemné (**obr. 14**).

Pokud již jsou na povrchu dřevořezu vytvořeny smotky vláken, odtínáme je za použití ostrého skalpelu a pinzety pod mikroskopem (**obr. 15**). Okraje vláken je možné k podkladu přichytit pomocí vodno-etanolového roztoku éterů celulózy.

Pokud jsou na dřevořezu plochy tištěné citlivými barvivy nebo kovovými prášky, musíme omezit vodné procesy. Krátkodobá ochrana barevných vrstev fixací, např. cyklohexanem, často nefunguje. Vzhledem k tomu, jak dlouhá vlákna *kóza* jsou a jak nabírají vlhkost, bývá lokální dočasná fixace nefunkční, a i přes tuto ochranu může dojít ke krvácení barev. Ke konsolidaci sprašujících se pigmentů můžeme použít vodný roztok vyziny, aplikovaný ultrazvukovým vyvíječem páry (**obr. 16**), nebo roztok vyziny v kombinaci s japonskou řasou *funori*, která brání vzniku lesků (**obr. 17**). Aplikace bývá velmi účinná i při nízkých koncentracích.

Pokud jsou barvy tisku stabilní nebo vybledlé a uvažujeme o vodném čištění, doporučuje se čištění v sendviči z provlhčených filtračních papírů, do nichž se odsají degradační produkty vzniklé v papíru během stárnutí, ale nedochází k vymývání hemicelulóz přirozeně obalujících vláken *kóza* (**obr. 18**). Nedoporučuje se koupání dřevořezů ve vodní lázni. Hemicelulózy vlákna chrání a zvyšují elasticitu papíru.<sup>16</sup> Zároveň by mohlo dojít k vyplavení škrobu a změně

struktury papíru. Při lokálním čištění okrajů a skvrn můžeme využít odsávací stůl. Regulujeme odsávání na mírný stupeň, aby nedocházelo k migraci barevných vrstev, a postižená místa tupujeme a lokálně zvlhčujeme. Můžeme používat vodno-etanolové roztoky, případně s opatrností jiná rozpouštědla.

Vlhčení se nevyhneme, pokud potřebujeme sejmout nevhodnou dubláž nebo lepicí pásy. Množství vlhkosti můžeme regulovat opět použitím ultrazvukového vyvíječe páry nebo goretexovou (sympatexovou) folií.

Problematika restaurování dřevorezů s kovovým dekorem se podobá ošetření archiválií postižených korozí železo-galových inkoustů. Vodné procesy by se měly omezit na minimum a dřevorez je nutné udržovat ve stabilním prostředí bez výkyvů vlhkosti, aby nedocházelo k migraci mědnatých iontů. Je možné uvažovat o lokálním odkyselení plochy, ovšem v některých případech je dekor přetištěn přes podklad zhotovený jinou barvou. Některá přírodní barviva i pigmenty mají schopnost měnit odstín v závislosti na pH prostředí.<sup>17</sup> U mnoha dřevorezů z ósacké oblasti ze sbírek Národní galerie Praha jsme našli kovové dekory zdobící plochy tištěné pruskou modří, která je na alkalické prostředí vysoce citlivá (**obr. 13**). Pokud by tedy bylo provedeno odkyselení papíru v místě tištěném takovým barvivem nebo pigmentem, došlo by k barevné změně plochy. V takovém případě zpevňujeme křehký papír lokálně v místě poškození adhezivní klucelovou folií aktivovanou etanolem a rozhodně neodkyselujeme (**obr. 8**).

Pokud potřebujeme vyspravit lokálně trhliny či ztráty, vybíráme za tímto účelem kvalitní japonský papír podobné struktury a plošné hmotnosti jako originál. Je potřeba dbát na výrazně nízkou viskozitu lepidla, neboť pokud je lepidlo příliš koncentrované, dochází k lokálnímu smrštění papíru a ztvrdnutí v okolí lepeného spoje. Lepidlo nanášíme buď na hladkou nesavou podložku a sejmeme ho z podkladu položením pásku papíru, kterým defekt vyspravujeme, nebo natíráme pásy na dřevěném prkénku, které odsaje přebytečnou vlhkost. Velice vhodné jsou vysprávky japonskou adhezivní folií opatřené vrstvou Klucelu.<sup>18</sup> Pokud se tenké pásy nebo záplaty přiloží na ještě zavlhlý papír, vlhkost zároveň aktivuje lepidlo a nedochází k žádnému nebo jen velmi mírnému smrštění, jež lze snadno vyrovnat při následném vypnutí.

Protože byly papíry *hóšo* plněny surovým škrobem, nedoporučuje se používání vyhřívané špachtle při vyspravování defektů (škrob začíná mazovatět při teplotě 60 °C). V zahřátých partiích pak papír může zprůhlednět.<sup>19</sup>

Skvrnky způsobené shlukováním škrobových zrn lze jen obtížně redukovat. Můžeme nicméně redukovat nečistoty v okolí, aby se zmírnil optický rozdíl.<sup>20</sup>

Pokud je nutné provést celoplošné podlepení, vybíráme kvalitní japonský papír nízké plošné hmotnosti, abychom neomezili viditelnost elementů na rubové straně objektu. Jako lepidlo používáme ředěný pšeničný škrob nebo opět japonskou adhezivní folii s vrstvou Klucelu aktivovanou lihmem.

Pro vyrovnání japonského dřevorezu je podle východoasijské tradice nejvhodnější technikou vypnutí na desce *karibari*. Tento způsob zachovává původní strukturu japonského papíru spolu s plastickým efektem tisku, což jsou typické znaky, které se mohou v případě lisování nenávratně zničit.<sup>21</sup> Některé dřevorezy tištěné na tenkém papíru si můžeme dovolit v měkkém sendviči např. z plsti nebo filtračních papírů obtížit lehkou zátěží, ale stává se, že se papír i přesto vlní a nevyrovná. Pravděpodobně tato vlastnost vychází z procesu výroby, kdy se čerstvě načerpané archy papíru suší přihlazené na dřevěných deskách, a proto je z jejich podstaty napínání také nejvhodnější způsob pro jejich vyrovnání.

Vnitřní dřevěná konstrukce *karibari* je tvořena latěmi, vzájemně do sebe zasazenými a zkříženými tak, aby se minimalizovalo kroucení při zvýšené vlhkosti. Jsou ze dřeva cypřiše *hinoki*, které je lehké, odolné, minimálně se kroučí. Tato dřevěná konstrukce je potom polepena několika vrstvami papíru v přesném sledu a povrch naimpregnován pomocí *kakišibu*, tj. fermentované šťávy nezralého ovoce *kaki* (*Diospyrus japonica*). Deska *karibari* je vyrobena tak, aby minimalizovala nebezpečí potrhání objektu v době schnutí. Papírový povrch desky spolupracuje s dílem a v závislosti na vzdušné vlhkosti se povoluje a smršťuje. Pokud se restaurovaný objekt vypíná, vždy jsou k jeho okrajům připojeny pomocné pásy japonského papíru utatého vodním řezem, provádí se to ve většině případů pouze za dlouhá vlákna pšeničným škrobem (**obr. 19**). Na *karibari* je posléze mírně zvlhčený dřevorez přilepen ze všech stran pouze po okrajích pomocných pásů.

Během procesu schnutí se vlákna objektu stejnoměrně vyrovnávají a pomalu se podřizují novému tvaru (**obr. 20**). Restauraovaný dřevořez musí být napnutý minimálně po dobu tří týdnů, aby nedošlo k navrácení defektů. Namísto desky *karibari* můžeme použít desku s hladkým povrchem ze dřeva chudého na pryskyřice. Dřevěná deska ale není schopna s vypínaným objektem spolupracovat stejným způsobem jako *karibari*, takže je velice důležité odhadnout intenzitu zvlhčení. V případě extrémně křehkých objektů je možné zvlhčené dílo překrýt svrchu archem zvlhčeného rayon papíru nebo jiného vhodného papíru a ten přilepit po všech stranách okolo vyrovnávaného originálu. Originál se tak vyrovnává prostřednictvím vypínání svrchní vrstvy, aniž by byl sám namáhán.<sup>22</sup>

Retuše provádíme pouze na doplňcích, z originálů jsou ve většině případů kompletně neodstranitelné. Používáme akvarelové barvy, pastely, případně pigmenty spojené vhodným pojídlem dle potřeby (želatina, vyzina, arabská guma, Paraloid B72). Podklad pod retušemi je někdy třeba zaklížit, protože dlouhá vlákna nepřijímají barvu rovnoměrně. Tradičně se ke klížení povrchu používá *dósa* – roztok želatiny a kamence (koncentrace kamence nesmí přesáhnout hranici 5 %) i mléko ze sójových bobů (čínský způsob).

Jedním z konzervačních přístupů je možnost podložení dřevořezu vhodným kartonem či lepenkou a aplikace retušovaných doplňků přímo na tento karton, záplaty tak nejsou přímo fixovány k originálu. Dřevořez je pak připevněn ke kartonu pomocí papírových pásek (V-hinges) při horním okraji.<sup>23</sup> Manipulace s dřevořezem připevněným k pevnější podložce je velice výhodná. Tento způsob adjustace je vhodný pro expozici na plocho ve vitrínách.

### **Dlouhodobé uložení, výstavní režim a manipulace**

Preventivní konzervace a šetrné zacházení pomáhá udržet v dobrém stavu nejen japonské dřevořezy. Vzhledem k tomu, že tato díla tráví většinu své existence uzavřená v depozitářích, je důležité vybrat vhodné materiály, které je ochrání. Na rozdíl od běžných materiálů archivní kvality opatřených alkalickou rezervou, je vhodné japonské dřevořezy ukládat do obálek a paspart splňujících standardy pro fotografické materiály. Protože je velké množství rostlinných barviv a pigmentů

na japonských tiscích citlivých na alkalické prostředí, materiály bez alkalické rezervy jsou k tomuto účelu vhodnější. Ve Sbírce umění Asie a Afriky jsou postupně dřevořezy vyjímány z nevhodných starých paspart a kyselých papírů a přebalovány do obálek z transparentního papíru glassin s neutrálním pH bez alkalické rezervy.

Materiál pro pasparty také vybíráme nejlépe takový, který je nekyselý a zároveň bez alkalické rezervy. Vzhledem k tomu, že většina děl po výstavě a vyrámování v paspartách již zůstává, je dobré vybírat pro jejich výrobu adekvátní materiál. Důležité je správné upevnění objektu do pasparty tak, aby v případě potřeby bylo možné dílo z adjustáže opět snadno demontovat.<sup>24</sup> Závěsy z japonského papíru nebo jiného tenkého papíru k dřevořezům fixujeme snadno odstranitelným lepidlem, například pšeničným škrobem nebo étery celulózy. Snažíme se, aby okno pasparty bylo o pár milimetrů větší než originál, aby nedocházelo k zatížení a překrytí okrajů. Je vhodné, aby byla snadno přístupná i zadní strana tisku, proto je nevhodnější fixovat papírové závěsy tak, že se pásek zahne pod tisk a poté se přelepí druhým proužkem papíru, tzv. V-závěs. Pokud se tisk vyrovnával na desce *karibari* za pomocné pásy papíru, je možné po sejmutí pásy ponechat a fixovat jejich horní okraj ke spodní desce pasparty, nebo je možné takové okraje dodatečně pro adjustaci vytvořit.

Expozice dřevořezů je kvůli jejich citlivosti ke světlu omezena jak dobou, tak intenzitou osvětlení. Intenzita světla by rozhodně neměla překročit 50 luxů, což je hladina akceptovatelná jak pro diváka, tak bezpečná pro objekt. Absolutně nevhodné je denní světlo, zdroje světelného záření bez UV záření jsou samozřejmostí. Výstavní doba je omezena na 2–3 měsíce, poté dřevořez opět ukládáme do temna depozitáře na minimálně tři roky, u významných exemplářů lépe na pět let. Světlo by mělo být tlumeno i v manipulačních prostorech. Relativní vlhkost by měla být udržována na muzejním/galerijním standardu, tzn. 50 RH  $\pm$  5 % a teplota na 18–20°C. Pokud se udržuje teplota v depozitáři na nižších hodnotách, mělo by být dílo pozvolně aklimatizováno.<sup>25</sup>

### **Závěr**

Výše uvedené techniky restaurování jsou příkladem individuálního výběru metod,

kteře respektují tradiční technologii výroby a specifické materiály použité pro výrobu japonských dřevorezů. Nevhodné opravy a adjustáže provedené v různých časových obdobích se bohužel nevyhnuly ani dílům, která se nacházejí ve Sbírce umění Asie a Afriky Národní galerie Praha. Tyto zásahy jsou průběžně eliminovány a dřevorezům je v mezích možností navracena původní podoba s využitím technik a materiálů pocházejících z místa jejich původu. Nové zásahy jsou vedeny s důrazem na zachování co nejvyšší autenticity díla a reverzibility zásahu. Významnou částí péče o kolekce *ukiyo-e* je ochrana děl skřez vhodné podmínky při dlouhodobém uložení a výstavní režim omezující expozici děl. Cílem regulace výstavního režimu a ochrany při dlouhodobém uložení je zachování artefaktu v co nejautentičtější podobě po co nejdelší dobu.

### Poznámky

- 1 Více informací o technice dřevorezu lze najít v knize Toshi Yoshida – Rei Yuki, *Japanese Print Making: A Handbook of Traditional and Modern Techniques*, Tokyo 1966.
- 2 Kiyofusa Narita, *A Life of Ts'ai Lung and Japanese Papermaking*, Tokyo 1966, s. 37.
- 3 Joanna Kokoć, Tradycyjny papier japoński washi w konserwacji dzieł sztuki. Produkcja i dystrybucja współczesnie, *Buletyn informacyjny Konsewatorów Dzieł Sztuki* 21, č. 80, 2016, s. 81–87.
- 4 Yun Hyejung, History and function of dispersion aids used in traditional East Papermaking, *Journal of the Institute of Conservation* 34, 2011, č. 2, s. 202–208.
- 5 Soukromý nákladný tisk zhotovený na přání zákazníka.
- 6 Keiko Mizushima Keyes, Japanese print conservation: An overview, *Studies in Conservation* 33, 1988, příloha 1, s. 30–36.
- 7 Betty J. Fiske, Conservation of Japanese Woodblock Prints: Display, Storage and Treatment, *Impressions*, 2006–2007, č. 28, s. 60–75.
- 8 Valerie Lee – Nobuyuki Kamba – Yuko Tsuchiya – Huan-Shen Lin, A new approach to the conservation and presentation of ukiyo-e prints, *Journal of the Institute of Conservation* 36, č. 2, s. 186–194.
- 9 Poškození papíru způsobené mikrobiologickou činností projevující se drobnými rezavými skvrnami, typické pro papíry uchovávané ve vlhkých, nevětraných prostorech. Více informací např.: Michal Ďurovič a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Praha – Litomyšl 2002, nebo Yulin Xie – Yuansheug Chen, Foxing on the Backs of Chinese Paintings, in: *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia*, London 2005, s. 92–98.
- 10 Keyes (cit. v pozn. 6).
- 11 Michele Derrick – Joan Wright – Richard Newman, Plant Dye Identification in Japanese Woodblock Prints, *Arnoldia (The Magazine of the Arnold Arboretum)* 74, 2017, č. 3, s. 12–28.
- 12 Shiho Sasaki, Elizabeth I. Coombs, Dayflower Blue: Its Appearance and Lightfastness in Traditional Japanese Prints, in: *Scientific Research on the Pictorial Arts of Asia*, London 2005, s. 48–57.
- 13 Derrick – Wright – Newman (cit. v pozn. 11).
- 14 Fiske (cit. v pozn. 7).
- 15 Capucine Korenberg, Not fade away: Preventive conservation on Hokusai prints (vyhledáno 1. 6. 2018; dostupné na: <https://blog.britishmuseum.org/not-fade-away-preventive-conservation-on-hokusai-prints>).
- 16 Anna Grethe Rischel, Natural plant sizing agents in Oriental papers and importance of resizing such papers after washing, in: *IPC Conference Papers*, Institute of Paper Conservation, Manchester 1992, s. 222–227.
- 17 Keyes (cit. v pozn. 6).
- 18 Ondřej Lehovec, Metodika výroby a využití adhezivních skeletizačních folií z japonského papíru na bázi etherů celulózy (vyhledáno 5. 6. 2018; dostupné na: <https://www.nkp.cz/o-knihovne/odborne-cinnosti/sprava-a-ochrana-fondu/odborne-texty-a-informace/metodika-vyroby-adhezivnich-folii-z-japonskeho-papiru-na-bazi-etheru-celulozy>).
- 19 Keyes (cit. v pozn. 6).
- 20 Shiho Sasaki, Review of MA Paper Conservation: Japanese prints, *V & A Conservation Journal*, 2001, č. 38, s. 7–9.
- 21 Keyes (cit. v pozn. 6).
- 22 Masato Kato – Takayuki Kimishima. Karibari: The Japanese drying technique, in: *Adapt and Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation. Proceedings from the International Conference of the Icon Book and Paper Group*, London 8–10 April, 2015 (London, The Institute of Conservation: 2017), s. 91–98.
- 23 Lee – Kamba – Tsuchiya – Lin (cit. v pozn. 8).
- 24 Jarmila Franková, Adjustace děl na papírové podložce, in: *Jak zarámovat obraz*, Národní galerie v Praze 2017, s. 52–74.
- 25 Fiske (cit. v pozn. 7).

## Seznam vyobrazení

- 1 Šugansai Šigehiro, *Dívka na dřevěném můstku*, polovina 19. století, Národní galerie Praha (Vm 2594). Stav před restaurováním. Dřevořez byl celoplošně podlepen kyselou lepenkou, která zbarvila originál do žluta, a proto tento zásah také zcela potlačil plastický dojem tisku. Stav po restaurování. Dřevořez byl za vlhka sejmut z lepenky, podlepen a vypnut na desce *karibari*. Restaurátorský zásah provedla Hana Fišerová, studentka Střední průmyslové školy grafické a Vyšší odborné školy grafické jako součást praktické diplomové práce v r. 2017.
- 2 Utagawa Kunisada, *Iwai Hanširó V. jako hrdinka série Hakkenden inu no sóši*, 1852, Národní galerie Praha (Vm 3148). Rubová strana dřevořezu s viditelnými stopami po tiskařském polštářku *baren* a původní barevnosti tiskových barev. V případě celoplošného podlepení neprůhledným papírem se tyto typické znaky ztrácí.
- 3 Hosoda Eisui, *Milenci Komurasaki a Gompaci*, kolem r. 1796, Národní galerie Praha (Vm 2682). Detail. Bílé skvrny tvořené shluky škrobových zrn přidávaných do papírové suspenze pro zvýšení opacity papíru.
- 4 Kitagawa Utamaro, *Hodina hada ze série Dvanáct hodin v Jošiware*, 1794–1795, Národní galerie Praha (Vm 160). Detail. Jako foxing se označuje množství drobných skvrn.
- 5 Utagawa Kunisada, *Ičikawa Dandžuró VIII. s flétnou fue sedící v dvorském rouchu pod sakurou*, 1851–1853, Národní galerie Praha (Vm 5027, Vm 5769). Příklad výrazného vyblednutí tiskových barev v důsledku vystavení světlu.
- 6 Rjúšai Šigeharu, *Araší Rikan II.*, asi 1834, Národní galerie Praha (Vm 3699). Fotografie USB mikroskopem AM4113ZT Dino-lite Premier v 50násobném zvětšení. Detail kovového dekoru z líčové strany a koroze, jež prostoupila skrz papírový podklad tisku.
- 7 Kurizono (?), *Surimono s motivem pultu s pivoňkami*, Národní galerie Praha (Vm 2131). Detail. Koroze v místě tisku mosazným práškem poškodila papírový podklad do té míry, že začal praskat a vypadávat.
- 8 Kurizono (?), *Surimono s motivem pultu s pivoňkami*, Národní galerie Praha (Vm 2131). Detail poškození koroze z rubové strany, kde bylo provedeno nejprve lokální odkyselení pro stabilizaci koroze a místa zpevněna podlepením tenkým japonským papírem.
- 9 Rjúšai Šigeharu, *Herec v roli muže ve vichřici*, 1832, Národní galerie Praha (Vm 2065). Na šatu herce tištěného rumělkou je viditelný tmavý závoj, jenž vzniká reakcí olova obsaženého v rumělce a vzdušných polutantů.
- 10 Kikugawa Eizan, *Módní krásky při slavnosti sakur*, 1815–1820, Národní galerie Praha (Vm 6315). Fotografie pochází z archivu restaurátorského oddělení NG. Vlevo stav před restaurováním, vpravo stav po restaurování. Ukázka nevhodného restaurátorského zásahu, kdy došlo k propití tiskových barev skrz během celoplošného podlepení.
- 11 Utagawa Kunisada, *Iwai Hanširó V. jako hrdinka série Hakkenden inu no sóši*, 1852, Národní galerie Praha (Vm 3148). Stav před restaurováním – stav po restaurování. Skvrna způsobená lokálním působením vody byla eliminována pomocí vodo-etanolového roztoku na odsávacím klínu.
- 12 Šunkósai Hokušú, *Herec Asao Gakudžuró I.*, 1. polovina 19. století, Národní galerie Praha (Vm 2554). Multispektrální zobrazení v různých světelných spektrech.
  - a Rozptýlené bílé světlo. Šat je mírně rozpitý, především v horní části vlivem tekutiny došlo ke vzniku skvrn a zateklín. Citlivost barevné vrstvy k vodě poukazuje na použití rostlinného barviva.
  - b Boční razantní světlo zdůrazňující poškození papíru.
  - c Fotografie v ultrafialovém světle, při kterém luminují plochy uvnitř rukávů tištěné červenou barvou, zároveň se odlišily na první pohled stejně žluté plochy, šat potemněl do hněda, oproti tomu některé části meče si ponechaly žlutou barvu.
  - d Falešné barvy (IRFC) – Šat zbarvený ve falešných barvách do červena poukazuje na použití rostlinného barviva, kterým může být indigo, ale vzhledem k fialkovému odstínu v originální barevnosti spíše *aobanagami* (křížatka). Hledání nejvhodnějšího způsobu identifikace rostlinných barviv na japonských dřevořezech je dlouhodobou aktivitou laboratoře NG.
- 13 Rjúšai Šigeharu, *Araší Rikan II.*, Národní galerie Praha (Vm 3699). Detail koroze mědi a rozptýlení mědnatých iontů do okolí tisku v ultrafialovém světle, které se projevuje temně fialovou luminiscencí a fialovým halo okolo těchto partií.
- 14 Rjúšai Šigeharu, *Herec Iwai Šidžaku jako Terute no hime*, 1833, Národní galerie Praha (Vm 1957). Detail. Mechanické čištění povrchu papíru jemnou PU houbičkou.
- 15 Odtínání smotků vláken s pomocí pinzety, ostrého skalpelu a lupy.
- 16 Utagawa Hirošige, *Třicet šest pohledů na horu Fudži*, 1859, Národní galerie Praha (Vm 1388). Konsolidace sprašujících se partií tištěných pruskou modří 0,5% vyziny pomocí vyvíječe páry.
- 17 Tamijaki, *Surimono s kohoutem, slepicí a kuřetem*, polovina 19. století, Národní galerie Praha (Vm 1147). Detail rubové strany. Z rubové strany docházelo k masivnímu odlupování dekoru tištěného slídovým práškem (kíra). Ke konsolidaci byl použit roztok 1,5% vyziny v kombinaci s 0,1% roztokem *džun funori* (čistá *funori*).
- 18 Zažloutlé stopy degradačních produktů celulózy odsátých do filtračních papírů po vlhkém čištění dřevořezu. Restaurátorský zásah provedla Hana Fišerová, studentka Střední průmyslové školy grafické a Vyšší odborné školy grafické jako součást praktické diplomové práce v r. 2017.
- 19 Detail uchycení pomocného pásu papíru za dlouhá vlákna po okraji rubové strany dřevořezu.
- 20 Džukódó Jošikuni, *Herec Ičikawa Hakuen*, 1829, Národní galerie Praha (Vm 2537). Dřevořez opatřený pomocnými pásy japonského papíru, které slouží k jeho připevnění na desce *karibari*.



# *Panna-Immaculata* Lorenza Mattielliho a *Alegorie* *Astronomie* podle Giovanniho da Bologna v expozicích barokního umění Národní galerie Praha

TOMÁŠ HLADÍK

V rámci dlouhodobých expozic domácího barokního umění Národní galerie v Praze jsou od roku 2008 prezentována také dvě pozoruhodná sochařská díla z první poloviny 18. století, jimž i přes jejich vysokou výtvarnou kvalitu nebyla doposud věnována odpovídající odborná pozornost. V detašované expozici „*Barokní umění ze sbírek Národní galerie v Praze*“ v konventu někdejšího kláštera cisterciáků ve Žďáru nad Sázavou je vystavena mramorová a alabastrová skulptura *Immaculaty*, kterou bylo možné na základě výrazných slohových znaků a brilantního sochařského zpracování připsat ruce Lorenza Mattielliho (1687–1748), přední umělecké osobnosti činné na poli pozdně barokní plastiky v císařské Vídni a později i na královském a kurfiřtském dvoře v Drážďanech. O nemnoho dříve našla v rámci expozice „*Baroko v Čechách*“ v hradčanském Schwarzenberském paláci své stálé místo nevelká polychromovaná řezba *Alegorie Astronomie*, která představuje velmi zajímavou výtvarnou transpozici námětově shodných Giambolognových kabinetních bronzů do formální a slohové mluvy středoevropského sochařství vrcholného baroka.

#### *Klíčová slova*

sochařství vrcholného a pozdního baroka, Lorenzo Mattielli, Jakob Christoph Schletterer, Panna Marie-Immaculata, sochařství pozdní renesance, Giovanni da Bologna (Giambologna), *Alegorie Astronomie* (Venus Urania)

#### **Immaculata**

V samém závěru detašované žďárské expozice je vystaven ucelený soubor barokní drobné plastiky středoevropské provenience, v jehož rámci zaujme diváka na první pohled jak užitým exkluzivním materiálem, tak také vrcholnou výtvarnou kvalitou nevelká socha *Panny Marie-Immaculaty*.<sup>1</sup> Zachycuje mladičkový zjev Panny Marie stojící na nízké oblačné podnoži, položené na zemské sféře obtočené hadem. Také sféra je podložena věncem bílých obláček a upevněna na nevysoký sokl, po obvodu probraný v pravidelném rytmu mělké vlnovky. Zatímco zemský glóbus i sokl byly zhotoveny z barevného mramoru hnědých a žlutých odstínů, bílá oblaka i celá Mariina postava byly vypracovány ze světlého

alabastru s tmavším žilkováním. Živá linie hadího těla držícího v tlamě jablko z rajského stromu poznání byla zřejmě vypracována z polychromovaného štuku a na hladký povrch glóbu upevněna pomocí kovových čepů.

Graciózní postava Panny Marie s vysoko posazeným pasem je zde zachycena v mírné esovce svého štíhlého těla (**obr. 1–2**). Výraznému kontrastu s předsunutou levou nohou odpovídá vyklonění boku doprava, kam je rovněž přikloněna drobná hlava s pohledem upřeným dolů na hybnou vlnovku hadího těla; naopak spojené paže směřují v záměrném kontrastu k levému rameni. Matka Boží je oděna do dlouhého spodního roucha spadajícího k oblačné podnoži a oživeného soustavou vytažených tenkých paralelních řas, které se proměňují na předsunuté noze v působivé schéma krátkých záhybů tesaných do podoby písmena „V“, a do bohatě našaseného pláště, jehož vysoko vytažený cíp přidržuje Marie oběma rukama pod levým ramenem. Z temene hlavy spadá na Mariina záda delší rouška, zachycená stuhou ve vlnitých vlasech rozdělených pěšinkou (**obr. 3**) a členěná nemnoha šikmými záhyby, jejichž klidný rytmus pokračuje také na zadní straně pláště (**obr. 4**). Pod zvlněným dolním lemlem spodního roucha vidíme volné prsty nohou obutých do jednoduchých páskových opánků. Nejvýraznějším motivem této v detailu realistické a v celku idealizující sochařské skladby je ovšem výrazově velmi účinná modelace těžkého pláště rozšiřujícího siluetu celé sošky. Zatímco pod pravým bokem je jeho látka probrána ve formě robustních prohnutých záhybů s obráceným horním lemlem, jemuž odpovídá živý rytmus lemu spodního, na opačné straně spadá plášť volně z ramena v rovné klidné ploše. Na rozhraní jeho rubové strany a nakročené levé nohy vznikla současně překvapivě hluboká proluka nabízející zajímavý pohled do otevřeného jádra sochy (**obr. 5**).

Prvně publikovaná socha *Immaculaty* se do Národní galerie dostala z církevního depozitáře v padesátých letech minulého století a byla zde inventována jako práce neznámého českého mistra ze sklonku 18. století. Oldřich J. Blažíček se později přiklonil k připsání díla rakouskému sochařovi ze stejného období, posléze stejný badatel uvažoval o autorství dvou výrazných osobností pozdně barokního sochařství císařské

metropole Vídně – o Lorenzovi Mattiellim (1687–1748) a Johannu Baptistu Hagenauerovi (1732–1810).<sup>2</sup> Mariánská soška se svým zřetelně vyjádřeným kontrapostem i plynulým pohybem esovitě stočeného těla s měkkým zhoupnutím v bocích, stejně jako zvýrazněním průčelního pohledu a uzavřenou siluetou opravdu blízce hlásí k známému figurálnímu typu Lorenza Mattielliho. Ten se ovšem hodně odlišoval od známého tělesného kánonu Hagenauerových ženských postav. Na počátku své umělecké dráhy jej však převzal jiný odchovanec a rovněž tak i pozdější profesor sochařské speciálky na vídeňské akademii, Jakob Christoph Schletterer (1699–1774).<sup>3</sup> Inspirativní vliv Lorenza Mattielliho, umělce původem z hornoitalské Vicenzy,<sup>4</sup> se projevil především ve Schlettererově rané tvorbě, v jejímž průběhu vznikala od poloviny třicátých let 18. století řada sochařských zpodobení *Immaculaty*, která charakterizují výrazný pohyb štíhlého těla a živé linie vnější siluety. První výrazný umělecký úspěch přinesla Schlettererovi ústřední skulptura mariánského sloupu v uherské Šoproni (1744), jejíž působivý výsledek mladý umělec opakoval v řadě plastických variant malého formátu, jež se brzy staly žádaným artiklem na uměleckém trhu.<sup>5</sup> Rakouská badatelka Ingeborg Schemper-Sparholz před lety upozornila na dvě velmi kvalitní barokní sošky, které navzájem spojuje vídeňská provenience, užitý figurální typ *Panny Marie-Immaculaty* a rovněž vysoká kvalita výtvarného zpracování. Jedná se konkrétně o terakotu z majetku Österreichische Galerie ve Vídni z ruky Lorenza Mattielliho<sup>6</sup> (**obr. 6**) a alabastrovou skulpturu z Magyar Nemzeti Galéria v Budapešti, která byla speciální literaturou spolehlivě vřazena do oeuvre Jakoba Christopa Schletterera (**obr. 7**).<sup>7</sup> Zatímco v prvním případě přesně nevíme, pro jakou konkrétní zakázku byla hliněná soška Mattiellim vlastně pořízena, alabastrová skulptura vznikla pro uherské opatství Zirc, přičemž na území západních Uher se dochovaly ještě další autorovy mariánské sošky malých formátů.<sup>8</sup> Všechny nesou charakteristické slohové znaky hornoitalského sochařského typu *Immaculaty*, který do císařské metropole přinesl Mattielli, a to prostřednictvím uvedené sochy z Vídně.<sup>9</sup>

Po námětové stránce reprezentují všechna zmiňovaná sochařská díla jednu z frekventovaných variant protireformač-

ního zobrazení *Panny Marie Neposkvrněného početí (Immaculata Conceptio)* známou jako *La Purísima*.<sup>10</sup> V intencích popisu Apokalypsy zde stojí modlící se Marie na zemské sféře (a většinou také na půlměsíci), obtočené hadem držícím v tlamě jablko z rajského stromu poznání. Mladistvý zjev Panny Marie současně oslavují andělé nebo putti a její hlavu zdobí svatozář dvanácti zlatých hvězd. Tento ikonografický typ, který se zrodil z identifikace biblické Panny Marie s apokalyptickou Ženou sluncem oděnou drtící svou nohou hlavu hada (Gn 3,15),<sup>11</sup> symbol světa propadlého hříchu, se stal pro období baroka mariánským zobrazením nejvýznamnějším.<sup>12</sup> V případě komparovaných děl naplňuje popsané schéma nejvěrněji *Immaculata* z Budapešti, zatímco na mariánských postavách z Vídně a z Prahy nahradil závazné gesto modlitby působivý motiv rukou složených na hrudi (v našem případě poněkud stranou hrudi) symbolizující Mariinu hlubokou pokoru. V případě pražské realizace jenom schází jinak tradiční doprovod adorujících andělů, což ovšem nesouvisí s případným poškozením díla v minulosti.

Rokokové slohové pojetí uvedených soch z Vídně a Budapešti pracuje s měkkým pohybem Mariina štíhlého těla nápadně prodloužených proporcí, dále s těsně přiléhajícím spodním šatem, uzavřenou siluetou a jakýmsi dovnitř obráceným sentimentem. Dalšími společnými znaky jsou potom zvláštní křehkost tělesného zjevu Panny Marie a drobná hlava obrácená k divákovi ve tříčtvrtečním profilu, který dává vyniknout „řecké formě“ rovného nosu. Jedná se současně o formálně slohové znaky, které nacházíme také na soše *Immaculaty* z Národní galerie v Praze. Srovnáváme-li ovšem všechna tři mariánská zobrazení pečlivěji, zjistíme, že pražská varianta má i přes materiálovou shodu s budapešťskou soškou některými formálními detaily a také výrazovým vyladěním přece jen mnohem blíže k *Immaculatě* z Vídně. Společný je například užitý kompoziční vzorec rásnění pláště (byť ten přiléhá ve vídeňském případě těsněji k tělesnému jádru) s velmi nápadným motivem dlouhého silného záhybu prověšeného pod pravým bokem Panny Marie. Prakticky identické je řešení volně spadajícího zadního dílu pláště, který utváří jakousi prázdnou niku za Mariinými zády. Nepřehlédnutelné jsou v obou srovnávaných případech graciózní

gesto spojených rukou Panny Marie, stejně jako její tvář idealizovaného a produševnělého typu. Za velmi blízkou můžeme označit rovněž formu drobné hlavy přikloněné vždy k pravému rameni, s vlasy pečlivě sčesanými přes uši a částečně krytými rouškou spadající z temene. Pražská socha ovšem působí svou precizní vyostřenou modelací o něco výraznějším dojmem než měkce formovaná pálená hlína z Vídně, a to nejenom ostrými dlouhými řasami spodního šatu, ale stejně tak pojednáním pláště zejména v partii prohnutého záhybu pod pravým bokem Panny Marie. Tato diference formálního rázu padá nepochybně na vrub užití odlišného materiálu srovnávaných soch — jinak musel umělec postupovat při modelaci postavy Panny Marie a její draperie špachtlemi v měkké sochařské hlíně, jinak vybavoval její výslednou podobu z tvrdšího materiálu alabastru. Pokud jde o vročení naší skulptury, můžeme se zde opřít o zjištění speciální literatury, která rozpoznala, že Mattielli užíval zvláště křehkého a protáhlého figurálního typu v polovině třicátých let 18. století. Do tohoto časového rámce jsou vřazovány kupříkladu alegorické skulptury živilů, ročních dob a světadílů, které se z premonstrátského kláštera v Louce dostaly do Jevišovic a dnes jsou v neúplném počtu rozmístěny v tamním zámeckém parku.<sup>13</sup> Vznik samotné sošky *Immaculaty* z Österreichische Galerie je kladen tradičně do doby po roce 1736.<sup>14</sup> V polovině stejného decennia 18. věku můžeme na podkladě uváděných stylových důvodů hledat rovněž dobu vzniku skulptury *Panny Marie* z Národní galerie v Praze. Obtížně budeme ovšem hledat odpověď na otázku, k jakému prvotnímu účelu obě uváděná mariánská zpodobení sloužila. O vídeňské terakotě se předpokládá, že vznikla jako *modello* k neznámé skulptuře *Panny Marie-Immaculaty*. Analogický postup je v rámci umělcovy ateliérové praxe doložen soudobými zprávami, podle nichž Mattielli opouštěl vídeňský ateliér stále méně a věnoval se převážně zhotovování modelových plastik. Jejich jediný dochovaný příklad představuje polychromovaná terakota proroka *Daniela*, která byla modelem pro velkou zlatou řezbu na hlavním oltáři klášterního kostela benediktinů v dolnorakouském Melku.<sup>15</sup> Pražská *Immaculata* naproti tomu svým nápadně preciózním charakterem a zvoleným sochařským materiálem napovídá, že byla zhotovena ke zcela odlišnému účelu. Umíme

si představit, že byla zamýšlena jako devo-  
cionální sochařské dílo určené k osobnímu  
prožívání a úctě, anebo jako exkluzivní před-  
mět narůstajícího dobového sběratelského  
zájmu. Mimořádně kvalitní umělecké dílo  
mohlo ovšem vzniknout také jako působivý  
doklad mecenášství, vybraného vkusu a vyso-  
kého společenského postavení svého objedna-  
vatele. Pro první uvedenou možnost a původ  
z majetku některého z vysokých představe-  
ných katolické církve v Čechách či na Moravě  
by svědčila moderní provenience této prvně  
publikované sošky z Národní galerie v Praze.

### **Alegorie Astronomie (Venus Urania)**

Odlišnou cestou výkladu díla, než se nám  
nabízel při zkoumání modelačně brilantní  
skulptury Lorenza Mattielliho, je třeba se dát  
při adekvátní interpretaci polychromované  
řezby znázorňující *Alegorii Astronomie*.<sup>16</sup> Ta  
byla prvně prezentována v rámci dlouhodobé  
výstavy „*Umělec a jeho dílna v barokních Čechách*“  
v klášteře sv. Jiří (2003–2007) a následně  
byla znovu využita také v expozici barokní-  
ho umění ve Schwarzenberském paláci, kam  
byla opětovně zapůjčena ze sbírek Národního  
muzea v Praze.<sup>17</sup> Ženská alegorická figura  
(**obr. 8**) je umístěna na nevysoký obdélný  
a jednoduše profilovaný dřevěný sokl,<sup>18</sup> na  
jehož pravé straně jsou rozmístěny drobná  
armirální sféra a nízký hranol, z něhož  
vyrůstá další, tentokrát výrazně vyšší a užší  
sokl, který má znázorňovat zednické pravítko,  
o něž se Venuše opírá levou rukou a bokem.  
Její postava je zachycena v prudkém esovitém  
stočení těla s vysoko posazeným pasem a do  
výšky nakročenou levou nohou, opřenou  
o spodní hranolový sokl. Barokně vzdušná  
draperie, minimálně kryjící klín, stehno a levý  
bok, spadá dolů k základně, přičemž částečně  
kryje zednické pravítko a je vpravo ukončena  
efektním motivem vzdušného cípu rozšiřující-  
ho siluetu sošky. Současně drobný kus látky  
v pravé Venušině ruce má za úkol aspoň zčás-  
ti přikrýt její levé ňadro. Výrazná dynamika  
a silná exprese celé skladby vyrůstá nejenom  
z prudké esovky poměrně štíhlého těla, ale  
také z kontrastního vedení dvou hlavních  
diagonálních os – osy nakročené levé nohy  
a opačným směrem mířící a následně ostře  
zalomené pravé paže. Nepřehlédnutelná  
a výrazově velmi působivá je bohatá forma  
Venušina účesu. Zatímco spodní vlasy, vyče-  
sané přes uši dozadu, kde v delším zvlněném  
pramenu spadají na holá záda, jsou přizdo-

beny úzkou čelenkou posázenou perlami  
nebo drahými kameny, dva svrchní silné  
copy zachycené bohatě zdobeným diadémem  
a vpředu ukončené zvláštní formou vysokých  
vrkočů, vzadu naopak stažené do velké-  
ho propleteného uzlu, zdobí temeno hlavy  
této *Venuše* (**obr. 9**).

Už při zběžné prohlídce je patrné, že  
popsané skladebné schéma *Alegorie Astronomie*  
nemá srovnatelné předstupně v domácí  
sochařské produkci období baroka.<sup>19</sup> Plně  
zvládnutá *figura serpentinata*, užitý tělesný typ  
i nezvyklá forma bohatého účesu vedly před  
časem k názoru, že inspirativní předlohou  
soliterní řezby z Národního muzea se stala  
zlacená bronzová socha *Alegorie Astronomie*  
(*Venus Urania*), práce Giovannioho Bologni  
(Giovannio da Bologna, Giambologni,  
1529–1608), chovaná v Umělecko-historickém  
muzeu ve Vídni (**obr. 10 a 13**), anebo některá  
z jejích známých variant či kopií.<sup>20</sup> Vídeňský  
bronz má přibližně stejnou výšku, jakou  
jsme naměřili u pražské řezby, a vznikl  
v Giambolognově florentském ateliéru  
v rozpětí let 1572–1575; odbornou literatu-  
rou je vysoce hodnocen jako „*pravděpodobně*  
*vrcholné zpodobení jeho samostatných ženských*  
*postav*“.<sup>21</sup> Tento zlacený odlitek, unikátní  
ve své umělecké kvalitě, finálním povrch-  
ovém zpracování i zachované signatuře, je  
na základě připojené armilární sféry, opat-  
řené rytými znameními zvěrokruhu, hvězd,  
poledníků a nápisy *VENNVS*, *SOL* a *LVNNA*,  
interpretován jako alegorické znázornění  
*Astronomie*, případně jako zpodobení římské  
bohyně *Venuše* s „planetárními konotacemi“  
(*Venus Urania*), třebaže tu florentský mistr  
věnoval zároveň pečlivou pozornost i půva-  
bům ženského těla.<sup>22</sup> Další připojené atributy  
kružidla a krátkého pravítka, které *Venuše*  
svírá ve své levé ruce, respektive dlouhého  
zednického pravítka a na něm položeného  
úhelníku, o které se naopak opírá loktem  
stejně paže, tento tradiční výklad potvr-  
zují.<sup>23</sup> Pravou ruku bohyně pozvedá skoro až  
k pravému rameni, přičemž se zároveň chápe  
úzkého pásu, obtáčejícího horní polovinu  
jejího těla a nesoucího na zádech současně  
také signaturu umělce samotného.<sup>24</sup> Pro  
působivý finální výsledek tohoto díla bylo  
naprosto určující dokonalé využití prudkého  
spirálovitého stočení těla a vysoko pozved-  
nuté levé nohy *Venuše*. Giambologna v něm  
dosáhl esteticky dokonalého výsledku za  
pomoci sevřené kompozice, jež při sou-

časném mírném přiklonění hlavy dociluje extrémních poloh při znázornění ženského těla. Současné uplatnění plných siluet umožnilo divákovi dokonalou prohlídku figury ze všech stran a možných úhlů pohledu.<sup>25</sup> Lars Olof Larsson před lety dokonce soudil, že ve vídeňské *Venuši Uranii* se jako v málokteré jiné sovětce období manýrismu dokonale propojil kompoziční princip razantního stočení postavy (*figura serpentinata*) s ideálem percepce vzácného sochařského artefaktu z mnoha stran.<sup>26</sup> Podobně Manfred Laithe-Jasper hovořil o tom, že teprve v množství pohledů je možné tento bronz vizuálně „uchopit,“ přičemž žádná jiná Giambolognova kompozice neklade tak vysoké nároky na potřebu komplexního prohlížení ze všech možných úhlů.<sup>27</sup> Od řady známých replik se zlatená soška z Vídně odlišuje vysokou kvalitou provedení, což vedlo speciální bádání k úvaze, zda právě ona nereprezentuje prvotní odlitek Giambolognova autorského modelu, určený nepochybně pro obzvláště poučeného sběratele.<sup>28</sup> Tím nepochybně byl také císař Rudolf II., v jehož hradní *kunstkomoře* se podle dochovaného inventáře nalézaly rovněž renesanční kabinetní bronzky. Ovšem pouze dvacet sedm položek z tohoto inventáře můžeme s určitou jistotou identifikovat jako práce Giambogni nebo jeho ateliéru, avšak žádnou *Alegorii Astronomie*, respektive *Venus Uranii* mezi nimi nenacházíme.<sup>29</sup> Larsson však zároveň připomněl, že inventář *kunstkomořy* nezahrnuje evidentně celou Rudolfovu sbírku, a proto prý nelze úplně vyloučit, že do ní původně patřil rovněž pojednáváný zlatený bronz z Vídně.<sup>30</sup> V roce 2006 byl v rámci vídeňské Giambolognovy výstavy prvně publikován další znamenitý bronz na námět *Alegorie Astronomie* (**obr. 11**), který dosavadní prioritě vídeňské sochy uvedl v určitou pochybnost.<sup>31</sup> Podle dnešního stavu poznání se zdá, že v případě zlateného bronzu z císařských sbírek se ve skutečnosti nejednalo o úplně prvotní odlitek, pořízený v raném stadiu podle Giambolognova výchozího modelu, nýbrž o jeho úmyslně diferencované přepracování samotným mistrem, které nesporně vedlo k preciznímu finálnímu výsledku.<sup>32</sup> Nově publikovaná soška *Astronomie* byla ve florentské dílně odlita patrně po roce 1573 pravděpodobně Fra Domenikem Portigianim, jak uvádí v katalogu jmenované výstavy Patricia Wengraf, jedna z jejích někdejších majitelů.<sup>33</sup>

## Exkurs — Cesty Giambolognových sochařských děl na Sever

Giambolognovu evropskou slávu založily především malé bronzky, které Medicejští zasílali jako diplomatické dary na správné evropské knížecí dvory. Platilo to rovněž pro pražský dvůr císaře Rudolfa II., který postupně shromáždil nejvýznamnější soubor Giambolognových sochařských prací mimo Itálii.<sup>34</sup> V míře, jak se umělecká proslulost florentského mistra šířila celou Evropou, nabývala jeho kabinetní díla charakter velice žádaných sběratelských předmětů, a to nejen pro panovnické a knížecí kunstkomořy, ale rovněž pro bohaté patricijské domy. Sporadicky zachované inventáře přinášejí zajímavé informace o tom, že celá řada sochařských prací uvedeného charakteru se dostávala za Alpy prostřednictvím některých uměnilovných obchodníků jihoněmeckého původu a dále rovněž poučených umělců.<sup>35</sup> Tak například ze zprávy uměleckého agenta Philippa Hainhoferera, odeslané roku 1610 z Augsburgu vévodovi Philippovi II. z Pomořan-Štětína, se dozvídáme o významné kolekci deseti Giambolognových kabinetních bronzů v majetku císařského a württemberského rady Markuse Zächa v Augsburgu,<sup>36</sup> v níž byla rovněž zastoupena „*Una femina diritta, per l'astrologie intensa*“.<sup>37</sup> Podobně tomu bylo v schönbornské sbírce v Pommersfelden, v níž se nalézalo čtrnáct bronzových sošek velkého florentského umělce, z nichž se modernímu bádání podařilo ztotožnit celkem pět exemplářů s pěti staršími záznamy v původním seznamu Zächovy sbírky, a to včetně sošky *Astronomie*.<sup>38</sup> Jak totiž nedávno zjistila mnichovská badatelka Dorothea Diemer, prodal Caspar Zäch, Markusův dědic, v roce 1660 část rodinné sbírky Johannu Philippovi von Schönborn, kurfiřtovi mohučskému a knížeti biskupovi ve Würzburgu.<sup>39</sup> Jinou pozoruhodnou kolekci renesančních bronzů se podařilo shromáždít norimberskému měšťanovi Paulu Praunovi (1548–1616), který v rámci rodinného podniku specializujícího se na obchod hedvábím pobýval převážně v Boloni. Krátce před svou smrtí nechal celou sbírku převézt do Norimberku, a jelikož se nám dochovaly inventáře z let 1616 a 1719, bylo možné v rámci zde uváděné sochařské pozůstalosti po Johannu Gregorovi van der Scharde identifikovat velmi pravděpodobně celkem osm kabinetních bronzů Giovanniho Bologni.<sup>40</sup>

Na důležitosti nabývá v této souvislosti ta okolnost, že Praun zemřel pouhých osm let po Giambolognovi, a proto mohl mít ve své sbírce sotva mladší odlitky. Dominovaly v ní tedy kusy, které odlévali mistrovi nejbližší spolupracovníci, například Antonio Susini. Mezi uváděnými položkami figurují postava *Marta*, více odlitků *Koupajících se žen* a také dva malé krucifixy, avšak žádná *Astronomie* či *Venus Urania*.<sup>41</sup> Tu naopak nacházíme v jiné středoevropské sbírce z přelomu 16. a 17. století, kterou se podařilo shromáždit drážďanskému dvornímu architektovi Giovannimu Marii Nossenimu. Do dobového seznamu jeho pozoruhodné sbírky bylo vepsáno třináct Giambolognových soch, zhotovených z různorodých materiálů — červeného vosku, mědi, kovu, štuky, sádry a pálené hlíny.<sup>42</sup> Na rozdíl od starší kolekce Paula Prauna figurovala v Nossenih sbírce prokazatelně také kopie *Astronomie*, zhotovená z bílé sádry a v rozměrech srovnatelných se zlaceným bronzem z Vídně.<sup>43</sup> Pro popisovaný kontext nebude zřejmě úplně bez významu, že rovněž hraběcímu rodu Nosticů se podařilo v Čechách shromáždit kvalitní kolekci italských bronzů, v níž nechyběly ani kvalitní ukázky prací vzniklých v širším okruhu následovníků Giovanniho da Bologna.<sup>44</sup> A konečně nelze zcela vyloučit ani onu hypotetickou možnost, že některý z dílenských odlitků *Venus Urania* si do Prahy z Florencie přivezl Adriaen de Vries, nesporně jeden z nejvýznamnějších žáků florentského mistra, třebaže mezi dochovanými zprávami relevantní důkaz nenacházíme.<sup>45</sup>

Za výše popsanych okolností je dnes již krajně obtížné odpovědět přesně na otázku, zda *Alegorie Astronomie* z Národního muzea si za přímou předlohu vzala Giambolognovu zlacenou bronzovou sochu, jež je s jistotou prvně zmíněna v inventáři císařské pokladnice teprve roku 1750,<sup>46</sup> anebo některou z dalších variant evidentně velmi obdivované kompozice.<sup>47</sup> Tyto kopie a deriváty byly odlévány v různé výsledné kvalitě i odlišných rozměrech,<sup>48</sup> jsou však rovněž známy verze zhotovené ze slonoviny, dřeva a porcelánu.<sup>49</sup> S většinou těchto následných prací (stejně jako s nedávno publikovanou *Venuší* ze soukromé sbírky) má naše *Astronomie* společnou absenci pásu přidržujícího draperii<sup>50</sup> a rovněž bohatší formu úpravy vlasů. Při pozornějším srovnávání pražské řezby s uváděnými renesančními bronzky nelze však

současně přehlédnout i řadu vzájemných diferencí. Začínají odlišnou formou soklů — kulatého u zlacené sošky z Vídně a bronzu ze soukromé sbírky a obdélného u řezby z Prahy. Podobně je tomu s atributy kružidla, pravítka a úhelníku, kterých užíval geometr nebo astronom a jež v našem případě scházejí, zatímco sféra nabývá jednoduché kulovité formy bez rytého zodiaku a nápisů, jak je tomu rovněž u většiny známých kopií. Odlišné je rovněž natočení Venušiny hlavy a směřování pohledu jejích očí, které u Giambolognových bronzů směřují důsledně přes pravé rameno dolů k základně. Rovněž pevné zapření obou paží o nevelkou horní plochu zednického pravítka, dobře patrné na renesančních odlitcích, bylo v našem případě pozměněno ve prospěch opření pouze levou rukou Venuše, zatímco její ostře zalomená pravá paže směřuje volně do prostoru, což nejlépe dokumentuje pohled na její pravý profil (**obr. 12**). Jako střídmější, a přesto ve výsledku velice působivé se jeví znázornění drahocenných doplňků, zdobících bohatou úpravu vlasů *Astronomie* z Vídně i *Venuše* ze soukromé sbírky (**obr. 13 a 14**), jejichž členky postrádají naopak plastikou imitaci drahých kamenů, a dále také výraznou brož zavěšenou nad čelem pražské figury. Nepřehlédnutelný je nakonec také rozdíl v pojednání všech draperií: zatímco u Giambolognových originálů se jedná o úzký pruh látky spadající dolů v klidném rytmu několika trubicových záhybů z vysoké podpěry zednického pravítka, přičemž jinak zůstává ženská figura nahá, v případě barokní řezby je draperie vedena nejenom odlišným směrem, ale především velmi energicky modelována v živém vzorci poměrně silných záhybů, jednou se lepících těsně na tělo v partii Venušina boku a klína, který příznačně zakrývají, podruhé vyletující vzdušným cípem do okolního prostoru. Současné se v tomto případě jedná o formální detail naprosto příznačný pro přístup autora pražské řezby: jednoduchá draperie renesančních *Venuší* mu musela připadat zcela bezvýrazná. Naopak forma drobné roušky, jíž si naše *Venuše* zčásti pravou rukou zakrývá levé ňadro, jako kdyby byla dobře odpozorována z jiné proslulé Giambolognovy kompozice, a to *Venuše osušující se po lázni* rovněž známé z řady odlitků, dnes uložených v řadě evropských i zámořských sbírek.<sup>51</sup> Podobně diferencovaný byl přístup mladšího autora také

při vypracování ženského aktu: oproti slavné předloze je utvářen realističtější, přičemž méně uhlazená modelace dává vyniknout muskulatuře rukou, svalům a prohlubním na Venušiny zádech (**obr. 15**). Nakonec také tělesný kánon pražské varianty je oči-vidně štíhlejší a zároveň byla prvotní kompo- zice zjednodušena ve prospěch frontálního pohledu, přičemž prudký spirálový pohyb byl zmírněn napřímením horní poloviny těla a vytočením hlavy dopředu. Shrneme- li všechna dosavadní zjištění, shledáváme, že v případě pražské řezby se jedná o oče- kávatelné a naprosto logické rozdíly mezi slohově formálním přístupem vrcholného představitele sochařství pozdní renesance a snahou středoevropského řezbářského mistra o výtvarně plně dovršenou trans- pozici proslulé kovové předlohy do mluvy sochařství vrcholného baroka. Pokus, který ve svém finálním výsledku přinesl podle našeho názoru naprosto přesvědčivé řešení zvoleného úkolu. Právě uváděné nepřehléd- nutelné diference komparovaných děl odpo- rují podle našeho mínění skeptickému soudu, podle něhož pražská řezba představuje toliko pozdní kopii druhé poloviny 19. sto- letí.<sup>52</sup> Neumíme si totiž představit, jak by se být i velmi zručný řezbář 19. století dokázal vcítit do slohové řeči sochařství druhé čtvrtiny 18. století natolik přesvědčivě, jak to prokazuje pojednávaná socha z Národního muzea. Kopista by nepochybně postupoval tím způsobem, že by se snažil otrocky věrně napodobit slavnou předlohu jak v tělesném typu a výrazném pohybu figury, tak také v užitých formách klidné draperie a doprovodných atributů. Snažili jsme se naopak ukázat výše, že *Alegorie Astronomie* zapůjčená do expozice domácího barokního umění ve Schwarzenberském paláci, repre- zentuje po formální i slohové stránce zcela autentické sochařské dílo, jež zároveň před- stavuje velmi zajímavý doklad překvapivě pozdní reakce na jedno konkrétní, materiá- lově i formálně exkluzivní a dobově vysoko hodnocené sochařské dílo vzešlé z florentské dílny Giovanniho da Bologna, v slohově již naprosto odlišném prostředí středoevrop- ského sochařství druhé čtvrtiny 18. století.<sup>53</sup>

## Poznámky

- 1** Lorenzo Mattielli, *Panna Marie-Immacolata*, kolem 1735, volná skulptura vypracovaná i vzadu, barevný a bílý mramor, v. 47,5 cm (celek se svatozářím), v. 40 cm (figura P. Marie se sférou), v. 4,7 cm (sokl), inv. č. P 3027 (staré inv. č. DP 674), získáno jako zápůjčka Státního úřadu pro věci církevní v Praze z Královské kanonie premonstrátů na Strahově roku 1951, převedeno Náboženskou maticí do Národní galerie v Praze roku 1957, 29. 12. 2014 prohlášeno za kulturní památku, evid. č. 105544.
- 2** Srov. Blažičkův zápis na evidenční kartě (P 3027) uložené ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze.
- 3** Srov. k tomu Ingeborg Schemper-Sparholz, *Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie*, in: *Barock: regional – international* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 25), Götz Pochat – Brigitte Wagner (eds.), Graz 1993, s. 230–250, zde s. 232.
- 4** K Mattiellimu naposledy Ingeborg Schemper-Sparholz, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI.*, nepublikovaný habilitační spis, Universität Wien, 2003; eadem, Lorenzo Mattielli und das Problem der Stilvarianten in der Skulptur des Spätbarock in Wien, in: *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, Roland Kanz – Hans Körner (eds.), München – Berlin 2006, s. 113–131; eadem, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli und seine Rolle als Vermittler oberitalienischer Gestaltungsprinzipien in der dekorativen Skulptur und Plastik des Spätbarock in Mitteleuropa, Barockberichte. Informationsblätter zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, Salzburg Museum, 2011, s. 5–21. Toto tematické číslo je celé věnováno rozličným aspektům Mattiellioho tvorby.
- 5** Schemper-Sparholz (cit. v pozn. 3), s. 232, 248, pozn. 13; eadem, „... so vom maller Troger recomandiret worden“. Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer (1699–1774) und die Tiroler in Wien, in: *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Friedrich Polleross (ed.), Petersberg 2004, s. 141–156, zde s. 152.
- 6** Lorenzo Mattielli, *Immacolata*, kolem 1736, pálená hlína s nátěrem hnědé barvy, v. 50 cm, Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 4351, pochází z vídeňské sbírky Oskara Bondyho. Srov. Elfriede Baum, *Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belveder in Wien*, Bd. 1, Wien – München 1980, s. 292, č. kat. 175, obr. 175

na s. 294 (Lorenzo Mattielli?); Schemper-Sparholz (cit. v pozn. 3), s. 232, obr. 3 na s. 233.

**7** Jakob Christoph Schletterer, *Maria-Immaculata*, kolem 1754, alabastr, v. 38,5 cm, Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 86.13M, pochází z opatství Zirc, poté uložena v Diecézním muzeu v Ostřihomi, domněle zničena za II. světové války a znovuobjevena v poškozeném stavu. Její mramorová varianta (v. cca 40 cm) z Muzea v Tátě pochází z tamního zámku knížat Esterházy. Srov. Maria Aggházy, *Die Immaculata-Statuen des Jakob Christoph Schletterer, Alte und Moderne Kunst IX*, 1964, März/April, s. 24–25, obr. 1–3; Schemper-Sparholz (cit. v pozn. 3), s. 232, obr. 4 na s. 233; eadem (cit. v pozn. 5), s. 152, 156, pozn. 42, obr. 13 na s. 155; eadem, Jakob Christoph Schletterer, *Maria Immaculata*, um 1754, in: *Georg Raphael Donner. 1693–1741* (kat. výst.), Gerbert Frodl (ed.), Österreichische Galerie Wien 1993, s. 447–448, č. kat. 104, obr. na s. 448.

**8** Schemper-Sparholz (cit. v pozn. 5), s. 152, 156, pozn. 42, 43.

**9** Eadem, in: Georg Raphael Donner (cit. v pozn. 7), s. 448. Stejný typ P. Marie uplatnil Mattielli ve skupině na námět „*Svatého Příbuzenstva*“ (P. Marie s děckem a sv. Josefem a Annou), 1736, pálená hlína s bronzovým nátěrem, v. 61 cm, značeno na pravé straně schodu: *Laurentius Mattielli fecit Ano 1736*, Österreichische Galerie Belvedere, Wien, inv. č. 2364. Srov. k tomu eadem, in: Georg Raphael Donner (cit. v pozn. 7), s. 251, 253, č. kat. 16, obr. na s. 250; eadem, in: *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo* (kat. výst.), Michael Krapf (ed.), Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, s. 215, č. kat. 66, bar. obr. na s. 216.

**10** Srov. Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 198.

**11** Srov. Ernst Guldan, *Eva und Maria: eine Antithese als Bildmotiv*, Graz – Köln – Wien 1966, s. 108: „*Die unbefleckte Jungfrau, umgeben von den Zeichen der Sonnenbraut, ist zur reparatrix mundi geworden... Denn die Sinnmitte dieser Bilder bestimmt das Motiv der Schlangentreterin über der von Sündenflucht heimgesuchten Welt.*“

**12** Srov. Guldan (cit. v pozn. 11), s. 105–108, obr. 123–126 na s. 290–291; Engelbert Kirschbaum SJ, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. II., Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970, s. 343; Hannelore Sachs – Ernst Badstübner – Helga Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, Leipzig 1980, s. 350–351; Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4,2 (Maria), Gütersloh 1980, s. 175, obr. 781–786 na s. 438–441.

Zde reprodukován vzorový příklad barokního ztvárnění *Immaculaty Conceptio* – velké plátno Giambatisty Tiepola z Chiesa Di Santa Maria in Aracoeli ve Vicenze (1734–1736).

**13** Ingeborg Schemper-Sparholz, *Die Ovidischen Statuen aus Klosterbruck und andere mögliche Arbeiten Lorenzo Mattiellis in Mähren*, in: *Ars naturam adiuvans. Sborník k počtě prof. PhDr. Miloše Stehlíka*, Jiří Kroupa (ed.), Brno 2003, s. 31–49, zde s. 41.

**14** Baum (cit. v pozn. 6), s. 292.

**15** Srov. naposledy Tomáš Hladík, *Hlavní oltář klášterního kostela benediktinů v Melku*, in: idem, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Národní galerie v Praze 2016, s. 131–134, 173, pozn. 363, 367–369, obr. 102 na s. 133 (Lorenzo Mattielli, *Prorok Daniel*, kolem 1726, pálená hlína cihlově červené barvy, světlý podklad, kromě světla růžového inkarnátu zdobeno původně plátkovým zlatem na okrovém polimentu, v. 39,5 cm, š. 22 cm, hl. 13,5 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, inv. č. Pl. O.2491).

**16** Neznámý autor, Praha nebo Vídeň (?), druhá čtvrtina 18. století, *Alegorie Astronomie*, lipové dřevo, volná řezba vypracovaná také vzadu, obnovená mladší polychromie, v. 41,3 cm, š. 11,5 cm, hl. 9,2 cm, Národní muzeum-Historické muzeum, inv. č. H 3805, zapůjčeno do Národní galerie v Praze, inv. č. VP 10665. Způsob získání řezby přesně neznáme, v Národním muzeu byla inventována už před rokem 1900; roku 1979 ji restauroval Karel Stádník.

**17** Srov. Tomáš Hladík, *Sochařská dílna v barokních Čechách*, in: *Umění manýrismu a baroka v Čechách. Průvodce stálou expozicí Sbírkou starého umění Národní galerie v Praze v Klášteře sv. Jiří*, Vít Vlhas (ed.), Národní galerie v Praze 2005, s. 137, č. 138, obr.

**18** Spodní, dvakrát odstupněná část soklu může být ovšem mladšího původu: mezi vlastním plintem a touto partií soklu je patrná nevýrazná spára.

**19** Zdá se však, že základní pohybový vzorec renesanční sochy přebrala také kamenná skulptura *Alegorie Jara (Venuše s růžemi)*, práce Jeronýma Kohla (?) nebo Bartholomea Zwengse z výzdoby šporkovského Kuksu. Srov. D. Ž. Bor (Vladislav Zadrobílek), *František Antonín hrabě Špork. Významný mecenáš barokní kultury v Čechách*, Trigon 1999, obr. 23 na s. 21; Ivo Kořán, *Braunové*, Praha 1999, s. 56 (dílna Matyáše Bernarda Brauna). – Martin Pavlíček (rec.), Ivo Kořán, *Braunové, Umění XLVIII*, 2000, s. 97, 100, pozn. 3, považuje *Alegorie čtyř ročních dob* v Kuksu za možné dílo Ottavia Mosta.



- 20** V císařských sbírkách je dílo doloženo teprve v roce 1750. Srov. Julius von Schlosser, *Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses*, Bd. I, *Bildwerke in Bronze, Stein und Ton*, Wien 1910, s. 10, tab. XXVII/2. — PhDr. Lubomír Sršeň se pražskou řezbou zabýval v rámci připravované výstavy *A Thousand Years of Czech Culture. Riches from the National Museum in Prague*, Old Salem 1996, do katalogu ji však nakonec nezařadil. Srdečně mu děkuji za toto ústní sdělení a za souhlas s publikováním díla.
- 21** Giambologna, *Venus Urania* nebo *Alegorie Astronomie*, kolem 1575, litý bronz, v. 38,8 cm, rytá signatura vzadu na pásu přidržujícím draperii: GIO BOLONGE, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. č. KK 5893. Datování díla v odborné literatuře kolísá v rozpětí let 1572–1573, kolem 1573 a kolem 1575. Srov. Charles Avery, *Giambologna. The complete sculpture*, Phaidon Press, London 1993, s. 139, obr. na s. 138; naposledy Claudia Kryza-Gersch, in: *Giambologna. Triumph des Körpers* (kat. výst.), Wilfried Seipel (ed.), Wien, Kunsthistorisches Museum 2006, s. 234–237, č. kat. 16, obr. na s. 235, 236, 237; Manfred Leithe-Jasper, in: *Giambologna — gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura* (kat. výst.), Beatrice Paolozzi-Strozzi — Dimitrio Zikos (eds.), Firenze, Museo Nazionale del Bargello 2006, s. 204–206, č. kat. 22, obr. na s. 205, 206.
- 22** Avery (cit. v pozn. 21), s. 259, č. 55.
- 23** Srov. Manfred Leithe-Jasper, in: *Von allen Seiten schön: Bronzen der Renaissance und des Barock* (kat. výst.), Volker Krahn (ed.), Altes Museum Berlin, Heidelberg 1995, s. 354–355, č. kat. 110, obr. na s. 356–357.
- 24** Srov. Herbert Keutner a Manfred Leithe-Jasper, in: *Giambologna 1529–1608. Ein Wendepunkt der europäischen Plastik* (kat. výst.), Charles Avery — Anthony Radcliffe — Manfred Leithe-Jasper (eds.), Wien, Kunsthistorisches Museum 1978, s. 27, 92–93, č. kat. 12, obr. 12, bar. tab. V.
- 25** Georg von Gehren (rec.), *Giambologna ein europäischer Bildhauer im Dienste der Medici*, *Weltkunst* XLVIII, 1978, s. 2463.
- 26** Lars Olof Larsson, *Venus Urania oder Allegorie der Astronomie*, in: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.* (kat. výst.), Villa Hügel, Essen 1988, s. 139–140, č. kat. 47, obr. 47 na s. 140 (celek a detail hlavy).
- 27** Leithe-Jasper (cit. v pozn. 23), s. 354–355.
- 28** Larsson (cit. v pozn. 26), s. 139.
- 29** Srov. Rotraud Bauer — Herbert Haupt (eds.), *Das Kunstammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 72 (Neue Folge Bd. XXXVI), 1976, zejména s. 99 ad. Výčet Giambolognových bronzů v Praze podává Leithe-Jasper (cit. v pozn. 24), s. 75–77, 82, pozn. 22; idem, in: *Giambologna 1529–1608. Sculptor to the Medici* (kat. výst.), Charles Avery — Anthony Radcliffe (eds.), Edinburgh — London — Vienne 1978–1979, s. 53–55, 60, pozn. 20; Gehren (cit. v pozn. 25), s. 2462.
- 30** Larsson (cit. v pozn. 26), s. 140. Stejně smýšlel Anthony Radcliffe, *Giambologna's Cesarini Venus* (kat. výst.), National Gallery of Art, Washington 1993, s. 10–11, č. kat. 4, obr. na s. 10: „It may have belonged to the Emperor Rudolf II., who had a special fascination with astronomy and astrology, though it does not appear in his inventory which is incomplete.“
- 31** Giambologna, *Astronomia* také známa jako *Venus Urania*, odlita pravděpodobně po roce 1573 možná Fra Domenikem Portigianim, bronz, v. 38,8 cm, soukromá sbírka. Srov. Patricia Wengraf, in: *Giambologna. Triumph des Körpers* (cit. v pozn. 21), s. 237–242, č. kat. 17, obr. na s. 238, 239, 241.
- 32** Kryza-Gersch (cit. v pozn. 21), s. 237, dále také Patricia Wengraf, in: ibidem, s. 238: „Die beiden Bronzen können unmöglich nach derselben Gussform agefertigt worden sein, denn das Wiener Exemplar ist ein stärker ausgearbeitetes Modell.“
- 33** Patricia Wengraf, in: *Giambologna. Triumph des Körpers* (cit. v pozn. 21), s. 114, 122, 136, 138, pozn. 52, 53, 142.
- 34** Dorothea Diemer, in: *Giambologna. Triumph des Körpers* (cit. v pozn. 21), s. 155, 175–176, 181, 185, pozn. 2–7, 83–86.
- 35** Cestami, jimiž se Giambolognovy bronzы dostávaly do Zaalpí, se opakovaně zabývala Dorothea Diemer, *Giambologna in Germania*, in: *Giambologna — gli dei* (cit. v pozn. 21), s. 107–125; eadem, *Giambologna in Deutschland*, in: *Giambologna. Triumph des Körpers* (cit. v pozn. 21), s. 155–185; eadem, *Giambolognas Wirkung in Deutschland*, in: *Giambologna in Dresden. Die Geschenke der Medici* (kat. výst.), Dirk Syndram — Moritz Woelk — Martina Minning (eds.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, München — Berlin 2006, s. 81–88.
- 36** Obchodník Markus Zäch († 1620) byl od roku 1584 ve službách Fuggerů a současně také císařským a württemberským dvorním radou. Srov. k tomu Oskar Doering, *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. Correspondenzen aus den Jahren 1610–1619 im Auszuge mitgeteilt und commentiert* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,

- N. F. Bd. VI), Wien 1894, s. 97; cituje D. Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 184, pozn. 56.
- 37** Leithe-Jasper (cit. v pozn. 24), s. 79, 82, pozn. 37–39; naposledy Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 168, 172–175, 184–185, pozn. 55–79. — Podle Hainhoferovy zprávy ze 4. dubna 1612 nabízel Zách svou sbírku („Bilder“), jež byla oceněna na 4.000 zlatých, ve Vídni císaři Matyášovi. Srov. Doering (pozn. 36), s. 223; cituje Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 175, 185, pozn. 80.
- 38** Hans R. Weihrauch, *Europäische Bronzestattuen, 15.–18. Jahrhundert*, Braunschweig 1967, s. 506, pozn. 250; *250 Jahre Schloss Pommersfelden (1718–1968)* (Neujahrsblätter, hg. von der Gesellschaft für Fränkische Geschichte 23) (kat. výst.), Wilhelm Schonath (ed.), Würzburg 1968, s. 84, č. 123; Diemer, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 115, 117–119, 124–125, pozn. 54–81; eadem, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 174, 184, pozn. 70; Wengraf, ibidem, s. 114, 136, pozn. 54.
- 39** Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 173, 184, pozn. 64.
- 40** Ursel Berger, Eine Plastiksammlung mit dem Bildhauernachlass von Johann Gregor van der Schardt, in: *Die Kunstsammlungen des Paulus Praun. Die Inventare von 1616 und 1719* (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg, 25), Katrin Achilles-Syndram — Stadtarchiv Nürnberg, Nürnberg (eds.) 1994, s. 43–60, zde s. 45–47 (výčet Giambolognových bronzů); dále srov. Diemer, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 114, 124, pozn. 41–47.
- 41** Celá sbírka zůstala dlouho v rodinném držení a teprve roku 1801 byla jako celek prodána; stopy po kabinetních bronzech se ovšem ztratily. Srov. Diemer, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 167, 183, pozn. 43–47. Autorka uvádí odlišná životní data Paula Prauna (1558–1627) s tím, že uvedená sbírka se do Norimberka dostala až po jeho smrti.
- 42** Monika Meine-Schawe, *Die Grablege der Wettiner im Dom zu Freiberg. Die Umgestaltung des Domchores durch Giovanni Maria Nosseni 1585–1594*, Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 46, München 1992, s. 177–179, č. 26–38; dále srov. Diemer, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 122, 125, pozn. 84, 85; eadem, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 176–177, 185, pozn. 87–91.
- 43** Meine-Schawe (cit. v pozn. 42), s. 178, č. 33: „ein stehend Bild, die Astronomia, von Gips, weiss,  $\frac{3}{4}$  Ellen hoch, 2 Th.“; dále srov. Diemer, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 125, pozn. 85: „La misura sommaria di  $\frac{3}{4}$  braccia concorda con L'Astronomia firmata, conservata a Vienna (cat. 22)“; eadem, in: Giambologna. Triumph des Körpers (cit. v pozn. 21), s. 176–177, 185, pozn. 89–90.
- 44** Srov. k tomu *Italské renesanční bronzы* (kat. výst.), Jan Chlíbač (ed.), Národní galerie v Praze 1992, s. 47–51, č. kat. 49–54; idem, *Italské renesanční sochařství v českých státních a soukromých sbírkách*, Academia, Praha 2006, s. 25–26, 284–287, č. 133, 134. Sbírková činnost rodu sahala do 16. století, přičemž kolekce italských bronzů je v nosticovských sbírkách uložena nejméně od roku 1765. Další příklady dílenských prací a bronzových odlitků z následnosti tvorby florentského mistra se dostaly do soukromých sbírek v Praze a Brně a dále do Národní galerie v Praze, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Slezského zemského muzea v Opavě a Severočeského muzea v Liberci. Srov. ibidem, s. 280–283, 288–298, č. 132, 133, 136–140. — Ke sběratelské činnosti Nosticů dále srov. Lubomír Slavíček, Nosticové jako sběratelé a podporovatelé umění, in: *Artis pictoriae amatores* (kat. výst.), Lubomír Slavíček (ed.), Národní galerie v Praze 1993, s. 171–183.
- 45** K Vriesově osobnosti srov. *Adriaen de Vries 1556–1626. Imperial sculptor* (kat. výst.), Frits Scholten (ed.), Zwolle 1998; *Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz — Europas Ruhm* (kat. výst.), Björn R. Kommer (ed.), Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Heidelberg 2000; Sigmund Graf Adelman — Dorothea Diemer (eds.), *Neue Beiträge zu Adriaen de Vries. Vorträge des Adriaen de Vries Symposiums vom 16. bis 18. April 2008 in Stadthagen und Bückeberg* (Kulturlandschaft Schaumburg, Bd. 14), Bielefeld 2008.
- 46** „Ein figur, so die Venus Uranie repraesentiert, aus obiger materi (Pronso) verfertigt.“ Srov. k tomu Heinrich Zimmermann, ‚Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses‘, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 10, 1889, s. CCCX, Regest 6253; cituje Leithe-Jasper (cit. v pozn. 24) s. 60, pozn. 27; idem, in: Von allen Seiten (cit. v pozn. 23), s. 354, 355, pozn. 1.
- 47** Leithe-Jasper, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 204, č. kat. 22, uvádí následující známé repliky a varianty: tři byly kdysi v soukromých sbírkách v Berlíně; dále Klosterneuburg, Kunstsammlungen des Augustiner Chorherrenstiftes, inv. č. KG 31; Londýn, Sotheby's 10. 12. 1987, Lot 74; Londýn,

Sotheby's 12. 12. 1996, Lot 48; soukromá sbírka (v. 38,7 cm, kdysi v majetku Patricie Wengraf a Sira Leona Bagrita), dvakrát ve sbírkách v New Yorku; Paříž, Musée du Louvre, collection Thiers; Paříž, Musée du Louvre (?), kdysi sbírka Martin Le Roy; Toronto, Royal Ontario Museum (anonymní zápůjčka, dříve v schönbornské sbírce v Pommersfelden); Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (v. 39,7 cm, inv. č. MV 7736). — Další bronzové varianty, rozměry srovnatelné s vídeňskou sochou *Astronomie*, uvádí Wengraf, in: Giambologna. *Triumph des Körpers* (cit. v pozn. 21), s. 240: New York, Metropolitan Museum of Art (v. 38,9 cm); New York, Sotheby's 30. 5. 1987, Lot. 61 (v. 38,4 cm); dříve New York, Bachstitz Collection (v. 38 cm); Versailles, Musée national des châteaux de Versailles (v. 39,7 cm, v tomto případě byl zřejmě započten i vyšší bronzový sokl). Autorka dále zmiňuje ještě řadu menších a později vzniklých odlitků totožné kompozice. — Zrcadlově obrácená varianta (bronz, v. 18,6 cm), pravděpodobně od některého severského umělce, je uložena ve Vídni, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. č. KK 5891. Srov. k tomu Leithe-Jasper (cit. v pozn. 24), s. 93, č. kat. 12b. — Valeria Brunori, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 353, č. 6, obr., reprodukuje kopii *Venus Urania* (patinovaný bronz, v. 37,5 cm, inv. č. 85B) uloženou v Museo Nazionale del Bargello ve Florencii.

**48** Někdy ani nelze přesně rozhodnout, zda se v dochovaných případech jedná o autorské repliky, anebo o autonomní varianty či pouhé kopie. Srov. Leithe-Jasper, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 205.

**49** Hannover, Kestner-Museum, slonovina, jižní Nizozemí, kolem 1600?. Srov. Leithe-Jasper, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 204, kde je rovněž uvedena řezba z Národního muzea v Praze. — K porcelánové *Venuši* od Antona K. Luplaua srov. Ursel Berger — Volker Krahn, *Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog*

*der Sammlung*, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1994, s. 16, obr. 12 tamtéž.

**50** Úzký pás s mistrovou signaturou, vedený přes záda a hrud vídeňské Venuše a přidržující její draperii, naopak schází u dalších známých variant.

**51** Například *Venuše osušující se po lázni*, kolem 1580–1585(?), bronz, v. 24,9 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, inv. č. KK 5874. Srov. Leithe-Jasper, Giambologna, 1529–1608. *Ein Wendepunkt* (cit. v pozn. 24), s. 84–87, č. kat. 1–5, 5a; idem, in: Giambologna — gli dei (cit. v pozn. 21), s. 203, č. kat. 21; Kryza-Gersch, in: Giambologna. *Triumph des Körpers* (cit. v pozn. 21), s. 195–198, č. kat. 3, obr. na s. 195, 196.

**52** Na základě zjištění restaurátora, který konstatoval výborný stav dřeva a užití mladší techniky leštění běli na povrchu, interpretoval PhDr. Luboš Sršeň historii vzniku *Alegorie Astronomie* v následujícím smyslu: „*Je tedy možné, že soška kopíruje dnes neznámé barokní modelletto, a vznikla snad v době historizujících návratů ke slohům manýrismu a baroku ve 2. pol. 19. století.*“ Srov. rukopisný text katalogového hesla výstavy v Old Salemu z roku 1996. Dr. Lubomíru Sršňovi srdečně děkuji za poskytnutí strojopisného textu.

**53** Jinou transpozici slavného pozdně renesančního díla do podoby barokní drobné řezby představuje *Herkules v zápasu se lvem* ze třetí třetiny 17. století, rovněž z majetku Národního muzea v Praze, který je zřejmým ohlasem Vriesovy fontány v Augsburgu, respektive její známé rytiny. Mladší články v procesu transpozice podobných děl s námětem Herkulových zápasů představují pražská kamenná sousoší Jana Jiřího Bendla a Ferdinanda Maxmiliána Brokofa a skulptura z Braunovy dílny na zámku v Duchcově. Srov. k tomu Luboš Sršeň, in: *Sláva barokní Čechie. Umění, kultura a společnost 17. a 18. století* (kat. výst.), Vít Vlnas (ed.), Národní galerie v Praze 2001, s. 398, č. kat. II/3.172.

## Seznam vyobrazení

- 1 Lorenzo Mattielli, *Panna Marie-Immaculata*, kolem 1735, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie Praha (David Stecker).
- 2 Lorenzo Mattielli, *Panna Marie-Immaculata*.
- 3 Lorenzo Mattielli, *Panna Marie-Immaculata* – detail hlavy.
- 4 Lorenzo Mattielli, *Panna Marie-Immaculata* – pohled na zadní stranu.
- 5 Lorenzo Mattielli, *Panna Marie-Immaculata* – pohled na levý profil.
- 6 Lorenzo Mattielli, *Immaculata*, kolem 1736, Wien, Österreichische Galerie Belvedere. Foto: Belvedere, Wien.
- 7 Jakob Christoph Schletterer, *Immaculata*, kolem 1754, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. Reprofoto: Národní galerie Praha (David Stecker).
- 8 Praha nebo Vídeň (?), druhá čtvrtina 18. století, *Alegorie Astronomie*, Národní muzeum, zapůjčeno do Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie Praha (David Stecker).
- 9 *Alegorie Astronomie*, Národní muzeum – detail hlavy.
- 10 Giovanni Bologna, *Alegorie Astronomie* (Venus Urania), kolem 1575, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer. Foto: KHM-Museumsverband.
- 11 Giovanni Bologna, *Alegorie Astronomie* (Venus Urania), pravděpodobně po roce 1573, soukromá sbírka. Reprofoto: Národní galerie Praha (David Stecker).
- 12 *Alegorie Astronomie*, Národní muzeum – pohled na pravý profil.
- 13 Giovanni Bologna, *Alegorie Astronomie*, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer – detail hlavy. Foto: KHM-Museumsverband.
- 14 Giovanni Bologna, *Alegorie Astronomie*, soukromá sbírka – detail hlavy. Reprofoto: Národní galerie Praha (David Stecker).
- 15 *Alegorie Astronomie*, Národní muzeum – pohled na zadní stranu.

# Neinvazivní materiálový průzkum obrazů Gustava Klimta

RADKA ŠEFCŮ

---

V posledních letech došlo v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie Praha k významnému rozšíření mobilních neinvazivních metod, jako je rentgenová fluorescenční analýza, mobilní Ramanova spektroskopie a infračervená spektroskopie s Fourierovou transformací. Mobilní neinvazivní metody průzkumu in situ umožňují materiálový průzkum vysoce významných děl bez nutnosti jejich přesunu do laboratorních podmínek a zejména pak bez nutnosti odběrů vzorků pro chemickou analýzu. Metody rentgenofluorescenční analýzy a Ramanovy spektroskopie byly v nedávné době využity pro průzkum tak významných děl, jako je *Panna a Vodní zámek* od Gustava Klimta. Průzkum těmito přenosnými instrumentálními technikami přinesl velice uspokojujivé výsledky. Byly identifikovány výtvarné materiály, zejména pigmenty a barviva, a tím i charakterizována umělcova paleta a technika provedení bez nutnosti jakéhokoliv zásahu do děl samotných.

*Klíčová slova:*

Gustav Klimt, neinvazivní analytické metody, Ramanova spektroskopie, rentgenofluorescenční analýza, pigmenty

V posledních letech se v oblasti materiálového průzkumu uměleckých děl soustředila pozornost na využití zejména neinvazivních analytických metod. Důvodem pro volbu těchto metod bylo umožnit zkoumání děl, kde není možnost odebrat vzorek pro materiálovou analýzu, ale i eliminovat mikrodestruktivní metody, kdy v průběhu restaurátorského procesu dochází právě k odběru mikrovzorků obvykle z okrajových částí uměleckých děl nebo v místech defektů.<sup>1</sup> Mobilní neinvazivní metody průzkumu jsou prováděny in situ bez nutnosti přesunu děl do laboratorních podmínek a bez nutnosti odběrů vzorků pro chemickou analýzu. Průzkum lze realizovat přímo ve výstavních prostorách, v depozitářích nebo v průběhu restaurování v restaurátorských ateliérech (**obr. 1**).<sup>2</sup>

Obvyklé neinvazivní metody rovněž nejsou limitovány velikostí samotných uměleckých děl. Výhodou těchto metod je flexibilita, relativně rychlé získání dat a analýza může přitom probíhat bezkontaktně ze vzdálenosti několika málo milimetrů až centimetrů. Měření je prováděno bodově na nekonečném počtu bodů, které je následně základem velice reprezentativních a relevantních údajů (**obr. 2**). Rovněž může být měření realizováno plošně<sup>3</sup> a v některých případech lze provést i hloubkové profilování (3D).<sup>4</sup>

V současnosti používané inovativní mobilní přístroje mají velice dobrou přesnost, citlivost a parametry, které jsou dostačujícím kompromisem mezi jejich mobilitou a parametry špičkových stacionárních vědeckých instrumentálních přístrojů v laboratořích. Při interpretaci výsledků je však vždy nutné zohlednit jak samotné parametry přístrojů (výkony, limity měření apod.), tak i to, že analýza probíhá z povrchu uměleckého díla. Užití výtvarné materiály jsou obvykle heterogenní, často jde o vrstevnaté systémy, jako je tomu u malby,<sup>5</sup> a na dílech mohou být i druhotné materiály v retuších a přemalbách.

Mezi nejrozšířenější mobilní instrumentální metody patří rentgenová fluorescenční analýza (XRF), mobilní Ramanova spektroskopie (RS) a infračervená spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR). Nejděle využívaná metoda je rentgenová fluorescenční analýza,<sup>6</sup> která umožňuje stanovit chemické prvkové složení zkoumaného výtvarného materiálu na základě stimulované emise charakteristického rentgenového záření. Výsledkem analýzy je identifikace přítomných chemických prvků. Běžně lze určit chemické prvky od hliníku (Al) po uran (U).<sup>7</sup> Na základě přítomných charakteristických prvků lze identifikovat konkrétní anorganický materiál – pigment v malbě.<sup>8</sup> V případě komplexních vrstevnatých struktur malby je limitující určení v jaké hloubce, resp. vrstvě, se daný přítomný pigment nachází.<sup>9</sup>

V posledních letech jsou stále více využívány komplementární metody Ramanova a infračervená spektroskopie, které studují strukturní charakter anorganických a organických materiálů (pigmentů, barviv a pojivových složek).<sup>10</sup> Obě metody jsou založeny na charakteristické interakci mezi analyzovanou látkou a excitačním laserovým zářením. V případě Ramanovy spektroskopie je důležitým parametrem vlnová délka excitačního laseru.<sup>11</sup>

Analýzou získáme spektrum charakterizující strukturu zkoumané látky, která je identifikována na základě porovnání s knihovnou spekter standardních látek.<sup>12</sup> Mobilní Ramanovy spektrometry nejčastěji využívají k měření optická vlákna umožňující přivedení excitačního záření přímo k měřenému objektu a následné odvedení emitovaného záření na detektor.

Optické vlákno může být napojeno přes mikroskop (**obr. 3**), měření lze tak provádět na ploše veliké řádově mikrometry. Extrémní pozornost při měření je věnována regulaci výkonu laseru, aby na povrchu uměleckého díla nemohlo dojít ke změně struktury vlivem degradačního fotochemického nebo tepelného procesu.<sup>13</sup> V případech, že ve zkoumaných materiálech převládají látky vykazující fluorescenci, je nutno pro analýzu využít takové přístroje, resp. lasery, které jsou schopny fluorescenci redukovat nebo eliminovat (**obr. 4**),<sup>14</sup> ev. použít reflexní infračervenou spektroskopii. Mobilní infračervená spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR) se užívá v reflexním modu zejména pro identifikaci organických složek malby (barviva, pojivové látky, povrchové laky apod.).<sup>15</sup>

Využití těchto technik při studiu umění 19. století a moderního umění je složitější, neboť jak ukazují průzkumy provedené konvenčními metodami na vzorcích, jde o poměrně početnější heterogenní směsi materiálů.<sup>16</sup> Nové, již průmyslově vyráběné barvy v tubách dávají možnost se osvobodit od tradičních výtvarných postupů a umožňují více experimentovat vzájemným míšením několika rozdílných barev pro vytvoření požadované barevnosti.<sup>17</sup>

Metody rentgenofluorescenční analýzy a Ramanovy spektroskopie byly v nedávné době využity pro průzkum tak významných děl jako je *Panna* (olej, plátno, 190 × 200 cm, 1913, Národní galerie Praha, inv. č. O 4152) a *Vodní zámek* (olej, plátno, 110 × 100 cm, 1908–1909, Národní galerie Praha, inv. č. O 4103, **obr. 5**) od Gustava Klimta (1862–1918), nejvýznamnějšího představitele Vídeňské secese. Díla byla získána německou sekcí Moderní galerie, *Vodní zámek* v rámci výstavy v roce 1910. Námětem je krajina se zámekem v Kammeru, která byla namalována Klimtem v průběhu letních pobytů u jezera Attersee. Mimořádná akvizice díla *Panna*, vyjadřující fenomén ženského bytí, jenž patří mezi zásadní témata secese, byla realizována

po výstavě v Rudolfinu v roce 1914 pořádané Moderní galerií.<sup>18</sup>

Obě významná díla bylo možno zkoumat při přípravě pro výstavní projekty v roce 2017 a 2018.<sup>19</sup> Díla Gustava Klimta ve sbírkách Národní galerie Praha nebyla doposud zkoumána z pohledu materiálového složení. Dílčí analýzy materiálového průřezu děl tohoto umělce byly publikovány v zahraničí, zejména na nástěnných malbách v průběhu restaurování.<sup>20</sup>

### Metody analýzy

Prvková analýza probíhala z povrchu malby metodou mobilní neinvazivní rentgenofluorescenční analýzy, která byla provedena přenosným přístrojem NITON XL3t GOLDD. Zdroj záření je minirentgenka se stříbrnou anodou, s maximálním napětím 50 kV. Analýza umožňuje detekovat prvky s atomovým číslem větším než hliník ( $Z > 13$ ). Emitované záření z povrchu malby bylo detekováno s minimální velikostí plochy o průměru 3 mm integrovaným velkoobjemovým křemíkovým detektorem. Plocha měření byla snímána integrovanou CCD kamerou. Doba jedné analýzy byla 120 s. Měření probíhalo bezkontaktně ze vzdálenosti do cca 0,5 cm. Na obraze *Panna* byla provedena prvková analýza ze 42 měřených bodů (**obr. 2**), na obraze *Vodní zámek* bylo měřeno 19 bodů na barevných plochách.

Identifikace struktury výtvarných materiálů byla provedena mobilní Ramanovou spektroskopii. Na obraze *Panna* byl užít disperzní Ramanův spektrometr s vláknovou optikou iRaman Plus od firmy BWTEK. Excitační laser 785 nm. Maximální výkon laseru je 420 mW. Intenzita dopadajícího laserového záření byla do 5 % s dobou měření 4–40 s. Měřený spektrální rozsah je 65–3200  $\text{cm}^{-1}$  s rozlišením 4,5  $\text{cm}^{-1}$ . Vláknová optika 1,5 m dlouhá byla zapojena přes mikroskop Olympus s objektivem se zvětšením 20krát. Mikroskop byl uchycen do motorizované trojnožky s posunem ve směru os x, y, z, s minimálním krokem 5  $\mu\text{m}$ . Měření probíhalo bezkontaktně. Vyhodnocení bylo provedeno pomocí programů BWSpec a Omnic 9. Rovněž byl užít ruční Ramanův spektrometr Bravo od firmy Bruker. Přístroj je vybaven duálním laserem 780–1064 nm s potlačenou fluorescencí – Sequentially Shifted Excitation (SSE). Měření probíhalo ve spektrálním rozsahu 300–3200  $\text{cm}^{-1}$  s výkonem laseru

< 100 mW a rozlišením 10  $\text{cm}^{-1}$ . Vyhodnocení bylo provedeno pomocí programů Opus a Omnic 9. Spektra byla porovnána s knihovnou spekter chemicko-technologické laboratoře Národní galerie Praha. Na obraze *Panna* bylo provedeno 58 měření mobilními Ramanovými spektrometry, na obraze *Vodní zámek* bylo realizováno 30 měření.

### Výsledky

Průzkum mobilními instrumentálními technikami přinesl poměrně rozsáhlé výsledky, na jejichž základě lze specifikovat autorskou paletu výtvarných materiálů (**tab. 1 a 2**) a techniku provedení malby. Oba obrazy jsou na plátěné podložce tkané plátnovou vazbou. Na plátně je bílá podkladová vrstva (šeps) s mírným teplejším odstínem. Na obraze *Vodní zámek* byly naměřeny Ramanovou spektroskopií charakteristické pásy 1054, 988, 456  $\text{cm}^{-1}$  jednoznačně potvrzující přítomnost základní směsi olovnaté běloby ( $\text{PbCO}_3 \cdot 2 \text{Pb(OH)}_2$ ) a síranu barnatého (barytová běloba,  $\text{BaSO}_4$ ). Na obraze *Panna* byly v bílé vrstvě na ohybu napínacího rámu identifikovány charakteristické prvky rovněž pro olovnatou a barytovou bělobu, které by odpovídaly použití šepsu na stejném materiálovém základě. Přípravná podkladová vrstva právě na bázi olovnaté a barytové běloby byla široce používána při průmyslové přípravě pláten pro malbu.<sup>21</sup> Vedle tohoto základu však byly identifikovány i charakteristické prvky pro zinkovou bělobu (ZnO) s menším přírůstkem uhličitanu vápenatého ( $\text{CaCO}_3$ , **obr. 6**). Je zřejmé, že na vrstvu šepsu byla nanášena celoplošná bílá podmalba, neboť významné zastoupení zinku (Zn) se projevilo ve všech naměřených XRF spektrech. Rovněž na ohybu napínacího rámu je viditelná nerovnoměrně nanášená bělavější vrstva.

Ač je kresebný materiál velice obtížně identifikovatelný neinvazivními metodami, lze říci, že u obou děl jsou lokálně viditelné černé (šedočerné) kresebné linky, provedené černí zřejmě na bázi uhlíku.<sup>22</sup> Na obraze *Panna* jsou viditelné například v malbě spirál, na díle *Vodní zámek* je kresba viditelná na detailech zámku (okna, **obr. 7**).<sup>23</sup>

Zinková běloba byla na obou obrazech prokázána i jako hlavní bílý pigment v bílých tónech malby, zejména v malbě inkarnátů (**obr. 8a**), na bílých florálních motivech na obraze *Panna* a v malbě architektury (zámek, věž) a v bílé malbě oblohy na díle

*Vodní zámek*. Zinková běloba je i součástí ve všech barevných tónech (žlutých, červených, růžových, fialových, modrých, zelených). Barevný tón malby inkarnátu je dotvářen přídatkem barevných pigmentů (kadmiová žluť, kobaltová modř, svinibrodská zeleň atd.) právě v kombinaci se zinkovou bělobou. Zinková běloba v tomto období měla velice široké uplatnění, je jemná, mísitelná i s pigmenty obsahujícími síru (např. kadmiová žluť).<sup>24</sup> Rovněž má menší tendenci k žloutnutí v olejových pojivech<sup>25</sup> a mohou se s ní lépe tvarovat pastóznější nánosy, díky vyšší elasticitě v olejovém pojivu.<sup>26</sup> Klimt využil této vlastnosti v malbě barevných vrstev na obraze *Panna*, kde na hladké tmavé ploše pozadí je malba „klubka“ panen rozehrána kombinací strukturnějších barevných pastózních nánosů. Důmyslně nakládá s doplňkovými barvami, kde kombinuje fialovou nebo modrou vedle žluté, zelenou vedle růžové nebo oranžovo-červené. Paleta kontrastních barev vedle zářivě bílých ploch inkarnátů a tmavého hladkého pozadí podtrhuje hravý, dynamický náboj námětu díla.

Na díle *Vodní zámek* je v kontrastu hladká, klidně působící hladina jezera Attersee nebo světlá malba architektury s traktací jednotlivých dělených krátkých tahů štětce nanášených v malbě zeleně nebo střech. Pastóznost nánosů je drobná a struktura traktování tahů štětce v zeleni spíše dotváří melancholické vyznění námětu obrazu. Lokální tonální zabarvení je u obou děl docilováno variací několika pigmentů.

Barevná pestrost palety je bohatší na obraze *Panna*. Hlavními žlutými pigmenty jsou stronciová žluť ( $\text{SrCrO}_4$ ) a barytová žluť ( $\text{BaCrO}_4$ ), které byly jednoznačně prokázány v žluté malbě metodou Ramanovy spektroskopie (**obr. 9a, b**). XRF analýza dále prokázala i kadmiovou žluť ( $\text{CdS}$ , **obr. 8b**). Zatímco stronciová žluť je užita pouze v žlutých tónech na obraze *Panna*, barytová žluť s kadmiovou žlutí jsou užity rovněž i na díle *Vodní zámek*, a to jak v žlutých plochách, tak i v zelené malbě. Ojedinele byla v malbě obrazu *Vodní zámek* potvrzena přítomnost železitých pigmentů, pravděpodobně jde o příměs žlutého až hnědě zabarveného okru na plochách s hnědou barevností. Malbu s oranžovými až červenými tóny dociloval u obou děl kombinací rumělky ( $\text{HgS}$ ) a žlutí, zejména kadmiové. Nelze vyloučit i přítomnost kadmiové oranže či červeně ( $\text{CdS}$ ,  $\text{CdSe}$ ),

kteřá byla doložena v malbě inkarnátu na rtech panny. Rumělka byla užita i pro signaturu na obraze *Panna*. Vedle rumělky je zde použito i minium ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$ ) a červený organický lak, který byl identifikován Ramanovou spektroskopii jako alizarin tmavý (kraplak, **obr. 9f**). Kraplak ve směsi se zinkovou bělobou vytváří plochy od světle růžové po velice tmavou, až vínovou tonalitu.

Francouzský modrý a fialový ultramarín ( $\text{Na}_{8-10}\text{AlSi}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$ ) byly identifikovány na obou dílech. Kobaltová modř ( $\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$ ) a pruská modř byly potvrzeny pouze na obraze *Panna*. Kobaltová modř je užita zřejmě v kombinaci právě s ultramarínem ve florálních motivech a spirálách a pruská modř v malbě pozadí a v některých partiích zeleno-modré malby. Spirály na příkrývce mění tonalitu od tmavě modré, kde lze uvažovat o příměsi černé až po světle fialovou, kde byla jednoznačně prokázána kobaltová violet světlá ( $\text{Co}_3(\text{AsO}_4)_2$ ). Tento pigment patřil mezi nákladnější barvy. Stupňování barevné tonality spirál od modré po fialovou je provedena vzájemným míšením právě těchto pigmentů se zinkovou bělobou. Prvkovou analýzou byla na tmavých plochách potvrzena přítomnost fosforu (P), což je signifikantní prvek pro kostní černě ( $\text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2 + \text{CaCO}_3 + \text{C}$ ).

Na zelených plochách lze sledovat proměnnost barevného tónu, kterou dociluje jak různorodým použitím druhově rozdílných zelených pigmentů, jako je zelený pigment na bázi chromu, např. chromoxid transparentní (viridián,  $\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$ ) nebo tupý ( $\text{Cr}_2\text{O}_3$ ), který byl jednoznačně prokázán na obraze *Vodní zámek* v malbě vegetace i na vodní hladině jezera. Pro přítomnost chromoxidu transparentního svědčí na obraze *Panna* výrazná hluboká, sytě zelená barva malby. S touto sytostí kontrastují světlejší zelené tóny, kde je užita svinibrodská zeleň ( $\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3\text{Cu}(\text{AsO}_4)_2$ ), která byla prokázána na díle *Panna*. Zelené pigmenty se vzájemně doplňují. Barevné valéry jsou docilovány i kombinací se žlutými pigmenty, zinkovou bělobou, ale rovněž i příměsmi např. rumělky a pruské modře. Vyznění stupně odstínu závisí na vzájemném poměru jednotlivých pigmentů.

Analýza Ramanovou spektroskopii prokázala pásy mezi 1200–1600  $\text{cm}^{-1}$ , které jsou typické pro přítomnost zinečnatých mýdel – oleáty, stearáty zinku. Lze předpokládat, že vznikly reakcí olejového pojiva se zinečna-



tými kationty;<sup>27</sup> je známo, že někteří výrobci přidávali tyto sloučeniny přímo do barev jako dispergační činidlo, aby prodloužily jejich možné zpracování a nedocházelo k vysychání barvy v tubě.

### **Závěr**

V rámci provedeného průzkumu se ukázalo velice zásadní propojení kombinace jednotlivých instrumentálních analytických neinvazivních technik. Je zřejmé, že i přes velice technicky i časově náročný způsob měření je užití vzájemně se kombinujících neinvazivních instrumentálních metod zásadní a může přinést již poměrně uspokojivé výsledky o malířské technice a užitých materiálech, aniž by byl nutný zásah do díla formou

odběru vzorků. Určení materiálového složení je podstatnou složkou při posouzení techniky zpracování výtvarného díla v kontextu dobové tvorby. Práce shromáždila množství dat získaných přírodovědným průzkumem o užitých výtvarných materiálech na dílech Gustava Klimta ze sbírek Národní galerie Praha. V budoucnu na základě těchto výsledků může dojít k výrazné eliminaci odběru mikrovzorků, jež jsou stále však nezastupitelné pro identifikaci kladení jednotlivých vrstev malby a rozšíření znalostí o kombinaci pigmentů a pojev v jednotlivých malířských vrstvách.

Tabulka č. 1 Majoritní chemické prvky identifikované rentgenovou fluorescenční analýzou

Barva malby	Panna (O 4152)		Vodní zámek (O 4103)	
	číslo měření	chemické prvky	číslo měření	chemické prvky
bílá 1	1, 2, 3	Zn, Ba, Pb, S	2, 7, 11, 13, 16	Zn, Ba, S, Fe
bílá 2			15	Pb, Ba, S
žlutá	10, 12*, 23, 33	Cd, Cr, Sr, Ba	5, 8	Cd, Zn, S, Cr
oranžová 1	9, 11	Cd, S, Hg, Sr		
oranžová 2	14	Hg, S, Cd		
červená 1	13	Hg, S	3, 6	Hg, S, Cd, Fe, Zn
červená 2	17	Fe, Cd, Se		
červená tmavá	15, 16	Zn, Ba, S (Fe)		
fialová	27, 29	Co, As		
fialová tmavá	28	Co, As, Hg, S	10, 17	Zn, S, Cd, Al, Si, S, Fe, Cr, Hg, Ca, Sr
modrá	21, 22, 25, 26	Co, Al, Si, S, As, K, Ca	1	Zn, S, Al, Si, Ca
zelená	32, 33, 34, 37	S, Cd, Cr (Sr, Fe)	4, 14, 18	Cr, Cd, Zn, Sr, Ba
zelená světlá	35	Cr, S, Cd, As		
zelená tmavá	36	Cu, As, Cr, Cd, S		
hnědá	39	Al, Si, S, K, Ca, Cr, Fe, Cd, Zn, Se, Ba, Sr, Hg, Pb	9	Fe, Zn, P, Ca
černá	30, 31, 40	Al, Si, S, K, P, Ca, Cr, Fe, Sr, Hg, Co, As	12	P, Ca, Zn, Fe
inkarnát	4, 5, 6	Zn, Ba, S (Cd, Cr)**		
inkarnát kontura	7	Zn, Ba, S, Cr, Co, As		
podklad (šeps)	41	Zn, Ba, S, Ca, Pb	19	Ba, Pb, S
signatura	42	Hg, Cd, S, Fe	–	–

\* Identifikováno pouze kadmium (Cd), \*\* prvky uvedené v závorkách byly identifikovány na zabarvených plochách malby inkarnátu. V žlutě zabarvené malbě inkarnátu bylo identifikováno kadmium (Cd).

Tabulka č. 2 Výsledky analýzy Ramanovou spektroskopií

Barva malby	Panna (O 4152)		Vodní zámek (O 4103)	
	Ramanovy pásy (cm <sup>-1</sup> )	Pigment	Ramanovy pásy (cm <sup>-1</sup> )	Pigment
bílá 1	1441, 1302, 437	zinková běloba olejové pojivo	437	zinková běloba
	–	–	2915, 1444, 1299, 1299, 1052, 985, 436	zinková běloba síran barnatý olovnatá běloba
bílá 2	–	–	1050, 988, 622, 457	síran barnatý olovnatá běloba
žlutá	892, 865, 399, 374, 349	stronciová žluť	1441, 1299, 437, 385, 345	žlutý okr zinková běloba rumělka
	1076, 915, 893, 865, 431, 402, 374, 349	stronciová žluť	1049, 987, 615, 456	kadmiová žluť olovnatá běloba síran barnatý
	987, 862, 344	síran barnatý barytová žluť rumělka	1056, 988, 609, 461	kadmiová žluť olovnatá běloba síran barnatý
oranžová 1	343, 253	rumělka		
oranžová 3	1438, 1297, 1051, 548, 390	olovnatá běloba minium		
červená 1	343	rumělka	342	rumělka
červená tmavá	2937, 2884, 2853, 1636, 1519, 1481, 1440, 1328, 1296, 1064, 490, 437	alizarin kraplak zinková běloba		
fialová	1442, 1297, 873, 840	kobaltová violeť světlá	1049, 986, 546, 459	fialový ultramarín olovnatá běloba síran barnatý
fialová tmavá	873, 548	kobaltová violeť světlá, ultramarín	987, 545, 376	fialový ultramarín síran barnatý
modrá	548	ultramarín	1048, 987, 546, 458	ultramarín olovnatá běloba síran barnatý
zelená	2153, 2092, 1438, 1304, 987, 900, 862, 540, 437, 399, 358	síran barnatý barytová žluť pruská modř	988, 552	chromoxid tupý síran barnatý
zelená světlá	987, 862, 351	síran barnatý barytová žluť	1048, 986, 616, 546, 462, 396	kadmiová žluť chromoxid tupý olovnatá běloba síran barnatý
hnědá	892, 865, 402, 371, 349	stronciová žluť	1592, 1312, 340	rumělka kostní čern
inkarnát	2939, 2854, 1439, 1298, 437	zinková běloba		
podklad (šeps)	987	síran barnatý	1054, 988, 456	olovnatá běloba síran barnatý
signatura	2152, 2091, 1608, 1311, 533, 341	pruská modř rumělka		

## Poznámky

**1** Koen Janssens — Geert Van der Snickt — Frederik Vanmeert — Stijn Legrand — Gert Nuyts — Matthias Alfeld — Letizia Monico — Willemien Anaf — Wout De Nolf — Marc Vermeulen — Jo Verbeeck — Karolien De Wael, Non-Invasive and Non-Destructive Examination of Artistic Pigments, Paints, and Paintings by Means of X-Ray Methods, in: Rocco Mazzeo (ed.), *Analytical Chemistry for Cultural Heritage*, Springer, Cham 2017, s. 77–128.

**2** Průzkumy movitého, ale i nemovitého kulturního dědictví lze provádět např. i ve venkovních prostorách nebo v prostorách kostela, kaple apod. Tomáš Čechák — Tomáš Trojek — Radka Šefců — Štěpánka Chlumská — Anna Třeštíková — Marek Kotrlý — Ivana Turková, The use of powdered bismuth in Late Gothic painting and sculpture polychromy, *Journal of Cultural Heritage* 16, 2015, s. 747–752.

**3** Steven Saverwyns — Christina Currie — Eduardo Lamas-Delgado, Macro X-ray fluorescence scanning (MA-XRF) as tool in the authentication of paintings, *Microchemical Journal* 137, 2017, s. 139–147.

**4** Tomáš Trojek — Radek Prokeš — Radka Šefců — Hana Bilavčíková — Tomáš Čechák, Confocal X-ray fluorescence spectrometer for in-situ analyses of paintings, *Radiation Physics and Chemistry*, 137, 2017, s. 238–242.

**5** Rovněž i polychromie.

**6** Roberto Cesareo — Francisco Vittorio Frazzoli — Carlo Mancini — Sebastiano Sciuti — Maurizio Marabelli — Paolo Mora — Pasquale Rotondi — Giovanni Urbani, Non-destructive analysis of chemical elements in paintings and enamels, *Archaeometry* 14, 1972, s. 65–78; Teddy Hall — François Schweizer — Paul A. Toller, X-ray fluorescence analysis of museum objects: a new instrument, *Archaeometry* 15, 1973, s. 53–78; Alessia Longoni — Carlo Fiorini — Paolo Leutenegger — Salvatore Sciuti — Gabriele Fronterotta — Lothar Strüder — Peter Lechner, A portable XRF spectrometer for non-destructive analyses in archaeometry, *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research A* 409, 1998, s. 407–409.

**7** V určitých podmínkách lze stanovit chemické složení od sodíku (Na, atomové číslo 11).

**8** Costanza Miliani — Francesca Rosi — Aviva Burnstock — Bruno Brunetti — Antonio Sgamellotti, Non-invasive in-situ investigations versus micro-sampling: a comparative study on a Renoirs painting, *Applied Physics A* 89, 2007, s. 849–856; Erich Stuart Uffelman — Elizabeth Court — John Marciari — Alexis Miller — Lauren Cox, Handheld XRF Analyses of Two

Veronese Paintings, in: Patricia L. Lang — Ruth Ann Armitage (eds.), *Collaborative Endeavors in the Chemical Analysis of Art and Cultural Heritage Materials*, 2012, s. 51–73.

**9** K této problematice např. Hana Bartová — Tomáš Trojek — Tomáš Čechák — Radka Šefců — Štěpánka Chlumská, The Use of Various X-Ray Fluorescence Analysis Modalities for the Investigation of Historical Paintings: The Case Study on the Late Gothic Panel Painting, *Radiation Physics and Chemistry* 139, 2017, s. 100–108; Laurence de Viguerie — Philippe Walter — Eric Laval — Bruno Mottin — Armando Solé, Revealing the sfumato Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy, *Angewandte Chemie* 49, 2010, s. 6125–6128.

**10** Philippe Colomban, The on-site/remote Raman analysis with mobile instruments: a review of drawbacks and success in cultural heritage studies and other associated fields, *Journal of Raman Spectroscopy* 43, 2012, s. 1529–1535; Francesca Casadio — Celine Daher — Ludovic Bellot-Gurlet, Raman Spectroscopy of cultural heritage Materials: Overview of Applications and New Frontiers, in Instrumentation, Sampling Modalities, and Data Processing, in: Rocco Mazzeo (ed.), *Analytical Chemistry*, Spring, Cham 2017, s. 161–211; Peter Vandenabeele — Howell G. M. Edwards — Luc Moens, A Decade of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology, *Chemical Reviews* 107 (3), 2007, s. 675–686; Michele R. Derrick — Dusan C. Stulik — James M. Landry, *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*, Getty Publications, Los Angeles 1999.

**11** Pro analýzu se mohou užívat lasery o vlnové délce 455, 532, 632, 780 (785) a 1064 nm. Pro analýzu barevné vrstvy se nejčastěji užívají lasery 532, 780 (785) a 1064 nm.

**12** Lucia Burgio — Robert J. Clark, Library of FT-Raman spectra of pigments, minerals, pigment media and varnishes, and supplement to existing library of Raman spectra of pigments with visible excitation, *Spectrochimica Acta A* 57, 2001, s. 1491–1521.

**13** Před měřením jsou provedeny zkoušky na vzornících, které simulují zkoumanou výtvarnou techniku a užití pigmentů, které lze předpokládat na základě např. prvkového složení zjištěného metodou XRF. Při zkouškách se specifikují nejbezpečnější parametry měření, např. výkon laseru a nezbytná doba měření. Jde o kompromisní řešení při nastavení výkonu laseru mezi bezpečností provozu a intenzitou signálu rozptylu, obvykle je využíván minimální výkon laseru 1–5 %.

- 14** Pro redukci, ev. eliminaci fluorescence se využívají lasery o vlnové délce 780 nebo 1064 nm.
- 15** Francesca Rosi — Alessia Daveri — Costanza Miliani — Giovanni Verri — Paolo Benedetti — Francesca Pique — Brunetto Giovanni Brunetti — Antonio Sgamellotti, Noninvasive identification of organic materials in wall paintings by fiber optic reflectance infrared spectroscopy: a statistical multivariate approach, *Analytical and bioanalytical chemistry* 395, 2009, s. 2097–2106; Polonca Ropret — Costanza Miliani — Silvia A. Centeno — Črtomir Tavzes — Francesca Rosi, Advances in Raman mapping of works of art, *Journal of Raman Spectroscopy*, 41, 2010, s. 1462–1467.
- 16** Radka Šefců, Material Research: Vincent van Gogh, Green Field, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXVII*, 2017, s. 58–59; Václava Antušková — Hana Bilavčíková — Martina Kmoníčková — Václav Pitthard — Radka Šefců, Technika syntonos v díle Antonína Slavíčka, *Fórum pro konzervátory-restaurátory*, AMG, Litomyšl 2017, s. 8–14.
- 17** David Bomford — John Leighton — Jo Kirby — Ashok Roy, *Impressionism: Art in the Making*, National Gallery London, London 1991; Klaus Albrecht Schröder — Heinz Widauer — Sjraar van Heugten — Marije Vellekoop (eds.), *Van Gogh: Heartfelt Lines*, DuMont, Köln 2008.
- 18** Olga Uhrová, Gustav Klimt, in: Veronika Hulíková (ed.), *Konec zlatých časů* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2017, s. 19–31.
- 19** Výstava *KLIMT & RODIN: An Artistic Encounter*, Fine Arts Museum of San Francisco, USA, 14. října 2017–28. ledna 2018. Výstava *Konec zlatých časů*, kurátoři: Otto M. Urban — Zuzana Novotná — Olga Uhrová — Petr Šámal, Národní galerie v Praze, 24. dubna–22. července 2018.
- 20** Benilde F. O. Costa — Mathias Blumers — Antonio Sansano — Goestar Klingelhöfer — Fernando Rull — Robert Lehmann — Franz Renz, Klimt artwork: material investigation by backscattering Fe-57 Mossbauer and Raman spectroscopy, *Hyperfine Interactions*, 2014, s. 621–627; Benilde F. O. Costa — Robert Lehmann — Dagmar Wengerowsky — Mathias Blumers — Antonio Sansano — Fernando Rull — Harald J. Schmidt — Folke Dencker — André Niebur — Goestar Klingelhöfer — Ralf Sindelar — Franz Renz, Klimt artwork (Part II): material investigation by backscattering Fe-57 Mössbauer- and Raman-spectroscopy, SEM and p-XRF, *Hyperfine Interactions*, 2016, s. 237: 92; Alexandra Metzger, Gold for Paradise — Gustav Klimt's gilding technique for the Beethoven Frieze (<https://www.iiconservation.org/node/6087>).
- 21** K průmyslové přípravě pláten a nanášení, složení a druhů šepsů viz Iris Schaefer — Caroline von Saint-George — Katja Lewerentz — Heinz Widauer — Gisela Fischer, *Painting Light: The Hidden Techniques of the Impressionists*, Skira Albertina, 2009, s. 43–59. Stejně složení se prokázalo např. na dílech Vincenta van Gogha: Ralph Haswell — Leslie Carlyle — Kees T. J. Mensch, Van Gogh's Painting Grounds: Quantitative Determination of Bulking Agents (Extenders) Using SEM/EDX, *Microchimica Acta*, 155, 2006, s. 163–167; Olga Uhrová — Radka Šefců — Adam Pokorný, Sain-Rémy 188, *Bulletin of the National Gallery in Prague XXVI*, 2017, s. 50–63; Radka Šefců, Materiálový průzkum obrazů Jakuba Schikanedera, in: Veronika Hulíková (ed.), *Jakub Schikaneder (1855–1924)* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2012, s. 247–259.
- 22** Černá na bázi uhlíku je nejčastější kresebný materiál, např. grafit, uhlová černá.
- 23** Rozsah a technika kresebného rozvrhu je předmětem restaurátorského průzkumu. Průzkum se provádí pomocí IRR snímkování.
- 24** Olovnatou bělobu nelze mísit s těmito pigmenty, neboť může docházet k její degradaci za vzniku černého sulfidu olovnatého (PbS).
- 25** Leslie Carlyle, *The Artist's Assistant: Oil painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800–1900 with references to Selected Eighteenth Century Sources*, Archetype Books, London 2001.
- 26** Salvant Plisson — Laurence de Viguierie — Luc Tahroucht — Michel Menu — Guylaine Ducouret, Rheology of white paints: How Van Gogh achieved his famous impasto, *Colloids and Surfaces A, Physicochemical and Engineering Aspects* sv. 458, 2014, s. 134–141.
- 27** Laurianne Robinet — Marie-Claude Corbeil, The Characterization of Metal Soaps, *Studies in Conservation* 48, 2003, č. 1, s. 23–40.

## Seznam vyobrazení

- 1 Průzkum obrazu *Panna* mobilním XRF spektrometrem.
- 2 Zobrazení počtu analýz bodového měření XRF spektrometrem.
- 3 Měření mobilním Ramanovým spektrometrem s optickým vláknem napojeným přes mikroskop.
- 4 Měření mobilním Ramanovým spektrometrem s duálním laserem 780–1064 nm.
- 5 *Vodní zámek*, celek.
- 6 XRF spektra z šepsů obrazů *Vodní zámek* (a) a *Panna* (b).
- 7 Viditelná černá kresba pod světlou malbou, *Vodní zámek*.
- 8 XRF spektra, identifikace prvkového složení, *Panna*.
- 9 Ramanova spektra z barevných ploch malby obrazu *Panna*.

# Výstavy Renata Guttusa a proměny jeho recepce v socialistickém Československu

ANNA EBENOVÁ

---

Jedním z fenoménů kulturní politiky socialistického Československa byl zájem o komunistické umělce ze západních zemí. Tento zájem býval proměnlivý v závislosti na dobové situaci. K těm, o kterých bylo udržováno povědomí po delší dobu, patřil malíř Renato Guttuso, řazený převážně do italského neorealismu. Guttuso již ve svých 29 letech vstoupil do Italské komunistické strany (IKS). Po druhé světové válce se stal aktivním funkcionářem, od roku 1976 dokonce působil v senátu. Jako úspěšný malíř a teoretik umění se zařadil mezi nejvýraznější postavy italské levicové kulturní scény.

Guttusovo dílo bylo v Československu poprvé vystaveno v roce 1949 v rámci kolektivní výstavy italské grafiky. Ještě téhož roku proběhla výstava Mladé italské malířství, jejíž vernisáže v Praze se osobně zúčastnil a navázal tak přímé kontakty s československými kulturními kruhy. V následujících letech se v Praze uskutečnily celkem čtyři jeho monografické výstavy – v roce 1954 ve výstavní síni Mánes, v letech 1968, 1973 a 1979 v Národní galerii.

#### *Klíčová slova*

Renato Guttuso, československo-italské kulturní vztahy, výstavy, Archiv Národní galerie v Praze

#### **V červnu 1946 se Itálie stala republikou.**

V prvních volbách zvítězila strana křesťanských demokratů, jejíž politika byla orientována na Západ, především na USA. Druhou nejsilnější italskou politickou stranou se stali v té době komunisté. Italská vláda se oprávněně obávala růstu moci komunistů a její politika se proto vyznačovala pevným protikomunistickým postojem, který se projevoval poměrně agresivní propagandou v podobě různých manifestů a plakátů a také korigováním v oblasti kultury. Například již v květnu 1947 vešel v platnost zákon o *zákazu podněcování k třídní nenávisti ve filmu*, který umožňoval v praxi uplatňovat ideologickou cenzuru.<sup>1</sup>

Itálie se snažila omezovat také kontakty italské levice s Československem. Ve zprávě pro ministerstvo zahraničních věcí

o československo-italských kulturních vztazích se dočteme, že již v květnu 1948 si italské vyslanectví nótou zaslou ministerstvu stěžuje na „*provádění kulturních styků*“ z československé strany a vytýká, že se „*podporuje organizování italských dělníků*“ v ČSR.<sup>2</sup> V následujících letech se italská vláda snažila o ztížení administrativních postupů pro spolupráci s Československem, roku 1952 dokonce zrušila platnost všech italských cestovních pasů do Československa.<sup>3</sup>

Oproti tomu Československo stálo prakticky jen o komunikaci s italskou Komunistickou stranou (dále IKS) nebo jejími sympatizanty. Ještě v roce 1948 se ČSR účastnila Benátského bienále, následující dva ročníky však již vynechala.<sup>4</sup> V roce 1951 naopak zaslala do Milána na podnět IKS propagační výstavu pod názvem: *Československo – země radostného budování – země šťastného pracujícího lidu*.<sup>5</sup> Zorganizováno bylo také několik návštěv italských komunistických kulturních pracovníků v ČSR za účelem upevnění vztahů s italskou levicí, např. malíře Gabriele Mucchiho v roce 1951.<sup>6</sup>

Podobně i výstava Mladé italské malířství v roce 1949, která proběhla v pražské *Jednotě umělců výtvarných*, byla za italskou stranu připravována organizací *Alleanza della cultura*, založenou za podpory IKS.<sup>7</sup> Většina umělců, kteří v Praze vystavovali, patřila také (alespoň v době přípravy výstavy) k sympatizantům IKS nebo jiné levicové strany.<sup>8</sup> Netvořili ovšem v duchu Ždanovových zásad socialistického realismu. Odkazovali se zpravidla na kubismus a expresionismus, někteří, jako byl např. Giulio Turcato nebo Armando Pizzinato, se věnovali abstrakci. Oba v té době byli členy skupiny *Forma 1*, jejíž členové prohlašovali, že jsou „*formalisté a marxisté, přesvědčení, že pojmy marxismus a formalismus nejsou neslučitelné*“.<sup>9</sup> Renato Guttuso zde vystavil tři obrazy v neokubistickém stylu a při příležitosti vernisáže pronesl projev.

Výstava *Mladého italského malířství* proběhla jen pár měsíců po vyhlášení Ždanovových zásad za závazné na československém kulturním poli<sup>10</sup> a měla v tisku relativně malý ohlas. Recenze, které k výstavě vyšly, se věnovaly hlavně otázkám politickým. Omlouvaly modernismus Italů nepřívznivou společenskou situací v Itálii, kterou popisovaly demagogicky vyostřenou rétorikou v rámci kampaně probíhající v té době v Československu a namířené proti tzv. kos-

mopolitismu, americkým vlivům a proti katolické církvi.<sup>11</sup> Obdobnou rétoriku ostatně použil i Renato Guttuso, který napsal článek v podobném duchu do Rudého práva, kde doslova uvádí, že „*v Itálii různé druhy klerikálního útlatku, zbytky fašistického moru a úpadková italská kultura, která má k ruce všechny zbraně (tisk, vydávání knih atd.), skýtají v široké míře možnost k ideologickému útisku*“.<sup>12</sup> Guttuso v průběhu roku 1949 začal opouštět neokubistické výrazové prostředky a jeho výtvarný projev se stal realističtější, což bylo v československém tisku prezentováno jako důkaz správnosti metody socialistického realismu.<sup>13</sup> Během návštěvy navázal Guttuso kontakt se zdejší kulturní scénou, mj. i s Miroslavem Míčkem, který se později stal komisařem jeho první monografické výstavy v roce 1954 v Praze.

### **Výstava Renato Guttuso, SVU Mánes, 1954**

Od roku 1950 do roku 1954 proběhly v Praze pouze tři výstavy soudobého západního umění. Šlo o výstavu karikatur Williama Groppera v roce 1950, karikatur Jeana Effela a kreseb Paula Hogartha v roce 1953. Guttusova výstava v lednu 1954 tak byla první výstavou malby západního umělce od počátku padesátých let, byť tedy umělce komunisty. S jejími přípravami se začalo dokonce již roku 1952.<sup>14</sup> Byl to rok, kdy proběhla 2. celostátní konference Svazu československých výtvarných umělců (SČSVU), a od této chvíle můžeme pozorovat určitý posun od ždanovovského schematického pojetí výtvarného umění.<sup>15</sup>

Guttuso vystavil celkem 33 obrazů a 18 kreseb z let 1950 až 1953.<sup>16</sup> Díla by z dnešního pohledu byla řazena k italskému neorealismu, ačkoliv Guttuso sám se proti tomuto termínu vyhlašoval. Enrico Crispolti<sup>17</sup> jeho styl nazýval „*realismo sociale*“ („sociální realismus“) pro sociální tematiku děl.<sup>18</sup> Také na pražské výstavě plátina se sociální tematikou převažovala. Určitou kuriozitou bylo vystavení portrétu Julia Fučíka, který česká kritika následně přivítala velmi pozitivně.<sup>19</sup> Z Prahy výstava putovala ještě do Varšavy, Budapešti a Bukurešti.<sup>20</sup>

Guttuso v době výstavy Československo znovu navštívil. Jeho návštěvě byla připisována vysoká důležitost, především z důvodů politických – byl funkcionářem strany (v té době dokonce již členem ÚV IKS) a ministerstvo kultury jej považovalo za „*politickou*



osobnost prvního řádu“.<sup>21</sup> Není proto překvapivé, že celý průběh jeho návštěvy byl pečlivě organizován již od vyzvednutí na letišti. V rámci pobytu byl Guttuso také vyslán na turné s besedami v pražských institucích – navštívil Akademii výtvarných umění, redakci Rudého práva, Svaz československých spisovatelů a Mánes. Cílem besed bylo podle ministerstva kultury „*upevnění politického uvědomění českých umělců a široké veřejnosti*“. Zároveň se dbalo na to, aby si Guttuso odnesl z návštěvy Československa dobrý dojem. Ministerstvo kultury spatřovalo význam návštěvy rovněž v prohloubení kulturních styků s italskými výtvarnými umělci a hlavně v kulturně-politickém vlivu na italskou veřejnost.<sup>22</sup>

Ohlasy výstavy Renata Guttusa v československém tisku byly tentokrát početné. Důvodem byl už samotný fakt, že výstava poprvé přinesla realistickou malbu ze Západu. Guttusova malba navíc kvalitativně převyšovala soudobou oficiální produkci, která byla běžně dávána malířům za vzor. Zajímavou náhodou je, že krátce před výstavou Guttusovou byla zahájena výstava umělců SSSR.<sup>23</sup> Obě výstavy se částečně překrývaly a inspirovaly k mnohým srovnáním, která byla ovšem spíše povrchní a do podrobnějšího rozboru se nepouštěla. Guttusova malba byla tiskem přijata veskrze pozitivně, její hodnocení autoři recenzí ale zakládali – podle běžné dobové praxe – především na jeho politické angažovanosti a na sociální tematice obrazů. Zdůrazňován byl znovu Guttusův odklon od neokubistické malby, v roce 1954 stěží přijatelné. V tomto kontextu byl v českém tisku v zásadě líčen jako „napravený umělec“, který sice krátce podlehl vlivům moderního umění, zejména expresionismu, označovaného dobovou rétorikou za „*formalistické pokusnictví*“,<sup>24</sup> ale našel znovu „správnou cestu“, myšleno cestu k socialistickému realismu podle sovětského vzoru.<sup>25</sup>

Renato Guttuso se v Itálii potýkal s nepřízní antikomunisticky orientované italské vlády. Vystavoval sice na všech bienále v letech 1948 až 1957, a to dokonce několik velkých pláten, byl mu ale odebrán pas.<sup>26</sup> Jeho příklon k realismu byl vystaven kritice. Pražská výstava proto pro něj byla možností vystavit svá díla s úspěchem a také s „pochopením“. Zároveň měl příležitost nahlédnout do země, jež se pyšnila společenským modelem, který sám hájil. V Československu byla Guttusova

výstava určitým potvrzením tendencí k uvolnění v kulturní sféře a k postupnému otevírání dveří soudobému západnímu umění, byť zatím jen pokrokovému v intencích dobové ideologie. Ještě téhož roku proběhly také výstavy mexické a brazilské grafiky, následujícího roku pak výstava Gabriele Mucchiho.

V následujících letech, zejména v první polovině let šedesátých se zájem o Guttusa přesunul od malby k jeho teoretickým textům týkajícím se marxistické estetiky. Guttusovy postoje byly v otázkách umění v zásadě liberální – obhajoval tvůrčí svobodu umělce a prosazoval zachování moderních výrazových prostředků a tvůrčí práci s formou.<sup>27</sup> Příznačná je jeho myšlenka „*zápasu o pravdu na dvou frontách*“.<sup>28</sup> Myslel tím na jedné straně „*boj proti trpnému přijímání vizuálních konvencí*“, tj. zejména opozici vůči popisnému realismu, na straně druhé „*boj proti iracionálním a anti-realistickým módním výstřelkům*“, čímž nejvíce narážel na abstraktní díla, která podle jeho názoru vznikala pouze pod vlivem módy a postrádala autenticitu. To dávalo příležitost českým autorům stojícím na různých stranách těchto front, aby se Guttusových názorů podle svých potřeb dovolávali.

### **Výstava Renato Guttuso: Autobiografický cyklus, Národní galerie, Valdštejnská jízdárna, 1968**

Po relativně dlouhém období, kdy Renato Guttuso v Praze nevystavoval,<sup>29</sup> proběhly v poměrně krátkém sledu let 1968, 1973 a 1979 tři jeho výstavy v Národní galerii.

Organizace monografických výstav byla především spojena s osobou tehdejšího ředitele NG Jiřího Kotalíka, který měl s Itálií dobré vztahy.<sup>30</sup> Kotalík ostatně již v předchozích letech poukazoval na všeobecně malý zájem o „*pokrokové umělce západních zemí*“, jako příklad jmenoval právě Renata Guttusa<sup>31</sup> a krátce po svém nástupu do funkce ředitele roku 1967 jej zařadil do výstavního plánu Národní galerie.<sup>32</sup>

Výstava v Praze probíhala od 5. 2. do 10. 3. 1968 ve Valdštejnské jízdárně, tedy v prostoru, který byl vyhrazen velkým uměleckým přehlídkám. Slavnostní vernisáže se zúčastnili političtí funkcionáři, mezi jinými tajemník ÚV KSČ Vladimír Koucký nebo ministr kultury a informací Karel Hoffmann. Jejich účast tak vypovídá i o politickém rozměru výstavy. Guttuso se tehdy zahájení výstavy nezúčastnil.<sup>33</sup>

Uvolňování politické situace v Československu se projevovalo také ve vztazích s Itálií, které byly méně napjaté, a kulturní styky tak mohly být dobře rozvíjeny.<sup>34</sup> Československé zastupitelství v Římě bylo vstřícnější i v otázkách církevní problematiky a k navázání užších přátelských styků s vládní stranou křesťanských demokratů.<sup>35</sup>

Výstava Renata Guttusa v Praze vznikla ve spolupráci s milánskou galerií Luigi Toninelli, která v té době spravovala některá jeho díla. Byl vybrán Guttusův *Autobiografický cyklus*, soubor 36 maleb a 62 akvarelů, které Guttuso vytvořil v období jara a léta roku 1966.<sup>36</sup> Od roku 1956 Guttuso postupně měnil své umělecké vyjadřování, opouštěl vysloveně sociální tematiku malby ve prospěch jejího subjektivnějšího zaměření, také komunistická ideologie přestávala z obrazů tolik vystupovat. V *Autobiografickém cyklu* usiloval o ztvárnění paměti jako součásti přítomnosti. Nešlo tedy o životopis, ačkoliv se vracel k některým momentům svého života, z nichž čerpal náměty pro obrazy. Jak sám píše, tomuto záměru odpovídala i volba výrazových prostředků, které podle něho měly být „svrchovaně svobodné“, více než styl malby tak obrazy spojovala společná idea. Guttuso se někdy inspiroval starými fotografiemi nebo svými obrazy z předchozích období, které zpravidla podle předlohy sám maloval, přetvářel je a dával do nových souvislostí. Vytvářel tak často jakousi „vizuální koláž“ jednotlivých motivů-symbolů. Zvláště tyto koláže mají stylově tendenci k větší plošnosti, jiné malby se drží neorealismu předchozích let, v dalších Guttuso využil surrealistických prostředků. Jiří Kotalík později napsal, že *Autobiografický cyklus* nese „všechny znaky vyzrálého Guttusova umění“.<sup>37</sup> Enrico Crispolti označil tento styl jako „realismo memoriale“ (vzpomínkový realismus), který podle něho spočíval v Guttusově nalezení nových perspektiv v prostorech paměti tím, že osvobodil své vizuální asociace od jednoty času a prostoru.<sup>38</sup> Cyklus byl vystaven již v roce 1967 v Darmstadtu a Recklinghausenu, v roce 1968 pak v Antverpách, odkud putoval do Prahy. Z Prahy se výstava přesunula do Hamburku a Ferrary.<sup>39</sup>

Pražská výstava roku 1968 přišla v krátkém období, kdy v Čechách panovala relativní svoboda, a bylo možné vystavit díla, která byla do té doby odkázána na neoficiální scénu. Jen v Národní galerii bylo toho

roku uspořádáno celkem 29 výstav, z toho 11 zahraničního umění, včetně výstav umění západního.<sup>40</sup>

Guttusova výstava tak zřejmě zanikala ve stínu množství dalších, atraktivnějších výstav. Svědčí o tom i její nízká návštěvnost.<sup>41</sup> V rezervovanějším tónu se nesly také recenze v tisku, časopis *Výtvarné umění* nevěnoval výstavě dokonce recenzi žádnou. Snad poprvé bylo kriticky posuzováno Guttusovo dílo i po stránce umělecké, hodnoceno z hlediska kvality malby, a nejen jako dílo umělce-komunisty.

Guttusovy obrazy na konci šedesátých let zastupovaly spíše konzervativní proud malby. Často nebyl tehdejšími českými recenzenty považován za aktuálního ani na poli figurace. Luděk Novák, jeden z hlavních teoretiků Nové figurace, podrobil jeho malbu silné kritice. Místo „prohloubení a promyšlení struktury nového zobrazujícího projevu“ viděl v jeho tvorbě „náhodné improvizace“ a „neorganický systém“, „rozšíření obzorů“ bylo podle něj „spíše cestou k nejistotám a nedomyšlenostem“. Závěrem se zamýšlel nad tím, jestli pop-art, „vysmívající se banalitě dne...“, do které Guttuso téměř upadá“ není nakonec vlastně „výtvarnější“ než Guttuso.<sup>42</sup> Arsen Pohribný ve své recenzi rovněž ve *Výtvarné práci* označil Guttusovu malbu za „stále stejný expresivně laděný realismus“ a podotkl, že „ve srovnání s kvalitní italskou malbou — a kdy mechanismus ideologických apriorismů už neusměrňuje pohled, jsme s to rozlišit postoj od uměleckých výsledků“.<sup>43</sup>

Z dobových kritik poněkud vybočoval komentář Luboše Hlaváčka, který jedno z vystavených děl — *Odjezd parníku* — vyzdvihoval jako dokonce „nejšťastnější realizaci tendencí nové figurace“. Svůj názor zdůvodňoval tím, že obraz ztvárňuje „civilismus každodennosti“. Guttuso však spíše než každodennost zobrazoval specifické vzpomínky. Také výjev odjíždějícího parníku se vztahoval ke Guttusově první cestě ze Sicílie, a tedy s každodenností příliš nesouvisel.<sup>44</sup> Pozitivní hodnocení Guttusovy tvorby naopak zaznělo z periodik *Kulturní tvorba* a *Rudé právo* prezentujících oficiální linii strany, která na Guttusovi oceňovala jeho dialektičnost a věrnost realismu. *Rudé právo* dokonce otisklo i rozhovor s umělcem.<sup>45</sup>

Recenzenti téměř bez výjimky srovnávali Guttusův *Autobiografický cyklus* s jeho malbou padesátých let, a přes výše zmiňované výtky se v podstatě shodli na kvalitě

Guttusovy tehdejší malby i na jejím přínosu pro Československo té doby. Guttusova malba padesátých let podle nich byla ukázkou na tu dobu moderně pojímaného realismu. V roce 1968 nicméně Guttusova politická a sociální angažovanost a již konzervativní malba nemohla dosáhnout takového zájmu.

### **Výstava Renato Guttuso, *Obrazy z let 1931—1971*, Národní galerie, Valdštejnská jízdárna, 1973**

Poměrně dobré vztahy, které mělo Československo s Itálií ve druhé polovině šedesátých let, končí s okupací Československa v roce 1968. Zatímco u nás se poměry mění postupně, pro zahraniční kulturní vztahy se Západem to znamená rychlý propad. IKS, která směřovala k liberálnějšímu pojetí své politiky a ve svých periodikách pozitivně reflektovala Pražské jaro, vnímala okupaci jako „tragickou chybu“, ale ne jako nevyhnutelný následek základních rysů sovětského systému. Z perspektivy IKS zůstal Sovětský svaz dál mírovou silou a příkladem sociálního progresu ve světě. IKS nicméně vytrvale odmítala nastolení normálních vztahů s Dubčekovými nástupci. Přes snahu československých pracovníků situaci v Itálii urovnávat, první oficiální delegace IKS navštívila Československo až v roce 1974. Politické styky Československa s Itálií byly v té době prakticky nulové a negativní postoj IKS tuto situaci ještě umocnil. Na kulturním poli ale spolupráce ještě probíhala,<sup>46</sup> a o to více pak takové akce získávaly politický podtext. K vylepšení obrazu normalizovaného Československa se zastupitelské úřady snažily využívat všech návštěv a větších kulturních událostí v ČSSR, které by „mohly interesovat italskou společnost“, a tak nepřímým vlivem dosáhnout pozitivní publicity ve sdělovacích prostředcích. V této perspektivě je třeba vnímat i výstavu a s ní spojenou oficiální návštěvu Renata Guttusa v roce 1973, která se tak uskutečnila o rok dříve než zmíněná návštěva delegace IKS. Výstava proběhla opět z iniciativy a za významného přispění Jiřího Kotalíka. Byl to také on, kdo ministerstvu kultury navrhol pozvání malíře jako oficiálního hosta již v roce 1971.<sup>47</sup>

O plánované výstavě Kotalík jednal s Guttusem během své služební cesty do Itálie v roce 1972.<sup>48</sup> Během této cesty navštívil také Milán a Galerii Toninelli, se kterou mimo jiné jednal o nákupu Guttusova plátna

*Zprávy* pro Národní galerii a dlouhodobém zapůjčení díla *Rozloučení*, které bylo vystaveno v Praze v roce 1968.<sup>49</sup>

Výstava nakonec proběhla v roce 1973 opět ve Valdštejnské jízdárně v termínu 23. 1. až 4. 3. Na vernisáži byl Guttuso přítomen a za československé oficiální představitele se zúčastnil ministr kultury Miloslav Brůžek a náměstek ministra kultury Josef Švagera. V Praze pak Guttuso několik dní zůstal a navštívil opět pražskou akademii, kde besedoval se studenty a profesory.<sup>50</sup>

Z Kotalíkovy předmluvy katalogu se dozvídáme, že expozice byla původně zčásti koncipována na základě retrospektivní výstavy Renata Guttusa roku 1971 v Palermu, uspořádané k umělcovým šedesátinám. V říjnu až prosinci roku 1972 byla také instalována v Moskvě a v Leningradu (dnešní Petrohrad) v souvislosti s Guttusovým přijetím mezinárodní Leninovy ceny míru. Z Prahy se výstava přesunula ještě do Bratislavy a dále do Bukurešti a Budapešti.<sup>51</sup> Byla to první souborná výstava Renata Guttusa v Československu. Její těžiště spočívalo v nejnovější tvorbě, umožňovala ale srovnat všechna významná období jeho uměleckého vývoje od třicátých let (malbu vycházející z expresionismu, poválečný neokubismus, neorealismus let padesátých, koláže a alegorie let šedesátých a sedmdesátých). Vystaveny byly obrazy jak se sociální tematikou, tak velké množství portrétů, zátiší, krajin a námětů z běžného života, kreseb, ilustrací k Dantově *Božské komedii*. Expozici ale vévodil obraz *Pohřeb Togliattiho*, rozměrné plátno, které bylo Guttusovou vzpomínkou na zemřelého tajemníka IKS, zobrazující kolem něj zástup lidí včetně Stalina, Lenina (z mnoha pohledů), Lorcy, Sartra a dalších osobností, k nimž měl Togliatti vztah.<sup>52</sup>

V sedmdesátých letech normalizace hluboce dolehla na celou kulturní scénu, výstavní činnost nevyjímaje. U běžných výstav (pomineme-li výstavy k politickým výročím apod.) převažovala apolitická témata.<sup>53</sup> Jedním z důvodů byla jistě snaha vystavujících nebo pořadatelů výstav vyhnout se konfrontaci s režimem, nebo naopak nezdiskreditovat se v očích kolegů volbou režimních témat. Oficiální rámec výstavy ovšem mohl vtisknout politický obsah i tématům zdánlivě apolitickým.<sup>54</sup>

Oproti výstavě v roce 1968 byla návštěvnost Guttusovy výstavy více než dvojnásobná.<sup>55</sup>

Na rozdíl od recenzí z roku 1968, kdy bylo posuzováno jeho dílo svobodně, a to jak pozitivně, tak negativně, nyní byl Guttuso znovu adorován, znovu byl vyzdvihován jako umělec, ale hlavně jako uvědomělý komunist. Z obrazů získal největší pozornost právě *Pohřeb Togliattiho*. V poměrně velkém množství článků, které byly výstavě věnovány, nenajdeme prakticky jedinou negativní kritiku. Byl označován výrazy jako „*revolucionář Renato*“,<sup>56</sup> „*antifašista*“,<sup>57</sup> „*bojovník na frontě světového pokroku*“. <sup>58</sup> Byla oceňována Guttusova umělecká manifestace příslušnosti ke komunistické straně: „*Ostatně rudý prapor jako symbol, rudá barva, hvězda se srpem a kladivem nejsou výjimkou v tvorbě Guttusa. Naopak. Objevuje se všude, burcuje, zdůrazňuje, že malíř patří ke komunistické straně, že bojuje proti moci a kapitálu a že se nemíní vzdát.*“<sup>59</sup> Byla zmiňována i jeho účast v rámci různých iniciativ strany. *Rudé právo* při příležitosti zmiňované výstavy s notnou dávkou výčitek apelovalo na české umělce, kteří politicky angažované umění netvoří. Článek v bratislavských novinách *Nové slovo* uvedl dokonce, že dílo Renata Guttusa znamená „*obrodu poslání umělecké osobnosti ve společnosti*“.<sup>60</sup> Guttusovo dílo bylo normalizovanou výtvarnou kritikou přijato pozitivně i co se týče jeho uměleckých kvalit. Závěrečná zpráva z výstavy pro Národní galerii v celkovém hodnocení události poznamenává, že výstava Renata Guttusa „*naznačila šíři výrazových možností angažovaného moderního umění. Byla tedy prvořadou událostí nejen uměleckou, ale i kulturně politickou.*“<sup>61</sup>

Otázka angažovanosti umění se během normalizace stala znovu aktuální. Angažovanost nebo její absence byly ale využívány především jako argumenty k prosazení či potlačení jednotlivého umělce nebo skupiny. Kritika spočívala především na umělcově hodnocení politickém.<sup>62</sup> Odtud pravděpodobně pramení adorování Guttusa jako politické osobnosti více méně bez větší kritiky jeho díla. Oproti padesátým letům nebylo totiž třeba vyzdvihovat jeho realismus, bylo mnohem významnější zdůraznit jeho pozitivní vztahy se Sovětským svazem. Guttuso ani po událostech z roku 1968 stranu neopustil. V té době již byly v umění tolerovány různé modernistické směry, co ale bylo důležité, byla jakási stranická „*správnost*“, vyjádřená osobním politickým postojem nebo spíše loajalitou. Recenze se tedy příliš o Guttusův styl nezažívaly, a to přesto, že výstava roku 1973 byla

patrně nejzajímavější ze všech jeho pražských výstav.

### **Výstava Renato Guttuso — kresby z let 1949—1976, Národní galerie, letohrádek Belvédér, 1979**

Cestu první oficiální delegace IKS do Prahy v roce 1974 považoval československý zastupitelský úřad za „*důležitý mezník ve vztazích a za počátek období postupné normalizace*“ vztahů s IKS.<sup>63</sup> V následujících letech IKS nicméně špěla k větší liberalizaci, více se distancovala od politiky SSSR a zároveň se snažila navázat širší spolupráci se stranami v Itálii. V kulturních stycích s ČSSR dochází k dalšímu ochlazení vlivem ohlasu událostí kolem Charty 77, v témže roce bylo uspořádáno v Benátkách Bienále disentu. Také činnost italské *Společnosti pro kulturní styky s ČSSR* se značně zúžila. Naopak probíhaly určité akce Československa v Itálii, jejichž cílem byla zejména snaha o prezentaci režimního názoru na okupaci.<sup>64</sup>

Poslední Guttusova výstava v Praze byla plánována z podnětu ministerstva kultury už v roce 1976.<sup>65</sup> Expozice byla převzata ze Sovětského svazu, kde již proběhla v Moskvě, Leningradu, Kujbyševu a Archangelsku. V Praze se konala v letohrádku Belvédér od 15. února do 1. dubna 1979. Bylo vystaveno celkem 58 kreseb z let 1949 až 1976 včetně několika Guttusových návrhů scénografických.<sup>66</sup> Většinu kreseb Guttuso vytvořil v první polovině sedmdesátých let. Vracel se v nich k motivům, kterými se zabýval v předchozích letech — ženy připravující rajský protlak, partyzána, děti v loďce, sicilské scenerie atd. Čtrnáct kreseb věnoval studiím předloh podle Michelangela, Cranacha nebo Picassa. Jaromír Pelc v časopise *Tvorba* uvádí, že do instalace byly zařazeny také tři malby, které nebyly uvedeny v katalogu.<sup>67</sup>

Návštěvnost výstavy byla poměrně vysoká, 6390 osob. O Guttusovi se psalo opět nekriticky. Podobně jako u výstavy z roku 1973 byl jeho význam spatřován v angažovanosti jeho tvorby, vyzdvihována ideovost a společenská účast.<sup>68</sup> Časopis *Svět v obrazech* zdůrazňoval mimo jiné, že „*právě proto se počítá k předním tvůrcům našeho světa*“.<sup>69</sup> *Zemědělské noviny* píše, že jeho tvorba patří k „*nejvyšším hodnotám světového angažovaného umění*“.<sup>70</sup> *Rolnické noviny* zmiňují, že je „*naplněná protestem proti všemu, co je v rozporu s ušlechtilými cíli i city člověka*“.<sup>71</sup> Rovněž časopis *Práce* ho předsta-

vuje jako „významného představitele pokrokových snah v současném italském prostředí“.<sup>72</sup> Články bohatě líčí jeho život s důrazem na zapojení v protifašistickém odboji, zmiňují se o získaných cenách, podrobnějšímu umělecko-historickému rozboru díla se ale zpravidla nevěnují, popřípadě jen okrajově. Výjimkou je opět recenze Luboše Hlaváčka, který sice rovněž oceňuje Guttusovo sepětí tvorby s politickou angažovaností, kromě toho se ovšem poměrně obsáhle věnuje rozboru jeho malby i kresby, a považuje ho již za „klasika výtvarné tvorby XX. století“.<sup>73</sup>

Výstava v roce 1979 byla poslední monografickou výstavou Renata Guttusa u nás. Konec sedmdesátých let v Československu byl jakýmsi obdobím letargie části společnosti po perzekucích roku 1977 a za trvajících pronásledování chartistů. Tomu odpovídala i nevýrazná aktivita výstavní — převažují kresby, tematika je apolitická nebo se vrací k protifašistickému odboji, který byl v té době zdiskreditován překrucováním historie komunistickou ideologií. Guttusova výstava přinesla kvalitní díla a byla relativně úspěšná, i tak ale byla spíš dozvukem jeho vlivu v Československu. V následujících letech byl zastoupen v expozicích *Antifašismus — naše vyznání* v Kulturním a informačním středisku NDR a *Boje a zápasy — umění proti fašismu a válce* v roce 1982. Výstava se netěšila velké pozornosti: „Poměrně malá návštěvnost výstavy... je pravděpodobně důsledkem určité únavy publika z tématu a nadměrné kumulace akcí se stejným zaměřením v téže době.“<sup>74</sup>

Renato Guttuso byl umělcem, který byl přesvědčen, že umění může, a dokonce by mělo mít funkci společenskou a také obsahovat hluboké morální hodnoty. Současná umělecká kritika se v zásadě shoduje na tom, že přes množství angažované tvorby nebyl jen malířem „rudých praporů“ a oceňuje jeho talent pro naraci, otevřenost všem podnětům a ztvárnění člověka v jeho interakcích společenských. Guttuso se vyjadřoval ke všem aktuálním otázkám doby, a i proto si jeho dílo vydobylo své pevné místo v italské malbě 20. století.

Renato Guttuso byl jedním z umělců, o něž nepřestával být v Československu zájem. V kontrastu k jeho názorové stabilitě a určité výrazové jednotnosti se jeho přijetí českou oficiální uměleckou kritikou měnilo podle aktuální vnitropolitické situace. Stal se jakýmsi projekčním plátnem, na které se tyto

tendence promítaly. Často bylo hodnocení opačné než na Západě — typickým příkladem je Guttusův Autobiografický cyklus, v Československu vlažně přijatý, jemuž vlivný německý historik umění Werner Haftmann věnoval samostatnou monografii.<sup>75</sup>

Naskýtá se otázka, proč byl v Československu aktuální právě Guttuso. Bylo zde pravděpodobně více důvodů. Jedním z nich byl jeho význam jako malíře, teoretika i politika, dalším jeho schopnost prosadit se i v italském prostředí, a zároveň jeho příklon k realismu v klíčových padesátých letech. Nahrávala tomu také specifická situace v Itálii, která poskytovala řadu témat, jež v Československu rezonovala, zejména pokud byla vylíčena z pohledu italského komunisty.

Osobnost Renata Guttusa svědčí o vzájemné náklonnosti západní levice a socialistického Československa a přijetí jeho díla v našem prostředí je příkladem reflexe tohoto vztahu dobovou kulturní scénou a ukázkou jeho proměn v závislosti na situaci politické. Téměř bez nadsázky můžeme konstatovat, že se v Československu Guttusovi během celého třicetiletého období nedostalo objektivního hodnocení zbaveného politického zkreslení.

### Poznámky

Děkuji Mgr. Tomáši Hylmarovi a PhDr. Milanu Pechovi, Ph.D., za podporu, cenné podněty k článku a konzultace.

**1** Lara Pucci, History, Myth, and the Everyday: Luchino Visconti, Renato Guttuso, and the Fishing Communities of the Italian South, *Oxford art journal* XXXVI, 2013, č. 3, 36. 3., s. 423.

**2** Archiv ministerstva zahraničních věcí (dále AMZV), fond Teritoriální odbory — obyčejné, 1945—1959, Itálie, č. kart. 9, Zpráva o vývoji Československo-italských kulturních vztahů pro sekretariát ÚV KSČ.

**3** Ibidem, Dopis československého ZÚ o rozhovoru s Ambrogio Doninim, 23. 3. 1953.

**4** Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920—1970*, Olomouc 2005.

**5** Národní archiv ČR, fond Ministerstvo informací 1945—1953, č. kart. 9, Informativní výstavka v Miláně — schválení libreta.

**6** Ibidem, Plán činnosti MIO na r. 1952, 15. 1. 1952. K návštěvě Gabriele Mucchiho se zachovala podrobnější dokumentace v Národním archivu (dále NA). NA ČR, f. Ministerstvo kultury 1953—1956, Itálie, č. kart. 358, Návštěvy italských umělců v ČSR.

- 7** Corrado Maltese, Centoventi quadri in viaggio verso Praga, *L'Unità* XXV, 1949, 7. 4., s. 3. Organizace vznikla v únoru 1948 z podnětu tzv. *Fronte Democratico Popolare* (*Lidová demokratická fronta*), politické koalice sdružující Italskou komunistickou stranu a Italskou stranu socialistickou. V návaznosti na Varšavský mírový kongres měla být jejím účelem „ochrana svobody kultury, ochrany kultury před zpátečnictvím a zachování její demokratičnosti“.
- 8** Někteří umělci vystoupili ze strany během první poloviny r. 1949 v reakci na vyostřenou diskusi o realismu a abstrakci v návaznosti na výstavu *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* (*První národní výstava současného umění*) v Bologni.
- 9** „Noi ci proclamiamo formalisti e marxisti, convinti che i termini marxismo e formalismo non siano inconciliabili...“ Manifest skupiny Forma 1, Řím, duben 1947.
- 10** Jako závaznou metodu je vyhlásil ministr informací Václav Kopecký ve svém projevu na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949.
- 11** ma [?], Výstava mladého italského malířství, *Lidové noviny* LVII, 1949, č. 218, 17. 9., s. 5. — om [?], Mladé italské malířství, *Lidové noviny* LVII, 1949, č. 228, 29. 9., s. 5. V obdobném duchu se nesl článek o Renatu Guttusovi z června toho roku: *Severočeská Mladá fronta* V, 1949, č. 137, 12. 6., s. 10.
- 12** Renato Guttuso, K výstavě italského malířství, *Rudé právo* XXIX–XXX, 1949, č. 212, 9. 9., s. 5.
- 13** om [?], Mladé italské malířství, *Lidové noviny* LVII, 1949, č. 228, 29. 9., s. 5. Změnu stylu Guttusovi někteří umělci a kritikové vyčítali jako slepou poslušnost straně, naopak s velkým nadšením byla tato změna přijímána levicovými kritiky (Antonello Trombadori, Corrado Maltese) a pochoptitelně pak ve východním bloku. Guttuso sám tvrdil, že se ke změně rozhodl nezávisle a o realismus usiloval i během svého neokubistického období.
- 14** AMZV, f. Teritoriální odbory — obyčejné 1945–1959, Itálie, č. kart. 9, Dopis MZV pro Vyslanectví Československé republiky v Římě, 18. 12. 1952.
- 15** Tereza Petišková, Oficiální umění padesátých let, in: Polana Bregantová — Rostislav Švácha — Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 2005, s. 362.
- 16** AMZV, f. Teritoriální odbory — obyčejné, 1945–1959, Itálie, č. kart. 9, Korespondence ZÚ a MZV, 24. 11. 1953.
- 17** Enrico Crispolti se rozsáhle věnoval Guttusovu dílu, je autorem několikadvazkového souborného katalogu Guttusových maleb. Enrico Crispolti, *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, Milano 1983–1984.
- 18** Enrico Crispolti, Dalla Diffidenza ad un dialogo ravvicinato, fra anni Quaranta e Sessanta, nei ricordi di un giovane ex-venturiano, Bagheria 2003, s. 28–41.
- 19** Guttusovo rozhodnutí namalovat pro výstavu Fučíkův portrét přišlo na poslední chvíli. Ještě na podzim, jak vyplývá z korespondence, na obrazu pracoval a nebyl si zcela jist, zda ho vystaví. Důvodem nemusela být nutně snaha zalíbit se. Julius Fučík byl v komunistických kruzích postavou známou, v italštině vyšel jeho text *Reportáž psaná na oprátce* již v roce 1949. Guttuso jedno vydání knihy dokonce ilustroval. Oživením tohoto tématu mohly pro Guttusa být slavnosti Julia Fučíka, které uspořádala československo-italská styková společnost v létě 1953. Portrét je nyní ve správě Národní galerie v Praze (O 16704).
- 20** Werner Haftman, *Guttuso, immagini autobiografiche*, Milano — Roma 1971, s. 135.
- 21** NA ČR, fond Ministerstvo kultury 1953–1956, Itálie, č. kart. 358, Návštěvy italských umělců v ČSR, 28. 12. 1953.
- 22** Ibidem, Zpráva o pobytu italského umělce Renata Guttusa, 13. 2. 1954.
- 23** Výstava sovětského výtvarného umění, Jízdárna Pražského hradu, leden — únor 1954.
- 24** j.š. [?], Pozdrav Renatu Guttusovi, *Literární noviny* III, 1954, č. 6, 6. 2., s. 5.
- 25** Srov. Miroslav Míčko, Obrazy Renata Guttusa, *Výtvarná práce* II, 1954, č. 2, 29. 1., s. 10. — Miroslav Lamač, Renato Guttuso: k výstavě Renata Guttusa v Mánesu v lednu a únoru 1954, *Výtvarné umění* IV, 1954, č. 1, 28. 2., s. 33–35. — [Jiří Plachetka], Umění bojující a vítězné, *Rudé právo* XXXIV, č. 33, 3. 2., s. 2.
- 26** AMZV, f. Teritoriální odbory — obyčejné, 1945–1959, Itálie, č. kart. 9, Korespondence ZÚ a MZV, 28. 3. 1953.
- 27** Srov. Vladimír Pozner, Renato Guttuso. O malířství, o znalosti člověka. Třetí dopis Vladimíra Poznera z Říma, *Literární noviny* XXIII, 1960, č. 23, s. 3; Fib [?], Italský malíř Renato Guttuso, *Kulturní tvorba* I, 1963, č. 8, 21. 2., s. 15; Renato Guttuso, Co přestalo být tabu, *Kulturní tvorba* II, 1964, č. 3, 16. 1., s. 15; AJL [Antonín Josef Liehm], Guttuso, *Literární noviny*, 1965, 21. 8., s. 8; Miloš Vacík, Pochopit Člověka a skutečnost, *Rudé právo* XLV, 1964, č. 44–45, 22. 11., s. 2b; Renato Guttuso, O povinnosti umělce, *Literární noviny* XII, 1963, č. 11, s. 9; Milena Honzíková, Neapolské střípky, *Literární noviny* XII, 1963, s. 9.
- 28** Myšlenka získala v Československu ohlas v r. 1963. Srov. Renato Guttuso, O povinnosti umělce (cit. v pozn. 27); Fib [?] (cit. v pozn. 27); Milena Honzíková (cit. v pozn. 27); František

Pavlíček, Co je pravda v literatuře? Neexistuje mimo opravdovost tvůrce, *Literární noviny* XII, 1963, č. 13, 30. 3., s. 3.

**29** Dílo Renata Guttusa se v Praze objevilo pouze v rámci kolektivní výstavy italské grafiky v roce 1959 (*Italská kresba a grafika. Kresby a grafika italských malířů a sochařů*, Galerie Nová síň — Malá galerie, Praha, duben 1959).

**30** Jiří Kotalík byl několikrát komisařem benátského bienále (1958, 1960) nebo autorem textů do katalogů výstav v Itálii (již v r. 1948).

**31** *Umění a kritika: Sborník dokumentů z celostátní konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky ve dnech 20.–22. února 1961*, 1961, s. 164.

**32** Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond Národní galerie Praha, 1965–1970, Koncepce a plány výstav (částečně uspořádáno).

**33** ANG, f. Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav, 1968, Renato Guttuso.

**34** Kromě pravidelného zastoupení na benátském bienále se Československo v 60. letech několikrát zúčastnilo také milánského trienále. Probíhala i různá vzájemná výměna výstav, například českého baroka v Miláně (1966), Bohuslava Reynka v Římě (1967) a v Československu výstava Emilia Vedovy (1967) nebo Premio Marzotto (1967).

**35** AMZV, f. Teritoriální odbory — obyčejné, 1965–1968, Itálie, č. kart. 1, Záznam o společenském styku, 28. 9. 1965.

**36** Vittorio Rubiu, *Catalogo delle opere*, in: Redazione d'arte Sansoni, centro di cultura di Palazzo Grassi (ed.), *Guttuso, opere dal 1931–1981* (kat. výst.), Venezia 1982, s. 174.

**37** Jiří Kotalík, *Renato Guttuso: Obrazy z let 1931–1971* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1973.

**38** Enrico Crispolti, *Attraverso e oltre il centenario*, in: Carapezza Guttuso — Crispolti (edd.), *Guttuso 1912–2012*, s. 75.

**39** Archivi Guttuso, Biografia, in: Fabio Carapezza Guttuso — Enrico Crispolti, *Guttuso 1912–2012* (kat. výst.), Complesso del Vittoriano a Roma 2012, s. 220.

**40** Z významných jmen lze uvést Františka Kupku, Josefa Šímu, Jiřího Balcara, Vojtěcha Preissiga, Yvese Kleina, Jeana Bazaina.

**41** Návštěvnost výstavy činila 4012 osob za cca 35 dní trvání výstavy. Jiné výstavy, které proběhly toho roku ve Valdštejnské jízdárně, měly návštěvnost i více než dvojnásobnou — Josef Šíma za 30 dní trvání výstavy 10 284 návštěvníků, František Kupka za 52 dní 15 362, Benátské malířství za 30 dní 15 477, Padesát let československého malířství 10 486, také výstava Ludvíka Kuby (trvajících pouze 13 dní) dosáhla

vyššího počtu 5217 návštěvníků. ANG, f. Národní galerie v Praze, 1966–1970, Návštěvnost NG, 1968 (částečně uspořádáno).

**42** Luděk Novák, *Pražské výstavy, Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 4, 20. 3., s. 4.

**43** Arsen Pohribný, *Pražské výstavy, Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 4, 20. 3., s. 4.

**44** Luboš Hlaváček, *Mnohostěn času, Kulturní noviny* I, 1968, č. 7, s. 6.

**45** Renato Guttuso, *Výstava ve Valdštejnské jízdárně, Kulturní tvorba* VI, 1968, č. 10, 7. 3., s. 14; Vlastimil Fiala, *Životopis malíře, k výstavě obrazů a kreseb Renata Guttusa v Praze, Rudé právo* XLIX, 1968, 2. 3.; Ilja Šetlík — Vítězslav Ržounek, *Tvorba, angažovanost a naděje. Chvilka u Renata Guttusa, Rudé právo* XLIX, 1968, č. 41, 11. 2., s. 4.

**46** Např. kulturní dohoda s Itálií, o kterou ČSSR usilovala od r. 1969, byla uzavřena až v r. 1971, její prováděcí protokol dokonce až o rok později. AMZV, Teritoriální odbory — tajné, 1970–1974, Itálie, kart. č. 2, Instrukční dopis č. 10 pro ZÚ Řím, listopad 1971, a Hodnocení plnění plánu ZÚ v I. pololetí 1973.

**47** ANG, f. Národní galerie, 1971–1975, *Výstavy*, dopis Jiřího Kotalíka Ministerstvu kultury ČSR, 10. 11. 1972 (částečně uspořádáno).

**48** ANG, f. Jiří Kotalík, *Korespondence*, Dopis Jiřího Kotalíka velvyslanectví v Římě, 29. 12. 1971 (částečně uspořádáno).

**49** *Ibidem*, Dopis Jiřího Kotalíka Galerii Toninelli, 19. 2. 1973.

**50** Věra Benešová, 120 minut s Renatem Guttusem, *Zemědělské noviny*, 1973, 1. 2.

**51** Archivi Guttuso, Biografia, in: Fabio Carapezza Guttuso — Enrico Crispolti, *Guttuso 1912–2012* (kat. výst.), Complesso del Vittoriano a Roma 2012, s. 220.

**52** Palmiro Togliatti, tajemník IKS v letech 1927 až 1964 a Guttusův dobrý přítel.

**53** Výrazně poklesla výstavní produkce „západního“ umění, NG se začala opět více orientovat na umění zemí východního bloku. U českého umění se pozornost vracela k 19. století a 1. polovině 20. století, nebo byly výstavy zaměřeny znovu na tvorbu realistickou, popř. na menší expozice známek nebo medailí.

**54** Milan Pech, *Galerie Československý spisovatel 1970–1990*, in: Marie Klimešová (ed.), *Čs. spisovatel 50–91*, Praha 2014, s. 102.

**55** Celkem 10 079 osob; ANG, f. Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav, Renato Guttuso, 1973, Závěrečná zpráva o výstavě.

**56** Kz [?], *Výstava Renata Guttusa, Tribuna*, 1973, 27. 11.

- 57** Umění bojující, *Svoboda*, 1973, 12. 2.
- 58** Plátna plná dynamického napětí, *Večerní Praha*, 1973, 20. 2.
- 59** Kz [?] (cit. v pozn. 56). — Srov. Helena Dvořáková, *Odvaha postavená na majstrovstve, Nové slovo*, 1973, 29. 2.
- 60** Dvořáková, (cit. v pozn. 59).
- 61** ANG, f. Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav, 1973, Renato Guttuso.
- 62** Jiří Šetlík, Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: *Dějiny českého výtvarného umění [VI/1]*, Praha 2007, s. 372.
- 63** AMZV, f. Teritoriální odbory — tajné, 1970—1974, Itálie, kart. č. 2, Plnění plánu ZÚ za I. pololetí r. 1974.
- 64** Ibidem, kart. č. 1, Přehled československo-italských vztahů od r. 1968.
- 65** ANG f. Národní galerie v Praze, 1975—1980, Výstavy, Dopis Jiřího Kotalíka Renatu Guttusovi, 27. 10. 1976 (částečně uspořádáno).
- 66** Mario de Micheli, Renato Guttuso, Kresby z let 1949—1976 (kat. výst.), Praha 1979.
- 67** Jaromír Pelc, Podle mého názoru, *Tvorba* XLIV, 1979, 21. 2. U tří vystavených obrazů se pravděpodobně jednalo o dva obrazy ze sbírky NG, tj. *Zprávy* (O 12915), *Školáci* (O 12126), a obraz *Julius Fučík* z majetku Gusty Fučíkové.
- 68** Vítězslav Rzounek, K výstavě kreseb Renata Guttusa, Poselství socialistického humanismu, *Rudé právo* LIX, č. 47, 1979, 24. 2., s. 5.
- 69** M. H., Člověk v kresbě Renata Guttusa, *Svět v obrazech*, 1979, 23. 3.
- 70** K výstavě kreseb Renata Guttusa v Praze, Vyprávění lidem o lidech, *Zemědělské noviny*, 1979, 3. 3.
- 71** Vlasta Bartošová, Pražský kaleidoskop, *Rolnické noviny*, 1979, 31. 3.
- 72** Jiří Blahota, Osobnost realistické tvorby, *Práce*, 1979, 22. 2.
- 73** Luboš Hlaváček, Tvář lidu a času, *Tvorba* XLIV, 1979, 7. 3.
- 74** ANG, f. Národní galerie v Praze, Dokumentace výstav, 1982, Boje a zápasy, Závěrečná zpráva z výstavy.
- 75** Werner Haftmann, *Guttuso, immagini autobiografiche*, Milano — Roma 1971.

## Seznam vyobrazení

- 1** Expozice výstavy Renato Guttuso: Autobiografický cyklus, Národní galerie Praha, Valdštejnská jízdárna, 1968, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Vladimír Fyman.
- 2** Fotografie ze zahájení výstavy Renato Guttuso: Obrazy z let 1931—1971, Národní galerie Praha, Valdštejnská jízdárna, 1973, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Marie Šonková.
- 3** Expozice výstavy Renato Guttuso: Obrazy z let 1931—1971, Národní galerie Praha, Valdštejnská jízdárna, 1973, Archiv Národní galerie v Praze. Foto: Vladimír Fyman.
- 4** Návštěva Renata Guttusa na pražské AVU, 1973, Archiv Národní galerie Praha. Foto: Oldřich Rakovec.
- 5** Plakát výstavy Renato Guttuso: Kresby z let 1949—1976, Národní galerie v Praze, letohrádek Belvedér, 1979. Autor: Jaroslav Šváb. Archiv Národní galerie Praha.



## **List of Contributors / Seznam autorů**

**Barbora Bartyzalová**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
barbora.bartyzalova@ngprague.cz

**Matthias Baur**  
Independent scholar, Ulm, Germany  
nezávislý badatel, Ulm, Německo  
matthias.baur@volk.de

**Vera Dědičová**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
vera.dedicova@ngprague.cz

**Anna Ebenová**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
anna.ebenova@ngprague.cz

**Tomáš Hladík**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
tomas.hladik@ngprague.cz

**Štěpánka Chlumská**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
stepanka.chlumska@ngprague.cz

**Olga Kotková**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
olga.kotkova@ngprague.cz

**Adam Pokorný**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
&  
Academy of Fine Arts in Prague  
Akademie výtvarných umění v Praze  
adam.pokorny@ngprague.cz

**Kristýna Rendlová**  
The Khalili Research Centre for the Art and Material Culture  
of the Middle East, University of Oxford  
Výzkumné centrum Khalili pro umění a materiální kulturu  
Středního Východu, Oxfordská univerzita  
kristyna.rendlova@wolfson.ox.ac.uk

**Radka Šefců**  
National Gallery Prague  
Národní galerie Praha  
radka.sefcu@ngprague.cz

## **Review procedure**

All texts published in the NGP Bulletin (except for expert reviews) are subject to the anonymous review procedure (the reviewer does not know the name of the author of the text and vice versa). Both addressed reviewers are experts on the given field and are not in employment relationship with the author's place of engagement by the date of the text's submission. Reviewers comment on the formal inclusion of the text in the issue's structure and on its professional qualities. The text is published only after possible comments have been incorporated. Completed review forms are archived.

## **Recenzní řízení**

Všechny texty publikované v Bulletinu NGP (s výjimkou odborných recenzí) procházejí anonymním recenzním řízením (recenzent nezná jméno autora textu, autor nezná jméno recenzenta). Oba oslovení recenzenti jsou odborníky na danou problematiku a nejsou k datu odevzdání textu pracovně-právně spojeni s působištěm autora. Vyjadřují se k formálnímu zařazení textu do struktury daného čísla a k jeho odborným kvalitám. Text je publikován až po zapracování případných připomínek. Vyplněné recenzní formuláře jsou archivovány.