



#### BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XXII-XXIII / 2012-2013

The Bulletin is published by the National Gallery in Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: obchodni@ngprague.cz). Please address all correspondence to the Editor-in-Chief at the same address.

The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-487-2) invites unsolicited articles in major languages.

Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Editor-in-Chief: Vít Vlnas

Editor: Jan Klípa

Editorial Board: Naděžda Blažičková-Horová, Anna Janišťinová, Lubomír Konečný (The Academy of Sciences of the Czech Republic in Prague), Roman Prahel (Charles University in Prague), Anna Rollová (The National Gallery in Prague), Filip Suchomel (Academy of Arts, Architecture and Design in Prague), Tomáš Vlček

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printing:

© The National Gallery in Prague, 2013

#### BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXII-XXIII / 2012-2013

Bulletin vydává Národní galerie v Praze, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1 (tel./fax: +420-224 301 302/235, e-mail: ochodni@ngprague.cz). Korespondenci adresujte, prosím, šéfredaktorovi na tutéž adresu.

Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-487-2) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.

Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Šéfredaktor: Vít Vlnas

Redakce: Jan Klípa

Redakční rada: Naděžda Blažičková-Horová, Anna Janišťinová, Lubomír Konečný (Akademie věd České republiky v Praze), Roman Prahel (Univerzita Karlova v Praze), Anna Rollová (Národní galerie v Praze), Filip Suchomel (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze), Tomáš Vlček

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk:

© Národní galerie v Praze, 2013

# BULLETIN

of the National Gallery in Prague

**XXII–XXIII/2012–2013**

# Contents

---

- 6 HELENA DÁŇOVÁ  
**From Vincenc Kramář to the 21<sup>st</sup> Century.  
The Adventures of the Collection of Medieval Sculpture Held by the National Gallery in Prague**
- 23 ANJA K. ŠEVČÍK – JIŘÍ TŘEŠTÍK  
**“Doorstep Transactions” – Structural and compositional transformations on Gerard Dou’s *Young Lady on a Balcony***
- 44 VERONIKA HULÍKOVÁ – KATEŘINA KUTHANOVÁ  
**Pepa Mařák (1872/?/-1907)**
- 60 KRISTÝNA RENDLOVÁ  
***Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba*: Persian lacquered panel from the collections of the National Gallery in Prague and its interpretation in the context of Islamic art aesthetics**
- 74 LENKA GYALTSO  
**Tibetan Thangkas: Pictures with a Story**
- 94 GABRIELA ŠIMKOVÁ – EVŽEN PEROUT  
***Falconer on Horseback*: Knowing What to Point Out**

# Obsah

---

- 101 HELENA DÁŇOVÁ  
**Od Vincence Kramáře do jednadvacátého století.  
Osudy sbírky středověkého sochařství v Národní galerii v Praze**
- 112 ANJA K. ŠEVČÍK – JIŘÍ TŘEŠTÍK  
***Mladá dáma na balkoně* od malíře Gerarda Doua.  
Strukturální a kompoziční transformace obrazu**
- 127 VERONIKA HULÍKOVÁ – KATEŘINA KUTHANOVÁ  
**Pepa Mařák (1872/?/-1907)**
- 133 KRISTÝNA RENDLOVÁ  
***Solajmán a Belqís, královna ze Sáby*: perský lakovaný panel ze sbírky Národní galerie v Praze  
a jeho interpretace v kontextu estetiky islámského umění**
- 144 LENKA GYALTSO  
**Tibetské thangky - obrazy s příběhem**
- 157 GABRIELA ŠIMKOVÁ – EVŽEN PEROUT  
***Sokolník na koni*  
Vědět, nač ukázat**

# From Vincenc Kramář to the 21<sup>st</sup> Century. The Adventures of the Collection of Medieval Sculpture Held by the National Gallery in Prague\*

HELENA DÁŇOVÁ

**Helena Dáňová,**  
curator of the  
National Gallery  
in Prague,  
specializes in Late  
Gothic sculpture.

Motto: “... whether through purchases or loans aimed at concentrating the works of art from our main artistic periods, at acquiring valuable and, for us, significant foreign works of art, the programme of the collection is now extended by sculpture...”

Vincenc Kramář,  
*Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*  
(Today's Cultural Reactions and the  
Modern Gallery), Praha 1927.

## Prologue<sup>1</sup>

The history of the National Gallery in Prague has been studied by an array of scholars, especially in the latter half of the 20<sup>th</sup> century.<sup>2</sup> The most comprehensive summary of the activities of the National Gallery's predecessor – the Picture Gallery of Patriotic Friends of the Arts – was brought by the publication which came out to mark the bicentenary of the establishment of this institution<sup>3</sup> and, more recently, also by Lubomír Slavíček in a monograph devoted to the phenomenon of collecting.<sup>4</sup> The period between 1919 and 1939 and mainly the personality of Vincenc Kramář as the director of the public gallery were presented at an exhibition prepared in 2000.<sup>5</sup> Some attention was also paid to Kramář's overall acquisition policy within the institution at that time.<sup>6</sup> And while the history of the Picture Gallery as a whole has been extensively elaborated on in literature, no more complex treatise has hitherto been devoted to the history of the collection of Bohemian medieval art. The subject was merely very briefly mentioned in the new guide to the permanent



<sup>1</sup> *St Christopher and Infant Jesus*, 1500–1510,  
Inv. No. P 205. Purchased 1924 from Joe Hloucha.

exhibition in the Convent of St Agnes of Bohemia.<sup>7</sup> The submitted essay focuses on the history of one segment of the National Gallery's medieval collection, i.e. sculpture of mainly Bohemian provenance. We certainly cannot omit Vincenc Kramář here, whose influence on developing the

collection was utterly fundamental. Archive research also produced interesting findings as to the original provenance of the works in question.

### **From the Picture Gallery to the State Collection**

The history of, what is today, the National Gallery in Prague began with the Picture Gallery of Patriotic Friends of the Arts, founded in 1796 as a private corporation by the members of the Society of Patriotic Friends of the Arts.<sup>8</sup> The Society organized its first public exhibition in the same year in the Czernin Palace at Hradšchin; its core was paintings held by the noble family of Czernin. In the first decade of the 19<sup>th</sup> century, the Picture Gallery moved to the Sternberg Palace where the first permanent exhibition, based on loans from the Society's patrons, opened in 1814. It consisted of 1,700 paintings and its first printed catalogue was published in 1827.<sup>9</sup> The main focus of the collection was paintings by old European masters, while medieval sculpture was not present in the installation at all.<sup>10</sup>

In the early 19<sup>th</sup> century, the Picture Gallery was loaned several panel paintings, for example the central panel of *The Osek Altarpiece* and *The St George Altarpiece* from the Benedictine convent at Prague Castle.<sup>11</sup> The Society of Patriotic Friends of the Arts at that time also began developing its own collection fund which was further enriched by significant donations (e.g., the Hoser collection and the donation from Count Bedřich Sylva-Tarrouca) and loans. As early as in 1926, the Picture Gallery loaned the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim* – one of the most outstanding relics from the period of the Charles IV's reign.<sup>12</sup> The collection of medieval Bohemian panel paintings was then successfully extended during the latter half of the 19<sup>th</sup> century when it acquired the panels of *The Třeboň Altarpiece* in 1872 (today Inv. Nos. O 476 and O 477)<sup>13</sup> and when Vojtěch Lanna donated the paintings *The Assumpta* and *The Madonna* in 1883 (today O 495 and O 494).<sup>14</sup> The Picture Gallery's new permanent exhibition, organized by its inspector Viktor Barvitius (in that position from 1877), opened in the Rudolfinum in 1885 and its catalogue came out four years later.<sup>15</sup> However, medieval sculpture was again absent.<sup>16</sup> The author of the second, 1912 catalogue to the Rudolfinum permanent exhibition was the restorer and art historian Pavel Bergner.<sup>17</sup> This catalogue was added with the newly acquired medieval paintings, for example *The Assumpta of Deštná* (O 724), purchased in

1895.<sup>18</sup> As before, sculpture was represented rather modestly, mainly via 19<sup>th</sup>-century works and several Baroque sculptures.<sup>19</sup>

### **Vincenc Kramář as the Founder of the Collection of Medieval Sculpture**

The new stage in the institution's development began after 1918 when the Picture Gallery became the central artistic collection of the young state. Its director from 1919 was Vincenc Kramář (1887–1960), who studied art history with the leading representatives of the Vienna School (e.g., Franz Wickhoff, Alois Riegel) and was close friends with Max Dvořák.<sup>20</sup> And it was under Kramář when the Gallery received the first vast acquisitions of medieval sculptures which had been on the margin of interest of the Society of Patriotic Friends of the Arts.<sup>21</sup> It can be said with no exaggeration that Vincenc Kramář laid the foundations of collecting medieval sculpture in what was later to be the National Gallery in Prague. Medieval sculpture, the systematic research of which had been far behind the category of panel painting so far, then became the subject of more consistent interest from the 1920s.<sup>22</sup> Kramář, too, devoted his research to the relics of sculpture, publishing two narrowly focused specialized studies – *The Christ of Sorrows* and *The Strakonice Madonna* – in 1935.<sup>23</sup>

Due to the limited state funds for art purchases after 1919,<sup>24</sup> Vincenc Kramář began to coin a new acquisition policy, based on loans from inventoried aristocratic château collections where he sought suitable items as future possible acquisitions.<sup>25</sup> From his arrival to his position, Kramář was also in close contact with collectors, antiquaries, art experts and connoisseurs<sup>26</sup> and was in addition frequently addressed by smaller collectors offering works of art in their property for purchase.<sup>27</sup> The collection of mainly 14<sup>th</sup>-century medieval panel painting was thus significantly enriched during the 1920s by, for example, *The Predella of Roudnice*,<sup>28</sup> *The Madonna of Rome*<sup>29</sup> and *The Roudnice Altarpiece*.<sup>30</sup>

Kramář intensely geared to sculpture from late 1922. The following year, 1923, was indeed expedient for his acquisition policy since the Czechoslovak Ministry of Education and National Enlightenment gave the Picture Gallery three million Crowns for art purchases. The amount could, however, only be used for "old art" since the state in the same year also allocated an additional subsidy of five million Crowns for purchases of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century French



2 *St Wenceslas*, c. 1490, Inv. No. P 288. Purchased 1930 from Joe Hloucha.



3 *St Wolfgang from Bílý Mlýn in the Bohemian Forest*, c. 1500, Inv. No. P 176. Purchased 1923 from Joe Hloucha who had acquired the sculpture in Domažlice.

art.<sup>31</sup> The decision was preceded by a comprehensive evaluation of both local and foreign art markets between 1921 and 1922, where Kramář underlined the advantages of the already realized acquisitions, also highlighting the possibilities of new, financially very profitable future purchases and the necessity of upping state support for these purposes.<sup>32</sup> His letter, among other things, reads: “... As a result of the overall financial crisis, the rise in the prices of life requirements and the simultaneous decrease of the value of money, which has mainly affected the middle-class intelligentsia with fixed incomes, the foreign markets during the past two years began abounding with an extraordinary number of objects of art, and treasures so far impregnable were released...” The closing of the letter stresses that “... The decisive aspect can solely

*be the benefit of the state picture gallery, and this benefit commands it to purchase there where it can purchase profitably or there where it is offered – and here the price is irrelevant – that what a picture gallery absolutely must own. [...] All this also clearly shows the necessity of an annual item of several million Crowns in the state budget, allocated for the purchases for our collections. This amount must be the more considerable the more it is evident that there is no longer any hope of acquiring anything of the Viennese treasures from the former imperial house, and that we are forced to build our collections alone”.*<sup>33</sup>

The largest convolute of medieval sculpture, totalling 32 wood carvings, was purchased by Kramář from the writer, traveller and adventurer Joe Hloucha in 1923, 1924 and 1930.<sup>34</sup> Hloucha mainly focused on collecting artefacts of Oriental



and Negro cultures, simultaneously purchasing works of European and Bohemian provenance at various auctions both in the Czech lands and abroad and reselling them. Vít Vlnas, who along with Olga Kotková closely followed Hloucha's collecting activities, noted that he would offer the works of art in his property for sale anytime he needed considerable amounts of money for his personal needs.<sup>35</sup> The objects purchased from Joe Hloucha found their firm place in the permanent exhibitions of the Picture Gallery and later the National Gallery in Prague and many of them also became its deposits thanks to the gradual extending of the collection.

Apart from the paintings, Hloucha with the same purpose sold fifteen medieval wooden sculptures to the Gallery in 1923,<sup>36</sup> among them the significant carving of the *Christ of Sorrows in the Clouds* (Inv. No. P 168) which Kramář later discussed in detail in a separate study.<sup>37</sup> In the following year, the director enriched the National Gallery's collection by purchasing another six sculptures from Hloucha,<sup>38</sup> mainly the outstanding *Nativity* relief by the Master of the Mariánská Týnice Annunciation and *St Christopher with Infant Jesus* (Inv. Nos. P 204 and P 205) (Fig. 1), which became part of the most recent permanent exhibition of medieval art in the Convent of St Agnes of Bohemia.<sup>39</sup>

The last more extensive purchase from Hloucha's property, realized by Kramář in 1930, brought the Gallery eleven wooden sculptures of varying quality. The collector expected to earn a considerable sum from the deal and originally planned to sell 23 Gothic sculptures; the transaction was, however, realized only in part.<sup>40</sup> It included the carving of *St Wenceslas* (Inv. No. P 288) (Fig. 2), which is captured side by side with Vincenc Kramář in a photograph from the installing of the new permanent exhibition of the State Collection of Old Masters in the City Library in 1936.<sup>41</sup>

In connection with Kramář's acquisitions, there is an important and yet unnoticed document from the National Gallery Archives which is worth attention as it sheds light on the origin of some of the sculptures purchased from Joe Hloucha.<sup>42</sup> The type-written list of individual items, dated 28 April 1928, is accompanied by Hloucha's notes, made in his characteristic, generous handwriting, as to where and from whom the collector acquired the given work of art.<sup>43</sup> It, for example, states "from Domažlice" and a hand-written inscription "from a farm owner, on the wall" next to the sculpture of *St Wolfgang*, and



4 *The Pietà from the Plzeň Region*, 1510–1515, Inv. No. P 173. Purchased 1923 from Joe Hloucha.

the provenance of *The Pietà* is specified as the Plzeň region and, in more detail, by the written inscription "a village near Plzeň, a middleman".<sup>44</sup> The *St Wolfgang* (Fig. 3) sculpture is identical with the carving listed in the 1902 *Domažlice Inventory of Monuments* at the farm in (formerly from Bílý Mlýn) in the Bohemian Forest<sup>45</sup> and was registered in the National Gallery in Prague under Inv. No. P 176.<sup>46</sup> The *Pietà* can undoubtedly be identified with Inv. No. P 173 (Fig. 4). The yet unpublished document thus uniquely proves the origin of some wooden sculptures today held by the National Gallery and it is certainly the document claimed by Vincenc Kramář from Joe Hloucha in his letter of March 1928, in which he also rejected Hloucha's offer to sell a sculpture by František Bílek to the institution.<sup>47</sup> Hloucha was reportedly asked to provide a list of provenances of the works sold to the Gallery between 1923 and 1924. Vít Vlnas and Olga Kotková, however, did not succeed in finding the document and eventually raised some doubt that Hloucha had actually never issued it.<sup>48</sup>

Joe Hloucha was not the only target of Kramář's acquisition interests. Another

5 *A Female Saint*  
from Mariánské  
Lázně, Master of  
the St Bartholomäus  
Crucifixion from Plzeň,  
before 1450,  
Inv. No. P 184.  
Purchased 1924 from  
Karel Wagner.



rather extensive group of sculptures was purchased between 1922 and 1924 from the collection of the academic painter Karel Wagner. It included nine wood carvings, among which are the especially excellent minute relief with *The Adoration of the Magi*, later attributed to the significant Zwickau sculptor and follower of Tilman Riemenschneider, Peter Breurer (Inv. No. P 189),<sup>49</sup> and the small but charming *Female Saint*, attributed to the Master of Crucifixion from the St Bartholomäus in Plzeň (Inv. No. P 184) (Fig. 5).<sup>50</sup> Clarifying the original provenance of the sculptures acquired from the Wagner collection was again supported by a finding from the National Gallery Archives, holding an unpublished and undated inventory of works from the Wagner collection which Kramář himself compiled and selected for purchasing.<sup>51</sup> Each item there is accompanied by the work's provenance which was, however, forgotten over the years.<sup>52</sup>

The collection of medieval sculpture during the 1920s simultaneously received works from the properties of small-scale collectors. For example, there is the exceptional Late Gothic sculpture of *Christ the Victorious*, later attributed to the Master of the Doksany Altarpiece.<sup>53</sup> Also worth mentioning are two sculptures of South-Bohemian origin, provided by Alexandra Schránílová from Prague (Inv. Nos. P 279 and P 281) (Fig. 6),<sup>54</sup> and the small sculptures *The Mourning Virgin Mary* and *St John the Evangelist* from Borovany (Inv. Nos. P 217 and P 218), purchased from the Prague sculptor František Zmek<sup>55</sup> and currently displayed as part of the permanent exhibition in the Convent of St Agnes. The *Variant of the Madonna of Český Krumlov* (Inv. No. P 226) of European significance, executed in cast stone along the lines of the International style, was acquired from a Viennese antique store in 1925.<sup>56</sup>

While Kramář was still the director, the Gallery had to move its collections from the Rudolfinum to the rather unfitting spaces of the Prague City Library in 1929. Here, the Gallery presented a new permanent exhibition composed of new acquisitions, whose main axis became Bohemian medieval art, supplemented by several Baroque works.<sup>57</sup> Vincenc Kramář provided brief information about every work in the exhibition catalogue. The installation was very positively reviewed by Antonín Matějček who mainly praised Kramář's acquisition policy: "It was, however, possible to justly evaluate the activity and the merits of



6 *St John the Evangelist from Majdalena near Třeboň*, Master of the Žebrák Lamentation – workshop, c. 1515, Inv. No. P 281. Purchased 1930 from Alexandra Schránílová.

the director of the Picture Gallery of Patriotic Friends of the Arts, Dr Vincenc Kramář, who was entrusted with care of the art collection ... Let us stress here that Kramář as a keeper of the state artistic property accomplished his role with utmost conscientiousness, fully understanding the tasks of the future state institution..."<sup>58</sup> The concept of the permanent exhibition departed from an earlier proposal, the so-called Nostitz programme co-developed by, among others, Wilhelm von Bode.<sup>59</sup>

In the following years, Kramář continued purchasing works of art and the collection again received rather significant new arrivals. Apart from more medieval panel paintings (e.g., *The Emmaus Crucifixion*),<sup>60</sup> Kramář purchased several sculptures from renowned Prague antiquaries. In 1937, the collection received several wood carvings acquired from Karel Chaura<sup>61</sup> and, in 1939, from Václav Hořejš, a noted Prague antique dealer.<sup>62</sup> Other additions from that time were *The Prostějov Madonna*<sup>63</sup> and a *Nativity relief from Krasíkov*,<sup>64</sup> purchased from Moravia. The latter, originating from the former Prostějov collection of Jaroslav Mathon, recently underwent demanding restoration and in 2011 became part of the long-term exhibition of medieval art.<sup>65</sup>

When the permanent exhibition in the City Library was reinstalled in 1936, it again accommodated new acquisitions. It was divided into several sections according to

7 *The Virgin Mary and Child with St Anne*, Jörg Lederer – workshop, c. 1515, Inv. No. P 5905. Acquired 1945 from the former František Ringhoffer collection from Kamenice near Strančice.



the individual schools. Vincenc Kramář accompanied it by a summary publication, underlining that the core of the collection was a group of “works from the glorious period of the 14<sup>th</sup> and early 15<sup>th</sup> centuries”.<sup>66</sup> In 1937, the Picture Gallery was renamed as the State Collection of Old Art, and the *Brief Guide to the State Collection of Art*,<sup>67</sup> basically an updated re-print of the earlier edition, was published the following year. Both these versions testify to the supreme level of Kramář’s connoisseurship not only in the sphere of the old masters. The datings of the particular works as well as their attributions given in the *Guide* remain valid till today with only minor exceptions. Kramář also left an equally indelible trace in the National Gallery in the field of technological research when he began cooperating with the restorers Adolf Bělohoubek and Bohuslav Slánský,<sup>68</sup> laying the foundations of the future Restoration Department of the National Gallery in Prague with the latter.

In early 1939, the Gallery was entrusted to the priest and university professor Josef Cibulka who steered it through the wartime period.<sup>69</sup> In 1939, under his management, the institution organized an exhibition of the works acquired for the Collection of Old Art between 1 January and 30 April of the same year, presenting 66 paintings and 13 sculptures.<sup>70</sup> The magazine *Umění* [Art] also published a more detailed study analysing some works

held by the Gallery.<sup>71</sup> The collection at that time moreover became The National Gallery,<sup>72</sup> although it had to be officially called the Czech-Moravian Land Gallery during the Second World War. Archive documents prove that all art purchases began to be systematically approved by an acquisition committee only after the arrival of Josef Cibulka, who personally appointed its members.<sup>73</sup> Vincenc Kramář before him used to decide about the purchases for the gallery exclusively by himself.

### From the Second World War to the Present

The pre-war years, poisoned by the spreading Nazism, as well as the wartime period delivered the Gallery new acquisitions from Jewish properties. Before 1939, these were the works from people who sought refuge from the Nazi laws in emigration,<sup>74</sup> while during the Second World War the collection also received Jewish property directly confiscated by the Nazis.<sup>75</sup> In both cases, the works were returned to the heirs of the original owners as late as in the 1990s.

Part of the Gallery’s collection in 1939 became paintings and sculptures of mainly German and Italian provenance from the collection of Franz Ferdinand d’Este from the Konopiště château, while especially the works of medieval sculpture stayed hidden from the public eye in the depositories until recently.<sup>76</sup> Part of this collection was transferred to the National Gallery in 1939, the second part in 1943 when Konopiště was seized by the Gestapo units.

The post-war director of the renewed National Gallery became Vladimír Novotný, formerly Kramář’s assistant and then Cibulka’s deputy.<sup>77</sup> In 1945, Novotný opened an overview permanent exhibition of selected works of art, which was still held in the spaces of the City Library.<sup>78</sup> The closing of his consideration in the accompanying catalogue was entirely in the spirit of the new era and emphasized the need to variegate the collection with “the art of the Slavic nations, especially that of Russia”.<sup>79</sup> After 1945, the collection was expanded with works from confiscated German property. Thus, for example, the National Gallery received a large group of works previously owned by the manufacturer František Ringhoffer from Kamenice near Strančice<sup>80</sup> (Fig. 7) and part of Jindřich Bělohříbek’s collection from the Vinoř château.<sup>81</sup> The National Cultural Committee, established in 1946,<sup>82</sup> gathered works of art detected at the confiscated and later nationalized châteaux and castles and

subsequently allocated them to particular institutions at its own discretion.<sup>83</sup> In 1947, several works were forcibly donated to the collection in exchange for export licences granted to the families fleeing from the arriving communist regime.<sup>84</sup>

In 1948, the National Gallery again acquired the Sternberg Palace, where the new installation opened the next year.<sup>85</sup> In the turbulent years following February 1947, other items from mainly Church property were temporarily<sup>86</sup> transferred to the Gallery as deposits, and the collection also expanded due to the massive transfer of works from the Museum of Applied Arts in Prague.<sup>87</sup> Those from the latter institution included works already well-known from professional literature (e.g., *The Velhartice Altarpiece* and a group of sculptures by the Master of the Marian Altarpiece from Seeberg, formerly held in the Czernin collection,<sup>88</sup> as well as items whose line of provenance is basically impossible to trace). Other contributions to the collection were purchases,<sup>89</sup> one of the most significant being *The Madonna of Michle*, acquired in 1949.<sup>90</sup>

The Acquisition Committee, appointed by the National Gallery's director, continued their sessions during the 1950s. The body approved the purchasing of several significant works, among them *The Seated Virgin Mary Expectans*<sup>91</sup> (Fig. 8) and *The Virgin Mary and Child with St Anne* by the Master of the Mariánská Týnice Annunciation<sup>92</sup> (both are today part of the permanent exhibition in the St Agnes Convent)<sup>93</sup> and the minute but mesmerizing Late Gothic sculpture of a *Female Saint*.<sup>94</sup> (Fig. 9) From the late 1950s, the Gallery curators also scoured the stores of the official company Antiques in search for works to complement the collections.<sup>95</sup> It is, unfortunately, very difficult to trace the provenance of the sculptures and paintings acquired in this manner since the protocols of the individual committees only exceptionally mention where a particular work was even acquired by the antiquary. From this view, the especially important periods for the collection of medieval art were the 1960s and 1970s when mainly the collection of Late Gothic sculpture was expanded with fundamental works. For example, there was the 1961 purchase of the sculpture of *St Leonard* by the Master of the Zvíkov Lamentation<sup>96</sup> and the 1964 purchase of *The Madonna of Malšín* by the Master of the Žebrák Lamentation, the latter having earlier been in the property of the Prague painter Karel Wagner, although it arrived to the National Gallery from Hradec Králové.<sup>97</sup>



8 *The Seated Virgin Mary Expectans*, 1430–1440, Inv. No. 1978. Purchased 1950 via an antique store.



9 *A Female Saint (St Catherine?)*, 1500–1510, Inv. No. P 2406. Purchased 1962 from a Prague private collection.

- 10 *The Lamentation from Lovosice, 1520–1530, Inv. No. P 6431. Donated 1975 by Vilma Vrbová-Kotrbová.*



The new installation of Bohemian Gothic art in the Sternberg Palace dates to 1962. Its authors (Jaromír Homolka, Ladislav Kesner and the architect Jaroslava Mrázová) described their basic aim as creating “... *an installation whose concept would conform the most recent findings of contemporary art-historical research and would provide visitors with an utmost complex and clearly articulated view of the development of sculpture and panel painting from the early 14<sup>th</sup> century to the period around 1530. [...] This generated two essential principles to follow. First, to arrange the exhibits in chronological order, and second, to compose them into the most enclosed stylistic wholes possible in the individual halls, where the paintings and sculptures would complement each other*”.<sup>98</sup> These two requirements, determining the future form of the permanent exhibition, are in fact applicable to these days. The “*strict selection of exhibits*”,<sup>99</sup> which distinguished the installation from previous ones, was supplemented by some new acquisitions and loans.<sup>100</sup> And although the result was a less numerous group of exhibits, the higher was their – strongly emphasized – quality. The thus presented collection became a firm foundation for future exhibitions of the National Gallery in Prague. The catalogue

of the permanent exhibition of Bohemian Gothic art, including an outline of both sculpture and painting development in the Czech lands, was published two years later, in 1964.<sup>101</sup>

The National Gallery’s director from 1967 was Jiří Kotalík. The works by old Bohemian masters under his management moved to the St George’s Convent at Prague Castle, where the new permanent exhibition of medieval, Renaissance and Baroque art opened in 1976. The guide to the medieval and Renaissance part of the installation was written by the collection’s curator Marie Anna Kotrbová, a student of Albert Kutal.<sup>102</sup> The exhibition in the new and more generous spaces followed in the installation concept designed in the 1960s and was mainly focused on the High Middle Ages of the 14<sup>th</sup> and the first half of the 15<sup>th</sup> centuries. In addition, it was complemented by significant loans in order to provide a complex view of the development of medieval art in Bohemia. The works left out from the Prague installation – mainly the already extensive fund of Late Gothic – found their place at the new exhibition organized at Kost castle the next year.<sup>103</sup> In the same period, the Centre of Care of Historical Monuments

in the Central-Bohemian Region (today UOP Central Bohemia) installed a permanent exhibition at Křivoklát castle, focused on the works from the region and abounding in loans from the National Gallery's depositories. These two "castle" installations earned a long review mainly highlighting their "study" character.<sup>104</sup> The Sternberg Palace maintained the permanent exhibition of old European masters, enriched with a significant collection of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century French art, and it reopened in 1976.<sup>105</sup>

The acquisition policy of the National Gallery in Prague during the 1970s and 1980s further followed the lines of purchasing from antique stores and, eventually, from private owners who would contact the institution with this aim. Hence, for example, the minute work by the workshop of the Master of the Michle Madonna - *The Madonna of Hrabová*<sup>106</sup> - and several Late Gothic wooden sculptures from the former collection of a First-Republic collector from Prague.<sup>107</sup> The collection of medieval sculpture was also enriched by several donations, for example the monumental *Lamentation from Lovosice* (Fig. 10) and the rare minute sculpture of *Vanitas*, both donated by Vilma Vrbová-Kotrbová in, respectively, 1975 and 1983.<sup>108</sup> In the late 1980s, the National Gallery for the first time in its modern history organized an exhibition of its attributions which was, however, limited to the period between 1987 and 1988.<sup>109</sup> The only exhibit representing medieval art was *The Madonna*, a sculpture of probably North-West Bohemian origin, purchased from a Prague collection.<sup>110</sup> The year 1988 also saw the publication of new and more comprehensive catalogues of permanent exhibitions in the St George's Convent and the Sternberg Palace, providing a complete list of exhibits.<sup>111</sup>

The post-1989 restitution process returned numerous works of art hitherto held by the National Gallery to their due owners. Works of this kind were bought back for the Gallery by the State in only a few cases.<sup>112</sup> Several significant acquisitions realized by the Collection of Old Masters during the 1990s and in the early 21<sup>st</sup> century included the stone sculpture of a *Female Saint with a Book*, executed along the lines of the International style,<sup>113</sup> and the wooden sculpture of *The Virgin Mary and Child with St Anne* from around 1360, purchased somehow later from a Viennese antique store.<sup>114</sup> The field of panel painting was enriched in 1998 by a wing from *The St Catherine Altarpiece*, produced by the



11 *The Seated Virgin Mary*, Master of the Kefermarkt Altarpiece, 1475–1480, Inv. No. P 8879. Purchased 2001 from a Prague private collection.

workshop of the Master of the Litoměřice Altarpiece,<sup>115</sup> while the sculpture of *The Seated Virgin Mary* (Fig. 11), later attributed to the Master of the Kefermarkt Altarpiece, came in 2001.<sup>116</sup> The most recent major acquisition for the collection of medieval sculpture was *The Madonna Standing on a Lion* from before the mid-14<sup>th</sup> century (Fig. 12), which Ivo Hlobil cogently incorporated into the oeuvre of the Master of the Michle Madonna.<sup>117</sup> The sculpture was purchased in the same noted Viennese antique store as the above-mentioned 14<sup>th</sup>-century *Virgin Mary and Child with St Anne*.

All the above-mentioned purchased works of art are today part of the permanent exhibition "Bohemia and Central Europe", which opened in the Convent of St Agnes of Bohemia in 2000. The new feature of this installation is the incorporation of Bohemian and Moravian medieval and early Renaissance art into a wider, Central-European context. The 1993 abolishing of the exhibition at Kost castle moreover provided noticeable support for the section of Late Gothic works, and the entire exhibition also received significant loans from the Church. In addition, some works were presented to the public for the

12 *The Madonna  
Standing on a Lion,*  
Master of the Michle  
Madonna, 1340-1345,  
Inv. No. P 8935.  
Purchased 2004 from  
a Viennese antique  
store.





first time after a demanding restoration.<sup>118</sup> The guide to the St Agnes permanent exhibition, however, came out with a six-year delay after it opened.<sup>119</sup>

This brief overview clearly shows that the core collection of medieval art, today held by the National Gallery in Prague, but established and developed by Vincenc Kramář from the early 1920s, underwent substantial changes during the almost one hundred years of its existence. It grew via acquisitions from private as well as Church collections and, most recently, again by purchases from abroad. All these efforts have helped develop a unique and varied convolute containing not only prime works of art but also works of study character. The Gallery collection thus provides a complex view of the history of medieval sculpture both in Bohemia and in Central Europe.

### Notes

\* The study was made possible via the Grant for the Long-Term Conceptual Development of the Research Organization of the Ministry of Culture of the Czech Republic.

**1** The submitted essay is an adapted version of a study from my dissertation, presented in July 2013. See Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní galerie v Praze (1471–1526)*, diss., Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc, Olomouc 2013.

**2** For an overview of literature on the subject, see esp. Vít Vlnas, “Vincenc Kramář’s Gallery, Its Predecessors and Its Successors (Marking the Bicentenary of the National Gallery in Prague)”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* V–VI, 1995–1996, pp. 7–15 (in English) and pp. 177–181 (in Czech); Lubomír Slavíček, “Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreude in den Jahren 1796–1835”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* XII–XIII, 2002–2003, pp. 25–50 (in German), pp. 124–135 (in Czech), esp. Note 2, p. 132.

**3** Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918* [exhib. cat.], National Gallery in Prague 1996.

**4** Lubomír Slavíček, “Societas atrium in patria fautorum. Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění a počátky institucionálního sběratelství v Čechách”, in: Lubomír Slavíček, “*Sobě, umění, přátelům.* Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939”, Brno 2007, pp. 151–168.

**5** Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* [exhib. cat.], National Gallery in Prague 2000.

**6** Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky”, in: Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář* (quoted in Note 5), pp. 169–173.

**7** Štěpánka Chlumská, “*Medieval Art in Bohemia*

*in the Collections of the National Gallery in Prague. Short History of the Collection and its Presentation*”, in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550*, National Gallery in Prague 2006, pp. 9–11.

**8** Vít Vlnas, “Vincenc Kramář’s Gallery” (quoted in Note 2), p. 178.

**9** *Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prague befinden*, Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen, Prag 1827.

**10** Collections of 19<sup>th</sup>-century sculpture were presented at exhibitions of the Academy of Fine Arts in Klementinum from about 1828. Organizing these events was taken over by the newly established association Krasoumná jednota in 1835. See Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, “Bildhauerei auf den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1821–1875”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* XII–XIII, 2002–2003, pp. 51–75 (in German), pp. 137–145 (in Czech), esp. p. 137.

**11** Štěpánka Chlumská, “*Bohemia & Central Europe 1200–1550*” (quoted in Note 7), pp. 9–11.

**12** The panel was purchased for the collections almost a century later, in 1923, by Vincenc Kramář. National Gallery Archives, SVPU AA 2001, Ref. No. 365; AA 2002, Ref. No. 126.

**13** Viktor Barvitijs, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Společnost vlasteneckých přátel umění, Praha 1889, Cat. Nos. 51 and 52, pp. 47–48 (O 476 is a donation from Count Albrecht Kounitz; O 477 was donated by LL.D. Kornelius Schöffner).

**14** Viktor Barvitijs, *Katalog obrazárny* (quoted in Note 13), Cat. Nos. 55 and 56, pp. 50–51 (both paintings were formerly in the Stuchlík collection in České Budějovice).

**15** Viktor Barvitijs, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag*, Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen, Prag 1889.

**16** The catalogue mentions two German portraits dated 1533 (Cat. Nos. 4 and 5, section III. Works of Sculpture, pp. 278–279). These companion relief portraits were loaned from the Prague Castle Picture Gallery which holds them until today.

**17** Pavel Bergner, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Společnost vlasteneckých přátel umění, Praha 1912.

**18** Pavel Bergner, *Katalog obrazárny* (quoted in Note 17), Cat. No. 137, pp. 45 (the painting was purchased from Count Czernin).

**19** *Ibid.*, section Sculpture, pp. 355–364. Two small reliefs from the Prague Castle collections were exhibited again: Cat. Nos. 1209 and 1210, p. 361.

**20** See, e.g., Marek Krejčí, “Dopisy Maxe

Dvořáka Vincenci Kramářovi”, *Umění* LII, 2004, pp. 353–369.

**21** Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*, Praha 1927, p. 49 (“... at koupěmi, či výpůjčkami o soustředění děl hlavních našich uměleckých období, o získání hodnotných a pro nás významných cizích děl rozšiřujíc program sbírky o plastiku ...” [see the motto of this essay]). The quote is also mentioned by Lada Hubatová-Vacková in: “Sonda do Kramářovy akviziční politiky” (quoted in Note 6), p. 170.

**22** For example Antonín Matějček in the early 1920s published a monograph *Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1921, which later resulted in an extensive corpus, already published in Czech and entitled *Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938. From the 1920s, treatises focusing on medieval sculpture were written for *Volné směry* and later also for Štenc’s *Umění* by Jaromír Pečírka, Albert Kutal and Antonín Matějček. The initiation role fell upon Josef Opitz who organized a vastly reviewed exhibition “Gotika v severozápadních Čechách” [Gothic Art in North-West Bohemia] in 1928 in Chomutov and Most. See Josef Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx-Komotau*, Brüx 1928.

**23** Vincenc Kramář, “Bolestný Kristus”, *Volné směry* XXXI, 1935, pp. 75–81; idem, “Strakonická gotická madona”, *Volné směry* XXXI, 1935, pp. 186–195. Both studies, along with other Kramář’s texts, appeared in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích* (ed. Josef Krása), Praha 1983, pp. 230–238 and 215–229.

**24** Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky” (quoted in Note 6), p. 170, Note 25.

**25** This was evaluated by, among others, Antonín Matějček, “Galerie společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel”, *Volné směry* XXII, 1923–1924, pp. 104–106. Most works were *de jure* purchased by the State for the future State Gallery and deposited in the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts. On this, see esp. Vít Vlnas, “Vincenc Kramář’s Gallery” (quoted in Note 2).

**26** Examples are given by Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky” (quoted in Note 6), pp. 170–171.

**27** The National Gallery Archives still hold many letters to Kramář offering paintings and sculptures of varying quality. His replies to most of them were negative (and sometimes even unscrupulous). See National Gallery Archives, funds Kramář and Correspondence of Society of Patriotic Friends of the Arts.

**28** Inv. No. O 2715, purchased 1925. National Gallery Archives, SVPU AA 2003/368.

**29** Inv. No. O 1439, purchased 1927 from a private collection in Rome. National Gallery Archives, SVPU AA 2004/344; SVPU AA 2005/37.

**30** Inv. Nos. O 1463–1466, purchased 1928

from the Roudnice Provostship. National Gallery Archives, SVPU AA 2006/655.

**31** National Gallery Archives, AA 2001/1923, Ref. No. 74; Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky” (quoted in Note 6), p. 171. On the purchase of 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century French art, see Lada Hubatová-Vacková, “Sonda do Kramářovy akviziční politiky” (quoted in Note 6), p. 171, Note 37, with reference to the article by Nikolaj Savický, “Československý stát a francouzské umění”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague VII–VIII*, 1997–1998, pp. 193–204.

**32** National Gallery Archives, AA 2001/1923, No. 128 (letter of 5 April 1923). The transcript of the letter was published by Lubomír Slavíček, “Malíř Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924”, *Umění* XLVI, 1998, pp. 245–263, esp. pp. 248–250.

**33** Ibid.

**34** On the phenomenon of Joe Hloucha as a collector and on his relations to Vincenc Kramář, see Vít Vlnas – Olga Kotková, “Píti plnými doušky Evropu a její krásy. Staré evropské umění ze sbírek Joe Hlouchy”, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, pp. 777–795.

**35** In the 1920s, he needed money for the villa “Sakura”; see Vít Vlnas – Olga Kotková, “Píti plnými doušky Evropu” (quoted in Note 34), pp. 777–795.

**36** Inv. Nos. P 165 – P 179.

**37** Vincenc Kramář, “Bolestný Kristus” (quoted in Note 23).

**38** Inv. Nos. P 200 – P 206.

**39** Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7), Cat. No. 148 and Cat. No. 141, p. 149.

**40** National Gallery Archives, SVPU AA 2008/163, letter of 10 March 1930, published by Vít Vlnas – Olga Kotková, “Píti plnými doušky Evropu” (quoted in Note 34), pp. 783–784. Hloucha wanted 270 thousand Crowns for 23 wooden sculptures and received 90 thousand for the 11 purchased ones.

**41** The photograph was, for example, reproduced in: Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář* (quoted in Note 5), p. 162.

**42** National Gallery Archives, fund Kramář, AA 2945/752. Vít Vlnas and Olga Kotková were unaware of this document.

**43** The document has the format of one sheet covered with writing on both obverse and reverse; the heading on the left side, written by Kramář, reads: “28/4 28 sculptures Hloucha.” Transcription:

Paintings:

Mid-18<sup>th</sup> cent. master (type-written); below, in handwriting: “*Kupecký*”, canvas, Painter Alphaena (type-written); next to it, in handwriting: “*purchased from Bratislava from dealer Jeřábek,*

*originates from a Slovak arist. property*" (author's note: Inv. No. O 1364, as Peter Brandl).  
 Master of the 1<sup>st</sup> half of the 15<sup>th</sup> cent., panel St Mary of Egypt (type-written); next to it, in handwriting: "*Bratislava, arist. Osmich (?)*" (author's note: the name is not well legible; Inv. No. O 17256, former Inv. No. O 1363)  
 Flemish master of the early 16<sup>th</sup> century, little Madonna (type-written); next to it, in handwriting: "*Prague, private*" (author's note: Inv. No. O 1366).  
 Italian 14<sup>th</sup>-century master, little Madonna (type-written); next to it, in handwriting: "*Prague, private*" (author's note: Inv. No. O 1365).  
 (German) Master from the early 16<sup>th</sup> century, 3 parts of an altarpiece (type-written); next to it, in handwriting: "*Praha, Wunsch*" (author's note: Inv. Nos. O 1367–O 1369).  
 6 icons (type-written); next to it, in handwriting: "*Praha, Brindisi*" (author's note: Inv. Nos. O 1370–O 1375).  
 Sculptures:  
 Bust of Christ, from Prague (type-written); next to it, in handwriting: "*Vondruška collection, auction*" (author's note: Inv. No. P 168).  
 Sv. Wolfgang, from Domažlice (type-written); next to it, in handwriting: "*from a farm owner, on the wall*" (author's note: Inv. No. P 176).  
 St Barbara, small (type-written); next to it, in handwriting: "*Plzeň region, purchaser*" (author's note: Inv. No. P 170).  
 St Barbara, large (type-written); next to it, in handwriting: "*Sušice, purch. from a family*" (author's note: Inv. No. P 203).  
 Group of St Anne and 3 Men (reportedly from Ojbín) (type-written); next to it, in handwriting: "*Upper Lusatia, castle Ojbín, acc. to an old collector from Liberec*" (author's note: Inv. No. P 178).  
 Small Madonna from the Turnov region (type-written); next to it, in handwriting: "*Turnov, from the Bušek family*" (author's note: Inv. No. P 167).  
 South-Bohemian Madonna (type-written); next to it, in handwriting: "*České Budějovice, the collector himself*" (author's note: Inv. No. P 166).  
 A little larger and less gracious Madonna (type-written); next to it, in handwriting: "*? from České Budějovice*" (author's note: Inv. No. P 202).  
 On the reverse:  
 St Sigismund, Sušice (type-written); next to it, in handwriting: "*Sušice, from the parish, that middleman is no businessman*" (author's note: Inv. No. P 165).  
 Pietà from the Plzeň region (type-written); next to it, in handwriting: "*a village near Plzeň, a middleman*" (author's note: Inv. No. P 173).  
 The Last Supper relief (type-written); next to it, in handwriting: "*Liberec, the art dealer himself*" (author's note: Inv. No. P 172).  
 St Peter, St Andrew reliefs (type-written); next to it, in handwriting: "*from the Teplice surroundings, me myself*" (author's note: Inv. Nos. P 174 and P 175).  
 St Christopher and Infant Jesus relief (type-

written); next to it, in handwriting: "*purchased in Prague, Pacovský*" (author's note: the name is not well legible; Inv. No. P 205).  
 2 small female saints from the early 15<sup>th</sup> cent. (type-written); next to it, in handwriting: "*from the Plzeň region, a middleman*" (author's note: Inv. Nos. P 200 and P 201).  
 The Nativity relief (type-written); next to it, in handwriting: "*purchased in Prague, Veselý*" (author's note: Inv. No. P 204).  
 St John, small figure (type-written); next to it, in handwriting: "*Prague*" (author's note: Inv. No. P 169).  
 Romanesque crucifix (type-written); next to it, in handwriting: "*(copy), Wunsch*" (author's note: Inv. No. P 177).  
 2 Baroque busts (type-written); next to it, in handwriting: "*Prague*" (author's note: Inv. Nos. P 209 and P 210).  
 2 small Negroes (type-written); next to it, in handwriting: "*Rosenkranz*" (author's note: Inv. Nos. P 207 and P 208).  
 Head of Christ from the 17<sup>th</sup> cent. (type-written); the handwritten inscription illegible (author's note: Inv. No. P 206).  
**44** National Gallery Archives, fund Kramář, AA 2945/752.  
**45** Karel Hostaš – Ferdinand Vaněk, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Domažlickém*, Praha 1902, p. 92.  
**46** It therefore is not the St Wolfgang sculpture, mentioned by Vít Vlnas and Olga Kotková who opined that it was acquired by Hloucha in Mnichovo Hradiště in 1920 and identified it with the sculpture Inv. No. P 176. See Vít Vlnas – Olga Kotková, "Píti plnými doušky Evropu" (quoted in Note 34), p. 780.  
**47** The letter of March 1928 is mentioned by Vít Vlnas – Olga Kotková, "Píti plnými doušky Evropu" (quoted in Note 34), pp. 783–784, Note 85. It is deposited in the National Museum – Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures, fund Joe Hloucha Inheritance, 2/5–59.  
**48** Vít Vlnas – Olga Kotková, "Píti plnými doušky Evropu" (quoted in Note 34), pp. 783–784.  
**49** Walter Hentschel, *Peter Breuer: eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt*. Dresden 1952, Cat. No. 46, p. 222.  
**50** Antonín Liška, "České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450", *Umění IX*, 1961, pp. 372–390; Jiří Fajt, "Cat. No. 277, Master of the St Bartholomäus Crucifixion (?), A Female Saint", in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230–1530* [exhib. cat.], Part III, National Gallery in Prague, pp. 685–687.  
**51** National Gallery Archives, fund Kramář, AA 2945/752. Transcription of the document: *The Madonna Karlovy Vary* [author's note: Inv. No. P 183, Female Saint]  
 Ulrich Creutz Bystřice on the house [author's note: Inv. No. P 190, *Mourning Virgin Mary*]

- Female saint Budějovice St Anne Convent* [author's note: Inv. No. P 185]
- Christ 15<sup>th</sup> century Teplice* [illegible ... *amateur*] [author's note: Inv. No. P 186]
- Christ c. 1500 Teplice* [illegible ... *amateur*] [author's note: Inv. No. P 188, Christ the Victorious]
- Muzhik (St Joseph) Teplice* [illegible ... *amateur*] [author's note: Inv. No. P 187]
- Sculpture (small) Mariánské Lázně* [author's note: Inv. No. P 184, *Female Saint*, Master of the St Bartholomäus Crucifixion in Plzeň]
- 14<sup>th</sup> century the Madonna Teplice* [illegible note] [author's note: Inv. No. P 182]
- Relief The Magi Cheb (photo.)* [author's note: Inv. No. 189, Petr Breuer]
- 52** For example, the item "*Female Saint*" is accompanied by the inscription "*Budějovice St Anne Conv.*". This information repeats in the catalogue of the exhibition organized by Kramář in 1930. See *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově Ústřední knihovny hlavního města Prahy k poctě osmdesátin T. G. Masaryka*, Central Library of the Capital of Prague, III. 1930, Společnost vlasteneckých přátel umění, Praha 1930, Cat. No. 31, pp. 4–5. The information was subsequently forgotten and never reappeared anywhere; it is not even stated in the curatorial file where it is merely described as "*Bohemia, 1480–90*".
- 53** Inv. No. P 193, purchased from František Adamec from Prague in 1923. National Gallery Archives, SSSU AA 1382, Cat. 1 (purchase fund), No. 22.
- 54** Inv. No. P 279 – The Madonna of Bošilec, 1490–1500; Inv. No. P 281 – St John the Evangelist, c. 1515 (Master of the Žebrák Lamentation, workshop). For more on the acquisition, see National Gallery Archives, SVPU AA 2008/17.
- 55** Purchased 1924. National Gallery Archives, SVPU AA 2002/431, 492; Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7), Cat. Nos. 109a, b, p. 146.
- 56** National Gallery Archives, SPVU AA 2002/311, SPVU AA 2003/344.
- 57** *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem* (quoted in Note 52).
- 58** Antonín Matějček (reviewer), "*Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919–1930*", *Umění* III, 1930, pp. 223–238.
- 59** Vít Vlnas, "*Vincenc Kramář's Gallery*" (quoted in Note 2), p. 179. See also Jan Květ, "*Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění*", *Volné směry* 29, 1932, pp. 118–120.
- 60** Inv. No. O 1252, purchased 1937. National Gallery Archives, SVPU AA 2027/474, 498; Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7), National Gallery in Prague 2006, Cat. No. 25, p. 141.
- 61** Inv. Nos. P 341 – P 343. ANG, SSSU – AA 2027/233.
- 62** Inv. Nos. P 365, P 366 and P 367. National Gallery Archives, ČMZG/K, AA 2036 (22 February 1939).
- 63** Inv. No. P 364. National Gallery Archives, ČMZG – 1939–1945, K (7<sup>th</sup> Acquisition Committee, 22 February 1939).
- 64** Inv. Nos. P 647 and P 647a, purchased from L. Neumann from Prague. National Gallery Archives, NG–NK 1945/1 (19 December 1945).
- 65** Most recently: Helena Dáňová, "Relief aus dem Kloster Corona Mariae in Třebořov bei Krasíkov und die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts tätige Olmützer Werkstatt", in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XX–XXI*, 2010–2011, pp. 22–42 (in German) and pp. 138–149 (in Czech).
- 66** Vincenc Kramář, *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1936.
- 67** Vincenc Kramář, *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění*, Praha 1938.
- 68** For more on this, see Ivo Hlobil, "Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování", in: Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář* (quoted in Note 5), pp. 173–175.
- 69** On this, see esp. Lubomír Slavíček, "K odchodu Vincence Kramáře ze Státní sbírky starého umění v roce 1939 (Dva neznámé dopisy Eugena Dostála a Alberta Kutala Kramářovi)", *Umění* XLIII, 2000, pp. 78–81.
- 70** *Výstava přírůstků 1939*, Praha 1939.
- 71** Josef Cibulka – Jan Loriš – Vladimír Novotný, *Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze*, special reprint from the miscellany *Umění*, Praha 1939.
- 72** Vít Vlnas, "Vincenc Kramář's Gallery" (quoted in Note 2), p. 181.
- 73** One of the first protocols concerns the 7<sup>th</sup> session of the Acquisition Committee (of 23 February 1939) which, among other things, approved purchasing several works offered by the antiquary Václav Hořejš. National Gallery Archives, ČMZG/K, AA 2036.
- 74** Especially donations in exchange of export licences (e.g., Spranger's *Epitaph of the Goldsmith Müller*) – see Lada Hubatová-Vacková, "Sonda do Kramářovy akviziční politiky" (quoted in Note 6), p. 173, Note 68 – and deposits left to the collection by the forced exiles (e.g., the Richard Morawetz collection).
- 75** For example, part of the Jindřich Waldes collection (see, e.g., Patrik Šimon, *Jindřich Waldes: sběratel umění*, Praha 2001). The issue was also briefly touched upon by Lubomír Slavíček, "Zdroj radosti, poučení a rozkoše. Pražské soukromé sběratelství 1895–1939", in: Lubomír Slavíček, "*Sobě, umění, přátelům*" (quoted in Note 4), p. 261.
- 76** Some works were incorporated into the permanent exhibition in the Convent

of St Agnes; see Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7), Cat. No. 88, p. 146; Cat. No. 94, p. 146; Cat. No. 128, p. 148, and so on. They had to wait to this day to be more largely and gradually restored and published; see, e.g., Helena Dáňová, “Tyrolean Master Narciss of Bolzano and the relief of the Assumption of the Virgin Mary in the National Gallery in Prague”, *Umění* LX, 2012, pp. 150–156; Helena Dáňová, “Hans Leinberger nebo Matthäus Krenib? Ke stylovému původu neznámé sochy sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze”, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix, *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, pp. 86–94. The collection was also elaborated on in the framework of the grant project *Západoevropské a středoevropské sochařství 13.–16. století z fondů Národní galerie v Praze a českých veřejných sbírek, 2010–2012* (Olga Kotková and Michaela Ottová).

**77** Vít Vlnas, “Vincenc Kramář’s Gallery” (quoted in Note 2), p. 181.

**78** Vladimír Novotný, *Národní galerie. Výstava vybraných děl 14.–20. století*, Praha 1945.

**79** Ibid.

**80** National Gallery Archives, NG 1945–1958/2, 51b, 30 (Inventory of Works of Art from the Fr. Ringhoffer Property, 19 May 1945). The Late Gothic sculpture of the *Virgin Mary and Child with St Anne*, recently recognized as a work by Jörg Lederer (see Helena Dáňová, “The Late Gothic Relief in the National Gallery in Prague from the Workshop of Jörg Lederer”, *Umění* LX, 2012, pp. 62–67) and the panel painting of the same subject, whose attribution to the Master of the Litoměřice Altarpiece was clearly confirmed (Olga Kotková, *German and Austrian Painting of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries. Illustrated Summary Catalogue II/1*. National Gallery in Prague, Praha 2007, Cat. No. 119, p. 172, and Štěpánka Chlumská and coll., exhibition “Krása fragmentu – Dílo sezony 2013”) are especially worth mentioning.

**81** E.g., Inv. Nos. P 5885, P 5890, P 5891, P 5892. National Gallery Archives, NG 1945–1958/242 (Inventory of Works Transferred from the Chapel of the Vinoř Château).

**82** The activities of the National Cultural Committee and the personality of Zdeněk Wirth were followed in detail by Kristina Uhlíková, *Národní kulturní komise 1947–1951. Fontes Historiae Artium XI*, Praha 2004.

**83** Ibid., pp. 29–30.

**84** E.g., Inv. Nos. P 673 and P 674 or P 376. National Gallery Archives, NG–1945–1958/18.

**85** Vladimír Novotný – Jiří Mašín – Jaroslav Pešina, *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění*, 1949.

**86** During the 1990s, most works acquired in this way were returned to their original owners and some of them were subsequently provided to the National Gallery on loan.

**87** The works transferred from the Museum of Applied Arts in 1949 were officially incorporated into the property of the National Gallery in Prague as late as in 1961 (or, respectively, 1962). This is how the Gallery acquired, for example, *The Velhartice Altarpiece* (Inv. Nos. P 4601 – P 4604 and P 4575).

**88** *The Velhartice Altarpiece* was published in the Inventory of Relics: Karel Hostaš – František Vaněk, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Sušickém*, Praha 1900, p. 153, and was purchased by the Museum of Applied Arts in 1902. The group of works by the Master of the Marian Altarpiece from Seeberg (formerly the Master of St Jodocus from Cheb) was donated to the Museum of Applied Arts from the Czernin collection. See Josef Opitz, “Mistr Oplakávání Krista ze Žebráka”, *Dílo* XXVII, 1935–1936, p. 126. On the new attribution to the latter Master, see Michaela Ottová, “Mistr mariánského oltáře ze Seebergu. Adenda a corrigenda k tzv. Mistru oltáře ze sv. Jošta v Chebu”, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová, *Ars vivendi: professori Jaromír Homolka ad honorem* (= Opera Facultatis Theologicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. 5), Praha 2006, pp. 327–349.

**89** E.g., the purchase of several wooden sculptures from the collection of Adolfina Juránková (Inv. Nos. P 705, P 707, P 708). National Gallery Archives, NG–NK 1949/46 (19 November 1949).

**90** Inv. No. P 701. National Gallery Archives, NG–NK 1949/44 (9 July 1949).

**91** Inv. No. P 1978, purchased 1950. National Gallery Archives, NG–NK 1950/57 (30 June 1950).

**92** Inv. No. P 1979, purchased 1950. National Gallery Archives, NG–NK 1950/57 (30 June 1950).

**93** Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7), Cat. No. 75, p. 144, and Cat. No. 147, p. 149.

**94** Inv. No. P 2406, purchased 1952 from a Prague collection. National Gallery Archives, NG–NK 1952/70 (26 November 1952).

**95** As discussed, for example, by Pavel Preiss, *Na co si ještě vzpomenu*, Praha 2012.

**96** Inv. No. P 4485, purchased from a Prague collection. National Gallery Archives, NG–NK 1961/141 (12 December 1961).

**97** Inv. No. P 5109. On the pre-war provenance of the work, see Josef Opitz, “Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku I.”, *Dílo* XVII, 1935–1936, pp. 88–91, esp. p. 88. On the work’s purchase, see National Gallery Archives, NG–NK 1964/156 (17 February 1964).

**98** Jaromír Homolka – Jaroslava Mrázová, “K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii”, *Umění* X, 1962, pp. 588–596.

- 99** Ibid., p. 588.
- 100** The collection, for example, received the significant sculpture of *St Peter* from Slivenec near Příbram (today Inv. No. VP 3) and the painting *St Jerome* by Master Theodoricus, loaned from Karlštejn castle (the current permanent exhibition includes six Karlštejn panels – Inv. Nos. VO 674 – 679/2000).
- 101** Jaromír Homolka – Ladislav Kesner, *České umění gotické*, National Gallery in Prague 1964.
- 102** Marie Anna Kotrbová, *Staré české umění. Gotika a renesance. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě*, Praha 1976. Mannerist and Baroque art were elaborated on by Pavel Preiss, *Staré české umění II. Manýrismus a baroko. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě*, Praha 1976.
- 103** Marie Anna Kotrbová, *Středověké umění ze sbírek Národní galerie v Praze na státním hradě Kostí. Průvodce expozicí*, Praha 1976.
- 104** Jaromír Homolka – Jiří Kropáček, “Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kostí”, *Umění XIV*, 1966, pp. 122–145.
- 105** Jiří Mašín – Jana Hlaváčková – Jaromír Neumann – Jaromír Šíp – Marie Anna Kotrbová, *Sbírka starého evropského umění. Průvodce stálou expozicí*, Praha 1979.
- 106** Inv. No. P 7297, purchased 1983 from a collection in Zábřeh na Moravě. National Gallery Archives, NG–NK 1982/321 (6 October 1982).
- 107** Inv. Nos. Y P 6115 and P 6192, purchased 1971. National Gallery Archives, NG–NK 1971, Ref. No. 6984/71 (28 October 1971).
- 108** Inv. Nos. P 6431 and P 7338. National Gallery Archives, NG–CES – Documents to the Book of the 1975 and 1983 Acquisitions.
- 109** Jiří Kotalík (ed.), *Z nových zisků Národní galerie v Praze (1987–1988)*, Praha 1989.
- 110** Inv. No. P 8294. National Gallery Archives, NG–NK 1988/362 (27 June 1988); Jiří Kotalík (ed.), *Z nových zisků* (quoted in Note 109), Cat. No. 29, p. 13.
- 111** Jiří Kotalík (ed.), *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Praha 1988; Jiří Kotalík (ed.), *Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác*, Praha 1988.
- 112** E.g., some works from the former Jindřich Waldes collection.
- 113** Inv. No. P 8799, purchased 1996 in Zurich from the former J. Hinrichsen collection. Jiří Fajt (ed.), *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění* [exhib. cat.], National Gallery in Prague 1996.
- 114** Inv. No. P 8850, purchased 1999 from Reinhold Hofstätter in Vienna.
- 115** Inv. Nos. O 17425, O 17426, purchased 1998 in the USA. Štěpánka Chlumská (ed.), *Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské. Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna* [exhib. cat.], National Gallery in Prague 1999.
- 116** Inv. No. P 8879, purchased 2001 from a Prague private collection. See Helena Dáňová, “Die sitzende Jungfrau Maria aus der Nationalgalerie in Prag. Ein dem Meister des Kefermarkter Altars zugeschriebenes Relief”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XX–XXI*, 2010–2011, pp. 43–62 (in German) and pp. 150–160 (in Czech).
- 117** Inv. No. P 8935, purchased from Reinhold Hofstätter in Vienna. Ivo Hlobil, “Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345)”, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV–XV*, 2004–2005) pp. 6–33; Ivo Hlobil, “Neznámá Madona na lvu od Mistra Michelské madony (kolem let 1340–1345)”, *Umění LIII*, 2005, pp. 3–20.
- 118** E.g., the relief with *The Assassination of Five Holy Brothers* by the circle of Master IP (Inv. No. P 4529). See Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7), Cat. No. 182, p. 151.
- 119** Štěpánka Chlumská (ed.), *Bohemia & Central Europe 1200–1550* (quoted in Note 7).

Translated by Lucie Vidmar

# “Doorstep Transactions” – Structural and compositional transformations on Gerard Dou’s *Young Lady on a Balcony*<sup>1</sup>

ANJA K. ŠEVČÍK – JIŘÍ TŘEŠTÍK

---

In a description of St. Petersburg from 1805 we encounter Heinrich Christoph von Reimers’s praise of a painting in Palais Bezborodko by Gerard Dou (1613–1675)<sup>2</sup> that is now in the collections of the National Gallery in Prague (*Inv. No. O 650*, *Figs. 1 and 2*):

*“von Gerhard Douw eine Holländerin, die vor der Thür steht und ins Freie sieht; besonders schön sind die Inkarnation ihres Gesichts, ihr grünsammetner mit Hermelin gefütterter Mantel und der türkische Teppich, auf den sie sich stützt.”*<sup>3</sup>

The charming subject, the painterly brilliance and the fame of Dou as the founder of the Leiden school of “fine painters” obviously made a great impression on Reimers. He was not the only one smitten by the picture’s special appeal; over the centuries we come across the painting in various distinguished collections – a reflection of the value that elite circles of collectors placed on Gerard Dou’s art and the princely sums they were willing to pay for it.<sup>4</sup>

Using numerous new sources, this article first investigates the chain of provenance and the appraisals of this precious collector’s piece in the past. A technical mystery is subsequently analyzed: as first noted by Wilhelm Martin in his work monograph from 1901<sup>5</sup> and clearly confirmed in the course of extensive technological analyses and restoration work in 2006–2011, the painting’s support consists of two wooden panels. A smaller panel (18.8 × 14 cm) with the motif of the

young woman is slightly asymmetrically embedded into a precisely hollowed out larger panel with the urban landscape (38 × 29.5 cm), in a manner that is not discernible if the reverse side of the painting is examined (*Fig. 3*).<sup>6</sup>

Another finding also invites clarification: the age-related transparency of the colours and minor damages to the paint layer have revealed an older version of the scene beneath the urban landscape on the framing panel, thus documenting significant compositional changes. In addition, a comparatively rough handling of some areas, including the bridge and the water surface, is noticeable, as is the untypical manner of the signature “GDOV” on the outer panel, in which the characteristic enlargement of the first majuscule in the ligature “GD” is missing (*Fig. 4*).<sup>7</sup> These observations were taken into account in the *Illustrated Summary Catalogue* from 2012, and attribution was amended there to include the participation of Dou’s workshop.<sup>8</sup>

Based on sources relevant to the painting, studies of Dou’s work technique, comparative cases from the Leiden School, and extensive technological analyses,<sup>9</sup> the authors attempt to reconstruct the genesis of the painting, as well as to provide a possible explanation for the complicated construction of the wood panel and an answer to the question of the extent of involvement of Dou himself, his workshop or other hands on the Prague panel.

**Anja K. Ševčík**,  
curator of the  
National Gallery  
in Prague,  
specializes in  
Dutch Painting.

**Jiří Třeščík**,  
restorer of the  
National Gallery  
in Prague, is  
focused on  
research and  
restoration of  
the works of  
old European  
masters.



1 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony*. The National Gallery in Prague.



## I. Patrons, Collectors, Connoisseurs The Painting's Stations, from Leiden to Prague via Paris, London, St. Petersburg and Vienna

### a) Johan de Bye and his Dou Exhibition in Leiden in 1665

"A young woman, leaning over a parapet with a rug, who is looking to the side, without frame"<sup>10</sup> is the earliest known description of the Prague painting. It comes from the "loan agreement" that Dou's collector and patron Johan de Bye (Bije) concluded on 18 September 1665 with the painter Johannes Hannot. For 40 gulden a year de Bye rented a room in Hannot's house in which to publicly exhibit 27 works<sup>11</sup> by Dou from his holdings; this was thus the first "one-man" exhibition of a Dutch painter's work during the artist's own lifetime. The exhibition location was a strategically clever choice because Hannot's house was across from Leiden's prominent town hall, where sale exhibitions of art works and books were held twice yearly in the entrance hall.<sup>12</sup> This accords with de Bye's intention to sell the collection as a whole – deduced by Piet Bakker from the announcement of the Dou exhibition in the *Haerlemse Courant* from 25 September 1665. Bakker has also plausibly argued that the removal of the paintings to Hannot's house was perhaps undertaken for the protection of the collection. As a staunch Remonstrant, in whose home religious ceremonies were held, de Bye was threatened several times between 1662 and 1666 with possible plundering by opponents of his faith.<sup>13</sup>

The opening year of the exhibition, 1665, establishes a *terminus ante quem* for the genesis of the Prague painting, although the wording of the previously cited description in the contract does not clearly establish whether the exhibited piece was already the extended panel. With the exception of the rug, part of which is also on the core panel, none of the framing motifs are expressly mentioned.

It can be assumed that after Johan de Bye's death (before 1672) the collection initially went, at least in part, into the possession of his sister Anna de Bye, married Knotter. Thereafter it probably passed to his niece Maria Knotter, who left it to her sons Adriaen the Younger and Johan Wittert van der Aa. Adriaen van der Aa in turn sold a number of paintings to Pieter de la Court van der Voort in 1710, including three pictures that had been in Johan de Bye's exhibition in 1665.<sup>14</sup> *Young Lady on a Balcony* cannot be identified in



2 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* - Detail. The National Gallery in Prague.

sources relating to the estate. Neither is there any documentary evidence that the Prague panel was in the collection of the Leiden doctor and art collector François de le Boë Sylvius (1614–1672), who Bakker conjectures might have acquired paintings from de Bye's estate.<sup>15</sup>

### b) The Orléans Collection in the Palais Royal in Paris

After 1665 we first encounter Dou's panel again in 1724 in an inventory drawn up after the death of Philippe II de Bourbon, Duke of Orléans (1674–1723).<sup>16</sup> With the exception of a few inherited pieces, his legendary art collection (including 495 paintings) was put together from 1715 to 1723, while he was regent for the underage Louis XV and resided in the Palais Royal in Paris.<sup>17</sup>

Unfortunately we still do not know when and from what source Dou's *Young Lady* came into the Orléans Collection. Stryenski thinks that the earliest acquisitions might have been made



3 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* – inset. The National Gallery in Prague.

during Philippe's deployment in Flanders in 1691–1695.<sup>18</sup> A connection with a six-month sojourn in the Netherlands in 1716/17 by Philippe II's close confidant, his tutor and the future cardinal and minister Guillaume Dubois (1656–1723), must remain hypothetical. Under the pseudonym Saint-Albin, Dubois was also active as an “art agent” for the regent; for instance during this period he acquired the painting cycle of the *Seven Sacraments* (second series) by Nicolas Poussin from the collection of Jaques Meyers.<sup>19</sup> A prominent Rotterdam (art) dealer, Meyers was involved in transactions for several paintings acquired for the Duke of Orléans. Through the mediation of a Herr Tramblin in 1719 Jaques Meyers sold Adriaen van der Werff's *The Judgement of Paris* (now in London, Dulwich Picture Gallery) to Philippe II. The Paris financier and art collector Pierre Crozat went to Amsterdam in 1721 on behalf of the Duke of Orléans and also purchased

paintings from Meyers.<sup>20</sup> Two works by Dou that go back to the de Bye collection are among those that can be documented in Meyers's art inventories from 1714 and 1722, but they do not include the Prague painting.<sup>21</sup>

In 1727 the Orléans Collection was made accessible to an art-interested public.<sup>22</sup> Parallel to this the secretary of the Paris *Academie de Sculpture et de Peinture*, Louis François Dubois de Saint Gelais (1669–1737), published a catalogue of great connoisseurship with extensive biographies of individual painters. Information on format and descriptions of the pictures make an exact identification of the paintings possible.<sup>23</sup> In his introduction the author praises the artistic sensibilities of the Duke of Orléans, who was able to put together a collection within an astonishingly short period of twenty years that is one of the “plus curieux de l' Europe,” a veritable “École de Peinture”

in regard to quantity and quality as well as to the diversity of masters, styles and epochs. Along with four other paintings by Dou, the Prague painting is listed here under the title *Une Femme sur son Stoeb*.<sup>24</sup> The dimensions given in Parisian feet are identical to those of the extended format today.

The first sale catalogue for the collection was published in the same year, 1727. The *Catalogue des Tableaux flamands du Cabinet de feu S.A.R. Monsieur le Duc d'Orléans*<sup>25</sup> lists 85 Dutch and Flemish pictures. Under the name *Girard Dau* we again encounter the Prague panel, as *Une femme sur un balcon*. In the foreword interested parties are invited to contact the duke's chancellor, M.R. de Voyer d'Argenson, for a viewing. Notice is given that, in case no agreement on a price for the collection is reached by the end of May, a sale "en detail" will take place on 9 June 1727. Apparently it was possible to avert this "degradation"<sup>26</sup> of the Orléans Collection through Philippe II's less art-minded son, Louis I de Bourbon (1703-1752), because the Netherlandish group of paintings did remain in the Palais Royal. The inventories from 1752 and 1785 continue to report the presence of the Prague panel.<sup>27</sup>

Interesting evidence of the popularity and public accessibility of the Orléans Collection is provided in the art travel guide *Voyage Pictoresque De Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture & Architecture* by Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723-1796), first published in 1749.<sup>28</sup> The author describes the galleries of the Palais Royal "chambre par chambre." Among 33 paintings in the first "Cabinet flamand" - the blue cabinet - we find the Prague panel: *Une jeune Fille appuyé sur un balcon, de Gerard-Dou*.<sup>29</sup> The father of the guidebook's author, Antoine-Joseph Dezailler d'Argenville (1680-1765), had already listed the painting (as *femme sur le perron de sa maison*) as one of the artist's major works in Dou's biography in his dictionary of artists *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres, avec leur portraits gravés en taille-douce, les indications de leur principaux ouvrages*.<sup>30</sup>

Graphic reproductions of pictures from the Orléans gallery brought the collection further fame and popularity. The *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France, dans le cabinet du Roi, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans* were published in Paris in 1729-42, but showcased only Italian paintings. A three-volume luxury edition followed in 1786 with prints of the 357

most important paintings from all schools, published by Louis Abel de Bonafous Abbé de Fontenai and Jacques Couché, Philippe III's "graveur de cabinet": *Galerie du Palais Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent*. In the third volume we encounter a mirror image engraving of Dou's painting done by Couché personally (Fig. 5); it is a very faithful copy of the composition in the version we see today. However, details that are only suggested or are not clearly discernible in the painting now - in the urban landscape and in parts of the foliage, the costume and the baldachin - are precisely engraved and even enhanced in some places. According to the description accompanying the engraving, the painting was in an excellent state of preservation:

"Une femme hollandaise, prend l'air appuyée sur le Perron d'entrée de sa Maison, appelé Stoeb en hollandois. Elle paroît fixer ce qui se passe de l'autre côté du Canal qui est devant elle. Cette femme est blonde; et sa carnation qui est de la plus grande délicatesse, est renduë avec toute la fraîcheur de la Nature. Son Manteau de Velours verd fourré d'hermine, et le Tapis de Turquie sur le quel elle s'appuie sont d'une vérité précieuse qui faut illusion, et qui distingue tous les Ouvrages de Gerard Douw. Ce Tableau est harmonieux, d' un bel effet, d' un colorit chaud et vigoureux et d' une belle conservation."

### c) The Auction of the Orléans Collection in London

The popularity of the Orléans Collection did not protect it from its sale by Philippe II's great-grandson, Louis-Philippe II Joseph de Bourbon, known as Philippe Égalité (1747-1793). Financial difficulties caused him to enter into negotiations with an English consortium under the direction of James Christie in 1788. In 1792, after a long battle over the sale price, an initial step was taken with the sale of the 147 works from the German, Dutch and Flemish schools for 350,000 livres to an English syndicate under the direction of Thomas Moore Slade. The sale proceeded despite the protests of French artists against the loss of this cultural treasure that made it necessary to transport the works secretly. In the following year, only a few months after the execution of Louis-Philippe in November 1793, the works of the Italian and French masters also left France and were auctioned in London in 1798.<sup>31</sup>

The sale exhibition for the northern masters, held in the former building of the Royal Academy at 125 Pall Mall, was open

to the public upon payment of an entrance fee from April to June 1793. The collection's legendary reputation led to a great host of visitors and extensive press coverage. The auctioning of the Orléans art treasures was to make a decisive impression on the art public in London.<sup>32</sup>

The very terse London catalogue lists only three of the five works by Dou originally in the Orléans Collection; the Prague panel appears as no. 31, *Lady leaning on her balcony by Gerard Dou*.<sup>33</sup> The panel changed owners for the extremely high price of 300 guineas,<sup>34</sup> thus fetching the same price as Dou's *Violin Player* (now in Vaduz, Liechtenstein Collection) or the aforementioned *Mill* by Rembrandt (now in Washington, D.C., National Gallery of Art, see note 19). This conflicts with the judgement of William Buchanan, who gave a detailed account in 1824 of the Orléans Collection's fate and its export to England. In his opinion only the *Violin Player* was among Dou's first-class works. Buchanan gives no information on the purchase price or the buyer of the Prague picture, entitled *A Dutch Woman*.<sup>35</sup> Notices in the London press indicate that the paintings were sold very quickly. According to Slade the best pictures were already purchased within a few days.<sup>36</sup> The Prague panel certainly belonged to this group because it does not appear in a second sale catalogue from May 1795.<sup>37</sup>

#### **d) The Bezborodko-Kushelev Collection in St. Petersburg**

In all probability the *Young Lady on a Balcony* went directly from the London sale exhibition in 1793 to St. Petersburg, into a collection that was being put together with great zeal and financial commitment by Prince Alexander Andrejevitch Bezborodko (1746–1799), grand chancellor and foreign minister under Catherine II and Paul I. Starting in 1793, he successfully assembled one of the richest collections in Europe in only three years,<sup>38</sup> in emulation of Catherine II's efforts to bring Russia closer to Europe by building up an art collection. The tsarina herself owned three paintings by Dou from the former collection of Johan de Bye.<sup>39</sup> In a letter from 11 July 1795 to the Russian ambassador in London, S. R. Vorontsov, Prince Bezborodko reports that he has acquired three paintings from the Orléans Collection.<sup>40</sup> In 1805 Heinrich Christoph Reimers describes the splendid Bezborodko Palace, citing the source of many pieces as "from the former Orléans Collection" and also mentioning – as quoted at the

beginning of this article – the Prague painting by Dou.<sup>41</sup> He moreover makes reference to an unpublished inventory in French, compiled by the German-born Johann Hauff († 1810), who was a prominent painting inspector and the "best local" restorer in St. Petersburg at the time.<sup>42</sup> Although the inventory, which listed 330 pictures, is considered to be lost, the number "63" – a reference to the lost list – is found in the lower right corner of the Prague painting: eloquent testimony to the Dou painting's comparatively early entry into the Bezborodko Collection.<sup>43</sup> The picture was to remain in the family's possession until 1875,<sup>44</sup> when it was sold on 18–19 March 1875 in Paris from the estate of Ekaterina Countess Grigory Grigorevich Kushelev-Bezborodko (1811–1874).<sup>45</sup>

#### **e) The Collection of Johann II of Liechtenstein in Vienna and the Donation of the Painting to Prague**

Although Rudolf von Eitelberger only makes cursory mention of two pictures by Dou in his 1884 report on new acquisitions for the Liechtenstein Gallery,<sup>46</sup> we can assume with Rudolf Höb that this reference includes the Prague *Young Lady on a Balcony*.<sup>47</sup> The quality of the painting is clearly in keeping with the standards of Prince Johann II of Liechtenstein (1840–1929), who based his expansion of the long-standing family collection on museum-quality criteria. It can be assumed that Charles (Karl) Sedelmeyer was involved in the acquisition of the Dou painting at the Paris auction of the Bezborodko-Kushelev Collection in 1875, as was also the case with the extraordinarily important acquisitions made in Paris in 1881. At that time the art dealer and agent Sedelmeyer, a native of Vienna who had settled in Paris, arranged for the prince to purchase the *Portrait of Jaspar Schade* by Frans Hals (now in Prague, The National Gallery, Inv. No. O 628) and the *Portrait of a Young Woman with a Fan* by Jan Daemen Cool (now in Prague, The National Gallery, Inv. No. O 675) from the collection of John W. Wilson. These paintings, initially kept in the royal gallery in the Liechtenstein Garden Palais in Rossau, were later among the prince's generous donations to the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts, the predecessor of today's National Gallery.<sup>48</sup> It was none other than Wilhelm Bode who, at the request of the Prague art patron Adalbert Freiherr von Lanna, endeavoured to get the prince to make a donation to Prague; in 1890 Dou's *Young Lady on a Balcony* was part of this gift.

## II. Inlay, Compositional Changes and Leiden Iconography

### The Complex Construction and Genesis of the Painting

#### a) Enlargement of the Format as “Leiden Intarsia”

Historic sources document the esteem in which Gerard Dou's Prague panel was held. The beholder in former times unquestionably believed the panel to be in its original state. There is no mention of compositional changes or any impairments, although traditionally in descriptions of Dou's works the enamel-like appearance and the meticulous painting technique to be seen up close were given particular attention: “Dau [sic!] qui est incomparable pour la delicatesses de pinceau”<sup>49</sup> – “painted so finely as hardly to be at all distinguished from Enamel.”<sup>50</sup>

No comments are to be found in older sources regarding the extension of the format, which is first brought up by Martin in 1901.<sup>51</sup> As previously mentioned, the current measurements of the panel are the same as those already given in 1727 in the catalogue of the Orléans Collection; the engraving (Fig. 5) and description from 1786 document the same motif that we see today, as well as the painting's excellent condition.<sup>52</sup> Thus the reconfiguration of the support and the composition must have taken place before the painting entered the Orléans Collection, which was presumably between 1715 and 1723.

Technological analyses support these findings, and even allow for the well-founded supposition that the panel was already presented in its extended form in 1665 at Johan de Bye's exhibition in Leiden.

The pigments that have been identified (lead white, lead-tin yellow, iron oxide pigments – yellow/red ochres, vermilion, green earth, natural ultramarine, indigo, black and probably umber) as well as all other detected materials are typical for 17<sup>th</sup> century Dutch painting and were in common use at that time. This is also true for the subtle chalk ground (calcium carbonate white) used on both panels to offset the unevenness and the wood grain.<sup>53</sup>

The dendrochronological investigation of the outer panel, which indicates it could not have been painted before 1651 and most likely not before 1654, accords with a dating of 1665.<sup>54</sup> Dou was known for his use of well-seasoned wood.<sup>55</sup>

Nonetheless the complicated construction of the panel is surprising.



4 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* – signature (IRR). The National Gallery in Prague.

As Lammertse has already asserted, a pieced-together panel must have been a horror particularly for a fine painter such as Dou, who almost exclusively used oak panels that were carefully worked from one board.<sup>56</sup> The unavoidable joints inevitably threatened the impression of enamel-like smoothness characteristic of his paintings, which were designed for close-up viewing. We can probably exclude the possibility that Dou deliberately and from the outset worked on a panel that had been pieced together. It can rather be assumed that the already painted core panel was subsequently inserted in the larger panel. Its format of 18.8 × 14 cm matches the dimensions of other autonomous compositions by Dou, such as his earliest *Self-Portrait in Three-Quarter View* (c. 1635–1638, panel, 18.3 × 14 cm, Cheltenham Art Gallery and Museums).<sup>57</sup> In terms of the proportion between the figure and the background, this self-portrait accords very closely with the core panel of the Prague painting with the half-length figure of the young woman. Thus the latter could have likewise been laid out as an autonomous composition.

With a thickness of c. 0.5 cm, the “inlay” is only half as thick as the framing panel, which is c. 1 cm. Thus the “intarsia,” which attests to highly skilled craftsmanship, cannot be detected if the panel is examined from the back.<sup>58</sup> The inlay technique proves to be a piecing method for smaller panels that keeps the extent of joints on the panel to a minimum – in contrast to the alternative procedure of piecing wooden strips on all four edges of a core panel. At the same time the intact reverse



5 Engraving by Jacques Couché after Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony*. Repro: RKD The Hague.

side formed by the outer panel provides the core panel with stability and insulates the joints from external influences. Perhaps it was these advantages that made the use of a pieced panel acceptable even to a demanding artist such as Gerard Dou. The larger amount of heavy metal (probably lead white) on the smaller panel in comparison to the framing panel, as seen in the x-rays, also supports the presumption that the core panel was painted independently. Missing parts of ground layer close to the panel joints is further documenting that the ground was applied to each panel independently (Fig. 6).<sup>59</sup>

On closer examination of the relief on the core panel, it is noticeable that the application of paint is thicker in some places than in others, for instance in the area where the rug meets the young woman's delicately painted hand (Fig. 7). Thus it is very likely that the core panel was already laid out at the time of the enlargement, but that parts of it – for instance the woman's house jacket – were not yet completed. A microscopic and micro-chemical investigation of paint samples from the young woman's green jacket, parts of which appear on both panels, revealed identical findings for the green paint layers on the inner and outer panels. This is also true for the mixing ratio of the five documented pigments: natural ultramarine, earth green, indigo, a small amount of lead white, and (according to the RFA analysis) probably also lead-tin yellow. The analysis of paint samples taken from the sky above and below the joint likewise showed identical pigments there. The application of paint for the rug, which also extends over the joints between the panels, proved to be intact and to have been executed in one action. There, too, the core panel and the framing panel exhibit the same make-up of pigments (vermilion, lead-tin yellow, lead white).

These findings point to a close connection in time between the painting of the core panel and the larger version, and are moreover quite compatible with Dou's pedantry in the handling of his materials, as documented for instance in a report by his contemporary Joachim von Sandrart.<sup>60</sup> Such accurate mixing of the same pigments subsequently, outside the artist's own workshop or after a greater interval of time, is hardly conceivable.

Interestingly, this enlargement of the format is not a unique case within Dou's oeuvre: the *Reading Hermit* (41.5 × 30.5 cm, now in Zurich, David Koetser Gallery),

for instance, exhibits a similar inlay construction.<sup>61</sup>

But what could have been the reason for Dou to enlarge his compositions? Given our knowledge of the time-consuming nature of his painting technique<sup>62</sup> and the fact that his fee was calculated according to the number of hours worked,<sup>63</sup> was it the value of and esteem for the small panel that occasioned its enlargement into a more prestigious format?

This was the explanation put forward by John Smith in 1829 regarding the *Reading Hermit*, after he realized that the half-length portrait of a downward-looking old man in three-quarter profile, “which was painted with extraordinary care and fine effect,” had been extended to become a hermit in a cowl who is reading the Bible in a cave under a dead tree.<sup>64</sup> “The exquisiteness of the work, no doubt, induced the artist to increase the size of the picture, and give it the development and finish it now presents.”<sup>65</sup> An authentic signature is found on the outer panel, allowing no doubt that the extension was undertaken by the artist himself. Martin (1901) und Hofstede de Groot (1907) reached the same conclusion.<sup>66</sup> Ronni Baer surmises a considerable interval between the completion of the inner panel (c. 1630s) and the outer one (1660s).<sup>67</sup> The *Portrait of a Woman in Profile* (New York, private collection) seems to have a similar genesis. Here an oval portrait (14 × 11.7 cm) dating from c. 1635–1640 has been inset into a rectangular panel (18.4 × 17.6 cm); dendrochronological investigations place the first use of the latter in the 1660s. In this case, however, the framing panel remained unpainted.<sup>68</sup>

Further examples are also to be found in Dou's circle in Leiden, for instance in works by his pupil Frans von Mieris I. Mieris turned the originally round-arched format of the *Old Violinist* from 1660 (Boston, private collection) into a rectangular composition by piecing on a painted window frame surrounded by ivy. Buvelot and Naumann surmise in this an emulation of the niche paintings of his master Dou, as well as an attempt to raise the sale price through enlargement.<sup>69</sup> In the case of *The Doctor's Visit* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) from 1667 Mieris quite radically changed the format and composition when the picture was already in an advanced stage and after it had been seen by the French diplomat Balthasar de Monconys in his atelier in 1663.<sup>70</sup>

Apparently this inlay technique represents a commonly used method within Dou's Leiden sphere that was



6 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* – RTG. The National Gallery in Prague.

purposefully rather than randomly employed.<sup>71</sup> The assumption voiced by Charles T. Yerkes in 1904 regarding the aforementioned *Reading Hermit*, which he owned at the time, thus appears to be incorrect; he had postulated that damage to the larger, presumably original panel had made it necessary to cut out the old man's head and set in a new panel.<sup>72</sup>

#### b) Dou's Pentimenti and Changes in the Composition

The compositions of several prominent paintings in Dou's oeuvre were subsequently revised, even without changes being made to their format. There was sometimes a significant interval of time between the first version and the reworking, as for instance with the *Quack* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv. No. St 4). Dou signed and dated that painting for the first time in 1652 and a second time c. 1667 or later, after numerous changes had been made.<sup>73</sup> The *Hermit* from 1670 (Washington, D.C., National Gallery of Art, Timken

Collection, Inv. No. 1960.6.8.) is a reworked composition, the origins of which possibly date all the way back to the mid-1630s.<sup>74</sup> With the *Young Mother* (The Hague, Royal Picture Gallery Mauritshuis) revisions of the signature and date can be detected. After an obvious reworking Dou changed the year from 1653 to 1658.<sup>75</sup>

Such findings are surprising and present a certain contradiction to the artist's meticulous painting technique: one would logically assume that such a technique is based on a similarly precise planning of the composition. However, practically no drawings or studies by the artist are known to exist; Dou apparently sketched his compositions directly onto the support. Wadum offers a striking description of this artistic dilemma: "For an artist so devoted to the meticulous rendering of the tiniest elements on objects, the constant change of proportion or pose of fully finished elements must have been an overwhelming inner conflict."<sup>76</sup>

The struggle to achieve a satisfying solution for the composition and to adequately integrate a smaller panel into a larger format is also evident on the Prague painting. X-rays (RTG) and infrared reflectography (IRR) show clear "pentimenti" on the architectural elements surrounding the half-length figure of the young woman on the core panel. Two stages are noticeable in these revisions. The woman was initially flanked by two columns that supported a vault, in a sort of portico. Fragments of the original entablature are discernible with the naked eye beneath the foliage on the upper edge of the painting. The shafts of the two columns are clearly visible on the RTG (Fig. 6) and IRR photos (Fig. 8), as are the capital of the left column and the base of the right one. The undifferentiated fixture (a fastener?) on the parapet on the young woman's left may also be a fragment of the original base of the column. In the engraving made after the painting, published by Couché in 1786, this space is taken up by the fur trim of the house jacket (Fig. 5).<sup>77</sup>

In a second stage the left column and part of the portico vault were covered up with a section of sky, and the edge of the house wall was painted over and shifted slightly to the left. The portico was transformed into a sort of "balcony" in front of an entry with a stone door frame, over which there is an arched baldachin on consoles. The grapevines or hops were apparently already part of the first version, as evidenced by the fact that, in the course of the revisions,





7 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* – detail. The National Gallery in Prague.

several leaves in the sky area were contoured with the sky colour whereas others were completely painted over, but now show through the paint layer on the baldachin (Fig. 9). Apparently Leiden's *Blauwpoort* (Blue Gate) was added in the background only in the second version, since it would otherwise have been covered over by the left column.

Whereas the IRR photos document the very precise and competently executed architecture of the portico, which leaves no doubt of Dou's own authorship, the second (and current) version with the baldachin and the city landscape with the *Blauwpoort* exhibits certain weaknesses. Discrepancies in proportions and perspective, for instance in the construction of the baldachin and the consoles above the door frame, are perhaps within the range of distortions that are occasionally seen in Dou's work. These deformations disappear, however, when the paintings are seen from close up, as the artist intended.<sup>78</sup> More striking is the cursory handling of the left section of the background. In her monograph on the artist Ronni Baer described this combination of linearity and an atmospheric sfumato effect as very un-Dou-like.<sup>79</sup> Given the desire for the city gate to be identifiable, this treatment has a certain logic: the distinct forms of the *Blauwpoort* are set off against the fading city silhouette further in the background. The same is true for the reflection of light on the water, applied with a broad brush in one stroke by a practiced hand. Ronni Baer doubts the authenticity of

the entire painting on the framing panel, including that of the masonry and the rug. The authors of this article, however, are of the opinion that the latter areas in particular appear to be compatible with Dou's paintings. This conclusion is based not only on the pigment analyses but also on a comparison with other (late) works, which likewise exhibit roughly worked passages in addition to the smoothly executed parts, depending on the texture, prominence and position of the painted object in the picture. The charm of Dou's illusionism rests in particular on the freshness and daintiness of his brush, "een curieuse lossicheyt,"<sup>80</sup> in contrast to the dull smoothness of many of his followers – "une touche fraîche, mais pleine d'art."<sup>81</sup> As will be shown in the following, the motifs added on the enlarged panel are moreover derived directly from Gerard Dou's thematic repertoire and pictorial vocabulary, which makes their origin within his sphere likely.

Regarding the architectural components, a comparison of the Prague picture with Dou's very impressive self-portrait as a fifty-year-old is interesting. The artist signed and dated his portrait for the first time already in 1663, only to re-work it after 1667 (Fig. 10).<sup>82</sup> The artist depicts himself under a portico supported by columns, very similar to the column motif on the first, subsequently overpainted version of the *Young Lady on a Balcony*. This suggests that there is a connection in terms of the time of origin, or at least that one was a model for the other.



8 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* – detail of the overpainted left column (IRR). The National Gallery in Prague.

An additional feature common to both paintings is the later addition of the prominent *Blauwpoort* to the composition. This architectural landmark of the city of Leiden is missing in the first versions of the self-portrait and the *Young Lady on a Balcony*.

Erected as a city gate between 1601 and 1610, the distinctive structure lost its original function already in 1611 with the extension of the city, but at the same time it became a proudly cited symbol of the city's geographical and economic expansion.<sup>83</sup> Dou places it repeatedly in paintings from the 1650s and 1660s. He consistently depicts the *Blauwpoort* from the same perspective, which Wilhelm Martin has identified as the view from Dou's Leiden atelier high over the Galgewater.<sup>84</sup>

Broos sees the addition of the *Blauwpoort* motif to Dou's self-portrait as an avowal of his decision to remain in his native city, although the English king Charles II had wanted to give him a position as his court painter. A laudatory poem by Dirck Traudenius dated 1662 refers to Dou's rejection of this honour in favour of his artistic freedom.<sup>85</sup>

The roof of the *Blauwpoort* was redesigned in 1667: the two tall chimneys were shortened and the tower acquired a lantern with large clock faces.<sup>86</sup> On his aforementioned self-portrait (Fig. 10), Dou depicted the *Blauwpoort* with this updated appearance, which provides a terminus post quem for the changes made to that composition.<sup>87</sup>

In the case of the Prague panel, however, we encounter the older version of the gate, as it looked before 1667 (Fig. 7).<sup>88</sup> Thus it is quite possible that the version of the

painting as exhibited by Johan de Bye in 1665 already showed the *Blauwpoort*. In this case its citing could represent a gesture of local patriotism toward the Leiden *Rederijker*, a guild of rhetoricians affiliated under the name *De Witte Accoleyen* (White Columbine), who held their meetings in the *Blauwpoort* until 1664.<sup>89</sup> Baer had already surmised that the positioning of the fingers of the young woman's left hand could indicate that she once held a flower. The retouching on her right forearm would mesh with this as well (Fig. 7). Although technological investigations do not provide any proof, it is very tempting to imagine a white columbine in the young woman's hand. The motto of the *Rederijker*, "Love is the foundation," would be an appropriate subtext for the young woman's yearning gaze into the distance.<sup>90</sup>

Even if the latter interpretation must remain hypothetical, we can be certain that the composition of the *Young Lady on a Balcony* is unique in Dou's oeuvre.<sup>91</sup> Baer already pointed out that it differs clearly from Dou's familiar depictions of a servant girl in a window niche. The young woman's costume and the demure profile view distinguish her as upper-class, setting her apart from both the artist's open-hearted young girls in their low-cut gowns and his wrinkled old women.<sup>92</sup> Moreover, Dou depicts an open-air scene here, quite rare for him. In contrast to the illusionistic frontal window niches which usually surround his figures, the Prague woman is framed by the architecture of an entryway that is placed diagonally in the picture; its dark, stone-framed opening is arched over by the baldachin-like ornamental roof. In a strict sense the young woman is not on a balcony, as the traditional title says, but rather on a porch at the top of stairs leading to the front door, a configuration that was typical for houses along the canals. This spot was reserved for the wealthy, and thus fits with the young woman's elegant appearance; servants, in contrast, used a second entryway below the stairs. Dubois du Saint Gelais described the figure's location correctly and precisely already in 1727 using the Dutch word "stoep" (stoop, doorstep), further explaining it in his text as "le perron d'entree de sa maison"<sup>93</sup> (doorway).

### III. Conclusion

It becomes clear that neither the inlay construction, surprising at first glance, nor the changes made in the composition of the National Gallery's *Young Lady on a Balcony* represent exceptions in the work

of Gerard Dou; rather, these findings are consistent with recent research results regarding other paintings and the artist's work technique.<sup>94</sup>

In contrast to other cases, where miniature panels painted already in 1635–1640 were not reworked into larger compositions until the 1660s, it appears that with the Prague picture there was no great interval of time between the painting of the core panel and its framing panel; it is likely that both were made in the 1660s. The dendrochronological dating, the close compositional correlation to the self-portrait in Kansas City dated 1663, the depiction of the *Blauwpoort* as it appeared prior to 1667, the provenance in the collection of Johan de Bye, which was mostly assembled from works from the late 1650s to 1665, and the stylistic dating of the core panel by Ronni Baer in the years 1660–1665 all support this conclusion.<sup>95</sup>

The repeated use of inlay constructions in the 1660s suggests that this technique – perhaps benefiting from a collaboration with a skilled panel maker – was purposefully employed during this period in particular as a means of transforming miniature panels into more costly compositions. The calculation of a painting's price according to work-hours and size, as was common in general and in particular for the Leiden fine painters, makes an enlargement of a panel plausible from an economic standpoint.<sup>96</sup> A *tronie* that would have sold for less

could be transformed into a higher-priced scene through *bijwerk*. There is a definite correlation between the narrative (and figural) wealth of a composition – not infrequently reflected in a wordy description of a piece in the auction catalogues – and its price.<sup>97</sup>

It is striking that the extension of panels in the 1660s falls in Dou's most productive phase, which suggests that his methods were oriented to changed market opportunities. Piet Bakker points out that one third of the 126 paintings that Ronni Baer considers originals by Dou are to be dated in the period between 1660 und 1669.<sup>98</sup> Dou's work seems untouched by the general decrease in artistic production in this period owing to a saturated market. On the contrary, his exclusive "fine painting" seems to have profited from an "increasing penchant for luxury on the part of an ever-richer elite."<sup>99</sup> As Romein has established, Dou helped his native city of Leiden reach a renewed artistic heyday in the years after 1650. Local production had experienced a setback earlier, as signaled by the relocation of important painters such as Rembrandt around 1630, but Dou's high-quality "fine painting" created a new market. This development was accompanied and supported by the founding of the painters guild in 1642, and by the contemporary discourse on quality criteria and the establishment of Dou as an artistic model through Philip Angel's *Lof der Schilderkunst* from 1641/42.<sup>100</sup> The first



9 Gerard Dou, *Young Lady on a Balcony* – detail. The National Gallery in Prague.



10 Gerard Dou, *Self-Portrait at the Age Fifty*. The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, William Rockhill Nelson Trust 32-77. Photo: Mel McLean.

evidence of works by Dou in inventories and notarial files in and beyond Leiden date from the 1650s, testifying to a wide clientele despite the high prices known for his work.<sup>101</sup> In the wake of Dou's prestigious sale of the *Young Mother* (The Hague, Mauritshuis) to the States-General for 3000 gulden in 1660 as part of the Dutch Gift (see above), the demand for his work must have increased even more.<sup>102</sup>

In addition to changed market forces, it is possible that a change in taste was also an impetus for the panel enlargements. A common feature of Dou's "Leiden intarsia" is that the motif of the core panel is in each case a portrait or *tronie* that was laid out on a miniature format. In her article on Dou's *Portrait of Dirk von Beresteyn* (c. 1646, copper, 10 × 8 cm, New York, private collection) Ronni Baer recently referred to the correlation between that painting and portrait miniatures and the model character of *tronies* on small-format copper panels in Rembrandt's Leiden workshop.<sup>103</sup> Portrait and *tronie* miniatures, associated above all with elite court art, may have found less resonance in bourgeois circles because they were less impressive as wall decoration.<sup>104</sup> The reworking of such panels, which were perhaps on hand in Dou's workshop from earlier years, is thus easily conceivable. In this context, it is also possible that a client may have provided the incentive for reworking the *tronie* of the half-length figure of the young woman on the balcony. Johan de Bye, at whose exhibition the Prague picture was shown in 1665, would come under consideration here; the painting was most likely already enlarged by that time because the description in the loan agreement mentions the rug, which evidence indicates was painted in one action after the panel was extended. Sluijter conjectures that a comparable proposal for updating the *Quack* from 1652 (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) and the *Self-Portrait* from 1663 (Fig. 10) with the *Blauwpoort* in 1667 came from a declared enthusiast for Dou's works, the Leiden doctor François de le Boë Sylvius.<sup>105</sup>

The completion of the Prague painting not long before the exhibition in 1665 is perhaps also indicated by the fact that among the 27 catalogue numbers listed in the loan agreement it is one of five pictures that did not have a "kas" (case). This was a small vitrine-like protective and decorative case that underscored the status of a painting as a valuable "artistic jewel."<sup>106</sup> Moreover the *Young Lady on a Balcony* did not have a frame; this is the case for

only three other works mentioned in the contract. The edges of the Prague panel do not exhibit any traces of nails or pins that would suggest an earlier mounting.<sup>107</sup>

The reworking of the architectural background for the framing of the half-length figure also does not appear to be unusual in the context of numerous changes that Dou made subsequently in prominent paintings; moreover it accords with the motifs in Dou's repertoire. In the first version, whose quality leaves no doubt of Dou's authorship, the young woman was placed under a portico supported by columns and was leaning over a parapet covered by a rug – motifs that Dou had used in a similar fashion in his *Self-Portrait* from 1663 (Fig. 10).

A reworking of the framing panel extended the setting. The search for a plausible integration of the core panel into the larger panel resulted in placement of the young woman on the landing before the entrance to a house on the *grachten*, or canals. The *Blauwpoort* was added at the same time, a motif that turns up repeatedly as a later addition in works by Dou from the 1660s. However, certain weaknesses in this second version and the problematic signature suggest caution regarding the artist's own hand and imply involvement of his workshop. It is also conceivable that an original, authentic signature could have been lost, or that the second version with the *Blauwpoort*, as seen today, could have been painted after 1665.

In any case, technological as well as iconographic factors make it seem highly unlikely that these parts were completed outside of Dou's immediate circle. Unfortunately too little is known to date about the workshop practices of Dou and the Leiden fine painters<sup>108</sup> to reach a conclusive judgement here.

Iconographically, with the help of the inlay construction a small-format wooden panel with a *tronie* of a young woman in profile – possibly not yet completely finished – was transformed into a larger, elegant genre painting. The compositional frame is the stair landing in front of the entrance to a house on the *grachten*. The setting can be understood as a symbol of the economic prosperity of the Golden Age, providing a stage for the genteel young woman whose gentility is perfectly suited to the costly draped rug. Her fashionable, fur-trimmed house jacket, together with her sun veil and the coloured foliage suggest a crisp, sunny autumn day. The airy expanse, signaled by her gaze into the distance, bestows an

idealized, luxurious sense of space on what was in fact the mostly narrow confines of the densely settled, expanding Dutch city of the 17<sup>th</sup> century.<sup>109</sup> The inclusion of the *Blauwpoort* not only places the scene topographically in Leiden, but also lends the painting – as a symbol of economic prosperity – the iconographic character of a city laudation. The *Blauwpoort* is a sign of local patriotism and a proud reference to the artist's native city and even – for those in the know – to his atelier on the waterway of the Old Rhine, the Galgewater. The fame that Gerard Dou and his school brought to the city of Leiden, mentioned clearly in the city descriptions by Jan Orlers (1641) and Simon van Leeuwens (1672) as well as in contemporary reports by foreign travellers,<sup>110</sup> finds an adequate pictorial allegory in the *Young Lady on a "Doorstep."*

### Notes

**1** The authors would like to thank the following for their suggestions, consultation and support: Junko Aono, Boris J. Asvarich, Ronni Baer, Piet Bakker, Quentin Buvelot, Tomáš Čechák, Rudi Ekkart, Holger Jacob-Friesen, Peter Klein, Petr Kuthan, Jiří Lisy, Vadim Sadkov, Gero Seelig, Hana Seifertová, Radka Šefců, Dominique Suhr, Tomáš Trojek, Anna Třeštíková and Ivana Vernerová.

**2** The first name "Gerard" will be used here instead of the more common "Gerrit," in accordance with the *Illustrated Summary Catalogue* (see note 8), which consistently uses the RKD data base as the source for the spelling of variant names ([www.rkd.nl](http://www.rkd.nl)).

**3** "by Gerhard Douw a Dutch woman standing in front of the door and gazing out into the distance; particularly beautiful are the flesh tones of her face, her green velvet, ermine-lined jacket and the Turkish rug on which she is leaning," Heinrich Christoph von Reimers, *St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts*, St. Petersburg 1805, vol. 2, pp. 359–360.

**4** Regarding the artist's status and reputation see for instance: Ivan Gaskell, Gerrit Dou, His Patrons and the Art of Painting, in: *Oxford Art Journal*, 5/1982, pp. 15–32; Eric Jan Sluijter, In Praise of the Art of Painting: On Paintings by Gerrit Dou and a Treatise by Philips Angel of 1642, in: Eric Jan Sluijter, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000, pp. 199–263 (originally published in Dutch in 1993).

**5** Wilhelm Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd en verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, p. 220, no. 246: "Originally much smaller, but added to by the painter himself" (quoted from the English edition, London 1902, p. 103, no. 4).

**6** The Prague panel's construction was presented to the Getty Foundation's study course *Panel Paintings, Understanding, Deterioration, Mechanisms and Conservation Practices* by author Anja K. Ševčík in September 2011 in Kraków. Credit goes to Gero Seelig, Staatliches Museum Schwerin, for introducing the issue of the enlargement of panels within the Leiden School as a theme at the CODART Conference in Brussels in March 2012, and for subsequently collecting relevant material, to which reference is made here with thanks.

**7** The signature, detectable only in relief and using infrared reflectography, is comparatively inconspicuously placed in the shaded part of the stone parapet on the right side of the painting. It is not mentioned in the literature until Ronni Baer, *The Paintings of Gerrit Dou (1613–1675)*, Ann Arbor 1990, s.p., cat. no. 100. The deviation from the typical manner of signing is surprising in view of a possible forgery intent because an imitation of the well-known authentic form would not have been difficult. Because the signature was not subjected to pigment or paint sample analyses, a precise statement regarding its age cannot be made, but it does not appear to be modern.

**8** See the catalogue entry for the painting by Hana Seifertová in: Anja K. Ševčík (ed.), Stefan Bartilla, Hana Seifertová, *The National Gallery in Prague, Dutch Paintings of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries, Illustrated Summary Catalogue*, Prague 2012, no. 98, pp. 120–121. See also observations on the painting in a review of the catalogue by Quentin Buvelot in: *Umění* 60/2012, p. 532. In his list of engravings after paintings by Dou, Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, Vienna/Leipzig 1/1906, p. 420, rejected the attribution of the Prague painting under no. 24, without giving any further explanation (see note 92). Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen/Paris, 1/1907, p. 448, no. 366, took over Martin's formulation (note 5), according to which the composition was originally much smaller but was enlarged by the artist himself. Baer 1990 (note 7) considered the outer panel to be the work of a different hand.

**9** The emphasis here was on non-invasive analytical methods: investigations using normal and ultraviolet light, infrared reflectography, x-rays, computer tomography, and x-ray fluorescence analysis. A dendrochronological investigation of the outer panel was carried out (see note 55). In deference to the painting's small size, only a minimal number of paint samples were taken for microscopic, stratigraphic and spectral analysis and for the identification of the pigments; this limited the possibilities for interpretation. Regarding the technical analyses see: Jiří Třeštík, Ivana Vernerová, Anja K. Ševčík,

Radka Ševců, Tomáš Trojek, Gerard Dou, Mladá dáma na balkoně. Autorské proměny obrazu, in: *FÓRUM 2013 pro konservátory-restaurátory*, AMG, Brno, pp. 60–66.

**10** “Een meysge, over het baly leggende met tapijt, dat ob sij siet; sonder lijst.” Quoted after Wilhelm Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou, het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, p. 173

**11** See the copy of the contract in Martin 1901 (note 5), pp. 172–173. Strictly speaking, there are 27 catalogue numbers, but 32 individual panels if one counts the five “dubbelstuck” that belong together as pairs (nos. 1, 5, 13, 19 and 22). In each case a still life represents a sort of cover “van buyten,” like a painted shutter; see for example *The Dropsical Woman* with the associated *Still Life with Silver Ewer and Basin* (both in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nos. 1213 and 1214).

**12** See Joan Blaeu, *Toneel der steden van de vereenighde Nederlanden*, 1652, quoted after Elisabeth de Brière, *The Urban Subconscious: the Art of Delft and Leiden*, in: *Art History* 18/1995, p. 233.

**13** Thanks go to Piet Bakker, who has kindly shared his material on Leiden fine painters with us. He is one of several authors contributing to the Leiden Collection Catalogue, edited by Arthur Wheelock. The catalogue, to be published in 2014 ([www.theleidencollection.com](http://www.theleidencollection.com)), will include essays by him on Dou, Van Mieris and other Leiden fine painters.

**14** For instance *The Night School*, no. 8 on de Bye's list, now in the Rijksmuseum Amsterdam, Inv. No. A 87; compare Th.H. Lunsingh Scheurleer; C. Willemijn Fock; A.J. van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, Leiden 1988, IIIb, pp. 462–465; see also Baer 1990 (note 7), pp. 104–106.

**15** See note 13.

**16** See Casimir Stryienski, *La Galerie de Tableaux du Régent*, Paris 1912, p. 181, document in the Archives Nationales Paris, X ia 9.162.

**17** Stryienski 1912 (note 16), therein: Catalogue Raisonné de la Galerie des Ducs d'Orléans. The Prague painting is mentioned on p. 181, no. 386.

**18** Stryienski 1912 (note 16), p. 7.

**19** Stryienski 1912 (note 16), p. 15, surmises that further acquisitions of Dutch paintings were made for the Orléans Collection in this period through Dubois, including for instance Rembrandt's *The Mill* (now in Washington, D.C., National Gallery of Art). However, that painting is perhaps the same picture that the merchant Gillis van der Vennen brought to Paris in 1710; compare Eric Duverger, *Documents concernant le commerce d'art de Francisco-Jacomo van den Berghe et Gillis van der Vennen de Gand avec la Hollande et la France pendant les premières décades du XVIIIe siècle*, Ghent 2004, p. 95.

**20** See Koenraad Jonckheere, *The Auction of King Willem III (1713): Elite International Art Trade*

*at the End of the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, p. 97.

**21** *Nude Woman Combing her Hair - Nude Woman Washing her Feet*, de Bye List 1665 nos. 9 and 16, now in the Hermitage, St. Petersburg; see J. G. van Gelder, *Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers*, in: *Rotterdams Jaarboekje* 1974, pp. 167–183; Ronni Baer, *Dous's nudes*, in: Anton W. A. Boschloo (ed.), *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluiter*, Zwolle 2011, pp. 371–381.

**22** See Roland W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania State University 1999, p. 202.

**23** Louis Francois Dubois de Saint Gelais, *Description des Tableaux du Palais Royal avec La Vie de Peitres à la Tete de leurs Ouvrages [...]*, Paris 1727, published in 1737 in a second expanded and corrected edition. Reviewed in *Mercure de France* 1727, pp. 1161–1175.

**24** *Ibid.*, p. 179: “Une Femme blonde en manteau de lit vert, fouré d'hermine prend l'air sur le perron d'entrée de sa maison (apelé Stoeb en Hollandois), l'appui est couvert d'un tapis de Perse.”

**25** Rue S. Severin, Paris, 9 June 1727; the Prague panel is mentioned on p. 6.

**26** Croze-Magnan used this indignant term to describe the heirs' actions in his *Notices Historique sur la Galerie du Palais Royal*, which appeared as the foreword to the lavishly illustrated edition *La Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau*, Paris 1/1786, p. 3.

**27** Quoted after Stryienski 1912 (note 16), p. 181.

**28** Published under the pseudonym M.D\*\*\*, with extended editions in 1752, 1755, 1757, 1762, 1765, 1768, 1770, 1778, 1779, 1813.

**29** Page 77; the second “Flemish” cabinet is called the “yellow cabinet.”

**30** Vol. 2, p. 75, Paris 1745. The support is incorrectly listed there as canvas.

**31** For the chronology of the sale see Denys Sutton, *The Orléans Collection*, in: *Apollo*, May 1984, pp. 357–372 and Jordana Pomeroy, *The Orléans Collection. Its Impact on the British Art World*, in: *Apollo*, February 1997, pp. 26–31.

**32** See Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale 2000, pp. 22–29 and Sutton 1984 (note 31), p. 362.

**33** *The Orléans Gallery now exhibiting, at the Great Rooms, Late the Royal Academy, No. 125, Pall Mall, London, April 1793*, p. 13. Interestingly, the foreword makes special mention of the fact that the paintings and frames have been deliberately displayed without having been cleaned and restored: “without the intention to prejudice the Public Opinion on their preservation and

originality [...] to exhibit this inestimable Cabinet in the same state in which it appeared in the Palais Royal." Voices had been raised already in the course of the sale negotiations with the Duke of Orléans expressing a desire to establish that the condition of many of the paintings, which were in need of restoration and/or cleaning, decreased their value. See Pomeroy 1997, note 31, pp. 28–29.

**34** This price is documented by a copy made by Louis Soullié of a manuscript drawn up from notes by Willem Thoré-Bürger: *Catalogue des Tableaux de l'ancienne Galerie d'Orléans au Palais Royal. Emportés en Angleterre en 1792 et Vendus à Londres en 1793 et 1800*, Paris 1899: Prix d'adjudication, Noms des Acquéreurs et Noms des Possesseurs en 1843 (RKD, The Hague). Unfortunately the Thoré-Bürger/Soullié list gives no indication of the buyer. It incorrectly assumes that the greater share of the paintings was not sold until 1800 because the prices are listed with "guineas" rather than with "livres sterling" as for the lesser share. But both currencies were used synonymously at the same time.

**35** William Buchanan, Esq., *Memoirs of Painting, with a chronological history of the importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London 1824, p. 201, no. 3. The copy of the sale catalogue in the National Art Library, Victoria & Albert Museum, has some annotations but provides no further information on the Prague panel.

**36** See Pomeroy 1997 (note 31), p. 27 and Sutton 1984 (note 31), p. 362.

**37** *The Orléans Gallery now exhibiting at no. 16, Old Bond Street, London, May 1795*.

**38** See Rosalind Polly Gray, *Russian Genre Painting in the Nineteenth Century*, Oxford 2000, p. 27, with evidence taken from letters; regarding the expansion of the collection in 1793 see also the reference in: *Revue internationale de l'art et de la curiosité* 1869, p. 367.

**39** See note 21 and *Nude Man* (now in St. Petersburg, Hermitage), de Bye List 1665 no. 6.

**40** Archive knjzj Voronzova. Kniga 1. Moskau, 1899, p. 349, reference kindly provided by Boris J. Asvarich, St. Petersburg.

**41** Reimers 1805 (note 3), vol. 2, pp. 359–360.

**42** Hauff also worked at the Hermitage between 1790 and 1800, apparently dealing mainly with the treatment of supports (see Mariam Nikogosyan, *The Restoration of Paintings at the Imperial Hermitage* (St. Petersburg) at the Beginning of the 19<sup>th</sup> Century, <http://ceroart.revues.org/2344>, 10 April 2012, consulted on 28 Feb. 2013). In 1801 Hauff became a teacher and restorer at the Academy of Art in St. Petersburg.

**43** Boris J. Asvarish, Cat. *Kuševskaja galereja. Zapadnoevropejskaja živopis XIX veka*, Hermitage St. Petersburg, 1993, p. 20, note 7.

**44** The chain of ownership can be reconstructed as follows: Alexander Andrejevich Bezborodko (1746–1799), St. Petersburg; by inheritance to his brother Ilya Andrejevich Bezborodko (1756–1815); by inheritance to the latter's daughter Lyubov, Countess Grigory Grigorevich Kushelev (1783–1809), St Petersburg; by inheritance to her son Count Grigory Grigorevich Kushelev-Bezborodko (1802–1855); by inheritance to his wife Ekaterina, Countess Grigorevich Kushelev Bezborodko (1811–1874). The Prague painting is not mentioned in Waagen's notes on Ekaterina's collection, which he saw briefly during his visit to St. Petersburg in 1861; see Gustav Friedrich Waagen, *Die Gemäldeammlungen in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, Munich 1864, p. 422.

**45** *Catalogue de Tableaux anciens [...] Dépendant de la Succession de Madame la Comtesse Koucheleff de Saint-Petersbourg*, Hotel Drouot, Salle N°8, les Jeudi 18 & Vendredi 19 Mars 1875, p. 10, lot 11: DOW Gerard, Jeune dame à un balcon, 38 × 30 cm, handwritten annotation: 15.200.-. The supplement to the *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1875, p. 95, draws special attention to the picture in this auction as "un précieux Gérard Dow."

**46** R. von Eitelberger, *Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde*, Wien. Die jüngsten Erwerbungen der Galerie Liechtenstein, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7, 1884, p. 189.

**47** K. HöB, *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die Bildende Kunst*, Vienna 1908, p. 198. So far no information on the Prague panel's entry into the collection could be verified in the archives of the Fürstliche Sammlungen Liechtenstein (information kindly provided in an e-mail from Arthur Stögmann, Vienna, from 15 May 2013).

**48** *Einreichungs-Catalog der Gemaelde-Gallerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*, no. 2288, Archive of the National Gallery in Prague, SVPU file, AA 1223. Regarding the circumstances of the donation by Prince Johann II of Liechtenstein und additional literature see: Anja K. Ševčík, *Von nobler Herkunft – Ein neuentdecktes Porträt des Jan Daemen Cool*, in: Jiří Kroupa, Michaela Šeferisová Loudová, Lubomír Konečný (eds.), *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, in particular pp. 145–147.

**49** Quoted after: *Journal de Voyages de Monsieur de Monconys, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Privé, & lieutenant Criminel au Siège Presidial de Lyon*, Lyon 1666, p. 153.

**50** The Diary of John Evelyn, 1660, quoted after: Eric J. Sluijter, *Schilders van 'cleyne, subtile ende curieuse dingen.'* Leidse 'fijnschilders' in contemporaine bronnen, in:



Cat. *Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760*, Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Zwolle 1988, p. 15.

**51** See note 5.

**52** There is no documentation of restoration measures in the past. The detection of traces of zinc/Chinese white indicates a restoration in the 19<sup>th</sup> century.

**53** See reports on the microscopic and microchemical investigations by Ivana Vernerová from 2002 to 2007 in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague, no. 02/24, 07/58, and the x-ray microanalysis by A. Langrová, Z. Korbelová and V. Böhmová, Geological Institute of the Czech Academy of Sciences.

**54** Peter Klein, *Dendrochronological Analyses on Dutch Paintings of the National Gallery in Prague*, in: Ševčík 2012 (note 8), p. 574. The oak is from the Western German/Netherlands region. The core panel could not be subjected to a dendrochronological investigation. Both panels are vertically grained.

**55** Annetje Boersma, *Dou's Painting Technique: An Examination of Two Paintings*, in: Arthur K. Wheelock (ed.), *Cat. Gerrit Dou 1613–1675, Master Painter in the Age of Rembrandt*, London, Washington, The Hague 2000/2001, p. 58.

**56** Friso Lammertse, *Veranderen na verloop van jaren. Over Gerard Dou's Kwakzalver in Rotterdam en het Zelfportret in Kansas City*, in: Peter van den Brink, Liesbeth Helmus, *Album Disciplinorum J.R.J. van Asperen de Boer*, Zwolle 1997, p. 112.

**57** See for example also two oval portraits with the same format: *Bust of a Man*, c. 1642–45, panel, 18.4 × 14.9 cm, Washington, D.C., The Corcoran Gallery of Art, William A. Clark Collection, and *Man with a Pipe*, c. 1645, panel, 19 × 14.7 cm, London, National Gallery.

**58** The carefully concealed construction eliminates any reference to the long tradition of so-called “Einsatzbilder” in Italy, where holy images were inserted into specially designed works of art. For a 17<sup>th</sup> century adaptation see for example Peter Paul Rubens's *Madonna della Valpolicella* from 1606–08 at Chiesa Nuova, Rome, or the collaboration of Jan Brueghel I and Hendrick van Balen on *Madonna and Child in a Flower Garland*, 1607–08, Milan, Pinacoteca Amrosiana (Ariane van Suchtelen, *Cat. Rubens & Brueghel. A Working Friendship*, J. Paul Getty Museum Los Angeles, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Zwolle 2006, pp. 152–153).

**59** X-ray photos by Zora Grohmanová, *The National Gallery in Prague*.

**60** “He ground his paint only on glass and made his brushes himself. Due to the troublesome dust he kept his pallet, brushes and paint carefully covered, and when he sat

down to paint he waited a long time until the dust had completely settled, only then he quietly took his pallet out of the small box next to him, prepared paint and brush and started to work. After work he again carefully covered all his utilities.” Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen, Bau-, Bild-, und Malery-Künste*, Nuremberg 1675–1679 (TA, see www.ta.sandrart.net), English translation after Jørgen Wadum, “Dou doesn't paint, oh no, he juggles with his brush” – Gerrit Dou, *A Rembrandtesque 'Fijnschilder,'* in: *ArtMatters, Netherlandish Technical Studies in Art*, 1/2002, p. 65. Sandrart had personally gone to visit Dou in his atelier in 1640.

**61** In this context the cases in which an originally round-arched format was later changed to a rectangular panel can be disregarded (see for instance Dou's *Hermit*, Washington, D.C., National Gallery of Art, Inv. No. 1960.6.8), as can those paintings to which extensions were added to the edges of the panel but are inconsequential for the composition (as for example his *Still Life* from 1660, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie, Inv. No. 1708). See the list of enlarged panels in: Ronni Baer, *Of Cats and Dogs: Domestic Pets in Rembrandt and Dou*, in: *De kroniek van het Rembrandthuis 2011: Een kroniek voor Geroen Giltaji*, p. 67, note 16.

**62** Sandrart (see note 61) reports for instance that the underpainting for a hand cost the artist as much as five work days, TA 1675, II/3, p. 321.

**63** *Ibid.*, p. 321.

**64** John Smith, *A Catalogue Raisonné of the most eminent Dutch and Flemish and French painters*, vol. I, London 1829, p. 28, no. 84.

**65** *Ibid.*, p. 28.

**66** Martin 1901 (note 5), no. 27; Hofstede de Groot (note 8), p. 346, no. 22.

**67** Information kindly provided on 2 April 2012.

**68** Information kindly provided by Dominique Suhr, New York, 29 April 2013.

**69** Quentin Buvelot, Otto Naumann, *Format changes in paintings by Frans van Mieris the Elder*, in: *The Burlington Magazine*, CL, February 2008, p. 102.

**70** *Ibid.*, p. 103.

**71** Compare for example the panel by Dou's pupil Carel de Moor II (1655–1738), *The Young Woman Selling Fish*, oak, 32 × 24.5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. No. 284; see Buvelot/Naumann 2008 (note 70), p. 102, note 7. Here an oval medallion with the bust of the young woman has been set into a window niche, without this being visible from the back (information kindly provided by Holger Jacob-Friesen, 22 May 2013). In various auction catalogues since 1708 the picture is incorrectly described as the joint work of Dou and de Moor – apparently to gain profit from Dou's fame;

- see Ekkehard Mai, Sander Paarlberg, Gregor J. M. Weber (ed.), *Cat. Vom Adel der Malerei, Holland um 1700*, Wallraf-Richartz-Museum Cologne, Staatliche Gemäldegalerie Schloss Wilhelmshöhe Kassel, Dordrechts Museum, Dordrecht, Cologne 2006, p. 212, no. 53.
- 72** Charles T. Yerkes, *Catalogue of Paintings and Sculpture in the Collection of Charles T. Yerkes, Esq., New York*, vol. I, Old Masters, 1904, p. 105, no. 21.
- 73** Lammertse 1997 (note 56).
- 74** See the entry by Ronni Baer in: Wheelock 2000/2001 (note 55), p. 132.
- 75** Annetje Boersma, *Dou's Painting Technique: An Examination of Two Paintings*, in: Wheelock/Baer/Boersma 2000/2001 (note 56), p. 57. In 1660 the painting received the special distinction of being one of only three works by the Dutch School in the extensive art collection that the States-General presented as a gift to the English king Charles II; see Inge Broekman, Helmer Helmers, "Het hart des Offraers" – The Dutch Gift as an Act of Self-Representation, in: *Dutch Crossing* 31/2007, pp. 223–252.
- 76** Wadum 2002 (note 60), p. 75.
- 77** This is interpreted in the same manner on a slightly larger (modern?) copy of the painting on canvas, 40.6 × 31.7 cm, unframed (sale Christie's South Kensington, 11 March 1993, lot 152).
- 78** See Wadum 2002 (note 60), p. 72.
- 79** Baer 1990 (note 8) under no. 100.
- 80** Philips Angel, *Lof der schilder-const*, Leiden 1642, p. 23; see also Maria-Isabel Pousão-Smith, Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of Invisible Brushwork in Seventeenth-Century Dutch Painting, in: *Virtus, virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500–1700*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54/2003, pp. 259–279.
- 81** Noël Alexandre, *Abrégé de la vie des peintres des écoles Allemande, Flamande, Hollandaise [...]*, Brussels 1807, p. 88; see also Martin 1913, p. XII. Ivan Gaskell (Rembrandt van Rijn and Gerrit Dou: An Evolving Relationship? in: Alan Chong, Michael Zell (ed.), *Rethinking Rembrandt*, Zwolle, 2002, p. 117) also points to the fact that "much of Dou's mature work incorporates this play with a rough facture: his brushwork is far from effaced."
- 82** Mahogany panel, 53.3 × 39.4 cm, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art, Inv. No. 32-77.
- 83** See R.C.J. van Maanen, de Leidse bevolkingsaantallen in de 16de en 17de eeuw. Enkele kanttekeningen, in: *Leids Jaarboekje* 2009, pp. 41–70.
- 84** Martin 1901 (note 5), pp. 56–59, with reference to the observation by Joachim von Sandrart that Dou's studio faced north and was near a canal (TA 1675, II/3, p. 321, see note 60).
- 85** Ben Broos (ed.), *Cat. Hollandse Meesters uit Amerika*, Mauritshuis The Hague, The Fine Arts Museums of San Francisco, Zwolle 1991, pp. 220–221.
- 86** For a summary see Lammertse 1997 (note 57), pp. 114–115.
- 87** The painting *Lady at her Toilette* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen), dated 1667, shows the original version of the self-portrait in the background, which leads Lammertse to conclude that Dou had indeed considered this first version to be finished; see Lammertse 1997 (note 57), p. 118. The same is true for the aforementioned, reworked *Quack* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) from 1652, which also shows the *Blauwpoort* as it appeared after the architectural changes made in 1667.
- 88** The *Blauwpoort* also appears in this older version on *The Herring Seller and the Beggar* from 1654 (Munich, Alte Pinakothek).
- 89** On local patriotic name-giving see: Nelleke Moser, Naam en faam. De plaatsgebonden naamgeving van rederijkerskamers als uiting van lokaal chauvinisme, in: *De Zeventiende Eeuw*, 16/2000, pp. 29–40.
- 90** See Ronni Baer's observation, that many of de Bye's paintings depict seductive and amorous themes (Baer 2012 (note 21), p. 371).
- 91** Perhaps it was precisely the unusual composition which caused Wurzbach, who only knew the engraving, to reject the attribution to Dou of the painting from which the print was made (1/1906, p. 420, see note 8).
- 92** Baer 1990 (note 8), s.p., under Cat. No. 100. Comparisons to the Prague woman can be made with the female protagonists in the interior scene *Woman at Her Toilette* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) and *The Young Mother* (The Hague, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis).
- 93** See note 24.
- 94** See most recently Ronni Baer 2011 (note 61).
- 95** Baer 1990 (note 8), under Cat. No. 100; in a deviation from this Wilhelm Martin dates the Prague composition c. 1645, *Gerard Dou. Des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen*, Stuttgart/Berlin 1913, p. 52.
- 96** Buvelot/Naumann 2008 (note 69), p.102 and Bakker (note 13).
- 97** See the price categories that Koenraad Jonckheere identified, using the example of paintings auctioned under the name "Dou" by the Amsterdam merchant Jan Pietersz. Zomer in c. 1700, and then correlated with the length of the descriptions of the relevant lots in the catalogues, *Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship*, in: Anna Tummers, Koenraad Jonckheere (ed.), *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, pp. 79–80.
- 98** See note 13.

**99** Piet Bakker, Crisis? Welke crisis? Kanttekeningen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660, in: *De Zeventiende Eeuw* 27/2011, pp. 232–269, quotation p. 235. This corresponds with the peak in art ownership and the standard prices in Leiden in the years before 1660 as established by Willemijn Fock on the basis of an analysis of inventories, C.W. Fock, Kunstbezit in Leiden in de 17e eeuw, in: Lunsingh et al. 1990 (note 14), V a, pp. 3–36; see also Ed Romein, Knollen en citroenen op de Leidse kunstmarkt: over de rol van kwaliteit in de opkomst van de Leidse fijnschilderstijl, in: *De Zeventiende Eeuw* 17/2001, p. 80.

**100** Romein 2001, note 99, pp. 75–94.

**101** The patronage by the envoy of the Swedish queen Christina to the Hague, Pieter Spiering (c. 1595–1652), falls in the early period of Dou's career. Spiering paid 500 gulden annually only for the right of first purchase of the artist's works; however, he did not acquire them only for this own collection but rather also sold them as a "gentleman dealer"; see note 13.

**102** See Brockman/Helmers 2007 (note 76).

**103** Ronni Baer, Dou and the Delft Connection. The Portrait of Dirk van Beresteyn, in: *Facebook. Studies on Dutch and Flemish Portraiture, of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. Liber Amicorum Presented to Rudolf E.O. Ekkart*, Leiden 2012, pp. 279–284.

**104** On the change of taste toward imposing interiors with extensive decorations in the second half of the 17<sup>th</sup> century see C. Willemijn Fock: Das Interieur in der niederländischen Republik 1670–1750: (k)ein Platz für Gemälde?, in: *Cat. Vom Adel der Malerei* 2006 (note 72), pp. 63–64.

**105** Eric J. Sluijter "All striving to adorne their houses with coostly peeeces" – Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors, in: Mariët Westermann, *Cat. Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Denver Art Museum, The Newark Museum, Newark, 2001/2002, Zwolle 2001, p. 229, note 42.

**106** On this display method, characteristic (not only) of Dou, see among others John Loughman, John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000, p. 124, and Eric J. Sluijter 2001 (note 100), pp. 103–127; Kjell Boström, Peep-Show or Case? in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau van Kunsthistorische Documentatie The Hague* 1/2, 1949, pp. 21–24.

**107** See Martin 1901 (note 5), p. 173.

**108** See Buvelot 2012 (note 8), p. 532.

**109** On the city's industrial counter image see: Elisabeth de Bière, The Urban Subconscious: the Art of Delft and Leiden, in: *Art History* 18/1995, pp. 222–252.

**110** On the union of the praise of painting with the praise of the city in the person of Gerard Dou see: Sluijter 2000 (note 4), in particular p. 205.

# Pepa Mařák

(1872/?/-1907)

VERONIKA HULÍKOVÁ – KATEŘINA KUTHANOVÁ

**Veronika Hulíková,**  
curator of the  
National Gallery  
in Prague,  
specializes in the  
art of the turn of  
the 19<sup>th</sup>- and  
20<sup>th</sup>-centuries.

**Kateřina Kuthanová,**  
curator of the  
National Gallery  
in Prague,  
specializes in the  
subject of female  
artists.



**1** Pepa Mařák, (second half of the 1890s), Archives of the National Gallery in Prague.

This essay is devoted to the female painter Josefina Mařáková (Fig. 1) whose life and oeuvre recently attracted scholars' attention due the increased focus on the subject of "a woman-artist".<sup>1</sup> Before that, she was merely mentioned as an appendix, a complement in the biography of her father, the outstanding landscape painter Julius Mařák. And although there still lingers a whole array of questions which we are unable to answer, the existence of Pepa Mařák-ová's oeuvre cannot be omitted. On the contrary, she is now increasingly surfacing from the depths of oblivion.

Information about the private life of Josefina Mařáková, the only child of Julius (1835-1899) and Ida (1848-1908) Mařák, is indeed scarce. We do not even know the date of her birth, although the hitherto literature has been stating 1872 or 1875. Jan Dotřel, the author of Julius Mařák's first biography, writes that the painter married his student, Ida Pfeffermanová, on 10 June 1871, the couple moved to the Tyrol a year later and, upon their return after three years, Ida delivered a daughter named Pepa.<sup>2</sup> The year 1872, however, seems to be much more likely, since it is given both on the residency registration<sup>3</sup> and in the register of deaths.<sup>4</sup>

Dotřel also describes the private life of Mařák's family: "Three people distant from the world were living here: Mařák, his wife and their daughter Pepa... They so despised any contact with the outer world that the daughter was educated privately and did not attend school. The late Professor Albert once said that the life of these three was



2 Otakar Lebeda, *In Mařák's Studio*, (1894), private collection.



3 Max Švabinský, *Portrait of Pepa Mařák*, (1897), The National Gallery in Prague.

like a fairy-tale from another reality and far, far from our world..."<sup>5</sup>

This indicates that Pepa was about fifteen when the painter came to Prague. More information about their family life surfaces from the letters sent by Mařák from Prague to his friend Max Kuhe in Vienna. In late 1887, he wrote: "My daughter studies with me in my studio in a particularly conscientious and industrious way. This is the only redeeming feature of my Prague sojourn."<sup>6</sup> Mařák was not only troubled by the issues linked with the reform of the Prague Academy, but also the lengthy diseases which constantly tormented him as well as his wife and daughter: "Out of us three, there is always someone ill." The letters document that a long-time sickness of Ms Mařáková almost hampered her leaving the flat in the 1890s. The financial situation of the family was not too satisfactory, either. But as we can read in Mařák's letter of 1897, the relationship between the father and daughter remained idyllic even during Pepa's maturity: "The bright, gratifying ray of light in our life is our child - you could hardly find a more devoted, clever and good one than her."<sup>8</sup> We can at the same time well imagine that the family situation must have been a considerable burden for Pepa. In any case, it is certain that Mařák developed and promoted her talent. This is, among other things, proved by his notice in the 1892 letter, asking his friend Kuhe to find a buyer for Pepa's two pastels of



4 Max Švabinský, *Portrait of Pepa Mařák*, (1897), The National Gallery in Prague.

female semi-nudes in order to prompt her endeavours.<sup>9</sup>

Pepa was extracted from the enclosed life of the family in the 1890s by the bustling and friendly atmosphere in Mařák's studio. She also accompanied her father on the school plain-air excursions, for example as early as in 1888 to the estate of Count

5 Pepa Mařák's visit card, The National Gallery in Prague.



6 Julius Mařák, Pepa Mařák and Václav Březina in the National Museum, (1896–1899), private collection.

Buquoy in Nové Hrady and later to Okoř. She became an integral member of the landscape painting studio and as such, she was even captured in the school's caricature by Otakar Lebeda (Fig. 2).<sup>10</sup>

Another brief mention of Pepa is in the memoirs of the painter Max Švabinský's first wife, Ela, who wrote that the girl "was brought up in a family professing mysticism and occultism".<sup>11</sup> Švabinský studied graphic techniques with Mařák

in 1897 and one of his first works were portraits of Pepa (Figs. 3, 4),<sup>12</sup> while she in turn took several shots of Švabinský with her camera.<sup>13</sup> His minute etchings as well as surviving photographs feature an artist which the painter Ferdinand Engelmüller described in his memoirs as follows: "... with an elongated, interesting face, thick hair, large, conspicuous eyes, of fanciful – soulful – beauty."<sup>14</sup> The look of the young artist, who consistently presented herself as Pepa Mařák (Fig. 5), bespeaks of her firm resolution to pursue painting.

It seems to remain unclear whether the chosen cognomen was a mere compound of the pet-name variant of Josefina and the surname Mařák unmoved and thus without the Czech ending -ová because her native language was German, or whether it was an intentional camouflage as she wanted to pass off as male. The most probable explanation, however, is that it was an expression of her unconventional manner. "Josefina Mařák" would certainly sound more poetic, but "Pepa" was "original through and through".<sup>15</sup>

Mařáková presented her work with Krasoumná jednota for the first and the last time at its 1897 exhibition, and the displayed canvases *Self-Portrait with My Father* and *Portrait of Mr J.* and the pastel *Primroses* received positive responses from the reviewers.<sup>16</sup> Her focus on portraiture can either be interpreted as a decision to devote herself to figural painting, or her father's recommendation assuming that she would live better on portraits than landscapes, while in the latter genre she would moreover have to fight the hot competition of his students. But Pepa was not entirely inexperienced in this field since she helped Mařák realize his latest commission, the murals in the National Museum, between 1896 and 1899 (Fig. 6).<sup>17</sup>

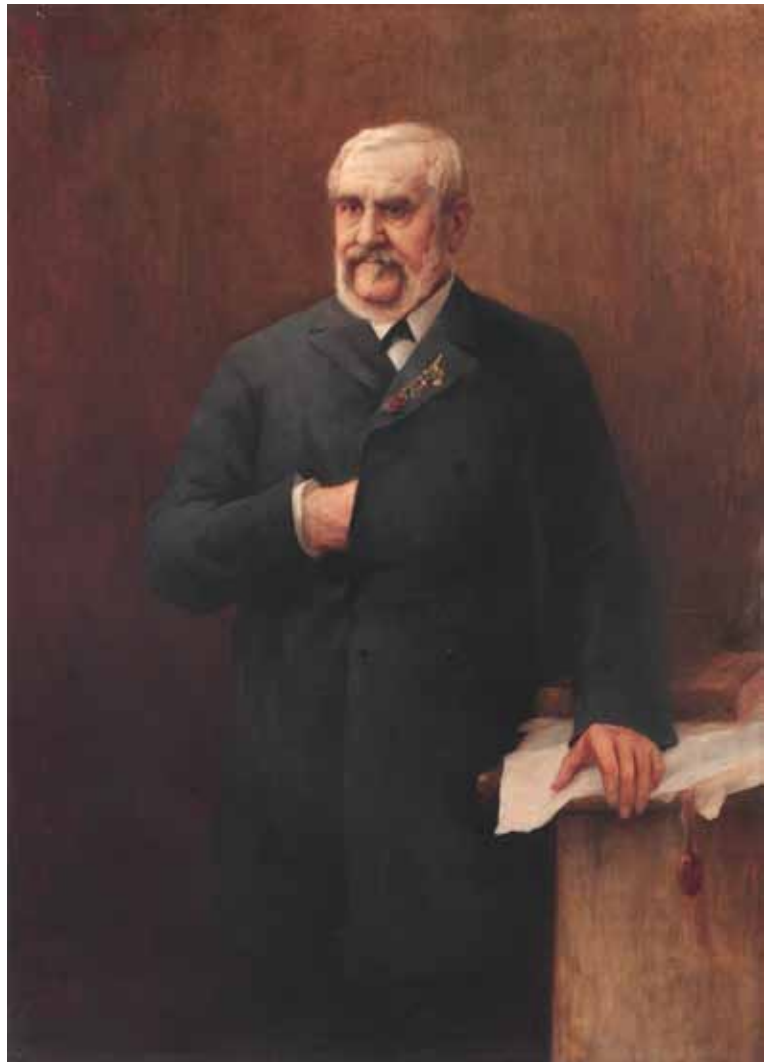
In her memoirs, Růžena Pokorná-Purkyňová mentions that the life of the mother and daughter turned more sociable after Mařák's death. The temporary improvement of Ms Mařák's health allowed Pepa to indulge in painting more intensely.<sup>18</sup> Her main support was the donor and family friend, Josef Hlávka, who mediated a commission to portrait František Ladislav Rieger for the Regional Bank for her (Fig. 7) and also invited her to execute a portrait of his own wife.<sup>19</sup> It is presumed that Pepa realized more commissions of this kind, but the latest known example today is the *Portrait of a Young Lady* (Fig. 8) from the collection of the poet Adolf Heyduk, and thus probably of Heyduk's wife, Emílie.<sup>20</sup> This work best

documents Pepa's painting proficiency which could well stand comparison with that of Brožík and Hynais.

The last source of information about Pepa Mařáková is her own inheritance file.<sup>21</sup> Part of it is a copy of her testament of 1 February 1907, entitled "Meine Bitte", which states the doctor of medicine, Vladimir Jelovšek, her universal heir.<sup>22</sup> It is highly possible that Pepa encountered the Croatian physician and poet during her stay in the hospital at Královské Vinohrady. She, for that matter, included the institution in her will, bequeathing it 4,000 guildens and wishing that the amount would serve to establish a foundation bearing her name, while the interest would cover the treatment expenses for the poor "nur aus Böhmen" ("only from Bohemia"). The ensuing inheritance litigation between Doctor Jelovšek and Ms Mařáková resulted in a detailed revision of property. The sworn expert invited to qualify the paintings was the painter František Ženíšek. The inventory of works found in Pepa's studio was far from extensive, listing 11 items whose total assessed value was 800 Crowns. They included a study by Otakar Lebeda, the artist's study to the painting *The Feast of Ghosts* and her *Head of Christ*, *Self-Portrait*, *Fragrance*, *Song*, *Portraits* and *Study of Flowers*. Although the inheritance eventually indeed passed to Doctor Jelovšek after a one-year dispute, it is questionable if the paintings were taken to Zagreb where he lived at that time.

An interesting document in this context is a letter addressed by Antonín Slavíček to Josef Hlávka. The painter Slavíček begs Hlávka, as a member of the board of curators with the Modern Gallery, to push through the purchase of Mařáková's works: "She was modest and diligent and worked incessantly in her seclusion. She has some completed works, and others which remained unfinished for she already was unable to finish them... They might not be the most monumental things ever, but they contain enough emotion to preserve at least one as well as the name of the unpretentious painter..."<sup>23</sup> Although Slavíček's plea went unheard, part of the artistic inheritance remained in the Czech lands and, four years later, Mařáková was represented by fifteen works at a group exhibition of Czech female painters in Turnov.<sup>24</sup>

The National Gallery in Prague today only holds two of Mařáková's oils on canvas (*Self-Portrait with My Father* and *Portrait of F. L. Rieger*) and a group of mainly minute drawings. Several of her



7 *Portrait of František Ladislav Rieger*, (1903), The National Gallery in Prague.

early drawn studies are owned by the Litomyšl City Gallery, other works by The Museum of Czech Literature<sup>25</sup> and the rest is dispersed through private collections. Several works have also appeared at Prague auction sales in the past years. Their attribution is, however, oftentimes complicated by the painter's way of signing them - apart from the Rieger portrait and early drawings they all bear merely PM (Fig. 9).<sup>26</sup>

The body of oils and drawings collected during recent years allows for sketching somewhat more precise information about the gifted painter and the circumstances which influenced her late 19<sup>th</sup>-century oeuvre.

The short but fertile creative journey of Pepa Mařáková fell into the period when the artistic life of female painters in Prague was only just beginning to entrench itself and womens' attempts at public recognition were asserted very slowly. The production of female artists was still



8 *Portrait of a Young Lady*, The Prácheň Museum Písek – Adolf Heyduk Monument.



9 Detail of Pepa Mařák's signature.

perceived either as the result of trivial, dilettantish activity, or as rather second-rate and inferior endeavours.

Although the number of female painters was gradually increasing, the artistic quality of their works was not always comparable to that of their male colleagues. This certainly was not caused by what the contemporary prejudice claimed, i.e. that "... the blood of a woman is more watery and has less thrombocytes. This makes her more prone to tiredness after work and thus also more monotonous, and independent creative activity is more distant to a woman and more foreign to her personal setting than to a man".<sup>27</sup> The truth actually was that women had no access to premium artistic education.<sup>28</sup> They could basically study at private academies in France or at the Munich Academy. In the Czech environment, their chances were limited to private lessons with painters, and the situation slightly, albeit not fundamentally, changed with the establishment of the School of Applied Arts in 1885.<sup>29</sup> Women who craved a professional class in painting – they were *de facto* forbidden to practice sculpting – used to be in a more favourable position if they came from an artistically-focused family. Not just because the people around them understood their ambition but also because they faced an open opportunity of "professional" training. Such a chance was, nonetheless, rather sporadic in the 19<sup>th</sup>-century Czech lands, especially if their fathers lectured at a school of arts. Only two "professional" female painters could experience the privileged milieu of the Prague Academy, which was closed to women until as late as 1918 – Amálie Mánesová and Pepa Mařáková. They were both distinct personalities whose oeuvres have unfortunately been so far suppressed and omitted by art-historical literature. These two women are possible sources of our understanding of the situation of female painters in the 19<sup>th</sup> century, which is reflected in their work and their social position. They both were daughters of prominent landscape painters, even as seen from the distance of time and with the abysmal difference of three generations that divided their lives. Amálie, equally as Pepa, wished to employ her gift and potential in figural painting, but that was socially unacceptable and moreover insoluble for a female painter born in the second decade of the 19<sup>th</sup> century from the point of official training. In result, she focused on landscape and, thanks to the opportunities provided by her father as the head of a





10 *Withered Woman*, private collection.



11 Caricature of Helena Emingerová, The National Gallery in Prague.

landscape painting studio, was in direct contact with the students of the Mánes school – and thus basically became the first, if unofficial, female student of the Prague Academy. The same occurred to Pepa Mařáková. It was, though, a shade easier to realize her wish to become a figural painter. Due to the very enclosed family, her initial training more or less occurred at her Viennese home – and incidentally, also Pepa's mother was a skilled landscape painter who better exhibited under the male pseudonym of Hans Idar. And still, a daughter of two landscape painters chose to profess a figural genre.

In the late 19<sup>th</sup> century, a private artistic school for women, headed by the figural painter Hermína Laukotová, opened in Prague. But it was mostly attended by



12 Self-Caricature with My Father, The National Gallery in Prague.

Prague Germans, while Pepa was inclined to the Czech-thinking environment. Laukotová could pass her painting practice on to her students thanks to her Munich schooling with the academic painter Herterich. Czech women attended private lessons given by academic painters who in this way improved their standard of living. But Pepa Mařáková, whose sole communication means was German, moved in the Czech milieu and was in immediate contact with the contemporary world of arts through her father, often accompanying him to the Prague Academy. Mařák recommended Brožík's painting lessons to her; she, however, was not content there since they certainly could not satisfy her diversion from the descriptive realism to the new tendencies in painting at the turn of the century. She thus became a certain phenomenon, standing out among her female contemporaries. A woman determined to have a painting career at that time would usually cease experimenting and would promptly adhere to the official style. Already the wish to become a painter was an experiment bold enough for a woman then. Mařáková very soon linked her work with the decadent tendencies and shifted from her excellent realistic double portrait with her father towards emotionally exalted scenes which do not have too many predecessors in the Czech



13 *Self-Portrait with my Father*, (1897), The National Gallery in Prague.

lands. She had no interest in the national and patriotic efforts to which Czech women were often encouraged by the writer and revivalist Eliška Krásnohorská. She instead watchfully explored the female issue, which was especially topical from the 1890s<sup>30</sup> and was later being increasingly embraced by female painters born from the 1880s. Mařáková, too, was concerned with the motif of a lonesome woman who appears in several variants in her oeuvre – for example, in the recently discovered oil *Withered Woman* (Fig. 10).<sup>31</sup> In addition, her scope of interest encompassed social issues which were also very successfully followed by a generation-older Helena Emingerová (Fig. 11).<sup>32</sup> The Czech milieu was especially strongly influenced by the German female painter Käthe Kollwitz, but also by Jakub Schikaneder.<sup>33</sup> The closest comparison to Mařáková, however, is perhaps the Berlin



14 *Double Portrait*, today missing.



15 *"Me as a Sculptor"*, The National Gallery in Prague.



16 *The Feast of Ghosts*, private collection.



17 *Dichterruhm*, The National Gallery in Prague.

painter Anna Costenoble who presented her cycle of six paintings, entitled *Woman's Tragedy*, in the Prague Topič Salon in 1896. The chain of polemic press reviews, ignited by the exhibition, could not pass unnoticed by the peculiar artist – whose works would later also head towards rhapsodic scenes and a passionately conceived style.<sup>34</sup> Mařáková's inward female experience was nevertheless mainly echoed in her double portraits, and it seems largely probable that her debut on the Prague scene – the double portrait featuring the daughter and the father, the male and female painters (Fig. 13) – not only responded to Costenoble's work but also to the situation of a woman in the society of that period. The contemporary tragedy of gender climaxed in her following double portraits, executed both in oil and drawing during Mařáková's short career (Fig. 12). There is even a hint of the unfulfilled love of Vladimír Jelovšek, who can probably be identified with the young man captured on yet another, today unfortunately missing, double portrait (Fig. 14).<sup>35</sup> In the unofficial artistic position – caricatures – Mařáková abandoned the

gloomy and insolvable aspects of female existence and instead contrasted it with the socially serious situation to point out the conspicuous signs that the contemporary female artists had to deal with. She took on a role which was in fact unachievable in real life – a role equalling a male artist or that of a self-confident creator, as she purposely drew presenting herself as mansculptor, proudly inscribing the reverse of the sheet: "me as a sculptor" (Fig. 15). Of course being well aware that this role was by far inaccessible to women due to the local conditions...

The subjects of *The Feast of Ghosts* (Fig. 16)<sup>36</sup> and one more decadent scene, *Dichterruhm* (Fig. 17),<sup>37</sup> depart from the sphere of occultism, widely popular at that time even in the female Czech emancipation milieu.<sup>38</sup> If we compare Mařáková with the rest of the Czech female painters of the same generation, her straightforward inclination towards decadent painting was rather untypical. This tendency also pervaded the subjects closely linked with her personal life and focused on hospital settings – as, for



18 *Seeing a Physician*, collection of Patrik Šimon.

example, in the drawings *Surgery*<sup>39</sup> and, especially, *Seeing a Physician* (Fig. 18).<sup>40</sup> While the first presents a naturalistically observed surgical intervention, the main subject of the latter is a young woman being examined by a doctor, and the highly intimate scene is disturbed by the presence of her parents and has a sexual subtext. Here, Mařáková opposed the established style of representing women and tried to break the contemporary painting stereotypes. Some of her minute drawings, sketched on slips of letters, were probably created during her hospitalizations, among them the caricature *The Senior Consultant MUDr. Michal* (Fig. 19)<sup>41</sup> – which is, however, a scene more scary than sarcastic.

Mařáková again contravened the conventions, this time to demonstrate and denounce the social situation of her period, in three allegorical scenes: *The Comedy of Life* (Fig. 20),<sup>42</sup> *Against the Tide*<sup>43</sup> and *In the Sweat of Their Brows*.<sup>44</sup> The circumstances of the origin of these works are unknown, but their Art Nouveau styling suggests that they were perceived as a triptych close to an altarpiece. One side part presented the scene *In the Sweat of Their Brows*, which is today unfortunately missing, equally as

the central part, *Against the Tide*. The only traced work (held in a private collection) is the side scene *The Comedy of Life*, criticizing the artistic circles.<sup>45</sup> The origination of the independent cycle *A Journey for Bread and Its Ending* (Figs. 21–24),<sup>46</sup> which ranks among a group of works denouncing the contemporary conditions, also remains unclear.

Mařáková followed up with the decadent viewing of life and her oeuvre fused Naturalism and Symbolism. She moreover – as has been utterly exceptional in the Czech environment – succeeded in grasping the gender issue and capturing, in the framework of the contemporary symbolist and decadent tendency, that which no other Czech female painter before her had dared to do.<sup>47</sup>

#### Notes

- 1 Kateřina Kuthanová, *Výtvarné umělkyně ve druhé polovině 19. století* [Female Fine Artists in the Latter Half of the 19<sup>th</sup> Century], diss., Philosophical Faculty, Charles University, Praha 2007; Markéta Zajícová, *Malířka v Čechách v 19. století: od diletantismu ke spolčování* [A Female Painter in the 19<sup>th</sup>-Century Czech Lands: From Dilettantism to Associating], diss.,



19 *The Senior Consultant MUDr. Michal*, The National Gallery in Prague.

Philosophical Faculty, University of Pardubice, 2011.

2 Jan Dotřel, *Julius Mařák, nástin životopisný* [Julius Mařák, A Biographical Outline]. Praha 1909.

3 The National Archives, fund Police Headquarters Prague, Conscription, box 377.

4 According to the death certificate, Mařáková died on 19 June 1907 at the age of 35, and the record in the register of deaths in the parish of the church of Our Lady the Victorious (Prague City Archives, sign. PMV Z5, 1891-1914) supports this by stating 1872 as the year of her birth.

5 Dotřel (quoted in Note 2), p. 31.

6 Letter of J. Mařák to M. Kuhe of 26 December 1887. The original letters and their translations are deposited in the Archives of the National Gallery in Prague.

7 Dotřel (quoted in Note 2), p. 48.

8 Letter of J. Mařák to M. Kuhe of 28 December 1897, Archives of the National Gallery in Prague.

9 Letter of J. Mařák to M. Kuhe of 28 February 1892, Archives of the National Gallery in Prague.

10 Otakar Lebeda, *In Mařák's Studio* (1894), pen drawing, paper, 22.2 × 17.3 cm, private collection.

11 Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí* [Memories from My Youth]. Praha 1962, p. 127. Švabinská writes that Pepa ended her life voluntarily. The record in the register of deaths (see Note 4), however, states that the cause of her death was a brain tumour.

12 Jana Wittlichová, "Grafik Max Švabinský" [Jan Švabinský the Graphic Artist], in: Jana



20 *The Comedy of Life*, collection of Patrik Šimon.

21 *A Journey for Bread and Its Ending I*, private collection.



22 *A Journey for Bread and Its Ending II*, private collection.





Orlíková, *Max Švabinský, Ráj a mýtus* [Max Švabinský, The Paradise and the Myth]. Praha 2001, p. 118.

**13** It is interesting in this sense that some of the photographs capturing Mařák's followers both in the studio and during their excursions might actually have been taken by Pepa with her camera.

**14** Dr. Ferdinand Engelmüller - Vzpomínky na malíře Ferdinanda Engelmüllera [... My Recollections on the Painter Ferdinand Engelmüller], Archives of the National Gallery in Prague, p. 6.

**15** Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací* [The Life of Three Generations]. Praha 1944, p. 255.

**16** Catalogue KJ 1897 - Cat. No. 138 *Portraits (Self-Portrait with My Father)*, Cat. No. 213 *Portrait of Mr J.* (most probably engineer Richard Jahn; today missing) and Cat. No. 613 *Primroses* (today missing). *Self-Portrait with My Father* (1897), oil, canvas, 100.5 × 115 cm, signed bottom right: PM, the National Gallery in Prague, Inv. No. O 3591. Press reviews: K. M. Čapek, *Světlozor XXXI*, 1897, p. 347; *Volné směry I*, 1896-1897, No. 9, p. 43; *Lumír* 1896-1897, p. 276.

**17** The documented works only include several small-dimensional landscape drawings but no landscape oil painting.

**18** Pokorná-Purkyňová (quoted in Note 15), pp. 254-260.

**19** *Portrait of František Ladislav Rieger* (1903), oil, canvas, 161 × 119 cm, signed top left: Pepa Mařák, the National Gallery in Prague, Inv. No. O 5500. *Portrait of Zdenka Hlávková*, oil, canvas, 60.5 × 47.5 cm, signed bottom right: PM, property of the Hlávka Foundation, deposited at the Lužany Château. The *Portrait of Zdenka Hlávková* was most probably executed in 1902, i.e. post-mortem, after a photograph of Ms Hlávková. Hlávka also financially supported Pepa in renting her a studio at 48 Královská třída in the Prague neighbourhood of Smíchov. Her several letters addressed to Hlávka are deposited in the fund of Josef Hlávka, held by The Museum of Czech Literature.

**20** *Portrait of a Young Lady*, oil, wood, 45 × 39 cm, signed bottom left: PM, the Prácheň Museum Písek - Adolf Heyduk Monument, Inv. No. AH VU 18.

**21** The Prague City Archives, fund Regional City Civil Court Designated for the Lesser Town and Hradšchin (1855-1926), sign. A 552/1907.

**22** MUDr. Vladimír Jelovšek (1879-1931); he also published his poems in Czech magazines during his sojourn in Prague.

**23** The Museum of Czech Literature - fund Josef Hlávka, dated 27 June 1907.

**24** *Katalog souborné výstavy českých malířek v Turnově* [Catalogue to the Turnov Group Exhibition of Czech Female Painters], 1911,

Cat. Nos 34-48a. Most of the exhibited works were at that time owned by Rudolf Ryšavý who purchased the complete artistic inheritance of Mařák from his heirs after Ida Mařáková's death; see Rudolf Ryšavý, *Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy* [How I Became an Art Dealer with Paintings]. Praha 1947, p. 28.

**25** *Lovers' Farewell*, oil, canvas, 33.5 × 26.2 cm, Inv. No. IO 103, *Portrait of the Painter and Singer Bedřich Plaške*, charcoal drawing on brown paper, 111 × 52.5 cm, Inv. No. IK 9024, *Caricature of Jiří Karásek ze Lvovic*, pencil drawing, paper, 31.6 × 13 cm, Inv. No. IK 2621, and several other minute drawings. The collections of The Museum of Czech Literature also contain two drawings by Ida Mařáková.

**26** The painting *Abandoned*, oil, canvas, 145 × 68 cm, signed bottom right: PM, was sold as a work of a Central-European painter from around 1900 at the Dorotheum auction of 4 October 2003. It was reproduced in *Volné směry I*, 1896-1897, under the title *Grieving* on p. 178, with a commentary on p. 194.

**27** Alois Hain, *Ženská otázka v letech 1900-1920* [The Female Issue between 1900 and 1920]. Praha 1939, p. 17.

**28** Comp. Kateřina Kuthanová, "Studijní možnosti malířek - generace 70. a 90. let s návazností uměleckých vlivů v 19. století" [Study Opportunities for Female Painters - the Generation of the 1870s and 1890s, with the Succession of the 19<sup>th</sup>-Century Artistic Tendencies], in: Marcela Šášinková (ed.), *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století* [A Female Artist at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries]. Rožtoky u Prahy 2005, pp. 21-30; see also Petr Šámal, "Žena na cestě k umění. Ženské výtvarné vzdělání v 19. století v Čechách" [Woman on Her Way to the Arts. Female Artistic Education in the 19<sup>th</sup> Century], *Umění LV*, 2007, pp. 207-225.

**29** Kateřina Kuthanová, "Výtvarnice v souvislostech industriálního světa" [Female Artists in the Context of the Industrial World], in: Taťána Petrasová - Pavla Machalíková (eds.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století* [Man and Machine in the 19<sup>th</sup>-Century Czech Culture]. Praha 2013, p. 83.

**30** Kateřina Kuthanová, "Autoportrét a sebereflexe malířky v 19. století" [Self-Portrait and Self-Reflection of a 19<sup>th</sup>-Century Female Painter], in: Milan Vojáček (ed.), *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století* [Reflection and Self-Reflection of a Woman in the Czech National Elite of the Latter Half of the 19<sup>th</sup> Century]. Praha 2007, pp. 152-153.

**31** *Withered Woman*, oil, canvas, 33 × 16.5 cm, unsigned, inscribed bottom right: Verblüht, private collection.

**32** One of Mařáková's caricatures presents Helena Emingerová (1858-1943), a painter of the

23 *A Journey for Bread and Its Ending III*, private collection.



24 *A Journey for Bread and Its Ending IV*, private collection.



previous generation, as an immensely stern and vigorous woman. Pencil drawing on the reverse of a business card, the National Gallery in Prague, Inv. No. K 15397.

**33** Veronika Hulíková, "Jakub Schikaneder a jeho žáci na Uměleckoprůmyslové škole" [Jakub Schikaneder and His Students at the School of Applied Arts], in: eadem (ed.), *Jakub Schikaneder (1855–1924)*, p. 221.

**34** Karel Hlaváček, "Tragédie ženy" [Woman's Tragedy], *Moderní revue*, 1897, No. 5, p. 148. The exhibited works did not survive via contemporary reproductions and are only known from the reviews published at that time. Comp. Martina Pachmanová, "Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity" [Transformations of and Taboos in Motherhood in Czech Modern Art: From the Symbolic Big Mother to the Catastrophe of Maternal Identity], in: [www.zenyvumeni.cz](http://www.zenyvumeni.cz); eadem, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* [The Unknown Territories of Czech Modern Art: Under the Magnifying Glass of Gender]. Praha 2004, pp. 88–90.

**35** The physician Vladimír Jelovšek met and married the Slovenian poet Žofka Kveder during his Prague sojourn. The *Double Portrait*, today missing, was reproduced in: Ažběta Birnbaumová – Věra Černá, *Opuštěná paleta* [Abandoned Palette]. Praha 1942, p. 32.

**36** *The Feast of Ghosts, study*, oil, cardboard, 18.5 × 30 cm, unsigned, sold at the Dorotheum Praha auction, 22 September 2012, Cat. No. 161.

**37** *Dichterruhm*, charcoal drawing on paper, 50 × 64 cm, unsigned, inscribed bottom centre: Dichterruhm, the National Gallery in Prague, Inv. No. K 46087.

**38** *Češka* [Czech Woman], a Czech magazine aimed at emancipation and inclined to Slavic patriotism, published by the Central Association of Czech Women, gave information about the works of contemporary Czech female writers and painters. It moreover drew womens' attention to local emancipation efforts, as well as to the examples of Serbian and Russian women, and was linked to the Theosophical Society of Helena Petrovna Blavatsky. In 1908, the magazine also ran the obituary of Pepa Mařáková. The oeuvre of this artist and critic of contemporary social conditions seems somewhat more lucid from the aspect of theosophy although as of yet, no direct

proof as to Pepa's relation to occultism has been revealed.

**39** *Surgery (Anatomist?)*, oil, canvas, 31 × 47 cm, sold at the Dorotheum Praha auction, 6 March 2004, Cat. No. 97.

**40** *Seeing a Physician*, gouache, cardboard, 40.8 × 58.4 cm, unsigned, inscribed on the reverse: Pepa Mařáková (from her in-/heritance). /"Seeing a Physician"; bottom left: From R. Ryšavý / 1925 / Borovský; collection of Patrik Šimon, originally in the collection of R. Ryšavý, purchased by F. A. Borovský from Ryšavý in 1925.

**41** *The Senior Consultant MUDr. Michal*, pencil drawing, paper, 21 × 16 cm, the National Gallery in Prague, Inv. No. K 15442.

**42** *The Comedy of Life*, mixed media, cardboard, 81 × 38 cm, unsigned, inscribed on the reverse: Pepa Mařáková (from her inheritance). /"The Comedy of Life" / Centrepiece. / from R. Ryšavý. 1925; collection of Patrik Šimon, originally in the collection of R. Ryšavý, purchased by F. A. Borovský from Ryšavý in 1925.

**43** *Against the Tide*, washed and coloured ink drawing, paper, 68 × 28 cm, sold at the Dorotheum Praha auction, 21 May 2005, Cat. No. 233.

**44** *In the Sweat of Their Brows*, washed and coloured ink drawing, paper, 80 × 38 cm, sold at the Dorotheum Praha auction, 21 May 2005, Cat. No. 234.

**45** Comp. Adam Hojil (ed.), *V zajetí vášně: sbírka Patrika Šimona* [Swept by Passion: The Patrik Šimon Collection]. Olomouc 2004, p. 309, Cat. No. 564.

**46** *A Journey for Bread and Its Ending I–IV*, oil, canvas, 24 × 34 cm each, unsigned, private collection.

**47** We can deduce so from the titles of the works displayed at the first group exhibition of Czech female painters, held in Turnov in 1911, where also Pepa Mařáková's works were presented post-mortem. Apart from her symbolist titles, they merely suggest realistic descriptiveness.

Mařáková's other works auctioned elsewhere: *Night Contemplation*, charcoal and white chalk drawing, paper, 43 × 22.5 cm, sold at the Meissner-Neumann auction, 12 November 2005, Cat. No. 228; *Fragrance*, 1898, pastel, paper, 70 × 70 cm, sold at the Galerie Vltavín auction, 9 June 1996, Cat. No. 66.

# *Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba*: Persian lacquered panel from the collections of the National Gallery in Prague and its interpretation in the context of Islamic art aesthetics<sup>1</sup>

KRISTÝNA RENDLOVÁ

*Kristýna Rendlová, a doctoral candidate at the Department of Art History of the Masaryk University, deals with art of the Islamic cultural region, particularly the region of Turkey and Iran.*

Most major works of Islamic art originate in the Near East, which lay at a great geographic and cultural remove from the Czech Republic. The Czech Lands did not develop the same strong tradition of collecting art from the Islamic cultural region as it did for art from China and Japan (except perhaps a taste for Oriental rugs). However, there are countless links – often of key historical importance (despite the tendency of some experts to dismiss this fact) – between the art of Islamic countries and Christian Europe. Interactions in the broader context of cultural history are no less important. For this reason, the collection of Islamic art in the National Gallery in Prague warrants attention. The collection has an added advantage in its vast potential for research and museum work.

The panel depicting Solaymān (known in our region by his Hebrew-derived name of Solomon) and Belqīs, the Queen of Sheba, is a perfect example of the above assertion.<sup>2</sup> As a skilfully rendered, though perhaps somewhat non-traditional example (in terms of form) of Persian lacquered painting, it raises many questions and doubts about dates etc. However, it also offers an opportunity to look at the aesthetics of Islamic art through an analysis of its formal stylistic features, many of them typical of Persian miniatures, and especially of the theme whose source is one of the rare parts of the Qu'ran that directly addresses the theme of fine art. The artwork therefore allows us to become acquainted with several principles of Islamic art.

## **I. Presentation of the panel**

Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba (Fig. 1), are depicted in a rectangular wooden panel<sup>3</sup> set in a double wooden frame (130 × 62 cm).<sup>4</sup> The scene and frame decoration are rendered in the lacquered painting technique in muted colours with a prevailing ochre-golden tone.<sup>5</sup>

The double frame that lines the main scene forms a visual whole with the panel and comprises a major ornamental feature of the artwork. The outer frame along its entire periphery is divided into several cartouches with different contents. Most prominent are four golden cartouches at the centre of each side of the frame, which bear black calligraphic inscriptions describing the circumstances of the encounter between Solaymān and Belqīs. The longer sides bear smaller cartouches depicting trees and various animals on a brick-red background. The frame's corners bear black cartouches with an arabesque motif, mostly in gold, green and brick red. The space between the cartouches is filled with repeated ornamental motifs on an olive-green background.

The inner frame is less ornate – slightly spiralling golden vines with white and orange blossoms, green leaves and a regularly repeated stylized cloud motif are depicted on a black background. The intermittent ornamental sequences are complemented by 22 uniformly placed and – compared to the outer frame – more simply executed Persian inscriptions framed in a simple golden line. Read from the top right inscription to the left,



1 *Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba.*



they represent verses of the 629<sup>th</sup> *ghazal* (sonnet) by Sa'dī, a 13<sup>th</sup>-century Persian poet, but the first, third and fourth verses of the poem are missing in the panel, while the second inscription (top centre) is impossible to identify with the poem or otherwise clearly determine.<sup>6</sup> It is love poetry corresponding with the scene's theme. According to available information, this *ghazal* has never been published in translation in any European language.<sup>7</sup>

The central panel depicts two compositionally interconnected scenes. The upper scene is framed by a lobed double arch, which makes room on the outer side for a plant ornament executed in a style resembling that of the inner frame, and a depiction of a pair of mythical birds *Sīmorghs*, a popular iconographical motif in Persian art originating in the Sasanian Empire. The picture clearly evokes a distinct feature of Iran's Islamic sacral architecture, the so-called *pīshṭāq*,

an entrance portal *eyvān*, a not uncommon motif in Persian Islamic painting.<sup>8</sup>

In the upper part, we can see the Queen of Sheba seated on a magnificent and ornamentally elaborate throne carried by two demons (jinns). She is surrounded by eight angels, two of them playing musical instruments, probably the *tambūr* and *daf*, while two others support a decoratively distinct canopy above the throne, three bear various gifts and the last carries on its back an elderly man who – considering the theme – can be identified as Āṣef b. Barkhyā, a vizier and adviser of King Solaymān. Scattered clouds in the Chinese style and birds in flight suggest the scene is situated in Heaven, but a tree growing behind the throne may be somewhat misleading in this context. The throne is decorated with floral ornamentation and, on its back, motifs of trees, birds, *Sīmorghs* and Chinese-style clouds. The inscription on the throne could be a verse from 'Aṭṭār Nishāpūrī, but this attribution cannot be undoubtedly confirmed.<sup>9</sup>

سليمان با حشمت نظر ميکرد مورنرا

The background beginning from the line of the throne upwards is golden; the rest is uncoloured.

The lower part is also dominated by a distinct lavishly decorated throne with the seated Solaymān. Belqīs steps on a stair leading to the throne, lifting her skirts and exposing her leg to mid-thigh. The scene is watched by Āṣef b. Barkhyā, who sits nearby, two angels, a jinn, ambiguous animals (most resembling dogs or wolves), and birds, the most prominent of which is a hoopoe perched on the side of the throne, next to Solaymān. The scene is set in a landscape with only a lake and surrounding vegetation depicted in the bottom part, a stream flowing like a waterfall from the rocks outlined in the upper part of the lower scene, and then a lone tree growing behind Solaymān's throne. The throne is covered with several ornamental vegetal patterns, while the stairs are adorned with a geometric design. The inscription on the side of the throne facing the viewer was identified as the second verse of Hāfez's *ghazal* No. 34.<sup>10</sup>

کرم نما و فرود آ که خانه خانه توست

The background has no colours and the texture of the wooden panel can be seen beneath the final layer of lacquer.

## II. Formal analysis of the painting and its composition and an aesthetic interpretation

The spatial and figural rendering of the painting is based on the tradition of Persian miniatures in which a scene is usually viewed from above. It appears the use of painting abbreviation is hostile to the painters; nor is there any indication of an effort to evoke spatial depth by illusionistic means (hatching etc.). The linearly-outlined folds of the garment are the only attempt to evoke an effect of plasticity. On the contrary, the perspective abbreviation is slightly inverted in the depictions of the furniture or architecture (e.g. in Belqīs' throne) and the impression of space is expressed rather conventionally, by simply placing a more distant object higher, without changing its size. The painting is therefore rather symbolic and decorative, everything in it subjected to a well-balanced rhythm of lines and colours facilitated by a planarity creating an impression of distinct ornamentation.

Although dramatic moments were often chosen as motifs, their execution bears no trace of expressiveness.<sup>11</sup> Figures represent ideal types, with central and auxiliary characters not rendered as individuals and the female figure being no different from the male, except for possibly the attributes, garments and headdress. As far as the roles of the figures are concerned, the central protagonists, their attendants and onlookers (seeming to confirm the authenticity of the scene<sup>12</sup>) can be distinguished.<sup>13</sup>

The depiction of figures in three-quarter profile with typically oval almond-shaped faces prevails; this is probably based on the ideal of beauty introduced to Persian culture by the Mongols in the 13<sup>th</sup> century. The shoulder line is round and the hand gestures have a symbolic function, e.g. the position of Belqīs' arms suggests an ongoing conversation.<sup>14</sup> We can say that all the general features of Persian miniature painting are present here.<sup>15</sup>

In the composition of the central panel and its division into upper and lower parts, the angel carrying a relatively distinct green cloak – as opposed to the more muted surrounding colours – is an important, attention-drawing element; as part of the upper scene, its diagonal direction towards the lower depiction interconnects the upper and lower parts, harmonizing the entire formal arrangement. It clearly outlines the layout of the entire composition in a spiralling shape (*Fig. 2*).

According to a thorough study of specific examples documented by Alexandre Papadopoulo, it is this curve that distinctly prevails in the layout of Islamic miniatures and other paintings, including the works of leading painters such as Behzād or Rezā-e Abbāsī. According to Papadopoulo, Persian painters were well aware of the fact that a spiral guarantees maximum beauty owing to its mathematical perfection, and expresses harmony through the rhythmical disposition of dominating elements within the basic structure. The hands and faces of the figures were most often these dominating elements; they were seen as distinct from the rest of the body because they were not hidden.<sup>16</sup> The spiral, therefore, seemed a perfect organizational scheme for a scene and there is no doubt about its relationship to the cosmology of Plato, which was well known to Muslim science.

Papadopoulo expresses the aesthetic meaning of this spatial layout in a painting as follows: "The compositional method outlined here aspired to construct the microcosm of the art work, just as God had constructed the macrocosm of the universe [...], more precisely, with the circles of the heavens that become progressively smaller as they approach Earth. Such a descending and diminishing series of circles constitutes nothing more or less than a spiral."<sup>17</sup>

This is in line with the great importance of the spiral in Islamic mysticism, which – influenced by the teachings of Pseudo-Dionysius – employs it to visualize the path of the soul to God. The spiral was therefore more than fitting, and further enhanced by the compositional variability it offered.

In this way, the transcendental significance of a spiral and importance of ornament and decoration can legitimize the artist's rejection of the means leading to the most faithful mimetic depiction as "a new aesthetic universe [...] could be brought into being only if there were works that could impose themselves purely as art, that is, by their 'autonomous world' of forms, colours, and an indisputable link between all the constituent elements."<sup>18</sup> In a certain sense, Persian painters were doing several centuries earlier what European modern artists did much later. Our lacquered panel reflects the features described above, too.

## III. The theme, its sources, iconography and interpretation through Islamic art aesthetics

Let us return to the artwork under examination and focus on the sources of its theme. It is undoubtedly a religious



3 *Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba.* Detail of Belqīs approaching Solaymān and exposing a part of her calf.

theme but as Oleg Grabar writes, this classification is not quite identical with the terminology for classifying themes established in Christian art.<sup>19</sup>

The scene of Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba, is an illustration of a story told in Sura 27 entitled *al-Naml* (27, 20–44), but as this popular text was often mentioned and commented on by Muslim authors, the Qu’ran cannot be identified with certainty as the source. As all the later versions are based on the Qu’ran, or details and secondary circumstances of the story are altered or developed, we would not be wrong to see the original Qu’ran version as our starting point.

Before presenting the story, let us recall that Islam follows Judaism and Christianity and adopts all the Old Testament prophets, including King Solomon, or Solaymān in Islam. In Jewish, Christian and Islamic texts, he is known for his magnificent temple and for the episode with the Queen of Sheba, who is also mentioned in the Old and New Testaments (I Kings 10, 1–13; Matt 12, 42; Luke 11, 31). The couple – one of the few common themes in Islamic and Christian art – attracted the attention of Muslim and Christian artists.<sup>20</sup> While the scene in which the Queen of Sheba asks

Solaymān riddles, is based on the biblical source, prevails in Christian iconography, the Qu’ran omits the scene and Muslim painters use a different version describing the two wonders with which Solaymān impressed the Queen of Sheba. The second, key wonder is illustrated in our artwork and the Qu’ranic story describing the scene happens to represent one of the rare mentions of the topic of art in the Qu’ran.

The scene is situated where Solaymān’s Temple stood on Mount Marwah (known as Moriah in Hebrew), whose sanctity in Islamic tradition (compared to the importance ascribed to it by the Jews or Christians) is enhanced by its association with the Prophet Muhammad’s Night Journey, *al-‘Isrā’ wal-Mi‘rāj*. The Temple was identified with a distant mosque *al-masjid al-aqsā* mentioned in the Qu’ran (17,1), where Muhammad led a joint prayer with other prophets during his Night Journey before ascending to Heaven and having God reveal some signs and miracles to him.<sup>21</sup>

Solaymān was known to understand the language of birds and to be a master of animals. The jinns served him dutifully;<sup>22</sup> here they are depicted near the ruler, serving as an easy way to identify him. The Qu’ran briefly describes Solaymān learning from the hoopoe about the powerful Queen of Sheba (called *Malikat Saba’* in the Qu’ran and *Bilqīs* in later versions), who does not worship a single God.<sup>23</sup> In this part of the description, the emphasis on the thrones of the Queen and Solaymān is of special importance.<sup>24</sup> The hoopoe’s account piques Solaymān’s interest and he decides to invite the queen to his palace, again with the help of the bird. At first she is reluctant and sends her envoys with gifts, but the ruler rejects them. To force her to visit, he dispatches the jinns to bring him her throne. In the end, however, the task is fulfilled by he “who had knowledge of Scripture”.<sup>25</sup> Only then does the queen arrive, and Solaymān asks her if she recognizes her throne. She vaguely replies that it looks like hers. She is asked to enter the palace and believes the crystal floor to be water. That is why she lifts her skirts. Solaymān assures her that it is only crystal and she is so overwhelmed that she acknowledges Solaymān’s greatness and adopts his faith in a single God.<sup>26</sup>

The story is important in Islam because in a confrontation between the pagan world and the world of the Prophet, Belqīs is caused (by art) to adopt a single God. Solaymān gives the first evidence



of his sovereignty by moving her throne and Lassner explains in this context: "Possession of the throne, the symbol of the queen's authority, sets the stage for her eventual submission to the prophet and his God."<sup>27</sup> Nevertheless, it is the episode with the floor that convinces the Queen of Sheba. Artistic perfection and precise mimesis evoke a false impression. A believer and an infidel face each other, the believer endowed with the "right" essence. In this context, Oliver Leaman says of the queen's perception: "Her reasoning presumably was that since she often seemed to confuse what appeared to be the case with what really was the case, her religious ideas might similarly be linked not with what is real but with what is only apparently real. This is a good characterization of idolatry from the monotheistic point of view."<sup>28</sup> Only the adoption of a single God seems to reveal the veritable truth, of which art can be a tool.<sup>29</sup>

The Qu'ranic text also shows a meaning of art other than the powerful impression it can evoke, as we see with the Queen of Sheba. Based on a semiotic analysis of the original Arabic text, Valérie Gonzalez highlights the Qu'ranic term *mumarradun min qawā'irā*, i.e. paved with crystal, describing the palace floor that the Queen mistook for water.<sup>30</sup> The words used in the original Arabic wording associate the panelling of the floor in a regular, i.e. geometric order more emphatically than translations into other languages. Gonzalez unambiguously concludes that "Sura al-Naml shows the strength of this aesthetic dimension in the legend of Solomon and Belqīs, while revealing the existence of a specific conception of art emanating from the Divine Word itself."<sup>31</sup> This interpretation in terms of Islamic art aesthetics is further enhanced by the meaning of Sura al-Naml, which can be seen as one of the first documented canons of the beauty of art in the Islamic cultural region when it points to a key method of decoration in Islamic art and architecture – geometric ornament elaborated in various media of decorative arts, painted or – in architecture – composed of tiles of different size and shapes.

We must bear in mind that the victory of monotheism over paganism is pivotal for the Muslims in this story, which is why the theme is so popular in the Islamic world. This popularity was reflected in the frequent telling of the story; its later literary versions attempting to reconstruct the circumstances of the event were often

embellished and critically developed (inspired mainly by Jewish tradition). While artists used these stories as models, they more often found their own, more or less established manner of depiction.

Within the exegesis, ibn 'Abbās is believed to have added the motif of Belqīs' unattractive hairy legs to the story. Of some interest is the fact that the first depilation was being used at that time.<sup>32</sup> Lassner quotes al-Diyārbakrī's Muslim tradition and his work *Khamīs*, the version probably inspired by Jewish folklore. In his telling, Belqīs was an offspring of the jinns.<sup>33</sup> Al-Ṭabarī and his *Ta'riḫ al-rusul wa l-mulūk* (*History of the Prophets and Kings*) also warrant mention.<sup>34</sup> An important source is al-Tha'labī and his *'Arā'is al-majālis fī qisāṣ al-anbiyā'* (*Lives of the Prophets*) describing the life of the prophets and summarizing earlier tradition. For example, the Queen of Sheba's name is Belqīs here and she reigns in Yemen, the hoopoe is called Ya'fūr, Belqīs' throne is described as "made of gold inset with rubies and emeralds, [...] incusted with various kinds of gems"<sup>35</sup> and the brief Qu'ranic story is considerably expanded, the author drawing from his predecessors.<sup>36</sup>

Few of these or the many other details are relevant for the artwork under examination, but the part in which al-Tha'labī speculates on who is the one described rather vaguely in the Qu'ran as he "who had knowledge from the Scripture", i.e. who brought Belqīs' throne to Solaymān, is worthy of attention. Compiling earlier sources, al-Tha'labī offers five possibilities – the angel Jibrā'īl, an unspecified angel, a vaguely described human being, Solaymān himself or Āṣef b. Barkhyā.<sup>37</sup> The author opts for the last possibility.<sup>38</sup> Rūmī, too, adheres to this version in his *Maṭnawī* – the throne is delivered by Āṣef, though the jinns are the first to offer to do so (as the Qu'ran says).<sup>39</sup> It is interesting to note that in an earlier text, Rūmī describes the throne as follows: "its hugeness, which exceeded (all) bounds, it was filigree work."<sup>40</sup> At the end of the list of authors and their works that helped develop the Qu'ranic text, we could add many other mentions and references in Persian and Arabic literature, chief among them 'Aṭṭār Nishāpūrī and his *Ilāhī-Nāma* (*Book of God*) or *Mantiq al-Tayr* (*The Conference of the Birds*).

As for as the rendition of the theme of Solaymān and Belqīs in Islamic painting, the current state of the author's research has revealed some fifteen artworks (three in the technique of lacquered painting,

including on book covers, a wooden chest and a pen case, plus twelve miniatures). Considering that Islamic art objects are not published in large quantities, this is not a negligible number. Three basic types can be distinguished – Belqīs comes to see Solaymān (sometimes exposing parts of her legs); Solaymān and Belqīs sit on their respective thrones and Solaymān and Belqīs sit on a single throne together – with the latter two prevailing. The presence of animals, the watching jinns and mostly also Āṣef b. Barkhyā are common elements in all the scenes, and can serve as a clue in identifying the theme; the thrones are also frequently highlighted. We may therefore conclude that the panel from the collections of the National Gallery in Prague (or at least its lower scene) belongs to the first and for our purposes the most interesting group, and it contains iconographical features shared by all depictions.

#### IV. Morphological analysis

The first question to ask is what are the important differences in the two scenes as compared to the original Qu'ranic text. In the upper scene, the most striking difference is that while the delivery of Belqīs' throne to Solaymān and her arrival originally happened at two different times, they are clearly merged in our panel as Belqīs is brought in with her throne. As for the question of who eventually brought the throne to Solaymān, the artist depicts Āṣef b. Barkhyā, perhaps according to al-Tha'labī and Rūmī. But Barkhyā is shown leading the delegation, while the throne is carried by the jinns, who were the first to ask to do so and are named specifically in this context in the Qu'ran. While a logical solution was thus found, it also seems a compromise.

The lower scene differs from the Qu'ranic text by being situated in an empty landscape with no trace of the palace and its geometrically-patterned crystal floor. Only Solaymān's throne is decorated; the two steps before Belqīs are unornamented (Fig. 3). The absence of the palace is typical of the majority of available depictions of this theme regardless of what is depicted – Solaymān and Belqīs enthroned, or the scene of the queen's audience. This absence represents an interesting omission, as structures were not generally eliminated in Persian painting – on the contrary, they usually create a typical setting.<sup>41</sup> Artists depicting Solaymān and Belqīs probably expected the viewer to know the story and focused on the thrones and iconographical

identification of the figures, especially the king, through the presence of the animals and jinns.

Nor is much of the landscape shown in the panel – a flowing stream in blackish colour and golden waves may refer to the “fount of molten brass” described in the Qu'ran, whose spring came forth for the sake of Solaymān (34, 12–14). However, the dark water is common in Persian painting, so this connection may not exist. The mountains from which the stream springs are of greater interest (Fig. 4). They are only vaguely outlined in the top right corner of the lower scene and their rendering – mountaintops shaped like non-specific animal heads – represents an unexpectedly imaginative component in the middle of the stylized picture. Although this element is not as atypical in Persian painting as it may at first seem, its rendering in lacquered painting is unusual and the phenomenon warrants a more detailed explanation in general.

O'Kane is one of the few authors to refrain from making cautious and somewhat reluctant indications (like those found in various formal analyses of miniatures), and he clearly states in his brief study that the beginning of the tendency of Persian painters to include mountains with distinct anthropomorphic or zoomorphic features can be traced to the second half of the 14<sup>th</sup> century.<sup>42</sup> Although the rock forms are rendered imaginatively and with differing degrees of specificity, and it might appear that European viewers are only projecting their experience of European art of the first half of the 20<sup>th</sup> century and, moreover, the author's intention cannot be definitively ascertained, O'Kane finds partial support for his claim, and a possible source for this phenomenon, in Persian literature, for example in Qazvīnī. He describes the contemplation of the mountain tops as follows: “On it are images of creatures transformed by God into stone. Among them is a shepherd leaning on his crook, [...] and other figures of human beings and beasts.”<sup>43</sup> O'Kane mentions Mesopotamian painting, Chinese Song dynasty painting and 12<sup>th</sup>-century Buddhist painting as possible sources of inspiration. O'Kane also argued that “the whim of the artist” played a key role here.<sup>44</sup> The contrast between the expressively rendered mountains teaming with imaginary human faces and the scene's stylized real figures is remarkable (Fig. 5).

All the examples of this phenomenon given by O'Kane require at least some fantasy, as the anthropomorphic and



4 *Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba*. Detail of rounded animal-shaped mountains in the upper right part of the bottom scene.



5 *The Old Woman Complaining to Sultan Sanjar*. Neẓāmī's *Khamsah* of Shāh Tahmāsp, 1539–1543. Detail. London, British Library. © The British Library Board (Or. 2265, fol. 18r).

zoomorphic features are only outlined in varying degrees of specificity. Nevertheless, in the case of the panel with Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba, we take the liberty of saying that the depiction is indisputable; the animal heads are clearly defined, though they are relatively small and inconspicuous and apparent only when we take a closer look. Such a concrete depiction of mountain tops is unusual in Persian painting. Nor is it known if this type of imaginary human or animal head and face, however abstract, has ever been found in lacquered painting. Thus, as will be stated toward the end of this paper, the artwork is not among the most typical of its kind.

Let us now look at the remaining depicted elements. The trees behind the two thrones are a much more distinct motif than the rock forms outlined in the background, and they create a more dominant impression. In the upper scene, the placement of the tree can be seen as somewhat inappropriate, as the throne is clearly situated in Heaven. Not only is it illogical for a tree to be growing behind the throne, but it also adds a certain clumsiness to the central flying group. This is naturally puzzling. Why has it been placed there?

An answer may be found in a Persian miniature from Neẓāmī's manuscript *Khamsah* (*Quinary*) of Shāh Tahmāsp, namely one which was considered a depiction of Shīrīn and Khusrau. However, the current thinking is that the scene shows Nushaba recognizing Iskander in his portrait (Fig. 6). It is well-known that this portrait was done by Mīrza 'Alī and the manuscript is dated 1539–1543. The composition of the miniature with a throne and seated woman under an ornamented canopy, with two figures looking from

behind the throne and a tree growing behind it is basically identical with the upper scene in the National Gallery panel (Fig. 7). The composition (which had to be adapted to the rectangular shape of the wooden panel) and the colours of the canopy are also identical. An examination of other miniatures has revealed additional details. For example, an angel carrying a green cloak (Fig. 8), important in terms of composition, is similar – though different in size – to the angel in the miniature depicting *Mī'rāj* of the Prophet Muhammad (Fig. 9). Other aspects such as the angels' clothing and headdresses show similarities between this miniature and our artwork.

Clothing is one of the major helps in identifying the style and date of Islamic paintings. The angels and the figures of Solaymān, Belqīs and Āsef b. Barkhyā display certain similarities to the miniatures of the *Khamsah* manuscript<sup>45</sup> and to Safavid clothing in general.<sup>46</sup> However, the turbans of Solaymān and Āsef (especially in the lower scene) differ from Safavid clothing; analogues have not been found in any Safavid painting – except perhaps Prince Khusrau's turban with a colourful oblique band in a mid-17<sup>th</sup> century miniature, though the similarity in shape may result from a different angle of view, as turbans were more robust at that time.<sup>47</sup> All the analogies seem to suggest a connection with mid-16<sup>th</sup> century Safavid painting; only the turbans (which are not definitively identifiable) cast a shadow of a doubt. It would be premature, however, to date our artwork, as the technique and history of lacquered painting must be considered.

Let us first focus on the floral ornament in the central panel and two frames. The inner and outer frames differ in many respects. The inscriptions are executed differently and there are certain



6 *Nushaba Recognizing Iskandar from His Portrait*, Neẓāmī's *Khamsah* of Shāh Tahmāsp, 1539-1543. Detail. London, British Library. © The British Library Board (Or. 2265, fol. 48v).



7 *Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba*. Detail of Belqīs being kidnapped with her throne.

compositional differences (though these need not be of major significance). A closer examination reveals more telling differences in the rendering of the ornamentation and the style. The plant motif on the outer frame employs a much thinner drawing line, the execution is more detailed and refined, the branching of the vines is richer and there is a larger variety of blossoms and more lavish colours. The style of the ornament on the inner frame is more akin to the floral decoration in the upper corners of the central panel, which are defined by an arch and, to a certain degree, by Belqīs' throne. The back of Solaymān's throne and its more loosely-rendered arabesque, however, more closely resemble the outer frame.

#### V. Lacquered painting technique

The lacquered painting technique in Islamic art is not a thoroughly researched field. Nevertheless, we can say that the lacquered panel of Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba, is definitely not a typical example.

The locus of lacquered painting which is technologically different from lacquer painting of the Far East<sup>48</sup> is Iran in the Islamic world. To a lesser extent, Iran was followed by Turkey and India. While the beginnings of this artistic technique are a matter of speculation, Ernst J. Grube places them in the 13<sup>th</sup> century.<sup>49</sup> However, the earliest surviving examples - book covers with an arabesque motif - are dated the end of the 15<sup>th</sup> century. Figural themes do not appear until the 16<sup>th</sup> century, and they follow the example of contemporary miniatures. At the end of rule of the Safavid dynasty, painting came under European influence. The style began to change, and lacquered painting (whose style was affected by Western realism) assumed a leading role, replacing the declining miniatures in the 18<sup>th</sup> century and peaking in the mid-19<sup>th</sup> century in the Qajar era.<sup>50</sup>

Lacquered painting was first used primarily on papier-mâché board book covers, which represented a practical substitute for original leather book covers. When papier-mâché began to be used in the production of *qalamdāns* (pen cases), *sandūkchehs* (boxes), *mirror-cases and seals* in the 17<sup>th</sup> century, the lacquered painting technique was used for these practical discoveries, too.

Lacquered painting on wood and in larger formats, in which we can seek analogies with the National Gallery panel, are only found outside this mainstream.

In addition to the wooden panelling of a room in Aleppo at the Museum für Islamische Kunst in Berlin, Germany that is dated to the early 17<sup>th</sup> century, there are other published examples of lacquered chests, panels and doors. Many of them – associated with Safavid art – show a stylistic resemblance to our panel. Many are dated to the 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century. Fehérvári dates Skinner’s lacquered door to the second half of the 17<sup>th</sup> century and mentions yet another lacquered door, dating it to the early 17<sup>th</sup> century (i.e. the door from the Walters Art Gallery in Baltimore, Maryland) or, specifically, the year 1644 (a door owned by the Calouste Gulbenkian Fundação, Lisbon, Portugal).<sup>51</sup> Grube dates the lacquered panel from the Lester Wolfe Collection to the first half of the 17<sup>th</sup> century.<sup>52</sup> A work by Eva Baer may be a turning point on this list of lacquered painting objects – in her introduction, she mentions an inscription dated 1609 on a lacquered chest in the collections of the Museum für Islamische Kunst in Berlin, and the date 1610 for a coffer from the Museum für Angewandte Kunst in Cologne, Germany. However, she eventually concludes in both cases that the paintings date from the 19<sup>th</sup> century and stylistically adhere to, or copy, earlier models (including in the explicitly given date).<sup>53</sup> Based on a thorough examination, the lacquered object whose style at first resembled Safavid painting was identified not as Safavid, but as made at a later date. Here we encounter a quite recently identified phenomenon – the pseudo-Safavid style, i.e. a later imitation of the original Safavid style.

Opinions on the exact dates of this period differ. According to Robinson, it is the Qajar era, namely the late 19<sup>th</sup> or early 20<sup>th</sup> century, but not later than 1925.<sup>54</sup> *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture* specifies the period as “from the 1920s onwards”.<sup>55</sup> Based on this finding, many lacquered objects deserve to be re-dated and the question that arises is: are there any surviving lacquered paintings on wood in the Safavid style that actually come from the Safavid era?<sup>56</sup>

The stylistic imitation can be corroborated by fine nuances in style or anachronisms and errors in the execution of the garments, accessories or even weapons. As for the panel depicting Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba, taking into account knowledge of the history of lacquered painting, the atypical turbans and the extent of the signs of age in the panel, we can rightly conclude that the artwork is an example of the pseudo-Safavid style.



8 *Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba*. Detail of the angel bringing a cloak.



9 *Mi’raj of the Prophet Muhammad*, Neẓāmī’s *Khamsah* of Shāh Tahmāsp, 1539-1543. Detail. London, British Library. © The British Library Board (Or. 2265, fol. 195r).

## VI. Conclusion

Given how skilfully done the panel with the theme of Solaymān and the Queen of Sheba is, the fact that it is a relatively late artwork imitating an earlier style, is overshadowed. Its publication with a detailed study adds new findings to the under-researched field of Islamic art. The development of the pseudo-Safavid style represents a historical phenomenon, “a typical example of revivalist tendencies in the Qajar period, a conscious attempt to create a visual bridge between the ancient Iranian tradition and their own world,”<sup>57</sup> which deserves to be studied and documented.

“The style may be Safavid-based, but it is no slavish pastiche, and displays some original features.”<sup>58</sup> This is what the presented artwork convincingly shows. It is an example of the outcome of the Persian miniature tradition that developed for centuries. In this tradition, the artist

elaborates, for example, the rounding of the mountains in the background as animal heads. Persian painters had typified this, but never executed it in more than an outline.

Although they cannot be identified, we can assume there were two artists. The above mentioned stylistic differences in the ornamentation and inscriptions on the outer frame suggest this, and it has been described as common practice.<sup>59</sup> This frame could have been added later, as the slightly different texture of the wood on the reverse suggests. As the plant motifs differ (even within the central panel) and the ornamentation does not entirely cohere, the painter of the outer frame may have slightly modified the ornament in the central panel, too, in an effort to harmonize the style. This is, however, only speculation. A single artist may also have modified his style in an effort to imitate earlier ornamentation. If the panel originally had no frame, it could have been a door panel, but it is far more likely that the artwork was originally designed as a decorative piece without any practical purpose.

As for more accurate dates, the documented inspiration of the miniatures of Nezāmi's *Khamsah* of Shāh Tahmāsp should be considered. Our artist could have come across the manuscript's miniatures through other more or less faithful copies mentioned by Binyon, unfortunately without giving concrete examples.<sup>60</sup> Nor can direct inspiration be excluded. In both cases, we must examine the history of this manuscript.

The available information is fragmentary, but it seems it was part of the royal collection from the beginning of the 19<sup>th</sup> century.<sup>61</sup> Around 1825, the manuscript acquired new lacquered book covers while still part of the Qajar collection, and soon after that, in 1827–1828, Fath Ali Shāh donated the *Khamsah* manuscript to one of his wives, Tāj al-Dawla. In 1880, the book found its way to the British Library,<sup>62</sup> where it was catalogued in the 1880s.<sup>63</sup> The artist's direct confrontation with the manuscript in Iran would have occurred in the royal collections, probably in the 19<sup>th</sup> century some time before 1880. However, the panel is different in style and form from the pseudo-Safavid production of that time.<sup>64</sup> It seems probable that it was made later, apparently inspired by published reproductions of miniatures.

The miniatures described as a source of inspiration for the panel were first published (probably by F. R. Martin) in 1912,<sup>65</sup> but only in black and white. This

might explain the compositional similarity, but not the similarity of the colours, as seen, in particular, in the canopy in the upper scene. Manuscript miniatures were not published in colour until 1928.<sup>66</sup>

The dating of the panel to the late 1920s or 1930s would explain the rather formal specificity of the artwork, which appears different in certain aspects from the published Qajar production of lacquered painting, including the pseudo-Safavid style. It also seems probable that the artwork was acquired and brought to Czechoslovakia in the 1930s, when the country's contact with Iran was quite extensive.

In the Pahlavi era, lacquered works in the pseudo-Safavid style could have been in line with the contemporary trend to restore national feeling by referencing great epochs in the nation's history. Although the pre-Islamic empires were seen as the principal models, Safavid style inspiration is also noticeable. In painting, the new cultural ideology was reflected, among other things, by a call to reject the Qajar style. Lacquered painting thus continued imitating the Safavid style, though it did not garner major attention or develop a new style.<sup>67</sup>

### Notes

**1** Let me express my deepest thanks to those without whose contribution and good will this study could not have been written or would not have achieved the presented form. They are PhDr. Zdenka Klimentová, curator of the Collection of Oriental Art of the National Gallery in Prague, Prof. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, CSc. and Ing. Mgr. Mohammad Esmaeil Soleiman pour Hashemi, to whom I owe my thanks for their willing help transcribing Persian inscriptions, and the team of curators of the Middle Eastern Section of the Victoria and Albert Museum in London.

**2** The panel depicting Solaymān and Belqīs, the Queen of Sheba, (Vm 2192) was purchased by the National Gallery in Prague from a private collection in 1961. Since then, the artwork has been exhibited three times: at the exhibitions "Persian Rugs", Belveder, Prague 1971; "Persian Rugs", Castle, Bratislava 1972 and "Endless Mountains and Rivers", the National Gallery in Prague, Prague 1996. A photograph of the panel was published in: Lucie Borotova, "Report from Europe: Czech Republic", *Oriental Art* 2, 1994, pp. 57–60 (60, fig. 10).

**3** According to the wood's texture and common practice in Persian painting, it is probably plane tree wood – *Platanus orientalis* (*chenār* in Persian).

**4** The inner panel with the scene measures 100.5 × 28.5 cm, the inner frame is 5.5 cm wide

along the periphery, the outer frame is 9.5 cm wide along the periphery. The panel's outer corners are lined with laths 0.75 cm thick, 33 cm high and 20 cm wide.

5 The frequently misused terminology (as emphasized by Ernst J. Grube) must be noted. Unfortunately, this is also reflected in Czech. It is probably caused by the erroneous association of Islamic lacquered painting with Chinese lacquer painting. Islamic lacquered painting is essentially different in the manner of its execution, as documented by its autonomous origin and development. The technique used in Islamic art is not painting in lacquer on a background material, but painting in tempera or watercolour on a background treated with lacquer and subsequently covered with a transparent layer. Ernst J. Grube, "A Lacquered Panel Painting from the Collection of Lester Wolfe in the Museum of the University of Notre-Dame", in *Orientalis Hispanica* I, eds. J. M. Barral - E. J. Brill, Leiden 1974, pp. 376-397 (376).

6 Sa'di's *ghazal* No. 629 (right) and transcription of the verses on the panel's frame (left, read from the right corner).

7 Sa'di's *ghazals* have 4 parts: *Tayyibāt, Badāyi', Khawātim and Ghazaliyyāti Qadimah*. *Ghazal* No. 629 belongs to *Khawātim*. Sa'di's *ghazals* were translated by Lucas White King, who only translated the poems from the first two parts. He finished his vast translation work with sonnet No. 600. The first two parts were published in translation in two volumes entitled *The Odes of Sheikh Muṣliḥu'd-dīn Sa'dī Shirāzī* in 1925 and 1926.

8 A very similar execution can be found in several Persian lacquered doors. Cf. G. Fehérvári, "A Seventeenth-Century Persian Lacquer Door and Some Problems of Safavid Lacquer-Painted Doors", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XXXII, 2, 1969, pp. 268-280, figs. I, V, VII, VIII, XI.

9 The verse whose author is probably 'Attār *Nishāpūrī* reads as follows:

سلیمان با همه حشمت نظر میکرد بر موران

شب است این یا شبه این زلف یا موی

جوابم گوی ای حور پری روی  
بود روی تو چون بستان فردوس  
بروید چون تو سروی بر لب جوی  
چه شیرین لب سخن گوئی که عاجز  
فرو می ماند از وصف سخنگوی  
ببویی الغیاث از ما بر آید  
که ای یار از کجا آوردی این بوی  
الا ای ترک آتشی ساقی  
به آب باده عقل از من فروشوی  
چه شهر آشوبی ای دلبند مفتون  
چه بزم آرایبی ای گلبرگ خود روی  
چو در میدان عشق افتادی ای دل  
بباید بودند سرگشته چون گوی  
دلا گر عاشقی میسوز و میساز  
تناگر طالبی می پرس و می گوی  
در این ره جان بده یا ترک ما گیر  
بر این در سر بنه یا غیر ما جوی  
بداندیشان ملامت می کنندم  
که تا چند احتمال یار بد خوی  
محال است این که ترک دوست هرگز  
بگوید سعدی ای دشمن تو می گوی

گل است آن یاسمن یا ماه یا روی  
شب است آن یا شبه یا مشک یا موی  
لبت دانم که یاقوت است و تن سیم  
نمی دانم دلت سنگ است یا روی  
نپندارم که در بستان فردوس  
بروید چون تو سروی بر لب جوی  
چه شیرین لب سخنگویی که عاجز  
فرو می ماند از وصف سخنگوی  
به بویی الغیاث از ما بر آید  
که ای باد از کجا آوردی این بوی  
الا ای ترک آتشی ساقی  
به آب باده عقل از من فروشوی  
چه شهر آشوبی ای دلبند خودرای  
چه بزم آرایبی ای گلبرگ خود روی  
چو در میدان عشق افتادی ای دل  
بباید بودند سرگشته چون گوی  
دلا گر عاشقی میسوز و میساز  
تناگر طالبی می پرس و می پوی  
در این ره جان بده یا ترک ما گیر  
بر این در سر بنه یا غیر ما جوی  
بداندیشان ملامت می کنندم  
که تا چند احتمال یار بدخوی  
محال است این که ترک دوست هرگز  
بگوید سعدی ای دشمن تو می گوی

- 10** "Show courtesy, and alight, for this house is the House of Thine." Translated by Henry Wilberforce-Clark, corrected by Behrouz Homayoun Far. Hafez Shirazi. *Ghazal of Hafez Shirazi*, Calgary 2001, p. 70.
- 11** Robert Irwin, *Arte Islámico*, Madrid 2008, p. 188.
- 12** Oleg Grabar, *Mostly miniatures: An introduction to Persian painting*, Oxford 2000, p. 133.
- 13** Oleg Grabar - Mika Natif, "Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation", *Muqarnas* XIX, 2001, pp. 173-202 (173).
- 14** Grabar - Natif (op. cit. in Note 12), p. 187.
- 15** Grabar (op. cit. in Note 13), pp. 132-133.
- 16** Alexandre Papadopoulos, *Islam and Muslim Art*, London 1980, p. 97.
- 17** *Ibid.*, p. 101.
- 18** *Ibid.*, p. 96.
- 19** "Persian painting did not develop what one could call a sacred history in images, such as the Buddhist and Christian worlds did. Elements of such a history are found here and there but there is no constant mass as in Europe or India. On the other hand, it is possible that Persian painting, a little like Chinese painting after the Sung dynasty, felt the influence of a certain mystical piety and thus reflects religion less in its themes than in its manner of expression." Grabar (op. cit. in Note 13), p. 95.
- 20** "The Christians accepted Solomon not only as a prophet and ancestor of Christ, as he appears on west-facing facades of great churches, but also as a symbolic image of Christ, while the Queen of Sheba became the symbol of the Christian Church, the Ecclesia." Vera K. Ostola and Nobuko Kajitani, "Two Riddles of the Queen of Sheba", *Metropolitan Museum Journal* VI, 1976, pp. 73-103 (78).
- 21** To highlight the importance of the story's setting, it is necessary to recall that the Qu'ran admires major building achievements of other cultures, but mostly immediately mentions that they were destroyed and thus succumbed to God's will, as if the people dared compete with God through these exceptional buildings and had to be punished for their impudence (89,5-11). It also points to a certain vanity of human efforts in art (26, 128-129). Then, however, Solaymān appears, as if authorized as one of God's prophets to exonerate the name of art and architecture, as a kind of dividing line between the mythical, pagan structures and new architecture dedicated to a single God. In Islam, Solaymān initiated the tendency of the importance of culture to be documented by a perfect and breath-taking structure whose builders must have been representatives of culture.
- 22** "And Sulaymān inherited David. He said, 'O people, we have been taught the language of birds, and we have been given from all things. Indeed, this is evident bounty.' And gathered for Sulaymān were his soldiers of the jinn and men and birds, and they were [marching] in rows." (27, 16-17) Another Sura attributes to Solaymān the power to control the wind and storm (21, 81-82).
- 23** "But the hoopoe stayed not long and said, 'I have encompassed [in knowledge] that which you have not encompassed, and I have come to you from Sheba with certain news. Indeed, I found [there] a woman ruling them, and she has been given of all things, and she has a great throne. I found her and her people prostrating to the sun instead of Allah, and Satan has made their deeds pleasing to them and averted them from [His] way, so they are not guided, [and] so they do not prostrate to Allah, who brings forth what is hidden within the heavens and the earth and knows what you conceal and what you declare - Allah - there is no deity except Him, Lord of the Great Throne.'" (27, 22-26)
- 24** In this context, Lassner points to what is known as the throne verse, which explains that the "Great Throne" is one that "extends over the heavens and the earth." (2, 255).
- 25** "[Sulaymān] said, 'O assembly [of jinn], which of you will bring me her throne before they come to me in submission?' A powerful one from among the jinn said, 'I will bring it to you before you rise from your place, and indeed, I am for this [task] strong and trustworthy.' Said one who had knowledge from the Scripture, 'I will bring it to you before your glance returns to you.' And when [Solomon] saw it placed before him, he said, 'This is from the favour of my Lord to test me whether I will be grateful or ungrateful. And whoever is grateful - his gratitude is only for [the benefit of] himself. And whoever is ungrateful - then indeed, my Lord is Free of need and Generous.'" (27, 38-40)
- 26** "She was told, 'Enter the court.' But when she saw it, she took it for a sheet of water, and uncovered her legs. He [Sulaymān] said, 'Indeed, it is a court [whose floor is] made smooth with tiles of glass.' She said, 'My Lord, indeed I have wronged myself, and I submit with Solomon to Allah, Lord of the worlds.'" (27, 44)
- 27** Jacob Lassner, *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam*, Chicago 1993, p. 39.
- 28** Oliver Leaman, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, Edinburgh 2004, p. 132.
- 29** Leaman in this context also emphasizes the importance of imagination, which helped Belqīs link this specific event in the present with the past and future. *Ibid.*, p. 135.
- 30** Valérie Gonzalez, *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, London 2001, pp. 33-39.
- 31** *Ibid.*, p. 27.
- 32** Lassner (op. cit. in Note 27), p. 59.
- 33** *Ibid.*, p. 111.
- 34** Gonzalez (op. cit. in Note 30), p. 29.



- 35** Lassner (op. cit. in Note 27), p. 191.
- 36** Ibid., pp. 187–201.
- 37** Ibid., pp. 58–59.
- 38** “For, as soon as he invoked that name (God’s mightiest name), a band of angels sent by God tunnelled their way underground from the Yemen and transported the symbol of her authority to the prophet’s court in Jerusalem.” Ibid., p. 107.
- 39** Rūmī, *The Mathnawī of Jalālu’d-dīn Rūmī*, ed. Reynold A. Nicholson, IV, Cambridge 1925, verses 903–904.
- 40** Ibid., verses 878–879.
- 41** Grabar – Natif (op. cit. in Note 12), p. 173.
- 42** Bernard O’Kane, “Rock Faces and Rock Figures in Persian Painting”, *Islamic Art* IV, 1991, pp. 219–245 (219).
- 43** Zakariyyā’ Qazvīnī, *Āthār al-bilād w’akhbār al-ibād*, Beirut 1969, p. 347; O’Kane (op. cit. in Note 42), p. 219.
- 44** Ibid., p. 227.
- 45** Cf. Khusrau and Shirin in a Garden at Night by Nezāmī’s *Khamsah* of Shāh Tahmāsp (Or. 2265, fol. 66v).
- 46** Layla S. Diba, “Clothing X. In the Safavid and Qajar Periods”, *Encyclopædia Iranica* V, 8, pp. 785–808; Joseph M. Upton, “Notes on Persian Costumes of the Sixteenth and Seventeenth century”, *Metropolitan Museum Studies* II, 2, 1930, pp. 206–220.
- 47** Abolala Soudovar, *Art of the Persian Courts: selections from the Art and History Trust*, New York 1922, p. 294, fig. 122.
- 48** *Islámská laková malba*, exhibition catalogue, ed. V. Stivínová, Teplice 1982, pp. 3–4.
- 49** Grube (op. cit. in Note 5), p. 377.
- 50** *Eastern Lacquer*, exhibition catalogue, ed. B. W. Robinson, London 1986, p. 4.
- 51** Fehérvári (op. cit. in Note 8).
- 52** Grube (op. cit. in Note 5), p. 397.
- 53** Eva Baer, “Traditionalism and Forgery: A Note on Persian Lacquer Painting”, *Atribus Asiae* LV, 3–4, 1995, pp. 343–379.
- 54** *Eastern Lacquer* (op. cit. in Note 50), p. 7.
- 55** *The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, II, ed. Jonathan M. Bloom – Sheila S. Blair, Oxford 2009, p. 412.
- 56** “Earlier writers assumed the existence of other types of lacquered objects from the period of Shāh ‘Abbās (995–1038/ 1587–1629) onwards; these included mirror-cases, pen boxes, small chests, panels, and doors. The date of many of these objects is now open to reinterpretation, in the light of what we now know of a very active school of ‘archaizing’ painters in the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> / 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century Isfahān.” L. Diba, “Lacquerwork”, in *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier, London 1989, pp. 243–254 (243).
- 57** Baer (op. cit. in Note 53), p. 373.
- 58** B. W. Robinson, “Qajar Lacquer”, *Muqarnas* VI, 1989, pp. 131–146 (p. 143).
- 59** *A Survey of Persian Handicraft*, ed. Jay Gluck a Sumi Hiramoto Gluck, Tehran 1977, p. 382.
- 60** Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, *Miniature Painting*, London 1933, p. 113.
- 61** Laurence Binyon, *The poems of Nizami*, London 1928, p. 2.
- 62** Ibid., p. 1.
- 63** Priscilla Soucek – Muhammad Isa Waley, “The Nizāmī Manuscript of Shāh Tahmāsp: A Reconstructed History”, *A Key to the Treasure of the Hakīm. Artistic and Humanistic Aspects of Nizāmī Ganiavī’s Khamsa*, ed. Johann-Christoph Bürgel – Christine van Ruymbeke, Leiden University Press 2011, p. 200.
- 64** Cf. e.g. Robinson (op. cit. in Note 58), p. 140, fig. 14.
- 65** F. R. Martin, *Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8<sup>th</sup> to the 18<sup>th</sup> Century*, London, 1912, II, figs. 132 and 140.
- 66** Binyon 1933 (op. cit. in Note 60), figs. VI, XIV.
- 67** *A Survey of Persian Handicraft* (op. cit. in Note 59), pp. 379–382.

# Tibetan Thangkas: Pictures with a Story

LENKA GYALTSO

---

**Lenka Gyaltsso,**  
curator of the  
National Gallery  
in Prague, special-  
izes in Tibetan  
Art.

## Introduction

According to Tibetan Buddhism, the majority of Buddhist art serves as teaching tools (Tib. *ten*), as physical representations and embodiments of the enlightened body, speech and mind. The *ten* group comprises most types of Tibetan paintings, known as *thangkas*, as well as sculptures, *stupas* and books. These sacred objects must be blessed in a ritual ceremony (Tib. *ragne*) in order to have the proper effect during religious practice.<sup>1</sup> The production of a *thangka* was associated with creating merit for the future life. This is why a spiritual teacher tends to advise Tibetans to commission the painting of a *thangka* for the removal of physical or mental obstacles or a long and healthy life.<sup>2</sup> Such a deity is chosen that will best reflect the situation and needs of the particular individual. After the sacred painting is created, this person is expected to perform recitations and prayers to the relevant deity.<sup>3</sup> *Thangkas* painted in response to the death of a relative or a dear one (Tib. *kyetag*) are intended to help a deceased person to have a happier rebirth; this is why *thankgas* are painted within seven weeks after the person's death, when he is still wandering in *Bardo*.<sup>4</sup> After consulting Buddhist astrological texts or depending on the personality of the deceased person, lamas would then determine the appropriate deity.<sup>5</sup>

*Thangka* images are also used as visualization aids during meditation or are carried in lama processions during important ceremonies, in a bride's

entourage and in a train of mourners.<sup>6</sup> Huge *thangkas*, often made in the appliqué technique, are suspended from special frames in monasteries or in their vicinity during certain festivals.

## What is a *thangka*

*Thangka* is a term that designates a Tibetan wall painting that depicts a religious theme. The word is derived from *thang yig*, meaning 'account or 'sketch'. *Thangka* roughly translates as something to be rolled, a scroll. Formerly, such paintings were named *veri* or *rerimo*, painting on cotton cloth. The expression was close to the Sanskrit term *pata*.<sup>7</sup> *Thangkas* can be painted, printed, embroidered or appliquéd.<sup>8</sup> Traditionally, they are painted using mineral paints on cloth (mostly cotton or linen). The technique is reminiscent of gouache, as the ground is formed of a mixture of chalk and size, or glue. The canvas is stretched in a frame that can be either held in the painter's lap, propped up in front of him, or suspended from the ceiling. Initially, the image's layout is roughly sketched using a piece of chalk or, nowadays, a pencil, and the composition is created with the aid of rulers and compasses, as it is important to adhere to the precise dimensions and the figures' proportions. Afterwards, the individual planes are filled with colours, a process done most economically. In order to avoid remixing the paints, all surfaces of one colour are painted, for example, first all blues, followed by greens, then whites, reds, and so forth. After this process comes



1 *The Buddha and Stories Relating His Past Lives*, Tibet, late 17<sup>th</sup> century, National Gallery in Prague.

the delicate scraping of the painted surface to remove differences in the consistency, thickness and texture of the paints that were mixed from diverse pigments.<sup>9</sup> Some artists then begin to shade the individual objects or parts of the principal figure's body, using either a wet or dry technique. Finally, they finish with painting in the gold details and outlining the contours. The final step involves the application of colours onto the face of the main deity and the painting of the eyes, an act that opens the *thangka's* "eyes".

When the painting is a biographical or historical *thangka*, succinct inscriptions written in fine gold letters are added to accompany the individual figures or scenes. To ensure proper execution and neat handwriting, this step is sometimes entrusted to a scribe or a lama.<sup>10</sup> Prior to removing the *thangka* from the frame, a *mantra* or *mantras* are written on the back. The syllables *OM AH HUM* are inscribed on the forehead, throat and heart of every main figure. These syllables stand for the enlightened body, speech and mind that fill the figures during the blessing ceremony. In special cases, other syllables are inscribed in the designated places.<sup>11</sup> The painting is delineated by a red strip along which the painting is cut out of the frame. In the end, the *thangka* is sewn into a brocade mounting. After the work is completed, a religious offering is performed, as a certain type of religious redemption (Tib. *luyon*) that allows the patron to introduce the sacred image into his new home.

*Thangka* painters were mostly ordinary craftsmen, frequently laymen from families of artists. Tibetan scriptures and translations from Sanskrit describe what ritual steps and visualizations are necessary when painting certain types of images. While only a few artists observe these methods today, Tibetan Buddhism nevertheless requires that the artists be initiated into *Tantras*,<sup>12</sup> at least formally. According to Vajrayana Buddhism, every artist who engaged in the visual representation of deities from the Four Classes of *Tantra* had to undergo the ritual initiation (Tib. *wangkur*) into each of these Classes.<sup>13</sup>

In accordance with the rules of *Tantric* literature, *thangkas* are rectangular in shape. However, in making them, artists did not now follow the prescribed dimensions too strictly. Today's *thangkas* are mostly rectangular, but earlier ones tended to be square-shaped, such as the *thangkas* from the Kingdom of Guge or Central Tibet.<sup>14</sup>

Today's *thangkas* differ from the older ones also in their mounts because the painting is trimmed by cloth on all sides; according to earlier records, the trimming used to be only on the bottom of *thangkas*. Old *patas* from Western Tibet, or more precisely, from Guge, never had such a border. The surface of the painting (Tib. *melong*, or mirror) eventually became rectangular in form and was surrounded by a textile border on all sides. Cotton was gradually replaced by silk for the mount, mostly Chinese silk which, in terms of colour, was in tune with the painting. The painting was also trimmed with two strips, often of yellow or red silk (Tib. *aja*, *ajama mar, ser*, meaning 'red and yellow rainbow'). These strips symbolize the rainbow as a celestial light emanating from the picture. The painting was to be a reflection of remote celestial spheres and emit divine radiance.<sup>15</sup> At the *thangka's* bottom edge, exactly at the centre, there is a square patch made of more precious silk material of a different colour. This finely woven brocade square represents a sort of "gate", an entrance into the depicted other dimension, a door of the *thangka* (Tib. *thanggo*), which is usually adorned with the motif of dragons that symbolize the sphere of cosmic water. Small rods (Tib. *thangshing*) are attached to the upper and bottom edges of the *thangka's* mount. The top roller is narrower and lighter in weight, the bottom one thicker and heavier which is often equipped with two wooden knobs (Tib. *thangtog*) embellished with silver or brass.<sup>16</sup> Along its entire length, the *thangka* is covered by a protective veil (Tib. *zhalkheb*). Made of fine red or yellow silk, the veil is customarily fixed to the top roller. The covering protects the *thangka* from damage when rolled up and from the smoke of the butter lamps for votive offerings when on display in temples or above a home altar. Over the veil hang two red or yellow silk strips, about two centimeters wide (Tib. *lungnon*) that are sewn to the upper part of the *thangka*. These strips allude to the times when *thangkas* were used in tents and had to be fastened to protect them from gusts of wind.<sup>17</sup> Two other strips are used to tie a rolled-up *thangka*.

The rolled-up form of the painting was very practical for travel. Itinerant lamas, *manipa* teachers or *mani* lamas were lay instructors, or monks or nuns of the *Nyingma* school or *Kagyü* school, who devoted their lives to spreading the *mani mantra* (that is, *Om Mani Padme Hum*). They drew on the Tibetan tradition of story telling and song singing, but the first

documented records about *mani* lamas date from as late as the 13<sup>th</sup> century.<sup>18</sup> Using *thangkas*, they illustrated the tales they presented, spreading that way folk tradition and religion. Their themes included such subjects as the arrival of royal brides to Tibet (the wives of King Srongtsen Gampo), the depiction of Tibetan monasteries, the first kings, Buddhas, Bodhisattvas, protective deities, founders of the individual schools, their teachers and followers. The core consisted of three hundred icons, series devoted to saints, the *Arhats*, tales from the Buddha's past lives and *mandalas*.<sup>19</sup> This type of song derived from a special section of sacred literature, chants or invocations. The saint was praised in every verse with a brief mention of the most noteworthy episodes of his life, visions or miracles, while some *thangkas* were faithful illustrations of these chants.<sup>20</sup>

Local rulers in ancient Tibet travelled around the country and camped out in tents. This form of nomadic life was also led by monks, who took on their journeys all things necessary, such as portable altars and scroll paintings that served in lieu of wall paintings.<sup>21</sup> As new monasteries emerged, *thangkas* also found their place in the interiors of those buildings. As time elapsed, scroll paintings evolved into religious works of art that were used as teaching and veneration tools.<sup>22</sup>

*Thangkas* portrayed deities and figures from Tibetan Buddhism. They can be divided into six general thematic groups: enlightened beings (Buddhas, Bodhisattvas and *gurus*),<sup>23</sup> *yidam* (personal meditation deities),<sup>24</sup> *dharmapalas* (Defenders of the Law),<sup>25</sup> the representation of the teachings (The Wheel of Life, the representation of the medical *tantras*, symbolic offerings of the five senses, etc.), *mandalas* and *stupas*,<sup>26</sup> and *yantras*.<sup>27</sup>

The enlightened beings group is made up of the Gautama Buddha, depictions of scenes from his life or previous lives, the representation of his disciples, illustrious figures of the Buddhist teaching and scenes from their lives (Tib. *namthar*). Paintings of the spiritual embodiments, *kuten*, are divided depending on whether they express a certain temporal framework. The majority of *thangka* accounts are set in kingdoms ruling over ordinary space and time; hence they take place, for example, in pure lands or a Buddha space, thereby personifying existence and immediate presence.<sup>28</sup> Conversely, other compositions represent episodes from the life of a particular figure and the

depicted events are set into a historical or legendary past. These are "narrative paintings". Some narrative *thangkas* depict numerous important moments in the life of an enlightened being or saint, and are therefore referred to as "biographical paintings". These may include the Twelve Great Deeds of the Buddha's Life, or the momentous events from the lives of the Tibetan master Milarepa and the legendary King Gesar of Ling. Another type of narrative *thangka* illustrates stories from the past lives of a great personage, such as *jatakas* (Tib. *kyerab*) from the life of the Gautama Buddha.<sup>29</sup> Narrative paintings can be produced as individual images or in series, with each composition focusing on one or several events. The individual episodes are usually separated from each other by a wall, borderline or empty areas in the landscape. Another type of composition is devoted to representing religious figures in a general aspect in a pure land. The simplest of these images has one figure in the centre, portrayed against a background of varying visual complexity, but may also be composed of a great many religious figures. Its appearance is determined iconographically, but in certain cases can be adjusted according to the patrons' wishes.<sup>30</sup>

The arrangement of the figures in *thangka* paintings is established with utmost precision. The main figure is surrounded by a retinue of smaller figures. In some paintings, all figures are of the same size as, for example, the eighty-four *Siddhas*, thirty-five Buddhas and sixteen *Arhats*, a composition that may be also combined with the principal figures or other groups. The eighty-four *Mahasiddhas* can be painted around the central figure of the Adibuddha Vajradhara. The sixteen *Arhats* may be depicted surrounding the Gautama Buddha, his two disciples Shariputra and Maudgalyayana and the *Arhats'* two attendants, Huashang and Dharmatala, and four *locapalas*. Guru Padmasambhava,<sup>31</sup> who represents the *Nirmanakaya*, is rendered in a trio with Samantabhadra (*Dharmakaya*) and Vajrasattva (*Sambhogakaya*). Guru Padmasambhava tends to be also portrayed in the company of his twenty-five main disciples, in his eight famous manifestations or in the combination of twenty-five disciples and eight manifestations.<sup>32</sup>

This article will examine the narrative *thangkas* and the representations of prominent historical figures, housed in the Collection of Asian Art of the National Gallery in Prague. The common

denominator of these works is the interesting life of the central figure, which is either depicted in detail in the individual scenes surrounding that figure, or summarized in a brief inscription. Most of the paintings come from the collections of noted Czech art collectors, such as Vojtěch Chytil, Josef Martínek and Dr. Ladislav Weber.

### The Jatakas

The epic poem entitled *Buddhacarita* (The Life of the Buddha),<sup>33</sup> the first complete work on the life of the Buddha,<sup>34</sup> was written by Ashvaghosha, who lived probably in the 1st–2nd century C.E. and was the contemporary of Emperor Kaniska (127–151). Ashvaghosha is recognized as the most influential Buddhist author of all times. Comprised of twenty-eight books,<sup>35</sup> the *Buddhacarita* is an account of the life of Prince Siddhartha Gautama (ca. 563 – ca. 483 B.C.E.) – from his birth, life in the palace, ascetic practice and resistance of the demon Mara, to his departure into *Nirvana*. Siddhartha renounces his luxurious life after witnessing all the suffering during his outings beyond the palace's walls.

*Jatakas*, or tales about the births,<sup>36</sup> are narrations about the former lives of Buddha, his followers and opponents. The Buddha appears in them – in animal or human form – as a ruler, a son born into a wealthy family, the divine ruler, who is always magnanimous, handing out his wealth or relinquishing a life of luxury, living instead as an ascetic. Whenever the Buddha is depicted in his past animal form, he always stands above all other animals in his wisdom and compassion. Owing expressly to the experiences and good deeds from his previous births, Prince Siddhartha was able to attain Buddhahood during his lifetime. *Jataka* tales are therefore accounts of the way actions and conduct in a former life influence the future existence based on the law of *karma*.

### The Buddha and Stories Relating His Past Lives (Fig. 1)

The central figure of the Gautama Buddha is depicted seated in the lotus position on a lotus throne. His hands are in a gesture that symbolizes the touching of the ground (Sanskrit *bhumisparsa mudra*). The Buddha is surrounded by three scenes from his past lives, and the individual scenes are divided from each other by pinkish clouds. This *thangka* is executed in the style of southern Tibetan painting known as *Karma gardri*.

*Jataka* No. 26<sup>37</sup> (the story is shown in the upper part of the painting): The Buddha in the form of the Ruru Deer had fur in the colour of pure gold that sparkled like gems, and even his horns and hooves shone like precious stones. He lived in a secluded part of the forest, as he wished to shun hunters. One day, he heard the cry of a man who had fallen into the river. The deer came to his rescue and saved the man. The man wanted to express his gratitude but the deer wished nothing else than that he tell no one of their encounter.

One day the queen dreamt about the Ruru Deer. She appealed to the king to bring the deer to her. The king announced that he would richly reward the one who would show him the way to the animal. The man saved from the river heard this and as he was very poor, he decided to breach his oath. He took the king and his hunters to the place of that momentous encounter. The king fitted an arrow to his bow and was about to kill the deer. Then, suddenly, the *Ruru Deer* spoke to him in a human voice and asked him who had brought him there. The king pointed to the rescued man. The deer told the king how he had saved the man's life and what he had promised him in return. The king decided not to reward the man. The deer spoke about people blinded by the desire to be rich. The king promised that the animal could live freely and move without worry throughout the whole kingdom. In return, the deer agreed to become a teacher who would spread the teachings of the Buddha. The king decided that from then on all animals throughout the country would be protected.

The *thangka* depicts the scene with the drowning man, his rescue, the royal palace, the king's arrival at the river and the deer's journey to the capital where he preaches the Buddhist teachings. It is noteworthy here that the man who had showed the king the deer's whereabouts is immediately punished: the hand that pointed at the deer falls off.

*Jataka* No. 25 (the story in the painting's central section, which progresses from right to left): One day, a king hunted in the forest in the company of his retinue, but was separated from the others and became lost. At that point, he saw the *Sharabha* deer and set out after him. The *Sharabha* jumped over a precipice, but the king's horse stumbled, throwing the rider off his back into the precipice. When *Sharabha* saw this, he set out to the king's rescue. The king apologized with tears in his eyes for his wish to hunt him down. The *Sharabha*

pulled him out of the precipice on his back and took him to his horse. In return, he asked that hunting be outlawed throughout the country. This wish was fulfilled and from then on, all forest animals lived in peace.

The *thangka* shows the king's hunt, his fall into the precipice, the *Sharabha* pulling him out on his back, and the king's gratitude.

*Jataka* No. 24 (the story in the lower part of the painting, which progresses from right to left): A *kapi* monkey lived in a forest where a peasant strayed, looking for his lost cow. When the hungry man climbed up a tree to pick some fruit, the branch broke off and the man fell into the water at the bottom of a pit. For several days, he was imprisoned in the pit before the *kapi* monkey discovered him and pulled him out on its back. As the man was quite heavy, the monkey tired and needed some rest. The man promised he would protect the monkey while it slept. The man had an idea that he could kill the animal, which would provide him with plenty of food for his journey back home. He was about to hit the monkey with a large stone when the monkey woke up. Out of compassion for the man, the monkey began to cry and let him depart. The peasant then became leprous and his body was covered with festering sores. Afterwards, he shunned people. Disfigured, he strolled through the forest and met a king on a hunt. At first, the king was shocked, taking the peasant for a demon. He asked the man what had happened. The peasant told him his story and added a moral lesson that kindness must be repaid with gratitude.

Depicted in this *thangka* is a man in a tree, his fall into the pit, the monkey rescuing him, the man's attempt to kill the monkey, the man living in a cave as a hermit and the figure of the hunting king.

### The Arhat Gopaka (Fig. 2)

Before achieving *Nirvana*<sup>40</sup>, the Gautama Buddha chose sixteen of his most accomplished disciples, who were referred to as *Sthavira*<sup>41</sup> or *Arhats*. They were to protect and disseminate the Buddha's teachings and remain in the world of human beings, albeit on such a spiritual level that allowed them to reach *Nirvana*. In a popular form of Buddhism, *Sthaviras* were identified with *Arhans* or *Arhats*, terms close in meaning.<sup>42</sup> In the *Theravada* tradition, an *Arhat* is an ideal of a Buddhist saint, and the *Arhat* cult spread even outside the regions of *Theravada* Buddhism, for example, to China (Chinese *luohan*),



2 *The Arhat Gopaka*, Eastern Tibet, 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, National Gallery in Prague.

Tibet (Tib. *dachompa*), and from there to Mongolia (Mongolian *dain darsan*).

Most of the *Arhats* were born into noble families who lived in northern India, thirteen of them are believed to have been accepted into the Buddhist Order by the Buddha himself. According to legend, the *Arhats* and their assistants, also called *Arhats*, visited important places throughout the country, consecrated temples and statues, and performed various rituals. After the extinction of the Buddha's doctrine, they are to collect all the remaining relics, enshrine them in a *stupa* adorned with seven treasures and disappear together with the shrine.<sup>43</sup>

As legend has it, the Tang Emperor Ruizong (710–711) dispatched a monk to India with the task of bringing the *Arhats*

for whom the emperor had sixteen temples built. In China and on their journey to China, they were accompanied by the lay-attendant Dharmatala.<sup>44</sup> Dharmatala and the monk thus became members of the group of *Arhats*, increasing their number to eighteen. In China, the *Arhats* had their images painted and statues fashioned, which they blessed and endowed with miraculous power, returning afterwards to the world.<sup>45</sup> The *Arhat* cult was introduced to Tibet by Shantarakshita (725–788), who was invited there from India by King Trisong Detsen. A popular representation in Tibetan tradition was an eighteen-figure group, complemented by the four guardians of the cardinal points.

Several styles are used to portray the *Arhats* in Tibetan painting. *Gyadi* (the Chinese style) was introduced into Tibet by Lume Domchung, who, inspired by Chinese models, created his own representation of the Buddha Gautama, the sixteen *Arhats* and their attendant Dharmatala. The figures had Chinese physiognomy and robes of Chinese Buddhist monks. *Khamdri* (the Eastern Tibetan style) was likewise influenced by Chinese painting, namely the master painters Guanxiu (832–912) and Li Longmian (ca. 1049–1106). In Tibet, the *Kadam* style (the style of the *Kadampa* School) also spread rapidly.<sup>46</sup> It portrayed figures in Indian Buddhist robes, but also had indigenous elements, the *Arhats* were endowed with Tibetan physiognomy, and their clothing and the settings were also partially Tibetan. The *Udri* (the Central Tibetan style) derived from one of the first Tibetan national styles of painting, the *Mendri* School,<sup>47</sup> founded in the first half of the 15<sup>th</sup> century by Manthangpa. *Karma Gardri* (the style of the *Karma Kagyu* School), which evolved in the second half of the 16<sup>th</sup> century, combined elements of the *Kadam* style with aspects of the Ming Dynasty's painting tradition.<sup>48</sup>

The Tibetan painting of *Arhats* was initially inspired by Chinese art, later the sources of inspiration were reversed. For example, Yao Wenhan painted a series of *Arhats* for the emperor of the Qianlong era (1735–1796) after the Tibetan model,<sup>49</sup> which was commissioned by Rolpa Dorje (1717–1786), a Tibetan lama, the emperor's friend and the third *changjia*, a national preceptor. The best-known series of *Arhats* was painted by Guanxiu and, at the behest of the Qianlong emperor, his work was copied by the painter Ding Guanpeng. Under the supervision of Rolpa Dorje, Guanpeng adopted the series in accordance with

the Tibetan concept, with inscriptions in Tibetan added later to the Chinese ones.<sup>50</sup>

Paintings of *Arhats* were a popular kind of gift presented by delegations who travelled between Tibet and the imperial court. Known from the Ming Dynasty period are two recordings of gifts that the first Karmapa Jejin Shegpa (1384–1415)<sup>51</sup> brought back in 1408 after a two-year sojourn in Nanjing.<sup>52</sup> In return, he sent gifts to Emperor Zhengzu<sup>53</sup> that included paintings of the sixteen *Arhats*.<sup>54</sup> Shakya Yeshe (1355–1435), a lama of the *Gelug* School, dispatched by Tsongkhapa (1357–1419) to represent him at the imperial court, returned from Nanjing in 1418 with gifts from Emperor Zhengzu. The presents included a set of woven *thangkas* portraying the sixteen *Arhats* for Tsongkhapa and a series of the sixteen *Arhats* made of sandal wood for himself.<sup>55</sup>

The *Arhats* were portrayed as Tibetan or Chinese monks. Tibetans gave preference to *Arhats* depicted with Tibetan, rather than Chinese physiognomy. They were idealized, yet natural-looking. However, there were paintings of the *Arhats* with accentuated supernatural, grotesque or even caricatured features that often suggested their Indian origin, characterized, for example, by a dark complexion, long eyebrows, a dark goatee and elongated earlobes.<sup>56</sup>

Southern Tibetan painting was influenced by Chinese landscape painting, which often pictured Chinese luxury objects such as gifts and offerings, but also literati rock gardens, and rocks of fantastic, even bizarre shapes that appeared in Chinese gardens and houses originally for their magic, philosophical and microcosmic qualities. In their shapes and perforations, these rocks were read as meditation caves of the *Arhats* and Daoist immortals, the Buddhist Pure Land or the islands of the immortals, Penglai and Fanghu.<sup>57</sup> According to Rob Linrothe, the presence of Chinese objects in the paintings of deities, lamas and the *Arhats* endows them with importance and veneration, as if these were precious gifts intended for a deity.<sup>58</sup>

The *thangka* represents the 15<sup>th</sup> *Arhat* Gopaka (Tib. Beche). He is believed to have come from a wealthy family of Brahmin in Varanasi, but owing to bad deeds from his previous life his body was covered with festering and bursting boils. He was therefore always wrapped in a piece of cloth. When he met the Gautama Buddha, he accepted his lot and joined the Buddha's group of followers, achieving Arhatship shortly afterwards. He is depicted holding a book, his attribute,



in both hands.<sup>59</sup> The book symbolizes devotion to the Buddha's teaching and, when touched, the book can help a person overcome all of life's obstacles. Gopaka's dwelling place is Mount Vihula, where he resides together with 1,400 *Arhats*. In this image, Gopaka is pictured as a handsome young man seated on a throne and holding a book. Shown in front of him are a lacquer table and supplicants bringing him gifts. The Guatama Buddha is portrayed levitating on a cloud in the upper left corner, while what appears to be a monk of the *Sakya* or *Kadam* Schools is depicted in the upper right corner. The stylistic treatment of this painting suggests that it originated in Eastern Tibet. The depiction of the background deserves notice in the way it stands in contrast to the solemn scene in the forefront. The doe is tending to her young, the monkey – with an almost human face – is frolicking in the tree branches, while another one with a cunning expression is trying to catch the monkey. This is a very worldly scene that also differs in style from the representation of the main figure. This image goes to show the leeway the artist or his assistants had in painting the background of this picture.

### The Three Mahasiddhas

*Mahasiddha* (Tib. *dubtob chenpo / dubchen*) is a term used for a prominent Hindu or Buddhist (*Tantric*) teacher, who usually came from India, but who could have also originated in some other, neighbouring country. A frequent form of painting represents the eighty-four *Mahasiddhas* portrayed individually or in groups of three. One of the most popular books devoted to the lives of the *Mahasiddhas* is the *Caturasiti siddha pravrtti* written by the Indian scholar Abhayadatta, who lived in the late 11<sup>th</sup> and early 12<sup>th</sup> centuries.<sup>60</sup>

The four *thangka* paintings, purchased by the National Gallery in Prague from the Martinek Collection, depict twelve *Mahasiddhas* and are perhaps a part of a set of images depicting the eighty-four *Mahasiddhas*. The paintings represent all three types of *Siddhas*: monastic (dressed in a monk's robe), lay (wearing clothes of their trade) and *Tantric* (adorned with bone ornaments).<sup>61</sup> The same style is essentially found in the painting *The Three Mahasiddhas: Kamala, Suvarnavdipa and Viraya* in the Rubin Museum of Art in New York, dated to the 17<sup>th</sup> century, which is associated with the *Sakya* School tradition, the Vajrasana system and the *Kyendri* style of painting.<sup>62</sup>

The figures in this series are predominant in the painting and are treated in great detail. Their appearance suggests Indian-Nepalese influence. Conversely, the landscape constituting the picture's background appears to derive from Chinese landscape painting. The individual elements are combined in a somewhat eclectic mode, yet give a balanced and harmonious impression. The delicate brushwork is well discernible in the near-translucent halo around some of the figures.

Two *thangka* paintings from the National Gallery's collections will be introduced hereunder by way of comparison.

### The Three Mahasiddhas: Nagpokyopa, Phagtshangpa and Zangpopa (Fig. 3)

In the Vajrasana list of eighty-five *Mahasiddhas*, Nagpokyopa can be identified with Krishnacharya as the twenty-fourth in succession (named Kanhapa, he appears as the seventeenth according to the Abhayadatta Sri list of the eighty-four *Mahasiddhas*). Phagtshangpa is included as the twenty-sixth figure in the Vajrasana list (Tanjur, Volume *Chu*, sheets 219–226). Zangpopa is not found in any of the above-mentioned systems.

Nagpokyopa is shown flying in the upper part of the *thangka*. His story is briefly described on the reverse side of the painting.

1. Om  
Ah  
Hum
2. He appeared as the one who does not obey the Lamas' instructions,<sup>63</sup>  
He achieved Enlightenment in *Bardo*,  
His name is Nagpokyopa.  
I pray to this spiritual teacher.

Nagpokyopa, also referred to as Krisnacarya or Kanhapa<sup>64</sup> who lived in Somapuri, was born into the caste of scribes and became a monk. His master Jalandhari initiated him into the Hevajra *Tantra* and Krisnacarya practiced it for twelve years. One day, he saw the divine entourage of Hevajra and this made him very proud. All of a sudden, he could float, and seven canopies and seven drums descended from heaven to accompany him, further increasing his pride. He believed he had acquired *siddhi*<sup>65</sup> and he felt strong enough to overcome the *Rakshasas* in Lanka, the Land of Demons, where he set out with a retinue of three thousand disciples. When they arrived at the ocean, Krisnacarya walked on the water and



3 *The Three Mahasiddhas*, Tibet, 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, National Gallery in Prague.

thought to himself that not even his master had such power. At that point, he almost drowned. His teacher Jalandhari saved him and sent him to his student, a weaver, to Saliputra in hope that he may help him overcome his pride. He urged Krisnacarya to obey his every word. Krisnacarya set out to Saliputra, accompanied by his pupils. The weaver took him to a burial ground and gave him various assignments such as eating the flesh of a corpse or his feces, which Krisnacarya refused to do. On their way home the weaver bought him some food and drink and ordered Krisnacarya to gather his pupils. The weaver's magical power filled dishes with rice pudding and various delicacies. There was so much food that the group of his pupils could not eat it in a week. The weaver sent Krisnacarya away, telling him he could do no more for him and that he should continue practicing. Krisnacarya set out to the city of Bhandokora. Along the way, he met a girl by a lychee tree and asked her for

some fruit. The girl refused to give him any, so he cursed her and picked the fruit himself, but she sent the fruit back to the tree. Krisnacarya was enraged; with the aid of *mantras*, he let blood gush from all of the girl's limbs and the unfortunate girl fell to the ground. People were surprised that yogis performed such murder. Krisnacarya therefore willed himself and withdrew the magic. However, the girl used her own magic and caused Krisnacarya to cough blood. He sent the *Dakini* Bandhe to the south to the Sri Parvata mountain for some curative herbs. The *Dakini* procured the medicine and on her way back met the girl who had changed into an old woman and cried. She told the *Dakini* that Krisnacarya had died, whereupon the *Dakini* threw away the medicine that was no longer needed and the old woman took hold of it. The *Dakini* rushed home and there she saw that Krisnacarya was not dead. She told him what happened. Afterwards, Krisnacarya explained the Dharma teachings to his pupils and died.<sup>67</sup> The *Dakini* was infuriated and set out to find the girl. The girl was hidden in a *shimbhila* tree, whereupon the *Dakini* uttered a curse and killed the tree. The story ends with the moral lesson that pride and jealousy are destructive.

In the *thangka*, Krisnacarya is depicted floating with the ritual drum and a skull-cup in his hand. Around him are flying drums, bone trumpets and a chopper. He has a human skin draped over his back and a tiger's skin tied at his waist. He wears a headband made of skulls, huge earrings, bracelets, a necklace and a yogi belt. The painter animated the picture with a humorous motif, placing a bird with a laughing face in the graveyard; the clouds that divide the scene are topped with what appears as antelope's hooves.

The seated Phagtschangpa is shown at the lower left of the *thangka* painting.

5. Oh

Am

Hum

6. *Damze* met the Buddha in person,

He took *genyen* vows<sup>69</sup> and reached a high spiritual level,

His name is Phagtschangpa.

I pray to this spiritual teacher.

Despite his vocation, Phagtschangpa, or Swineheard, devoted himself to Buddhist teachings. The *thangka* represents Phagtschangpa sitting on a rock in a meditational position, looking at the Buddha who appears before him. This depiction of Phagtschangpa also has a humorous aspect to it - the sharp-pointed

armchair he is sitting in has the shape of a bird's head. Behind the chair, there are peonies with a butterfly flying around them. Phagtsangpa's swine are discernible in the bottom part of the image.

In the lower right corner of the *thangka*, Zangpopa stands in a yoga pose on his right leg.

3. Om

Ah

Hum

4. He visited the 24<sup>th</sup> level,<sup>70</sup>

Journeyed to Tala, ate a *boga* fruit,<sup>71</sup>

His name is Zangpopa.

I pray to this spiritual teacher.

Zangpopa is wearing nothing but a loincloth and is adorned with *Mahasiddha* jewels. There is a tree at his right, with an elephant hiding behind it, and a waterfall in the background to his left. A gold vessel with a human skull-cup is shown in the foreground.

### The Three Mahasiddhas: Kontapa, Naropa and Marmeze

Marmeze is the Tibetan name for Atisha. He is enumerated as the twenty-second figure in the Vajarasana list of the eighty-five *Mahasiddhas*. Naropa is listed as the sixteenth in the Vajarasana system (twentieth in the Abhayadatta list). Kontapa appears neither in the Vajarasana or the Abhayadatta lists. The Kontapa, Naropa and Marmeze trio is also depicted in a painting from the Moke Mokotoff Collection, and is included in the Vajarasana list and dated to the 19<sup>th</sup> century.<sup>72</sup> The treatment of the main figures differs in details from the *thangka* painting from the National Gallery in Prague, but in composition the two works are identical. It thus appears that the model was one and the same.

The figure in the *thangka's* upper section is Kontapa.

1. Ohm

Ah

Hum

2. He was born of royal red lineage,  
Reached a high spiritual level through meditation,

His name is Kontapa,

I pray to this spiritual teacher.

Kontapa is shown seated on a throne, wearing a simple loincloth and adorned with *Mahasiddha* jewels. Together with two male figures, he watches a girl ascending to a cloud full of treasures.

Naropa is depicted in the bottom left corner. Abhayadatta describes Naropa's life, which, however, differs from the description in the *thangka* painting. The



4 *The Three Mahasiddhas*, Tibet, 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, National Gallery in Prague.

difference in the story may be caused by the fact that there existed several *Mahasiddha* lists, which partly overlapped and in some the disciples had the name of their teacher.

5. Om

Ah

Hum

6. *Damze* learned from his daughter,  
He stuck his *dorje*<sup>73</sup> into the ground and entered it,

His name is Naropa.

I pray to this spiritual teacher.

Naropa was born into a wine-seller's family, but he made a living by gathering wood in Saliputra. He learned that a wise yogi by the name of Tilopa lived nearby and he decided to find him. Tilopa was away on travels, so Naropa searched all over the land. One day, he found him and expressed his respects to his master. However, Tilopa snapped at him saying he was not his disciple and beat him up. This strengthened Naropa's determination in his devotion to his master. He worshipped



5 Atisha, Tibet, 17<sup>th</sup> century, National Gallery in Prague.

his teacher for twelve years, without Tilopa speaking a single word to him all that time.

One day, Naropa begged for alms at a wedding and was given many kinds of food, including a meal called green *patasa* consisting of eighty-four different ingredients. This pleased Tilopa who addressed Naropa “Son” and asked him where he had received the food. Naropa was as happy as a *Bodhisattva* on the

first level of the path. Tilopa asked him to bring him more of the food and so Naropa returned to the wedding guests four times. However, he was ashamed to ask for the food for a fifth time and so, when unseen, he stole a whole pot of food. His teacher was most pleased, he then bestowed on him the initiation and blessing of Vajravarahi. After six months of meditation, Naropa gained *siddhi* and became famed throughout the land. People came from far away and brought him offerings.<sup>74</sup>

Naropa is portrayed wearing a loincloth and adorned with bone and skull jewels. He has a human skin draped over his back and his spiritual companion, probably his daughter, is curled around his right leg.

Atisha (Tib. *Marmeze*) is depicted in the bottom right corner of the *thangka*.

3. Om

Ah

Hum

4. He is endowed with five kinds of knowledge,  
He does not differentiate between himself and others,

His name is Marmeze.

I pray to this spiritual teacher.

Atisha, originally named Dipamkara Sri Jnana (982–1054), was a teacher of Bengalese origin, who was born into the family of the ruler of Eastern India. He is said to have devoted himself to studying Buddhist teachings with the aid of various *Tantric* teachers and *Mahasiddhas* (Jetari, Kanha, Avadhutipa and Naropa), who received instruction for *Bodhisattva* vows from Bodhibhadra in Nalanda. For two years he studied in Odantipuri under Dharmarakshita and for twelve years he practiced *Bodhichitta* on Sumatra. After returning to India he received appointment to the Vikramashila college in northern India at the age of forty-five, and taught there. According to legend, after the king of Tibet, Yeshe O, and his grandnephew Janchub O had experienced many hardships Atisha was invited to Purang. Atisha arrived in Tibet in 1042, where he began teaching Buddhism, wrote his pivotal work *Bodhipathapradipa* (Tib. Jangchub lamgyi donme, *A Lamp for the Path to Enlightenment*) and devoted himself to translating Buddhist works from Sanskrit. He spent the end of his life in Nyethang, where a temple was erected in his honour.<sup>75</sup>

The earliest representations of Atisha portray him holding a book in the shape of a palm leaf that alludes to the great many books he wrote. Flanking the seated figure are a shell and a *stupa* (Tib. *chorten*) as his

attributes. He is wearing a monk's robe, with a scholars' pointed Pandita hat on his head, with his hands in the Gesture of Teaching (Sanskrit *Vitarka Mudra*). In this portrayal, the shell is missing, but it can be sensed at the right behind the female assistant, who holds a canopy over Atisha.

In paintings, Atisha is portrayed in the company of *Mahasiddhas*, or is directly placed among them. He is also frequently found as a central figure (Fig. 5), surrounded by his disciples, namely Domtonpa (1005–1064).<sup>76</sup> Atisha is also represented as a minor figure in the upper section of *thangka* paintings, as one of the teachers, where deities are concerned, or in images associated with the *Kadam* School. He also appears in representations of the Kalachakra tradition (The Wheel of Time), a system he introduced to Tibet where it became the foundation for the Tibetan calendar. Atisha and Domtonpa were instrumental in reforming Buddhism. They were active during the second or later dissemination of Buddhism, an era that marked the emergence of most schools teaching Tibetan Buddhism.<sup>77</sup>

### **Tsongkhapa and Scenes from His Life (Fig. 6)**

The reformer Tsongkhapa (1357–1419), also known by the name of Lobzang Dragpa, came from Amdo in the northwest region of Tibet. His chief master, the Lama Choje Dondrub Rinchen of the *Kadam* School, ordained him with the name of Lobzang Dragpa; the name Tsongkhapa derives from the Tsongkha region famed for its onions. According to legend, a sandalwood tree grew on the spot where a drop of blood from his umbilical cord had fallen on the ground. Later on, his mother had a *stupa* erected there and, in 1583, the Third Dalai Lama founded Kumbum Monastery on the site.

Tsongkhapa was reputedly a very intelligent student with a wonderful memory, who could grasp the most complex scriptures. At the age of sixteen, he set out to U Tsang<sup>78</sup> where he studied under more than fifteen masters. In 1409, he instituted Monlam chenmo, or Great Prayer Festival, celebrated around the Tibetan New Year, Losar. In 1410, he founded Ganden Monastery, which is still the largest and one of the most distinguished monasteries in Tibetan history. In response to the declining Buddhist morale in the 14<sup>th</sup> century, Tsongkhapa established the *Gelug* School, also known as the Yellow Hat Sect, or the Model of Virtue School. He instituted



6 *Tsongkhapa and Scenes from His Life*, Tibet, c. 1800, National Gallery in Prague.

stringent rules for monk students and mandatory celibacy. By introducing yellow headcovers, he intended to differentiate the school's monks from others at first sight as earlier Buddhist schools in Tibet used red hats. Tsongkhapa's most notable pupils included Gendundub, later known as The First Dalai Lama or Dogmi Shakya Yeshe, who visited the Chinese Emperor Zhengzu on behalf of his master who had turned down the invitation. The *Gelug* School found its avid followers among members of the Manchu Qing Dynasty (1644–1911). This school had a privileged position at the imperial court of this dynasty. The standard set of paintings depicting the life stories of Master Tsongkhapa consists of fifteen compositions that date from the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries and

are the work of Jamyang Shepa (1648-1721/1722). The various iconographic systems are derived from the explanatory texts devoted to Tsongkhapa's life, and the individual scenes are complemented by brief descriptions. The composition formats can be divided into two main types – symmetrical, in which the principal figure of Tsongkhapa is at the centre of each painting, and asymmetrical, where Tsongkhapa is either left or right of the composition. The asymmetrical format is less frequent.<sup>79</sup>

The *thangka*, with the main figure appearing to the left, probably formed part of the set of fifteen paintings. The story develops from the upper left corner, ending at the bottom right. It shows a middle-aged Tsongkhapa imparting his knowledge, and meeting with eminent scholars and teachers. In scenes in which he is pictured expounding the Buddha's teachings, he is portrayed wearing a yellow hat that is characteristic of the high lamas of the *Gelug* School, while in depictions where he himself is listening to his teachers, his head is uncovered.

The characteristic central representation of Tsongkhapa wearing a Pandita hat and monk's robe is seen in another *thangka* painting housed in the National Gallery in Prague's collections (Fig. 7). Here, Tsongkhapa is surrounded by lamas, monks and deities. His hands are in the Gesture of Teaching (Sanskrit *Vitarka Mudra*) and his attributes comprise a book and a flaming sword on lotus flowers. It is worthy of note that from among all images featuring historical figures, the representation of Tsongkhapa appears most frequently in the National Gallery in Prague's collections; in *thangka* paintings alone there are eleven. This is attributed to the fact that the *Gelug* School was the most widespread in Tibet, and the figures and deities associated with them are painted most frequently for the worshippers' needs. Even where the attributes are missing, many of the sculptures are referred to as Tsongkhapa, based on the popularity of this Buddhist scholar. These works would deserve a more general title, such as A lama of the *Gelug* School. Only one sculpture in the National Gallery in Prague is a representation of Tsongkhapa, with all others having the more general title of lama of the *Gelug* School.

### **The Biography of the Sakya Lama Thutob Wangchug (Fig. 8)**

Each school of Tibetan Buddhism had its influential figures who were depicted in

the fine arts. The differences between the schools consisted not only in the selected scriptures used to interpret the Buddhist teachings, but also in the stringency of the monastic vows or mandatory celibacy. The *Sakya* School tradition is associated with the figure of the *Mahasiddha* Virupa (837-902) and the Khon family. According to tradition, this family ranked with "the divine families" (Tib. *lha rog*) and its members arrived in Tibet ten generations before Padmasambhava. Khonchog Gyalpo (1034-1102) was one the most prominent students of master Dogmi Shakya Yeshe (992-1074), who travelled to India and practiced the Kalachakra doctrine, Lamra (The Path and Its Fruit), and other teachings.

In the early 13<sup>th</sup> century, a number of monasteries vied for the leading position in Tibet, namely those of Sakya, Taglung and Digung. During the Mongolian expansion, the *Sakya* School prevailed because its leader Kunga Gyaltsen Pal Zangpo, also known as Sakya Pandita (1182-1251), was invited to teach at the Mongolian court. There, he was in the services of the grandson of Genghis Khan, Prince Godan (1206-1251). Although Tibet was brought under Mongolian control, it was ruled with the aid of Sakya Pandita who became Tibet's vice-regent, ruling from 1249 over the thirteen myriarchies of Central Tibet. Spiritual power and secular authority given to Sakya Pandita by the Mongolian court were concentrated in his hands. The relationship between Sakya Pandita and Godan Khan was called *choyon*, "the patron-lama relationship": the Lama offered spiritual protection and the patron provided military support.

After the death of Godan Khan, Kublai Khan (1215-1294, Khan 1260-1294<sup>80</sup>) ascended the throne of the Mongol empire. Sakya Pandita's nephew Phagpa Lodo Gyaltsen (1235-1280) was a spiritual advisor to the Khan and in return was given the spiritual and temporal authority over the thirteen myriarchies (Tib. *Thikor chugsum*) and rule over three regions of Tibet (Tib. *Cholkha sum*).<sup>81</sup> Once again, *choyon*, the "patron-lama relationship," was affirmed. Under the reign of Kublai Khan and his successor Timur, who died in 1307, the *Sakya* School flourished. Owing to the favours of the Mongol court, the school's members amassed properties and temporal power, and their morality and reputation deteriorated. The dissatisfaction of the other schools with the *Sakya* School's dominance steadily grew.



7 *Tsongkhapa*, Tibet, second half of the 19<sup>th</sup> century, National Gallery in Prague.

8 *The Biography of the Sakya Lama Thutob Wangchug*, Tibet, 17<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, National Gallery in Prague.





After Kublai Khan's death, the Mongol empire in China began to crumble. With its end also came the decline of the *Sakya* School in Tibet, aggravated by the disputes in the large group of pretenders to the throne of the *Sakya* School. Central Tibet came under the reign of the Phagmodu dynasty (1359–1436).

The *thangka* painting represents the biography of the lama Thutob Wangchug of the *Sakya* School (who probably lived in the 17<sup>th</sup> century). He is dressed in a blue, Mongolian type of robe, and wears a black hat on his head and large gold earrings in his earlobes. He holds a *phurba* gold dagger in his right hand and a human skull cup, known as *kapala*, in his left. The lama's biographical story is made up of over thirty scenes that are complemented by brief inscriptions written in small gold letters in the *uchen* script.

1. He left for Mongolia
2. Thipa stole Thutob Wangchug's horse and *dile*<sup>82</sup>
3. The evil deity Dechen Gyatso was overpowered by a violent ceremony
4. The *shemo*<sup>83</sup> Demo Ngudu received his teaching from him and sacrificed her viscera to him.
5. He visited Ngetho Monastery
6. He saved the Buddhist teachings from decline and gave instructions to deities
7. The grain ripened at the proper time and propitious signs appeared
8. Tarloche<sup>84</sup>
9. A *Sakya* School teacher<sup>85</sup>
10. In the name of Mahakala, he sacrificed a Dharma conch to Kezang Monastery
11. Propitious gods gave signs
12. The *zo*<sup>86</sup> and the mares overcame obstacles
13. The *Nozhen*<sup>87</sup> turned into a bird<sup>88</sup> and peered down from the heavens
14. He arrived in Lhasa and offered precious objects to the Buddha
15. Choje Panlo<sup>89</sup>
16. In Veru,<sup>90</sup> an offering ritual was held in his honour in Tsawothon
17. He visited the statue of Maitreya that gave him a prophecy about his future
18. In Don<sup>91</sup> he watched the statue of Dolma, prayed to it and received several persons who gave him food, rice and cloths
19. Sonam Tsemo<sup>92</sup>
20. He found Padmasambhava's footprint and prayed to him
21. Two Dharma protectors turned into birds and warned him against danger
22. The thief Thipa's *zo* stable burnt down. He thought he was punished

for stealing Thutob Wangchug's *zo* and horse and so he returned them.

23. Khazhe Monastery placed a black magic curse on him, but he overcame the difficulties
24. Thipa stole Thutob Wangchug's barley
25. Thipa [after the barley theft] saw and heard strange things, so he returned the barley
26. He visited Boka Monastery
27. He crossed the Zachu<sup>93</sup> River on a boat. The river took his *zo* and horse.
28. In Detung Monastery,<sup>94</sup> he met Dachen rinpoche and they engaged in a discussion. Afterwards, he returned to U Tsang.
29. Khyentse tatug Thutob Wangchen namo<sup>95</sup>
30. He visited Do<sup>96</sup>
31. He gave the monastery a name
32. In Tsawa Di, he held a *pho* ceremony for Je's mother who had died. A very good and propitious sign appeared.
33. In Tsawa Di, he presented the Buddhist teachings to many people in Ngoze Monastery
34. He blessed *rabzo laje*<sup>98</sup> in Letang Monastery
35. The Lhamo Tse deity appeared, prophesied his future and paid respect to him
36. The inhabitants of Dowa hosted him and paid respect to him
37. He left two footprints
38. The Chinese made offerings of cloth to him
39. He camped in the Khonchikar region
40. He performed the *phurba*<sup>99</sup> ceremony in Dowa

These scenes depict Thutob Wangchug's journeys to Mongolia, Lhasa and through various regions of Tibet, where he presented his teachings and conducted ceremonies. The story of the cattle thief is depicted in the upper left corner, shown in the upper right side is a deity who has changed into a bird. The centre of the composition features a monastery and gives a glimpse into the life of monks who are engaged in ceremonies or playing ritual instruments, and a lama of the *Sakya* School who is performing a Black Hat dance.<sup>100</sup> The lower part of the painting shows the lama's journeys to the nomads, who live in black yak hair tents, wear indigenous clothing and have characteristic hairstyles. The scene at the bottom left is worthy of notice as it shows an imprint of the lama's foot in stone and his encounter with a goddess. In the lower right corner, a lama imparts his teaching to Tibetans, but

also to the Chinese. Visually distinguished from the indigenous people by their black caps, the Chinese figures form a long row of supplicants who are bringing gifts to the venerable lama.

Over three hundred figures (monks, riders, nomads, pilgrims) and more than one hundred animals (horses, yaks, birds) are painted in this *thangka*. A landscape with mountains, rivers, tent camps, monasteries and other dwellings appear in the background of the biographical narrative.

On the reverse side of the *thangka*, the OM AH HUM *mantra*, written in the *uchen* script, is repeated four times. This *mantra* appears once again in the *lantsha* script, in a four-line inscription.

Stylistically, the painting attests to the *Gardri* painting school of Eastern Tibet, which was distinctive of Kham especially in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The *thangka* is executed in delicate brush strokes and in a narrative style abounding in detail. The painting is mounted on Chinese brocade in the shades of green and orange, decorated with five-clawed dragons chasing a fire ball amid clouds. The painting is covered with a protective silk veil,<sup>101</sup> making this *thangka* an example of a complete artwork, as well as one of the most meticulously and delicately-rendered paintings in the National Gallery's collection of Tibetan art.

### Conclusion

*Thangkas* are Tibetan pictures largely painted using mineral pigments on canvas, with subjects that include Tibetan Buddhist figures, such as deities, Buddhas, Bodhisattvas, Dharmapalas and distinguished spiritual teachers from a variety of schools. We have selected the finest narrative works of Tibetan painting housed in the Collection of Asian Art of the National Gallery in Prague. We have proceeded chronologically, from the representation of the Gautama Buddha, followed by the *Arhats* and *Mahasiddhas*, to Indian and Tibetan Buddhist masters. We have chosen masters and paintings from the three different Buddhist traditions: the *Kadam*, *Sakya* and *Gelug* Schools. Owing to the prevalence of followers of the *Gelug* School in Tibet, this school's artistic output is largest in number, which is reflected in their representation in art collections. The National Gallery's Collection of Asian Art is no exception. It is interesting to compare the Gallery's paintings with those in world collections. Presumably, the series of *Mahasiddha* paintings in particular are

patterned on the same model or were even produced by the same workshop. This is a theme worthy of further, more detailed research to be conducted in art collections abroad, which could help unravel the complicated journeys of these works from their places of origin to various countries around the world.

### Selected bibliography

- Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddha*, Berkeley 1979.
- Lexikon východní moudrosti. Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*, Olomouc 1996.
- Aryasura, *The Marvelous Companion. Life Stories of the Buddha*, Berkeley 1983.
- E. B. Cowell, *The Sacred Books of the East*, II, Oxford 1894.
- Nick Dudka, Silvia Luetjohann, *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewährsein, Mitgefühl und Weisheit*, Aitrang 2006.
- David Jackson – Janet Jackson, *Tibetan Thangka Paintings. Methods and Materials*, London 1984.
- David Jackson, *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition*, Wien 1996.
- Béla Kelényi, ed. *Demons and Protectors. Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism*, Budapest 2003.
- Josef Kolmaš, *Buddhistická svatá písma. Šestnáct arhatů*, Praha 1995.
- Josef Kolmaš, *Tibet and Imperial China – A Survey of Sino-Tibetan Relations up to the End of the Manchu Dynasty in 1912*, Occasional paper No. 7, Canberra 1967.
- Rob Linrothe, *Paradise and Plumage. Chinese Connections in Tibetan Arhat Painting*, New York – Chicago 2004.
- Blanche Ch. Olschak, *Mystik und Kunst Alt tibets*, Stuttgart 1972.
- David Snellgrove – Hugh Richardson, *A Cultural History of Tibet*, New York – Washington 1968.
- Rolf A. Stein, *Tibetan Civilization*, Stanford 1972.
- Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Roma 1949.
- Wangčhug Dedän Žagabpa, *Dějiny Tibetu*, Praha 2000.

### Websites

- Indian adept (siddha) (item no. 65349). [online]. [1. 9. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/65349.html>.
- Indian adept (siddha) (item no. 90206). [online]. [1.9. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/90206.html>.
- Indian adept (siddha) (item no. 66408). [online]. [1.9. 2012].

Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/66408.html>.  
 Indian scholar: Atisha. [online]. [23.3.2013].  
 Accessible at: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=345>.  
 Sakya [online]. [20.9.2008].  
 Accessible at: <http://www.tibet.com/Buddhism/sakya.html>.  
 Shakyamuni Buddha – Jataka. [online]. [10.3. 2012].  
 Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50216.html>.  
 Shakyamuni Buddha – Jataka. [online]. [10.3. 2012].  
 Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50215.html>.  
 Shakyamuni Buddha – Jataka. [online]. [10.3. 2012].  
 Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50214.html>.  
 Teacher: Tsongkhapa (Biography) [online]. [23.3.2013].  
 Accessible at: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=2900>.  
 Teacher: Tsongkhapa Life Story Main Page (Painting Sets) [online]. [23.3.2013].  
 Accessible at: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=881>.

## Notes

**1** David Jackson – Janet Jackson, *Tibetan Thangka Paintings. Methods and Materials*, London 1984, p. 25.  
**2** Ibid., p. 9.  
**3** Ibid., p. 10.  
**4** *Bardo* is the state between death and rebirth. The soul wanders in *Bardo*, coming up against various illusions before entering a new physical body.  
**5** Jackson – Jackson (quoted in note 1), p. 10.  
**6** Ibid., p. 11.  
**7** Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Roma 1949, p. 267.  
**8** The motif was roughly sketched or printed onto the cotton ground, and the individual parts of the figure were gradually assembled from small sewn-on pieces of cloth of different colours.  
**9** Artists from Amdo in North-eastern Tibet do not use the paint-scratching method. See Jackson – Jackson (quoted in note 1), p. 101.  
**10** Ibid., p. 143.  
**11** Ibid., p. 143.  
**12** In Tibetan Buddhism, *tantra* (Tib. *gyu*) designates the foremost Vajrayana scripture and the meditation systems described within. See *Lexikon východní moudrosti. Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*, Olomouc 1996, pp. 448–449.  
**13** Jackson – Jackson (quoted in note 1), p. 12.  
**14** Tucci (quoted in note 7), p. 267.  
**15** Ibid., p. 268.  
**16** Ibid., p. 268.

**17** Nick Dudka – Silvia Luetjohann, *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgefühl und Weisheit*, Aitrang 2006, p. 7.  
**18** Béla Kelényi (ed.) *Demons and Protectors. Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism*, Budapest 2003, pp. 111–112.  
**19** Blanche Ch. Olschak, *Mystik und Kunst Alt tibets*, Stuttgart 1972, p. 10.  
**20** Tucci (quoted in note 7), p. 271.  
**21** Dudka – Luetjohann (quoted in note 17), p. 6.  
**22** Ibid., p. 7.  
**23** A practicing person visualizes them in order to grant them refuge and help them develop *Bodhichitta*, or the wish to attain enlightenment. Ibid., p. 8.  
**24** With their aid, a practicing person may discover his hidden energies and, through practice, can achieve complete union with a *Yidam*. Ibid., p. 8.  
**25** Protects against external enemies, but also against illusions and deviations from practice. In the form of *Locapalas*, they are regarded as aspects of national sentiment, who not only protect the teaching but also the location, or the country. Ibid., p. 9.  
**26** A *mandala* is a symbolic representation of cosmic energies, commonly personified via meditational deities who are connected through numerous elements into unity and completeness. A *stupa* is a symbolic representation of the Buddha's body, speech and mind in the form of a reliquary composed in accordance with Buddhist cosmology and the Five Elements. Both representations can also take on a three-dimensional form. Ibid., p. 9.  
**27** A *yantra* is a geometric composition that depicts iconographic elements, mostly in abstract form. Ibid., p. 9.  
**28** Jackson – Jackson (quoted in note), p. 25.  
**29** Ibid., p. 26.  
**30** Ibid., p. 26.  
**31** Padmasambhava (Tib. Pema Jugne), also known as Guru Rinpoche, was an Indian scholar and magician who arrived in Tibet in the 8<sup>th</sup> century and founded there the first monastery by the name of Samye in 775. His teachings are associated with *Nyingma*, the Old School.  
**32** Jackson – Jackson (quoted in note 1), p. 26.  
**33** See, for example, the translation of the *Buddhacarita* by E. B. Cowell in the book edition *The Sacred Books of the East* (Vol. 49, Oxford 1894). Buddha, or originally Siddhartha Gautama, was the son of emperor Suddhodana and Maya, he married Yasodhara and they had a son by the name of Rahula.  
**34** Buddha means Enlightened. The name Buddha is used for the historical figure of Siddhartha Gautama, buddha designates any enlightened being that achieved this level.  
**35** In the original, Sanskrit version, only fourteen chapters have survived, with four

- other chapters added by Amrtananda in the 19<sup>th</sup> century. The Buddhacarita was translated into Tibetan in the 7<sup>th</sup> or 8<sup>th</sup> century.
- 36** *Jatakas*, see, for example, Aryasura, *The Marvelous Companion. Life Stories of the Buddha*, Berkeley 1983. The book comprises a selection of thirty-four tales.
- 37** Shakyamuni Buddha - Jataka. [online]. [10.3. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50216.html>.
- 38** Shakyamuni Buddha - Jataka. [online]. [10.3. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50215.html>.
- 39** Shakyamuni Buddha - Jataka. [online]. [10.3. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50214.html>.
- 40** *Nirvana* literally means 'blowing out', or breaking free of the wheel of *samsara*, the cycle of reincarnation.
- 41** In Sanskrit, *Sthavira* literally means 'elder', that is, the elder monk of the Mahayana tradition.
- 42** In Sanskrit, *Arhat* literally means 'foe-destroyer', or 'worthy one', who possesses the knowledge of the four noble truths and acts in keeping with them, who has entered on the path to enlightenment and has supernatural abilities. See Josef Kolmaš, *Buddhistická svatá písma. Šestnáct arhatů*, Praha 1995, p. 77.
- 43** *Ibid.*, p. 77.
- 44** The reincarnation of Avalokiteshvara, the Bodhisattva of Compassion.
- 45** Kolmaš (quoted in note 42), pp. 77-78.
- 46** The *Kadam* Buddhist school was founded by the Indian scholar Atisha Dipamkara (982-1054) in the 11<sup>th</sup> century.
- 47** Manthangpa's most significant stylistic innovation was the inclusion of more elements of Chinese landscape painting into the background, employing its simplified green-blue style. This style of painting abandoned the prevailing reds (or reddish-orange) and blue backgrounds filled largely with the decorative designs favoured by Newar or Balbris, or Nepalese, artists. See David Jackson, *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition*, Wien 1996, p. 103.
- 48** Kolmaš (quoted in note 42), pp. 78-80. The Ming Dynasty ruled in 1368-1644.
- 49** He depicted the eighteen *Arhats* and added more deities.
- 50** Rob Linrothe, *Paradise and Plumage. Chinese Connections in Tibetan Arhat Painting*, New York - Chicago 2004, p. 40.
- 51** Karmapa was the leading figure of the *Karma* School.
- 52** Nanking was the capital of the Ming Dynasty.
- 53** The era of the rule of Emperor Zhengzu is referred to as Yongle (1402-1424).
- 54** Linrothe (quoted in note 50), p. 10.
- 55** *Ibid.*, p. 10.
- 56** *Ibid.*, p. 15.
- 57** *Ibid.*, p. 20.
- 58** *Ibid.*, p. 27.
- 59** A book is also the attribute of the *Arhat* Panthaka, who, however, holds it in one hand, with the other hand in the teaching gesture.
- 60** *Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddha* (Berkeley 1979) is a translation of Abhajada's work. I used this book for determining the figures of the individual *Mahasiddhas*.
- 61** According to Buddhist *Tantric* literature, only the *Tantric siddhas* have *Mahasiddha* Appearance.
- 62** See Indian adept (siddha) (item no. 65349). [online]. [1.9. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/65349.html>.
- 63** *Lama* is a term used for a high-ranked Tibetan monk-scholar.
- 64** *Buddha's Lions*. (quoted in note 60), pp. 81-85.
- 65** *Siddhi* is a term that stands for supernatural power or energy that can be achieved using techniques described in *Tantras*.
- 66** *Rakshasas* are creatures who eat people.
- 67** The original states that he departed for the realm of the *Dhakas*. *Dhakas* are the male counterparts to the *dakinis*, female nature spirits who are companions of deities and assist practicing persons during meditations.
- 68** *Damze* is a term designating one of the highest Indian races.
- 69** *Genye* is a level of ordination into the Buddhist teaching on a lay level. It precedes monk vows.
- 70** 24<sup>th</sup> level is the highest level that can be reached. The lord of the deities is on this level.
- 71** The city of Tala and the *boga* tree.
- 72** See Indian adept (siddha) (item no. 90206). [online]. [1. 9. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/90206.html>. The same composition as in the painting The Three Mahasiddhas - Asanga, Nartapa and Lingbupa (Vm 2927) from the National Gallery in Prague, but once again painted differently, is evident in The Three Mahasiddhas - Asanga, Nartapa and Lingbupa from a private collection. It is dated to the 17<sup>th</sup> century, painted in the *Khyendri* style and belongs to the *Jonang* School tradition. See Indian adept (siddha) (item no. 66408). [online]. [1. 9. 2012]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/66408.html>.
- 73** *Dorje* (Sanskrit *vajra*), literally meaning 'thunderbolt', is a Buddhist *Tantric* implement.
- 74** *Buddha's Lions*. (quoted in note 60), pp. 93-95.
- 75** Indian scholar: Atisha. [online]. [23.3.2013]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=345>.

- 76** Domtonpa founded the *Kadam* School, spread Atisha's legacy and had the Reting Monastery built in 1056.
- 77** The 10<sup>th</sup> and 11<sup>th</sup> centuries was marked by disputes among various Buddhist schools that emerged in Tibet through contacts with India. When Buddhism was on the decline in India, Tibet assumed its leading role and the Buddhist tradition continued on Tibetan soil. In the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries the Reformed Schools were established under the name *Sarma*, or New Schools. They included *Kadam*, *Kagyü* and *Sakya*.
- 78** Central and Western Tibet. The capital of U Tsang Shikatse.
- 79** Teacher: Tsongkhapa Life Story Main Page (Painting Sets). [online]. [23.3. 2013]. Accessible at: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=881>.
- 80** Known as Kublai Khan.
- 81** Wangchug Dedän Žagabpa, *Dějiny Tibetu*, Praha 2000, p. 70. *Cholkha sum* comprised U Tsang (Central Tibet), Doto (Kham) and Domo (Amdo).
- 82** *Dile* is a crossbreed between a horse and a donkey.
- 83** *Shemo* is partly a human being and partly a female deity who eats people.
- 84** Tarloche is probably the name of a monastery.
- 85** The name of this teacher is illegible and cannot be determined.
- 86** *Dzo* is a hybrid of yak and domestic cattle. The female is known as a *dzomo* and is Tibet's main source of milk.
- 87** *Nozhen* is a deity that feeds on scents.
- 88** A kind of dark grey bird who feeds on lamb.
- 89** The name of a teacher of the *Sakya* School.
- 90** Veru is the name of a Western Tibetan region, in Kham.
- 91** Don is a topographical name.
- 92** The name of a teacher of the *Sakya* School. Sonam Tsemo (1142–1182) was one of Khon Konchog Gyalpa's grandsons.
- 93** Jashu is the Tibetan name of the Mekong River that runs through Kham.
- 94** Detung is in Kham.
- 95** The identification of the main figure. The syllables MA KA KYA are written under this inscription.
- 96** Do is a topographical name or the name of a monastery.
- 97** In all probability, this is the name of a locality near Lhasa.
- 98** This is a monastery near Lhasa. *Rabzo laje* seems to be the name of a statue.
- 99** *Phurba* is a ritual implement associated with the protective deity Vajrakila.
- 100** The Black Hat Dance is associated with the protective deity Vajrakila (Tib. Dorje Phurbu), with the *kila* dagger as his attribute (Tib. *phurba*). Padmasambhava allegedly introduced the dance to Tibet.
- 101** The protective veil usually did not survive as it is made of very delicate material that easily suffers damage.

# Falconer on Horseback: Knowing What to Point Out

GABRIELA ŠIMKOVÁ – EVŽEN PEROUT

**Gabriela Šimková**  
Curator and  
educator.  
Engages in art  
education and  
receptive art  
therapy in the  
field of Asian art  
with a focus on  
visitors with visual  
impairment.

**Evžen Perout,**  
Head of the  
tactile modelling  
studio at the Jan  
Deyl Conservatory  
in Prague, Docent  
of the Department  
of Art Therapy  
at the Faculty  
of Education of  
the University of  
South Bohemia in  
České Budějovice.

This article explores the subject of artwork interpretation for visitors who are blind or have low vision. We have had more than twenty years of experience with educational work devoted to visitors with visual impairment.<sup>1</sup> In recent years, we have strived to extend the numbers of hands-on exhibition objects housed in the National Gallery in Prague to include Asian art that is not available for closer inspection to visually impaired persons in Czech and European museums.<sup>2</sup> We are the only institution practicing gallery education in the Czech Republic that has opened yet another tactile exhibition of non-European art (Japanese and Korean art). Occasionally, we also present artworks from the National Gallery's permanent collections, most recently from Kinský Palace in Prague. This has been made possible through multidisciplinary synergy. Presenting a work of art that is placed in a permanent collection and closed in a glass vitrine means choosing a different approach to the interpretation of art history. We combine our current art-related experience and practice in specialized pedagogy with the use of receptive art therapy through the visitors' own artistic creativity. Relevant information must be provided to visitors who are blind or have low vision in a way that will allow them to actively process it. In doing so, it is important to watch out that in applying all these methods we do not "drown" the visual (!) qualities of the selected exhibition object in a verbal flood. Most of the commentaries and lectures given on gallery



premises depend on the performance and the art-historical erudition of the lecturer, who is usually a curator or the author of an exhibition or permanent collection.

We enhance the concept of gallery education by encouraging the visitors' spontaneous expression, while seeking ways of communication that will be best suited to their sensory abilities and mental capacity. In art interpretation, we combine the specific aspects of tactile perception, our previous experience gained from working with visually impaired visitors in the gallery space and the subject of craftsmanship of non-European cultural provenance.<sup>3</sup>

## **Falconer on Horseback and the Mythical Bird Simurgh**

Stoneware painted under glaze,  
35 × 20 × 2 cm, Vu 3516

The National Gallery's Collection of Asian Art holds twenty-seven ceramic wall and floor tiles produced in the Islamic cultural region and two tiles of Iranian provenance, with falconry as their principal subject

matter. One piece is stored in the Gallery's depository; the second tile under discussion is currently on display in the Art of Asia permanent collection on the first floor of Kinský Palace, in Hall No. 19 featuring Islamic art (on view since 2011, *Fig. 1*). The tile featuring a falconer on horseback with the mythical bird above the rider's head was on view several times in the past: in the exhibitions *The Iranian Miniature* in 1956 and *Masterpieces of Asian Art* in 1961, and in the Gallery's permanent collection housed at the Zbraslav Chateau from 1998 to 2009.<sup>4</sup>

The first tile (currently in the depository), painted under transparent glaze (Vu 2915), is quite small in size (22.5 × 16 × 2 cm) and differs in composition from the the second tile (*Fig. 2*). There is no mythical bird hovering above the prince, the falconry scene is set in a hilly landscape with architecture, many flowers and a pond with waterfowl. The prince is accompanied by a royal falconer who is pictured after the hunt as he hands the rider a hood for the falcon or a treat for the bird for its performance. The tile's upper section is decorated with a border featuring a simple floral arabesque. Iconographically, the object is similar to the piece on view in the Metropolitan Museum of Art in New York (Inv. No. 83.1.67).<sup>5</sup> The tile was shown in the exhibitions *The Iranian Miniature* in 1956 and *Jan Rypka and Iran* in 1979.

The art object presented to the visitors – a tile depicting a hunting prince with a falcon and a mythical bird over the rider's head – dates from the second half of the 19<sup>th</sup> century and gives its provenance: Iran (*Fig. 3*). Tehran, the seat of the Qajar dynasty (1794–1925), Shiraz and Isfahan were three leading centres for the production of glazed tiles. Glazed tiles were used to face palace walls, protecting the structure from adverse climatic conditions. Bands of tiles in relief with friezes abounding in visually captivating motifs embellished the tiled walls at the top. Tiles were also produced as decorative, hand-crafted objects intended for the keepsakes market. The item under discussion comes from this type of production. We were quite certain that visitors with impaired vision would be interested in the story of this piece and its artistic treatment. The composition, dominated by the figure of a prince on horseback with a falcon perched on his arm and the mythical bird Huma hovering above his head, is attractive to Western



viewers due to the easy identification of the rider (a real, non-fictitious prince from the Qajar dynasty, the last ruling dynasty of Iran) and the way this secular, worldly scene is linked to Persian mythology. In the Persian legend about Huma (also known as Simurgh), the bird personifies happiness and good health, and the shadow thrust by her wings or the touch of her wings brings humans, mainly members of a royal family, protection and safety. In this secular scene, the presence of the mythical bird Huma hovering above the Qajar courtier with a falcon during a hunt serves to confirm the young rider's noble status.

The figures are set against an empty background, in which only flowers, native to the Caspian region, symbolize a landscape. Due to the relatively descriptive drawing, executed in thin lines under the glaze, the flower can be identified as a tulip. The stylized flower in the lower left corner (a floral design that also appears frequently in other tiles, for example, the Tehran piece in the Metropolitan Museum of Art in New York) may conceivably be a small-bloom chrysanthemum, endemic to Iran. The delicate brush strokes were done with a brush made from the fur of cats kept at royal courts for this purpose. The cat fur was cut and tied to form very thin brushes that were used especially for miniature painting. We described the figure of the falconer to the visually impaired visitors, including the details of his clothes and the particulars of the horse harness (the horse is not saddled). A miniaturist by training, the artist painted all these elements in great detail, including the leaf veins and flowers, enhancing them with washes, while also meticulously



4



5a



5b



6



7

recording the birds' feathers, embroidery on the rider's coat and other motifs. Repeatedly, we spoke about the distinctive decorative treatment of the Iranian relief tile. While the background of the scene is entirely planar, two-dimensional, the horse rider with a falcon perched on his arm, as well as the bird in flight and the flowers project convexly from the flat surface to form a relief. Like miniaturists, tile painters decorated the tiles with thin contours using a brush. The composition is linear and gives a non-dimensional impression even though in places the tile is plastically rendered. The piece was made by casting in a mould and firing. Following a time-consuming process with at least two retouchings of the surface, the tile was fired for the first time. Only then did the

painter pick up the brush with fine hair and paint the composition in soft, delicate lines. The linear composition was painted onto the biscuit-fired surface. The colours used for the contours were usually made of a mixture of animal fats and mineral pigments, mostly manganese or iron oxides. The colours were painted into the outlined areas, or washed with a brush toward the contours, a technique that is evident in the work under discussion. (Fig. 4)

After applying the painted decoration, the artist coated the surface with a hard, transparent, high-gloss glaze and the tile was fired for a second time, completing the whole process. Most of the colours used in this region were natural dyes made of pomegranate rinds and walnut hulls, and minerals such as lapis lazuli and turquoise. The flat background of the scene is painted with washes of turquoise, while the convexly projecting figures and flowers are executed in ivory white tones with touches of ochre and green. As for describing the scene's colour palette to blind persons, there is no need for hesitation.

### An Educator's Commentary

We began our project by preparing a lecture, followed by an art workshop on a specific artwork for adults with good vision. The process developed in the customary manner: first, the curator introduced the artwork and afterwards, the visitors tried out their own artistic skills in rendering the theme (Fig. 5a, b). The reliefs were created by applying modelling clay to the pre-outlined design. Participants were invited to express their own creative ideas, that is, to let the motif inspire them in creating their own original versions of the falconer on horseback theme. To do so, they were encouraged to engage their imagination and make use of their previous experience with the modelling material, and possibly even leave things to chance.

Afterwards, we modified the way we interpreted the selected artwork to



meet the needs of visitors with serious visual impairment. The art workshop was attended by clients of the *Okamžik* (nonprofit and nongovernmental organisation assisting and supporting visually impaired people) and visually impaired students of the Jan Deyl Conservatory. As the understanding of the motif could not be mediated using the original art object, we decided to use a replica of the relief tile, sculpted so as to provide a sufficient sense of touch (*Fig. 6*).

The methodology applied in the art studio was adapted so as to reflect the visitors' previous experience using modelling clay. Each of the participants began working on a prepared clay surface with the rough design carved into it by the instructor, according to individual need. (*Fig. 7*) While facilitating basic tactile perception, this "intervention" did not upset or limit the actual process of applying the clay to make the relief (*Fig. 8*).

With each participant, the educator estimated the need for assistance individually. The variety of the results achieved documents not only the participants' previous experience with this type of activity, but also manifests (as in the case of visitors with good vision) the impact of the projection process that influences the final outcome of the work.

The falconer theme (*Fig. 9*) is treated by a visitor without prior experience with modelling clay. The participant familiarizes himself with the engraved motif by touching it and then carefully applying small pieces of clay that resemble M & M candy (Gabriela Šimková used the term "the additive, M & M method"), attempting to gradually synthesize the rider on horseback theme as a whole. The visitor was able to formulate his own idea, without attempting to complete the complex composition in any great detail. For a better perception of the motif, the visitor would have had to return to the motif again and again.

While this relief (*Fig. 10*) exemplifies an object created with considerable assistance on the part of the instructor, this assistance was not provided because its author would not have been able to formulate his own idea or due to his lack of experience in using modelling clay. The problem stemmed from the participant's *a priori* negativistic approach to the project. Despite verbally rejecting the work, the



8



9



10

visitor ultimately produced a piece attesting to the maker's original concept. In terms of composition, preference was given to a vertical arrangement that was achieved by aligning the horse and rider motifs one above the other as independent elements. The author of this piece failed to interlink the two compositional elements due to the complexity of the composition.

The composition (*Fig. 11*) attests to the author's lack of experience with artwork. It shows the participant's difficulty in mentally grasping the motif, its proportions and formal arrangement.



11

The basic idea was not reinforced; this is evident in the way the horse's legs are attached horizontally, the inclusion of disproportional elements and the unfinished state of the piece. As can be seen in the final appearance of this piece, the educator's assistance was necessary.

The artistically talented and experienced author of this object (Fig. 12) demonstrates entirely independent work. The educator's assistance was not needed. The visitor created a balanced and distinctively stylized composition. The intriguing decorative element at the bottom appears to be a sort of "ground-line" that anchors the composition's dominating feature - the rider on horseback. With regard to tactile readability, the height of the relief is another noteworthy aspect.



12



13

The relief was created by a participant with a lighter form of visual impairment (Fig. 13). The visually engaging simplification of the motif can be perceived as his personal interpretation of the compositional arrangement. The final outcome is an example of a relief with good tactile readability.

Through tactile perception, combined with assistance and a verbal description (Fig. 14), visually-impaired visitors were acquainted with the works of their colleagues. The final evaluation of the participants' creative endeavours is a necessary didactic procedure that rounds off each art workshop project. The diverse creative interpretations of one and the same motif attest to authentic sensitivity and experience gained in the art studio, bringing each attendant invaluable information regarding their stylistic orientation. The individual creations provide convincing testimony about their authors, and the selectiveness and emphasis of their tactile perception. These aspects served to facilitate individual, greatly varied perceptions of the art object that was presented to the workshop's participants.



14

### Possible Interpretations

James Elkins in his book *Pictures & Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings* describes how in most art museums curators, authors of the labels accompanying the works of art, make visitors rush from one caption to another, "... yet, in doing so, they hardly learn anything of interest that would

contribute to their sincere appreciation of the work of art".<sup>6</sup> Such a safe and cold approach to gallery installations seems to suit most people, and it is comforting to know that a group of experts is protecting and interpreting our cultural heritage. "However, this is the sort of protection that can be granted by any kind of defense force, whether a museum's staff or the police. Concurrently, the same experts arouse feelings of uncertainty in people, so that only a few of them hesitantly seek their own approach to works of art. People must pay for their feeling of safety, for the feeling that the paintings are well protected. A huge body of experts in the field of art history is prepared to take measures at any time and to advise us on what to think about a painting", observes Elkins.<sup>7</sup> Works of art are multi-layered, offering many ways of mental perception. The art object we have chosen caught our attention not only due to its "provocatively succinct label", but above all as an opportunity to familiarize visitors with the unknown milieu of courtly life of the last ruling Qajar dynasty. Moreover, the tile acquaints visitors (perhaps incidentally?) with the bird Huma, the most popular creature of Persian mythology. This is a hand-crafted specimen documenting the orchestrated harmony of the Persian artisans' workmanship.

We believed we could mediate what we ourselves perceived (both in the role of viewers and gallery educators) to both sighted visitors and those with visual impairment. We discovered that we could present the art history of distant cultures in episodic form to the public on the gallery premises, without having to give a detailed account from the beginning to the present time - a method that is traditionally cultivated in art history education at universities. Even a brief episode, a selected subchapter from the world's art history, can unexpectedly enrich the inner world of visually impaired visitors. Furthermore, considering that, generally, they do not have art-historical references readily at hand, these visitors learn new information when they visit a gallery and reinforce their positive impressions from such visits. The work of gallery educators with an art object is closely related to their creative quest.<sup>8</sup> True, we base our work on research conducted by the National Gallery's curators, art historians and specialists in Asian art, as well as on our knowledge of other fields that we learned during our university studies.

Nevertheless, like many other gallery educators, we, too, have been wondering whether we were not overly exposed to the pitfalls linked with various habits and preconceived ideas about a piece of art. Have we succeeded in interpreting the visual art form to sight-impaired visitors? Yvona Ferenecová enumerates further obstacles: "(A gallery educator) is exposed to such traps as esteemed erudition, the artwork's appeal, self-limitations, conventions, proclaimed mottoes of comprehensibility, perfectionism and egocentrism." She continues to observe: "(An educator) is simultaneously a seeker, a presenter, a guide and a viewer."<sup>9</sup>

With the transformations occurring in present-day gallery work and the increased importance of multi-disciplinary research, requirements regarding the work with permanent exhibitions are also changing. Gallery curators need to venture into more flexible exhibition projects that will allow for some objects on display to be exchanged for other items while the exhibition is on view. This will lead to the repeated return of visitors to the gallery. However, before this happens, education departments can thematize and conceptualize artworks on view in the permanent collections, which is something that our department has been doing. In turn, such an approach will help expand the possible use of individual art objects for purposes of education.

### Notes

We wish to thank Adriana Stříbrná, educator, specialist on Iranian art and culture, and long-time colleague, and Hana Nováková, Ph.D., Arabist and former curator of Islamic art and educator, for their assistance in preparing the projects on Iranian art for the public.

**1** Gabriela Šimková - Evžen Perout, „Palácový lev dotykem“, in *Bulletin Národní galerie v Praze* XI, 2001, p. 124.

**2** Gabriela Šimková, "Chinese Buddhism by Touch", in *L'arte a portata di mano. Verso una pedagogia di accesso ai Beni Culturali senza barriere*, Ancona 2005, pp. 285-293. See also <http://www.mc-galerie.cz/Bodhisattva-Kuan-jin>

**3** A number of art historians and critics devote themselves to researching and interpreting visual arts, including the art of non-European regions, for example, William P. Germano, "Why Interdisciplinarity Isn't Enough", in Mieke Bal (ed.), *The Practise of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinarity Interpretation*, Stanford 1999, pp. 327-334.

**4** See the database Bach SOU NG (Collection of Asian Art of the National Gallery in Prague).

**5** <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/443101?rpp=20&pg=1&ft=Inv.+No+83.1.67&img=1>. See also <http://amirmideast.blogspot.cz/>

**6** James Elkins, *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha 2007, Academia. p. 176. (Translated from the English book "Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings" by Markéta Blažková-Bauerová for the Academia

Publishing House, Czech Republic; quotation re-translated into English by Linda Paukertová Leffová)

**7** *Ibid.*, pp. 177–178.

**8** Gabriela Šimková, „České moderní sochařství – hmatová expozice“, in *Dotýkejte se, prosím! Průvodce hmatovými projekty*, Praha 1998.

**9** Yvona Ferencová, *Apozice obrazu*, Brno 2009. p. 157.

# Od Vincence Kramáře do jednadvacátého století. Osudy sbírky středověkého sochařství v Národní galerii v Praze\*

HELENA DÁŇOVÁ

Motto: „... at koupěmi, či výpůjčkami o soustředění děl hlavních našich uměleckých období, o získání hodnotných a pro nás významných cizích děl rozšiřujíc program sbírky o plastiku...“

Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*, Praha 1927.

## Prolog<sup>1</sup>

Historii Národní galerie v Praze se věnovala celá řada badatelů zejména ve druhé polovině 20. století.<sup>2</sup> Nejobsáhlejší shrnutí činnosti předchůdkyně Národní galerie – Obrazárny vlasteneckých přátel umění – přinesla publikace vydaná u příležitosti dvousetletého výročí založení této instituce<sup>3</sup> a nověji rovněž Lubomír Slavíček v monografii věnované fenoménu sběratelství.<sup>4</sup> Období let 1919–1939 a zejména pak osobnost Vincence Kramáře jako ředitele veřejné galerie prezentovala výstava připravená v roce 2000.<sup>5</sup> Určitá pozornost byla věnována rovněž Kramářově akviziční politice v rámci celé tehdejší instituce.<sup>6</sup> Zatímco dějiny Obrazárny jako celku jsou literaturou bohatě zpracovány, historie sbírky českého středověkého umění se dosud komplexnější studie nedočkala. Téma bylo zatím jen velmi krátce pojednáno v rámci nového průvodce dlouhodobou expozicí v Anežském klášteře.<sup>7</sup> Předkládaná studie se soustředí na dějiny jednoho segmentu středověké sbírky Národní galerie v Praze, kterým je sochařství převážně bohemikální provenience. Stranou pozornosti nemůže zůstat osobnost Vincence Kramáře, který měl na formování sbírky zásadní vliv. Zajímavá zjištění ohledně původní provenience děl přinesl také archivní průzkum.

## Od Obrazárny ke Státní sbírce

Na počátku Národní galerie v Praze stála Obrazárna vlasteneckých přátel umění založená v roce 1796 jako soukromá korporace členy Společnosti vlasteneckých přátel umění.<sup>8</sup> Svoji první veřejnou výstavu pak uspořádala v témže roce v Černínském paláci na Hradčanech; jejím těžištěm byla sbírka obrazů šlechtického rodu Černínů. V prvním desetiletí 19. století se Obrazárna přestěhovala do Šternberského paláce a zde byla v roce 1814 otevřena první expozice uspořádaná ze zápůjček mecenášů Společnosti. Čítala přes 1700 maleb a tištěný katalog vyšel v roce 1827.<sup>9</sup> Kolekce se soustředila především na malby starého evropského umění, středověké sochařství v expozici zastoupeno nebylo.<sup>10</sup>

Na počátku 19. století bylo Obrazárně zapůjčeno několik deskových obrazů, například střed *Oseckého oltáře* nebo *Oltář sv. Jiří* z kláštera benediktinek na Pražském hradě.<sup>11</sup> V té době si začala Společnost vlasteneckých přátel umění rovněž budovat vlastní sbírkový fond, který byl i dále obohacován významnými dary (např. Hoserova sbírka či dar hraběte Bedřicha Sylva-Tarouccy) a zápůjčkami. Tak byla již v roce 1826 Obrazárně zapůjčena *Votivní deska Jana Očka z Vlašimi*, jedna z nejvýznamnějších karlovských památek.<sup>12</sup> Kolekci středověkých bohemikálních deskových obrazů se podařilo značně rozšířit ve druhé polovině 19. století, kdy byly roku 1872 získány desky *Třeboňského oltáře* (nyní O 476 a O 477)<sup>13</sup> a Vojtěch Lanna daroval Společnosti v roce 1883 obraz *Assumpty a Madony* (nyní O 495 a O 494).<sup>14</sup> Nová

Helena Dáňová,  
kurátorka Národní galerie  
v Praze, zabývá se  
pozdě středověkým  
sochařstvím.

expozice Obrazárny, kterou uspořádal inspektor galerie Viktor Barvitijs (ve funkci od roku 1877), byla otevřena v budově Rudolfiny roku 1885 a o čtyři roky později vyšel nový katalog.<sup>15</sup> Ani v této expozici však zatím nebylo zastoupeno středověké sochařství.<sup>16</sup> Autorem druhého katalogu k expozici v Rudolfinu se v roce 1912 stal restaurátor a historik umění Pavel Bergner.<sup>17</sup> Tento katalog byl rozšířen o nově získané středověké obrazy, například *Assumptu z Deštné* (O 724), zakoupenou v roce 1895.<sup>18</sup> Sochařství bylo opět zastoupeno velmi skromně, reprezentovala jej díla převážně z 19. století a několik barokních soch.<sup>19</sup>

### Vincenc Kramář jako zakladatel sbírky středověkého sochařství

Nová etapa pro instituci začala po roce 1918, kdy se Obrazárna stala ústřední sbírkou nového státu. Od roku 1919 stál v jejím čele Vincenc Kramář (1887–1960), který studoval u velkých osobností Vídeňské školy dějin umění (např. Franz Wickhoff, Alois Riegel) a přátelil se s Maxem Dvořákem.<sup>20</sup> Právě za působení Vincence Kramáře proběhly první velké akvizice středověkých sochařských památek, které dosud stály na okraji zájmu členů Společnosti vlasteneckých přátel umění.<sup>21</sup> Lze bez nadsázky konstatovat, že Vincenc Kramář položil základy sběratelství středověkého sochařství v budoucí Národní galerii. Od dvacátých let 20. století se soustavnější badatelská pozornost v českém prostředí začala soustřeďovat i na středověké sochařství, jehož systematické zpracovávání za kategorií deskové malby zaostávalo.<sup>22</sup> Sochařským památkám věnoval svůj badatelský zájem také Vincenc Kramář, který v roce 1935 vydal hned dvě úzce zaměřené specializované studie – *Bolestný Kristus a Strakonická madona*.<sup>23</sup>

Vzhledem k tomu, že státní prostředky k nákupům uměleckých děl byly po roce 1919 omezené,<sup>24</sup> snažil se Vincenc Kramář nové přírůstky získávat zápůjčkami z inventarizovaných šlechtických zámeckých sbírek, v nichž vybíral vhodná díla pro možné budoucí akvizice.<sup>25</sup> Od nástupu do své funkce byl Kramář v kontaktu se sběrateli, starožitníky a znalci umění<sup>26</sup> a obraceli se na něj i menší sběratelé s nabídkami k odkoupení výtvarných děl v jejich majetku.<sup>27</sup> Ve dvacátých letech 20. století byla významně obohacena sbírka středověké deskové malby, zejména 14. století, když byly zakoupeny například *Predela roudnická*,<sup>28</sup> *Madona římská*,<sup>29</sup> nebo *Oltář roudnický*.<sup>30</sup>

Na sochařská díla se Vincenc Kramář zaměřil od konce roku 1922. Následující

rok 1923 byl pro Kramářovu akviziční politiku velmi výhodný, tehdy totiž Ministerstvo školství a národní osvěty uvolnilo tři miliony korun k nákupu děl pro Obrazárnu. Tato částka mohla být využita pouze pro „staré umění,“ stát totiž ve stejném roce vyčlenil ještě mimořádnou dotaci pěti milionů korun k nákupu francouzského umění 19. a 20. století.<sup>31</sup> Tomu předcházelo obsáhlé zhodnocení situace na uměleckém trhu v Čechách i v zahraničí v letech 1921–1922, v němž Kramář poukázal na výhodnost již uskutečněných akvizic, upozornil na možnosti nových finančně velmi příznivých nákupů v budoucnosti a na nutnost navýšení státních prostředků na tyto účely.<sup>32</sup> V dopise mj. píše: „...V důsledku všeobecné finanční krise, podražení životních potřeb a současně poklesu ceny peněz, kterým byly nejvíce postiženy střední inteligentní třídy s pevným platem, byl zaplaven v posledních dvou letech zahraniční trh neobvyklým množstvím uměleckých předmětů, a uvolněny byly poklady až dosud nedobytné...“ a na konci zdůrazňuje, že „...Směrodatným může být jen prospěch státní obrazárny a ten káže, aby kupovala tam, kde lze výhodně koupiti anebo kde se nabízí – a zde cena nerozhoduje – co obrazárna naprosto míti musí. [...] Z celého vyplývá také, že je nutno, aby každoročně byla do rozpočtu vícemiliónová položka na nákup pro naše sbírky. Tato položka musí být tím značnější, ježto již nemáme naděje, že by se nám dostalo něčeho z vídeňských pokladů z býv. císařského domu, a jsme nuceni naše sbírky teprve sami vybudovati.“<sup>33</sup>

Největší konvolut středověkého sochařství, čítající dohromady celkem 32 dřevorez, zakoupil Vincenc Kramář od spisovatele, cestovatele a dobrodruha Joe Hlouchy v letech 1923, 1924 a 1930.<sup>34</sup> Joe Hloucha se soustředil především na sběratelství orientálních a černošských artefaktů, evropské a bohemikální středověké umění nakupoval na různých aukcích v Čechách i v zahraničí a následně je prodával dál. Jak podotkl Vít Vlnas, který se společně s Olgou Kotkovou zabýval osobností Joe Hlouchy jako sběratele, Hloucha nabízel umělecká díla k prodeji vždy, když potřeboval zajistit větší finanční prostředky pro svou osobní potřebu.<sup>35</sup> Díla zakoupená od Joe Hlouchy se uplatnila v expozicích Obrazárny a posléze Národní galerie a v průběhu let a postupným dalším obohacováním kolekce našla své místo rovněž v depozitářích.

V roce 1923 bylo takto od Joe Hlouchy odkoupeno kromě obrazů rovněž patnáct středověkých řezeb,<sup>36</sup> mezi nimi významná socha *Bolestného Krista na oblacích* (inv. č. P 168), které Vincenc Kramář později věnoval samostatnou odbornou

studii.<sup>37</sup> Následující rok ředitel kolekci středověkých řezeb v Národní galerii rozšířil o nákup dalších šesti soch od Joe Hlouchy,<sup>38</sup> mezi nimiž vyniká zejména *Narození Páně* od Mistra Týneckého *Zvěstování a Sv. Kryštof s Ježíškem* (inv. č. P 204 a P 205) (*obr. 1*), které se staly součástí i poslední dlouhodobé expozice středověkého umění v Anežském klášteře.<sup>39</sup>

Poslední velký nákup z majetku Joe Hlouchy realizoval Vincenc Kramář až v roce 1930, kdy byl získán soubor jednácti řezeb variabilní kvality. Sběratel si od tohoto obchodu sliboval získání nemalých finančních prostředků a chtěl galerii prodat dvacet tři gotických soch, transakce byla ovšem realizována pouze částečně.<sup>40</sup> Tehdy byla zakoupena mj. řezba *Sv. Václava* (inv. č. P 288) (*obr. 2*), která je zachycena společně s Vincencem Kramářem na fotografii z instalace nové expozice Státní sbírky starého umění v Městské knihovně v roce 1936.<sup>41</sup>

V souvislosti s Kramářovými akvizicemi je nutné upozornit na důležitou dosud nepovšimnutou listinu v Archivu Národní galerie v Praze, která osvětluje původ některých soch zakoupených od Joe Hlouchy.<sup>42</sup> Strojopis seznamu jednotlivých děl s datem 28. dubna 1928 je doplněn Hlouchovým velkorysým rukopisem, který zaznamenává, kde a od koho sběratel umělecké dílo získal.<sup>43</sup> Tak je například u sochy *Sv. Wolfganga* (*obr. 3*) uvedeno „z *Domažlic*“ a rukou připsáno „od majitele statku, na zdi“ či v případě *Piety* (*obr. 4*) je specifikována provenience z Plzeňska a rukou připsáno „obec u Plzně, překupník.“<sup>44</sup> Socha sv. Wolfganga je totožná s řezbou zachycenou v domažlickém Soupise památek z roku 1902 na statku (původně pochází z Bílého Mlýna)<sup>45</sup> a v evidenci Národní galerie v Praze dostala inventární číslo P 176.<sup>46</sup> Řezbu *Piety* lze s jistotou ztotožnit s inv. číslem P 173. Dosud nepublikovaná listina je tak jedinečným dokladem o původu některých řezeb ze sbírky Národní galerie v Praze a je jistě oním dokumentem, o který požádal Vincenc Kramář Joe Hlouchu v dopise z března roku 1928, v němž zamítl jeho nabídku na koupi plastiky od Františka Bílka.<sup>47</sup> Hloucha měl sestavit přehled proveniencí děl prodaných galerii v letech 1923–1924. Vít Vlnas a Olga Kotková seznam nedohledali a nadhodili pochybnost, zda jej Hloucha vůbec kdy vypracoval.<sup>48</sup>

Joe Hloucha nebyl jediným sběratelem, u něhož Vincenc Kramář nakupoval umělecká díla. Další poměrně velký konvolut soch byl získán v letech 1922–1924 ze sbírky akademického malíře Karla

Wagnera. Tento soubor čítal devět řezeb, mezi nimiž vyniká zvláště malý reliéf *Klanění sv. tří králů* později připsaný Petru Breuerovi (inv. č. P 189),<sup>49</sup> významnému cvikovskému sochaři a následovníku Tilmana Riemenschneidera, či půvabná drobná soška *Svěťice* (*obr. 5*) atribuovaná Mistru Ukřižování ze Sv. Bartoloměje v Plzni (inv. č. P 184).<sup>50</sup> Původní provenienci skulptur získaných z Wagnerovy sbírky opět pomohl objasnit nález v Archivu Národní galerie v Praze. Zde se je uložen nepublikovaný Kramářem sepsaný a nedatovaný seznam děl z Wagnerovy sbírky, která si Kramář vybral ke koupi.<sup>51</sup> U každé položky je uvedena rovněž provenience díla, která byla postupem doby však zapomenuta.<sup>52</sup>

Ve dvacátých letech 20. století byla sbírka středověkého sochařství obohacena ještě o další díla z majetku drobnějších sběratelů, byla například výjimečná pozdně gotická socha *Vítězného Krista*, později připsaná Mistru Doksanské archy.<sup>53</sup> Za zmínku stojí akvizice dvou řezeb jihočeské provenience od Alexandry Schránilové z Prahy (inv. č. P 279 a P 281) (*obr. 6*)<sup>54</sup> nebo drobných sošek *Bolestné P. Marie* a *Sv. Jana Evangelisty* z Borovan (inv. č. P 217 a P 218) zakoupených od sochaře Františka Zmeka z Prahy<sup>55</sup> a nyní vystavených v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře. Evropský význam má krásnoslohá *Varianta Krumlovské madony* (inv. č. P 226) z litého kamene pořízená z vídeňského obchodu se starožitnostmi v roce 1925.<sup>56</sup>

Za Kramářova vedení galerie musely v roce 1929 sbírky opustit Rudolfinum a přestěhovaly se do nevyhovujících prostor Městské knihovny. Zde byla představena expozice vytvořená z nových akvizic, jejíž osou se nově stalo právě české středověké umění doplněné barokními díly.<sup>57</sup> Vincenc Kramář každému dílu věnoval v katalogu krátkou informaci. Na výstavu reagoval velmi pozitivní recenzí Antonín Matějček; vyzdvihl v ní Kramářovu akviziční politiku: „... Na výstavě bylo však možno spravedlivě posouditi činnost a zásluhy ředitele Obrazárny vlast. přátel umění, dra Vincence Kramáře, jemuž byla svěřena péče o umělecký fond... zde budiž vytčeno, že Kramář i jako správce státního majetku uměleckého vykonal svou úlohu nanejvýš svědomitě, s plným porozuměním pro úkoly příštího ústavu státního...“<sup>58</sup> Tato expozice vycházela v koncepci ze staršího návrhu, tzv. Nosticova programu, na němž se mj. podílel i Wilhelm von Bode.<sup>59</sup>

V následujících letech pokračoval Kramář v nákupech uměleckých děl, a sbírka tak byla opět obohacena o významné kusy. Kromě dalších středověkých deskových obrazů (např. *Ukřižování emauzské*)<sup>60</sup> naku-

poval rovněž sochy od známých pražských starožitníků. V roce 1937 tak sbírku rozhojnilo několik řezeb získaných od Karla Chaury<sup>61</sup> a v roce 1939 od Václava Hořejše, renomovaného pražského starožitníka.<sup>62</sup> Z Moravy byla v té době zakoupena *Prostějovská madona*<sup>63</sup> a z bývalé sbírky Jaroslava Mathona reliéf *Narození Krista* z moravského Krasíkova,<sup>64</sup> který byl po náročném restaurování nově vystaven v roce 2011 v dlouhodobé expozici středověkého umění.<sup>65</sup>

V roce 1936 byla expozice v Městské knihovně přestavována a byly do ní zahrnuty rovněž nové zisky. Výstava byla rozdělena do několika oddílů podle škol. Vincenc Kramář k ní vydal souhrnnou publikaci, v níž zdůrazňuje, že jádrem sbírky je soubor „*tvorby slavného období 14. a počátku 15. století*“.<sup>66</sup> V roce 1937 byla Obrazárna přejmenována na Státní sbírku starého umění a o rok později byl vydán *Stručný průvodce Státní sbírkou umění*,<sup>67</sup> v podstatě aktualizovaný reprint staršího vydání. Obě publikace prokazují vysokou úroveň znalostí Vincence Kramáře v oblasti nejen starého umění. Datování jednotlivých děl i připsání tvůrcům, jak jsou uvedena v *Průvodci*, zůstává až na výjimky nadále v platnosti. Rovněž v oblasti technologického průzkumu zanechal Kramář v Národní galerii nesmazatelnou stopu, když začal spolupracovat s restaurátory Adolfem Bělohoubkem a Bohuslavem Slánským,<sup>68</sup> s nímž společně položil základy pozdějšího Restaurátorského ateliéru Národní galerie v Praze.

Na počátku roku 1939 převzal správu galerie kněz a univerzitní profesor Josef Cibulka a provedl ji válečnými lety.<sup>69</sup> Za jeho vedení byla v roce 1939 uspořádána výstava přírůstků do Sbírkou starého umění za období od 1. ledna do 30. dubna 1939, vystaveno bylo šedesát šest obrazů a třináct soch.<sup>70</sup> Detailnější studie s rozбором některých uměleckých děl byla uveřejněna v časopise *Umění*.<sup>71</sup> Tehdy také sbírka získala název Národní galerie,<sup>72</sup> ačkoli se během druhé světové války musela oficiálně nazývat Českomoravská zemská galerie. Archivní dokumenty dokládají, že teprve od nástupu Josefa Cibulky byl nákup uměleckých děl systematicky schvalován nákupní komisí, kterou jmenoval ředitel galerie.<sup>73</sup> Vincenc Kramář předtím o nákupech pro galerii rozhodoval výhradně sám.

### **Od druhé světové války do současnosti**

Předválečné roky ve znamení sílícího nacismu a samotná válečná léta přinesly sbírce starého umění nové zisky z majetku židov-

ských občanů. Před rokem 1939 šlo o díla ze sbírek lidí, kteří před nacistickými zákony hledali záchranu v emigraci,<sup>74</sup> v období druhé světové války se pak do sbírky dostal rovněž židovský majetek zabavený přímo nacisty.<sup>75</sup> V obou případech byla díla vrácena dědicům původních majitelů až v devadesátých letech 20. století.

V roce 1939 se také součástí sbírek galerie stal vybraný soubor obrazů i soch převážně německé a italské provenience ze sbírky Františka Ferdinanda d'Este ze zámku Konopiště, z něhož zejména středověké sochařství zůstalo až do nedávna skryto před zraky veřejnosti v galerijních depozitářích.<sup>76</sup> Část tohoto konvolutu byla do Národní galerie převedena již v roce 1939, druhý díl pak v roce 1943 po převzetí zámku Konopiště jednotkami gestapa.

Po válce se stal ředitelem obnovené Národní galerie Vladimír Novotný, původně Kramářův asistent a posléze Cibulkův náměstek.<sup>77</sup> V roce 1945 otevřel průřezovou expozici ještě v prostorách Městské knihovny složenou z vybraných uměleckých děl.<sup>78</sup> V závěru své úvahy v katalogu zdůrazňuje zcela v duchu nové doby nutnost obohatit sbírku o „*umění slovanských národů, zejména ruského*“.<sup>79</sup> Po roce 1945 byla do sbírek zařazena díla z konfiskovaného německého majetku. Tak se do Národní galerie například dostal velký konvolut děl továrníka Františka Ringhoffera z Kamenice u Strančic<sup>80</sup> (*obr. 7*) nebo část sbírky Jindřicha Bělohříbka ze zámku ve Víně.<sup>81</sup> V roce 1946 byla zřízena Národní kulturní komise,<sup>82</sup> která na zkonfiskovaných a později zestátněných zámcích a hradech zajišťovala umělecká díla a následně je podle svého uvážení předávala jednotlivým institucím.<sup>83</sup> Roku 1947 bylo do sbírky rovněž nuceně darováno několik děl výměnou za vývozní povolení rodinám, které prchaly před nastupujícím komunistickým režimem.<sup>84</sup>

V roce 1947 získala Národní galerie pro své sbírky znovu Šternberský palác, jehož nová instalace se otevřela o rok později.<sup>85</sup> V následujících komplikovaných letech po únoru 1948 se do sbírek dočasně<sup>86</sup> přesunuly další kusy převážně z církevního majetku jako deponáty a kolekci doplnil masivní převod děl z Uměleckoprůmyslového musea v Praze.<sup>87</sup> Z posledně uvedené instituce se do Národní galerie dostaly jak práce již v literatuře známé (např. *Velhartický oltář* nebo soubor soch Mistra Mariánského oltáře ze Seebergu, dříve v černínské sbírce),<sup>88</sup> tak kusy, u nichž je provenience v podstatě nedohledatelná. Sbírkou na konci čtyřicátých let také obohatily nákupy,<sup>89</sup> z nichž



nejvýznamnější představuje zisk *Madony michelské* v roce 1949.<sup>90</sup>

I v padesátých letech pokračovala zasedání Nákupní komise jmenované ředitelem Národní galerie, při nichž byl schválen nákup několika významných děl, z nichž lze zmínit například *Sedící P. Marii v naději*<sup>91</sup> (obr. 8) či *Sv. Annu Samotřetí* od Mistra Týneckého Zvěstování<sup>92</sup> (obě nyní v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře)<sup>93</sup> nebo drobnou půvabnou pozdně gotickou sošku *Svěťice*<sup>94</sup> (obr. 9). Od konce padesátých let pak kurátoři galerie prověřovali obchody se Starožitnostmi, kde hledali díla k doplnění sbírek.<sup>95</sup> Bohužel u takto zakoupených soch i obrazů lze obtížně dohledat provenienci, jen ve výjimečných případech uvádějí protokoly Nákupních komisí, kde dílo opatřil sám starožitník. Pro sbírku středověkého umění byla z tohoto hlediska významná především šedesátá a sedmdesátá léta 20. století, kdy došlo k rozšíření kolekce zejména pozdně gotického sochařství o zásadní díla. Tak se například v roce 1961 sbírka obohatila koupí sochy *Sv. Linharta* od Mistra Zvíkovského Oplakávání<sup>96</sup> a v roce 1964 byla zakoupena *Madona z Malšína* od Mistra Žebráckého Oplakávání, která byla dříve v majetku pražského malíře Karla Wagnera, avšak do Národní galerie se dostala z Hradce Králové.<sup>97</sup>

V roce 1962 byla ve Šternberském paláci nově instalována sbírka české gotiky. Podle tvůrců expozice (Jaromír Homolka, Ladislav Kesner a architektka Jaroslava Mrázová) bylo základním úkolem vytvořit „...takovou instalaci, jejíž koncepce by odpovídala poznatkům soudobého uměleckohistorického bádání a podala návštěvníku co možná ucelený a jasně členěný pohled na vývoj plastiky a deskového malířství od počátku 14. století do doby kolem roku 1530. [...] Z toho vyplývaly pro instalaci dvě zásady. Za prvé seřadit exponáty chronologicky a za druhé vytvořit z nich v jednotlivých místnostech pokud možno uzavřené slohové celky, v nichž by se malířská a sochařská díla doplňovala.“<sup>98</sup> Tyto dva požadavky určující budoucí podobu dlouhodobé expozice jsou v podstatě platné dodnes. Na rozdíl od předchozích expozic byl proveden „přísný výběr exponátů“,<sup>99</sup> který doplnily některé nové zisky a zápůjčky.<sup>100</sup> Výsledkem byl sice méně početný soubor vystavovaných děl, avšak s důrazem na jejich kvalitu. Takto prezentovaná kolekce se stala pevnou základnou pro budoucí expozice Národní galerie v Praze. Katalog k instalaci bohemikálního gotického umění obsahující rovněž nástin vývoje sochařství i malířství v českých zemích vyšel o dva roky později, v roce 1964.<sup>101</sup>

Od roku 1967 Národní galerii řídil Jiří Kotalík. Staré české umění se za jeho vedení přestěhovalo do Jiřského kláštera na Pražském hradě a nová expozice zahrnující české středověké, renesanční a barokní umění zde byla otevřena v roce 1976. Průvodce středověkou a renesanční částí expozice zpracovala kurátorka sbírky Marie Anna Kotrbová, žačka Alberta Kutala.<sup>102</sup> Expozice v nových velkorysejších prostorách pokračovala v navrženém konceptu instalace ze šedesátých let a soustředila se zejména na vrcholný středověk 14. a první poloviny 15. století, byla také doplněna významnými zápůjčkami tak, aby mohl být podán ucelený pohled na vývoj Středověkého umění v Čechách. Díla, která nebyla v pražské instalaci uplatněna, zejména tehdy již bohatý fond pozdní gotiky, našla své místo v nově vytvořené výstavě na hradě Kost v roce 1977.<sup>103</sup> Ve stejném období byla uspořádána Památkovým střediskem Středočeského kraje také expozice na hradě Křivoklátě zaměřená na tvorbu regionu s četnými zápůjčkami z depozitárních fondů Národní galerie v Praze. Obě „hradní“ instalace si vysloužily obsáhlou recenzi, v níž byl oceňován jejich studijní charakter.<sup>104</sup> Ve Šternberském paláci zůstala expozice starého evropského umění obohacená o významnou sbírku francouzského umění 19. a 20. století a byla nově otevřena v roce 1976.<sup>105</sup>

Během sedmdesátých a osmdesátých let minulého století pokračovala Národní galerie v akviziční činnosti prostřednictvím nákupů z obchodů se starožitnostmi, případně přímo od majitelů uměleckých děl, kteří galerii za tímto účelem kontaktovali. Tak byla získána například drobná dílenská práce Mistra Michelské madony – *Madona z Hrabové*<sup>106</sup> nebo několik pozdně gotických řezeb z bývalé kolekce pražského prvorepublikového sběratele.<sup>107</sup> Sbírkou sochařství středověku obohatilo také několik darů, například monumentální *Oplakávání z Lovosic* (obr. 10) v roce 1975 či ojedinělá drobná soška *Smrtky (Vanitas)* v roce 1983, obě práce galerii věnovala Vilma Vrbová-Kotrbová.<sup>108</sup> Na konci osmdesátých let poprvé v novodobé historii Národní galerie uspořádala výstavu přírůstků, která se však omezila jen na roky 1987–1988.<sup>109</sup> Ze středověkého umění byla vystavena pouze socha *Madony* pravděpodobně ze severozápadních Čech zakoupená z pražské sbírky.<sup>110</sup> V roce 1988 vyšly rovněž nové a obsáhlejší katalogy expozic v Jiřském klášteře a Šternberském paláci se seznamem vystavených prací.<sup>111</sup>

Po roce 1989 bylo množství uměleckých děl vráceno v restitucích. Jen v některých případech do Národní galerie tato díla znovu stát zakoupil.<sup>112</sup> Koncem devadesátých let a počátkem nového tisíciletí uskutečnila Sběrka starého umění Národní galerie několik významných nákupů. Kolekci sochařství obohatila krásnoslohá kamenná socha *Spětice s knihou*<sup>113</sup> nebo později dřevěná skulptura *Sv. Anna Samotřetí* z doby kolem roku 1360 z vídeňského obchodu se starožitnostmi.<sup>114</sup> Deskové malířství rozmnožil nákup křídla *Oltáře sv. Kateřiny* z dílny Mistra Litoměřického oltáře v roce 1998.<sup>115</sup> Roku 2001 byla pořízena socha *Sedící P. Marie* (obr. 11), později připsaná Mistru Kefermarktského oltáře.<sup>116</sup> Zatím poslední významnou akvizicí pro sbírku středověkého sochařství v Národní galerii byl nákup sochy *Madona na lvu* (obr. 12) z doby před polovinou 14. století, kterou Ivo Hlobil přesvědčivě začlenil do díla Mistra Michelské madony.<sup>117</sup> Socha byla zakoupena ve stejném renomovaném vídeňském obchodě se starožitnostmi jako již dříve zmíněná *Sv. Anna Samotřetí* ze 14. století.

Všechna posledně jmenovaná koupená díla jsou součástí dlouhodobé expozice *Čechy a střední Evropa* otevřená v roce 2000 v Anežském klášteře. Novým rysem instalace bylo začlenění českého a moravského středověkého a raně renesančního umění do širšího kontextu střední Evropy. Zrušení expozice na hradě Kost v roce 1993 dovolilo výrazně posílit oddíl pozdní gotiky a celá instalace byla navíc obohacena významnými církevními zápůjčkami. Některá díla byla rovněž po náročném restaurování představena veřejnosti poprvé.<sup>118</sup> Teprve šest let po otevření výstavy v Anežském klášteře vyšel průvodce po expozici.<sup>119</sup>

Jak je patrné z tohoto stručného přehledu, kmenová sbírka středověkého sochařství založená a budovaná Vincencem Kramářem od počátku dvacátých let minulého století prošla za téměř sto let své existence významnými změnami. Postupem doby ji obohacovaly akvizice ze soukromých i církevních sbírek a v nejsoučasnější době znovu i nákupy ze zahraničí. Podařilo se tak vybudovat jedinečnou kolekci, v níž jsou zastoupena jak špičková díla, tak práce studijního charakteru. Galerijní sbírka tak podává ucelený pohled na dějiny středověkého sochařství nejen u nás, ale i ve střední Evropě.

## Poznámky

\* Příspěvek vznikl za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR.

1 Předložená studie vychází ze studie v mé disertační práci odevzdané v červenci 2013. Viz Helena Dáňová, *Pozdně gotické sochařství jagellonského období z depozitářů Národní galerie v Praze (1471–1526)*, disertační práce FF UP v Olomouci, Olomouc 2013.

2 Přehled literatury k tématu viz zejména: Vít Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery, its Predecessors and its Successors (Marking the Bicentenary of the National Gallery in Prague), in: *Bulletin of the National Gallery in Prague V–VI, 1995–1996*, s. 7–15 (anglicky) a s. 177–181 (česky); Lubomír Slavíček, Auktionen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1796–1835, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XII–XIII, 2002–2003*, s. 25–50 (německy), s. 124–135 (česky), zvláště pozn. č. 2, s. 132.

3 Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.

4 Lubomír Slavíček, Societas atrium in patria fautorum. Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění a počátky institucionálního sběratelství v Čechách, in: Lubomír Slavíček, „Sobě, umění, přátelům.“ *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 151–168.

5 Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2000.

6 Lada Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky, in: Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář* (cit. v pozn. 5), s. 169–173.

7 Štěpánka Chlumská, Středověké umění v Čechách ve sbírkách Národní galerie v Praze. Stručná historie sbírky a její prezentace, in: Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa 1200–1550*, Národní galerie v Praze 2006, s. 9–11.

8 Vít Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery (cit. v pozn. 2), s. 178.

9 *Verzeichniss der Kunstwerke, welche sich in der Gemälde-Gallerie der Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde zu Prague befinden*, Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen, Prag 1827.

10 Zhruba od roku 1828 byly na výstavách Akademie výtvarných umění v Klementinu zastoupeny sochařské soubory děl z 19. století. Od roku 1835 převzala pořádání těchto výstav nově ustanovená Krasoumná jednota. Viz Vít Vlnas – Tomáš Sekyrka, Bildhauerei auf den Ausstellungen der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in den Jahren 1821–1875, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XII–XIII, 2002–2003*, s. 51–75 (německy), s. 137–145 (česky), zvláště s. 137.

11 Štěpánka Chlumská, Středověké umění v Čechách (cit. v pozn. 7), s. 9–11.

- 12** Deska byla do sbírek zakoupena až téměř o sto let později, v roce 1923 Vincencem Kramářem. ANG, SVPU AA 2001/365; SVPU AA 2002/126.
- 13** Viktor Barvitijs, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Společnost vlasteneckých přátel umění, Praha 1889, č. kat. 51 a 52, s. 47–48 (O 476 je dar hraběte Albrechta Kounice; O 477 daroval JUDr. Kornelius Schöffner).
- 14** Viktor Barvitijs, *Katalog obrazárny* (cit. v pozn. 13), č. kat. 55 a 56, s. 50–51 (oba obrazy byly dříve ve Stuchlíkově sbírce v Českých Budějovicích).
- 15** Viktor Barvitijs, *Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag*, Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Böhmen, Prag 1889.
- 16** V katalogu jsou uvedeny dvě německé podobizny datované rokem 1533 (č. kat. 4 a 5 v části III. Díla sochařská, s. 278–279). Protějškové reliéfní portréty byly zapůjčeny z Obrazárny Pražského hradu, kde se nacházejí dodnes.
- 17** Pavel Bergner, *Katalog obrazárny v Domě umělců Rudolfinum v Praze*, Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1912.
- 18** Pavel Bergner, *Katalog obrazárny* (cit. v pozn. 17), č. kat. 137, s. 45 (obraz byl zakoupen od hraběte Černína).
- 19** Ibid, oddíl Sochařství, s. 355–364. Opět byly vystaveny dva drobné reliéfy ze sbírek Pražského hradu: č. kat. 1209 a 1210, s. 361).
- 20** Viz např. Marek Krejčí, *Dopisy Maxe Dvořáka Vincenci Kramářovi*, *Umění* LII, 2004, s. 353–369.
- 21** Vincenc Kramář, *Dnešní kulturní reakce a Moderní galerie*, Praha 1927, s. 49 („... ať koupěmi, či výpůjčkami o soustředění děl hlavních našich uměleckých období, o získání hodnotných a pro nás významných cizích děl rozšiřujíc program sbírky o plastiku...“). Citát uvádí rovněž Lada Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky* (cit. v pozn. 6), s. 170.
- 22** Např. na počátku 20. let 20. století vydal Antonín Matějček německy psanou monografii *Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhundert*, Leipzig 1921, která později vyústila v rozsáhlý již česky vydaný korpus *Česká malba gotická: deskové malířství 1350–1450*, Praha 1938. Studie o středověkých sochařských památkách publikovali od 20. let 20. století ve *Volných směrech* a později i ve Štencově *Umění* Jaromír Pečírka, Albert Kutal nebo Antonín Matějček. Iniciační role připadla Josefu Opitzovi, který v roce 1928 uspořádal bohatě recenzovanou výstavu *Gotika v severozápadních Čechách* (viz Josef Opitz, *Gotische Malerei und Plastik Nordwestböhmens. Katalog der Ausstellung in Brüx-Komotau*, Brüx 1928).
- 23** Vincenc Kramář, *Bolestný Kristus*, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 75–81; idem, *Strakonická gotická madona*, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 186–195. Obě studie jsou souborně s dalšími Kramářovými texty publikovány in: Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích* (ed. Josef Krása), Praha 1983, s. 230–238 a 215–229.
- 24** Lada Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky* (cit. v pozn. 6), s. 170, pozn. 25.
- 25** To zhodnotil mj. Antonín Matějček, *Galerie společnosti vlasteneckých přátel umění v Domě umělců a její ředitel*, *Volné směry* XXII, 1923–1924, s. 104–106. Většina děl byla zakoupena *de jure* státem pro budoucí Státní galerii a v Obrazárně SPVU deponována. K tomu zvláště Vít Vlnas, *Vincenc Kramář's Gallery* (cit. v pozn. 2).
- 26** Příklady uvádí Lada Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky* (cit. v pozn. 6), s. 170–171.
- 27** V Archivu Národní galerie v Praze se dochovalo množství dopisů adresovaných Kramářovi s nabídkami obrazů i soch nejrůznější kvality. Na většinu z nich odpověděl Vincenc Kramář zamítavým (a někdy i nevybíravým způsobem). Viz ANG fond Kramář a Korespondence SPVU.
- 28** Inv. č. O 2715, zakoupeno v roce 1925. ANG, SVPU AA 2003/368.
- 29** Inv. č. O 1439, zakoupeno v roce 1927 ze soukromé sbírky v Římě. ANG, SVPU AA 2004/344; SVPU AA 2005/37.
- 30** Inv. č. O 1463–1466, zakoupeno v roce 1928 od Proboštství roudnického. ANG, SVPU AA 2006/655.
- 31** ANG, AA 2001/1923, 74, Lada Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky* (cit. v pozn. 6), s. 171. K nákupu francouzského umění 19. a 20. století viz Lada Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky* (cit. v pozn. 6), s. 171, pozn. 37, s odvoláním na článek Nikolaje Savického, *Československý stát a francouzské umění*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague* VII–VIII, 1997–1998, s. 193–204.
- 32** ANG, AA 2001/1923, č. 128 (dopis z 5. dubna 1923). Přepis dopisu publikoval Lubomír Slavíček, *Malíř Alfred Justitz a Kramářovy akvizice starého umění v letech 1923–1924*, *Umění* XLVI, 1998, s. 245–263, zvl. s. 248–250.
- 33** Ibid.
- 34** K osobnosti Joe Hlouchy jako sběratele a jeho vztahům k Vincenci Kramářovi viz Vít Vlnas – Olga Kotková, *„Píti plnými doušky Evropu a její krásy.“ Staré evropské umění ze sbírek Joe Hlouchy*, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, Brno 2009, s. 777–795.
- 35** Ve 20. letech potřeboval finance na vilu „Sakura“, viz: Vít Vlnas – Olga Kotková, *Píti*

plnými doušky Evropu (cit. v pozn. 34), s. 777-795.

**36** Inv. č. P 165 - P 179.

**37** Vincenc Kramář, Bolestný Kristus (cit. v pozn. 23).

**38** Inv. č. P 200 - P 206.

**39** Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7), č. kat. 148 a č. kat. 141, s. 149.

**40** ANG, SPVU AA 2008/ 163, dopis z 10. 3. 1930, publikovali Vít Vlnas - Olga Kotková, Píti plnými doušky Evropu (cit. v pozn. 34), s. 783-784. Hloucha požadoval za 23 řezeb 270 tisíc korun, za 11 zakoupených mu bylo vyplaceno 90 tisíc korun.

**41** Fotografie je reprodukována např. v publikaci: Vojtěch Lahoda - Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář* (cit. v pozn. 5), s. 162.

**42** ANG, fond Kramář, AA 2945/752. Tento dokument nebyl Vítu Vlnasovi a Olze Kotkové znám.

Dokument je ve formátu jednoho oboustranně popsaného listu, v záhlaví na levé straně je Kramářem uvedeno: „28/4 28 soch Hloucha.“

Přepis:

Obrazy:

Mistr pol. 18. st. (strojopis), pod tím rukou „*Kupecký*“, plátno, Malíř Alphena (strojopis), vedle rukopis „*koupeno z Bratislavi od obchodníka Jeřábka, pochází ze šlecht. majetku ze Slovenska*“ [pozn. aut. inv. č. O 1364, jako Petr Brandl] Mistr 1. pol. 15. st., deska Sv. Marie Egypťská (strojopis), vedle rukopis „*Bratislava, šlechtič. Osmich [?]*“ [pozn. aut. jméno málo čitelné], [pozn. aut. inv. č. O 17256, býv. inv. č. O 1363].

Flamský mistr poč. 16. st. Madonka (strojopis), vedle rukopis „*Praha soukr.*“ [pozn. aut. inv. č. O 1366].

Italský mistr 14. st., Madonka (strojopis), vedle rukopis „*Praha soukr.*“ [pozn. aut. inv. č. O 1365]. (Německý) Mistr z poč. 16. st., 3 části oltáře (strojopis), vedle rukopis „*Praha, Wunsch*“ [pozn. aut. inv. č. O 1367-O 1369].

6 ikon (strojopis), vedle rukopis „*Praha, Brindisi*“ [pozn. aut. inv. č. O 1370-O 1375].

Plastiky:

Poprsí Krista, z Prahy (strojopis), vedle rukopis „*Vondrušková sbírka, aukce*“ [pozn. aut. inv. č. P 168].

Sv. Wolfgang, z Domažlic (strojopis), vedle rukopis „*od majitele statku, na zdi*“ [pozn. aut. inv. č. P 176].

Sv. Barbora, malá (strojopis), vedle rukopis „*Plzeňsko, skupovač*“ [pozn. aut. inv. č. P 170].

Sv. Barbora, velická (strojopis), vedle rukopis „*Sušice, skup. z rodiny*“ [pozn. aut. inv. č. P 203].

Skupina Sv. Anna s 3 muži (prý z Ojbína) (strojopis), vedle rukopis „*Horní Lužice, hrad Ojbín, dle tvrzení starého sběratele z Liberce*“ [pozn. aut. inv. č. P 178].

Madonka z Turnovska (strojopis), vedle rukopis „*Turnov, od Bušků*“ [pozn. aut. inv. č. P 167].

Madona jihočeská (strojopis), vedle rukopis „*České Budějovice, sběratel sám*“ [pozn. aut. inv. č. P 166].

Madonka o něco větší a hrubší (strojopis), vedle rukopis „*z Českých Budějovic*“ [pozn. aut. inv. č. P 202].

druhá strana listu:

sv. Zikmund, Sušice (strojopis), vedle rukopis „*Sušice, z fary, není obchodník, ten překupník*“ [pozn. aut. inv. č. P 165].

Pieta z Plzeňska (strojopis), vedle rukopis „*obec u Plzně, překupník*“ [pozn. aut. inv. č. P 173].

reliéf Večeře Páně (strojopis), vedle rukopis „*Liberec, obchodník sám*“ [pozn. aut. inv. č. P 172].

Reliefy sv. Petr, sv. Ondřej (strojopis), vedle rukopis „*z okolí Teplíc, sám*“ [pozn. aut. inv. č. P 174 a P 175].

Relief sv. Kryštof z Ježíškem (strojopis), vedle rukopis „*koupeno v Praze, Pacovský*“ [jméno málo čitelné, pozn. aut.] [pozn. aut. inv. č. P 205].

2 malé světičky z poč. 15. st. (strojopis), vedle rukopis „*z Plzeňska, překup.*“

[pozn. aut. inv. č. P 200 a P 201].

Reliéf Narození Páně (strojopis), vedle rukopis „*koupeno v Praze, Veselý*“ [pozn. aut. inv. č. P 204].

Sv. Jan, malá figurka (strojopis), vedle rukopis „*Praha*“ [pozn. aut. inv. č. P 169].

Románský krucifix (strojopis), vedle rukopis „*(kopie), Wunsch*“ [pozn. aut. inv. č. P 177].

2 barokní poprsí (strojopis), vedle rukopis „*Praha*“ [pozn. aut. inv. č. P 209 a P 210].

2 malí černoši (strojopis), vedle rukopis „*Rosenkranz*“ [pozn. aut. P 207 a P 208].

Hlava Krista ze 17. stol. (strojopis), rukopisný přípis nečitelný [pozn. aut. inv. č. P 206].

**43** ANG, fond Kramář, AA 2945/752.

**44** Karel Hostaš - Ferdinand Vaněk, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Domažlickém*, Praha 1902, s. 92.

**45** Nejedná se tedy o sochu sv. Wolfganga, kterou zmiňují Vít Vlnas a Olga Kotková s tím, že byla Hlouchou získána roku 1920 v Mnichově Hradišti a kterou ztotožnili s řezbou inv. č. P 176. Viz Vít Vlnas - Olga Kotková, Píti plnými doušky Evropu (cit. v pozn. 34), s. 780.

**46** Dopis z března roku 1928 zmiňuje Vít Vlnas - Olga Kotková, Píti plnými doušky Evropu (cit. v pozn. 34), s. 783-784, pozn. 85. Dopis je uložen v Národním muzeu Praha - Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur, pozůstalost Joe Hlouchy, 2/5-59.

**47** Vít Vlnas - Olga Kotková, Píti plnými doušky Evropu (cit. v pozn. 34), s. 783-784.

**48** Walter Hentschel, *Peter Breuer: eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt*. Dresden 1952, č. kat. 46, s. 222.

**49** Antonín Liška, *České sochařství v době slohové přeměny kolem roku 1450*, *Umění IX*, 1961, s. 372-390; Jiří Fajt, č. kat. 277, Mistr

- Ukřižování ze Sv. Bartoloměje (?), Světlice, in: Jiří Fajt (ed.), *Gotika v západních Čechách 1230–1530* (kat. výst.), díl III, Národní galerie v Praze 1996, s. 685–687.
- 50** ANG, fond Kramář, AA 2945/752. Přepis dokumentu:  
*Madona Karlovy Vary* [pozn. aut.: inv. č. P 183, *Světlice*]  
*Ulrich Creutz Bystřice na domě* [pozn. aut.: inv. č. P 190, *Truchlící P. Marie*]  
*Světlice Budějovice Anenský klášter* [pozn. aut.: inv. č. P 185]  
*Kristus 15. st. Teplice* [nečitelný údaj... *amateur*] [pozn. aut.: inv. č. P 186]  
*Kristus ok. 1500 Teplice* [nečitelný údaj... *amateur*] [pozn. aut.: inv. č. P 188, *Kristus Vítězný*]  
*Mužik (sv. Josef) Teplice* [nečitelný údaj... *amateur*] [pozn. aut.: inv. č. P 187]  
*Soška (malá) Mariánské Lázně* [pozn. aut.: inv. č. P 184, *Světlice*, *Mistr Ukřižování ze Sv. Bartoloměje v Plzni*]  
*14. stol. Madona Teplice* [nečitelný údaj] [pozn. aut.: inv. č. P 182]  
*Relief 3 králů Cheb (fotograf.)* [pozn. aut.: inv. č. 189, *Petr Breuer*]
- 51** Tak je např. u položky „*Světlice*“ uveden přípis „*Budějovice Anenský kl.*“ Tento údaj je opakován v katalogu výstavy uspořádané Kramářem v roce 1930. Viz *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem uspořádaná v budově Ústřední knihovny hlavního města Prahy k počtě osmdesáti T. G. Masaryka, Ústřední knihovna hl. m. Prahy, III. 1930, Společnost vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1930, č. kat. 31, s. 4–5. Poté byla tato informace zapomenuta a už se nikde neobjevila, neuvádí ji ani vědecká karta díla, kde je socha popsána pouze jako „*Čechy, 1480–90*“.*
- 52** Inv. č. P 193, zakoupeno od Františka Adamce z Prahy v roce 1923. ANG, SSSU AA 1382, kt. 1 (nákupní fond), č. 22.
- 53** Inv. č. P 279 – *Madona z Bošilce, 1490–1500*; inv. č. P 281 – sv. Jan Evangelista, kolem 1515 (dílna Mistra Oplakávání ze Žebráku). K akvizici viz ANG, SVPU AA 2008/ 17.
- 54** Zakoupeno 1924. ANG, SVPU AA 2002/431, 492; Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7), č. kat. 109a, b, s. 146.
- 55** ANG, NG SPVU AA 2002/311, SPVU AA 2003/ 344.
- 56** *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem* (cit. v pozn. 52).
- 57** Antonín Matějček (rec.), *Výstava obrazů a plastik zakoupených státem v letech 1919–1930, Umění III, 1930, s. 223–238.*
- 58** Vít Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery (cit. v pozn. 2), s. 179. Též Jan Květ, *Obrazárna společnosti vlasteneckých přátel umění, Volné směry 29, 1932, s. 118–120.*
- 59** Inv. č. O 1252, zakoupeno 1937. ANG, SVPU AA 2027/474, 498; Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7), 1200–1550, Národní galerie v Praze 2006, č. kat. 25, s. 141.
- 60** Inv. č. P 341–P 343. ANG, SSSU-AA 2027/233.
- 61** Inv. č. P 365, P 366 a P 367. ANG, ČMZG /K, AA 2036 (22. 2. 1939).
- 62** Inv. č. P 364. ANG, ČMZG – 1939–1945, K (VII. nákupní komise, 22. 2. 1939).
- 63** Inv. č. P 647 a P 647a, zakoupeno od L. Neumanna z Prahy. ANG, NG-NK 1945/1 (19. 12. 1945).
- 64** Naposlady: Helena Dáňová, *Relief aus dem Kloster Corona Mariae in Třebořov bei Krasíkov und die im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts tätige Olmützer Werkstatt*, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XX–XXI, 2010–2011, s. 22–42 (německy) a s. 138–149 (česky).*
- 65** Vincenc Kramář, *Stručný průvodce obrazárnou Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, Praha 1936.*
- 66** Vincenc Kramář, *Stručný průvodce Státní sbírkou starého umění, Praha 1938.*
- 67** K tomu více Ivo Hlobil, Vincenc Kramář a výtvarná teorie restaurování, in: Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (eds.), *Vincenc Kramář* (cit. v pozn. 5), s. 173–175.
- 68** K tomu zejména Lubomír Slavíček, *K odchodu Vincence Kramáře ze Státní sbírky starého umění v roce 1939 (Dva neznámé dopisy Eugena Dostála a Alberta Kutala Kramářovi), Umění XLIII, 2000, s. 78–81.*
- 69** *Výstava přírůstků 1939, Praha 1939.*
- 70** Josef Cibulka – Jan Loriš – Vladimír Novotný, *Výstava přírůstků ve Státní sbírce starého umění v Praze, zvláštní otisk ze sborníku Umění, Praha 1939.*
- 71** Vít Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery (cit. v pozn. 2), s. 181.
- 72** Jeden z prvních protokolů se týká VII. schůze nákupní komise (ze dne 23. 2. 1939), která schválila mj. nákup několika děl z nabídky starožitníka Václava Hořejše. ANG, ČMZG/K, AA 2036.
- 73** Zejména dary za vývozní povolení, např. Sprangerův *Epitaf zlatníka Müllera* – viz Lada Hubatová-Vacková, *Sonda do Kramářovy akviziční politiky* (cit. v pozn. 6), s. 173, pozn. 68, a deponáty zanechané sbírce nucenými emigranty (např. sbírka Richarda Morawetze).
- 74** Např. část sbírky Jindřicha Waldese (viz např. Patrik Šimon, *Jindřich Waldes: sběratel umění, Praha 2001*). Problematiky se stručně dotkl rovněž Lubomír Slavíček, *Zdroj radosti, poučení a rozkoše. Pražské soukromé sběratelství 1895–1939*, in: Lubomír Slavíček, „*Sobě, umění, přátelům.*“ (cit. v pozn. 4), s. 261.
- 75** Některá díla byla uplatněna v dlouhodobé expozici v Anežském klášteře, viz Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7), č. kat. 88, s. 145; č. kat. 94, s. 146; č. kat. 128, s. 148 ad. Teprve v poslední době dochází k jejich postupnému restaurování a publikování ve větší míře, např. Helena

Dáňová, Tyrolean Master Narciss of Bolzano and the relief of the Assumption of the Virgin Mary in the National Gallery in Prague, *Umění* LX, 2012, s. 150–156; Helena Dáňová, Hans Leinberger nebo Matthäus Krenib? Ke stylovému původu neznámé sochy sv. Anny Samotřetí z Národní galerie v Praze, in: Helena Dáňová – Klára Mezihoráková – Dalibor Prix, *Artem ad vitam. Kniha k poctě Ivo Hlobila*, Praha 2012, s. 86–94. Sbírka byla zpracovávána rovněž v rámci grantového projektu *Západoevropské a středoevropské sochařství 13.–16. století z fondů Národní galerie v Praze a českých veřejných sbírek*, 2010–2012 (Olga Kotková a Michaela Ottová).

**76** Vít Vlnas, Vincenc Kramář's Gallery (cit. v pozn. 2), s. 181.

**77** Vladimír Novotný, *Národní galerie. Výstava vybraných děl 14.–20. století*, Praha 1945.

**78** Ibid.

**79** ANG, NG 1945–1958/ 2, 51 b, 30 (Seznam uměleckých děl z majetku Fr. Ringhoffera, 19. 5. 1945). Za zmínku zde stojí především pozdně gotická socha sv. Anny Samotřetí, nedávno rozpoznána jako dílo Jörga Lederera (viz Helena Dáňová, The Late Gothic Relief in the National Gallery in Prague from the Workshop of Jörg Lederer, *Umění* LX, 2012, s. 62–67) nebo deskový obraz sv. Anny Samotřetí, u nějž bylo potvrzeno autorství Mistra Litoměřického oltáře (Olga Kotková, *German and Austrian painting of the 14<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> centuries. Illustrated summary Catalogue II/1*. National Gallery in Prague, Praha 2007, č. kat. 119, s. 172 a Štěpánka Chlumská a kol., výstava Krása fragmentu – Dílo sezony 2013).

**80** Např. inv. č. P 5885, P 5890, P 5891, P 5892. ANG, NG 1945–1958/242 (Seznam děl převzatých z kaple zámku Vinoř).

**81** Činností Národní kulturní komise a osobou Zdeňka Wirtha se detailně zabývala Kristina Uhlíková, *Národní kulturní komise 1947–1951. Fontes Historiae Artium* XI, Praha 2004.

**82** Ibid, s. 29–30.

**83** Např. inv. č. P 673 a P 674 nebo P 376. ANG, NG–1945–1958/18.

**84** Vladimír Novotný – Jiří Mašín – Jaroslav Pešina, *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění*, Praha 1949.

**85** Většina takto získaných děl byla v 90. letech vrácena původním majitelům, některá byla do Národní galerie v Praze poté zapůjčena.

**86** Díla převedená z UPM v roce 1949 byla do majetku Národní galerie úředně včleněna až v roce 1961 (resp. 1962). Takto byl získán např. *Oltář z Velhartic* (inv. č. P 4601 – P 4604 a P 4575).

**87** *Oltář z Velhartic* byl publikován Soupisem památek: Karel Hostaš – František Vaněk, *Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Sušickém*, Praha 1900, s. 153. V roce 1902 byl zakoupen do Uměleckoprůmyslového musea. Soubor soch Mistra mariánského oltáře ze Seebergu (dříve Mistr oltáře sv. Jošta v Chebu)

byl darován Uměleckoprůmyslovému museu z černínské sbírky. Viz Josef Opitz, Mistr Oplakávání Krista ze Žebráka, *Dílo* XXVII, 1935–1936, s. 126. K novému určení mistra viz Michaela Ottová, Mistr Mariánského oltáře ze Seebergu. Adenda a corrigenda k tzv. Mistru Oltáře ze Sv. Jošta v Chebu, in: Aleš Mudra – Michaela Ottová, *Ars vivendi: professori Jaromír Homolka ad honorem* (= Opera Facultatis Theologicae Universitatis Carolinae Pragensis. Historia et historia artium vol. 5), Praha 2006, s. 327–349.

**88** Např. nákup několika dřevořezb ze sbírky Adolfiny Juránkové (inv. č. P 705, P 707, P 708). ANG, NG–NK 1949/46 (19. 11. 1949).

**89** Inv. č. P 701, ANG, NG–NK 1949/44 (9. 7. 1949).

**90** Inv. č. P 1978, zakoupeno v roce 1950, ANG, NG–NK 1950/57 (30. 6. 1950).

**91** Inv. č. P 1979, zakoupeno v roce 1950, ANG, NG–NK 1950/57 (30. 6. 1950).

**92** Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7), č. kat. 75, s. 144 a č. kat. 147, s. 149.

**93** Inv. č. P 2406, zakoupeno v roce 1952 z pražské soukromé sbírky. ANG, NG–NK 1952/70 (26. 11. 1952).

**94** O tom píše např. Pavel Preiss, *Na co si ještě vzpomenu*, Praha 2012.

**95** Inv. č. P 4485, zakoupeno z pražské soukromé sbírky. ANG, NG–NK 1961/141 (12. 12. 1961).

**96** Inv. č. P 5109. K předválečné provenienci díla viz Josef Opitz, Mistr reliéfu Oplakávání Krista ze Žebráku I, *Dílo* XVII, 1935–1936, s. 88–91, zvl. s. 88. K nákupu díla ANG, NG–NK 1964/ 156 (17. 2. 1964).

**97** Jaromír Homolka – Jaroslava Mrázová, K nové instalaci sbírky české gotiky v Národní galerii, *Umění* X, 1962, s. 588–596.

**98** Ibid, s. 588.

**99** Sbírka byla doplněna např. významnou sochou *Sv. Petr* ze Slivence u Příbrami (nyní inv. č. VP 3) nebo obrazem *Sv. Jeroným* od Mistra Theodorika zapůjčeným z hradu Karlštejna (v současné expozici je vystaven soubor šesti desek z Karlštejna – inv. č. VO 674–679/2000).

**100** Jaromír Homolka – Ladislav Kesner, *České umění gotické*, Národní galerie v Praze 1964.

**101** Marie Anna Kotrbová, *Staré české umění. Gotika a renesance. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě*, Praha 1976. Manýristické a barokní umění zpracoval Pavel Preiss, *Staré české umění II. Manýrismus a baroko. Průvodce expozicí v Jiřském klášteře na Pražském hradě*, Praha 1976.

**102** Marie Anna Kotrbová, *Středověké umění ze sbírek Národní galerie v Praze na státním hradě Kostí. Průvodce expozicí*, Praha 1976.

**103** Jaromír Homolka – Jiří Kropáček, Nová instalace českého pozdně gotického umění na Křivoklátu a Kostí, *Umění* XIV, 1966, s. 122–145.

- 104** Jiří Mašín – Jana Hlaváčková – Jaromír Neumann – Jaromír Šíp – Marie Anna Kotrbová, *Sbírka starého evropského umění. Průvodce stálou expozicí*, Praha 1979.
- 105** Inv. č. P 7297, zakoupeno v roce 1983 ze sbírky v Zábřehu na Moravě, ANG, NG-NK 1982/321 (6. 10. 1982).
- 106** Inv. č. P 6115 a P 6192, zakoupeno v roce 1971, ANG, NG-NK 1971/č. j. 6984/71 (28. 10. 1971).
- 107** Inv. č. P 6431 a P 7338, ANG, NG-CES-doklady ke knize přírůstků 1975 a 1983.
- 108** Jiří Kotalík (ed.), *Z nových zisků Národní galerie v Praze (1987–1988)*, Praha 1989.
- 109** Inv. č. P 8294, ANG, NG-NK 1988/ 362 (27. 6. 1988); Jiří Kotalík (ed.), *Z nových zisků* (cit. v pozn. 109), č. kat. 29, s. 13.
- 110** Jiří Kotalík (ed.), *Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Jiřský klášter*, Praha 1988; Jiří Kotalík (ed.), *Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác*, Praha 1988.
- 111** Např. některá díla z bývalé sbírky Jindřicha Waldese.
- 112** Inv. č. P 8799, zakoupeno v roce 1996 v Curychu z bývalé sbírky J. Hinrichsena. Jiří Fajt (ed.), *Světice s knihou. Nově zakoupené mistrovské dílo gotického umění* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996.
- 113** Inv. č. P 8850, zakoupeno v roce 1999 ve Vídni od Reinholda Hofstättera.
- 114** Inv. č. O 17425, O 17426, zakoupeno roku 1998 v USA. Štěpánka Chlumská (ed.), *Obrazy z legendy o sv. Kateřině Alexandrijské. Mistr Litoměřického oltáře a jeho dílna* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1999.
- 115** Inv. č. P 8879, zakoupeno v roce 2001 z pražské soukromé sbírky. Viz Helena Dáňová, Die sitzende Jungfrau Maria aus der Nationalgalerie in Prag. Ein dem Meister des Kefermarkter Altars zugeschriebenes Relief, in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XX–XXI*, 2010–2011, s. 43–62 (německy) a s. 150–160 (česky).
- 116** Zakoupeno ve Vídni od Reinholda Hofstättera, inv. č. P 8935. Ivo Hlobil, Eine unbekannte Löwenmadonna vom Meister der Madonna aus Michle (um 1340–1345), in: *Bulletin of the National Gallery in Prague XIV–XV*, 2004–2005, s. 6–33; Ivo Hlobil, *Neznámá Madona na lvu od Mistra Michelské madony (kolem let 1340–1345)*, *Umění LIII*, 2005, s. 3–20.
- 117** Např. reliéf se scénou *Zavraždění sv. pěti bratří* z okruhu Mistra IP (inv. č. P 4529). Viz Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7), č. kat. 182, s. 151.
- 118** Štěpánka Chlumská (ed.), *Čechy a střední Evropa* (cit. v pozn. 7).

# Strukturální a kompoziční transformace obrazu

## *Mladá dáma na balkoně*<sup>1</sup> od malíře Gerarda Doua

ANJA K. ŠEVČÍK – JIŘÍ TŘEŠTÍK

**Anja K. Ševčík,**  
kurátorka  
Národní galerie  
v Praze, specializuje se na holandskou malbu 17. a 18. století.

**Jiří Třeštík,**  
restaurátor  
Národní galerie  
v Praze, zabývá se průzkumy a restaurováním děl starého evropského umění.

V popisu ruského Sankt-Petěrburgu od Heinricha Christopha von Reimera z roku 1805 se setkáme v pasáži, jež se věnuje paláci Bezborodko, s pochvalnou zmínkou o jednom obraze od Gerarda Doua (1613–1675),<sup>2</sup> dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze (inv. č. O 650, *obr. 1 a 2*):

„...od Gerharda Douwa Holandanka stojící přede dveřmi a dívající se ven; obzvláště pěkný je inkarnát její tváře, její zeleně sametový, hermelínem podšívaný plášť a turecký koberec, o který se opírá.“<sup>3</sup>

Douův půvabný motiv, brilantní malba i umělcova proslulost jako zakladatele leidenské jemné malby se do Reimersovy paměti očividně vtiskly. Nebyl jediným obdivovatelem tohoto mimořádně působivého obrazu, a tak se s tímto dílem během staletí setkáváme v nejexkluzivnějších sbírkách. To také dokládá skutečnost, že v elitních sběratelských kruzích bylo umění Gerarda Doua velmi ceněno a královsky odměňováno.<sup>4</sup>

S pomocí mnoha nových pramenů článek nejprve zkoumá provenienci a hodnocení tohoto skvostného sběratelského kusu v minulosti. Poté je analyzována zprvu záhadná technologická stavba obrazu, na niž poprvé upozornil ve své monografii z roku 1901 Wilhelm Martin<sup>5</sup> a která byla objasněna během průzkumu a restaurování v letech 2006–2011. Podložka je složena ze dvou dřevěných desek. Menší deska (18,8 × 14 cm) s motivem mladé dámy je vložena do mírně asymetricky umístěné prohlubně, vytvořené ve větší desce s malbou městské krajiny (38 × 29,5 cm), což není na rubové straně obrazu rozpoznatelné (*obr. 3*).<sup>6</sup>

Vysvětlení si žádá ještě další nález. Pod malbou městské krajiny na vnější desce se v důsledku stárnutí, dnes již i mírné transparency olejových barev a také vlivem drobných poškození barevné vrstvy ukázala starší verze malby, dokumentující výrazné kompoziční změny, resp. zřetelné stopy původního autorova záměru. Mimoto nás upoutají poněkud hrubě provedené části malby, jako např. most a vodní plocha, a stejně tak i méně typický způsob signování na vnější desce „GDOV“, v němž chybí pro umělce charakteristické zvětšení prvních majuskulí v ligatuře „GD“ (*obr. 4*).<sup>7</sup> Tyto postřehy byly v katalogu sbírek z roku 2012 vzaty na vědomí a spolupráce byla připsána Douově dílně.<sup>8</sup>

Zkoumáním pramenů k obrazu, studiem k Douově pracovní technice, srovnávacími příklady leidenské školy a podrobným technologickým průzkumem obrazu<sup>9</sup> se autoři pokoušejí rekonstruovat genezi díla, poskytnout možné vysvětlení komplikované konstrukce dřevěné desky a dát odpověď na otázku po účasti Douově, jeho dílny nebo dalších rukou na vzniku pražského deskového obrazu.

### **I. Mecenáši, sběratelé, znalci umění – zastávky obrazu na cestě z Leidenu přes Paříž, Londýn, Sankt-Petěrburg a Vídeň do Prahy**

#### **a) Johan de Bye a jeho výstava Douových děl v Leidenu v roce 1665**

„Dívka nahýbající se přes zábradlí s kobercem, hledící stranou, bez rámu,“<sup>10</sup> tak zní nejstarší známý popis pražského



obrazu. Pochází ze smlouvy o zápůjčce, kterou 18. září 1665 uzavřeli Douův sběratel a mecenáš Johan de Bye (Bije) a malíř Johannes Hannot. Za 40 guldenů ročně si de Bye pronajal u Hannota prostor v jeho domě, aby zde veřejně vystavil 27<sup>11</sup> Douových děl, jejichž byl vlastníkem. Byla to vůbec první monografická výstava děl holandského umělce, uspořádaná za jeho života. Místo výstavy bylo zvoleno ze strategického hlediska skvěle, protože Hannotův dům stál naproti radnici, v jejíž vstupní hale se dvakrát ročně pořádaly prodejní výstavy uměleckých děl a knih.<sup>12</sup> Piet Bakker vyčetl z ohlášení Douovy výstavy otištěného v týdeníku *Haerlemse Courant* 25. září 1665 záměr Johana de Bye celou sbírku prodat. Bakker ovšem srozumitelně vysvětluje, že k přemístění sbírky do Hannotova domu došlo pravděpodobně za účelem ochrany, tedy zajištění bezpečnosti kolekce. Jako přesvědčený arminián, v jehož domě se konaly bohoslužby, byl de Bye v letech 1662–1666 vícekrát konfrontován s hrozbou drancování ze strany náboženských protivníků.<sup>13</sup>

Zahajovací rok výstavy 1665 představuje proto terminus ante quem pro vznik pražské kompozice, přičemž doslovné znění popisu jednoznačně nekonstatuje, zda u vystaveného díla šlo již o rozšířenou desku, protože s výjimkou zmíněného koberce, který se částečně nachází i na desce tvořící jádro obrazu, není výslovně zmiňován žádný z motivů rámujičích ústřední výjev.

Předpokládá se, že sbírka přešla po smrti Johana de Bye (před rokem 1672) přinejmenším zčásti nejprve do vlastnictví jeho sestry Anny de Bye, provdané Knotter. Následně ji měla ve svém držení jeho neteř Maria Knotter, která ji přenechala svým synům Adriaenu ml. a Johanu Wittertovi van der Aa. Adriaen van der Aa roku 1710 znovu prodal řadu obrazů Pieterovi de la Court van der Voort, včetně tří obrazů, které byly zastoupeny na zmíněné výstavě Johana de Bye v roce 1665.<sup>14</sup> Obraz *Mladá dáma na balkoně* nebylo možno v pozůstatelných pramenech identifikovat. Pražský deskový obraz nelze doložit ani ve sbírce, jejímž vlastníkem byl Leidenský lékař a sběratel umění François de le Boë Sylvia (1614–1672), který dle Bakkerova domnění mohl eventuálně získat obrazy z de Byovy pozůstatlosti.<sup>15</sup>

## b) Sběrka vévody Orleánského v pařížském Palais Royal

Po roce 1665 se opět setkáváme s Douovou pražskou deskou až v roce 1724 v inventáři, který byl vyhotoven po smrti Filipa II.

Orleánského (1674–1723).<sup>16</sup> Legendární sbírka 495 obrazů vznikla až na několik málo zděděných předmětů v letech 1715–1723, když vévoda Orleánský vládl jako regent za tehdy ještě neplnoletého Ludvíka XV. a měl rezidenci v pařížském Palais Royal.<sup>17</sup>

Bohužel není dosud známo, kdy a odkud se Douova *Mladá dáma* do orleánské sbírky dostala. Stryiensi pokládá za pravděpodobné, že k prvním nákupům došlo již během Filipových bojů ve Flandrech v letech 1691–1695.<sup>18</sup> Pouze hypoteticky lze uvádět do souvislosti šestiměsíční pobyt, který v Nizozemí absolvoval blízký Filipův důvěrník, jeho vychovatel a budoucí kardinál a ministr Guillaume Dubois (1656–1723) v letech 1716/17. Pod pseudonymem Saint-Albin působil Dubois pro panovníka také jako „kunstagent“ a v tomto období získal například cyklus obrazů *Sedmi svátostí* (2. série) od Nicolase Poussina ze sbírky Jacquese Meyerse.<sup>19</sup> Prostřednictvím tohoto prominentního rotterdamského obchodníka s uměním bylo pro vévodu Orleánského zakoupeno více obrazů. S pomocí jistého pana Trablina prodal Jacques Meyers Filipovi II. v roce 1719 *Soud Paridův* Adriaena van der Werff (dnes Londýn, Dulwich Picture Gallery). Rovněž pařížský finančník a sběratel umění Pierre Crozat se v roce 1721 z pověření vévody Orleánského zdržoval v Amsterdamu a zakoupil u Meyerse obraz.<sup>20</sup> V seznamech Meyersových uměleckých sbírek z let 1714 a 1722 lze doložit mj. také dvě Douova díla pocházející ze sbírky Johana de Bye, pražskou kompozici však mezi nimi nenajdeme.<sup>21</sup>

V roce 1727 byla sbírka vévody Orleánského zpřístupněna uměnímilovně veřejnosti.<sup>22</sup> Současně publikoval sekretář pařížské Academie de Sculpture et de Peinture Louis François Dubois de Saint Gelais (1669–1737) navýsost znalecký katalog s podrobnými biografiemi jednotlivých malířů. Uvádění formátů a popisy obrazů umožňují přesnou identifikaci malířských děl.<sup>23</sup> Ve své předmluvě velebí autor umělecký vkus vévody Orleánského, jemuž se v úžasné krátké době dvaceti let podařilo dát dohromady sbírku, patřící k „plus curieux de l'Europe“, opravdovou „École de Peinture“, co se kvantity i kvality, ale i rozmanitosti mistrů, stylů a epoch týče. Vedle čtyř dalších Douových obrazů zde figuruje pražský obraz pod titulem *Une Femme sur son Stoeb*.<sup>24</sup> Údaje o formátu uvedené v pařížských stopách se shodují s dnešním rozšířeným formátem.

Ještě v témže roce 1727 vyšel první prodejní katalog sbírky. *Catalogue des Tableaux flamands du Cabinet de feu S.A.R. Monsieur*

*le Duc d'Orleans*<sup>25</sup> uvádí 85 holandských a vlámských obrazů. Pod jménem „Girard Dau“ se zde setkáváme s pražským obrazem *Dáma na balkoně* (zde jako *Une femme sur un balcon*). Zájemci jsou v předmluvě vybídnuti k tomu, aby se k prohlídce obrazů obraceli na vévodova kancléře M. R. de Voyer d'Argenson. Pro případ, že by do konce května nebyla dosažena o ceně shoda, je na 9. června 1727 ohlášen prodej „en détail“. Tato „dégradation“<sup>26</sup> sbírky vévody Filipa II. Orleánského jeho méně uměnímilovným synem Ludvíkem I. Orleánským (1703–1752) mohla být očividně odvrácena, protože nizozemský konvolut zůstal v Palais Royal. Inventáře z let 1752 a 1785 hlásí i nadále přítomnost pražského obrazu.<sup>27</sup>

Zajímavý důkaz o popularitě a veřejné přístupnosti sbírky vévody Orleánského nám podává v roce 1749 poprvé publikovaný „umělecký průvodce“ *Voyage Pictoresque De Paris ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande Ville en Peinture, Sculpture, & Architecture*, který vydal Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville (1723–1796).<sup>28</sup> Místnost po místnosti, „chambre par chambre“ popisuje galerie v Palais Royal, mezi nimi v prvním „Cabinet flamand“ – modrém kabinetu – mezi 33 obrazy také pražský obraz „Une jeune Fille appuyé sur un balcon, de Gerard-Dou“.<sup>29</sup> Již v lexikonu umělců vydaném otcem Antoinem-Josephem Dezaillerem d'Argenville (1680–1765) a nazvaném *Abrégé de la Vie des plus fameux peintres, avec leur portraits gravés en taille-douce, les indications de leur principaux ouvrages* je kompozice v rámci Douovy biografie označena mezi jeho hlavními díly jako „femme sur le perron de sa maison“.<sup>30</sup>

K další slávě a proslulosti sbírky přispěly grafické reprodukce obrazů vévody Orleánského. V letech 1729–1742 vyšly v Paříži *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France, dans le cabinet du Roi, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans*, které však představovaly jen italské obrazy. Roku 1786 následovalo nádherné vydání s grafikami 357 nejdůležitějších obrazů všech škol *Galerie du Palais Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent*. K vydání připravili Louis Abel de Bonafous Abbé de Fontenai a Jacques Couché, „graveur de cabinet“ u Ludvíka Filipa. Ve třetím svazku se setkáme se zrcadlově obrácenou rytinou podle Douova obrazu, kterou vyhotovil Couché (*obr. 5*). Velmi věrně kopíruje dnešní verzi kompozice. Ve srovnání s Douovým obrazem, kde jsou detaily městské krajiny, kostýmu nebo baldachýnu nejasně rozpoznatelné, je na rytině totéž graficky precizováno a částečně i doplněno.

K rytině připojený popis konstatuje vynikající stav zachování obrazu:

„Holandanka se nechává ovívat vzduchem u vstupu do svého domu nazývaného holandsky Stoeb. Zdá se, že je plně zaujata děním na druhé straně kanálu, který se nachází před ní. Žena je světlavá; její plet je provedena s nejvyšší jemností v přírodní svěžesti. Její zelený sametový plášť lemuje hermelín a turecká tapiserie, o kterou se opírá, je vypracována do nejmenších detailů, jak je charakteristické pro díla Gerarda Doua. Obraz je harmonický, nádherně efektní, s teplými barevnými odstíny, velmi působivý a dokonale zachovaný.“

### c) Aukce sbírky vévody Orleánského v Londýně

Popularita sbírky vévody Orleánského však tuto kolekci neuchránila před tím, aby ji jeho pravnuk Ludvík Filip Josef Bourbon zvaný Filip Égalité (1747–1793) nerozprodal. Z důvodu finančních těžkostí zahájil v roce 1788 jednání s jedním anglickým konzorcium, jež vedl James Christie. Po dlouhém dohadování o kupní ceně bylo roku 1792 nejprve prodáno 147 děl německé, holandské a vlámské školy za 350 000 liber anglickému syndikátu, který vedl Thomas Moore Slade – a i přes to, že francouzští umělci protestovali proti ztrátě těchto kulturních pokladů, došlo k jejich tajnému odvozu. O rok později, pouze několik měsíců před popravou Ludvíka Filipa v listopadu 1793, opustila Francii také díla italských a francouzských mistrů a byla roku 1798 v Londýně vydražena.<sup>31</sup>

Prodejní výstava severských mistrů byla veřejnosti za vstupné zpřístupněna od dubna do června 1793 v někdejší budově Royal Academy ve westminsterské ulici Pall Mall 125. Legendární pověst sbírky vedla k velkému náporu návštěvníků a ohlasu v tisku. Vydražování orleánského uměleckého majetku měla v Londýně rozhodujícím způsobem ovlivňovat umělecká veřejnost.<sup>32</sup>

Z původně pěti Douových děl ve sbírce vévody Orleánského uvádí velmi stručný londýnský katalog pouze tři, mezi nimi pod číslem 31 pražský obraz jako „Lady leaning on her balcony by Gerard Dou“.<sup>33</sup> Deskový obraz vystřídal svého majitele za velmi vysoký obnos 300 anglických guineí,<sup>34</sup> a dosáhl tím stejné ceny jako Douův *Hráč na housle* (dnes Vaduz, Lichtenštejnská sbírka) nebo již zmíněný Rembrandtův *Mlýn* (dnes Washington, National Gallery of Art, srov. pozn. 19). To se však neshoduje s hodnocením Williama Buchanana, který v roce 1824 obšírně referoval o osudu orleánské sbírky a o jejím vývozu do Anglie.

Dle jeho názoru náležel k Douovým prvotřídním dílům pouze *Hráč na housle*. K pražskému obrazu označenému jako „A Dutch Woman“ Buchanan neuvádí žádné údaje o kupní ceně ani o kupci.<sup>35</sup> Podle zpráv londýnského tisku byly obrazy velmi rychle prodány. Slade uvádí, že nejlepší obrazy byly prodány již během několika málo dní.<sup>36</sup> K nim s jistotou patřil také pražský obraz, protože už ve druhém prodejním katalogu z května 1795 není zmíněn.<sup>37</sup>

#### **d) Sběrka Bezborodko-Kušelev v Sankt-Petěrburgu**

*Mladá dáma na balkoně* se s největší pravděpodobností dostala přímou cestou z londýnské prodejní výstavy roku 1793 do Sankt-Petěrburgu do právě vznikající sbírky knížete Alexandra Andrejeviče Bezborodka (1746–1799), velkokancléře a ministra zahraničí Kateřiny II. Veliké a Pavla I. Ruského. S velkým sběratelským zápalem a finančním nasazením se Bezborodkovi od roku 1793 během pouhých tří let podařilo shromáždit jednu z nejbohatších evropských kolekcí.<sup>38</sup> Zde horlivě následoval snahy carevny Kateřiny II. přiblížit Rusko více Evropě tím, že budoval uměleckou sbírku. Sama carevna vlastnila tři Douovy obrazy z někdejší sbírky Johana de Bye.<sup>39</sup> V dopise z 11. července 1795 adresovaném Semjonu Romanovičovi Voroncovi, ruskému velvyslanci v Londýně, kníže Bezborodko píše, že koupil tři obrazy z orleánské sbírky.<sup>40</sup> A konečně v roce 1805 popisuje Heinrich Christoph von Reimers přepychový palác Bezborodkových, mezi tím i původ některých děl „z někdejší orleánské galerie“ a zmiňuje, jak již bylo citováno v úvodu, také Douův pražský obraz.<sup>41</sup> K tomu odkazuje na nevytištěný inventář sepsaný ve francouzštině. Jeho autorem byl Johann Hauff (+ 1810), svého času v Sankt-Petěrburgu prominentní inspektor obrazových sbírek a „zde ten nejlepší“ restaurátor (pocházel z Německa).<sup>42</sup> I když je seznam evidující 330 obrazů pokládán za ztracený, přesto číslo „63“, umístěné v pravém dolním rohu díla a odkazující na seznam, podává o poměrně brzkém přijetí Douova obrazu do sbírky výmluvné svědectví.<sup>43</sup> Až do roku 1875 zůstával v majetku rodiny,<sup>44</sup> až byl nakonec ve dnech 18.–19. března 1875 v Paříži z pozůstalosti Kateřiny hraběnky Grigori Grigorijevič Kušelev-Bezborodko, rozené Kateřiny Dimitrijevy Vasilčikovové (1811–1874) prodán.<sup>45</sup>

#### **e) Sběrka Johanna II. z Lichtenštejna ve Vídni a dar obrazu do Prahy**

I když Rudolf von Eitelberger ve své zprávě o nových přírůstcích Lichtenštejnské

galerie z roku 1884 zmiňuje pouze zběžně dva Douovy obrazy,<sup>46</sup> můžeme s Karlem Höbem souhlasit, že zde šlo mj. o pražskou „Dívku na balkoně“.<sup>47</sup> Kvalita obrazu zřejmě odpovídala nároku knížete Johanna II. z Lichtenštejna (1840–1929), jenž hodlal rodinnou sbírku s bohatou tradicí rozšířit navíc ještě podle muzejních kritérií. Stejně jako již v případě mimořádně významných akvizic uskutečněných roku 1881 v Paříži můžeme i při koupi Douova obrazu na pařížské aukci Bezborodko-Kušelevovy sbírky roku 1875 předpokládat spolupráci Charlese Sedelmeyera. Tento z Vídně pocházející a v Paříži žijící obchodník uměním a umělecký agent zprostředkoval knížeti např. roku 1881 nákup *Portrétu Jaspára Schadeho* od Franse Halse (dnes Národní galerie v Praze, inv. č. O 628) a *Mladé dámy s vějířem* od Jana Daemena Coola (dnes Národní galerie v Praze, inv. č. O 675) ze sbírky Johna W. Wilsona. Tyto obrazy, které nejprve putovaly do knížecí galerie v zahradním Lichtenštejnském paláci v Rossau, věnoval kníže velkoryse Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, předchůdkyni dnešní Národní galerie v Praze.<sup>48</sup> Na dotaz pražského mecenáše umění Vojtěcha rytíře Lanny neusiloval u knížete o darování obrazu do Prahy nikdo menší než Wilhelm Bode, a tak konečně roku 1890 byla součástí věnovaných obrazů i Douova *Mladá dáma na balkoně*.

## **II. Inlay, pentimenti a leidenská ikonografie**

### **Struktura a geneze obrazu**

#### **a) Zvětšení formátu, tzv. „leidenská intarzie“**

Hodnocení pramenů dokumentuje úctu, která byla pražskému obrazu Gerarda Doua projevována. Pro tehdejší pozorovatele byl obraz nezpochybnitelně v originálním stavu. Neexistují žádné zmínky o pentimentech ani o poškozeních, ačkoli v popisu Douových děl byla mimořádná pozornost tradičně věnována jejich emailově hladkému vzhledu: „*Dau [sic!] qui est incomparable pour la delicatesses de pinceau*“<sup>49</sup> – „*painted so finely as hardly to be at all distinguished from Enamail*“<sup>50</sup> Bez komentáře ponechávají prameny také rozšíření formátu, které poprvé zmiňuje Martin 1901.<sup>51</sup> Dnešní míry desky jsou uvedeny, jak již bylo zmíněno výše, v roce 1727 v katalogu orleánské sbírky, mědiryt a popis obrazu z roku 1786 dokumentují dnešní podobu a skvělý stav obrazu.<sup>52</sup> K přetvoření podložky a kompozice muselo proto dojít již před přijetím obrazu do orleánské kolekce mezi lety 1715 a 1723.

Technologické analýzy toto zjištění potvrzují. Umožňují nám dokonce odůvodněně předpokládat, že deska byla ve své rozšířené podobě prezentována již v roce 1665 na výstavě Johana de Bye v Leidenu.

Identifikované pigmenty (olovnatá běloba, olovnato-cínčitá žlut, železité pigmenty – žlutý a červený okr, rumělka, země zelená, přírodní ultramarín, indigo, černá a pravděpodobně i umbra), stejně jako tenká vrstva křídového podkladu i další identifikované materiály jsou pro holandskou malbu 17. století typické a běžně používané.<sup>53</sup>

Dendrochronologický průzkum vnější desky určil rok 1651 jako první vhodný pro malbu, jako pravděpodobnější však označil až dobu po roce 1654. Malba na větší podložce mohla být tedy provedena před rokem 1665.<sup>54</sup> Dou byl znám tím, že používal dobře vyzrálé dřevo.<sup>55</sup>

Přesto nás komplikovaná konstrukce desky překvapuje.

Pro malíře jemné malby, jakým byl Dou, který pracoval téměř výlučně na dubových deskách, pečlivě zhotovených z jediného prkna, musela být deska složená ze dvou samostatných kusů něčím, co budilo obavy, jak již konstatoval Lammertse.<sup>56</sup> Spáry, které se později nevyhnutelně projeví, totiž ohrožovaly dojem emailově hladkého povrchu, tak charakteristického pro Douovu malbu, jež vyžadovala pozorování z největší možné blízkosti. Bylo by velmi nelogické, aby tak precizní malíř, jakým Dou byl, cíleně od samého počátku pracoval na desce sestavené ze dvou částí. Mnohem spíše lze předpokládat, že již malovaná vnitřní deska byla dodatečně vsazena do desky větší. Její formát 18,8 × 14 cm odpovídá rozměrům jiných samostatných Douových kompozic, např. jeho nejranějšímu *Autoportrétu ve tříčtvrteční postavě* (kolem 1635–1638, dřevo, 18,3 × 14 cm, završení obloukem, Cheltenham Art Gallery and Museums).<sup>57</sup> Pokud jde o proporční vztah zobrazované postavy k pozadí, je tento autoportrét hodně blízký pražské vnitřní desce s polopostavou mladé dámy. Proto by tato vnitřní deska mohla být právě tak vytvořena jako samostatná kompozice.

„Inlay“ silná cca 0,5 cm má poloviční tloušťku než cca 1 cm silná větší deska. V důsledku toho není „intarzie“ svědčící o velké řemeslné zručnosti při prohlídce zadní strany desky rozpoznatelná.<sup>58</sup> Intarzie je technika užívaná pro rozšíření malých deskových obrazů, při níž je menší obraz vložen do prohlubně v desce větší, a je tedy rozšířen do všech čtyř stran. Na rozdíl od jiných způsobů rozšíření (lepení lišt po obvodu obrazu a podsazení větší deskou) je při užití tohoto způsobu zvětšení obrazu

délka spár omezena na minimum. Intaktní zadní strana celého obrazu tvořená vnější deskou nabízí zároveň stabilitu vnitřní desce a izoluje spáry od vnějších vlivů. Možná to byly tyto výhody, které učinily použití sestavované desky akceptovatelné i pro tak náročného umělce, jakým byl Gerard Dou.

RTG snímek, který zachycuje na povrchu vnitřní desky vyšší podíl těžkých kovů, zejména olovnaté běloby ve srovnání s rámujeící deskou, svědčí pro zprvu samostatný vznik menšího portrétu. Také skutečnost, že podkladová vrstva na některých místech v blízkosti spáry chybí, svědčí o tom, že byla nanášena ve dvou na sobě nezávislých fázích (*obr. 6*).<sup>59</sup>

Zkoumáme-li reliéf malby na vnitřní desce zevrubněji, povšimneme si, že barevná vrstva malby koberce je vyšší v místě, kde se dotýká subtilněji malované dívčiny ruky (*obr. 7*). Malba koberce překrývá spáry mezi deskami, je intaktní a provedená bez přerušení. Na vnitřní i vnější desce jsou použity identické pigmenty: rumělka, olovnato-cínčitá žlut a olovnatá běloba. Je tedy velmi pravděpodobné, že malba na vnitřní desce nebyla v době zvětšení ještě zcela dokončena. Laboratorní analýzy mikrovzorků zeleného pláště mladé dámy prokázaly v malbě na vnitřní i vnější desce shodné složení. Barvu tvoří směs pěti pigmentů: přírodní ultramarín, země zelená, indigo, malý podíl olovnaté běloby a podle výsledku rentgenfluorescenční analýzy (RFA) pravděpodobně i olovnato-cínčitá žlut. V místech měření RFA je poměr jejich množství ve směsi blízký. Identické pigmenty prokázala také analýza mikrovzorků oblohy nad i pod spárou.

To ukazuje úzkou časovou souvislost mezi malbou na středové desce a na zvětšeném formátu. Zároveň toto zjištění velmi dobře zapadá do Douova precizního zacházení s materiály, doloženého například zprávou jeho současníka Joachima von Sandrarta.<sup>60</sup> Do té míry shodné dodatečné mísení pigmentů je jen velmi obtížně představitelné, pokud by bylo prováděno mimo umělcovu dílnu či s časovým odstupem.

Překvapivě nejde u tohoto zvětšení formátu v Douově díle o ojedinělý případ. Tak např. i *Čtoucí poustevník* (41,5 × 30,5 cm, dnes Curych, David Koetser Gallery) má stejnou konstrukci vsazené desky.<sup>61</sup>

Jaký však mohl mít Dou důvod k tomu, aby své obrazové kompozice dodatečně zvětšoval? Mohla být důvodem tradovaná časová náročnost Douovy malířské techniky<sup>62</sup> a vyúčtování jeho honoráře podle počtu hodin práce na obraze<sup>63</sup>, které vedly ke zvětšení obrazu do reprezentativnější formy, a tedy i k navýšení honoráře?

Takovéto zdůvodnění uvádí v roce 1829 John Smith ve svém popisu *Čtoucího poustevníka*, poté co rozpoznal, že poprsí starce ve třičtvrtěním profilu, „jež bylo namalováno s mimořádnou péčí a působivým účinkem“, bylo zvětšeno do podoby poustevníka v mnišské kutně, jenž si v jeskyni pod uschlým stromem čte v bibli.<sup>64</sup> „Skvělost díla nepochybně přiměla malíře zvětšit rozměry obrazu a dát mu konečný vzhled, který dnes máme před sebou.“<sup>65</sup> Autentická signatura se nachází na vnější desce, což nenechává nikoho na pochybách, že velikost obrazu zvětšil sám umělec. K témuž závěru dospěli také Martin (1901) i Hofstede de Groot (1907).<sup>66</sup> Ronni Baer předpokládá větší časový odstup mezi zhotovením vnitřní desky (cca 30. léta) a vnější desky (60. léta 17. století).<sup>67</sup> Zdá se, že podobnou genezi má i *Portrét ženy z profilu* (New York, soukromá sbírka). Zde byla oválná podobizna (14 × 11,7 cm) datovaná do let cca 1635–1640 vložena jako inlay do pravoúhlé desky (18,4 × 17,6 cm), jejíž dendrochronologický průzkum určuje její zpracování do šedesátých let. V tomto případě však rámuje deska nebyla pomalována.<sup>68</sup>

Také v Douově Leidenském okruhu existují další příklady, jako u jeho žáka Franse van Mierise st. Ten převedl původní obloukem zakončený formát *Starého houslisty* z roku 1660 (Boston, soukromá sbírka) do pravoúhlé kompozice tak, že na upravenou desku domaloval okenní rám s pnoucím se břechtanem. Buvelot a Naumann zde předpokládají emulaci s nikovým typem obrazu Mierisova učitele a pokus zvýšit zvětšením formátu prodejní cenu.<sup>69</sup> Rovněž v případě *Návštěvy lékaře* z roku 1667 (Los Angeles, J. Paul Getty Museum) změnil Mieris poměrně radikálně formát i kompozici v době, kdy už byla velká část malby hotova a obraz si v ateliéru v roce 1663 prohlédl francouzský diplomat Balthasar de Monconys.<sup>70</sup>

Očividně šlo u této intarzijské techniky o metodu v Leidenském okruhu Gerarda Doua častěji užívanou, která byla uplatňována nikoli náhodou, nýbrž cíleně.<sup>71</sup> Domněnka vyslovená roku 1904 Charlesem T. Yerkesem a týkající se výše zmíněného a v té době se v jeho majetku nacházejícího *Čtoucího poustevníka*, že poškození původně větší originální desky byla podnětem k vyřiznutí hlavy starce a jejímu vsazení do nové desky, se proto nezdá být správná.<sup>72</sup>

## b) Douova pentimenti a kompoziční změny

V Douově díle nacházíme více prominentních obrazů, kde došlo k dodatečnému přepracování kompozice i beze změny formá-

tu. To se částečně dělo s velkým časovým odstupem od vzniku původní verze. Jeden příklad nám nabízí *Mastičkář* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, inv. č. St 4). Dou obraz signoval a datoval poprvé v roce 1652, aby jej po četných změnách signoval podruhé kolem roku 1667 či krátce poté.<sup>73</sup> *Poustevník* z roku 1670 (Washington, National Gallery of Art, Timken Collection, inv. č. 1960. 6. 8.) představuje přepracovanou kompozici, jejíž původ sahá patrně až do poloviny třicátých let 17. století.<sup>74</sup> U *Mladé matky* (Haag, Royal Picture Gallery Mauritshuis) bylo dokonce možno potvrdit korekturu signatury a datování. Po zřejmém přepracování obrazu změnil Dou letopočet z 1653 na 1658.<sup>75</sup>

Toto zjištění je překvapivé a stojí v určitém rozporu s pečlivou umělcovou malířskou technikou, která by logicky vykazovala podobně minuciózní plánování kompozice. Nejsou ovšem známy téměř žádné kresby nebo studie umělce, jenž své kompozice zřejmě skicoval přímo na podložku. Wadum působivě popisuje toto umělecké dilema: „Pro umělce tak oddaného puntičkářskému ztvárnění těch nejdrobnějších součástí předmětů, neustálá změna rozměrů nebo umístění již dokončených prvků musely představovat nesmírný vnitřní konflikt.“<sup>76</sup>

Snaha najít vyhovující řešení kompozice, resp. uspokojivé začlenění menší desky do zvětšeného formátu se projevuje i na pražském obraze. Snímky pomocí rentgenových paprsků (RTG) a infračervené reflektografie (IRR) ukazují zřetelné „pentimenti“ architektury, jíž byla polopostava mladé dívky na středové desce orámována. Jsou zde patrná dvě stadia přepracování obrazu. Nejprve stála dívka v prostoru portiku mezi dvěma sloupy nesoucími klenbu. Na horním okraji obrazu je vidět malá část římsy. Na snímcích RTG (*obr. 6*) a IRR (*obr. 8*) se zřetelně rýsují oba dřívky, hlavice levého sloupu a patka sloupu pravého. Také hůře identifikovatelná část malby na zábradlí po levici mladé dámy může odkazovat k původní malbě patky sloupu. Na rytině Jacquese Couchése zhotovené podle obrazu a publikované v roce 1786 zaujímá toto místo kožešinový lem domácího kabátku (*obr. 5*).<sup>77</sup>

Následně levý sloup a část klenby portiku překryla malba oblohy a zároveň byla přemalována i hrana stěny domu a posunuta mírně doleva. Portikus se proměnil v jakýsi „balkon“. Na stěnu byl namalován vchod do domu s kamennou zárubní a nad něj baldachýn podepřený dvěma konzolami. Úponky vína nebo chmele náležely zjevně již k první verzi obrazu. Některé listy v oblasti oblohy byly během přepracování obmalov-

vány modrou barvou, zatímco jiné překryla nyní již mírně transparentní malba baldachýnu. Stávající podoba Blauwpoortu má svůj původ až ve druhé verzi malby, neboť částečně překrývá dřív levého sloupu.

Zatímco snímek IRR dokumentuje architekturu portiku jako precizní a provedenou velmi jistou rukou, jež nevzbuzuje o Douově autorství žádnou pochybnost, vykazuje druhá, dnešní podoba obrazu s baldachýnem a městskou krajinou s Blauwpoortem jisté slabiny. Nesrovnalosti v proporcích a perspektivě, např. na konstrukci baldachýnu a konzolí nad zárubní souvisejí možná ještě se zkreslováním tvaru (distortion), které můžeme u Doua příležitostně pozorovat. Nicméně tyto deformace při umělcem zamýšleném pohledu zblízka téměř mizí.<sup>78</sup> Nápadné je zběžné zpracování pozadí v levé části obrazu. Ve své monografii označila Ronni Baer tuto kombinaci „lineárnosti a atmosférického sfumata“ za „nedouovskou“ („un-Dou-like“).<sup>79</sup> Vzhledem k tomu, že bylo žádoucí, aby budova mohla být identifikována, má tato metoda určitou logiku, protože vymezuje jasné tvary Blauwpoortu vůči méně konkrétní siluete města v pozadí. To samé platí pro zrcadlení světla na vodní hladině provedené širokým štětcem. Ronni Baer však zpochybnila autenticitu malby na rámuující desce, jmenovitě také malbu zdiva a koberce. Autorům této studie ale zejména výše zmíněné partie připadají jako kompatibilní s dalšími pozdějšími Douovými obrazy (nejen na základě analýz pigmentů), které vedle hladce provedených partií vykazují též hrubě zpracované pasáže – podle textury, prominentnosti a umístění malovaného objektu na obraze. Kouzlo Douova iluzionismu spočívalo právě ve svěžesti a vzdušné lehkosti jeho štětce „een curieuse lossicheyt“,<sup>80</sup> v protikladu k matné hladkosti jeho mnohých následovníků, „une touche fraîche, mais pleine d'art“.<sup>81</sup> Motivy doplněné na zvětšené desce jsou k tomu bezprostředně odvozeny z repertoáru témat a obrazné mluvy Gerarda Doua, což skutečně dokládá, že obraz mohl vzniknout pravděpodobně v Douově blízkosti.

Vzhledem k architektonickým prvkům je srovnání pražského obrazu s navýsost reprezentativním autoportrétem padesátiletého Doua zajímavé. Dou jej signoval a datoval již roku 1663, aby jej po roce 1667 ještě jednou přepracoval (obr. 10).<sup>82</sup> Umělec se zde prezentuje pod portikem neseným sloupy, velmi podobným těm v první, později přemalované verzi *Mladé dámy na balkoně*. To odkazuje na společnou časovou souvislost vzniku obou děl, přinejmenším ukazují určitý typický znak, jakýsi vzor.

Další společný rys představuje dodatečné doplnění prominentního Blauwpoortu (Modrá brána) v obou kompozicích. V prvních verzích autoportrétu a pražské *Mladé dámy* tento typický symbol tehdejšího Leidenu ještě scházel.

Tato důležitá stavba byla vybudovaná v letech 1601–1610 původně jako městská brána, tuto funkci však ztratila již v roce 1611 díky rozšíření města, byla však zároveň povýšena na hrdý symbol územní a hospodářské expanze města.<sup>83</sup> Dou to opakovaně citoval v obrazech z padesátých a šedesátých let 17. století. Zobrazoval Blauwpoort vesměs z téže perspektivy, kterou identifikoval Wilhelm Martin jako pohled z Douova leidenského ateliéru vysoko nad kanálem Galgewaterem.<sup>84</sup>

Broos viděl v doplnění motivu na Douově autoportrétu přihlášení se k trvalému domovu v jeho rodném městě poté, co mu anglický král Karel II. nabídl místo dvorního malíře. Rokem 1662 datovaná oslavná báseň, jejímž autorem je Dirck Traudenius, podává zprávu o odmítnutí královské nabídky ve prospěch umělecké svobody.<sup>85</sup>

V roce 1667 prodělala střešní konstrukce budovy přestavbu. Oba vysoké komíny byly zkráceny a věž dostala střešní lucernu s velkými ciferníky.<sup>86</sup> Právě v této aktualizované podobě připojil Dou Blauwpoort ke svému autoportrétu, což skýtá terminus post quem pro tuto kompoziční změnu.<sup>87</sup>

V případě pražské desky se ale setkáváme s budovou ve starší verzi před rokem 1667 (obr. 7).<sup>88</sup> Proto by bylo zcela možné, že verze prezentovaná Johanem de Bye v roce 1665 již Blauwpoort zobrazovala. V tomto případě by mohla citace budovy s lokálně patriotickým gestem poukazovat na leidenského Rederijkeru. Až do roku 1664 sloužil Blauwpoort jako schůzovní místo řečnické gildy, která se sdružovala pod názvem „De Witte Accoleyen“ („Bílý orlíček“).<sup>89</sup> Již Baer se domnívala, že způsob držení prstů levé ruky mladé dámy by mohl nasvědčovat tomu, že měla v ruce květinu. Tomu by odpovídaly také retuše na pravém předloktí (obr. 7). Technologický průzkum obrazu k tomu sice nedodává žádné důkazy, ale přesto je lákavé pomyslení na to, že mladá žena držela v ruce bílý orlíček. Motto Rederijkerů „Láska je základ“ by odpovídalo toužebnému pohledu mladé ženy do dále.<sup>90</sup>

I když poslední výklad musí zůstat v rovině hypotézy, představuje *Mladá dáma na balkoně* v každém případě v Douově díle unikátní kompozici.<sup>91</sup> Již Baer poukazuje na to, že se od Douových obvyklých maleb zpodobujících služebně v okenním výklenku výrazně liší. Svým kostýmem

a zdrženlivým pohledem z profilu jako distinguovaná „upper-class lady“ je vzdálena jak jeho prostým mladým dívkám s hlubokým výstřihem, tak i vrásčitým starým ženám.<sup>92</sup> Navíc zde Dou maluje u něho jinak jen vzácnou přírodní scenerii. Na rozdíl od iluzionistických frontálních okenních výklenků, jimiž umělec své postavy většinou rámoval, je pražská dáma orámována architekturou domovního vchodu šikmo vsazenou do obrazu, jejíž temný vchod s kamennou zárubní překlenuje zdobná stříška v podobě baldachýnu. Přísně vzato nenachází se mladá dáma na balkoně, jak uvádí tradiční název obrazu, nýbrž na dopředu vystupující části domovního průčelí, která tvoří součást vstupního domovního schodiště typického pro nábrežní domy u grachtů. To bylo v souladu s elegantním zjevem mladé dámy vyhrazeno majetným, zatímco služebnictvo používalo druhý vchod pod schodištěm. Dubois du Saint Gelais popsal umístění již v roce 1727 správně a přesně holandským slovem „stoeep“ (schod přede dveřmi) a vyložil je v textu dále jako vstupní domovní verandu „le perron d'entrée de sa maison“.<sup>93</sup>

### III. Závěr

Jak na první pohled překvapivá intarziová konstrukce podložky, tak i kompoziční změny *Mladé dámy na balkoně* ze sbírek Národní galerie v Praze nepředstavují v tvorbě Gerarda Doua žádnou výjimku a shodně se začleňují mezi nejnovější badatelské výsledky týkající se jiných obrazů a umělcem použité techniky.<sup>94</sup>

Na rozdíl od jiných případů, kde miniaturní deska vzniká již v letech 1635–1640 byla teprve v šedesátých letech 17. století přepracována do větší kompozice, ukazuje se jako pravděpodobné, že mezi namalováním pražské vnitřní a rámujeící desky nebyl velký časový odstup; vznik obou desek je kladen shodně do šedesátých let. V tomto ohledu se shodují jak dendrochronologické datování, kompoziční blízkost s autoportrétem v Kansas City datovaným 1663, tak malířské zobrazení Blauwpoortu v jeho podobě před rokem 1667, proveniencí ze sbírky Johana de Bye (sestávající hlavně z děl období pozdních 50. let 17. století až roku 1665) a stylistická datace vnitřní desky, již Ronni Baerová určila do roku 1660.<sup>95</sup>

Vícero intarziových vložení jedné menší desky do druhé desky větší v šedesátých letech 17. století naznačuje, že tato technika (možná usnadněná obratným výrobcem dřevěných podložek pro deskovou malbu) byla cíleně využívána právě jako možnost k přeměně miniaturních deskových obrazů v nákladnější kompozice. Obecně platný

způsob určování ceny obrazu podle doby práce a velikosti formátu (a pro leidské jemné malíře to platilo obzvláště) činí pak rozšíření desky z ekonomických důvodů jako srozumitelné.<sup>96</sup> Levnější anonymní portrét v podobě studie hlavy zvaný *tronie* se mohl připojenou další prací (*bijwerk*) proměnit v mnohem výše ceněnou scénu. S cenou takové práce jednoznačně souvisí vypravěčské bohatství (a počet vyobrazených postav) malířské kompozice, odrážející se nezřídka v obšírných popisech dotýčných děl v různých aukčních katalogích.<sup>97</sup>

Zvětšené deskové obrazy evidentně spadají do Douovy nejproduktivnější fáze, což nás vede k domněnce o orientaci způsobu práce na změně možnosti odbytu. Piet Bakker poukazuje na to, že třetinu ze 126 obrazů označených Ronni de Baerovou za Douovy originály je třeba datovat do let 1660–1669.<sup>98</sup> Douovo dílo zjevně nebylo zasaženo všeobecným poklesem umělecké produkce, která vyplývala z nasycenosti trhu. Naopak, jeho exkluzivní „umělecké obrazy“ těžily ze „vzrůstající záliby v luxusu stále bohatší elity“.<sup>99</sup> Jak dokazuje Romein, dopomohl Dou po roce 1650 svému rodnému městu Leidenu k novému uměleckému rozkvětu. Po zhroucení místní produkce související s odchodem významných malířů (jako Rembrandta kolem roku 1630) vytvořil Dou díky své vysoce ceněné jemné malbě v Leidenu nový trh. Tento vývoj provázela a podporovala malířská gilda založená roku 1642, dále rozprava o kritériích kvality a skutečnost, že Doua etabloval jako umělecký vzor Philips Angel v *Lof der schilder-konst* 1641/42.<sup>100</sup> Z padesátých let 17. století jsou také datovány první doklady Douových děl v leidských i mimoleidských inventářích a notářských listinách, což svědčí o širokém zákaznickém okruhu navzdory vysokým cenám malířových děl.<sup>101</sup> V důsledku Douova prestižního prodeje obrazu *Mladá matka* (Haag, Royal Picture Gallery Mauritshuis) za 3000 guldenů holandským generálním stavům jako součásti *holandského daru* pro anglického krále roku 1660 (viz výše) se mohla poptávka nadále zvyšovat.<sup>102</sup>

Vedle odlišné tržní situace podnítila změnu formátu možná i změna vkusu. Společný rys „leidské intarzie“ u Gerarda Doua představuje motiv vnitřní desky, u níž se jedná právě o portrét, event. *tronie*, vytvořené na miniaturním formátu. Ronnie Baer ve své stati k Douově *Portrétu Dirka van Beresteyna* (cca 1646, měř, 10 × 8 cm, New York, soukromá sbírka) nedávno upozornila na souvislost podobizny s portrétní miniaturoou a modelový charakter *tronie* na maloformátových měděných deskách

v Rembrandtově Leidenské dílně.<sup>103</sup> Portrétní miniatura a *tronie* – miniatura spojovaná především s vybraným dvorským uměním se mohla v měšťanských kruzích těšit menšímu zájmu, protože jako nástěnná výzdoba nepůsobila tak reprezentativně.<sup>104</sup> Je proto snadné si představit, že takovéto desky uskladněné zřejmě v Douově dílně v předchozích letech byly později přepracovány.

Je proto možné, že podnět k přepracování polofigurálního *tronie* mladé dívky na balkoně mohl dát také zadavatel zakázky. V tomto případě by přicházel v úvahu Johan de Bye, na jehož výstavě byl pražský obraz s největší pravděpodobností v roce 1665 zastoupen, protože popis obrazu ve výpůjční smlouvě již zmiňuje koberec, který byl souvisle namalován po zvětšení desky. Sluijter předpokládá podobný podnět k rozšíření obrazu *Mastičkáře* z roku 1652 (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, viz výše) a *Autoportrétu* z roku 1663 (obr. 10) s Blauwpoortem v roce 1667, který měl dát známý obdivovatel Douových děl, Leidenský lékař François de le Boë Sylvius.<sup>105</sup>

Na dokončení pražského obrazu nedlouho před výstavou roku 1665 poukazuje možná i ta skutečnost, že mezi 27 katalogovými čísly výpůjční smlouvy patřil obraz k pouhým pěti exponátům, jež neměly žádný „kas“ (skříňku). Zde jde o skříňku v podobě malé vitríny, chránící a dekorující uchovávaný předmět, která podtrhovala hodnotu obrazu jako drahocenného uměleckého skvostu, „uměleckého klenotu“.<sup>106</sup> Kromě toho neměla *Mladá dáma na balkoně* také žádný rám, což smlouva právě tak uvádí jen u tří dalších děl. Okraje obrazu u pražské desky nevykazují žádné stopy po hřebíčcích, kolíčcích nebo čepech, jež by poukazovaly na někdejší montáž.<sup>107</sup>

Rovněž přetvoření architektonické kulisy k orámování polopostavy nepůsobí na pozadí četných dodatečných změn u Douových prominentních obrazů neobvykle a z hlediska motivu odpovídá jeho repertoáru.

V první verzi, jejíž kvalita nenechává o Douově autorství na pochybách, byla mladá dáma umístěna pod portikem neseným dvěma sloupy a opírala se o zábradlí překryté kobercem. To jsou motivy, které Dou podobným způsobem použil i ve svém *Autoportrétu* z roku 1663 (obr. 10).

Druhé přepracování rámuující desky scenerii rozšířilo. Hledání jasného vložení základní desky do desky větší vyústilo v to, že mladá dáma byla umístěna na podestu schodiště před vchodem do domu na nábřeží u grachtu. Zároveň je připojen motiv Blauwpoortu, opakovaně se obje-

vující v Douových dílech šedesátých let jako pozdější doplněk. Jisté slabiny této druhé verze a forma signatury však nabádají k opatrnosti ohledně pravosti a budí domněnku o účasti Douovy dílny. Lze si dobře představit i ztrátu původní, autentické signatury a vznik druhé – dnešní – podoby obrazu s Blauwpoortem až po roce 1665.

Technologické, ale též ikonografické důvody však v každém případě dokazují, že k doplňování těchto partií obrazu docházelo v bezprostřední Douově blízkosti. Bohužel se o dílenskou praxi u Gerarda Doua a ostatních Leidenských mistrů jemné malby doposud ví příliš málo<sup>108</sup> na to, abychom zde mohli vyslovit definitivní závěr.

Ikonograficky byla dřevěná deska malého formátu s pravděpodobně ještě nedokončeným vyobrazením *tronie* mladé dámy v profilu proměněna pomocí intarziové konstrukce ve větší, noblesní žánrový obraz. Kompoziční rámec tvoří schodišťová podesta před vchodem do domu u grachtu. Dům na nábřeží lze chápat jako symbol hospodářského rozkvětu éry nizozemského zlatého věku. Tento scénář nabízí prostor vznešené mladé ženě, s jejíž noblesou znamenitě ladí poněkud shrnutý drahý koberec. Módní domácí kabátek obšíváný kožešinou navozuje ve spojení se závojičkem proti slunci a zbarveným listím atmosféru slunečného dne časného podzimu. Vzdušná rozlehlost vyjádřená pohledem mladé dámy do dálky propůjčuje ve skutečnosti převládající stíněnosti hustě obydlených expandujících holandských měst 17. století idealizovaný a luxusní pocit velkého prostoru.<sup>109</sup> Zobrazení Blauwpoortu situuje scenerii do Leidenu nejenom topograficky, nýbrž poskytuje obrazu jako symbolu hospodářské prosperity náznaky ikonografie chvály města. Blauwpoort odkazuje s hrdým lokálním patriotismem na rodné a domovské město umělce a pro znalce na jeho ateliér při toku starého Rýna na nábřeží Galgewateru. Věhlas, jaký Gerard Dou a jeho škola zjednali městu Leidenu a jenž zřetelně promlouvá z popisu města od Jana Orlerse (1641) a Simona van Leeuwena (1672), jakož i ze soudobých zpráv zahraničních návštěvníků,<sup>110</sup> nalézá v *Mladé dámě na balkoně* adekvátní malířsky výmluvně vyjádření.

### Poznámky

1 Autoři děkují za podněty, konzultaci a podporu všem níže jmenovaným: Junko Aono, Boris J. Asvarich, Ronni Baer, Piet Bakker, Quentin Buvelot, Tomáš Čechák, Rudi Ekkart, Holger-Jacob Friesen, Peter Klein, Petr Kuthan, Jiří Lisy, Vadim Sadkov, Gero Seelig,



Hana Seifertová, Radka Šefců, Dominique Suhr, Tomáš Trojek, Anna Třeštíková a Ivana Vernerová.

**2** Křestní jméno „Gerard“ je zde používáno namísto obvyklejšího „Gerrit“. To se opírá o katalog sbírek (viz pozn. 8), který jako seznam pramenů u variant jmen cituje důsledně databanku RKD ([www.rkd.nl](http://www.rkd.nl)).

**3** Heinrich Christoph von Reimers, *St. Petersburg am Ende seines ersten Jahrhunderts*, St. Petersburg 1805, sv. 2, s. 359–360.

**4** Srov. k postavení a vážnosti umělce např.: Ivan Gaskell, Gerrit Dou, His Patrons and the Art of Painting, in: *Oxford Art Journal* 5, 1982, s. 15–32; Eric Jan Sluijter, „In Praise of the Art of Painting: On Paintings by Gerrit Dou and a Treatise by Philips Angel of 1642“, in: *ibid*, *Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age*, Zwolle 2000, s. 199–263 (holandsky poprvé publikováno 1993).

**5** Wilhelm Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd en verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, s. 220, č. 246: „Původně o hodně menší, ale zvětšeno samotným umělcem“ (cit. dle anglického vydání, London 1902, s. 103, č. 4).

**6** Konstrukce pražského deskového obrazu byla autorkou představena v Krakově v září 2011 v rámci studijního kurzu Getty Foundation, *Panel Paintings, Understanding, Deterioration, Mechanisms and Conservation Practices*. Je zásluhou Gero Seeliga, Staatliches Museum Schwerin, že na CODART konferenci v Bruselu v březnu 2012 nastolil téma zvětšování deskových obrazů leidenské školy a sestavil materiálovou sbírku, na niž zde s díky odkazují.

**7** Signatura rozpoznatelná pouze v reliéfu nebo díky infračervené reflektografii je poměrně nenápadně umístěna v zastíněné části kamenného zábradlí vpravo na okraji obrazu. Až do roku 1990 (Ronni Baer, *The Paintings of Gerrit Dou 1613–1675*, Ann Arbor 1990, s.p., č. kat. č. 100) nebyla v literatuře zmiňována. Odchylka od typického způsobu signování překvapí v případě možného úmyslného padělání, protože napodobení známé autentické formy by nebylo těžké. Signatura (s ohledem na malé rozměry) nebyla podrobena žádné analýze pigmentů nebo malířských vrstev, přesné vyjádření k jejímu stáří nemůže být vysloveno, přesto se však nezdá, že by byla novodobá.

**8** Srov. příspěvek od Hany Seifertové k tomuto obrazu in: Anja K. Ševčík (ed.) – Stefan Bartilla – Hana Seifertová, *The National Gallery in Prague, Dutch Paintings of the 17th and 18th Centuries, Summary Catalogue*, Prague 2012, č. 98, s. 120–121. Viz též poznámky Quentina Buvelota k obrazu v recenzi ke katalogu in: *Umění LX*, 2012, s. 532. Bez dalšího vysvětlení odmítl Alfred von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, Wien – Leipzig 1/1906, s. 420, ve svém soupisu rytin vyhotovovaných podle Douových obrazů pod

číslem 24 připisování pražského obrazu Douovi (srov. pozn. 92). Cornelis Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Esslingen – Paris, 1/1907, s. 448, č. 366, přejal Martinovu (cit. v pozn. 5) formulaci, dle které byla kompozice původně mnohem menší, ale zvětšena umělcem samotným. Ronni Baer (cit. v pozn. 7) viděla ve vnější desce ruku jiného umělce.

**9** Důraz byl kladen zejména na použití neinvazivních a mikroanalytických metod. Byla provedena fotodokumentace v dopadajícím světle, UV světle, rentgenogram, IR reflektogramy a snímkování metodou počítačové tomografie. Také byla provedena dendrochronologická analýza. K laboratorní analýze byl odebrán pouze minimální počet mikrovzorků pro určení stratigrafie, na nich také provedena mikroskopická, spektrální i prvková analýza a určeny pigmenty. Limitované užití této metody bylo ve velkém rozsahu doplněno neinvazivní instrumentální rentgenfluorescenční a mikrorentgenfluorescenční analýzou, která umožnila určit prvkové složení v libovolném místě obrazu. Metodikou a výsledky podrobného technologického a materiálového průzkumu obrazu se zabývá článek: Jiří Třeštlík – Ivana Vernerová – Anja K. Ševčík – Radka Šefců – Tomáš Trojek, „Gerard Dou, Mladá dáma na balkoně. Autorské proměny obrazu“, in: *FÓRUM 2013 pro konservátory-restaurátory*, AMG, Brno, s. 60–66.

**10** „Een meysge, over het baly leggende met tapijt, dat ob sij siet; sonder lijst.“ Cit. podle Wilhelma Martina 1901 (cit. v pozn. 5), s. 173.

**11** Viz otisk smlouvy u Martina 1901 (cit. v pozn. 5), s. 172–173. Přísne vzato šlo sice o 27 katalogových čísel, ale 32 jednotlivých deskových obrazů, započítáme-li pět „dubbelt stuck“, které k sobě patřily jako pár (č. 1, 5, 19, 13 a 22). Vrchním kusem dvojice („van buyten“) bylo vždy zátiší, fungující jako *malovaná okenice* („painted shutter“), jako jistý druh „víka“, viz např. *Žena nemocná vodnatelností* a k ní náležející *Zátiší se stříbrnou konvicí a umyvadlem* (oba obrazy Paříž, Musée du Louvre, inv. č. 1213 a 1214).

**12** Srov. Joan Blaeu, *Toneel der steden van de vereenighde Nederlanden*, 1652, cit. podle Elisabeth de Brière, „The Urban Subconscious: the Art of Delft and Leiden“, in: *Art History* 18, 1995, s. 233.

**13** Vřelé poděkování patří Pietu Bakkerovi, jenž nám dal laskavě k dispozici svůj materiál týkající se leidenských malířů. Je jedním z autorů, kteří přispívají do katalogu leidenské sbírky, jehož editorem je Arthur Wheelock. V katalogu, který vyjde v roce 2014 ([www.theleidencollection.com](http://www.theleidencollection.com)), budou uveřejněny jeho statě o Douovi, Van Mierisovi a dalších leidenských malířích.

**14** Jako např. „Večerní škola“, de Bye seznam č. 8, dnes Rijksmuseum Amsterdam, inv. č. A 87;

- svov. Th. H. Lunsingh Scheurleer – C. Willemijn Fock – A. J. van Dissel, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht*, Leiden 1988, IIIb, s. 462–465; svov. též Baer 1990 (cit. v pozn. 8), s. 104–106.
- 15** Svov. pozn. 13.
- 16** Svov. Casimir Stryienski, *La Galerie de Tableaux du Régent*, Paris 1912, s. 181, dokument v Archives Nationales Paris, X ia 9.162.
- 17** Stryienski 1912 (cit. v pozn. 16), in: *Catalogue Raisonné de la Galerie des Ducs d'Orléans*. Pražský obraz je zmíněn na s. 181, č. 386.
- 18** Stryienski 1912 (cit. v pozn. 16), s. 7.
- 19** Stryienski 1912 (cit. v pozn. 16), s. 15 se domnívá, že v této době Dubois uskutečnil pro sbírku vévody z Orleánsu ještě další nákupy holandských obrazů, jako byl např. Rembrandtův *Mlýn* (dnes Washington, National Gallery of Art). Ten je ale možná identický s obrazem, který obchodník Gillis van der Vennen v roce 1710 přivezl do Paříže, svov. Eric Duverger, *Documents concernant le commerce d'art de Francisco-Jacomo van den Berghe et Gillis van der Vennen de Gand avec la Hollande et la France pendant les premières décades du XVIIIe siècle*, Gent 2004, s. 95.
- 20** Svov. Koenraad Jonckheere, *The Auction of King Willem III (1713): Elite International Art Trade at the End of the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, s. 97.
- 21** *Nahá žena česající si vlasy – Nahá žena myjící si nohy*, de Bye-Liste 1665, č. 9 a 16, dnes Ermitáž, Sankt-Petěrburg; svov. J. G. van Gelder, „Het Kabinet van de Heer Jaques Meyers“, in: *Rotterdams Jaarboekje*, 1974, s. 167–183; Ronni Baer, „Dous's nudes“, in: Anton W. A. Boschloo (ed.), *Aemulatio. Imitation, Emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honor of Eric Jan Sluijter*, Zwolle 2011, s. 371–381.
- 22** Svov. Roland W. Berger, *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, Pennsylvania State University 1999, s. 202.
- 23** Louis François Dubois de Saint Gelais, *Description des Tableaux du Palais Royal avec La Vie de Peitres à la Tete de leurs Ouvrages [...]*, Paris 1727, ve druhém, rozšířeném a opraveném vydání vyšlo v roce 1737. Recenzováno in: *Mercure de France*, 1727, s. 1161–1175.
- 24** *Ibid.*, s. 179: „Une Femme blonde en manteau de lit vert, fouré d'hermine prend l'air sur le perron d'entrée de sa maison (apelé Stoeb en Hollandois), l'appui est couvert d'un tapis de Perse.“
- 25** Rue S. Severin, Paris, 9. 6. 1727; pražský obraz je zmíněn na s. 6.
- 26** Tímto pohoršeným slovem doložil Croze-Magnan počínání dědiců ve svých *Notices Historique sur la Galerie du Palais Royal* vydaných jako předmluva k nádherně ilustrovanému vydání *La Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres & une description historique de chaque tableau*, Paris 1/1786, s. 3.
- 27** Cit. podle Stryienski 1912 (cit. v pozn. 16), s. 181.
- 28** Publikováno pod pseudonymem M.D\*\*\*, s rozšířenými vydáními 1752, 1755, 1757, 1762, 1765, 1768, 1770, 1778, 1779, 1813.
- 29** S. 77; druhý „vlámský“ kabinet je označen jako „žlutý kabinet“.
- 30** Sv. 2, s. 75, Paris 1745, mylně je zde jako podložka uvedeno plátno.
- 31** Svov. k chronologii prodeje Denys Sutton, *The Orléans Collection*, in: *Apollo*, May 1984, s. 357–372 a Jordana Pomeroy, *The Orléans Collection. Its Impact on the British Art World*, in: *Apollo*, February 1997, s. 26–31.
- 32** Svov. Francis Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale 2000, s. 22–29 a také Sutton 1984 (cit. v pozn. 31), s. 362.
- 33** *The Orleans Gallery now exhibiting, at the Great Rooms, Late the Royal Academy, No. 125, Pall Mall, London, April 1793*, s. 13. Předmluva překvapivě důrazně poznamenává, že obrazy a rámy byly vědomě ponechány v nevyčištěném a nerestaurovaném stavu s úmyslem neohrozit veřejné mínění o zachování jejich originality a vystavit tuto unikátní sbírku v takovém stavu, v jakém byla přivezena z pařížského Palais Royal, „aby nebyla vyvolaná předpojatost, pokud jde o veřejné mínění týkající se jejich zachovanosti a originality [...] vystavit tuto mimořádně cennou sbírku ve stejném stavu, v jakém se nacházela v Palais Royal.“ Již během jednání o prodeji s vévodou Orleánským zaznívaly hlasy, požadující, aby byl u mnohých obrazů uveden stav snižující jejich kupní cenu a vyžadující restaurování např. z důvodu poškození barevných vrstev jejich přílišným čištěním, svov. Pomeroy 1997, (cit. v pozn. 31), s. 28–29.
- 34** Tuto cenu dokumentuje opis rukopisu zhotovený LouiSEM Soullié, který vznikl podle poznámek Willema Thoré-Bürgerera: *Catalogue des Tableaux de l'ancienne Galerie d'Orléans au Palais Royal. Emportés en Angleterre en 1792 et Vendus à Londres en 1793 et 1800*, Paris 1899: „Prix d'adjudication, Noms des Acquéreurs et Noms des Possesseurs en 1843“. Bohužel zde není žádný odkaz na kupce. Tento katalog se mylně domnívá, že velká část obrazů byla prodána teprve roku 1800, protože údaj o měně není uveden v „librách šterlinků“, nýbrž v „anglických guineích“.
- 35** William Buchanan, Esq, *Memoirs of Painting, with a chronological history of the importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, London 1824, s. 201, č. 3. Rovněž částečně poznámkovaný exemplář prodejního katalogu v National Art Library, Victoria & Albert Museum, nepodává k pražskému deskovému obrazu žádné další informace.
- 36** Svov. Pomeroy 1997 (cit. v pozn. 31), s. 27 a Sutton 1984 (cit. v pozn. 31), s. 362.

**37** *The Orleans Gallery now exhibiting at no. 16, Old Bond Street, London, May 1795.*

**38** Srov. Rosalind Polly Gray, *Russian Genre Painting in Nineteenth Century*, Oxford 2000, s. 27 s písemnými svědectvími; viz k rozšíření sbírky v roce 1793 také poznámku in: *Revue internationale de l'art et de la curiosité* 1869, s. 367.

**39** Srov. pozn. 21 a také *Nahý muž* (dnes Sankt-Petěrburg, Ermitáž), de Bye-seznam 1665, č. 6.

**40** Archive knjzj Voronzova. Kniga 1. Moskau, s. 349, laskavá poznámka Borise J. Asvarische, Sankt-Petěrburg.

**41** Reimers 1805 (cit. v pozn. 3), sv. 2, s. 359–360.

**42** Mimo jiné byl Hauff mezi lety 1790 a 1800 činný také v Ermitáži, zřejmě hlavně při ošetřování podložek (srov. Miriam Nikogosyan, *The Restoration of Paintings at the Imperial Hermitage (St-Petersburg) at the Beginning of the 19th Century*, <http://ceroart.revues.org/2344>, 10 April 2012, consulted on 28 Feb. 2013). Roku 1801 se Hauff stává učitelem a restaurátorem akademie výtvarných umění.

**43** Boris I. Asvarish, Kat. *Kušelevskaja galereja. Zapadnoevropejskaja živopis XIX věka*, Ermitáž, Sankt-Petěrburg 1993, s. 20, pozn. 7.

**44** Pořadí majitelů lze rekonstruovat následovně: Alexandr Andrejevič Bezborodko (1746–1799), Sankt-Petěrburg; v dědictví přechází na bratra Ilju Andrejeviče Bezborodko (1756–1815); v dědictví přechází na dceru Ljubu, hraběnku Grigori Grigorijevič Kušelevovou (1783–1809), Sankt-Petěrburg; v dědictví přechází na syna hraběte Grigorije Grigorijeviče Kušeleva-Bezborodko (1802–1855); v dědictví přechází na manželku Kateřinu, hraběnku Grigori Grigorijevič Kušelev Bezborodko (1811–1874). Ve Waagenových poznámkách ke sbírce, kterou si zběžně prohlédl při své návštěvě Sankt-Petěrburgu v roce 1861, pražský obraz není zmíněn, viz Gustav Friedrich Waagen, *Die Gemäldesammlungen in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864, s. 422.

**45** *Catalogue de Tableaux anciens [...] Dépendant de la Succession de Madame la Comtesse Koucheleff de Saint-Petersbourg*, Hotel Drouot, Salle N°8, les Jeudi 18 & Vendredi 19 Mars 1875, s. 10, lot 11: „DOW Gerard, Jeune dame à un balcon, 38 × 30 cm“, ručně poznamenáno: „15.200.-“; příloha novin *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 1875, s. 95, vyzdvihuje obraz v této aukci jako cenný, „un précieux Gérard Dow“.

**46** R. von Eitelberger, „Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde, Wien. Die jüngsten Erwerbungen der Galerie Liechtenstein“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 7, 1884, s. 189.

**47** Karl Höb, *Fürst Johann II. von Liechtenstein und die Bildende Kunst*, Wien 1908, s. 198.

V archiváliích knížecích Lichtenštejnských sbírek nemohly být údaje k přijetí pražského obrazu do sbírek dosud doloženy (laskavé sdělení mailem z 15. 5. 2013 od Arthura Stögmanna, Vídeň).

**48** *Einreichungs-Catalog der Gemaelde-Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunst Freunde*, č. 2288, Archive of the National Gallery in Prague, SVPU file, AA 1223. Srov. k okolnostem daru knížete Johanna II. z Lichtenštejna a další literatury: Anja K. Ševčík, „Von nobler Herkunft – Ein neuentdecktes Porträt des Jan Daemen Cool“, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová Loudová – Lubomír Konečný (eds.), *Orbis Artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, Brno 2009, především s. 145–147.

**49** Cit. podle *Journal de Voyages de Monsieur de Monconys, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Privé, & lieutenant Criminel au Siège Presidial de Lyon*, Lyon 1666, s. 153.

**50** The Diary of John Evelyn, 1660, cit. podle Eric J. Sluijter, „Schilders van 'cleyne, subtile ende curieuse dingen'. Leidse 'fijnschilders' in contemporaine bronnen“, in: Kat. *Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630–1760*, Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Zwolle 1988, s. 15.

**51** Viz pozn. 5.

**52** Historické restaurátorské zásahy nejsou zdokumentovány. Prokázané stopy zinku (pravděpodobně zinková běloba) poukazují na restaurování, ke kterému došlo zřejmě v 19. století.

**53** Srov. výsledky mikroskopických a mikrochemických zkoumání Ivany Vernerové z let 2002–2007 v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze č. 02/24, 07/58 a rovněž rentgenová mikroanalýza A. Langrové, Z. Korblové a V. Böhmové, Geologický ústav AV ČR.

**54** Peter Klein, *Dendrochronological Analyses on Dutch Paintings of the National Gallery in Prague*, in: Ševčík 2012 (cit. v pozn. 8), s. 574. Dubové dřevo z oblasti západního Německa/Holandska. Středová deska nemohla být dendrologickému průzkumu podrobena. Dřevo obou desek je vertikálně orientováno.

**55** Annetje Boersma, „Dou's Painting Technique: An Examination of Two Paintings“, in: Arthur K. Wheelock (ed.), in: Kat. *Gerrit Dou 1613–1675. Master Painter in the Age of Rembrandt*, London – Washington – The Hague 2000/2001, s. 58.

**56** Friso Lammertse, „Veranderen na verloop van jaren. Over Gerard Dou's Kwakzalver in Rotterdam en het Zelfportret in Kansas City“, in: Peter van den Brink, Liesbeth Helmus, in: *Album Disciplinorum J. R. J. van Asperen de Boer*, Zwolle 1997, s. 112.

**57** Srov. např. i oba oválné portréty téhož formátu: *Poprsí muže*, cca 1642–1645, dřevo, 18,4 × 14,9 cm, Washington, The Corcoran Gallery of Art, William A. Clark Collection

a *Muž s dýmku*, cca 1645, dřevo, 19 × 14,7 cm, Londýn, National Gallery.

**58** Pečlivě ukrytá konstrukce vylučuje jakýkoliv odkaz na dlouhou tradici takzvaných „Einsatzbilder“ v Itálii, kde vkládali devoční obrazy do speciálně vytvořených uměleckých děl. Viz např. v 17. století adaptace Rubensovy *Madonna della Valpolicella* z let 1606–1608 v Chiesa Nuova v Římě, nebo spolupráce Jana Breughela I. a Hendricka van Balena u díla *Madona s dítětem v květinovém věnci*, 1607–1608, Milán, Pinacoteca Amrosiana (Ariane van Suchtelen, Kat. *Rubens & Brueghel. A Working Friendship*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, Zwolle 2006, s. 152–153).

**59** Rentgenový snímek pořízený Zorou Grohmanovou, Národní galerie v Praze.

**60** „Drtil barvy jenom na skle a štětec si dělal sám. Kvůli nepřijemnému prachu měl paletu, štětec a barvy pečlivě zakryté a když si sedl k malování, dlouho čekal, než se prach úplně usadí, a až potom opatrně vytáhl paletu z malé krabičky vedle sebe, připravil si barvu a štětec a dal se do práce. Po skončení zase všechny věci pečlivě zakryl.“ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der edlen, Bau-, Bild-, und Malery-Künste*, Nürnberg 1675–1679 (Teutsche Academie viz [www.ta.sandrart.net](http://www.ta.sandrart.net)), anglický překlad cituje podle Jørgena Waduma, „Dou doesn't paint, oh no, he juggles with his brush“ / „Dou nemaluje, ach ne, on žongluje se štětcem“ – „Gerrit Dou, A Rembrandtesque 'Fijnschilder'“, in: *ArtMatters, Netherlandish Technical Studies in Art* 1, 2002, s. 65. Sandrart navštívil Doua osobně v jeho ateliéru v roce 1640.

**61** Zanedbatelné jsou v této souvislosti ony případy, kde původní formát kruhového oblouku byl dodatečně doplněn do podoby pravoúhlé desky, viz např. Douův *Poustevník* (Washington, National Gallery of Art, inv. č. 1960. 6. 8), příp. byla jen připojena pro kompozici nepodstatná doplnění na okrajích desky, např. u jeho *Zátiší* z roku 1660 (Drážďany, Staatliche Gemäldegalerie, inv. č. 1708). Seznam obrazů na dřevěných deskách, které byly zvětšeny viz Ronni Baer, „Of Cats and Dogs: Domestic Pets in Rembrandt and Dou“, in: *De kroniek van het Rembrandthuis 2011: Een kroniek voor Geroen Giltaji*, s. 67, pozn. 16.

**62** Sandrart (cit. v pozn. 61) např. informuje, že podmalba jedné ruky stála umělce až pět dní práce, *Teutsche Academie* 1675, II/3, s. 321.

**63** Ibid, s. 321.

**64** John Smith, *A Catalogue Raisonné of the most eminent Dutch and Flemish and French painters*, Vol. I, London 1829, s. 28, č. 84.

**65** Smith 1829, s. 28.

**66** Martin 1901 (cit. v pozn. 5), č. 27; Hofstede de Groot I/1907, s. 346, č. 22.

**67** Laskavé sdělení ze 2. 4. 2012.

**68** Laskavé sdělení od Dominique Suhr, New York, 29. 4. 2013.

**69** Quentin Buvelot – Otto Naumann, „Format changes in paintings by Frans van Mieris the Elder“, in: *The Burlington Magazine* CL, February 2008, s. 102.

**70** Ibid, s. 103.

**71** Srov. např. také obraz Douova žáka Carla de Moora II. (1655–1738), *Mladá prodavačka ryb*, dřevo, 32 × 24,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. č. 284, viz Buvelot – Naumann 2008 (cit. v pozn. 70), s. 102, pozn. 7. Zde byl do okenního výklenku vsazen oválný medailon s poprsím mladé ženy, aniž by to bylo z rubové strany patrné (laskavé sdělení Holgera Jacoba-Friesena, 22. 5. 2013). V různých aukčních katalozích od roku 1708 je obraz nesprávně označován jako společná práce Douova a Moorova – očividně proto, aby se z Douovy proslulosti vytloukl zisk, viz Ekkehard Mai – Sander Paarlberg – Gregor J. M. Weber, *Vom Adel der Malerei, Holland um 1700*, Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Staatliche Gemäldegalerie Schloss Wilhelmshöhe Kassel, Dordrechts Museum, Dordrecht – Köln 2006, s. 212, č. 53.

**72** Charles T. Yerkes, *Catalogue of Paintings and Sculpture in the Collection of Charles T. Yerkes, Esq*, New York, sv. I, *Old Masters*, 1904, s. 105, č. 21.

**73** Lammertse 1997 (cit. v pozn. 57).

**74** Srov. heslo od Ronni Baer in: Wheelock 2000/2001 (cit. v pozn. 55), s. 132.

**75** Annetje Boersma, *Dou's Painting Technique: An Examination of Two Paintings*, in: Wheelock 2000/2001 (cit. v pozn. 56), s. 57. Obrazu se dostalo v roce 1660 mimořádné pocty, když byl jako jedno z pouhých tří děl holandské školy součástí obsáhlé umělecké kolekce, kterou generální stavby věnovaly anglickému králi Karlu II., srov. Inge Broekman – Helmer Helmers, „Het hart des Offraers' – The Dutch Gift as an Act of elf-Representation“, in: *Dutch Crossing* 31, 2007, s. 223–252.

**76** Wadum 2002 (cit. v pozn. 61), s. 75.

**77** Stejně to interpretuje lehce zvětšená (novodobá?) kopie obrazu, plátno, 40,6 × 31,7 cm, bez rámu (Sale Christie's South Kensington, 11. 3. 1993, položka 152).

**78** Srov. Wadum 2002 (cit. v pozn. 61), s. 72.

**79** Baer 1990 (cit. v pozn. 8), pod č. 100.

**80** Philips Angel, *Lof der schilder-const*, Leiden 1642, s. 23; srov. též Maria-Isabel Pousão-Smith, „Sprezzatura, Nettigheid and the Fallacy of Invisible Brushwork in Seventeenth-Century Dutch Painting“, in: *Virtus, virtuositeit en kunstliefhebbers in de Nederlanden 1500–1700*, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54, 2003, s. 259–279.

**81** Noël Alexandre, *Abrégé de la vie des peintres des écoles Allemande, Flamande, Hollandaise [...]*, Brüssel 1807, s. 88; srov. také Martin 1913, s. XII; Ivan Gaskell, „Rembrandt van Rijn and Gerrit Dou: An Evolving Relationship?“, in: Alan Chong – Michael Zell (ed.), *Rethinking Rembrandt*, Zwolle 2002, s. 117 taktéž poukazuje na skutečnost, že

„mnohá Douova vyzrálá díla obsahují tuto hru s drsnějším zpracováním: jeho tahy štětcem mají daleko k hladkému rukopisu.“

**82** Dřevo (mahagon), 53,3 × 39,4 cm, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, inv. č. 32-77.

**83** Viz R. C. J. van Maanen, „de Leidse bevolkingsaantallen in de 16de en 17de eeuw. Enkele kanttekeningen“, in: *Leids Jaarboekje*, 2009, s. 41-70.

**84** Martin 1901 (cit. v pozn. 5), s. 56-59, pod odkazem na poznámku Joachima von Sandrarta, že Douův ateliér směřoval na sever a byl nedaleko kanálu (Teutsche Academie 1675, II/3, s. 321, viz pozn. 61).

**85** Ben Broos (ed.), Kat. *Hollandse Meesters uit Amerika*, Mauritshuis Den Haag, The Fine Arts Museums of San Francisco, Zwolle 1991, s. 220-221.

**86** Srov. stručněji Lammertse 1997 (cit. v pozn. 57), s. 114-115.

**87** Rokem 1667 datovaný obraz *Žena při úpravě zevnějšíku* (Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen) ukazuje v pozadí ještě autoportrét ve starší verzi, z čehož Lammertse vyvozuje, že Dou pokládal tuto první verzi za zcela ukončenou (Lammertse 1997, cit. v pozn. 57, s. 118). To samé ostatně platí pro výše zmíněného, přepracovaného *Mastičkáře* z roku 1652, na němž se Blauwpoort nachází rovněž v podobě, dosažené až v roce 1667.

**88** V této starší verzi se Blauwpoort ukazuje např. také na obraze *Prodáváč slanečků a žebrák* z roku 1654 (Mnichov, Alte Pinakothek).

**89** Srov. k lokálně patriotickému dávání jmen Nelleke Moser, „Naam en faam. De plaatsgebonden naamgeving van rederijerskamers als uiting van lokaal chauvinisme“, in: *De zeventiende eeuw* 16, 2000, s. 29-40.

**90** Viz postřeh Ronni Baer, že mnohé de Byeovy obrazy znázorňují svůdná a milostná témata (Baer 2012, cit. v pozn. 21, s. 371).

**91** Možná že právě neobvyklá kompozice byla příčinou toho, že ten, jemuž byla známa pouze rytina, odmítl připsat základní obraz Douovi (1/1906, s. 420, srov. pozn. 8).

**92** Baer 1990 (cit. v pozn. 8), nestr., č. kat. 100. Pro srovnání s pražskou dámou se nabízejí protagonistky v interiérových scénách *Žena při úpravě zevnějšíku*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, a také *Mladá matka*, Haag, Royal Picture Gallery Mauritshuis.

**93** Viz pozn. 24.

**94** Viz nedávno Baer 2011 (cit. v pozn. 62).

**95** Baer 1990 (cit. v pozn. 8), č. kat. 100; zde odlišná datace pražské kompozice u Wilhelma Martina, *Gerard Dou. Des Meisters Gemälde in 247 Abbildungen*, Stuttgart - Berlin 1913, s. 52, uvádí datum kolem roku 1645.

**96** Buvelot - Naumann 2008 (cit. v pozn. 70), s. 102 a Bakker (cit. v pozn. 13).

**97** Srov. cenové kategorie, které vzorově

vypracoval Koenraad Jonckheere pro obrazy prodávané v dražbě amsterdamským obchodníkem Janem Pieterszoonem van Zomerem kolem roku 1700 pod jménem „Dou“ a které souvisí s délkou jejich tehdejšího popisu v aukčním katalogu, „Supply and Demand: Some Notes on the Economy of Seventeenth Century Connoisseurship“, in: Anna Tummers - Koenraad Jonckheere (ed.), *Art Market and Connoisseurship. A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and their Contemporaries*, s. 79-80.

**98** Srov. pozn. 13.

**99** Piet Bakker, „Crisis? Welke crisis? Kanttekeningen bij het economisch verval van de schilderkunst in Leiden na 1660“, in: *De Zeventiende Eeuw* 27, 2011, s. 232-269, citát s. 235. To koresponduje s vrcholnými díly uměleckých sbírek a cenovou úrovní v Leidenu v letech před 1660, zjištěnými Willemijnou Fock na základě analýzy inventářů oné doby, C. W. Fock, „Kunstbezit in Leiden in de 17e eeuw“, in: Lunsingh et al. 1990 (cit. v pozn. 14), Va, s. 3-36; srov. rovněž Ed Romein, „Knollen en citroenen op de Leidse kunstmarkt: over de rol van kwaliteit in de opkomst van de Leidse fijnschilderstijl“, in: *De Zeventiende Eeuw* 17, 2001, s. 80.

**100** Romein 2001, s. 75-94.

**101** V počátcích Douovy kariéry byl umělcovým mecenášem vyslanec švédské královny Kristýny I. v Haagu Pieter Spiering (cca 1595-1652). Ten platil ročně 500 guldenů jen za předkupní právo na umělcova díla, která však nekupoval pouze pro svou vlastní sbírku, nýbrž jako „gentleman dealer“ je prodával dále, viz pozn. 13.

**102** Srov. pozn. 76.

**103** Ronni Baer, „Dou and the Delft Connection. The Portrait of Dirk van Beresteijn“, in: *Facebook. Studies on Dutch and Flemish Portraiture, of the 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> Centuries. Liber Amicorum Presented to Rudolf E. O. Ekkart*, Leiden 2012, s. 279-284.

**104** O změně vkusu směrem k působivým interiéřům s bohatou dekorací ve druhé polovině 17. století viz C. Willemijn Fock, „Das Interieur in der niederländischen Republik 1670-1750: (k)ein Platz für Gemälde?“, in: *Kat. Vom Adel der Malerei*, 2006 (cit. v pozn. 72), s. 63-64.

**105** Eric J. Sluijter, „All striving to adorne their houses with coostly peeces' - Two Case Studies of Paintings in Wealthy Interiors“, in: Mariët Westermann, in: *Kat. Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Denver Art Museum, The Newark Museum, Newark 2001/2002 - Zwolle 2001, s. 229, pozn. 42.

**106** Viz k tomuto (nejen) pro Doua charakteristickému způsobu vystavování mj. John Loughman - John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*, Zwolle 2000, s. 124, a také Eric

J. Sluijter 2001 (cit. v pozn. 4), s. 103–127; Kjell Boström, „Peep-Sow or Case?“, in: *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau van Kunsthistorische Documentatie The Hague* 1/2, 1949, s. 21–24.

**107** Viz Martin 1901 (cit. v pozn. 5), s. 173.

**108** Srov. Buvelot 2012 (cit. v pozn. 8), s. 532.

**109** Srov. k industrializované, zcela kontrastní podobě města: Elisabeth de Bière, „The Urban

Subconscious: the Art of Delft and Leiden“, in: *Art History* 18, 1995, s. 222–252.

**110** Srov. ke spojení chvály malířského umění s chválou města v osobě Gerarda Doua: Sluijter 2000 (cit. v pozn. 4), zejm. s. 205.

*Z němčiny přeložil Karel Dolista.*

# Pepa Mařák

## (1872/?/-1907)

VERONIKA HULÍKOVÁ – KATEŘINA KUTHANOVÁ

Následující text je věnován malířce Josefíně Mařákové (*obr. 1*), jejíž dílo se stalo předmětem badatelského zájmu až v posledních letech v souvislosti s tématem „ženy umělkyně“.<sup>1</sup> Do té doby byla zmiňována pouze jako doplněk v životopise svého otce, významného malíře krajin Julia Mařáka. Stále zůstává řada otázek, na které neumíme odpovědět, ale existenci tvorby Pepy Mařákové nelze opomenout. Naopak, malířka se začíná stále více vynořovat z hlubin zapomnění.

Informací o soukromém životě Josefiny Mařákové, jediného dítěte manželů Julia (1835–1899) a Idy (1848–1908) Mařákových, máme k dispozici velmi málo. Nepodařilo se zjistit ani přesné datum narození. V dosavadní literatuře je uváděn rok 1872 či 1875. Jan Dotřel, autor první biografie Julia Mařáka uvádí, že se Mařák s Idou Pfeffermanovou, svou žačkou, oženil 10. června 1871, rok nato se manželé odstěhovali na tři roky do Tyrol a po návratu se jim narodila dcera Pepa.<sup>2</sup> Pravděpodobnější se ovšem zdá rok 1872, který je uveden na pobytové přihlášce<sup>3</sup> i v záznamech o úmrtí.<sup>4</sup>

Dotřel také popisuje soukromý život Mařákovy rodiny: „Žily tu tři světa vzdálené osoby: Mařák, jeho choť a dcera Pepa. A tak hnusil se jim styk se zevnějším světem, že dcera byla soukromě vyučována a do školy nechodila. Zesnulý profesor Albert jednou pravil, že život těchto tří lidí jest jako pohádka z jiného světa a daleko světa vzdálená.“<sup>5</sup>

V době Mařákova příchodu do Prahy bylo tedy Pepě asi patnáct let. Další infor-

mace o rodinném životě lze vyčíst z dopisů Julia Mařáka adresovaných z Prahy do Vídně příteli Maxi Kuhovi. Na konci roku 1887 mu Mařák napsal: „Moje dcera koná své studium při mně v mém ateliéru se zvláštní svědomitostí a vytrvalostí. To je jediná světlá stránka v mém pražském pobytu.“<sup>6</sup> Vedle starostí s reformou pražské Akademie sužovaly Mařáka, jeho ženu i dceru téměř neustále vleklé choroby: „Z nás tři jest vždy někdo nemocen.“<sup>7</sup> Z dopisů vyplývá, že dlouhodobá choroba paní Mařákové jí v devadesátých letech téměř bránila opouštět byt. Ani finanční situace rodiny nebyla příliš uspokojivá. Jak čteme v Mařákově dopisu z roku 1897, zůstával vztah otce a dcery trvale idylický i za Pepiny dospělosti: „Světlým, potěšujícím paprskem života našeho jest naše dítě – nad něž oddanějšího, chytřejšího a hodnějšího stěží by bylo lze najíti.“<sup>8</sup> Přitom si lze dobře představit, že pro Pepu musela být rodinná situace značně svazující. Jisté je, že Mařák dceřin umělecký talent rozvíjel a podporoval. Důkazem je i zmínka v dopise z roku 1892, kde prosí přítele Kuha, aby našel kupce pro dva Pepiny pastely ženských poloaktů, což by ji podpořilo v úsilí.<sup>9</sup>

Z uzavřeného světa rodiny vytrhla v devadesátých letech Pepu živá a přátelská atmosféra v Mařákově ateliéru. Dcera otce doprovázela i na školní plenérové exkurze, např. již v roce 1888 na panství hraběte Buquoye v Nových Hradech a později i na Okoř. Stala se nedílnou členkou krajinářského ateliéru, na školní karikatuře ji tak zachytil i Otakar Lebeda (*obr. 2*).<sup>10</sup>

**Veronika Hulíková,**  
kurátorka  
Národní galerie  
v Praze, zabývá se  
uměním přelomu  
19. a 20. století.

**Kateřina Kuthanová,**  
kurátorka  
Národní galerie  
v Praze, zabývá se  
tématem žena-  
umělkyně.

Další drobnou zmínku o Pepě najdeme ve vzpomínkách první manželky Maxe Švabinského Ely. Podle ní byla Pepa „vychována v rodině oddané mysticismu a okultismu“.<sup>11</sup>

Švabinský se v roce 1897 u Mařáka učil grafickým technikám a jednou z prvních prací byly portréty Pepy (obr. 3, 4).<sup>12</sup> Pepa naopak pořídila svým fotoaparátem několik snímků Švabinského.<sup>13</sup> Na drobných leptech i dochovaných fotografiích vidíme tvář malířky, kterou popsal ve svých vzpomínkách malíř Ferdinand Engelmüller slovy: „podlouhlého zajímavého obličej, hustých vlasů, velkých výrazných očí, zvláštní krásy – oduševnělé.“<sup>14</sup> Z pohledu mladé umělkyně, která důsledně používala jméno Pepa Mařák (obr. 5), můžeme číst pevné rozhodnutí věnovat se malířství.

Nevyjasněno asi zůstane, zda zvolené jméno bylo pouhým složením domácí varianty jména Josefina a příjmení Mařák bez českého přechýlení, neboť němčina byla jejím rodným jazykem, nebo šlo o záměrný zastírací manévr a umělkyně chtěla vystupovat jako muž. Nejpravděpodobnějším se zdá být vysvětlení, že šlo o projev nekonvenčního chování umělkyně. Jméno Josefina Mařák by znělo jistě poetičtěji, ale Pepa „byla originální po každé stránce“.<sup>15</sup>

V roce 1897 vystavila Mařáková, poprvé a naposledy, tři díla na výstavě Krasoumné jednoty: *Vlastní podobiznu s otcem*, *Podobiznu pana J.* a pastel *Petrklíče* a její vystoupení bylo v recenzích přijato kladně.<sup>16</sup> Zaměření na portrétní tvorbu je možno interpretovat jako rozhodnutí věnovat se figurálnímu malířství nebo jako doporučení otce, který předpokládal, že malba portrétů může jeho dceru uživit spíše než žánr krajino-malby, v němž by čelila velké konkurenci jeho žáků. Nicméně ani na tomto poli nebyla Pepa bez zkušeností, neboť v letech 1896–1899 pomáhala otci při realizaci jeho poslední zakázky, nástěnných maleb v Národním muzeu (obr. 6).<sup>17</sup>

Podle vzpomínek Růženy Pokorné-Purkyňové se život matky a dcery stal po Mařákově smrti společenštějším. Dočasně zlepšení zdravotního stavu paní Mařákové umožnilo Pepě věnovat se malování intenzivněji.<sup>18</sup> Podporu jí poskytoval především rodinný přítel a mecenáš Josef Hlávka, který Mařákové zprostředkoval zakázku na podobiznu Františka Ladislava Riegra pro Zemskou banku (obr. 7) a objednal u ní i podobiznu své ženy.<sup>19</sup> Můžeme předpokládat, že portrétů na objednávku vzniklo víc, ale v současné době je posledním známým příkladem *Podobizna mladé ženy* (obr. 8) ze sbírky básníka Adolfa Heyduka a snad tedy můžeme uvažovat o jeho man-

želce Emílii.<sup>20</sup> Právě tento portrét nejlépe dokládá Pepiny schopnosti, které se vyrovnají Brožíkovým a Hynaisovým.

Posledním zdrojem informací je pozůstalostní spis Pepy Mařákové.<sup>21</sup> Součástí spisu je i opis poslední vůle „Meine Bitte“ z 1. února 1907, podle které se univerzálním dědicem stal MUDr. Vladimír Jelovšek.<sup>22</sup> S chorvatským lékařem a básníkem se Pepa seznámila patrně za pobytu v nemocnici na Královských Vinohradech. I na tento ústav ostatně pamatovala ve své závěti částkou 4000 zl., která měla být vložena do nadace nesoucí její jméno a z úroku této částky měly být placeny náklady léčby pro chudé nemocné „nur aus Böhmen“. Spor o dědictví mezi MUDr. Jelovškem a paní Mařákovou byl příčinou podrobné revize majetku. Jako soudní znalec k posouzení obrazů byl přizván malíř František Ženíšek. Soupis děl nalezených v ateliéru není nijak rozsáhlý a obsahuje 11 kusů včetně studie od Otakara Lebedy, které byly oceněny na celkovou částku 800 Kč. Mezi názvy najdeme studii k obrazu *Hostina duchů*, *Hlavu Kristovu*, *Vlastní podobiznu*, *Vůně*, *Píseň*, *Podobizny*, *Studii květin*. Majitelem pozůstalosti se po ročním sporu skutečně stal Dr. Jelovšek, ale je otázka, zda byly obrazy skutečně odvezeny do Záhřebu, kde tehdy žil.

V této souvislosti je zajímavým dokumentem dopis Antonína Slavíčka Josefu Hlávkově. Slavíček v něm prosí Hlávku, aby se jako člen kuratoria Moderní galerie zasadil o získání děl Mařákové: „Byla skromná a pilná a pracovala ve svém ústraní neustále. Má tam některé hotové, jiné, které nedokončeny zůstaly, protože jich už dokončiti nemohla. Nejsou to věci snad tak mohutné, ale je v nich dosti citu, aby mohly být aspoň jedna zachovány a tak i jméno skromné malířky.“<sup>23</sup> Slavíčková prosba zůstala nevyslyšena, ale část umělecké pozůstalosti v Čechách zůstala a o čtyři roky později byla Mařáková na souborné výstavě českých malířek v Turnově zastoupena patnácti pracemi.<sup>24</sup>

Ve sbírkách Národní galerie v Praze se dnes nachází pouze dva oleje (*Vlastní podobizna s otcem* a *Podobizna F. L. Riegra*) a soubor převážně drobných kreseb. Několik raných kresebných studií je v majetku Městské galerie v Litomyšli, další díla v Památníku národního písemnictví<sup>25</sup> a zbytek je rozptýlen po soukromých sbírkách. V posledních letech se na pražských aukcích objevilo několik děl Pepy Mařákové. Jejich určení však tu a tam stěžuje způsob, kterým malířka díla signovala. S výjimkou Riegrova portrétu a raných kreseb



své práce signovala pouze značkou PM (obr. 9).<sup>26</sup>

Soubor olejů a kreseb, které se v posledních letech podařilo shromáždit, dovoluje načrtnout o něco přesnější informace o nadané malířce a okolnostech, které její tvorbu na konci 19. století ovlivnily.

Krátký, leč plodný tvůrčí život Pepy Mařákové zasáhl do doby, kdy se umělecký život malířek v Praze teprve etabloval a snaha žen po uznání mezi širokou veřejností se začínala jen zvolna prosazovat. Na tvorbu žen se stále nahlíželo buď jako na malichernou diletantskou činnost, či jako na pokusy nevalné úrovně.

Malířek sice postupně přibývalo, ale výtvarná úroveň nebyla vždy srovnatelná s úrovní jejich mužských protějšků. Nebylo to sice dáno tím, jak se v té době ženám předhazovalo, „že krev ženy je více vodnatá a má méně krevních destiček a tím má větší náklonnost k únavě po práci a tím je též monotónnější a její samostatná tvůrčí činnost ženě vzdálenější a její bytosti cizejší než muži.“<sup>27</sup> Pravda ale bylo, že žena neměla přístup ke kvalitnímu uměleckému vzdělání.<sup>28</sup> Ženy měly možnost vzdělávat se převážně na soukromých akademiích ve Francii či na Akademii v Mnichově. V českém prostředí se pak studijní možnosti zúžily na soukromé hodiny malířů a teprve s otevřením Uměleckoprůmyslové školy v roce 1885 se situace poněkud, i když nikoliv zásadně, změnila.<sup>29</sup> A tak měly ženy toužící po profesionální úrovni malířky – sochařská práce byla ženám v Čechách de facto zapovězena – většinou výhodu, pokud pocházely z umělecky založené rodiny. Nejenom proto, že je jejich okolí chápalo, ale také proto, že se jim otvírala možnost „profesionálního“ školení. Taková šance byla v 19. století v Čechách ojedinělá, zvláště zastával-li otec i místo učitele na výtvarné škole. Z malířek měly možnost zakusit privilegia prostředí pražské Akademie, které bylo až do roku 1918 ženám zapovězeno, pouze dvě „profesionální“ malířky. Amálie Mánesová a Pepa Mařáková. Obě výrazné osobnosti, jejichž tvorba byla bohužel doposud umělecko-historickou literaturou potlačovaná a opomíjená. Obě nám dávají možnost pochopit situaci ženy malířky v 19. století, která se zrcadlí v jejich tvorbě i životním postavení. Obě dcery významných krajinářů, leč viděno s odstupem doby, v propastném rozdílu tří generací, které obě ženy odděloval. I Amálie stejně jako Pepa chtěla zúročit své malířské nadání ve figurální tvorbě, ale pro malířku narozenou v druhém desetiletí 19. století to bylo společensky neúnosné a studijně neřešitelné. Amálie se tedy věno-

vala krajinomalbě a díky možnostem, které jí poskytl otec, jenž vedl krajinářský ateliér, měla kontakt přímo s žáky Mánesovy školy, a stala se tak v podstatě první, byť neoficiální studentkou pražské Akademie. Stejná situace se zopakovala u Pepy Mařákové. Její přání stát se figuralistkou však bylo o poznání snazší. Prvotní školení se konalo díky velmi uzavřené rodině spíše v domácím prostředí ještě ve Vídni, mimochodem i matka Pepy Mařákové byla zkušená krajinářka vystavující raději pod mužským pseudonymem Hans Idar. Přesto se dcera dvou krajinářů rozhodla pro figurální dráhu.

Na konci 19. století byla již v Praze otevřena soukromá škola figuralistky Hermíny Laukotové, kterou ale navštěvovaly spíše pražské Němky, Pepa tíhla k český smýšlejícímu prostředí. Díky svému mnichovskému školení u akademického malíře Hertericha, předávala Laukotová své malířské zkušenosti svým žačkám. Zatímco české ženy navštěvovaly soukromé hodiny akademických malířů, kteří si tím též vylepšovali svou životní úroveň, Pepa Mařáková, jejímž komunikačním prostředkem byla pouze němčina, se pohybovala v českém prostředí a přes svého otce, jehož často doprovázela na pražskou Akademii, byla v bezprostředním kontaktu s tehdejšími současnými uměleckými světem. Mařák dceři doporučil, aby navštěvovala Brožíkovy hodiny malby, s kterými ovšem nebyla malířka spokojena a které nemohly umělecky uspokojovat její odklon od popisného realismu k novým tendencím malby přelomu století. Mařáková se tím stává jistým fenoménem mezi svými vrstevnicemi. Většinou, když se žena rozhodla pro malířskou dráhu, již tolik neexperimentovala, ale držela se oficiální malířské roviny. Už jen chtít stát se malířkou byl pro ženu dost troufalý experiment. Mařáková svou tvorbu spojila celkem záhy s dekadentním proudem a od svého výborného realistického dvojportrétu s otcem se záhy přesunula k emocionálně vypjatým výjevům, jež nemají v českém prostředí mnoho předstupňů. Mařákovou nezajímaly snahy národnostní a vlastenecké, ke kterým ženy často nabádala Eliška Krásnohorská. Ve svých obrazech velmi bedlivě sledovala ženskou otázku, která byla aktuální zvláště od devadesátých let 19. století.<sup>30</sup> Ve větší míře se jí začínají věnovat malířky narozené od let osmdesátých. I Mařáková se zabývá motivem osamělé ženy, která se objevuje v několika variantách – např. v nově objeveném oleji *Odkvetlá* (obr. 10).<sup>31</sup> Též ji zajímá otázka sociální. Té se v českém prostředí věnovala z malířek

velmi úspěšně i o generaci starší Helena Emingerová<sup>32</sup> (obr. 11). V českém prostředí zvláště silně působil vliv německé malířky Käthe Kollwitzové, ale i díla Jakuba Schikanedera.<sup>33</sup> Ovšem pro Mařákovou by mohlo být nejpříznačnější srovnání s berlínskou malířkou Annou Costenoblovou, která roku 1896 vystavila v pražském Topičově salonu svůj cyklus šesti obrazů s názvem *Tragédie ženy*. Výstava v tehdejší tisku rozpoutala řadu polemických recenzí, které nemohly minout svéráznou malířku, jejíž díla budou později též směřovat k jakýmsi extatickým výjevům a vášnivě prožívané malbě.<sup>34</sup> Ovšem niterné ženské prožitky se u Mařákové promítaly především v jejích dvojportrétech a zdá se velmi pravděpodobné, že dílo, kterým Mařáková debutovala na pražské scéně, tedy dvojportrét zachycující dceru a otce, malíře a malířku (obr. 13), bylo reakcí nejen na malbu Costenoblové, ale i na tehdejší situaci ženy ve společnosti. Dobová tragédie pohlaví gradovala v následujících dvojportrétech, které Mařáková vytvářela za svého krátkého tvůrčího života, a to jak v oleji, tak v kresbě (obr. 12). Prosvítl z nich i nenaplněný milostný vztah s Vladimírem Jelovškem, kterého pravděpodobně můžeme ztotožnit s mladým mužem zachyceným na dalším, dnes bohužel nezvěstném dvojportrétu (obr. 14).<sup>35</sup> V neoficiální poloze umění, v karikaturách opouští Mařáková truchlivou a neřešitelnou rovinu bytí ženy a staví ji do kontrastu se společensky závažnou skutečností, aby upozornila na nápadné znaky, s kterými se tehdejší umělkyně musely vyrovnávat. Staví se do role, jíž v reálném životě stále ještě nemohla dosáhnout. Na rovnocennou polohu s mužem umělcem či do role sebevědomého tvůrce, tak jak se vědomě zachytila v roli sochaře-muže a na zadní stranu kresby hrdě připsala „já jako sochař“ (obr. 15). Vědouc, že ženám v českém prostředí je tato role dalece nepřístupná.

V obraze *Hostina duchů*<sup>36</sup> (obr. 16) či v dalším dekadentním výjevu s názvem *Dichterruhm*<sup>37</sup> (obr. 17) jsou náměty spojeny s tehdy oblíbeným světem okultismu, s kterým se nerozcházelo ani emancipační prostředí českých žen.<sup>38</sup> U Mařákové je tíhnutí k poloze dekadentní malby poněkud netypické, srovnáme-li ji s ostatními českými malířkami téže generace. Dekadentní inklinace se prolínala i do témat těsně souvisejících s osobním životem malířky, zachycujících nemocniční prostředí – např. v kresbách s názvy *Operace*<sup>39</sup> a zvláště *U lékaře*<sup>40</sup> (obr. 18). Zatímco *Operace* je naturalisticky viděná scéna chirurgického výkonu, v díle *U lékaře*

je hlavní postavou mladá žena podrobu- jící se lékařské prohlídce; intimní výjev je narušen přítomností rodičů a celá scéna má sexuální podtext. Mařáková zde jde proti ustálenému zobrazení žen a boří dobové malířské konvence. Některé z drobných kreseb, načrtnutých na útržcích dopisů, vznikly pravděpodobně přímo za pobytů v nemocnici. Mezi nimi i karikatura *Primář MUDr. Michal*<sup>41</sup> (obr. 19), která má však spíše děsivý než sarkastický charakter.

Dobovou konvenci Mařáková opět překračuje ve svých alegorických scénách, aby tentokrát ukázala a kritizovala stav společnosti ve třech alegorických výjevech: *Komedie života*<sup>42</sup> (obr. 20), *Proti proudu*<sup>43</sup> a *V potu tváří*.<sup>44</sup> Okolnosti vzniku díla nejsou známy, je ale pravděpodobné, že jeho secesní tvar z něj činil triptych připomínající oltář. Postranní část nesla výjev *V potu tváří*, který je bohužel nezvěstný, zrovna jako menší středová část *Proti proudu*. Známe je pouze v soukromé sbírce se nacházející postranní výjev *Komedie života* jako kritika uměleckých kruhů.<sup>45</sup> Ke kritice dobových poměrů též patří již samostatný cyklus s názvem *Cesta za chlebem a její konec*<sup>46</sup> (obr. 21–24), jejíž vznik rovněž zůstává neobjasněn. Mařáková navazuje na dekadentní vizi života a ve své tvorbě spojuje naturalismus a symbolismus. Též se jí, což je v českém prostředí zcela výjimečné, zdařilo uchopit ženskou otázku a v duchu dobového symbolistně dekadentního proudu zachytit, na co si žádná jiná česká malířka dosud netroufla.<sup>47</sup>

### Poznámky

- 1 Kateřina Kuthanová, *Výtvarné umělkyně ve druhé polovině 19. století*, diplomová práce, FF UK, Praha 2007; Markéta Zajícová, *Malířka v Čechách v 19. století: od diletantismu ke spolčování*, diplomová práce, FF Univerzita Pardubice 2011.
- 2 Jan Dotřel, *Julius Mařák, nástin životopisný*, Praha 1909.
- 3 Národní archiv, Fond policejní ředitelství Praha, Konskripce, karton 377.
- 4 Podle úmrtního listu zemřela 19. 6. 1907 ve věku 35 let, rovněž zápis v knize úmrtí fary u kostela P. Marie Vítězné (Archiv hlavního města Prahy, sign. PMV Z5, 1891–1914) uvádí rok narození 1872.
- 5 Dotřel (cit. v pozn. 2), s. 31.
- 6 Dopis J. Mařáka M. Kuhovi z 26. 12. 1887. Originály dopisů a jejich překlady jsou uloženy v Archivu Národní galerie v Praze.
- 7 Dotřel (cit. v pozn. 2), s. 48.
- 8 Dopis J. Mařáka M. Kuhovi z 28. 12. 1897, Archiv Národní galerie v Praze.
- 9 Dopis J. Mařáka M. Kuhovi z 28. 2. 1892, Archiv Národní galerie v Praze.

**10** Otakar Lebeda, *V Mařákově ateliéru*, (1894), kresba perem, papír, 22,2 × 17,3 cm, soukromá sbírka.

**11** Ela Švabinská, *Vzpomínky z mládí*, Praha 1962, s. 127. Švabinská také píše o Pepině dobrovolném odchodu ze života. Podle zápisu v úmrtní knize byl příčinou smrti mozkový nádor.

**12** Jana Wittlichová, „Grafik Max Švabinský“, in Jana Orliková, *Max Švabinský. Ráj a mýtus*, Praha 2001, s. 118.

**13** V této souvislosti se nabízí otázka, zda některé fotografie mařákovců v ateliéru a na exkurzích nepořídila svým fotoaparátem právě Pepa.

**14** Dr. Ferdinand Engelmüller - *Vzpomínky na malíře Ferdinanda Engelmüllera*, Archiv Národní galerie v Praze, s. 6.

**15** Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, Praha 1944, s. 255.

**16** Katalog KJ 1897 - č. kat. 138 *Podobizny (Vlastní podobizna s otcem)*, č. kat. 213 *Podobizna pana J.* (pravděpodobně Ing. Richarda Jahna, dnes nezvěstné) a č. kat. 613 *Petrklíče* (dnes nezvěstné). *Vlastní podobizna s otcem* (1897), olej, plátno, 100,5 × 115 cm, vpravo dole: PM, Národní galerie, O 3591.

Recenze: K. M. Čapek, *Světlozor XXXI*, 1897, s. 347; *Volné směry I*, 1896-1897, č. 9, s. 43; *Lumír* 1896-1897, s. 276.

**17** Není doložen žádný olejový obraz krajiny, pouze několik drobných krajinářských kreseb.

**18** Pokorná-Purkyňová (cit. v pozn. 15), s. 254-260.

**19** *Podobizna Františka Ladislava Riegra* (1903), olej, plátno, 161 × 119 cm, značeno vlevo nahoře: Pepa Mařák, NG, inv. č. O 5500. *Portrét Zdenky Hlávkové*, olej, plátno, 60,5 × 47,5 cm, vpravo dole: PM, majetek Hlávkovy nadace, umístěno na zámku Lužany. Portrét vznikl patrně podle fotografie až po smrti paní Hlávkové v roce 1902. Hlávka také finančně přispíval na nájem ateliéru na Smíchově na Královské třídě č. 48. Několik dopisů Pepy Mařákové adresovaných Josefu Hlávkově je uloženo ve fondu J. Hlávky v Památníku národního písemnictví.

**20** *Podobizna mladé ženy*, olej, dřevo, 45 × 39 cm, značeno vlevo dole: PM, Prácheňské muzeum Písek - Památník Adolfa Heyduka, inv. č. AH VU 18.

**21** Archiv hlavního města Prahy, fond: Okresní městský delegovaný soud civilní pro Malou Stranu a Hradčany (1855-1926), sign. A 552 / 1907.

**22** MUDr. Vladimír Jelovšek (1879-1931), během pobytu v Praze publikoval básně i v českých časopisech.

**23** PNP - fond Josef Hlávka, dat. 27. 6. 1907.

**24** *Katalog souborné výstavy českých malířek v Turnově*, 1911, č. kat. 34-48a. Většina děl byla tehdy v majetku Rudolfa Ryšavého, který po smrti Idy Mařákové odkoupil od jejích dědiců

celou uměleckou pozůstalost J. Mařáka, viz Rudolf Ryšavý, *Jak jsem se stal obchodníkem s obrazy*, Praha 1947, s. 28.

**25** *Loučení milenců*, olej, plátno, 33,5 × 26,2 cm, inv. č. IO 103, *Podobizna malíře a pěvce Bedřicha Plaškeho*, kresba uhlím na hnědém papíře, 111 × 52,5 cm, inv. č. IK 9024, *Karikatura Jiřího Karáska ze Lvovic*, kresba tužkou, papír, 31,6 × 13 cm, inv. č. IK 2621 a několik dalších drobných kreseb. Ve sbírkách PNP se nacházejí rovněž dvě kresby Idy Mařákové.

**26** *Obraz Opuštěná*, olej, plátno, 145 × 68 cm, značeno vpravo dole: PM, byl na aukci Dorotheum Praha 4. 10. 2003 prodán jako práce Středoevropského malíře kolem roku 1900. Reprodukcí díla přinesly *Volné směry I*, 1896-1897, pod názvem *Truchlící* na s. 178, s komentářem na s. 194.

**27** Alois Hain, *Ženská otázka v letech 1900-1920*, Praha 1939, s. 17.

**28** Srov. Kateřina Kuthanová, „Studijní možnosti malířek - generace 70. a 90. let s návazností uměleckých vlivů v 19. století“, in Marcela Šášinková (ed.), *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*, Roztoky u Prahy 2005, s. 21-30, též Petr Šámal, „Žena na cestě k umění. Ženské výtvarné vzdělání v 19. století v Čechách“, *Umění LV*, 2007, s. 207-225.

**29** Kateřina Kuthanová, „Výtvarnice v souvislostech industriálního světa“, in Tatána Petrasová - Pavla Machalíková (eds.), *Člověk a stroj v české kultuře 19. století*, Praha 2013 s. 83.

**30** Kateřina Kuthanová, „Autoportrét a sebereflexe malířky v 19. století“, in Milan Vojáček (ed.), *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století*, Praha 2007, s. 152-153.

**31** *Odkvetlá*, olej, plátno, 33 × 16,5 cm, neznačeno, vpravo dole přípis: Verblüht, soukromá sbírka.

**32** Mařáková zachytila malířku Helenu Emingerovou (1858-1943), tedy o generaci starší, v jedné své karikatuře jako velmi přísnou a energickou ženu. Kresba tužkou na zadní straně navštívenky, Národní galerie v Praze, inv. č. K 15397.

**33** Veronika Hulíková, „Jakub Schikaneder a jeho žáci na Uměleckoprůmyslové škole“, in: eadem (ed.), *Jakub Schikaneder (1855-1924)*, s. 221.

**34** Karel Hlaváček, „Tragédie ženy“, *Moderní revue*, 1897, č. 5 s. 148. Vystavená díla se v dobových reprodukcích nezachovala, jsou známa pouze z tehdejších kritik. Srov.: Martina Pachmanová, „Proměny a tabuizace mateřství v českém moderním umění: Od symbolické velké matky ke katastrofě mateřské identity“, in: www.zenyvumeni.cz; Eadem, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004, s. 88-90.

**35** Lékař Vladimír Jelovšek se za svého pražského pobytu seznámil a oženil se slovinskou básnířkou Žofkou Kvederovou.

*Dvojportrét*, nezvěštné, repro in Ažběta Birnbaumová – Věra Černá, *Opuštěná paleta*, Praha 1942, s. 32.

**36** *Hostina duchů*, studie, olej, karton, 18,5 × 30 cm, neznačeno, prodáno na aukci Dorotheum Praha, 22. 9. 2012, č. kat. 161.

**37** *Dichterruhm*, kresba uhlím, papír, 50 × 64 cm, neznačeno, dole uprostřed přípis: Dichterruhm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 46087.

**38** Český emancipační časopis s důrazem též na příklon ke slovanství *Česka*, vydávaný Ústředním spolkem českých žen informoval nejen o tvorbě tehdejších spisovatelek, ale též českých malířek. Ženy rovněž upozorňoval na domácí emancipační snahy, ale i na příklady srbských či ruských žen, s čímž souvisel i příklon k Theosofické společnosti Heleny Petrovny Blavatské. V roce 1908 zde vyšel i nekrolog Pepy Mařákové. Z pohledu theosofie se pak zdá tvorba této umělkyně a kritičky poměrů tehdejší společnosti poněkud jasnější, i když se zatím nepodařilo najít žádné přímé důkazy o Pepě a okultismu.

**39** *Operace (Anatom?)*, olej, plátno, 31 × 47 cm, prodáno na aukci Dorotheum Praha, 6. 3. 2004, č. kat. 97.

**40** *U lékaře*, kvaš, karton, 40,8 × 58,4 cm, neznačeno, na zadní straně přípis: „Pepa Mařáková (z po- / zůstalosti její: / ,U lékaře.“; vlevo dole: „Od R. Ryšavého / 1925 / Borovský, sbírka Patrika Šimona, původně ve sbírce R. Ryšavého, roku 1925 od něj zakoupil F. A. Borovský“.

**41** *Primář MUDr. Michal*, kresba tužkou, papír, 21 × 16 cm, NG, inv. č. K 15442.

**42** *Komedie života*, kombinovaná technika, karton, 81 × 38 cm, neznačeno, na zadní straně přípis: Pepa Mařáková (z pozůstalosti). / „Komedie života“ / Střední obraz. / od R. Ryšavého. r. 1925; sbírka Patrika Šimona, původně ve sbírce R. Ryšavého, roku 1925 od něj zakoupil F. A. Borovský.

**43** *Proti proudu*, lavírovaná a kolorovaná kresba tuší, papír, 68 × 28 cm, prodáno na aukci Dorotheum Praha, 21. 5. 2005, č. kat. 233.

**44** *V potu tváří*, lavírovaná a kolorovaná kresba tuší, papír, 80 × 38 cm, prodáno na aukci Dorotheum Praha, 21. 5. 2005, č. kat. 234.

**45** Srov. Adam Hojil (ed.), *V zajetí vášně: sbírka Patrika Šimona*, Olomouc 2004, s. 309, č. kat. 564.

**46** *Cesta za chlebem a její konec I-IV*, olej, plátno, à 24 × 34 cm, neznačeno, soukromá sbírka.

Můžeme tak usuzovat podle názvů děl autorek vystavujících na první společné výstavě českých žen malířek v Turnově v roce 1911, kde byla posmrtně vystavena i díla P. Mařákové.

Vedle symbolistních názvů Mařákové naznačují názvy ostatních pouze realistickou popisnost.

Další díla, která se objevila na aukcích: *Noční zamyšlení*, kresba uhlím a bílou křídou, papír,

43 × 22,5 cm, prodáno na aukci aukčního domu Meissner-Neumann, 12. 11. 2005, č. kat. 228;

*Vůně*, 1898, pastel, papír, 70 × 70 cm, prodáno na aukci Galerie Vltavín, 9. 6. 1996, č. kat. 66.

# *Solajmán a Belqís, královna ze Sáby:* perský lakovaný panel ze sbírky Národní galerie v Praze a jeho interpretace v kontextu estetiky islámského umění<sup>1</sup>

KRISTÝNA RENDLOVÁ

Oblast Předního východu, kde islámské umění dosáhlo většiny svých stěžejních a vrcholných projevů, je z perspektivy České republiky jak geograficky, tak kulturně poněkud vzdálená. Zároveň se v českých zemích nerozvinula, porovnáme-li sběratelský zájem o umění Číny či Japonska a umění islámské kulturní oblasti, stejně silná tradice (výjimku mohou představovat snad jen orientální koberce). Přesto existuje bezpočet spojitostí mezi uměním islámských zemí a křesťanské Evropy, jejichž význam byl v historii často zásadní (a to navzdory tendenci odborné veřejnosti občas tento fakt přecházet bez povšimnutí). Neméně významné jsou i interakce, jež se odehrávaly v širším kontextu kulturních dějin. Z těchto důvodů si soubor islámského umění ve sbírkách Národní galerie zaslouží plným právem naši pozornost a budiž nám jen výhodou, že z hlediska badatelské i muzejnické činnosti skýtá nemalý potenciál.

Panel zobrazující Solajmána (u nás známého spíše pod jménem Šalomoun, odvozeným z hebrejštiny) a Belqís, královnu ze Sáby, je toho dokonalým příkladem.<sup>2</sup> Jsa velmi zdařilou, byť možná ve své formě trochu netradiční ukázkou perské lakované malby, nabízí spolu s mnoha otázkami a nejasnostmi týkajícími se datace aj. i zajímavou možnost nahlédnout do estetiky islámského umění, a to v podobě analýzy jak formálního stylu vyobrazení, jež nese mnohé typické rysy perských miniatur, tak zejména z hlediska námětu, jehož zdrojem je jedna z ojedinelých pasáží Koránu vyslovujících se konkrétněji k tématu výtvar-

ného umění. Dílo tak umožňuje názorně se seznámit s několika estetickými principy islámského umění.

## **I. Představení panelu**

Solajmán a Belqís, královna ze Sáby (*obr. 1*), jsou zachyceni na dřevěném panelu obdélníkového formátu,<sup>3</sup> zasazeném do dvojitého, rovněž dřevěného rámu (celkové rozměry jsou 130 × 62 cm).<sup>4</sup> Samotný výjev i dekorace rámu jsou zpracovány v tlumenější barevnosti s převládajícím okrově zlatavým nádechem technikou lakované malby.<sup>5</sup>

Dvojitý rám, lemující hlavní výjev, tvoří s panelem vizuálně jeden celek, představuje tak významnou ornamentální složku díla. Vnější rám je po celém obvodu rozčleněn do několika kartuší s různým obsahem. Zajisté nejvýrazněji působí čtyři zlaté kartuše uprostřed každé strany rámu, jež nesou černé kaligrafické nápisy referující o okolnostech setkání Solajmána a Belqís. Na podélných stranách následují menší kartuše s vyobrazeními stromů, doplněných o rozličnou zvířenu na cihlově červeném pozadí. V rozích rámu jsou umístěny černé kartuše s rozvinutým motivem arabesky vypracované v převážně zlaté, zelené a cihlové barevnosti. Prostor mezi jednotlivými kartušemi vyplňuje opakující se ornamentální motiv na olivově zeleném pozadí.

Zpracování vnitřního rámu je pojato méně okázale; na černém podkladu je rozvíjen rostlinný ornament mírně spirálovitě se vinoucích zlatých stonků s bílými a oranžovými kvítky, zelenými listy a pravi-

**Kristýna Rendlová,**  
doktorandka  
Semináře  
dějin umění  
Masarykovy uni-  
verzity, věnuje se  
umění islámské  
kulturní oblasti  
zejména regionu  
Turecka a Íránu.

delně se opakujícím prvkem stylizovaného mraku. Periodické sekvence ornamentu doplňuje dvaadvacet rovnoměrně rozmístěných, v porovnání s vnějším rámem o poznání jednodušeji vypracovaných perských inskripcí, jež jsou orámovány prostou zlatou linkou. Čteny od horního pravého nápisu směrem doleva, představují vždy po jednom verši 629. *ghazalu* (sonetu) perského básníka 13. století Sa'dího, s tou výjimkou, že první, třetí a čtvrtý verš básně na panelu chybí, a naopak druhý nápis (nahore uprostřed) se nepodařilo přiřadit k uvedené básni, ani jinak jednoznačně určit.<sup>6</sup> Jde o poezii milostnou, což koresponduje s tématem výjevu. Dle dostupných informací nebyl tento *ghazal* doposud publikován v překladu do žádného evropského jazyka.<sup>7</sup>

Ústřední panel zobrazuje dva kompozičně propojené výjevy. Horní je orámován laločnatým lomeným obloukem, jenž na vnější straně vyhrazuje prostor rostlinnému ornamentu, vypracovanému ve stylu podobném vnitřnímu rámu, a vyobrazení páru mytických ptáků *símorghů*, což byl oblíbený ikonografický námět perského umění již od dob Sásánovské říše. Celé to nápadně evokuje výrazný rys islámské sakrální architektury Íránu, a to tzv. *píšťáq*, portál vstupního *ívánu*, jenž nepředstavoval v perské islámské malbě neobvyklý motiv.<sup>8</sup>

V horním plánu vidíme královnu ze Sáby usazenou na majestátním a ornamentálně propracovaném trůnu unášeném dvojicí démonů, džinů. Obklopuje ji osm andělů, z nichž dva hrají na hudební nástroje, pravděpodobně *tambúr* a *daf*, dva podpírají dekorativně velmi výrazný baldachýn nad trůnem, tři přinášejí rozličné dary a poslední nese na zádech postaršího muže, jehož lze na základě poučenosti o námětu identifikovat jako Ásefa b. Barchjá, vezíra a rádce krále Solajmána. O tom, že je celý výjev situován do nebes, svědčí hojně rozseté mraky v čínském stylu a poletující ptactvo, avšak trochu matoucí v tomto kontextu může být strom vyrůstající za trůnem. Trůn zdobí rostlinný ornament, v zadní části i motivy stromů, ptactva, *símorghů* a mraků v čínském stylu. Inskripce na trůnu by mohla představovat verš 'Attára *Nišápúrího*, tuto atribuci není ale možno jednoznačně potvrdit.<sup>9</sup>

### سليمان با حشمت نظر ميگرد مورنرا

Pozadí od linie trůnu nahoru je zlaté, zbytek není barevně zpracován.

Dominantou dolního plánu je opět výrazný, dekorem pokrytý trůn, na němž sedí tentokrát Solajmán. Na schod trůnu

vystupuje Belqís a nadzvedá si sukni, odhalující nohu do půli lýtky. Výjev sledují přísedící Ásef b. Barchjá, dva andělé, džin, ne zcela jednoznačně identifikovatelná zvířata, podobná snad nejvíce psům a vlkovi, a ptactvo, z něhož je třeba vyzdvihnout zejména dudka chocholatého, jenž sedí na bočnici trůnu, hned vedle Solajmána. Scéna je zasazena do krajiny, z níž je však vyobrazeno pouze jezírko s okolní vegetací v dolní části, říčka stékající jako vodopád ze skalisek, naznačených v horní části spodního plánu, a pak již jen strom vyrůstající za Solajmánovým trůnem. Trůn pokrývá několik ornamentálních rostlinných vzorů, na schodech se objevuje i ornament geometrický. Inskripce na boční straně trůnu směrem k divákovi byla určena jako druhý verš Háfizova *ghazalu* číslo 34.<sup>10</sup>

### كرم نما و فرود آكه خانه خانه توست

Pozadí v tomto případě není barevně zpracováno, pod finální vrstvou laku tedy prosvítá textura dřevěné desky.

## II. Formální analýza malby a kompozice a jejich estetická interpretace

Obecný charakter malby vychází v pojednání prostoru a zachycení postav z tradice perských miniatur. V nich bývá výjev nahlížen většinou shora. Užítí perspektivní zkratky se zdá být malířům cizí a není ani náznak o snaze vzbudit dojem prostorové hloubky nějakými jinými iluzionistickými prostředky, stínováním a podobně. Obecně tak lze říci, že jako jediný pokus o plasticitu lze chápat lineárně naznačené záhyby oděvu. Naopak u zobrazení nábytku či architektury je někdy perspektivní zkratka dokonce nepatrně převrácena (na panelu patrně zejména u Belqísina trůnu) a dojem prostoru je vyjadřován spíše konvenčně, prostým umístěním vzdálenějšího předmětu výše, bez změny jeho velikosti. Malba je tedy spíše symbolická a dekorativní, vše je podřízeno plošností umožněnému vyváženému rytmu linií a barev, vytvářejícímu dojem výrazné ornamentálnosti.

Přestože za náměty byly často vybírány okamžiky dramatické, jejich zpracování pak již stopy expresivnosti nenese.<sup>11</sup> Zároveň postavy reprezentují spíše ideální typy, kdy vedlejší ani ústřední charaktery nejsou pojednány jako individua, a ženská postava se od té mužské neliší ničím jiným než případnými atributy, oděvem a pokrývkou hlavy. Z hlediska úlohy postav je možno rozpoznat centrální aktéry, jejich doprovod a svědky scény přihlížející,<sup>12</sup> kteří jako by potvrzovali její pravdivost.<sup>13</sup>

Převládá zobrazení figur ze tříčtvrtěho profilu, kdy tvář je typicky oválná s očima mandlového tvaru, což vychází pravděpodobně z ideálu krásy zavedeného do perské kultury Mongoly ve 13. století. Linie ramen je zakulacená a gesta rukou mají symbolickou funkci; například držení paží u Belqís na horním výjevu naznačuje probíhající konverzaci.<sup>14</sup> Můžeme říci, že zde lze spatřit všechny obecné rysy perské miniaturní malby.<sup>15</sup>

Z hlediska kompozice ústředního panelu a jeho rozvržení na horní a dolní plán je důležitým a pozornost upoutávajícím prvkem zejména anděl nesoucí – v kontrastu s tlumenější okolní barevností – relativně výrazně zelený plášť, neboť jsou součástí horního výjevu, svým diagonálním směřováním k vyobrazení dolnímu propojuje horní a dolní plán, a harmonizuje tak celé formální rozvržení. Tím je jasně naznačeno uspořádání celé kompozice do tvaru spirály (obr. 2).

Dle důkladného a konkrétními příklady podloženého studia Alexandra Papadopoula je to právě tato křivka, co v rozvržení prostoru islámských miniatur a jiných maleb výrazně převažuje, a to nevyjímaje díla předních malířských osobností, jakými byli Behzád či Rezá-e Abbásí. Dle Papadopoula si byli perští malíři velmi dobře vědomi skutečnosti, že právě spirála díky matematické dokonalosti vyjadřující harmonii rytmickým rozložením dominantních prvků v rámci základní struktury zaručuje maximální krásu. Oněmi dominantními prvky pak byly většinou ruce a tváře osob, které se na rozdíl od zbytku těla považovaly za výrazné, protože nebyly zahaleny.<sup>16</sup> Spirála se tak jevila dokonalým organizačním schématem výjevu a není pochyb o návaznosti na Platónovu kosmologii, s níž byla muslimská věda velmi dobře obeznána.

Estetický význam tohoto uspořádání prostoru v obraze Papadopoulo vystihuje slovy: „Zde naznačená kompoziční metoda se snažila vystavět mikrokosmos díla stejně, jako Bůh vytvořil makrokosmos vesmíru [...], tedy nebeskými kruhy, které se postupně zmenšují, jak se přibližují k Zemi. Takto sestupující a zmenšující se řada kruhů nepředstavuje nic více a nic méně než spirálu.“<sup>17</sup> S tím koresponduje i nemalý význam spirály v rámci islámského mysticismu, jenž, ovlivněn v tomto ohledu pro změnu učním Pseudo-Dionysia, s její pomocí vizualizuje cestu duše k Bohu. Jako taková byla tedy spirála více než vhodná, což ještě umocňovala kompoziční variabilita, již poskytovala.

Skrze transcendentální význam spirály a důležitost ornamentu a dekoru tak může být legitimizováno umělcovo zavržení prostředků vedoucích k co nejvěrnějšímu mimetickému zobrazení, neboť „nové estetické univerzum [...] mohlo být vytvořeno, jen když existovala díla, jež mohla být prohlášena čistě za umění, tj. skrze jejich ‚autonomní svět‘ forem, barev a nesporné spojení všech ustavujících částí.“<sup>18</sup> Do jisté míry tak lze tvrdit, že perští malíři udělali o několik století dříve to, k čemu později dospělo evropské modernistické umění. Je evidentní, že výše shrnuté rysy reflektuje i náš lakovaný panel.

### III. Námět, jeho zdroje, ikonografie a interpretace z hlediska estetiky islámského umění

Vraťme se však ke konkrétnímu dílu a zaměřme se na zdroje jeho námětu. Bezpochyby lze konstatovat, že jde o náboženské téma. Jak upozorňuje Oleg Grabar, toto označení se v rámci klasifikace námětů obsahově zcela neztotožňuje s terminologií zažitou v křesťanském umění.<sup>19</sup>

Výjev Solajmán a Belqís, královna ze Sáby, je ilustrací příběhu uvedeného v súde 27, zvané al-Naml (27, 20–44), avšak protože oblíbenou pasáž muslimští autoři zmiňovali a komentovali často, nelze za jednoznačný zdroj označit Korán. Protože o Korán se opírají všechna pozdější zpracování, případně jsou pozměněny či rozvedeny detaily a druhotné okolnosti příběhu, nedopustíme se chyby, budeme-li pro začátek vycházet právě z původní koranické verze.

Před samotným představením příběhu připomeňme, že islám navazuje na judaismus i křesťanství, přejímá veškeré starozákonní proroky, mezi nimi tedy i krále Šalomouna, jehož pak zmiňuje pod arabskou verzí jména Sulajmán. Ten je v islámské oblasti, stejně jako v židovském a křesťanském prostředí, znám mimo jiné i díky svému slovutnému chrámu a epizodou s královnou ze Sáby, rovněž uvedenou ve Starém i Novém zákoně (I Kr 10, 1–13; Mt 12, 42; Lk 11, 31). Pár tak přitahoval pozornost muslimských i křesťanských umělců,<sup>20</sup> tvoře jeden z mála společných námětů islámského a evropského umění. Zatímco v křesťanské ikonografii na základě biblického zdroje převládá scéna, v níž královna ze Sáby klade Šalomounovi hádanky, Korán to vynechává, a muslimští malíři tak vycházejí z jiné verze, popisující dva divy, jimiž Solajmán zapůsobil na královnu ze Sáby. Druhý a rozhodující div ilustruje naše dílo a koranická pasáž, v níž je daná scéna líčena, představuje shodou

okolností jedno z ojedinelých vyslovení Koránu k tématu umění.

Scéna je zasazena do Solajmánova chrámu na hoře Marwah (známé též pod hebrejským označením Moria), jehož posvátnost v porovnání s významem přisuzovaným mu židy či křesťany je v islámské tradici ještě umocněna souvislostí s Muhammadovou noční cestou (*al-‘Isrā’ wal-Mi‘rādž*). Chrám byl totiž ztotožněn se vzdálenou mešitou *al-masdzid al-aqsá*, již uvádí Korán (17, 1) a v níž Muhammad za své noční cesty vedl společnou modlitbu s ostatními proroky, aby následně vstoupil do nebes, kde mu Bůh zjevil některá svá znamení a zázraky.<sup>21</sup>

Solajmán byl znám tím, že rozuměl řeči ptáků, byl pánem zvířat a džinové mu poslušně sloužili;<sup>22</sup> zde jsou zobrazeni ve vládcově blízkosti, a proto v islámské malbě mohou poskytnout snadné vodítko pro jeho identifikaci. Ve stručném znění se v Koránu líčí, jak se Solajmán dovídá od dudka o mocné královně ze Sáby (v Koránu nazývané Malikat Saba’, v pozdějších zpracováních konkrétně jmenované Bilqis), která však neuctívá jediného Boha;<sup>23</sup> v této části popisu je důležité zejména zdůraznění trůnu jak královnina, tak Solajmánova.<sup>24</sup> Dudkovo líčení vzbudí Solajmánův zájem, a ten se proto rozhodne, opět prostřednictvím ptáka, pozvat královnu ze Sáby k sobě do paláce. Ta váhá, nejprve posílá své vyslance s dary, jež ale vládce odmítá. Ve snaze přimět královnu, aby jej navštívila, vysílá Solajmán džiny, aby mu přinesli její trůn, avšak nakonec se úlohy chopí ten, „u něhož bylo vědění z Písma“.<sup>25</sup> Až poté se královna sama dostaví a Solajmán se jí táže, zda poznává svůj trůn. Ona neurčitě odpoví, že se zdá být její. Když je pak vyzvána, aby vstoupila do paláce, považuje křišťálovou podlahu za vodní hladinu. Proto si pozdvihne oděv, aby si jej neumáčela. Solajmán ji vzápětí ujistí, že jde pouze o křišťál, a královna ze Sáby je natolik udivena, že uznává Solajmánovu velikost, a v důsledku toho přijímá víru v jediného Boha.<sup>26</sup>

Příběh je z hlediska islámu velmi důležitý, neboť v konfrontaci světa pohana se světem prorokovým je prostřednictvím umění dosaženo toho, že Belqís přijala jediného Boha. První důkaz své svrchovanosti podává Solajmán již v přemístění královnina trůnu a Lassner v tomto kontextu vysvětluje: „Vlastnictví trůnu, symbol královniny moci, připravuje půdu pro její konečné podřízení se Prorokovi a jeho Bohu.“<sup>27</sup> Avšak je to až epizoda s podlahou, co královnu ze Sáby přesvědčí. V pod-

statě šlo o takovou uměleckou dokonalost a natolik přesnou mimesi, že nastal klamný dojem. Proti sobě stanuli věřící a bezvěrec, věřící obdařený znalostí pravé povahy věci. Oliver Leaman v této souvislosti ke královnině percepci výstižně dodává: „Rozum jí pravděpodobně říkal, že jelikož často zaměňuje to, co se zdá být skutečnost, s tím, co doopravdy skutečnost je, mohou být i její náboženské názory podobně spojeny nikoli s tím, co je skutečné, ale s tím, co je skutečné jen zdánlivě. To je z mono-teistického pohledu dobrá charakteristika idolatrie.“<sup>28</sup> Jako by až ono přijetí jediného Boha odhalilo skutečnou pravdu, čehož umění může být nástrojem.<sup>29</sup>

Koranická pasáž vypovídá ještě o jiném významu umění, než je onen silný dojem, jež má v moci vyvolat v člověku, jak jsme viděli u královny ze Sáby. Valérie Gonzalezová na základě sémiotické analýzy původního arabského textu zdůrazňuje v Koránu uvedené spojení *mumarradun min qawárirá*, tedy křišťálem vydlážděná, jímž je popsána podlaha chrámu, kterou královna ze Sáby pokládala za vodní hladinu.<sup>30</sup> Slova užitá v originálním arabském znění asociují pokrytí prostoru v přesném pořádku, tudíž geometrické, výrazněji než je tomu v překladech do jiných jazyků. Gonzalezová tak jednoznačně dochází k závěru, že „súra al-Naml ukazuje sílu estetického rozměru legendy o Šalomounovi a Belqís a odhaluje existenci konkrétního pojetí umění, jež vychází z Božího slova.“<sup>31</sup> Takový výklad z hlediska estetiky islámského umění ještě umocňuje význam súry al-Naml, jež tak může být považována za jeden z prvních doložených kánonů krásy umění v islámské kulturní oblasti, když poukazuje na jeden z nejrozšířenějších způsobů dekorace islámského umění i architektury, jímž je geometrický ornament zpracovaný v různých médiích užitého umění, malovaný nebo u architektury například vyskládaný z dlaždic různých velikostí a tvarů.

Je nutno mít na paměti, že pro muslimy je v tomto příběhu stěžejní ono vítězství monoteismu nad pohanstvím. Zejména z něho pramení obliba námětu napříč islámským světem. Ta se odrážela v četnosti literárního i malířského zpracování s tím, že pozdější literární verze byly ve snaze rekonstruovat okolnosti události často obohacovány a kriticky rozvíjeny především na základě inspirace v židovské tradici. Malíři se jich případně přidrželi jako předlohy, avšak spíše autonomně došli k vlastnímu, do jisté míry ustálenému způsobu zobrazení.

V rámci exegeze prý již ibn ‘Abbás příběh obohatil o motiv Belqísinych chlupatých,



a tudíž nevzhledných nohou, jenž se může jevit trochu kuriózní, neboť tehdy prý byla použita první depilace.<sup>32</sup> Lassner uvádí muslimskou tradici al-Dijárbakrího a jeho dílo *Chamís*, verzi založenou pravděpodobně na inspiraci v židovském folkloru, podle kterého byla Belqís potomek džinů.<sup>33</sup> Zmiňme také al-Ṭabarího a jeho *Ta'riḥ al-rusul wa l-mulúk* (Dějiny proroků a králů).<sup>34</sup> Významným zdrojem je zejména al-Tha'labí se svým *'Ará'is al-majális fí qiṣaṣ al-anbiyá'* (Životy proroků), zpracovávající život proroků a shrnující předchozí tradici. Například královna ze Sáby se zde jmenuje Belqís a vládne Jemenu, dudek nese jméno Ja'fúr, Belqísin trůn je popsán jako „vyroben ze zlata posázeného rubíny a smaragdy, [...] vykládán nejrůznějšími drahými kameny“<sup>35</sup> a vůbec strohý koranický příběh je již značně rozveden, přičemž se autor opírá o své předchůdce.<sup>36</sup>

Jen málo z těchto a mnoha dalších detailů je pro pojednávání dílo skutečně relevantní, avšak pozornost si zaslouží pasáž, v níž se al-Tha'labí zamýšlí nad otázkou, kdo se skrýval pod dosti neurčitým koranickým označením „ten, u něhož bylo vědění z Písma“, tudíž kdo ve skutečnosti donesl Solajmánovi Belqísin trůn. Al-Tha'labí v kompilaci předchozích zdrojů uvádí pět možných variant: anděl Džibrá'íl, nespécifikovaný anděl, neurčitá lidská bytost, Solajmán osobně či Āsef b. Barchjá.<sup>37</sup> Sám se přiklání k variantě poslední.<sup>38</sup> Také Rúmí se ve svém *Matnawí* drží tohoto vzoru, trůn je doručěn Āsefem, byť se k tomu v souladu s Koránem nabízejí jako první džinové.<sup>39</sup> Pro zajímavost jen dodejme, že Rúmí dříve popisuje trůn slovy: „jeho obrovitost, jež přesahovala (veškeré) hranice, byla filigránské dílo.“<sup>40</sup> Na závěr zběžného výčtu autorů a jejich děl, jež přispěla k rozvedení a dobarvení koranického textu, bychom mohli uvést mnoho jiných zmínek a odkazů v další perské i arabské literatuře, z níž jmenujme jen pro příklad již řečeného *'Attára Nišápúrího* a jeho *Iláhi-Náma* (Kniha Boží) či *Mantiq al-Tajr* (Řeč ptáků).

Pokud jde o ztvárnění námětu Solajmána a Belqís v islámské malbě, v současném stavu bádání jsme obeznámeni s bezmála patnácti díly (třemi v technice lakované malby, a to na knižních deskách, dřevěné truhle a pouzdrů na pero, a dvanácti miniaturami), což vzhledem k nevelkému publikování předmětů islámského umění není množství zanedbatelné. Na nich lze rozlišit tři základní typy: Belqís přichází k Solajmánovi (odhalující případně část nohou), Solajmán a Belqís sedící každý na svém trůnu, Solajmán a Belqís spo-

čívající na jednom trůnu společně (přičemž poslední dva typy převažují). Co je všem výjevům společné, a co tudíž může být jistým vodítkem k určení námětu, je přítomnost zvířeny, přihlížejících džinů, většinou i Āsefa b. Barchji, velmi časté je také zdůraznění trůnů. Tak lze konstatovat, že panel ze sbírek Národní galerie v Praze alespoň v případě dolního výjevu spadá do první skupiny, kterou si dovolíme považovat za nejzajímavější, a že nese ikonografické znaky společné všem vyobrazením.

#### IV. Morfologická analýza

Nejprve je třeba položit si otázku, jaké důležité odlišnosti vykazují oba výjevy ve srovnání s původním koranickým textem. U toho horního je snad nejmarkantnější rozdíl v tom, že zatímco původně doručení Belqísina trůnu Solajmánovi a její příchod byly dva časově oddělené akty, zde zcela jednoznačně splynuly v jedno, neboť Belqís je jednoduše unášena spolu se svým trůnem. V otázce, kdo trůn Solajmánovi nakonec doručil, snad v návaznosti na al-Tha'labího a Rúmího zobrazuje autor Āsefa b. Barchju, jenž však vystupuje v roli vůdce delegace a samotné nesení trůnu přenechává džinům, kteří se o úkol hlásili první a jsou v Koránu jako jediní v této souvislosti konkrétně jmenováni. Bylo tak nalezeno logické řešení, navíc působící dojem jakéhosi kompromisu.

Dolní výjev se od koranického textu odlišuje situováním do volné krajiny, kde není ani náznaku po slavném chrámu a jeho podlaze zdobené v geometrickém pořádku křišťálem. Dekor pokrývá pouze Solajmánův trůn a i ty dva schody, na něž se Belqís chystá vystoupit, jsou prosty jakéhokoliv zdobení (*obr. 3*). Absence chrámu je však příznačná pro většinu dostupných vyobrazení tohoto námětu, ať již představují Solajmána a Belqís trůnící, nebo se zaměřují na scénu královniny audience. Setkáváme se tak se zajímavým omezením, neboť budovy obecně nebyly v rámci perské malby eliminovány, ba naopak běžně tvoří jedno z typických prostředí, do nichž se výjevy zasazují.<sup>41</sup> Malíři vyobrazující Solajmána a Belqís tak pravděpodobně spoléhali na to, že divák příběh zná, a soustředili se na trůny a ikonografické určení postav, zejména krále, prostřednictvím přítomnosti zvířat a džinů.

Přesto ani z volné krajiny není na panelu předvedeno mnoho; protékající voda by svým načernalým zbarvením se zlatými vlnkami mohla odkazovat na „říčku bronzu tekutého“, uvedenou v Koránu, jejíž pramen pro Solajmána vytryskl (34, 12–14), ale tmavé zbarvení vody je v perské malbě

běžné, a proto tato souvislost nemusí být bezpodmínečná. O mnoho zajímavější jsou hory, v nichž říčka pramení (obr. 4). Rýsují se relativně matně v pravé horní části spodního výjevu a svým pojednáním s vrcholky vypracovanými v podobě zvířecích, těžko konkrétně specifikovatelných hlav, představují nečekaně imaginativní složku uprostřed stylizovaného vyobrazení. Přestože v rámci perské malby není tento prvek tak atypický, jak se může na první dojem zdát, pojednání v lakované malbě je přinejmenším neobvyklé a celkově si úkaz zaslouží podrobnější objasnění.

O'Kane jako jeden z mála autorů upouští od opatrného a trochu zdráhavého naznačování, jehož se dopouštějí různé formální analýzy jednotlivých miniatur, a v krátké studii zcela jasně konstatuje, že od druhé poloviny 14. století lze v perské malbě zřetelně rozpoznat tendenci malířů začleňovat do maleb horské masivy s výraznými antropomorfními, popřípadě zoomorfními rysy.<sup>42</sup> Přestože jsou skalní útvary pojednány imaginativně, s různou mírou konkrétnosti, a mohlo by se tak zdát, že snad jen evropský příjemce si projikuje svou zkušenost s evropským uměním první poloviny 20. století a není možno hovořit o jednoznačném záměru autorově, částečnou oporu pro své tvrzení a možný zdroj tohoto fenoménu nachází O'Kane i v perské literatuře, například u Qazvíního. Ten komentuje kontemplaci horských vrcholů slovy: „Jsou zde obrazy tvorů proměněných Bohem v kámen. Mezi nimi je pastýř opírající se o svou hůl [...] a další lidské postavy a zvířata.“<sup>43</sup> Argumentačně si pak O'Kane pomáhá uvedením dalších impulsů podněcujících rozvoj takového ztvárnění krajiny a zmiňuje perské inspirace v mezopotamské malbě, čínském malířství dynastie Sung či buddhistické malbě 12. století. Přesto však, neboť nejde o prvek bezpodmínečný, byl podle O'Kana rozhodující „rozmar umělce“.<sup>44</sup> Je pozoruhodné, jak kontrastně působí expresivně pojednané horské masy hemžící se imaginativními lidskými tvářemi a stylizované reálné postavy výjevu (obr. 5).

Je přitom jisté, že u všech O'Kanem doložených ukázek tohoto prvku je třeba alespoň nepatrná dávka fantazie a vždy jde o více či méně konkrétní naznačení antropomorfních či zoomorfních rysů. Avšak v případě panelu s námětem Solajmána a Belqís, královny ze Sáby, si dovolíme tvrdit, že jde o zobrazení neoddiskutovatelné, kdy zvířecí hlavy jsou již jasně definovány linií, přestože jsou kvůli relativně malé velikosti a nevýraznosti v rámci celku patrné až při detailnějším pozorování. Natolik konkrétní zobrazení, jaké zde nacházíme

u horských vrcholů, je pro perskou malbu neobvyklé. Zároveň nám není známo, že by tento typ imaginativních lidských či zvířecích hlav a tváří, byť v abstraktním pojednání, někdy zpracovala lakovaná malba. Tím je již trochu předznamenáno, co bude řečeno v závěrečné části, tedy že dílo nepatří mezi nejtýpější ukázky svého druhu.

Ještě se zastavme u zbylých prvků vyobrazení. V porovnání se skalními útvary rýsujícími se vzadu jsou mnohem výraznějším motivem stromy tyčící se za oběma trůny, jež díky tomu působí ještě dominantněji. U horního výjevu může být začlenění stromu vnímáno přinejmenším jako trochu nepatřičné, neboť trůn je zcela jasně situován do nebes, a nejenže je v takovém případě nelogické, aby za ním vyrůstal strom, ale ještě se centrální vznášející se uskupení stává trochu těžkopádným. Je pak přirozené nad takovým uspořádáním se pozastavit a tázat se po jeho příčině.

Odpověď může nabídnout perská miniatura z rukopisu Nizámího *Chamse šáha Tahmáspa*, konkrétně ta, jež byla původně pokládána za vyobrazení Šíriny a Chusraua, avšak v současné době se má za to, že jde o Nušabu rozpoznávající Iskandera z jeho portrétu (obr. 6). U této miniatury je znám dokonce autor Mírza 'Alí a celý rukopis je datován do let 1539–1543. Kompozice miniatury s trůnem se sedící ženou, stíněným ornamentálně zdobeným baldachýnem, dvěma postavami nahlížejícími zpoza trůnu a vyrůstajícím stromem je v podstatě doslova shodná s horním výjevem na panelu z Národní galerie. Nápadně stejná je nejen kompozice, jež se samozřejmě ve svém poměrném uspořádání musela do určité míry přizpůsobit podélnému tvaru dřevěného panelu, ale také barevnost baldachýnu. Studium dalších miniatur uvedeného rukopisu odhalilo i jiné podobnosti. Například právě onen z hlediska kompozice důležitý anděl nesoucí zelený plášť (obr. 8) je i přes rozdílnou velikost křídel podobný andělu na detailu miniatury vyobrazující Mi'rádž Proroka Muhammada (obr. 9) a i v jiných ohledech, kupříkladu na oděvech a pokrývkách hlav andělů, jsou patrné analogie mezi touto miniaturou a naším dílem.

Právě oděv je významným pomocníkem při stylovém a časovém určení islámských maleb a nejen andělů, ale i postavy Solajmána, Belqís a Āsefa b. Barchji vykazují v tomto ohledu jistou podobnost s miniaturami zmíněného rukopisu *Chamse*<sup>45</sup> a safíjovským oděvem obecně.<sup>46</sup> Avšak co se od safíjovského oděvu liší, jsou turbany Solajmána a Āsefa (zejména na dolním výjevu), jejichž bezvýhradný

ekvivalent se nepodařilo nalézt na žádné saffjovské malbě; snad jen turban s barevným šikmým pruhem prince Chusraua na miniatuře z poloviny 17. století vypadá podobně, i když tvarová shoda je možná pravděpodobně následkem jiného úhlu pohledu, neboť turbany té doby bývaly mohutnější.<sup>47</sup> Jako by tedy zatím všechny analogie naznačovaly spojitost se saffjovskou malbou poloviny 16. století a jediný stín pochybnosti vrhaly turbany, jež nelze jednoznačně určit. Vyslovit ohledně datace díla nějaký závěr by však bylo v této fázi předčasné, neboť je třeba přihlídnout ještě k technice lakované malby a její historii.

Dříve se krátce zaměříme na rostlinný ornament přítomný jak na ústředním panelu, tak na obou rámech. Je patrné, že vnitřní rám se od vnějšího v mnoha ohledech liší. Kromě dosti různorodého zpracování inskripcí jsou zde určité kompoziční rozdíly, ty ale nemusí být určující. Výmluvnější jsou při důkladném zkoumání znatelné odlišnosti v pojednání ornamentu a jeho stylu. Právě v tom je styl kresby jiný; rostlinný motiv vnějšího rámu se vyznačuje mnohem tenčí kresebnou linií, detailnějším a jemnějším propracováním s bohatším rozvětvením rostlinných úponků, širší škálou květů i barevností. Zároveň se ornament vnitřního rámu stylově přibližuje rostlinnému dekoru zakomponovanému do centrálního panelu v jeho horních rozích vymezených obloukem a trochu i trůnu Belqís. Naopak zadní čelo trůnu Solajmánova odkazuje lehčeji vyvedenou arabskou k rámu vnějšimu.

## V. Umělecká technika lakované malby

Technika lakované malby nepatří mezi nejdůkladněji probádané oblasti islámského umění. Přesto i při současném stavu vědění lze jednoznačně konstatovat, že lakovaný panel Solajmána a Belqís, královny ze Sáby, nezapadá mezi její typické ukázky.

Za dominium lakované malby, z technologického hlediska odlišné od dálněvýchozí lakové malby,<sup>48</sup> je možno v rámci islámského světa považovat především Írán, na který pak v menší míře navazovalo zejména Turecko a Indie. Kam sahají počátky této umělecké techniky, je předmětem spekulací, avšak Ernst J. Grube uvádí v této souvislosti 13. století.<sup>49</sup> Nicméně nejranější dochované ukázky jsou datovány do pozdního 15. století a jde o knižní desky s motivem arabesky. Figurální náměty se v tomto médiu objevují až v 16. století a následují vzory dobových miniatur. Na sklonku vlády Saffjovců se začíná uplatňovat vliv evropského umění, styl se tak proměňuje, až v 18. století lakovaná malba,

stylově poznamenaná západním realismem, přebírá vůdčí postavení po upadajících miniaturách, aby dosáhla svého vrcholu v polovině 19. století, v kadžárské éře.<sup>50</sup>

Ve svých počátcích se lakovaná malba uplatňovala zejména na knižních deskách zhotovených z papíroviny, jež představovaly praktickou a rovnocennou náhradu za původní desky kožené. Když se však od 17. století papírovina začala užívat i při výrobě *qalamdán* (pouzder na pera), *sandúček* (krabiček), obalů na zrcadla a pečetí, technika lakované malby se spolu s médiem rozšířila i na tyto praktické objekty.

Až mimo tento hlavní proud lze pak nalézt lakované malby zhotovené na dřevě a ve větších rozměrech, u nichž je již možno hledat jasnější paralely s panelem z Národní galerie. Kromě dřevěného obložení pokoje z Aleppa, jež je součástí sbírky Museum für Islamische Kunst v Berlíně a je datováno do raného 17. století, jsou publikovány příklady lakovaných truhel, panelů i dveří, přičemž mnoho z nich vykazuje v různé míře určitou stylovou podobnost s naším panelem, když odkazují k saffjovskému umění. Mnohé z nich byly datovány do 17. či 18. století. Fehérvári datuje Skinnerovy lakované dveře do druhé poloviny 17. století a zároveň zmiňuje i jiné lakované dveře, u nichž jako dataci uvádí počátek 17. století (např. dveře Walters Art Gallery, Baltimore) či konkrétně rok 1644 (dveře ve vlastnictví Calouste Gulbenkian Fundação, Lisabon) atd.<sup>51</sup> U lakovaného panelu z Lester Wolfe Collection uvádí Grube první polovinu 17. století.<sup>52</sup> V tomto výčtu studií konkrétních předmětů lakované malby se pak může jevit jako přelomová práce Evy Baerové, jež u lakované truhly ze sbírky berlínského Museum für Islamische Kunst v úvodu zmiňuje inskripci s uvedeným rokem 1609, u truhlice z Museum für Angewandte Kunst v Kolíně nad Rýnem pak rok 1610, avšak v obou případech nakonec dochází k závěru, že malby pocházejí z 19. století a pouze stylově se přidržely ranějších vzorů nebo je kopírovaly, a to i s uvedením datace.<sup>53</sup> Lakovaný předmět stylově na první pohled odpovídající saffjovské malbě nebyl předně na základě důkladného studia datován jako saffjovský, nýbrž pozdější. Tak se zde setkáváme s relativně nedávno rozpoznávaným jevem označovaným někdy jako pseudo-saffjovský styl, tedy nápodobou originálního saffjovského stylu zhotovenou v pozdní době.

Názory na přesné vymezení onoho pozdního období se různí. Dle Robinsona jde o kadžárskou éru, zejména konec 19. století či počátek století dvacátého, ale ne později než 1925.<sup>54</sup> *Grove Encyclopedia of*

*Islamic Art and Architecture* naopak hovoří o době „od dvacátých let 20. století dále.“<sup>55</sup> Mnohé lakované objekty na základě tohoto poznatku zaslouží předatování a je otázka, zda vůbec existují nějaké dochované lakované malby na dřevě v safíjovském stylu, jež by byly skutečně ze safíjovské éry.<sup>56</sup>

Že jde o stylovou nápodobu, lze doložit jemnými nuancemi stylu nebo anachronismy a chybami ve vypracování oděvů, doplňků, popřípadě i zbraní. Vrátime-li se nyní k panelu vyobrazujícímu Solajmána a Belqís, královnu ze Sáby, můžeme se na základě obeznámenosti s historií lakované malby, majíce na paměti atypické turbany a s ohledem na míru panelem vykazovaných známek stáří opodstatněně domnívat, že dílo je příkladem pseudo-safíjovského stylu.

## VI. Závěr

Jde-li o tak zdařilou ukázkou, jakou je panel s námětem Solajmána a královny ze Sáby, neubírá jí nikterak na zajímavosti, že před sebou máme dílo relativně pozdní a vytvořené ve stylu, jenž napodobuje styl ranější. Spíše naopak, jeho zveřejnění s detailní studií obohatí doposud málo probádanou oblast islámského umění o nové poznatky. Rozvinutí pseudo-safíjovského stylu reprezentuje určitý historický fenomén, „typický příklad obrodných tendencí v kadžárské době, vědomý pokus o vytvoření vizuálního mostu mezi starověkou íránskou tradicí a jejich vlastním světem,“<sup>57</sup> jenž si zaslouží být studován a dokumentován.

„Tento styl byl možná odvozen od safíjovského, ale nejde o žádnou otrockou parafrázi a (styl) vykazuje určité originální a individualistické vlastnosti.“<sup>58</sup> Právě to přesvědčivě dokládá představované dílo, které lze brát jako ukázkou jednoho z vyústění po staletí se rozvíjející tradice perských miniatur, kdy například v zaoblení hor v pozadí do podoby zvířecích hlav umělec vypracovává do důsledku to, co perští malíři předznamenali, nikdy však neuskutečnili více než v náznacích.

Autora bohužel není možno určit, avšak lze vyslovit domněnku, že se na vzniku díla podíleli malíři dva, což se uvádí jako možná praxe.<sup>59</sup> Tomu by odpovídala uvedená stylová odlišnost v ornamentu a inskripci vnějšího rámu. Ten mohl být i dodán až posléze, pro což by hovořila i mírně odlišná textura dřeva při pohledu z rubu. Vzhledem k tomu, že i uvnitř centrálního panelu mají rostlinné motivy rozdílný charakter, a ornament tak vykazuje jistou nekoherentnost, zdá se, že malíř vnějšího rámu mohl nepatrně zasáhnout i do ornamentu centrálního panelu ve snaze o stylové sladění, avšak to se již

dostáváme na pole spekulací. Stejně tak mohl jeden autor, chtěje napodobit ranější ornament, svůj styl modifikovat. Byl-li by panel původně bez vnějšího rámu, mohl představovat panel dveří, ale mnohem pravděpodobnější je, že dílo bylo od počátku zamýšleno jako dekorativní tablo postrádající praktický účel.

Co se konkrétnější datace týká, je nezbytné vzít v úvahu doloženou inspiraci v miniaturách Nizámího *Chamse* šáha Tahmáspa. Náš autor se s miniaturami rukopisu mohl setkat již prostřednictvím jiných, více či méně věrných kopií, které zmiňuje Binyon, bohužel bez udání konkrétních příkladů.<sup>60</sup> Teoreticky nelze vyloučit ani přímou inspiraci. V obou případech je třeba tázat se po historii rukopisu.

Dostupné informace jsou v tomto ohledu jen útržkovité, ale jeví se, že od doby vzniku až do 19. století byl součástí královské sbírky.<sup>61</sup> Kolem roku 1825 byly ještě v rámci kadžárské sbírky dodány nové lakované knižní desky a nedlouho poté, v roce 1827–1828 Fathḥ -‘Alí šáh daroval rukopis *Chamse* jedné ze svých žen, Tádž al-Davle. Poté se dílo dostává v roce 1880 do sbírky British Library,<sup>62</sup> kde je v osmdesátých letech 19. století katalogizováno.<sup>63</sup> Uvažujeme-li tedy o přímé konfrontaci na půdě Íránu, musela by se odehrát v rámci královských sbírek a pravděpodobně v 19. století, do roku 1880. Panel se však svým stylem a formou liší i od pseudo-safíjovské produkce té doby.<sup>64</sup> Naopak se zdá pravděpodobnější pozdější vznik, a to nejspíš prostřednictvím publikovaných reprodukcí miniatur.

Poprvé konkrétní miniatury uvedené jako inspirační zdroj panelu publikoval pravděpodobně F. R. Martin v roce 1912,<sup>65</sup> ale pouze v černobílé verzi, což by vysvětlilo kompoziční podobnost, ne už podobnost barevného řešení, jak je patrné zejména na baldachýnu horního výjevu. Barevných reprodukcí se miniatury uvedeného rukopisu dočkaly až v roce 1928.<sup>66</sup>

Datace panelu do pozdních dvacátých či třicátých let 20. století by tak vysvětlila jistou dávku formální specifičnosti díla, jež se jeví v určitých aspektech přece jen odlišně od publikované kadžárské produkce lakované malby, a to i pseudo-safíjovského stylu. Zároveň nabytí díla a jeho převezení do Československa se v třicátých letech zdá nejpravděpodobnější, neboť právě v tu dobu byl kontakt s Íránem relativně intenzivní.

Lakovaná díla v pseudo-safíjovském stylu mohla v éře pahlavské odpovídat dobové tendenci obnovit národní uvědomění odkazy na slavné epochy v historii

státu. Přestože za hlavní vzory byla považována předislámská impéria, inspiraci lze pozorovat rovněž v safíjovském umění.<sup>67</sup> V malířství se nová kulturní ideologie projevila mimo jiné požadavkem na zavržení kadžárského stylu, a tak lakovaná malba, stojící mimo hlavní pozornost a aniž rozvíjí styl nový, pokračuje v imitaci stylu safíjovského.<sup>68</sup>

### Poznámky

**1** Ráda bych vyjádřila hluboké poděkování osobám, bez jejichž přispění a dobré vůle by studie nemohla vzniknout či by přinejmenším nedospěla do předložené fáze. Jsou to zejména PhDr. Zdenka Klimtová, kurátorka Sbírký orientálního umění Národní galerie v Praze, prof. PhDr. Michaela Soleiman pour Hashemi, CSc. a Ing. Mgr. Mohammad Esmaeil Soleiman pour Hashemi, jimž vděčím za velmi ochotnou pomoc s transkripcemi perských nápisů, a dále pak kolektiv kurátorů z Middle Eastern Section Victoria and Albert Museum v Londýně.

**2** Panel vyobrazující Solajmána a Belqís, královnu ze Sáby (Vm 2192) zakoupila Národní galerie v Praze ze soukromé sbírky v roce 1961. Dílo bylo od té doby vystaveno třikrát: „Perské koberce“, Belveder, Praha 1971; „Perské koberce“, Hrad, Bratislava 1972; „Hory a řeky bez konce“, Národní galerie v Praze, Praha 1996. Fotografie panelu byla publikována: Lucie Borotova,

„Report from Europe. Czech Republic“, *Oriental Art* 2, 1994, s. 57–60 (60, obr. 10).

**3** Dle textury dřeva a běžné praxe perské malby jde pravděpodobně o *Platanus orientalis* (v perštině *čenár*).

**4** Konkrétně vnitřní panel se samotným výjevem měří 100,5 × 28,5 cm, vnitřní rám má šířku 5,5 cm po celém obvodu, vnější rám má šířku 9,5 cm po celém obvodu. Vnější rohy panelu jsou obloženy lištami o tloušťce 0,75 cm, jež na výšku měří 33 cm a na šířku 20 cm.

**5** Zde je nutno konstatovat často nesprávně užívanou terminologii, na niž v anglickém jazyce upozornil již Ernst J. Grube a jež se bohužel promítá i do češtiny. Je zapříčiněna pravděpodobně chybnou asociací islámské lakované malby s čínskou lakovou malbou, od níž se však zásadně liší způsobem zhotovení, což dokládá i autonomní původ a vývoj. Technika užívaná v islámském umění není tedy malba lakem na podkladový materiál, nýbrž spočívá v malování temperou či vodovými barvami na lakem ošetřený podklad a následném přelakování průsvitnou vrstvou. Ernst J. Grube, „A Lacquered Panel Painting from the Collection of Lester Wolfe in the Museum of the University of Notre-Dame“, in *Orientalis Hispanica* I, eds. J. M. Barral – E. J. Brill, Leiden 1974, s. 376–397 (376).

**6** Sa'dího ghazal č. 629 (vpravo) a transkripce veršů na rámu panelu (vlevo, čtené z pravého horního rohu).

<p>شب است این یا شبه این زلف یا موی</p> <p>جوابم گوی ای حور پری روی بود روی تو چون بستان فردوس بروید چون تو سروی بر لب جوی چه شیرین لب سخن گوئی که عاجز فرو می ماند از وصف سخنگوی ببویی الغیث از ما بر آید که ای یار از کجا آوردی این بوی الا ای ترک آتشی روی ساقی به آب باده عقل از من فروشوی چه شهر آشوبی ای دلبنده مفتون چه بزم آرایی ای گلبرگ خود روی چو در میدان عشق افتادی ای دل بباید بودند سرگشته چون گوی دلا گر عاشقی میسوز و میساز تناگر طالبی می پرس و می پوی در این ره جان بده یا ترک ما گیر بر این در سر بنه یا غیر ما جوی بداندیشان ملامت می کنندم که تا چند احتمال یار بد خوی محال است این که ترک دوست هرگز بگوید سعدی ای دشمن تو می گوی</p>	<p>گل است آن یاسمن یا ماه یا روی شب است آن یا شبه یا مشک یا موی لبت دانم که یاقوت است و تن سیم نمی دانم دلت سنگ است یا روی نپندارم که در بستان فردوس بروید چون تو سروی بر لب جوی چه شیرین لب سخنگویی که عاجز فرو می ماند از وصف سخنگوی به بویی الغیث از ما بر آید که ای باد از کجا آوردی این بوی الا ای ترک آتشی روی ساقی به آب باده عقل از من فروشوی چه شهر آشوبی ای دلبنده خود رای چه بزم آرایی ای گلبرگ خود روی چو در میدان عشق افتادی ای دل بباید بودند سرگشته چون گوی دلا گر عاشقی میسوز و میساز تناگر طالبی می پرس و می پوی در این ره جان بده یا ترک ما گیر بر این در سر بنه یا غیر ما جوی بداندیشان ملامت می کنندم که تا چند احتمال یار بدخوی محال است این که ترک دوست هرگز بگوید سعدی ای دشمن تو می گوی</p>
---	---

**7** Sa'dího ghazaly mají 4 části: Tajjibát, Badáji', Chavátím a Ghazalijjati Qadímah. Ghazal č. 629 náleží do části Chavátím. Překlada Sa'dího ghazalů se věnoval Lucas White King, avšak za svůj život stihl přeložit pouze básně z prvních dvou částí. Své rozsáhlé překladatelské dílo tedy skončil u sonetu č. 600. První dvě části byly v letech 1925 a 1926 publikovány v překladu ve dvou svazcích pod názvem *The Odes of Sheikh Mušlihu'd-dím Sa'di Shirázi*.

**8** Velmi obdobné zpracování nalezneme například i na několika perských lakovaných dveřích. Srov. G. Fehérvári, „A Seventeenth-Century Persian Lacquer Door and Some Problems of Safavid Lacquer-Painted Doors“, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* XXXII, 2, 1969, s. 268–280, obr. I, V, VII, VIII, XI.

**9** Verš, jehož autorem je pravděpodobně 'Attár Nisápúri, zní:

سليمان با همه حشمت نظر ميگرد بر موران

**10** „Projev zdvořilost a sestup, neb tento dům je i tvůj.“ Překlad Henry Wilborforce Clark, korekce Behrouz Homayoun Far. Hafez Shirazi. *Ghazal of Hafez Shirazi*, Calgary 2001, s. 70.

**11** Robert Irwin, *Arte Islámico*, Madrid 2008, s. 188.

**12** Oleg Grabar – Mika Natif, „Two Safavid Paintings: An Essay in Interpretation“, *Muqarnas* XVIII, 2001, s. 173–202 (173).

**13** Oleg Grabar, *Mostly miniatures: an introduction to Persian painting*, Oxford 2000, s. 133.

**14** Grabar – Natif (cit. v pozn. 12), s. 187.

**15** Grabar (cit. v pozn. 13), s. 132–133.

**16** Alexandre Papadopoulo, *Islam and Muslim Art*, London 1980, s. 97.

**17** Ibid, s. 101.

**18** Ibid, s. 96.

**19** „Na rozdíl od buddhistického či křesťanského světa se v perském malířství nevyvinulo to, co bychom mohli nazvat náboženskými dějinami v obrazech. Prvky takovýchto dějin lze najít tu a tam, avšak neexistují v takovém množství jako v Evropě nebo Indii. Naopak je možné, že perské malířství, obdobně jako čínské malířství po dynastii Sung, pocítovalo vliv určité mystické zbožnosti, a proto odráží náboženství méně v tématech a více ve způsobu vyjadřování.“ Grabar (cit. v pozn. 13), s. 95.

**20** „Křesťané přijímali Šalomouna nejen jako proroka a předka Ježíšova, jak jej znázorňovali na západních průčelích velkých chrámů, ale rovněž jako symbolický obraz Krista, zatímco královna ze Sáby se stala symbolem křesťanské církve, eklézie.“ Vera K. Ostola a Nobuko Kajitani, „Two Riddles of the Queen of Sheba“, *Metropolitan Museum Journal* VI, 1976, s. 73–103 (78).

**21** Pro podtržení významu dějiště příběhu je třeba uvést, že Korán obdivuje významné

stavitelské počiny jiných kultur, avšak většinou hned upomíná na jejich zničení, a tím podlehnoutí vůli Boží, jako by se snad skrze tato výjimečná díla lidé odvážili soupeřit s Bohem a museli být potrestáni za svou troufalost (89,5–11). Zároveň upozorňuje i na určitou marnost lidského snažení v umění (26, 128–129). Potom se však zjevuje Solajmán, jenž jako by byl zplnomocněn samotným Bohem, jsa jedním z jeho proroků, očistit jméno umění a architektury, tvoří jakýsi předěl mezi mytickými, ale pohanskými stavbami a novou architekturou zasvěcenou jedinému Bohu. Podle islámu tak Solajmán zahájil tendenci, kdy význam kultury dokumentovaly dokonalé a úchvatné stavby, jejichž stavitelé byli reprezentanty kultury.

**22** „Šalomoun pak stal se dědicem Davidovým a pravil: ‚Lidé, byli jsme naučeni řeči ptactva a byli jsme zahrnuti věcí všech hojností. A věru je toto zjevné dobrodiní!‘ A shromáždila se u Šalomouna vojska jeho z džinů, smrtelníků a ptáků a všichni po oddílech kráčeli.“ (překlad Ivan Hrbek) (27, 16–17). Jiná súra zase přisuzuje Solajmánovi moc ovládat vítr a vichřici (21, 81–82).

**23** „A zdržel se dudek nepřilíš dlouho a po příchodu pravil: ‚Zjistil jsem něco, co ty sám dosud nevíš, a přicházím k tobě ze Sáby se zvěstí jistou: shledal jsem, že nad ní žena vládne, jež byla obdařena věcmi všemi a trůnu mohutného je majitelkou; a shledal jsem, že ona i lid její se Slunci místo Bohu klaní; Satan pak okrášlil pro ně jejich počínání a svedl je z cesty pravé, takže nejsou vedeni správně a Bohu se neklaní, jenž tajemství nebes i země odkrývá a dobře zná, co skrýváte i co dáváte najevo veřejně, a Bůh – není božstva kromě Něho – je trůnu nesmírného Pánem!“ (překlad Ivan Hrbek) (27, 22–26).

**24** Lassner v této souvislosti upozorňuje ještě na tzv. trůnní verš, jenž vysvětluje „veliký Trůn“ jako ten, jenž „sahá přes nebesa a zemi.“ (2, 255)

**25** „[Šalomoun] řekl: ‚Shromáždění, kdo z vás mi přinese trůn její, dřív než ke mně přijdou odevzdání do vůle Boží?‘ I řekl jeden ifrít z džinů: ‚Já, já přinesu ti jej, dříve než zvedneš se z místa svého. A věru jsem k tomu silný dost i spolehlivý.‘ Pak řekl ten, u něhož bylo vědění z Písma: ‚Já, já ti jej přinesu, dříve než pohled tvůj se k tobě vrátí!‘ A když uviděl Šalomoun trůn postavený před sebou, pravil: ‚Toto pochází z laskavosti Pána mého, aby mne vyzkoušel, jsem-li vděčný či nevděčný. Ten, kdo je vděčný, je jím pro vlastní duši svou, však ten, kdo nevděčný je... a Pán můj soběstačný je i štědrý!“ (překlad Ivan Hrbek) (27, 38–40).

**26** „A bylo jí řečeno: ‚Vstup do paláce!‘ A když jej spatřila, domnívala se, že je to plocha vodní, a vykasala si oděv až k lýtkům svým. I řekl Šalomoun: ‚To je jen palác křišťálem vydlážděný.‘ Zvolala: ‚Pane můj, sama sobě

- jsem ukřivdila, avšak nyní se odevzdávám spolu se Šalomounem do vůle Boha, Pána lidstva veškerého.” (překl. Ivan Hrbek) (27, 44)
- 27** Jacob Lassner, *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam*, Chicago 1993, s. 39.
- 28** Oliver Leaman, *Islamic Aesthetics: An Introduction*, Edinburgh 2004, s. 132.
- 29** Leaman dále v tomto ohledu vyzdvihuje význam imaginace, jež přispěla k Belqísinu propojení oné konkrétní události v přítomnosti s minulostí i budoucností. *Ibid*, s. 135.
- 30** Valérie Gonzalez, *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture*, London 2001, s. 33–39.
- 31** *Ibid*, s. 27.
- 32** Lassner (cit. v pozn. 27), s. 59.
- 33** *Ibid*, s. 111.
- 34** Gonzalez (cit. v pozn. 30), s. 29.
- 35** Lassner (cit. v pozn. 27), s. 191.
- 36** *Ibid*, s. 187–201.
- 37** *Ibid*, s. 58–59.
- 38** „Neboť jakmile vyslovil toto jméno (mocné jméno Boží), skupina andělů seslaných Bohem se prokopala tunelem z Jemenu a dopravila symbol její moci na Prorokův dvůr v Jeruzalémě.“ *Ibid*, s. 107.
- 39** Rúmí, *The Mathnawí of Jalálu'ddín Rúmí*, ed. Reynold A. Nicholson, IV, Cambridge 1925, verš 903–904.
- 40** *Ibid*, verš 878–879.
- 41** Grabar – Natif (cit. v pozn. 12), s. 173.
- 42** Bernard O'Kane, „Rock Faces and Rock Figures in Persian Painting“, *Islamic Art* IV, 1991, s. 219–245 (219).
- 43** Zakariyyā' Qazvīnī, *Āthār al-bilād w'akhbār al-ibād*, Beirut 1969, s. 347; O'Kane (cit. v pozn. 42), s. 219.
- 44** *Ibid*, s. 227.
- 45** Srov. Srov. Chusrau a Šírína v noci v zahradě, Nizámího *Chamse* šáha Tahmáspa (Or. 2265, fol. 66v).
- 46** Layla s. Diba, „Clothing X. In the Safavid and Qajar Periods“, *Encyclopædia Iranica* V, 8, s. 785–808; Joseph M. Upton, „Notes on Persian Costumes of the Sixteenth and Seventeenth century“, *Metropolitan Museum Studies* II, 2, 1930, s. 206–220.
- 47** Abolala Soudovar, *Art of the Persian Courts: selections from the Art and History Trust*, New York 1922, s. 294, obr. 122.
- 48** *Islámská laková malba*, kat. výstavy, ed. V. Stivínová, Teplice 1982, s. 3–4.
- 49** Grube (cit. v pozn. 5), s. 377.
- 50** *Eastern Lacquer*, kat. výstavy, ed. B. W. Robinson, London 1986, s. 4.
- 51** Fehérvári (cit. v pozn. 8).
- 52** Grube (cit. v pozn. 5), s. 397.
- 53** Eva Baer, „Traditionalism and Forgery: A Note on Persian Lacquer Painting“, *Atribus Asiae* LV, 3–4, 1995, s. 343–379.
- 54** *Eastern Lacquer* (cit. v pozn. 50), s. 7.
- 55** *Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, II, ed. Jonathan M. Bloom – Sheila S. Blair, Oxford 2009, s. 412.
- 56** „Dřívější autoři předpokládali existenci jiných typů lakovaných předmětů z doby šáha 'Abbáse (995–1038/ 1587–1629) a později; patří sem obaly na zrcadla, pouzdra na psací pera, menší truhlice, desky a dveře. Datace mnoha těchto předmětů teď zasluhuje předatování, vzhledem k tomu, co nyní víme o velmi aktivní škole ‚archaizujících‘ malířů v Isfahánu ve 13. až 14. století / 19. a 20. století.“ L. Diba, „Lacquerwork“, in *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier, London 1989, s. 243–254 (243).
- 57** Baer (cit. v pozn. 53), s. 373.
- 58** B. W. Robinson, „Qajar Lacquer“, *Muqarnas* VI, 1989, s. 131–146 (s. 143).
- 59** *A Survey of Persian Handicraft*, ed. Jay Gluck a Sumi Hiramoto Gluck, Tehran 1977, s. 382.
- 60** Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson a Basil Gray, *Miniature Painting*, London 1933, s. 113.
- 61** Laurence Binyon, *The poems of Nizami*, London 1928, s. 2.
- 62** *Ibid*, s. 1.
- 63** Priscilla Soucek – Muhammad Isa Waley, „The Nizāmī Manuscript of Shāh Tahmāsp: A Reconstructed History“, *A Key to the Treasure of the Hakīm. Artistic and Humanistic Aspects of Nizāmī Ganiavī's Khamsa*, ed. Johann-Christoph Bürgel – Christine van Ruymbeke, Leiden University Press 2011, s. 200.
- 64** Srov. např. Robinson (cit. v pozn. 58), s. 140, obr. 14.
- 65** F. R. Martin, *Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century*, London 1912, II, obr. 132 a 140.
- 66** Binyon 1933 (cit. v pozn. 60), obr. VI, XIV.
- 67** Keelan Overton, „From Pahlavi Isfahan to Pacific Shangri La: Reviving, Restoring, and Reinventing Safavid Aesthetics, ca. 1920–40“, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture* IX, 1, 2012, s. 61–87 (61); Talinn Grigor, *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage Under the Pahlavi Monarchs*, New York 2009, s. 147.
- 68** *A Survey of Persian Handicraft* (cit. v pozn. 59), s. 379–382.

# Tibetské thangky - obrazy s příběhem

LENKA GYALTSO

**Lenka Gyaltso,**  
kurátorka  
Národní galerie  
v Praze, zaměřuje  
se na tibetské  
umění.

## Úvod

Podle tibetského buddhismu slouží většina buddhistického umění jako podpory (tib. *ten*), tedy fyzická zpodobení a ztělesnění osvíceného těla, promluvy a myslí. Do skupiny *ten* patří většina tibetských obrazů, *thangk*, soch, *stúp* a spisů. Tyto posvátné předměty musejí být rituálně posvěceny obřadem (tib. *ragnā*), aby měly správný účinek při náboženské praxi.<sup>1</sup>

Výroba *thangky* byla spojena s vytvářením zásluh pro další život. Proto většinou duchovní učitel radí Tibeťanům pro odstranění fyzických či psychických překážek nebo pro dlouhý a zdravý život dát namalovat *thangku*.<sup>2</sup> Vybírá se vždy božstvo, které nejlépe odpovídá situaci a potřebám konkrétního člověka. Předpokládá se, že ten bude po vytvoření posvátného obrazu provádět recitace a modlitby k příslušnému božstvu.<sup>3</sup> *Thangky* malované kvůli úmrtí příbuzného nebo někoho blízkého (tib. *kje-tag*) mají zajistit podmínky pro šťastné znovuzrození nebožtíka, a proto se malují brzy po jeho smrti, tedy do sedmi týdnů, kdy ještě bloudí v *bardu*.<sup>4</sup> Lamové určovali vhodné božstvo po poradě s buddhistickými astrologickými texty nebo podle povahy zemřelého.<sup>5</sup>

*Thangky* se používají také jako pomůcka pro vizualizaci při meditaci, nosí se v procesích lamů při významných obřadech, v družině nevěsty a při pohřebním průvodu.<sup>6</sup> Obrovské *thangky*, často vytvořené technikou aplikace, se na zvláštních konstrukcích vyvěšují v kláštorech nebo v jejich blízkosti při příležitosti určitých svátků.

## Co je *thangka*

*Thangka* je označení tibetského závěsného obrazu s náboženským námětem. Slovo je odvozeno od *thang jig*, což označuje zprávu či nákres. *Thangka* znamená v překladu něco, co se navíjí, či svitek. Dříve byly takové malby označovány *rāri* nebo *rārimo* čili malba na bavlněném plátně. Výraz byl podobný sanskrtskému označení *pata*.<sup>7</sup> *Thangky* mohou být malované, tištěné, vyšíváné nebo vytvořené technikou aplikace.<sup>8</sup> Tradičně se malují minerálními barvami na plátno (nejčastěji bavlněné nebo lněné). Technika připomíná kvaš, neboť podklad tvoří směs křídly a klišu či lepidla. Plátno se napne do rámu, který může mít malíř v klíně, opřený před sebou nebo zavěšený ze stropu. Nejdříve se uhlím nebo dnes i tužkou načrtne schéma obrazu a kompozice se vytváří za pomoci pravítek a kružítek, neboť je třeba dodržovat přesné rozměry a proporce postav. Poté se jednotlivé plochy vyplňují barvami, přičemž se postupuje velmi úsporně. Aby se barva nemusela míchat znovu, vyplní se vždy všechny plochy s konkrétní barvou, například nejdříve všechny modré, pak zelené, bílé, červené atd. Poté se malířská plocha většinou jemně seškrábe, aby se odstranily rozdíly v konzistenci, hustotě a struktuře barev míchaných z odlišným pigmentů.<sup>9</sup> Někteří umělci pak přistupují k stínování jednotlivých předmětů či částí těla hlavní postavy, používají mokrou nebo suchou techniku. Nakonec se doplňují zlaté detaily a obtahují obrysy. Závěrečný krok představuje nanesení barev na obličej hlavního božstva a namalování jeho očí, čímž se „oči“ *thangky* otevírají.



Pokud jde o životopisnou nebo historickou *thangku*, označují se jednotlivé postavy nebo výjevy stručnými popisy v drobném zlatém písmu. Pro správné provedení a úhledný rukopis se tento krok někdy svěřuje písaři nebo lamovi.<sup>10</sup> Ještě před sundáním *thangky* z rámu se na zadní stranu napíše *mantra* nebo *mantry*. Na čelo, hrdlo a srdce každé hlavní postavy se píše slabiky *ÓM AH HÚM*, které představují osvětlené tělo, řeč a mysl, jimiž se postavy při posvěcení naplnily. Ve zvláštních případech se používají na daných místech i jiné slabiky.<sup>11</sup> Malbu ohraničuje červený pruh, který slouží jako vodítko pro vyříznutí obrazu z rámu, a nakonec se *thangka* všije do brokátové bordury. Po dokončení díla následuje jakési zbožné obětování, určitý druh náboženského vyplacení (tib. *lujön*), které dovoluje patronovi uvést posvátný obraz do jeho nového domova.

Malíři *thangky* byli většinou běžní řemeslníci, často šlo o zbožné laiky pocházející z malířských rodin. Tibetská pojednání a překlady ze sanskrtu popisují rituální kroky a vizualizace, které doprovázejí malbu určitých obrazů. Tyto metody již ale dodržuje jen málo umělců. Přesto tibetský buddhismus požaduje, aby umělci byli zasvěceni do *tanter*<sup>12</sup> alespoň ve formálním smyslu. Podle *vadžrajánového* buddhismu každý umělec, který zobrazoval božstva náležející ke čtyřem třídám *tanter*, musel být rituálně zasvěcen (tib. *wangkur*) do každé z těchto tříd.<sup>13</sup>

*Thangky* mají podle pravidel *tantrické* literatury obdélníkový tvar. Umělci se však při jejich tvorbě nadrželi předpisů o rozměrech příliš přísně. Dnešní *thangky* jsou sice většinou obdélníkové, ale starší byly spíše čtvercové, například *thangky* z království Guge nebo z centrálního Tibetu.<sup>14</sup> Dnešní *thangky* se od těch starších liší i bordurou, neboť mají malbu lemovanou textilí ze všech stran, podle starších zpráv byly lemy pouze na spodní části *thangky*. Staré *paty* ze západního Tibetu, přesněji z Guge, borduru neměly nikdy.

Plocha malby (tib. *melong* čili zrcadlo) tedy postupem času dostávala obdélníkový charakter a byla lemována textilní bordurou ze všech stran. Na borduru se místo bavlny začalo používat pouze hedvábí, většinou čínské, které barevně ladilo s malbou. Malba byla ještě lemována dvěma proužky, jež byly často ze žlutého nebo červeného hedvábí (tib. *adža*, *adžama mar*, *ser* neboli červená a žlutá duha). Symbolizují duhu jako nebeské světlo vyzařující z obrazu. Tím má být znázorněno, že malba je odrazem vzdálených nebeských sfér a předává božskou záři.<sup>15</sup> Na spodním okraji *thangky*

je přesně uprostřed čtverec dražší hedvábné tkaniny jiné barvy. Tento čtverec ze zvlášť jemně tkaného brokátu představuje určitou „bránu“, tedy vchod do zobrazené jiné dimenze, dvířka *thangky* (tib. *thanggo*), která často zdobí motiv draků jako symboliky sféry kosmických vod. Na horním a dolním okraji bordury *thangky* jsou malé válečky (tib. *thangšing*). Horní je užší a lehčí, dolní silnější a těžší, většinou zakončený dvěma dřevěnými „knoflíky“ (tib. *thangtog*) zdobenými stříbrem nebo mosazí.<sup>16</sup> Po celé délce pokrývá *thangku* ochranná rouška (tib. *žalkháb*). Bývá z jemného červeného nebo žlutého hedvábí a je našitá v úrovni horního válečku. Chrání *thangku* před poškozením, je-li svinutá, a před kouřem obětních máslových lampiček, je-li vystavená v chrámu nebo nad domácím oltářem. Přes roušku visí dva proužky z červeného nebo žlutého hedvábí, široké kolem dvou centimetrů (tib. *lungnön*) a našité v horní části *thangky*. Odkazují k dobám, kdy se *thangky* používaly ve stanech a bylo nutno je přivázat, aby byly uchráněny před nárazy větru.<sup>17</sup> Další dva proužky slouží pro svázání svinuté *thangky*.

Svinutá podoba obrazu byla velmi praktická pro cestování. Potulní lamové, učitelé *manipa* nebo *mani* lamové, byli laičtí učitelé nebo mniši či mnišky *ningmapovské* nebo *kagjüpovské* tradice, kteří zasvětili svůj život šíření *mantry mani* (tedy *óm mani padme húm*). Vycházeli z tibetské tradice vyprávění příběhů a zpívání písní, ale první doložené zmínky o *mani* lamech jsou až ze 13. století.<sup>18</sup> Na *thangkách* ilustrovali příběhy, které přednášeli, a šířili tak lidovou tradici i náboženství. Jejich témata byly například příchod královských nevěst do Tibetu (manželky krále Songcän Gampa), zobrazení tibetských klášterů, první králové, buddhové, bódhisattvové, ochranná božstva, zakladatelé jednotlivých škol, jejich učitelé a následovníci. Základ tvořilo tři sta ikon, série o světcích, *arhatech*, příběhy z Buddhových minulých životů nebo *mandaly*.<sup>19</sup> Tento druh písně byl odvozen od zvláštního oddílu posvátné literatury, chvalo zpěvů či vzývání. Světec byl oslavován v každém verši krátkou zmínkou o nejpozoruhodnějších životních epizodách, vizích nebo zázracích, a některé *thangky* tak byly přesnými ilustracemi k těmto chvalozpěvům.<sup>20</sup>

Místní vládci ve starém Tibetu cestovali po kraji a tábořili ve stanech. Podobný nomádský život vedli i mniši, kteří si brali na cesty vše potřebné, například přenosné oltáře a svitkové obrazy, které sloužily místo nástěnných maleb.<sup>21</sup> Když začalo vznikat více klášterů, *thangky* dostaly své

místo i ve vnitřních prostorách budov. Časem se svitkové obrazy staly náboženskými výtvarnými díly, která sloužila k výkladu učení a uctívání.<sup>22</sup>

Na *thangkách* se zobrazovala božstva a postavy tibetského buddhismu. Můžeme je rozdělit na šest obecných tematických okruhů – osvícené bytosti (buddhové, bódhisattvové a *guruové*),<sup>23</sup> *jidamové* (osobní meditační božstva),<sup>24</sup> *dharmapálové* (ochránci učení),<sup>25</sup> zobrazení učení (Kolo života, zobrazení lékařských *tanter*, symbolické obětiny pěti smyslů atd.), *mandaly* a *stúpy*<sup>26</sup> a *jantry*.<sup>27</sup>

Do skupiny osvícených bytostí patří Buddha Gautama, zobrazení scén z jeho života nebo předchozích životů, vyobrazení jeho žáků, významných postav buddhistické nauky a scén z jejich životů (tib. *namthar*). Malby oduševnělých postav *kuten* se dělí podle toho, zda vyjadřují určitý časový rámeček. Většina děje *thangky* je zasažena do království nad obyčejným prostorem a časem, například do čistých zemí či buddhovského prostoru, a ztělesňují tak bytí a bezprostřední přítomnost.<sup>28</sup> Některé kompozice se naopak snaží zachytit epizody ze života dané osobnosti a zasadit události do historické či legendární minulosti. Jde o „narativní malby“. Některé narativní *thangky* zobrazují řadu výjimečných okamžiků v životě osvícené bytosti nebo světce, jde tedy o „životopisné malby“. Patří k nim například dvanáct velkých činů Buddhových, důležité události ze života tibetského mistra Milaräpy a legendárního krále Gesara z Langu. Jiný typ narativní *thangky* je zobrazení příběhů z řady minulých životů nějaké velké osobnosti, jako jsou *džátaky* (tib. *kjerab*) ze života Buddha Gautamy.<sup>29</sup> Narativní malby se mohou malovat jednotlivě nebo jako série, každá zpracovává jednu nebo několik událostí. Jednotlivé epizody od sebe bývají odděleny určitou zdí, hranicí nebo volnými místy v krajině. K dalšímu typu kompozice patří zobrazení náboženských postav v obecném aspektu v čisté zemi. Nejjednodušší z těchto kompozic má jednu postavu uprostřed na různě složitém pozadí, ale může se skládat i z mnoha náboženských postav. Její podoba je dána ikonograficky, ale v určitých případech dochází na přání patronů k úpravám.<sup>30</sup>

Uspořádání postav na *thangkách* je přesně dáno. Kolem hlavní postavy se nachází doprovod menších postav. Některé malby mají všechny figury stejně velké, například osmdesát čtyři *siddhů*, třicet pět buddhů, šestnáct *arhatů*, mohou však být kombinovány i s hlavní postavou nebo jinými

skupinami. Osmdesát čtyři *mahásiddhů* může být namalováno kolem centrální postavy ádibuddhy Vadžradhary. Šestnáct *arhatů* může být zobrazeno kolem Buddha Gautamy, jeho dvou žáků Šáriputri a Maudgaljány a dvou společníků *arhatů*, Chua-šanga a Dharmataly, a čtyř *lokápálů*. Padmasambhava<sup>31</sup> představující *nirmánakáju* se objevuje ve trojici se Samantabhadrou (*dharmakája*) a Vadžrasattvou (*sambhogakája*). Padmasambhava bývá také malován v doprovodu svých dvaceti pěti hlavních žáků, ve svých osmi slavných manifestacích nebo v kombinaci dvaceti šesti žáků a osmi manifestací.<sup>32</sup>

V příspěvku se budeme věnovat narativním *thangkám* a zobrazením významných historických osobností, která se nacházejí ve Sbírce orientálního umění Národní galerie v Praze. Společným jmenovatelem bude zajímavý životní příběh ústřední postavy, který je buď detailně zobrazen v jednotlivých scénách kolem ní nebo je naopak shrnut ve stručném nápisu. Obrazy pocházejí většinou ze sbírek slavných českých sběratelů, jako byli například Vojtěch Chytil, Josef Martínek nebo Dr. Ladislav Weber.

### Džátaky

Autorem spisu *Buddhačarita* (Buddhův životopis),<sup>33</sup> prvního uceleného díla o Buddhově<sup>34</sup> životě, je Ašvaghóša, který žil zřejmě v 1.–2. století n. l. a byl současníkem krále Kanišky (127–151). Ašvaghóša patří mezi nejvýznamnější buddhistické autory všech dob. *Buddhačarita* se skládá z dvaceti osmi knih<sup>35</sup> a pojednává o životě prince Siddhárthy Gautamy (asi 563 – asi 483 př. n. l.) – o jeho narození, životě v paláci, odchodu z paláce, asketické praxi, překonání démona Máry až po jeho odchod do *nirvány*. Siddhártha opustil honosný život po setkání s utrpením, které spatřil při svých vycházkách mimo palác.

*Džátaky* neboli příběhy o narozeních,<sup>36</sup> vyprávějí o dřívějších životech Buddha, jeho stoupenců i protivníků. Buddha se v nich objevuje ve zvířecí nebo lidské podobě jako vládce, syn ze zámožné rodiny, vládce bohů, který je vždy štedrý, rozdává své bohatství nebo se vzdává přepychu a žije jako asketa. Pokud se Buddha zobrazuje ve své předchozí zvířecí podobě, vyniká vždy nad ostatní zvířata svou moudrostí a soucitem. Právě díky zkušenostem a dobrým skutkům z předchozích zrození se princ Siddhárthovi podařilo dosáhnout buddhovství během svého života. *Džátaky* tedy pojednávají o tom, jak skutky z předchozího života ovlivňují budoucí existenci na základě *karmického* zákona.

## Buddha a příběhy

### z jeho minulých životů (obr. 1)

Ústřední postava Buddhy Gautamy sedí na lotosovém trůně v lotosovém sedu. Gesto jeho rukou znamená dotýkání země (*sans. bhūmisparśa mudra*). Buddha je obklopen třemi výjevy ze svých minulých životů a jednotlivé scény jsou od sebe odděleny narůžovělými mraky. *Thangka* je provedena ve stylu východotibetské malby *karma gardi*.

*Džátaka* číslo 26<sup>37</sup> (příběh v horní části obrazu): Buddha jako jelínek *ruru* měl srst v barvě čistého zlata, jeho skvrny se třpytily jako drahokamy a kopýtko a parohy se podobaly klenotům. Žil v odlehlé části lesa, neboť se chtěl vyhnout lovcům. Jednoho dne zaslechl křik muže, který spadl do rozvodněné řeky. Přispěchal mu na pomoc a muže zachránil. Ten mu chtěl projevít vděčnost, ale jelínek si nepřál nic jiného, než aby nikomu neříkal o jejich setkání.

Jednoho dne se královně zdál sen o jelínkovi *ruru*. Žádala tedy krále, aby jí ho přivedl. Král vyhlásil, že bohatě odmění toho, kdo mu k vzácnému zvířeti ukáže cestu. Doslechl se o tom také zachráněný muž, a protože byl hodně chudý, rozhodl se porušit svůj slib. Dovedl krále a jeho lovce na místo památného setkání. Král už natahoval luk, aby jelínka zastřelil. Vtom na něj *ruru* promluvil lidským hlasem a zeptal se, kdo jej sem zavedl. Král ukázal na muže a jelínek mu vyprávěl o tom, jak ho zachránil a co mu muž slíbil. Proto král rozhodl, že muž žádnou odměnu nedostane. Jelínek mluvil o tom, jak jsou lidé zaslepováni touhou po bohatství. Král slíbil, že se zvíře může volně a bez obav pohybovat po celém království. Na oplátku jelínek souhlasil s tím, že se stane učitelem, který bude hlásat buddhistickou nauku v hlavním městě. Jelínek se tedy usadil na královském trůně a kázal Buddhovo učení. Král rozhodl, že od té chvíle budou všechna zvířata v celé zemi chráněna.

Na *thangce* je zobrazena scéna s topícím se mužem, jeho záchrana, královský palác, příjezd krále k řece, jelínkova cesta do hlavního města, kde káže buddhistickou nauku. Zajímavým prvkem je, že muž, který ukázal králi, kde jelínek žije, je ihned potrestán tím, že mu upadne ruka, která na jelínka ukazuje.

*Džátaka* číslo 25<sup>38</sup> (příběh ve střední části obrazu, linie zprava doleva): Jednoho dne král lovil se svou družinou v lese, oddělil se od skupiny a ztratil se. Vtom uviděl jelínka *šarabhu* a vydal se za ním. *Šarabha* přeskočil propast, ale králův kůň klopytl a jezdce shodil ze sedla do propasti. Když to *šarabha* uviděl, vydal se králi na pomoc.

Ten se mu za svůj úmysl ulovit jej se slzami v očích omlouval. *Šarabha* vynesl krále na zádech k jeho koni a jako odměnu žádal, aby byl v celé zemi zakázán lov zvířat. Tak se také stalo a od té doby žila všechna lesní zvířata v bezpečí.

Na *thangce* je zobrazen králův lov, pád do propasti, vynesení *šarabhou* na zádech a králův vděk.

*Džátaka* číslo 24<sup>39</sup> (příběh v dolní části obrazu, linie zprava doleva): Opice *kapi* žila v lese, kam se zatoulal rolník, který hledal ztracenou krávu. Když vyhladovělý muž vylezl na strom, aby si natrhal plody, větve se zlomila a on spadl do jezírka na dně propasti. Po několika dnech pak byl uvězněn v propasti, než jej našla opice *kapi*, která jej vynesla na zádech nahoru. Protože byl pro ni poměrně těžký, unavila se a potřebovala si odpočinout. Muž slíbil, že na ni spící bude dávat pozor. Přitom jej ale napadlo, že by ji mohl zabít, a měl by tak dostatek jídla na zpáteční cestu domů. Už si chystal obrovský kámen, když tu se opice probudila. Z lítosti nad mužem začala prolévat slzy a nechala jej odejít. Nato rolníka postihla lepra a tělo se mu pokrylo hnisavými boláky. Proto se stranil lidské společnosti. Zohavený se potuloval lesem a potkal krále na lovu. Ten se nejdříve vyděsil a považoval muže za démona. Pak se jej zeptal, co se mu přihodilo. Rolník mu vyprávěl svůj příběh a připojil ponaučení, že laskavost je třeba oplácet vděčností.

Na *thangce* je zobrazen muž v koruně stromu, pád do propasti, záchrana opicí, snaha opici zabít, následný poustevnický život v jeskyni a postava krále na lovu.

### Arhat Gópaka (obr. 2)

Buddha Gautama vybral před svým odchodem do *nirvány*<sup>40</sup> šestnáct nejlepších učedníků, kteří byli označováni jako *sthavirové*<sup>41</sup> nebo *arhati*. Měli ochraňovat a šířit Buddhovo učení a setrvávat ve světě lidí, i když jsou již na takové duchovní úrovni, že by mohli odejít do *nirvány*. V lidovém buddhismu byli *sthavirové* ztotožňováni s významově blízkým označením *arhan* nebo *arhat*.<sup>41</sup> V *théravádě* je *arhat* ideálem buddhistického světce a kult *arhatů* se rozšířil i mimo oblasti *théravádového* buddhismu, například do Číny (čín. *luo-chan*), Tibetu (tib. *dačompa*), odtud do Mongolska (mon. *dajn darsan*).

Většina *arhatů* pocházela z urozených rodů v severní Indii a třináct z nich prý přijal do buddhistického řádu sám Buddha. Podle legendy putovali *arhati* a jejich pomocníci, nazývaní také *arhati*, po celé

zemi, navštěvovali důležitá místa, vysvěcovali chrámy i sochy a konali různé obřady. Při zániku Buddhova učení mají shromáždit všechny zbylé památky, vložit je do *stúpy* zhotovené ze sedmera drahocenností a zmizet společně s ní.<sup>42</sup>

Podle pověsti dal tchangský císař Žuej-cung (710–711) vypravit do Indie jednoho mnicha, aby přivedl *arhaty*, pro něž dal císař postavit šestnáct chrámů. V Číně i na cestě do Číny je doprovázel laik Dharmatala.<sup>43</sup> Dharmatala a mnich se tak stali součástí skupiny *arhatů*, která se tak rozrostla na osmnáct. *Arhati* dali v Číně namalovat své obrazy a vytvořit sochy, které posvětili a nadali zázračnou mocí, a poté odešli opět do světa.<sup>44</sup> Do Tibetu uvedl kult *arhatů* Šántarakšita (725–788), kterého z Indie pozval král Thisong Decän (754–797). V tibetské tradici se ujalo zobrazování osmnáctičlenné skupiny se čtyřmi strážci světových stran.

Pro zobrazení *arhatů* v tibetském malířství se používá několik stylů. *Gjadi* (čínský styl) uvedl do Tibetu Lume Domčhung, který podle čínských vzorů vytvořil vlastní zobrazení Buddhy Gautamy, šestnácti *arhatů* a jejich průvodce Dharmataly. Postavy měly čínskou fyziognomii a roucha jako čínští buddhističtí mniši. *Khamdi* (východotibetský styl) byl rovněž ovlivněn čínskou malbou, zejména mistry Kuan-siouem (832–912) a Li Lung-mieniem (asi 1049–1106). V Tibetu se také velmi rozvíjel styl *kadam* (styl školy *Kadampa*),<sup>45</sup> v rámci něhož se postavy zobrazovaly v indických buddhistických rouchách, ale zároveň je doplňovaly místní prvky, *arhati* získali tibetskou fyziognomii, částečně i oděv a scenerii. *Ůdi* (středotibetský styl) navazoval na jeden z prvních tibetských národních stylů *māndi*,<sup>46</sup> který v první polovině 15. století založil malíř Mānthagpa. *Karma gardi* (styl školy *Karma-kagjü*) vznikl v druhé polovině 16. století a prvky stylu *kadam* kombinoval s prvky mingské malířské tradice.<sup>47</sup>

Tibetská malba *arhatů* byla inspirována zpočátku malbou čínskou, později tomu bylo naopak. Například Jao Wen-chan namaloval sérii *arhatů* pro císaře éry Čchien-lung (1735–1796) podle tibetského vzoru,<sup>48</sup> kterou zajistil Rolpa Dordže (1717–1786), tibetský lama, císařův přítel a třetí *čchang-tia*, národní preceptor. Nejznámější sérii *arhatů* namaloval Kuan-siou a na příkaz císaře éry Čchien-lung jeho dílo zkopíroval malíř Ting Kuan-pcheng, který pod dohledem Rolpa Dordžeho sérii upravil podle tibetského pojetí, k čínským nápisům byly poté doplněny nápisy v tibetštině.<sup>49</sup>

Zobrazení *arhatů* bylo častým darem poselstev, která se pohybovala mezi

Tibetem a císařským dvorem. Z doby vlády dynastie Ming jsou známy například záznamy o darech, které si roku 1408 přivezl 5. karmapa Dežin Šegpa (1384–1415)<sup>50</sup> po dvouletém pobytu v Nankingu.<sup>51</sup> Na oplátku poslal císaři Čcheng-cuovi<sup>52</sup> dary, mezi nimiž nechyběly malby šestnácti *arhatů*.<sup>53</sup> *Gelugpovský* lama Šákja Ješe (1355–1435), kterého za sebe k císařskému dvoru poslal Congkhapa (1357–1419), se roku 1418 také vrátil z cesty do Nankingu s dary od císaře Čcheng-cua. Zahrnovaly sérii tkaných *thangk* šestnácti *arhatů* pro Congkhapu a sérii šestnácti *arhatů* ze santalového dřeva pro něj samotného.<sup>54</sup>

*Arhati* se zobrazovali jako tibetští nebo čínští mniši. Tibetané prosazovali spíše než počínštěné tibetsky vypadající *arhaty*, byli idealizovaní, ale přirození. Zobrazovali se však i *arhati* se zdůrazněnými nadpřirozenými, groteskními, až karikujícími prvky, které připomínaly často jejich indický původ, například tmavou barvou kůže, dlouhým obočím, tmavou bradkou nebo velmi dlouhými ušními lalůčky.<sup>55</sup>

Východotibetská malba byla ovlivněna čínskou krajinomalbou a objevovaly se v ní čínské luxusní předměty jako dary nebo obětiny, ale například i literátské skalky, kameny zvláštních až bizarních tvarů, které se vyskytovaly v čínských zahradách a domech původně kvůli magickým, filozofickým, mikrokosmickým kvalitám. Tvarem a prohlubněmi prý připomínaly meditační jeskyně *arhatů* a taoistických nesmrtelných, buddhistické čisté země nebo ostrovy nesmrtelných Pcheng-laj a Fang-chu.<sup>56</sup> Podle Roba Linrothea přítomnost čínských předmětů na obrazech božstev, lamů či *arhatů* dodává na důležitosti, úctě, jako by šlo o vzácné dary pro božstvo.<sup>57</sup>

*Thangka* představuje patnáctého *arhata* Gópaku (tib. Beče). Prý pocházel ze zámožné bráhmánské rodiny ve Váránasí, ale v důsledku špatných skutků z minulého života měl tělo pokryto vředy, které praskaly a hnisaly. Byl tedy neustále přikryt kusem látky. Když se však setkal s Buddhou Gautamou, přijal svůj úděl a připojil se k Buddhově skupině následovníků a vzápětí dosáhl arhatství. Jeho atributem je kniha, kterou drží v obou rukou.<sup>58</sup> Kniha značí oddanost Buddhu učení a pokud se jí člověk dotkne, pomůže mu překonat všechny životní překážky. Gópaka sídlí spolu s ostatními tisíci čtyřmi sty *arhaty* na hoře Vihula.

V našem případě je Gópaka zobrazen jako mladý pohledný muž, který sedí na trůně a v rukou drží knihu. Před ním je lakový stolec a prosebníci, kteří mu přinášejí dary. V levém horním rohu se vznášá

na oblaku Buddha Gautama a v pravém horním rohu pravděpodobně mnich školy *Sakjapa* nebo *Kadampa*. Stylově by se dala malba zařadit do východního Tibetu. Zajímavé je pojetí pozadí, které kontrastuje s vážností scény v popředí. Laň se věnuje svému mláděti a opice s téměř lidskou tváří se pitvoří ve větvích stromu, druhá se jí s potměšilým výrazem chystá chytit. Tedy je zobrazen velmi pozemský svět, který se i stylově liší od zobrazení hlavní postavy. Zde je možno vidět, jakou volnost měl malíř či jeho pomocníci při tvorbě pozadí obrazu.

### Tři mahásiddhové

*Mahásiddha* (tib. *dubtob čhenpo* [dubčhen]) je označení pro významného hinduistického nebo buddhistického (*tantrického*) učitele, který většinou pocházel z Indie, ale mohl být také z okolních zemí. Časté je zobrazení osmdesáti čtyř *mahásiddhů* zachycených jednotlivě nebo ve trojicích. K nejznámějším dílům, která líčí životy *mahásiddhů*, patří kniha *Čaturasiti siddha pravrtti* od indického učence Abhajadatty z přelomu 11. a 12. století.<sup>59</sup>

Čtyři *thangky*, které Národní galerie zakoupila z Martínkovy kolekce, představují dvanáct *mahásiddhů* a jsou pravděpodobně součástí série zobrazující osmdesát čtyři *mahásiddhy*. Jsou na nich zachyceny všechny tři typy *siddhů*, tedy mnišský (oblečen v mnišském rouše), laický (zobrazen podle svého povolání) a *tantrický* (s ozdobami z kostí).<sup>60</sup> V podstatě týž styl najdeme na díle Tři mahásiddhové – Kámala, Suvarnadvípa a Víraja v Rubinově muzeu umění v New Yorku, které je datováno do 17. století, zařazováno do *sakjapovské* tradice, Vadžrasánova systému a malířského stylu *khjendi*.<sup>61</sup>

Postavy této série tvoří dominantu obrazu a jsou detailně propracované. Jejich vzhled dává tušit indicko-nepálský vliv. Oproti tomu krajina tvořící pozadí výjevu spíše vychází z čínské krajinomalby. Jednotlivé prvky jsou kombinovány poněkud eklekticky, avšak působí vyváženým a harmonickým dojmem. Jemná práce štětce je například patrná na téměř průsvitné aureole některých postav. Pro srovnání si představíme dvě *thangky* ze sbírky Národní galerie.

### Tři mahásiddhové Nagpočhōpa, Phagčhangpa a Zangpopa (obr. 3)

Nagpočhōpa se dá ve Vadžrasánově systému osmdesáti pěti *mahásiddhů* ztotožnit s Krišnáčarjou jako dvacátý čtvrtý v pořadí (pod jménem Kanhapa se objevuje jako sedmnáctý v Abhajadattově systému osmdesáti čtyř *mahásiddhů*). Phagčhangpa je

zahrnutý jako dvacátá šestá postava ve Vadžrasánově systému (Tandžur, svazek *ču*, listy 219–226). Zangpopu nenajdeme ani v jednom z uvedených systémů.

Nagpočhōpa letí v horní části *thangky*. Jeho příběh je popsán stručně na zadní straně obrazu:

1. Óm  
    Áh  
    Húm
2. Objevil se jako ten, který neposlouchá příkazy lamů,<sup>62</sup>  
    dosáhl osvětlení v *bardu*,  
    nazývá se Nagpočhōpa.

Modlím se k tomuto duchovnímu učiteli.

Nagpočhōpa čili Kršnáčarin či Kanhapa<sup>63</sup> žil v Somapúri, pocházel z písařské kasty a byl mnich. Jeho mistr Džálandhari jej zasvětil do Hévadžra *tantry* a Kršnáčarin ji praktikoval dvanáct let. Jednoho dne spatřil božský Hévadžrův doprovod, a proto byl na sebe velmi pyšný. Najednou se dokázal vznášet, z nebe se sneslo sedm slunečníků a sedm bubnů, aby jej doprovázely, a jeho pýcha tím ještě vzrostla. Myslel si, že dosáhl *siddhi*<sup>64</sup> a cítil se dost silný, aby překonal *rákšasy*<sup>65</sup> v démonické říši Lanka, kam se se svými třemi tisíci studenty vypravil. Když dorazili k oceánu, přecházel Kršnáčarin po vodní hladině a pomyslel si, že ani jeho učitel neměl takové schopnosti. Vtom se však málem utopil. Zachránil jej jeho učitel Džálandhari, který jej, aby překonal jeho pýchu, poslal za tkalcem, svým žákem, do Sáliputry s tím, že ho má poslouchat na slovo. Kršnáčarin se za ním vydal i se svými žáky. Tkadlec jej přivedl na pohřebiště a dával mu úkoly jako sníst maso z mrtvoly nebo jeho lejno, které Kršnáčarin však odmítal plnit. Po cestě domů nakoupil tkadlec trochu jídla a pití a řekl Kršnáčarinovi, aby svolal své žáky. Tkalcova magická síla nádoby naplnila rýžovou kaší a různými pochoutkami, jídla bylo tolik, že by je celá skupina žáků nesnědla ani za týden. Tkadlec poslal Kršnáčarina pryč s tím, že už pro něj nemůže nic víc udělat, a ať dál praktikuje. Kršnáčarin se vydal do města Bhandokora. Po cestě potkal dívku u stromu liči a žádal po ní ovoce. Dívka mu je nechtěla dát, tak si je svou magickou silou sám natrhal, ona jim však dala naskákat zpátky na strom. Kršnáčarin se rozzlobil a pomocí *manter* spustil ze všech dívčiných údů krev, až nešťastnice padla k zemi. Lidé se začali podívat, že jogíni takto zabíjejí. Proto se Kršnáčarin přemohl a kouzlo odvolal. Zato dívka použila svého kouzla a způsobila, že Kršnáčarin začal vykašlávat krev. Ten poslal *dákiní* Bandhe na jih na horu

Šríparvata pro lék. *Dákiní* lék získala, ale na zpáteční cestě opět narazila na dívku – proměněnou v plačící stařenu. Když od ní uslyšela, že Kršnáčárin zemřel, lék odhodila jako zbytečný a stařena se ho zmocnila. *Dákiní* spěchala domů a tam uviděla, že Kršnáčárin není mrtev. Vyprávěla mu, co se stalo. Poté Kršnáčárin vysvětlil učení *dharmy* svým žákům a zemřel.<sup>66</sup> *Dákiní* se velmi rozložila a vypravila se dívku hledat. Ta byla schovaná ve stromě *šimbhila*, proto *dákiní* vyslovila kouzlo a strom zabila. Příběh končí ponaučením, že pýcha a žárlivost jsou zhoubné.

Na *thangce* je Kršnáčárin zobrazen, jak letí s rituálním bubínkem a miskou z lebky v ruce. Doprovázejí ho letící bubínky, trubky z holenních kostí a sekáček. Přes záda má přehozenou lidskou kůži a u pasu uvázanou tygří kůži. Zdobí jej čelenka z lebek, velké náušnice, náramky, náhrdelník a jogínský pás. Určitý humorný prvek vsadil malíř do zobrazení opeřence na hřbitově, má směřující se tvář, oblaka oddělující scénu jsou zakončena tak, že připomínají kopýtko antilopy.

Phagčhangpa sedí v levém dolním rohu *thangky*.

5. Óm

Áh

Húm

6. *Damze*<sup>67</sup> se osobně setkal s Buddhou, dosáhl vysokého duchovního stupně při *geňenských*<sup>68</sup> slibech, nazývá se Phagčhangpa.

Modlím se k tomuto duchovnímu učiteli.

Phagčhangpa neboli Pasáček prasat se i přes své povolání dostal k buddhistické nauce.

Na *thangce* je Phagčhangpa zachycen, jak sedí na skalce v meditační pozici a dívá se na Buddhu, který se před ním objevil. Také u Phagčhangpy najdeme humorný prvek, výrazné zakončení křesla, na němž sedí, má tvar ptačí hlavy. Za křeslem rostou pivoňky, kolem nichž poletuje motýl a ve spodní části jsou zobrazena Phagčhangpova prasata.

Zangpopa stojí v jogínské poloze na pravé noze v pravém dolním rohu *thangky*.

3. Óm

Áh

Húm

4. Navštívil 24. stupeň,<sup>69</sup>

šel do Talu, snědl plod *boga*,<sup>70</sup>

nazývá se Zangpopa.

Modlím se k tomuto duchovnímu učiteli.

Zangpopa je oděn jen do bederní roušky a zdobí jej *mahásiddhové* šperky. Po jeho pravici je strom, za nímž se skrývá slon, po levici v pozadí vodopád a v popředí zlatá nádoba s miskou z lebky.

### Tři mahásiddhové Kóntapa, Náropa a Marmedzä (obr. 4)

Marmedzä je tibetské jméno pro Atíšu.

Je počítán jako dvacátá druhá postava ve Vadžrasánově systému osmdesáti pěti *mahásiddhů*. Náropa je ve Vadžrasánově systému šestnáctý (dvacátý v Abhajadattově systému). Kóntapa se ve Vadžrasánově ani Abhajadattově systému neobjevuje. Trojice Kóntapa, Náropa a Atíša je také na obraze ze sbírky Moke Mokotoffa, který je řazen do Vadžrasánova systému a datován do 19. století.<sup>71</sup> Detaily provedení hlavních postav jsou jiné než na *thangce* nacházející se v Národní galerii v Praze, ale kompozice naprosto stejná. Je tedy zřejmé, že šlo o tutéž předlohu.

Postava v horní části *thangky* je Kóntapa.

1. Óm

Áh

Húm

2. Narodil se v červené královské rase, dosáhl vysokého duchovního stupně pomocí meditace, nazývá se Kóntapa.

Modlím se k tomuto duchovnímu učiteli.

Kóntapa sedí na trůně oděn do prosté bederní roušky a zdoben *mahásiddhovskými* šperky. Spolu se dvěma mužskými postavami se dívá na dívku šplhající k oblaku plnému drahocenností.

Náropa je umístěn do levého dolního rohu. Abhajadatta líčí Náropův život, který se však liší od popisu na *thangce*. Odlišnost příběhu může být způsobena tím, že systémů *mahásiddhů* existovalo několik, částečně se prolínaly a někdy se jménem učitele označovali jeho žáci.

5. Óm

Áh

Húm

6. *Damze* se učil od své dcery, zabodl *dordže*<sup>72</sup> do země a vstoupil do ní, nazývá se Náropa.

Modlím se k tomuto duchovnímu učiteli.

Náropa pocházel z rodiny prodavače vína, ale sám se živil sbíráním dříví v Sáliputře. Dozvěděl se, že nedaleko žije moudrý jogín jménem Tilopa, a proto se jej vydal hledat. Tilopa byl právě na cestách, tak jej Náropa hledal po celé zemi. Jednoho dne na něj narazil a vyjádřil mu úctu jako svému mistru. Tilopa se na něj však obořil, že není jeho žákem a začal jej bít. To Náropu naopak utvrdilo v jeho odhodlání, začal pro mistra shánět almužny, za něž se mu od Tilopy dostávalo pouze bití, ale to jej posílilo v jeho oddanosti. Takto uctíval svého mistra po dobu dvanácti let, aniž na něj Tilopa promluvil jediného slova.

Jednoho dne sháněl Náropa almužnu na svatbě a dostal mnoho různých druhů jídla

a také pokrm zvaný zelená *patasa*, který se skládá z osmdesáti čtyř různých přísad. To Tilopu velmi potěšilo a oslovil jej „synu“ s dotazem, kde jídlo dostal. Náropa pocítil radost jako v prvním stupni na cestě stát se bódhisattvou. Tilopa jej požádal, aby mu donesl více tohoto pokrmu, a Náropa se ke svatebčanům vydal celkem čtyřikrát. Popáté už se styděl požádat, proto v nestřeženém okamžiku ukradl celý hrnec. Jeho mistr byl spokojen na nejvyšší míru, požehnal mu a zasvětil jej do učení Vadžravaráhí. Po šestiměsíční meditaci dosáhl Náropa *siddhi* a proslavil se po celé zemi. Lidé přicházeli zdaleka, aby mu přinesli obětiny.<sup>73</sup>

Náropa je zobrazen v bederní roušce se šperky z kostí a lebek. Přes záda má přehozenou lidskou kůži a kolem pravé nohy se mu ovíjí jeho duchovní družka, pravděpodobně jeho dcera.

Atíša (tib. Marmedzä) se nachází v pravém dolním rohu *thangky*.

3. Óm

Áh

Húm

4. Oplývá znalostmi pěti druhů vědomostí, nerozlišuje mezi sebou a ostatními, nazývá se Marmedzä.

Modlím se k tomuto duchovnímu učiteli.

Atíša, vlastním jménem Dípamkara Šrí Džňána (982–1054), byl učenec bengálského původu, který se narodil v rodině vládce východní Indie. Prý se věnoval studiu buddhistického učení za pomoci různých *tantriků* i *mahásiddhů* (Džetari, Kanha, Avadhutipa a Náropa) a převzal bódhisattvovské sliby od Bódhibhadry v Nálandě. Dva roky studoval v Odantipuri s Dharmarakšitou, dvanáct let se věnoval cvičení *bódhičitty* na Sumatře a po návratu do Indie se ve svých čtyřiceti pěti letech usadil na univerzitě ve Vikramašile v severní Indii, kde vyučoval. Legenda praví, že jej po mnoha peripetiích pozval do Purangu tibetský král Ješe Ō a jeho prasynovec Čhangčhub Ō. Atíša dorazil do Tibetu v roce 1042, začal vyučovat buddhismus, sepsal své hlavní dílo *Bódhipathapradípa* (tib. *Čhangčhub lamgji dönme*, Lampa ukazující cestu k osvícení) a věnoval se překladům buddhistických děl ze sanskrtu. Konec života strávil v Ňethangu, kde byl na jeho počest postaven chrám.<sup>74</sup>

Nejstarší zobrazení představují Atíšu, jak drží v ruce knihu ve tvaru palmového listu, která má odkazovat na množství textů, jejichž byl autorem. Atíšovým atributem jsou ulita a *stúpa* (tib. *čhörten*) po stranách jeho sedící postavy. Je oblečen v mnišském rouchu, na hlavě má špičatou *panditovskou* neboli učeneckou čepici a ruce má v gestu učení (sans. *vitarka mudra*). V tomto případě

chybí ulita, kterou lze tušit po pravé straně v zákrytu za pomocnicí, jež nad Atíšou drží slunečník.

Atíša se v malbě objevuje ve společnosti *mahásiddhů*, někdy je zařazován přímo mezi ně nebo se zobrazuje jako ústřední postava (*obr. 5*), kterou obklopují žáci, především Domtönpa (1005–1064).<sup>75</sup> Atíša je často představován také jako menší postava v horní části *thangky*, jako jeden z učitelů, pokud jde o božstva či zobrazení spojená se školou *Kadampa* nebo například učením Kálačakry (Kolo času), které přinesl do Tibetu, kde se stalo základem tibetského letopočtu. Díky Atíšovi a Domtönpovi byl tibetský buddhismus reformován. Jejich působení spadá do období druhého či pozdějšího hlásání buddhismu, během něhož vznikla většina škol tibetského buddhismu.<sup>76</sup>

### Congkhapa a scény z jeho života (*obr. 6*)

Reformátor Congkhapa (1357–1419), vlastním jménem Lozang Dagpa, pocházel z Amda, severovýchodní části Tibetu. Jeho hlavní mistr, *kadampovský* lama Čhödže Döndub Rinčhen, mu dal jméno Lozang Dagpa, jméno Congkhapa je odvozeno od kraje Congkha, kraje cibule. V místě, kam po narození dopadla jeho pupeční šňůra, vyrostl prý santálový strom. Jeho matka zde později dala vystavět *stúpu* a v roce 1583 místo ní postavil 3. dalajlama klášter Kumbum.

Congkhapa byl podle všeho velmi chytrý student s výbornou pamětí a rozuměl i těm nejsložitějším textům. Ve věku šestnácti let se vypravil do Ů-Cangu<sup>77</sup> a tam studoval s více než patnácti mistry. Roku 1409 zavedl Mönlam čenmo, Svátek velkého modlení, který se od té doby pořádá v období tibetského Nového roku, Losaru. Roku 1410 založil klášter Gandän, dodnes největší a také jeden z nejvýznamnějších klášterů tibetské historie. Congkhapa zareagoval na upadající buddhistickou morálku ve 14. století a založil školu *Gelugpa*, nazývanou též Škola žlutých čepic nebo Řád ctnostné řehole. Zavedl přísná pravidla pro studium mnichů a povinný celibát. Žlutými pokrývkami mnišských hlav chtěl školu odlišit již na první pohled, neboť starší školy tibetského buddhismu používají červené pokrývky. K Congkhopovým nejznámějším žákům patří Gendündub, později označovaný jako 1. dalajlama nebo Šákja Ješe, který místo Congkhapy jel na návštěvu k čínskému císaři Čcheng-cuovi, neboť mistr pozvání odmítl. Škola *Gelugpa* našla své velké příznivce u mandžuské dynastie Čching (1644–1911), za jejíž vlády měla na císařském dvoře výhradní postavení.

Základní zobrazení životních příhod mistra Congkhapy v patnácti obrazech pocházejí z přelomu 17. a 18. století a jsou od Džamjang Šepy (1648–1721/1722). Různé ikonografické systémy jsou odvozeny od výkladových textů, které se věnují Congkhapovu životu, a jednotlivé scény jsou doplněny stručným popisem. Kompozice se dají rozdělit na dva hlavní druhy – symetrickou, v níž je hlavní Congkhapova postava ve středu obrazu, a asymetrickou, v níž je Congkhapa na levé nebo pravé straně. Asymetrická kompozice je méně častá.<sup>78</sup>

*Thangka* s hlavní postavou umístěnou nalevo je pravděpodobně součástí patnáctičlenné série. Příběh se odvíjí od levého horního rohu a končí vpravo dole. Vidíme zde Congkhapu ve středním věku, jak předává učení, setkává se s významnými učenici a učiteli. Pokud sám vykládá Buddhovu nauku, má většinou žlutou čepici typickou pro vysoké lamy školy *Gelugpa*, naslouchá-li učitelům, je prostovlasý.

Typické centrální zobrazení Congkhapy s *panditovskou* čepicí a mnišským rouchem představuje další *thangka* ze sbírky Národní galerie (obr. 7). Congkhapa je obklopen lamy, mnichy a božstvy. Ruce má v gestu učení (sans. *vitarka mudra*) a jeho atributy tvoří kniha a plamenný meč na lotosových květech. Je zajímavé, že se ve sbírce Národní galerie v Praze ze všech námětů historických postav objevuje nejčastěji zobrazení Congkhapy, pouze na *thangkách* jich je jedenáct. Důvodem je zřejmě to, že škola *Gelugpa* je v Tibetu nejrozšířenější a postavy a božstva s ní spojované se pro potřeby věřících malují nejčastěji. Řada plastik bývá označována jako Congkhapa, i když chybějí atributy, neboť se vychází z popularity tohoto buddhistického učence. Správnější je však takové případy označovat obecněji jako *gelugpovský* lama. Proto se ve sbírce Národní galerie nachází jen jedna plastika zpodobňující Congkhapu, ostatní jsme zařadili pod obecnější označení lamy školy *Gelugpa*.

### **Biografie sakjapovského lamy Thutob Wangčhuga (obr. 8)**

Každá škola tibetského buddhismu měla své významné představitele, kteří byli zobrazováni ve výtvarném umění. Odlišnosti mezi nimi byly nejen ve vybraných textech používaných k výkladu buddhistického učení, ale i v přísnosti mnišských slibů nebo povinného celibátu.

Tradice školy *Sakjapa* je spojena s postavou *mahásiddhy* Vírupy (837–902) a s rodem Khön. Ten se podle tradice řadil k „nebeským rodům“ (tib. *lha rig*) a jeho přísluš-

níci přišli do Tibetu deset generací před Padmasambhavou. Khön Könčhog Gjalpo (1034–1102) založil v roce 1073 klášter Sakja (Šedá země). Könčhog Gjalpo patřil k hlavním žákům mistra Dogmi Šákja Ješeho (992–1074), který cestoval do Indie a věnoval se učení Kálačakry, Lamrä (Cesta a její plody) a dalším.

Na počátku 13. století spolu v Tibetu soupeřily o výsadní postavení jednotlivé kláštery, především Sakja, Taglung a Digung. V době vzestupu Mongolů zvítězila škola *Sakjapa*, neboť její hlavní představitel Kunga Gjalchän Palzangpo, zvaný též Sakja-pandita (1182–1251) byl pozván k mongolskému dvoru, kde působil u Čingischánova vnuka, prince Godana (1206–1251). Tibet se dostal pod mongolskou nadvládu, ale byl ovládnut pomocí Sakja-pandity, který se stal jeho viceregentem a od roku 1249 vládl nad třinácti myriarchiemi centrálního Tibetu. V rukou Sakja-pandity se tedy spojila duchovní a světská moc, ustanovená mongolským dvorem. Vztah mezi Sakja-panditou a Godanem byl nazván *čhö-jön*, vztah mezi lamou a patronem. Lama poskytoval duchovní záštitu a patron vojenskou podporu.

Po Godanově smrti nastoupil na trůn Chubilaj (1215–1294, chánem 1260–1294<sup>79</sup>). U jeho dvora působil Sakja-panditův synovec Phagpa Lodö Gjalchän (1235–1280), který získal duchovní a světskou moc nad třinácti myriarchiemi (tib. *Thikor-čugsum*) a moc nad třemi oblastmi Tibetu (tib. *Čhokha-sum*).<sup>80</sup> Byl opět potvrzen vztah lama – patron, *čhö-jön*. Za vlády chána Chubilaje a jeho následníka Timura, který zemřel roku 1307, škola *Sakjapa* vzkvétala a díky přízni mongolského dvora její členové hromadili majetek a světskou moc, jejich morálka a pověst tak upadaly. Nespokojenost ostatních škol se *sakjapovskou* nadvládou rostla.

Po Kublajchánově smrti se začala mongolská moc v Číně hroutit a s jejím koncem přišel v roce 1359 i pád školy *Sakjapa* v Tibetu, k němuž přispěly také neshody v početné skupině zájemců o *sakjapovský* trůn. Centrální Tibet se tehdy dostal pod vládu rodu Phagmodu (1359–1436).

*Thangka* představuje biografii *sakjapovského* lamy Thutob Wangčhuga (zřejmě žil v 17. století). Je oblečen v modrém oděvu mongolského typu, na hlavě má černý klobouk a na uších velké zlaté náušnice. V pravé ruce drží zlatou dýku *phurba* a v levé miskou z lidské lebky *kápala*. Lamův životopisný příběh se skládá z více než třiceti scén, které jsou stručně popsány v drobném zlatém písmu *učän*.



1. jel do Mongolska
2. Thipa ukradl Thutob Wangčhugovi koně a *dile*<sup>81</sup>
3. zlé božstvo Dečhen Gjamccho bylo přemoženo násilným obřadem
4. *šemo*<sup>82</sup> Demo Ngudu od něj přijala učení a obětovala mu vnitřnosti
5. navštívil klášter Ngetho
6. zachránil buddhistické učení před úpadkem a udělil příkazy božstvům
7. obilí uzrálo ve správný čas a ukázala se příznivá znamení
8. Tarloče<sup>83</sup>
9. *sakjapovský* učitel<sup>84</sup>
10. obětoval mušli *dharmy* jménem Mahákály klášteru Kezang
11. objevila se příznivá znamení božstev
12. *dzo*<sup>85</sup> a klisny překonaly potíže
13. *nožen*<sup>86</sup> se stal ptákem<sup>87</sup> a shlížel z oblohy
14. přijel do Lhasy a obětoval vzácné předměty Buddhovi
15. Čhödže Pänlo<sup>88</sup>
16. ve Veru<sup>89</sup> v Cchawothonu pro něj uspořádali obětní obřad
17. navštívil sochu Maitréji, který mu sdělil proroctví do budoucnosti
18. v Dönu<sup>90</sup> se díval na sochu Dolmy, modlil se k ní a přijal několik lidí, od nichž dostal jídlo, rýži a látky
19. Sönam Cemo<sup>91</sup>
20. v klášteře Džašu našel stopu Padmasambhavy a modlil se k němu
21. dva ochránci *dharmy* se stali ptáky a dali mu znamení varující před nebezpečím
22. chlév pro *dzo* zloděje Thipy shořel. Myslel si, že je to trest za to, že ukradl Thutob Wangčhugovi *dzo* a koně, proto mu je vrátil zpět.
23. klášter Khaže na něj poslal účinky černé magie, ale on obtíže překonal
24. Thipa ukradl Thutob Wangčhugův ječmen
25. Thipa [po krádeži ječmene] viděl a slyšel podivné věci, proto ječmen vrátil
26. navštívil klášter Boka
27. plul na člunu přes řeku Dzačhu<sup>92</sup>. Řeka si vzala jeho *dzo* a koně.
28. v klášteře Detung<sup>93</sup> se setkal s Dačen rinpočem a diskutovali spolu. Poté se vrátil do Ů-Cangu.
29. khjence tatug Thutob Wangčhen namo<sup>94</sup>
30. navštívil Do<sup>95</sup>
31. dal jméno klášteru
32. v Cawa Di<sup>96</sup> uspořádal obřad *pho* za Džeho matku, která zemřela. Zjevila se velmi dobrá, příznivá znamení.
33. předával buddhistické učení mnoha lidem v klášteře Ngoze
34. v klášteře Lethang posvětil *rabzo ladže*<sup>97</sup>

35. božstvo Lhamo Ce se objevilo, předalo mu proroctví o budoucnosti a projevil mu úctu
36. obyvatelé oblasti Dowa jej pohostili a projevíli mu úctu
37. zanechal dva otisky nohou
38. Číňané mu obětovali látky
39. stanoval v oblasti Khončikar
40. v oblasti Dowa v Dowa čerimu vykonal obřad *phurba*<sup>98</sup>

Jsou zde tedy například cesty Thutob Wangčhuga do Mongolska, do Lhasy a po různých místech východního Tibetu, kde předával učení a prováděl obřady. V horním levém rohu je zaznamenán příběh zloděje dobytka, v pravém horním rohu božstva, které se proměnilo v dravce. Ve střední části se rozvíjí klášterní architektura a pohled do života mnichů, kteří konají obřady, hrají na rituální nástroje a *sakjapovský* lama provádí tanec Černých klobouků.<sup>99</sup> Ve spodní části obrazu jsou zachyceny lamovy cesty k nomádům, kteří žijí v černých stanech z jačí kůže, jsou oděni v lokálním oblečení a mají charakteristické účesy. V levém dolním rohu vidíme zajímavou scénu s otiskem lamových stop v kameni a setkání s bohyní. V pravém dolním rohu obrazu předává lama své učení nejen Tibetanům, ale i Číňanům, kteří se od místního obyvatelstva odlišují černými čapkami a tvoří dlouhou řadu prosebníků přinášejících vznešenému lamovi dary.

Na *thangce* se objevuje přes tři sta postav (mniši, jezdci, kočovníci, poutníci) a přes sto zvířat (koně, jaci, ptáci). Pozadí životopisných výjevů tvoří krajina s horstvy, řekami, stanovými tábory, kláštery a jinou obytnou architekturou.

Na zadní straně *thangky* se čtyřikrát opakuje *mantra* ÓM AH HŮM v písmu *učän*. Tato *mantra* se objevuje ještě jednou v písmu *laŋca*, v němž je další čtyřřádkový nápis.

Malba svým stylem odpovídá východotibetské malířské škole *gardí*, která byla typická pro Kham hlavně v 17. a 18. století. *Thangka* je provedena velmi jemnými štetcovými tahy a ve výpravném stylu plném detailů. Montáž obrazu je z čínského brokátu v odstínech zelené a oranžové s dekorem pětidrápých draků v oblacích, hrajících si s ohnivou kuličkou. Malbu kryje ochranná hedvábná rouška,<sup>100</sup> proto je *thangka* ukázkou kompletního díla a zároveň patří k nejpřesněji a nejjemněji provedeným malbám tibetské sbírky Národní galerie v Praze.

## Závěr

*Thangky* jsou tibetské obrazy malované většinou minerálními barvami na plátně, jejichž námětem jsou postavy tibetského buddhismu – božstva, buddhové, bódhisattvové, dharmapálové i významní duchovní učitelé nejrůznějších škol. V příspěvku jsme vybrali nejlepší narativní díla tibetského malířství, která se nacházejí ve Sbírce orientálního umění Národní galerie v Praze. Postupovali jsme chronologicky od zobrazení Buddhy Gautamy, přes *arhaty* a *mahásiddhy* až k indickým a tibetským buddhistickým učitelům. Vybrali jsme mistry a díla různých buddhistických tradic – *Kadampa*, *Sakjapa* a *Gelugpa*. Vzhledem k převaze stoupenců školy *Gelugpa* v Tibetu představuje produkce pro tuto školu největší podíl a tomu odpovídá také zastoupení ve sbírkách. Sbírkou orientálního umění NG není výjimkou. Zajímavé je srovnání děl z naší sbírky se sbírkami světovými. Především u série zobrazení *mahásiddhů* se dá předpokládat, že některá díla mají tutéž předlohu či pocházejí přímo z téže dílny. To poskytuje téma pro další podrobnější výzkum zahraničních sbírek, který může pomoci odhalit spletité cesty děl z jejich domoviny do různých koutů světa.

## Poznámky

- 1 David Jackson – Janet Jackson, *Tibetan Thangkas Painting. Methods & Materials*, London 1984, s. 25.
- 2 Ibid, s. 9.
- 3 Ibid, s. 10.
- 4 *Bardo* je stav mezi smrtí a novým zrozením. Duše v něm bloudí a setkává se s různými klamy, než se dostane do nového těla.
- 5 Jackson – Jackson (cit. v pozn. 1), s. 10.
- 6 Ibid, s. 11.
- 7 Giuseppe Tucci, *Tibetan Painted Scrolls*, Roma 1949, s. 267.
- 8 Motiv se předkreslil nebo natiskl na bavlněný základ a jednotlivé části postavy se skládaly z malých našitých kousků tkaniny odlišných barev.
- 9 Umělci ze severovýchodního Tibetu, Amda ale seškrabávání barev nepoužívají. Viz Jackson – Jackson (cit. v pozn. 1), s. 101.
- 10 Ibid, s. 143.
- 11 Ibid, s. 143.
- 12 *Tantra* (tib. *gju*) je v tibetském buddhismu označení pro základní *vadžrajánové* dílo a v něm popisované meditační systémy. Viz *Lexikon východní moudrosti. Buddhismus, hinduismus, taoismus, zen*, Olomouc 1996, s. 448–449.
- 13 Jackson – Jackson (cit. v pozn. 1), s. 12.
- 14 Tucci (cit. v pozn. 7), s. 267.
- 15 Ibid, s. 268.
- 16 Ibid, s. 268.

- 17 Nick Dudka – Silvia Luetjohann, *Tibetische Meditationspraxis in Bildern. Gewahrsein, Mitgeföhl und Weisheit*, Aitrang 2006, s. 7.
- 18 Béla Kelényi (ed.) *Demons and Protectors. Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism*, Budapest 2003, s. 111–112.
- 19 Blanche Ch. Olschak, *Mystik und Kunst Altibets*, Stuttgart 1972, s. 10.
- 20 Tucci (cit. v pozn. 7), s. 271.
- 21 Dudka – Luetjohann (cit. v pozn. 17), s. 6.
- 22 Ibid, s. 7.
- 23 Praktikující si je vizualizují, aby jim poskytli útočiště a pomohli rozvinout *bóधिcittu* neboli snahu o probuzení. Ibid, s. 8.
- 24 Pomocí nich může praktikující rozpoznat svou skrytou energii a pomocí praxe dojít ke spojení se schopnostmi *jidama*. Ibid, s. 8.
- 25 Chrání proti vnějšmu nepříteli, ale i proti iluzím a odklonu od praxe. V podobě *lokápálů* jsou považováni za aspekty národního cítění, kteří ochraňují nejen učení, ale i místo, popř. zemi. Ibid, s. 9.
- 26 *Mandala* je symbolické zobrazení kosmických sil, většinou ztělesněných pomocí meditační božstva, které spojuje četné elementy do uspořádané jednoty. *Stúpa* je symbolické zobrazení Buddhova těla, řeči a mysli v podobě schránky na ostatky postavené podle buddhistické kosmologie a pěti prvků. Obě zobrazení mohou být také trojrozměrná. Ibid, s. 9.
- 27 *Jantra* je geometrický vzor, který vyobrazuje prvky z ikonografie ve většinou abstraktní podobě. Ibid, s. 9.
- 28 Jackson – Jackson (cit. v pozn. 1), s. 25.
- 29 Ibid, s. 26.
- 30 Ibid, s. 26.
- 31 Padmasambhava (tib. Páma Džugnä) neboli Guru rinpoče byl indický učenec a mág, který přišel do Tibetu v 8. století a v roce 775 tam založil první klášter Samjä. Jeho učení je spojováno se Starou školou, *Ňingmapa*.
- 32 Jackson – Jackson (cit. v pozn. 1), s. 26.
- 33 Viz například překlad Buddhačarity od E. B. Cowella v edici *The Sacred Books of the East* (svazek 49, Oxford 1894). Buddha neboli původně Siddhártha Gautama byl syn vládcе Šuddhódany a Máji, oženil se s Jašóðharou a narodil se jim syn Ráhula.
- 34 Buddha znamená probuzený. Označení Buddha platí pro historickou osobnost Siddhárthy Gautamy, buddha je označení pro jakoukoliv probuzenou bytost, která dosáhla tohoto stupně.
- 35 Původní sanskrtská verze se dochovala jen ve čtrnácti kapitolách a další čtyři přidal Amrtánanda v 19. století. Do tibetštiny byla Buddhačarita přeložena v 7. nebo 8. století.
- 36 *Džátaky* viz například Aryasura, *The Marvelous Companion. Life Stories of the Buddha*, Berkeley 1983. Kniha zahrnuje výběr třiceti čtyř příběhů.

- 37** Shakyamuni Buddha - Jataka. [online]. [10. 3. 2012]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50216.html>
- 38** Shakyamuni Buddha - Jataka. [online]. [10. 3. 2012]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50215.html>.
- 39** Shakyamuni Buddha - Jataka. [online]. [10. 3. 2012]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/50214.html>.
- 40** *Nirvána* neboli vyvanutí znamená vyvázání ze *samsáry*, z koloběhu znovuzrození.
- 41** *Sthavira* v sanskrtu znamená doslova starší, míní se tím tedy starší mnich v *mahájáně*.
- 42** *Arhat* v sanskrtu znamená doslova vítěz nad nepřitelem neboli dokonalý člověk, který zná čtyři vznešené pravdy a jedná podle nich, vstoupil na cestu k probuzení a má nadpřirozené schopnosti. Viz Josef Kolmaš, *Buddhistická svatá písma. Šestnáct arhatů*, Praha 1995, s. 77.
- 43** *Ibid*, s. 77.
- 44** Převtělení Avalókitéšvary, bódhisattvy soucitu.
- 45** Kolmaš (cit. v pozn. 42), s. 77–78.
- 46** Buddhistickou školu *Kadamapa* založil v 11. století indický učenec Atiša Dipamkara (982–1054).
- 47** Jeho největší stylistickou inovací bylo zakomponování více prvků čínské krajinomalby do pozadí neboli zjednodušený zeleno-modrý styl. Opustil převládající červené či červeno-oranžové a modré pozadí s bohatým dekorem oblíbeným u névárských umělců a malířů stylu *barri* neboli nepálského stylu. Viz David Jackson, *A History of Tibetan Painting. The Great Tibetan Painters and Their Tradition*, Wien 1996, s. 103.
- 48** Kolmaš (cit. v pozn. 42), s. 78–80. Dynastie Ming vládla v letech 1368–1644.
- 49** Zobrazil osmnáct *arhatů* a doplnil božstva.
- 50** Rob Linrothe, *Paradise and Plumage. Chinese Connections in Tibetan Arhat Painting*, New York - Chicago 2004, s. 40.
- 51** Karmapa je hlavní představitel školy *Karmapa*.
- 52** Nanking byl hlavním městem dynastie Ming.
- 53** Doba vlády císaře Čcheng-cua je známá jako Jung-le (1402–1424).
- 54** Linrothe (cit. v pozn. 50), s. 10.
- 55** *Ibid*, s. 10.
- 56** *Ibid*, s. 15.
- 57** *Ibid*, s. 20.
- 58** *Ibid*, s. 27.
- 59** Kniha je také atributem *arhata* Panthaky, který ji však drží jen jednou rukou a druhou ukazuje gesto učení.
- 60** *Buddha's Lions. The Lives of the Eighty-Four Siddha* (Berkeley 1979) je překlad Abhajadattova díla. Pro určení postav jednotlivých *mahásiddhů* jsem vycházela z této publikace.
- 61** Podle buddhistické *tantrické* literatury mají pouze *tantrické* postavy *mahásiddhových* vzhled.
- 62** Viz Indian adept (siddha) (item no. 65349). [online]. [1. 9. 2012]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/65349.html>.
- 63** Lama je označení vysoce postaveného učeneho tibetského mnicha.
- 64** *Buddha's Lions* (cit. v pozn. 60), s. 81–85.
- 65** *Siddhi* znamená nadpřirozenou sílu či energii, jíž je možno dosáhnout pomocí technik uváděných v *tantrách*.
- 66** *Rákšasové* jsou bytosti, které požírají lidi.
- 67** V originále se píše, že odešel do říše *dáků*. *Dákové* jsou mužské protějšky k *dákiním*, démonickým bytostem, které jsou společníci božstev a pro praktikující pomocnicemi při meditacích.
- 68** *Damze* je označení jedné z nejvyšších indických ras.
- 69** *Geňe* je stupeň zasvěcení do buddhistické nauky na laické úrovni. Předchází mnišským slibům.
- 70** 24. stupeň je nejvyšší stupeň, kterého lze dosáhnout. Nachází se na něm vládce bohů.
- 71** Město Tala a strom *boga*.
- 72** Viz Indian adept (siddha) (item no. 90206). [online]. [1. 9. 2012]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/90206.html>. Stejná kompozice jako na obraze Tři mahásiddhové - Āsanga, Nártapa a Lingbupa (Vm 2927) z Národní galerie, ale opět odlišné malířské provedení se nachází na obraze Tři mahásiddhové - Āsanga, Nártapa a Lingbupa ze soukromé sbírky. Je datován do 17. století, určen jako malířský styl *khjendi* a zařazen do tradice školy *Džónangpa*. Viz Indian adept (siddha) (item no. 66408). [online]. [1. 9. 2012]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/image.cfm/66408.html>.
- 73** *Dordže* (sans. *vadžra*) neboli hromoklín je buddhistický rituální nástroj.
- 74** *Buddha's Lions* (cit. v pozn. 60), s. 93–95.
- 75** Indian scholar: Atisha. [online]. [23. 3. 2013]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=345>.
- 76** Domtönpa založil školu *Kadam*, šířil Atišův odkaz a v roce 1056 dal vybudovat klášter Reting.
- 77** 10. a 11. století bylo vyplněno spory různých buddhistických škol, které se v Tibetu díky kontaktům s Indií vytvořily. Když začal buddhismus v Indii upadat, Tibet převzal její vedoucí úlohu a buddhistická tradice pokračovala na tibetské půdě. V 11. a 12. století vznikly tzv. reformované školy, nazývané *Sarma*, nové školy. Patřily mezi ně například *Kadampa*, *Kagjüpa* a *Sakjapa*.
- 78** Centrální a Západní Tibet. Hlavním centrem Ů je Lhasa, Cangu Žikace.
- 79** Teacher: Tsongkhapa Life Story Main Page (Painting Sets). [online]. [23. 3. 2013]. Dostupné z: <http://www.himalayanart.org/search/set.cfm?setID=881>.

- 80** Známy jako Kublajchán.
- 81** Wangčhug Dedän Žagabpa, *Dějiny Tibetu*, Praha 2000, s. 70. *Čolkha sum* zahrnovaly Ü-Cang (centrální Tibet), Dotö (Kham) a Domö (Amdo).
- 82** *Dile* je kříženec koně a osla.
- 83** *Šemo* je napůl člověk a napůl bohyně, která požívá lidi.
- 84** Tarloče je pravděpodobně název kláštera.
- 85** Jméno tohoto učitele je setřeno, nelze je blíže určit.
- 86** *Dzo* je kříženec jaha a krávy. Samice *dzomo* je hlavním tibetským zdrojem mléka.
- 87** *Nožen* je božstvo, které se živí vůněmi.
- 88** Druh tmavě šedivého ptáka, který se živí jehňaty.
- 89** Jméno *sakjapovského* učitele.
- 90** Veru je jméno oblasti ve východní Tibetu, v Khamu.
- 91** Dön je název místa.
- 92** Jméno *sakjapovského* učitele. Sönam Cemo (1142–1182) byl jedním z vnuků Khön Könčhog Gjalpa.
- 93** Dzačhu je tibetský název pro řeku Mekong, protéká Khamem.
- 94** Detung se nachází v Khamu.
- 95** Identifikace hlavní postavy. Pod tímto nápisem jsou slabiky MA KA KJA.
- 96** Do je název místa nebo kláštera.
- 97** Jde pravděpodobně o název místa v okolí Lhasy.
- 98** Jde o klášter nedaleko Lhasy. *Rabzo ladže* je pravděpodobně označení sochy.
- 99** *Phurba* je obřad spojený s ochranným božstvem Vadžrakílou.
- 100** Tanec Černých klobouků je spojován s ochranným božstvem Vadžrakílou (tib. Dordže Phurbu), jehož atributem je právě dýka *kila* (tib. *phurba*). Tanec prý do Tibetu uvedl Padmasambhava.
- 101** Ochranná rouška se obvykle nedochovala, neboť je vždy z velmi jemného materiálu a lehce se poničí.

# Sokolník na koni

## Vědět, nač ukázat

GABRIELA ŠIMKOVÁ – EVŽEN PEROUT

Interpretace díla, o níž zde referujeme, je určena nevidomým návštěvníkům. V edukační práci se zrakově znevýhodněnými návštěvníky stavíme na více než dvacetiletých zkušenostech.<sup>1</sup> V posledních letech se snažíme okruh hmatové dostupnosti sbírkového fondu Národní galerie v Praze rozšířit i o umění Asie, které je nevidoucím v českých a evropských muzeích pro poznávání nedosažitelné.<sup>2</sup> Jako jediné galerijní vzdělávací pracoviště v České republice jsme zpřístupnili další hmatovou expozici mimoevropského umění (japonského a korejského) a příležitostně prezentujeme díla, která jsou součástí stálé expozice, naposledy v paláci Kinských. Děje se tak víceoborovou synergií. Zprostředkovat dílo, které je ve stálé expozici a které je „zaskleno“ ve vitríně, znamená zvolit cestu jiné umělecko-historické interpretace. Soudobou výtvarnou a speciálně pedagogickou praxi propojujeme s využitím receptivní arteterapie ve výtvarném projevu návštěvníka. Je třeba předat informace formou, která nevidomému a slabozrakému dovolí poznatek aktivně zpracovat. Přitom je důležité hlídat, abychom při užití všech postupů „neutopili“ vizuální (!) kvality vybraného sbírkového předmětu ve verbální záplavě. Většina komentářů a přednášek v galerijním prostoru je založena na potvrzení výkonu umělecko-historické erudice interpreta, kterým je většinou kurátor, autor výstavy nebo expozice.

Koncepci galerijní pedagogiky obohacujeme tím, že podněcujeme spontaneitu návštěvníka a zároveň hledáme způsoby sdělení, které nejlépe vyhoví jeho

senzorickým možnostem a psychickým vlastnostem. V interpretaci propojujeme zvláštnosti taktilního vnímání, zkušenosti a poznatky práce s nevidomým návštěvníkem v prostoru galerie a předmět uměleckého řemesla s mimoevropským kulturním kontextem.<sup>3</sup>

### Sokolník na koni a mytický pták Símurgh

kamenina, malba pod glazurou,  
35 × 20 × 2 cm, Vu 3516

Sbírka orientálního umění NG spravuje dvacet sedm keramických kachlů a dlaždic islámské kulturní oblasti a dva kachle íránské proveniencí s námětem sokolnictví. Jedno dílo je uloženo v depozitáři, druhé, o němž je řeč, je v současné době v expozici Umění Asie v prvním patře paláce Kinských, v sále č. 19 „Umění islámu“ (vystaveno od roku 2011, *obr. 1*). Sokolník na koni s bájným ptákem nad hlavou byl vystaven v minulosti několikrát; „Íránská miniatura“ 1956; „Umělecké památky Asie“ 1961 a ve zbraslavské stálé expozici v letech 1998–2009.<sup>4</sup>

V depozitáři uložený kachel s malbou pod transparentní glazurou (Vu 2915) je menších rozměrů 22,5 × 16 × 2 cm a jeho kompozice je jiná (*obr. 2*). Nad princem se nevznáší bájný pták, scéna sokolnictví je zasazena do kopcovité krajiny s architekturou, mnoha květinami a rybníčkem s vodním ptactvem. Prince tu doprovází královský sokolník, který mu po skončení lovu podává možná čepičku pro dravce nebo pro sokola pamlsek za výkon. Horní část kachle uzavírá bordura s jednodu-

**Gabriela Šimková,**  
kurátorka,  
lektorka. *Zabývá se galerijní pedagogikou, zážitkovou interpretací a receptivní arteterapií v oblasti asijského umění zaměřenou na návštěvníky se zrakovým nedostatkem.*

**Evžen Perout,**  
vedoucí ateliéru hmatového modelování na Konzervatoři Jana Deyla a střední škole pro zrakově postižené v Praze, lektor v Ateliéru arteterapie na PF JU v Českých Budějovicích. *Odborná činnost zaměřena na teorii i praxi arteterapie.*

chou florální arabeskou. Ikonograficky se předmět podobá tomu, který je vystaven v newyorském Metropolitaném muzeu (inv. č. 83. 1. 67).<sup>5</sup> Kachel byl součástí výstavy „Íránská miniatura“ v roce 1956 a „Jan Rypka a Írán“ roku 1979.

Dílo, které jsme předvedli – kachel s princem se sokolem na lovu a s bájným ptákem, je datováno do druhé poloviny 19. století s uvedením proveniencí – Írán (obr. 3). Mezi největší střediska výroby glazovaných kachlí patřil Teherán, hlavní sídlo Kádžárovců (1794–1925), Šíráz a Isfahán. Glazované dlaždice byly součástí souvislého obkladu stěn paláců, který chránil stavbu před klimatickými vlivy. Stěny byly zakončeny pásy reliéfních kachlí s vlysy bohatými na vizuální sdělení. Současně se vyráběly jako volné užité umění i pro tzv. upomínkový trh. Z obdobné produkce pochází i náš sbírkový předmět. Byli jsme si téměř jisti, že příběh díla i jeho výtvarné zpracování zaujme také nevidomé návštěvníky. Kompozice díla, jíž dominuje postava prince na koni se sokolem na ruce a nad ním se vznáší bájný Huma, je přitažlivá pro západního diváka díky možné identifikaci jezdce, nefiktivní osoby jednoho z princů poslední kádžárovské dynastie, a propojení této světské, pozemské scény s perským mýtem. V perské báji o ptáku Humovi nebo také Símurghovi se traduje, že je ztělesněním štěstí a zdraví, přičemž stín či dotyk jeho křídel přináší pozemské bytosti, většinou z královské rodiny, ochranu a bezpečí. Nad sekulární scénou kádžárovského dvořana na lovu se sokolem přelétá bájný pták Huma, který svou přítomností jen stvrzuje urozenost mladého jezdce.

Postavy jsou vsazeny do prázdné plochy, v níž krajinu zastupují pouze květiny v kaspické oblasti původní, z nichž lze určit z poměrně popisné kresby, vedené tenkou linkou pod glazurou, tulipán a stylizovanou květinu (v levém dolním rohu), která se často objevuje na jiných kachlech, například na teheránském z Metropolitaného muzea v New Yorku, což může být drobnokvětá chryzantéma, v Íránu endemická. Jemnost stopy štětce umožňovala srst z krku koček, chovaných při dvorech pro tyto účely. Kočkám se chlupy stříhaly a svazovaly v tenounké štětce především k malbě miniatur. Nevidomým jsme popsali postavu sokolníka s detaily oděvu a zvláštnostmi koňského postroje (kůň není osedlán), tak jak je malíř, školením miniaturista, vypracovává do podrobností včetně žilkování listů a květů lavírovanou kresbou, prokreslováním peří ptáků, výšivek na kabátci

jezdce atp. Opakovaně jsme zmiňovali zvláštnost zpracování íránského reliéfního kachle. Pozadí scény je naprosto plošné, dvojrozměrné, zatímco modelace jezdce na koni se sokolem na ruce, letícího ptáka a květin vystupují konvexně do reliéfu. Malíři zdobili dlaždice jemnou obrysovou prací štětce obdobně jako miniaturisté. Kompozice je lineární, působí nedimenzionálně i přesto, že kachel je místy reliéfní a je vyroben odlitím do formy a vypálen. Nato, po poměrně dlouhém procesu, jehož součástí jsou nejméně dvě retuše povrchu kachle, přichází přežah a teprve pak se malíř chopí štětce s jemnými chlupy a vytváří tenkými měkkými liniemi kompozici. Lineární kompozici nanáší na stěp. Barva obrysových linií je většinou směs živočišných tuků a minerálních pigmentů, nejčastěji železa nebo manganu. Tuk ve směsi, která tvoří linku, výpalem shoří a zůstane jen tmavá stopa – linie oxidů manganu nebo železa. Barvy jsou nanášeny většinou do ploch mezi obrysovými linkami, popřípadě štětce rozmývány směrem k liniím, což je patrné i na našem díle (obr. 4).

Operaci ukončuje výpal s transparentní a tvrdou glazurou s vysokým leskem. Není třeba rozpakovat se a nepopsat nevidomým barevnost scény. Většinu používaných barev této oblasti tvořila přírodní barviva a minerály; lapis lazuli, tyrkys, kůra granátového jablka a vlašských ořechů. Plošné pozadí kompozice obsadily rozmývané odstíny tyrkysové barvy, zatímco konvexně vystupující postavy a květiny jsou slonovinově bílé s akcenty okru a zelené.

### **Komentář speciálního pedagoga**

Nejdříve jsme připravili přednášku a následnou výtvarnou dílnu k vybranému dílu pro vidící dospělé. Postup práce se odehrál v obvyklém sledu, po seznámení s dílem prostřednictvím kurátora následovalo výtvarné zpracování motivu (obr. 5a, b). Reliéf vznikl přidáváním sochařské hlíny do předkresleného motivu. Důležitá byla zkušenost, že lze uplatnit vlastní pojetí, tedy nechat se motivem inspirovat k tvorbě originální variace na téma sokolník na koni. Pro tento posun bylo třeba zapojit vlastní fantazii, zkušenost s výtvarným materiálem a možná i dát příležitost náhodě.

Poté jsme upravili způsob zprostředkování vybraného díla i pro návštěvníky s těžkou zrakovou vadou. Dílny se účastnili klienti občanského sdružení Okamžik a zrakově postižení studenti Konzervatoře Jana Deyla. Prostředníkem k pochopení

motivů nemohl být originál díla, ale předem připravená taktálně dostupná replika reliéfu (obr. 6).

Metodika práce v ateliéru byla koncipována s ohledem na různou míru poučenosti účastníků s prací se sochařskou hlínou. Všichni začínali pracovat na připraveném hliněném podkladu, do kterého lektor podle potřeby vyryl základní motiv (obr. 7). Taková intervence umožnila základní orientaci, nicméně nerušila a neomezovala vlastní provedení, které spočívalo v nanášení reliéfu (obr. 8).

Lektor odhadl nutnou pomoc při individuálním vedení. Rozdílnost dosažených výsledků dokumentuje nejen míru předchozí poučenosti, ale rovněž, tak jako u vidících návštěvníků, dokládá vliv projektivního procesu ovlivňujícího výsledné variace stylu výtvarného výrazu.

Téma sokolníka (obr. 9) je zpracováno návštěvníkem bez předchozí zkušenosti s vybraným výtvarným materiálem. Autor se orientoval podle vyrytého motivu a opatrně doplňoval jednotlivé kousky hlíny připomínající dětskou pochutinu – lentilky (Gabriela Šimková použila pojmu aditivní, lentilková metoda), postupně se pokoušel o syntézu celého motivu jezdce na koni. Byl schopen vytvořit si vlastní představu, zatím bez snahy detailně zpracovat náročný celek. Pro prohloubení představy by bylo nutno k motivu se opakovaně vracet.

Reliéf (obr. 10) je ukázkou práce s významným podílem vedení ze strany lektora, nejde tu však o neschopnost vytvořit si vlastní představu ani o nezkušenost s výtvarným médiem. Problematické bylo apriorní neakceptující a negativistické naladění. I přes verbalizovaný odpor bylo dosaženo výsledku, který představuje originální pojetí. Kompozičně je preferován vertikální směr, ten je výsledkem řazení motivů koně a jezdce nad sebe v podobě jednotlivin, nebylo zpracováno náročné propojení obou kompozičních prvků.

Kompozice (obr. 11) zachycuje způsob zpracování nezkušeným autorem, je patrný problém se základním pochopením motivu, jeho proporcemi a kompozičním uspořádáním. Základní představa nebyla zpevněna, to dokládá i vodorovný způsob připojení nohou koně, vkládání disproporčních prvků i nedokončenost práce. Ve výsledku je patrná nezbytná pomoc lektora.

Výtvarně nadaná a poučená autorka (obr. 12) předvádí zcela samostatnou práci.

Vstupu lektora nebylo třeba. Dosáhla vyváženého kompozičního celku s osobitou stylizací. Pouze ve spodní části je uplatněn originálně pojatý dekorativní prvek, svou funkcí připomínající tzv. „čáru země“, která ukotvuje dominantní kompoziční prvek jezdce na koni. Zajímavým momentem je volba výšky reliéfu, která souvisí s taktálně čitelností.

Reliéf vytvořil autor s lehčí zrakovou vadou (obr. 13). Motiv je zajímavě zjednodušen a je možno jej vnímat jako osobní výrazové schéma. Zpracování je příkladem dobře taktálně čitelného reliéfu.

Hmatovým prohlížením s asistencí a verbálním popisem (obr. 14) se nevidomí účastníci seznamovali s díly ostatních autorů. Závěrečné zhodnocení výtvarného projevu je nezbytný didaktický postup, završující každou výtvarnou dílnu. Rozdílnost provedení vycházejících z téhož motivu jistě vypovídá o autentickém prožitku a zkušenosti z výtvarné dílny. Návštěvníkům přináší cenné zkušenosti v poznání vlastního stylového směřování. Výsledné dílo je přesvědčivou výpovědí o autorech, o výběrovosti a akcentech jejich vnímání, které umožnily individuální interpretaci předloženého výtvarného originálu.

### Možnosti interpretace

James Elkins popisuje, jak ve většině uměleckých muzeí kurátoři, autoři popisů nutí návštěvníky pobíhat od jedné popisky ke druhé, „(...) ale při tom se nedozvědí skoro nic zajímavého, co by přispělo k jejich upřímnému setkání s dílem.“<sup>6</sup> Zdá se nám, že takový bezpečný a chladný styl instalací v galeriích většině lidí vyhovuje a že vědomí, že skupina odborníků chrání a interpretuje kulturní dědictví, je zřejmě uklidňující. „Je to však ochrana, jakou poskytuje jakákoliv obranná síla, ať již jde o personál muzea nebo o policii. Tíž odborníci zároveň v lidech vyvolávají pocity nejistoty, takže si jen málokdo váhavě hledá vlastní cestu k uměleckému dílu. Tuto daň musí zaplatit za pocit bezpečí, že je o obrazy postaráno. Obrovský aparát vědění v oblasti dějin umění je připraven kdykoli zakročit a poradit nám, co si máme o obraze myslet,“ píše Elkins.<sup>7</sup>

Výtvarné dílo je mnohvrstevnaté, k jeho uchopení se nabízí mnoho úhlů pohledu. Dílo, které jsme vybrali, si nás podmanilo nejen „vzývavě stručnou popiskou“, ale především tím, že poskytuje příležitost bezprostředního vhledu do neznámého dvorského prostředí posledních Kádžárovců. Zároveň nás seznamuje (snad náhodou?)

s nejnámější bytostí perské mytologie, ptákem Humem, a ve stejný okamžik představuje i ukázkou z oboru užitého umění, která vyniká orchestrální souhrou dovedností řady íránských umělců. Věřili jsme, že budeme schopni zprostředkovat totéž, co sami prožíváme (v roli diváka a galerijního pedagoga v jedné osobě) jak vidícím, tak nevidomým návštěvníkům. Zjišťujeme, že dějiny umění vzdálených kultur můžeme v prostoru galerie veřejnosti předkládat epizodně, aniž jimi musíme procházet od počátků po současnost – metodou tradičně pěstovanou v univerzitní výuce dějin umění. Zvláště nevidomému návštěvníkovi, který nemá zcela běžně na dosah odkazy umělecko-historické oblasti, může i epizoda, vybraná podkapitola z dějin světového umění nečekaně obohatit vnitřní svět nejen o poznání, ale i o prožitek z návštěvy galerie. Práce lektora (galerijního pedagoga) s uměleckým dílem těsně souvisí s tvůrčím hledáním.<sup>8</sup> Tak jako mnoho lektorů v galerijním prostoru i my zvažujeme – přestože se opíráme o bádání kurátorů NG, historiků umění, orientalistů a další obory, které jsme vystudovali, – zda nejsme příliš vystaveni úskalím, jež představují různé návyky i působivost díla. Zda jsme v interpretaci vizuálního díla nevidomému uspěli. Yvona Ferencová vypočítává i další překážky: „Je vystaven (galerijní pedagog) nástrahám: vážené erudice, podmanivosti díla, limitům sebe, konvencí, proklamovaných hesel srozumitelnosti, perfekcionismu, egocentrismu“ a konstatuje: „Je hledačem, uvaděčem, průvodcem a divákem zároveň.“<sup>9</sup>

S proměnami galerijní práce a zesilujícím významem multidisciplinárního zkoumání se mění i požadavky na práci se stálými expozicemi. Dříve než se kurátoři galerií odhodlají k tvorbě flexibilnějších výstavních celků umožňujících jejich častější obměnu, která ovlivní opakovanou návštěvnost, mohou lektorská oddělení – a my tak činíme – tematizovat, konceptualizovat sbírkové fondy v expozici, a rozšířit tak možnosti ve vzdělávacím uplatnění jednotlivých sbírkových předmětů.

## Poznámky

Poděkování patří paní Mgr. Adrianě Stříbrné, lektorce, íránistce a dlouholeté kolegyni a paní Mgr. Haně Novákové, Ph.D., arabistce a někdejší kurátorce a lektorce islámského umění za spolupráci při tvorbě pořadů o íránském umění pro veřejnost.

**1** Gabriela Šimková – Evžen Perout, „Palácový lev dotykem“, in *Bulletin Národní galerie v Praze* XI, 2001, s. 124.

**2** Gabriela Šimková, „Chinese Buddhism by Touch“, in *L'arte a portata di mano. Verso una pedagogia di accesso ai Beni Culturali senza barriere*, Ancona 2005, s. 285–293 a též viz <http://www.mc-galerie.cz/Bodhisattva-Kuan-jin>

**3** Zkoumání vizuální kultury a její interpretaci včetně mimoevropských oblastí se věnuje řada historiků a kritiků umění, např. William P. Germano, „Why Interdisciplinarity Isn't Enough“, in Mieke Bal (ed.), *The Practise of Cultural Analysis. Exposing Interdisciplinarity Interpretation*, Stanford 1999, s. 327–334.

**4** Viz databáze Bach SOU NG.

**5** <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/140000268?rpp=20&pg=1&ft=persian+tile+83.1.+67&pos=1> [http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Persian\\_Tiles](http://www.metmuseum.org/research/metpublications/Persian_Tiles) a viz <http://amirmideast.blogspot.cz/>

**6** James Elkins, *Proč lidé pláčou před obrazy*, Praha 2007, s. 176.

**7** *Ibid.*, s. 177–178.

**8** Gabriela Šimková, „České moderní sochařství – hmatová expozice“, in *Dotýkejte se, prosím! Průvodce hmatovými projekty*, Praha 1998.

**9** Yvona Ferencová, *Apozice obrazu*, Brno 2009.