

BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XXVII/2017





BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY IN PRAGUE XXVII/2017

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 978-80-7035-652-4) invites unsolicited articles in major languages.

Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

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

Editor-in-chief: Jan Klípa

Editing: Katarína Rybková

Editorial board: Ivan Foletti (Faculty of Arts of Masaryk University in Brno), Ivan Gerát (Institute of Art History of SAS in Bratislava), Olga Lomová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Taťána Petrasová (Institute of Art History of ASCR in Prague), Marie Rakušanová (Faculty of Arts of Charles University in Prague), Jana Zapletalová (Faculty of Arts of Palacký University in Olomouc)

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printed by: H.R.G. spol. s r.o.

This volume was published with the support of the Grant of the Ministry of Culture of the Czech Republic for the Long-Term Conceptual Development of Research Organizations (National Gallery in Prague, DKRVO 2017, MK000023281).

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

© The National Gallery in Prague, 2017

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE V PRAZE XXVII/2017

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 978-80-7035-652-4) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.

Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

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

Šéfredaktor: Jan Klípa

Redakce: Tatjana Štemberová

Redakční rada: Ivan Foletti (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně), Ivan Gerát (Ústav pre dejiny umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave), Olga Lomová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Taťána Petrasová (Ústav dějin umění AV ČR v Praze), Marie Rakušanová (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze), Jana Zapletalová (Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci)

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: H.R.G. spol. s r.o.

Publikace byla vydána za podpory Dotace na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Ministerstva kultury ČR (Národní galerie v Praze, DKRVO 2017, MK000023281).

Za finanční podporu tohoto čísla děkujeme Společnosti přátel Národní galerie v Praze.

© Národní galerie v Praze, 2017



BULLETIN

of the National Gallery in Prague

XXVII/2017

Contents

PAPERS

- 6 MICHAELA PEJČOCHOVÁ
The First Exhibitions and the Origins of Collecting Modern Chinese Art in Europe

MATERIALIA

- 23 JANA RYNDOVÁ
Memorial Prints of Actors in the Japanese Collection of the National Gallery in Prague
- 38 PAVEL ŠTĚPÁNEK
Two Portrait Studies for Coello's *La Sagrada Forma* at the National Gallery in Prague
- 50 OLGA UHROVÁ IN COOPERATION WITH RADKA ŠEFCŮ AND ADAM POKORNÝ
**Vincent van Gogh
Saint-Rémy 1889**

REPORTS

- 64 RADKA ŠEFCŮ – VÁCLAV PITTHARD
Identifying Binding Materials in Bohemian Painting from the 14th to the Half of the 16th Century

ARCHIVE

- 76 TOMÁŠ HYLMAR
Charles IV and His Legacy to the Working People. The 1978 Charles IV Exhibition Viewed Through Archive Sources

REVIEWS

- 89 MILAN PECH
**Milena Bartlová - Jindřich Vybíral et al.,
Building a State. The Representation of Czechoslovakia in Art, Architecture and Design**

Obsah

STUDIE

- 92 MICHAELA PEJČOCHOVÁ
První výstavy a počátky sběratelství moderního čínského malířství v Evropě

MATERIÁLIE

- 103 JANA RYNDOVÁ
Posmrtné herecké portréty v japonské sbírce Národní galerie v Praze
- 111 PAVEL ŠTĚPÁNEK
Dvě portrétní studie ke Coellově obrazu *Nejsvětější svátost* v Národní galerii v Praze
- 119 OLGA UHROVÁ VE SPOLUPRÁCI S RADKOU ŠEFCŮ A ADAMEM POKORNÝM
**Vincent van Gogh
Saint-Rémy 1889**

ZPRÁVY

- 127 RADKA ŠEFCŮ – VÁCLAV PITTHARD
Identifikace poživ v malbě bohemikální provenience od 14. do poloviny 16. století

ARCHIV

- 137 TOMÁŠ HYLMAR
Karel IV. a odkaz pracujícím lidu. Výstava Karel IV. v roce 1978 pohledem archivních pramenů

RECENZE

- 146 MILAN PECH
**Milena Bartlová - Jindřich Vybíral a kol.,
Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu**

The First Exhibitions and the Origins of Collecting Modern Chinese Art in Europe

MICHAELA PEJČOCHOVÁ

The essay introduces the first exhibitions of modern Chinese ink painting in Europe, which were organised in important European cultural centres in the 1920s and 1930s. Some of them were put together by Chinese artists and thinkers who were trying to direct the attention of the European public to modern art in China. Others were organised by European collectors of Asian art, among whom an important position was held by Czech painter and collector Vojtěch Chytil (1896–1936). This article aims to show the degree to which the political background of the selection of paintings sent to Europe from China through official channels was a key factor in the formation of local collections, or whether the collections were formed mainly through the strategies and possibilities of private collecting.

Keywords

collecting Chinese painting in Europe, modern Chinese painting, Liu Haisu (1896–1994), Vojtěch Chytil (1896–1936)

In the late 19th century, as early Chinese painting began to form a growing part of European and American collections, modern Chinese painting initially remained outside the scope of researchers' and collectors' interest. It became more popular in the 1920s and 1930s and there were several key factors that led to this. First, Chinese painters who had settled in the West worked to draw attention to the rapid development of modern Chinese art, which was advancing at a rate comparable to development in the Western or Japanese art scenes. As well, the first exhibitions of modern Chinese art were by the mid-1920s being spontaneously organised in France, where some Chinese painters lived and others came to study.

After the Republic of China was established in 1912 the Chinese government quickly grasped the importance of foreign cultural policy for raising awareness of Chinese culture and how it was modernising. Therefore, at the recommendation of reformist thinkers and teachers the government sent official traveling exhibitions of modern painting to Europe, which in the early 1930s were

shown in many European cities. It thereby hoped to generate an interest among the European public in the difficult situation in China and obtain intellectual and material support. In many of the places where these exhibitions were shown some of the works stayed behind and became part of local collections of Asian art or directly contributed to the foundation of such collections.

Around the same time, Western collectors also began turning up in China who demonstrated what was for their time a remarkable sensitivity for contemporary art trends and also began to collect works of contemporary Chinese painting and sculpture. One of the most prominent such figures was Vojtěch Chytil (1896–1936), a painter, teacher, and collector, who in the late 1920s was the first to bring to Europe art by painting masters working in northern China, especially the now renowned painter Qi Baishi (1864–1957). Chytil presented his collection at sales exhibitions in more than twenty locations in Europe and was thus behind the initiation of some large European collections of modern Chinese painting.¹

In many European countries collections thus either developed through ties to local artistic circles, which welcomed Chinese painters into their midst and regarded their work as a specific form of modernism, or were built on works of art that arrived in the politically motivated exhibitions of modern Chinese painting. One of the stops made by a traveling exhibition initiated by painter and teacher Liu Haisu (1896–1994) was at the Museum of Decorative Arts in Prague in 1935. This article examines the context and the legacy of this exhibition in a comparison with Vojtěch Chytil's activities. It attempts to determine the extent to which the political subtext behind the selection of paintings sent by official channels to Europe became one of the formative factors of local collections, or whether the Czech collections drew more on the many works of Chinese art brought in by Vojtěch Chytil and therefore mainly originated out of the practice and the opportunities offered by private collecting.

The collecting of Chinese painting in Europe and the first exhibitions of modern Chinese painting

Unlike porcelain and other branches of Chinese decorative arts that had attracted the interest of European collectors for several centuries, in the past Chinese painting was a somewhat rare item in European collections. European aficionados of Asian

art evidently had little understanding of the sophisticated aesthetics and technical aspects of early Chinese painting, and when such paintings did appear in collections they were usually decorative works with flower and bird motifs or idealised palace scenes pleasing to the orientalist taste of aristocratic collectors. Recently, several studies have been published that offer new information on the earliest Chinese paintings preserved in Western collections, such as the paintings in Ambras Castle in Austria or the Bahram Mirza Album in the collection in Topkapı Palace in Istanbul.² Another type of Chinese painting that soon began appearing in European collections was in the form of more or less illusionistic wallpapers. More intense research on this may in the near future enhance our understanding of the interaction between Chinese painters and foreign clients and ultimately of the nature of European collecting of Chinese painting before the modernist period.³ It was only around the turn of the 20th century that other than decorative types of Chinese painting began appearing in Western collections. Influenced by the collecting of Japanese painting, the ideal that established itself at the time as representative of all Chinese painting was the type of ink landscape from the time of the Southern Song dynasty, which usually included a corner composition and a prominent depiction of meteorological phenomena, such as wind, rain, etc.⁴ In the first decades of the 20th century collectors also tried to obtain the oldest paintings they could get their hands on from the 'canonical periods' of the Tang (618–907) and Song (960–1279) dynasties, which for collectors represented the 'golden age' of Chinese painting and suggested the promise of insight into the formative processes that defined early Chinese painting.⁵ These approaches held sway over Western ideas about the relative significance of the different painting genres and period styles in Chinese art up until the second half of the 20th century and informed the creation of many collections of Chinese art in Europe and America. The challenging of clichés and a return to the studied material itself did not occur until late in the 20th century, when researchers like James Cahill (1926–2014), Lothar Ledderose, and Craig Clunas advanced a number of novel ideas. The focus of interest moreover significantly expanded from the work of the canonical periods to encompass areas of art previously overlooked such as religious and folk painting and applied and decorative paintings.⁶



1 Liu Jipiao, *Dancers in the Imperial Palace*, presented at the *Exhibition of Ancient and Modern Chinese Art* in Strasbourg, 1924. Photo: author's archive.



2 Liu Haisu and friends in Belgium, 1930. Photo: author's archive.

With respect to collecting modern Chinese painting, the situation was slightly different. Modern Chinese painting developed rapidly in the first half of the 20th century with the modernisation of Chinese society. Early 20th-century Western collectors hunting for what they assumed to be early art treasures surfacing in the market of the collapsing empire and then the young and politically unstable republic did not show much interest in contemporary painting.⁷ The first contacts between the Chinese and European art worlds were thus mediated by artists themselves who were studying in Paris or Berlin. Alongside their university studies, they also created their own art, which either reflected more the practices of traditional Chinese painting or was more strongly influenced by European painting.

In the early 20th century Paris was still the best European destination for obtaining an education in classic European painting. For this reason many artists from the Far East, especially from China and Japan, came to Europe and enrolled in the *École nationale supérieure des beaux-arts* and in other schools, where they studied academic painting.⁸ They also, however, became energetically involved in events in the local art scene and expressed to official Chinese circles their opinion that young Chinese art needed to be seen and a deserving place for

it carved out in the international scene. The first two exhibitions of modern Chinese painting were held in the Francophone world. At a time when the 'world fairs' showcasing industry as well as the art and culture of different countries and often even very faraway places were becoming popular in the Euro-American region, Chinese artists managed for the first time to introduce their work in this context. Between May and June 1924 the *Exhibition of Early and Modern Chinese Art (Exposition chinoise d'art ancien et moderne)* was held in Strasbourg, where more than 500 works were shown, including not just early and modern painting but also works from various branches of the decorative arts.⁹ In terms of the types of paintings on show, this exhibition was remarkable primarily in that alongside works by living Chinese artists and ink paintings it also exhibited a number of paintings by Chinese artists created using European techniques and on European themes. These included 14 oil paintings by Lin Fengmian (1900–1901), 15 by Liu Jipiao (1900–1992), 4 by Xu Beihong (1895–1953), 20 by Fang Junbi (1898–1986), and 10 sculptural works by an artist named Li Jinfa (1900–1976), who was also a prominent modernist poet, and whose sculptures here focused on thoroughly European subjects, creating busts, for instance, of Schopenhauer and

Nietzsche. Unfortunately none of these works have survived to the present day so we can only guess at what they may have looked like. However, it is possible to trace in the catalogue at least that these evidently modernist works were exhibited amongst objects like old Chinese bronzes, lacquers, jades, and works of embroidery and porcelain, which were on loan from art dealers in Paris, Lyon, Strasbourg, Brussels, and other cities. So it was not a show devoted just to the work of living Chinese painters, but rather a 'general exhibition' of Chinese arts and crafts in which young contemporary artists managed to get included a sample of their works.

This opportunity moreover proved to be a singular one, as only one year later the *International Exhibition of Decorative Arts and Modern Industry* (*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*) in Paris in 1925 limited itself to showing works by just one modern painter, Lin Fengmian, whose four ink paintings are reproduced in the exhibition catalogue.¹⁰ In this show there were no works with European themes or using European techniques and the only other modernist aspect of the entire show was the architectural design of the exhibition halls for the Chinese section, a design that was created by Liu Jipiao.¹¹ Contemporary photographs reveal that the halls had an art deco design, but there is no sign that there was any effort to underscore the modern qualities in the Chinese art itself. Again what we see instead is a pompous arrangement of decorative arts objects set against an interior backdrop that reflected the taste of visitors accustomed to the decorative function that Asian art served in contemporary interiors. In the words of Craig Clunas, *'The Chinese government, or what remained of it, was by then in a particularly bad state [...] and no financial support at all was forthcoming to the group of enthusiasts in Paris. Although nowhere stated, what seems to have happened is that a number of Chinese import-export houses, based in Paris, London and Shanghai, were induced to fund the Chinese stand on condition that they could use the event as a showcase for their goods. Thus was generated the very visible tension between the avant-garde setting of Liu Jipiao, Lin Fengmian and their circle of youthful artists and the very traditional styles of export handicraft shown in them.'*¹² In terms of the scale of the presentation of modern Chinese painting, this exhibition did not even match the display presented at the Strasbourg exhibition the previous year. It was ultimately a lost chance for Chinese artists in Europe who were trying



3 Catalogue of the *Exhibition of Modern Chinese Painting*, Berlin: Würfel Verlag, 1934. Photo: author's archive.

to discover a path towards modernising Chinese art, to increase its visibility and to draw the European public's attention to contemporary artistic visions from the opposite side of the globe.

Official exhibitions organised at the behest of the Chinese government: Liu Haisu and modern Chinese painting at the Museum of Decorative Arts in Prague

In the second half of the 1920s the Chinese government contemplated sending a large collection of art objects to Europe and organising a traveling exhibition that would tour the most important cultural centres in an effort to give Europeans the opportunity to learn more about a different cultural tradition and form of artistic expression. It was no doubt inspired to do this by Japan, which had been pursuing similar activities for several decades, and by young artists returning to China from sojourns abroad who highlighted the need for Chinese art to be promoted much more energetically outside the country. During the first shows in Europe in 1924 and 1925 Chinese artists had come to realise that this was a way to present their country as a culturally advanced and modern society that assigned art its requisite importance and was endeavouring to keep pace with trends in the Western world. Also, at a time of growing Japanese political and military pressure and Japan's ever more persistent efforts to present itself as the most advanced pan-Asian cultural power,



4 Opening of the *Exhibition of Chinese Art* at the Museum of Decorative Arts in Prague, 1935. Photo: Archive of the Museum of Decorative Arts.

it was deemed to be vitally important to distinguish in the eyes of foreigners Chinese art from Japanese art and emphasise its autonomous history and distinct qualities. First there was talk about sending out an exhibition of early Chinese art that would cover the full breadth of Chinese history over several millennia.¹³ In the end, however, as we shall see below, it was primarily owing to the activeness of certain artists and teachers that ultimately made it possible to put together a large collection of modern paintings, which was then exhibited in many European cities in 1934–1935.

The entire undertaking had its start in 1929–1931, when Chinese painter, teacher, and thinker Liu Haisu, who was a leading figure in the Shanghai art world and the founder of the first modern-day art academy in China, went on a study trip to Europe.¹⁴ He visited mainly France, Switzerland, Italy, Egypt, Belgium, and Germany, where he viewed important historical monuments and studied art collections. However, he was a natural-born organiser and wherever he appeared he always quickly became acquainted with local artists, experts, and people interested in Chinese culture. During his visit to Germany he was invited by the Institute of Chinese Studies in Frankfurt to give lectures on the history and aesthetics of Chinese art. He was also given the opportunity to organise a small exhibition of paintings at the Frankfurt Art Association (Frankfurter Kunstverein), most of which was his own work or the work of a handful of friends and students.¹⁵ The exhibition in Germany was probably the first to introduce the painting style of

artists who were trying to find new forms of expression through traditional ink painting and it was greeted with great interest from visitors and experts. Liu was therefore asked to take charge of putting together a much larger, official exhibition of the work of Chinese artists to be held as soon as possible at the Prussian Academy of Art in Berlin.

After returning to China Liu Haisu contacted the minister of education, who at that time was Zhu Jiahua (1893–1963), as well as the president of the Academia Sinica Cai Yuanpei (1868–1940) and other progressive thinkers and politicians and immediately preparations commenced for organising an exhibition of contemporary painting from all over China. The organisational committee included both Chinese experts and artists and representatives of the German embassy in China and experts on Chinese art from Germany. The committee met on the Shanghai premises of the Academia Sinica and reported extensively on its work in the Shanghai newspaper *Shenbao*.¹⁶ The practical side of preparations was assigned to Liu Haisu and two artists from Guangdong Province in Southern China, Gao Qifeng (1889–1943) and Chen Shuren (1884–1948), who were leading figures in what was known as the Lingnan School of Painting. Together they put together more than 260 works by 116 painters, alongside several paintings by Liu Haisu himself, who again contributed the highest number of artworks.¹⁷

The exhibition was successfully launched at the Prussian Academy of Art on 20 January 1934, which Liu Haisu personally travelled to attend after Gao Qifeng, who was originally also supposed to travel to Europe, passed away shortly before departure. The German press described the exhibition as a grand event¹⁸ and the Shanghai newspapers repeatedly made reference to the success of Chinese modern painters with the German public. Indicatively, after the complicated discussions and negotiations between Chinese and German members of the organisational committee, the decision was made that only ink paintings by contemporary Chinese painters would be shown at the exhibition, and works painted using European techniques that could have been offered by some artists would not be included. Despite the enormous success of the exhibition and the extensive response of the media, it is impossible to avoid the impression that European collectors and aficionados of Chinese art showed a greater



5 View of the *Exhibition of Chinese Art* at the Museum of Decorative Arts in Prague, 1935. Photo: Archive of the Museum of Decorative Arts.

appreciation for the more traditional qualities of the exhibited works, such as the poetic atmosphere of the ink landscapes or the outstanding work with ink and colours in the decorative paintings. Although Liu Haisu wrote a long introduction to both catalogues, in which he tried to explain his views on the historical styles and the contemporary development of painting in China,¹⁹ nowhere is there evidence that European audiences concerned themselves with the sophisticated differences in techniques and methods. Surviving evidence of reactions suggests rather that the exhibited works were admired more for their exotic atmosphere than for the modern qualities that distinguished them from the work of the early masters. When the exhibition closed in Berlin, a relatively large number of the exhibited works remained – out of the 274 paintings, 53 were sold, for a total sum of 8255 Marks,²⁰ and another 16 were donated to the Museum of Asian Art.²¹ After approximately six weeks, the exhibition moved to Hamburg and Düsseldorf and there were many requests for the exhibition also to be shown in other European cities.

Representatives from Chinese diplomatic offices in European countries welcomed the originally unplanned prolongation of the exhibition, and Liu Haisu expended a great deal of energy towards making it possible for the works to reach more audiences. He visited most of the destinations himself, he attended the exhibition's openings, and he lectured and wrote articles in which he explained the purpose of the tour,

similarly to the way he had for its first stop in Berlin. Because the amount of interest was truly enormous the paintings had to be divided into two groups, which travelled simultaneously around Europe. According to some reports, more works made their way to Europe through diplomatic avenues to replace the ones that were sold in some locations or were donated to local collections. The full itinerary included alongside the three cities in Germany also Amsterdam, The Hague, Bern, Geneva, London, and, as the final destination, from 24 March to 22 April 1935, Prague. Unfortunately, Liu Haisu did not come to Prague in person and was probably busy with many other duties and activities in London, where the exhibition was taking place simultaneously at New Burlington Galleries.²² In Prague the reins of the initiative were taken up by the Chinese ambassador Lone Liang (Chinese name Liang Long, 1894–1967) and representatives from the local Oriental Institute. No public institution yet existed in Czechoslovakia that specialised in collecting and exhibiting Asian art. The Museum of Decorative Arts, which had Chinese porcelain and decorative arts in its collection, was thus selected as the best location to exhibit Chinese painting. Except for a handful of collectors, such as Josef Martínek, Vojtěch Chytil, and Joe Hloucha, there were still no specialists in Chinese art in the country who could take charge of organising and later promoting the exhibition in the media.

The Chinese consulate approached the managing board of the Museum of

6 View of the *Exhibition of Chinese Art* at the Museum of Decorative Arts in Prague, 1935. Photo: Archive of the Museum of Decorative Arts.



7 Advertisement for the *Exhibition of Chinese Art* at Rudolfinum Gallery in Prague, 1928, *Národní politika*, January 1928.



8 Opening of Vojtěch Chytil's exhibition *Japanese and Chinese Art Today* at the Municipal House Gallery, 1929. Photo: author's archive.



Decorative Arts, which had to convene a meeting of its supervisory body, which was the Chamber of Commerce and Trade. In the preserved written sources the explanation and justification given for organising the exhibition is that it would be extremely beneficial and useful, but the correspondence on preparations itself reveals how great a distance had yet to be travelled to reach the point where there would be at least a basic understanding and appreciation of modern Chinese painting in interwar Czechoslovakia:

*'A collection of 287 works is currently on exhibition in Berlin, where it has received much attention in expert circles. A thick, illustrated catalogue has also been published. Probably around 200 works will come to Prague. They are of an altogether different character from European paintings. Basically, these are paintings on narrow and long strips of paper, thus much more like an applied arts type of wall decoration than pure painterly expression.'*²³

It is understandable that the museum's curatorial staff highlighted features that would make the content of the exhibition more accessible to the understanding of the pragmatically minded managing board. But this inadvertently reveals very accurately how Chinese painting was still being viewed in 1934, and that there can be no talk of there having been any understanding of the efforts contemporary Chinese artists were making to distinguish themselves within the frame of ink painting from the conventions that early Chinese painters were bound by. At a time when a larger volume of Chinese painting of any kind was evidently just beginning to make its way into collections in Czechoslovakia, it was very premature to consider fulfilling Liu Haisu's plan of establishing a place for contemporary Chinese art among the 'multiple modernities'.²⁴ The exhibition instead presented one of the painting traditions with which the audience in Central Europe was hitherto almost entirely unfamiliar and it was accompanied by works of early Chinese sculpture and decorative arts:

*'To establish a proper idea of cultural China the exhibition is accompanied by collections of Chinese applied arts with sculptural works and lithographic images of China 100 years ago. With the help of the catalogue the exhibition offers a chance to learn about the Chinese creative outlook and become acquainted with the remarkable cultural qualities of this great nation.'*²⁵

Surviving photographs show that the opening was attended by prominent figures in the art world and over the course of the exhibition there were lectures given



9 Qi Baishi, *Fisherman*, late 1930s, ink and colors on paper, National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 1446.



10 Chen Banding, *Landscape*, 1930, ink and colors on paper, National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 2444.

by religious scholar Otakar Pertold (1884–1965), collector Josef Martínek, artist and critic Josef Richard Marek (1883–1951), and director of the Museum of Decorative Arts Karel Herain (1890–1953). The exhibition had two thousand visitors, but around two-thirds of them were school groups, and only around 700 were paying visitors (in contrast to the approximately thirteen thousand visitors in Berlin).²⁶ It is also notable that none of the exhibited works were sold, whereas the local collections of Asian art in Berlin, London, and other destinations grew significantly as a result of the exhibition. One of the two more important reviews of the exhibition in Prague, by V. V. Štech (1885–1974), also showed that the exhibited paintings were – at least by the most qualified critic – regarded as mere derivatives from the styles of early Chinese painting and that what the Chinese artists and thinkers who had sent the collection of modern painting to Europe were trying to achieve was not understood:

‘The subject matter echoes the old spirit, it shut its eyes to contemporary China and to the people who are fighting and suffering there today. It’s an aristocratic art, conservative in motifs and form, blander in expression, coarser in colour, historicising with the whole of its spirit. It is still a great culture, but it carries on mainly by defying its era and the raw drama and harsh conflicts therein, and going back to an ancient lyricism and to costumes that have ceased to be true. These painters do not add, they just extract, in replication, they reduce the old loftiness, they artificially sustain a form of creative work that no longer corresponds to the life of the nation.’²⁷

Liu Haisu and his Chinese colleagues would in all likelihood have been disappointed by this reaction, which could not provide clearer proof that the project’s mission in Prague largely missed its mark. The catalogue contained a translation of Liu’s essay titled ‘Contemporary Directions in Chinese Painting and Their Origins’, which was evidently taken from the French version

of the text published to accompany the exhibition in Geneva, but, as suggested above, no one explained or offered any illustration of his ideas to the Czech public or art experts. Promoting the exhibition was entrusted to amateur collectors or experts in European art, so the more complicated concepts behind contemporary development were left obscured. Local Czech collections of Chinese painting were only just starting to form, and usually they were privately owned, so they were several decades behind the progress of collecting in Western Europe. Liu Haisu's exhibition in Prague, which was the final stop of the large European tour of modern Chinese painting, thus added some interesting new colour to the city's programme of exhibitions, but, rather surprisingly, it left no mark on local collections of Asian art. This is even more remarkable in light of the fact that it was not the first exhibition of contemporary Chinese painting in Czechoslovakia or its capital as Vojtěch Chytil had been repeatedly organising exhibitions of works drawn from his own collection in Prague since 1928.

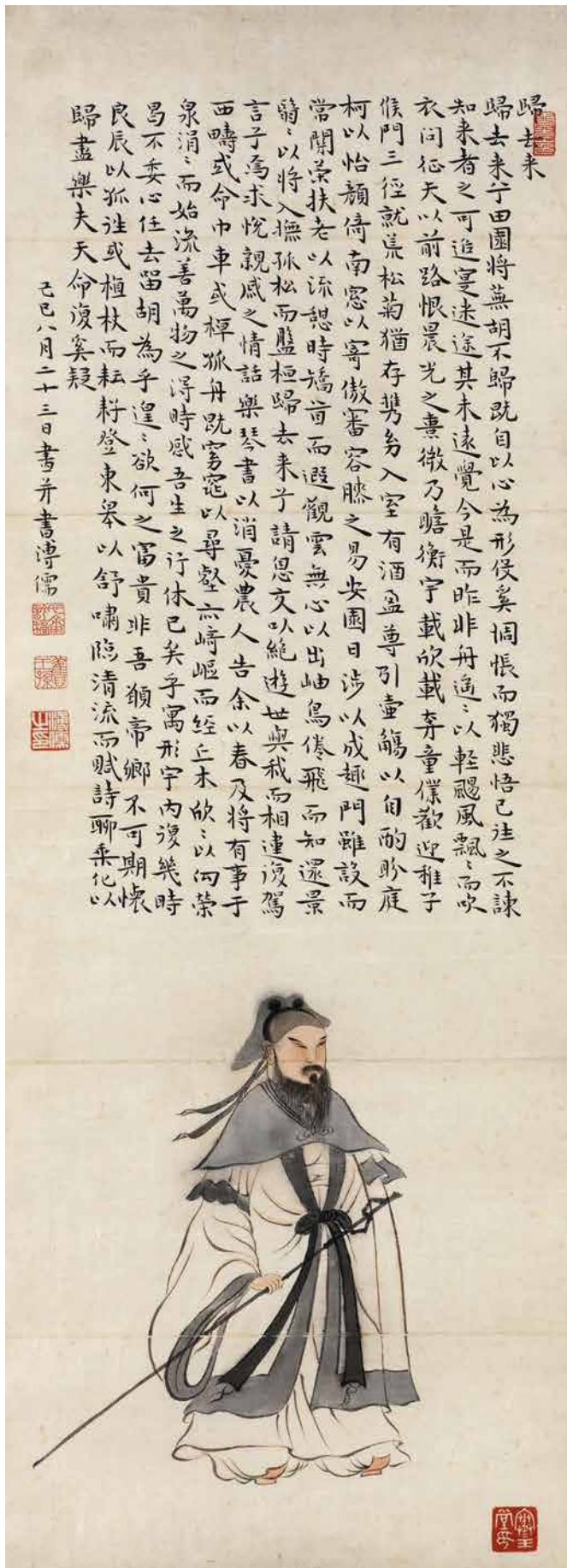
Private collecting – Vojtěch Chytil's exhibitions and their significance for collecting modern Chinese painting in Central Europe

Vojtěch Chytil was born at the very end of the 19th century and in the 1910s he studied at the Academy of Fine Arts, where he attended classes in painting given by Josef Loukota (1879–1967), Vlaho Bukovac (1855–1922), and Vojtěch Hynais (1854–1925).²⁸ His studies were interrupted by the war. He fought on the eastern front and in 1917 made an adventurous escape from German captivity on the territory of what is now Russia and ended up in China. He supported himself there by doing paintings, but he quickly became captivated by Chinese and Tibetan art, which he began to actively collect. In the 1920s he was working in Beijing as an office worker in the Czechoslovak embassy. He also continued to paint and eventually taught Western painting at the National Art College in Beijing. In the process of modernising the Chinese system of teaching art there, the Institute of Western Painting, the Institute of Design, and other institutes were established alongside the Institute of Chinese Painting. Chytil was one of the foreign artists who taught at the Institute of Western Painting, and he trained students in drawing, oil painting, European watercolour, and other Western painting techniques. The Institute of

Chinese painting, which was traditionally devoted to ink painting, also underwent lively development, and research on the Chinese education system in this period indicates that both of these key components of the National Art College were in a roughly equal position and of equal importance within the academy.²⁹ While several foreign painters working in Beijing at that time were hired by the Institute of Western Painting, leading figures in the Beijing art world taught at the Institute of Chinese Painting, among whom was the later famous artist Qi Baishi, as well as other local artists such as Xiao Sun (1883–1944), Chen Banding (1876–1970), Hu Peiheng (1892–1962), and Pu Ru (1896–1963).³⁰

Chytil got to know many of them, became friends with some, and succumbed to the charms of their work. As indicated above, Chinese modern paintings were still almost unknown in Europe in the 1920s and the Chinese artists who lived there, including those officially dispatched by the Chinese government, invested a great deal of energy in introducing their work into the European art scene. Chytil was one of the few Western collectors in China at the time who decided amidst the flood of different genres and branches of Chinese art to collect contemporary ink paintings, which is probably the type of painting he personally related to most. However, he also quickly recognised its value in the modernisation of Chinese art and the potential it had to offer European audiences.

Chytil repeatedly returned to Europe, especially from the middle of the 1920s, when he married Nina Michailovna Kokorin (1899–1981) in Beijing, and together they bought an estate in Svrstice near Piešťany in Slovakia. However, they continued to live most of the time in China, and Vojtěch Chytil worked more purposefully and intensively there on expanding his collection. On one of his trips home, in 1926, he brought two Chinese students with him, a young female artist named Sun Kewu (1904–1931) and a male artist named Wang Meng (1901–1987), who later enrolled in the Academy of Fine Arts in Prague to study under Max Švabinský (1873–1962). They studied there from 1926 to 1929 and like the Chinese students in Paris alongside their studies they also created paintings using the Chinese technique of ink painting on silk and paper. Works of this type represent – especially in Wang Meng's case – a distinct fusion of Chinese and European painting and are today unique in the history of Chinese modern painting.³¹



11 Pu Ru, *Tao Yuanming and His Poem 'The Return'*, 1929, ink and colors on paper, National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 5722.

Vojtěch Chytil introduced his students to Prague's art world and from surviving sources it seems that when considering options for organising an exhibition of modern Chinese art in Europe he somewhat pragmatically decided first to try out the feasibility of such an enterprise with the works by the two young Chinese artists. Because the artists were physically present in Prague their works were readily available, so they did not require the kind of large investment that would be needed to buy paintings in China and transport them to Europe. In January and February 1928, after a series of negotiations, Vojtěch Chytil organised the first exhibition of modern painting in Czechoslovakia at the Fine Arts Union in what is today Rudolfinum.³² The exhibition included approximately ninety works (like Liu Haisu's first 'trial' exhibition in Berlin), sixty of which were by Sun Kewu and Wang Meng, while Chytil added around twenty-five paintings from earlier periods drawn from his own collection, and widened the show to include also examples of Beijing carpets, which, in Chytil's own words, were being produced like a hot new product in prosperous Beijing factories based on early Chinese patterns. They were evidently very popular at the time, as they were later included in probably every one of his exhibitions of Chinese art. Instead of a catalogue a simple brochure was published, which was more a list of works and their prices (all of the exhibitions Chytil organised in the 1920s and 1930s offered artworks for sale) without any detailed descriptions or explanations. A substantial part of the brochure, however, was filled with advertisements for traders in Asian goods or, for instance, the Czech branch of the Škoda automobile company.

The response to this modest exhibition was, however, surprisingly positive and reportedly most of the works by the two Chinese artists were sold.³³ There was thus nothing to stop Chytil from initiating much more ambitious projects. Further exhibitions followed - the next one already by the end of 1928 in Ostrava, in 1929 at the Municipal House in Prague, and then several times a year until Chytil's death in 1936 at various locations in Central Europe. The last shows were organised from objects in his estate and under the supervision of his wife and friends up until 1938, when the majority of cultural activities were halted by the approaching war. Research on the catalogues, archive sources, and print materials from that period reveals that after his initial successes

in 1928 Chytil decided to purposefully and systematically collect as many paintings as possible by his contemporaries in China, most notably by Qi Baishi, but also by other masters working in Beijing, to whose work he had relatively easy access given his personal contacts. He travelled repeatedly between Asia and Europe and brought new material back for every new show. Over the course of roughly ten years of intense activity he organised more than twenty exhibitions at which several thousand art objects were shown, several hundred of which were paintings by contemporary Chinese artists.³⁴ According to records on the sales of work, it is clear that it was mostly paintings by Qi Baishi and other prominent artists numbering in the dozens that gradually made their way into private collections in Czechoslovakia and to some extent also neighbouring countries, which thanks to Vojtěch Chytil were flooded with modern Chinese painting in the interwar years.³⁵

However, like the exhibitions that Liu Haisu organised in Europe, the works were always ink paintings. Although Chytil himself taught the techniques of European painting in China, he did not collect the work his students and contemporaries painted using European techniques, and there is no evidence that he showed even the slightest interest in them. He concentrated wholly on learning about Chinese ink painting in contemporary art circles in Beijing and with a good deal of enthusiasm (and, it must be said, naiveté) he shared his observations with the European public in the introductions he wrote to the exhibition catalogues and in newspaper articles and interviews. Chytil considered the leading figure in modern Chinese ink painting to be Qi Baishi, comparing his work to that of European modernists such as Cézanne and Van Gogh. Some less well known artists from the Beijing Art College whose work Chytil also brought back to Europe played a similarly significant role in the process of Chinese painting's renaissance.³⁶ Among the artists whose work formed an important part of Chytil's collection in the interwar years who are entirely forgotten today, one was painter Shao Xilian (1888–1954), who according to Chytil's notes was a leading figure in the more conservative section of the Beijing art scene, and Xiao Songren (date of birth and death unknown), formerly a leader of a large group of young, innovative artists.

Although Chytil, in his own words, sold approximately 600 paintings in Europe during the height of his exhibition



12 Xiao Songren, *Lotuses*, 1930, ink and colors on paper, National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 5721.

activities,³⁷ he kept several hundred of the most valuable pieces as his own property until his death in 1936. The works that he considered to have the greatest value or with which he had a special personal relationship thus remained a part of his collection and then in the collection of his wife, Nina. In 1981 Nina Otavová (previously Chytilová) died, and shortly after that so did her second husband Jaroslav Otava. Nina did not have children in either marriage, so in 1982 the paintings became part of the collection at the National Gallery in Prague, where they remain to the present day.

Conclusion

At the end of the 19th century and in the first decades of the 20th Chinese ink painting represented a specific form of modern art. This art was trying to come to terms with the complexities of everyday life in China at that time and it was also straddling two influences – traditional Chinese ink painting and European modernism. The process of the birth of different directions and schools of modern painting in China continues to be the subject of scholarly interest. The presentation of this work in Europe represents a peripheral chapter of this research, but a deeper understanding of it sheds light on the nature and the dynamics of the contacts between Chinese and European art within the modern art world during the interwar years. Studies focusing on the first exhibitions of modern Chinese painting also touch on the more general subjects of the modernisation of China, intercultural communication, and the complexities of orientalism in Europe. The above analysis shows that when studying the origins of collections of Chinese modern painting in Czechoslovakia and Central Europe today it is necessary to focus attention on private collecting in the interwar period. Somewhat surprisingly, it was not Chinese painters settled in Europe who laid the foundations of later collections. Nor was it largely the Chinese painters and promoters who came to Europe to present art being created at that time in China as part of the modernisation of Chinese painting. Although a number of such works became part of European collections of Chinese art elsewhere, the official exhibition of Chinese art organised in Prague by Liu Haisu left no pronounced mark on the local collections of Chinese art. The first collections of Chinese modern painting in Czechoslovakia thus owe their existence almost exclusively

to the activities of one collector, Vojtěch Chytil, who was working and collecting art in China from the end of the 1910s. The modern Chinese ink paintings that he brought back from China spread during the sales exhibitions into the hands of a number of interested collectors and from there ended up in various locations around Central Europe. The descendants of those collectors have kept these paintings in their family collections to the present day, or, in a number of cases, they have in recent years come back into the market at auctions of Asian art. However, in 1981 the main part of Chytil's collection, which was the real foundation of later collections of modern Chinese ink painting in Czechoslovakia, was left to the National Gallery in Prague and this collection later grew with additional acquisitions from subsequent waves of collecting activity in the post-war period. Owing primarily to the uniquely large share of paintings by Qi Baishi and other painters from northern China, it remains to date one of the most important collections of modern Chinese painting outside China and Taiwan.

This paper was reviewed.

Notes

1 There were several important collectors of Chinese art in interwar Czechoslovakia. Next to Vojtěch Chytil there were Josef Martínek (1888–1976), Joe Hloucha (1881–1957) and Viktor Oppenheimer (1877–1942). While Chytil was mainly interested in contemporary Chinese painting, the other collectors named here mostly collected early Chinese and Japanese art, which they then also displayed at exhibitions in large Czech and Slovak cultural centres. A more detailed biography of Josef Martínek has yet to be compiled. On Hloucha's travels to Asia, his collection, and his published work, see Alice Kraemerová – Jan Šejbl, *Japan, my love. The Czech Traveller and Collector Joe Hloucha*, National Museum, Prague 2007. On the extraordinary figure of Viktor Oppenheimer, see Lubomír Slavíček, *Viktor Oppenheimer – collector, populariser and provider of Japanese and Chinese art (Viktor Oppenheimer – Sběratel, propagátor a zprostředkovatel japonského a čínského umění)*, in: Lubomír Slavíček and Jana Vránová (eds.), *100 Years of the Brno House of Arts (100 let Domu umění města Brna)*, Brno House of Arts, Brno 2010, pp. 117–129.

2 See, e.g., Craig Clunas, *Chinese Painting and Its Audiences*, Princeton UP, Princeton and Oxford 2017, pp. 5–35; Yin Hwang, *The Art of Describing the 'New': Chinese Visuality and Europe in the Early Modern Period*, in: Michaela Pejšochová and Clarissa von Spee (eds.), *Modern*

Chinese Painting and Europe. New Perceptions, Artists Encounters, and the Formation of Collections, Reimer, Berlin 2017, pp. 25–41. On the collection in Ambras Castle, see also Ivo Purš and Hedvika Kuchařová (eds.), *The Library of Archduke Ferdinand II of Tyrol (Knihovna arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského)*, Artefactum, Prague 2015. The Barham Mirza Album is the subject of a study by David J. Roxburgh, *The Persian Album, 1400–1600. From Dispersal to Collection*, Yale UP, New Haven and London 2005.

3 For basic information on Chinese wallpaper in European collections, see Friederike Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten für Europa: vom Rollbild zur Bildtapete*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1989. For a general overview of the subject in the Czech Republic, a useful resource is the research by Tereza Cikrytová, the results of which are published as an Outline of the Preserved Wallpapers of Oriental Style in the Czech Republic. Illustrated Catalogue (*Zmapování dochovaných tapet orientálního stylu v České republice. Katalog s obrazovou částí*) University of Pardubice, Faculty of Restoration, Student's grant project no. SGFR01/2011.

4 Clunas (cit. in note 3), pp. 22–27, for example, shows this ideal still at work even in 1960 in how Ernst Gombrich, in his seminal work *Art and Illusion*, approaches a Chinese landscape painting by the Southern Song artist Xia Gui (active in the late 12th and early 13th centuries). This practice of identifying as 'Chinese painting' painting in the style of artists from the Southern Song imperial academy has however a long history that runs right to the collecting strategies of Ernest Fenollosa (1853–1908) and Okakura Kakuzo (1862–1913); see, e.g., Elizabeth Lillehoj, Making Asia out of China: Okakura Kakuzo's Notions of Classicism, in: Vimalin Rujivacharakul (ed.), *Collecting China. The World, China, and a History of Collecting*, University of Delaware Press, Newark 2011, pp. 73–85.

5 An outstanding probe inside the mind-set of a contemporary collector is provided by Minna Törmä's *Enchanted by Lohans. Oswald Sirén's Journey into Chinese Art*, Hong Kong UP, Hong Kong 2013. Czech examples of similar tendencies can be seen, for example, in Emil Filla's collection of Chinese painting, the major part of which is now in the Benedikt Rejt Gallery in the city of Louny. For a list of the Chinese paintings in Filla's collection and their datings, see Tomáš Winter, *Emil Filla, Primitivism and World Art (Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění)* (doctoral dissertation), FF UK, Prague 2005.

6 This is reflected for instance in the title of James Cahill's last study, *Pictures for Use and Pleasure. Vernacular Painting in High Qing China*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2010. He refers to figural paintings used privately as objects with decorative or practical

functions, which are frequently the work of now forgotten artists and in the past were considered to be of marginal importance for the development of Chinese painting.

7 For example, in Minna Törmä's study it is nowhere mentioned that Oswald Sirén (1879–1966) alongside being interested in early art ever explored or sought out works by Chinese contemporaries, even though he repeatedly spent time in China in the interwar period and travelled long distances for the purpose of obtaining works of art. When he met with an important Chinese artist, such as Wu Hufan (1894–1968), he spoke with him about early art and used his expertise to learn about current collections of early Chinese painting (Törmä, cit. in note 6, pp. 134–135). However, he showed no interest in Wu Hufan's work, let alone any desire to acquire it for the National Museum in Stockholm, which had entrusted him with funds to purchase works for its collections. Even in the case of John Calvin Ferguson (1866–1945), who lived in China for several decades, there is no evidence of any interest in contemporary artists and their paintings while he was trying to obtain early paintings as well as other art objects through his contacts directly in the palace collections. See Lara Jaishree Netting, *A Perpetual Fire. John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*, Hong Kong UP, Hong Kong 2013. From the opposite perspective, possible contacts and interest can be sought among traders in Chinese art who were operating in the Western market, such as C. T. Loo (1880–1957). Here again, however, there is an almost astonishing silence surrounding what was going on in contemporary Chinese art and the complete absence of contact with the live arts; see, e.g., Géraldine Lenain, *Monsieur Loo. Le roman d'un marchand d'art asiatique*, Éditions Philippe Picquier, Arles 2013.

8 During research in the archives of universities in Paris, Taiwanese researcher Sun Chunmei found more detailed information on more than fifty Chinese students who between 1914 and 1939 studied painting in the studios of such artists as Fernand Cormon, Pascal Dagnan-Bouveret, Francois Flameng, Louis Roger, Lucien Simon, Ernest Laurent, Fernand Sabatté, René-Francois-Xavier Prinnet, Pierre Laurens, Frederic Auguste La Guillermie, and others. I am indebted to Sun Chunmei for providing access to the unpublished results of her research on Chinese artists in Paris during the first half of the 20th century.

9 *Exposition chinoise d'art ancien et moderne*, Imprimerie Alsacienne, Strasbourg 1924.

10 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris 1925: Section de Chine*, Paris, 1925.

11 A good deal of valuable information on the life and work of artist Liu Jipiao has been

gathered by his descendants and is continuously published on the website: <https://liujipiao.com/>.

12 Craig Clunas, Chinese Art and Chinese Artists in France 1924–1925, *Arts Asiatiques* XLIV, 1989, pp. 100–106, here p. 105.

13 In archival sources it is possible to find several examples of even Vojtěch Chytil speaking about such a plan. After founding the Palace Museum in the Forbidden City in 1925, he allegedly discussed with representatives of the Chinese government the possibility of organising a large exhibition in Europe of early Chinese art drawn from state collections. However, in 1928 the Beijing government was overthrown by Chiang Kai-shek, who set up a new, nationalist government in Nanjing. In Chytil's words, this undermined the negotiations that he had already been engaged in with the government in Beijing, and a representative exhibition of early Chinese art was ultimately organised along an entirely different path only in 1935 in London. For a reference to the planned exhibition of early art, see the letter from Vojtěch Chytil to a 'colleague' dated 15 January 1931, in the Prague City Archives, S.V.U. Mánes papers, no. 4.1. On the London International Exhibition of Chinese Art, which ran from 28 November 1935 to 7 March 1936, see, e.g., Jason Steuber, The Exhibition of Chinese Art at Burlington House, London, 1935–36, *The Burlington Magazine* CXLVIII, August 2006, pp. 528–536; Fan Liya, The 1935 London International Exhibition of Chinese Art: The China Critic Reacts, *China Heritage Quarterly*, June/September 2012, no. 30/31. An inspiring analysis by James Cahill of the Chinese paintings on exhibit can be found on Cahill's website: <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/london-193536-exhibition-early-paintings-from-china>.

14 On Liu Haisu and his European travels, and for further details on the exhibitions organised in Europe, see Michaela Pejčochová, Exhibitions of Chinese Painting in Europe in the Interwar Period – The Role of Liu Haisu as Artistic Ambassador, in: Michelle Ling-ying Huang (ed.), *The Reception of Chinese Art Across Cultures*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, pp. 179–199.

15 The content of the exhibition is itemised in the catalogue *Ausstellung Chinesischer Malerei der Jetztzeit*, China-Institut and Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1931. Of the one hundred ink paintings on exhibit, 22 were the work of Liu Haisu. However, the concluding section of the catalogue reveals that the paintings were exhibited there side by side with early Chinese art objects from museums and private institutions and some were offered for sale. The paintings that made up the major part of the exhibition were also for sale.

16 For example, on 27 and 28 June 1932 a long report by a journalist named Baishi (his real

name has not yet been identified, however it has to be noted that he is not identical with the famous painter Qi Baishi) was published in instalments that explained the origins of the idea to organise the exhibition after Liu Haisu returned from his first sojourn in Berlin. One of the main reasons explicitly mentioned in this report is the increasingly stronger presence of Japanese art in the West. The article concludes with the emotive assurance that '*the [Chinese] government has already expressed its enthusiastic agreement and has invited artists to take part in great numbers in order to contribute to the success of the enterprise and not to leave the Japanese in the position as the sole representative of the entire East.*'

17 Two catalogues were published on the exhibition, *Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart*, Würfel Verlag, Berlin 1934, and a large-format bibliophilic edition with full-page reproductions of fifty-one paintings that bore the similar title of *Chinesische Malerei der Gegenwart*, Carl Koch Lichtdruckerei, Berlin 1934.

18 Among German periodicals, the most important ones to report on the exhibition were *Ostasiatische Zeitschrift*, *Sinica* and *Ostasiatische Rundschau*.

19 Liu presented his interpretation of the development of modern Chinese painting in greater depth during his first visit to Europe in 1929–1931 in the many lectures and talks he gave. For a transcription of the lecture Liu gave at the Institute of Chinese Studies in Frankfurt, see *Sinica* VI, 1931, no. 2, pp. 49–55. When it is compared with the texts he wrote for the catalogues of later exhibitions, we find that Liu's notion of the periodisation and classification of Chinese painting and his opinions on the possible ways of modernising Chinese art remained basically unchanged and with each new text he only elaborated on them further. The question remains, however, how intelligible subtle differences in the technique or symbolism of ink paintings would have been to European readers with no great knowledge of the development of early painting in China. Liu's lectures and writings seem rather to be directed mainly at his compatriots abroad, some of whose opinions he disagreed with or, conversely, developed further.

20 *Ostasiatische Zeitschrift N.F.*, X, 1934, nos. 1–2, p. 55.

21 Uta Rahman-Steinert, *Chinesische Malerei des 20. Jahrhunderts in Berlin bis 1980*, *Ostasiatische Zeitschrift (Neue Serie)* XXIV, autumn 2012, p. 28. However, by an unfortunate stroke of fate the majority of the works that remained in Berlin after Liu Haisu's exhibition were carried off at the end of the Second World War by the Red Army. They are today in the depositories of the Hermitage Museum in St Petersburg and are still the object of as yet unresolved ownership disputes. Currently there are only a handful

of pieces that remain in Berlin from the initial acquisition in 1934.

22 The exhibition was also very well received in London and the reaction was similar to that observed during its first stop in Berlin a year earlier. It is possible that the local atmosphere was already influenced by the ideas on the preparations for the International Exhibition of Chinese Art that was held at the end of 1935. In this period Laurence Binyon, a curator at the British Museum, played a significant part in promoting the popularity of Chinese art and the Chinese ambassador to Great Britain, Guo Taiqi (1888–1952), was active in arranging contacts. For more on the London stop of Liu Haisu's exhibition, see Shelagh Vainker, *Modern Chinese Painting in London, 1935*, in: Jo-Anne Birnie Danzker (ed.), *Shanghai Modern 1919–1945*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004, pp. 118–123.

23 A letter from the management of the Museum of Decorative Arts to the Chamber of Commerce and Trade dated 30 January 1934. Archive of the Museum of Decorative Arts in Prague, inv. no. 514/34.

24 The term is borrowed from the title of the exhibition *Multiple Modernities 1905–1970*, Centre Pompidou, 23 October 2013 to 26 January 2015, which sought to present modern art as a diverse array of art forms and traditions and their co-existence rather than a single, coherent narrative. A question that cannot be dealt with in detail in this article is to what extent new Chinese art was genuinely understood and appreciated in the other European countries where Liu Haisu's exhibition took place, even though the reactions of other local art circles were slightly more sensitive and informed than the reaction in Prague. This issue is the subject of further research, and among studies published to date see Birnie Danzker (cit. in note 23) or Michaela Pejčochová and Eric Lefebvre, *Les modalités de la réception de l'art moderne à travers une typologie des expositions de peinture chinoise dans l'Europe de l'entre deux guerres* (forthcoming).

25 A draft version of a radio advertisement for the exhibition to be broadcast on one of the main Prague radio channels, dated 27 March 1935, Archive of the Museum of Decorative Arts in Prague.

26 For more information on the exhibition in Prague, see the Archive of the Museum of Decorative Arts in Prague; the response to the exhibition in Berlin is discussed in detail in Rahman-Steinert (cit. in note 22); for more on the response to the exhibition in London, see Vainker (cit. in note 23).

27 V. V. Š. [Václav Vilém Štech], *Rozcestí staré kultury. K výstavě čínského umění v Umělecko-průmyslovém museu* (An Ancient Culture at the Crossroads: On the Exhibition of Chinese art at the Museum of Decorative of Arts), *České slovo*, 31 March 1935, p. 16.

28 Chytil's life, paintings, and collecting and educational activities are dealt with in more detail in my study that will be published by the National Gallery in Prague in 2018, the working title of which is currently *The Formation of Collections of Modern Chinese Ink Painting in Interwar Czechoslovakia*.

29 For what is probably the most thorough treatment, see Li Zhonghua, *Bilu lanlü xing guomei - 1917–1937 nian Beijing guoli zhuanmen meishu jiaoyu yanjiu*, Hubei renmin chubanshe, Wuhan 2008.

30 For more on the life and work of these painters, see Michaela Pejčochová, *Masters of 20th-Century Chinese Ink Painting from the Collections of the National Gallery in Prague*, National Gallery in Prague, Prague 2008.

31 For more on this, see *ibid.*, and especially the forthcoming publication by Pejčochová 2018 (see footnote 29).

32 Sources on the organisation and the course of the exhibition and on responses to it can be found in the Archive of the National Gallery in Prague, KJ collection, newspaper cuttings 1916–1928, AA 1502/1, box no. 167.

33 *Ibidem*.

34 An analysis of the content of individual exhibitions and a detailed description of how Chytil's collecting approach evolved over time, see Michaela Pejčochová, 'Vojtěch Chytil and His European Exhibitions of Chinese Art: Chinese 20th-century Painting First Introduced in Europe', in: Beijing huayuan, ed., *Qi Baishi yanjiu di san ji*, Guangxi meishu chubanshe, Nanning 2015, pp. 1–21.

35 Chytil's sales exhibitions were held in a number of Central European countries and later even in Great Britain. In 1928 the exhibition was shown in Prague and Ostrava, in 1929 in Prague, in 1930 in Vienna, Brno, Berlin, and Budapest, in 1931 in Karlovy Vary, Prague, Pilsen, and Olomouc, in 1932 in České Budějovice, Pardubice, and Ostrava, in 1933 and 1934 in London and at other locations in Great Britain, in 1935 in Bratislava and Slaný, in 1936 in Vienna and Košice, in 1937 in Prague, and in 1938 in Budapest. During 1930, when probably the largest and most prestigious of these shows were held, according to preserved catalogues around 470 works were exhibited, of which approximately one-half of those in the catalogue had disappeared by the end of 1930, and it is therefore likely that they were sold during the four large exhibitions. For more on this, see Pejčochová 2015 (cit. in footnote 35). Chytil also imported works of art for friends and other private collectors that did not officially form part of any of the exhibitions. It is therefore possible to assume that several hundred contemporary Chinese paintings made their way into private collections during these years as a result of Chytil's collecting work.

36 Chytil's writings on developments in

the Beijing art scene, which there is no space to analyse here, can for the most part be found in the catalogues on the exhibitions mentioned in footnote 36. A detailed analysis of Chytil's opinions on the early and recent history of Chinese painting is provided in my forthcoming publication (see footnote 29).

37 A letter from Vojtěch Chytil to a 'colleague' on 15 January 1931 in the Prague City Archives,

S.V.U. Mánes papers, no. 4.1. The true number of works sold may be somewhat smaller, as Chytil had a tendency to slightly exaggerate the numbers in his writings. Nevertheless, there is no question that these were enormous exhibitions and the number of imported works was very large.

Translated by Robin Cassling

Memorial Prints of Actors in the Japanese Collection of the National Gallery in Prague

JANA RYNDOVÁ

The paper deals with the iconography and inscriptions in Japanese actors' memorial prints from the Collection of the Art of Asia and Africa of the National Gallery in Prague. It analyses the history and collecting of seventeen selected *shini-e* woodblock prints and offers a detailed individualised look at a group of Japanese woodblock prints from the first half of the 19th century, which were produced by the Utagawa family workshop. Most were done by Utagawa Kunisada (1786–1865) and were published in the National Gallery monograph accompanying a large two-part exhibition of this artist's work in the Czech collections in 2005. This newer study adds a detailed translation of the inscriptions. *Shini-e* memorial prints effectively illustrate the mid-19th century connection between Japanese woodblock prints and the traditional Japanese drama kabuki. In this case, the actors' portraits are not just scenic images; they often inform theatre lovers about the actors' careers, twists of fate and versatile talents. These portraits also have a Buddhist background and are thus important to a historiography of kabuki theatre and mind-set of Japanese society in the late Edo period.

Keywords

memorial prints *shini-e*, Utagawa Kunisada, Japanese woodblock prints, kabuki theatre, Czech collectors of Japanese woodblock prints, National Gallery in Prague

The kabuki theatre genre began to garner considerable attention from the Japanese public at the very beginning of the 17th century, when priestess Okuni from the Izumo shrine and her ensemble in Kyōto launched dancing and singing performances by the Kamo River and in the Kitano shrine. The kabuki scenes began to take form in Ōsaka near Kyōto and Edo (later Tōkyō). The popularity of the kabuki genre peaked in the late Edo period (1600–1867) and actors' portraits from the first half of the 19th century are an inseparable part of the legacy left behind for the world's culture by coloured woodblock prints.¹

Actors' portraits or composed major scenes from well-known plays were published in great numbers and the public awaited them impatiently as a common commercial complement of theatre productions. "When the titles for the summer performances, New Year's



1 Utagawa Toyokuni I (1769–1825), Sumō wrestling as a theatre scene, 1800–1805, colour woodblock print, 38 × 76.8 cm (triptych), signature: Toyokuni-ga, publisher: Tsuruya Kinsuke (Edo). National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 904–906.

performances, and the like had been decided on at the theatres, we would pick the scenes from the hit plays that looked like they would be popular and would make interesting pictures (a chilling murder scene from a ghost play, for example), and these would be published. In those days, certain Osaka publishers set out to the theaters on opening day with the artists who drew actors' likenesses. The dividers were removed from four or five boxes right in the middle of the floor section of the theater and spread with rugs. Tables were set up with brushes and paper, and all was made ready to sketch the happenings on stage. The artist sat in the middle, with the proprietor of the publishing house and his clerks alongside. Besides them, some first-class female entertainers managed the food and drink, so things were quite lively. This was a form of promotion, as much as to say that actor prints were being designed for this performance. Customers would think to themselves that 'so-and-so is an actor-print artist, and pretty soon some good prints of his are going to be on sale', and they would wait for them to appear. [...] The work had to be finished within two or three days at the most, and slips were occasionally made in the hastily-carved colored areas. [...] Since everything from sketch to finished print was left up to the artist, the publisher had no idea of what to expect as a result. But he was used to this. When a fine print came out he was delighted and set it out for sale in the front of the shop where customers were already waiting. The first edition would sell out

in no time at all and edition would follow edition, to his great gain. This is what happened when the portraits were well received. But the opposite could happen, too, and sometimes not a single impression would sell, to the publisher's loss, and an entire edition would never see the light of day. Most portraits lacked the actors' names and people recognized them from their faces and crests [*mon*] so it was essential to work the crest pattern somewhere into their costumes. Fans of the various actors would compete with one another to buy prints, and would mount them in albums to preserve them."²

The sheet with the signature Vm 904–906 from the collections of the National Gallery in Prague capturing famous actors as referees and sumō wrestlers (Fig. 1) is an example of the scenic sketching described above. The linear structure of the triptych's composition as a source of a new European approach to perspective warrants attention. A detailed view of the stage from above evokes, among other things, "cut-outs" from the popular scenes with ballet dancers by Edgar Degas.

The popularity of theatre prints continued until the early Meiji period (1868–1912) and also stimulated commercial paintings from the private life of actors and memorial prints of popular impersonators of major Japanese scenes set in Edo and Ōsaka. In addition to some 5,000 Edo prints, the National Gallery in Prague also houses almost 500 graphic sheets of Ōsaka provenance, many of them actors' portraits from the mid-19th century. This collection represents nearly



2 Utagawa Kuniyasu (1794–1832), Sumō wrestler Ryūmon Yoshigorō aged 22, 1829–1830, colour woodblock print, 39.5 × 26.9 cm, signature: Ippōsai Kuniyasu-ga, publisher: Uemura Yohei, Nanba-chō (Ōsaka), Censor's stamp: *kiwame* (approved). National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 403.

one tenth of all the woodblock prints in the Collection of the Art of Asia and Africa of the National Gallery in Prague. The National Museum (the Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures), too, houses a major collection assembled mainly when the collector Josef/Joe Hloucha (1881–1957) stayed in Kōbe and Ōsaka in 1906. At that

time, Hloucha closely cooperated with his countryman Karel Jan Hora (1881–1974), an engineer working for the Osaka Gas Light Company. This collection was examined by Professor Susumu Matsudaira and Libuše Boháčková in 1983–1985. The two institutions (the National Museum and the National Gallery) organized a large two-part



3 Utagawa Kuniyoshi (1797–1861)? (not signed), memorial print of handsome Ichikawa Danjūrō VIII (1823–1854) and a hundred weeping women, 1854 (sixth day of the eighth month), colour woodblock print, 36 × 23.9 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 2336.

exhibition from their collections in the Náprstek Museum in 1985 – one of the first displays of the Ōsaka graphic production Kamigata-e in Europe.

In the collection of actors' prints, the author would like to pay detailed attention to the Edo memorial prints of actors *shini-e* (死絵) in the National Gallery in Prague. Its Collection of the Art of Asia and Africa houses 22 actors' memorial prints. Major Japanese theatre scenes remained very popular throughout the 19th century and actors' portraits were much in-demand commercially and as collector's items in Ōsaka and Edo, including memorial prints. Memorial or commemorative prints *shini-e* are sometimes called "painted requiems" *tsuizen'e* (追善絵) and are based on the facial likeness called *nigao'e* (似顔絵), i.e. portrait depiction of the actor. Although detailed

information (such as the actor's stage name, his poetic name *haimyō*, posthumous name *hōmyō*, date of death and age) is rarely omitted, memorial prints cannot be perceived merely as uniform obituaries – these prints, too, were of a high artistic and technical standard and very popular. The *shini-e* prints often differed from "common" production in their purposeful use of a light blue-greyish colour, a symbol of the world of ghosts and the non-living.

The popularity and mass production of graphic sheets did not pertain only to actors; sumō wrestlers, too, were comparable celebrities as the arranged scene of sumō wrestling reproduced above or the rare portrait of Ryūmon Yoshigorō from the National Gallery in Prague corroborate (Fig. 2). The sheet is signed on the left under the wrestler's elbow as "a painting by Ippōsai Kuniyasu" (一鳳齋国安画 Ippōsai Kuniyasu ga). The censor's stamp "approved" (極 *kiwame*) is at the wrestler's feet and there is a publisher's stamp "Uemura Yohei" (上村与兵衛) with the address Nanba chō (Naniha chō). The sheet's right corner gives the wrestler's name Ryūmon Yoshigorō (龍門好五郎) and build (身ノ丈七尺余、目方四拾貫目余 height of more than 7 shaku [feet], i.e. more than two metres, weight of more than 40 kanme, i.e. more than 150 kg). The inscription at the sheet's right corner also states that Ryūmon Yoshigorō came from the Iyo region (today's Ehime Province in the north-west of Shikoku Island), that he lived in the town of Matsuyama in north-western Shikoku and that his fight with the wrestler Jinmaku Chōbei ended in a draw. According to an inscription on the right, the sheet depicts Ryūmon Yoshigorō at 22, i.e. the peak of his career, and this famed wrestler died on the fourteenth day of the second month of the lunar calendar in the fourth year of the Tenpō era (1834) aged 27. The inscription below Yoshigorō's feet attests to the fact that he was officially admitted to the Ōsaka arena at the age of 22; thus, the portrait was probably done on the occasion of this ceremony. Yoshigorō wears a ceremonial silk apron *keshōmawashi* (化粧回し) with a carp motif symbolizing perseverance and strength.

Although this example is not a model memorial print, it captures the informative and posed character of similar graphic sheets, which – in the case of actors' portraits – sometimes (though rarely) assumed a tabloid character in spite of the obituary nature of the memorial prints. Especially prominent in this respect are memorial prints of actor Ichikawa

Danjūrō VIII (1823–1854). Ichikawa Danjūrō VIII, the first stage lover of the Edo theatre, committed suicide *seppuku* (he cut his throat) at the age of 32 (in the eighth month of the lunar calendar in 1854) in the rival city of Ōsaka. He appears to have done so in connection with a lengthy theatrical crisis brought about by the government reform of urban cultural entertainments during the Tenpō era in 1842, which resulted in a seven-year exile to Ōsaka for his also famous father Ichikawa Danjūrō VII (Ebizō V). After the suicide of this sweetheart of the Edo – predominantly female – public, 130 commemorative woodblock prints were published, which was a record number. Other actors could boast of three to five editions of commemorative portraits. The memorial print of Danjūrō VIII in which he is mourned by a crowd of townswomen and girls, including a cat in the print's bottom right, is particularly well-known (Fig. 3). After Danjūrō's dignified demise from the stage of the world, many semi-legal, uncensored and unsigned memorial prints appeared. Therefore, the sheet by Kunisada signed NG Vm 2339 (Fig. 4) and dated 1852 raises doubts. Kunisada would not have been likely to violate the censor's rules for depicting actors, i.e. one of the results of the government reforms of urban culture starting in 1842. It is therefore likely that, for the re-edition, a bootleg editor used the actor's earlier portrait of 1852 with censor's stamps, though void of the original background, specification of his role and publisher's mark.

Nonetheless, actors' memorial prints were not just informative obituaries; they also had commercial, aesthetic and ethical aspects highlighting a Buddhist vision of the afterlife. For example, the sheet from the National Gallery in Prague signed Vm 3028 shows the popular stage lover Ichikawa Danjūrō VIII standing beside the devil, who tries to take the actor away, but a crowd of Danjūrō's female admirers prevent this from happening (Fig. 5). This sheet is part of a diptych, though the National Gallery does not have the second part depicting a cat and dog pulling at the hems of the crying women's kimonos. The inscription in the reproduced sheet reads: 寅八月六日 - "the sixth day of the eighth month of the Year of the Tiger", 法名浄菴信士 八代目市川團十郎 - "Ichikawa Danjūrō VIII, posthumously called Jōen Shinji, i.e. believer in the Place of Purity", 行年三十二才 - aged 32 that year [1854]." Basic information is added in text at the sheet's top left: 戯場の富貴艸を無常風に散し 親子の出勤は鬼に



4 Utagawa Kunisada / Toyokuni III (1786–1865), Ichikawa Danjūrō VIII (1823–1854) as Kasugaya Tokikurō – memorial print *shini-e*, 1854 (eighth month) – replica of a portrait from the seventh month of 1852, colour woodblock print, 36 × 24.5 cm, signature: Toyokuni-ga. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 2339.

金棒と思いしも 二丁町よりは沙汰なくして冥府の迎い俄に來りて引立行るゝぞ 悔しける されば柳の舌に片唾を呑みて蝙蝠を待し - "A brilliant man of the theatre stage, suddenly blown away from this world, respecting the professional bond between parent and child, concentrates his mind on the devil's staff and walks determinedly to the underworld empire while being impeded and tugged at, mourned; fare thee well, wail the weeping willows and the bats below them wait for happiness in the netherworld."

The triptych by Utagawa Kunisada from the Parson Sigismund Bouška Collection, signed Vm 2835, also has an apparent spiritual dimension. It captures actors as representatives of the Japanese pantheon subduing villains and demons (Fig. 6). Again, the popular actor Ichikawa Danjūrō VIII stands in the centre depicted as bodhisattva Jizō, a guide to the underworld. On his right is another popular actor of the time: Nakamura Utaemon IV (1798–1852), presented as Nippon Daemon, a fighter with supernatural powers. On the left is Bandō Shūka II (1813–1855), an actor



5 Utagawa Kuniyoshi (1797–1861)? (not signed), Ichikawa Danjūrō VIII (1823–1854), seized by his female admirers, resists the devil, who takes him away to the Hell, 1854 (eighth month), colour woodblock print (right part of triptych), 36.8 × 24.7 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 3028.

of female roles *onnagata*, depicted as the goddess of mercy Kannon.³ All three actors have their stage, poetic and posthumous names inscribed in cartouches, including the date and age at time of death. The cartouche in the middle bears the following inscription and date: 嘉永七甲寅年八月六日 浪花ニテ没ス 行年三十二才 篤誉浄菴実忍信士 八代目市川團十郎 俳名三升 家号成田屋 - “The sixth day of the eighth month of the seventh Year of the ‘older’ wooden Tiger of the Kaei era [1854]. In Naniwa [older name for Ōsaka], the perseverant believer, virtuous Jōen, Ichikawa Danjūrō VIII, Sanshō by his poetic name, attached to the Naritaya theatre house.” The cartouche on the right bears the following inscription: 嘉永五壬子年二月十七日 浪花ニテ没ス 行年五十五才 歌成院翫雀日良信士 四代目中村歌右衛門 俳名翫雀 家号成駒屋 - “The seventeenth day of the second month of the fifth Year of the ‘older’ water Rat of the Kaei era [1852]. In Naniwa [Ōsaka], believer from the Kasei’in monastery, Kanjaku Nichiyo, Nakamura Utaemon IV, Kanjaku by his poetic name, attached to the Narikomaya theatre house, died at the age of fifty-five.” This

most popular actor and kabuki dancer in Ōsaka, who also performed as a guest in Edo for many years, was also a gifted poet. He died suddenly at 55 (58 according to different *shini-e*) after a short illness, and was therefore mourned by both cities. The cartouche on the left says: 安政二乙卯年三月六日 東都ニテ没ス 行年四十三才 秀誉実山信士 二代目坂東志うか 俳名秀佳 家号大和屋 - “The sixth day of the third month of the second year of the ‘younger’ wooden Rabbit of the Ansei era [1855]. Believer Shūyo Jissan, Bandō Shūka II, Shūka by his poetic name, attached to the Yamatoya theatre house, died in the Eastern Capital City aged forty-three.” This actor distinguished himself with his female characters. Like Nakamura Utaemon IV, he died after a brief illness. The date of death corresponds to that of the actor Bandō Shūka I, but the name in the reproduced sheet is accompanied by the designation of the second bearer of the name (*nidanme*). It means he was seen in his time as the second bearer of the poetic name used by his adoptive father, the actor Bandō Mitsugorō III, as his poetic name *haimyō*, but was considered the founder of the actors’ line of Bandō with the first name Shūka in later family genealogy. Shūka I of this Bandō family line was the most famous, especially for his perfect diction and original acting expression in leading female and male roles (*tachiyaku*).

Another interesting example of a memorial print in the National Gallery in Prague collections that connects an actor’s personality with the Buddhist pantheon is Vm 2975 - a portrait of actor Iwai Hanshirō VI as bodhisattva Fugen (Fig. 7). Iwai Hanshirō VI (1799–1836) was a prominent actor of female roles in his time. The sheet is signed “by the brush of Kunisada of Fifth Ford” (五渡亭国貞画筆 Gotōtei Kunisada hitsu) and bears a (trimmed) publisher’s seal and the censor’s seal “approved” (極kiwame). Bodhisattva Fugen, the guardian of justice and piety and promoter of the Buddha’s teaching, traditionally accompanies the Shakyamuni Buddha on the back of a white elephant leading all living creatures to redemption by example. The National Gallery in Prague also houses a memorial print with signature Vm 4579 - Onoe Kikugorō IV (1808–1860) portraying an actor in a female role being taken to the underworld by the devil (Fig. 8) - like Ichikawa Danjūrō VIII. A stele-shaped cartouche on the right bears a fan, the emblem of the actors from the Onoe Kikugorō family line, and the following inscription under the fan: 江戸下り娘 尾上菊五郎 - “the ‘daughter’ Onoe Kikugorō, who



6 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (not signed), Three deceased famous actors fight the villains and rascals in the underworld – *shini-e*, 1855 (third month), colour woodblock print, 38 × 77.5 cm (triptych). National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 2835 abc.

came to Edo [Tōkyō]”. A cartouche at top right shaped like a bound notebook bears the following inscription and date: 万延元年六月廿八日 正定聚积浄菊憧健信士 浅草今戸広楽寺 – “The twenty-eighth day of the sixth month of the first Year of the Monkey of the Man'en era [1860]. Believer of the True Faith Shakujo Kikudoken. Asakusa, Imado, Korakuji monastery.”

After the actors' demise from the stage of the world, their memorial portraits often emphasized not only their new Buddhist names, but also their talents. This is especially true in portraits of the universally gifted artist Nakamura Utaemon IV (Figs. 9–13). Nakamura Utaemon IV (1798–1852) was recognized for his stage interpretations as well as his dancing skills and talent for poetry. Many of his memorial portraits include his own poetry as the author's epitaph. His memorial print with signature Vm 3404 (Fig. 9) bears the usual information, i.e. his name and age at time of death: 嘉永五子年二月十七日 中村歌右衛門 行年五十五歳 – “The seventeenth day of the second month of the fifth Year of the Rat in the Kaei era [1852]. Nakamura Utaemon, aged fifty-five that year.” The sheet is signed with one of Kunisada's pseudonyms (酔放散人写 = Suihō Sanjin sha; i.e. “sketched by an intoxicated good-for-nothing”), and the signature is complemented with a seal shaped as a sake cup. The sheet's top left part bears a quatrain from the so-called Nirvana Sutra (涅槃經 Nehangyō): 諸行無常 是生滅法 生滅滅已 寂滅為樂 – “Everything flows, nothing lasts. Uncertain is the fate of earthly existence. The

descent into nothingness alone quenches the flame of life's desire. Desire is suffering, to fade away is bliss.” Nakamura Utaemon IV holds a rosary in his hand; the sheet was obviously done after the classic model of memorial prints. Utaemon's unsigned memorial portrait Vm 4500 from the collection of photographer Josef Sudek (1896–1976) (Fig. 10) is in line with its former owner's refined artistic temperament and is especially interesting for its composition. Basically a double portrait, it symbolizes the transition between this world and the afterlife. The ghost of actor Ichimura Takenojō V (1812–1851) reveals itself to Nakamura Utaemon IV holding a rosary in a cloud of smoke rising from the incense. The text at top right is dedicated to Ichimura: 現童院香譽家橘信士 嘉永四亥八月廿日 行年三十九才 – “Believer from the monastery Gendō'in Kayo Kakitsu.⁴ The twentieth day of the eighth month of the fourth Year of the Boar of the Kaei era [1851], aged thirty-nine that year.” To the left of the figure of Ichimura Takenojō V outlined in contours is the name of the actor's home monastery in Tōkyō: 江戸寺土富店長遠寺 – “The Edo monastery Dobudana Chōonji”. Further on, the sheet deals with the figure of Nakamura Utaemon IV. Top centre, there is Utaemon's haiku poem done in calligraphy: 如月の / 空を名こりや / 飛ぶ雀 Kisaragi no / sora wo nagori ya / tobu suzume – “In the pre-spring skies / a memory quivers / like a sparrow in flight.” This sets the obituary in the period preceding the spring (Nakamura Utaemon IV died in the second month of the lunar calendar) and his poetry refers to Utaemon's poetic name Kanjaku,



7 Utagawa Kunisada (1786–1865), Iwai Hanshirō VI (1799–1836) astride an elephant, evoking the bodhisattva of meditation Fugen – *shini-e*, 1836 (fourth month), colour woodblock print, 36.5 × 24.7 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 2975.

which can be translated as “Playful Sparrow”. At top left is information about Nakamura Utaemon IV and a dedication to the Pure Land shrine in Ōsaka, where his remains were interred: 大坂中寺町浄国寺 妙法院翫雀歌曲信士 五十八才 嘉永五子 二月十七日 – “Ōsaka, Nakaderamachi quarter, Jōkokuji shrine. Believer, poet and playwright by his poetic name Kanjaku from the Myōhōin monastery. Aged fifty-eight.⁵ The seventeenth day of the second month of the fifth Year of the Rat of the Kaei era [1852].” Nakamura Utaemon IV – though his memory is still alive – already looks to the afterlife, where he is greeted by Ichimura Takenojō V, who had died some six months before of a sudden illness. The same two actors pass by each other in a double portrait (probably) by Kunisada, with signature Vm 4728 (Fig. 11). This sheet bears the following inscriptions:

本所押上大音寺二葬 市村竹之丞 嘉永 四亥八月廿日 行雲院賢譽竹榮信士 行年 三十九才 – “Honjo quarter, Oshiage, Daionji monastery, where Ichimura Takenojō lies. The twentieth day of the eighth month of the fourth Year of the Boar of the Kaei era [1851]. Believer from the Kōun’in monastery Kenyo Chikuei [?] , aged thirty-nine that year”; and further on 同五子二月十七日 歌成院翫雀日光信士 大坂中寺町浄国寺二葬 行年五十五才 中村 歌右衛門 – “The seventeenth day of the second month of the fifth Year of the Rat of the same era [Kaei, 1852]. Believer from the Kasei’in Kanjaku Nikkō monastery. Ōsaka, Nakaderamachi quarter, Jōkokuji monastery, where Nakamura Utaemon reposed aged fifty-five that year.” The basic information is complemented with calligraphic poetry in cursive script at top left: 六方もいま西方の / だてもやう / 歌舞 のぼさつの / かずにならばん – “Even though you, proud and clad in a fashionable garment / crisscrossed the stage of this world / to the crowd of deities of songs and dances / you could never live up.” The scene is a paraphrase of the scene “Encounter of Blades” (鞘当 Sayaate) from the Fuwa Nagoya cycle of kabuki theatre plays. This is a duel between two famous fencers, a villain called Fuwa Banzaemon wearing a kimono decorated with lightning and the young Nagoya Sanza wearing a kimono adorned with swallows. Nakamura Utaemon IV, as the villainous character Fuwa Banzaemon, is dressed in a kimono with a lightning pattern, and Ichimura Takenojō V, as the heroic character Nagoya Sanza, is dressed in a kimono with swallows in the rain. Both figures wear pilgrims’ straw hats to remain incognito, but when they lift them, their identity is revealed and the two rivals clash.⁶

Utaemon’s unsigned memorial portrait from the Joe Hloucha Collection with signature Vm 4809 (Fig. 12) perfectly illustrates how firmly the drama of the late Edo period (1600–1867) is entrenched in Japanese culture. Mount Fuji, Japan’s symbol par excellence, can be seen in the background. Nakamura Utaemon IV is therefore clearly elevated to the role of the Japanese nation’s prominent representative. He is captured as a travelling salesman of loquat infusion (枇杷葉湯うり) from the play “A chained alphabet poem on the theme of irises” (花菖いろは連歌 Hana ayame iroha renga), which was first staged in the Ichimuraza Theatre in Edo (Tōkyō) in 1841. In the play, the seller of loquat infusion turns out to be the incognito Teraoka Heiemon, as one of the exemplary loyal vassals of Captain Enya (the historical lord of Akō) from the play “47 Ronins – a

Treasury of Loyal Retainers.” (仮名手本忠臣蔵 Kanadehon Chūshingura). The red cartouche at top right says that Nakamura Utaemon IV was active in Edo and later Ōsaka; it also includes poetry signed with Utaemon’s poetic name Kanjaku and written in the cursive calligraphic “grass” script.

Joe Hloucha was fascinated by the Japanese milieu of actors and literature and, during his second stay in Japan in 1926, he not only collected artistic artefacts, but also studied Japanese dances, according to an article published in *Japan Chronicle* magazine.⁷ As early as 1906, when he visited Japan for the first time, he met leading Japanese actors, the step-brothers Onoe Kikugorō VI (1885–1949) and Onoe Baikō VI (1870–1934) in a theatre dressing room, as his diary entry of June 22, 1906 states. On this occasion, Onoe Baikō gave Hloucha a signed photograph.⁸

Another memorial print of Nakamura Utaemon IV with signature Vm 6491 (Fig. 13) was donated to the National Gallery in Prague in 2007 by the well-known Japanese painter, poet, dancer and collector Seiichirō aka Kiro Uehara (b. 1949). It shows that following 19th- and early 20th-century European collectors, modern Japanese collectors also realized the collecting value of actors’ portraits and memorial prints. Like the preceding print from the Joe Hloucha Collection, this sheet, too, bears no signature or censor’s seal, but gives the usual information – the name Nakamura Utaemon, his poetic name Kanjaku, the age at death (58 years) and the place where his remains are interred (the Pure Land monastery Jōkokuji in Ōsaka). This print, too, reproduces the haiku poem by Utaemon: 如月の / 空を名こりや / 飛ぶ雀 Kisaragi no / sora wo nagori ya / tobu suzume – “In the pre-spring skies / a memory quivers / like a sparrow in flight”.

Memorial prints often captured actors in their most successful roles. This is true of the sheet with signature Vm 4797 (Fig. 14) depicting Matsumoto Kōshirō VI (1812–1849) as Banzuiin Chōbei, the well-known leader of the Edo underworld.⁹ His father, Matsumoto Kōshirō V (1764–1838), played the same character in 1837 (starting at the New Year) in the Nakamuraza Theatre. He excelled in one of the most famous Japanese dramatic roles one year before his death.¹⁰ According to the database of the Museum of Edo and Tōkyō Culture (Edo Tōkyō hakubutsukan), the reproduced portrait by Kunisada may date from 1838, which would mean it is a memorial print of Kōshirō V.¹¹ Besides the signature reading



8 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (not signed), Onoe Kikugorō IV (1808–1860) and an oni devil, 1860 (sixth month), colour woodblock print, 36.5 × 25.5 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 4579.



9 Utagawa Kunisada (1786–1865), Nakamura Utaemon IV (1796–1852) – shini-e, 1852, colour woodblock print, 36.5 × 25.5 cm. Signature: Suihō Sanjin-sha (醉放散人写 = “Sketched by an intoxicated good-for-nothing”). National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 3404.



11 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (not signed), Nakamura Utaemon IV (1796–1852) and Ichimura Takenojō V (1812–1851) – *shini-e*, 1852, colour woodblock print, 36 × 25.5 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 4728.

[?].” The following calligraphic text is at the top left: 夢の世を思へはもろし菊に蝶 – “The dream world is fleeting like the hum of the butterfly’s wings or a chrysanthemum blossom.” Besides the signature, the sheet bears the censor’s stamp *kiwame* (approved) and the seal of the publisher Heihachi from the Ōmiya publishing house. Segawa

Kikunojō V was said to be a talented but impulsive actor of female parts, who died suddenly at the peak of his career. This may be why his memorial print highlights the fleeting nature of existence with the image of a butterfly.

The memorial prints in the National Gallery in Prague are a thematically rich



12 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (not signed), Nakamura Utaemon IV (1796–1852) as a pilgrim with sword seated under the silhouette of Mount Fuji – *shini-e*, 1852 (second month), colour woodblock print, 25.5 × 27.5 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 4809.



13 Anonymous artist, Actor Nakamura Utaemon IV (1796–1852) – *shini-e*, 1852, colour woodblock print, 35.7 × 24.6 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 6491.



14 Utagawa Kunisada / Toyokuni III (1786–1865), Matsumoto Kōshirō VI (1812–1849) as Banzuin Chōbei at the stele with the inscription 南無妙法蓮華經 (Namu myōhō Renge kyō = I am invoking the Lotus Sutra), 1849, 25.5 × 27.5 cm, signature: Ichiyōsai Toyokuni-ga, publisher: Yamazakiya Seishichi, two censor's stamps: Murata and Mera (1847–1850). National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 4797.



15 Utagawa Kunisada (1786–1865) (not signed), Suketakaya Takasuke III (Sawamura Sōjurō V) (1802–1853) as Oboshi Yuranosuke preparing to die – *shini-e*, 1853, colour woodblock print, 36 × 23.3 cm, signature: Suihō Sanjin-sha (酔放散人写 = "Sketched by an intoxicated good-for-nothing"). National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 6487.



16 Utagawa Kunisada (1786–1865), Iwai Hanshirō VI (Kumesaburō II) (1799–1836) with rosary and twig of hollyhock (*aoi*) – *shini-e*, 1836 (fourth month), colour woodblock print, 36 × 24.6 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 6056.

and interesting legacy. Their acquisition suggests that their unique visual character could attract the attention of narrowly focused collectors with refined taste (such as Joe Hloucha, Sigismund Bouška, Josef Sudek) as well as broadly focused collectors of japonaiseries (the portrait of Iwai Hanshirō VI as bodhisattva Fugen astride

an elephant was transferred to the National Gallery in Prague from the aristocrats' collections).¹⁴ In spite of their specific and seemingly monotonous character, these artworks therefore represent a remarkable subject of research.¹⁵

This paper was reviewed.



17 Utagawa Kunisada (1786-1865), Segawa Kikunojō V (1802-1832) with chrysanthemum blossom and a butterfly flying from the smoke of the incense burner - *shini-e*, 1832 (first month), colour woodblock print, 36.5 × 24.7 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. Vm 6061.

Notes

1 Sources of the theme of actors' portraits from Ōsaka include the following books: Genji Kuroda, *Kamigata-e ichiran (A Review of Woodblock Prints from Ōsaka)*, Tōyō shoin, Tōkyō 1978; Amy Reigle Newland (ed.), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005; Roger S. Keyes, Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1973; Hendrick Lühl, *Osaka-Holzschnitte*, Harenberg Kommunikation, Dortmund 1982; Lubor Hájek, *Hirosada - Holzschnitte aus Kamigata*, Artia, Praha 1959; Andrew Gerstle, Timothy Clark, Akiko Yano, *Kabuki Heroes on the Osaka Stage*, British Museum Press, London 2005; Alice Kraemerová, *Ōsacký dřevorez ve sbírkách Náprstkovy muzea*, the National Museum, Praha 2008 (CD-ROM); Susumu Matsudaira, *Puraha kokuritsu bijutsukan*

shozō Nihon bijutsuhin zuroku (Catalogue of Japanese Art in the National Gallery, Prague), Japanese Art Abroad Research Project (eds.), Vol. 4, International Research Center for Japanese Studies, Kyōto 1994; Susumu Matsudaira, *Kamigata yakusha-e shūsei (Collection of Kamigata Actor Prints)*, Vol. I - Vol. V, Hankyū Gakuen Ikeda Bunko, Ōsaka 1997; Susumu Matsudaira, "On the Background of Osaka Surimono - The Kyōka Poets and the Patrons", in: *Proceedings of the First International Symposium on Surimono*, International Surimono Society, Tōkyō 1977, pp. 33-37.

2 Roger S. Keyes, Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints*, Philadelphia Museum of Art 1973, pp. 318-320.

3 Cf. the catalogue of the exhibition *Japanese Horrors*, the National Gallery in Prague and the Arcimboldo Gallery 2009, p. 15.

4 Kakitsu was also a poetic name of Ichimura Takenojō V.

5 Some memorial prints of Nakamura Utaemon IV give his age as 55, others as 58. Today's databases and dictionaries give this actor's dates of birth and death as 1798-1852, which means he died aged 55.

6 Cf. Helena Honcoopová, Kunisada, NG, Praha 2005, cat. No. 115.

7 The Archive of the National Museum - the Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures, ARHL 9/1.

8 The Archive of the National Museum - the Náprstek Museum of Asian, African and American Cultures, ARHL 7/13.

9 The fact that the portrait depicts Matsumoto Kōshirō VI can be found in the database of the Tsubouchi Shōyō Museum of Waseda University: http://enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/results-big.php?shiryo_no=114-0230 (June 13, 2017).

10 Cf. the following source: <http://www.kunisada.de/kabuki-plays/play-list-1837.htm> (June 13, 2017).

11 <http://digitalmuseum.rekibun.or.jp/edohaku/app/collection/detail?id=0194203336&y1=1837&y2=1857> (June 13, 2017).

12 As some post-mortem data are missing, it cannot be ruled out that it was originally not the memorial print *shini-e*, but that - after the death of Matsumoto Kōshirō VI - this sheet was done based on the original scenery depicting the scene "the Suzuga Forest" (Suzugamori) from the play "The Fleeting Sword Hilt, Common Grave of Lovers and Sigh of Lightning" (*Ukiyozuka hiyoku no inazuma*) by Tsuruya Nanboku IV (1755-1829). The real kabuki scene showed the place of execution in Suzugamori with an obelisk with the Nichiren prayer and the figure of the well-known bandit Banzui'in Chōbei.

13 To die in the fourth lunar month is seen as especially lucky because the Buddha died in the same season.

14 For the actors' data, see www.kabuki21.com; for the artists' data, see Laurence P. Roberts, *A Dictionary of Japanese Artists*, Weatherhill 1980.

15 The article was prepared with the support of a Ministry of Culture of the Czech

Republic Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisation - National Gallery in Prague (DKRVO 2017, MK000023281).

Translated by Gita Zbavitelová

Two Portrait Studies for Coello's *La Sagrada Forma* at the National Gallery in Prague

PAVEL ŠTĚPÁNEK

The National Gallery in Prague has two portraits of the key figures from Claudio Coello's painting *La Sagrada Forma* (commissioned for the El Escorial Royal Palace and Monastery), which are specified as copies in the gallery's records. The original painting depicts an important event associated with the Eucharistic Host that was intentionally trampled on by a Protestant soldier in the Dutch city of Gorkum, and then subsequently brought to Vienna. There it was acquired by the Marquesa de Navarrés, the daughter of the former ambassador to Spain, Adam von Dietrichstein, who took the Host with her to Prague. Later, with the consent of Emperor Rudolph II, she presented it as a gift to King Phillip II of Spain (in 1593). However, the portrait of Fray Francisco de los Santos holding the monstrance cannot be a copy made after the El Escorial painting, as the monstrance depicted in the Prague painting is different - the node on the monstrance shaft in the El Escorial painting is spherical, whereas in the Prague painting it is star-shaped. Although the monstrance given to Charles II was stolen in 1942, the existing photographs of it make an accurate identification possible. The authenticity of the portrait was also confirmed by an RTG examination, during which it was discovered that a portrait of a woman (most likely Charles II's wife) is concealed in the underlying layers of the painting. Therefore, it is possible to conclude that both of the portraits in Prague are authentic studies made by Coello between 1685 and 1690.

Keywords

Claudio Coello, Sagrada Forma, El Escorial, alleged copies, National Gallery in Prague, research, monstrance, original portrait study, Prior Fray Francisco de los Santos, Charles II of Spain

To this day the scientific card index maintained by the National Gallery in Prague contains entries (according to the information specified for inventory items mentioned in Note 24) for two paintings that are specified as copies of works by Claudio Coello,¹ who is considered to be the "last great painter of the Madrid Baroque".² The first is a portrait of the Spanish King Charles II, the last Habsburg to occupy the Spanish throne (Inv. No. O 1783, oil on canvas, oval, 81×63 cm; Fig. 1); the second depicts Fray Francisco de los Santos, the prior of El Escorial Monastery (Inv. No. O 1784, oil on canvas, oval, 81×63 cm, Fig. 2). It is not difficult to identify the figures, as both are depicted in Claudio Coello's masterpiece - *La Sagrada Forma* (Fig. 3) - which is installed in the sacristy at El Escorial and portrays the prior

lifting a sun-shaped monstrance (**Fig. 4**) in front of King Charles II and his courtiers (**Fig. 5**). The painting is of somewhat more interest to us because the theme is, to a certain extent, Bohemica associated with the Rudolphine era, as we will see further on.

The key figure is the prior, portrayed half-length and turned three-quarters to the left, in a pose that corresponds precisely to the original painting in El Escorial. He is garbed in gold-and silver-embroidered ceremonial vestments, his shoulders enveloped in a silk humeral veil. A heavy pectoral cross, set with five diamonds, eight emeralds, four rubies, and five pearls,³ sparkles on a chain suspended around his neck. The prior's noble head, his hair flecked with grey, is textured, but without disproportionate contrast. His countenance retains cohesive volume. Shades of yellow and ochre dominate against the olive-green background. The composition spirals in towards the centre, which is formed by the pectoral cross.

As compared to Fray Santos, Charles II is portrayed in profile, and his image is somewhat softer and more refined than in other known portraits. The compositionally simple profile presentation, with the characteristic jutting chin and thick lower lip, as well as the long, shoulder-length blonde hair, are executed with a painterly effect that reveals a mature and experienced artist. Charles II is dressed in the French style: his black doublet is complemented with a white lace jabot and a red bow below his chin, creating a harmonic contrast with both his long black coat and the slightly olive-tinted background. His hands are covered by the crown of his doffed hat. The subtle painting, without any harsh transitions and contrasts, was carried out using a fairly flowing style, which provides evidence of careful execution, but, nevertheless, its heterogeneity creates a fairly textured structure in the case of the head and hair. The background is significantly lighter, so the head is clearly delineated within the space. In this case, the composition is diagonal, with the main axis being the chest of the half-figure of Charles II; the contrast is found at the edges of his abundant hair and the crown of his head.

As far as painterly style is concerned, the portrait of Fray Santos is undoubtedly fuller and more appealing; the copious, carefully formed folds of the humeral veil provide evidence of a sense for a textured structure, and allow the artist to expand his ability to shape, to use a subtle scale of colours, and

to emphasise his personal style, ranging from refined transitions to individual brush strokes of impasto colour, such as those found on the sleeves.

In order to address the relationship between the portraits of the main figures and the aforementioned painting in El Escorial, it is first necessary to explain the significance of the original work and the history of its origin. Here we find a surprising link – albeit only marginal – to the Czech environment and our history. It is traditionally believed that the impetus for this painting was the desecration of the Eucharistic Host that occurred in Gorkum in 1572 during the Dutch Protestant Revolt, where the Host was – so it is said – intentionally trampled on by one of the insurgents. Allegedly, “*at the moment of the desecration, blood spurted from three breaks caused by the spikes in the boots worn by the profaner, who, because of this miracle, subsequently converted to Catholicism*”.⁴ This event is portrayed on the relief installed next to *La Sagrada Forma* in the El Escorial sacristy.

The desecrated Host was brought to Vienna from Holland by Captain Ferdinand Weidner (who was there in the Emperor's service), where “*after continuing appeals and requests, it was acquired from him by Adam von Dietrichstein and his wife, Margarita de Cardona*”. Portraits of this noble couple may be seen in the Lobkowicz Collection in the Roudnice Chateau, and their tombstones are in the St. Vitus Cathedral in Prague. It is also from them that the title *La Sagrada Forma* originated. After Adam's death, his widow moved to Prague and took the Host with her. Several years later, she decided to send this relic to her daughter, the Marquesa de Navarrés, who was living in Spain. She had the authenticity of the Host confirmed in 1592 in the presence of the Spanish Augustinian friar, Fray Martín de Guzmán, who, together with a notary and other witnesses, issued a certificate of authenticity and sealed the box containing the Host. This was then handed over to Margarita's daughter by Baron Khevenhüller, Emperor Rudolph II's envoy to Spain. It is not known how long the relic remained in the ownership of the Marquesa de Navarrés, but it is certain that she gave it to Philip II at some time prior to 1597, and he turned it over to the El Escorial Monastery.⁵ Ultimately, the Host was ceremonially conveyed to the altar in the sacristy on 19 October 1684, as a part of the celebration of the liberation of Vienna from the Turkish siege, and,



1 Claudio Coello, *Fray Francisco de los Santos, Prior of the El Escorial Monastery*, oil on canvas, oval, 81 × 63 cm, National Gallery in Prague, Inv. No. O 1784.

at the same time, also as penance for the further profanation committed by certain Spanish nobles. This concerned a group of courtiers, enemies of the Queen's Minister Don Fernando de Valenzuela, who welcomed his appointment in such a way that he was forced - according to an order issued by the queen - to seek sanctuary in the El Escorial Monastery in order to

escape from them. This did not help him much as, on one day in January 1677, a group of nobles, including the Duke of Alba's son, Count Fuentes, arrived at El Escorial under the leadership of the Duke of Medina Sidonia and accompanied by five hundred soldiers on horseback. They entered the monastery and, during their search for the Minister, opened



2 Claudio Coello, *Portrait of the Spanish King Charles II*, oil on canvas, oval, 81 × 63 cm, National Gallery in Prague, Inv. No. O 1783.

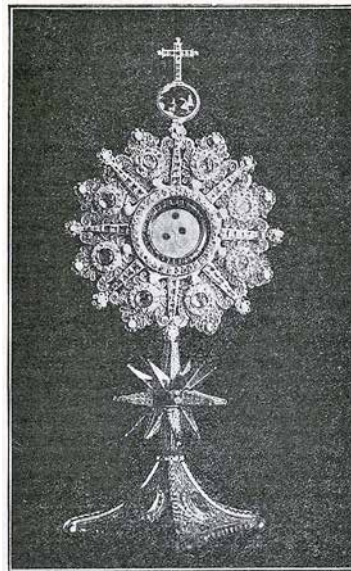
even the reliquaries, thus committing an act of desecration. Essentially, this was a campaign on the part of Don Juan de Austria (King Phillip IV's illegitimate son) against the group led by Valenzuela, which was dependent on the royal confessor, the Austrian Jesuit Johann Nithard, and held practically all of the power prior to the time the Spanish king reached his

majority.⁶ Those involved in this act were excommunicated by Prior Santos. Pope Innocent XI, originally from Madrid, confirmed this excommunication and revoked it only after the profaners took on the obligation to build an altar and a chapel for the relic from Gorkum; however, in the end, the costs for the altar were paid by King Charles II.⁷



3 Claudio Coello, *La Sagrada Forma*, (1685-1690), oil on canvas, approx. 500 × 300 cm, El Escorial Sacristy, accessible at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cl.Coello.La_Sagrada_Forma.1685-90.Sacristy,_El_Escorial.jpg.

4 Monstrance holding the Host known as "La Sagrada Forma"; taken from: P. Fr. Julián Zarco Cuevas, *El Monasterio de El Escorial y La Casita del Príncipe*, Imprenta Helénica, Madrid 1926, p. 53. Repro photo: Pavel Štěpánek.



CUSTODIA DE CARLOS II COX LA SAGRADA FORMA.

The ideological reasoning included, amongst other things, the desire to increase both official and personal respect towards the Sacrament of the Altar in the Catholic Church following the Protestant refusal to accept Catholic practices. The Eucharistic cult was the main characteristic that differentiated Catholics from Protestants, as the latter did not recognise indulgences and sacraments (Penance), and assigned only a symbolic value to the Eucharist. In other words, reverence of the sacraments is one of the most widespread expressions of Christocentrism, and was revived through apologetic thinking aimed against Protestantism, which denies the real presence of Christ in the Eucharist.⁸

Originally, this painting was commissioned from the court painter Francisco Rizi, who had already portrayed many more such official ceremonies for the Madrid court. However, the artist's premature death (he died on 2 May 1685) – before he even started to work on the painting – resulted in the commission being awarded to Claudio Coello,⁹ another representative of the Madrid school of painting. Coello also took over Rizi's position as the court painter (*pintor de cámara*). Although the quality of the final monumental artwork made between 1685 and 1689¹⁰ (it measures 5 by 3 metres and is still installed in its original location – the El Escorial sacristy) was acknowledged from the very first, its value continues to grow. Those conducting the most recent research on the painting consider this canvas to be “comparable to *The Burial of the Count of Orgaz because of the way it links humanism with faith. Whilst The Funeral marked the start of the Spanish Golden Age, Coello closed it with this remarkable act of perfect skill and atmospheric illusionism*”.¹¹ The work extends the spatial perspective of the El Escorial sacristy, and the artist allows heavenly figures to soar beneath its vaulted ceiling – “particularly, the enormous space of the sacristy is presented with masterful skill, filling the atmosphere with light”.¹² Nonetheless, it is the lower section that is one of the most admirable parts of the painting – specifically because of this thought-provoking collective portrait of Charles II, majestic but at the same time humble, who, together with his courtiers, is paying homage to the Host held up by the prior. For the Russian researcher K. M. Malitskaya: “[...] all are majestic portraits, accurately characterising the individuality found in each countenance [...] In this painting, the art of portraiture is combined with a richness of colour, a masterful execution, a permeable decorativeness of the architectural

components, including even the space and the bold perspective of the structure. All of these factors taken together make the painting *La Sagrada Forma* one of the most typical works of Spanish painting from the second half of the 17th century."¹³ Almost sixty individuals are portrayed in the painting, specific historical participants in this religious ceremony. This is why it is easy to understand why Coello spent a full five years completing this canvas, making numerous portrait studies of individuals, some of which have been preserved in drawings. In his effort to produce a perfect work, Coello made not only drawings of the ceremony's participants, but also individual canvases. This is evidenced by the fact that the inventory of his atelier made after his death includes "a half-length portrait of Fray Santos, a member of the Hieronymite Order, holding a monstrance in his hands; unframed; 250 reales". Could this possibly be our painting? There is even mention of another part of the final composition in an oval frame.¹⁴

In the paintings in Prague, both of the main figures of *La Sagrada Forma* – that is to say Charles II and the prior Fray Francisco de los Santos – are portrayed in sections that perfectly match the painting in El Escorial. However, a close comparison shows that this is not true when it comes down to the smallest details. There are a number of differences in the Prague paintings, particularly in the case of the portrait of Fray Santos. Both of the Prague canvases depict the portrayed in life size, whereas in the El Escorial painting both figures are smaller as they were moved into the second plane of the composition, although still remaining the main focal point of the painting. Other details justify the opinion that these are not exact reproductions of the two figures from the El Escorial painting: in the case of the monstrance that Fray Santos raises in his hands for admiration in the El Escorial painting, the node on the shaft is smooth and ball-shaped, whilst in the National Gallery's painting, the node is encircled by spokes placed in a compass rose design, each topped with a precious gemstone. The shapes depicted in the Prague painting are those of the monstrance that was stolen and destroyed in 1942 (Fig. 4). Additionally, the folds of the humeral veil in which Fray Santos is enveloped are significantly different in their details as compared to the El Escorial painting. This is visible on the veil covering the prior's arms as they hold up the monstrance, particularly on the right shoulder. His facial expression is somewhat

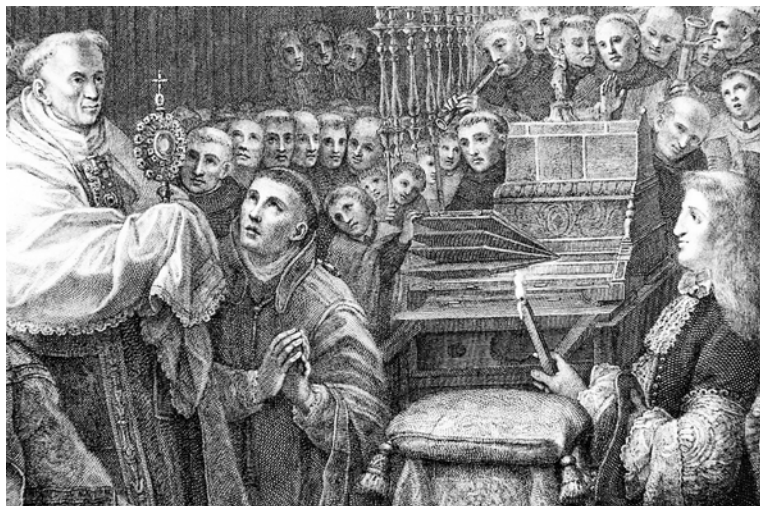


5 Luis Fernández Noseret (1793–1829), Claudio Coello, *Fray Francisco de los Santos, Prior of the El Escorial Monastery*, combined technique – etching and engraving, 367 × 268 mm, Museo de Jaén (Jaén Museum), Escuela de Artes de Zaragoza (Zaragoza Art School), and the Biblioteca Nacional de España (Spanish National Library) in Madrid. Photo: Pavel Štěpánek.



6 Luis Fernández Noseret (1793–1829), *Charles II*, combined technique – etching and engraving, 372 × 273 mm, Biblioteca Nacional de España (Spanish National Library) in Madrid. Photo: Pavel Štěpánek.

less dramatic and the contrast is not as great as in the El Escorial painting. It must be kept in mind that, in order to adapt the figures to the large canvas size, the painter had to re-evaluate the colours in a way corresponding to the compositional, spatial, and light conditions. Firstly, this was due to the smaller scale of the figures as they were moved to the second plane. Secondly, the artist needed to construct more powerful dimensions, and to emphasise the features of the portrayed – through shaping, light, and drawing – so that they would not come



7 Francisco Bartolozzi, *Sagrada Forma*, combined technique – etching and engraving, 780 × 380 mm, detail, 1814, Museu Nacional de Arte Antiga (National Museum of Ancient Art) in Lisbon, Biblioteca Municipal (Municipal Library) in Porto, and 10 private collections. Photo: Pavel Štěpánek.

across as too weak to those viewing the painting from a distance of at least three to four metres away. Likewise, the state of the canvas of the El Escorial painting, which has not been ironed (unlike the Prague canvases), highlights the roughness of the surface structure of the painting, making it slightly more restless in nature than the Prague paintings, which after ironing and relining, come across as smoother.

Even the colour harmony of the figures and the background changed. In both cases, the Prague paintings do not take into account the original background seen in the El Escorial canvas, which comprises the figures of other participants in the ceremony. Instead, the background is dominated by olive-green toning, with shades ranging from yellowish to greyish. This led to a reduced amount of light in the countenances; however, their placement remains the same.

There are fewer deviations in the portrait of Charles II. The bow/tie and jabot are different in shape as well as in style, as is the way in which the hat is held. In the case of the El Escorial original, the thumb is visible on the left hand with which the king is holding the hat by its crown; in the Prague painting, he is holding it against his chest.

It is a known fact that the El Escorial painting has been frequently reproduced, particularly in the 19th century, and also documented in graphic form.¹⁵ However, the National Gallery's paintings do not contain characteristics of explicit copies. These we do find in the pair of oval portraits of the same two figures in the Marquis de la Torrecilla Collection in Madrid, which are actually listed as

copies made after the El Escorial painting (Fig. 7). As far as composition and details are concerned, they show absolute conformity with the two Prague paintings. The author of the copies attempted to imitate the work of Claudio Coello, and, with a fumbling and uncertain personal style, tried to capture the precision of the structured construction, and the expressiveness of the Madrid colours as muted by Coello's subtlety. In addition, the dryness of the colour reveals an uninspired copyist. There are, however, details that correspond to the Prague painting: the oval composition, the folds in the humeral veil, and the same design of the monstrance shaft. This provides evidence that the paintings in Madrid were made after the Prague versions – unless there existed another model used for both pairs of portraits that is now unknown or has not been preserved. The differences in the details as described above may also be seen in the pair of engravings of Fray Santos (Figs. 5, 6) and Charles II in the Biblioteca Nacional (National Library) in Madrid.¹⁶ In addition to the names of the portrayed, the description of the prints specifies: “*The portraits were made after the famous original by Claudio Coello, which is installed in the sacristy of the Royal Monastery*”. The name of the printmaker – Luis Fernández Noseret – reveals the approximate time that the prints were made, specifically during the first third of the 19th century.¹⁷ The prints are in oval frames, reminiscent of the ones used for the Prague paintings. Another print version, this one not of as high quality, may be seen in the collections of the Museu Nacional de Arte Antiga (National Museum of Ancient Art) in Lisbon.¹⁸ (Fig. 7)

All of these facts taken in context, as well as the indirect evidence of the originality of the Prague paintings, have seemingly been confirmed by the latest restoration research,¹⁹ which has shed more light on our dilemma, and it appears that we have a definitive answer. X-rays have shown that both portraits are original canvases with painting typical for the 17th century. Both of the canvases had previously been used when the artist started his work. The first X-ray image (Figs. 8, 9, 10), which was made with the intent of determining whether the node on the monstrance had been overpainted, revealed other overpainting that initiated further X-ray investigation. It turns out that the portrait of Fray Santos was painted over the portrait of a woman, where the canvas (apparently of small dimensions) was turned upside-down. At this point, it



8–9–10 Claudio Coello, *Fray Francisco de los Santos, Prior of the El Escorial Monastery*, oil on canvas, oval, 81 × 63 cm, National Gallery in Prague, Inv. No. O 1784, RTG images.

is worth mentioning that the canvas used for the original painting in El Escorial was painted on both sides.²⁰ The X-ray images reveal to a much greater extent even the relaxed nature of the artist's personal style, and the impasto nature of the paint used for individual parts of the face: the layers of white pigment are the thickest on the forehead, the ear, on the nose – albeit not entirely impasto. As the artist applied the next layers, those underneath were somewhat smoothed out and covered with new colours. The canvas used for the two Prague paintings is different in each case: the canvas used for the portrait of Fray Santos is finer than the rougher weave of that used for the portrait of Charles II. From the X-ray image, it is apparent that the canvas used for the latter is made up of several pieces, which were pasted together – and previously painted over – prior to their use. Additionally, the lighter parts of the Spanish king's profile are of a more impasto nature and more loosely applied in the lower layer; the layering of brushstrokes stands out particularly on the bow on Charles II's shirtfront.

In association with the determined facts, it is still necessary to address the question of the original dimensions of the Prague paintings. They are set in oval frames; however, in both cases, the canvases were cut into this shape at the time the paintings were relined and pasted onto a second canvas. The portrait of Charles II is made up of more than one piece of canvas, glued together with original, old paste. In those places where the canvas does not underlie the face, there are minor underpaintings. Although the copies in Madrid retained the oval shape, this is delineated by the painting itself and not through cutting.

The oval shape is quite common in 17th century Spanish painting;²¹ there is even mention of one of Coello's sketches for a part of the composition of *La Sagrada Forma* in a rounded frame.²² Additionally,

one of the portraits of Charles II at the Museo Nacional del Prado – until recently credited to Coello²³ – is composed as an oval, although this shape is only lightly indicated on a rectangular canvas. From these analogies, it is possible to conclude that both of the National Gallery's paintings were originally stretched on a rectangular frame with an oval delineated on it by the painter, and then later (in Paris in the 19th century) cut down into an oval shape, relined, ironed, placed on a new stretcher, and installed in a new frame.²⁴

This was not the only occasion on which Coello painted Charles II and there are a number of known portraits. One of them, from the collection at the Städelches Kunstinstitut (Städel Museum) in Frankfurt, was stolen in 1945,²⁵ and is thus not available for a detailed artistic and historic analysis; however, based on photographs there are certain matching characteristics that fall within the bounds of general analogies: a subtle, highly refined personal style, characterised by skilled structuring of the face and hair, the latter with barely visible waves and details of the individual strands. The ruler's countenance, depicted at a slightly younger age than in *La Sagrada Forma*, is presented with psychological aspects. The loose, to the point of gliding, brushstrokes on the king's sleeves, with only the most sparing of touches, evokes the glitter of gold-embroidered decorations, which is however evident simply based on the nature of the reflections. It is possible to see the same careful construction of shapes in the folds of the sleeves that we see on the liturgical vestments of Fray Santos in the Prague painting. The Frankfurt painting is also executed with a much smoother style than the explicitly sketch-like portrait of Charles II in the Prado. The differences in contrast that can be seen in the Frankfurt painting as compared to the one in the National Gallery are given by, amongst other things,

the different lighting used when the photographs were taken. The light areas in the Frankfurt painting of Charles II are also shaped using a semi-dry and semi-thin paste. The Prague portrait, although one could say meticulously executed but not overly dwelling on details, is truly characteristic of Coello, who very carefully studied the faces of those participating in the ceremonial transfer of the Host from Gorkum. The slightly younger, well known art historian **Antonio Palomino** provided testimony of this when he wrote that Coello “had to portray not only the king, but also all others who were present” and that “he requested His Majesty for permission to portray them in the specified painting”.²⁶ Palomino also mentioned that: “In order to perfect a single line, Coello walked around his model thirty times.”²⁷

The high painterly quality of the Prague paintings (corresponding to Madrid art from the second half of the 17th century), the original canvas (as determined by the RTG examination), the number of differences in the scale and details in the National Gallery’s pair of portraits as compared to the figures depicted in the original El Escorial painting *La Sagrada Forma*, the other works by the Madrid painter Claudio Coello (1642-1693) dating back to the end of the 17th century, and the existence of copies made after the paintings owned by the National Gallery in Prague (unless there exists yet another, now unknown version that served as a model for these works) – these are all characteristics that have led me to conclude that the Prague portraits are works that originated in parallel with Coello’s *La Sagrada Forma*. Given that the painter worked on his masterpiece for five years, there are two possibilities: the Prague portraits could be preliminary studies, or they may have been made according to the original painting (either after or just prior to its completion). No matter which situation is true, their author is Claudio Coello.²⁸ Given the finalised nature of the National Gallery’s portraits, it seems that these works were intended to be individual portraits to be viewed from up close, and thus they would have been made in parallel with the main painting between 1685 and 1690. However, in his dissertation, Edward Sullivan is more inclined to believe that they were made (by the same artist) after the main painting was finished. In any event, he confirmed the conclusion that the National Gallery’s portraits are original works by Claudio Coello.²⁹

This paper was reviewed.

Notes

- 1 This study broadens and updates as-of-yet unpublished findings of the author for the first time mentioned in his dissertation entitled *Španělská malba a plastika ve sbírce starého umění Národní galerie v Praze* (369 pages), which was successfully defended as a rigorous thesis at the Charles University Faculty of Arts in 1973 (Thesis Supervisor: J. Kropáček, Thesis Reader: P. Preiss). It also expands and significantly supplements with new findings the opinions expressed by the author in the article: P. Štěpánek, “La pintura española en la Galería Nacional de Praga”, *Ibero-Americana Pragensia* III, 1969, pp. 181–202, and the information in the catalogue *Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek*, Středočeská galerie, Prague, November 1989 – February 1990 (catalogue), illustrated, Cat. No. 13–14, unpagged. Additionally, it expands and significantly updates the Spanish article “Dos bocetos para la Sagrada Forma de Claudio Coello”, *Ibero-Americana Pragensia* IX, 1975, pp. 142–152, illustrated, and *Reales Sitios* (Madrid), 1990, No. 103, pp. 30–36.
- 2 Georges Kubler – Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominion, 1500–1800*, Harmondsworth 1959, p. 288.
- 3 Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid 1947 (reprinted from the 1st edition from 1772–1794), Vol. II, Letter II, p. 172, paragraph 60 describes them as belonging amongst the sacristy’s treasures. There is also a mention of “a gold chalice and monstrance used for the Corpus Christi processions, both of beautiful shape and design [...]”.
- 4 Severino Peque Iglesias, *Sagrada Forma de El Escorial (Historia, Altar y Custodias)*, El Escorial 1952, pp. 3 and 4. See also Enrique Pardo Canalís, *Pinturas de la corte de Carlos II*, Madrid 1977.
- 5 Peque Iglesias, op. cit., p. 7.
- 6 Juan Antonio Gaya Nuño, *Claudio Coello*, Madrid 1957. The political background is more recently explained in Carmen Sanz Ayán, *La guerra de sucesión española*, Akal Madrid 1997, pp. 6–8. In addition, see José Calvo Poyato, *La España de Carlos II*, Cuadernos Historia 16, No. 211, Madrid 1985; and Laura García Sánchez, “Monarquía y reinado bajo Carlos II”, *Historia* 24, Issue 291, June 2000, which are both dedicated to the subject of Charles II.
- 7 Enrique Lafuente Ferrari, *Historia de la pintura española*, Madrid 1971, p. 110.
- 8 Emile Mâle, *L’art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, p. 65; – rz–, “Z dějin moravské církve”, *Katolické noviny* XXVI, 1974, Issue 21 from 26 May 1974, specifies that “participation in Eucharistic processions, which were exemplarily introduced by Cardinal Dietrichstein, was the most popular way of honouring the Corpus Christi throughout the entire Baroque”; – René Taveneaux, “El catolicismo posttridentino”, in: *Historia de las*

Religiones: Las religiones constituidas en Occidente y sus Contracorrientes, II, 2nd edition, Mexico 1981, p. 46.

9 Diego Angulo Iníguez, "Francisco Rizi: Cuadros de tema profano", in: *Archivo Español de Arte* XLIV, 1971, Issue 176, p. 358. Compositionally, however, Coello's painting was preceded by Juan Carreño de Miranda's 1668 painting *The Foundation Mass of the Order of Trinitarians* (originally in the collection owned by Count Caraman de Courson, now hanging in the Louvre), as well as by Pedro Ruiz González's *Charles II before the Sacrament* from 1683 (Carnegie Institute, Pittsburgh). Other works by Coello also reflect the contemporary honouring of the Eucharist. In his painting *The Virgin and Child Between the Theological Virtues and Saints* (Prado Museum), one of the Virtues is visibly holding the Host next to the Christ Child's hand.

10 Gaya Nuño, op. cit., p. 36, specifies exactly when the painting was installed on the altar – 29 October 1689 – the date on which Queen Maria Anna of Neuburg celebrated her name day. However, the artist dated his painting 1690 (pp. 13 and 26). The painting became famous almost immediately, based on the renown it received from some poets, such as Francisco Gregorio de Salas.

11 Julián Gállego, *Visions et symboles dans la peinture espagnole du Siècle d'Or*, Paris 1958, p. 163; Kubler and Soria, op. cit., p. 289, draws attention to the fact that the allegorical floating figures (Religion, Divine Love, and Majesty) have been taken from Cesare Ripa's *Iconologia*. He also mentions that: "the painting is lacking the strictness and the depth of feeling that characterise the art of the great masters of the Spanish Baroque: Ribera, Zurbarán, and Velázquez". – Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid 1953, 4th Edition, p. 371, characterised Coello's work as "a devotional painting, a historical scene, and a beautiful series of portraits all in one". For him, following Velázquez's painting *Las Meninas*, Coello's *La Sagrada Forma* is "the most important work by a Madrid painter"; however, Ferrari also drew critical attention to the work's deficiencies: "[...] it is lacking a grandiose concept, monumental figures, as well as depth in the execution and the experiential aspect. Those small figures seem to us to be somewhat weak when we compare them with (preceding) masters; here, there is more exhibited virtuosity but something strong and powerful has disappeared from Spanish painting, something Coello has not been able to grasp with his knowledge and replicative abilities."

12 Nonetheless, even Irina Levina, *Iskusstvo Ispanii*, Moscow 1965, p. 219, considers the painting to primarily be a group portrait of the clergy and courtiers surrounding Charles II.

13 Ksenija M. Malitskaja, *Ispanskaja živopis XVI-XVII vekov*, Moscow 1947, pp. 200-202.

More recently, the painting, particularly from

the spatial perspective, has been addressed by Jeremy Robbins, "Baroque Space: Claudio Coello's *Sagrada Forma* and the Sacristy of the Escorial", *Bulletin of Hispanic Studies* 86, 2009, No. 6, pp. 775-786.

14 Gaya Nuño, op. cit., p. 36, no. 30, specifies two drawings from the Foix Collection and one from the Louvre Museum.

15 Peque Iglesias, op. cit., p. 25, lists three monstrances that were used for keeping the Eucharistic Host in question. He specifically says that the Charles II monstrance appears in Coello's painting, but that this does not correspond to fact, as it has been changed. The Charles II monstrance was a gift from the king in 1684 and was about 40 centimetres tall. According to the further description, it seems that "the eight rays radiating out from the centre in all directions were tipped with painted and crystal-encrusted letters spelling out 'CAROLUS. R. DICAVIT'". On the base (which is not visible in either of the paintings), there were portraits of Queen Marie Louise d'Orleans (Charles II's wife), Mariana of Austria (his mother), and Juan de Austria (his half-brother).

16 Gaya Nuño, op. cit., p. 37, specifies that the El Escorial painter Felipe López Mangalúa made a copy of Coello's *La Sagrada Forma* between 1814 and 1816, and, on 8 January 1816 received 300 reales for the copy intended for the church in Alpagués. Another copy, made by the better-known Vicente López, was exhibited in the Prado Museum in 1828, however it was of much smaller dimensions (70 × 37 cm); until 1885, it was registered in all catalogues under No. 773; from 1900 it ceased to appear in the catalogues. Also, Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*, Madrid 1971, p. 9, specifies – without even mentioning the name of the painter – that: "ten years after Goya's death, Spanish art was going through a not very flourishing period, when, in 1839 a copy [underlined by P. Š.] of *La Sagrada Forma* was greatly praised at the Academy of St. Ferdinand Exhibit, and it was even reproduced in the illustrated magazines of that time."

Based on the in-depth analysis, I am able to add that Fray Santos has been painted more than once using Coello's perspective and positioning, although without the monstrance. He appears in a series of anonymous painted portraits (in the cloister) devoted to famous figures from Spanish culture (Lope de Vega, Cobarrubias, and others), and there is also a portrait of Fray Santos wearing his order's vestments and holding a book. His identity is confirmed by the heading "*Franciscus de Santos, Coenobiarcha Escurialen*". It needs to be remembered that Francisco de los Santos was also the author of the history of the El Escorial Monastery, which was published in two editions in 1576 and 1608.

17 Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana*, Madrid 1966-1970, No. 8705, print size: 367 × 268 mm,

with an inscription reading: “*Rmo. P. F. Franco de los Santos, Prior que fue del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, electo Obpo. de Cotron, sacado del celebre orig¹. De Claudio Coello qe se halla en la Sacrtia de dho R¹. Monst.*” There is a signature beneath the image: “*Dibuxado y grabado por Luis Fernandez Noseret.*”

The National Library in Madrid has two copies of a print of Charles II shown in left profile (372 × 273 mm) (No. 1710/57) with an inscription reading: “*Carlos Segundo Rey de España Sacado del celebre original de Claudio Coello que se halla en la Sacristia del Real Monasterio de Sn Lorenzo del Escorial.*”; it is signed in the same manner as the one specified above.

18 Manuel Ossorio y Bernard, *Artistas españoles del s. XIX*, Madrid 1883–1884, under the entry for “Fernández Noseret, Luis”, specifies that he was a student of Manuel Salvador Carmona, and an engraver active during the first third of the 19th century. The list of his works does not, however, include the two specified prints. I would like to thank Dr. Graça de Lima from the Museu Nacional de Arte Antiga (National Museum of Ancient Art in Lisbon) for the photograph. The National Gallery in Prague has one print made by this graphic artist in its collections: *The Flying Artillery Opens Fire / La artillería volante hace fuego*; etching, retouched engraving; 305 × 452 mm; marked lower left: “*A. Guerrero lo dibujó*”, and lower right: “*L. Fernández Noseret lo grabó*”; Bruntál BR 481/ 325. See Pavel Štěpánek, *Španělská grafika a ilustrovaná kniha 16.-19. stol. z českých sbírek / Obras gráficas y libros ilustrados de los siglos XVI-XIX en colecciones checas*, Embassy of Spain, Memorial of National Literature, Royal Canonry of Premonstratensians in Strahov, Prague, 26 January – 15 March 1998; Cat. No. 25: Luis Fernández Noseret, a student of M. Salvador Carmona around 1795; active engraver from 1795 to 1819; in 1819 he had a series of portraits approved at the St. Ferdinand Academy in Madrid).

19 I am grateful to the academically-trained painter Mojmir Hamsík (26 November 1921 in Brno – 20 December 2007 in Prague) for the many informative notifications he provided regarding the investigation of both paintings.

20 Gaya Nuño, op. cit., p. 37, specifies that the reverse side has the outline of a procession entering a rotunda style cathedral, with pillars and columns supporting the dome. There are two putti floating in the air, one holding the Veil of Veronica, the other a crown of thorns, and above them three seated matrons representing Faith, Hope, and Charity. At the entrance there are statues of Moses and Isaiah.

21 See for example Velázquez’s *Portrait of Count Olivares*, Ribera’s *Diogenes* (in Dresden), and Murillo’s *Portrait of a Man* (in the Sir William van Horne Collection in Montreal) as well as his self-portrait in the English Collection.

22 Gaya Nuño, op. cit., p. 36. It needs to be added that one such sketch from the Serafina García de la Huerta Collection was sold for two thousand reales in 1840.

23 Today, it is more accurately credited to Luca Giordano. See Alfonso E. Pérez Sánchez, “Carlo II d’Absburgo”, in: *Luca Giordano, 1634–1705*; Naples. Castel Sant’ Elmo-Museo di Capodimonte, 3 March – 3 June; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 June – 7 October 2001; Los Angeles County Museum, 4 November 2001 – 20 January 2002; *Museo del Prado*. It is still listed as Coello’s work in *Catálogo de las pinturas*. Madrid 1996, Cat. No. 2504.

24 The painting was acquired by the National Gallery in Prague through a transfer from the Ministry of Finance on 18 July 1939 (Protocol No. 70.788/32/III/9a). The National Gallery Archive (No. 796/39 from 1 June 1939) contains information about an official appraisal, and that the paintings were originally owned by Mr. Kretschmer, who, after 1938, ceded the paintings to the Ministry of Education and National Enlightenment with the approval of the Ministry of Finance as payment of his tax debt. There is no known information about the fate of the paintings prior to that time. There is only a handwritten record that shows that they were purchased for 12,000 Swiss francs (Charles II), and 10,000 Swiss francs (Fray Santos). The official appraisal dated 6 June 1939 specifies the same value for each of them, specifically 30,000 Czech crowns. There are labels on the back of the blind frames of both paintings. The frame of the portrait of Charles II dates back to the 19th century and the label reads:

“*Coëlle (Claude), 1621–93*

22. Charles II.

Le grand tableau représentant le roi Charles II adorant le Saint Sacrement, après le miracle des saintes hosties, est admiré dans son palais d’Escorial, sous la dénomination de Las Santas Formas.

Etude d’après nature, ayant servi a Coëlle pour son grand tableau. Toile ovale, Hauteur 77 cent., Longeur 62 cent.”

The second painting is labelled similarly:

“*Coëlle (Claude)*

23. Portrait du prieur du couvent de l’Escorial, présentant le Saint Sacrement au roi Charles II.

Le grand tableau représentant le roi Charles II adorant le Saint Sacrement, après le miracle des saintes hosties, est admiré dans son palais d’Escorial sous la dénominations de Las Santas Formas.

Etude d’après nature, ayant servi a Coëlle pour son grand tableau. Toile ovale, Hauteur 77 cent., Longeur 62 cent.”

At this point, the labels are considered to be either the numbers from an auction catalogue or from a private collection.

25 I would like to thank Dr. Ziemke of the Städel Museum for the information he provided. It is interesting to note the similarity in the

dimensions of the two artworks: the Frankfurt painting measures 83 × 62.3 cm; the one in Prague is 81 × 63 cm.

26 Gaya Nuño, op. cit., p. 36, states: “*Claudio was meticulous to the point of the extreme.*” Some older literature, such as Antonio Palomino’s *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, first published in Madrid 1715–24 (republished by Aguilar, Madrid 1947), p. 1063 and others, makes note of the fact that Coello “*had to portray not only the king, but also all others who were present*”. In relation to this, I would also like to mention that in his writings Palomino vaunts the fact that he learned how to draw in perspective from the Czech Jesuit Jakub Kresa when he was in Spain (for more information, see: Pavel Štěpánek, “Český jezuita Jakub Kresa ve Španělsku”, in: *Jakub Kresa. Život a dílo významného českého matematika 17. století*, Aleš Lebeda (ed.), Smržice 2015, pp. 95–101; this is a collection of writings published on the occasion of the symposium held in 2015 about the life and works of this Jesuit. ISBN 978-80-86636-50-4.

27 Palomino, op. cit., p. 1065.

28 In the opinion of Juan Antonio Gaya Nuño (as stated during a private consultation), it was impossible for anyone else to have copied Claudio Coello in the 17th century, and he was the only one who could have created a replica. Edward J. Sullivan, *Claudio Coello and Late Baroque Painting in Madrid*, University Missouri Press, Columbia 1986, p. 163, Cat. No. P 79 and No. P 80. – The Spanish publication *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid 1989, p. 210, supplements my information regarding the history of the painting with the finding that both of the paintings, set in oval frames, were sold at auction on 20 April in Paris as a part of the property of the Marquis of Villafranca, and expresses the opinion that these may *perhaps* be the National Gallery’s paintings, although their provenance is just as uncertain as the two copies in the Torrecilla Collection. – Not even

more recent publications address this matter, for example, Benito Mediavilla Martín, OSA, *La Sagrada Forma del Escorial*, Real Monasterio de El Escorial 2001, or Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El retablo barroco. Cuadernos de arte español*, 1992, No. 72.

Angel Aterrido, “Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Rizi y Claudio Coello en a adoración de la Sagrada forma de Gorkum”, in: *In Sapientia Libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez*, Madrid – Sevilla, Museo Nacional del Prado – Fundación Focus-Abengoa 2007, pp. 507-512. This article examines what, from our perspective, is an auxiliary issue. It addresses the identity of the figure positioned between the two candlesticks behind Fray Santos and posed facing the viewer, specifying it to be a portrait of Francisco Rizi; until this time, it was considered to be Juan Carreño de Miranda. The identification is based on an alleged self-portrait of Juan Carreño de Miranda, which Aterrido credits to the artist’s student, Isidoro de Arredondo, and identifies as being Francisco Rizi. The resemblance between the two faces is indisputable; however, the identification is based only on questions that are posed regarding the painting (p. 510). If we were to accept his claim, the only finding is the newly specified identity of the figure in question – that it is Rizi rather than Carreño. Both men were masters that Coello greatly admired. Aterrido explains the presence of Rizi in the painting as a sign of Coello’s respect for his former teacher and a way of honouring the artist who was originally commissioned to complete the painting, but was prevented from doing so due to his premature death.

The article was prepared with the support of a Ministry of Culture of the Czech Republic Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisation - National Gallery in Prague (DKRVO 2017, MK000023281).

Translated by Veronika Lopaurová

Vincent van Gogh

Saint-Rémy 1889

OLGA UHROVÁ

IN COOPERATION WITH RADKA ŠEFCŮ AND ADAM POKORNÝ

The study seeks to answer the question regarding the position of the *Green Field* (1889) among Vincent van Gogh's late landscape works. At the same time, the study focuses on the relation between the painting and van Gogh's life and oeuvre, especially during his hospitalisation in Saint-Rémy, and on van Gogh's searching and discovering new topics which mainly include the motif of olive groves and cypresses which often dominate the composition of his paintings referred to in his letters addressed to his brother Theo and sister Wilhelmina in June 1889. The text compares the *Green Field* (1889) with works depicting similar topics in the collections of the National Gallery in London and the Metropolitan Museum of Art in New York. The changes of van Gogh's painting interpretation are observed which crystallised into a painting style of impasto, and even to relief. As part of the study, the provenance of the painting was traced back to its purchase by the Czechoslovak state from Walter Halvorsen in 1923. Today, the work is in the collection of the National Gallery in Prague.

Keywords

landscape, field, cypress, painting style, impasto

The painting *Green Field* by Vincent van Gogh (1853–1890) is one of the remarkable works of art which the Czechoslovak state bought in 1923 for the Collection of French Art of the 19th and 20th Centuries. The artist produced the painting in Saint-Rémy in 1889. What is the status of this painting in the artist's oeuvre? This article seeks to answer this question with respect to his late landscape paintings and in relation to the changes of his painting style.

In the spring of 1889, on 8 May, Vincent van Gogh left Arles where his dispute with Paul Gauguin in October 1888 affected his health. The painter deliberately commenced his therapy at the sanatorium for mentally ill at Saint-Paul de Mausole near Saint-Rémy (**Fig. 1**). The hospital – a former monastery – was famous for its enlightened treatment of patients. Van Gogh was allowed to have two rooms in the institute, using one as a bedroom and the other as a studio. The institute was situated in the middle of wheat fields, olive groves, and vineyards.



1 The asylum of Saint-Paul-de-Mausole, showing the Romanesque tower of the original Augustinian monastery, c. 1950s Rijksmuseum (Vincent van Gogh Foundation), Amsterdam. Photograph by Marc Edo Tralbaut.

These scenes were great resources for van Gogh's paintings of that time.

Although the motifs of van Gogh's paintings of Saint-Rémy were in accord with the environment that surrounded the painter, their roots are deeper. The early van Gogh paintings are connected with his response to 'Dutch realism' which is further connected with the rustic peasant themes of his early works: portraits of villagers and peasant life including the motifs of fields and work in them. Dutch painting also inspired the dark colours and tones which changed when van Gogh got acquainted with the works of impressionists and neoimpressionists in Paris between 1886 and 1888; there he also discovered Japanese colourful woodcuts. Van Gogh's palette received significantly lighter tones and for some time became close to the range of colours of impressionists or rather postimpressionists. Unlike the impressionists as well as Signac and Seurat, van Gogh's spot of colour, his brushstroke is not only a 'mere' element of the world of colours, i.e. an element constituting the resulting effect, but also a particle of the matter of the painted object. Thus it retains the function which it had in van Gogh's previous 'Dutch realism' inspired work.

The next change of van Gogh's spectrum of colours is related to his departure to Arles in February 1888. Having been enchanted by the Provence nature brightened with intense sunlight, van Gogh produced canvases with bright colours and escalated the intensity of the scale of colours. He wanted to establish a colony of artists - Studios in the South - and invite his friends to work and discuss art in Arles. This effort ended with his above-mentioned conflict with Paul Gauguin and Vincent van Gogh's hospitalisation in an institute near Saint-Rémy.

Seraina Werthemann begins the chapter dedicated to van Gogh's painting in Saint-Rémy with a pronouncement that *the paintings which van Gogh produced in Saint-Rémy were different from all those he had painted earlier [...]*.¹ What is the basis for this particularity?

Van Gogh and Gauguin's affiliation ended in a dispute; however, they shared the basic principle of painting: *it is not about the depiction of reality; the intensification of its elements is what matters*. The process of intensification culminated in van Gogh's works at Saint-Rémy.

Although the colour is a strong expression, it is not the main strength as it was in his Arles paintings. Not only the



2 Vincent van Gogh, *Green Field*, June 1889, oil on canvas, 73.2 × 92.5 cm, National Gallery in Prague, Inv. No. O 3208.

colours but also the level of contrast of adjacent colours are very intense: *Enclosed Field with the Rising Sun* (Saint-Rémy, 1889 F 737, private collection).

As it had been pointed out earlier, the spot of colour, the brushstroke of van Gogh cannot be compared with the impressionists or Signac and Seurat. It is not 'just' an element of the colour orchestra arrangement into the overall tone of colours but is the means of expression and other properties of the depicted object, its matter and internal constituency. This moment is also intensified in van Gogh's paintings of Saint-Rémy. For example, it is visible in the capturing of olive groves, cypresses, clouds in the sky, and the surface of large fields. The whirl of brushstrokes generates tension and dynamics through which van Gogh's paintings of that time affect, draw in, and overcome the spectator.

The aforementioned dynamism is related to themes and motifs van Gogh used at that time. The field with cypresses and olive groves was the landscape which surrounded van Gogh during his stay in

the medical institution; nevertheless, the flames reminiscent of distorted olive trunks and the needles of cypresses, complicatedly overlapping and permanently whirling, are ideal motifs to achieve this dynamic and tense effect. The importance of the cypress motif becomes clear in the letter to his brother Theo of 25 June 1889 (LT 596): [...] *There is a lack of news to write to you, for the days are all the same, as for ideas I have no others except to think that a wheat field or a cypress are well worth the effort of looking at them from close at hand, and so on. I have a wheat field, very yellow and very bright, perhaps the brightest canvas I have done. The cypresses still preoccupy me; I would like to do something with them like the canvases of the sunflowers because it astonishes me that no one has yet done them as I see them. It is beautiful as regards lines and proportions, like an Egyptian obelisk. And the green has such a distinguished quality. It is the dark patch in a sun-drenched landscape, but it is one of the most interesting dark notes, the most difficult to hit exactly that I can imagine. Now they must be seen here against the blue, in the blue, rather.*²



3 Vincent van Gogh, *A Wheatfield with Cypresses*, August 1889, oil on canvas, 72.1 × 90.9 cm, National Gallery, London. © Copyright The National Gallery, London 2017.

Tension is generated with the shapes of van Gogh's brushstrokes as well as contrasts in which the shape and colour properties are presented. In the case of the colours, there is a contrast of colours placed next to one another. In the case of the shapes, it is the combination of two perspectives from which the object is viewed. On the one hand, the cypress appears - when observed from distance - as an Egyptian obelisk as van Gogh describes in a letter to his brother Theo (see above); on the other hand - when getting close enough - the cypress turns into a ball of whirling needles. It is rather noteworthy that van Gogh joined the two perspectives in a single painting, thus maximising the contrast and tension: *Wheat Field with Cypresses* (Saint-Rémy, June 1889, F 717, JH 1756) in the collection of the Metropolitan Museum of Art in New York (Fig. 4). In normal life, the combination of the two perspectives is unachievable. We may experience it only thanks to van Gogh's paintings, or rather in van Gogh's paintings.

The tension appearing in van Gogh's works might be related to the mental tension and pressure he was exposed to during his illness. Not only does it appear in the painting style but also in some other technical links. During his stay in Saint-Rémy, van Gogh worked feverishly. Many times, he did not work with an underlay material; some areas in the painting thus reveal the underlay which is visible through the dramatic texture of the colour. In order to get the *strength and solidity of the terrain from his colours* [...] he does not hesitate to push the roots and trunks from the tube, shaping them with a brush.³

In March and April 1890, van Gogh's condition worsened again. On the advice of Camille Pissarro, brother Theo convinced Gogh to relocate to Auvers and see Doctor Paul Gachet. Van Gogh left for Auvers on 16 May 1890 after a year and one week of his stay in the sanatorium Saint-Paul de Mausole near Saint-Rémy.

*



4 Vincent van Gogh, *Wheat Field with Cypresses*, June 1889, oil on canvas, 73 × 93.4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. © 2017 The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence.

Let us return to the painting **Green Field** (Saint-Rémy, National Gallery in Prague F 719; JH 1725) which van Gogh painted in June 1889 (**Fig. 2**). To better understand its position in the painter's oeuvre, we will compare it to two paintings with a similar topic which were produced in the same year: *Wheat Field with Cypresses* (September 1889, Saint-Rémy, National Gallery in London, F 615) (**Fig. 3**) and above mentioned *Wheat Field with Cypresses* (**Fig. 4**).

All the above-stated works show the basic features of van Gogh's work in Saint-Rémy. He painted them during the time he was allowed to leave the enclosed area of the sanatorium and paint in nature.

Let us first pay attention to the two paintings of the same title *Wheat Field with Cypresses*. Their composition is identical: a mighty cypress tree is on the right with a wheat field in the first plan, a large area encompassed by the sky, and a mountain massif on the horizon. The contrast between the majestic cypress tree towering as an Egyptian obelisk and the dynamic motion of clouds with varied shapes

dominating the blue sky is characteristic for both paintings. The drawing bearing the same title as the painting *Wheat Field with Cypresses*, early July 1889, Saint-Rémy, F 1538 (June 1889, black chalk and pen, 47 × 62 cm, Museum Amsterdam, Van Gogh Foundation), points out another connection, the rooting of the cypress-obelisk in the ground, i.e. the wheat field. Both the cypress and the wheat field with bushes are carried out with the same 'Gogh style' brushstrokes.

As a result, the contrast is formed between the sky on the one side – the curves of brushstrokes are closed in round shapes which suggest unrestrained rapturous movement and whirl – and the first plan of the field on the other where bushes and cypresses are depicted by open curves being the tangible elements constituting the holistic, compact shape. This contrast is further underlined with the contrast of white and blue with pale green gleams of the sky and bluish hues of the Alpilles massif on the horizon against the more earthy yellow and the hues of



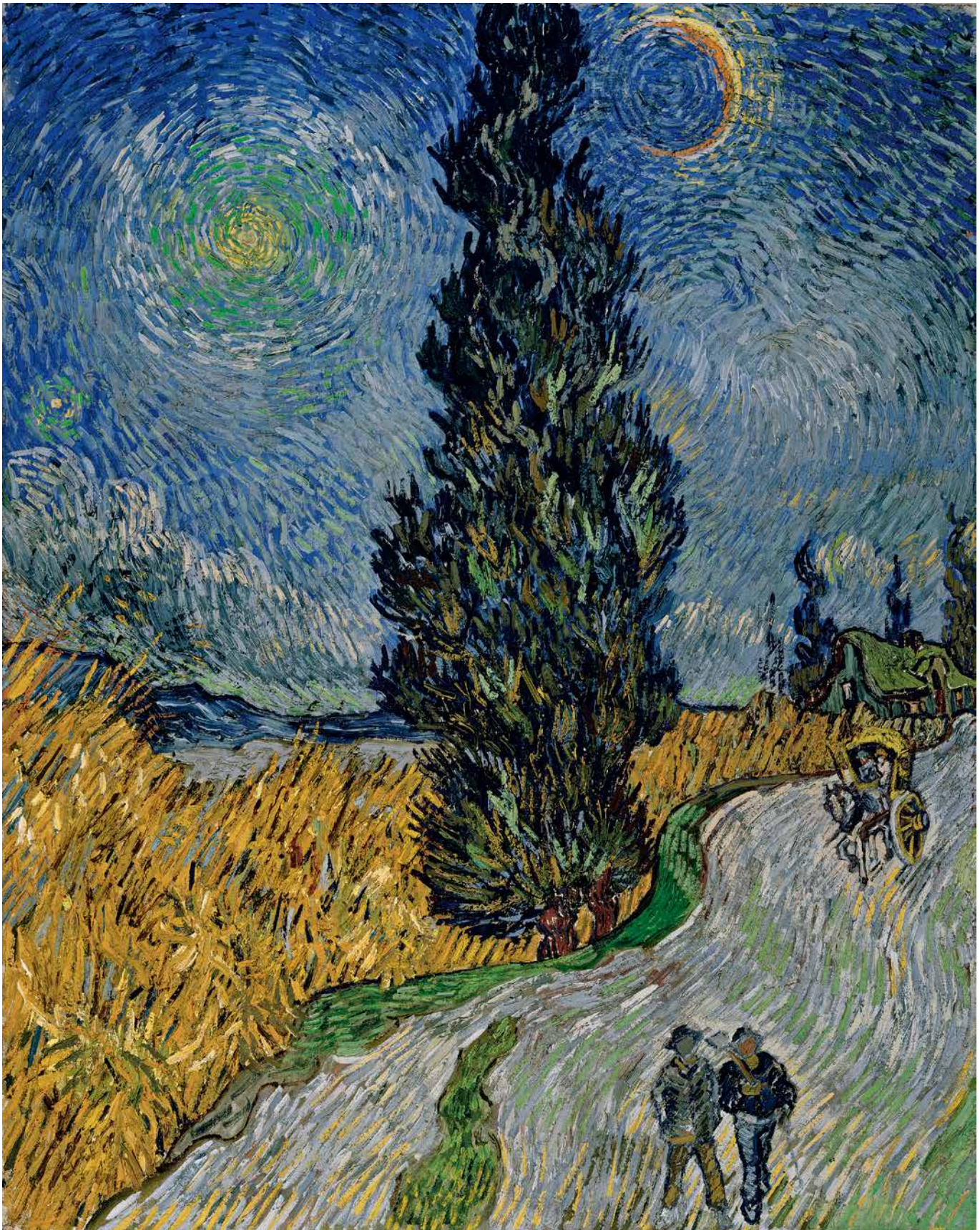
5 Vincent van Gogh, *Wheatfield with Cypresses*, June 1889, red pen, brown ink, paper, 47 × 62 cm, The Morgan Library & Museum, New York.

the green field, bushes, and the cypress. The wheat field is ripe, bright yellow: this forms another axis of tension between the dense dark green colour of the cypress and bushes and the clear area of the surging wheat field in front of them.

The Prague painting *Green Field* differs in composition: the flamboyantly stylised cypress is again towering in the centre of the painting. The Alpilles massif which formed the horizon of both the *Wheat Field with Cypresses* paintings this time is behind the painter's back – the horizon of the painting is defined with the contour line of rolling land before which is the cypress-obelisk and a farmhouse on the right, and all is crowned with a relatively calm sky with white clouds. The cypress tree is the anchoring element both in the *Wheat Field with Cypresses* and the *Green Field*. While the tension between the dynamics and relative peace was based on the contrast of the sky and the cypress tree against the wheat field in the *Wheat Field with Cypresses*, the *Green Field* sees this contrast between the billowing wheat field with bushes in the front and the bushes, cypress tree, and the farmhouse with the rolling hills on the horizon. The central role of the wheat field in this painting is further indicated

in a letter which Vincent van Gogh wrote to his sister Wilhelmina (W 12): *I have just finished a landscape of an olive grove with grey foliage more or less like that of the willows, their shadows cast violet on the sun-drenched sand. Then yet another that depicts a field of yellowing wheat surrounded by brambles and green bushes. At the end of the field a little pink house with a tall cypress tree that stands out against the distant purplish and bluish hills, and against a forget-me-not blue sky streaked with pink whose pure tones contrast with the already heavy, scorched ears, whose tones are as warm as the crust of a loaf of bread.*⁴ This fact is well visible in the drawing *Wheat Field with Cypresses* (late June–July 1889, Saint-Rémy, F 1548, The Pierpont Morgan Library, New York, **Fig. 5**) which was done after the Prague painting *Green Field* was painted, as remarked by Ronald Pickvance in the exhibition catalogue *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*.⁵

The *Green Field* not only differs from the two paintings *Wheat Field with Cypresses* in the composition but also in the entire impression. It is not without cause that the *Green Field* is regarded as a reminiscence of the impressionist paintings of Claude Monet, Camill Pissarro, and Alfred Sisley. While strong tension and dynamism prevails in the *Wheat Field with Cypresses*,



6 Vincent van Gogh, *Road with Cypress and Star*, June 1889, oil on canvas, 90.6 × 72 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo. © Coll. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

the Prague painting is signally calmer and harmonious; the edges of the contrasting dynamics and peace having been sanded down. This arises from the fact that the centre of dynamism and motion – the wheat field – is much calmer compared to

the analogical centre in the *Wheat Field with Cypresses* (mainly the sky) as well as from the fact that the contrasts of colours have been weakened: the wheat field is not ripe yet, the bright yellow visible in the *Wheat Field with Cypresses* was suppressed by the

hues of green. It is as if van Gogh stopped, reduced the tension in which he lived, and reflected it in the scenery of the field with a cypress tree. It is rather interesting that van Gogh uses very emotional words in his letter to his sister Wilhelmina although the painting does not give that emotional impression.

Later, in June 1890, shortly before his death (he died on 29 July 1890), van Gogh who already stayed in Auvers-sur-Oise wrote a letter to Gauguin in which he mentioned the painting *Road with Cypress and Star* 1890 (Fig. 6) (Saint-Rémy, May 1890, F 683 JH 1982, Otterlo, Kröller-Müller Museum): [...] *I also have a cypress with a star from down there. A last try - a night sky with a moon without brightness, a star with exaggerated brightness in the ultramarine sky where clouds run. Below, a road bordered by tall yellow canes behind which are the blue low Alpilles, [...] and a very tall cypress, very straight, very dark.* The brushstrokes in this painting are reminiscent of an avalanche. The excited strokes are nearly extreme. The energy of colours is transformed into the energy of lines. The real landscape in van Gogh's presentation thus receives ethereal character.⁶

Vincent's correspondence with his brother Theo includes a letter of 28 September 1889 where the painter reports about sending several paintings to Paris. In addition to the *Wheat Field with Cypresses* (F 717, The Metropolitan Museum of Art in New York) and the *Wheat Field with Cypresses* (F 615, National Gallery in London), the parcel included the Prague painting *Green Field* (F 719, National Gallery in Prague). It was supposed to be displayed at the Salon des Indépendants exhibition in Paris in the same year along with his other paintings. The oeuvre of van Gogh shortly became a fundamental inspiration for the generation of young artists in the first decade of the 20th century, especially the expressionists and fauvists. In Bohemia, first evidence of van Gogh's influence was reflected mainly in the paintings of Otakar Kubín and Willy Nowak between 1905 and 1906 and also in some early works of Bohumil Kubišta. Not only were they captivated by van Gogh's unique interpretation and his landscape themes but also by his personality and life.

In November 2016, the Van Gogh Museum in Amsterdam provided more information to further specify the *Green Field* provenance:

- After the death of Vincent van Gogh and his brother Theo, the painting was with Theo's wife Johanna Gogh-Bongner. On



7 View of the exhibition of the French Art of the 19th and 20th Centuries, Modern Gallery, Prague, 1926; from the right: A. Renoir, *The Lovers* 1875, V. van Gogh, *Green Field* 1889, Paul Gauguin, *The Flight* 1902, *The Judgement of Paris* 1902.

25 May 1905, the gallerist Paul Cassirer bought it from her along with eight other paintings by van Gogh for 14,000 German marks.

- In the same year, the Swedish art collector and gallerist Ernest Thiel bought the painting *Green Field* from P. Cassirer for 3,000 German marks. In 1917, Thiel lent the painting for an exhibition in Stockholm.
- At the beginning of the 1920s, Thiel was forced to sell part of his collection because of financial difficulties; some works passed to the collection of Paul Rosenberg (1923).
- In the same year, as evidenced in the *Catalogue Raisonné*, the source of information about van Gogh's works, Walter Halvorsen bought *Green Field* from Rosenberg.

In the same year 1923, the painting was purchased from Halvorsen for the Collection of French Art of the 19th and 20th Centuries. The Czechoslovak state provided finances for this purchase. The written estate of Vincenc Kramář, who was participating in the selection of the

works for the collection in Paris from 9 to 24 June 1923, reveals a list of the selected works and a note starting with the words *Walter Halvorsen, 6 Place du Palais Bourbon* in which van Gogh's painting *Paysage d'Arles* (still with a wrong name because it was the *Green Field* from Saint-Rémy, 1889) appeared with 92,000 French francs (?) (Archives of the National Gallery in Prague). The list of the purchased works for the Collection of French Art of the 19th and 20th Centuries further includes an item V. van Gogh, *Landscape*, oil, 223.850 Czech crowns.

In 1926, the *Green Field* was lent and along with other works of French artists purchased by the Czechoslovak state as the state deposit installed in the Modern Gallery which then resided in the Wiehl Pavilion at the Prague Exhibition Grounds in Holešovice. It was displayed in the exhibition hall near the paintings by P. Gauguin, A. Renoir, and other artists (Fig. 7). Having been previously displayed in the Sternberg Palace, van Gogh's *Green Field* is today exhibited in the Fair Trade Palace in the Collection of French Art of the 19th and 20th Centuries which is part of the Collections of Modern and Contemporary Art of the National Gallery in Prague.⁷

Annex 1)

Material Research: Vincent van Gogh, *Green Field*

RADKA ŠEFCŮ

In 2017, material research of the *Green Field* by Vincent van Gogh (1889, oil, canvas, 73.5 × 92.5 cm, O 3208), one of the most remarkable paintings in the Collection of Modern and Contemporary Art of the National Gallery in Prague, was conducted. It continued with the findings of the chemical analysis carried out in 1995 when painting pigments were identified based on indicative spectral analysis and micro chemical texts.⁸ During the recent natural scientific research, these findings were significantly expanded. Non-invasive X-ray fluorescence was used for the entire painting to identify the composition of elements. At the same time, a complete revision of the 1995 samples was carried out and new samples of the ground and yellow areas of the painting were taken. Stratigraphic analysis of the individual layers, analysis of the molecule structure of the pigments by Raman spectroscopy, and identification of the element composition of pigment particles with a scanning electron microscope with energy-dispersive detector

were carried out on micro samples.⁹ Optical microscopy documented the layering, morphology, and colouring of pigment particles.

The linen canvas was covered with ground (Fig. 8) containing the basic mixture of white lead [$\text{PbCO}_3 \cdot 2 \text{Pb(OH)}_2$] and barium sulphate (BaSO_4). Manufactured canvases pre-primed with ground layer are typical of this period.¹⁰ The same composition was evidenced and experimentally proved in other works of Vincent van Gogh.¹¹ Non-invasive X-ray fluorescence confirmed strontium in all spectra which might indicate that natural barium sulphate (baryte) was used for the manufactured canvas pre-primed with ground layers rather than a synthetically produced pigment.¹² The colouring of ground layer might have varied, customised to the artist's commission, ranging from white through whitish and red-tinged to grey.¹³ Ground layer used for the *Green Field* is not clear white but rather has a warmer whitish colouring which was achieved by adding yellow ochre [FeO(OH)]. Furthermore, isolated grains of synthetic ultramarine were identified in ground layer; marginally, the presence of calcium carbonate (CaCO_3 , chalk) and aluminosilicates was detected.¹⁴

Combinations of coloured pigments were compared in the individual colour layers regarding the possibilities of commercially available mixtures in pre-prepared tubes of paint,¹⁵ and also with respect to future assessment with the period painting practice.¹⁶

While white lead dominates the underlay, the layers of colours revealed the use of zinc white (ZnO), both in the white paint and as part of all coloured layers (yellow, blue, and green). Zinc white was already widely used during this period. Impasto paint was easier to make in oil binders because zinc white has more elastic properties in oil binders compared to the traditional lead white.¹⁷

Chrome yellow (*jaune de chrome*), French ultramarine (*outremer*), cobalt blue (*bleu de cobalt*), viridian (also known as hydrated chromium oxide, *vert émeraude*), and Paris green (also known as Veronese green and currently more as Verona green, *vert Véronèse*, or *vert de Schweinfurt*) are the main pigments (Fig. 9). The structure of lead (II) chromate (PbCrO_4) as well as mixtures of lead chromate and lead sulphate ($\text{PbCrO}_4 \cdot \text{PbSO}_4$) was identified in chrome yellow. The varying tonality of the yellow paint may be caused by the ratio of chrome yellow, zinc white, and other additives. The admixtures of ultramarine,

red lead, Paris green, viridian, and red colourant were confirmed in the yellow paint (Fig. 10). However, the influence of degradation processes which might become evident when the surface is decoloured, should not be omitted.¹⁸ When using X-ray fluorescence to compare the measured areas with various tones of yellow paint, it turns out that the presence of Paris green has a great impact on the colouring. The lightest yellow areas¹⁹ always indicated increased amounts of arsenic and copper. Green areas show combinations of several pigments. The use of viridian ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$) is essential in darker tones, while Paris green ($\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 3 \text{Cu}(\text{AsO}_2)_2$) with zinc white appears in the lighter ones (Fig. 11). While viridian is a deep dark green (e.g. the cypress), Paris green has subtle, very light green and even blue-green (emerald) particles (e.g. the very light green vegetation in the painting). Paris green is used in bottom (ochre coloured) layers under the impasto green layer (Fig. 11a). The two green pigments add to each other and are always used in a mixture with zinc white, chrome yellow, or ultramarine; occasionally vermilion (HgS) was identified. The level of the tone again depends on the ratio of the pigments.

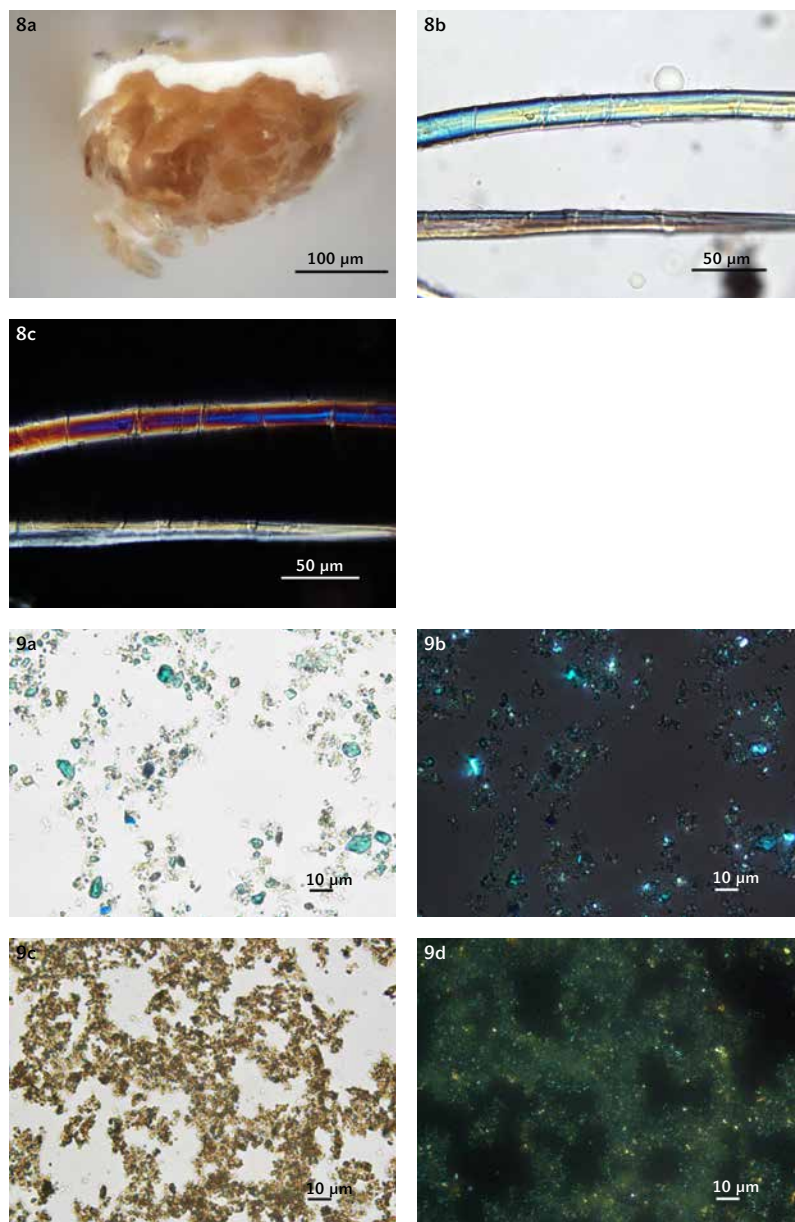
Cobalt blue ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) and ultramarine ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$) added with zinc white were detected in blue paint. Non-invasive X-ray fluorescence analysis proved the dominant use of cobalt blue in lighter areas of blue paint, especially in the sky (Fig. 12). Ultramarine, on the other hand, is more quantitatively represented in dense tones, e.g. in the horizon and in the meadow vegetation.

The combination of various instrumental analytical techniques proved essential during research. In the future, research will focus on achieving more profound knowledge about the binder elements, e.g. using the method of gas chromatography or, alternatively, the description of degradation processes. Detailed identification of material composition is an essential part of the assessment of the processing technique of an artwork in the context of period art production.

Annex 2) Painting Technique of the *Green Field* by Vincent van Gogh

ADAM POKORNÝ

Vincent van Gogh's *Green Field* was painted on a canvas support of 73.2 × 92.5 cm. The construction and processing of the stretcher

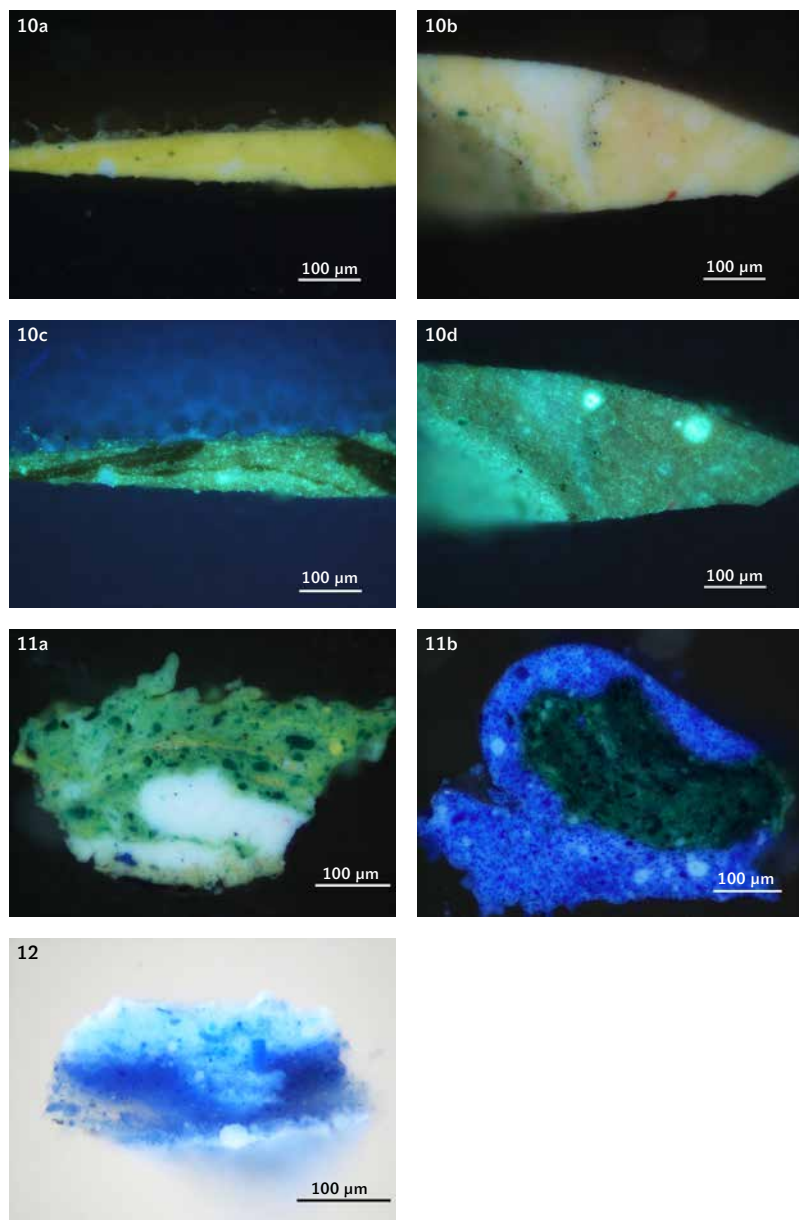


8 Cross section of a sample, the textile underlay reveals a white layer of ground with the mixture of lead white and barium sulphate (a), threads of linen in plane-polarised light (b) going through the sample and under crossed polars (c).

9 Preparation of green (a, b) and yellow paints (c, d) in plane-polarised light going through the sample and in crossed polars. Green grains of viridian and blue ultramarine. Yellow grains of chrome yellow.

indicate that the painting is original.²⁰ The canvas is fine with a dense weave of 12 × 18 threads per cm². The canvas threads are regularly twisted without knots. An X-ray picture shows a visible wavy deviation of the canvas warp near the left edge of the painting (Fig. 13) while the remaining edges show a regular warp without any deformations. It is therefore evident that this canvas was cut off from a larger piece of a manufactured canvas pre-primed with ground. The painting ground has a subtle warm white tonality containing white lead and barium sulphate.²¹ As it emerges from the uncovered tops of crossing threads of the canvas warp, the

layers of the ground were sanded down (Fig. 14). This grinding of the ground is also detected on the canvas edges tucked behind the stretcher rims. This documents that the canvas was not ground while stretched on the frame but could have already been purchased like this. IRR images do not show any underdrawing compared to van Gogh's earlier works. Yet, it may be assumed that the painter outlined the composition with a brush



10 Cross-sections of yellow paint samples in reflected (a, c) and ultraviolet (b, d) light. Typical fluorescence of zinc white is visible in ultraviolet light. Sporadic grains of other pigments were detected in the mixture of chrome yellow and zinc white. The tonality of yellow pigment is influenced by the quantity of dominant pigments and partially by admixtures.

11 Cross-sections of green paint samples in reflected light. The light areas of painting (a) reveal a substantial amount of chrome yellow and zinc white in addition to green pigments. Viridian is dominating the dark green areas (b).

12 Cross-section of the sky paint sample in reflected light. The blue paint reveals the mixture of cobalt blue, ultramarine, and zinc white.

beforehand. The painting is conceived naturally without groping and big changes. The straightforward austere structure of painting speaks for the painter's clear intention and precise idea. The tonality of ground is taken into account and exploited; it is employed between the conception of the individual separate brushstrokes (Fig. 15). The painting shows only minor pentimenti in the farmstead where the low bush was additionally partially covered (Fig. 16). Other partial changes are also found in the trees near the right edge of the painting. The covered brushstrokes show that the sky was painted before the vegetation in the painting's central plan. The lower trees cover the sky and the landscape in the background. However, in the area of the cypress, space for further painting was reserved. The brushstrokes in the sky observe the future shape of the tree. At first, the wheat field was delimited with wide overall layers of paint mostly in a diagonal direction. Later, short impasto strokes were applied on this basis (Fig. 17). The blending of the layers of colour applied to wet paint indicates that most of the painting was done during a single day. However, many places show the layers of paint applied to the already dry underlay (Fig. 18). They are mostly local tonal highlights as visible for example in the left corner vegetation where light blue details were applied additionally. It seems that the crown of a minute tree along the right edge was also painted on the dried landscape background (Fig. 19). Yellow highlights were also additionally applied to the bottom bushes. The sky was painted with a flat brush about 9 mm wide. A solid bristle brush about 5 mm wide was used for the majority of the painting; the details such as the leaves of grass in the forefront were painted with a solid brush about 3 mm wide. The white pigment was identified as zinc white during laboratory research.²² The blue hues contain cobalt blue and synthetic ultramarine, and chrome yellow was identified in yellow paints. Viridian and Paris green were used for green tones. Infrared and ultraviolet false colour images reveal the extent of the usage of these two pigments. Viridian shows as dark red tonality while Paris green is differentiated by a dark blue tone. Colour mixtures containing cobalt blue are differentiated with green colour in ultraviolet false colour images (Fig. 20).²³

This paper was reviewed.

Notes

1 Seraina Werthemann - Nina Zimmer, *Vincent van Gogh: Between Earth and Heaven: The Landscapes*, Kunstmuseum Basel 2009, p. 242.

The text includes references to the principal works of Vincent van Gogh: J.-B. de la Faille, *L'oeuvre de Vincent van Gogh*, catalogue raisonné, Paris - Brussels 1928, rev. ed. New York 1970 (= F); Jan Hulsker, *The Complete van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, Oxford - New York 1980 (= JH).

2 A letter to his brother Theo van Gogh, 25 June 1889, LT 596, in the Van Gogh Museum in Amsterdam. *Van Gogh. The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. I-III, Thames & Hudson, London 1958, reprint 1978, 1988.

3 Vojtěch Volavka, *Malířský rukopis*, Praha 1935, pp. 17-19.

4 A letter to his sister Wilhelmina van Gogh, 12 June 1889, W12, in the Van Gogh Museum in Amsterdam.

5 Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986, p. 17. - Wheat Field, in: *Van Gogh Heartfelt Lines*, Albertina, Wien 2008, p. 378.

6 Van Gogh, *Dopisy přátelům*, Praha 1977, p. 252. - Ann Dumas, *The real Van Gogh. The Artist and his Letters*, London 2007, pp. 230-232.

7 The study was elaborated as part of working on the project Francouzský model / French Model (GAČR, reg. No. 15-07425).

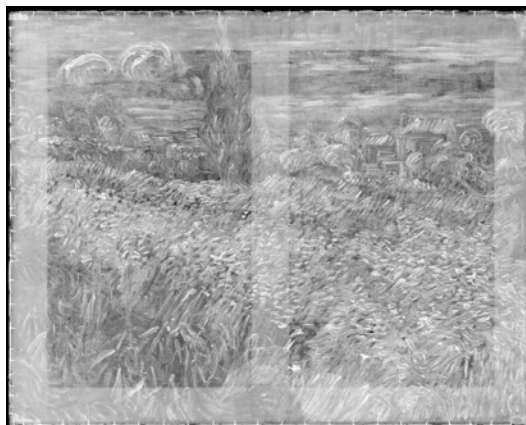
8 Dorothea Pechová, unpublished laboratory report No. 95/34, archive of the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague, Zora Grohmanová, unpublished conservation report, archive of the conservation department of the National Gallery in Prague, 1995.

9 I would like to extend my thanks to Václava Antušková and Martina Kmoníčková for their cooperation on analyses. The complete results are in the archive of the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague, Radka Šeřců, Dodatek k laboratorní zprávě (Appendix to the Laboratory Report) No. 95/34, 2017.

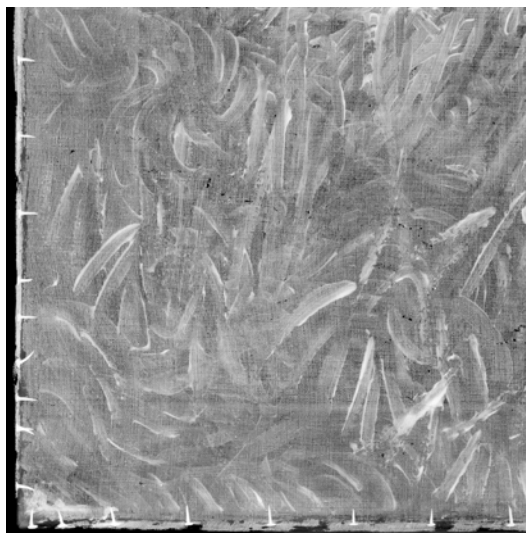
10 For the manufacturing of canvases, application, composition, and types of ground layers see Iris Schaefer - Caroline von Saint-George - Katja Lewerentz - Heinz Widauer - Gisela Fischer, *Painting Light: The Hidden Techniques of the Impressionists*, Skira Albertina 2009, pp. 43-59.

11 Ralph Haswell - Leslie Carlyle - Kees T. J. Mensch, *Van Gogh's Painting Grounds: Quantitative Determination of Bulking Agents (Extenders) Using SEM/EDX*, *Microchim Acta*, Vol. 155, 2006, pp. 163-167.

12 Strontium in sulphate or carbonate forms is a typical admixture of natural baryte. Ralph Haswell - Ulrike Zeile - Kees T. J. Mensch, *Van Gogh's painting grounds: an examination*



13 X-ray image, detail.



14 Image in raking light, detail of the structure of the canvas with ground.



15 Detail with an open painting on bottom ground.

16 Detail with the bush overpainted by the painter.



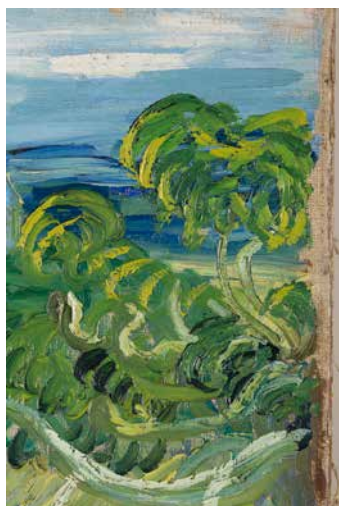
17 Image in raking light illustrating the method of wheat field painting.



18 Macro photograph of areas with applied colour highlights onto the dried painting.



19 Detail of the additionally painted tree.





20 Image in visible light, infrared false colour image, ultraviolet false colour image.

of barium sulphate extender using analytical electron microscopy - SEM/FIB/TEM/EDX, *Microchim Acta*, Vol. 161, 2008, pp. 363-369.

13 Schaefer - Saint-George et al. (cited in note 3), p. 58.

14 Clay components known as aluminosilicates.

15 Schaefer - Saint-George et al. (cited in note 3), pp. 59-67. Analysis and specification of binders, or rather the kind of oil used in particular paints will be a subject of follow-up research. Linseed and walnut oils were typically used as binders.

16 E.g. Klaus Albrecht Schröder - Heinz Widauer - Sjraar van Heugten - Marije Vellekoop (eds.), *Van Gogh: Heartfelt Lines*, Cologne: DuMont 2008.

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

18 Letizia Monico - Koen Janssens - Ella Hendriks - Frederik Vanmeert - Geert Van der Snickt - Marine Cotte - Gerald Falkenberg - Brunetto Giovanni Brunetti - Costanza Miliani, Evidence for Degradation of the Chrome Yellows in Van Gogh's Sunflowers: A Study Using Noninvasive In Situ Methods and Synchrotron-Radiation-Based X-ray Techniques, *Angewandte Chemie*, 2015 (127), pp. 14129-14133.

19 The colour tonality may be sensed from light yellow to greenish yellow.

20 The research method is based on the following non-invasive imaging techniques:

- Examination of the painting in diffused daylight and intense sidelight - photographed

- with digital single-lens reflex camera CANON EOS 6 D with photographic objective EF 24-105mm / 1:4 L IS USM; CANON Macro EF 100mm / 1:2,8 USM; SIGMA 180/2,8 EX APO DG OS HSM Macro; CANON MP-E 65/2,8 MACRO (recorded in RAW format, converted into TIFF format)

- Examination of the painting with a Leica binocular microscope - 10 to 40 times magnification, recorded with a digital camera Leica DFC.

Examination of the painting in UV spectrum - UV luminiscence photograph with HOYA HMC filter RM 90.

- X-ray radiography -photographs of the individual parts of the painting were assembled into one whole in Adobe Photoshop CS5 and PTGui.

- IR reflectography - photographed with the OSIRIS camera, sensitivity 0.9-1.7 μm .

- IR photography and UV photography in false colours, digital camera Sony dsc-717, proceeded in Adobe Photoshop CS5.

21 For more about material composition see Radka Šefců, Material Research: Vincent van Gogh, *Green Field*.

22 Ibidem.

23 The chapters "Material Research: Vincent van Gogh, Green Field" and Painting Technique of the Green Field by Vincent van Gogh were prepared with the support of a Ministry of Culture of the Czech Republic Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisation - National Gallery in Prague (DKRVO 2017, MK000023281).

Translated by Lucie Kasíková

Identifying Binding Materials in Bohemian Painting from the 14th to the Half of the 16th Century

RADKA ŠEFCŮ – VÁCLAV PITTHARD

As part of our extensive scientific research, we focused on identifying binding components in paint and polychromy layers. This specialized research builds upon the results of previous scientific inquiry in the National Gallery's chemical-technological laboratory, including micro-chemical examinations and histochemical staining of the individual cross-sections, which aided us in observing the distribution of different types of binders in the individual layers. These results served as an initial corrective to the process of choosing samples for analysis by means of gas chromatography-mass spectrometry. With the help of these methods, we were able to exactly determine the binder or the mixture of binders in the individual paint layers. Between 2013 and 2016, we analysed scores of samples from the most important artworks held in the National Gallery's Collection of Old Masters. The results were interpreted based on the way different binders combine and interact with various pigments. The analysis showed that oil binders prevailed in artworks from the 14th century onward.

Keywords

binding media, gas chromatography-mass spectroscopy (GC-MS), medieval painting, polychromy, binding media analysis

Identifying binding components in layers of paint and polychromy can provide valuable information about the development of painting techniques. Between 2013 and 2016, we conducted investigations into the binding media on panel paintings and polychrome sculptures from the Collection of Old Masters at the National Gallery in Prague as well as on artworks that are on long-term loan to the collection.¹ Material analysis built upon previous results of scientific research conducted in the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague, including micro-chemical examinations and histochemical staining of the individual cross-sections² that aided us in observing the distribution of different kinds of binders in the individual layers. In previous research, some of the samples were also analysed with the help of infrared spectroscopy.³

As part of our research into painting technique, we carried out a complex investigation of the binding media in the



1 Votive Panel of Jan Očko of Vlašim, Prague, before 1371, tempera, fir wood covered with canvas, 181.5 × 96.5 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. O 84.



2 Master of the Olomouc Madonnas, *Nativity of Christ from Třebořov near Krasíkov*, ca. 1510–1515, relief, h. 130 cm, w. 120 cm. National Gallery in Prague, Inv. No. P 647.

following artworks: the *Vyšší Brod Cycle* (Prague, around 1345–1350) by the Master of the Vyšší Brod Cycle;⁴ the *Madonna of Veverří* (Prague, around 1345–1350) by this master's workshop and; one of the most important paintings in the collection, the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim* (Prague, before 1371, Fig. 1). This set of panel paintings was chosen based on the results of preliminary micro-chemical examinations conducted between 1997 and 2013. Even though tempera made using protein binders (eggs, animal glue, casein) was the most popular painting technique, the examinations of the samples from the selected set of artworks revealed that the paint layers contain significant amounts of

lipids (oils).⁵ For this reason, we decided to conduct in-depth analysis of binding components in the individual paint layers (Table 2) in order to deepen our knowledge of the mid-14th century painting technique.

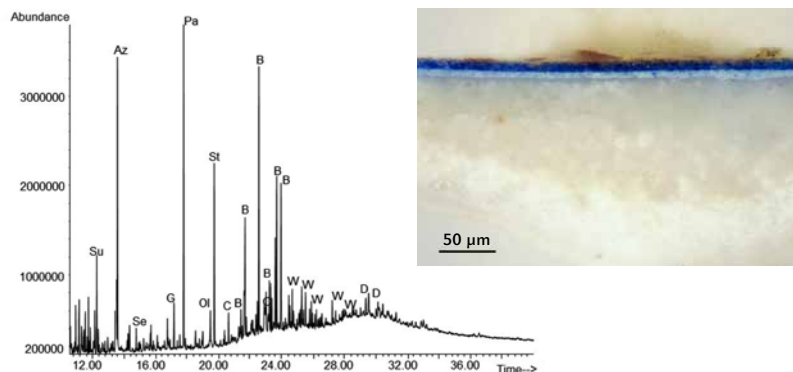
Other artworks selected for examination included the *Altarpiece with Beheading of St. Barbara* by the Monogramist IW, also known as the *Altarpiece of St. Barbara from Osek* (North Bohemia, after 1546),⁶ and the polychromy on the sculpture of *Nativity of Christ from Třebořov near Krasíkov* by the Master of the Olomouc Madonnas (Olomouc, 1510–1515),⁷ in which we examined polychrome layers containing the pigment fluorite (Fig. 2).⁸ In the case of the *Zlíchov Altarpiece—Christ the Saviour*

from *Death* (Passau, before 1526?) by the Monogramist IP, we analysed the surface colour glazes from the central part of the altarpiece. These glazes have only been preserved in fragments and they are relatively difficult to identify. The colour in coloured glazes can be either organic, resulting from the natural colouring of the organic component,⁹ or inorganic, formed by a layer of binding medium with a tinge of an inorganic pigment.¹⁰

Analytical Methods

The analyses were conducted on samples from the laboratory's archive and, in some cases, on new samples taken with a great care from spots of particular interest. Micro-chemical tests and histochemical staining¹¹ helped to roughly determine the types of binding media and their distribution in the individual layers.¹² To precisely identify the individual kinds of binders present in layers of paint and polychromy, we analysed lipids, resins¹³ and proteins¹⁴ using gas chromatography-mass spectrometry (GC-MS).¹⁵ The analysis of oils is based on the esterification of free fatty acids, where the ratio of these acids can determine which type of oil was used; the analytical procedure for the analysis of resinous binding media is based on the esterification of resinous acids followed by the identification of particular resins according to their resinous acid methyl esters. The analytical procedure for the analysis of proteinaceous materials is based on an acidic hydrolysis of proteins to liberate amino acids, followed by the derivatisation and quantitative determination of amino acids as their silyl derivatives. In preparation for the analysis, we carefully separated the individual layers of paint and polychromy, so we could precisely target the layer of particular interest, thereby facilitating interpretation while also taking into account the painting technique used.¹⁶

In parallel to the analyses of actual paint samples, investigations on aged reference mock-ups combining egg-containing medium as well as admixtures with drying oils were also carried out. (Table 1).¹⁷ Our first type of reference mock-ups consisted of a mixture of egg yolk and linseed oil (ratio 1 : 1), to which we slowly added powdered pigments (azurite and verdigris were selected as examples of blue and green pigments used in that period). The second type combined egg yolk and water to create an emulsion to which 20 drops of linseed oil was added. The pigments were then slowly mixed into this emulsion



3 Stratigraphy of the sample from the blue sky (a) and chromatogram of blue layers of paint after methylation (b) from the panel of *Lamentation of Christ* by Master of the Vyšší Brod Cycle. Note: Glycerol (G) and fatty acids of linseed oil (Su=suberic acid, Az=azelaic acid, Se=sebacic acid, Pa=palmitic acid, Ol=oleic acid, St=stearic acid), B=spruce resin diterpenes, C=copal diterpenes, W=beeswax, D=dammar triterpenes.

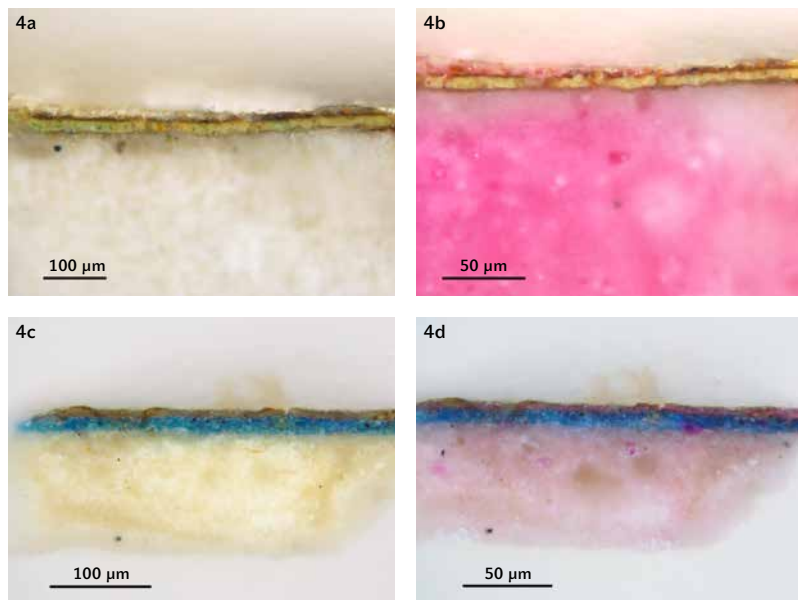
to obtain a paint of smooth pastose consistence.¹⁸

The analysis of organic components was complemented with an analysis of inorganic pigments and colours.¹⁹ We also focused on correlations between the individual colour paints, the type of pigment and binder used, respectively.

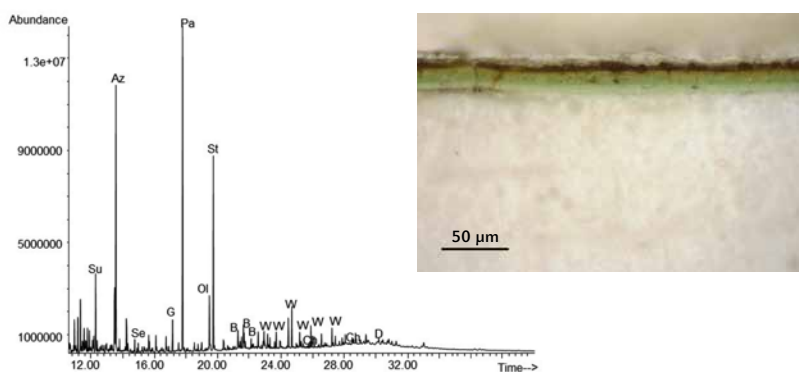
Results and Discussion

The ratio of saturated monocarboxylic palmitic and stearic acids (P/S) determines the type of oil. From the ratio of dicarboxylic azelaic acid and the above-mentioned palmitic acid (A/P) and the ratio of dicarboxylic azelaic and suberic acids (A/Su) it is possible to specify how the oil was treated before use. The ratio of unsaturated oleic acid and saturated stearic acid (O/S) indicates the process of ageing.²⁰ Specific terpenous resins are characterized by the presence of various resinous acids, such as dehydroabietic acid (DHA) and its oxidation products, particularly 7-oxo-DHA or methoxy-15-hydroxy-DHA, which indicate pine or spruce resin. The presence of diterpenic acids such as agathic and communic acid indicate that copals were used. The measurements on the reference mock-ups (Table 1) showed that the presence of egg yolk in temperas is characterized by a ratio value of P/S~3 and A/P<0.1. At the same time, the presence of cholesterol and its oxidation products points to the presence of an egg binder. These correlative values are the necessary parameter of egg yolk identification.

However, lower values of the ratio P/S~2 and higher values of the ratio A/P>0.1 suggest the presence of linseed oil, where azelaic acid is an oxidation product of the oil-drying process. The value of P/S ratio of pure linseed oil is between 1.0 and 1.8, while that of walnut oil is 2.5.



4 Stratigraphy of the sample from the green terrain on the panel with *Annunciation of the Virgin* (a, b) and from Christ's blue cloak on the panel with *Christ on the Mount of Olives* (c, d) in visible light and after histochemical staining.



5 Stratigraphy of the sample from St. John's green cloak and chromatogram from the green paint after methylation from the panel *Lamentation of Christ* by the Master of the Vyšší Brod Cycle. Note: Glycerol (G) and fatty acids of linseed oil and egg yolk (Su=suberic acid, Az=azelaic acid, Se=sebacic acid, Pa=palmitic acid, Ol=oleic acid, St=stearic acid), B=spruce resin diterpenes, Ch=oxidation products of cholesterol from egg yolk, W=beeswax, D=dammar triterpenes.

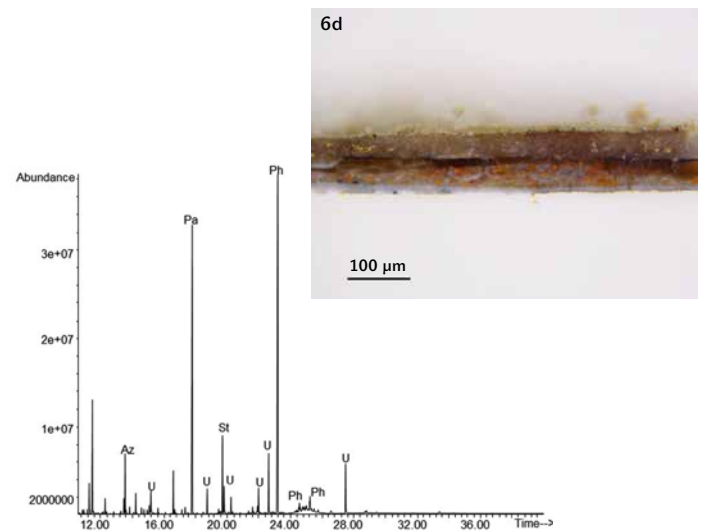
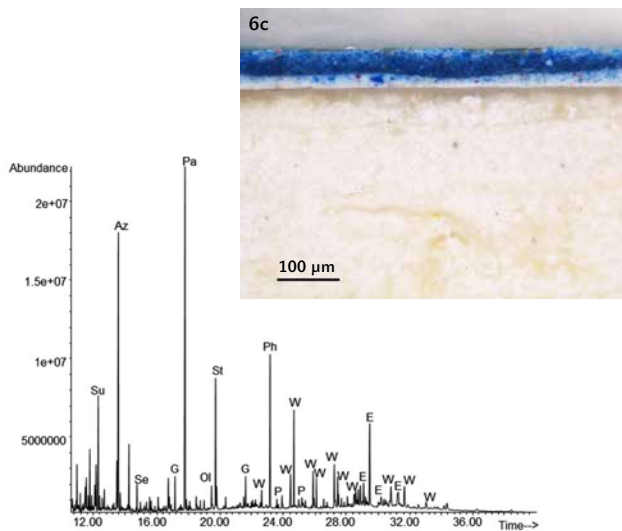
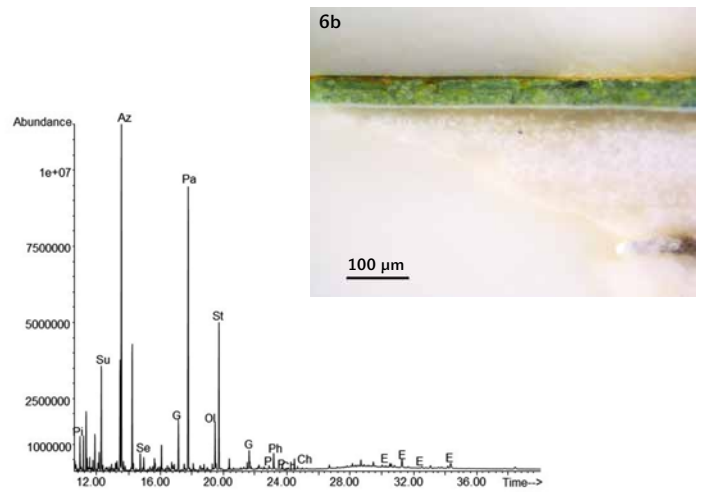
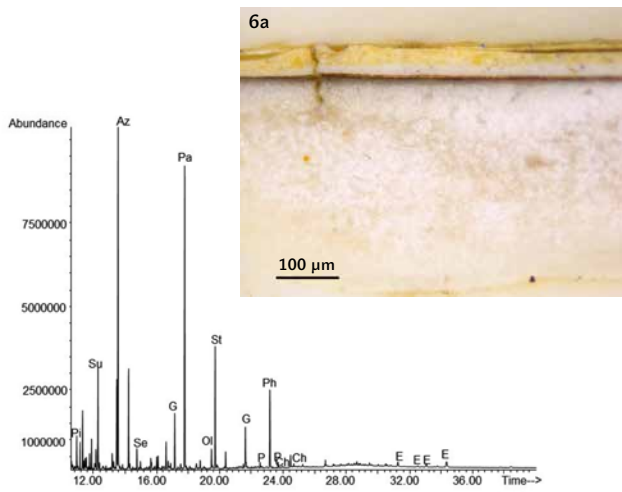
Proteins were identified through ratios of the corresponding amino acids. Animal glue is characterised by higher amounts of glycine and the presence of hydroxyproline, while higher amounts of serine and aspartic acid are typical of egg whites. Moreover, a series of long-chain monocarboxylic fatty acids and alkanes proved the presence of beeswax.

Results of Painting and Polychromy Analyses

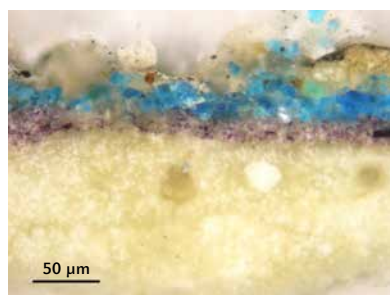
In all examined artworks (Table 2), animal glue was always found as a major binding medium in the chalk grounds.²¹ The colouring of white chalk ground layers following the histochemical staining supported this finding. In the set of panel paintings from the *Vyšší Brod*

Cycle, we analysed flesh tones, the blue paint on the garments of Christ and the Virgin, green on the robes and on the background. The same colour layers were analysed in the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim*. Histochemical staining did not find proteins in any of the blue layers nor in most of the flesh tone samples. Pigment analyses on the panels of the *Vyšší Brod Cycle* showed that the pigments and techniques were employed in two different ways.²² The first group of paintings contains azurite and lapis lazuli. Azurite was used in the underpainting on top of the chalk ground, while lapis lazuli appears in the upper paint layer. The shadows only contain lapis lazuli, which is mixed with lead white in highlights of the drapery. This way of using the colour blue largely appears in paintings attributed to the main master: *Annunciation of the Virgin*, *Nativity of Christ*, *Adoration of the Magi*, *Christ on the Mount of Olives*, but also in the *Crucifixion*. In the second group of paintings, created by the circle of workshop production, lapis lazuli in blue paint is very fine, usually underlaid with the lead white imprimatura. The shadows contain lapis lazuli exclusively, again mixed with lead white in drapery highlights. This method was employed in the *Lamentation of Christ*, *Ascension*, *Descent of the Holy Spirit*, but also in the *Resurrection of Christ*, which is attributed to the main master. In flesh tones, pigments are used in a similar way in both of the groups, even though differences occur in the colour of the underpainting. The first group features a very dark green-brown underpainting containing iron oxide pigments, such as earth green and red ochres mixed with lead white. The paint layers are pink, containing mostly lead white with cinnabar, sporadically mixed with minium and ochres. In highlights, two pink layers on top of the underpainting contain larger amount of lead white. In the shadows, the bottom pink layer in the underpainting has a warm, deep reddish tone. In the second group, the underpainting is light yellowish green. On top of this layer, the flesh tones are again rendered in lead white with a tinge of cinnabar. The paintings in both groups are executed with a sophisticated layering technique, where the resulting colours are a combination of several layers applied on top of one another.²³

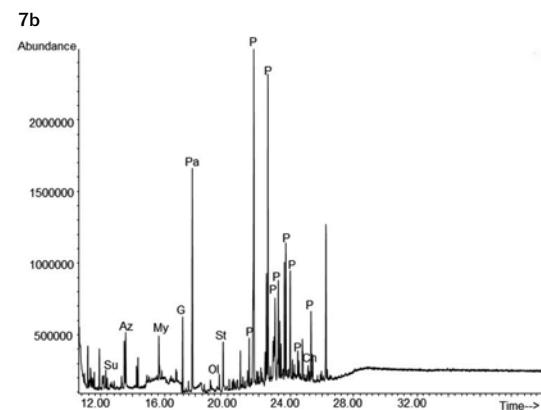
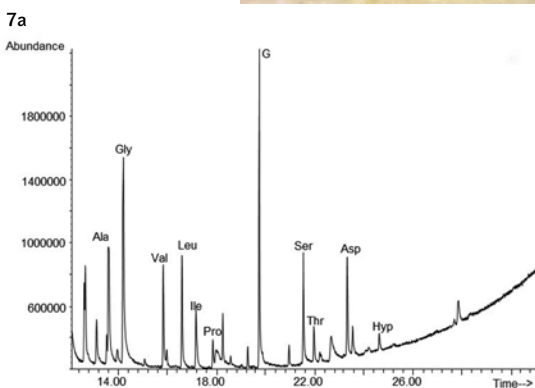
In the case of the green areas, the panels cannot be easily divided into two groups according to colour layering. Both groups contain mixtures of copper green pigments, lead-tin yellow type II, ochres



6 Chromatograms after methylation and stratigraphy of samples from the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim*, egg binder was identified in the yellow paint on the sword (a) and in the green paint on the Virgin's cloak (b). Oil binders were identified in the blue paint on the Virgin's cloak (c) and in flesh tones (d). Note: Glycerol (G) and fatty acids of drying oil and egg yolk (Pi=pimelic acid, Su=suberic acid, Az=azelaic acid, Se=sebacic acid, Pa=palmitic acid, Ol=oleic acid, St=stearic acid), Ph=phtalates, B=pine resin diterpenes, Ch=oxidation products of cholesterol from egg yolk, W=beeswax, E=elemi resin, U=unknown components.



7 Stratigraphy of paint layers from the lining of the Virgin's cloak on the carving of *Nativity of Christ from Třeboň near Krasíkov* and chromatogram of colour layers after hydrolysis with hydrochloric acid (a) and methylation (b). Note: amino acids of protein binders (Ala=alanine, Gly=glycine, Val=valine, Leu=leucine, Iso=isoleucine, Pro=proline, Ser=serine, Thr=threonine, Asp=aspartic acid, Hyp=hydroxyproline), glycerol (G) and fatty acids of drying oil and egg yolk (Pi=pimelic acid, Su=suberic acid, Az=azelaic acid, Se=sebacic acid, Pa=palmitic acid, Ol=oleic acid, St=stearic acid), B=pine resin diterpenes, Ch=oxidation products of cholesterol from egg yolk.



and lead white. GC-MS analysis confirmed the presence of a heat-bodied oil binder in the samples from the *Vyšší Brod Cycle*. The paint layers mostly contain heat-bodied linseed oil (Fig. 3). We identified a mixture of polymerised walnut and linseed oil only in the samples from Christ's blue cloak in *Christ on the Mount of Olives* and in the *Descent of the Holy Spirit*. Walnut oil might have been used because it does not yellow when exposed to light and is therefore suitable for lighter green and blue pigments. Walnut oil is also slower to dry, leaving the artist more time to work. Drying oils were detected based on the presence of fatty acids. A value range of P/S~1.2-1.9 indicated the presence of linseed oil, while P/S~2.0 proved a plausible presence of linseed oil with walnut oil admixtures. Lower values of azelaic acid suggest that the drying oil underwent preliminary treatment.²⁴ Histochemical staining did not reveal the presence of proteins in any of the blue layers (Fig. 4). Egg-containing binder, aside from linseed oil, was only found on the green terrain in the *Annunciation* and on St. John's green robe in the *Lamentation of Christ* (Fig. 5). Traces of egg yolk were detected based on the presence of cholesterol oxidation products (cholesta-4,6-diene-3-one a 5-cholesten-3-one).²⁵ By identifying diterpenoids, especially dehydroabietic acid and its oxidation products, we detected trace amounts of spruce resin. In most cases, these substances appear in minute amounts, leaving open the question of whether resins were part of binding media in colour layers. We can assume resins were used in green paint layers or in greenish tones underlying the flesh tones. Aside from softwood resins, we found copal, wax and dammar, which may have been added as part of surface modifications and later interventions.²⁶

In the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim*, we identified similar pigments as those in the *Vyšší Brod Cycle*, as these are pigments characteristic of the 14th century. Blue paint contains lapis lazuli and indigo mixed with lead white, yellow paint contains lead-tin-yellow type II, and green is a mixture of copper pigments with lead-tin-yellow type II and lead white.²⁷ Binder analysis identified egg binder (along with drying oil) in the yellow and green only (Fig. 6a, b). The rest of the samples contain mostly just drying oil (Fig. 6c, d). Due to the presence of egg yolk in green and yellow paint, we were unable to determine the ratio of the individual fatty acids and specify the kind of oil binder. Some of the samples also contained synthetic, likely alkyd-

-based, materials which could have been used during restorations. These oil-base components also influence the ratio of the individual fatty acids, making it impossible to determine what type of oil was used. However, the analyses clearly show that the parts with blue paint and flesh tones were bound purely with drying oil. Based on the identification of diterpenoids, a small amount of pine resin was found in surface layers along with wax and elemi resin.

A similar distribution of binders appears in the *Altar with Beheading of St. Barbara* by the Monogramist IW dated to 1546. Here, the precious lapis lazuli was no longer used for the blue paint; the darker underpainting layer contains azurite only. The green paint on the wing is composed of copper pigment with lead-tin-yellow type I and lead white. The GC-MS method identified drying oil as the main binder, which was impossible to specify due to large amounts of beeswax. Aside from oil, the analysis demonstrated the presence of pine resin and dammar in very small amounts, again suggesting they were of secondary origin. The same binding components were also identified in *Judith with the Head of Holofernes* from the collection of the Royal Canonry of Premonstratensians at Strahov (inv. no. O 626, around 1525).²⁸

As part of the research, we also examined polychrome layers, namely on the sculpture of *Nativity of Christ from Třebořov near Krasíkov*, in which we studied layers containing the pigment fluorite. Due to its low refractive index ($n=1.433$), fluorite has very low coverage in oil-based binders (linseed oil $n=1.484$), and so we assumed that the binder would be protein-based. GC-MS analysis confirmed this hypothesis. The purple fluoride layer contained a mixture of egg binder, pine resin and traces of oil (Fig. 7b). The traces of animal glue identified in the sample likely come from the ground layer (Fig. 7a). Specialized research was also conducted on the central part of the *Zlíchov Altarpiece—Christ Saviour from Death* (Passau, before 1526?) by the Monogramist IP. A coloured glaze is visible on the surface of the carving. We aimed to find out whether the glaze is purely organic or rather a combination of organic binder and inorganic pigment. Our analysis demonstrated the presence of protein components only—natural colourants were not found. We may suppose that the colour of the surface glaze is caused by the dispersion of fine inorganic pigments (usually natural ochres) in the organic protein-based component.

Conclusion

Through scientific research and analyses, we have gathered data concerning the use of binders in painting and polychromy. A combination of GC-MS analysis and histochemical staining was key to identifying binders in the individual colour layers in the paintings. The examination helped to determine the way binders were used in the individual workshops and whether technical conventions changed in Bohemia over the course of the Gothic period. The most important result of the investigation has been identifying binders in 14th-century painting. The painting technique used by the circle of the Master of the Vyšší Brod Cycle points to Italian painting (Florence, Siena) in particular. The corresponding period of Italian 14th-century painting is usually associated with the technique of egg tempera. The results of research on both the *Vyšší Brod Cycle* and *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim* reveal that the painters used heated linseed and walnut oils as the main binder in paint layers. Egg binder was identified in green layers only (along with oils) and in yellow layers on the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim*. Oil-based binding media were first mentioned in Theophilus Presbyter's *De diversis artibus* from the turn of the 12th century. Oil binder as a main medium has been demonstrated in Norwegian medieval altarpieces.²⁹ At present, it is generally assumed that oil binders came into more frequent use as late as in the last quarter of the 14th century. Vasari associates the

technique particularly with the work of Jan van Eyck.³⁰ In Bohemian panel painting around the mid-14th century, oil binders appear along with the technique of egg tempera in some of the panels attributed to the court painter of Emperor Charles IV, Master Theodoric and his workshop, active in Prague in the 1360s.³¹ Binders employed in panel painting usually vary, depending on the pigments used, as apparent from the combination of fluorite with egg-based binders and added oil.³² Extant sources generally reveal that the reality of medieval art production was diverse, with different recipes and combined techniques using mixtures of protein and oil components. As early as in the first half of the 14th century, artists in medieval Bohemia recognized the possibilities of oil binding media in painting and were aware of the different ways organic components influence the qualities of pigments and the resulting work. The results of this extensive scientific examination open new possibilities for evaluating and interpreting painting techniques in 14th-century Central Europe.

Acknowledgements

For their collaboration on this work, we thank Hana Bilavčíková, Helena Dáňová, Štěpánka Chlumská and Anna Třeštíková from the National Gallery in Prague and Martina Griesser from the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

This paper was reviewed.

Table 1 Results of GC/MS analyses on reference mock-ups of pigmented drying oils and fatty temperas

Oil and tempera mock-up	Pigment	P/S*	A/P*	O/S*	A/Su*	Ch*
Linseed oil (Kremer)	azurite	1.4±0.3	1.3±0.2	0.1±0.1	6.1±0.5	-
	verdigris	1.4±0.3	1.2±0.2	0.5±0.1	5.8±0.5	-
Walnut oil (Kremer)	azurite	2.6±0.3	1.1±0.2	0.1±0.1	7.9±0.5	-
	verdigris	2.5±0.3	1.0±0.2	0.5±0.1	7.5±0.5	-
Egg yolk : linseed oil (1 : 1)	azurite	2.3±0.3	0.4±0.1	0.2±0.1	3.4±0.5	yes
	verdigris	2.0±0.2	0.3±0.1	0.5±0.1	3.8±0.5	yes
Egg yolk : water (1 : 3) + drops of linseed oil	azurite	3.2±0.3	0.1±0.1	0.2±0.1	3.5±0.5	yes
	verdigris	3.3±0.2	0.1±0.1	0.4±0.1	3.6±0.4	yes

Notes: P=palmitic acid, S=stearic acid, A=azelaic acid, O=oleic acid, Su=suberic acid, Ch=cholesterol.

* Mean values and standard deviations of peak areas of fatty acids methyl esters, three GC/MS parallel measurements.

Table 2 Results from the samples of paint and polychromy

Artwork / inv. no.	Sample	Location	P/S	A/P	A/Su	CH	Proteins	Oils	Resins	Waxes
Master of the Vyšší Brod Cycle, Vyšší Brod Cycle, Prague, around 1345–1350, CA Vyšší Brod										
Annunciation of the Virgin VO 13504	99-39-6	Green, terrain	2.0	0.8	3.5	yes	egg (traces)	Heat-bodied linseed oil	Spruce resin copal (traces) dammar (traces)	
Christ on the Mount of Olives VO 13507	98-88-1	Flesh tones, Christ's face	1.7	1.5	3.9	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce or pine resin (traces)	
	98-88-5	Green, St. John's cloak	1.7	0.9	4	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce or pine resin (traces)	
	98-88-11	Blue, Christ's cloak	2.0	0.6	3.7	-		Pre-polymerised walnut and linseed oil	Spruce resin copal (traces)	
Crucifixion VO 13508	05-33-2	The Virgin's blue cloak	1.4	0.8	3.2	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce resin copal (traces) dammar (traces)	Wax (traces)
	05-33-4	Green cloak of the female saint	1.3	1	3.9	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce resin copal (traces) dammar (traces)	Wax (traces)
	05-33-7	Flesh tones, St. John's forehead	1.2	1.4	4	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce resin elemi (traces) dammar (traces)	Wax (traces)
Lamentation of Christ VO 13509	06-39-1	Flesh tones, St. John	1.5	1	3.4	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce resin shellac (traces) dammar (traces)	Wax (traces)
	06-39-6	Green garment of St. John	1.9	0.8	3.3	yes	egg (traces)	Heat-bodied linseed oil	Spruce resin copal (traces) dammar (traces)	Wax (traces)
	06-39-8	Lining of St. John's cloak	1.8	1	3	-		Heat-bodied linseed oil	Spruce resin copal (traces) dammar (traces)	Wax (traces)
Descent of the Holy Spirit VO 13512	07-48-9	Red garment of St. John-ground layer	-	-	-	-	Animal glue			
	07-48-11	Blue, cloud	2.0	0.5	4	-	Animal glue	Pre-polymerised linseed and walnut oil	Spruce resin (traces)	
Master of the Vyšší Brod Cycle – workshop, Prague, around 1345–1350, RCP Veverská Bítýška										
Madonna from Veverí formerly O 7232	99-30-2	Star, forehead, ground layer	-	-	-	-	Animal glue			
	99-30-6	Blue, lining of the cloak	3.4	0.3	4.5	-		Drying oil		Beeswax
Prague, before 1371, NG										
Votive Panel of Jan Očko of Vlašim O 84	91-6-20	Yellow, sword handle	2.9	1.1	3.4	yes	Egg yolk	Drying oil	Pine resin (traces) elemi (traces)	
	91-6-8	Green, the Virgin's cloak	2.1	1.3	3.7	yes	Egg yolk	Drying oil (?) synthetic materials (?)	Pine resin (traces) elemi (traces)	
	91-6-22	Blue, mail armour	3.7	0.2	-	-		Drying oil (?) synthetic materials (?)	Pine resin (traces) elemi (traces)	

Artwork / inv. no.	Sample	Location	P/S	A/P	A/Su	CH	Proteins	Oils	Resins	Waxes
	91-6-12	Flesh of the Infant Jesus	4.8	0.1	-	-		Drying oil		
	91-6-5	The Virgin's blue cloak	3.0	0.8	2.6	-		Drying oil	Pine resin elemi	Beeswax
Monogramist IW, Altarpiece with Beheading of St. Barbara also known as Altarpiece of St. Barbara from Osek, North Bohemia, after 1546, NG										
Beheading of St. Barbara, centre DO 5426	13-67-2	Blue, garment of a man	5.5	0.3	3	-		Drying oil	Pine resin (traces) dammar (traces)	Beeswax
	13-67-5	Blue-grey drapery of a man on the left	3.2	0.8	3.6	-		Drying oil	Pine resin (traces) dammar (traces)	Beeswax
St. Peter / St. Roch, left wing DO 5427	02-18-4	Green drapery of St. Peter	1.9	1.2	4.2	-		Heat-bodied linseed and walnut oil	Spruce resin (traces)	
ST. Paul / St. Sebastian, right wing DO 5428	02-18-3	Blue background St. Sebastian	1.9	1.2	4.1	-		Heat-bodied linseed and walnut oil	Spruce resin (traces)	
Master of the Olomouc Madonnas, Olomouc, 1510–1515, NG										
Nativity of Christ from Třebořov near Krasikov P 647	03-39-5	Lining of the Virgin's cloak	3.0	0.2	2.6	yes	egg animal glue (traces)	oil (traces)	Pine resin	Wax (traces)
	03-39-2	The Virgin's garment with brocade design	2.2	0.9	4.6	-		Walnut oil	Pine resin	Wax (traces)
Monogramist IP, Zlíchov altarpiece, Passau, before 1526, NG										
Christ the Saviour from Death (centre) P 4673	15-83-3	Surface glaze	-	-	-	-	proteins (traces)			

Notes: P=palmitic acid, S=stearic acid, A=azelaic acid, Su=suberic acid, Ch=cholesterol
CA=Cistercian Abbey in Vyšší Brod, NG=National Gallery in Prague, RCP=Roman Catholic Parish

Notes

1 The investigation was part of the grant *Historical Techniques and Modern Methods of Research: Interpretive Possibilities of Specialized Methods of Investigation Using Innovative Technology* (NAKI MK ČR, DF13P01OV010).

2 Unpublished laboratory reports, archive of the chemical-technological laboratory, National Gallery in Prague.

3 Until 2013, infrared spectroscopy along with Fourier transformation (FTIR) was among the most frequently used methods for rough identification of organic components in the paint and polychromy. Analysis was carried out in cooperation with Miroslava Novotná from the University of Chemistry and Technology in Prague, and Ivana Kopecká and Eva Svobodová from the National Technical Museum.

4 For information about the owners see Table 2.

5 The panels of the *Vyšší Brod Cycle* were

restored in 1951–1954. Between 1993 and 2007, Magdalena Černá carried out further revisions and restoration. Scientific examination of the *Votive Panel of Jan Očko of Vlašim* was revised in 2014–2016. The first results of scientific examinations in the National Gallery's laboratory were done on optical microscopy and micro-chemical analyses, later complemented with instrumental methods, particularly elemental identification on an electron microscope with energy dispersive detector, and from 2013, molecular analysis with Raman microscopy. Restoration reports are filed in the archive of the conservation department; the results of the scientific examination can be found in the archive of the chemical-technological laboratory of the National Gallery in Prague.

6 For information about these works see: Štěpánka Chlumská – Jiří Fajt, *Čechy a střední Evropa 1200–1550*, Národní galerie v Praze, 2014.

7 Helena Dáňová (ed.), *Dva neznámé pozdně*

gotické reliéfy ze sbírek Národní galerie v Praze, (ex. cat.), Národní galerie v Praze, 6. 12. 2011–15. 4. 2012, Národní galerie v Praze 2011.

8 For more about the use of fluorite in the painting and polychromy in Bohemian artworks see Helena Dáňová – Radka Šefců – Anna Třeštíková – Václav Pitthard, Material Investigation of the Late Gothic Polychromy of the Nativity Relief from the Corona Sanctae Mariae Monastery in Třebořov in Moravia, in: *Proceedings of 11th International Conference on non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostic and conservation of cultural and environmental heritage*, Madrid 2014, IND81, 1–9; Štěpánka Chlumská – Dorothea Pechová – Radka Šefců – Anna Třeštíková, Examples of the use of fluorite in painting and sculpture of the Late Gothic and Early Renaissance in the historical art funds of Bohemia and Moravia: Results of the partial investigation of selected works, *Acta Artis Academica*, 2010, pp. 165–188.

9 Polysaccharide glaze—storax was identified under the secondary polychromy on the sculpture of the *Seated Virgin* by the Master of the Kefermarkt Altarpiece (Upper Austria, 1475–1510, NG in Prague, P 8879) see Helena Dáňová – Radka Šefců – Anna Třeštíková – Václav Pitthard, Seated Virgin Mary by the Master of the Kefermarkt Altarpiece. Specification of the sculpture's monochrome surface treatment, known as Holz-sichtigkeit, *Heritage Wood: Research & Conservation in the 21st Century*, Warsaw, ICOM 28.–30. 10. 2013.

10 Michele D. Marincola – Jack Soutanian, Monochromy, Polychromy and Authenticity: The Cloisters' Standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider, in: *Painted Wood: History and Conservation*, Proceedings of the 1994 Symposium, Williamsburg VA, The Getty Conservation Institute, 1998, pp. 278–286; Michele Marincola – Jack Soutanian – Richard Newman, Die Untersuchung eines Nicht-polychromierten Holzbildwerks in The Cloisters, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 11, 1997, pp. 238–248.

11 A colourant is applied on top of the stratigraphic sample. For protein testing, we used Fuchsin S which turns pink the layers containing proteins (fuchsia). The presence of lipids was tested with the help of Sudan Black B colourant which colours the lipid layers grey. Meryl Johnson – Elisabeth Packard, Methods Used for the Identification of Binding Media in Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, *Studies in Conservation* 16 (4), 1971, pp. 145–164.

12 Fritz Feigl, *Spot tests in organic analysis*, 7 edition, Amsterdam, Elsevier Science, 1989.

13 When analysing lipids (waxes and oils) and resins with the GC-MS method, we added the transmethylation reagent Meth-Prep II [(m-trifluoromethylphenyl)trimethylammonium

hydroxid, 0.2N in methanol, Alltech, Belgium], which was used for derivatisation of fatty acids and resinous acids, and heated the samples to 60 °C in an enclosed vial for one hour.

The samples were then cooled down to room temperature, centrifuged and analysed by the GC-MS. The temperature program for lipid analyses ranged between 50 °C (1 min) and 320 °C (12 min) at gradient of 6 °C·min⁻¹. The analyses were conducted on a 6890 N gas chromatograph connected to a 5937N mass spectrometer, Agilent Technologies, USA.

14 The samples for protein analysis were subjected to 6 M hydrochloric acid in an inert nitrogen atmosphere at a temperature of 105 °C for 24 hours. The samples were then cooled down, dried and washed with distilled water and ethanol. For derivatisation of aminoacids, silylation reagent MTBSTFA [N-tert-butyltrimethylsilyl-N-methyltrifluoroacetamid, Sigma-Aldrich, Austria] was applied. The free amino acids were transformed into silyl derivatives, which were introduced to the chromatograph at a temperature of 300 °C. For the proteinaceous binding media analyses the same capillary column was applied, but under a different temperature program [80 °C (1 min) to 280 °C (1min) at 6 °C·min⁻¹]. The separations were performed on the same DB-5 MS capillary column [poly(5% phenyl-95 % methylsiloxane), J & W, USA] with the inner diameter of 0.25 mm, film thickness of 0.25 µm and 30 m length.

15 Michael Schilling, *Workshop on binding media identification in art objects*, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 2003.

16 In several cases we were unable to apply this method because the individual layers were too thin. Some results were also influenced by the presence of secondary organic materials, which were used during restoration or surface treatments.

17 Václav Pitthard – Martina Griesser – Sabina Stanek – Tatjana Bayerova, Study of Complex Organic Binding Media Systems on Artworks Applying GC-MS Analysis: Selected Examples from the Kunsthistorisches Museum, Vienna, *Macromolecular Symposium, Macromolecules in Cultural Heritage* 238, 2006, pp. 37–45.

18 The colour was applied onto glass slides, creating a thin homogeneous film. The reference samples were prepared in 2002 and before the analysis they were subjected to artificial ageing in the UV chamber (Xenon lamp, 120 000 lux, 910 W) for 300 hours. The ageing was repeated 4 times. The samples were kept at room temperature and relative humidity. In 2015, new chromatograms were obtained.

19 We evaluated the stratigraphy in the samples of paint and analysed them with the help of optical microscopy (polarization microscope Eclipse 600 Nikon,

visible and ultraviolet light, Hg lamp, UV filter $\lambda = 330\text{--}380\text{ nm}$ and $450\text{--}490\text{ nm}$, magnification $200\text{--}1000\times$, digital camera DS-Fi2 Nikon) Spectral analysis of elemental composition was carried out by a scanning electron microscope equipped with an energy dispersive X-ray detector (JEOL 6460, low vacuum regime, voltage 20 kV, BSE detector), molecular analysis was conducted with the help of Raman spectroscopy (spectrometer DXR Raman Microscope by Thermo Scientific along with Olympus confocal microscope, measurement range $3300\text{--}50\text{ cm}^{-1}$ with resolution 4 cm^{-1} , NIR laser 780 nm, green laser 532 nm, the performance of the lasers depended on the composition of the pigment mixture and sensitivity of the individual components; measurement time: 1–5 minutes). Red pigments were analysed with Fourier transform infrared spectroscopy in the National Technical Museum.

20 Maria Perla Colombini – Francesca Modugno – Elena Menicagli – Roger Fuoco – Ambrogio Giacomelli, GC-MS characterisation of proteinaceous and lipid binders in UV aged polychrome artefacts, *Microchemical Journal* 67, 2000, pp. 291–300.

21 Lilian Švábencická – Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Helena Dáňová, Původ křídových sedimentů na středověkých deskových obrazech a řezbách na základě studia vápenných nanofosilií, *Fórum konzervátorů – restaurátorů*, 2017, pp. 48–58.

22 Radka Šefců – Václav Pitthard – Štěpánka Chlumská – Ivana Turková, A multianalytical study of oil binding media and pigments on Bohemian Panel Paintings from the first half of the 14th century, *Journal of Cultural Heritage* 23, 2017, pp. 77–86.

23 Mojmír Hamsík, K technice české deskové malby 14. století. Malba inkarnátu jako vývojové kritérium, *Technologia artis* 1, 1989.

24 E. Manzano – L. R. Rogriguez-Simón – N. Navas – R. Checa-Moreno – M. Romero-Gamez – L. F. Capitan-Vallvey, Study of the GC-MS determination of the palmitic-stearic acid ratio for the characterisation of drying oil in painting: La Encarnación by Alonso Cano as a case study, *Talanta* 84, 2011, pp. 1148–1154.

25 Oscar F. van den Brink – Ester S. B. Ferreira – Jerre van der Horst – Jaap J. Boon, A direct temperature-resolved tandem

mass spectrometry study of cholesterol oxidation products in light-aged egg tempera paints with examples from works of art, *International Journal of Mass Spectrometry* 284, 2009, pp. 12–21.

26 John Mills – Raymond White, *The organic chemistry of museum objects*, Butterworths-Heinemann, Oxford 1994.

27 Radka Šefců – Štěpánka Chlumská – Alena Hostašová, An investigation of the lead tin yellows type I and II and their use in Bohemian panel paintings from the Gothic period, *Heritage Science* 3 (16), 2015, pp. 1–15; Radka Šefců – Jan Klípa – Adam Pokorný – Václav Pitthard – Alena Hostašová, Application of Raman spectroscopy to investigate the Bohemian medieval panel painting ‘Votive Panel of Jan Očko of Vlašim’, *8th Congress on Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology*, 1.–5. 9. 2015 Wrocław, 2015, pp. 168–169.

28 Radka Šefců, Přírodovědný materiálový průzkum, in: Olga Kotková (ed.), *Cranach ze všech stran*, Národní galerie v Praze, Prague 2016.

29 Leif Einar Plahter – Unn Plahter, The technique of a group of Norwegian gothic oil paintings, *IIC Lisbon Congress 1972*, s. 131–138; Raymond White, Analyses of Norwegian medieval paint media. A preliminary report, Norwegian medieval altar frontals and related material: Papers from the Conference in Oslo, 16–19 December 1989, published as *Institutum Romanum Norvegiae Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia XI*, 1995, pp. 127–135.

30 Paul Coremans, *L'agneau mystique au laboratoire*, Bruxelles 1953; Giorgio Vasari, *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I–II (Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568)* Odeon, Praha 1976; Rolf Straub, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984.

31 Mojmír Hamsík – Jaromír Tomek, Malířská technika Mistra Theodorika, *Umění* 32 (1984) pp. 377–387.

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

Translated by Hana Logan

Charles IV and His Legacy to the Working People. The 1978 Charles IV Exhibition Viewed Through Archive Sources

TOMÁŠ HYLMAR

The largest collection administered by the National Gallery in Prague Archive is the collection associated with the institution itself, which contains an extensive range of documents connected with the National Gallery's activities. Within it we find numerous materials regarding the exhibitions that have been organised, such as the 1978 exhibition *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, which is presented in more detail in this study, primarily through citations from various documents. The preparations for the exhibition did not develop according to the original plans. The initial concept, designed by a team of medieval scholars, corresponded to the planned exhibition name – *Charles IV: His Era and His Works*. However, based on a decision made by the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia (the KSC), the exhibition and the preparatory team were expanded. The scientific workers recommended by the KSC gained the upper hand. The exhibition was transformed into a display of artworks and historical exhibits that fulfilled the ideological intentions of the ruling political party. As such, they served mainly to provide proof of the success of the Socialist regime.

Keywords

National Gallery in Prague Archive, Charles IV, Jiří Kotalík, exhibitions, Prague Castle, the Communist Party of Czechoslovakia

*“In general awareness, however, there remains a simplified opinion regarding Charles IV, which may be summarised in the phrase ‘Father of the Nation’. The ideological schema for the exhibition intends to non-violently rectify this relic of bourgeois nationalistic beliefs, and to show the contradicting unity of Charles IV’s personality in the spirit of the Marxist-Leninist approach to the role personality plays in history.”*¹ The above sentences are only two of many similar statements found in the script for the exhibition planned to commemorate an important anniversary of Charles IV’s death, but they are sufficient to indicate the direction in which the entire event was aimed. In the vein of the same contemporary rhetoric and empty phrases – frequently even unusually aggressive – additional commentaries were published in the public media and in the working documents for the exhibition. It is specifically these internal records that provide testimony about the preparations,



5 Poster for the exhibition *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, National Gallery Archive, Posters Collection, Inv. No. APL 3455.

the changes that were mandated, and the actual realisation of the exhibition as well as the complications that arose during the time the exhibition was being planned. Such documents are primarily to be found in the collections administered by the Archive of the National Gallery in Prague.²

In 1978, the approaching 600th anniversary of the death of Charles IV literally called upon Czech cultural and research institutions to remind everyone of this event and the personality of this important Czech and European ruler. Independent events began to be planned by the National Museum, the Archive Administration of the Ministry of the Interior of the Czechoslovak Socialist Republic, Charles University, the Capital City of Prague, and the National Gallery as early as 1976. At their meeting of 21 June 1976, the members of the Expert Committee for Landmark Conservation – Vladimír Novotný, Sáva Šabouk, Miroslav Štěpánek, Josef Krása, and Zdislav Buřival – recommended “organising an exhibition at Prague Castle as the central event of a series of propagandistic, ideological, and awareness-raising events to commemorate this jubilee.” The committee also recommended “establishing a steering committee and quickly designating an institution that will be the owner and the

guarantor of this task.” Charles University and the Czechoslovak Academy of Sciences were suggested as the “core research centres to evaluate the jubilee”.³ Further coordination was then led by the Ministry of Culture of the Czech Socialist Republic, specifically the Deputy Minister of Culture and Chairman of the Government Committee for Exhibition Management, Josef Švagera. The ministry supported the idea of a central event and charged the National Gallery with producing the exhibition. The Ministry of Culture of the Czech Socialist Republic thus assumed the function of organiser for the exhibition, which was given the working title *Charles IV: His Era and His Works*, and the National Gallery was the guarantor of the entire project, working in collaboration with the network of museums, galleries, and landmarks in the Czech Socialist Republic, primarily with the Office of the President of the Czechoslovak Socialist Republic, Charles University, the Czechoslovak Academy of Sciences, the Archive Administration of the Ministry of the Interior, and the Czechoslovak Committee for Cooperation with UNESCO.

The first few working meetings of the Preparatory Committee took place on the premises of the National Gallery with the participation of experts from several

2 The ceremonial opening of the exhibition. From the left: Lubomír Štrougal, Gustáv Husák, Vasil Biľak, Miloš Jakeš, and Jiří Kotalík. Photo: Karel Mevald, ČTK, 26 June 1978.



institutions, specifically at the Sternberg Palace at the start of 1977. The committee comprised Dagmar Hejdová from the Museum of Decorative Arts; Ivan Hlaváček, Jaroslav Pešina, and Jaromír Homolka from the Charles University Faculty of Arts; Jiří Mašín from the National Gallery; Jiří Spěváček from the Institute of Czechoslovak and World History of the Czechoslovak Academy of Sciences; Helena Johnová and Dagmar Stará from the National Museum; Josef Krása and Emanuel Poche from the Institute of Art History and Theory of the Czechoslovak Academy of Sciences; Karel Nývlt from the Archive Administration; Zdeněk Buřival and Ivan Šperling from the Centre for National Landmark Conservation and Protection of Nature; and Jiří Burian and Bedřich Tykva from the Landmark Conservation Department of the Office of the President of the Czechoslovak Socialist Republic. The output from these meetings consisted of the first concepts for the exhibition, which corresponded to the proposed name of the project – *Charles IV: His Era and His Works*.⁴ In order for the Slovak Socialist Republic to not be left aside, and for it to be at least symbolically involved in the project, thus creating a nationwide event, Jaromír Homolka proposed that a concurrent exhibition of Slovak Late Gothic art also be organised.⁵

After examining the exhibition space at Prague Castle on 16 February 1977, the Preparatory Committee reached the unanimous decision that two exhibitions should be held. The first was to be an introductory exhibition to that about Charles IV and was to be devoted primarily to the last years of the Přemyslid Dynasty, Přemysl Otakar II (Ottokar II of Bohemia), and art to the year 1300. Then the second, main, exhibition would be the exhibition *Charles IV: The Era and Its Art*.⁶ Other issues that were addressed considered the inclusion of other buildings in the exhibition, such as Karlštejn Castle, as well as collaboration with the National Committee of the Capital City of Prague. “Prague is, in essence, one large exhibition space filled with objects of the era of Charles IV. These will all be cohesively marked for visitors.” Solely the Emmaus Monastery proved to be a problematic site, because, as stated: “its condition is dismal, and visitors are able to enter only the cloister with murals.”⁷

On 20 June 1977, the National Gallery officially accepted the Ministry of Culture’s commission to lead the preparations for the exhibition. At that time, the project concept defined at the start of 1977 still applied: “The central focal points of the exhibitions, which are to present a very broad view of an important period in

Czech history, and emphasise the concept of statehood and the level of culture in the Czech lands as they existed during the rule of Charles IV, will be Prague Castle, the Convent of Saint George, and Saint Vitus Cathedral. Joining them will be the Karolinum, the Emmaus Monastery, and Karlštejn Castle. There shall also be an associated exhibition covering the last of the Přemyslids, with particular focus on Přemysl Otakar II [Ottokar II of Bohemia], and a smaller exhibition presenting art prior to the time of Charles IV. The exhibitions, organised in the light of an historical assessment of Charles IV, should capture not only the traditionally presented artistic forms, meaning painting, sculpture, trades and crafts, and architecture, but also other fields, including literature, music, and theatre.”⁸

At the start of May 1977, the curators finalised the list of sculptures, panel paintings, and book illuminations for the exhibitions, as well as a list of artistic craft objects and archive materials. At this point, they were able to start focusing on the scripts for individual exhibition sections. The document completed in mid-August enables us to briefly reconstruct the form that the exhibitions took on in the Old Royal Palace, the Vladislav Hall, the Convent of Saint George, the Saint George Basilica, and Saint Vitus Cathedral.

The entry section of the exhibition, entitled The Oldest of the Přemyslids and held in the Saint George Basilica was described as follows: “[...] it will cover the period from the mid-9th century to the mid-11th century. [...] The exhibition will present the findings made during the research conducted both in Prague Castle as well as elsewhere, the remnants of material culture and skeletal remains of members of the Přemyslid family.” Bedřich Tykva, Jiří Burian and the anthropologist Emanuel Vlček were in charge of organising this exhibition.

The exhibition was to be continued on the ground floor of the Old Royal Palace. This section, entitled The Přemyslid State, would comprise “artefacts documenting national, economic, and cultural developments in the Přemyslid State from 1085. [...] The aim of the exhibition is to provide more insight regarding the personality of Přemysl Otakar II (the genealogy of the Přemyslid family, biographical information, the concept of the Bohemian state, intra-national and international relations, traditions of the Přemyslid Dynasty.” The organisation of this section was also entrusted to Bedřich Tykva and Jiří Burian.

The Column Hall of Wenceslas IV would house an exhibition intended “to create a link between the last of the Přemyslids and the era of Charles IV. The aim is to capture the start of artistic development, and primarily to

introduce a rare collection of sculptures pre-dating the time of Charles IV. All of the individual iconographic categories will be represented, ranging from the oldest type of enthroned Madonnas to standing Madonnas and figures of saints, and, in particular, a series of expressive crucifixes and pietas. [...] The exhibition will capture the developments in book illumination with a very unique set of manuscripts.” This part of the exhibition was placed mainly in the charge of Marie Kotrbová from the National Gallery.

All of the Vladislav Hall was to be allocated for the most significant part of the project, where, as stated in the documents: “an entirely new exhibition will be presented. Its central focal point will be the Crown of Saint Wenceslas, not just as the leading example of art from the era of Charles IV, but also, and primarily, as a symbol of Czech statehood. Additional collective exhibits will be associated with this central display, including an historical section and a section representing the art of the era of Charles IV. The historical section will be supported by unique archival documents, descriptive graphs, maps, and other documentary materials, including materials illustrating the material culture of that time. [...] they will be supplemented with documentation covering the fields of theatre, literature, and music. Art will be presented in the Vladislav Hall by means of samples of the artistic trades and crafts. Of the most important exhibits, let us at least mention the goldsmith works from the Treasury of Saint Vitus Cathedral, the Pirna Antependium, and others. In extremely close association with this group of artefacts, there will be an exceptional display of book illuminations. For instance, there will be a series of manuscripts made for John of Neumarkt. It is planned that the exhibits in the Vladislav Hall will include original statues from the Old Town Bridge Tower.” Jiří Mašín and Dagmar Hejdová were placed in charge of the Vladislav Hall.

The inclusion of Saint Vitus Cathedral “is being considered as a separate tour route with an added exhibition. The exhibition design will be in unity with the Gothic interior, which is an exhibit in and of itself, containing numerous valuable elements of the original artistic decorations. The guiding factor is to emphasise the space, and to complete it with light, so that without any changes to the current arrangement of the interior, its original architectural concept stands out as well as the preserved relics from the era of Charles IV.” In association with this, there were thoughts of providing access to the Saint Wenceslas Chapel, and the organ loft gallery, which would provide a view of the chancel and the old sacristy. Jiří Burian and Bedřich Tykva were charged with the preparations.

Quite recently, the National Gallery had opened an exhibition in the Convent of Saint George that presented a Collection of Old Czech Art, consisting of a selection of sculptures and panel paintings. The existing displays were to be *“supplemented with several borrowed panel paintings – the Madonna of Zbraslav, the Vyšehrad Madonna of the Rains, and the Holy Trinity of Wrocław”*.⁹ Jiří Mašín and Ladislav Kesner of the National Gallery were entrusted with planning and supplementing the exhibition.

During its meetings, the Preparatory Committee also proposed the structure of the exhibition catalogue. It was to consist of an historical introduction, followed by two basic sections corresponding to the way in which the exhibition was divided. The section entitled “The Era” would contain the chapters “The Figure of Charles IV”, “The Development of Czech Statehood”, “The Economic, Political, and Ideological System”, and “Schooling, Education, and Language”. The next section, bearing the title of “Art”, would be broken down into the chapters “Architecture and Urbanism”, “Plastic Art”, “Wall and Panel Painting and Book Illumination”, “Artistic Trades and Crafts”, and “Literature, Theatre, and Music”. This would be followed by a list of the exhibits. The committee appointed Jiří Mašín as the catalogue’s editor. Jiří Spěváček, Emanuel Poche, Ivan Hlaváček, Dobroslav Líbal, Karel Stejskal, Jaroslav Pešina, and Josef Hrabák were asked to write the expert texts.¹⁰

A critical reversal in the preparations for the exhibition occurred at the end of 1977: *“Given its ideological importance and international political aspects, it is necessary for the entire matter to be assessed by the Presidium of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia,”*¹¹ and thus the supporting materials were brought to the table for discussion by the highest level of the ruling Communist Party of Czechoslovakia (KSČ). Although, at its meeting on 22 December 1977, the Presidium of the Central Committee of the KSČ adopted a resolution officially confirming the organisation of the exhibition commemorating the anniversary of Charles IV’s death, it also became involved in the preparations. Gustáv Husák, who was the First Secretary of the Central Committee of the KSČ and President of the Republic, took over the auspices for the exhibition. The exhibition was to become a mainstay event conceived as a *“national representative action of the highest significance”*. The Presidium’s resolution, signed by Lubomír Štrougal (who was one of the best-

known proponents of the “normalisation” under way at the time), and by Josef Korčák (the main representative of the conservative current in the KSČ), proposed *“organisationally political measures”*. Primarily, these consisted of expanding the exhibition to inappropriate levels associated with the era and personality of Charles IV, either marginally or not at all. The exhibition was to be newly planned, *“with special emphasis placed on the progressive traditions of our statehood – from the time of Samo’s Empire, particularly the Great Moravian Empire as the first state on Slav territory, covering the systematic development of the Přemyslid State, to the burgeoning of the Czech state under Charles IV, and its evolution into the Hussite revolutionary movement as the peak period of revolutionary traditions, as well as other periods connected with these progressive traditions of the past, including the Czech National Revival, the Revolutionary Workers’ Movement, the establishment of an independent state in 1918, and ending with a section dedicated to the 60th anniversary of the establishment of this state in the same year that we are celebrating the Victorious February as the decisive turning point in our modern history.”* After many more such wordy phrases, we find out the other task the exhibition is meant to fulfil: *“The exhibition will be focused on strengthening national traditions in the spirit of socialist internationalism; however, at the same time, it will also be an active ideological offensive against the events being planned in West Germany, which will apparently be carried out in a light that is reactionary and revanchist.”* The definition of the exhibition’s mission went on to say: *“The concluding section of the main part of the exhibition will incorporate progressive traditions linked to the celebration of the 60th anniversary of our independent state in 1978.”* This one brief sentence out of the entire protocol ultimately evolved into an extensive exhibit of socially engaged art and displays associated with the ruling political party. As a result, this part of the exhibition was considered to be critical by the Central Committee of the KSČ.

In the cited meeting minutes, there was also mention of an updated interpretation of the historical period during the rule of Charles IV and of the ruler himself: *“The personality of Charles IV and his political and cultural works will be presented in a new Marxist light. It will be critically interpreted using the conclusions from the most recent analytical work carried out by Czech researchers, also taking into account the findings of historians, historical archaeologists, art theorists and historians, and other experts specialising in the Late Medieval Period in the Socialist countries, as well as the positive works of those researchers in Western*

Europe who have extricated themselves from the narrow nationalist and chauvinist interpretation of Czech history."¹²

Based on the resolution adopted by the Presidium of the Central Committee of the KSČ on 22 December 1977, Jiří Kotalík, who was the Director of the National Gallery, was appointed as the Exhibition Commissioner and also as the guarantor of the artistic section,¹³ and Jiří Mašín, Helena Johnová, and Ivan Janků were named as his assistants. At that time, Ivan Janků was the Deputy Director of the Office for the Administration of Cultural Institutions. The actual implementation of the exhibition was placed in the hands of the state-owned exhibition management organisation Výstavnictví n. p.; the Exhibition Secretariat was led by the Office for the Administration of Cultural Institutions; and Krátký film (the state-owned film producer) was put in charge of promotion and representation. The National Gallery, specifically Jiří Mašín, was entrusted with the artistic section of the exhibition, including the arrangements for the borrowing, restoration, and transport of exhibits. Materials of an historical nature were the responsibility of the National Museum, specifically Helena Johnová. Josef Pošmourný, Martin Tröster, and Bohumil Ullrich were called upon to collaborate in preparing the architectural design for the exhibition, and Rudolf Ducháč, Karel Pánek, and Bedřich Votruba were asked to prepare the artistic design.

The date for completing a new, expanded exhibition scenario was set as 15 January 1978. Its author, Jiří Kotalík, was also assigned the task of convening a Working Committee in order to ensure that "*maximum political effect is achieved*". The proposed committee consisted primarily of representatives of the ruling apparatus: "*The Working Committee is headed by Lubomír Štrougal, Prime Minister and Head of the Government of the Czechoslovak Socialist Republic. The committee's vice-chairmen are the Prime Minister of the Czech Socialist Republic Josef Korčák, the Secretary of the Central Committee of the KSČ Josef Havlín, the Chairman of the Czech National Council Evžen Erban. The committee's members comprise the Minister of Culture of the Czech Socialist Republic Milan Klusák, the Minister of Culture of the Slovak Socialist Republic Miroslav Válek, the Head of the Office of the President of the Czechoslovak Socialist Republic Josef Haman, the Deputy Minister of Foreign Affairs Mečislav Jablonský, the Deputy Minister of the Interior of the Czech Socialist Republic Bohumil Hanuš, the Deputy Minister of Culture of the Czech Socialist Republic Josef Švagera, the Chairman of*

the Czechoslovak Academy of Sciences Jaroslav Kožešník, the Rector of Charles University Zdeněk Češka, the Vice-Chairman of the Czechoslovak Academy of Sciences Josef Poulík, the Director of the Archaeological Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences in Nitra Bohuslav Chropovský, the Director of the National Gallery Jiří Kotalík, the Director of the National Museum in Prague Adolf Čejchan, and the Director of the National Museum in Bratislava Antonín Hrabovštiak."¹⁴

The Exhibition Commissioner Jiří Kotalík immediately saw how demanding the new task would be from the perspective of time. Therefore, in his report addressed to Josef Švagera, the Deputy Minister of Culture of the Czech Socialist Republic, he requested the participation of additional individuals in the committee, who would "*actively cooperate during the preparation of the critical initial materials of an ideological nature, taking into account their universal knowledge of the ideologically political, historical, cultural, art-historical, and architectural issues associated with the exhibition*".¹⁵ Looking back at things today, Kotalík's request sounded very far-sighted, as it would transfer the unpleasant task of dealing with ideological issues to someone else – and he was successful in his attempt. Support staff were assigned to him, consisting of the Head of the Landmark Conservation Department of the Office of the President of the Czechoslovak Socialist Republic Josef Kočí, the Head of the Cultural Division of the Central Committee of the KSČ Miroslav Müller, the Head of the Mass Media Division of the Central Committee of the KSČ Otto Čmolík, and the Director of the Marxist-Leninist Institute of the Central Committee of the KSČ Zdeněk Snítal.

In the interim, the issue of the exhibition's name was addressed, because neither of the previous proposals – *Charles IV: His Era and His Works* and *Charles IV: The Era and Its Art* – corresponded to the requirements. However, "Charles IV" had to be included in the name, as "*the name of Charles IV is important given the 600th anniversary [of his death] that is included in the UNESCO Calendar of Anniversaries*".¹⁶ Jiří Kotalík also consulted with the Czech Language Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences regarding the precise name of the exhibition. The outcome from all of the meetings was the proposed exhibition name of *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the Czechoslovak Socialist Republic*. Other names that were suggested but ultimately rejected included *Charles IV and His Era: The Tradition of Statehood in the History of Our Nation*,

Charles IV and His Era in the History of the Czech and Slovak Peoples, and Charles IV and His Era in the History of Our Nations.

On 24 January 1978, Jiří Kotalík sent Josef Švagera a report about the planned contents and spatial arrangement for the exhibition, the scenario for the art history section of the exhibition, and a proposal for promotional events. The new concept for the exhibition included three basic sections, as well as a supplement covering the period from the Hussite Movement to the present day.

The first section of the exhibition, installed in the underground area of the Old Royal Palace, including the former ground floor of the Soběslav Palace and the space below the All Saints' Chapel, presented exhibits associated with the early days of the Czech state and the Czech state during Přemyslid rule. The second part of the exhibition began with displays covering the accession of the Luxembourg Dynasty to the Czech throne and the art of the very early 14th century, all situated in the room that once housed the Old Land Rolls. The exhibition continued in the arcade spaces of the Gothic palace, including a presentation of Prague Castle as the seat of state power. The organisers planned to devote the Prince's Chamber to architecture, monumental painting, and sculpture from the era of Charles IV. The Charles Hall and adjoining arcades were designated for displaying other artworks dating back to the time of Charles IV and the Bohemian Royal Crown. In the Old Registry Office, the curators installed exhibits associated with the Lands of the Bohemian Crown under Charles IV. This was followed by panels documenting Charles IV's foreign policy installed in the Hall of the Bohemian Chamber. The Column Hall was to house exhibits telling the history of Charles University, and marked the end of this section of the exhibition. The third and final section of the exhibition took up the entire Vladislav Hall. Here, themes only loosely associated with Charles IV were to be presented. A collective of historians, headed by Josef Kočí, defined eight basic thematic areas: (1) "Hussite Traditions in Our History and the Present Day: The National Response to the Hussite Movement"; (2) "The Czech State under the Hussite King George of Poděbrady"; (3) "The Rise and Fall of the Czech State, and the Slovaks under the Hungarian Kingdom and in Relation to the Czech Lands"; (4) "The Czech and Slovak Struggle for National Independence and the Rise of the Working Class"; (5) "The Beginnings of the

Czecho-Slovak Republic: From the Great October Socialist Revolution to 28 October 1918, and the Battle to Define the Republic's Character"; (6) "The Struggle of the Working People under the Leadership of the KSČ"; (7) "The Socialist Victory in Czechoslovakia"; and (8) "Our Socialist Present Day".¹⁷

The Exhibition Committee granted their preliminary approval for the spatial arrangement. The only issue that was readdressed was whether the Charles University exhibit should be moved to the Vladislav Hall, but the suggestion was not accepted: "*We insist that, in the final exhibits associated with Charles IV, the space of the Column Hall be devoted to educational exhibits, and to the developments in knowledge during the Middle Ages and of Charles University with a focus on the ideological roots of the Hussite movement in the thinking environment of Charles's institution of higher learning. This logically belongs within the era of Charles IV and objectively marks the end of this section of the exhibition. Its relocation to the Vladislav Hall would mean an overvaluation of the influence of the university on the Hussite movement, one which corresponds to certain concepts found in Czech bourgeois historiography.*"¹⁸

The direct inclusion of other structures of Prague Castle in the exhibition was no longer being considered. The Convent of Saint George was to be used only to "*present documentation of Czech artworks dating back to the era of Charles IV represented in collections abroad, thus providing proof of the ruler's international importance*". It was stated that Saint Vitus Cathedral "*will not be a part of the exhibition; however, appropriate lighting and signage will be used to highlight works directly associated with the Luxembourg Dynasty for any interested exhibition visitors*".¹⁹

After the contents and spatial arrangements for the exhibition were finalised, the only remaining task was to finish a complete and detailed script. Josef Kočí and Ivan Kremp, the Deputy Director of the Director of the Marxist-Leninist Institute of the Central Committee of the KSČ were the main authors and editors of the script, and they led other research staff from the entire country. Other individuals who participated in completing the script included Jiří Mašín, Jiří Burian, and Bedřich Tykva; Antonín Faltys, Jan Galandauer and Václav Brabec from the Marxist-Leninist Institute of the Central Committee of the KSČ; Miroslav Kropilák, Pavol Hapák, Pavol Horvát, Richard Marsina, and Vladimír Matula from the History Institute of the Slovak Academy of Sciences; Jaroslav Purš from



3 View of the Vladislav Hall. Photo: Jiří Karas, ČTK, 1978.

the Institute of Czechoslovak and World History of the Czechoslovak Academy of Sciences; Josef Poulík from the Archaeology Institute of the Czechoslovak Academy of Sciences, and Bohuslav Chropovský from the Archaeology Institute of the Slovak Academy of Sciences.

On 7 March 1978, the Working Committee met with the Secretary of the Central Committee of the KSČ Josef Havlín. At this meeting, Kotalík received several criticisms regarding the script: *“The script needs to more accurately define the connection between the era of Charles IV and the Hussite Movement. The Hussite social revolution grew out of societal conflicts, which already existed under Charles IV. There is an inadequate explanation of the position of the people during the era of Charles IV. The recommendation is to more broadly describe the period of the nationalist struggles for liberation as the starting point for the rise of the working class to power. The script also needs to be supplemented regarding the unification of national culture in 1948, the merging of the Communist Party and the Social Democrats in 1948, and the election of Klement Gottwald as the President*

*of the Republic. Taking into account our foreign policy relations with the Polish People’s Republic, presenting too broad a range of exhibits associated with the Polish territory, which was a part of Charles IV’s empire, is not recommended. There is somewhat too much focus on the period prior to the Luxembourg Dynasty’s accession to the Czech throne, and it is recommended that it should be abridged. In the case of exhibited religious items, more emphasis should be placed on social aspects, the high quality of arts and crafts, and the culture of the people. All of the included religious buildings should be supplemented with exhibited architectural elements, which are to be presented as works of art and not as objects associated with a religious cult.”*²⁰

After revisions to the older scripts, the Přemyslid and Luxembourg sections of the exhibition could be forwarded for realisation. The most problematic turned out to be the section of the exhibition in the Vladislav Hall. Josef Kočí and his team attempted *“to match the value of the historical exhibits”*.²¹ The oft-cited *“operational solution for the Vladislav Hall”* was gradually transformed into a great feat of

improvisation. The meeting minutes are filled with ideas for exhibits and solutions for the spatial arrangement: *“Because, as we approach the present-day, documentary-type exhibits are less attractive from the perspective of external appearance and effect, there is a need to look for exceptionally impressive items to include among the exhibited items, which will have an effect thanks to their attractiveness, or will have an impact not only on the mind but also on the eyes and heart. [...] In addition to archival exhibits, there should be written materials of an extraordinary nature and significance from the perspective of their form, such as books containing the presidential oath, the presidential flag, documents appointing ambassadors, official gifts presidents have received from the USSR and other socialist countries, etc., as well as objects that are not to be seen otherwise. [...] A row of life-size statues, representing industrial and agricultural workers, symbolising the country’s defence, science, and culture, should be installed along the central axis.”*²² The number of action statements continued to increase: *“In the final realisation, the closing gradation in relation to the present day is crucial. It must serve to support the working class, as a reflection of proletarian internationalism. The political effects are important. [...] Each individual exhibit must be treated as a precious gem. It is recommended that the key leading element be a red flag suspended over the entire room, transforming into the closing motif on the facing wall. This will cover the undesirable entrance to the chapel. The wall will symbolise the entire path of our new history. [...] A red flag should be hung in the space and a diorama installed – the victory of the working people. One possibility to consider is that of a worker with a top-quality product made by human hands, such as a turbine. With respect to lighting, it must give the space an almost magical effect. At the same time, a certain level of dimness must be maintained. The designers recommend that stained glass made of rough etched glass with designated themes be used for the windows.”*²³ Nevertheless, neither a practical solution nor a final script were in sight.

From the protocols that have been preserved, we are able to find out how things, such as sculptures, painting, and display cases, were moved around, and various quotations were used to fill available spaces. The inadequate representation of Slovakia led to the further revision of the exhibition. As late as June 20, there were *“changes in the concluding dominant element, and the section about state care for the working and living environment and the development of architecture and urbanism was almost completely omitted. In order for these changes to not be reflected in a decrease in the overall impression and ideological effect of the*

final section of the exhibition, it is of the utmost necessity that no further reductions be made in the content, and there must not be any concessions made at the level of the exhibition solution and arrangements or in any of the details overall”.²⁴

The design for the final exhibit, bearing the title *“The History of Our Nations in Modern Times”* and installed in the Vladislav Hall, was finally completed and corresponded to the concept recommended by the Central Committee of the KSČ – meaning from the Hussite Movement to the present-day. In addition to objects from historical museum and archive collections, the exhibition was supplemented with paintings and sculptures, primarily by artists representing socially engaged art, as well as artworks by other artists misused to support the ruling regime. As a result, the exhibition included works by Mikoláš Aleš, Josef Václav Myslbek, Ludovít Fulla, Rudolf Pribiš, Josef Malejovský, Karel Pokorný, Josef Čapek, Jozef Kostka, Antonín Pelc, Max Švabinský, Ján Želibský, Emil Filla, Vincenc Makovský, Jan Lauda, Karel Souček, Vladimír Sychra, Adolf Záborský, and Jan Štursa.²⁵

The preparations for an audio-visual exhibit entitled *“The Apotheosis of Socialist Work”* were being carried out in the same spirit. There was talk about running a documentary film in a continuous loop as early as February 1978. On 5 April, the Preparatory Committee decided the film would be produced and included in the exhibition. The aim was to present *“a film kaleidoscope showing life in the ČSSR. The main theme of the polyekran [multi-screen] production will be the apotheosis of Socialist work and the well-developed world of Socialist and moral values. The projection, using nine television sets with the continuous running of the four- to five-minute film, aims to present the individual aspects of our political, economic, and cultural life”*.

²⁶ The director of the state-owned Krátký film production company, which was commissioned to make the film, selected director Pavel Hobl and stage designer Vladimír Nývlt to make the film.

The film was a typical example of the ruling regime’s propaganda. It started out with a procession of people, followed by a crowd listening to Klement Gottwald, shots of Antonín Zápotocký, and views of blast furnaces, dam construction, and a row of moving combines. The filmmakers created the middle section of the film using shots of artworks by the Master of Třeboň (Master of Wittingau), the Master of Vyšší Brod (Master of Hohenfurth), and Theodor of Prague, as well as views of the Crown of Saint Wenceslas, Karlštejn Castle,

and Hradčany (Prague's Castle District). The documentary continued with a procession of the Pioneer Organization of the Socialist Youth Union, and a shot of Gustáv Husák taking the presidential oath. The next section of the film was devoted to Prague, specifically evening shots of the historical centre and newly built housing estates. The film ended with a view of the High Tatras and the launch of the rocket carrying the Czechoslovak astronaut Vladimír Remek.²⁷ On 20 June 1978, during an inspection of the exhibition, the Preparatory Committee decided that *"the audio-visual part is cancelled in its entirety"*.²⁸

Jiří Kotalík finally resolved the long-ongoing issue regarding captions: *"As per the committee's critical recommendation, the captions do not include the names of any religious institutions as the owners of the exhibits. In the case of archive materials, only the main name of the archive is specified and the individual archive collections are not mentioned if they are associated with a religious institution. For the vast majority of the other exhibits, which are from state institutions, archives, museums, and galleries, the location where they are stored is specified. I consider this to be necessary, partly because it will emphasize the countrywide nature of the exhibition."*²⁹

The actual exhibition had to be built into the landmark objects of Prague Castle. This required the construction of new wood floors and stairways, safety barriers, and the laying of carpets. Of course, the lighting and air conditioning had to be addressed as well. The minutes from the meetings held at the highest level indicate the problem-free progress of the tasks. The situation is different in the minutes from working meetings of the implementation teams. The sentence *"In the case of Vladislav Hall, all of the supporting materials for further work are lacking,"* became a standard part of every protocol. It was also difficult to accommodate the requirements of the lending institutions: *"The Central State Archive has such requirements for lighting and air conditioning that, based on these requirements, the exhibition is completely impossible to realise no matter how much the cost would increase."*³⁰ Additionally, a complicated issue arose regarding the cooperating staff: *"In the given situation, tasks are being performed under the strong influence of a number of advisors and other workers, the vast majority of whom hold no direct responsibility for the event. The activities of this group of workers take the place of the quite passive functioning of the Exhibition Secretariat. The entire situation is rescued by the operational approach taken by the exhibition's General Commissioner, which makes it possible to resolve many problems*

*and approve documents while maintaining full operations and production conditions."*³¹ Jiří Kotalík shared the fact that not even those with the highest authorisation were active enough in his letter to the Deputy Minister of Culture Josefa Švagera when he wrote: *"The Exhibition Commissioner and his colleagues from the National Gallery consider it to be of the utmost importance for Dr. Josef Kočí and his colleagues from the Office of the President of the ČSSR to actively cooperate during the preparation of critical and fundamental materials of an ideological nature considering their comprehensive knowledge of the ideological political, historical, cultural, art-historical, and architectural issues associated with the exhibition, including their realisation on the premises of Prague Castle."*³²

The problems that existed with the state-owned exhibition management organisation Výtavnictví n. p. escalated into a dispute between Jiří Kotalík and Oldřich Jendrulek at the beginning of May, when the organisation performed certain tasks without discussing them first. Kotalík sent a critical letter, to which Oldřich Jendrulek replied only briefly, stating: *"If, from the very beginning, we had not started working even without the appropriate supporting materials and in clear conflict with valid regulations, it would not even be possible to consider opening the exhibition prior to the end of this year."*³³

By the end of May 1978, Výtavnictví n. p. had completed the rough structures for the exhibition, including the panels, stained glass windows, lighting, and the majority of the display cases. All that remained was the solution for the air conditioning: *"The climatic conditions are catastrophic, and, unless they are changed through the installation of air conditioning equipment, it is absolutely impossible to display any archive materials, manuscripts, and, of course, paintings."*³⁴ It was at this time that the Minister of culture, Milan Klusák, asked for a progress report regarding the preparations for the exhibition. Kotalík replied immediately, stating: *"We are completing the tasks associated with installing the exhibition and arranging the cases according to the agreed schedule. We are doing so despite the fact that the Výtavnictví organisation has not delivered the required conditions for these tasks by the designated deadlines, and, as a result, we are exposing valuable artistic and historical materials to risk in conflict with the rules and guidelines for their protection, which are otherwise strictly followed by the National Museum and the National Gallery."*³⁵ Helena Johnová added her criticism: *"We started arranging objects in the cases in the Vladislav Hall in a situation when only some of the cases have been finished, and craftsmen are still carrying out rough work*

around us. We therefore decided that, once the arranging tasks have been completed, glass will be installed immediately and, in addition, the cases will be covered with protective foil against dust as well as wood and metal shavings that might have a negative impact on the exhibits. The same circumstances continue to exist for the tasks to be carried out in the next days. In the Romanesque cellar spaces, the security display cases were completely missing and they were being made during the day on which, while this work was underway, we had to arrange archive materials that are of an entirely unique nature.”³⁶ However, after a personal inspection carried out by Milan Klusák, all of the required preparatory tasks were quickly finished.

The installation of the paintings, sculptures, and other exhibits was completed on 20 June. During the next two days, army conscripts and members of the border guard practised the activities they would carry out during the actual exhibition. On the morning of 26 June, the Bohemian Crown Jewels were moved. This was followed by a press conference, a tour of the exhibition for the press, and the official opening of the exhibition with the participation of the President of the Republic and the Presidium of the Central Committee of the KSČ.

The only remaining task was to distribute the commemorative medals and remuneration. Jiří Kotalík considered the compensation proposed for the designers to be excessive, in one case even calling it “*impertinent exploitation*”.³⁷ The definitive end of the exhibition was marked by the awarding of the Klement Gottwald National Prize to the collective of workers.

The issue of how the exhibition would be promoted was addressed in parallel with the preparations and was firmly managed from the very start: “*On the basis of the Preparatory Committee meeting held on 26 January 1978, all of the media events will be coordinated by the appropriate division of the Central Committee of the KSČ. [...] The concept behind the event and the historical aspects of the individual sections of the exhibition, as well as any other issues associated with the exhibition, will be explained to the representatives of chief editors and the lead writers of culture columns, so that they will be prepared in advance as to how to respond properly and do not digress to a bourgeoisie and nationalistically conceived celebration of Charles IV. The aim is to promote statehood, not Charles IV.*”³⁸ Graphic artist and painter Milan Hegar proceeded in the same vein when he designed a poster “*with the main motif being Prague Castle, which best expresses the purpose of the exhibition within the context of the*

continuity that begins with the historical birth of our nations and has led to a Socialist society. [...] The poster will not highlight the motif of the era of Charles IV, but rather the motifs of statehood.”³⁹

The organiser of every important exhibition generally also planned to publish an accompanying publication. As early as February 1978, the Preparatory Committee started working with the possibility of publishing two extensive expert publications as well as a brief guide to the exhibition. The first publication was to be an anthology, approximately 400 pages in length, covering the culture and art of the era of Charles IV;⁴⁰ the second was planned as an exhibition catalogue of no more than 100 pages that would comprise essays about the mission of the exhibition and a selection of the most important works.⁴¹ To speed up the publication of the anthology, a book currently being prepared for publication – Jiří Spěvák’s *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*⁴² – was submitted to the Central Committee of the KSČ for evaluation with the intent that the expert text from it would be used. In the opinion of Josef Kočí: “*It is possible to accept this synthetic work, the publication falls within the realm of logic and realism; however, from the perspective of Marxist-Leninist ideology, it is a weaker work, founded more on a positivist approach. It is also lacking information about a closer relationship to the Hussite Movement, to the people as a social force. [...] Overall, the content of the publication is in no way damaging, but it is not of a high standard. Nonetheless, at this time there is no better publication with a similar focus.*”⁴³ The proposed modification of the study, so that: “*after revision, the text would be of a significant cultural and political nature*”,⁴⁴ was not accepted.

Due to time restrictions, the organisers ultimately decided to publish only an exhibition guide: “*A guide to the exhibition will be prepared for the broadest possible range of visitors, which will accurately explain its mission and how it is arranged. [...] Rather than containing the standard list of exhibits, this guide will present a popular science interpretation of Czecho-Slovak history from the Marxist-Leninist viewpoint, with emphasis placed on the revolutionary and progressive traditions of the past.*”⁴⁵

At that time, the production of a standard book of this scope generally took six to nine months. After exploring all the possibilities for speeding up this process at printing companies in Prague, Opava, and Ostrava, it was determined that: “*There is no printing company that is able to accomplish this task within such a short time.*” The only solution was to use a magazine printing

service; however, this was at the expense of quality: *"It must then be expected that it will be of a newspaper nature."*⁴⁶ As a result, only this guide was published shortly after the exhibition opened, and its character corresponded to the mediocre quality of the print materials of the time.⁴⁷

Despite the problematic issues as described above, the exhibition *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR* became the event of the year. However, due to the intervention of the ruling political apparatus, the originally planned, expert-focused presentation corresponding to the initially proposed exhibition title of *Charles IV: His Era and His Works* evolved into a managed exhibition that partly eliminated historical facts and presented ideologically motivated art and historical exhibits. These primarily served to document the success of the Socialist regime. Nonetheless, the exhibition did successfully serve to also put together an exceptional amount of historical, artistic, and archival items from periods not associated with the ruling Communist Party. Of course, the official assessment of the exhibition that was prepared was positive. The same standard phrases used in the very first scenario for the exhibition did not bring any new conclusions, and even the person of Charles IV was forgotten in the final protocol. The reaction in the domestic media *"whose ideological management was managed directly through the Central Committee of the KSČ, unequivocally confirmed the correctness and legitimacy of this direction taken by the exhibition."* As far as criticism from abroad was concerned, Josef Beneš from the Ministry of Culture of the Czech Socialist Republic, who authored the final report, remained indifferent, stating: *"If, in some cases, we have been criticised for associating progressive traditions from the past with the present-day, and it has been pointed out that this does not relate to the era of Charles IV, it specifically gives our exhibition a positive meaning."*⁴⁸

The preserved paperwork from the exhibition brings to light hitherto unknown information about the preparation, improvisation, shortages of material, and, in the most extreme case, the risk of damage to the exhibits. This was certainly the result of the unusually short implementation period, when the designers had to concurrently resolve not only issues associated with the concept, the contents, the project, and the artistic and production preparations, but also the tasks assigned directly by the Central Committee of the KSČ. Any possible expert research, as well

as involvement in the events taking place in what was then Western Europe, were placed on the back burner.⁴⁹

This paper was reviewed.

Notes

- 1 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, 1976–1979, Exhibition Script, 1978.
- 2 The theme for the 1978 exhibition on Charles IV was addressed in numerous studies, such as Johann von Herzogenberg's, *Z mého života*, Ústí nad Labem 2002; Milena Bartlová, "Karel Čtvrtý vystavený, Čtyřicet let výstav umění Lucemburků", *Art+antiques*, 2016, Issue No. 5., pp. 10–18; Petr Zídek, "Otec vlasti do každého režimu", *Lidové noviny* 15 May 2016, pp. 1, 20; and Klára Benešová, "Charles IV 1978–2016", *Convivium*, 2017, Issue No. 1, pp. 159–173.
- 3 Archive of the Office of the President of the Republic, Collection: Office of the President of the Republic, Exhibitions at Prague Castle, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, 1976–1980, Meeting Minutes, 25 June 1976.
- 4 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Meeting Minutes, 26 January 1977.
- 5 Ibid., Meeting Minutes, 9 February 1977.
- 6 Ibid., Meeting Minutes, 16 February 1977.
- 7 Ibid., Meeting Minutes, 9 March 1977.
- 8 Ibid., Information regarding the preparations for the exhibition, undated
- 9 All of the cited excerpts are from the exhibition scenario, National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Charles IV: The Era and Its Art. Ideological and Realisation Plan, Scenario of Exhibition Events, 15 August 1977.
- 10 Ibid., Meeting Minutes, 9 February 1977.
- 11 Archive of the Office of the President of the Republic, Collection: Office of the President of the Republic, Exhibitions at Prague Castle, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, 1976–1980, Concept for commemorating the 600th anniversary of the death of Charles IV, undated.
- 12 All of the cited excerpts are from the Resolution of the Presidium of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia from 22 December 1977. National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Meeting Minutes, 22 December 1977.
- 13 From 1 January 1978 to 30 June 1978, Jiří Kotalík was released from his duties as the Director of the National Gallery. He was

temporarily represented by Libuše Jandová and Vladimír Beneš during that time.

14 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Meeting Minutes, 22 December 1977.

15 National Gallery Archive, Jiří Kotalík Collection, Correspondence, Communication from Jiří Kotalík to Josef Švagera, 3 January 1978.

16 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Report on the Content and Spatial Organisation Plan for the Exhibition, 23 January 1978.

17 Ibid., Content and Spatial Organisation Plan for the Exhibition, 23 January 1978.

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Ibid., Meeting Minutes, 7 March 1978.

21 Ibid.

22 Ibid., Meeting Minutes, 13 February 1978.

23 Ibid., Meeting Minutes, 17 February 1978.

24 Ibid., Meeting Minutes, 20 June 1978.

25 Ibid., Exhibition Script, 1978.

26 Ibid., Correspondence, Short Film by the Ministry of Culture, 17 May 1978.

27 Ibid., Audio-visual Programme, 1978.

28 Ibid., Meeting Minutes, 21 June 1978. The most likely reason for cancelling the film screening was that the screen space and projection box were not finished.

29 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Correspondence, Communication from the National Gallery in Prague to the Secretariat of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia, 5 June 1978.

30 Ibid., Meeting Minutes, 27 April 1978.

31 Ibid., Correspondence, Communication from the state-owned exhibition management organisation Výstavnictví n. p. to Jiří Kotalík, 19 April 1978.

32 National Gallery Archive, Jiří Kotalík Collection, Correspondence, Communication from Jiří Kotalík to Josef Švagera, undated.

33 National Gallery Archive, Jiří Kotalík Collection, Correspondence, Communication from Oldřich Jendrulek to Jiří Kotalík, 3 May 1978.

34 Ibid., Meeting Minutes, 7 June 1978.

35 Ibid., Correspondence, Communication from Jiří Kotalík to Milan Klusák, 15 June 1978.

36 Ibid., Correspondence, Communication from the National Museum in Prague to Jiří Kotalík, 18 June 1978.

37 “I consider the proposed remuneration for B. Votruba for the visual and spatial design for the Vladislav Hall and the designs for the stained glass to be impertinent exploitation. The exaggerated financial claims are in conflict with the unconvincing results of the work, with its scope, and with the low level of responsibility on the part of the artist during its realisation.”, Ibid., Correspondence, Communication from Jiří Kotalík to Milan Klusák, 30 June 1978.

38 Ibid., Meeting Minutes, 15 March 1978.

39 Ibid., Provisions for the Realisation of the Exhibition, 7 February 1978.

40 The manuscript for the anthology entitled *Umění doby Karla IV.* has been preserved in the National Gallery's Library (authors: Dobroslav Líbal, Jaromír Homolka, Karel Stejskal, Jaroslav Pešina, Josef Krása, Emanuel Poche, Josef Hrabák, František Mužík, and Marie Kotrbová), Shelf Mark 075822.

41 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Meeting Minutes, 3 February 1978.

42 Jiří Spěváček, *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*, Prague 1979.

43 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Meeting Minutes, 7 March 1978.

44 Ibid.

45 Ibid., Report on the State of Preparations for the Exhibition, 15 May 1978.

46 Ibid., Meeting Minutes, 26 May 1978.

47 Jiří Burian, Josef Kočí, Ivan Krempa, Bedřich Tykva, *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR*, Prague 1978. The exhibition guide was published in a print run of 80,000 copies. In addition, there was a print run of 50,000 commemorative copies.

48 National Gallery Archive, National Gallery Collection, 1945–1990, Exhibitions, *The Era of Charles IV in the History of the Nations of the ČSSR*, Evaluation of the Exhibition, 17 November 1978.

49 The article was prepared with the support of a Ministry of Culture of the Czech Republic Grant for the Long-Term Conceptual Development of Research Organisation - National Gallery in Prague (DKRVO 2017, MK000023281).

Translated by Veronika Lopaurová

Milena Bartlová - Jindřich Vybíral et al., Building a State. The Representation of Czechoslovakia in Art, Architecture and Design

UMPRUM, Prague 2015

MILAN PECH

In late 2015 / early 2016, the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague (UMPRUM) worked with the National Technical Museum in Prague to organize the exhibition *Building a State. The Representation of Czechoslovakia in Art, Architecture and Design*. The exhibition was primarily dedicated to former Czechoslovakia's policy of creating and visualizing a state and national identity at home and abroad, e.g. through government offices, large-scale urban and rural planning projects, colossal engineering schemes, monuments with sculpture and painted decoration as well as industrial design, coins, banknotes, foreign art commissions and exhibitions abroad. An extensive publication by a large group of authors – instructors and students from the Academy of Arts, Design and Architecture as well as other contributors – accompanied the exhibition. The book is the final result of a research project undertaken by the Department of Art Theory and History of the Academy of Arts, Design and Architecture called “Art, Architecture, Design and National Identity”.

The examination of identity in all its forms has become both a topical and very popular theme. The *Building a State* represents a major contribution to the discussion. That the book deals with the presentation of a state that has been defunct for twenty-five years enabled its authors to take a dispassionate look at the material. In Czechoslovakia – a politically unstable state based on artificially created ethnic Czecho-Slovakism – culture became a key element in building a state identity.

According to Milena Bartlová, exhibition curator and co-author of its catalogue, culture played a greater role in building state identity than in any other country.

The book consists of nine chapters plus four brief looks at specific questions (the Modern Gallery, Czechoslovak participation in the Venice Biennale, Art Centrum and the character of the Czechoslovak state). Each chapter includes monographic surveys of selected artworks and artefacts serving as a wider referential framework.

While the chapters work independently, they are also connected by some through-line references. Interpretations of certain phenomena may differ from chapter to chapter, but are no less convincing as a result (for example, the opinions of Milena Bartlová and Anna Hejmová on the national Sokol gymnastics exercises, the *Spartakiades* / pp. 20 and 169). These differing opinions in fact attest to the complicated nature of the respective topic, which the attentive reader is thus compelled to ponder. An attractive tension exists between the chapters on folklorism, modernization and ‘international’ elements. In the first of these chapters, Lada Hubatová Vacková shows the importance of folklore, folk art and national traditions in general for state representation at home and abroad; in the second, Martina Pachmanová points to the visible effort to combine local, national and universal international elements in the interest of building an image of Czechoslovakia as a country with deep roots that is also a modern state (international Czechoslovak exhibitions of architecture, fine arts and

Budování státu

REPREZENTACE ČESKOSLOVENSKA
V UMĚNÍ, ARCHITEKTUŘE A DESIGNU

Milena Bartlová,
Jindřich Vybíral a kol.

1 Milena Bartlová – Jindřich Vybíral et al., *Building a State. The Representation of Czechoslovakia in Art, Architecture and Design*, book cover.

design / p. 287). In the third of these chapters, Karel Císař and Jan Wollner highlight the importance of modern art in presenting a new Czechoslovak state for which modernization meant “*an intersection of political modernity and artistic modernism*” (p. 246). In their view, the functionalist structures of the First Republic’s hospitals, sanatoriums and spas were symbols of this specific relationship. The idea of modernizing the state was common to both inter-war and post-war Czechoslovakia, but differed in the manner of its visualization for a local or international public.

It is gratifying that individual chapter authors also deal with subversive art that often tellingly lampooned symbolic and iconographic principles or values propounded unironically in official state representation. This is true, in particular, of the chapter by Kaliopi Chamonikolasová, Markéta Žáčková and Terezie Petišková *Motherland, Monuments and Their Heroes* and the chapter called *Folklorisms* by Lada Hubatová Vacková.

A major component of the “building of a state”, which the book examines, is the institutional background that made the

construction of Czechoslovakia’s national and state identity possible, be it various ministries and other state authorities, loyal associations (such as Sokol) or state-founded social, cultural and economic organizations (e.g. the Modern Gallery, Art Centrum). The personal preferences of the individuals who gave shape to Czechoslovak state representation (particularly V. V. Štech, Z. Wirth, K. Kramář and Z. Nejedlý) clearly played a major role in certain cases.

As the chapters *Folklorisms*, *The Nation’s Body and the National Body*, *International Aspects* and *The Modern Gallery as Reflected in National Identities* show, national or racial affiliation was a defining parameter in the formation of the Czechoslovak identity. The presence of this criterion is not as surprising as is the extent to which it was emphasized at certain times (e.g. the period of nationalist euphoria after the declaration of the Republic / p. 183).

All the chapters of *Building a State* mention exhibitions without which the visualization of Czechoslovak statehood would have been inconceivable both at home (e.g. the Exhibition of Contemporary Culture in 1928, the Slavic Agricultural Exhibition in 1947), and abroad (e.g. the International Exhibition of Decorative and Industrial Modern Art in Paris in 1925, the World Exhibition in Paris in 1937, Expo 1958 in Brussels, Expo 1967 in Montreal, the Venice Biennale). Likewise, the visualisation of Czechoslovak statehood would hardly have been conceivable without the designating of public spaces (e.g. the National/State Monument on Vítkov Hill, the Strahov/Masaryk Stadium, structures dedicated to socialism).

It is unfortunate the authors omitted the period of World War II, limiting themselves to the years 1918–1939 and 1945–1992. Although the state ceased to exist during the war, its idea lived on. The foreign resistance led by Edvard Beneš did its best to champion the state’s existence and assured its allies of the Czechoslovak population’s loyalty. Art played a major role in his efforts, as the cultural activities of “Czechoslovaks” in London or New York City show. For example, there is the Czech-Slovak Pavilion at the World Exhibition in New York in 1939, the display of Czech-Slovak art at the Demotte Galleries in New York City in 1942 or the exhibition of Czechoslovak graphic art (this time, lacking the hyphen enforced by the Munich Accord between the two nations) at the Municipal Library in 1944.¹

The book *Building a State. The Representation of Czechoslovakia in Art, Architecture and Design*

allows us an unprecedented look at how the Czechoslovak state identity was formed through various visual tools and where the strengths and weaknesses of this effort lay. The reflection on our recent past also compels us to ask how successful we and our political representation are today at building a state.

Note

1 Cf. Anna Pravdová, *Zastihla je noc: čeští výtvarní umělci ve Francii 1938–1945*, Národní galerie v Praze, Praha 2009.

Translated by Gita Zbavitelová

První výstavy a počátky sběratelství moderního čínského malířství v Evropě

MICHAELA PEJČOCHOVÁ

Studie představí první výstavy moderního čínského tušového malířství v Evropě, jež se konaly ve významných evropských kulturních centrech ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Některé z nich organizovali sami čínští umělci a myslitelé, kteří se pokoušeli přitáhnout pozornost evropského publika k situaci moderního čínského umění. Jiné byly dílem sběratelů asijského umění, mezi nimiž hrál nepřehlédnutelnou roli český malíř a sběratel Vojtěch Chytil (1896–1936). Článek se pokusí ukázat, nakolik byl politický podtext výběru malířských děl poslaných do Evropy oficiální cestou z Číny jedním z formativních faktorů místních sbírek, či zda byl jejich vznik podmíněn hlavně strategiemi a možnostmi soukromého sběratelství.

Klíčová slova

sběratelství čínské malby v Evropě, moderní čínské malířství, Liou Chaj-su (1896–1994), Vojtěch Chytil (1896–1936)

Zatímco staré čínské malířství se od konce 19. století s rostoucí intenzitou dostávalo do evropských a amerických sbírek, moderní čínská malba stála zprvu stranou zájmu badatelů a sběratelů. Její obliba začala stoupat až ve dvacátých a třicátých letech 20. století, a to především zásluhou několika významných faktorů. Na jedné straně to byli sami čínští malíři, kteří se usadili na Západě a snažili se upozornit na překotný vývoj moderního čínského umění, srovnatelný s děním na západní nebo japonské umělecké scéně. První výstavy moderního čínského malířství byly již kolem poloviny dvacátých let spontánně pořádány ve Francii, kde někteří čínští malíři žili a další sem přijížděli studovat.

Čínská vláda však po vzniku republiky v roce 1912 poměrně záhy pochopila význam zahraniční kulturní politiky pro zlepšení informovanosti o vlastní kultuře a aktuální problematice její modernizace. Na doporučení reformních myslitelů a pedagogů proto vyslala do Evropy oficiální cestou putovní výstavy moderního malířství, které byly počátkem třicátých let k vidění v řadě evropských velkoměst. Doufala, že tak vzbudí zájem evropské veřejnosti o nelehkou situaci Číny

a získá intelektuální i materiální podporu. V mnoha lokalitách, které výstavy navštívily, zůstala některá díla v místních sbírkách asijského umění nebo přímo přispěla k jejich vytvoření.

Vedle toho se ve stejném období v Číně objevili západní sběratelé, kteří projeví na svou dobu ojedinělou citlivost k soudobým uměleckým trendům a začali sbírat i díla současného čínského malířství a sochařství. Mezi nimi má výsadní postavení malíř, učitel a sběratel Vojtěch Chytil (1896–1936), jenž jako první koncem dvacátých let přivezl do Evropy díla mistrů činných v severní Číně, hlavně dnes světově proslulého malíře Čchi Paj-š'e (1864–1957). Svou sbírku Chytil představil na prodejních výstavách na více než dvaceti místech v Evropě, a inicioval tak vznik poměrně rozsáhlých místních kolekcí moderního čínského malířství.¹

V mnoha evropských zemích tak sbírky vyrůstaly buď v návaznosti na místní umělecké kruhy, které přijaly čínské malíře do svého středu a považovaly jejich tvorbu za jednu ze specifických forem modernity, nebo byly podpořeny díly přivezenými během politicky motivovaných přehlídek moderního čínského malířství. Jedna z těchto zastávek putovní výstavy zaštitěné malířem a pedagogem Liou Chaj-suem (1896–1994) proběhla v roce 1935 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Přítomná studie zhodnotí kontext a odezvu této výstavy ve srovnání s aktivitami Vojtěcha Chytila. Pokusí se zodpovědět otázku, nakolik byl politický podtext výběru malířských děl poslaných do Evropy oficiální cestou jedním z formativních faktorů místních sbírek, či zda se české sbírky zakládaly především na rozsáhlém souboru dovezeném Vojtěchem Chytillem, a byly tedy podmíněny hlavně strategiemi a možnostmi soukromého sběratelství.

Sběratelství čínské malby v Evropě a první výstavy moderního malířství

Na rozdíl od porcelánu a dalších disciplín čínského užitého umění, jejichž sběratelství má v Evropě tradici několika staletí, byla čínská malba v evropských sbírkách v minulosti nepoměrně vzácnější. Evropští milovníci asijského umění sofistikované estetiky a technickým aspektům starého čínského malířství zjevně příliš nerozuměli, a když už se v jejich sbírkách malba objevila, jednalo se většinou o dekorativní díla s motivy květin a ptáků nebo idealizované palácové výjevy lahodící orientalistickému vkusu aristokratických sběratelů. V poslední době vyšlo několik studií přinášejících nové informace o nejstarších čínských

malbách zachovaných v západních sbírkách, jako jsou obrazy ze zámku v rakouském Ambrasu či tzv. *Album Bahrama Mirzy* zachované v Istanbulu ve sbírce paláce Topkapi.² Dalším typem čínských maleb, které se již záhy dostávaly do evropských sbírek, byly více či méně iluzionistické tapety. Jejich intenzivnější výzkum může v brzké budoucnosti přispět k pochopení interakce čínských malířů a cizích objednavatelů a potažmo evropského sběratelství čínské malby před obdobím moderny.³ Teprve na přelomu 19. a 20. století se však v západních sbírkách začala objevovat i jiná než dekorativní čínská malba. V tomto období se pod vlivem japonského sběratelství ustavil jako ideál zastupující celou oblast čínské malby jihosungský typ tušové krajiny nejčastěji s rohovou kompozicí a výrazným znázorněním meteorologických jevů, jako jsou vítr, déšť apod.⁴ V prvních desetiletích 20. století se pak sběratelé také snažili získat pokud možno co nejstarší malby „kanonických období“ dynastií Tchang (618–907) a Sung (960–1279). Ty pro ně představovaly „zlatý věk“ čínského malířství a slibovaly cestu k pochopení formativních procesů, které starou čínskou malbu definovaly.⁵ V jejich vleku pak zůstaly západní názory na relativní význam malířských žánrů a dobových stylů čínské malby až do druhé poloviny 20. století a spolupůsobily při formování řady sbírek čínského umění v Evropě a Americe. K výraznému přehodnocení a obratu od zažitých kliše zpět ke zkoumanému materiálu dochází až v posledních desetiletích 20. století, kdy badatelé jako James Cahill (1926–2014), Lothar Ledderose nebo Craig Clunas přinesli řadu převratných myšlenek. Rozsah zkoumaného materiálu se také od důrazu na tvorbu kanonických období výrazně rozšířil do dříve přehlížených oblastí, jako jsou náboženská a lidová malba nebo obrazy užitné a dekorativní.⁶

Poněkud odlišná je situace sběratelství moderní čínské malby, která se v první polovině 20. století překotně rozvíjela pod vlivem modernizace čínské společnosti. Západní sběratelé počátkem 20. století v honbě za domnělými poklady starého malířství, které se objevovaly na trhu hroutícího se císařství a později mladé a politicky nestabilní republiky, o soudobou malbu neprojevovali příliš velký zájem.⁷ První kontakty mezi čínským a evropským uměleckým světem tak zprostředkovali především sami umělci, kteří studovali v Paříži či Berlíně a vedle svých prací v rámci univerzitních studií tvořili také vlastní díla, ať už poplatná spíše zvyklos-

tem tradiční čínské malby, nebo výrazněji ovlivněná evropskou malbou.

Paříž byla počátkem 20. století stále nejatraktivnější evropskou destinací pro získání vzdělání v klasické evropské malbě. Přijížděli sem proto i mnozí umělci z dálného východu, především z Číny a Japonska, kteří se zapsali na École nationale supérieure des beaux-arts a na další školy, kde studovali akademickou malbu.⁸ Zároveň se však čile zapojovali do dění v uměleckém světě a s oficiálními čínskými kruhy sdíleli názor, že je třeba mladé čínské umění zviditelnit a vybudovat mu odpovídající pozici na světové scéně. První dvě výstavy moderního čínského malířství tak proběhly ve frankofonním světě. V době, kdy si v euroamerickém regionu získaly oblibu „světové výstavy“, představující průmysl, ale i umění a kulturu jednotlivých zemí a často i velmi exotických oblastí, se čínským umělcům podařilo poprvé představit svá díla právě tímto způsobem. V květnu a červnu roku 1924 proběhla ve Štrasburku *Výstava starého a moderního čínského umění*, která předvedla více než 500 předmětů a zahrnovala nejen starou a moderní malbu, ale i různé disciplíny užitého umění.⁹ Co se týče zastoupení malířství, byla tato výstava pozoruhodná především tím, že nejen obsahovala díla žijících čínských umělců, ale vedle tušových maleb se zde objevila celá řada obrazů namalovaných evropskými technikami a na evropská témata. K nim patří především 14 olejomalb Lin Feng-miena (1900–1901), 15 Liou Ťi-pchiaoa (1900–1992), čtyři Sü Pej-chunga (1895–1953), 20 Fang Ťün-piho (1898–1986) či 10 sochařských prací od umělce jménem Li Ťin-fa (1900–1976), jenž byl zároveň významným moderním básníkem, s čistě evropskými náměty, jako jsou busty Schopenhauera nebo Nietzscheho. Žádné z těchto děl se bohužel dodnes nedochovalo, takže se můžeme jen dohadovat, jak asi původně vypadala. Z katalogu však lze vysledovat alespoň to, že tato evidentně modernistická díla byla vystavena v kontextu předmětů, jako jsou staré čínské bronzky, laky, nefrit, výšivky nebo porcelán, které zapůjčili obchodníci s uměním z Paříže, Lyonu, Štrasburku, Bruselu a dalších měst. Nejedná se tedy o samostatnou prezentaci tvorby žijících čínských malířů, ale spíše o „všeobecnou výstavu“ čínského umění a řemesel, na niž se mladým současníkům podařilo proniknout s několika svými díly.

Tato příležitost se navíc ukázala jako zcela ojedinělá, neboť již o rok později se *Mezinárodní výstava dekorativního umění a moderního průmyslu v Paříži roku 1925* ve

své čínské sekci omezila na představení děl jediného moderního malíře – Lin Feng-miena, jehož čtyři obrazy namalované tuší na papíře jsou reprodukovány v katalogu.¹⁰ Neobjevily se zde žádné práce s evropskými náměty nebo namalované evropskou technikou a jediný další modernistický aspekt celé prezentace byl architektonický návrh výstavních sálů čínské sekce, který připravil Liou Ťi-pchiao.¹¹ Z dobových fotografií je zřejmé, že design by pojat ve stylu *art deco*, nenajdeme zde však snahu představit moderní kvality čínského umění jako takové. Spíše se opět jedná o pompézní aranžmá předmětů užitého umění na pozadí dekorativisticky pojatých interiérů, které lahodilo vkusu návštěvníků zvyklých na výzdobnou funkci asijského umění v dobových interiérech. Slovy Craiga Clunase totiž „čínská vláda, či spíše to, co z ní zbylo, byla v extrémně špatném stavu [...] a skupině nadšenců v Paříži, kteří výstavu připravovali, nebyla schopna poskytnout naprosto žádnou finanční podporu. Byla proto oslovena řada obchodních firem, specializujících se na dovoz a vývoz uměleckých předmětů, s nabídkou financovat čínskou sekci s tím, že budou moci akci využít k propagaci svého zboží. Tak nejspíš vzniklo nepřehlédnutelné pnutí mezi avantgardním architektonickým řešením Liou Ťi-pchiaoa, Lin Feng-miena a jejich skupiny mladých umělců a dočista tradičním stylem předmětů exportního užitého umění, které zde byly k vidění.“¹² Tato přehlídka tak co do rozsahu prezentace moderního čínského umění nedosáhla ani takového ohlasu, jaký měla rok předtím výstava ve Štrasburku. Stala se promarněnou šancí umělců, kteří se v Evropě snažili objevit cestu k modernizaci čínského umění, zviditelnit se a přitáhnout pozornost evropského publika k tvorbě na opačné straně kontinentu.

Oficiální výstavy pořádané z pověření čínské vlády – Liou Chaj-su a moderní čínské malířství v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze

Ve druhé polovině dvacátých let začala čínská vláda vážně uvažovat o vyslání velkého souboru uměleckých předmětů do Evropy a uspořádání putovní výstavy v nejdůležitějších kulturních centrech, aby měli Evropané možnost blíže se seznámit s odlišnou kulturní tradicí a uměleckým výrazem. Inspirovala se bezpochyby jednak Japonskem, kde podobné aktivity již měly tradici několika desetiletí, a také mladí umělci vracující se do Číny ze zahraničních pobytů apelovali na nutnost čínského umění v zámoří propagovat s mnohem větší razancí. Již během prvních přehlídek v Evropě v letech 1924 a 1925 totiž pochopili, že to je cesta,

jak svou zemi představit jako kulturně vyspělou a modernizovanou společnost, kde je umění přikládán náležitý význam a je zde snaha udržet krok s trendy v západním světě. Zároveň také v době silícího politického a vojenského tlaku Japonska a jeho stále neodbytnější snahy prezentovat se jako nejvyspělejší, panasijská kulturní mocnost bylo životně důležité odlišit v očích cizinců čínské umění od japonského a poukázat na jeho autochtonní vývoj a osobité kvality. Nejprve se mluvilo o vyslání výstavy starého čínského umění, jež by představila uměleckou tradici v celé její šíři a několikatisícileté historii.¹³ Nakonec se však, jak uvidíme níže, především zásluhou čínorodosti některých umělců a pedagogů podařilo shromáždit rozsáhlý soubor moderní malby, který byl v letech 1934–1935 vystaven v řadě evropských měst.

Celý podnik má svůj počátek v letech 1929–1931, kdy čínský malíř, pedagog a myslitel Liou Chaj-su, jenž byl vůdčí postavou šanghajského uměleckého světa a zakladatelem první novodobé umělecké akademie v Číně, podnikl studijní cestu do Evropy.¹⁴ Zde navštívil především Francii, Švýcarsko, Itálii, Egypt, Belgie a Německo, objížděl významné historické památky a studoval umělecké sbírky. Byl to však rozený organizátor a kdekoliv se objevil, vždy se rychle seznámil s místními umělci, specialisty a zájemci o čínskou kulturu. Během své návštěvy Německa byl pozván Institutem čínských studií ve Frankfurtu nad Mohanem, aby zde proslovil přednášky o historii a estetice čínského umění. Zároveň získal možnost v prostorách Frankfurtského spolku umělců (Frankfurter Kunstverein) uspořádat malou výstavu obrazů, jež byly většinou jeho vlastním dílem nebo dílem několika přátel a žáků.¹⁵ Výstava pravděpodobně poprvé v Německu představila malířský styl umělců snažících se najít nové možnosti vyjádření tradiční tušovou malbou a u návštěvníků i odborníků vzbudila značný ohlas. Liou byl proto požádán, aby se ujal přípravy mnohem větší oficiální přehlídky tvorby čínských malířů, která by se v nejbližší možné době konala v Pruské akademii umění v Berlíně.

Liou Chaj-su se po návratu do Číny spojil s ministrem školství, kterým byl v té době Ču Ťia-chua (1893–1963), a také s prezidentem Akademie Sinica Cchaj Jüan-pchejem (1868–1940) a dalšími pokrokovými mysliteli a politiky a ihned zahájili přípravy celočínské výstavy současné malby. Přípravný výbor zahrnoval jak čínské odborníky a umělce, tak zástupce německého vyslanectví v Číně a specialisty na čínské

umění z Německa. Scházel se v šanghajských prostorách Akademie Sinica a o své činnosti obsáhle informoval v předním šanghajském listě Šen-pao.¹⁶ Praktickou stránkou příprav byli vedle Liou Chaj-sua pověřeni umělci z jihočínského Kantonu Kao Čchi-feng (1889–1943) a Čchen Šu-žen (1884–1948), kteří byli vůdčími osobnostmi tzv. Lingnanské malířské školy. Společně pak shromáždili více než 260 děl od 116 malířů, vedle dalších několika obrazů samotného Liou Chaj-sua, který opět přispěl největším dílem.¹⁷

Výstava byla úspěšně zahájena v Pruské akademii umění 20. ledna 1934, kam k instalaci osobně odcestoval Liou Chaj-su poté, co těsně před odjezdem zemřel Kao Čchi-feng, jenž se měl původně do Evropy vydat také. Německý tisk líčil výstavu jako grandiózní událost¹⁸ a také šanghajské noviny opakovaně referovaly o úspěchu čínských moderních malířů u německého publika. Jedním z příznačných jevů však zůstává to, že po složitých diskusích a jednáních mezi čínskými a německými členy přípravného výboru bylo rozhodnuto, že se na výstavě objeví pouze tušové malby soudobých čínských malířů a díla namalovaná evropskými technikami, která mohli někteří případně nabídnout, do přehlídky zapojena nebudou. Přes obrovský úspěch, o němž hovořila média, se tak nelze vyhnout dojmu, že evropští sběratelé a milovníci čínského umění oceňovali spíše tradiční kvality vystavených děl, jako je poetická atmosféra tušových krajin nebo vynikající práce s tuší a barvami u dekorativnějších obrazů. Liou Chaj-su sice k oběma katalogům napsal obsáhlou předmluvu, kde se snažil přiblížit své názory na historické styly a soudobý vývoj malířství v Číně.¹⁹ Nikde však není doloženo, že by se evropské publikum sofistikovanými rozdíly v technice a metodice přístupu jakkoliv zabývalo a z dochovaných reakcí se spíše zdá, že vystavená díla obdivovalo pro jejich exotickou atmosféru spíše než pro moderní kvality odlišující je od prací starých mistrů. Při ukončení výstavy v Berlíně zůstala poměrně velká část vystavených děl – z 274 obrazů se jich prodalo 53 v hodnotě 8255 marek²⁰ a dalších 16 představovalo dar pro Muzeum asijského umění.²¹ Po přibližně šesti týdnech se výstava přesunula do Hamburku a Düsseldorfu a přicházely též četné žádosti o její reprízu v dalších evropských městech. Představitelé čínských zastupitelských úřadů v různých evropských zemích původně neplánované rozšíření přehlídky přivítali a Liou Chaj-su vynaložil mnoho energie na to, aby se díla dostala k dalším

divákům. Většinu destinací sám navštívil, účastnil se vernisáží, přednášel a psal články, v nichž smysl turné vysvětloval podobně, jako tomu bylo u první zastávky v Berlíně. Protože zájem byl skutečně enormní, musely být malby rozděleny do dvou skupin, které se po Evropě pohybovaly paralelně, a podle některých zpráv také diplomatickými cestami přibyla do Evropy další díla, která nahradila ta, jež se na některých zastávkách prodala nebo byla darována do místních sbírek. Celý itinerář nakonec zahrnoval vedle tří německých měst Amsterdam, Haag, Bern, Ženevu, Londýn a jako poslední destinaci od 24. března do 22. dubna 1935 také Prahu. Liou Chaj-su sem bohužel osobně nedorazil, nejspíše byl zaneprázdněn řadou povinností a aktivit v Londýně, kde výstava paralelně probíhala v New Burlington Galleries.²² V Praze převzal iniciativu především čínský vyslanec Lone Liang (čínským jménem Liang Lung, 1894–1967) a zástupci Orientálního ústavu. V Československu zatím neexistovala veřejná instituce specializující se na sbírání a vystavování asijského umění. Jako nejvhodnější místo pro prezentaci moderního čínského malířství tak bylo vybráno Uměleckoprůmyslové museum, jež mělo ve svých sbírkách čínský porcelán a užité umění. Kromě několika sběratelů, jako byli Josef Martínek, Vojtěch Chytil nebo Joe Hloucha, zde zatím ale nebyl ani žádný specialista na čínské umění, který by se ujal příprav a výstavu později popularizoval v médiích.

Správa Uměleckoprůmyslového musea, kterou čínský konzulát oslovil, musela požádat o svolení nadřízený orgán, kterým byla Obchodní a živnostenská komora. Ač uspořádání výstavy ve všech dochovaných materiálech vysvětluje a obhajuje jako nesmírně přínosné a potřebné, již z komunikace o přípravách je zřejmá vzdálenost, kterou bylo ještě potřeba urazit k alespoň základnímu pochopení a uznání moderního čínského malířství v meziválečném Československu:

„Soubor je nyní vystaven v počtu 287 prací v Berlíně, kde mu bylo věnováno odbornými kruhy mnoho pozornosti. Také obsažený a ilustrovaný katalog byl vydán. Do Prahy by přišlo asi 200 prací. Jejich ráz je zcela odlišný od obrazů evropských. Jde v podstatě o malby na úzkých a vysokých pružících papíru, tedy mnohem spíše o dekoraci nástěnnou rázu umělecko-průmyslového než o ryzí projev malířský.“²³

Je pochopitelné, že kuratorium muzea poukazuje na skutečnosti, které mohly obsah výstavy přiblížit chápání pragmaticky založeného vedení. Dokládá tak ovšem mimoděk velmi výstižně, jak bylo čínské

malířství ještě v roce 1934 vnímáno a že o pochopení snahy soudobých čínských malířů odlišit se v rámci tušové malby od konvencí svazujících staré čínské malířství nemůže být řeč. V době, kdy do československých sbírek začaly ve větším počtu teprve pronikat jakékoliv čínské malby, bylo velmi předčasné uvažovat o realizaci Liou Chaj-suových plánů na vybudování pozice pro soudobou čínskou malbu v „pluralitě modernit“.²⁴ Výstava spíše představila jednu z do té doby téměř neznámých malířských tradic, která byla navíc doplněna díly starého čínského sochařství a užitého umění:

„K dosažení správných představ o kulturní Číně jest výstava doplněna soubory čínského uměleckého průmyslu s pracemi plastickými a litografickou reportáží o Číně před 100 lety. Výstava umožňuje za pomoci katalogu poučiti se o výtvarných názorech čínských a sblížit se s podivuhodnými kulturními hodnotami tohoto velkého národa.“²⁵

Podle dochovaných fotografií se zahájení účastnily významné osobnosti uměleckého světa a přednášky po dobu jejího trvání zajistili religionista Otakar Pertold (1884–1965), sběratel Josef Martínek, umělec a kritik Josef Richard Marek (1883–1951) a ředitel Uměleckoprůmyslového musea Karel Herain (1890–1953). Návštěvnost dosáhla dvou tisíc návštěvníků, avšak přibližně dvě třetiny tvořily školní skupiny a platících návštěvníků bylo jen kolem 700 (v kontrastu k přibližně třináctitisícové návštěvnosti v Berlíně).²⁶ Zároveň je pozoruhodné, že se neprodalo žádné vystavené dílo, zatímco výstavy v Berlíně, Londýně a dalších destinacích znamenaly výrazné obohacení pro místní sbírky asijského umění. Jedna ze dvou významnějších recenzí výstavy v Praze od V. V. Štecha (1885–1974) také ukázala, že vystavené malby byly – přinejmenším kritikem z nejpovolanějších – považovány za pouhou derivaci stylů starého malířství a snaha čínských umělců a myslitelů, kteří soubor moderního malířství do Evropy poslali, nebyla pochopena:

„Náměty opakují starého ducha, zavírají oči před Čínou současnou a před lidmi, kteří tam dnes bojují a trpí. Je to aristokratické umění, konservativní v motivech i ve formě, mdlější ve výraze, hrubší v barvě, historisující vším svým duchem. Je to pořád velká kultura, ale udržuje se hlavně tím, že popírá dobu, její syrovou dramatickostí a tvrdé rozpory a vrací se do staré lyričnosti i ke kostýmům, jež přestaly býti pravdou. Tito malíři nepřidávají, oni jenom těží, opakujíce, zmenšují starou vznešenost, prodlužují uměle tvorbu, jež už neodpovídá životu národa.“²⁷

Liou Chaj-su a jeho čínští spolupracovníci by byli patrně zklamáni touto odezvou, která snad nemohla jasněji ukázat, že se

poselství projektu v Praze do značné míry minulo účinkem. Katalog sice přinesl překlad Liouova eseje nazvaný *Dnešní směry čínského malířství a jejich vznik*, který byl patrně převzat z francouzské verze vydané k přehlídce v Ženevě, ovšem jak bylo naznačeno výše, jeho myšlenky nikdo české veřejnosti a odborníkům nevysvětlil a názorně nevyložil. Propagace výstavy byla svěřena amatérským sběratelům nebo odborníkům na evropské umění, a složitější koncepty v pozadí dobového vývoje tak zůstaly neodhalené. Místní sbírky čínského malířství se také zatím sotva začaly formovat, a to především v soukromém vlastnictví, a měly tedy několik desetiletí zpoždění za vývojem sběratelství v západní Evropě. Liou Chaj-suova výstava, která byla poslední zastávkou velkého evropského turné moderní čínské malby, byla zajímavým zpestřením pražského výstavního programu, avšak v místních sbírkách asijského umění nezačala – poněkud překvapivě – žádnou stopu. Tato skutečnost je ještě pozoruhodnější ve světle faktu, že se zdaleka nejednalo o první přehlídku soudobého čínského malířství v Československu či v jeho hlavním městě. Již od roku 1928 zde totiž opakovaně pořádal výstavy děl ze své sbírky Vojtěch Chytil.

Soukromé sběratelství – výstavy Vojtěcha Chytila a jejich význam pro sběratelství moderního malířství ve střední Evropě

Vojtěch Chytil se narodil na samém konci 19. století a v desátých letech 20. století studoval na pražské Akademii výtvarných umění, kde navštěvoval hodiny malby Josefa Loukoty (1879–1967), Vlaha Bukovace (1855–1922) a později Vojtěcha Hynaise (1854–1925).²⁸ Jeho studia však přerušila válka, bojoval na východní frontě a z německého zajetí na území dnešního Ruska se roku 1917 dostal dobrodružným způsobem do Číny. Zde se živil hlavně svou malbou, záhy ho ale zaujalo čínské a tibetské umění, které začal intenzivně sbírat. Ve dvacátých letech pracoval v Pekingu jako smluvní úředník na československém vyslanectví. Vedle toho nadále maloval a posléze také vyučoval západní malbě na Pekingské národní akademii umění. Zde byly v rámci modernizace čínského systému výuky umění vedle Ústavu pro čínskou malbu založeny také Ústav pro západní malbu, Ústav designu a další. Chytil byl jedním z cizích malířů, kteří vyučovali v Ústavu západní malby, školil studenty v kresbě, malbě olejem, evropským akvarelem a dalších technikách západního malířství. Ústav čínské malby, tj. tradičního tušového malířství, se však také živě rozvíjel

a z výzkumů čínského vzdělávacího systému v tomto období vyplývá, že obě stěžejní složky Pekingské národní akademie umění měly v této instituci přibližně stejnou pozici a důležitost.²⁹ Zatímco do Ústavu západní malby bylo přijato několik cizích malířů působících v té době v Pekingu, i v Ústavu čínské malby vyučovaly vedoucí osobnosti pekingského uměleckého světa, k nimž patřil například později slavný malíř Čchi Paj-š', ale i jiní místní umělci, jako byli Siao Sun (1883–1944), Čchen Pan-ting (1876–1970), Chu Pchej-cheng (1892–1962), Pchu Žu (1896–1963) a další.³⁰

Chytil se s řadou z nich seznámil, s některými se i spřátelil a propadl kouzlu jejich děl. V Evropě, jak jsme viděli výše, byla ve dvacátých letech díla čínské moderní malby ještě téměř neznámá a čínští umělci, kteří tam žili, i ti oficiálně vyslaní čínskou vládou vynakládali mnoho energie na uvedení své tvorby na evropskou uměleckou scénu. Chytil si jako jeden z mála západních sběratelů při svých pobytech v Číně ze záplavy uměleckých žánrů a disciplín vybral právě soudobé tušové malířství. To mu nejspíše bylo osobně nejbližší, ale také záhy rozpoznal jeho hodnotu v procesu modernizace čínské malby i jeho potenciál pro evropského diváka.

Chytil se do Evropy opakovaně vracel především od poloviny dvacátých let, kdy se v Pekingu oženil s Ninou Michailovnou Kokorin (1899–1981) a společně si zakoupili statek ve slovenských Svrbicích blízko Piešťan. Stále však žili především v Pekingu a Vojtěch Chytil zde cíleně a intenzivně rozšiřoval svou sbírku. Při jedné ze svých cest domů v roce 1926 s sebou přivezl dva čínské studenty, malířku Sun Kche-wu (1904–1931) a malíře Wang Menga (1901–1987), kteří se zapsali na pražskou Akademii výtvarných umění do ateliéru Maxe Švabinského (1873–1962). Studovali zde v letech 1926–1929 a podobně jako čínští studenti v Paříži vedle svých studijních prací malovali také čínskou technikou na hedvábí a papír. Díla tohoto typu představují – především ve Wang Mengově případě – osobité prolnutí čínské a evropské malby a jsou dnes v historii čínského moderního malířství jedinečná.³¹

Vojtěch Chytil uvedl své studenty do pražského uměleckého světa a podle dochovaných pramenů se zdá, že se při svých úvahách nad možnostmi uspořádání výstavy moderního čínského malířství v Evropě poměrně pragmaticky rozhodl vyzkoušet si nejprve možnosti takového podniku na dílech mladého čínského páru. Ta byla v Praze díky jejich fyzické přítomnosti snadno k mání, a nepředstavovala

tudíž větší investici, které by bylo zapotřebí při nákupu obrazů v Číně a jejich přepravě do Evropy. V lednu a únoru 1928 tak po sérii jednání uskutečnil Vojtěch Chytil v prostorách Krasoumné jednoty v dnešním Rudolfinu první výstavu moderní čínské malby v Československu.³² Zahrnovala (podobně jako Liou Chaj-suova první berlínská výstava „na zkoušku“) přibližně devadesát prací, z nichž šedesát bylo dílem Sun Kche-wu a Wang Menga, přibližně dvacet pět maleb ze starších období doplnil Chytil ze své vlastní sbírky a přehlídku rozšířily také ukázky pekingských koberců, jež se dle Chytilových vlastních slov vyráběly jako horká novinka podle starých vzorů v prosperujících pekingských manufakturách. Byly v dané době zřejmě velmi populární, neboť nechyběly později snad na žádné z jeho výstav čínskému umění. Namísto katalogu vyšel jednoduchý leták, který je spíše seznamem děl s cenami (všechny Chytilovy výstavy ve dvacátých a třicátých letech 20. století byly prodejní) bez bližšího popisu nebo dalšího vysvětlení. Značné místo v katalogu však zaujmají reklamy prodejců orientálního zboží či například čínskému zastoupení automobilky Škoda.

Ohlas i takto skromné výstavy však byl překvapivě pozitivní, většina prací dvojice čínských umělců byla údajně prodána,³³ a Chytilovi tudíž nic nebránilo v započetí příprav mnohem ambicióznějších podniků. Další výstavy následovaly – hned koncem roku 1928 v Ostravě, v roce 1929 v pražském Obecním domě a pak již každoročně až do Chytilovy smrti v roce 1936 na řadě míst střední Evropy. Poslední přehlídky probíhaly dokonce z jeho pozůstalosti péčí manželky a přátel až do roku 1938, kdy většinu kulturních aktivit přerušila blížící se válka. Z analýzy katalogů, archiválií i tiskovin z tohoto období je evidentní, že se Chytil po prvních úspěších v roce 1928 rozhodl zcela cíleně a systematicky v Číně shromáždit co největší množství maleb svých současníků, především Čchi Paj-š'e, ale i dalších mistrů činných v Peking, k jejichž pracím měl díky osobním kontaktům poměrně snadný přístup. Opakovaně cestoval mezi Asií a Evropou a pro každou další přehlídku vozil nový materiál. Celkově během přibližně deseti let intenzivní činnosti uspořádal více než dvacet výstav, kde představil několik tisíc uměleckých předmětů, z nichž několik set byly malby jeho čínských současníků.³⁴ Podle záznamů o prodaných dílech je zřejmé, že se především obrazy Čchi Paj-š'e a dalších významnějších malířů v počtu desítek kusů postupně dostávaly do soukromých sbírek

v Československu a částečně i v okolních státech, které tak byly v meziválečném období přímo zaplaveny moderní čínskou malbou.³⁵

Vždy se však, podobně jako u výstav, které pořádal v Evropě Liou Chaj-su, jednalo o práce tušového malířství. Přestože sám v Číně vyučoval evropskou malbu, Chytil nesbíral díla svých studentů a současníků namalovaná evropskou technikou, a není ani doloženo, že by jim věnoval sebemenší pozornost. Zaměřil se plně na poznávání čínské tušové malby v dobových uměleckých kruzích Peking, a své poznatky také s notnou dávkou nadšení (a dlužno říci i naivity) tlumočil evropské veřejnosti formou úvodů v katalogích a novinových článků či rozhovorů. Chytil považoval za vůdčí osobnost moderní čínské tušové malby Čchi Paj-š'e, jehož tvorbu srovnával s díly evropských modernistů, jako byli Cézanne nebo Van Gogh. Podobně významní v procesu obrození čínského malířství byli podle něj i někteří méně známí malíři z pekingské akademie, jejichž práce do Evropy také dovážel.³⁶ Z dnes již naprosto neznámých tvůrců, jejichž díla v meziválečném období tvořila nezanedbatelnou část jeho sbírky, můžeme jmenovat například malíře Šao Si-liena (1888–1954), jenž byl podle Chytilových záznamů vůdčí osobností konzervativnější části pekingské scény, nebo Siao Sung-žena (data neznámá), někdejšího představitele početné skupiny mladých inovativních umělců.

Ač Chytil podle svých vlastních slov v období největšího rozkvětu prodal v Evropě přibližně 600 obrazů,³⁷ ponechal si několik set nejvzácnějších děl ve svém majetku až do smrti v roce 1936. Díla, která považoval za nejcennější nebo k nim měl zvláštní osobní vztah, zůstala v jeho sbírce a dále pak ve sbírce jeho manželky Niny. V roce 1981 zemřela i Nina Otavová (původně Chytilová) a krátce nato její druhý manžel Jaroslav Otava. Vzhledem k tomu, že Nina zůstala v obou manželstvích bez vlastních potomků, byly obrazy roku 1982 převedeny do sbírky Národní galerie v Praze, kde jsou uchovávané dodnes.

Závěr

Čínská tušová malba byla na konci 19. a v prvních desetiletích 20. století jedním ze specifických projevů moderního umění. Snažila se vypořádat se složitou každodenností života v Číně tohoto období a zároveň byla rozkročena mezi tradiční čínskou tušovou malbou a evropským modernismem. Proces zrodu různých směrů a škol moderního malířství v Číně je nadále předmětem odborného zájmu. Jejich

prezentace v Evropě představují okrajovou kapitolu tohoto výzkumu, avšak jejich hlubší poznání do jisté míry osvětluje podstatu i dynamiku vzájemných kontaktů v rámci světa moderního umění v meziválečném období. Studie věnované prvním výstavám moderního malířství v Evropě se navíc dotýkají obecnější problematiky modernizace Číny, mezikulturní komunikace a vývoje orientalismu v Evropě.

Z výše provedeného rozboru je zřejmé, že zkoumáme-li původ dnešních sbírek čínské moderní malby v Československu a celé střední Evropě, je potřeba obrátit svou pozornost hlavně k soukromému sběratelství v meziválečném období. Nebyli to poněkud překvapivě čínští malíři usazení v Evropě, kdo zde zanechal díla, jež položila základ pozdějším sbírkám. Nebyli to ve větší míře ani malíři a propagátoři přijíždějící do Evropy představit malby vzniklé v dané době v Číně jakožto součást modernizující se disciplíny čínského malířství. Přestože jejich díla zůstala v omezeném počtu v některých evropských sbírkách čínského umění, v Praze se oficiální přehlídka vedená Liou Chaj-suem poněkud minula účinkem a výraznější stopu zde nezanechala. První sbírky čínské moderní malby tak vděčí za svou existenci téměř výhradně aktivitám jedné sběratelské osobnosti – Vojtěcha Chytila, jenž v Číně působil od konce desátých let 20. století. Díla moderního čínského tušového malířství, která z Číny přivezl, se rozšířila během prodejních výstav mezi řadu zájemců na nejrůznějších místech střední Evropy. Jejich potomci je v rodinných sbírkách schraňují dodnes, nebo se v řadě případů v posledních letech dostala zpět na trh během aukcí asijského umění. Zásadní část Chytilovy kolekce, skutečný základ pozdějších sbírek moderního čínského tušového malířství v Československu, však byla v roce 1981 odkázána Národní galerii v Praze a později ji rozšiřovaly další vlny sběratelství v poválečném období. Dodnes je tak tato sbírka především díky unikátnímu zastoupení množství maleb od Čchi Paj-š'e a jiných severočínských malířů jedním z nejvýznamnějších souborů moderní čínské malby mimo Čínu a Tchaj-wan.

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 V meziválečném Československu působilo několik významných sběratelů čínského umění. Vedle Vojtěcha Chytila to byli také Josef Martínek (1888–1976), Joe Hloucha (1881–1957) či Viktor Oppenheimer (1877–1942). Zatímco

Chytil zaměřil svůj zájem na soudobé čínské malířství, ostatní jmenovaní sbírali především staré čínské a japonské umění, jež také představili na výstavách ve velkých českých a slovenských kulturních centrech. Podrobnější životopis Josefa Martínka na své zpracování zatím čeká. K Hlouchovým cestám do Asie, jeho sbírce a publikacím viz Jan Šejbl, *Joe Hloucha: spisovatel, cestovatel a sběratel*, el. zdroj, Národní muzeum, Praha 2007. K pozoruhodné osobnosti Viktora Oppenheimera viz Lubomír Slavíček, Viktor Oppenheimer. Sběratel, propagátor a zprostředkovatel japonského a čínského umění, in: Lubomír Slavíček – Jana Vránová (eds.), *100 let Domu umění města Brna, Dům umění města Brna*, Brno 2010, s. 117–129.

2 Viz např. Craig Clunas, *Chinese Painting and its Audiences*, Princeton UP, Princeton and Oxford 2017, s. 5–35; Yin Hwang, *The Art of Describing the 'New': Chinese Visuality and Europe in the Early Modern Period*, in: Michaela Pejčochová – Clarissa von Spee (eds.), *Modern Chinese Painting and Europe. New Perceptions, Artists Encounters, and the Formation of Collections*, Reimer, Berlin 2017, s. 25–41. Ke sbírce na zámku Ambras viz také Ivo Purš – Hedvika Kuchařová (eds.), *Knihovna arcivévody Ferdinanda II. Tyrolského*, Artefactum, Praha 2015. *Albu Barhama Mirzy* je věnována samostatná studie David J. Roxburgh, *The Persian Album, 1400–1600. From Dispersal to Collection*, Yale UP, New Haven – Londýn 2005.

3 Základní informaci o čínských tapetách v evropských sbírkách viz Friederike Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten für Europa: vom Rollbild zur Bildtapete*, Deutsches Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1989. Pro orientaci v této problematice v České republice mohou posloužit výsledky průzkumu Terezy Cikrytové publikované jako Zmapování dochovaných tapet orientálního stylu v České republice. Katalog s obrazovou částí, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Studentská grantová soutěž, projekt SGFR01/2011.

4 Clunas (cit. v pozn. 3), s. 22–27, například ukazuje, jak Ernst Gombrich ještě v r. 1960 ve své stěžejní publikaci *Art and Illusion* tímto způsobem pracuje s obrazem čínské krajiny od jihosungského Sia Kueje (činný na přelomu 12. a 13. stol.). Podobné ztotožnění „čínské malby“ s malbou ve stylu malířů jihosungské malířské akademie má však dlouhou tradici, jež vede až ke sběratelským strategiím Ernesta Fenollosy (1853–1908) a Okakury Kakuzóa (1862–1913), viz např. Elizabeth Lillehoj, *Making Asia out of China: Okakura Kakuzo's Notions of Classicism*, in: Vimalin Rujivacharakul (ed.), *Collecting China. The World, China, and a History of Collecting*, University of Delaware Press, Newark 2011, s. 73–85.

5 Vynikající sondou do mentality dobového sběratelství je například Minna Törmä, *Enchanted by Lohans. Oswald Sirén's Journey into Chinese Art*,

Hong Kong UP, Hong Kong 2013. V českém prostředí můžeme podobné tendence najít například u sbírky čínské malby Emila Filly, jejíž větší část je nyní uchovávána v Galerii Benedikta Rejta v Lounech. Soupis a dobové datace čínských maleb z Fillovy sbírky viz Tomáš Winter, *Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění* (disertační práce), FF UK, Praha 2005.

6 Typický je v tomto kontextu například název poslední studie Jamese Cahilla, *Pictures for Use and Pleasure. Vernacular Painting in High Qing China*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 2010. Odkazuje k figurálním malbám používaným jako soukromé předměty dekorativní či užité funkce, které jsou začasť dílem dnes již neznámých malířů a dříve byly pro vývoj čínského malířství považovány za marginální.

7 Například ve studii Minny Törmä nenajdeme žádnou zmínku o tom, že by Osvald Sirén (1879–1966) vedle svého zájmu o starší umění zkoumal nebo vyhledával díla svých současníků, přestože v Číně v meziválečném období pobýval opakovaně a podnikal zde za účelem získání uměleckých děl rozsáhlé cesty. Pokud se setkal s významným soudobým umělcem, jakým byl například Wu Chu-fan (1894–1968), hovořil s ním o starším umění a využíval jeho znalectví pro poznání dobových sbírek staré čínské malby (Törmä, cit. v pozn. 6, s. 134–135). Nezajímal se však o jeho vlastní tvorbu, natož aby ji chtěl pořídit pro Národní muzeum ve Stockholmu, které ho pověřilo nákupem děl do svých sbírek. Ani v případě Johna Calvina Fergusona (1866–1945), který v Číně žil několik desetiletí, není doložen zájem o soudobé umělce a jejich malby, zatímco díla starého malířství se vedle dalších uměleckých předmětů snažil získat skrze své kontakty přímo v palácových sbírkách. Viz Lara Jaishree Netting, *A Perpetual Fire. John C. Ferguson and His Quest for Chinese Art and Culture*, Hong Kong UP, Hong Kong 2013. Z opačného úhlu pohledu je možné hledat případné kontakty či zájem obchodníků s čínským uměním, kteří operovali na západním trhu, jako byl např. C. T. Loo (1880–1957). I zde však narážíme na až nepochopitelné mlčení o současném uměleckém dění v Číně a naprostou absenci kontaktů s živým uměním, viz např. Géraldine Lenain, *Monsieur Loo. Le roman d'un marchand d'art asiatique*, Éditions Philippe Picquier, Arles 2013.

8 Tchajwanská badatelka Sun Čhun-mej během svých rešerší v archivech pařížských univerzit dohledala podrobnosti o více než padesáti čínských studentech, kteří zde mezi lety 1914 a 1939 studovali malbu v ateliérech umělců, jako byli Fernand Cormon, Pascal Dagnan-Bouveret, Francois Flameng, Louis Roger, Lucien Simon, Ernest Laurent, Fernand Sabatté, René-Francois-Xavier Prinnet, Pierre Laurens, Frederic Auguste La Guillerme a další. Děkuji

Sun Čhun-mej za zpřístupnění nepublikovaných výsledků výzkumu aktivit čínských umělců v Paříži v 1. polovině 20. století.

9 *Exposition chinoise d'art ancien et moderne*, Imprimerie Alsacienne, Strasbourg 1924.

10 *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris 1925: Section de Chine*, Paříž 1925.

11 Řadu cenných informací o životě a díle umělce Liou Ťi-pchiaoa shromáždili jeho potomci a publikují je průběžně na internetových stránkách <https://liujipiao.com/>

12 Craig Clunas, *Chinese Art and Chinese Artists in France 1924–1925*, *Arts Asiatiques* XLIV, 1989, s. 100–106.

13 O tomto plánu hovoří v dochovaných archivních pramenech několikrát i Vojtěch Chytil, jenž údajně po založení Palácového muzea v Zakázaném městě r. 1925 se zástupci čínské vlády diskutoval o možnosti vystavit v Evropě rozsáhlejší soubor starého umění ze státních sbírek. V r. 1928 však došlo k pádu pekingské vlády a Čankajšek ustavil novou nacionalistickou vládu v Nankingu. To podle Chytilových slov překazilo započatá jednání, která původně vedl s vládou v Pekingu, a reprezentativní výstavu starého čínského umění se nakonec podařilo uspořádat po zcela jiných cestách až r. 1935 v Londýně. Jednu ze zmínek o plánované výstavě starého umění viz dopis Vojtěcha Chytila „kolegovi“ z 15. ledna 1931, uložený v Archivu hl. města Prahy, Fond S.V.U. Mánes, sign.

4. 1. O londýnské *Mezinárodní výstavě čínského umění*, která se konala od 28. listopadu 1935 do 7. března 1936, viz například Jason Steuber, *The exhibition of Chinese art at Burlington House, London, 1935–36*, *The Burlington Magazine* CXLVIII, srpen 2006, s. 528–536; Fan Liya, *The 1935 London International Exhibition of Chinese Art: The China Critic Reacts*, *China Heritage Quarterly*, červen/září 2012, č. 30/31. Inspirativní analýzu vystavených starých čínských maleb od Jamese Cahilla najdeme na jeho stránkách <http://jamescahill.info/the-writings-of-james-cahill/london-193536-exhibition-early-paintings-from-china>

14 O Liou Chaj-suovi a jeho evropských cestách včetně dalších podrobností k pořádaným výstavám viz Michaela Pejčochová, *Exhibitions of Chinese Painting in Europe in the Interwar Period – The Role of Liu Haisu as Artistic Ambassador*, in: Michelle Ying-ling Huang (ed.), *The Reception of Chinese Art Across Cultures*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2014, s. 179–199.

15 Obsah výstavy dokumentuje katalog *Ausstellung Chinesischer Malerei der Jetztzeit*, China-Institut a Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main 1931. Ze sta vystavených tušových maleb bylo 22 dílem Liou Chaj-sua. Zároveň však byly podle závěrečné sekce katalogu i zde malby

představeny bok po boku s předměty staršího umění ze sbírek muzeí i soukromých institucí, z nichž některé je nabízely k prodeji. Na prodej byly i malby tvořící hlavní část výstavy.

16 27. a 28. června 1932 například vyšla na pokračování obsáhlá zpráva od komentátora jménem Paj-š' (občanské jméno se zatím nepodařilo identifikovat, nejedná se o slavného malíře Čchi Paj-š'e stejně znějícího jména), osvětlující zrod myšlenky na uspořádání výstavy po Liou Chaj-suově návratu z prvního berlínského pobytu. Jako jeden z hlavních důvodů je zde explicitně uvedena nutnost čelit sílící přítomnosti japonského umění na Západě. Článek končí emotivním ujištěním že „[čínská] vláda již vyjádřila svůj nadšený souhlas a vyzvala umělce k hojně účasti, aby tak přispěli ke zřádku celého podniku a nenechali těm Japoncům místo jediného představitele celého Východu.“

17 K výstavě vyšly dva katalogy, *Chinesische Malerei der Gegenwart*, Würfel Verlag, Berlin 1934, a bibliofilské vydání většího formátu s celostránkovými reprodukcemi jednapadesáti obrazů s podobným názvem *Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart*, Carl Koch Lichtdruckerei, Berlin 1934.

18 Z německých periodik přinesla zprávy o výstavě především *Ostasiatische Zeitschrift*, *Sinica* a *Ostasiatische Rundschau*.

19 Liou své pojetí vývoje moderní čínské malby podrobněji prezentoval již během prvního evropského pobytu v letech 1929–1931 jako součást četných přednášek a diskusí. Přepis přednášky v Institutu čínských studií ve Frankfurtu nad Mohanem viz *Sinica* VI, 1931, č. 2, s. 49–55. Jeho srovnáním s texty pro katalogy pozdějších výstav zjistíme, že se Liouovy představy o periodizaci a klasifikaci čínské malby ani názory na možné cesty její modernizace v podstatě nezměnily a s každým dalším textem je pouze dále rozvíjel. Zůstává však otázkou, nakolik mohly být subtilní rozdíly v technice nebo symbolice tušových maleb srozumitelné evropskému čtenáři bez hlubší znalosti vývoje starého malířství v Číně. Spíše se zdá, že Liouovy přednášky a texty oslovily především jeho krajany v zahraničí, kteří s některými názory polemizovali nebo je naopak dále rozvíjeli.

20 *Ostasiatische Zeitschrift* N. F. X, 1934, č. 1–2, s. 55.

21 Uta Rahman-Steinert, *Chinesische Malerei des 20. Jahrhunderts in Berlin bis 1980*, *Ostasiatische Zeitschrift (Neue Serie)* XXIV, podzim 2012, s. 28. Neradostným řízením osudu však byla většina děl, jež v Berlíně zůstala z Liou Chaj-suovy výstavy, na konci 2. světové války odvezena Rudou armádou a dnes se nachází ve stále ještě nedořešených majetkových poměrech v depozitářích petrohradské Ermitáže. V Berlíně jsou nyní z akvizice r. 1934 dochovány jen ojedinělé kusy.

22 V Londýně byla výstava rovněž přijata

velmi dobře a její ohlas je podobný tomu, jaký je doložen z první zastávky v Berlíně o rok dříve.

Je možné, že zdejší klima již bylo ovlivněno myšlenkami na přípravu mezinárodní výstavy starého čínského umění, která se konala koncem r. 1935. V Londýně v této době značně přispěl k popularizaci čínského umění kurátor Britského muzea Laurence Binyon a ve zprostředkování kontaktů se intenzivně angažoval také čínský vyslanec ve Velké Británii Kuo Tchaj-čchi (1888–1952). Podrobně k londýnské zastávce Liou Chaj-suovy výstavy viz Shelagh Vainker, *Modern Chinese Painting in London, 1935*, in: Jo-Anne Birnie Danzker (ed.), *Shanghai Modern 1919–1945*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2004, s. 118–123.

23 Dopis Správy Umělecko-průmyslového musea Obchodní a živnostenské komory z 30. ledna 1934. Archiv Umělecko-průmyslového musea v Praze, inv. č. 514/34.

24 Termín vypůjčený z názvu výstavy *Modernités plurielles 1905–1970*, Centre Pompidou, 23. října 2013 – 26. ledna 2015, jež se pokusila moderní umění představit jako diverzitu a koexistenci uměleckých forem a tradic spíše než jednotný, koherentní narativ. Otázkou, kterou nelze na omezeném prostoru tohoto článku podrobně rozebrat, zůstává, nakolik bylo mladé čínské umění skutečně pochopeno a uznáno v ostatních evropských zemích, kde se Liou Chaj-suova výstava konala, byť místní umělecké kruhy reagovaly o poznání citlivěji a fundovaněji než pražské. Tato problematika je předmětem dalšího výzkumu, z dosud publikovaných studií viz Birnie Danzker (cit. v pozn. 23) nebo Michaela Pejčochová – Eric Lefebvre, *Les modalités de la réception de l'art moderne à travers une typologie des expositions de peinture chinoise dans l'Europe de l'entre deux guerres* (v tisku).

25 Koncept upoutávky na výstavu pro Pražský Radiožurnál, dat. 27. března 1935, Archiv Umělecko-průmyslového musea v Praze.

26 Podrobnosti k pražské výstavě viz Archiv Umělecko-průmyslového musea v Praze, ohlas výstavy v Berlíně podrobně rozebírá Rahman-Steinert (cit. v pozn. 22), více k ohlasu londýnské výstavy viz Vainker (cit. v pozn. 23).

27 V. V. Š. [Václav Vilém Štech], *Rozcestí staré kultury. K výstavě čínského umění v Umělecko-průmyslovém museu*, *České slovo*, 31. března 1935, s. 16.

28 O Chytilově životě, malířské tvorbě a sběratelských i světových aktivitách podrobně pojednává moje studie s pracovním názvem *Formování sbírek moderního čínského tušového malířství v meziválečném Československu*, kterou vydá r. 2018 Národní galerie v Praze.

29 Asi nejpodrobněji viz Li Čung-chua, *Pi-lu lan-lü sing kuo-mej – 1917–1937 nien Pej-ting kuo-li čuan-men mej-šu tiao-ju jen-tiou*, Chu-pej žen-min čchu-pan-še, Wu-chan 2008.

30 K životu a dílu těchto malířů podrobněji

Michaela Pejčochová, *Mistři čínské tušové malby 20. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, Národní galerie v Praze, Praha 2008.

31 Více podrobností ibidem a především pak v připravované publikaci Pejčochová 2018 (viz pozn. 29).

32 Dokumentace příprav i průběhu výstavy a jejích ohlasů je uložena v Archivu Národní galerie v Praze, fond KJ, novinové výstřižky 1916–1928, AA 1502/1, karton 167.

33 Ibidem.

34 Rozbor obsahu jednotlivých výstav a detailnější popis vývoje v Chytilově sběratelské strategii viz Michaela Pejčochová, Vojtěch Chytil and his European exhibitions of Chinese art: Chinese 20th-century painting first introduced in Europe, in: Pej-fing chua-jüan (ed.), *Čchi Paj-š' jen-tiou ti san tí*, Kuang-si mej-šu čchu-pan-še, Nan-ning 2015, s. 1–21.

35 Chytilovy prodejní výstavy se konaly v řadě států střední Evropy a později dokonce i ve Velké Británii. V r. 1928 vystavoval v Praze a Ostravě, 1929 v Praze, 1930 ve Vídni, Brně, Berlíně a Budapešti, 1931 v Karlových Varech, Praze, Plzni a Olomouci, 1932 v Českých Budějovicích, Pardubicích a Ostravě, v letech 1933 a 1934 dvakrát v Londýně a na dalších místech Velké Británie, 1935 v Bratislavě a ve Slaném, 1936 ve Vídni a Košicích, 1937 v Praze a 1938 v Budapešti. Během r. 1930, kdy proběhl asi nejrozsáhlejší a nejprestižnější z těchto přehlídek, bylo podle dochovaných katalogů vystaveno kolem 470 děl, z nichž přibližně polovina z katalogů zmizela koncem r. 1930, a je proto pravděpodobné, že byla během čtyř velkých výstav prodána. Více podrobností viz Pejčochová 2015 (cit. v pozn. 34). Vedle toho Chytil dovážel umělecké předměty pro přátele a další zájemce soukromě, bez oficiálního zapojení do některé z výstav. Lze proto předpokládat, že do soukromých sbírek se díky Chytilovým aktivitám během těchto let dostalo několik set děl soudobého čínského malířství.

36 Chytilovy texty představující vývoj na pekingské umělecké scéně, pro jejichž rozbor zde není prostor, lze nalézt především v katalogích k výstavám zmíněným v pozn. 36. Detailní analýzu Chytilových názorů na starší i recentní historii čínské malby přinese připravovaná publikace Pejčochová 2018 (viz pozn. 29).

37 Dopis Vojtěcha Chytila „kolegovi“ z 15. ledna 1931, uložený v Archivu hl. města Prahy, Fond S.V.U. Mánes, sign. 4. 1. Skutečný počet prodaných děl mohl být o něco nižší, neboť Chytil měl ve zvyku čísla ve svých textech poněkud nadsazovat. Obrovský rozsah výstav a vysoké počty dovezených děl jsou nicméně nesporné.

Seznam vyobrazení

- 1 Liou Ťi-pchiao, *Tanečnice v císařském paláci*, na *Výstavě starého a moderního čínského umění* ve Štrasburku, 1924. Foto: archiv autorky.
- 2 Liou Chaj-su a přátelé v Belgii, 1930. Foto: archiv autorky.
- 3 Katalog *Výstavy čínské moderní malby (Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart)*, Würfel Verlag, Berlín 1934. Foto: archiv autorky.
- 4 Zahájení *Výstavy čínského umění* v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, 1935. Foto: archiv Uměleckoprůmyslového musea v Praze.
- 5 Pohled do *Výstavy čínského umění* v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, 1935. Foto: archiv Uměleckoprůmyslového musea v Praze.
- 6 Pohled do *Výstavy čínského umění* v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, 1935. Foto: archiv Uměleckoprůmyslového musea v Praze.
- 7 Upoutávka na *Výstavu čínského umění* v budově Rudolfína v Praze, 1928, *Národní politika*, leden 1928.
- 8 Zahájení Chytilovy výstavy *Japonské a čínské umění současné* v Obecním domě, 1929. Foto: archiv autorky.
- 9 Čchi Paj-š', *Rybář*, konec 30. let 20. století, tuš a barvy na papíře, Národní galerie v Praze.
- 10 Čchen Pan-ting, *Krajina*, 1930, tuš a barvy na papíře, Národní galerie v Praze.
- 11 Pchu Žu, *Tchao Jüan-ming a jeho báseň Návrat*, 1929, tuš a barvy na papíře, Národní galerie v Praze.
- 12 Siao Sung-žen, *Lotosy*, konec 30. let 20. století, tuš a barvy na papíře, Národní galerie v Praze.

Posmrtné herecké portréty v japonské sbírce Národní galerie v Praze

JANA RYNDOVÁ

Autorka se v článku zabývá ikonografií a nápisovým aparátem na japonských posmrtných hereckých portrétech ve Sbírce umění Asie a Afriky Národní galerie v Praze. Sedmáct vybraných dřevorezů typu *šinie* rozebírá i z historického a sběratelského hlediska. Text tak nabízí konkrétní, specificky profilovaný vhled do konvolutu japonských dřevorezů z první poloviny 19. století, které pocházejí z dílny rodu Utagawa. Autorem většiny z nich je Utagawa Kunisada (1786–1865) a vesměs již byly publikovány v monografii Národní galerie k obsáhlé dvoudílné výstavě děl tohoto autora z českých sbírek v roce 2005. Tato studie však k listům nabízí i přesné překlady nápisů. Právě posmrtné tisky *šinie* dobře ilustrují dobovou provázanost japonské dřevorezové tvorby poloviny 19. století a japonského měšťanského dramatu *kabuki*. Herecké portréty v tomto případě nejsou jen strnulým scénickým obrazem, často informují příznivce divadla o kariérách a životních zvratech jednotlivých herců a o všestrannosti jejich talentu. Zároveň mají tyto portréty samozřejmě i buddhistický podtext, a představují tedy materiál důležitý pro historiografii divadla *kabuki* a stav myšlení společnosti v pozdním období Edo.

Klíčová slova

posmrtné portréty *šinie*, Utagawa Kunisada, japonský dřevorez, divadlo *kabuki*, čeští sběratelé japonského dřevorezu, Národní galerie v Praze

Divadelní žánr *kabuki* k sobě přitahoval nemalou pozornost japonské veřejnosti již od samého počátku 17. století, kdy kněžka Okuni ze svatyně Izumo se svou skupinou v Kjótu zahájila taneční a pěvecká představení u řeky Kamo a ve svatyni Kitano. Scény divadla *kabuki* pak začaly vznikat v Ósace nedaleko Kjóta i v Edu (pozdějším Tokiu). Popularita žánru *kabuki* dosáhla vrcholu na konci období Edo (1600–1867) a herecké portréty z první poloviny 19. století tvoří nedílnou součást odkazu, který světové kultuře zanechal japonský barevný dřevorez.¹

Portréty herců či aranžované stěžejní scény ze slavných her byly vydávány ve značném množství a za netrpělivého očekávání publika jako běžný komerční doplněk divadelních produkcí. „Když jednotlivá divadla stanovila data letních či novoročních představení, zvolily se scény z úspěšných her, které slibovaly popularitu a zajímavé obrazy (mohla to být například vražedná scéna z duchařské

hry), a tyto scény byly publikovány. Jistí ósači nakladatelé navštěvovali divadla ve dnech premiér společně s umělci, kteří zachycovali podoby herců. Přimo v hledišti byly ze čtyř nebo pěti diváckých boxů odstraněny zástěny a rozprostřely se zde rohože. Na stoly se pak rozložily papíry a štětky a vše bylo připraveno ke skicování děje na jevišti. Umělec seděl uprostřed, majitel nakladatelství a jeho úředníci seděli po umělcově boku. Vedle se pak prvotřídní společnosti staraly o jídlo a pití, v divadle tedy bylo velmi živo. Šlo o jistou formu propagace, o oznámení skutečnosti, že se připravují tisky z daného představení. Zákazníci zaznamenali, že je tu ten a ten umělec, že brzy budou v prodeji jeho kvalitní grafické listy, a očekávali jejich vydání. [...] Práce musela být hotova během dvou, maximálně tří dnů, výtisky měly někdy nahrubo vyřezané přechody mezi barevnými liniemi. [...] Od skici až po hotový tisk bylo vše ponecháno na umělci, nakladatel si naprosto nemohl být jistý výsledkem. Byl ale již na tuto praxi zvyklý. Když se podařil kvalitní výtisk, byl spokojen a vystavil ho před obchodem před zraky již čekajících zákazníků. První edice se v mžiku prodala a následovala jedna edice za druhou, z čehož nakladatel velmi profitoval. Tak tomu bylo, když byly portréty dobře přijaty. Ale mohl se stát i opak, někdy se neprodal ani jediný výtisk, nakladatel tratil a celá edice se vůbec nedostala na denní světlo. Většina portrétů nebyla označena jmény herců, lidé je poznávali podle tváří a rodinných znaků (monů) na kostýmech. Fanoušci různých herců spolu soutěžili v nákupu grafických listů a nechali si je vázat do alb, aby je chránili.⁴² Příkladem scénického skicování popsaného výše je i list se signaturou Vm 904-906 ze sbírek Národní galerie zachycující slavné herce jako sudí a zápasníky sumó (**obr. 1**). Lineární struktura kompozice triptychu stojí za pozornost jako zdroj nového přístupu evropských umělců k perspektivě. Detailní pohled na scénu z nadhledu evokuje např. „výřezy“ z oblíbených výjevů s baletkami Edgara Degase.

Popularita divadelních tisků pokračovala až do raného období Meidži (1868-1912) a dala vzniknout i komerčním obrazům ze soukromého života herců a posmrtným portrétům populárních interpretů stěžejních japonských scén situovaných v Edu a Ósace. Vedle cca 5000 edských tisků se ve sbírce Národní galerie v Praze nachází téměř 500 grafických listů ósacké provenience, mezi nimiž převažují herecké portréty z poloviny 19. století. Tento konvolut představuje téměř desetinu z celkového fondu dřevořezů ve Sbírce umění Asie a Afriky NG. Významný je také početný fond ve sbírkách Národního muzea (Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur) shromážděný převážně v době pobytu sběratele Josefa/

Joe Hlouchy (1881-1957) v Kóbe a Ósace v roce 1906, během kterého Hloucha úzce spolupracoval s krajanem Karlem Janem Horou (1881-1974), inženýrem zaměstnaným u Osaka Gas Light Company. Tento konvolut zpracovali prof. Susumu Macudaira a Libuše Boháčková mezi lety 1983-85. Z fondů obou státních institucí (Národního muzea a Národní galerie) byla už v roce 1985 uspořádána v Náprstkově muzeu velká dvojdielná výstava – jedna z prvních přehlídek ósacké grafické produkce Kamigata-e v Evropě.

Následující text se zaměří zejména na posmrtné herecké portréty edské provenience *šinie* (死絵), kterých je ve Sbírce umění Asie a Afriky Národní galerie v Praze dochováno 22. Přední japonské divadelní scény si i v 19. století nadále zachovávaly nesmírnou popularitu a portréty herců, posmrtné tisky nevyjímaje, byly stále více vyhledávaným obchodním a sběratelským artiklem – jak v Ósace, tak v Edu. Posmrtné či pamětní tisky *šinie* jsou někdy označovány jako „obrazová rekvie“ *cuizen'e* (追善絵) a vycházejí z podoby tváře *nigao'e* (似顔絵), tedy z portrétního zachycení zobrazovaného herce. I přes málokdy opomenuté detailní informace (hercovo jevištní jméno, básnické jméno *haimjó*, posmrtné jméno *hómjó*, datum úmrtí, věk) tedy nelze posmrtné portréty vnímat jen jako pouhá uniformní smuteční oznámení, i tyto tisky byly výtvarně a technicky na vysoce profesionální úrovni a těšily se značné oblibě. Od „běžné“ produkce se tisky *šinie* často odlišují tím, že jsou záměrně tónovány s použitím bleděmodré našedlé barvy, která symbolizuje svět duchů a neživých.

Popularita a masová produkce oslavných či posmrtných grafických listů se ovšem netýkala jen herců, srovnatelnými celebritami byli i zápasníci *sumó*, jak dokládá výše reprodukováná aranžovaná scéna zápasu *sumó* i ojedinelý portrét Rjúmona Jošigoróa ve sbírkách Národní galerie (**obr. 2**). List je signován vlevo pod zápasníkovým loktem jako „obraz *Ippósaie Kunijasua*“ (一鳳齋 国安画 Ippósaie Kunijasua ga). U zápasníkových nohou se nachází cenzorské razítko „schváleno“ (極 kiwame) a nakladatelské razítko „Uemura Johei“ (上村与兵衛) s adresou Nanba čó (Naniha čó). U pravého okraje listu je uvedeno zápasníkově jméno Rjúmon Jošigoró (龍門好五郎) i s jeho tělesnými proporcemi (身ノ丈七尺余、目方四拾貫目余 výška víc než 7 *šaku* /stop/ = víc než dva metry, váha víc než 40 *kanme* = víc než 150 kg). Dále z nápisu u pravého okraje listu vyplývá, že Rjúmon Jošigoró pocházel z kraje Ijo (dnešní provincie Ehime na

severozápadě ostrova Šikoku), že pobýval ve městě Macujama na severozápadě Šikoku a že remízoval se zápasníkem jménem Džinnaku Čóbei. List podle záznamu vpravo zachycuje Rjúmona Jošigoróa ve věku 22 let, tedy na vrcholu kariéry. Slavný zápasník zemřel čtrnáctého dne druhého měsíce lunárního kalendáře čtvrtého roku éry Tenpó (1834) ve věku 27 let. Nápis pod jeho nohama dokládá, že ve věku 22 let byl oficiálně přijat do ósacké arény, portrét byl tedy pravděpodobně pořízen právě při příležitosti tohoto ceremoniálu, Jošigoró má na sobě slavnostní hedvábnou suknicí *kešómawaši* (化粧廻し) s motivem kapra, symbolem vytrvalosti a síly.

Uvedený příklad není sice modelovým posmrtným portrétem, nicméně velice dobře zachycuje informativní a aranžovaný charakter obdobných grafických listů, který v případě hereckých portrétů někdy přerušoval až do bulvární roviny, a to (i když spíše výjimečně) i navzdory smutečnímu charakteru posmrtných tisků.

Obzvláště výrazné jsou v tomto ohledu posmrtné portréty herce Ičikawy Dandžúróa VIII. (1823–1854). Ičikawa, první milovník edské scény, spáchal ve věku 32 let (v 8. měsíci lunárního kalendáře roku 1854) sebevraždu *seppuku* (respektive si podříznul hrdlo) na půdě pro něj konkurenčního města Ósaky. Došlo k tomu zřejmě v souvislosti s vleklou krizí divadla, vyvolanou vládní reformou projevů městské kultury za éry Tenpó roku 1842, která postihla sedmiletým exilem v Ósace i jeho neméně proslulého otce Ičikawu Dandžúróa VII. (Ebizóa V.). Po sebevraždě miláčka edského, zejména ženského publika bylo vydáno celkem 130 různých komemoratívních dřevořezů, což byl ovšem rekordní počet. U jiných herců se vzpomínkové portréty počítaly do tří až pěti edic. Slavný je zejména posmrtný portrét Dandžúróa VIII., na kterém je oplakáván davem měšťanských žen a dívek včetně kočky v pravé dolní části listu (**obr. 3**). Po Dandžúróově důstojném odchodu z jeviště světa se objevila řada pololegálních, necenzurovaných a nesignovaných posmrtných portrétů. Pochybnost proto vyvolává signovaný Kunisadův list s inventárním číslem NG Vm 2339 (**obr. 4**) datovaný rokem 1852. Kunisada sám by se zřejmě přestupku proti cenzorským omezením zpodobňování herců, tedy proti jednomu z projevů vládních reforem měšťanské kultury z roku 1842, nedopustil. Je tedy pravděpodobné, že pirátský editor zde využil staršího portréta datovaného rokem 1852, opatřeného cenzorskými razítky, k recidivě zbavené původního pozadí, označení role i značky nakladatele.

Posmrtné portréty herců v každém případě nebyly jen čistě informativními smutečními oznámeními, měly i komerční a zároveň i estetický a etický rozměr, který v tisících dával vyniknout i obrazu posmrtného života v souladu s buddhistickou vírou. Na listu ve sbírce Národní galerie se signaturou Vm 3028 je například populární milovník Ičikawa Dandžúró VIII. zachycen po boku ďábla. Ten se chystá herce odvést, čemuž se snaží zabránit dav Dandžúróových obdivovatelek (**obr. 5**). Tento list je ve skutečnosti částí diptychu, druhá část, ve které jsou zobrazeni pes a kočka tahající za lemy kimon plačících žen, ve sbírce NG chybí. Nápis na reprodukovaném listu je následující: 寅八月六日 - „šestý den osmého měsíce roku Tygra“, 法名浄蓮信士 八代目市川團十郎 - „Ičikawa Dandžúró VIII., posmrtným jménem Džóen Šindži = Věřící na místě Čistoty“, 行年三十二才 - v tomto roce [1854] 32letý. Základní informace doplňuje text v levé horní části listu: 戯場の富貴艸を無常風に散し 親子の出勤は鬼に金棒と思いしも 二丁町よりは沙汰なくして冥府の迎い俄に來りて引立行るゝぞ 悔しける されば柳の舌に片唾を呑みて蝙蝠を待し - „Vynikající muž divadelní scény, náhle odvanut z tohoto světa, poslušen profesního pouta mezi rodičem a potomkem, upírá svou mysl k ďábově železné holi, cestou necestou spěje do podsvětí říše, zastavován a popotahován, oplakáván; sbohem, smuteční orby lkají a netopýři pod nimi čekají na štěstí na onom světě.“ Rovněž triptych Utagawy Kunisady se signaturou Vm 2835 ze sbírky pátera Sigismunda Boušky má zřejmý duchovní rozměr, zachycuje herce jako představitele japonského panteonu, kteří překonávají zlosyn a demony. Uprostřed je opět populární herec Ičikawa Dandžúró VIII. zobrazen jako průvodce podsvětím bódhisattva Džizó (**obr. 6**). Vpravo je ve své době také populární herec Nakamura Utaemon IV. (1798–1852) představen jako bojovník nadpřirozených schopností Nippon Daemon, vlevo je zpodoběn herec ženských rolí *onnagata* Bandó Šúka II. (1813–1855) jako bohyně milosrdenství Kannon.³ Všichni tři herci jsou označeni kartuší s datací, věkem v době úmrtí, jevištním, básnickým a posmrtným jménem. Kartuš uprostřed obsahuje tento nápis a dataci: 嘉永七甲寅年八月六日 浪花ニテ没ス 行年三十二才 篤譽浄蓮実忍信士 八代目市川團十郎 俳名三升 家号成田屋 - „Šestého dne osmého měsíce sedmého roku ‚staršího‘ dřevěného Tygra éry Kaei [1854]. V Naniwě [starší název pro Ósaku] skončil ve věku třiceti dvou let vpravdě vytrvalý věřící, ctnostný Džóen, Ičikawa Dandžúró VIII., básnickým jménem Sanšó, příslušný k divadelnickému domu Naritaja.“ Kartuš vpravo nese

následující nápis: 嘉永五壬子年二月十七日 浪花ニテ没ス 行年五十五才 歌成院翫雀日良信士 四代目中村歌右衛門 俳名翫雀 家号成駒屋 – „*Sedmnáctého dne druhého měsíce pátého roku ,starší‘ vodní Krysy éry Kaei* [1852]. V *Naniwě* [Ósace] *skonal ve věku padesáti pěti let věřící z kláštera Kasei'in Kandžaku Ničijo, Nakamura Utaemon IV., básnickým jménem Kandžaku, příslušný k divadelnickému domu Narikomaja.*“ Tento v Ósace nejpopulárnější herec a tanečník kabuki, který dlouhá léta hostoval i v Edu, byl také nadaným básníkem. Zemřel náhle ve věku 55 (podle jiných šinie 58) let po krátké nemoci, a proto ho oplakávala obě města. Kartuš vlevo obsahuje sdělení: 安政二乙卯年三月六日 東都ニテ没ス 行年四十三才 秀誉実山信士 二代目坂東志うか 俳名秀佳 家号大和屋 – „*Šestého dne třetího měsíce druhého roku ,mladšího‘ dřevěného Králíka éry Ansei* [1855]. *Ve Východním hlavním městě skonal ve věku čtyřiceti tří let věřící Šújo Džissan, Bandó Šúka II., básnickým jménem Šúka, příslušný k divadelnickému domu Jamatoja.*“ Tento herec se proslavil zejména ztvárňováním hlavních ženských rolí, zemřel stejně jako Nakamura Utaemon IV. po krátké nemoci. Datum úmrtí odpovídá skonu herce Bandóa Šúky I., ale zápis jména na reprodukovaném listu je provázen označením druhého nositele jména (*nidanme*). To znamená, že ve své době byl považován za druhého nositele poetického jména, které jako své básnické jméno *haimjó* užíval i herec, který byl jeho adoptivním otcem, Bandó Mitsugoró III., ale v pozdější rodové genealogii se označoval za zakladatele herecké rodové linie Bandó s vlastním jménem Šúka. Právě Šúka I. v rámci této odnože rodu Bandó proslul nejvíce, a to zejména precizní dikcí a osobitým hereckým projevem v hlavních ženských, ale i mužských rolích (*tačijaku*).

Dalším zajímavým příkladem posmrtného tisku ve sbírce Národní galerie, který propojuje hercovu osobnost s buddhistickým panteonem, je list Vm 2975 – portrét herce Iwaie Hanširóa VI. v roli bódhisattvy Fugen (**obr. 7**). Iwai Hanširó VI. (1799–1836) byl výrazným představitelem ženských rolí své doby. List je signován „štětcem Kunisady od Pátého Brodu“ (五渡亭国貞画筆 Gotótei Kunisada hicu) a opatřen (oříznutou) pečeti nakladatele a cenzorskou pečeti „schváleno“ (極 *kiwame*). Bódhisattva Fugen, ochránkyně spravedlnosti a zbožnosti a šiřitelka Buddhova učení, tradičně na hřbetu bílého slona provází Buddhu Šákjamuniho a svým příkladem vede všechny živé bytosti ke spáse. A ve sbírce Národní galerie se nachází i posmrtný portrét herce v ženské roli se signaturou Vm 4579, kde je Onoe Kikugoró IV. (1808–1860) – podobně jako

Ičikawa Dandžúró VIII. na listu se signaturou Vm 3028 – odváděn do podsvětí ďáblem (**obr. 8**). Kartuš v podobě stély vpravo obsahuje vějíř, který je emblémem herců z rodové linie Onoe Kikugoró, a pod vějířem následující nápis: 江戸下り娘 尾上菊五郎 – „*do Eda* [Tokia] *přišla ,dcerka‘ Onoe Kikugoró*“. A kartuš vpravo nahoře v podobě svázaného sešitu nese tento nápis a dataci: 万延元申年六月廿八日 正定聚釈浄菊懂健信士 浅草今戸広楽寺 – „*Dvacátého osmého dne šestého měsíce prvního roku Opice éry Man'en* [1860]. *Věřící Pravé Víry Šakudžó Kikudóken. Asakusa, Imado, chrám Kórakudži.*“

Po odchodu herců z jeviště světa byl kromě jejich nového buddhistického jména v posmrtných portrétech často zdůrazňován i talent jednotlivých osobností. Platí to zejména o podobiznách všestranně umělecky nadaného Nakamury Utaemona IV. (**obr. 9–13**). Nakamura Utaemon IV. (1798–1852) byl uznáván nejen pro svůj jevištní projev, ale také pro své taneční schopnosti a básnické nadání. Mnohé z jeho posmrtných portrétů obsahují jeho vlastní verše jako autorský epitaf. Jeho posmrtný portrét se signaturou Vm 3404 (**obr. 9**) nese obvyklou dataci se jménem a věkem zemřelého: 嘉永五壬子年二月十七日 中村歌右衛門 行年五十五歳 – „*Sedmnáctého dne druhého měsíce pátého roku Krysy éry Kaei* [1852]. *Nakamura Utaemon, toho roku pětapadesátiletý.*“ List je signován jedním z Kunisadových pseudonymů (醉放散人写 = Suihó Sandžin ša = „Načrtnul Podnapilý Budižkničemu“) a signatura je doplněna pečeti ve tvaru šálku na sake. V levé horní části listu se nachází čtyřverší z tzv. Nirvána sútry (涅槃經 *Nehangjó*): 諸行無常 是生滅法 生滅滅已 寂滅爲樂 – „*Vše plyne, nic netrvá. Nejistý je osud pozemského bytí. Jen pád do nicoty uhasí výheň životní touhy. Touha je strádání, vyvanutí je blažené.*“ Nakamura Utaemon IV. drží v ruce růženec, list je zjevně vytvořen podle klasického modelu posmrtných portrétů. Další Utaemonův nesignovaný posmrtný portrét Vm 4500, pocházející ze sbírky fotografa Josefa Sudka (1896–1976) (**obr. 10**), je v souladu s vytříbeným výtvarným cítěním bývalého majitele zajímavý zejména po kompoziční stránce. Jedná se vlastně o dvojportrét symbolizující přechod mezi tímto a oním světem. V oblaku kouře stoupajícího z kadidla se Nakamurovi Utaemonovi IV. s růžencem v ruce zjevuje duch herce Ičimury Takenodžóa V. (1812–1851). Ičimurovi je věnován text vpravo nahoře: 現童院香誉家橘信士 嘉永四亥八月卅日 行年三十九才 – „*Věřící z kláštera Gendó'in Kajo Kakicu.*“ *Dvacátý den osmého měsíce čtvrtého roku Kance éry Kaei* [1851], *toho roku devětatřicetiletý.*“

Po levé straně konturami naznačené postavy Ičimury Takenodžóa V. je umístěno jméno hercova domovského tokijského chrámu: 江戸寺土富店長遠寺 - „Edský chrám Dobudana Čóondži“). Dál už se list věnuje postavě Nakamury Utaemona IV., nahoře uprostřed je kaligraficky ztvárněna Utaemonova báseň haiku: 如月の / 空を名こりや / 飛ぶ雀 - „Předjarním nebem / se třepotá vzpomínka / jak vrabčák v letu.“ Tím je smuteční oznámení zasazeno do období předjaří (Nakamura Utaemon IV. zemřel ve druhém měsíci lunárního kalendáře) a zároveň autorskými verši z tvorby zemřelého odkazuje na Utaemonovo básnické jméno Kandžaku, které lze přeložit jako „Hravý vrabec“. Vlevo nahoře jsou uvedena data Nakamury Utaemona IV. s dedikací ósakému Chrámu Čisté Země, kde byly uloženy Utaemonovy ostatky: 大坂中寺町浄国寺 妙法院 翫雀歌曲信士 五十八才 嘉永五子二月十七日 - „Ósaka, čtvrt Nakaderamači, Chrám Džókokudži. Věřící básník a dramatik, básnickým jménem Kandžaku z kláštera Mjóhóin. Stár padesát osm let.⁵ Sedmnáctého dne druhého měsíce pátého roku Krysy éry Kaei [1852].“ Nakamura Utaemon IV., i když je jeho památka ještě živá, již vzhlíží k onomu světu, kde ho vítá Ičimura Takenodžó V., který zemřel zhruba šest měsíců před ním samotným na následky náhlého onemocnění. Stejní dva herci se míjejí také na (pravděpodobně) Kunisadově dvojportrétu se signaturou Vm 4728 (obr. 11). Tento list obsahuje následující nápisy: 本所押上大音寺二葬 市村竹之丞 嘉永四亥八月廿日 行雲院賢誉竹栄信士 行年三十九才 - „Čtvrt Hondžo, Óšiage, chrám Daiondži, kde spočinul Ičimura Takenodžó. Dvacátého dne osmého měsíce čtvrtého roku Kance éry Kaei [1851]. Věřící z kláštera Kóun'in Kenjo Čikuei [?], toho roku devětatřicetiletý,“ a o něco dál 同五子二月十七日 歌成院翫雀日光信士 大坂中寺町浄国寺二葬 行年五十五才 中村歌右衛門 - „Sedmnáctého dne druhého měsíce pátého roku Krysy stejné éry [Kaei, 1852]. Věřící z kláštera Kasei'in Kandžaku Nikkó. Ósaka, čtvrt Nakaderamači, Chrám Džókokudži, kde spočinul tohoto roku pětapadesátiletý Nakamura Utaemon.“ Základní informace doplňují kurzivně kaligrafované verše vlevo nahoře: 六方もいま西方の / だてもやう / 歌舞のぼさつの / かずにならばん - „I kdybys hrdě v módním šatu / přešel jeviště tohoto světa křížem krázem / zástupu božstev písní a tanců / nikdy bys nestačil.“ Výjev je parafrází na scénu „Setkání ostří“ (鞘当 Sajaate) z cyklu her divadla kabuki Fuwa Nagoja. Konkrétně jde o střet dvou slavných šermířů, zloduha jménem Fuwa Banzaemon v kimonu s blesky a mladého Nagoji Sanzy v kimonu s vlaštovkami. Nakamura Utaemon IV. v záporné roli Fuwy Banzaemona je oblečen do kimona se vzo-

rem blesků, Ičimura Takenodžó V. v kladné roli Nagoji Sanzy je oblečen do kimona se vzorem vlaštovek v dešti. Obě postavy mají na hlavách pro zachování inkognita slaměné poutnické klobouky, při jejich zdvižení ale dochází k odhalení a střetu obou rivalů.⁶

Utaemonův nesignovaný posmrtný portrét ze sbírky Joe Hlouchy se signaturou Vm 4809 (obr. 12) dobře ilustruje to, jak pevně je drama pozdní doby Edo (1600-1867) zakotveno v japonské kultuře. Na pozadí je vidět japonský symbol par excellence, horu Fudži. Nakamura Utaemon IV. je zde tedy jasně povýšen do role význačného představitele japonského národa. Konkrétně je zde zachycen jako cestující prodavač odvaru z mišpule japonské (枇杷葉湯うり) ze hry „Řetězená abecední báseň na téma kosatců“ (花菖いろは連歌 Hana ajame iroha renga), která byla poprvé uvedena v edském (tokijském) divadle Ičimuraza v roce 1841. V průběhu hry je postava prodavače odvaru z mišpulí odhalena jako skrývající se Teraoka Heiemon, podle hry „47 róninů. Příběh jako z čítanky aneb Pokladnice samurajské věrnosti“ (仮名手本忠臣蔵 Kanadehon Čúšingura), jeden z příkladných věrných vazalů kapitána Enji (historického pána z Akó). Červená kartuš v pravém horním rohu listu informuje, že Nakamura Utaemon IV. byl činný v Edu a později v Ósace, dál jsou v ní kurzivním trávovým písmem kaligrafovány verše signované Utaemonovým básnickým jménem Kandžaku.

Joe Hloucha, někdejší majitel výše reproduovaného listu, byl japonským herečkým a literárním prostředím fascinován, za svého druhého pobytu v Japonsku v roce 1926 se podle článku uveřejněného v časopise *Japan Chronicle* věnoval kromě sbírání uměleckých artefaktů také studiu japonských tanců.⁷ Již za své první návštěvy Japonska v roce 1906 se podle deníkového záznamu z 22. 6. 1906 v šatně divadla Kabukiza setkal s významnými japonskými herci, nevlastními bratry Onoem Kikugoróem VI. (1885-1949) a Onoem Baikóem VI. (1870-1934). Ono Baikó při této příležitosti věnoval Hlouchovi fotografii s podpisem.⁸

Další z posmrtných portrétů Nakamury Utaemona IV. se signaturou Vm 6491 (obr. 13) do sbírky Národní galerie v roce 2007 věnoval známý japonský malíř, básník, tanečník a sběratel Seičiró alias Kiro Uehara (nar. 1949). Je tedy patrné, že sběratelskou hodnotu herečkových portrétů a posmrtných tisků si postupem času kromě evropských sběratelů 19. a raného 20. století uvědomili i novodobí sběratelé

japonští. Tento list, stejně jako předchozí tisk ze sbírky Joe Hlouchy, není opatřen signaturou ani cenzorskou pečeti, nese nicméně obvyklé informace – jméno Nakamura Utaemon, hercovo básnické jméno Kandžaku, věk úmrtí (v tomto případě 58 let) a místo uložení hercových ostatků (ósacký Chrám Čisté Země Džókokudži). Také je zde reprodukována Utaemonova báseň haiku: 如月の / 空を名こりや / 飛ぶ雀 - „Předjarním nebem / se třepotá vzpomínka / jak vrabčák v letu“.

Posmrtné portréty herce často zachycovaly v jejich nejzdařilejších rolích. To je například případ listu se signaturou Vm 4797 (**obr. 14**). Je zde zobrazen Macumoto Kóširó VI. (1812–1849) v roli slavného vůdce edského podsvětí Banzuina Čóbeie.⁹ Stejnou roli ztvárnil už v roce 1837 jeho otec Macumoto Kóširó V. (1764–1838), a to od Nového roku 1837 v divadle Nakamura, a rok před svou smrtí tak vynikl v jedné z nejslavnějších rolí japonského dramatu.¹⁰ Podle databáze Muzea edské a tokijské kultury (Edo Tókjó hakubucukan) by dokonce reprodukováný Kunisadův portrét mohl pocházet už z roku 1838, a mohl by tak být posmrtným portrétem Kóširóa V.¹¹ Kromě signatury „obraz Ičijósaie Tojokuniho“ s ozdobnou pečeti *tošidama* je list opatřen také cenzorskými pečeti Murata a Mera a pečeti nakladatele Naodžiróa z nakladatelského domu Šimizuja. A právě cenzorské pečeti jsou argumentem pro dataci listu rokem 1849, a tedy pro určení tohoto šinie jako portrétu Kóširóa VI., tím spíše, že otec a syn si byli velice podobní.¹²

Dalším výrazným mužským hrdinou mezi posmrtnými hereckými portréty ve sbírce Národní galerie je Suketakaja Takasuke III. (1802–1853), slavný herec vychovaný v Ósace (v letech 1820–1828), ale proslavený v Edu jako Sawamura Tošó (toto jméno užíval v letech 1831–1844) nebo Sawamura Sódžuró V. (toto jméno užíval v letech 1844–1848). Na posmrtném portrétu se signaturou Vm 6487 je zobrazen v roli vůdce čtyřiceti sedmi róninů Óboši Juranosukeho (**obr. 15**). Óboši Juranosuke se právě připravuje na smrt, na stolku u jeho pravé ruky leží rituální dýka. V horním plánu listu se nachází následující nápis: 樽止院高賀俳翁信士 行年五十三才 助高屋高助 - „Věřící z kláštera Sonši'in Kóga Haió [Básníci stařec Kóga], tohoto roku triapadesátiletý, Suketakaja Takasuke.“ Nahoře uprostřed je specifikována role, ve které je zde Suketakaja Takasuke vyobrazen: 尾州名古屋おみて忠臣蔵由良之助相勤罷在死去 - „Kraj Bišú [někdejší provincie Owari, dnešní prefektura Aiči], Nagoja, věrný vazal

Juranosuke ruku v ruce se svým posláním opouští život a spěje ke smrti.“ Nápis je zároveň narážkou na okolnosti smrti Suketakaji Takasukeho III., který v 9. lunárním měsíci roku 1853 onemocněl během hostování jeho souboru v nagojském divadle Tačibanaja, stačil se vrátit domů do Eda, ale už v 11. lunárním měsíci nemoci podlehl - „spěl ke smrti“. Vlevo nahoře je nápis ještě doplněn moralitou ve formátu haiku (5-7-5 slabik): あはれさのとらへやうなし義士鏡 - „Trudně neuchopitelná je existence v zrcadle věrného samuraje.“

Na závěr se jako protipól výše uvedených mužských hrdinů ve Sbírce umění Asie a Afriky Národní galerie v Praze nabízejí ještě dva posmrtné portréty herců v ženských rolích ze sbírky prokuristy Živnostenské banky, mecenáše a sběratele Bohuslava Duška (1886–1957). Portrét se signaturou Vm 6056 (**obr. 16**) zachycuje Iwaie Hanširóa VI. (1799–1836) a obsahuje tato data: 天保七申年四月八日 行年三十八歳 岩井半四郎 深川浄心寺 深窓院梅我日鮮信士 - „Osmého dne čtvrtého měsíce sedmého roku Opice éry Tenpó [1836]. Toho roku osmatřicetiletý Iwai Hanširó. Fukagawa, chrám Džóšindži. Věřící z kláštera Šinsó'in Baiga Nissen.“ V horním plánu se nachází následující text: 花と見し夢ははかなきみしか夜に啼て行衛も西の空しでのたをさの一声は名残をおしむ袖の露はらはら清き御法のさと世を卯月とも見るそ楽しき - „Jako by mi před očima ve snu uvadnul květ, jako by se nocí nesla ozvěna k západní obloze, jako by mne očistila rosa na mých rukávech, spasila mne z tohoto světa a jako by zbývala jen radost z pohledu na dubnový Měsíc.“¹³ Kromě signatury je list označen také cenzorským razítkem *kiwame* (schváleno) a pečeti nakladatele Uheie z domu Kawagučija. Portrét se signaturou Vm 6061 (**obr. 17**) zachycuje Segawu Kikunodžóa V. (1802–1832) a obsahuje tato data: 天保三年壬辰正月六日 行年三十一歳 瀬川菊之丞 勇誉才阿哲芸信士 - „Šestého dne prvního měsíce třetího roku ‚staršího‘ vodního Draka éry Tenpó [1832]. Toho roku jedenatřicetiletý Segawa Kikunodžó. Věřící Jújosai Atecugeti [?].“ Vlevo nahoře je kaligraficky ztvárněn následující text: 夢の世を思へはもろし菊に蝶 - „Snový svět pomíjí jak šum motýlích křídel nebo květ chryzantémy.“ Kromě signatury list nese cenzorské razítko *kiwame* (schváleno) a pečeť nakladatele Heihačiho z domu Ómija. Segawa Kikunodžó V. byl prý talentovaný, ale vznětlivý představitel ženských rolí, který zemřel náhle na vrcholu kariéry. Proto možná jeho posmrtný list obrazem motýla klade důraz na pomíjivost.

Posmrtné herecké portréty ve sbírce Národní galerie v Praze jsou tematicky bohatým a zajímavým odkazem. Z jejich akvizic lze usoudit na skutečnost, že

svou specifickou vizualitou dokázaly zaujmout jak úzce profilované sběratele s vytríbeným výtvarným vkusem (Joe Hlouchu, Sigismunda Boušku, Josefa Sudka a další), tak šířeji profilované sběratele japonerů (portrét Iwaie Hanširóa VI. jako bódhisattvy Fugen na slonu byl do Národní galerie převeden ze šlechtických sbírek).¹⁴ I přes specifický charakter a zdánlivou monotónnost tedy tato díla představují pozoruhodný objekt badatelského výzkumu.¹⁵

Tato stat' byla recenzována.

Poznámky

1 Ze speciální literatury k tématu ósackých hereckých portrétů lze jmenovat následující publikace: Gendži Kuroda, *Kamigata-e ičiran (Přehled dřevorezů z Ósaky)*, Tójó šoin, Tokio 1978; Amy Reigle Newland (ed.), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005; Roger S. Keyes – Keiko Mizushima, *The Theatrical World of Osaka Prints*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1973; Hendrick Lühl, *Osaka-Holzschritte*, Harenberg Kommunikation, Dortmund 1982; Lubor Hájek, *Hirosada – Holzschritte aus Kamigata*, Artia, Praha 1959; Andrew Gerstle – Timothy Clark – Akiko Yano, *Kabuki heroes on the Osaka stage*, British Museum Press, London 2005; Alice Kraemerová, *Ósacký dřevorez ve sbírkách Náprstkova muzea, Národní muzeum, Praha 2008 (CD-ROM)*; Susumu Macudaira, *Puraha kokuritsu bijutsukan shozó Nihon bijutsuhin zuroku (Catalogue of Japanese Art in the National Gallery, Prague)*, Japanese Art Abroad Research Project, Vol. 4, International Research Center for Japanese Studies, Kjóto 1994; Susumu Macudaira, *Kamigata yakusha-e shūsei (Collection of Kamigata Actor Prints)*, Vol. I.–V., Hankyū Gakuen Ikeda Bunko, Ósaka 1997; Susumu Macudaira, „On the Background of Osaka Surimono – The Kyōka Poets and the Patrons“, in: *Proceedings of the First International Symposium on Surimono*, International Surimono Society, Tokio 1977, s. 33–37.

2 Keyes – Mizushima (cit. v pozn. 1), s. 318–320.

3 Srov. katalog k výstavě *Japonské horory*, Národní galerie v Praze a Galerie Arcimboldo 2009, s. 15.

4 Kakicu bylo také básnické jméno Ičimury Takenodžóa V.

5 Některé posmrtné portréty Nakamury Utaemona IV. uvádějí věk 55, některé 58 let. Současné databáze a slovníky u osobnosti tohoto herce uvádějí životní data 1798–1852, odpovídat by tedy měl dosažený věk 55 let.

6 Srov. Helena Honcoopová, *Kunisada*, NG, Praha 2005, č. kat. 115.

7 Archiv Národního muzea – Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur, ARHL 9/1.

8 Ibidem, ARHL 7/13.

9 Skutečnost, že jde o portrét Macumota Kóširóa VI., vyplývá z databáze Muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda: http://enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/results-big.php?shiryo_no=114-0230 (13. 6. 2017)

10 Srov. následující zdroj: <http://www.kunisada.de/kabuki-plays/play-list-1837.htm> (13. 6. 2017)

11 [http://digitalmuseum.rekibun.or.jp/edohaku/app/collection/detail?id=0194203336 & y1=1837 & y2=1857](http://digitalmuseum.rekibun.or.jp/edohaku/app/collection/detail?id=0194203336&y1=1837&y2=1857) (13. 6. 2017)

12 Vzhledem k chybějícím posmrtným údajům nelze také vyloučit, že původně nešlo o komemorativní tisk šinie, a že daný list byl po smrti Macumota Kóširóa VI. převzat z původního výjevu zachycujícího scénu „Les Suzuga“ (Suzugamori) ze hry „Pomfjivý jílec meče, společný hrob milenců a znamení blesku“ (Ukijozuka hijoku no inazuma) Curuji Nanbokua IV. (1755–1829). V reálné scéně kabuki by tedy šlo o popraviště v Suzugamori s obeliskem s ničirenovskou modlitbou a o postavu slavného bandity Banzuina Čóbeie.

13 Zemřít čtvrtého lunárního měsíce je považováno za obzvláště spásné, protože ve stejném ročním období zemřel Buddha.

14 Data k osobnostem herců viz www.kabuki21.com; data k osobnostem umělců viz Laurence P. Roberts, *A Dictionary of Japanese Artists*, Weatherhill 1980.

15 Příspěvek je výstupem grantového projektu GAČR (č. 15-16130S) – „Sběratelé japonských dřevorezů v Čechách“.

Seznam vyobrazení

- 1 Utagawa Tojokuni I. (1769–1825), *Zápas sumó jako divadelní scéna*, 1800–1805, barevný dřevořez, 38 × 76,8 cm (triptych), signatura: Tojokuni-ga, nakladatel: Curuja Kinsuke (Edo). Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 904–906.
- 2 Utagawa Kunijasu (1794–1832), *Zápasník sumó Rjúmon Jošigoró ve 22 letech*, 1829–1830, barevný dřevořez, 39,5 × 26,9 cm, signatura: Ippóšai Kunijasu-ga, nakladatel: Uemura Johei, Nanba-čo (Ósaka), cenzorské razítko: *kiwame* (schváleno). Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 403.
- 3 Utagawa Kunijoši (1797–1861)? (nesignováno), *Posmrtný portrét krasavce lčikawy Dandžúróa VIII. (1823–1854) a sto plačících žen*, 1854 (šestý den osmého měsíce), barevný dřevořez, 36 × 23,9 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 2336.
- 4 Utagawa Kunisada / Tojokuni III. (1786–1865), *lčikawa Dandžúró VIII. (1823–1854) jako Kasugaja Tokikuró – posmrtný portrét šinie*, 1854 (osmý měsíc) – replika portrétu ze sedmého měsíce roku 1852, barevný dřevořez, 36 × 24,5 cm, signatura: Tojokuni-ga. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 2339.
- 5 Utagawa Kunijoši (1797–1861)? (nesignováno), *lčikawa Dandžúró VIII. (1823–1854) v zajetí obdivovatelekd vzdoruje dábloví, který jej odvádí do pekla* 1854 (osmý měsíc), barevný dřevořez (pravá část diptychu), 36,8 × 24,7 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 3028.
- 6 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (nesignováno), *Boj tří zesnulých slavných herců s pekelníky a zlosyn v podsvětí – šinie*, 1855 (třetí měsíc), barevný dřevořez, 38 × 77,5 cm (triptych). Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 2835 abc.
- 7 Utagawa Kunisada (1786–1865), *Iwai Hanširó VI. (1799–1836) na slonu v parafrázi na bódhisattvu meditace Fugen – šinie*, 1836 (čtvrtý měsíc), barevný dřevořez, 36,5 × 24,7 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 2975.
- 8 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (nesignováno), *Onoe Kikugoró IV. (1808–1860) a ďábel oni*, 1860 (šestý měsíc), barevný dřevořez, 36,5 × 25,5 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4579.
- 9 Utagawa Kunisada (1786–1865), *Nakamura Utaemon IV. (1796–1852) – šinie*, 1852, barevný dřevořez, 36,5 × 25,5 cm, signatura: Suihó Sandžin-ša (醉放散人写 = „Načrtnul Podnapilý Budižkničemu“). Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 3404.
- 10 Anonym, *Nakamura Utaemon IV. (1796–1852) a lčimura Takenodžó V. (1812–1851) – šinie*, 1852 (druhý měsíc), barevný dřevořez, 35,5 × 24 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4500.
- 11 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (nesignováno), *Nakamura Utaemon IV. (1796–1852) a lčimura Takenodžó V. (1812–1851) – šinie*, 1852, barevný dřevořez, 36 × 25,5 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4728.
- 12 Utagawa Kunisada (1786–1865)? (nesignováno), *Nakamura Utaemon IV. (1796–1852) jako poutník s mečem sedící pod siluetou hory Fudži – šinie*, 1852 (druhý měsíc), barevný dřevořez, 25,5 × 27,5 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4809.
- 13 Anonym, *Herec Nakamura Utaemon IV. (1796–1852) – šinie*, 1852, barevný dřevořez, 35,7 × 24,6 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6491.
- 14 Utagawa Kunisada / Tojokuni III. (1786–1865), *Macumoto Kóširó VI. (1812–1849) jako Banzuiin Čóbei u stély s nápisem 南無妙法蓮華經 (Namu mjóhó Renge kjó = Vyzývám svatou Lotosovou sútru)*, 1849, 25,5 × 27,5 cm, signatura: lčijóšai Tojokuni-ga, nakladatel: Jamazakija Seišiči, 2 cenzorská razítka: Murata a Mera (1847–1850). Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 4797.
- 15 Utagawa Kunisada (1786–1865) (nesignováno), *Suketakaja Takasuke III. (Sawamura Sódžuró V.) (1802–1853) jako Óboši Juranosuke připravující se na smrt – šinie*, 1853, barevný dřevořez, 36 × 23,3 cm, signatura: Suihó Sandžin-ša (醉放散人写 = „Načrtnul Podnapilý Budižkničemu“). Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6487.
- 16 Utagawa Kunisada (1786–1865), *Iwai Hanširó VI. (Kumesaburó II.) (1799–1836) s růžencem a snítkou dříví (aoi) – šinie*, 1836 (čtvrtý měsíc), barevný dřevořez, 36 × 24,6 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6056.
- 17 Utagawa Kunisada (1786–1865), *Segawa Kikunodžó V. (1802–1832) s květem chryzantémy a motýlem letícím z dýmu vykuřovačla – šinie*, 1832 (první měsíc), barevný dřevořez, 36,5 × 24,7 cm. Národní galerie v Praze, inv. č. Vm 6061.

Dvě portrétní studie ke Coellově obrazu *Nejsvětější svátost* v Národní galerii v Praze

PAVEL ŠTĚPÁNEK

V Národní galerii v Praze jsou vedeny jako kopie španělského malíře Claudia Coella podobizny protagonistů obrazu *La Sagrada Forma* (Svátost oltářní), namalovaného pro královský palác a klášter Escorial. Jedná se o znázornění události kolem hostie, záměrně pošlapané protestantským vojákem v nizozemském Gorkumu, odkud se dostala do Vídně. Tam ji získala dcera někdejšího velvyslance ve Španělsku Adama z Dietrichsteina, markýza de Navarrés, která ji odvezla do Prahy a se souhlasem císaře Rudolfa II. pak jako dar španělskému králi Filipovi II. (1593). Podobizna P. Francisca de los Santos s monstrancí nemůže být ale kopií podle escorialského obrazu, jelikož monstrance zobrazená na pražském obraze je odlišná. Na pražském obraze má nodus monstrance hvězdicovitý tvar, na escorialsém kulovitý. Monstrance věnovaná Karlem II. byla zcizená v r. 1942, její fotografie však umožňuje bezpečnou identifikaci. Autenticitu portrétu potvrdil i RTG průzkum, při němž se zjistilo, že ve spodní vrstvě tohoto portrétu je patrná podobizna ženy, snad manželky Karla II. Lze tedy uzavřít, že oba pražské obrazy jsou autentickými studiemi Claudia Coella z let 1685–1690.

Klíčová slova

Claudio Coello, *Sagrada Forma*, Escorial, údajné kopie, NG v Praze, průzkum, monstrance, originální skici, převor P. Francisco de los Santos, Karel II.

V Národní galerii v Praze byly či ještě jsou vedeny na vědeckých kartách (a v nich podle inventářů uvedených v pozn. 24) dva obrazy jako kopie prací Claudia Coella,¹ „posledního velkého malíře madridského baroka“.² První je portrétem španělského krále Karla II., posledního člena habsburského rodu na španělském trůně (inv. č. O 1783, olej na plátně, ovál, 81 × 63 cm, **obr. 1**), druhý převora escorialského kláštera, P. Francisca de los Santos (inv. č. O 1784, olej na plátně, ovál, 81 × 63 cm, **obr. 2**). Identifikace postav nečiní žádné potíže, neboť obě najdeme na vrcholném díle Claudia Coella v sakristii Escorialu – *Uctívání Nejsvětější svátosti* (*La Sagrada Forma* (**obr. 3**), které zachycuje převora, jak pozdvihuje monstranci ve tvaru slunce (**obr. 4**) před králem Karlem II., doprovázeným dvořanstvem (**obr. 5**). Pro nás je obraz o to zajímavější, že námět je do jisté míry bohemikum spjaté historicky s rudolfínskou dobou, jak ještě dále uvidíme.

Klíčovou postavou je převor zachycený v polopostavě ze tří čtvrtin vlevo, v pozici odpovídající přesně escorialskému originálu, oblečen ve zlatem a stříbrem vyšívaném bohoslužebném rouchu a zahalen hedvábným velem. Na krku mu září těžký kříž – pektorál, posázený pěti diamanty, osmi smaragdy, čtyřmi rubíny a pěti perlami.³ Prošedivělá ušlechtilá hlava převorova je podána plasticky, ale bez přílišného kontrastu. Obličej si udržuje soudržnou objemnost. Převládá škála žlutí a okřů proti olivově zelenému pozadí. Kompozice je spirálově dostředná, její střed je tvořen pektorálem.

Na rozdíl od P. Santose je Karel II. zobrazen z profilu a poněkud zjemněn a zušlechtěn oproti některým jiným známým portrétům. Kompozičně jednoduché řešení z profilu, s charakteristickou vystupující bradou a převislým spodním rtem, dlouhými plavými vlasy splývajícími až na ramena, je podáno s malířským účinkem prozrazujícím zralého a zkušeného umělce. Karel II. je oblečen po francouzsku: černou kazajku doplňuje bílé krajkové fiží a červená mašle pod krkem, která tvoří harmonický protiklad jak k černému kabátci, tak k olivově nazelenalému pozadí. Ruce jsou zakryty dýnkem klobouku. Jemná malba bez ostrých přechodů a kontrastů je provedena poměrně splývavým rukopisem, svědčícím o pečlivosti provedení, ale přesto její různorodost vytváří poměrně plastickou konstrukci hlavy i vlasů. Pozadí je podstatně světlejší, takže hlava se jasně vyděluje z prostoru. Kompozice je zde úhlopříčná: diagonálu tvoří hrud polopostavy Karla II., protikladem je okraj bohatého vlasu a temeno.

Malířsky je nepochybně úplnější a přitažlivější portrét P. Santose, kde bohatě tvarované záhyby vln, svědčící o smyslu pro pevný plastický tvar nechávají příležitost umělci, aby rozehrál modelační schopnosti, jemnou barevnou škálu a dal vyznít rukopisu, jdoucímu od jemných přechodů až po jednotlivé oddělené tahy štětce pastózní barvou, např. na rukávech.

Problém vztahu portrétů hlavních postav ke zmíněnému obrazu v Escorialu vyžaduje zodpovědět si nejprve otázku významu tohoto výchozího originálního obrazu a historii jeho vzniku, v níž nacházíme překvapivě vztah – i když okrajový – k českému prostředí a k našim dějinám. Impulsem ke vzniku obrazu byla totiž – podle tradice – profanace hostie v Gorkumu, k níž došlo v červnu 1572 během nizozemského protestantského povstání. Pošlapal ji tam – podle tradice – záměrně jeden ze vzbouřenců. Z hostie tam pošlapané údajně „vytryskla

krev v okamžiku profanace třemi trhlinami způsobenými cvočky obuvi profanátora, který se následkem tohoto zázraku obrátil na katolickou víru“.⁴ Tuto událost líčí rovněž scéna na reliéfu vedle obrazu *La Sagrada Forma* v sakristii v Escorialu.

Hostii přivezl z Nizozemí kapitán Ferdinand Weiner (pobýval tam v císařských službách) do Vídně, kde „*neustálými prosbami a žádostmi ji od něho získali Adam z Dietrichštejna a jeho paní Margarita de Cardona*“, s jejichž portréty se setkáme v bývalé roudnické lobkovické sbírce a v katedrále sv. Víta pak s jejich náhrobky; od nich také pochází název *La Sagrada Forma*. Po smrti Adamově se vdova přestěhovala do Prahy a hostii si vzala sebou. Za několik let se rozhodla poslat tuto relikvii jako dárek své dceři, markýze de Navarrés, která žila ve Španělsku. Ověřovacímu protokolu o pravosti hostie v roce 1592 byl přítomen španělský augustinián P. Fray Martín de Guzmán, který s notářem a svědky vystavil osvědčení o pravosti a zapečetil krabičku obsahující zmíněnou hostii. Ta byla předána Margaritině dceři prostřednictvím barona Khevenhüllera, vyslance Rudolfa II. ve Španělsku. Není známo, jakou dobu pobyla tato relikvie v rukách markýzy de Navarrés, avšak je jisté, že ji darovala Filipovi II. ještě před rokem 1597, a ten ji odevzdal escorialskému klášteru.⁵ Konečně víme, že hostie byla přenesena slavnostně na oltář sakristie dne 19. října 1684, při příležitosti oslav osvobození Vídně z tureckého obležení a současně jako pokání za další profanaci, již se dopustili někteří španělští šlechtici. Šlo o skupinu dvořanů, nepřátel královnina ministra Fernanda Valenzuely, kteří uvítali jeho jmenování takovým způsobem, že tento byl nucen – podle královnina příkazu – uchýlit se do kláštera v Escorialu, aby jim unikl. To mu mnoho nepomohlo, neboť jednoho lednového dne roku 1677 dorazili do Escorialu pod vedením vévody z Medinasidonia syn vévody z Alby hrabě Fuentes a další šlechtici, doprovázeni pěti sty vojáky na koních, kteří vstoupili do kláštera a při hledání ministra zotvírali i relikviáře, čímž se dopustili profanace. V podstatě šlo o tažení levobočka Filipa IV. Dona Juana de Austria proti Valenzuelou vedené skupině, závislé na rakouském zpovědníkovi jezuitovi Nithardovi, která prakticky ovládla moc v době nezletilosti španělského krále.⁶ Převor Santos je proto exkomunikoval. Papež Inocenc XI., madridský rodák, tuto exkomunikaci potvrdil a odvolal ji až poté, co se profanátoři zavázali postavit oltář a kapli pro relikvii z Gorkumu. Náklady na oltář hradil však nakonec sám král Karel II.⁷

Pozadím ideovým bylo mimo jiné zvýšení oficiální i soukromé úcty ke svátosti oltářní v katolické církvi jako následek protestantského odmítání katolických praktik. Kult eucharistie byl hlavním znakem odlišujícím katolíky od protestantů. Protestanti totiž popírali odpustky a svátosti (pokání) a eucharistii přičítali pouze symbolickou hodnotu. Jinými slovy, úcta ke svátosti je jedním z nejrozšířenějších projevů kristocentrismu a byla ožívována apologetickým myšlením namířeným proti protestantismu, který popírá reálnou přítomnost Krista v eucharistii.⁸

Tento obraz byl zadán původně dvornímu malíři Franciscovi Rizimu, jenž podobných oficiálních slavností madridského dvora zobrazil více. Avšak předčasná umělcova smrt (2. V. 1685) – dříve než mohl vůbec započít s prací – způsobila, že obraz byl nakonec zadán dalšímu představiteli madridské školy Claudiu Coellovi,⁹ který po něm převzal i úřad dvorního malíře (*pintor de cámara*). I když kvality obrazu monumentálních rozměrů (5 × 3 m), vzniknuvšího v letech 1685–1689¹⁰ a dodnes umístěného na svém původním místě – v sakristii, byly všeobecně uznávány již od dob vzniku, jeho ocenění stále stoupá. Pro nejnovější badatele je toto plátno „srovnatelné pro své spojení humanismu a víry s Pohřbem hraběte Orgaze. Zatímco Pohřeb zahájil slavné španělské zlaté století, Coello jej uzavírá tímto podivuhodným činem perfektní zručnosti, atmosférického iluzionismu“,¹¹ který prostorově prodlužuje perspektivu escorialské sakristie, pod jejíž klenbou nechává vznášet se nebeské postavy – „s velkým mistrovstvím je podáno především ohromné prostranství sakristie, naplňující atmosféru světlem“.¹² Avšak spodní partie patří v obraze k nejobdivuhodnějším – s oním vzrušivým kolektivním portrétem Karla II., současně majestátního a pokořeného, a jeho dvořanů, uctívajících hostii pozdvihovanou převorem. Pro ruskou badatelku K. M. Malickou „vše jsou velkolepé portréty, přesně charakterizující individualitu každé tváře [...] S uměním portrétu se na tomto obraze snoubí bohatství koloritu, virtuozyta provedení, prodyšná dekorativnost architektonického utváření prostoru a smělost perspektivní výstavby. To vše dělá z obrazu Sagrada Forma jedno z nejtypičtějších děl španělského malířství druhé poloviny 17. století.“¹³ Na obraze je zachyceno téměř šedesát osob, konkrétních historických účastníků tohoto náboženského obřadu. Proto snadno pochopíme, že Coello strávil nad plátnem plných pět let, která vyplnil portrétními studii jednotlivých osob, z nichž některé se dochovaly v kresbách. Coello ve snaze odevzdat perfektní por-

trétní dílo nejen zhotovil kresby účastníků slavnosti, ale také dílčí plátna, neboť mezi inventářem jeho dílny, sepsaným po jeho smrti, je zmíněn „*Portrét poloviční P. Santose, člena hieronymitů, s monstrancí v rukou, bez rámu, 250 realů*“. Jedná se snad o náš obraz? Je tu dokonce zmiňována i jiná část celkové kompozice v oválném rámu.¹⁴

Obě hlavní postavy tohoto díla, Karel II. i převor P. Francisco de los Santos, jsou zachyceny na pražských obrazech ve výsecích naprosto věrně respektujících escorialský obraz. Avšak srovnání ukazuje, že tomu tak není do posledního detailu. Na pražských obrazech, zvláště u P. Santose, shledáváme řadu odlišností. Pro oba pražské obrazy je společné, že portrétovaní jsou zachyceni v životní velikosti, zatímco na escorialském obraze se obě postavy zmenšují odsunutím do druhého plánu kompozice, i když kompozičně zůstávají středem obrazu. Další detaily pak utvrzují v názoru, že nejde o přesnou kopii obou postav z escorialského obrazu: monstrance, pozdvihovaná P. Santosem na escorialském obraze k adoraci, má uprostřed dřívku nodus kulového tvaru, zatímco na našem kolem nodu obíhají ostny, posázené na špičkách drahokamy ve tvaru větrné růžice. Tvary zachycené na pražském obraze měla právě monstrance, která byla ukradena a zničena v roce 1942 (**obr. 6**). Rovněž záhyby vela, do něhož je P. Santos zahalen, se značně liší svou skladbou v detailech od escorialského obrazu, především na pozvednutých rukou s monstrancí na pravém rameni. Výraz tváře je poněkud méně dramatický a kontrastní než na escorialském obraze. Nutno vzít v úvahu, že malíř musel přizpůsobit na velkém plátně postavu barevnému přehodnocení, odpovídajícímu kompozičním, prostorovým a světelným podmínkám, nejen proto, že došlo ke zmenšení měřítka postav odsunutím do druhého plánu, ale rovněž z potřeby vykonstruovat silnější objemy a zdůraznit rysy portrétovaných modelací, světlem i kresbou pro diváka, který se nemůže k plátnu přiblížit na více než 3 až 4 metry, aby nevznely příliš slabě. Rovněž stav plátna, které je nevyžehleno (na rozdíl od pražského), zvyšuje na escorialském obraze hrubost struktury povrchu, a tím dává malbě poněkud opticky neklidnější ráz, než mají pražské obrazy, které po přežehlení a přerentailování působí uhlazeněji.

Na pražském obraze se proměnila i barevná harmonie postav a jejich pozadí. V obou případech se na původní pozadí, na escorialském obraze tvořené postavami dalších účastníků, nebere ohled; na obou

převládá zeleně olivové tónování a odstíny od žlutavé po šedavou. Z toho vyplývá i zmírnění nasazených světél ve tvářích, jejichž umístění zůstává však zachováno.

U Karla II. pozorujeme odchylek méně: tvarově a i rukopisně se odlišuje mašle/vázanka s řízí, stejně jako způsob držení klobouku. Na escorialsském originále je vidět palec levé ruky, jímž král přidržuje klobouk za dýnko, zatímco na pražském jej tiskne k hrudi.

Je známo, že escorialský obraz byl často kopírován, především v 19. století, a dokumentován graficky (**obr. 7**).¹⁵ Naše obrazy však nenesou znaky výslovných kopií. Ty zjišťujeme v párových oválných podobiznách těchto dvou postav ze sbírky markýze de la Torrecilla v Madridu, vedených skutečně jako kopie podle escorialského obrazu. Pokud jde o kompozici a detaily, prokazují naprosté shody s pražským párem. Autor kopie se snažil napodobit práce Claudia Coella, v nichž se svým tápavým a nejistým rukopisem pokoušel vystihnout určitost plastické výstavby a výraznost madridského koloritu, tlumeného Claudiovou jemností; také suchá barva prozrazuje bezduchého kopistu. Setkáváme se tu však s detaily odpovídajícími pražským obrazům: oválnou kompozicí, záhyby vln a shodným uzlem dřívku monstrance, což svědčí o tom, že madridské obrazy byly malovány podle pražských, pokud neexistovala ještě další, jiná předloha společná pro oba páry, dnes neznámá či nedochovaná. Shora popsané rozdíly v detailech spatřujeme rovněž na párových rytinách P. Santose a Karla II. v Národní knihovně (Biblioteca Nacional) v Madridu.¹⁶ V nápisu na grafice se kromě jména portrétovaných uvádí, že jde o „*portrét převzatý ze slavného originálu Claudia Coella, který se nachází v sakristii královského kláštera*“. Jméno grafika, Luise Fernández Nosereta, udává pak přibližnou dobu vzniku grafik – v první třetině 19. století.¹⁷ Orámování grafik je oválné, připomínající rám pražských obrazů. Další grafickou interpretaci, ovšem nepřilíživě kvalitní, najdeme ve sbírkách Národního muzea starého umění (Museu Nacional de Arte Antiga) v Lisabonu.¹⁸

Tyto souvislosti a nepřímé důkazy originality pražských obrazů zdají se být potvrzeny i posledním restaurátorským průzkumem,¹⁹ který vnesl do našeho problému více světla, a zdá se, že definitivního. Rentgenové paprsky jednoznačně prokázaly, že jde o původní plátna a typickou malbu 17. století. Plátna obou obrazů byla již použita, když na ně umělec začal malovat. Po prvním snímku (**obr. 8, 9, 10**), jehož účelem bylo zjistit, zda uzel mon-

strance nebyl přemalován, objevily se přemalby, které nabádaly k dalšímu rentgenovému průzkumu. Ukázalo se, že portrét P. Santose byl malován přes ženský portrét, a to tak, že plátno, zřejmě malých rozměrů, bylo otočeno „vzhůru nohama“. Zdá se vhodné v této souvislosti připomenout, že i plátno v Escorialu je pomalováno po obou stranách.²⁰ Rentgenové paprsky ukazují v daleko větší míře i volnost malířského rukopisu a pastóznost barvy v jednotlivých částech obličeje: na čele, na uchu, nose a tváři jsou tyto vrstvy běloby nejsilnější – i když ne zcela pastózní. Při dalším postupu byly s vrchními vrstvami poněkud uhlazeny a pokryty dalšími barevnými vrstvami. Plátno je u obou obrazů rozdílné: jemnější útek u podobizny P. Santose, hrubší u Karla II. Rentgenový snímek jasně ukázal, že plátno druhého obrazu je složeno z několika kusů, dodatečně spojených tmelem a před použitím rovněž pomalovaných. Také v tomto případě jsou osvětlené části na Karlově profilu pastóznější a ve spodní vrstvě volněji nanesené; vyniká tu svrchovanost doteků štětcem na motýlku náprsenky Karla II.

V souvislosti se zjištěnými skutečnostmi zbývá řešit otázku původních rozměrů plátna pražských obrazů. Jsou zasazeny v oválném rámu, avšak plátno bylo v tomto tvaru seříznuto až při nalepení na druhé plátno. Karlův portrét je sestaven z více kusů plátna, spojených původním starým tmelem. V těchto místech, která nezasahují do obličejových partií, jsou drobné přemalby. Madridské kopie zachovávají sice ovál, ale ten je vyznačen malbou, nikoliv seříznut.

Ovál byl ve španělském malířství 17. století dosti běžný,²¹ dokonce se zmiňuje Coellova skica jedné části kompozice pro obraz *La Sagrada Forma* v okrouhlém rámu.²² Také jedna z podobizen Karla II. v Pradu (Museo Nacional del Prado), připisovaná donedávna Coellovi,²³ je komponována do oválu, byť jen rukou lehce načrtnutého na obdélníkové plátno. Na základě těchto analogií lze vyvodit, že oba naše obrazy byly původně napnuty na obdélníkovém rámu s malířsky vyznačeným oválem a později (v 19. století v Paříži) seříznuty do oválu a rentoilovány, vyžehleny a opatřeny novým slepým i svrchním rámem.²⁴

Coello nemaloval Karla II. jen při této příležitosti. Je známa řada portrétů, z nichž jeden, ze sbírky Städelova ústavu (Städelsches Kunstinstitut) ve Frankfurtu n. M., ukradený v roce 1945,²⁵ a tudíž nedostupný pro podrobnou umělecko-historickou analýzu, vykazuje podle fotografie jisté shodné rysy, nepřesahující však

hranici obecných analogií: jemný drobnopisný rukopis, vyznačující se zároveň svrchovanou modelací obličje i vlasů se sotva patrnými vlnami, jdoucí až k jednotlivým pramínkům vlasů. Obličej panovníka, v poněkud mladším věku než na obraze *La Sagrada Forma*, je psychologicky podán. Volný až klouzavý tah štětce na rukávech s nejvolnějšími doteky evokuje třpyt zlatem vyšívaných ozdob, což je však dáno samotným charakterem odlesků. Na záhybech rukávů lze jinak vidět onu pečlivou výstavbu tvarů, jakou pozorujeme i na liturgickém obleku P. Santose na pražském obraze. I frankfurtský obraz je proveden daleko hladším rukopisem než vysloveně skicovitý Karel II. v Pradu. Rozdíly v kontrastnosti mezi obrazem frankfurtským a naším jsou dány mj. i odlišným osvětlením při fotografování. Také frankfurtský Karlův portrét je na světlech modelován polosuchou a polořídkou pastou; až na úzkostlivě provedený pražský portrét, který přesto neulpívá na detailech, je vskutku charakteristický pro Coella, jenž s velkou pečlivostí studoval tváře účastníků slavnosti přenesení hostie z Gorkumu. Existuje svědectví od trochu mladšího známého traktátisty Antonia Palomina, že Coello „musel vyportrétovat nejen krále, nýbrž všechny přítomné“ a že „žádal povolení Jeho Veličenstva, aby je pro uvedený obraz mohl portrétovat“. ²⁶ Palomino ještě připomíná, že „Claudio, aby vylepšil jednu čáru, třicetkrát obešel model“. ²⁷

Vysoké malířské kvality pražských obrazů odpovídající madridské malbě druhé poloviny 17. století, původní plátno (dle výsledků RTG) a řada odlišností v měřítku a detailech kresby našeho páru portrétů od postav zobrazených na originálním escorialském obraze *Uctívání Nejsvětější svátosti (La Sagrada Forma)*, díla madridského malíře sklonku 17. století Claudia Coella (1642–1693), i existence kopií zhotovených rovněž podle obrazů z Národní galerie v Praze – pokud neexistuje další a dnes neznámá verze, společná a výchozí pro shora uvedené práce – dovolují uzavřít konstatováním, že jde o práce vzniklé souběžně s Coellovým obrazem *Uctívání Nejsvětější svátosti*. Vzhledem k tomu, že malíř pracoval na obraze pět let, nabízejí se dvě možnosti: jednak může jít o předběžné studie, jednak o následné podobizny vzniklé podle obrazu již hotového nebo před jeho definitivním dokončením, jejichž autorem je ale v každém případě sám Claudio Coello. ²⁸ Vzhledem k dokončenosti našich obrazů šlo snad o práce zamýšlené jako samostatné portréty určené k pozorování zblízka, a tedy vzniklé souběžně s obrazem v letech

1685–1690. Edward Sullivan se pak ve své disertační práci kloní k názoru, že vznikly (z ruky autora) až po dohotovení obrazu. V každém případě potvrdil závěr, že jde o vlastnoruční dílo Claudia Coella. ²⁹

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Tato studie rozšiřuje a aktualizuje dosud nepublikované poznatky autora poprvé uvedené v jeho diplomové práci *Španělská malba a plastika ve sbírce starého umění Národní galerie v Praze* (369 s.), obhájené jako rigorózní na FFUK v Praze r. 1973 (vedoucí J. Kropáček, oponent P. Preiss). Současně rozšiřuje podstatným způsobem a doplňuje novými poznatky názory, vyslovené autorem ve stati: P. Štěpánek, *La pintura española en la Galería Nacional de Praga, Ibero-Americana Pragensia* III, 1969, s. 181–202, a údaje v katalogu *Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek*, Středočeská galerie, Praha, listopad 1989–únor 1990 (katalog), il., č. kat. 13–14, nestr.; *Ibero-Americana Pragensia* IX, 1975, s. 145–152. Současně rozšiřuje a podstatně aktualizuje španělskou verzi článku *Dos bocetos para la Sagrada Forma de Claudio Coello, Ibero-Americana Pragensia* IX, 1975, s. 142–152, il., a *Reales Sitios* (Madrid), 1990, č. 103, s. 30–36.

2 Georges Kubler – Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500–1800*, Harmondsworth 1959, s. 288.

3 Antonio Ponz, *Viaje de España*, Madrid 1947 (přetištěno z 1. vyd. 1772–1794), díl II, dopis II, s. 172, § 60, jej popisuje mezi poklady sakristie. Také se zmiňuje o „zlatém kalichu a monstranci, pro procesí v den Božího těla, oba krásných forem a provedení [...]“.

4 S. Peque Iglesias, *Sagrada Forma de El Escorial (Historia, Altar y Custodias)*, El Escorial 1952, s. 3 a 4. Viz též Enrique Pardo Canalís, *Pinturas de la corte de Carlos II.*, Madrid 1977.

5 Peque Iglesias (cit. v pozn. 4), s. 7.

6 Juan Antonio Gaya Nuño, *Claudio Coello*, Madrid 1957. Nověji vysvětluje politické pozadí Carmen Sanz Ayán, *La guerra de sucesión española*, Akal Madrid 1997, s. 6–8. Kromě toho viz José Calvo Poyato, *La España de Carlos II.*, *Cuadernos Historia* 16, č. 211, Madrid 1985, a Laura García Sánchez, *Monarquía y reinado bajo Carlos II.*, *Historia* 24, č. 291, červen 2000, věnované Karlovi II.

7 Enrique Lafuente Ferrari, *Historia de la pintura española*, Madrid 1971, s. 110.

8 Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, s. 65; – rz–, *Z dějin moravské církve*, *Katolické noviny* XXVI, 1974, č. 21, 26. V. 1974, uvádí, že „účast na eucharistických průvodech, kterou příkladně zaváděl už kardinál Dietrichstein, byla nejoblíbenějším projevem úcty

k *Tělu Páně po celé baroko*“; R. Tavenaux, *El catolicismo posttridentino, Las religiones constituidas en Occidente y sus Contracorrientes*, II, Historia de las Religiones, II. ed, México 1981, s. 46.

9 Diego Angulo Iniguez, Francisco Rizi. Cuadros de tema profano, *Archivo Español de Arte* XLIV, 1971, č. 176, s. 358. Coellovu obrazu však kompozičně předcházela díla Juana Carreñi de Miranda *Založení trinitářského řádu* z r. 1668 (sbírka hraběte Caramana z Coursonu, dnes v Louvru) a Pedra Ruize Gonzáleze, *Karel II. v procesí Nejsvětější svátosti z r. 1683* (Garnegiův ústav v Pittsburgu). Prosazování dobové úcty k eucharistii se odráží i v jiných pracích Claudia Coella. V obraze *P. Maria se svěťci a ctnostmi* v Prahu drží postava Ctnosti viditelně hostii u Ježíškovy ruky.

10 Gaya Nuño (cit. v pozn. 6), s. 36, uvádí přesné datum instalace malby na oltáři: 29. října 1689, v den svátku královny Mariany z Neoburgu. Nicméně je obraz datován malířem r. 1690 (s. 13 a 36). Téměř od onoho dne se stal obraz pověstným, soudě podle ohlasu některých básníků, např. veršů Francisca Gregoria de Salas.

11 Julián Gállego, *Visions et symbols dans la peinture espagnole du siècle d'or*, Paris 1958, s. 163; Kubler a Soria (cit. v pozn. 2), s. 289, upozorňují, že alegorie letících postav (Náboženství, Božská láska a Majestát) je převzata z Ripovy *Ikologie*. Současně připomíná, že „obraz postrádá přisnost a hloubku citění, které tak vyznačovaly umění velkých mistrů španělského baroka Ribery, Zurbarána a Velázquezze“. Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid 1953, 4. vyd., s. 371, charakterizoval Coellovo dílo jako „devocionální obraz, historickou scénu a nádherný soubor portrétů současně“. Od Velázquezova obrazu *Las Meninas* je to pro něj „nejvýznamnější dílo madridského malíře“, avšak současně poukázal kriticky i na nedostatky díla: „[...] chybí tu grandióznost pojetí, monumentalita postav, hloubka provedení a prožitku. Ony malé postavy se nám zdají trochu slabé, když je porovnáme s (předcházejícími) mistry; je tu více vystavovaného virtuosismu, avšak ze španělské malby se tu vypařilo cosi silného a mocného, co Coello nedokáže uchopit se svou vědou a reprodukční schopností.“

12 Přesto ale I. Levina, *Iskusstvo Ispanii*, Moskva 1965, s. 219, považuje obraz především za skupinový portrét duchovenstva a dvořanstva, obklopujících Karla II.

13 K. M. Malickaja, *Ispanskaja živopis XVI-XVII vekov*, Moskva 1947, s. 200–202; nověji se zabýval obrazem, zejména z hlediska prostoru, Jeremy Robbins, *Baroque Space: Claudio Coello's Sagrada Forma and the Sacristy of the Escorial*, *Bulletin of Hispanic Studies* 86, 2009, č. 6, s. 775–786.

14 Gaya Nuño (cit. v pozn. 6), s. 36, č. 30, uvádí dvě kresby ze sbírky Foixovy a jednu z Louvru (Musée du Louvre).

15 Peque Iglesias (cit. v pozn. 4), s. 25, uvádí

tři monstrance, které sloužily k přechovávání zmíněné hostie. Říká přímo, že monstrance Karla II. se objevuje na Coellově obraze, což neodpovídá úplně skutečnosti, neboť na obraze je pozměněna. Monstrance Karla II. byla darována králem r. 1684, byla asi 40 cm vysoká. Z dalšího popisu vyplývá, že „osm paprsků, které vycházely ze středu na všechny strany, končilo malovanými a křišťálem pokrývanými písmeny, které dávaly nápis: CAROLUS. R. DICAVIT“. Na bázi (která není na obou obrazech vidět) byly portréty Karlovy ženy, královny Marie Luisy Orleánské, jeho matky Marie Rakouské a nevlastního bratra Juana de Austria.

16 Gaya Nuño (cit. v pozn. 6), s. 37, uvádí, že escorialský malíř Felipe López Mangalúa kopíroval obraz *Uctívání Nejsvětější svátosti* v letech 1814 a 1816, kdy (8. I. 1816) dostal 300 reálů za kopii, určenou pro kostel v Alpagués. Další kopie, od známějšího Vicente Lópeze, byla vystavena v Muzeu v Prahu v r. 1828, avšak v podstatně zmenšeném formátu (70 × 37 cm) a byla registrována pod č. 773 ve všech katalozích až do r. 1885; od r. 1900 se již neobjevila. Také Rosa Pérez y Morandeira, *Vicente Palmaroli*, Madrid 1971, s. 9, uvádí, aniž by zmiňovala malíře, že „deset let po smrti Goyově procházelo španělské umění nepřilíš kvetoucím obdobím, když v r. 1839 kopie [podtrhl P. Š.] *Uctívání Nejsvětější svátosti* dosahovala velkých pochval na výstavě Akademie sv. Ferdinanda a dokonce byla reprodukována ilustrovanými časopisy oné doby.“

Z autopsie mohu dodat, že P. Santos je vymalován nejednou s využitím Coellova pohledu a pozice, i když bez monstrance. V samotném Escorialu se objevuje (v klauzuře) v sérii anonymních portrétních maleb, věnovaných slavným postavám španělské kultury (Lope de Vega, Cobarrubias apod.) také P. Santos v řádovém rouchu, držící knihu při studiu. Totožnost je určena nápisem *Franciscus de Santos, Coenobiarcha Escurialen*. Nutno připomenout, že Francisco de los Santos byl současně autorem dějin escorialského kláštera, které vyšly ve dvou vydáních.

17 Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana*, Madrid 1966–1970, č. 8705, rozměry grafiky 367 × 268 mm, s nápisem „Rmo. P. F. Franco de los Santos, Prior que fue del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, electo Obpo. de Cotron, sacado del celebre orig¹. De Claudio Coello qe se halla en la Sacrtía de dho R¹. Monst.⁰⁴ Podpis je pod obrázkem: *Dibuxado y grabado por Luis Fernandez Noseret*. Karel II. z levého profilu (372 × 273 mm) je v Národní knihovně v Madridu ve 2 exemplářích (č. 1710/57) s nápisem „Carlos Segundo Rey de España Sacado del celebre original de Claudio Coello que se halla en la Sacristía del Real Monasterio de Sn Lorenzo del Escorial“; signován jako předešlý.

18 C. Ossorio y Bernard, *Artistas españoles del s. XIX*, Madrid 1883–1884, uvádí (heslo Fernández Noseret, Luis), že jde

o reprodukčního grafika činného v 1. třetině 19. stol. a žáka Manuela Salvadora Carmony. Mezi citovanými pracemi nejsou naše párové grafiky uvedeny. V našich sbírkách se zachoval jeden list tohoto umělce – viz Pavel Štěpánek, *Španělská grafika a ilustrovaná kniha 16.–19. stol. z českých sbírek. Obras gráficas y libros ilustrados de los siglos XVI–XIX en colecciones checas*, Velvyslanectví Španělska, Památník národního písemnictví, Královská kanonie premonstrátů v Praze na Strahově, Praha, 26. ledna–15. března 1998; č. kat. 25: Luis Fernández Noseret (činný v letech 1795–1819, žák M. Salvadora Carmony kolem r. 1795; 1819 si nechal schválit řadu portrétů na Akademii sv. Ferdinanda v Madridu), *Pojízdné dělostřelectvo pálí / La artillería volante hace fuego...*, lept, ryté retuše, 305 × 452 mm. Značeno vlevo dole: A. Guerrero lo dibujó vpravo L. Fernández Noseret lo grabó, Bruntál BR 481/ 325. Za fotografií z Museu Nacional de Arte Antiga v Lisabonu vděčím pracovníci Muzea dr. Graçe de Lima.

19 Za mnohá upozornění ohledně průzkumu obou obrazů vděčím ak. mal. Mojmiru Hamsíkovi (26. 11. 1921 v Brně – 20. 12. 2007 v Praze).

20 Gaya Nuño (cit. v pozn. 6), s. 37, uvádí, že je tu načrtnuto procesí vstupující do chrámu rotundovitého typu s pilíři a sloupy, na nichž spočívá kupole. Ve výši dva putti, jeden s Veroníčinou rouškou, druhý s trnovou korunou, nad nimi tři sedící matrony – *Víra, Naděje, Lásky*, a při vstupu do chrámu, sochy *Mojžiše a Izaiáše*.

21 Viz Velázquezův *portrét hraběte Olivaresa*, Riberova *Diogena* (Drážďany) a Murillův *Portrét muže* (ve sbírce W. van Horneově, Montreal) či jeho autoportrét z anglické sbírky.

22 Gaya Nuño (cit. v pozn. 6), s. 36. Nutno doplnit, že jedna z takových skic ze sbírky Serafina Garcíi de la Huerta byla prodána r. 1840 za dva tisíce reálů.

23 Dnes je připisován správněji Luku Giordanovi. Viz Alfonso E. Pérez Sánchez, Carlo II d'Absburgo, in: *Luca Giordano, 1634–1705*, Napoli, Castel Sant' Elmo–Museo di Capodimonte, 3. III.–3. VI., Wien, Kunsthistorisches Museum, 22. VI.–7. X. 2001; Los Angeles County Museum, 4. XI. 2001–20. I. 2002; *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid 1996, č. kat. 2504, jej vede ještě jako dílo Coellovo.

24 Obraz byl do majetku Národní galerie v Praze získán převedením z ministerstva financí v r. 1939 (18. VII.) pod čj. 70.788/32/III/9a. V archivu Národní galerie (č. 796/39 z 1. VI. 1939) se nachází údaj o úředním odhadu, že obrazy pocházejí z majetku p. Kretschmera, který po r. 1938 postoupil tyto obrazy ministerstvu školství a národní osvěty se svolením ministerstva financí, jako úhradu svých dluhů za nesplacené daně. Předchozí

osudy nejsou známy. Jen rukopisný záznam ukazuje, že byly koupeny za 12.000 švýcarských franků (Karel II.) a 10.000 švýcarských franků (P. Santos). Úřední odhad v korunách z 6. VI. 1939 udává u obou stejnou cenu: 30.000 Kč. Na zadní straně slepého rámu obrazu jsou následující nálepky s tištěným textem:

„Coello (Claude), 1621–93

22. Charles II.

Le grand tableau représentant le roi Charles II adorant le Saint Sacrement, après le miracle des saintes hosties, est admiré dans son palais d'Escorial, sous la dénomination de Las Santas Formas.

Etude d'après nature, ayant servi a Coello pour son grand tableau. Toile ovale, Hauteur 77 cent., Longeur 62 cent.“

Rám je z 19. století.

Druhý obraz je popsán obdobně:

„Coello (Claude)

23. *Portrait du prieur du couvent de l'Escorial, présentant le Saint Sacrement au roi Charles II.*

Le grand tableau représentant le roi Charles II adorant le Saint Sacrement, après le miracle des saintes hosties, est admiré dans son palais d'Escorial sous la dénomination de Las Santas Formas.

Etude d'après nature, ayant servi a Coello pour son grand tableau. Toile ovale, Hauteur 77 cent., Longeur 62 cent.“

Nálepky lze zatím považovat buď za čísla dražebního katalogu, nebo soukromé sbírky.

25 Děkuji za sdělení dr. Ziemkemu ze Städelova ústavu. Zajímavá je příbuznost rozměrů: frankfurtský obraz měřil 83 × 62,3 cm, pražský měří 81 × 63 cm.

26 Gaya Nuño (cit. v pozn. 6), s. 36, říká, že „Claudio byl pečlivý až do extrému“. Také starší literatura, např. Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid 1715–24 (vyd. Aguilar, Madrid 1947), s. 1063 ad., si všímá skutečnosti, že Coello „musel vyportrétovat nejen krále, nýbrž všechny přítomné“. V této souvislosti bych mohl ještě připomenout, že Antonio Palomino se ve svém spise holedbá tím, že se naučil malovat perspektivu u českého jezuita Jakuba Kresy (k tomu viz P. Štěpánek, Český jezuita Jakub Kresa ve Španělsku, in: *Jakub Kresa. Život a dílo významného českého matematika 17. století*, Aleš Lebeda (ed.), Smržice 2015, s. 95–101; sborník vydaný k příležitosti symposia o životě a díle tohoto jezuita 2015.

ISBN 978-80-86636-50-4.

27 Palomino (cit. v pozn. 26), s. 1065.

28 Podle názoru J. A. Gayi Nuña (v soukromé konzultaci) nemohl v 17. století nikdo kopírovat Claudia Coella, jedině on sám by byl mohl vytvořit repliku.

Edward J. Sullivan, *Claudio Coello and Late Baroque Painting in Madrid*, University Missouri Press, Columbia 1986, s. 163, č. kat. P 79 a P 80. Ve španělském vydání *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid 1989, s. 210, doplňuje moje údaje z historie obrazu zjištěním, že

oba obrazy v oválných rámech byly prodávány na dražbě dne 20. dubna v Paříži z majetku markýze Villafranky, a vyjadřuje názor, že *snad* může jít o naše obrazy, ač jejich provenience je stejně nejistá jako u obou kopií ze sbírky Torrecillovy. – Ani novější publikace jako např. Benito Mediavilla Martín, OSA, *La Sagrada Forma del Escorial*, Real Monasterio de El Escorial 2001, nebo Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *El retablo barroco. Cuadernos de arte español*, 1992, č. 72, se touto záležitostí nezabývají.

Angel Aterrido, Del homenaje de los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Rizzi y Claudio Coello en la adoración de la Sagrada forma de Gorkum, in: *In Sapientia Libertas, Escritos en homenaje al profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez*, Madrid – Sevilla, Museo Nacional del Prado – Fundación Focus-Abengoa 2007, s. 507–512, řeší z našeho hlediska podružnou otázku identifikace jedné z postav, která se vynořuje za zády P. Santose mezi oběma svícny na oltáři a hledící na diváka jako podobizna Franciska Rizziho, do té doby považovaná za podobiznu Juana Carreñi de Miranda. Ztotožnění se zakládá na údajném autoportrétu Juana Carreñi de Miranda, kterou Aterrido připsal jeho žákovi Isidorovi de Arredondo a portretovaného ztotožnil s Franciskem Rizzim. Podobnost obou tváří je nepopíratelná, ale identita se zakládá ovšem na pouze s otazníky připisovaném obraze (s. 510). Přijmeme-li jeho tvrzení, vyplývá z toho jen nová identifikace zmíněné postavy, záměna Rizziho Carreña, tedy obou mistrů, které si Coello velice cenil. Autor stati vysvětluje jeho přítomnost na obraze jako poctu, kterou odvedl C. Coello svému mistrovi a předchůdci, který měl původně obraz zhotovit, ale zabránila mu v tom smrt.

Stát vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní galerie v Praze (DKRVO 2017, MK000023281).

Seznam vyobrazení

- 1 Claudio Coello, *Převor escorialského kláštera P. Francisco de los Santos*, olej na plátně, ovál, 81 × 63 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1784.
- 2 Claudio Coello, *Portrét španělského krále Karla II.*, olej na plátně, ovál, 81 × 63 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1783.
- 3 Claudio Coello, *La Sagrada Forma*, (1685–1690), olej na plátně, asi 500 × 300 cm, El Escorial, sakristie, dostupné na https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cl.Coello.La_Sagrada_Forma.1685-90.Sacristy,_El_Escorial.jpg.
- 4 Monstrance s hostií zvanou *La Sagrada Forma*; převzato z: P. Fr. Julián Zarco Cuevas, *El Monasterio de El Escorial y La Casita del príncipe*, Imprenta Helénica, Madrid 1926, s. 53. Reprofoto: Pavel Štěpánek.
- 5 Luis Fernández Noseret (1793–1829), Claudio Coello, *Převor escorialského kláštera P. Francisco de los Santos*, kombinovaná technika – lept a rytina, 367 × 268 mm, Museo de Jaén, Escuela de Artes de Zaragoza a Národní knihovna v Madridu. Foto: Pavel Štěpánek.
- 6 Luis Fernández Noseret (1793–1829), *Karel II.*, kombinovaná technika – lept a rytina, 372 × 273 mm, Národní knihovna, Madrid. Foto: Pavel Štěpánek.
- 7 Francisco Bartolozzi, *Sagrada Forma*, 1814, kombinovaná technika – lept a rytina, 780 × 380 mm, detail, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisabon, a Biblioteca Municipal, Porto, a v 10 soukromých sbírkách. Foto: Pavel Štěpánek.
- 8–9–10 Claudio Coello, *Převor escorialského kláštera P. Francisco de los Santos*, olej na plátně, ovál, 81 × 63 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 1784, RTG snímky.

Vincent van Gogh

Saint-Rémy 1889

OLGA UHROVÁ

VE SPOLUPRÁCI S RADKOU ŠEFCŮ A ADAMEM POKORNÝM

Studie si klade za cíl odpovědět na otázku, jaké je místo obrazu *Zelené obilí* (1889) v pozdní krajinářské tvorbě Vincenta van Gogha. Přitom se zaměřuje na souvislost vzniku obrazu s jeho životem a dílem, zejména v době malířovy hospitalizace v Saint-Rémy, na van Goghovo hledání a objevování nových témat. K nim náleží zvláště motiv olivových hájů a cypřišů, jež často kompozičně dominují obrazům, zmiňovaným v dopisech bratru Theovi a sestře Wilhelmině v červnu 1889. Text srovnává malbu *Zelené obilí* (1889) s díly podobných námětů zastoupených ve sbírkách The National Gallery v Londýně a The Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Sleduje přitom proměny van Goghova malířského přednesu, který vykrytalizoval v pastózní až reliéfní malířský rukopis. V rámci studie je dohledána provenience obrazu získaného do sbírek Národní galerie v roce 1923 státním nákupem od Waltera Halvorsena.

Klíčová slova

Vincent van Gogh, Saint-Rémy, krajina, pole, cypřiš, malířský rukopis, pastózní malba

Jedním z významných děl, zakoupených československým státem v roce 1923 pro Sbírkou francouzského umění 19. a 20. století, je obraz Vincenta van Gogha (1853–1890) *Zelené obilí*. Umělec jej vytvořil v roce 1889 v Saint-Rémy. Jaké je místo tohoto obrazu ve van Goghově tvorbě? Cílem textu je na tuto otázku odpovědět, a to zejména vzhledem k jeho pozdní krajinářské tvorbě a v souvislosti s proměnami jeho malířského přednesu.

Na jaře 8. května 1889 odjíždí Vincent van Gogh z Arles, kde v říjnu 1888 jeho roztržka s Paulem Gauguinem poznamenala jeho zdravotní stav. Malíř se dobrovolně rozhodl nastoupit léčbu v ústavu pro duševně nemocné v Saint-Paul-de-Mausole nedaleko Saint-Rémy. Nemocnice – dříve klášter – byla ve své době známa osvětleným zacházením s pacienty (**obr. 1**). Van Gogh může v ústavu obývat dva pokoje, z nichž jeden slouží jako ložnice a druhý jako ateliér. Ústav je umístěn v krajině uprostřed pšeničných polí, olivových hájů a vinohradů. Tyto scenerie se stávají náměty van Goghových obrazů té doby.

Motivy van Goghových obrazů ze Saint-Rémy sice souzní s prostředím, které v té době malíře obklopovalo, mají však i hlubší kořeny. Malířské počátky van Gogha jsou spojeny s ohlasy „holandského realismu“. A s tím je zas spojena i rustikální, selská tematika jeho tehdejších děl: portréty vesničanů, motivy z rolnického života, mezi nimiž jsou i motivy polí a práce na nich. S inspiracemi holandským malířstvím je spojen i temný valérový kolorit. Ten se proměňuje van Goghovým setkáním s tvorbou impresionistů a neoimpresionistů v Paříži v letech 1886–1888, kde objevuje také japonské barevné dřevoryty. Van Goghova paleta se výrazným způsobem projasňuje a přibližuje se po určitou dobu paletě impresionistů, resp. postimpresionistů. Na rozdíl od impresionistů i od Signaca a Seurata však van Goghova malířská skvrna, jeho tah štětcem není „jen“ prvkem barevného světa, tj. elementem konstituujícím výsledný barevný dojem, ale i částkou hmoty zachyceného předmětu. Zachová si tak funkci, kterou měl již v Goghově předchozí tvorbě inspirované vlivem „holandského realismu“.

Další posun van Goghovy barevné palety souvisí s jeho odjezdem do Arles v únoru 1888. Okouzlen provensálskou přírodou prozářenou intenzivním slunečním světlem, začal malovat plátna jasných barev a vystupňoval intenzitu své barevné škály. Věřil, že zde založí uměleckou kolonii – Ateliéry na jihu – a pozve do Arles své přátele k práci a diskusím o umění. Tato snaha končí již připomenutým konfliktem s Paulem Gauguinem a posléze dobrovolnou hospitalizací Vincenta van Gogha v léčebně nedaleko Saint-Rémy.

Seraina Werthemann začíná kapitulu věnovanou Goghově tvorbě v Saint-Rémy konstatováním, že „obrazy, které Van Gogh vytvořil v Saint-Rémy, byly jiné než všechny, které namaloval dříve [...]“.¹ V čem toto specifikum spočívá?

Van Gogh a Gauguin se nerozešli v Arles v dobrém. Nicméně základní princip pojetí malířství sdíleli: *nejde o to zobrazit realitu, jde o to zintenzivnit její prvky*. Proces intenzifikace ve van Goghových dílech ze Saint-Rémy vrcholí.

Barva je zde výrazově silná, není však hlavní silou, jako tomu bylo u maleb v Arles. Nejen barvy samy o sobě jsou velice intenzivní, vysoká je i míra kontrastu barev kladených vedle sebe: *Krajina s vycházejícím sluncem* (Saint-Rémy, 1889, F 737, soukromá sbírka).

Již výše jsme upozornili, že barevná skvrna, tah štětcem u van Gogha nemá srovnatelnou roli s impresionisty nebo

Signacem či Seuratem. Není tedy „jen“ prvkem orchestrace barev do celkového barevného vyznění, ale je prostředkem vyjádření i dalších vlastností zachycovaného předmětu, jeho hmoty, jeho vnitřní konstituence. I tento moment je ve van Goghových pracích ze Saint-Rémy zintenzivněn. Projevuje se to například v zachycení olivových hájů, cypřišů, mraků na obloze a povrchu lánů polí. Rej tahů generuje napětí a dynamiku, které na van Goghových obrazech tohoto období na diváka působí, vtahují jej do sebe, přemáhají jej.

Popsaný dynamismus přitom souvisí s tématy a motivy, kterým se van Gogh v této době věnoval. Pole s cypřiši i olivové háje byly sice krajinným prostředím, ve kterém van Gogh v léčebně žil, nicméně plameny připomínající zkroucené tvary olivových kmenů, stejně jako komplikované se překrývající a permanentně vířící jehličí cypřišů jsou pro dosažení tohoto dynamického, tenzního účinku ideálními motivy. Důležitost motivu cypřiše je zřejmá z dopisu bratru Theovi z 25. června 1889 (LT 596): „[...] *Jen nemám moc toho, o čem bych Ti psal, dny ubíhají celkem stejně, a pokud jde o nápady, nemám jiné než ty spočívající v myšlence, že pšeničné pole nebo cypřiš stojí za úsilí, když se na ně podívám zblízka, a tak dál. Mám už jedno pšeničné pole, hodně žluté a hodně projasněné, je to možná to nejradostnější plátno, co jsem vytvořil. Stále mi nejdou z mysli ty cypřiše. Rád bych s nimi provedl něco podobného. Jako v případě těch pláten se slunečnicemi, protože žasnu nad tím, že je nikdo zatím neviděl tak jako já. Jsou krásné, pokud jde o linie a proporce, něco jako egyptský obelisk. A zelená je mimořádná. Je to tmavá skvrna v krajíně jinak zalité sluncem, je to jeden z nejzajímavějších tmavých tónů, ale trefit ho je snad to nejobtížnější, co si dovedu představit. Musíš je vidět proti modrému nebi, nebo spíš jako v něm.*“²

Napětí je generováno nejen tvarovými vlastnostmi van Goghových tahů štětcem, ale i kontrasty, v nichž jsou tvarové a barevné vlastnosti prezentovány. V případě barev to byl kontrast barev kladených vedle sebe. V případě tvarů je to kombinace dvou perspektiv, ze kterých je předmět nahlížen. Z jedné strany se cypřiš jeví jako egyptský obelisk, jak o tom v jednom z dopisů van Gogh píše bratru Theovi (viz výše) – je tomu tak, když cypřiš sledujeme zdálky, podruhé je klubkem vířících jehlic – přistoupíme-li dostatečně blízko. Je pozoruhodné, že obě perspektivy van Gogh spojuje v jednom obraze, stupňuje tak pocit kontrastnosti a napětí mezi nimi do krajnosti: *Pšeničné pole s cypřiši* (Saint-Rémy, červen 1889, F 717, JH 1756) ve sbírkách The Metropolitan Museum of Art, New York

(obr. 4). Kombinace obou perspektiv je nám v běžném životě nepřístupná. Přítomni jí můžeme být díky van Goghovým obrazům, resp. ve van Goghových obrazech.

Napětí ve van Goghových dílech nejspíš (snad?) souvisí i s psychologickým napětím a tlakem, kterému byl vzhledem ke své nemoci vystaven. Projevuje se nejen ve způsobu malby, ale i v některých dalších technických souvislostech. Van Gogh v období svého pobytu v Saint-Rémy tvoří velice horečně. Mnohdy nepracuje s podkladovým materiálem a v některých místech malby tak podklad prosvítá pod dramaticky barevnou texturou. Aby vydobyl sílu a pevnost terénu ze své barvy [...], neváhá vytlačit kořeny a kmeny přímo z tuby a modelovat je štětcem.³

V březnu a dubnu roku 1890 se van Goghova nemoc opět zhorší. Na radu Camilla Pissarra bratr Theo van Gogha přesvědčí, aby se přestěhoval do Auvers a svěřil se do péče doktoru Paulu Gachetovi. Van Gogh do Auvers odjíždí 16. května 1890, tedy po jednom roce a jednom týdnu, které strávil v sanatoriu Saint-Paul-de-Mausole u Saint-Rémy.

*

Vraťme se k obrazu *Zelené obilí* (Saint-Rémy, Národní galerie v Praze, F 719; JH 1725), který van Gogh namaloval v červnu 1889 (obr. 2). Abychom lépe pochopili jeho místo v malířově tvorbě té doby, srovnáme jej se dvěma obrazy s podobným tématem z téhož roku, totiž s obrazem *Pšeničné pole s cypřiši* (září 1889, Saint-Rémy, National Gallery London, F 615) (obr. 3) či s již zmiňovaným obrazem *Pšeničné pole s cypřiši* (obr. 4).

Všechna uvedená díla vykazují základní rysy vlastní van Goghově tvorbě v Saint-Rémy. Všechny tyto obrazy maloval v období, kdy mu bylo umožněno opustit uzavřené prostory léčebny a malovat v přírodě.

Nejprve se zastavme u dvou stejnojmenných obrazů *Pšeničné pole s cypřiši*. Mají stejnou kompozici: mohutný cypřiš na pravé straně obrazu s obilným polem v prvním plánu, velkou plochu oblohy a horským masivem na horizontu. Pro oba obrazy je charakteristický kontrast mezi majestátním cypřišem, tyčícím se jako egyptský obelisk, a dynamickým pohybem a tvarovou změť mraků, které dominují na modré obloze. Stejnojmenná kresba *Pšeničné pole s cypřiši* (červen 1889, černá křída a pero na papíře, 47 × 62 cm, Museum Amsterdam, Vincent van Gogh Foundation) nás upozorňuje ještě na jednu souvislost, totiž vkořenění cypřiše-obelisku v zemi, obilném poli. Jak cypřiš, tak obilné pole s keří jsou pojed-

nány stejnými „goghovskými“ tahy štětcem. Vytváří se tak kontrast mezi oblohou na jedné straně – křivky tahů se uzavírají do okrouhlých útvarů, které sugerují představu bezuzdného, bouřného pohybu a reje, a prvním plánem pole na straně druhé, kde keře a cypřiše jsou křivkami otevřenými, jsou hmotnými elementy konstituujícími celostní tvar. Tento kontrast je potvrzen i barevným kontrastem bílé a modré se zelenkavými odlesky oblohy a modravými odstíny masivu Alpiček (Alpilles) na horizontu proti zemitější žluté a odstínům zeleného pole, keřů a cypřiše. Pšeničné pole je zralé, jasně žluté: vytváří se tak další osa napětí mezi sytou, temnou zelenou cypřiše a keřů a jasnou plochou vzdouvajícího se pole vyzrálého obilí před nimi.

Pražský obraz *Zelené obilí* se liší již kompozicí: cypřiš pojednaný opět flamboyantní stylizací se tyčí v centru obrazu. Masiv Alpiček, který tvořil horizont obou *Pšeničných polí s cypřiši*, má v tomto případě malíř v zádech – horizont obrazu je definován konturou vlnící se pahorkatiny, před níž stojí cypřiš-obelisk se statkem vpravo a nad tím vším je relativně klidná obloha s bílými mráčky. Jak v případě *Pšeničných polí s cypřiši*, tak v případě *Zeleného obilí* je elementem, který scenerii ukotvuje, cypřiš. Zatímco napětí mezi dynamikou a relativním klidem se zakládal v *Pšeničných polích s cypřiši* na protikladu oblohy a cypřiše s obilným polem, v případě *Zeleného obilí* tento protiklad vystupuje mezi vzdouvajícím se obilným lánem v popředí a keří, cypřišem a statkem s pahorkatinou na obzoru. Ústřední roli obilného pole v tomto obraze naznačuje i dopis, který Vincent van Gogh napsal sestře Wilhelmině (W 12): „Právě jsem domaloval krajinu s olivovým hájem s šedavým listím, které se tak trochu podobá vrbovému, a stromy vrhajícími fialové stíny na sluncem vyprahlý písek. Pak ještě další zobrazuje pole žhnoucí pšenice, obklopené ostružiním a zelenými křovisky. Na konci pole stojí růžový domek s vysokým cypřišem, který se rýsuje na pozadí vzdálených namodralých a nafialovělých kopců a pomněnkově modré oblohy s růžovými šmouhami. Jejich čisté tóny kontrastují se ztěžklými klasy spálenými od slunce, jejich teplá barva naopak připomíná vypečenou kůrku chleba.“⁴ Dobře je tento fakt patrný z kresby *Pšeničné pole s cypřišem* (pozdní červen–červenec 1889, Saint-Rémy, F 1548, The Pierpont Morgan Library, New York, obr. 5), která vznikla po vytvoření pražského obrazu *Zelené obilí*, jak uvádí Ronald Pickvance v katalogu výstavy *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*.⁵

Zelené obilí a oba obrazy *Pšeničné pole s cypřiši* se liší nejen kompozicí, ale i celkovým vyzněním. Ne nadarmo bývá *Zelené*

pole považováno za reminiscenci impresionistické malby Clauda Moneta, Camilla Pissarra nebo Alfreda Sisleyho. Zatímco malbě *Pšeničné pole s cypřiši* dominuje silné napětí a dynamismus, pražský obraz je výrazně klidnější, harmoničtější, hrany protikladu dynamika vs. klid jsou obroušeny. To je dáno nejen tím, že centrum dynamismu a pohybu, totiž obilné pole, je daleko klidnější než analogické centrum v *Pšeničných polích s cypřiši* (zejména obloha), ale i tím, že barevné kontrasty jsou oslabeny: obilné pole ještě nedozrálo, zářivá žlutá, kterou známe z *Pšeničných polí s cypřiši*, je utlumena odstíny zelené. Jako by se van Gogh při malbě tohoto obrazu dokázal zastavit, zmírnit napětí, ve kterém žil, a promítnout ho do scenerie pole s cypřišem. Není bez zajímavosti, že van Gogh o tomto obraze v citovaném dopise sestře Wilhelmině píše daleko emocionálně exponovanějšími slovy, než obraz působí.

Ještě později, v červnu 1890, krátce před svojí smrtí (zemřel 29. července 1890) van Gogh již z Auvers-sur-Oise napsal Gauguinovi dopis, ve kterém se zmiňuje o obraze *Cesta s cypřiši pod hvězdnou oblohou* 1890 (**obr. 6**) (Saint-Rémy, květen 1890, F 683, JH 1982, Otterlo, Krölller-Müller Museum): „[...] mám ještě cypřiš s hvězdnou poslední pokus, noční obloha – noční oblohu s matným měsícem, s hvězdnou přehnaně zářící na ultramarínové obloze, plují mraky. Dole cesta lemovaná vysokým rákosím, za ním nízké modré Alpinky, [...] a převysoký cypřiš rovný a celý temný.“ Samy tahy štětce v tomto obraze se stávají spíše lavinou. Vzrušené vedení štětce je až extrémní. Energie barev je převedena do energie čar. Reálná krajina ve van Goghově přednesu tak dostává až nadzemský charakter.⁶

Ve Vincentově korespondenci s bratrem Theem se nachází dopis z 28. září 1889, kde malíř podává zprávu o zaslání několika obrazů do Paříže. Součástí záslky byl vedle *Pšeničného pole s cypřiši* (F 717, Metropolitan Museum New York) a *Pšeničného pole s cypřiši* (F 615, National Gallery London) také pražský obraz *Zelené obilí* (F 719, Národní galerie v Praze). Ještě v témže roce měl být vystaven společně s dalšími Goghovými obrazy na výstavě Nezávislých v Paříži. Van Goghova tvorba se záhy stala zásadním podnětem pro generaci mladých umělců v prvním desetiletí 20. století, zejména pro malbu expresionistů, ale i fauvistů. Zaujala je nejen jedinečnost Goghova malířského přednesu a jeho krajinné náměty, ale také jeho osobnost a život. V Čechách lze prvé ohlasy van Goghovy tvorby nalézt v obrazech Otakara Kubína a Willi Nowaka

v letech 1905–1906, ale také v některých raných malbách Bohumila Kubišty.

Pro upřesnění provenience obrazu *Zelené obilí* poskytlo Van Gogh Museum v Amsterdamu v listopadu 2016 informace o některých dalších skutečnostech:

- Po smrti Vincenta van Gogha a jeho bratra Thea byl obraz uchováván u Theovy ženy Johanny Gogh-Bongner. Od ní jej společně s dalšími osmi van Goghovými obrazy dne 25. května 1905 zakoupil galerista Paul Cassirer za celkovou částku 14.000 německých marek.
- Ještě v témže roce obraz *Zelené obilí* koupil za 3.000 německých marek od P. Cassirera švédský sběratel a galerista Ernest Thiel. Obraz byl zapůjčen z Thielovy sbírky na výstavu ve Stockholmu v roce 1917.
- Na počátku dvacátých let byl Thiel nucen kvůli svým finančním potížím některá díla ze své sbírky prodat, část do sbírky Paula Rosenberga (1923).
- V témže roce, jak uvádí také *Catalogue raisonné* díla Vincenta van Gogha, od Rosenberga zakoupil obraz *Zelené obilí* Walter Halvorsen.

Ve stejném roce, tj. v roce 1923, byl obraz od Halvorsena zakoupen pro Sbirku francouzského umění 19. a 20. století. Prostředky na tento nákup poskytl československý stát. V písemné pozůstatosti Vincence Kramáře, který se v Paříži 9.–24. června 1923 podílel na výběru děl pro sbírku, je v seznamu vybraných děl v poznámce uvedené slovy „Walter Halvorsen“, 6 Place de Place Palais Bourbon i Goghův obraz *Paysage d'Arles* (ještě s nesprávným označením, jednalo se o malbu *Zeleného obilí* ze Saint-Rémy, 1889) s finanční částkou 92.000 (Archiv Národní galerie v Praze). V seznamu nákupu děl pro Sbirku francouzského umění 19. a 20. století v roce 1923 je v archivu Národní galerie v Praze pak uvedena položka V. van Gogh, *Krajina*, olej, cena 223.850,- Kč.

Obraz *Zelené obilí* byl v roce 1926 zapůjčen a instalován společně s ostatními díly francouzských umělců zakoupených československým státem jako státní depozitum do Moderní galerie, tehdy sídlící ve Wihlově pavilonu na Pražském výstavišti v Holešovicích. Byl vystaven ve výstavním sále X. v blízkosti obrazů P. Gauguina, A. Renoira a dalších umělců (**obr. 7**). Dnes je van Goghovo *Zelené obilí* vystaveno po dřívější prezentaci ve Šternberském paláci ve Sbirce francouzského umění 19. a 20. století Sbirky moderního a současného umění Národní galerie v pražském Veletržním paláci.⁷

Anex 1)

Materiálový průzkum: Vincent van Gogh, *Zelené obilí*

RADKA ŠEFCŮ

Materiálový průzkum jednoho z nejvýznamnějších obrazů Sbírký moderního a současného umění Národní galerie v Praze *Zelené obilí* od Vincenta van Gogha (O 3208, **obr. 2**) proběhl v roce 2017. Průzkum navázal na poznatky chemického rozboru z roku 1995, kdy byly orientačně identifikovány pigmenty malby na základě spektrální analýzy a mikrochemických zkoušek.⁸ Tyto základní poznatky byly v rámci současného přírodovědného bádání významně rozšířeny. V celé ploše obrazu byla provedena identifikace prvkového složení neinvazivní metodou rentgenfluorescenční analýzy. Zároveň se uskutečnila komplexní revize vzorků z roku 1995 a nově byly odebrány vzorky z šepsu a ze žluté plochy malby. Na mikrovzorcích bylo provedeno stratigrafické posouzení jednotlivých vrstev, analýza molekulové struktury pigmentů metodou Ramanovy spektroskopie a identifikace prvkového složení částic pigmentů na skenovacím elektronovém mikroskopu s energiově disperzním detektorem.⁹ Optickou mikroskopií bylo dokumentováno kladení vrstev, morfologie a zbarvení částic pigmentů.

Na líném plátně tkaném plátňovou vazbou je vrstva šepsu (**obr. 8**) obsahující základní směs olovnaté běloby [$\text{PbCO}_3 \cdot 2 \text{Pb(OH)}_2$] a síranu barnatého (BaSO_4). Typické pro toto období jsou továrně šepsovaná plátna.¹⁰ Stejně složení se prokázalo a bylo i experimentálně ověřeno na dalších dílech Vincenta van Gogha.¹¹ Neinvazivní rentgenfluorescenční analýza potvrdila ve všech spektrech přítomnost stroncia, což by mohlo ukazovat, že při přípravě továrně šepsovaného plátna mohl být použit spíše přírodní síran barnatý (baryt) než synteticky připravený pigment.¹² Zbarvení šepsů mohlo být variabilní, přizpůsobené na zakázku umělce, od bílé přes bělavé, načervenalé až po šedou.¹³ Šeps na obraze *Zelené obilí* nemá čistě bílý odstín, má bělavé, spíše teplejší zbarvení, kterého bylo dosaženo přidávkem žlutého okru [FeO(OH)]. Rovněž v šepsu byla identifikována ojedinělá zrna synt. ultramarínu, marginálně byla zaznamenána i přítomnost uhličitanu vápenatého (CaCO_3 , křída) a hliníkokřemičitanů.¹⁴

V rámci průzkumu byly v jednotlivých barevných vrstvách komparačně posuzovány vzájemné kombinace barevných pigmentů se zřetelem na možnosti komerčně dostupných směsí v připravených malíř-

ských tubách,¹⁵ ale rovněž i k budoucímu posouzení s dobovou výtvarnou praxí.¹⁶

Zatímco v podkladu je dominantní olovnatá běloba, v barevných vrstvách je užitá pouze běloba zinková (ZnO), a to jak v bílé malbě, tak je součástí ve všech barevných vrstvách (žlutých, modrých i zelených). Zinková běloba v tomto období měla již velmi široké uplatnění. V olejovém pojivu mohly být lépe vytvářeny pastóznější nánosy, neboť zinková běloba má elastičtější vlastnosti právě v olejovém pojivu než tradiční běloba olovnatá.¹⁷

Hlavními barevnými pigmenty jsou chromová žlutá (*jaune de chrome*), francouzský ultramarín (*outramer*), kobaltová modř (*bleu de cobalt*), viridián (označován rovněž chromoxid transparentní, *vert émeraude*) a pařížská zeleň (označována rovněž jako Veronesova nebo v současnosti spíše jako zeleň svinibrodská, *vert Véronèse*, *vert de Schweinfurt*) (**obr. 9**). U chromové žluti byla identifikována jak struktura chromanu olovnatého (PbCrO_4), tak rovněž i směsi chromanu a síranu olovnatého ($\text{PbCrO}_4 \cdot \text{PbSO}_4$). Variabilní tonalita žluté malby může být způsobena poměrem chromové žluti, zinkové běloby a ostatních příměsí. V žluté malbě byla potvrzena příměs ultramarínu, minia, pařížské zeleně, viridiánu a červeného barviva (**obr. 10**). Nelze však opominout ani vliv degradačních procesů, které se mohou projevit odbarvením povrchu.¹⁸ Porovnáním měřených ploch o různě barevném tónu žluté malby metodou rentgenfluorescenční analýzy se zdá, že na zbarvení má větší vliv i zastoupení právě pařížské zeleně. Na světlejších žlutých plochách¹⁹ bylo vždy indikováno větší množství arzenu a mědi.

V zelených plochách je kombinace několika pigmentů. Zásadní je v tmavších odstínech užití viridiánu ($\text{Cr}_2\text{O}_3 \cdot 2 \text{H}_2\text{O}$), ve světlejších pak pařížské zeleně ($\text{Cu(CH}_3\text{COO)}_2 \cdot 3 \text{Cu(AsO}_2)_2$) (**obr. 11**). Zatímco viridián má hlubokou tmavě zelenou barvu (např. malba cypřiše), tak pařížská zeleň má subtilní velmi světle zelenavé až modrozelenavé (smaragdové) částice (např. velmi světle zelenavá malba vegetace). Pařížská zeleň je užitá i ve spodních (okrově zbarvených) vrstvách pod pastózní zelenou malbou (**obr. 11**). Oba zelené pigmenty se vzájemně doplňují a jsou použity vždy ve směsi se zinkovou bělobou, chromovou žlutí, popřípadě s ultramarínem, ojediněle byla identifikována i rumělka (HgS). Vyznění stupně odstínu závisí na poměru jednotlivých pigmentů.

V modré malbě byla identifikována kobaltová modř ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) a ultramarín ($\text{Na}_{8-10}\text{Al}_6\text{Si}_6\text{O}_{24}\text{S}_{2-4}$) s příměsí zinkové

běloby. Neinvazivní rentgenfluorescenční analýza prokázala užití kobaltové modře dominantně na světlejších plochách modré malby, zejména v malbě oblohy (obr. 12). Oproti tomu ultramarín je kvantitativně více zastoupen v sytějších tónech, např. na horizontu a v malbě luční vegetace.

V rámci provedeného průzkumu se ukázalo velice zásadní propojení kombinace jednotlivých instrumentálních analytických technik. V budoucnu se průzkum dále zaměří na prohloubení znalostí pojivových složek např. metodou plynové chromatografie, ev. na popis degradačních procesů. Detailní určení materiálového složení je podstatnou složkou při posouzení techniky zpracování výtvarného díla v kontextu dobové tvorby.

Anex 2)

Technika malby obrazu Vincenta van Gogha *Zelené obilí*

ADAM POKORNÝ

Obraz Vincenta van Gogha *Zelené obilí* je namalován na plátěné podložce o rozměrech 73,2 × 92,5 cm.²⁰ Podle konstrukce a zpracování napínacího obrazového rámu se lze domnívat, že je původní. Plátno je jemné s hustotou vazby 12 × 18 nití na cm². Nítě plátna jsou rovnoměrně stočené bez uzlíků. Při levém okraji obrazu je na RTG snímku patrné vlnovité vybočení osnovy plátna (obr. 13). Na ostatních stranách je však průběh vazby rovnoměrný bez těchto deformací. Je tak zřejmé, že plátno bylo odstříženo z většího kusu továrně našepsovaného plátna. Podklad obrazu je subtilní teple bílé tonality s obsahem olovnaté běloby a síranu barnatého.²¹ Podle odhalených vršků křížících se nití plátěné vazby je zřejmé, že nános podkladu byl zbroušen (obr. 14). Toto zbroušení podkladu je patrné i na okrajích plátna ohnutých za okraje napínacího rámu. Plátno tudíž nebylo broušeno napnuté na rámu, ale mohlo být zakoupeno již takto upravené. Na snímcích IR reflektografie není patrna žádná podkresba, jak tomu je například na dílech z ranějších období. Lze však předpokládat, že si malíř celou kompozici nejprve rozvrhl rámcově štětcem. Malba je rozehrána s přirozenou samozřejmostí bez hledání a větších autorských změn. Přímochařá úsporná výstavba malby vypovídá o jasném malířském záměru s přesnou představou. V malbě je počítáno a využíváno tonality spodního podkladu, který je uplatňován mezi traktací jednotlivých dělených tahů (obr. 15). Na obraze se nachází pouze drobné pentimenti v partii stavení, kde došlo

k částečnému pozdějšímu zakrytí nízkého keře (obr. 16). Částečné změny se nacházejí také ve stromoví při pravé straně obrazu. Podle překryvů jednotlivých tahů malby je zřejmé, že malba oblohy předcházela malbě vegetace ve středním plánu obrazu. Nižší stromoví překrývá malbu oblohy a krajinného pozadí. V místě cypřiše je však již v malbě vymezeno místo pro následnou malbu. Tahy v obloze zde sledují budoucí tvar stromu. Pšeničné pole bylo nejprve rámcově vymezeno širšími sumárními barevnými nánosy převážně diagonálního směru. Na tomto základě pak byla rozehrána malba krátkými pastózními nánosy barvy (obr. 17). Podle prolínání jednotlivých barevných nánosů, vmalovaných vzájemně v nezaschlé malbě, se lze domnívat, že většina obrazu byla provedena během jednoho dne. Na řadě míst jsou však patrné nánosy na zaschlou spodní malbu (obr. 18). Jedná se především o lokální tonální akcenty, jak je tomu například v malbě vegetace v levém rohu, kde byly dodatečně přidány světle modré detaily. Zdá se, že koruna drobného stromu při pravém okraji obrazu byla taktéž provedena až na zaschlou malbu krajinného pozadí (obr. 19). Žluté akcenty byly následně dodatečně rozvedeny i na spodní keře. Malba oblohy byla provedena plochým štětcem s tloušťkou přibližně 9 mm. Na většinu obrazu byl použit pevný štětinový štětec s šířkou pohybující se okolo 5 mm a detaily, jako například stébla trav v popředí, jsou malovány pevným štětcem s šířkou přibližně 3 mm. Laboratorním průzkumem byla jako bílý pigment v malbě identifikována zinková běloba.²² Modré odstíny obsahují kobaltovou modř a syntetický ultramarín, ve žlutých byla identifikována chromová žlut. Zeleně tvoří viridián a svinibrodská zeleň. O rozsahu použití těchto dvou pigmentů dobře vypovídá snímek IR a UV falešné barevnosti. Viridián se na těchto snímcích projevuje tmavočervenou tonalitou, svinibrodská zeleň se naopak odlišuje tmavomodrým odstínem. Barevné směsi obsahující kobaltovou modř lze na snímku UV falešné barevnosti dobře odlišit zelenou barevností (obr. 20).²³

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Seraina Werthemann – Nina Zimmer, *Vincent van Gogh: Between earth and heaven: The landscapes*, Kunstmuseum Basel 2009, s. 242.

V textu uvedeny odkazy k základním soupisovým dílům Vincenta van Gogha: J.-B. de la Faille, *L'œuvre de Vincent van Gogh*, catalogue raisonné, Paris – Brussels 1928, rev. ed. New York 1970 (= F); Jan Hulsker, *The Complete van*

Gogh: *Paintings, Drawings, Sketches*, Oxford – New York 1980 (= JH).

- 2** Dopis bratru Theovi van Gogh, 26. června 1889, LT 596, uložen ve Van Gogh Museum v Amsterdamu. *The Complete Letters of Vincent van Gogh*, vol. I-III, Thames & Hudson, London 1958, reprint 1978, 1988.
- 3** Vojtěch Volavka, *Malířský rukopis*, Praha 1935, s. 17–19.
- 4** Dopis sestře Wilhelmině van Gogh, 12. června 1889, W12, uložen ve Van Gogh Museum v Amsterdamu.
- 5** Ronald Pickvance, *Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986, s. 17; *Van Gogh Heartfelt Lines*, Albertina, Wien 2008, kat. 114 Wheat Field, s. 378.
- 6** Van Gogh, *Dopisy přátelům*, Praha 1977, s. 252; Ann Dumas, *The real Van Gogh. The Artist and his Letters*, London 2007 s. 230–232.
- 7** Studie vznikla v rámci projektu Francouzský model (GAČR, reg. č. 15-07425).
- 8** Dorothea Pechová, nepublikovaná laboratorní zpráva č. 95/34, archiv chemicko-technologické laboratoře, Národní galerie v Praze 1996.
- 9** Za spolupráci na analýzách děkuji Václavě Antuškové a Martině Kmoníčkové. Kompletní výsledky jsou uloženy v archivu chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze, Radka Šefců, Dodatek k laboratorní zprávě č. 95/34, 2017.
- 10** K tovární přípravě pláten a nanášení, složení a druhům šepsů viz Iris Schaefer – Caroline von Saint-George – Katja Lewerentz – Heinz Widauer – Gisela Fischer, *Painting Light: The Hidden Techniques of the Impressionists*, Skira, Albertina 2009, s. 43–59.
- 11** Ralph Haswell – Leslie Carlyle – Kees T. J. Mensch, Van Gogh's Painting Grounds: Quantitative Determination of Bulking Agents (Extenders) Using SEM/EDX, *Microchim Acta*, Vol. 155, 2006, s. 163–167.
- 12** Stroncium ve formě síranu nebo uhličitanu je typická příměs přírodního barytu. Ralph Haswell – Ulrike Zeile – Kees T. J. Mensch, Van Gogh's painting grounds: an examination of barium sulphate extender using analytical electron microscopy – SEM/FIB/TEM/EDX, *Microchim Acta*, Vol. 161, 2008, s. 363–369.
- 13** Schaefer – Saint-George et al. (cit. v pozn. 10), s. 58.
- 14** Jílové složky, označovány jako alumosilikáty.
- 15** Schaefer – Saint-George et al. (cit. v pozn. 10), s. 59–67. Analýza a specifikace pojivových složek, resp. druhu použitého oleje v jednotlivých barvách bude předmětem navazujícího průzkumu. Charakteristické je užití jak lněného, tak ořechového pojiva.

16 Např. Klaus Albrecht Schröder – Heinz Widauer – Sjaar van Heugten – Marije Vellekoop (eds.), *Van Gogh: Heartfelt Lines*, DuMont, Cologne 2008.

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

18 Letizia Monico – Koen Janssens – Ella Hendriks – Frederik Vanmeert – Geert Van der Snickt – Marine Cotte – Gerald Falkenberg – Brunetto Giovanni Brunetti – Costanza Miliani, Evidence for Degradation of the Chrome Yellows in Van Gogh's Sunflowers: A Study Using Noninvasive In Situ Methods and Synchrotron-Radiation-Based X-ray Techniques, *Angewandte Chemie*, 2015, č. 127, s. 14129–14133.

19 Tonalitu zbarvení lze vnímat od světle žluté až po zelenavě žlutou.

20 Metodika průzkumu je založena na neinvazivních zobrazovacích metodách:

– Prohlídka obrazu v rozptýleném denním světle a v razantním bočním osvětlení – snímáno digitální zrcadlovkou CANON EOS 6 D s objektivem EF 24-105mm / 1:4 L IS USM; CANON Macro EF 100mm / 1:2,8 USM; SIGMA 180/2,8 EX APO DG OS HSM Macro; CANON MP-E 65/2,8 MACRO (zaznamenáno ve formátu RAW, konvertováno do formátu TIFF).

– Prohlídka obrazu binokulárním mikroskopem Leica – záznam v 10 až 40násobném zvětšení, zaznamenáno digitální kamerou Leica DFC.

Prohlídka obrazu v UV spektru – pořízená fotografie UV luminiscence s použitím filtru HOYA HMC filter RM 90.

– Rentgenografie – snímky z celé plochy obrazu byly sestaveny do jednoho celku v grafickém programu Adobe Photoshop CS5 a PTGui.

– IR reflektografie – snímáno kamerou OSIRIS, citlivost 0.9–1.7 μm .

– IR fotografie a UV fotografie ve falešných barvách, digitální fotoaparát Sony dsc-717, provedeno v programu Adobe Photoshop CS5.

21 Více o materiálovém složení viz výše Radka Šefců, Materiálový průzkum: Vincent van Gogh, Zelené obilí, Anex 1.

22 Ibidem.

23 Kapitoly „Materiálový průzkum: Vincent van Gogh, Zelené obilí“ a „Technika malby obrazu Vincenta van Gogha Zelené obilí“ vznikly za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní galerie v Praze (DKRVO 2017, MK000023281).

Seznam vyobrazení

- 1 Ústav v Saint-Paul-de-Mausole s románskou věží původního augustiniánského kláštera, ca 50. léta 19. století, Rijksmuseum (Vincent van Gogh Foundation), Amsterdam. Foto: Marc Edo Tralbaut.
- 2 Vincent van Gogh, *Zelené obilí*, červen 1889, olej, plátno, 73,2 x 92,5 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. O 3208.
- 3 Vincent van Gogh, *Pšeničné pole s cypřiši*, srpen 1889, olej, plátno, 72,1 x 90,9 cm, The National Gallery, London.
- 4 Vincent van Gogh, *Pšeničné pole s cypřiši*, červen 1889, olej, plátno, 73 x 93,4 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- 5 Vincent van Gogh, *Zelené obilí*, červen 1889, červené pero, hnědý inkoust, papír, 47 x 62 cm, The Pierpont Morgan Library, New York.
- 6 Vincent van Gogh, *Cesta s cypřiši pod hvězdnou oblohou*, červen 1889, olej, plátno, 90,6 x 72 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.
- 7 Pohled do expozice francouzského umění 19. a 20. století, Moderní galerie, Praha 1926; zprava: obraz A. Renoira, *Milenci* 1875, V. van Gogh, *Zelené obilí* 1889, Paul Gauguin, *Útěk* 1902, *Paridův soud* 1902 (reprofoto).
- 8 Příčný řez vzorku, na textilní podložce je bílá vrstva šepsu směsi olovnaté běloby a síranu barnatého (a), vlákna lnu v procházejícím polarizovaném světle (b) a se zkříženými nikoly (c).
- 9 Preparát ze zelené (a, b) a žluté malby (c, d) v procházejícím polarizovaném světle a se zkříženými nikoly. Zelená zrna viridiánu a modrý ultramarín. Žlutá zrna chromové žluti.
- 10 Příčné řezy vzorků ze žluté malby v dopadajícím (a, c) a ultrafialovém světle (b, d). V ultrafialovém světle viditelná typická fluorescence zinkové běloby. Ve směsi chromové žluti a zinkové běloby jsou ojedinělá zrna ostatních pigmentů. Tonalita žlutého zabarvení je ovlivněna kvantitativním zastoupením jednotlivých dominantních pigmentů a částečně i příměsemi.
- 11 Příčné řezy vzorků ze zelené malby v dopadajícím světle. Ve světlejších plochách malby (a) je zastoupeno vedle zelených pigmentů značné množství chromové žluti a zinkové běloby. V tmavě zelených plochách (b) je dominantně viridián.
- 12 Příčný řez vzorku z malby oblohy v dopadajícím světle. V modré malbě je směs kobaltové modře, ultramarínu a zinkové běloby.
- 13 RTG snímek, detail.
- 14 Snímek v bočním osvětlení, detail struktury plátna se sbroušeným podkladem.
- 15 Detail s otevřenou malbou na spodní podklad.
- 16 Detail s autorsky přemalovaným keřem.
- 17 Snímek v bočním osvětlení ilustrující způsob malby obilního pole.
- 18 Makrofotografie míst s nanesenými barevnými akcenty na zaschlou spodní malbu.
- 19 Detail dodatečně namalovaného stromu.
- 20 Snímek ve viditelném světle, snímek IR falešné barevnosti, snímek UV falešné barevnosti.

Identifikace pojiv v malbě bohemikální provenience od 14. do poloviny 16. století

RADKA ŠEFCŮ – VÁCLAV PITTHARD

V návaznosti na dosavadní analýzy provedené v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze, zejména mikrochemickými zkouškami a histochemickým barvením příčných řezů, byla provedena rozsáhlá identifikace pojivových složek na nejvýznamnějších dílech Sbírkového starého umění Národní galerie v Praze. V průběhu let 2013–2016 byla prozkoumána desítka vzorků z malby a polychromie metodou plynové chromatografie s hmotnostní spektrometrií, kterou bylo možno exaktně definovat použité pojivo, ev. směs pojiv v jednotlivých vrstvách malby. Výsledky průzkumu byly interpretovány na základě zjištění kombinace druhu pojiva s užitými pigmenty a bylo provedeno i datační zhodnocení užití těchto složek. Analýza prokázala významné užití pojiv na bázi oleje již od 14. století.

Klíčová slova

pojiva, plynová chromatografie s hmotnostní spektroskopií (GC-MS), středověká malba, polychromie, analýza pojiv

Identifikace pojivových složek ve vrstvách malby a polychromie poskytuje velice významnou informaci o vývoji malířských technik. Na deskové malbě a polychromované řezbě ze Sbírkového starého umění Národní galerie v Praze a dílech do této sbírkové kolekce dlouhodobě zapůjčených byl proveden v letech 2013–2016 průzkum pojiv ve vrstvách malby a polychromie.¹ Materiálový průzkum navázal na dosavadní výsledky získané v rámci přírodovědných analýz provedených v chemicko-technologické laboratoři Národní galerie v Praze zejména mikrochemickými zkouškami a histochemickým barvením příčných řezů.² Tyto rozborů umožnily orientačně určit pojivové složky a sledovat rozložení druhů pojiv v jednotlivých vrstvách. Na části vzorků byla v minulosti realizována i analýza metodou infračervené spektroskopie.³

Komplexní průzkum pojivových složek byl realizován na souboru deskových maleb Místra Vyšebrodského cyklu, *Vyšebrodský cyklus* (Praha, kolem 1345–1350)⁴ a dílenské práce *Madona z Veveří* (Praha, kolem 1345–1350), dále na jednom z nejvýznamnějších deskových obrazů sbírky *Votivní*

obraz *Jana Očka z Vlašimi* (Praha, před 1371, **obr. 1**). Tento soubor deskových obrazů byl vybrán na základě výsledků orientačních mikrochemických zkoušek prováděných v rámci přírodovědných průzkumů v letech 1997–2013. Byl v uměleckém období poloviny 14. století byla nejrozšířenější malířskou technikou tempera, tzn. pojivo na bázi proteinů (vejce, klíč, kasein), na vzorcích z vybraného souboru děl zkoušky ukázaly, že v barevných vrstvách malby jsou významně přítomna pojiva obsahující lipidy (oleje).⁵ Z tohoto důvodu bylo rozhodnuto provést hloubkovou analýzu pojivových složek v jednotlivých barevných vrstvách malby (**tab. 2**), a tím prohloubit znalosti malířské techniky kolem poloviny 14. století.

Výběrově bylo zkoumáno i dílo Monogramisty IW *Oltář se stětím sv. Barbory zv. Osecký oltář sv. Barbory* (severní Čechy, po 1546),⁶ polychromie na řezbě *Narození Páně z Třebořova u Krasíkova Mistra olomouckých madon* (Olomouc, 1510–1515),⁷ kde byl proveden průzkum vrstev polychromie obsahující specifický pigment fluorit (**obr. 2**).⁸ Na řezbě Monogramisty IP byla analyzována povrchová barevná lazura na středové části *Zlíchovského oltáře – Kristus zachránce před smrtí* (Pasov, před 1526?). Tyto lazury jsou velice vzácně dochovány a jejich identifikace je poměrně složitá. Barvené lazury mohou být na organické bázi, kdy je využito přirozeného zabarvení organických složek,⁹ nebo může jít o vrstvu pojiva s příměsí anorganického pigmentu.¹⁰

Metody analýzy

Analýza probíhala na vzorcích z archivu laboratoře nebo byly vzorky cíleně odebrány ze zájmových lokalit. Mikrochemickými zkouškami a histochemickým barvením¹¹ byly orientačně stanoveny druhy a rozložení pojivových složek v jednotlivých vrstvách.¹²

Pro cílenou identifikaci jednotlivých druhů pojiv obsažených ve vrstvách malby a polychromie byly separovaně provedeny analýzy lipidů s pryskyřicemi¹³ a proteinů¹⁴ metodou plynové chromatografie s hmotnostní spektrometrií (GC-MS).¹⁵ Analýza olejů je založena na esterifikaci volných mastných kyselin, přičemž z jejich poměrů lze určit konkrétně použitý olej. Při identifikaci různorodých pryskyřic se vychází ze složení jejich pryskyřičných kyselin. Před analýzou byla provedena maximálně možná separace jednotlivých vrstev malby a polychromie tak, aby analýza proběhla na zájmové vrstvě a výsledek mohl být dobře interpretovatelný s ohledem na techniku malby.¹⁶

Pro komparační srovnání a vyhodnocení chromatogramů organických pojiv byla užitá databáze čistých látek a rovněž referenční databáze standardů kombinující pojiva na bázi vaječných proteinů a vysychavých olejů (**tab. 1**).¹⁷ První typ referenčních vzorků byl připraven smícháním žloutku s lněným olejem (v poměru 1 : 1) a pomalu se do něj přidaly práškové pigmenty (azurit a měděnka byly vybrány jako příklad z modrých a zelených dobových pigmentů). Druhý typ byl připraven smícháním vaječného žloutku s vodou, aby se vytvořila emulze, a následně bylo přidáno 20 kapek lněného oleje. Do vzniklé emulze byly postupně přidávány již zmíněné pigmenty, a to v takovém množství, aby byla docílena jemná pastózní konzistence barvy.¹⁸

Kompletní analýza organických složek byla doplněna analýzou anorganických pigmentů a barviv.¹⁹ Byla sledována souvztažnost jednotlivých barev, resp. druhu barveného pigmentu a použitého pojiva.

Výsledky a diskuse

Z poměru nasycených monokarboxylových kyselin palmitové a stearové (P/S) lze určit typ oleje. Z poměru dikarboxylové kyseliny azelaové a kyseliny palmitové (A/P) a z poměru dikarboxylových kyselin azelaové a suberové (A/Su) je možné říci, jak byl olej upravován před vlastním použitím, zda se jedná o polymerizovaný či dokonce tepelně upravovaný olej, zatímco poměr nenasyčené kyseliny olejové a nasycené kyseliny stearové (O/S) vypovídá o procesu stárnutí.²⁰ Konkrétní terpenické pryskyřice charakterizuje přítomnost různých pryskyřičných kyselin, např. přítomnost kyseliny dehydroabietové (DHA), a jejich oxidačních produktů, zejména kyseliny 7-oxo-DHA anebo kyseliny methoxy-15-hydroxy-DHA, které potvrdily borovicovou pryskyřici, respektive smrkovou. Kopály byly stanoveny pomocí přítomnosti diterpenových kyselin, jako jsou kyseliny aghathová či communová. Jak ukázala měření na referenčních materiálech (**tab. 1**), tak přítomnost vaječného žloutku v mastných temperách je charakterizována hodnotami poměru P/S~3 a hodnotami poměru A/P<0,1. Přítomnost cholesterolu nebo jeho oxidačních produktů vypovídá o přítomnosti vaječného pojiva. Takto souvztažné hodnoty jsou nezbytným charakteristickým parametrem identifikace vaječného žloutku.

Nižší hodnoty poměru P/S~2 a vyšší hodnoty poměru A/P>0,1 však již ukazují na přítomnost lněného oleje, kde kyselina azelaová je oxidačním produktem procesu vysychání oleje. Poměr P/S čistého lně-

ného oleje je v rozmezí hodnot 1,0 až 1,8 a poměr P/S ořechového oleje je kolem 2,5.

Proteiny byly pak identifikovány pomocí poměrů příslušných aminokyselin.

Živočišný kříd je charakteristický vyšším podílem glycinu a přítomností hydroxyprolinu, zatímco pro vaječný bílek je typický vyšší podíl aminokyselin, jako je serin a asparagová kyselina. Homologická řada vyšších mastných kyselin a vyšších alkanů prokázala přítomnost včelího vosku.

Výsledky analýz v malbě a polychromii

V celém souboru zkoumaných děl (**tab. 2**) bylo v podkladových vrstvách na bázi přírodní kříd²¹ vždy prokázáno užití živočišného křidu. Tomuto nálezu plně odpovídalo i probarvení bílých křídových vrstev podkladů po histochemických testech. Na souboru deskových maleb *Vyšebrodského cyklu* od Mistra Vyšebrodského cyklu byla analyzována malba inkarnátů, modrá malba na šatech a pláštích Krista a P. Marie, zelená malba šatů a malba terénu. Stejně zbarvené vrstvy byly analyzovány i na *Votivním obraze Jana Očka z Vlašimi*. Histochemické barvení neprokázalo přítomnost proteinů ani v jednom vzorku z modrých vrstev, ani ve většině vzorků z inkarnátů. Výsledky analýz pigmentů na modré malbě ukázaly dva rozdílné způsoby užití pigmentů a techniky na souboru zkoumaných desek *Vyšebrodského cyklu*.²² V první skupině byl identifikován azurit a lapis lazuli. Azurit je užit v podmalbě na vrstvě křídového podkladu, lapis lazuli ve vrchní vrstvě malby. Ve stínech je přítomen pouze lapis lazuli, ve světlých partiích draperií je ve směsi s olovnatou bělobou. Tato výstavba modré malby byla zejména na obrazech přisuzovaných hlavnímu mistru – *Zvěstování P. Marii, Narození Páně, Klanění sv. tří králů, Kristus na hoře Olivetské*, ale rovněž i na *Ukřižování*. V druhé skupině děl, spíše z okruhu dílenské tvorby, byl identifikován v modré malbě výhradně velmi jemný lapis lazuli, který je obvykle podložen bílou imprimiturou provedenou olovnatou bělobou. Ve stínech je přítomen výhradně lapis lazuli, ve světlých partiích draperií je ve směsi s olovnatou bělobou. Tato výstavba vrstev je na deskách *Oplakávání Krista, Nanebevstoupení, Sestání Ducha svatého*, ale rovněž na desce *Zmrtvýchvstání Krista* přisuzované hlavnímu mistrovi. V malbě inkarnátů je užití pigmentů v obou skupinách obdobné. Viditelné jsou rozdíly v barevnosti podmalby. V námi definované první skupině je velmi tmavá zeleno-hnědá podmalba, v které byly identifikovány železité pigmenty, jako je země zelená a červené okry ve směsi s olovnatou bělobou. Vrstvy

malby jsou růžové, základ tvoří olovnatá běloba s rumělkou, ojediněle s příměsí minia a okrů. Ve světlých tónech je ve dvou růžových vrstvách na podmalbě zastoupeno větší množství olovnaté běloby. Ve stínech je spodní růžová vrstva v podmalbě velmi teplého sytého červenavého odstínu. V druhé skupině je podmalba světlá spíše žluto-zeleného zbarvení. Na ní je malba inkarnátu provedena opět olovnatou bělobou s rumělkou. V obou případech jde o sofistikovanou vrstevnatou techniku, jejíž výsledná barevnost je kombinací několika na sobě kladených barevných vrstev.²³

V zelených plochách nebylo možno na základě vrstvení barevných vrstev a užitých pigmentů jednoznačně rozdělit desky do skupin. V obou skupinách byla identifikována směs mědnatých zelených pigmentů, olovnatocínčitě žluti typ II, okrů a olovnaté běloby. Analýza GC-MS potvrdila na vzorcích *Vyšebrodského cyklu* významné užití tepelně upraveného olejového pojiva. Dominantně je ve vrstvách malby užit tepelně upravený lněný olej (**obr. 3**). Pouze na vzorcích z modrého pláště Krista na desce *Kristus na hoře Olivetské* a v obloze desky *Sestání ducha svatého* byla identifikována směs tepelně upraveného ořechového a lněného oleje. Užití ořechového oleje je spojováno s jeho větší světlostalostí, pro niž byl upřednostňován pro světlé, zelené a modré pigmenty. Ořechový olej rovněž pomaleji vysychá, a dovoluje tak delší výtvarné zpracování malby. Vysychavé oleje byly detekovány na základě přítomných mastných kyselin. Rozsah hodnot P/S~1,2-1,9 indikoval přítomnost lněného oleje, zatímco P/S~2,0 prokázal pravděpodobnou přítomnost lněného oleje v kombinaci s olejem ořechovým. Nižší hodnoty kyseliny azelaové ukazují na předúpravu vysychavého oleje.²⁴ Ani v jedné modré vrstvě histochemické barvení neprokázalo přítomnost proteinů (**obr. 4**). Příměs vaječného pojiva vedle lněného oleje byla potvrzena pouze v zelené malbě terénu na desce *Zvěstování* a v zeleném šatu sv. Jana na desce *Oplakávání Krista* (**obr. 5**). Stopy vaječného žloutku byly prokázány na základě přítomnosti oxidačních produktů cholesterolu (cholesta-4,6-diene-3-one a 5-cholesten-3-one).²⁵ Identifikace diterpenoidů, zejména kyseliny dehydroabietové a jejích oxidačních produktů, prokázala přítomnost smrkové pryskyřice. Ve většině případů jde o stopové množství, a tak zůstává otázkou, zda pryskyřice byly součástí pojivových složek barevných vrstev, což bychom mohli předpokládat např. právě v zelených vrstvách malby nebo v zelenavých odstínech podmalby inkarnátů. Vedle pryskyřic

z měkkých dřevin je přítomen i kopál, vosk a damara, které mohou být součástí povrchových úprav a druhotných zásahů.²⁶

Na desce *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi* byly identifikovány obdobné pigmenty jako na Vyšebrodském cyklu, jsou to charakteristické pigmenty 14. století. V modré malbě je užit lapis lazuli a indigo ve směsi s olovnatou bělobou, v žluté malbě je olovnato-cínčitá žlut typ II, v zelené je směs mědnatých pigmentů s olovnato-cínčitou žlutí typ II a olovnatou bělobou.²⁷ Analýzou pojiv bylo vaječné pojivo identifikováno vedle vysychavého oleje pouze v žluté a zelené malbě (**obr. 6a, b**). Na ostatních vzorcích je již dominantně zastoupen pouze vysychavý olej (**obr. 6c, d**). Vzhledem k přítomnosti vejce v zelené a žluté malbě nebylo možno stanovit poměr jednotlivých kyselin a upřesnit druh olejového pojiva. V ostatních vzorcích se projevila i přítomnost syntetických látek, zřejmě na bázi alkydů, které mohly být užity v rámci restaurování. Tyto složky na bázi olejů rovněž ovlivňují poměry jednotlivých mastných kyselin, a z tohoto důvodu nelze druh oleje stanovit. Z analýz je však zřejmé, že partie s modrou malbou a inkarnáty jsou spojeny pouze vysychavým olejem. Na základě identifikace diterpenoidů byla potvrzena ve velmi malém množství borovicová pryskyřice, která je však spíše užita v povrchových vrstvách spolu s voskem a elemi pryskyřicí.

Obdobné rozložení pojiv je i na *Oltáři se stětím sv. Barbory* od Monogramisty IW v roce 1546. Zde však již není užit v modré malbě vzácný lapis lazuli, ale pouze azurit na tmavší vrstvě podmalby. V zelené malbě na křídle pak mědňatý pigment s olovnato-cínčitou žlutí typ I a olovnatou bělobou. Metodou GC-MS byl identifikován jako hlavní pojivo vysychavý olej, který se vzhledem k vysokému poměru přítomného včelího vosku nepodařilo specifikovat. Vedle oleje je přítomna borovicová pryskyřice a damara ve velmi malých množstvích, což ukazuje opět spíše na užití v povrchových vrstvách, které se nepodařilo dokonale odseparovat. Stejně pojivové složky byly identifikovány i na díle *Judita s hlavou Holoferna* ze sbírky Královské kánonie premonstrátů na Strahově (inv. č. O 626, kolem 1525).²⁸

V rámci průzkumu byly zkoumány i vrstvy polychromie, zejména na řezbě *Narození Páně z Třebořova u Krasíkova*, kde byl proveden průzkum vrstev polychromie obsahující specifický pigment fluorit. Průzkum pojiv byl poměrně zásadní pro poznání techniky polychromie, kde byl tento pigment užit. Fluorit má díky

svému nízkému indexu lomu ($n=1,433$) velmi nízkou kryvost v pojivech na olejové bázi (lněný olej $n=1,484$), a tudíž byl předpoklad, že pojivo bude na bázi proteinů. Analýzou GC-MS se tento předpoklad potvrdil. Ve fialové vrstvě fluoritu byla užita směs vaječného pojiva, borovicové pryskyřice se stopami oleje (**obr. 7b**). Identifikované stopy živočišného klišu jsou zřejmě z vrstvy podkladu (**obr. 7a**).

Specializovaný průzkum byl proveden na řezbě Monogramisty IP na středové části *Zlíčovského oltáře - Kristus zachránce před smrtí* (Pasov, před 1526?). Na povrchu řezby je viditelná zabarvená lazura. Otázkou bylo, zda barevná lazura je pouze na organické bázi, nebo jde o kombinaci organického pojiva s anorganickým pigmentem. Analýza prokázala přítomnost pouze proteinových složek. Přírodní barvivo nebylo prokázáno. Lze se domnívat, že zabarvení povrchové lazury vzniklo rozptýlením jemných anorganických pigmentů (obvykle jde o přírodní okry) v organické složce na bázi proteinů.

Závěr

Práce si kladla za cíl shromáždit přírodovědným průzkumem ověřená data o použití pojiv v malbě a polychromii. Využití kombinace technik GC-MS a histochemického barvení bylo rozhodující pro přesnou identifikaci pojiv v jednotlivých barevných vrstvách malby. Průzkum umožnil specifikovat, do jaké míry se tyto znalosti uplatňovaly v dílenské praxi a zda docházelo k posunu zvyklostí v průběhu jednotlivých etap období gotiky v rámci bohemikální produkce. Nejvýznamnějším výsledkem průzkumu je identifikace pojiv na malbě v roce 14. století. Technika malby děl okruhu Mistra Vyšebrodského cyklu odkazuje zvláště k italskému malířství (Florence, Siena). V tomto období 14. století obvykle mluvíme v italském malířství o technice vaječné tempéry. Výsledky průzkumu u *Vyšebrodského cyklu* i u desky *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi* svědčí o užití tepelně upraveného lněného a ořechového oleje jako hlavního pojiva ve vrstvách malby. Vaječné pojivo bylo identifikováno pouze v zelených vrstvách vedle olejů a rovněž v žlutých vrstvách malby na desce *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*. První zmínka o použití olejového pojiva je v rukopisu Theophilus Presbyter *De diversis artibus* z přelomu 11. a 12. století. Olejové pojivo jako hlavní složka bylo prokázáno na malbě středověkého norského oltáře.²⁹ V současnosti je obecně předpokládáno, že olejová pojiva byla významněji využívána až od poslední čtvrtiny 14. století v zaalpském regionu. Vasari jeho užití

spojil zejména s tvorbou Jana van Eycka.³⁰ V deskové malbě bohemikální provenience kolem poloviny 14. století bylo doposud prokázáno použití olejového pojiva, vedle techniky vaječné tempery, na některých deskových malbách připisovaných dvornímu malíři císaře Karla IV. Magistru Theodorikovi a jeho dílně, působícím v Praze v šedesátých letech 14. století.³¹ Lze konstatovat, že užití pojiv v deskové malbě a polychromii je do značné míry variabilní, odráží vliv užitých pigmentů, jak dokládá kombinace fluoritu s pojivy na bázi vaječného pojiva s přísadkou oleje. Obecně je však z dostupných pramenů zřejmé, že skutečnost je daleko mnohotvárnější, jak je patrné z variability receptů, které ukazují na mnohé kombinované techniky užívající směsi proteinových a olejových složek.³² Ve středověkých Čechách umělci již v první polovině 14. století měli znalosti o užití olejového pojiva v malbě a byli si vědomi různých vlivů organických složek na pigmenty a techniku malby. Výsledky tohoto rozsáhlého přírodovědného průzkumu otevírají nové možnosti zhodnocení a interpretace malířských technik ve střední Evropě 14. století.

Poděkování

Autoři děkují za spolupráci Haně Bilavčíkové, Heleně Daňové, Štěpánce Chlumské a Anně Třeštíkové z Národní galerie v Praze a Martině Griesser z Uměleckohistorického muzea ve Vídni.

Tato stat' byla recenzována.

Seznam vyobrazení

- 1 *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Praha, před 1371, tempera, jedlové dřevo potažené plátnem, 181,5 × 96,5 cm, celek, Národní galerie v Praze, inv. č. O 84.
- 2 *Mistr olomouckých madon, Narození Páně z Třebořova u Krasíkova*, kolem 1510–1515, reliéf, v. 130 cm, š. 120 cm, celek, Národní galerie v Praze, inv. č. P 647.
- 3 Stratigrafie vzorku z modré oblohy a chromatogram z modrých vrstev malby po methylaci (b) z desky *Oplakávání Krista* Mistra Vyšebrodského cyklu. Poznámka: Glycerol (G) a mastné kyseliny lněného oleje (Su=suberová kyselina, Az=azelaová kyselina, Se=sebaková kyselina, Pa=palmitová kyselina, Ol=olejová kyselina, St=stearová kyselina), B=diterpeny smrkové pryskyřice, C=diterpeny kopálu, W=včelí vosk, D=triterpeny damary.
- 4 Stratigrafie vzorku ve viditelném světle a po histochemickém barvení ze zeleného terénu na desce *Zvěstování P. Marii* (a, b) a z modrého pláště Krista na desce *Kristus na hoře Olivetské* (c, d).
- 5 Stratigrafie vzorku ze zeleného pláště sv. Jana a chromatogram ze zelené malby po methylaci z desky *Oplakávání Krista* Mistra Vyšebrodského cyklu. Poznámka: Glycerol (G) a mastné kyseliny lněného oleje a vejce (Su=suberová kyselina, Az=azelaová kyselina, Se=sebaková kyselina, Pa=palmitová kyselina, Ol=olejová kyselina, St=stearová kyselina), B=diterpeny smrkové pryskyřice, Ch=oxidační produkty cholesterolu z vaječného žloutku, W=včelí vosk, D=triterpeny damary.
- 6 Chromatogramy po methylaci a stratigrafie vzorků z desky *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, vaječné pojivo identifikováno v žluté malbě na meči (a) a v zelené vrstvě na plášti P. Marie (b). Olejová pojiva identifikována v modré malbě pláště P. Marie (c) a v inkarnátu (d). Poznámka: Glycerol (G) a mastné kyseliny vysychavého oleje a vejce (Pi=pimelová kyselina, Su=suberová kyselina, Az=azelaová kyselina, Se=sebaková kyselina, Pa=palmitová kyselina, Ol=olejová kyselina, St=stearová kyselina), Ph=ftaláty, P=diterpeny borovicové pryskyřice, Ch=oxidační produkty cholesterolu z vaječného žloutku, W=včelí vosk, E=elemi pryskyřice, U=neznámé složky.
- 7 Stratigrafie vrstev malby z rubu pláště Panny Marie na řezbě *Narození Páně z Třebořova u Krasíkova* a chromatogram barevných vrstev po hydrolyze kyselinou chlorovodíkovou (a) a po methylaci (b). Poznámka: aminokyseliny proteinových pojítek (Ala=alanin, Gly=glycin, Val=valin, Leu=leucin, Iso=isoleucin, Pro=prolin, Ser=serin, Thr=threonin, Asp=asparagová kyselina, Hyp=hydroxyprolin), glycerol (G) a mastné kyseliny vysychavého oleje a vejce (Su=suberová kyselina, Az=azelaová kyselina, My=myristová kyselina, Pa=palmitová kyselina, Ol=olejová kyselina, St=stearová kyselina), P=diterpeny borovicové pryskyřice, Ch=oxidační produkty cholesterolu z vaječného žloutku.

Tabulka č. 1 Výsledky analýz na referenčních vzorcích vysychavých olejů a mastné tempéry

olej a mastná tempera	pigment	P/S*	A/P*	O/S*	A/Su*	Ch*
Iněný olej (Kremer)	azurit	1,4±0,3	1,3±0,2	0,1±0,1	6,1±0,5	-
	měděnka	1,4±0,3	1,2±0,2	0,5±0,1	5,8±0,5	-
ořechový olej (Kremer)	azurit	2,6±0,3	1,1±0,2	0,1±0,1	7,9±0,5	-
	měděnka	2,5±0,3	1,0±0,2	0,5±0,1	7,5±0,5	-
žloutek : Iněný olej (1 : 1)	azurit	2,3±0,3	0,4±0,1	0,2±0,1	3,4±0,5	ano
	měděnka	2,0±0,2	0,3±0,1	0,5±0,1	3,8±0,5	ano
žloutek : voda (1 : 3) + kapky Iněného oleje	azurit	3,2±0,3	0,1±0,1	0,2±0,1	3,5±0,5	ano
	měděnka	3,3±0,2	0,1±0,1	0,4±0,1	3,6±0,4	ano

Poznámky: P=kyselina palmitová, S=kyselina stearová, A=kyselina azaleová, O=kyselina olejová, Su=kyselina suberová, Ch=cholesterol.
*Průměrné hodnoty a standardní odchylky piků metylesterů mastných kyselin, tři paralelní měření pomocí GC-MS.

Tabulka č. 2 Výsledky ze vzorků malby a polychromie

dílo / inv. č.	vzorek	lokace	P/S	A/P	A/Su	CH	proteiny	oleje	pryskyřice	vosky
Mistr Vyšebrodského cyklu, Vyšebrodský cyklus, Praha, kolem 1345–1350, CO Vyšší Brod										
Zvěstování P. Marii VO 13504	99-39-6	zelená, terén	2,0	0,8	3,5	ano	vejce (stopy)	tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice kopál (stopy) damara (stopy)	
Kristus na hoře Olivetské VO 13507	98-88-1	inkarnát Krista, tvář	1,7	1,5	3,9	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková nebo borovicová pryskyřice (stopy)	
	98-88-5	zelená, plášť sv. Jana	1,7	0,9	4,0	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková nebo borovicová pryskyřice (stopy)	
	98-88-11	modrá, plášť Krista	2,0	0,6	3,7	-		polymerizovaný ořechový a Iněný olej	smrková pryskyřice kopál (stopy)	
Ukřižování VO 13508	05-33-2	modrý šat P. Marie	1,4	0,8	3,2	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice kopál (stopy) damara (stopy)	vosk (stopy)
	05-33-4	zelený plášť světice	1,3	1,0	3,9	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice kopál (stopy) damara (stopy)	vosk (stopy)
	05-33-7	inkarnát, čelo sv. Jana	1,2	1,4	4,0	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice elemi (stopy) damara (stopy)	vosk (stopy)
Oplakávání Krista VO 13509	06-39-1	inkarnát, sv. Jan	1,5	1,0	3,4	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice želak (stopy) damara (stopy)	vosk (stopy)
	06-39-6	zelený šat sv. Jana	1,9	0,8	3,3	ano	vejce (stopy)	tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice kopál (stopy) damara (stopy)	vosk (stopy)
	06-39-8	rub pláště sv. Jana	1,8	1,0	3,0	-		tepelně upravený Iněný olej	smrková pryskyřice kopál (stopy) damara (stopy)	vosk (stopy)
Seslání Ducha svatého VO 13512	07-48-9	červený šat sv. Jana – podklad	-	-	-	-	živočišný klíh			
	07-48-11	modrá, oblak	2,0	0,5	4,0	-	živočišný klíh	tepelně upravený Iněný a ořechový olej	smrková pryskyřice (stopy)	

dílo / inv. č.	vzorek	lokace	P/S	A/P	A/Su	CH	proteiny	oleje	pryskyřice	vosky
Mistr Vyšebrodského cyklu – dílna, Praha, kolem 1345–1350, ŘKF Veverská Bítýška										
Madona z Veveří dřívě O 7232	99-30-2	hvězda, podklad	-	-	-	-	živočišný klíh			
	99-30-6	modrá, rub pláště	3,4	0,3	4,5	-		vysychavý olej		včelí vosk
Praha, před 1371, NG										
Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi O 84	91-6-20	žlutá, rukojeť meče	2,9	1,1	3,4	ano	žloutek	vysychavý olej	borovicová pryskyřice (stopy) elemi (stopy)	
	91-6-8	zelená, plášť P. Marie	2,1	1,3	3,7	ano	žloutek	vysychavý olej (?) syntetika (?)	borovicová pryskyřice (stopy) elemi (stopy)	
	91-6-22	modrá, drátěná košile	3,7	0,2	-	-		vysychavý olej (?) syntetika (?)	borovicová pryskyřice (stopy) elemi (stopy)	
	91-6-12	inkarnát Ježíška	4,8	0,1	-	-		vysychavý olej		
	91-6-5	modrý plášť P. Marie	3,0	0,8	2,6	-		vysychavý olej	borovicová pryskyřice elemi	včelí vosk
Monogramista IW, Oltář se stětím sv. Barbory zv. Osecký oltář sv. Barbory, severní Čechy, po 1546, NG										
Stětí sv. Barbory, střed DO 5426	13-67-2	modrá, šat muže	5,5	0,3	3,0	-		vysychavý olej	borovicová pryskyřice (stopy) damara (stopy)	včelí vosk
	13-67-5	šedomodrá draperie muže vlevo	3,2	0,8	3,6	-		vysychavý olej	borovicová pryskyřice (stopy) damara (stopy)	včelí vosk
Sv. Petr / Sv. Roch, levé křídlo DO 5427	02-18-4	zelená draperie Sv. Petr	1,9	1,2	4,2	-		tepelně upravený lněný a ořechový olej	smrková pryskyřice (stopy)	
Sv. Pavel / Sv. Šebestián, pravé křídlo DO 5428	02-18-3	modré pozadí Sv. Šebestián	1,9	1,2	4,1	-		tepelně upravený lněný a ořechový olej	smrková pryskyřice (stopy)	
Mistr olomouckých madon, Olomouc, 1510–1515, NG										
Narození Páně z Třebařova u Krasíkova P 647	03-39-5	rub pláště P. Marie	3,0	0,2	2,6	ano	vejce živočišný klíh (stopy)	olej (stopy)	borovicová pryskyřice	vosk (stopy)
	03-39-2	šat P. Marie s malbou brokátu	2,2	0,9	4,6	-		ořechový olej	borovicová pryskyřice	vosk (stopy)
Monogramista IP, Zlíchovský oltář, Pasov, před 1526, NG										
Kristus zachránce před smrtí (střed) P 4673	15-83-3	povrchová lazura	-	-	-	-	proteiny (stopy)			

Poznámky: P=kyselina palmitová, S=kyselina stearová, A=kyselina azaleová, Su=kyselina suberová, Ch=cholesterol
CO=Cisterciácké opatství Vyšší Brod, NG=Národní galerie v Praze, ŘKF=Římskokatolická farnost

Poznámky

1 Průzkum byl realizován v rámci grantového projektu *Historické technologie a moderní metody průzkumu. Interpretáční možnosti specializovaných metod průzkumu děl starého umění s využitím inovativních technologií* (NAKI MK ČR, DF13P01OV010).

2 Nепublikované laboratorní zprávy, archiv chemicko-technologické laboratoře, Národní galerie v Praze.

3 Do roku 2013 patřila infračervená spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR) k nejčastěji užívané metodě pro orientační identifikaci druhu organických složek v malbě a polychromii. Analýza byla prováděna ve spolupráci s Miroslavou Novotnou z VŠCHT Praha, Ivanou Kopeckou a Evou Svobodovou z NTM Praha.

4 Specifikace majitelů je uvedena v tabulce č. 2.

5 Desky *Vyšebrodského cyklu* byly restaurovány v letech 1951–1954 a další revize a restaurování provedla Magdalena Černá v letech 1993–2007. V rámci druhého restaurování byly odebírány mikrovzorky malby pro materiálový průzkum malby jednotlivých desek. Přírodovědný průzkum desky *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi* byl revidován v letech 2014–2016. První výsledky přírodovědného průzkumu v laboratoři Národní galerie se opíraly o znalosti optické mikroskopie a mikrochemické analýzy, na kterou postupně navazovaly instrumentální metody, zejména prvková identifikace na elektronovém mikroskopu s energiově disperzním detektorem a od roku 2013 molekulová analýza metodou Ramanovy mikroskopie. Restaurátorské zprávy jsou uloženy v archivu restaurátorského oddělení, výsledky přírodovědného průzkumu jsou uloženy v archivu chemicko-technologické laboratoře Národní galerie v Praze.

6 Katalogové údaje k dílům viz: Štěpánka Chlumská – Jiří Fajt, *Čechy a střední Evropa 1200–1550*, Národní galerie v Praze, 2014.

7 Helena Dáňová (ed.), *Dva neznámé pozdně gotické reliéfy ze sbírek Národní galerie v Praze*, (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 6. 12. 2011–15. 4. 2012, Národní galerie v Praze 2011.

8 K užití fluoritu v malbě a polychromii bohemikální provenience viz Helena Dáňová – Radka Šefců – Anna Třeštíková – Václav Pitthard, *Material Investigation of the Late Gothic Polychromy of the Nativity Relief from the Corona Sanctae Mariae Monastery in Třebořov in Moravia*, in: *Sborník 11th International Conference on non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostic and conservation of cultural and environmental heritage*, Madrid 2014, IND81, 1–9; Štěpánka Chlumská – Dorothea Pechová – Radka Šefců – Anna Třeštíková, *Examples of the use of fluorite in painting and sculpture of the Late Gothic and Early Renaissance in the historical art funds of Bohemia and Moravia. Results of the*

partial investigation of selected works, *Acta Artis Academica*, 2010, s. 165–188.

9 Lazura na bázi polysacharidů – storax byla identifikována pod druhotnou polychromií na řezbě *Sedící panna Marie* od Mistra Kefermarktského oltáře (Horní Rakousy, 1475–1510, NG v Praze, P 8879) viz Helena Dáňová – Radka Šefců – Anna Třeštíková – Václav Pitthard, *Seated Virgin Mary by the Master of the Kefermarkt Altarpiece. Specification of the sculpture's monochrome surface treatment, known as Holzlichtigkeit*, *Heritage Wood: Research & Conservation in the 21st Century*, Varšava, ICOM 28.–30. 10. 2013.

10 Michele D. Marincola – Jack Soutanian, *Monochromy, Polychromy and Authenticity: The Cloisters' Standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider*, in: *Painted Wood: History and Conservation*, Proceedings of the 1994 Symposium, Williamsburg VA, The Getty Conservation Institute, 1998, s. 278–286; Michele Marincola – Jack Soutanian – Richard Newman, *Die Untersuchung eines Nicht-polychromierten Holzbildwerks in The Cloisters*, *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 11, 1997, s. 238–248.

11 Na povrch stratigrafie je aplikováno vybarvovací činidlo, pro prokázání proteinů bylo použito činidlo Fuchsin S, v přítomnosti proteinů je vrstva růžově (fuchsiově) zabarvena, pro prokázání lipidů Sudan Black B, v přítomnosti lipidů je vrstva zbarvena do šeda. Meryl Johnson – Elisabeth Packard, *Methods Used for the Identification of Binding Media in Italian Paintings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, *Studies in Conservation* 16 (4), 1971, s. 145–164.

12 Fritz Feigl, *Spot tests in organic analysis*, 7 edition, Elsevier Science, Amsterdam 1989.

13 Metodou GC-MS pro derivatizaci mastných a pryskyřičných kyselin bylo použito transmethylační činidlo Meth-Prep II [(m-trifluoromethylphenyl) trimethylammonium hydroxid, 0,2N v methanolu, Alltech, Belgie] a vzorky v uzavřených vzorkovnicích byly zahřívány na teplotu 60 °C po dobu 1 hod. Následně byly ochlazeny na laboratorní teplotu, odstředěny a analyzovány v chromatografu při teplotě nástřiku 300 °C. Pro analýzu lipidů byl nastaven teplotní program od 50 °C (1 min) do 320 °C (12 min) s rychlostí ohřevu 10 °C·min⁻¹, analýza byla provedena pomocí plynového chromatografu 6890N s hmotnostním spektrometrem 5937N od společnosti Agilent Technologies, USA.

14 Vzorky pro analýzu proteinů byly vystaveny působení 6 M kyseliny chlorovodíkové v inertní atmosféře dusíku při teplotě 105 °C po dobu 24 hod. Po ochlazení byl vzorek odpařen do sucha a následně promyt destilovanou vodou a etanolem. Derivatizačním činidlem

MTBSTFA [N-tert-butyl-dimethylsilyl-N-methyltrifluoroacetamid, Sigma-Aldrich, Rakousko] byly volné aminokyseliny převedeny na silyl deriváty, které byly nastříknuty do chromatografu při teplotě 300 °C. Pro bílkoviny byly nastaveny teploty v rozsahu 80 °C (1 min) až 280 °C (1 min) a rychlost ohřevu 6 °C·min⁻¹. Separace byla prováděna na kapilární koloně DB-5 MS [poly(5% phenyl-95 % methylsiloxane), J & W, USA] s vnitřním průměrem 0,25 mm, tloušťkou filmu 0,25 μm a délkou 30 m.

15 Michael Schilling, *Workshop on binding media identification in art objects*, Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 2003.

16 V některých ojedinělých případech tento postup nebyl možný vzhledem k tloušťce jednotlivých vrstev. Vliv na některé výsledky analýz měla i přítomnost druhotných organických složek použitých převážně v rámci restaurování nebo povrchových úprav.

17 Václav Pitthard - Martina Griesser - Sabina Stanek - Tatjana Bayerova, *Study of Complex Organic Binding Media Systems on Artworks Applying GC-MS Analysis: Selected Examples from the Kunsthistorisches Museum, Vienna, Macromoleculal Symposium, Macromolecules in Cultural Heritage* 238, 2006, s. 37-45.

18 Barva se nanášela na skleněná sklíčka, vytvořil se tenký homogenní film. Referenční vzorky byly připraveny v r. 2002 a před analýzou se nechaly uměle stárnout v UV komoře (xenonová lampa, 120000 lux, 910 W) po dobu 300 hodin, stárnutí se opakovalo 4×, od r. 2002 byly uchovány při normální pokojové teplotě a vlhkosti. V r. 2015 byly opětovně změřeny nové srovnávací chromatogramy.

19 Na vzorcích malby byla posouzena stratigrafie, byla provedena analýza metodami optické mikroskopie (polarizační mikroskop Eclipse 600 Nikon, viditelné a ultrafialové světlo, Hg výbojka, UV filter $\lambda = 330-380$ nm a 450-490 nm, zvětšení 200-1000×, digitální kamera DS-Fi2 Nikon), spektrální analýza prvkového složení byla provedena na skenovacím elektronovém mikroskopu s energiově-disperzním Rtg detektorem (JEOL 6460, režim nízkého vakua, napětí 20 kV, BSE detektor), molekulová analýza metodou Ramanovy spektroskopie (spektrometr DXR Raman Microscope od firmy Thermo Scientific ve spojení s konfokálním mikroskopem Olympus, rozsah měření 3300-50 cm⁻¹ s rozlišením 4 cm⁻¹, NIR laser 780 nm, zelený laser 532 nm, výkony laserů byly odvislé od složení směsi pigmentů a od citlivosti jednotlivých složek, doba měření 1-5 minut) a infračervené spektroskopie s Fourierovou transformací byly provedeny pro analýzu červených barviv v Národním technickém muzeu.

20 Maria Perla Colombini - Francesca Modugno - Elena Menicagli - Roger Fuoco -

Ambrogio Giacomelli, GC-MS characterisation of proteinaceous and lipid binders in UV aged polychrome artefacts, *Microchemical Journal* 67, 2000, s. 291-300.

21 Lilian Švábenická - Radka Šefců - Štěpánka Chlumská - Helena Dáňová, Původ křídových sedimentů na středověkých deskových obrazech a řezbách na základě studia vápnitých nanofosilií, *Fórum konzervátorů - restaurátorů*, 2017, s. 48-58.

22 Radka Šefců - Václav Pitthard - Štěpánka Chlumská - Ivana Turková, A multianalytical study of oil binding media and pigments on Bohemian Panel Paintings from the first half of the 14th century, *Journal of Cultural Heritage* 23, 2017, s. 77-86.

23 Mojmír Hamsík, K technice české deskové malby 14. století. Malba inkarnátu jako vývojové kritérium, *Technologia artis* 1, 1989.

24 E. Manzano - L. R. Rogriguez-Simón - N. Navas - R. Checa-Moreno - M. Romero-Gamez - L. F. Capitan-Vallvey, Study of the GC-MS determination of the palmitic-stearic acid ratio for the characterisation of drying oil in painting: La Encarnación by Alonso Cano as a case study, *Talanta* 84, 2011, s. 1148-1154.

25 Oscar F. van den Brink - Ester S. B. Ferreira - Jerre van der Horst - Jaap J. Boon, A direct temperature-resolved tandem mass spectrometry study of cholesterol oxidation products in light-aged egg tempera paints with examples from works of art, *International Journal of Mass Spectrometry* 284, 2009, s. 12-21.

26 John Mills - Raymond White, *The organic chemistry of museum objects*, Butterworths-Heinemann, Oxford 1994.

27 Radka Šefců - Štěpánka Chlumská - Alena Hostašová, An investigation of the lead tin yellows type I and II and their use in Bohemian panel paintings from the Gothic period, *Heritage Science* 3 (16), 2015, s. 1-15; Radka Šefců - Jan Klípa - Adam Pokorný - Václav Pitthard - Alena Hostašová, Application of Raman spectroscopy to investigate the Bohemian medieval panel painting 'Votive Panel of Jan Očko of Vlašim', *8th Congress on Application of Raman Spectroscopy in Art and Archaeology*, 1.-5. 9. 2015 Wrocław, 2015, s. 168-169.

28 Radka Šefců, Přírodovědný materiálový průzkum, in: Olga Kotková (ed.), *Cranach ze všech stran*, Národní galerie v Praze, Praha 2016.

29 Leif Einar Plahter - Unn Plahter, The technique of a group of Norwegian gothic oil paintings, *IIC Lisbon Congress* 1972, s. 131-138; Raymond White, Analyses of Norwegian medieval paint media. A preliminary report, Norwegian medieval altar frontals and related material: Papers from the Conference in Oslo, 16-19 December 1989, published as *Institutum Romanum Norwegiae Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* XI, 1995, s. 127-135.

30 Paul Coremans, *L'agneau mystique au laboratoire*, Bruxelles 1953; Giorgio Vasari, Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I-II (*Le Vite de' piú eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*), Odeon, 1976; Rolf Straub, Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1984.

31 Mojmír Hamsík - Jaromír Tomek, Malířská technika Mistra Theodorika, *Umění* 32 (1984), s. 377-387.

32 Rachel Billinge - Lorne Campbell - Jill Dunkerton - Susan Foister - Jo Kirby - Jennie Pilc - Ashok Roy - Marika Spring-Raymond, Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550, *National Gallery Technical Bulletin* 18, 1997, s. 6-55.

Karel IV. a odkaz pracujícímu lidu. Výstava Karel IV. v roce 1978 pohledem archivních pramenů

TOMÁŠ HYLMAR

Největší archivní fond uložený v Archivu Národní galerie v Praze, fond samotné instituce, obsahuje širokou škálu dokumentů k její činnosti. Nalezneme zde i početně zastoupenou agendu k uspořádaným výstavám, např. k výstavě *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR* z roku 1978, kterou tato studie přibližuje především citacemi dokumentů. Příprava výstavy se nevyvíjela podle původních záměrů. Prvotní koncept, připravovaný týmem medievistů, odpovídal svému názvu *Karel IV. – Doba a dílo*. Po rozhodnutí Ústředního výboru KSČ došlo ovšem k rozšíření výstavy a přípravného týmu. Převahu získali vědecktí pracovníci doporučení KSČ. Expozici přeměnili na přehlídku umění a historických exponátů, splňujících ideologické záměry vládnoucí strany. Jako taková sloužila především k doložení úspěšnosti socialistického zřízení.

Klíčová slova

Archiv Národní galerie v Praze, Karel IV., Jiří Kotalík, výstavy, Pražský hrad, KSČ

„V obecném povědomí však značně přežívá zjednodušený názor na Karla IV., který by se dal shrnout ve zkratku ‚Otec vlasti‘. Tyto přežitky buržoazně nacionalistického pojetí má ideová osnova expozice nenásilně korigovat a ukázat rozporuplnou jednotu Karlovy osobnosti v duchu marxisticko-leninského pojmání úlohy osobnosti v dějinách.“¹ Dvě věty z mnoha podobných, citované ze scénáře výstavy, která měla připomenout významné výročí úmrtí Karla IV., naznačují, jakým směrem byla celá akce orientována. Ve stejné dobové rétorice a prázdných frázích, často i nezvykle útočných, se nesly i další komentáře ve veřejných sdělovacích prostředcích i v pracovních dokumentech k výstavě. Právě tyto interní záznamy přinášejí také svědectví o přípravách, nařízené proměně, realizaci i komplikacích při samotném budování výstavy. Uloženy jsou především ve fondech Archivu Národní galerie v Praze.²

Blížící se 600. výročí úmrtí Karla IV. v roce 1978 doslova vybízelo české kulturní a vědecké instituce k připomenutí této události a osobnosti významného českého a evropského panovníka. Samostatné akce

chystaly už od roku 1976 Národní muzeum, Archivní správa Ministerstva vnitra ČSSR, Univerzita Karlova, Hlavní město Praha a také Národní galerie. Členové Odborné komise pro památkovou péči Vladimír Novotný, Sáva Šabouk, Miroslav Štěpánek, Josef Krása a Zdislav Buřival na svém zasedání dne 21. června 1976 doporučili „*uspořádání výstavy na Pražském hradě jako ústřední akce souboru propagandistických, ideologických a osvětových akcí k jubileu*“. Komise zároveň navrhla „*vytvořit řídicí výbor a stanovit urychleně instituci, která bude nositelem a garantem úkolu*“. Jako „*hlavní vědecké těžiště zhodnocení jubilea*“ byly doporučeny Univerzita Karlova a Československá akademie věd.³ Další koordinaci už vedlo Ministerstvo kultury ČSR, konkrétně náměstek ministra kultury a předseda Vládní komise pro výstavnictví Josef Švagera. Ministerstvo návrh ústřední akce podpořilo a uspořádáním výstavy pověřilo Národní galerii. Pořadatelství výstavy s pracovním názvem *Karel IV. – Doba a dílo* se tedy ujalo Ministerstvo kultury ČSR, garantem celého projektu se pak stala Národní galerie v součinnosti s muzejní, galerijní a památkovou sítí ČSR, především ale s Kanceláří prezidenta ČSSR, Univerzitou Karlovou, Československou akademií věd, Archivní správou Ministerstva vnitra a Československou komisí pro spolupráci s UNESCO.

První pracovní porady tzv. přípravného výboru se konaly v okruhu odborníků z několika institucí v prostorách Národní galerie, konkrétně ve Šternberském paláci, už počátkem roku 1977. Ve výboru zasedli Dagmar Hejdová z Uměleckoprůmyslového muzea, Ivan Hlaváček, Jaroslav Pešina a Jaromír Homolka z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Jiří Mašín z Národní galerie, Jiří Spěvák z Ústavu československých a světových dějin ČSAV, Helena Johnová a Dagmar Stará z Národního muzea, Josef Krása a Emanuel Poche z Ústavu dějin a teorie umění ČSAV, Karel Nývlt z Archivní správy, Zdeněk Buřival a Ivan Šperling ze Střediska státní památkové péče a ochrany přírody a Jiří Burian a Bedřich Tykva z odboru památkové péče Kanceláře prezidenta ČSSR. Z jednání vzešla první koncepce výstavy, která odpovídala navrženému názvu projektu *Karel IV. – Doba a dílo*.⁴ Aby slovenská část republiky nezůstala stranou a alespoň symbolicky se připojila k projektu, a vytvořila tak celostátní akci, vzešel také od Jaromíra Homolky návrh na uspořádání výstavy slovenské pozdní gotiky.⁵

Po prohlídce prostor k výstavě na Pražském hradě dne 16. února 1977 došel přípravný výbor jednoznačně k závěru

uskutečnit výstavy dvě. První se měla stát úvodem k ústřední výstavě o Karlu IV. a měla být věnována především posledním Přemyslovcům, Přemyslu Otakaru II. a umění do roku 1300. Druhou a hlavní výstavou pak měla být expozice s názvem *Karel IV. – Doba a umění*.⁶ Řešily se i otázky zapojení dalších objektů do výstavy včetně hradu Karlštejna, dále spolupráce s Národním výborem hlavního města Prahy. „*Praha je v podstatě velká výstavní prostora karlovských objektů. Ty budou pro návštěvníky jednotně označeny*.“ Jako problematické místo se ukázal pouze areál Emauzy, protože jejich „*stav je neutěšený a přístup návštěvníků je možný pouze do ambitu s nástěnnými malbami*“.⁷

Dne 20. června 1977 Národní galerie oficiálně přijala pověření ministerstva kultury k vedení příprav výstavy. Stále platil od počátku roku 1977 připravovaný projekt: „*Centrem výstav, jež mají ukázat v širokém záběru na významnou epochu českých dějin, zdůraznit myšlenku státnosti a kulturní úroveň českých zemí za Karla IV., má být Pražský hrad, Jiřský klášter a katedrála sv. Víta. K nim se mají připojit Karolinum, Emauzy a Karlštejn. Počítá se dále s přidruženou výstavou posledních Přemyslovců se zdůrazněním osobnosti Přemysla Otakara II. a s menší výstavou umění před Karlem IV. Tyto výstavy by tvořily úvod k vlastním výstavám karlovským. Výstavy, uvedené historickým hodnocením doby Karla IV. by měly postihnout nejen tradičně představované obory umělecké činnosti, tj. malířství, plastiku, umělecké řemeslo a architekturu, ale i ostatní obory, tj. literaturu, hudbu a divadlo*“.⁸

Začátkem května 1977 kurátoři konkrétně zvažovali soubory plastiky, deskové a knižní malby a vypracovali soupis předmětů uměleckého řemesla a archiválií. Nyní se již mohli věnovat scénářům pro jednotlivé výstavní celky. V polovině srpna dokončené libreto nám umožňuje ve zkratce rekonstruovat podobu expozic ve Starém královském paláci, Vladislavském sále, Jiřském klášteře s bazilikou sv. Jiří a v katedrále sv. Víta.

Vstupní expozice s názvem Nejstarší Přemyslovci v bazilice sv. Jiří „*obsáhne období od druhé poloviny 9. století do poloviny 11. století. [...] Představí nálezy, učiněné během výzkumů Pražského hradu i mimo areál, pozůstatky hmotné kultury a kostrové pozůstatky příslušníků přemyslovského rodu*.“ Přípravu zajišťovali Bedřich Tykva, Jiří Burian a antropolog Emanuel Vlček.

V přízemí Starého královského paláce měla výstava pokračovat. Tato část s názvem Přemyslovský stát „*obsáhne doklady státního, hospodářského a kulturního vývoje přemyslovského státu od roku 1085. [...] Expozice vyzní v přiblížení osobnosti Přemysla Otakara II. (genealogie*

Přemyslovců, životopisné údaje, koncepce českého státu, vnitřní a mezinárodní vztahy, tradice Přemyslovského rodu).“ Na starost ji dostali opět Bedřich Tykva s Jiřím Burianem.

Ve Václavově sloupové síni výstava „vytvoří spojku mezi dobou posledních Přemyslovců a dobou Karla IV. Zachytí počátky uměleckého vývoje, představí především vzácný soubor plastik z předkarlovske doby. Na výstavě budou zastoupené jednotlivé ikonografické skupiny od nejstaršího typu trůnicích madon přes typ madon stojících až k postavám světců a zejména k mimořádně závažné skupině expresivních krucifixů a piet. [...] Bude zde zachycen vývoj knižního malířství na rukopisech zcela unikátních.“ Tuto část výstavy měla zpracovat především Marie Kotrbová z Národní galerie.

Nejdůležitější části celého projektu měl patřit celý Vladislavský sál, kde „bude prezentována expozice zcela nově vytvořená. Jejím ústředním prvkem bude Svatováclavská koruna nejen jako vrcholná ukázka umění doby Karla IV., ale především jako symbol české státnosti. K tomuto ústřednímu exponátu se pak budou vázat další celky, historická část a část reprezentující umění doby Karla IV. Historická část bude doložena unikátními archivními dokumenty, názornými grafy, mapami a jiným dokumentačním materiálem, včetně dokladů dobové hmotné kultury. [Dále] bude doplněna i o dokumentaci divadla, literatury a hudby. Oblast umění bude ve Vladislavském sále představena souborem uměleckého řemesla. Z důležitých exponátů uvedme alespoň zlatnické práce z pokladu svatovítského, antependium z Pirny apod. Těsně s tímto okruhem bude prezentován zcela mimořádný soubor knižní malby. Příkladem tu uvádíme skupinu rukopisů zhotovených pro Jana ze Středy. Počítá se s tím, že v tomto souboru ve Vladislavském sále budou vystaveny i originály soch ze Staroměstské mostecké věže.“ Vladislavský sál měli na starosti Jiří Mašín a Dagmar Hejdrová.

Zapojení katedrály sv. Víta „je uvažováno jako samostatný prohlídkový okruh s vloženou expozicí. Expozice bude řešena v jednotě s gotickým interiérem, který je sám exponátem a obsahuje četné cenné prvky původní umělecké výzdoby. Vůdčím prvkem je zdůraznění prostoru a jeho dotvoření světlem tak, aby bez změn současného uspořádání interiéru vynikl jeho původní architektonický koncept i dochované památky Karlovy doby.“ S tím souviselo možné zpřístupnění svatováclavské kaple, ochozu chóru s nahlédnutím do prostoru kněžiště a staré sakristie. Příprava byla svěřena Jiřímu Burianovi a Bedřichu Tykvi.

V klášteře sv. Jiří Národní galerie nedávno otevřela expozici Sbírkou starého českého umění s výběrem plastiky a deskové malby. Stávající soubor „bude doplněn výpůjčkami deskové malby – Madona zbraslavská, Madona vyšehradská, Svatá Trojice v tratislavská“.⁹ Přípravou

a doplněním expozice byli pověřeni Jiří Mašín a Ladislav Kesner z Národní galerie.

Přípravný výbor při svých jednáních také navrhl osnovu katalogu výstavy. Ten se měl skládat z historického úvodu a dvou základních oddílů odpovídajících rozdělení výstavy. Oddíl s názvem „Doba“ měl obsahovat kapitoly Osobnost Karla IV., Vývoj české státnosti, Ekonomický, politický a ideologický systém, Školství, vzdělanost a jazyk, oddíl s názvem „Umění“ pak studie Architektura a urbanismus, Sochařství, Malířství nástěnné, deskové a knižní, Umělecké řemeslo, Literatura, divadlo a hudba. Následovat měl soupis vystavených exponátů. Za redaktora katalogu určila komise Jiřího Mašína. Pro napsání odborných studií komise oslovila Jiřího Spěváčka, Emanuela Pocheho, Ivana Hlaváčka, Dobroslava Líbala, Karla Stejskala, Jaroslava Pešinu a Josefa Hrabáka.¹⁰

Zlom v přípravách výstavy nastal koncem roku 1977. „Vzhledem k ideologické závažnosti a mezinárodně-politickým zřetelům je třeba, aby celá záležitost byla posouzena předsednictvem Ústředního výboru KSČ.“¹¹ Podklady se tak dostaly na stůl k projednání nejvyššímu orgánu vládnoucí komunistické strany. Předsednictvo ÚV KSČ sice potvrdilo usnesením ze dne 22. prosince 1977 oficiálně pořádání výstavy k připomenutí výročí úmrtí Karla IV., ale zároveň vstoupilo do příprav. Záštitu nad výstavou převzal generální tajemník ÚV KSČ a prezident republiky Gustáv Husák. Výstava se měla stát nosnou událostí v pojetí „státně reprezentační akce nejvyššího významu“. Usnesení předsednictva, které podepsali jeden z nejnámějších proponentů probíhající normalizace Lubomír Štrougal a představitel konzervativního proudu v KSČ Josef Korčák, navrhlo „organizačně politická opatření“. Ta spočívala především v rozšíření výstavy do neadekvátních rovin týkajících se doby a osoby Karla IV. jen okrajově nebo vůbec ne. Výstava měla být nově připravena „s akcentem na pokrokové tradice naší státnosti od Sámovy říše, především Velkomoravské říše jako prvního státu na území Slovanů, přes soustavně budovaný přemyslovský stát až do rozkvětu českého státu za doby Karlovy, jeho vyznění v husitském revolučním hnutí jako vrcholném období revolučních tradic a dalších obdobích, jež navazovala na tyto pokrokové tradice minulosti, včetně obrození, dělnického revolučního hnutí, až ke vzniku samostatného státu v roce 1918 a se závěrem, věnovaným 60. výročí jeho vzniku v roce, kdy oslavíme 30. výročí Vítězného února jakožto rozhodující předěl v našich novodobých dějinách.“ Po mnoha následujících frázovitých odstavcích se dostaneme k dalšímu úkolu

výstavy: „Výstava bude zaměřena k posílení národních tradic v duchu socialistického internacionalismu, ale současně i na aktivní ideologickou ofenzivu proti připravovaným akcím v NSR, jež budou zřejmě zaměřeny reakčně a revanšisticky.“ Poslání pokračovalo: „V závěru hlavní části výstavy budou uplatněny pokrokové tradice vazbou na oslavy 60. výročí našeho státu v roce 1978.“ Z této stručné věty celého protokolu se nakonec vyvinula rozsáhlá přehlídka angažovaného umění a exponátů spojených s vládnoucí stranou. Tato část výstavy byla tedy Ústředním výborem KSČ považována za zásadní.

V citovaném zápisu se nezapomnělo ani na aktuální výklad historického období vlády Karla IV. a jeho osoby: „Osobnost Karla IV. a jeho politické a kulturní dílo bude v novém, marxistickém pojetí podáno a vysvětleno kriticky na základě výsledků analytických prací českých badatelů z nejnovější doby a s přihlédnutím k výsledkům vědeckého úsilí historiků, historických archeologů, uměnovědců a ostatních specialistů pozdní medievistiky v socialistických zemích i k pozitivním pracím badatelů ze Západní Evropy, kteří se vymanili z úzkého nacionalistického a šovinistického chápání českých dějin.“¹²

Komisařem výstavy a zároveň garantem umělecké části byl na základě usnesení předsednictva ÚV KSČ ze dne 22. prosince 1977 jmenován ředitel Národní galerie Jiří Kotalík,¹³ jako jeho zástupci pak Jiří Mašín, Helena Johnová a Ivan Janků. Ivan Janků působil v této době jako zástupce ředitele Správy kulturních zařízení. Realizace výstavy připadla národnímu podniku Výstavnictví, sekretariát výstavy vedla Správa kulturních zařízení, Krátký film dostal za úkol propagaci a reprezentaci. Národní galerii, konkrétně Jiřímu Mašínovi, byla svěřena umělecká část výstavy včetně výpůjček exponátů, restaurování a svozů. Materiály historické povahy zajišťovalo Národní muzeum, především Helena Johnová. Ke spolupráci na architektonickém řešení výstavy byli vyzváni Josef Pošmourný, Martin Tröster a Bohumil Ullrich, k výtvarnému řešení Rudolf Ducháč, Karel Pánek a Bedřich Votruba.

Datum zpracování nově rozšířeného libreta připadlo na 15. ledna 1978. Jeho autor Jiří Kotalík dostal též za úkol svolat pracovní výbor, aby bylo „dosaženo maximálního politického účinku“. Doporučená komise se skládala především z řady představitelů tehdejšího vládnoucího aparátu: „V čele pracovního výboru stojí předseda vlády ČSSR Lubomír Štrougal, místopředsedové výboru jsou předseda vlády ČSR Josef Korčák, tajemník ÚV KSČ Josef Havlín, předseda ČNR Evžen Erban, členové výboru jsou ministr kultury ČSR Milan Klusák, ministr kultury SSR Miroslav Válek,

vedoucí Kanceláře prezidenta ČSSR Josef Haman, náměstek ministra zahraničních věcí Mečislav Jablonský, náměstek ministra vnitra ČSR Bohumil Hanuš, náměstek ministra kultury ČSR Josef Švagera, předseda Československé akademie věd Jaroslav Kožešník, rektor Univerzity Karlovy Zdeněk Češka, místopředseda Čs. akademie věd Josef Poulík, ředitel archeologického ústavu Čs. akademie věd v Nitře Bohuslav Chropovský, ředitel Národní galerie Jiří Kotalík, ředitel Národního muzea v Praze Adolf Čejchan a ředitel Národního muzea v Bratislavě Antonín Hrabovštiak.“¹⁴

Komisař výstavy Jiří Kotalík ihned prohlédl časovou náročnost nového úkolu. Ve zprávě pro náměstka ministra kultury ČSR Josefa Švageru proto požadoval účast dalších osob ve výboru, aby „aktivně spolupracovali při přípravě zásadních a výchozích materiálů ideové povahy se zřetelem k jejich všestranné znalosti ideové politických, historických, kulturních, uměleckohistorických i architektonických problémů výstavy“.¹⁵ Kotalíkův požadavek působí dnes velmi prozíravě. Nepříjemné zpracování ideových otázek mohl takto převést na další osoby. A to se mu podařilo. Posilou se mu stali vedoucí odboru památkové péče Kanceláře prezidenta Josef Kočí, vedoucí kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller, vedoucí oddělení masových sdělovacích prostředků ÚV KSČ Otto Čmolík a ředitel Ústavu marxismu leninismu ÚV KSČ Zdeněk Snítal.

Mezitím došlo též k řešení nového názvu výstavy, protože původní název *Karel IV. – Doba a dílo*, případně *Karel IV. – Doba a umění* neodpovídaly požadavkům. Výraz *Karel IV.* musel ale v názvu výstavy zůstat zachován, protože „jméno *Karel IV.* je důležité vzhledem k 600. výročí, jež je zařazeno do světových kulturních výročí UNESCO“.¹⁶ Jiří Kotalík konzultoval přesné znění názvu výstavy také s Ústavem českého jazyka ČSAV. Z porad vzešlo doporučení na název *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR*. Neprošly názvy *Karel IV. a jeho doba. Tradice státnosti v dějinách našich národů*, *Karel IV. a jeho doba v dějinách českého a slovenského lidu* ani *Karel IV. a jeho doba v dějinách našich národů*.

Dne 24. ledna 1978 Jiří Kotalík poslal Josefu Švagerovi zprávu o obsahovém a prostorovém rozvržení výstavy, libreto uměleckohistorické části výstavy i návrh propagačních akcí. Nový koncept expozice obsahoval tři základní oddíly včetně doplněné části pro období od husitství k současnosti.

První z oddílů výstavy, umístěný v Soběslavově síni a v prostoru pod palácovou kaplí, představoval expozici s historickými počátky českého státu a českého státu za vlády přemyslovských králů. Druhá část výstavy začínala nástupem Lucemburků

na český trůn a uměním počátku 14. století, obojí situované v místnosti Starých zemských desek. Výstava pokračovala v prostorách arkád gotického paláce s prezentací Pražského hradu jako sídla státní moci. Tzv. knížecí komnatu pořadatelé plánovali věnovat architektuře, monumentální malbě a plastice doby Karla IV. Pro umění doby Karla IV. a českou královskou korunu byla určena síň Karlova paláce a přilehlé arkády. Do tzv. Staré registratury kurátoři instalovali exponáty k zemím Koruny české za Karla IV. V síni České komory následovaly panely dokumentující Karlovu zahraniční politiku. Ve sloupové síni, kde měla být umístěna expozice historie Univerzity Karlovy, tato část výstavy končila. Třetí, závěrečná část výstavy zabrala celý Vladislavský sál. Zde začala témata s Karlem IV. spojená jen velmi volně. Kolektiv historiků pod vedením Josefa Kočího připravil osm základních okruhů: Husitské tradice v našich dějinách a současnosti – národní ohlas husitství, Český stát za husitského krále Jiřího z Poděbrad, Rozmach a pád českého státu a Slováci v uherském království a ve vztahu k českým zemím, Národně osvobozenecý boj Čechů a Slováků a nástup dělnické třídy, Vznik ČSR – od VŘSR k 28. říjnu 1918 a boj o charakter republiky, Zápasy pracujícího lidu pod vedením KSČ, Vítězství socialismu v ČSR a Náš socialistický dnešek.¹⁷

Výstavní výbor prostorové rozmístění výstavy předběžně schválil. Znovu otevřena byla pouze otázka přemístění expozice Karlovy univerzity do Vladislavského sálu, které ovšem neprošlo: „V závěru karlovske expozice trváme na tom, aby prostor sloupové síně byl věnován expozici vzdělanosti, vývoje poznání ve středověku a Karlovy univerzity s akcentem na ideologické kořeny husitství v myšlenkovém světě Karlova vysokého učení. Tato partie logicky patří do doby Karlovy a věcně ukončuje tento úsek výstavy. Její přemístění do Vladislavského sálu by znamenalo přecenění vlivu univerzity na husitství, odpovídající některým koncepcím české buržoasní historiografie.“¹⁸

Se zapojením dalších objektů Pražského hradu přímo do výstavy se již nepočítalo. V Jiřském klášteře se chystala pouze příprava „dokumentace, která představí díla českého umění karlovske doby, jež jsou zastoupena v zahraničních sbírkách a dokládají tak jeho mezinárodní význam“. Katedrála sv. Víta „nebude součástí výstavy, ale pro zájemce z řad návštěvníků budou tu však vhodným osvětlením či označením zdůrazněna díla, která se přímo vztahují k době Lucemburků“.¹⁹

Po ujasnění obsahového a prostorového řešení výstavy zbývalo dokončit kompletní a detailní scénář. Hlavními

autory a redaktory scénáře byli Josef Kočí a zástupce ředitele Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ Ivan Krempa. Ti vedli další vědecké pracovníky z celého státu. Na scénáři dále spolupracovali Jiří Mašín, Jiří Burian a Bedřich Tykva, z Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ Antonín Faltys, Jan Galandauer a Václav Brabec, ze Slovenské akademie věd členové Historického ústavu SAV Miroslav Kropilák, Pavol Hapák, Pavol Horvát, Richard Marsina a Vladimír Matula, z Ústavu československých a světových dějin ČSAV Jaroslav Purš, z Archeologického ústavu ČSAV Josef Poulík a z Archeologického ústavu SAV Bohuslav Chropovský.

Dne 7. března 1978 se konala porada pracovního výboru u tajemníka ÚV KSČ Josefa Havlína, na které si Kotalík vyslechl kritické připomínky ke scénáři: „Ve scénáři je třeba přesněji vyjádřit vztah doby Karla IV. k husitství. Husitská sociální revoluce vyrostla ze společenských rozporů, které již v sobě nesla doba Karla IV. Není zde dostatečně vyjádřeno postavení lidu v době Karla IV. Doporučuje se šířeji postihnout období národně osvobozenecých bojů jako východisko pro nástup dělnické třídy k moci. Dále doplnit do scénáře i sjednocení národní kultury v roce 1948, sloučení KSČ a sociální demokracie v roce 1948 a volbu Klementa Gottwalda prezidentem republiky. S ohledem na zahraničně politické vztahy k Polské lidové republice se nedoporučuje příliš široké uvedení exponátů poukazujících na polská území, jež byla v době Karla IV. součástí jeho říše. Období do nástupu Lucemburků na český trůn je poněkud předimenzováno, doporučuje se zestručnit. Při vystavování církevních exponátů zde více zdůraznit sociální momenty, vysokou úroveň řemeslné práce a kultury lidu. Vystavením architektonických prvků doplnit církevní objekty, které budou představovány jako umělecká díla a ne jako objekty náboženského kultu.“²⁰

Přemyslovské a lucemburské oddíly výstavy mohly po úpravách starších scénářů přejít ihned k realizaci, jako nejproblematictější se ukázala expozice ve Vladislavském sále. Josef Kočí a jeho tým se v něm snažili „vyrovnat hodnotě historické expozice“.²¹ Z často citovaného „operativního vyřešení Vladislavského sálu“ se stávala postupně velká improvizace. Zápisy jsou plné nápadů na exponáty a řešení prostoru: „Protože dokladové exponáty jsou směrem k současnosti čím dál míň atraktivní z hlediska vnějšího vzhledu a působnosti, je třeba hledat do souboru exponátů mimořádně působivé kusy, které budou svou atraktivností působit, neboť zapůsobí na oči i srdce, nejen na rozum. [...] Vedle archivních exponátů uplatnit písemnosti mimořádného rázu a významu z hlediska obsahu i formy, např. knihy s prezidentským slibem, prezidentskou vlajku, pověřovací listiny velvyslanců, oficiální dary prezidentům ze SSSR,

socialistických zemí apod., čili věci jindy nevidané. [...] Vést středem alej plastik v životní velikosti, představujících pracující z průmyslu a zemědělství, symbolizující obranu státu, vědu a kulturu.²² Akčních prohlášení přibývalo: „V konečné realizaci je důležitá závěrečná gradace v současnosti. Musí se stát posilou pracujícího lidu, zrcadlem proletářského internacionalismu. Důležité jsou politické účiny. [...] Každý exponát musí být adjustován jako šperk. Jako hlavní vévodící prvek se doporučuje přes celý sál rudá vlajka, která v čelní stěně přejde do ústředního závěrečného motivu. Tím se překryje vchod do kaple, který není žádoucí. Čelní stěna bude symbolizovat celou cestu naší nové historie. [...] V prostoru vyběsit rudou vlajku a v průčelí dioráma – vítězství pracujícího lidu. Je možné uvažovat i o dělníkovi s produktem lidské ruky špičkové úrovně, např. turbínou. Světelně je nutné prostor vyřešit téměř magickými efekty. Současně musí být určitá hladina šera. Na okna autoři navrhuji skleněné vitráže z hrubého leptaného skla s určenou tematikou.“²³ Praktická řešení i scénář byly ale v nedohlednu.

Z dochovaných protokolů se dozvídáme o přesouvání plastik, obrazů, vitrín nebo např. o vyplňování volných ploch citáty. Nedostatečné zastoupení Slovenska vyvolalo další přepracování expozice. Ještě 20. června došlo „ke změnám v závěrečné dominantě a prakticky úplné vypuštění části o péči strany a státu o životní a pracovní prostředí, rozvoj architektury a urbanismu. Aby se tyto změny neprojevovaly ve snížení celkového vyznění a ideové účinnosti závěru výstavy je nezbytné nepřipustit další redukci obsahu a neslebovat v požadavcích na úroveň výstavního řešení a výstavního provedení v celku ani detailech.“²⁴

Závěrečná expozice s názvem „Dějiny našich národů v novověku“ ve Vladislavském sále byla nakonec dokončena a odpovídala koncepci doporučené ÚV KSČ. Tedy od husitství k socialistické přítomnosti. Kromě historických muzejních a archivních předmětů doplňovaly výstavu také obrazy a sochy především od představitelů angažovaného umění nebo díla autorů zneužitá k podpoře vládnoucího režimu. Na výstavě se tak objevila díla od Mikoláše Alše, Josefa Václava Myslbeka, Ludovíta Fully, Rudolfa Pribiše, Josefa Malejovského, Karla Pokorného, Josefa Čapka, Jozefa Kostky, Antonína Pelce, Maxe Švabinského, Jána Želibského, Emila Filly, Vincence Makovského, Jana Laudy, Karla Součka, Vladimíra Sychry, Adolfa Zábranského nebo Jana Štursy.²⁵

Ve stejném duchu probíhaly i přípravy audiovizuální expozice s názvem „Apotheosa socialistické práce“. O promítání dokumentu ve smyčce se mluvilo na poradách již od února 1978, dne 5. dubna přípravný

výbor rozhodl o vytvoření filmu a jeho zařazení na výstavu. Cílem „má být filmový kaleidoskop ukazující život v ČSSR. Hlavním tématem polyekranu má být apotheosa socialistické práce a rozvinutého světa socialistických a mravních hodnot. Pomocí filmové projekce o devíti televizorech o nepřetržitém promítání 4–5 minut představit jednotlivé aspekty našeho politického, hospodářského a kulturního života.“²⁶ Ředitel Krátkého filmu pověřeného výrobou, Kamil Pixa, vybral za autory režiséra Pavla Hobla a architekta Vladimíra Nývltu.

Film představoval klasickou ukázkou propagandy vládnoucího režimu. Snímek zahajoval průvod lidí, následoval dav naslouchající Klementu Gottwaldovi, Antonín Zápotocký, pohled na vysoké pece, na stavbu přehrady a jedoucí kombajny. Prostřední část filmu autoři sestavili ze záběrů na díla Mistra třeboňského, Mistra vyšebrodského a Mistra Theodorika, dále na svatováclavskou korunu, Karlštejn a Hradčany. Pokračoval průvodem pionýrů a prezidentským slibem Gustáva Husáka. Další část filmu patřila hlavnímu městu Praze, konkrétně večerním záběrům historického centra a nově vybudovaným sídlištím. Pohledem na Vysoké Tatry a startem rakety s Vladimírem Remkem film končil.²⁷ Dne 20. června 1978 během kontrolní prohlídky výstavy přípravný výbor rozhodl, že se „audiovize celá ruší“.²⁸

Jiří Kotalík vyřešil i dlouhodobý problém s popisky: „Ve smyslu zásadního doporučení komise se v nich neobjevují názvy žádných církevních institucí jako majitelů exponátů. U archiválií se označují toliko hlavní názvy archivů a zásadně se neuvádějí dílčí archivní fondy, pokud mají vztah k církevní instituci. U převážné většiny všech ostatních exponátů, které pocházejí ze státních institucí, archivů, muzeí a galerií, se označuje místo jejich uložení. Pokládám to za nezbytné i vzhledem k tomu, aby byl podtržen celostátní ráz výstavy.“²⁹

Samotná výstava musela být vestavěna do památkových objektů Pražského hradu. To si vyžádalo postavení nových dřevěných podlah a schodišť, bezpečnostních zábran nebo položení krycích kobereců. K tomu se samozřejmě přidalo řešení osvětlení a klimatizace. Zápisy z porad na nejvyšších úrovních podávají informace o bezproblémovém postupu prací. Jinak je tomu už u zápisů z pracovních schůzí realizačních týmů. Věta: „Pro Vladislavský sál chybí všechny podklady pro další práci,“ se stává samozřejmostí každého z protokolů. Náročné bylo také vyhovět požadavkům zapůjčitelů: „Státní ústřední archiv má takové požadavky na osvětlení a klimatizaci, že výstava podle těchto požadavků není vůbec realizovatelná i přes jakékoli zvýšené náklady.“³⁰ Přidala se

i komplikovaná otázka spolupracovníků: „V dané situaci probíhají práce pod silným subjektivním vlivem rady poradců a dalších pracovníků, z nichž valná část nemá za akci přímou odpovědnost. Aktivita této skupiny pracovníků nahrazuje dosti pasivně pracující sekretariát výstavy. Situaci zachraňuje operativní postup generálního komisaře výstavy umožňující řešení rady problémů a schvalování dokumentace za plného provozu a výroby.“³¹ Že nepracovali ani ti nejpovolnější, sděluje Jiří Kotalík dopisem náměstkovi ministra kultury Josefu Švagerovi: „Komisař výstavy a jeho spolupracovníci z Národní galerie pokládají za naprosto nutné, aby doktor Josef Kočí a jeho spolupracovníci z Kanceláře prezidenta ČSSR aktivně spolupracovali při přípravě zásadních a výchozích materiálů ideové povahy se zřetelem k jejich všestranné znalosti ideové politických, historických, kulturních, uměleckohistorických i architektonických problémů výstavy, i při její realizaci v prostorách Pražského hradu.“³²

Problémy s národním podnikem Výstavnictví se vyhrály sporem mezi Jiřím Kotalíkem a Oldřichem Jendruškem začátkem května, kdy podnik provedl některé úkoly bez předběžného projednání. Kotalíkovi se po odeslání vytykácího dopisu dostalo od Oldřicha Jendruška jen stručné odpovědi: „Kdybychom od samého začátku nezahájili práce bez příslušných podkladů a v naprostém rozporu s platnými předpisy, nebylo by možno vůbec o otevření výstavy před koncem letošního roku uvažovat.“³³

Koncem května 1978 Výstavnictví n. p. dokončilo hrubou stavbu výstavy, panely, vitráže, osvětlení a většinu vitrín. Zbývalo dořešit klimatizaci: „Klimatické podmínky jsou katastrofální, bez jejich změny klimatizačními přístroji naprosto nelze instalovat žádné archiválie, rukopisy a samozřejmě ani obrazy.“³⁴ Zprávu o stavu příprav výstavy si v této době vyžádal i ministr Milan Klusák. Kotalík mu obratem sděluje: „Uskutečňujeme dohodnutý harmonogram prací spojených s instalací výstavy a aranžováním vitrín. Činíme tak přesto, že pro tuto práci nebyly ze strany podniku Výstavnictví v určených termínech vytvořeny potřebné podmínky a že tak cenný umělecký a historický materiál vystavujeme nebezpečí, v rozporu se směrnicemi jeho ochrany, které jsou jinak striktně uplatňovány v práci Národního muzea a Národní galerie.“³⁵ Ke kritice se přidala i Helena Johnová: „Zahájili jsme aranžování do vitrín ve Vladislavském sále, a to za situace, kdy byly dokončeny jen některé vitríny a kolem nás probíhaly hrubé řemeslnické práce. Proto bylo rozhodnuto vitríny po ukončení aranžérských prací ihned zasklívat a navíc překrývat fóliemi proti prachu a dřevěným i kovovým pilinám, které by mohly na exponáty působit agresivně. Za stejných okolností probíhá práce i v následujících dnech.“

V románském podzemí zcela chyběly bezpečnostní vitríny, jejich výroba probíhala během dne, kdy jsme museli v průběhu řemeslných prací aranžovat sbírkový materiál zcela unikátní povahy.“³⁶ Po osobní kontrole Milana Klusáka byly ovšem všechny potřebné přípravné práce rychle dokončeny.

Instalace obrazů, plastiky a ostatních exponátů skončila 20. června. V následujících dvou dnech vojáci základní služby a pohraniční stráž nacvičovali provoz výstavy. Dne 26. června ráno proběhl přenos korunovačních klenotů, následovala tisková konference, prohlídka pro novináře a oficiální vernisáž za účasti prezidenta republiky a předsednictva ÚV KSČ.

Zbývalo rozdělit pamětní medaile a honořáře. Navržené částky pro výtvarníky Jiří Kotalík považoval za nadsazené, v jednom případě dokonce „za neomalené kořistnictví“.³⁷ Definitivní tečku za výstavou představovalo ocenění kolektivu pracovníků Státní cenou Klementa Gottwalda dne 2. května 1979.

Zároveň s přípravami výstavy se řešila i otázka její propagace, od počátku pevně řízená: „Na základě jednání přípravného výboru dne 26. 1. 1978 budou všechny akce ve sdělovacích prostředcích koordinovány příslušným oddělením ÚV KSČ. [...] Zástupcům šéfredaktorů a vedoucím kulturních rubrik bude objasněno pojetí akce i historické aspekty jednotlivých částí výstavy, popř. další problémy výstavy, aby redakce byly předem připraveny správně reagovat a nesklozňovaly na buržoasně a nacionalisticky pojatou oslavu Karla IV. Cílem je propagovat státnost, ne Karla IV.“³⁸ Ve stejném pojetí grafik a malíř Milan Hegar připravoval i plakát „s motivem Pražského hradu, jenž nejlépe vyjádří smysl výstavy v kontinuitě od historických počátků našich národů k socialistické společnosti. [...] Plakát nebude vyzvedávat motivy karlovské doby, ale spíše motivy státnosti.“³⁹

Ke každé významné výstavě pořadatel obvykle plánoval vydat také doprovodnou publikaci. Ještě počátkem února 1978 přípravný výbor pracuje s možností vydat dvě rozsáhlé odborné knihy a stručného průvodce výstavou. První publikací se měl stát sborník o kultuře a umění doby Karla IV. o rozsahu přibližně 400 stran,⁴⁰ druhou maximálně stostránkový katalog výstavy se statí o jejím poslání a s výběrem nejdůležitějších děl.⁴¹ Pro urychlení vydání sborníku byla ÚV KSČ předložena k posouzení v této době připravovaná publikace Jiřího Spěváčka *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*,⁴² ze které měl být využit odborný text. Dle vyjádření Josefa Kočího bylo „možné syntetickou práci akceptovat, publikace se pohybuje v rámci logiky a realismu, avšak z hlediska marx-leninské metodologie jde o práci slabší, která se opírá spíše o pozitivistický přístup. Chybí zde

rovněž bližší vztah k husitství, k lidu jako sociální síle. [...] Celkově publikace není svým obsahem škodlivá, ale postrádá vysokou úroveň. Lepší publikace podobného zaměření však v současné době není k dispozici.⁴⁴³ Navrhovaná úprava studie, aby „pasáž po přepracování měla výrazný kulturně politický charakter,⁴⁴⁴ nebyla akceptována.

Kvůli časové tísni se pořadatelé nakonec rozhodli připravit pouze průvodce výstavou: „Pro nejširší okruh návštěvníků bude vydán průvodce výstavou, který by výstižně osvětlil její poslání i prostorové členění. [...] Průvodce přinese místo obvyklého soupisu exponátů stručný vědecko-populární výklad československých dějin v marxisticko-leninském pojetí s akcentem na revoluční a pokrokové tradice minulosti.⁴⁴⁵

Výroba běžné knihy v tomto rozsahu vyžadovala v této době obvykle šest až devět měsíců. Po prověření všech možností urychlení v tiskárnách v Praze, Opavě a Ostravě bylo zjištěno, že: „Není tiskárna, která by tento úkol mohla v tak krátkém čase splnit.“ Řešení tak umožnil pouze časopisecký tisk. Tento způsob šel ovšem na úkor kvality: „Novinářský charakter je pak předpoklad.⁴⁴⁶ Krátce po zahájení výstavy vyšel tedy pouze průvodce, odpovídající nevalnou kvalitou tiskovinám své doby.⁴⁴⁷

Výstava Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR se stala přes shora zmíněnou problematickou přípravu událostí roku. Z původně odborně zaměřené prezentace odpovídající jejímu prvnímu názvu „Karel IV. – Doba a dílo“ se ale zásahem vládnoucího aparátu vyvinula řízená výstava potírající částečně historické skutečnosti a představující přehlídku ideologicky motivovaného umění a historických exponátů. Ty sloužily především k doložení úspěšnosti socialistického zřízení. Na výstavě se ale přesto podařilo soustředit i výjimečné množství historických, uměleckých i archivních předmětů nejen z doby spojené s vládnoucí stranou. Zpracované oficiální zhodnocení výstavy vyznělo samozřejmě kladně. Obvyklé fráze, použité už v libretu výstavy, nepřinesly žádné nové závěry. Dokonce i na osobnost Karla IV. se v protokolu zapomnělo. Ohlas v domácích sdělovacích prostředcích, „jejichž ideové vedení bylo řízeno přímo z ÚV KSČ, jednoznačně potvrdil správnost a oprávněnost tohoto zaměření výstavy“. Se zahraničními kritikami si tvůrce závěrečné zprávy Josef Beneš z Ministerstva kultury ČSR nelámal hlavu: „Bylo-li v některých případech předmětem kritiky vyústění pokrokových tradic minulosti do současnosti s poukazem, že se to netýká doby Karlovy, dává to naší výstavě právě pozitivní význam.⁴⁴⁸

Dochovaná agenda výstavy přináší doposud neznámá fakta o přípravách, improvi-

zaci, materiálovém nedostatku, v krajním případě i o ohrožení exponátů. Způsobila to jistě neobvykle krátká doba k realizaci, kdy autoři řešili souběžně koncepční, obsahovou, projektovou, výtvarnou i výrobní přípravu, ale také úkoly zadávané přímo ÚV KSČ. Na vedlejší kolej se tak dostal případný odborný výzkum, ale i zapojení se do akcí konaných v tehdejší západní Evropě.⁴⁹

Tato stať byla recenzována.

Poznámky

1 Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), fond Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR 1976–1979, Scénář výstavy, 1978.

2 Tématem výstavy Karla IV. v r. 1978 se zabývalo několik studií, např. Johanna von Herzogenberg, *Z mého života*, Ústí nad Labem 2002; Milena Bartlová, Karel Čtvrtý vystavený, Čtyřicet let výstav umění Lucemburků, *Art+antiques*, 2016, č. 5., s. 10–18; Petr Zídek, Otec vlasti do každého režimu, *Lidové noviny* 15. 5. 2016, s. 1, 20; Klára Benešová, Charles IV 1978–2016, *Convivium*, 2017, č. 1, s. 159–173.

3 Archiv Kanceláře prezidenta republiky (dále AKPR), f. Kancelář prezidenta republiky, Výstavy na Pražském hradě, Období Karla IV. v dějinách národů ČSSR 1976–1980, Zápis z porady, 25. 6. 1976.

4 ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zápis z porad, 26. 1. 1977.

5 Ibidem, Zápis z porad, 9. 2. 1977.

6 Ibidem, Zápis z porad, 16. 2. 1977.

7 Ibidem, Zápis z porad, 9. 3. 1977.

8 Ibidem, Informace o přípravě výstavy, b. d.

9 Všechny citované pasáže pocházejí z libreta výstavy. ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Karel IV. – Doba a umění. Ideový a realizační záměr, libreto výstavních akcí, 15. 8. 1977.

10 Ibidem, Zápis z porad, 9. 2. 1977.

11 AKPR, f. Kancelář prezidenta republiky, Výstavy na Pražském hradě, Období Karla IV. v dějinách národů ČSSR 1976–1980, Námět k zajištění výročí 600 let od úmrtí Karla IV., b. d.

12 Všechny citované pasáže pocházejí z Usnesení předsednictva ÚV KSČ ze dne 22. 12. 1977. ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zápis z porad, 22. 12. 1977.

13 Jiří Kotalík byl od 1. 1. 1978 do 30. 6. 1978 uvolněn z funkce ředitele NG. Zastoupili ho dočasně Libuše Jandová a Vladimír Beneš.

14 ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zápis z porad, 22. 12. 1977.

15 ANG, f. Jiří Kotalík, Korespondence, Jiří Kotalík Josefu Švagerovi, 3. 1. 1978.

- 16** ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zpráva o obsahovém a prostorovém rozvržení výstavy, 23. 1. 1978.
- 17** Ibidem, Obsahové a prostorové řešení výstavy, 23. 1. 1978.
- 18** Ibidem.
- 19** Ibidem.
- 20** Ibidem, Zápisy z porad, 7. 3. 1978.
- 21** Ibidem.
- 22** Ibidem, Zápisy z porad, 13. 2. 1978.
- 23** Ibidem, Zápisy z porad, 17. 2. 1978.
- 24** Ibidem, Zápisy z porad, 20. 6. 1978.
- 25** Ibidem, Scénář výstavy, 1978.
- 26** Ibidem, Korespondence, Krátký film Ministerstvu kultury, 17. 5. 1978.
- 27** Ibidem, Audiovizuální program, 1978.
- 28** Ibidem, Zápisy z porad, 21. 6. 1978. Pravděpodobným důvodem zrušení filmové projekce se stala nedokončená příprava promítací plochy a kabiny.
- 29** ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Korespondence, Národní galerie v Praze Sekretariátu ÚV KSČ, 5. 6. 1978.
- 30** Ibidem, Zápisy z porad, 27. 4. 1978.
- 31** Ibidem, Korespondence, Výstavnictví n. p. Jiřímu Kotalíkovi, 19. 4. 1978.
- 32** ANG, f. Jiří Kotalík, Korespondence, Jiří Kotalík Josefu Švagerovi, b. d.
- 33** ANG, f. Jiří Kotalík, Korespondence, Oldřich Jendrulek Jiřímu Kotalíkovi, 3. 5. 1978.
- 34** Ibidem, Zápisy z porad, 7. 6. 1978.
- 35** Ibidem, Korespondence, Jiří Kotalík Milanu Klusákovi, 15. 6. 1978.
- 36** Ibidem, Korespondence, Národní muzeum v Praze Jiřímu Kotalíkovi, 18. 6. 1978.
- 37** „Návrhy na honoráře B. Votruby za výtvarně-prostorové řešení Vladislavského sálu a za návrhy na skleněné vitráže pokládám za neomalené kořistnictví. Nadsazené finanční nároky jsou v rozporu s nepřesvědčivým výsledkem práce, s jejím rozsahem i s malou odpovědností ze strany výtvarníka při její realizaci.“ Ibidem, Korespondence, Jiří Kotalík Milanu Klusákovi, 30. 6. 1978.
- 38** Ibidem, Zápisy z porad, 15. 3. 1978.
- 39** Ibidem, Opatření k realizaci výstavy, 7. 2. 1978.
- 40** Sborník *Umění doby Karla IV.* zůstal zachován v rukopise v Knihovně NG (autoři: Dobroslav Líbal, Jaromír Homolka, Karel Stejskal, Jaroslav Pešina, Josef Krása, Emanuel Poche, Josef Hrabák, František Mužík, Marie Kotrbová), př. č. 075822.
- 41** ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zápisy z porad, 3. 2. 1978.
- 42** Jiří Spěvák, *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*, Praha 1979.
- 43** ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zápisy z porad, 7. 3. 1978.
- 44** Ibidem.
- 45** Ibidem, Zpráva o stavu příprav výstavy, 15. 5. 1978.
- 46** Ibidem, Zápisy z porad, 26. 5. 1978.
- 47** Jiří Burian, Josef Kočí, Ivan Krempa, Bedřich Tykva, *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR*, Praha 1978. Náklad průvodce byl 80 000 kusů. Kromě toho byl vydán ještě tzv. pamětní tisk o nákladu 50 000 kusů.
- 48** ANG, f. Národní galerie 1945–1990, Výstavy, Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR, Zhodnocení výstavy, 17. 11. 1978.
- 49** Stať vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní galerie v Praze (DKRVO 2017, MK000023281).

Seznam vyobrazení

- 1 Plakát výstavy *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR*, Archiv Národní galerie v Praze.
- 2 Vernisáž výstavy, zleva Lubomír Štrougal, Gustáv Husák, Vasil Bilak, Miloš Jakeš a Jiří Kotalík. Foto: Karel Mevald, ČTK, 26. 6. 1978.
- 3 Pohled na závěrečnou expozici výstavy ve Vladislavském sále. Foto: Jiří Karas, ČTK, 1978.

Milena Bartlová - Jindřich Vybíral a kol., Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu

UMPRUM, Praha 2015

MILAN PECH

Na přelomu let 2015 a 2016 uspořádala

Vysoká škola uměleckoprůmyslová a Národní galerie ve spolupráci s Národním technickým muzeem v Praze výstavu *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Byla věnována především tomu, jak bývalé Československo během celé své existence utvářelo a vizualizovalo doma i v cizině svou státní a národní identitu: budovy státních úřadů, velké projekty územního plánování, monumentální inženýrské stavby, pomníky, jejich sochařská a malířská výzdoba, ale i průmyslový design, mince, bankovky nebo zahraniční umělecké zakázky a výstavní expozice. K výstavě byla vydána rozsáhlá publikace stejného názvu, která vznikla v součinnosti širokého kolektivu autorů z řad pedagogů UMPRUM, jejích studentů a dalších spolupracovníků. Kniha je zároveň závěrečným výstupem výzkumného projektu Katedry teorie a dějin umění Vysoké školy uměleckoprůmyslové „Umění, architektura, design a národní identita“.

Zkoumání identity ve všech jejích formách se stalo v posledních letech nejen aktuálním, ale chtělo by se říci až populárním tématem. Budování státu je v tomto ohledu důležitým příspěvkem do diskuse. Vzhledem k faktu, že se kniha zabývá reprezentací státního útvaru, který už dvacet pět let neexistuje, byla autorům poskytnuta možnost podívat se na sledovaný materiál bez emocí. Kultura se v Československu, které bylo politicky labilním státem založeným na umělém konstruktu etnického čechoslovakismu, stala klíčovým aktérem budování státní identity. Podle Mileny

Bartlové, kurátorky výstavy a spoluautorky výstavního katalogu, tak hrála při budování státní identity dokonce větší roli než jinde.

Jádro knihy tvoří devět kapitol, které doplňují čtyři kratší sondy do dílčích problémů (Moderní galerie, čs. účast na benátském bienále, Art centrum a charakter čs. státu). Každou ze základních oddílů publikace funkčně doplňuje soubor monografických medailonů vybraných uměleckých děl a artefaktů, který slouží jako rozšiřující referenční rámeček.

Kapitoly fungují v zásadě nezávisle, jsou nicméně provázány dílčími vzájemnými odkazy. Občas se názory, prezentované v různých kapitolách, liší v interpretaci některých jevů, což však nijak neubírá na jejich přesvědčivosti (srov. např. názor Mileny Bartlové a Anny Hejmové na všesokolské slety a celostátní spartakiády / s. 20 a 169). Spíše to svědčí o komplikovanosti sledovaného problému a pozorný čtenář je tak nucen k hlubšímu promyšlení nastíněných témat. Poutavé napětí vzniká zejména mezi kapitolami o folklorismu, modernizaci a tzv. inter-nacionálních. V první jmenované kapitole ukázala Lada Hubatová Vacková význam folkloru, lidového umění a vůbec národních tradic pro státní reprezentaci doma i v zahraničí, v druhé Martina Pachmanová upozornila na zjevnou snahu skloubit lokální nacionální a univerzální internacionální prvky v zájmu budování obrazu Československa jako země s hlubokými kořeny a zároveň jako moderního státu (mezinárodní čs. přehlídky architektury, výtvarného umění a designu / s. 287). Ve třetí ze zmiňovaných kapitol Karel

Císař a Jan Wollner zdůraznili důležitost moderního umění při reprezentaci nového československého státu, pro který modernizace znamenala „*protnutí politické modernity a uměleckého modernismu*“ (s. 246). Symbolem tohoto specifického vztahu podle nich byly funkcionalistické stavby prvorepublikových nemocnic, sanatorií nebo lázní. Ideu modernizace státu sdílelo meziválečné i poválečné Československo, ale lišily se způsoby, jak (přesvědčivě) ji vizualizovaly domácím nebo zahraničním publiku.

Sympatickým přístupem autorů jednotlivých kapitol byla pozornost, s níž si všímali také subverzivních uměleckých projevů, které často výstižně parodovaly vážně míněné symbolické, ikonografické nebo hodnotové zásady oficiální státní a národní reprezentace. To platí zejména pro oddíl Kaliopi Chamonikolasové, Markéty Žáčkové a Terezie Petiškové *Vlast, pomníky a jejich hrdinové* či *Folklorismy* Lady Hubatové Vackové.

Podstatnou složkou „budování státu“, kterému se recenzovaná publikace věnuje, je institucionální zázemí, díky němuž byla konstrukce národní a státní identity Československa možná, ať už se jednalo o nejrůznější ministerstva a jiné státní úřady, o státu loajální spolky (Sokol ad.), nebo státem zřizované společenské, kulturní a hospodářské organizace (Moderní galerie, Art centrum ad.). Zároveň je zřejmé, že velkou roli v konkrétních případech sehrály osobní preference jednotlivých aktérů, kteří ze svých pozic formovali československou státní reprezentaci (zejména V. V. Štech, Z. Wirth, K. Kramář, Z. Nejedlý ad.).

Jak ukazují kapitoly *Folklorismy*, *Tělo národa a národní tělo*, *Inter-nacionálie a Moderní galerie v reflexi národních identit*, jedním z určujících parametrů formování československé identity byla nacionální, respektive rasová příslušnost. Překvapivá není v tomto ohledu ani tolik sama přítomnost tohoto měřítko, ale míra, s níž na něj byl kladen v některých okamžicích důraz (například v období nacionální euforie po vzniku republiky / s. 183).

Napříč jednotlivými kapitolami publikace *Budování státu* prostupuje téma výstavnictví, bez kterého by vizualizace československé státnosti byla nemyslitelná jak doma (Výstava soudobé kultury, 1928; Slovanská zemědělská výstava, 1947, ad.), tak v zahraničí (Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění v Paříži, 1925; Světová výstava v Paříži, 1937; Expo 1958 v Bruselu; Expo 1967 v Montrealu; benátské bienále ad.), stejně jako by byla těžko představitelná bez designování veřejného prostoru (Národní/Státní památník na Vítkově, Strahovský/Masarykův stadion, stavby socialismu apod.).

Je škoda, že ze stanoveného časového rámce 1918–1939 a 1945–1992 vypustili autoři období druhé světové války. Zanikl tehdy sice stát, ale nikoliv jeho idea. Zahraniční odboj v čele s Edvardem Benešem usilovně obhajoval jeho existenci a přesvědčoval spojence o loajalitě jeho obyvatel. Umění v tom sehrálo nemalou roli, jak je zjevné z kulturní aktivity „Čechoslováků“ v Londýně nebo New Yorku. Dokládá to například realizace česko-slovenského pavilonu na newyorské světové výstavě v roce 1939, tamní expozice česko-slovenského umění v Demotte Galleries v roce 1942 nebo také výstava československé grafiky (tentokrát už bez mnichovské pomlčky) v Municipal Library v roce 1944.¹

Kniha *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu* umožňuje bezprecedentním způsobem nahlédnout do toho, jak byla konstruována československá státní identita prostřednictvím různorodých vizuálních prostředků a v čem spočívaly slabiny i silné stránky tohoto úsilí. Reflexe nedávné minulosti nás zároveň nutí ptát se, jak úspěšní jsme při „budování státu“ v tomto smyslu my a naše současná politická reprezentace.

Poznámky

1 Srov. Anna Pravdová, *Zastihla je noc: čeští výtvarní umělci ve Francii 1938–1945*, Národní galerie, Praha 2009.

List of Contributors / Seznam autorů

Tomáš Hylmar

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
tomas.hylmar@ngprague.cz

Milan Pech

Catholic Theological Faculty, Charles University in Prague
Katolická teologická fakulta Karlovy univerzity v Praze

Michaela Pejčochová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
michaela.pejcochova@ngprague.cz

Václav Pitthard

Kunsthistorisches Museum Wien
vaclav.pitthard@khm.at

Adam Pokorný

Academy of Fine Arts in Prague
Akademie výtvarných umění v Praze
&
National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
pokorny.adam@post.cz

Jana Ryndová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
jana.ryndova@ngprague.cz

Radka Šefců

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
radka.sefcu@ngprague.cz

Pavel Štěpánek

Faculty of Arts, Palacký University Olomouc
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
estepanek@tiscali.cz

Olga Uhrová

National Gallery in Prague
Národní galerie v Praze
olga.uhrova@ngprague.cz