



Jaroslav Krepčík (1880–1959),
PORTRÉT MALÍŘE VRATISLAVA NECHLEBY,
sádra, 49 x 49 x 25 cm, 1904,
Galerie plastik Hořice



Ladislav Kofránek (1880–1954),
V ZAMYŠLENÍ, kararský mramor,
32 x 31 x 26 cm, před 1904,
Galerie plastik Hořice

Jaroslav Krepčík (1880–1959),
DÍVČÍ PORTRÉT, patinovaná sádra,
49 x 47 x 20 cm, 1904 (1908),
Galerie plastik Hořice

Josef Kalvoda (1874–1925),
HLAVA OFÉLIE, patinovaná sádra,
41 x 38 x 28 cm, kolem 1906,
Galerie plastik Hořice





Emil Filla (1882–1955),
HLAVA,
bronz, v. 31 cm, kolem 1915,
Sbírka pojišťovny Kooperativa



Otakar Kubín (1885–1969),
ŽENA Z APTU,
bronz, v. 43 cm, 1927,
Sbírka pojišťovny Kooperativa



Ótto Gutfreund (1889–1927),
DÍVKA SE SPADLYMI VLASY,
bronz, v. 20 cm, 1925,
Sbírka pojišťovny Kooperativa

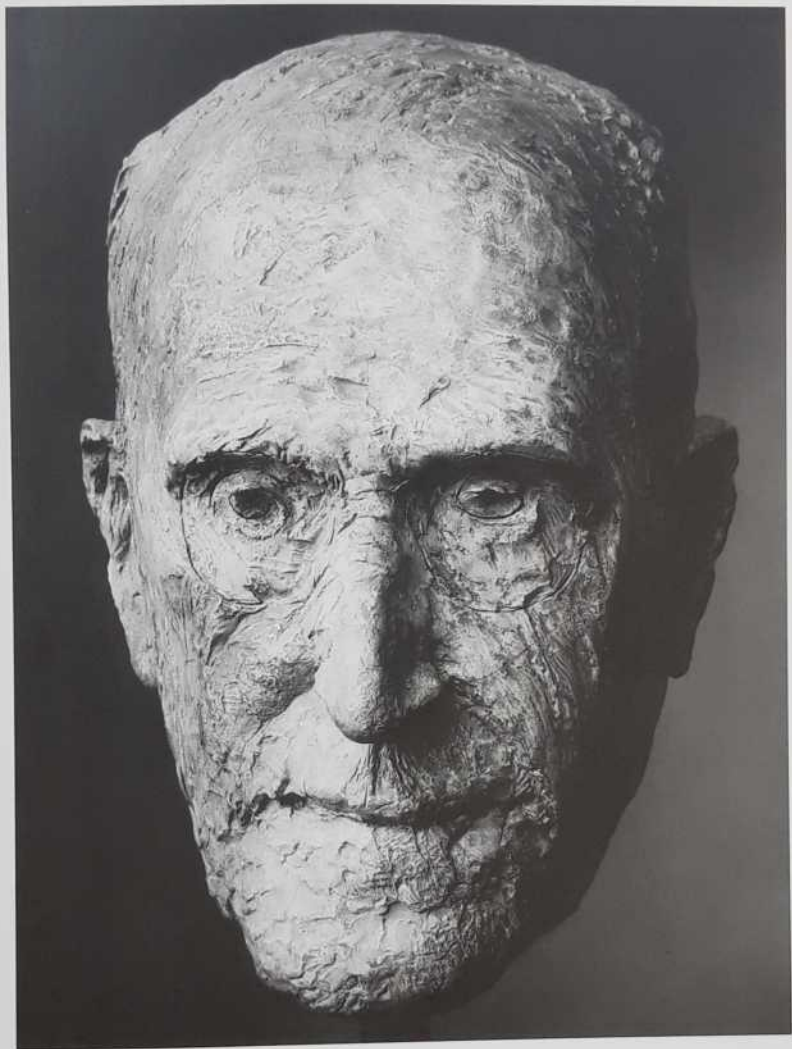


Hlava, opuka, 34 x 26,5 cm, 80. léta



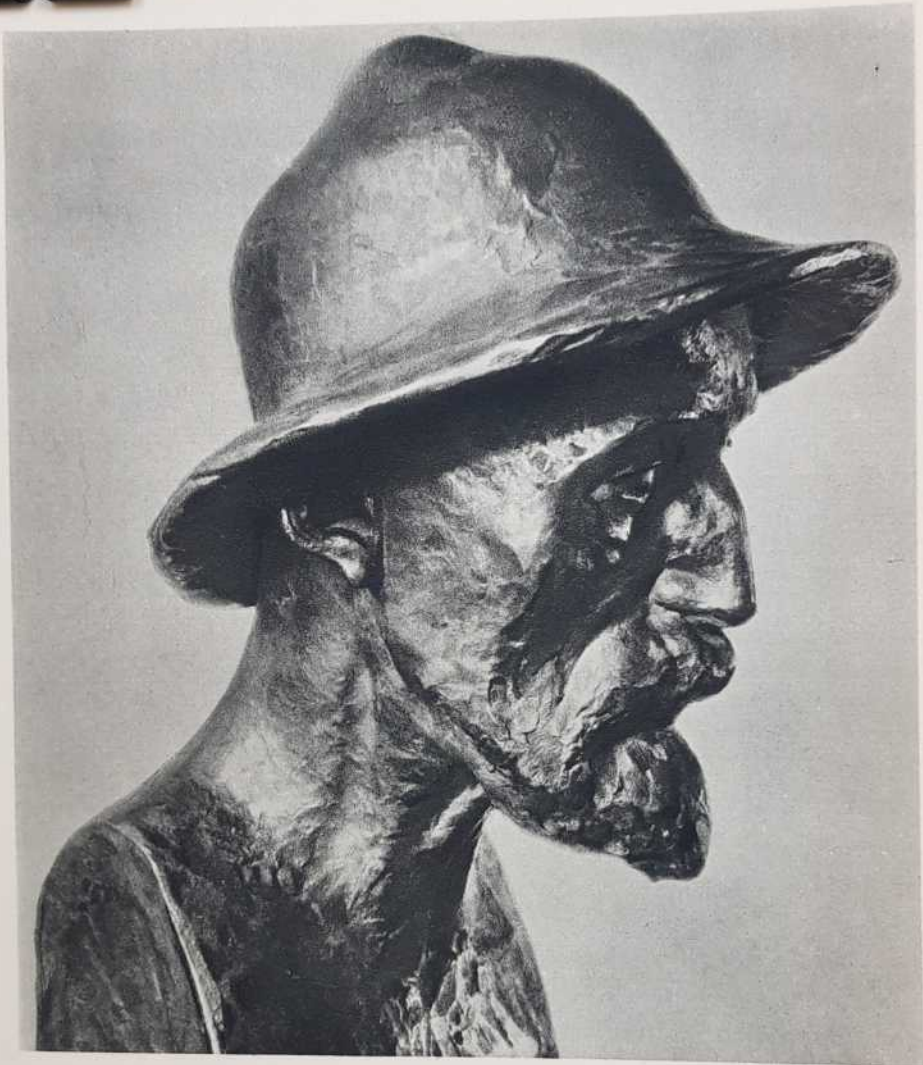
Hlava, vápenec, 44 x 30 cm, 90. leta

















Otto Gutfreund
Kubistické poprsí, 1913 – 1914
bronz, v. 60 cm

Cubist Bust, 1913 – 1914
bronz, h. 60 cm





83. **Fritz Wotruba** (nar. 1907), *Hlava*. 1954. Bronz, výška 42,5 cm. Museum of Modern Art, New York (fond Blanchette Rockefellerové). Rakouský sochař Fritz Wotruba dává lidské postavě monumentální formu tím, že zdůrazňuje stereometričnost jejich tvarů.



1908
PABLO PICASSO
HLAVA TERNAKOV, 1908
BRONZE



/101/
EMIL FILLA
HLAVA, 1912
TEMPERA, PAPER

Fascinující a současně strašidelná, hrozná hlava, skrývající svou identitu za lesklými brýlemi, vnučuje dojem úmyslně-
ho nátlaku. Vyrovnává představu sofistikovaného zločince
moderní doby, pochopa diktátora či dokonce motorkáře
pekatřích anklábů. Socha má hladký obrys a tvar klasické
 busty, avšak skrývá v sobě cosi znepokojivého. Její povrch

pokrývají nahodilě škrábance, jakoby utříděné drápy ně-
jakého zvířete. Frinková patří mezi první britské sochaře,
kteří vytvářeli díla ve stylu neoexpressionismu, a zobrazo-
vala své vlastní pocity o složité povaze lidstva, jeho síle
a zranitelnosti. Stejně tak se proslavila svými sochami koní
a psů, které ilustrují její smysl pro přírodu. Mezi poslední

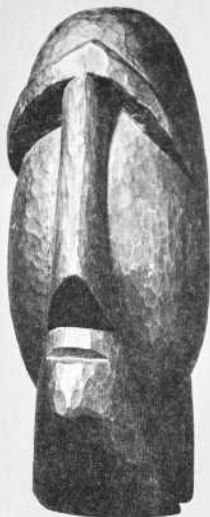
velké zakázky této umělkyně patří pásobná
postava Vzkříšeného Krista, téměř čtyři me-
trová socha, která je dnes umístěna na fasádě
katedrály.

► Algardi, Baselitz, Epstein, Giacometti, Ho





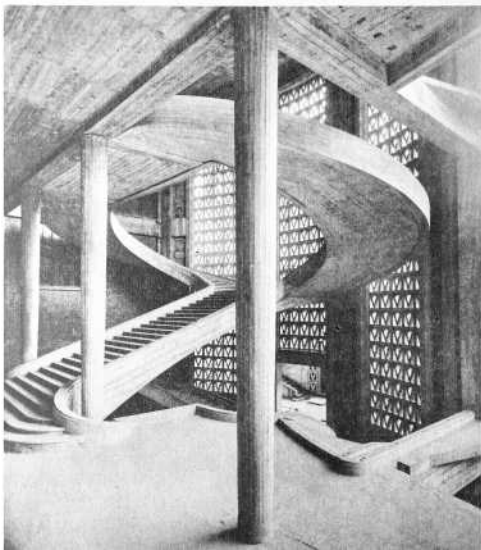
43, 44, 45. **Henri Matisse, Jeannette, I** (*Jeanne Vaderinová*, první verze, nahoře). 1910. Bronz, výška 33 cm. Museum of Modern Art, New York (získáno z odkazu Lillie P. Blissové); *Jeannette, II* (*Jeanne Vaderinová*, druhá verze, nahoře vpravo). 1910. Bronz, výška 26,5 cm. Museum of Modern Art, New York (daroval Sidney Janis); *Jeannette, V* (*Jeanne Vaderinová*, pátá verze, vpravo). 1910—11? Bronz, výška 58 cm. Museum of Modern Art, New York (získáno z odkazu Lillie P. Blissové). Matisse vytvořil značné množství soch, většinou mezi lety 1900 a 1930. Na této řadě hlav vidíme, že rozvíjel tvar tímž způsobem, jakým se o to snažil ve svých kresbách: od citlivého a živého zpodobení subjektu až k rozhodujícím způsobem transformované arabesce, v níž charakter subjektu splývá s působivou abstraktní představou.



51. **Wilhelm Lehmbruck** (1881 – 1919), *Klečící žena*. 1911. Litý kámen, výška 176,5 cm. Museum of Modern Art, New York (daroval Abby Aldrich Rockefeller). Lehmbruck, neznámější německý expresionistický sochař, vkládal do svých soch, v nichž jsou patry poslední záblesky klasické tradice, gotický půvab a štihlost.

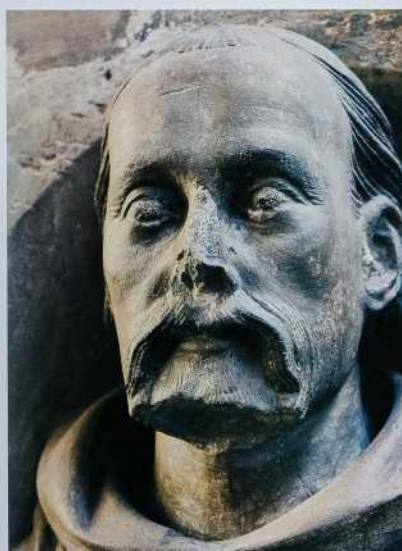
52. **Karl Schmidt-Rottluff**, *Hlava*. 1917. Dřevo 34,5 cm. Reprodukováno s laskavým svolením správy Tate Gallery, Londýn. Většina malířů skupiny *Die Brücke* dělala příležitostně také sochy. Toto je jedna z řady soch, jež vytvořil Schmidt-Rottluff pod vlivem africké skulptury.

53. **Auguste Perret**, *Musée des Travaux Publics*, Paříž. 1937 – 1938. Armovaný beton. Perret užil mnohostranného moderního materiálu, jakým je železobeton, aby prodloužil dlouholetou francouzskou tradici rafinovaného klasicismu. V některých svých budovách dosáhl elegance projektu a technického vytříbení, jaké lze přirovnat pouze k francouzským stavbám osmnáctého století.





101 Byl sošrodek Petra Parléře v katedrále sv. Víta, Pískovec.
 102 Byl sošrodek v Praze 13. VII. 1399 asi ve věku 66 let.
 103 Byl sošrodek Matyáše z Arrasu v dolním trifonu, Pískovec.
 104 Byl sošrodek Petra Parléře v dolním trifonu, Pískovec.
 105 Byl sošrodek v Praze 13. VII. 1399 asi ve věku 66 let.
 106 Byl sošrodek Matyáše z Arrasu v dolním trifonu, Pískovec.
 107 Byl sošrodek Petra Parléře v dolním trifonu, Pískovec.





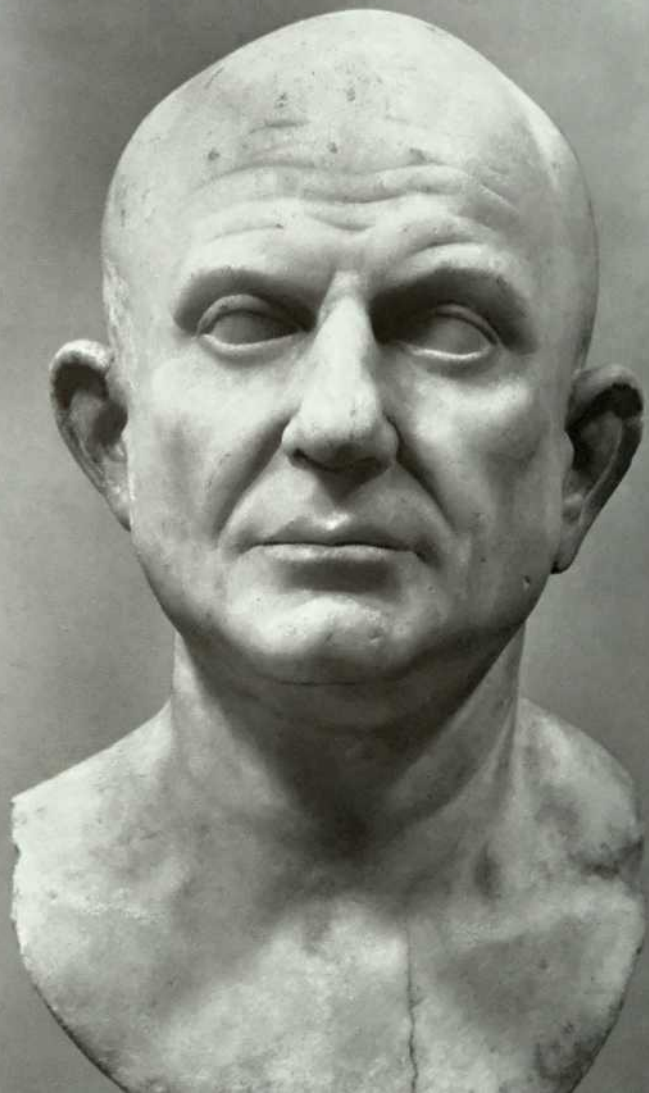


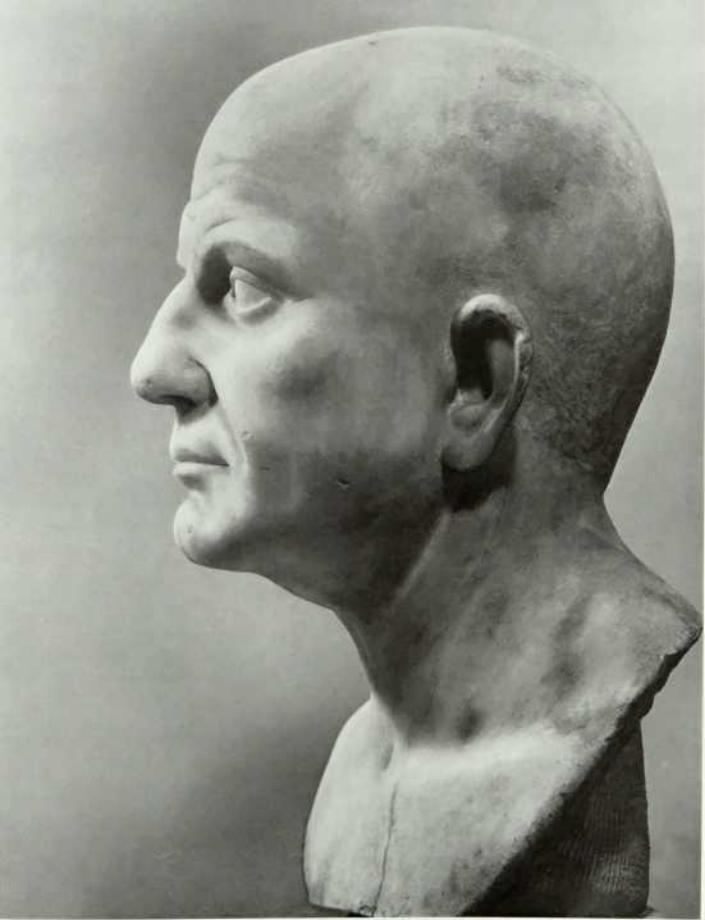
Dvanáct byst představuje osoby tehdy již zesulé, které mohli sochaři sotva znát. Hlava císařova otce Jana Lucemburského se nápadně podobá hlavě císaře sv. Jindřicha v kostele P. Marie v Norimberku. Ani ta není ovšem skutečným portrétem. Z toho plyne, že v obou případech byl použit typ v huti známý a osvědčený. Totéž platí i o bystě tehdy ještě žijící Alžběty Pomořanské; u ni byl zjištěn vztah k bystě Dafně v Kolíně nad Rýnem.⁷⁷ K odchýlkám od jevové skutečnos-



⁷⁷ G. Schmidt, Peter Parler, I. c. 150, obr. 111, 112. Bysta lucembursko-brabantského vévody Václava v triforiu nemá nic společného se známým portrétem tohoto císaře nevlastního bratra: sochař mu prostě vtiskl typ sv. Václava! K. M. Svoboda (I. c. 36) poukázal na „maskovitou“ hlavu moravského markraběte Jana Jindřicha v triforiu. Tato hlava vskutku připomíná parléťovské masky faunů. Jan Očko v triforiu vyhlíží spíše jako obězní pubescent než osmdesátiletý kardinál. Z někdejších představ o moderně „realistickém“ - dala se to tak říci - vztahu parléťovských kameníků k „živemu modelu“ nutno tedy hodně slevit. Stov. O. Kletzl, Wallraf-Richartz-Jahrbuch NF 1933-34, 151.







19 BYSTA STARŠÍHO ŘÍMANA. DRUHÁ ČTVRTINA I. STOL. (č. kat. 14)



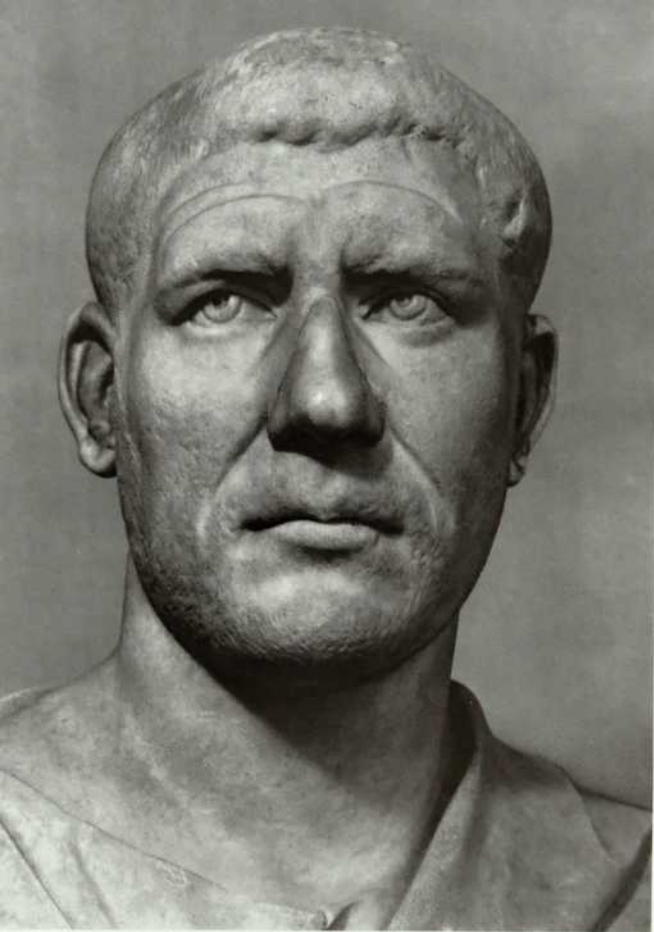


73 PORTRÉT MLADĚHO ŘÍMANA (LUGIUS VERUS?), DETAIL.
POLOVINA – TŘETÍ ČTVRTINA 2. STOL. (č. kat. 52)

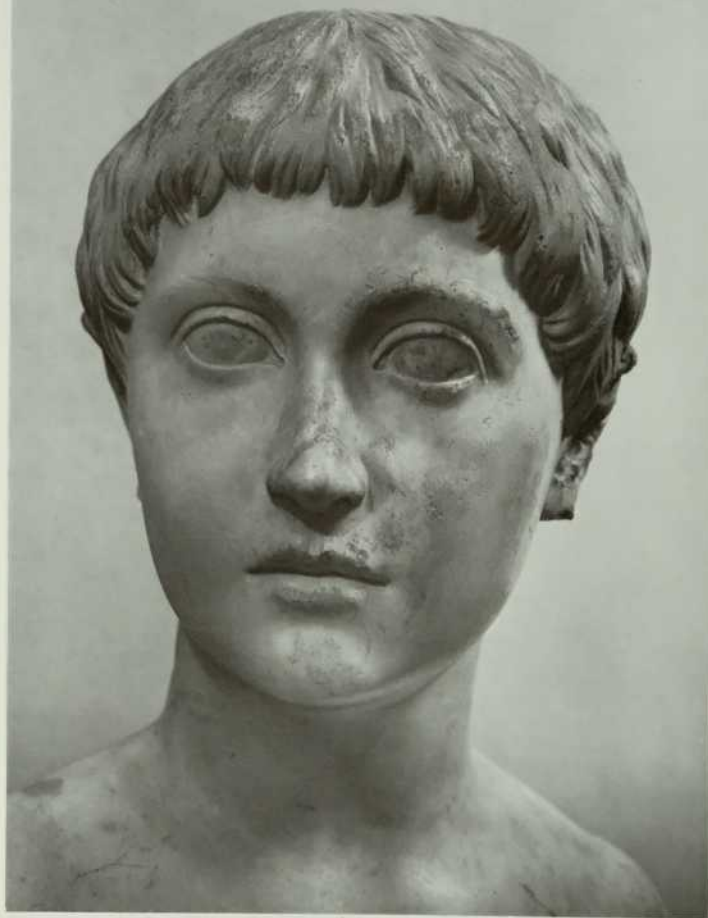




73 PORTRÉT MLADĚHO ŘÍMANA (LUCIUS VERUS?). DETAIL.
POLOVINA – TŘETÍ ČTVRTINA 2. STOL. (č. kat. 52)



91 BYSTA CÍSARE PHILIPPA ARABA. DETAIL.



94 BYSTA CHLAPCE (CORNELIUS SALONINUS?). DETAIL.





103 · PORTRÉT RÍMANKY (CONSTANTIA?). DETAIL. ZAČÁTEK 4. STOL. (č. kat. 79)



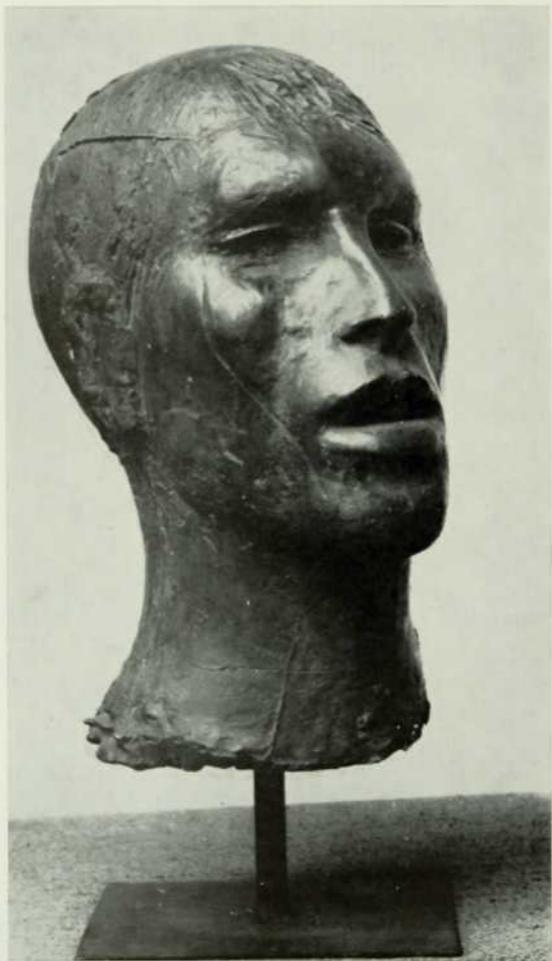


který vždy nejlépe vyhovoval sochařskému nadání Japonců. Kámen je na ostrovech vzácný, dřevo se stalo nejoblíbenějším materiálem. V umělecké práci ve dřevě Japonci vždy vynikali nad Čiňany.

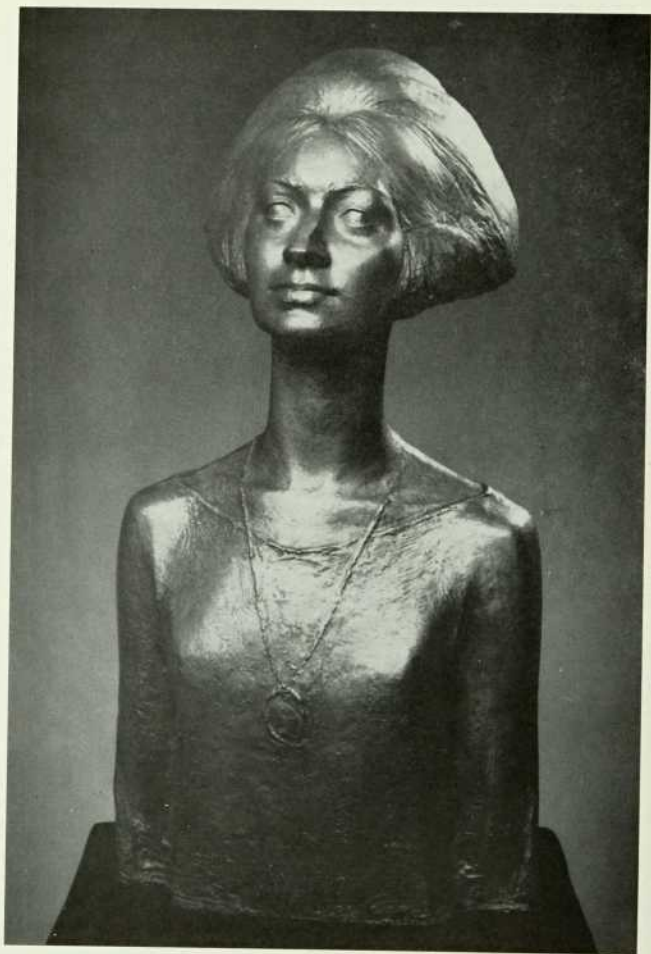
Jiný zajímavý doklad toho, jak Japonci přebírali čínské tradice, je možno vidět ve svatyni Tamamuši neboli „Broučích křídel“. Jméno jí dala technika zasazování irizujících křídel brouků pod kovové mřížoví (80). Svatyně je z lakovaného dřeva a na dřevěných



78 Hlava japonské dřevěné sochy Šákjamuniho nebo Majtréji (historického Buddha nebo Buddha budoucnosti) z poloviny 7. stol. Inspirovaná korejským modelem ze zlaceného bronzu (obr. 79). Dřevo byl materiál, který japonským umělcům nejlépe vyhovoval a v němž předčili Čiňany.









Sv. Mikuláš. Západní Čechy (?), kolem 1500
St. Nicholas. Western Bohemia (?), around 1500
St. Nikolaus. Westböhmen (?), um 1500

TILMAN RIEMENSCHNEIDER - DÍLNA

Sv. Vojtěch

Zelená Hora, hradní kaple, kolem 1500

TILMANN RIEMENSCHNEIDER - WORKSHOP

St. Adalbert

Zelená Hora, castle chapel, around 1500

TILMANN RIEMENSCHNEIDER - WERKSTATT

Hl. Adalbert

Grünberg, Burgkapelle, um 1500





10a Mistr Týnské kalvárie, Ukřižovaný z Týnské kalvárie, Praha



10b Mistr Týnské kalvárie, Ukřižovaný z Týnské kalvárie — detail



10c Ukřižovaný, S. Giorgio Maggiore, Benátky



10f Mistr Týnské kalvárie, P. Maria z Týnské kalvárie — detail



10g Mistr z Erliskirchu, P. Maria Bolestná, Rottweil



MISTR TÝNSKÉ KALVÁRIE



Alena HONCOVÁ, Marie, 1978. >
Karel HYLIS, Chapin, 1958





48/
Bedřich Štefan,
Dívka s absintem.
1924

beným tématem i u mladých sochařů, vesměs elévů Štursova akademického ateliéru, které Gutfreund neobyčejně upoutal svou novou ikonografií a díky kterým se sociální civilismus skutečně rozvinul jako dobový styl, mající širší analogie v celé tehdejší české kultuře. Téma námořníka oživovala i současná poetická poezie mladých básníků shromážděných kolem spolku Devětsil, který byl krystalizačním centrem zájmů mladé generace nejen literární. *Námořníka* modeloval KAREL DVOŘÁK jako alegorii obchodu (na pojišťovně Riunione Adriatica v Praze, 1923—1924) a v komorním formátu už roku 1921 BEDŘICH ŠTEFAN, který se tehdy s Gutfreudem zvláště úzce spřátelil. Jeho *Námořník*, podobně jako kolorovaná *Dívka s absintem* (1924), však vnáší do sociálního



95/
Karel Lidický,
Podobizna
Fr. Halase.
1942

jenž v té době vytvořil pozoruhodnou řadu figurálních alegorií. Dramatičnost ostře na sebe narážejících světlých ploch se uklidňuje na jejich oblém povrchu, který má světlo opět spíše modelačně scelovat než dělit. Wagner zde vyšel ze třičtvrtěnní figury *Země*, kterou vyřezal do lípového dřeva již roku 1938 a jejíž dívčí půvab teď opakuje v sochách *Umění* (1941), *Vavřín* (1942—1944), *Jaro* (1942—1943), *Útisk* (1944) a *Tání* (1944). Celá řada je spojena motivem křehké dívčí postavy klopící oči a vztahující k hlavě ruce, jež drží měnící se atribut. Jsou to tedy variace na „polibek zasvěce-



38/
Otto Gutfreund,
Hlava IV,
1911



39/
Otto Gutfreund,
Hamlet,
1911



77/
Emil Filla,
Hlava.
1934

Výrazovost, stupňující se ve Fillových bronzích, jež obměňují naposled témata známá i z jeho tehdejšího obrazového cyklu *Boje a zápasy*, zpodobujícího zápas dobra se zlem v dramatických výjevech srážek dravých zvířat a výronů jejich násilností ve světě džungle, vyvolávala citovost, která překonávala výtvarnou reflexi neoddělitelně spojenou se vskutku moderním přístupem k umění. Tento návrat k expresionismu byl nepochybně podnícen a mohutně živen celkovou krizovou a stísněnou atmosférou třicátých let, pocitem životního ohrožení, které úměrně vzrůstalo, tak jak se blížila strašlivá vidina druhé světové války.

BOURGEOISOVÁ Louise. Narodila sa roku 1911 v Paríži. Po štúdiách na Sorbonne sleduje prednášky na Škole výtvarných umení, potom sa zapisuje na Académie Ranson do Bissièreovho ateliéru (1935—1936). Neskôr pracuje v ateliéri Roberta Wlericka a Fernanda Légera. Roku 1938 sa usadila v New Yorku. Po prvej výstave v Bertha Schaeffer Gallery v New Yorku roku 1945 nasledovali mnohé ďalšie v tom istom meste, najmä v Peridot Gallery (1949, 1950, 1953), v Egan Gallery (1955) a napokon v Stable Gallery (1964).

Sochárstvo Louisy Bourgeoisovej spája pokoj s napätím: pokoj a zdržanlivosť vo formách chápaných individuálne, napätie a magnetickú príťažlivosť v ich vzájomných vzťahoch a s tým, čo ich obklopuje. Umelkyňa rada používa drevo, ktoré pokrýva vrstvou farby a vytvára v ňom predĺžené formy, završuje hranaté, najčastejšie fluidné, ktorým dáva klamlivú prostotu. Nie sú ani abstraktné ani symbolistické, ale evokujú ľudskú figúru svojimi rozmermi a svojou vertikálnosťou. Ale či už sú samy, alebo usporiadané v pároch, všetky vyjadrujú intenzívny pocit samoty, individuálnej osamelosti. Sú to bytosti — zjavne skromné z hľadiska techniky, zjavne egoistické z psychologického hľadiska — ktoré vyžadujú a pútajú pozornosť, čím vytvárajú medzi sebou a divákom tajomný a dvojzmyselný vzťah, plný príťažlivosti a odcudzenia. Keďže sú neutrálné a jednofarebné (najčastejšie čierne alebo biele), s úplne matným povrchom, odmietajú — alebo skôr ignorujú — poéziu materiálu a odmietajú vyumelkované technické postupy. Keď sa objavili roku 1950, vzbudili živý záujem. Neskoršie umelkyňa trochu zmiernila prísnosť a rezervovanosť, vytvorila milšie a jemnejšie figúry v zovretých skupinách, v ktorých tenoraz vífázia počity tepla a intimity. Potom prišlo prechodné obdobie šesťdesiatych rokov, v ktorom vyhlbené formy z cementu, zatým odliate do bronzu, rozvinuli svoje súvislé plochy, striedajúc „interiér“ a „exteriér“. Od roku 1966 Louise Bourgeoisová sa opäť vrátila k predošlým zoskupeniam: sú z bieleho alebo čierneho mramoru vo väčších rozmeroch a uplatňujú sa v nich vztýčené formy s plnými a vydutými objemami, pozoruhodné najmä jednoduchou a čistou kresbou.

R. G.

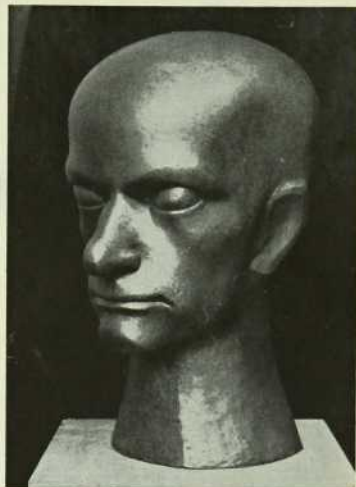


Brancusi. Slečna Pogányová. 1913. Bronz.

BRANCUSI Constantin (Pestisani, Rumunsko, 1876 — Paríž 1957). Po siedmich rokoch dobrovoľného túlania a lopoty sa tento roľnícky syn roku 1894 zapisuje na Školu umení a remesiel v Craiove. V rokoch 1898—1902 pokračuje v štúdiách na Škole výtvarných umení v Bukurešti. Roku 1903 odišiel do Mnichova, nasledujúci rok prichádza do Paríža a rozhodne sa definitívne tam usadiť. Hoci Brancusi pracuje na Škole výtvarných umení pod vedením veľmi akademického Antonina Mercieho, podlieha Rodinovmu vplyvu, ktorý je vtedy na vrchole slávy. Roku 1906 vystavuje prvý raz v Národnej spoločnosti výtvarných umení i na Jesennom salóne. Jeho diela si všimne Rodin, ktorý mu navrhne prácu u seba v Meudone. Ale Brancusi je príliš žiarlivý na svoju nezávislosť, aby prijal túto ponuku. Ostatné jeho inštinkty ho už vzdaloval od koncepcií a postupov majstra. Odtvdy Brancusi napreduje sám po ceste vlastných objavov, pričom odmieta práve tak klasický naturalizmus ako Rodinovo impresionistické rozdrobenie, Maillolov senzualizmus aj in-

misiu v organizačnom výbore salónu. Popri týchto úplne hotových predmetoch existujú „opravené ready-made“; je to napríklad tabuľa firmy vyrábajúcej smalt, Sapolin, ktorej meno zmení na *Apolinère enameled* (1916–1917). Jeden z najvýznamnejších ready-made pozostáva z akejsi hračky vlozenej do cievky od nití, ktorá je sama stiahnutá dvomi mosadznými doštičkami pomocou štyroch dlhých skrutiek, pričom spomenutá hračka vydáva zvuk tým, že udiera na kovové pliešky (*Ready-made s tajným hlukom*, 1916). Všetky tieto myšlienky prídu Duchampovi na um v priebehu jeho práce na *Velkom pohári*, ktorý ho zamestnáva takmer desať rokov (1915–1923), čo svedčí o jeho rastúcom záujme o stroje a zároveň o jeho definitívnom rozchode s maliarstvom vo vlastnom zmysle slova. Spomedzi jeho ostatných ready-made treba spomenúť najmä *Vešiak na klobúky* zavesený na strope, vešiak na kabáty, upevnený na parket a nazvaný *Uhadlo*, a predovšetkým dadaistický predmet *Why not sneeze?* (Prečo nekýchčať?, 1921), čo je vtáčia klieťka s kockami bielo mramoru v tvare kociek ľadu, medzi ktorými je zastrčený drevený teplomer a sépiová kosť; dielo je podpísané „Rose Sélavy“, čo je fonetický prepis bežného výrazu „C'est la vie“ (To je život).

Marcel Duchamp sa venoval aj iným vynálezom z optickej oblasti. Okrem mobilného



Duchamp-Villon. Portrét Baudelaira. 1911. Bronz. Múzeum moderného umenia, Paríž.



Duchamp. Otáčavá poglobuľa. 1925.

predmetu, ktorý zostavil roku 1920 s Manom Rayom (*Revolving Glass* — Otáčivé sklo), vytvoril roku 1925 *Otáčavú poglobuľu*, poháňanú motorom, ako i *Roto-réliéfy* (1934), kartónové disky, pomaľované rozličnými špirálami, ktorých rotácia optickou ilúziou vytvára nečakané formy. Tieto výskumy, ktoré nemali v tej dobe pokračovanie, istými svojimi črtami ohlasujú pokusy optickeho umenia šesťdesiatych rokov.

II. W.

DUCHAMP-VILLON Raymond (Damville, Eure, 1876 — Cannes 1918). Je bratom Jacqua Villona a Marcela Duchampa. Začína štúdiom medicíny, ktoré zanecháva okolo roku 1900 a venuje sa sochárstvu. Hoci sa učil úplne sám, rýchle napreduje, a roku 1904 ho prijímú do Salónu Národnej spoločnosti výtvarných umení. Ako mnoho mladých v tom čase, aj on sa dá viesť Rodinom, ktorého vplyv badať i v jeho veľkom a robustnom *Ženskom torze* z roku 1907. Avšak o tri roky neskôr jeho *Torzo mladého muža*, ktorý sa prudko vrhá

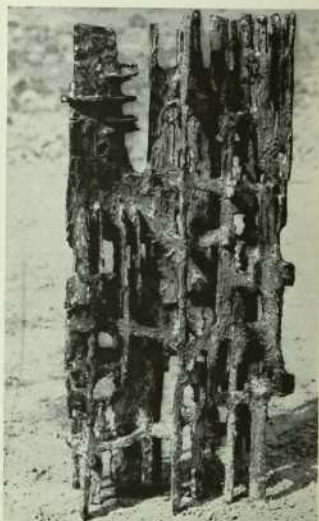


Hajdu. Hlava v bridlici. 1965.

kvapujúcim a vážnym výzorom, jednako si vyžadujú predstavivosť toho, kto na ne pozerá. Samy osebe sú dopovedané, vytvárajúc si vlastné priestorové milieu; svoju evidentnosť získavajú z rytmického a zároveň architektonického usporiadania. Roku 1958, rok po uverejnení knihy, ktorú mu venoval básnik Robert Ganz, Hajdu realizuje súbor „pečati“. Podľa postupu, ktorý sám vypracoval, vytvoril tu odtlačky vymyslených kovových foriem do päpiera. Nedávno ho zaujalo odlievanie do lešteného hliníka; v tom videl prostriedok, ako prekonať nepriehľadnosť hmoty nie tým, že ju urobí priehľadnou, ale formou odrazu, lebo hladký povrch každého diela zrkadlí v sebe celé okolité prostredie. Takto sa zároveň vytvára nový priestor, ktorý uvádza najobjektívnejšiu skutočnosť — skutočnosť okolitého prostredia — do vnútra najprepracovanejšieho plastického kontextu, akým je umelecké dielo. Hajduovo dielo je dnes známe na celom svete. Po výstavách v Galerie Jeanne Bucher v ro-

koch 1946 až 1957 vystavuje umelec svoje diela v Galerie Knoedler. Okrem toho sa pravidelne zúčastňuje na hlavných medzinárodných podujatiach: bienále v Tokiu, Lugane, Antverpách-Middelheime, São Paule. Vyžarovaním svojho diela Hajdu patrí k umelcom, ktorí prinášajú jeden z najoriginálnejších príspevkov do problémov moderného sochárstva. D. C.

HAJEK Otto Herbert. Narodil sa roku 1925 v Studenom Potoku, Československo. Po klasických štúdiách vstupuje roku 1947 na Akadémiu v Stuttgarte. Roku 1952 vykoná študijnú cestu do Paríža, potom navštívi Anglicko a Taliansko. Okrem viacerých výstav v Nemecku zúčastnil sa roku 1958 na bienále v Benátkach. Najprv na seba upozornil sochami, ktoré zhotovil pre katolícku cirkev: oltáre, sarkofágy, kríže, krstiteľnice, krížovú cestu, ako i rôzne náboženské objekty. Nezávisle od objednávok pokračoval však v osobnom diele. Už roky sa zaujíma o problém, ktorý ozna-



Hajek. Priestor. 1957. Bronz.

podľa neho zdrojom približnosti a tvarovej nejasnosti, a realizáciu diel, ktoré navrhne, zverí strojom a priemyslu. Používa rovnako betón alebo syntetické živice, oceľ, ba i svetlo. Ale zaujíma ho najprv tvorba foriem, ktorá je dôsledkom priameho zásahu istých zdrojov energie: preto boli jednotlivé prvky jeho *Pasce na stnko* v oceli vytvorené pomocou výbuchov. Rovnako použil kovy opracované elektrolýzou, projekcie pevných telies na elasticke plochy, nafukovateľné štruktúry, alebo aj svietiacuce plyny, vyvíjané elektrickým generátorom. Preňho nie sú technické prostriedky cieľom, ale obyčajnými prostriedkami medzi prísne vedeckým zámerom a dokončným dielom. Rúca predpojaté a všobecne prijaté hotové myšlienky a zamýšľa obnoviť samotný zmysel umenia. Preto jeho intelektuálny postup sa prednostne aplikuje na pôvodné plastické procesy. Z toho vyplývajúci formalizmus prekonáva vnútorná citlivosť v priamom dotyku s našou technickou civilizáciou. D. C.

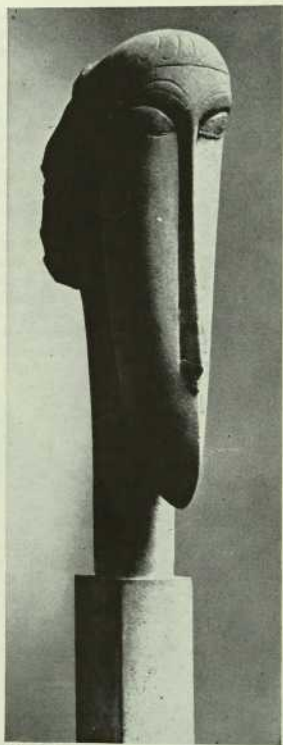
KOZARIC Ivan, Narodil sa roku 1921 v Petrinji, Juhoslávia. Po štúdiách na Aka-

démii výtvarných umení v Záhrebe prežíva dlhé obdobie tápania a ťažkosti. Okolo roku 1953 začína tvoriť to, čo sám považuje za sochárske dielo. Niekoľkomesačný pobyt vo Francúzsku urýchlil jeho vývoj. Po návrate do vlasti viackrát vystavuje spolu so svojim priateľom, maliarom Dulčićom, s ktorým cíti hlbokú pribuznosť. Jeho diela postupne vystavujú v Záhrebe a Dubrovniku roku 1956, v Belehrade roku 1957. Umelec iba zriedkavo pracuje s kameňom, dáva prednosť modelovaniu hliny, sadry, zvráňaniu železa alebo tesaniu dreva. V tomto poslednom materiáli vytvoril významnú *Križovú cestu* pre kostol v Senji a pamätník v Záhrebe, ktorý predstavuje športovca. Avšak jeho umenie sa čoraz väčšmi vzdalauje od zobrazovania skutočnosti a čoskoro po deformáciách nasledujú objemy absolútne vymyslené, krajne jednoduché, zväčša schematické. Niekoľko výstav v priebehu pár rokov ho preslávilo v zahraničí: v Nemecku roku 1956, na biennále v Carrare roku 1957, napokon v Paríži roku 1959. Pri tejto príležitosti sa vrátil do Francúzska na dlhší čas. Dnes používa Kožarić nové materiály, hlavne priesvitné alebo polychrómované sklenené vlákno. Je laureátom Ceny mesta Záhreb (1960). Roku 1967 sa zúčastnil na sympóziu sochárskych diel v mramore v Arandjelovaci v Juhoslávii. D. C.



Kožarić. Muž z Liky. Bronz.

KRAJCBERG Frans. Narodil sa roku 1921 v Kozienciaciach, Poľsko. Studoval maliarstvo na Akadémii výtvarných umení v Stuttgarte (1945—1947) a najprv sa stal známy ako maliar. Kariéru začal v Brazílii, kde žil desať rokov, skôr než sa usadil roku 1958 v Paríži. Galerie XX^e siécle mu tam usporiadala dve výstavy (1960 a 1962). Získal brazílske štátne občianstvo. Roku 1957 dostal Prvú cenu na biennále v São Paule. K sochárstvu sa dostal postupne cez reliéfy maľované na papieri. Skutočne z potreby prekročiť hranice plochy začal uvažovať o kompozícii pevných konštrukcii v priestore. Jeho sochy, vyrobené z dreva alebo z parazitických drevín brazílskej džungle, v istom zmysle kompenzujú tvarové delírium zdržanlivou a triezvou polychrómiou, ktorú získal prírodnými farbivami zemin alebo rozdrvených nerastov. Takto za barokovou prebujenosťou, priamo prevzatou z prírody, rodí sa súlad medzi človekom a živlami. D. C.



Modigliani. Hlava. Okolo roku 1912.

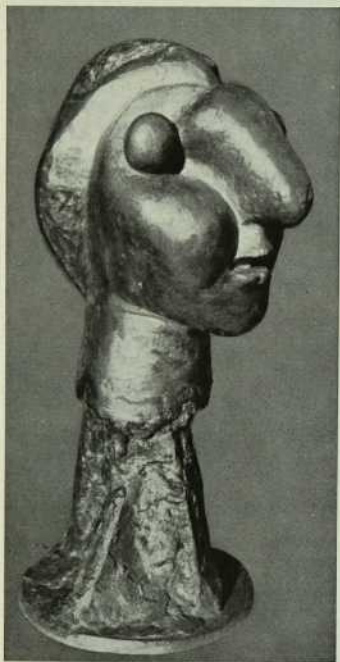
znemožnili tvrdú prácu s kameňom. V lete roku 1909 sa Modigliani pobil do Livorna, pravdepodobne aby sa tam vyliečil, ale aj s pevným odhodlaním sochárčiť v Carrare: naozaj, myšlienka, že sa bude môcť vrhnúť na mramor, ho fascinovala; okrem toho obstarávanie materiálov bolo preňho vždy skutočným trápením (vraví sa, že dokonca kradol drevené trámy a stavebné kamene zo stavby metra a rozostavaných budov). V podstate sledoval Brancusiho zásadu:

„Práca priamo v materiáli je skutočnou cestou k sochárstvu.“ Ziaľ, na konci pobytu, nespokojný so svojou prácou, hodil vraj všetky svoje sochy do kanála. Po návrate do Paríža roku 1911 vystavoval v ateliéri svojho portugalského priateľa Amedea de Souza Cardosa, v ulici Colonel-Combes sériu hláv a gvašov predstavujúcich kariatídy: možno v tom treba vidieť predpremiéru série nazvanej *Hlavy, dekoratívny súbor*, ktorá potom figuruje na Jesennom salóne roku 1912. Tieto sochy, hutné a kompaktné, realizujú syntézu medzi čistou toskánskou tradíciou a prísnymi požiadavkami kubizmu. Ako archetypy obnovené vo vare súčasnej kultúry, sú zároveň prejavom štýlu i osobnosti. Vôbec nepredstavujú len vybočenie z maliarskej dráhy, naopak, musíme na ne pozeráť ako na podstatný aspekt umeleckého dobrodružstva, ktoré Modigliani prežil s toľkou vášňou a intenzitou.

G. C.

MOHOLY-NAGY László (Bácsbaród, Maďarsko 1895 — Chicago 1946). Malovať a kresliť začal okolo roku 1917. Po usadení sa v Nemecku roku 1920 priberá sa k abstraktnému maliarstvu pod vplyvom Rusov, ktorý oživuje osobným kontaktom s Lisickým. Súbežne sa podujme na sériu trojrozmerných konštrukcií, v ktorých zoskupuje najrozmanitejšie materiály podľa konštruktivistického metódy. Takto používa kúsky dreva alebo prefabrikovaného železa, striedavo kombinuje oceľ, meď, hliník, alebo stavia, ako vo svojej veľmi vyspekuloovanej soche z roku 1923, sklené plochy rozličnej priehľadnosti proti lešteným niklovým plochám. Výstava jeho diel v galérii Der Sturm v Berlíne roku 1922 upúta pozornosť Gropiusa, vtedy riaditeľa Bauhausu, ktorý ho angažuje ako profesora. Okrem úvodných prednášok ho poveria vedením ateliéru kovu. Svoje učenie zhrnie do knihy, ktorá vyšla v „Bauhaus-Bücher“ roku 1929: *Von Material zu Architektur* (Od materiálu k architektúre). Medzitým Moholy-Nagy opustil Bauhaus a roku 1928 sa usadil v Berlíne, kde sa čoskoro jeho činnosť rozšíri na fotografiu, film, reklamu i na divadelnú scénografiu. Po opakovaných návštevách v Paríži, kde sa v rokoch 1932—1936 zúčastnil na výstavách skupiny „Abstraction-Création“, a po pobyte v Londýne v rokoch 1935—1937 sa poberie do Spojených štátov. Usadil sa v Chicagu a založí tam roku 1937 New Bauhaus. O dva

dôrazne grafických prác, bez reliéfu, znovu pocíti potrebu plnej, otvorenej, prísne modelovanej formy. Od roku 1928 stavia buď v skutočnom priestore, alebo na ploche plátna pokojné, majestátne, monumentálne figúry. Potom však zrazu pod vplyvom jedného z rozmarných obratov, ktoré sú uňho zvyčajne, zanechá pevné, kompaktné sochárstvo a bude sa venovať sochárstvu otvorenému, pozostávajúcemu z plieškov a železných drôtov, v ktorých môže uplatniť svoju iróniu a vzlet. Takto stvorí svet oživený postavami, zvieratami, rastlinami, pri čom mu završenie pomáha Gonzalez. Súčasne skonštruuje prievitné geometrické



Picasso. Ženská hlava. 1932. Bronz.

figúry, akési kresby v priestore, načrtnuté kovovými tyčkami, ktoré sú bežné až oveľa neskôr. Namiesto toho, aby ničो vyťažil zo svojho objavu, ide za ďalšími výdobytkami, stále rozmarný, stále ohromujúci, pohľadajúci zásadami a konvenciami. Roku 1931 sa vyžíva v tom, že do svojich soch začleňuje objekty alebo náradie, na ktoré naďabí: volský roh, husie krídlo, lievik, pražič kávy. V tomto spôsobe spájania surovej reality s najfantastickejšou imagináciou, keď kontroluje abstraktné konkrétnym, zoskupuje prvky obyčajne k sebe nepatriace, ľahko spoznáваме nepokojného a zároveň vynaliezavého ducha umelca. Roku 1931 začína aj sériu nitkovitých figurín, siluet-palíc, najprv vyrezávaných v dreve, potom odliedvaných do bronzu, ktoré neodolateľne pripomínajú isté výtvyry kraja Dogon.

Roky 1932 a 1933 sú pre umelca obzvlášť plodné. Pravda, Picasso má teraz k dispozícii priestor ateliér na zámku Boisgeloup, ktorý kúpil neďaleko Gisorsu, kde môže zhotovovať aj diela veľkých rozmerov. Tentoraz mu už nejde o otvorené, vyprázdnené sochy, zredukované na kontúry a siločiaru, ale naopak, o formy zachytené v hmote, objeme a hustote, či už sú odvažne triezve, koncentrované, skratkovité vďaka pohotovému intelektuálnemu úsiliu, buď viac-menej verne transponované zo skutočnosti, ako napr. postavy či čudné zvieratá sotva vylúpnuté z hmoty, teda náčrty, ktoré nikdy nedokončí, a preto si zachovávajú spontánnosť elánu, čo ich zrodil. Práve v Boisgeloup vytvára veľké busty a ženské hlavy s pretiahnutým krkom, s vyčnievajúcim čelom a nosom, s mäsitými a chvejúcimi sa perami, ktoré musíme rátať medzi jeho najpôsobivejšie úspechy. V Boisgeloup vytvoril aj obdivuhodného *Kohúta* a *Býčiu hlavu* v bronz, ďalej anatomické fragmenty v sadre a kolosálnu sochu v cemente, ktorú umiestnia v španielskom pavilóne na Svetovej výstave roku 1937, napokon rozličné zlepeniny z piesku a prírodných prvkov.

Či ťaží z minulosti, alebo prirodzenou afinitou nachádza isté formy vytvorené starými alebo primitívnymi národmi, vie vtlačiť svoju silnú pečat práve tak do nich, ako i do najmenších zbytkov, ktoré nazbiera okolo seba. Za vojny vo svojom ateliéri na ulici Grands-Augustins tvorí s novou horlivosťou maľované kartóny, sošky v sadre alebo bronz, cinové uzávery, papierové



FARAON BEZ MASKY Protáhá zval, busty rly a stáli nepřítě lichotivé Achnatonovy rly (zahrafi) vedly vědce k domněnce, že faraon mohl trpět poruchou činnosti některých žláz či metabolismu obecně. Naposk busta královnv Nefertiti, nalezená v Amarně, svědčí o jej knose (pravot).

běhu, kde se půda dala dobře obdělávat. Amarna tak byla založena nejen jako královské hlavní město, ale také jako soběstačná komunita.

Mnozí z těch, kdo faraona obklopovali, jistě patřili k pravověrným věřícím a byli prodchnuti vírou v jeho vizi. Ostatní tajně lpěli na své staré víře. Ať už byly důvody těchto lidí jakékoli, původní amarnská komunita byla dost velká na to, aby vytvořila základ metropole, která se v průběhu dalších let ještě rozšiřovala.

Místo obklopené útesy a vodou bylo obtížně dosažitelné. Ukázalo se, že přeprava velkých kamenných bloků na stavbu chrámu je velmi obtížná, proto se pro urychlení prací používaly jen kameny menší velikosti a později se jimi zdi pouze obkládaly. Domy se spěšně stavěly z nepalcných cihel sušených na slunci. V samotném středu

Amarny byla vybudována oficiální čtvrť, skládající se z královského paláce, chrámu boha Atona a úředních budov. Dům vezíra, který řídil veškerou administrativu, stál asi 1,5 kilometru od paláce a dalo se k němu rychle a snadno dojet na voze.

Palác měl na jedné straně výhled na Nil a na druhé straně shlížel na Královskou cestu – širokou třídu protínající střed města. Zbytky paláce se táhnou v délce více než 400 metrů a tvoří spleť bludiště nádvofí a komnat, podle nichž archeologové určili hlavní prostory. Na rozlehlém ústředním nádvofí stály obrovské sochy faraona a jeho královské choťi. Toto nádvofí vedlo do harému a velkého trůnního sálu s více než 500 sloupy.

Král sám v paláci nebydlel – budova plnila jen oficiální funkce. Faraonova osobní rezidence, vila skromnějších rozměrů se zahradami a vedlejšími budovami, ležela na druhé straně Královské cesty. Oba komplexy budov, oficiální i soukromá část, byly propojeny zastřešeným mostem vedoucím nad Královskou cestou. Toto uspořádání hrálo v životě města důležitou roli. Z balkonu uprostřed mostu totiž faraon rozhazoval plně hrsti třpytivého zlata svým největším oblíbenčům.

ZLATÁ ODMĚNA

Odměňovat své věrné věcnými dary patřilo u faraonů k ustáleným zvykům. V období Staré říše býval často královskou odměnou kamenný sarkofág nebo pohřební výzdoba hrobky. V období Nové říše již byly obvyklejší dárky ze zlata – vzácný kov lépe uspokojoval materiální touhy pragmatičtější zaměřené doby. Zlato se dalo využívat v obchodním styku, ale neslo v sobě i náboženský význam – byla to nezměnitelná sluneční hmota symbolizující nesmrtelnost.

Odměna ve formě zlata se v Amarně pokládala za nejvyšší vyznamenání a tato scéna je často zobrazena na malbách v místních hrobkách. Vyznamenání je většinou znázorněn na Královské cestě u úpatí palácového mostu. Nad ním se objevuje královská rodina a dolů padají předněty ze zlata: poháry, náramky a těžké náhrdelníky, jež sloužící zavěšují kolem krku obdarovaného. Slavnostní obdarování vyznamenané osoby sleduje vrcholně vzrušený dav: druhově těžko postavení, přátelé a sloužící – ti všichni se sklánějí před svým vládcem. Po





ROVNOCENNÍ PARTNERI Harmonický pár na sarkofagu ze 6. století př. n. l. z Caere odhalí rovnost pohledů v Etrurii. Ženy se stejně jako muži účastnily různých slavností a tak a mohly se podílet na obchodních transakcích.

vali systém městské kanalizace a založili Jupiterův chrám na Kapitolu. Velký vojevůdce Priscus prý slavil vítězství tak, že se na voze nechal vézt ulicemi Říma v šatě ze zlata a purpuru.

Avšak obyvatelé Říma nakonec začali svými vládci opovrhovat. Jejich odpor dosáhl vrcholu, když – podle jedné pověsti – Superbův syn unesl a zhanobil urozenou, spanilou a ctnostnou Lucretii. Vypukl nepokoje. Superbus byl vyhnán, monarchie zrušena a nastolena republika. Tyto události, k nimž došlo v roce 509 př. n. l., měly nesmírný dopad jak na Řím, tak na Etrurii.

ZLÁ PŘEDTUCHA

Etruskové se opakovaně snažili získat vládu nad novou republikou, ale byli vždy znovu a znovu odrazeni. Dnes jen těžko chápeme, jak dokázal Řím odolat moci Etrusků a převzít iniciativu, ale po dalších dvou staletích napětí a bojů se mu to skutečně podařilo. S upadajícím vlivem Etrurie Řím získával stále větší sebedůvěru.

Jedna z teorií tvrdí, že tytož důvody, které vedly k úspěchu Etrurie – úrodná půda a výhodná obchodní spojení –, přispěly

i k jejímu pádu, neboť spokojení Etruskové zpohodlněli. Maličké šarvátky mezi městskými státy zneemožnily vytvoření silné a jednotné fronty proti vnější hrozbě. A Etrurie nemusela bojovat jenom s Římem – v roce 474 př. n. l. jí řecké loďstvo ze Syrakus způsobilo zdrcující porážku u Kyme, starověké řecké kolonie ležící 19 kilometrů západně od Neapole. Další nájezdníci zároveň těsnili bohatá severní města této oblasti.

V roce 396 př. n. l., po desetiletém obléhání, dobyli Římané etruské město Veje (Vei). Disciplinované římské vojsko postupně zabíralo další italská území, jedno po druhém. V roce 309 př. n. l. padly poslední výšpy nezávislé Etrurie.

Udovzdaný postoj Etrusků se tvář v tvář této katastrofě ještě prohloubil. Jako by se vzdali veškeré svobody ducha a podlehli zlému osudu. Dřívější nezávanost, znázorněnou na freskách v tarquinjských hrobkách, během 4. století př. n. l. vyústily v pochmurné předtuchy. Na scénách z hostin se začali objevovat démoni. Sochy zemřelých vyjadřují smutek z odchodu z pozemského života a zároveň hrůzu z toho, co je čeká v životě posmrtném. Tato tendence je zřetelně patrná v Orcusově hrobce, vyzdobené děsivými postavami z podsvětí.

Postupem času nahradila etruština latina římských vládců a obsazená etruská sídliště zaplnily nové budovy. Římané přijali za své obřady, dovednosti i pověry Etrusků, podobné jako se nechali inspirovat veškerými řeckými vlivy. Ovšem osobitá kultura, která kdysi vtiskla pečeť celé oblasti střední Itálie, vymizela – Etrurie přestala existovat.

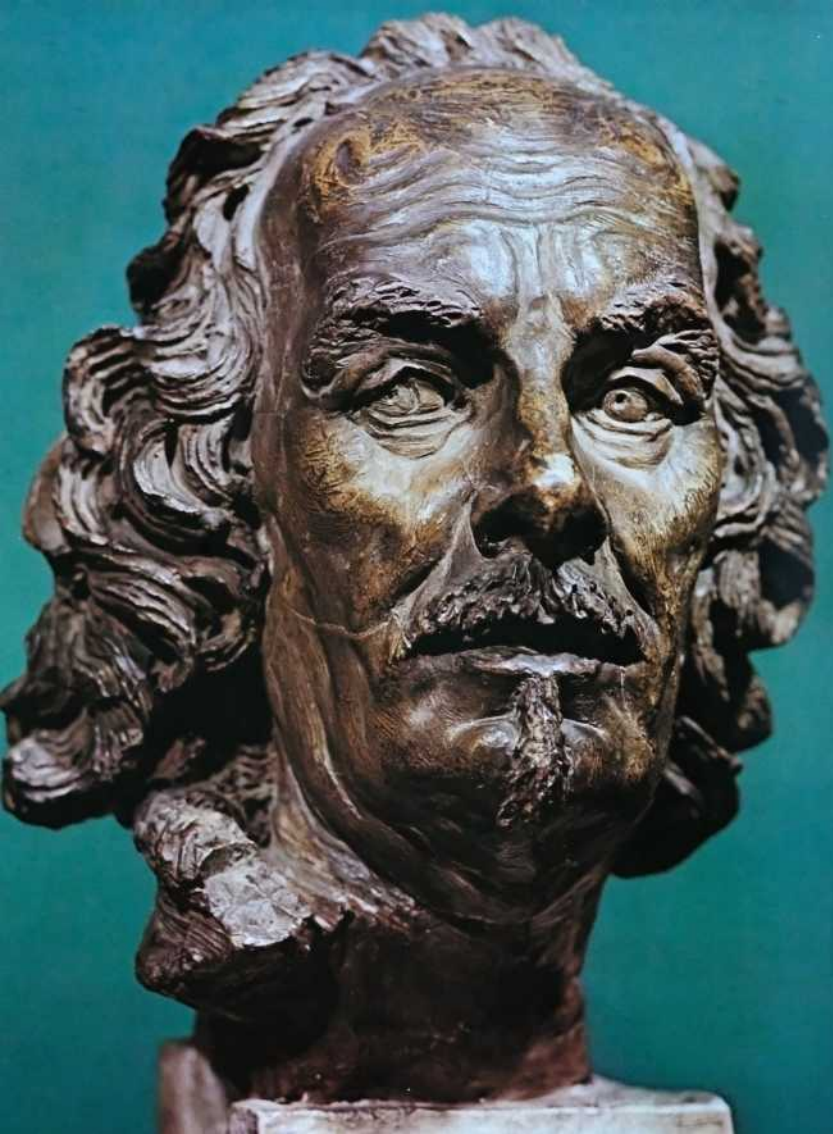


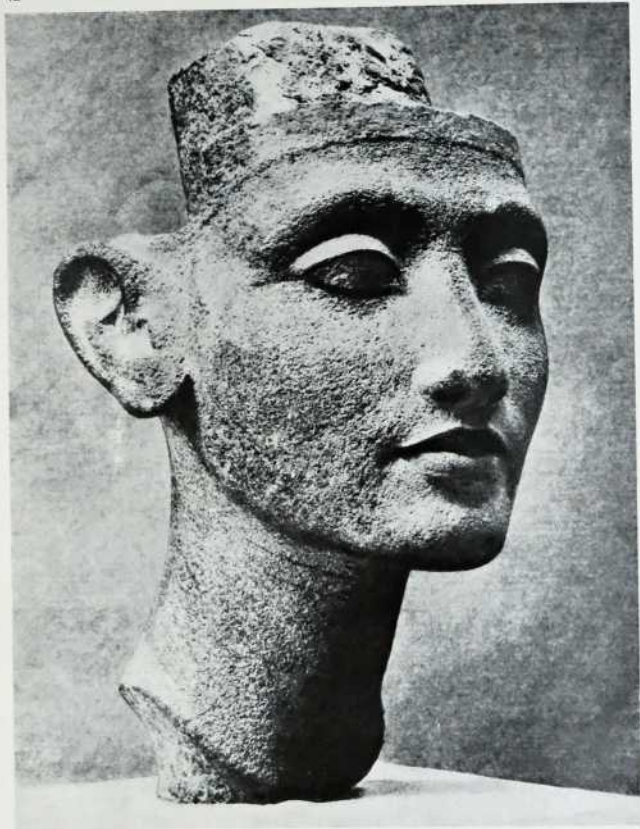






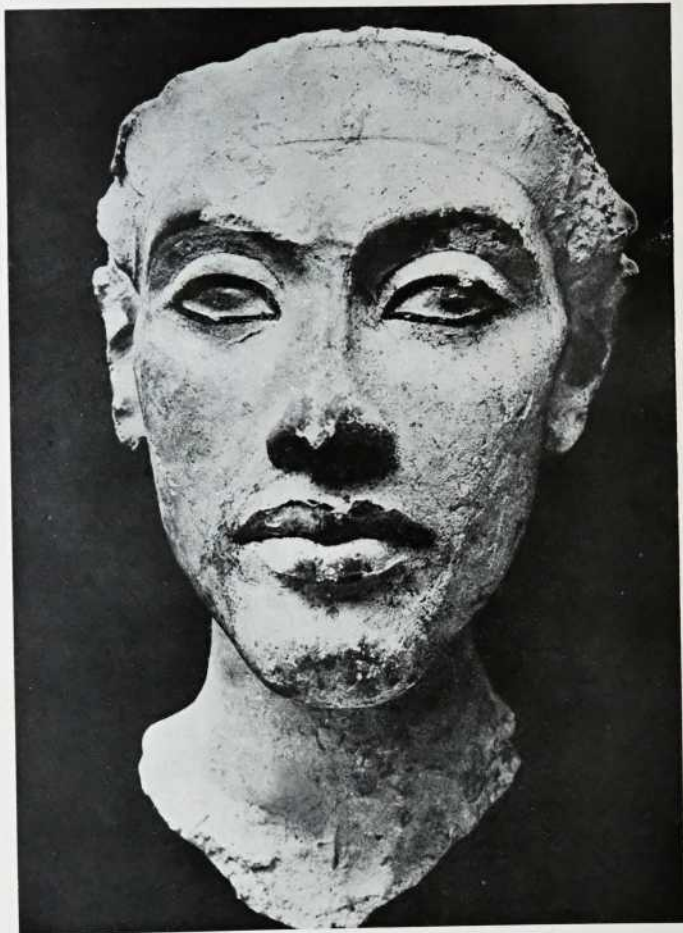






4. Dilenská pomůcka egyptského sochaře. Hlava, nalezená v Thutmosisově ateliéru, sloužila patrně jako vzor, model při další práci. Čepy na krku a na hlavě ukazují, že hlava měla být nasazena na tělo, které však bylo na rozdíl od koruny z jiného kamene. Na pásku na čele, očích,

krku a rtech je sice lehká polychromie, ale povrch byl poněkud drsný, bez konečného hlazení. (Křemenec, 19 cm, kolem r. 1370 př. n. l. Státní museum v Berlíně.) (Viz v textu str. 41.)



5. K studijním pomůckám egyptského sochaře také patřily odlitky soch. Tato sádrová hlava krále Echnatona, nalezená v dílně Thutmosisově v Amarně, byla zvláště částečným černým pomalováním na očích, chřípi a ústech

pravděpodobně proto, aby tím lépe plnila své poslání pomocného modelu. (Výška 26 cm, kolem r. 1370 př. n. l. Státní museum v Berlíně.) (Viz v textu str. 44.)

nezachoval. Ve zříceninách mezopotamských měst se však našlo mnoho jiných nástrojů z ocele a Petrie předpokládá, že umělá výroba železa byla v Mezopotámii známa nejdříve na horním Eufratu. Podle novějších výzkumů se však železo objevuje nejdříve v Babylónii, tedy v jižní části Mezopotámie. (Ačkoliv první zmínka o železe je v textu pocházejícím z dob první dynastie babylónské, tedy z let 1893–1594 př. n. l., byl nalezen zlomek železné čepele dýky asi z r. 2600 př. n. l. v Tell Asmaru v Babylónii. Chemická zkouška ukázala, že šlo o železo pozemského původu, nikoliv meteorického – viz Hrozný.) Určitě znali výrobu železa Asyřané a Hethité, kteří přišli ze severních hor, bohatých na naleziště kovových rud, a od nich ji snad dokonce převzali Řekové.

Proč mezopotamské sochařství vůbec začalo pracovat v kameni, který byl v celé této oblasti tak vzácným materiálem, není zcela jasno. Hrozný se domnívá, že kámen uvedli do obliby kmeny, které přišly už v nejstarších dobách, urucké a džemdet-nasrské, z krajin kameňatých, snad ze severozápadu, patrně ze Sýrie. Důvody, pro které volila některá období tvrdé a nejtvrděší kameny, jsou však ještě méně pochopitelné. Sotva mají tak vysloveně ideovou

*Poměr
k materiálu*



34. Jenině opracovaný povrch ušlechtilého tvrdého kamene vyvolává dojem, že socha pozůstává z jádra, obaleného tepanou fólií. Turban uvádí Casson jako kabinetní

ukázkou kabinetní práce špičkem. (Dioritová hlava prince Gudey v Louvru. Životní velikost. Z Tello. 22. stol. př. n. l.) (Viz v textu str. 77 a str. 62.)

Antithese špičáku a plochého dláta, kterou jsme se zde snažili osvětlit na příkladě řeckého kamenictví, protože ji lze právě v jeho rámci tak jasně sledovat, patří ovšem k samým základům problematiky kamenosochařské technologie a budeme mít možnost sledovat ji, byť v různých obměnách, i v následujících dobách. Kromě různých okolností vnějších setkáváme se přitom často i s poměrem k prostoru, který v tomto problému hraje, jako ostatně ve všech subtilnějších otázkách sochařské technologie, zpravidla svou úlohu, i když snad na první pohled ne tak zjevnou. Je to také nová perspektiva, s níž úzce souvisí ono rozvedení pohybu figury šikmo do hloubky, které s sebou přineslo v 5. stol. i podstatné změny v postupu přípravných prací. Bylo třeba, aby se sochař zajistil, aby při složitějším pohybu figury v bloku nezabloudil. Jestliže se archaický sochař mohl přidržet celkem jasných ploch, pokračujících do hloubky po nakreslení obrysu na čtyři stěny hranolového bloku (obr. 53 a 54) – souvislost s Egyptem je tu evidentní – jsou teď jednotlivé plány proti sobě natočeny v nejrůznějších směrech (obr. XIII). Teď už nestačí pomocný model, kterého archaický sochař užíval spíš proto, aby lépe přehlédl velký blok. V období klasického řeckého sochařství je nutný i hlavní model ve skutečné velikosti, ze kterého se pak míry přenášejí na kámen (obr. 56). Na vyčnívajícím stanoveném místě hlavního modelu se upevní olovnice, změří se svislá i vodorovná vzdálenost bodu, který se chce přenést, přepočítá se na poměr velikostí obou modelů a pak se přenese. Tento způsob, o kterém až dosud nemáme žádných zpráv z Egypta, patří proto, že zde nebyla taková metoda nutná už kvůli kánonové síti, se vyskytuje sice už před polovinou 6. stol. (arch. gema se sochařem modelujícím hermu), spíš se ho však užívá pro přenášení z menšího modelu na větší, podobně jako někdy i dnes, než pro přenášení z modelu na kámen. Na východním štítě v Olympii, asi před polovinou 5. stol., byly nalezeny na některých sochách stopy dokonalejšího způsobu tečkování, s jakými se v kamenosochařství následujících dob až podnes setkáváme častěji. Používá se tu pevně stanovených hlavních bodů. Na čele např. je ponechána při tesání bossa asi ve velikosti pěsti, do které

jsou vyvrtány tři měrné otvory, těm odpovídají dva měrné otvory mezi nohama sochy na plintu, tři vedle levé nohy a šestnáct jiných na břiše, takže kámen se v těch místech podobá, jak se obvykle říká, jakési houbě (obr. 55). Model byl přitom bezpochyby umístěn v jakési kleci s olovnicí a z něho byly pevné body na stejných místech potom přenášeny na kámen. (Dnes se tomuto způsobu obvykle říká tečkování z klece. Dokonalejší je metoda založená na principu trigonometrického stanovení čtvrtého hledaného bodu v prostoru při třech pevných bodech daných. Nejspolehlivější a nejrychlejší je však přenášení plastického tvaru z modelu na model nebo na originál pomocí pantografu, které je dokonale zmechanisováno a kterého se dnes užívá nejčastěji.) V klasické době bylo ovšem takových hlavních bodů jen tolik, kolik bylo nutně potřeba, a z nich se pak vyvíjela socha po vrstvách, i když ne tak pomalu, jako v archaické době. Čím blízk k helénismu, a zejména potom v římské době, tím byla síť bodů hustší, takže kameník mohl hrubším nástrojem prorazit najednou tak hluboko, že k vlastní tvůrčí práci zbyla už jen tenká vrstva, a v té už potom zpravidla nepracoval špičákem, nýbrž plochým dlátem,

Pomocný model
a jeho nová síť

Hlavní model
a různé metody
tzv. tečkování

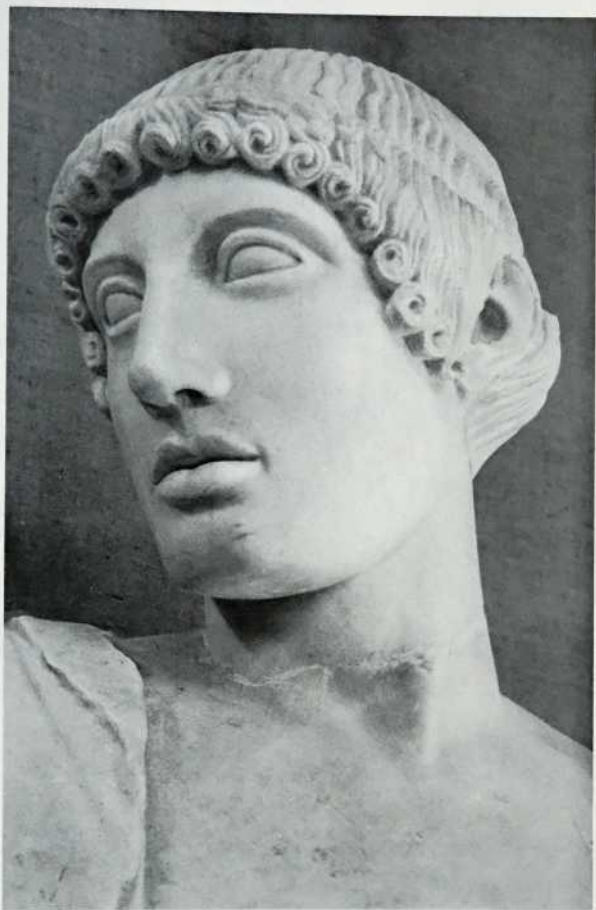


47. Splývavě podaný, nabobtnalý tvar olympijských skulptur, vzniklý jakoby nakynutím hmory zevnitř, je typickým výsledkem řecké špičkové práce. (Heraklova hlava z metopy se strýfalským prákem z Díova chrámu v Olympii. Parský mramor, podřívotní velikost. Kolem 460 př. n. l. Louvre.) (V textu viz str. 82.)



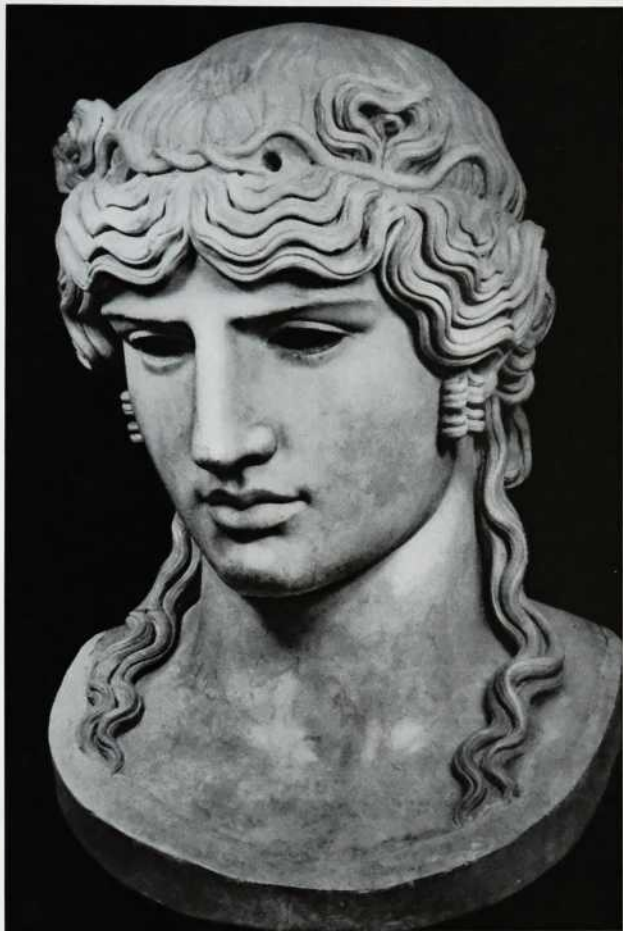
X. Hlava jezdec z odkazu Rampinova v Louvru. (Tělo v Akropolisském muzeu v Athénách.) Mramor s nepatrnými zbytky polychromie, výška 29 cm. Kolem r. 550–520 př. n. l. – Vlasy a vousy jsou provedeny špičkem až do konce, na obličej je docíleno obrušová-

ním nejdělikárnějších plastických účinků, založených přitom na nadšáze. Vypuklé oči jsou v plánu čela a kořene nosu, kdežto rty vystupují silně ven.



XI. Kolosální socha Apollóna ze západního štítu Diova chrámu v Olympii. Detail s hlavou. Parský mramor, výška celé sochy asi 3,10 m. Kolem r. 460 př. n. l. Museum v Olympii. – Výraznějším členěním tvaru se tu sochař dostává hlouběji do bloku než v archaické

době, ale přechody nejsou nikde náhlé. Při absolutně splývavém nápisu tu přecházejí pevně, jakoby bobtnající tvary plynule jeden do druhého. Měkká oblost je přitom zároveň výsledkem dokonalého porozumění specifickým vlastnostem materiálu.



XIX. Kolosální mramorová portrétní busta Antinoia. Výška 95 cm. 177-138 n. l. Louvre. - Vysoký lesk zcela vyhlazeného povrchu a podstatně zjednodušený reliéf modelace dodává tu mramoru vzhled porcelánu. Vrtané otvory v účesu sloužily nepochybně k upevnění

bronzových ozdob, asi květů lotosu. V prázdných dnech očních otvorůch byly vloženy oči z barevných kamenů. Jak ozdoby z jiného materiálu, tak vložené oči nebyly ovšem v římské skulptuře tak obvyklé jako v řecké.



XXXIII. Živelný příklon raně renesančního sochařství k realismu, uplatňujícímu se i v cestách tvůrčího procesu, nejlépe osvětluje portrémnost Donatellových soch. Je známo, že socha proroka Habakuků na kampanile florentského dómu je vlastně podobiznou Giovan-

nihò di Barduccio Cherichino, jako vedle stojící socha proroka Jeremiše je portrém Francesca Soderinìho. (Semper.) (Donatellova mramorová socha rvaná „Il Zuccone“, 1435–1436.)



48



49





Puget courtyards with their elegant skylights will undoubtedly become "musts" for the tour of the Louvre, for it is around them that the French sculpture section is organized on the ground floor of the museum. The geography of the galleries had to take into account

III. *The Courajod Christ is named after the donor who gave the work in 1895. It is one of first masterpieces of French sculpture displayed around the Marly and Puget-courtyards (polychromed wood, h. 157 cm high, Burgundy, second quarter of the twelfth century).*

III. *This Virgin of Sorrows is a polychromed terra cotta model (h. 178 cm, c. 1585) for a marble sculpture that was to be placed in the uncompleted Valois rotunda at the Abbey of St. Denis.*



spaces that were often already quite well defined or supporting walls that could obviously not be shifted. And it is useless to dwell on the difficulty of installing such a department when it was necessary to move more than a thousand sculptures, often quite heavy and/or fragile, over long distances. Many of them have just been brought out of the storerooms (which remain heavily stocked nonetheless). The ordering of the section is simple and can be divided up in large blocks of space and colors. The Middle Ages occupies the galleries along the south; on the west is the Marly courtyard, with its walls covered in pale stucco; the Renaissance and the seventeenth century are along the Rue de Rivoli, against burnt-sienna walls; the eighteenth century, on a gray-green that brings out the whiteness of the marbles without competing with the often strong colors of the original bases that have been preserved (the new ones are



Chýnovská studie hlavy *Mojžiše*.

The Chýnov draft of *Moses* head.













