

Krása a moc

Oděvy v čínském malířství
a na historických fotografiích

Beauty and Power

Clothing in Chinese Paintings and
Historical Photographs

Helena Heroldová, Lucie Olivová
Petra Polláková, Jan Šejbl



NÁRODNÍ
MUZEUM

EDITIO MONOGRAPHICA
MUSEI NATIONALIS PRAGAE

NUM. 31



Krása a moc

Oděvy v čínském malířství a na historických fotografiích

Beauty and Power

**Clothing in Chinese Paintings
and Historical Photographs**

Helena Heroldová, Lucie Olivová, Petra Polláková, Jan Šejbl

Předložená práce vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2019–2023/19.III.d, 00023272).

This publication was created with the financial support of the Ministry of Culture as part of institutional financing of the long-term conceptual development of the National Museum research organization (DKRVO 2019–2023/19.III.d, 00023272).

Recenzenti / Reviewers:

Mgr. Milena Hajná, Ph.D., M.A.

PhDr. Zdenka Klimtová

Vědecká redaktorka / Scientific Editor:

PhDr. Miroslava Burianová

© Národní muzeum, 2022

Photos © Jiří Vaněk

Texts © Helena Heroldová, Lucie Olivová, Petra Polláková, Jan Šejbl, 2022

Translations © LANGEIO, s.r.o., 2022

ISBN 978-80-7036-726-1 (print)

ISBN 978-80-7036-727-8 (pdf)

Poděkování / Acknowledgements

Oldřich Hejtmánek (Galerie Arcimboldo)

Michaela Indráková (Masarykova univerzita)

Lars Laamann (SOAS University of London)

Jan Stuart (Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery)

Marion Devigne (University of Aberdeen)

Obsah / Table of Contents

Úvod / Introduction	
Vymezení problematiky: zobrazení oděvu ve vizuálních pramenech / Definition of the Subject Matter: the Depiction of Clothing in Visual Sources	8
Kapitola 1 / Chapter 1:	
Portrét v čínské tradici a umění Portréty předků Podobizny živých / Portraits in Chinese Tradition and Art Ancestor Portraits Portraits of the Living	16
Kapitola 2 / Chapter 2:	
Autorita úředníka / Authority of Officials	82
Kapitola 3 / Chapter 3:	
Mandžuská válečnická maskulinita / Manchu Warrior Masculinity	96
Kapitola 4 / Chapter 4:	
Ženský oděv a tematika „krásných žen“ v čínském figurálním malířství / Women’s Clothing and the Theme of ‘Beautiful Women’ in Chinese Figure Painting	112
Kapitola 5 / Chapter 5:	
Čínský oděv na fotografiích ze sbírek Náprstkova muzea / Chinese Clothing in Photographs From Collections in the Náprstek Museum	162
Kapitola 6 / Chapter 6:	
Portréty rodiny prince Su na fotografiích E. S. Vráze / Portraits of the Family of Prince Su in Photographs of E. S. Vráz	180
Závěr / Conclusion	
Zamyšlení nad interpretací oděvu / Reflection on the Interpretation of Clothing	192
Příloha / Annex	
Motivy ptáků a zvířat na odznacích úřední hodnosti v době Čching / Bird and Animal Motifs on Official Rank Badges During the Qing Dynasty	194/195
Terminologie a rejstříky v čínském jazyce / Chinese Language Terminology and Indexes	206
Malířská a literární díla / Paintings and Literary Works	207
Jména a místní názvy / Names of People and Places	207
Dynastie / Dynasties	208
Rejstřík / Index	209
Seznam vyobrazení / List of Pictures	211
Seznam literatury / Literature Cited	224

Vymezení problematiky: zobrazení oděvu ve vizuálních pramenech

Vizuální prameny představují jeden ze základních zdrojů ke studiu řady historických a společenských vědních oborů.¹ Zejména jsou neocenitelným pramenem informací pro studium dějin odívání, neboť spolu s písemnými prameny a dochovanými ukázkami materiální kultury tvoří základ, o který se výzkum historických oděvů opírá. Pokud materiální artefakty či písemné prameny chybí nebo jsou nedostatečné, jsou jediným relevantním zdrojem informací o tom, jak oděvy vypadaly, kdo a v jakém společenském prostředí je nosil. Analýzou zobrazení oděvu lze interpretovat širší společenské jevy, dobové představy o ideologii, rozvrstvení společnosti a mocenské hierarchii.²

Západní badatelé se hojně zabývají historickým oděvem v jeho společenském kontextu. Řada odborných prací zkoumá odívání v Evropě od antiky po současnost. I když se odborníci badatelé mohou opírat i o jiné prameny, popis oděvu a jeho zasazení do dobového kontextu patří k běžným metodologickým přístupům.³ Česky psaná odborná literatura vychází z potřeb studia českého kulturního a historického prostředí. Milena Hajná studovala oděv zobrazený v pramenech z období středověku.⁴ Veronika Pilná a Lenka Vaňková v metodice Národního památkového ústavu zpracovávají zobrazení oděvu na portrétech ze 16. až 18. století, přičemž analýzu oděvu chápaly jako prostředek, kterým je možné malby datovat.⁵ Potřeba podobně pracovat s historickými fotografiemi je také základem metodiky datace pomocí zobrazeného oděvu.⁶

Práce, které by se obdobně věnovaly vizuálním zdrojům ke studiu odívání v Číně, však dosud chybí. Pomohla by například datovat oděvy, malby i fotografie z Číny uchovávané v paměťových institucích na našem území. Chybí ale i v anglickém jazyce, i když je dějinám čínské oděvní kultury věnována stále rostoucí pozornost. V anglicky píšícím odborném prostředí v Evropě a USA se tradiční⁷ čínské odívání studuje přibližně od

Definition of the Subject Matter: The Depiction of Clothing in Visual Sources

Visual sources are a fundamental source for the study of a number of historical and social sciences¹. They are particularly an invaluable source of information for the study of the history of clothing, because they form the basis for historical clothing research, along with written sources and surviving examples of material culture. When there are no material artefacts or written sources, or they are insufficient, visual sources are the only relevant source of information about what the clothing looked like, who wore them, and what social setting they were worn in. An analysis of its depiction allows us to interpret wider social phenomena, contemporary ideas about ideology, social stratification and the power hierarchy.²

Western scholars are extensively studying historical clothing in its social context. A number of scholarly works examine clothing in Europe from antiquity to the present. Although researchers can also rely on other sources, the description of dress and its context are common methodological approaches.³ Academic research in Czech language is based on the need to study the Czech culture and history. Milena Hajná studied clothing depicted in sources from the Middle Ages.⁴ Veronika Pilná and Lenka Vaňková worked on the portraits from the 16th to 18th centuries in the methodology of the National Heritage Institute, understanding the analysis of clothing as a means by which paintings can be dated.⁵ The need to work with historical photographs in a similar way is also the basis of the methodology of dating using the depicted clothing.⁶

However, there is still insufficient research dealing with visual sources for the study of Chinese dress in the Czech language, whose results would help to date clothing, paintings and photographs from China stored in museums, archives and libraries in the Czech Republic. This research is also lacking in English-speaking countries, even though increasing attention is being paid to the history of Chinese clothing culture. In Europe and the USA, traditional⁷ Chinese clothing has been studied since about the

1 Křížová, 2011: 6.

2 Hajná, 2016: 13. Mida, 2021: 15.

3 Hajná, 2016: 13. Mida, 2021: 15.

4 Hajná, 2016.

5 Pilná – Vaňková, 2013.

6 Wittlich, 2017. Polách, 2020.

7 „Tradičním“ čínským odíváním, kulturou a společností je míněno období přibližně do pádu poslední dynastie v Číně na počátku 20. století. / 'Traditional' Chinese dress, culture, and society refer to the period until around the fall of the last dynasty in China in the early 20th century.

poloviny 20. století, kdy se muzejní kurátoři začali více zajímat o čínské mužské oděvy z období dynastie Čching (1644–1911) nacházející se v muzejních sbírkách. V posledních letech se zájem badatelů přesouvá k historickému oděvu ze starších období čínských dějin a k dosud marginalizovaným tématům ženského oděvu a odívání méně privilegovaných společenských vrstev. K tomuto širšímu pohledu na dějiny odívání v Číně a zároveň pod vlivem zvýšeného čtenářského zájmu o popularizační práce jsou hojně využívány k ilustraci dobového odívání četné vizuální zdroje, které podle období, jehož oděv zobrazují, obsahují tradiční svitkové malby a dřevořezy, a dobové knižní a později novinové ilustrace.

Obdobným způsobem probíhalo studium oděvů v Náprstkově muzeu v uplynulých letech.⁸ Nejprve se výzkum zaměřoval na kolekci asi 30 dračích rouch z druhé poloviny 19. století. Vzhledem k tomu, že v muzejní sbírce se nenacházejí doplňky, které k dračím rouchům patřily a bez nichž by kompletní oděv úředníka v císařské administrativě nebyl úplný, využívaly se portréty nacházející se v muzejní sbírce nejen jako srovnávací materiál, ale i jako ilustrace toho, jak má oděv jako celek vypadat. Podobně sloužily i další vizuální zdroje jako dřevořezy a exportní obrázky, které díky své barvitosti a tematické snadno přibližovaly dobový oděv čtenářům. Jak však výzkum postupoval, objevily se pochybnosti – podnětené též studiem dějin odívání a módy v globálním historickém kontextu –, nakolik jsou tyto zdroje v zobrazení dobové reality věrohodné.

Odborné práce o čínském odívání se věrohodností vizuálních pramenů nezabývají, případně pouze poukazují na nepřesnosti v zobrazení, například že dobové portréty zobrazují kombinace oděvních prvků, které by se v dané době takto nosit neměly. Neřeší, proč je tomu tak, zda se jedná o úmyslné zkreslení skutečnosti, či dobovou uměleckou konvenci. Problematiku zobrazení oděvu v čínském malířství nestudují ani západní teoretici a historici umění. Ačkoli je rozsáhlé studium dobových zdrojů zásadní pro jeho pochopení, ikonografie zobrazování oděvu nepatří k prvořadému výzkumu. V pracích o čínském malířství jsou oděvy popisovány zběžně a více se jimi badatelé zabývají pouze v případě, mají-li souvislost s tématem maleb. Lze se jen domnívat, zda se v tomto případě neopakuje situace z počátku studia čínského odívání, kdy prvními odborníky byli muži, kteří se zajímali především o statusové oděvy císařského dvora a úřednictva, avšak

mid-20th century, when museum curators became more interested in Chinese scholars-officials' clothing from the Qing Dynasty (1644–1911) found in museum collections. In recent years, the interest of researchers has shifted to historical clothing from earlier periods of Chinese history and to the hitherto marginalised topic of women's clothing and the clothing of the less privileged social strata. Because the researchers presented a comprehensive view of the history of clothing in China to wide readership, and the readers were interested in popularization books, the authors widely used numerous visual sources to illustrate period clothing, which, depending on the period of the depicted clothing, include traditional scroll paintings and woodcuts, period books and newspaper illustrations.

Clothing in the Náprstek museum was studied in a similar way in recent years.⁸ The research initially focused on a collection of about thirty dragon robes from the second half of the 19th century. Because the museum does not possess any of the accessories that belonged to the dragon robes and without which the dress of an official in imperial administration would not be complete, the portraits found in the museum collection were used as both comparative material, as well as an illustration of how the dress as a whole should look. Other visual sources such as woodcuts and export pictures served a similar purpose; their colourfulness and subject matter brought the clothing of the period closer to readers. However, as the research progressed, the question arose as to how reliable these sources are in depicting the real dress of the time; the study of the history of clothing and fashion in a global historical context contributed to these doubts.

Scholarly studies on Chinese clothing does not deal with the reliability of visual sources, or they only points out inaccuracies in the depiction, stating, for example, that the period portraits depict combinations of clothing elements that should not have been worn in that way at the time. It does not address why this is so, whether it is a deliberate distortion of reality or an artistic convention. The issue of clothing in Chinese paintings is not even studied by Western theorists and art historians. Although an extensive study of period sources is essential to their understanding, the iconography of clothing depictions is not the primary subject of research. In academic works on Chinese painting, clothing is described in a cursory manner, and researchers only deal with it if it is related to the subject of the paintings. One can only speculate whether the situation we saw in the early study of Chinese clothing is repeating itself, when the first experts were men who were

8 Heroldová, 2010, 2015, 2017.

teprve později, kdy se sběratelkami, muzejními kurátorkami a badatelkami stávaly ženy, se začaly objevovat práce věnované ženskému odívání. Podobně tak byli prvními západními autory-teoretiky, kteří položili základy studia čínského malířství, badatelé muži, zatímco nyní, když se výzkumu čínského odívání věnují ženské autorky, se objevují nejen nová témata, ale i nové metody výzkumu, kam patří i problematika zobrazování oděvu v čínském umění.⁹

Původní úvahy nad věrohodností vizuálních zdrojů pro studium oděvu postupně krystalizovaly do cíleného výzkumu. Vedle prvotní myšlenky, nakolik zobrazení oděvů představuje dobovou skutečnost a zda je možné považovat jej za relevantní primární zdroj, se vynořovaly další otázky. Lze ikonografickým rozbohem určit, nakolik je zobrazovaný oděv reálný nebo idealizovaný? Jestliže byl zobrazován idealizovaný oděv, z jakého důvodu se tak dělo?

Již při formulaci těchto otázek se ukázalo, jak zásadní je výběr studovaného souboru vizuálních zdrojů. Tento krok se ukázal jako důležitý, ale nesnadný metodologický úkol, neboť posléze ovlivnil obsah bádání spoluautorů této monografie. Nejprve bylo třeba vymezit zkoumané období. Vzhledem k tomu, že tato monografie vychází ze studia sbírky oděvů z Číny v Náprstkově muzeu, které pocházejí z druhé poloviny 19. století, byl důraz kladen též na toto období závěru dynastie Čching (1644–1911) v Číně. Jak se však postupně rozšiřoval záběr výzkumu, zasahoval výběr vizuálních zdrojů hlouběji do vlády této dynastie a v případě čchingských kopií starších maleb i dále do minulosti. Starší období čínských dějin však nejsou tématem této monografie, a slouží zde hlavně k vysvětlení pozdějšího vývoje. Dalším krokem byl výběr vizuálních zdrojů.¹⁰ I když se již od počátku nabízela hlavně malba a fotografie, po určitou dobu byly zvažovány i další možnosti. Jedním z možných zdrojů se jevila sbírka barevných dřevořezů. Tisky z dřevěných desek mají v tradiční čínské kultuře několikasetletou tradici. V době dynastie Čching byla nejnámější dvě centra, na severu v okolí Tiencinu blízko Pekingu a na jihu ve městě Su-čou. Obrázky v živé barevnosti zachycy-

primarily interested in the status clothes of the imperial court and officials. Only later, when women became collectors, museum curators and researchers, that works dedicated to women's clothing began to appear. Similarly, the first Western authors-theoreticians who laid the foundations for the study of Chinese painting were male researchers, while now, when female authors are researching Chinese clothing, new topics and methods of research are emerging, including the issue of the depiction of clothing in Chinese art.⁹

The original reflections on the reliability of visual sources for the study of clothing gradually crystallised into targeted research. In addition to the initial contemplation of to what extent the depiction of clothing represents the reality of the time and whether it can be considered a relevant primary source, new questions emerged. Can an iconographic analysis be used to determine how real or idealised the depicted clothing is? If idealised clothing was depicted, for what reason?

It became clear as these questions were formulated how essential the selection of the studied visual resources is. This step proved to be an important but difficult methodological task, as it subsequently influenced the content of the research of the co-authors of this monograph. First, it was necessary to define the studied period. Since this monograph is based on the study of the collection of clothing from China in the Náprstek Museum dating back to the second half of the 19th century, emphasis was also placed on this period at the end of the Qing Dynasty (1644–1911) in China. However, as the scope of the research gradually expanded, the selection of visual sources reached deeper into the reign of this dynasty and, in the case of the Qing copies of older paintings, even further into the past. However, the older periods of Chinese history are not the subject of this monograph, and they are only used here to explain later developments. The next step was choosing the visual sources.¹⁰ Although paintings and photographs were the main options from the start, other possibilities were also considered for a time. A collection of colour woodcuts appeared to be a potential source. Woodblock prints have a several hundred-year tradition in Chinese culture. During the Qing Dynasty, there were two most famous centres: around Tientsin near Beijing

9 Rachel Silbersteinová se věnovala dobovému odívání z 19. století, přičemž se opírala o analýzu literárních děl i řady vizuálních zdrojů. / Rachel Silberstein looked at period clothing from the 19th century, relying on an analysis of literary works as well as visual sources.

10 Používám termín vizuální zdroje nebo vizuální prameny, které obecně zahrnují malby, fotografie, tisky (mnohočetné kopie) a v současnosti film. Termín „ikonografické prameny“, s nímž je možné se setkat v česky psané odborné literatuře, zahrnuje nejen vizuální, ale i trojrozměrné zdroje. Viz *Primary Sources*. / I use the term visual sources, which generally includes paintings, photographs, prints (multiple copies) and film. The term 'iconographic sources', which we find in academic works in Czech language, includes both visual and three-dimensional sources. See *Primary Sources*.

valy řadu témat, která byla většinou spojena s četnými svátky během roku a s náboženskými a blahopřejnými náměty dlouhého a šťastného života a bohatství.¹¹ Často na nich byly zobrazovány krásné ženy v nádherných oděvech. Tato zobrazení studovala Rachel Silbersteinová v práci, která se zabývá módou a jejím šířením prostřednictvím literárních děl a také populárních dřevorezů.¹² Avšak ani zde autorka nezpochybňuje tyto dřevorezy jako relevantní zdroj ke studiu dobové oděvu a chápe je jako realistické zobrazení dobové ženské módy. Po určitou dobu byly barevné dřevorezy zvažovány jako zdroj výzkumu, posléze však od nich bylo upuštěno vzhledem k tomu, že patřily spíše k lidovému prostředí, zatímco oděvy a malby ve sbírce Náprstkova muzea odpovídají městským středním a vyšším vrstvám. Dalším možným zdrojem byly kantonské exportní obrázky, které zobrazují scény z městského a venkovského života. Tyto obrázky se zhotovovaly v 19. století, byly určeny jak klientům v Číně, tak jako exportní zboží, a tudíž se v současnosti hojně nacházejí v muzejních a knihovních sbírkách v Evropě a USA, a jsou zastoupeny též ve sbírce Náprstkova muzea. Zobrazovaly nejrůznější výjevy od květin, hmyzu, lodí a budov po různá povolání a činnosti. Známé jsou například série obrázků výroby hedvábí či porcelánu, kuřáků opia, soudních řízení a trestů, či scén z rodinného života. Obrázky byly malované technikou podobnou akvarelu či kvaši na papír vyrobený z bílé dřeně stonků arálie papírodárné, domovem v jižní Číně. Na tento papír bylo možné malovat jemné detaily, aniž by se barvy rozpíjely. Navíc na něm pigmenty dobře drží a i po více než sto letech jsou jasné a čisté. Výjevy jsou dnes cenným zdrojem pro studium dobové společnosti. V některých muzejních sbírkách se nacházejí velmi kvalitně a detailně provedené malby, které by byly vhodným zdrojem ke studiu oděvu, toto však neplatí až tak o sbírce v Náprstkově muzeu.¹³ Vzhledem k tomu, že tato práce se opírá především o sbírky Náprstkova muzea, nebyla využita tradiční knižní ilustrace ani dobový novinový tisk, ačkoli oba tyto zdroje by byly pro studium zobrazení dobové oděvu též vhodné. Tradiční knižní ilustrace byly tištěny z dřevěných desek a doprovázely románovou a povíd-

in the north, and in the city of Suzhou in the south. The vibrantly coloured images depicted a range of themes, mostly associated with the many festivals throughout the year and with religious and auspicious themes of a long and happy life and wealth.¹¹ They often depicted beautiful women in gorgeous clothing. These depictions were studied by Rachel Silberstein in an article that examines fashion and its dissemination through literary works as well as popular woodcuts.¹² However, not even she questions these woodcuts as a relevant source for studying period clothing, viewing them as a realistic depiction of period women's fashion. For some time, colour woodcuts were considered a research source for this study; they were eventually abandoned, however, as they were from a folk environment, while the clothing and paintings in the Náprstek Museum collection are from urban middle and upper classes. Cantonese export pictures were another source depicting scenes of urban and rural life. These pictures were made in the 19th century, and they were intended for both clients in China and for export; this is why they are widely found in museum and library collections in Europe and the USA, and they are also part of the collection of the Náprstek Museum. They depicted a variety of topics from flowers, insects, ships and buildings, to various occupations and social activities. Some well-known examples include series of images of silk or porcelain production, opium smokers, court proceedings and punishments, and scenes from family life. The pictures were painted using a technique similar to watercolour or gouache on paper made from the white pith of the stems of the rice-paper plant, native to southern China. Fine details are painted on this paper without the colours bleeding. The paper also holds pigments well, which stay bright and clear even after over a hundred years. Today the pictures are a valuable source for the study of society at the time. Some museum collections contain very high-quality, detailed paintings that would be a suitable source for the study of clothing, but this is not true of the collection in the Náprstek museum.¹³ Since this work is mainly based on the collections of the Náprstek Museum, neither traditional book illustrations nor period newspaper prints were used, although both of these sources would also be suitable for studying the depiction of period clothing. Traditional book illustrations were printed from wooden plates and accompanied by novels and short story literature, which

11 Lust, 1996.

12 Silberstein, 2020: 19–35.

13 Poel, 2016. Autorka zkoumala sbírky v holandských muzeích, neboť v Holandsku byly tyto obrázky módou na konci 19. století a na počátku 20. století. V její práci je uveřejněna řada reprodukcí kvalitních maleb zobrazujících postavy v dobovém oděvu. Exportní obrázky ve sbírce Náprstkova muzea sice zachycují oděv v sociálním kontextu, samotné oděvy jsou však na těchto zobrazeních silně stylizované. / Poel, 2016. The author researched collections in Dutch museums, as these images were fashionable in the Netherlands in the late 19th century and the beginning of the 20th century. Her article includes a number of reproductions of quality paintings depicting figures in period clothing. While the export pictures in the Náprstek Museum collection depict clothing in a social context, the clothing itself is heavily stylised in these depictions.

kovou literaturu, která byla v Číně velmi populární mezi vzdělanými obyvateli měst.¹⁴ V polovině 19. století vznikala v přístavních městech, kde působili cizinci, moderní žurnalistika a záhy se objevily první čínsky psané noviny a časopisy. Zájem obyvatel budily především časopisy s ilustracemi a reklamami. Noviny a časopisy se hojně nacházejí hlavně ve francouzských a německých knihovnách, neboť do těchto zemí mířili v druhé polovině 19. a na počátku 20. století čínští dělníci a zahraniční studenti, a dnes patří k hojně využívaným pramenům ke studiu čínské společnosti.

Svitkové obrazy se tedy ukázaly být hlavními vizuálními zdroji ke studiu.¹⁵ Postupným výběrem byl badatelský zájem zaměřen na portrétní malbu, a dále na malby zobrazující osoby. K portrétní malbě byla přidána portrétní fotografie. Tomuto výběru odpovídalo i složení pracovního týmu, který se skládá z odborníků z několika oblastí. Jejich rozdílné pohledy a metodologické přístupy se navzájem doplňovaly a obohacovaly, díky čemuž mohly přinést komplexní pohled na danou problematiku. Muzejní kurátorka zkoumala malby a fotografie jako dobový dokument historických událostí a ideového kontextu. Dvě historičky umění s akademickou přípravou v čínských studiích postupovaly metodou umělecko-historického výzkumu malířských děl, přičemž neopomíjely ani jejich estetické kvality. Kurátor fotografického fondu Náprstkova muzea zkoumal fotografický materiál z pohledu vývoje fotografie a historie muzejní sbírky.

Vzhledem k tomu, že se malířství ukázalo být zásadním zdrojem pro studium zobrazení oděvu, a svitkové malby navíc stály již u jeho počátku při prvních výzkumech oděvu ze sbírek Náprstkova muzea, monografii otevírá kapitola na toto téma od Lucie Olivové. Autorka zařazuje portrétní malířství do souvislosti s vývojem malířských žánrů v tradiční Číně a definuje typy portrétní malby, zejména portréty zemřelých předků a dále portréty živých osob. Portréty předků byly v tradiční Číně považovány za řemeslo, nikoli za umění. Jejich funkce byla rituální a používaly se při obřadech kultu předků. Portréty zachycovaly postavu v bohatém

was very popular in China among educated urban dwellers.¹⁴ In the mid-19th century, modern journalism emerged in port cities where foreigners worked, and soon the first Chinese newspapers and magazines appeared. The people were mostly interested in magazines with illustrations and advertisements. Newspapers and magazines can be found in abundance in French and German libraries, as Chinese workers and foreign students travelled to these countries in the second half of the 19th and early 20th centuries, and today they are among the most widely used sources for the study of Chinese society.

Scroll paintings have thus proven to be the main visual sources for study.¹⁵ By gradual selection, the subject of the research was focused on portrait paintings and paintings depicting people. Portrait photography was also added to the portrait paintings. The composition of the work team, which consists of experts from several fields, corresponded to this choice. Their different perspectives and methodological approaches complemented and enriched each other, allowing them to provide a comprehensive view of the given issue. The museum curator examined the paintings and photographs as contemporary documents of historical events and ideological context. Two art historians with academic training in Chinese studies followed the method of art historical analysis of paintings, also analysing their aesthetic qualities. The curator of the photography collection at the Náprstek Museum examined the photographic material from the perspective of the development of photography and the history of the museum collection.

Because painting turned out to be an essential source for studying the depiction of clothing, and scroll paintings were at the very beginning of the study of Chinese clothing from the collections of the Náprstek Museum, the monograph opens with a chapter on this topic by Lucie Olivová. The author connects portrait painting to the development of painting genres in traditional China and defines the types of portrait painting, especially portraits of deceased ancestors and portraits of living people. Ancestor portraits were considered a craft, not an art, in traditional China. They served a ritual function, and they were used in ancestor cult ceremonies. The portraits depicted a richly robed figure sitting

¹⁴ Hegel, 1998.

¹⁵ Čínské tradiční obrazy se malují tuší a barvami na hedvábí nebo na velmi jemný papír, které je nutné podlepit pevnějším materiálem. Aby se s obrazem dalo manipulovat, je nutné opatřit ho bordurou (montáží). V horní části je upevněn závěsný systém a na spodním okraji je dřevěná cívka, kolem které se dá obraz svinout. Proto se o čínských obrazech hovoří jako o svitcích. Vertikální svitek má formát obdélníku zavěšeného po kratší straně, horizontální svitek naopak spočívá na delším okraji. Např. obr. 4.7. Viz Wang, 2008: 98–101. / Traditional Chinese paintings are painted with ink and colours on silk or very fine paper, which must be mounted on a stronger material. To allow handling the image, it is necessary to add a border (mount component). A hanging system is mounted in the upper part, with a wooden spool on the bottom edge around which the picture can be rolled. This is why Chinese paintings are referred to as scrolls. Vertical scrolls are rectangles hung by the shorter side, while horizontal scrolls rest on the longer edge. E.g. Fig. 4.7. See Wang, 2008: 98–101.

rouchu sedící strnule na výstavném sedadle. Muži mají na sobě dračí roucha nebo dvorské oděvy, ženy jsou oblečeny do rudých svatebních rouch. Opulentnost oděvu a šperků vedla evropské sběratele k domněnkám, že se jedná o portréty císařů a císařoven, a realistické zobrazení oděvu zase k úvahám, že tyto portréty věrně zachycují dobový oděv. Vedle portrétů zemřelých předků se ve sbírce Náprstkova muzea nacházejí též portréty živých, zejména příslušníků elity, nebo idealizované portréty historických osobností, především slavných básníků. Na rozdíl od portrétů zemřelých tyto malby zobrazují osoby v běžném oděvu a v prostředí zahrady, dvora bohatého domu nebo v přírodní scéně.

Druhou kapitolou je stať Heleny Heroldové, která uvádí čtenáře do problematiky oděvu v Číně jako symbolu společenského postavení. Zabývá se dračími rouchy a dvorskými oděvy, které byly zobrazovány na portrétech zemřelých a jejichž vzhled byl v 18. století předepsán v císařské encyklopedii *Ilustrovaná pravidla pro ceremoniální výbavu císařského dvora, Chuang-čchao li-čchi tchu š'*. Té je kvůli jejímu významu pro studium oděvu a jeho zobrazení věnována větší pozornost. Dvorské oděvy a dračí roucha představovaly moc císařské administrativy a nosila je aristokracie¹⁶ a příslušníci císařského úřednictva. Proto na ně autorka nahlíží ze širšího pohledu jako na oděvy, které definují pozici jedince ve složitě strukturované společnosti. Na tuto kapitolu navazuje další, která je věnována zobrazení válečníků, které Helena Heroldová interpretuje jako ideály maskulinity vládnoucí vrstvy.

Obě kapitoly se zabývají mužským oděvem vládnoucí vrstvy na pozadí historické skutečnosti soužití Mandžurů a etnických Číňanů (Chanů)¹⁷ v době dynastie Čching. Mandžurové, kteří tvořili vládnoucí vrstvu, byli potomky etnik z oblastí, které se rozkládají na severovýchodě Číny a podél řeky Amur, kde žili hlavně z lovu a obchodu s místními produkty. Na rozdíl od etnických Číňanů hovořili mandžuštinou, která patří mezi altajské jazyky. Organizovali se do skupin vedených náčelníkem, které byly založené na pokrevních vztazích. Koncem 16. a počátkem 17. století se vojenské skupiny za-

rigidly on a ceremonial seat. Men wear dragon robes or court dress, women are dressed in red wedding robes. The opulence of the clothing and jewellery led European collectors to believe that these were portraits of emperors and empresses, and the realistic depiction of the clothing led them to believe that these portraits faithfully captured the clothing of the period. In addition to portraits of deceased ancestors, the collection of the Náprstek Museum also includes portraits of the living, especially members of the elite, or idealised portraits of historical figures, especially famous poets. Unlike portraits of the deceased, these paintings depict people in informal clothing in a garden setting, in the courtyard of a wealthy house, or in natural scenery.

The second chapter is an article by Helena Heroldová, which introduces the reader to the issue of clothing in China as a symbol of social status. It deals with dragon robes and court dress, which were depicted in portraits of the deceased and whose appearance was prescribed in the 18th century in the imperial encyclopaedia *Illustrations of Imperial Ritual Paraphernalia, Huangchao liqi tushi*, which is given more attention because of its importance in the study of clothing and its depiction. Court dress and dragon robes represented the power of the imperial administration, and they were worn by the aristocracy¹⁶ and imperial officials. This is why the author views them from a broader perspective as clothing that defines an individual's position in a structurally complex society. This chapter is followed by another one dedicated to the depiction of warriors, which Helena Heroldová interprets as ideals of the masculinity of the ruling class.

Both chapters deal with male clothing of the ruling class against the background of the historical reality of the co-existence of Manchus and ethnic Chinese (Han Chinese)¹⁷ during the Qing Dynasty. The Manchus, who formed the ruling class, were descendants of ethnicities from areas that lie in Northeastern China and along the Amur River, where they made their living by hunting and trading local products. Unlike ethnic Chinese, they spoke Manchu, which is an Altaic language. They organized themselves into groups led by a chief; these groups were based on blood relations. In the late 16th and early 17th centuries, military groups began to unite. In 1616, a chief named Nurhaci (1559–1626) founded

16 Aristokracií jsou míněni příslušníci rodů, které se účastnily na počátku 17. století vpádu na území dynastie Ming. Počet členů aristokratických rodů byl státem záměrně kontrolován a s každou generací klesal stupeň hodnosti, s výjimkou nejvyšší aristokracie. / 'Aristocracy' refers to members of clans that participated in the invasion of the territory of the Ming Dynasty in the early 17th century. The number of members of aristocratic families was deliberately controlled by the state, and the rank was lower with each generation, with the exception of the highest aristocracy.

17 Etnická skupina Chanů čili etnických Číňanů tvoří většinu obyvatel v Číně. Přídavné jméno „chanský“ se vztahuje k tomuto etniku. V této práci autorský tým používá termíny „chanský“ a „etnický čínský“, a „Chanové“ a „etnický Číňan/Číňanka“ jako synonyma. / The Han ethnic group, or ethnic Chinese, make up the majority of the population in China. The adjective 'Han' refers to this ethnicity. In this work, the team of authors uses the terms 'Han', 'ethnic Chinese', and 'Han Chinese', as synonyms.

čaly sjednocovat. Roku 1616 náčelník jménem Nurhači (1559–1626) založil dynastii, kterou jeho následovník roku 1636 pojmenoval Čching. Mandžuská vojska dobyla roku 1644 Peking a toto datum se počítá jako začátek vlády Mandžů v Číně. Postupně vytvořili rozsáhlou multietnickou a multikulturní říši, v níž však sami představovali jen několik málo procent populace. Císaři dynastie Čching přejali po předcházející dynastii byrokratické struktury a osvojili si mnohé z kultury a způsobu života etnických Číňanů, zároveň budovali a podporovali mandžuskou kulturní identitu, k níž patřil i styl odívání. Pravidla, kdo může nosit jaké oděvy a za jakých okolností, se stala součástí kulturní politiky císařství a týkala se nejen Mandžů, ale i etnických Číňanů ve státní správě. Zatímco v soukromí mohli etničtí Číňané nosit oděvy, na které byli zvyklí, pokud šlo o úředníky státu, museli přijmout předepsaný oděv.

V době dynastie Čching byly velmi populární malby „krásných žen“ oděných do historizujících rouch minulých dob. Tímto figurálním žánrem se zabývá v další kapitole Petra Polláková, která definuje typy zobrazení krasavic a oděvy, které nosí. Tyto malby mají nejrůznější kvalitu, neboť je malovali jak slavní dvorští malíři, tak městští profesionální malíři. I kvůli této kvalitativní rozdílnosti a tradičně nízkému postavení figuralistiky v čínském malířství se tomuto žánru začala věnovat odborná pozornost teprve poměrně nedávno, a oděvy zobrazené v rámci tohoto žánru byly dosud v odborných dílech zmiňovány jen okrajově. Oděvy z dřívějších dynastií, podobné těm, v nichž jsou krasavice zobrazené, nejsou součástí sbírek Náprstkova muzea ani nejsou zastoupené v jiných evropských muzeích, proto na rozdíl od předchozích kapitol autorka musela při analýze oděvu postupovat metodou vývoje jejich ikonografie.

Zobrazení oděvu na dobových fotografiích na příkladu vývoje fotografie a historie fotosbírk v Náprstkově muzeu se věnoval Jan Šejbl. Analyzoval studiové portréty, aranžované snímky zachycující čínské osoby v lokálním prostředí a cestovatelské fotografie z druhé poloviny 19. století. Upozorňuje zejména na portrétní fotografii, která byla oblíbeným žánrem a kterou ve sbírce Náprstkova muzea zastupuje část fondu cestovatele E. S. Vráze. Těmito fotografiemi se zabývá Helena Heroldová. Na základě zobrazení oděvů identifikuje několik výše postavených mandžuských rodin včetně rodiny prince Su, významného politika na konci dynastie Čching. Tato kapitola je ukázkou využití interpretace zobrazení oděvu pro bližší identifikaci vizuálního zdroje a zároveň ukazuje, jakou zásadní roli výklad vizuálního sdělení představuje pro výzkum v oblasti historického poznání.

a dynastii, kterou jeho následovník roku 1636 pojmenoval Čching. Manchu troops captured Beijing in 1644, and this date is considered the beginning of Manchu rule in China. They gradually created a vast multi-ethnic and multicultural empire, in which they themselves only constituted a small portion of the population. The emperors of the Qing Dynasty inherited the bureaucratic structures of the previous dynasty and adopted much of the culture and way of life of the ethnic Chinese, while building and promoting a Manchu cultural identity, which included the style of clothing. The rules of who could wear what clothes and under what circumstances became part of the cultural policy of the empire, affecting not only the Manchus, but also the ethnic Chinese in civil service. While in private, ethnic Chinese could wear the clothes they were accustomed to, when it came to officials of the state, they had to adopt prescribed dress.

During the Qing Dynasty, paintings of 'beautiful women' dressed in historicizing robes of past times were very popular. This figurative genre is dealt with in the next chapter by Petra Polláková, who defines the types of depictions of beautiful women and the clothing they wear. These paintings vary in quality, as they were painted by both famous court painters and urban professional painters. Also because of this qualitative discordance and the traditionally low status of figurative art in Chinese painting, scholars only recently began to pay attention to this genre, and clothing depicted within this genre has so far only been marginally mentioned in scholarly works. Original clothing from earlier dynasties, similar to those in which the beautiful women are depicted, are not part of the collections of the Náprstek Museum, nor can they be found in other European museums. Therefore, unlike the previous chapters, the author had to develop the method of describing their iconography when analysing the very paintings.

Jan Šejbl dealt with the depiction of clothing in period photographs as an example of the development of photography and the history of the photography collection in the Náprstek Museum. He analysed studio portraits, staged images depicting Chinese people in local settings, and travel photographs from the second half of the 19th century. He particularly draws attention to portrait photography, which was a popular genre and which can be found in the Náprstek Museum in the collection of traveller E. S. Vráz. Helena Heroldová deals with these photographs of E. S. Vráz. Based on depictions of clothing, she identifies several high-ranking Manchu families, including that of Prince Su, a prominent politician in the late Qing Dynasty. This chapter is a demonstration of the interpretation of depicted clothing for closer identification of a visual source, and it also shows the fundamental role of the interpretation of a visual message in research in the field of historical knowledge.

Autorský tým pracoval s vizuálními zdroji ze sbírek Náprstkova muzea, a to se svitkovými obrazy z 19. a 18. století a dále s fotografiemi z druhé poloviny 19. století. Již vzhledem k tomuto výběru badatelský záměr směřoval ke studiu zobrazení mužů a žen ze středních a vyšších městských vrstev, jejichž oděvy bylo možné porovnávat s těmi uchovávanými v Náprstkově muzeu. Na základě tohoto výzkumu byl stanoven hlavní cíl této práce, jímž je odpovědět na otázku, zda jsou tyto vizuální zdroje věrohodnými prameny pro studium odívání v Číně.

Poznámka k terminologii

Čínské znaky jsou přepsány do češtiny českou transkripční abecedou, anglický překlad používá mezinárodní transkripci *pinyin*. Čínské znaky jsou uvedeny v rejstříku Terminologie v čínském jazyce a rejstříku Jmen a místních názvů v čínském jazyce.

Autorky používají spisovné termíny Mandžu, Mandžujka, Mandžusko, mandžuský, i starší termíny Mandžur, Mandžurka, Mandžursko.

Textilní a oděvní terminologie vychází z již publikovaných prací o čínském odívání v českém jazyce.

The team of authors worked with visual sources from the collections of the Náprstek Museum, namely scroll paintings from the 19th and 18th centuries, as well as photographs from the second half of the 19th century. With regard to this selection, the research intention was directed towards the study of depictions of men and women from middle and upper urban strata, whose clothing could be compared to those kept in the Náprstek Museum. The main goal of this work was based on this research, namely to answer the question of whether these visual sources are reliable sources for studying clothing in China.

Note on terminology

Chinese characters are transcribed into Czech using the Czech phonetic alphabet; English translation uses the international *pinyin* alphabet. Chinese characters are listed in the Chinese language terminology index and the Index of names of people and places.

The authors use the terms Manchu, Manchu woman, Manchuria and Manchurian.

Textile and clothing terminology is based on previously published works on Chinese clothing in the Czech language.

Portrét v čínské tradici a umění

Lucie Olivová

V této kapitole se zaměříme na čínské portréty ze sbírky Náprstkova muzea a uvedeme je do souvislosti s vývojem tohoto žánru v čínském malířství. Nejprve však poukážeme na podstatné odlišnosti v postavení portréty v Evropě a v Číně. Zatímco v evropském malířství představuje portrét významný a oblíbený žánr sekulární povahy, v čínském malířství byl kulturním předmětem, vystavovaným při posmrtných obřadech. Z tohoto přístupu vyplývaly přísné konvence zobrazení. Převládající a nejběžnější typ byl portrét zesnulého předka, zachyceného jako trůnící božstvo. Jeho primárním účelem nebylo oživit vzpomínku prostřednictvím uměleckého díla. Šlo o formalizovaný rituální objekt úzce související s kultem předků, před nímž se klaněli potomci. Proto mohly podobizny živých současníků působit nevhodně a na výtvarné scéně jim byl vyhraněn jen omezený prostor. Sice se také malovaly, ale zůstávaly v pozadí až do 19. století, kdy je pozvedli profesionální mistři jako Fej Tan-sü (1801–1850), Žen I (1840–1896), mnich Sü-ku (1823–1896) a další. Teprve s nástupem fotografie se tento přístup změnil.

Uvedené skutečnosti se odrážejí i v pozornosti, která je portréty věnována v uměnovědných studiích. Čínští badatelé nepovažují portréty předků za tvůrčí umělecký obor a na portréty živých zase pohlížejí jako na specifickou kategorii figurální malby, která bývá rovněž na okraji zájmu.¹⁸ Teprve v posledních desetiletích se v Číně začali portréty více věnovat, a to vzhledem k rozvoji bádání o dvorském umění v 18. století, kde se portrét prosadil díky evropským podnětům.¹⁹ Naopak na Západě se čínskému portréty věnuje dostatečná pozornost, což je ale dáno spíše zájmem Američanů a Evropanů o tento žánr než jeho skutečným významem v čínském malířství. V nedávné minulosti tak byly mimo Čínu uspořádány pozoruhodné výstavy a napsány katalogy, které zohledňují a kriticky zkoumají jak portréty předků,²⁰ tak dvorské portréty²¹ a v neposlední řadě portréty současníků, s nimiž si lidé na Západě portrétní žánr nejvíce spojují.²² Všechny tyto počiny značně posunuly vpřed naše poznání, současně však do problematiky vnesly hlediska západní uměnovědy, která mohou být u čínského portréty poněkud

Portraits in Chinese Tradition and Art

Lucie Olivová

In this chapter we will focus on Chinese portraits from the Náprstek Museum collection, placing them in context with the development of this genre in Chinese painting. But first, we will point out the essential differences in the position of the portrait in Europe and in China. While in European painting the portrait is an important and popular secular genre, in Chinese painting it was a cult object exhibited at posthumous ceremonies. This approach resulted in strict display conventions. The prevalent and most common type of portrait was the deceased ancestor portrait; ancestors were depicted as an enthroned deity. The primary purpose of these portraits was not to revive a memory through a work of art, it was a formalised ritual object closely associated with the cult of ancestors, before which descendants bowed. This is why producing the likenesses of living contemporaries could appear inappropriate, and only a limited space was reserved for them on the art scene. Although these portraits were also painted, they remained in the background until the 19th century, when they were brought to the forefront by professional masters such as Fei Danxu (1801–1850), Ren Yi (1840–1896), monk Xugu (1823–1896) and others. It was only with the advent of photography that this attitude changed.

These facts are also reflected in the attention paid to the portrait in art studies. Chinese researchers do not consider ancestral portraits to be a creative art field, and they view portraits of the living as a specific category of figure painting, which also tends to be of less interest.¹⁸ It was only in recent decades that the portrait has become more popular in China, due to the development of research on court art in the 18th century, where the portrait took hold thanks to European stimuli.¹⁹ On the contrary, in the West, sufficient attention is paid to the Chinese portrait, but this is due to the interest of Americans and Europeans in this genre rather than its real importance in Chinese painting. In the recent past, remarkable exhibitions have been held and catalogues have been written outside of China, which take into account and critically examine portraits of ancestors²⁰ and court portraits²¹ and, last but not least, portraits of contemporaries, with whom people in the West most associate the portrait genre.²² All of these achievements greatly advanced our knowledge, but they also introduced methods

18 Yuan, 1991.

19 Nie, 1999.

20 Stuart – Rawski, 2001.

21 Rawski – Rawson, 2005.

22 Ruitenbeek, 2017. Vinograd, 2022 (v tisku). / Ruitenbeek, 2017, Vinograd, 2022 (forthcoming).

zavádějící. V následujícím textu se pokusíme charakterizovat čínský portrét a jeho vývoj, dokumentovat ho na obrazech z Náprstkova muzea a poukázat na jejich přínos pro studium historických oděvů.

Portréty předků

Portréty předků se obecně nazývají *jing-siang*, doslova „zobrazení stínu“, přičemž „stín“ je zde synonymem pro zemřelého, nebo také *šen-siang*, doslova „zobrazení nadpozemské bytosti“.²³ Rozumí se portréty přímých předků, zaujímajících význačné místo v rodové hierarchii. Jen ti byli posmrtně uctíváni při pravidelných obřadech. Nad bezdětným mužem, vedlejší manželkou nebo dítětem se přirozeně truchlilo, při obřadech však uctívání nebyli. Portréty se malovaly bezprostředně po smrti, aby mohly být použity již v průběhu pohřebních obřadů, mohly být například nesený v pohřebním průvodu. Po ukončení obřadů byly uloženy a vyvěšovaly se nad oltářem pouze při periodických obřadech k uctění předků, kdy napomáhaly komunikaci mezi nimi a živými potomky, například ve výroční den nebo o určitých svátcích. Jinými slovy nevyvěšovaly se v obydlích trvale na připomínku nebo oslavu zesnulého. Je také třeba upozornit, že pro rituál neměly portréty až tak zásadní význam, neboť typický zástupný předmět, používaný při obřadech na památku předků, byla dřevěná tabulka (*ling-pchaj*), vystavená na domácím oltáři. Bylo na ní uvedeno jméno zesnulého či zesnulé doplněné slovy „trůn nadpozemské bytosti“ (*šen-wej*). Portrét předka, ať již provedený jako malba, dřevorez, či v novějších dobách fotografie, můžeme tedy chápat jako nadstandardní doplněk, který nebyl pro výkon rituálu nutný. Přesto existenci těchto portrétů znamenaly písemné prameny již v 11. století, zároveň však vypovídaly o určité zdrženlivosti vůči nim. Například v pětidílném spise *Rodinné obřady* (*Ťia-li*), připisovaném neokonfuciánskému filozofovi Ču Si (1130–1200), se uctívání portrétů předků, ženských portrétů zejména, odmítá.²⁴ Nejstarší dochované portréty jsou pak mnohem pozdější, až z 15. a 16. století, kdy už byly kritické postoje překonány a obyčej byl běžně přijímáný.

Z pohledu dějin umění je podstatné, že ve zmíněném rituálním kontextu portréty předků nebyly, vlastně ani

of Western art history into the matter, which can be somewhat misleading in the case of the Chinese portrait. In the following text, we will try to characterise the Chinese portrait and its development, document it through the pictures from the Náprstek Museum, and point out its contribution to the study of historical clothing.

Ancestor portraits

Ancestor portraits are generally called *ying-xiang*, literally ‘shadow image’, where ‘shadow’ is synonymous with ‘deceased’, or *šen-siang*, literally ‘image of an otherworldly being’.²³ This means portraits of direct ancestors who held a prominent place in the family hierarchy. Only these were posthumously worshiped in regular ceremonies, while a childless man, concubine or child was naturally mourned but not worshiped in ceremonies. The portraits were painted immediately after death so that they could be used during the funeral rites, e.g. carried in the funeral procession. After the ceremonies were over, they were kept and hung above the altar only during periodic ceremonies to honour the ancestors, facilitating communication between them and living descendants, such as on an anniversary day or on certain holidays. In other words, they were not permanently displayed in homes to commemorate or celebrate the deceased. It should also be noted that the portraits were not of such fundamental importance for the ritual, as the typical representative object used in ceremonies to commemorate the ancestors was a wooden tablet (*ling-pai*) displayed on the home altar. It contained the name of the deceased and the words ‘throne of an otherworldly being’ (*šen-wej*). Ancestral portraits, whether they are paintings, woodcuts or, in more recent times, photographs, can therefore be understood as an above-standard accessory that was not necessary for the performance of the ritual. Nevertheless, the existence of these portraits was recorded in written sources as far back as in the 11th century, but they also spoke of certain reservations about them. For example, the five-chapter discourse *Family Rituals* (*Jiali*), attributed to neo-Confucian philosopher Zhu Xi (1130–1200), rejects the worship of ancestor portraits, especially female portraits.²⁴ The oldest preserved portraits are from a much later period, namely the 15th and 16th centuries, when attitudes were not as critical and portraits were commonly accepted.

23 Existuje však řada dalších termínů, což dokládá, že produkce takových portrétů byla běžná a rozšířená, například *čuej-žung* („vystihnout tvář“), *i-siang* („posmrtný portrét“), *tie-po* (doslova „nadzvednout hedváb“), novotvar *cu-sien-chua* („portrét předka“) aj. Ching, 2013: 284. / However, there are a number of other terms that prove that the production of such portraits was common and widespread, such as *zhui-rong* (‘to capture a face’), *yi-xiang* (‘posthumous portrait’), *jie-bo* (literally to ‘raise silk’), neologism *zu-xian-hua* (‘ancestor portrait’), etc. Ching, 2013: 284.

24 Cheng, 2017: 24. Viz též Kesner, 2015: 123. / Cheng, 2017: 24. Also see Kesner, 2015: 123.

nemohly být nahlíženy primárně jako umělecké dílo. Jejich svébytná ikonografie a výtvarný styl rovněž vycházely z rituální funkce. Malovali je profesionální mistři, jejichž jména zpravidla neznáme, kteří dodržovali vžitá pravidla provedení a na něž se, do značné míry právem, hledělo jako na řemeslníky, nikoli umělce. Je pravděpodobné, že tvář maloval jeden mistr a jiný (jiní) zas roucho, křeslo a koberec. Tyto doplňující prvky zabírají většinu výjevu a je pravděpodobné, že na nich průběžně pracovala dílna podle daného vzoru, zatímco specializovaný mistr obměňoval tvář v případě konkrétní poptávky.

Typický portrét předka dodržuje symetrickou kompozici a zobrazuje celou postavu z čelného pohledu (obr. 1.1). Předek je v téměř životní velikosti usazen ve strnulé pozici na křesle, víceméně zakrytém, a s důstojným a slavnostním výrazem ve tváři hledí přímo na diváka. Předpokládá se, že původně se uctíval jen obraz patriarchy, který zastupoval veškeré zesnulé příbuzenstvo. U vyšších společenských vrstev mohl portrét patriarchy doprovázet samostatný portrét jeho manželky, vzácněji se zobrazoval na jednom obraze manželský pár, žena po manželově pravici, nebo po pravici a levici, jestliže měl muž dvě ženy (obr. 1.2). Během dynastie Čching se začaly malovat skupinové portréty předků, které zobrazovaly několik generací. Souviselo to s uctíváním portrétů obyčejnými vrstvami společnosti, které si nemohly dovolit pro každého významného předka samostatný portrét. Tyto portréty mají také menší formát, z čehož vyplývá, že i postavy byly nutně menší. Kompozice dodržovala hierarchické uspořádání postav, z hierarchie někdy vyplývala i jejich různá velikost. Největší byla postava patriarchy, umístěná nejvýše, v generačních řadách pod ním se tísnili napravo (z pohledu diváka) synové a nalevo jejich manželky (obr. 1.3).

Malované portréty byly pochopitelně drahé, jejich cenu dále určoval materiál (hedvábí či papír), velikost, propracovanost roucha a pozadí. V 18. století se cena portrétu udává v ekvivalentu 600 kilogramů prosa nebo 500 kilogramů loupané rýže a vzhledem k jejich rituálnímu významu se o cenu nesmlouvalo.²⁵ Proto zůstávaly nedostupné pro nemajetné vrstvy, které mohly zvolit místo malby mnohem úspornější tisk, zhotovený z tradiční dřevorezby. V takovém případě patriarcha s manželkou nepředstavovali konkrétní osoby, ale typy. Rovněž se vyráběly dřevorezy, na kterých byla zobrazena rituální dřevěná tabulka (obr. 1.4).

From the perspective of the history of art, it must be noted that in the mentioned ritual context, the ancestor portraits were not, and could not be, viewed primarily as a work of art. Their distinctive iconography and artistic style were also based on a ritual function. They were painted by professional masters, whose names we usually do not know, who followed established rules of execution and who, to a large extent, were rightly seen as craftsmen, not artists. It is likely that one master painted the face while another (or others) painted the robe, chair and carpet. These additional elements take up most of the scene and are likely to have been worked on gradually by artists according to a given pattern, while a specialist craftsman changed the face when there was specific request.

A typical ancestor portrait has a symmetrical composition and depicts the whole figure from a frontal view (Fig. 1.1). The ancestor, who is nearly life-size, is seated in a rigid position on a chair, which is more or less covered, looking directly at the viewer with a dignified and solemn expression on his face. It is believed that originally only the image of the patriarch was worshiped, representing all deceased relatives. In higher social classes, the portrait of the patriarch could be accompanied by a separate portrait of his wife, and in rare cases a married couple was depicted in one painting, with the woman on the husband's right, or on his right and left, if the man had two subsequent wives (Fig. 1.2). During the Qing Dynasty, group portraits of ancestors began to be painted, depicting several generations. This was associated with the worship of portraits by the ordinary classes of society, who could not afford a separate portrait for each important ancestor. These portraits were also smaller in format, and therefore the figures were necessarily also smaller. The composition followed a hierarchical arrangement of the figures; sometimes their different sizes indicated their position in the hierarchy. The patriarch was the largest, placed at the top, with his sons crowded to the right (from the viewer's point of view) and his wives to the left in generational rows below him (Fig. 1.3).

Painted portraits were understandably expensive; their price was further determined by the material (silk or paper), size, sophistication of the robe and background. In the 18th century, the price of a portrait was established as the equivalent of 600 kilograms of millet or 500 kilograms of husked rice, and due to their ritual significance, the price was not negotiable.²⁵ They were therefore inaccessible to the poor, who could choose a much more affordable traditional woodcut print instead of a painting. In that case,

25 Yu, 2017: 59.

Jméno dotyčného, či spíše pouhé rodové jméno se připsalo na prázdné místo na tabulce. Tato praxe prokazuje, že podobiznu malovanou podle modelu mohl zastoupit symbol či generický portrét, pokud to hmotná situace rodiny vyžadovala.

Mezi odborníky se nadále vedou diskuse o tom, nakolik tváře portrétovaných předků vycházely ze skutečnosti, potažmo nakolik mohla být podoba věrná. Z různých zdrojů vyplývá, že dokonalá podoba byla na nejvyšší žádoucí. Napovídá tomu i termín *sie-čen*, doslova „malovat podle skutečnosti“, který je v této souvislosti používán. Panovala obava, že by oběti a prosby směřovaly k někomu jinému, pokud by se byť jen trochu odlišovala, že by rituál nebyl účinný.²⁶ Odtud zřejmě vyplynul zvyk, že malíř neportrétoval živou, nýbrž zemřelou osobu, jak lze doložit z více literárních textů.²⁷ Například ve slavném románu *Slivoň ve zlaté váze*, vydaném na začátku 17. století, se píše, že bezprostředně po smrti konkubíny byl do domu přizván malíř, aby zachytil její podobu. Tu pak zhodnotili pozůstalí a doporučili opravy, které malíř provedl.²⁸ Rovněž hororová povídka z konce 18. století jednoznačně vypovídá, že „když v jisté rodině zemřel starý otec, přizvali malíře ze sousedství, aby ho namaloval“. Dovedli jej k loži, kde nebožtík ležel, a nechali ho pracovat.²⁹ Čínský portrét tedy průkazně mohl zobrazovat předkovu tvář tak, jak vypadala po smrti. Konotace smrti na četných portrétech je skutečně nápadná a zjevná, očividně nešlo o idealizované podobizny, jak by se dalo očekávat. Nakolik byly věrné, je pochopitelně těžké posoudit.

Na straně druhé je prokázáno, že mnozí čínští portrétisté používali při práci vzorníky tváří (*lien-pchu*). Neznamená to nutně, že dotyčného nikdy neviděli, ale je podstatné, že po poradě s pozůstalými vyhledali ve vzorníku blízkou podobu a vhodný povahový typ a na jejich základě zhotovili portrét. Exempláře vzorníků, dochované v různých světových sbírkách, můžeme datovat k přelomu 19. a 20. století. Mívají formát alba, sestávajícího z několika desítek listů s ilustracemi (dřevořezy). Jsou mezi nimi jak vzorové typy, tak reálné portréty, které se nakonec staly příkladem k napodo-

the patriarch and his wife were not depicted as specific persons, but types. Woodcuts depicting a ritual wooden tablet were also made (Fig. 1.4). The person's name, or the family name, was added to the blank space on the tablet. This practice proves that a portrait painted according to a model could be replaced by a symbol or a generic portrait if the family's financial situation required it.

There are still discussions among experts about the extent to which the faces of the portrayed ancestors were based on reality, i.e. how faithful the likeness could be. Various sources show that perfect likeness was highly desirable. The term *xiezhen* used in this context, literally meaning 'to paint according to reality', indicates this. There was fear that the offerings and supplications would go to someone else if the likeness differed even slightly, that the ritual would not be effective.²⁶ This is probably how the custom of painting a deceased person rather than a living person emerged, as several literary works prove.²⁷ For example, the famous novel *The Plum in the Golden Vase*, published in the early 17th century, states that immediately after the death of a concubine, a painter was invited to the house to capture her likeness. Her family evaluated the painting and made recommendations for changes, which were then incorporated by the painter.²⁸ A horror story from the late 18th century also unequivocally states that 'when an old father died in a certain family, they invited a painter from the neighbourhood to paint him'. They led him to the bed where the deceased lay and let him work.²⁹ Chinese portraits may therefore definitely depict the ancestor's face as it looked after death. The connotation of death in numerous portraits is indeed striking and obvious; they were clear not idealised likenesses as one might expect. It is understandably difficult to judge how faithful they were.

On the other hand, it has been proven that many Chinese portrait painters used face pattern books (*lianpu*) in their work. This does not necessarily mean that they have never seen the person in question, but after consulting with the family, they looked for a close likeness and a suitable personality type in the pattern book, using these to paint the portrait. Pattern books preserved in various world collections date back to the late 19th and early 20th centuries. They are generally in the form of an album, consisting of

26 Stuart, 2005: 67. Stuart – Rawski, 2001: 43.

27 Čínské literární texty od poezie přes prózu k dramatu, kde hraje posmrtný portrét určitou roli, sebral a publikoval Ogawa, 2005. / Chinese literary works from poetry to prose to drama in which a posthumous portrait always plays a role, collected and published by Ogawa, 2005.

28 V 63. kapitole. Český překlad in *Jin Ping Mei*, 2018: 166–170. / In Chapter 63. See *Plum in the Golden Vase* ..., 2011: 180–181.

29 Povídka *Chua-kung chua tiang-s'* od Jüan Meje (1716–1798). Český překlad L. Olivové in Jüan, 2003: 42–43. / *Story Huagong hua jiangshi* by Yuan Mei (1716–1798). Czech translation by L. Olivová in Jüan, 2003: 42–43. English translation in Zibuyi 2013, 1: 360–361.

bení, provedené v měřítku asi o polovinu menším než reálná velikost. Z vepsaných glos vyplývá, že objednatel si vybral určitou tvář, upřesnil detaily a dal ji vyhotovit jako portrét předka, portrét pro genealogii, ale též portrét chystaný například k oslavě narozenin žijící osoby.³⁰

Z mingského a čchingského období se ojediněle zachovaly i tištěné metodiky pro malíře, kde je vyloženo, jak věrohodně a působivě zachytit tvář. Byly to levné, hojně ilustrované knížky. Uváděly pravidla, jimiž se měl malíř řídit, a zároveň upozorňovaly, kdy a jak lze v zájmu věrného postižení psychiky dotyčného tato pravidla překročit.³¹ Je zajímavé, že při strukturální analýze tváře některé texty odkazovaly k přírodním jevům. Když měly například stanovit hlavní body na obličeji (obočí, oči, nos, ústa a podobně), označily je názvy planet, v jiném spisu jsou zas uvedeny názvy pohoří a řek. Názorně to dokládá, že zájem o tvář a postavu byl v čínském malířství vždy podřízen zájmu o přírodu a krajinu a dávným kosmologickým představám. Používání vzorníků a metodik nebylo výsadou portrétování, v malířství bylo běžné pro všechny náměty.³² Je nasnadě, že taková praxe ubrala portréту hlubší psychologii. Tváře na dochovaných portrétech sice mají výrazně individualizované rysy, mnohdy ale postrádají čitelný výraz, předkové působí spíš záhadně. Tváří se vážně a nepřístupně, někteří se mírně usmívají. Co divák především přitahuje, je upřený pohled portrétovaného, který propůjčuje dílu až magickou sílu.

Tolik tvář, o postavě však nesdělují portrét téměř nic. Je zobrazena v sedu, zahalená do poměrně objemného roucha, které skrývá konkrétní tělesné tvary. Na mužských portrétech zpravidla vyčnívají z dlouhých rukávů konečky prstů, levá ruka pozvedá náhrdelník, jsou také vidět boty. U žen by ruce ani boty neměly být zobrazeny, i když se výjimečně objevují. Proto nikoli tělo, ale formální oděv, odznaky úřední hodnosti a šperky vypovídají o zesnulém a jeho postavení více než obličej, který může být stereotypem ze vzorníku. Oděv by se proto neměl považovat za sekundární složku portrétu. Kvantitativně vzato tvoří nejpodstatnější část obrazu, je provedený detailně a precizně. Zatím ještě není vyjasněno, do jaké míry jsou oděvy na portrétech zobecňující, jelikož záměrem nebyla realita, ale zdání vznešenosti a vysokého postavení. Snad

several dozen sheets with illustrations (woodcuts). These include both model types and real portraits that eventually became samples for imitation, done on a scale that is about half life size. The notes indicate that the customer chose a certain face, specified the details and had it made as a portrait of an ancestor, a portrait for genealogy, or a portrait for the celebration of a birthday of a living person.³⁰

Printed manuals for painters from the Ming and Qing Dynasties have also been preserved in rare cases, explaining how to reliably and impressively capture a face. These were cheap, richly illustrated booklets. They listed rules the painter was supposed to follow, also pointing out when and how these rules could be broken in the interest of faithfully capturing the mood of the person concerned.³¹ Interestingly, in a structural analysis of the face, some texts referred to natural phenomena. For example, when they were to determine the main points on the face (eyebrows, eyes, nose, mouth, etc.), they marked them with names of planets, while names of mountains and rivers are used in another document. This vividly demonstrates that the interest in the face and figure has always been subordinated to the interest in nature and landscapes and ancient cosmological ideas in Chinese painting. The use of pattern books and manuals was not a prerogative of portraiture, in painting it was common for all subjects.³² It is obvious that this practice deprived the portrait of a deeper psychology. Although the faces in preserved portraits have distinctly individualised features, they often lack a legible expression; the ancestors seem rather mysterious. They look serious and unapproachable, some have a faint smile. What attracts the viewer above all is the gaze of the portrait subject, which lends the painting a magical power.

So much the face, but the portraits tell us almost nothing about the body. It is depicted in a seated position, wrapped in a relatively voluminous robe that hides specific body shapes. In men's portraits, the fingertips usually protrude from long sleeves, with the left hand lifting a necklace, and shoes are also visible. In women's portraits, neither the hands nor shoes should be shown, although they do appear in rare cases. It is therefore not the body, but rather the formal clothing, official rank badge and jewellery that tell us more about the deceased and his position than the face, which may be a stereotype from a pattern book. This is why the clothing should not be considered a secondary component of the portrait. Quantitatively speaking, it

30 Ruitenbeek, 2017: 65, 72.

31 Klasing Chen, 2017: 76–78.

32 Stojí za zmínku, že velmi podobné tištěné nebo kreslené předlohy tváří se rovněž používaly při fyziognomii, tj. věštění z rysů tváře, tvaru obličeje a hlavy. / It is worth noting that very similar printed or drawn models of faces were also used in physiognomy, i.e. divination from facial features and the shape of the face and head.

proto má na většině portrétů v dané sbírce portrétovaný muž nebo žena na hrudi čtverec s odznakem úřední hodnosti (*pu-c*).³³ I když si portréty objednávali bohatí lidé, jen těžko lze uvěřit, že by k jejich zesnulým patřili samí úředníci. Zřejmě se stávalo, že byl zesnulý předek zpodoběn s odznakem hodnosti, jež mu nepříslušela, že jeho kariéerní hodnost byla přidána nebo navýšena.³⁴ Malíři mohli k tomu účelu využít čtvercového emblému. Je zajímavé, že jak na portrétech předků, tak na skutečných čtvercích uchovávaných ve sbírce Náprstkova muzea převládá pátá civilní hodnost,³⁵ vyjádřená bílým bažantem. Nabízí se hypotéza, že tato hodnost uprostřed pořadí, ani vysoká, ani nízká, nejlépe vyhovovala falešnému připsání. Na některých portrétech jsou zase čtverce vyobrazeny tak, že nelze s jistotou určit, o který symbol jde. Mohl to být záměr, anebo malíř přesnou podobu symbolů neznal.

Typický portrét (obr. 1.5) ukazuje mužského předka v tmavém kabátě sahajícím pod kolena (*pu-fu*). Na prsou, tedy i na zádech, je našitý úřednický čtverec. Pod kabátem má pestré dračí roucho, z něhož jsou však vidět pouze typické manžety (tzv. koňská kopyta, *ma-tchi-siou*) a spodní část dlouhé suknice. K tomuto formálnímu oděvu³⁶ dále patří klobouk s červenými trásněmi upevněnými na špici, široký odnímatelný límec a doplňky: pásek, náhrdelník a kovová špička s perlí, upevněná na špici klobouku. Na nohou má černé látkové boty s tlustou bílou podrážkou. Pro portréty předků je typické, že určité detaily je nutné si domýšlet, například právě zmíněné vysoké boty sahající pod kolena, ze kterých na portrétech vidíme pouze špičky. Obdobně není vidět úřednický čtverec našitý vzadu, přívěsky u pasu zčásti zakryté rukávy, či dlouhý cop, který muži splýval po zádech.

forms the most essential part of the picture; it is painted precisely and in great detail. It is not yet clear to what extent the clothing in the portraits is generalised, as the intention was not reality, but the appearance of grandeur and high status. Perhaps this is why in most of the portraits in the given collection, the man or woman portrayed has a square badge with the symbol of an official rank (*buzi*) on their chest.³³ Although the portraits were commissioned by wealthy people, it is hard to believe that all the deceased were officials. It seems that deceased ancestors were depicted with a rank badge that did not belong to them, that their rank was either added or raised.³⁴ Painters could use the square emblem for this purpose. It is interesting that the 5th civil rank,³⁵ represented by a silver pheasant, is prevalent in both ancestral portraits and on real badges kept in the collection of the Náprstek Museum. It is hypothesized that this rank in the middle of the order, neither high nor low, is best suited for false attribution. Some portraits depict badges in such a way that it is impossible to determine with certainty which symbol they represent. This may be intentional, or perhaps the painter didn't know the exact form of the symbols.

A typical portrait (Fig. 1.5) depicts a male ancestor in a dark coat reaching to his knees (*bufu*). An official square is sewn on his chest and back. Under his coat is a colourful dragon robe, with only the typical cuffs (so-called horse's hooves, *matixiu*) and the lower part of the long skirt made visible. This formal outfit³⁶ also includes a hat with a tassel attached to the tip, a wide detachable collar and accessories: a belt, a necklace and a metal tip with a pearl, attached to the tip of the hat. He is wearing black cloth shoes with thick white soles. It is typical of ancestral portraits that certain details are left to the imagination, such as the mentioned shoes reaching up to the knee, of which we only see the

33 System of official ranks, nine civil and nine military, expressed on square emblems with the symbols of birds and mythical animals, was introduced during the Ming Dynasty, when the colour of the official's robe corresponded to the rank (Xu – Olivová, 2000, 69). You can find a detailed explanation in the Annex; also see the chapter 'Authority of officials' in this book.

34 Přesvědčivě to líčí epizoda z románu *Pro výstrahu psaný příběh o manželstvích sobě předurčených* (*Sing-š' jin-jüan čuan*) ze 17. století. Kesner, 2015: 30. / An episode from the 17th-century novel *Marriage Destinies to Awaken the World* (*Xingshi yinyuan zhuan*) gives a convincing account of this. See Kesner, 2015: 30.

35 Heroldová, 2015: 117.

36 Současní západní badatelé dělí oděvy mužů a žen z vládnoucí vrstvy a úřednictva v době dynastie Čching do tří skupin: formální, poloformální a neformální. Toto dělení vychází obsahově z popisu oděvů v *Ilustrovaných pravidlech pro ceremoniální výbavu císařského dvora*, která zahrnují oděvy pro dvorské příležitosti, dračí roucha a oděvy nošené v soukromí. Poloformální oděv (dračí roucho) bylo možné pozvednout do formální roviny doplňky, zejména odepínacím límcem. O *Ilustrovaných pravidlech* více v kapitole 2. / Contemporary Western researchers divide the clothing of men and women of the ruling class and officials during the Qing Dynasty into three groups: formal, semi-formal, and informal. This classification is based on the description of clothing in *Illustrated Rules for the Ceremonial Equipment of the Imperial Court*, which includes clothing for court occasions, dragon robes, and clothing worn in private. Semi-formal clothing (dragon robes) could be elevated to a formal level with accessories, especially a detachable collar. Read more on *Illustrated Rules* in Chapter 2.

Jen na několika svitcích jsou předci zobrazeni v ceremoniálním dvorském roucho (*čchao-fu*) s bohatým dračím dekorem (obr. 1.6a, 1.6b), jaké náleželo nejvyšším hodnostářům a jejich manželkám.³⁷ Mužské roucho se skládalo z přiléhavé svrchní haleny s úzkými rukávy, zakončenými typickými manžetami, a ze zástěry, resp. suknice ve dvou dílcích, předním a zadním, které se na bocích překrývaly. V pase byla uvázaná stužka s dlouhým volným koncem. Neodmyslitelný byl klobouk s třásněmi, límec a náhrdelník. Ženský formální šat se skládal z dlouhého roucha (*čchang-pchao*), tříčtvrteční vesty bez rukávů, širokého límce a čepce (klobouku) s kovovou špičkou (*čchao-kuan*). Ženy nosily jiné šperky než muži: ozdobné aplikace na čepci, náušnice, tři náhrdelníky. K buttonu na prsou byl upevněn bílý hedvábný pruh, splývající ke kolenům. Výše popsané typy oděvů, které považujeme za mandžuské, byly závazné pro úředníky ve státní správě a pro členy mandžuských praporů bez ohledu na to, z jakého pocházeli etnika. Nicméně ženy z etnika Chan mívají na portrétech svatební oděv včetně zdobné koruny na hlavě (obr. 1.7). Oblékaly jasně červené svatební roucho a přes ně pestře vyšívanou vestu bez rukávů (*sia-pchej*), s volným čtyřrohým límcem, zvaným podle okrajů „oblačný“ (*jün-tien*). Vesta dosahovala ke kolenům, byla úzká a měla boční rozparky, což je na portrétech dobře patrné. Pokud jde o doplňky, nejdůležitější byl barevný čtverec, označující manželovu úřední hodnost, se zrcadlově převráceným výjevem. K obvyklým šperkům patřily rozličné náušnice, pás se sponou a přívěskem, jehož horní část na portrétu zakrývají rukávy, a zejména již zmíněná koruna zdobená fénixy (*feng-kuan*) s dlouhými perlovými přívěsky po stranách (obr. 1.8).

Mandžuské ženy nebývají zobrazené ve svatebním šatě. Na portrétech ze 17. století mají poměrně jednoduchý šat³⁸ (obr. 1.9), později bývají zobrazeny ve formálním dvorském rouše, pokud jim přináleželo,³⁹ anebo v poloformálním šatě. Jelikož portréty žen vznikaly jako protějšky mužova portrétu, je i oděv složený z komponentů reflektujících mužský šat: u dvorského dračí roucha a klobouk se špičkou (obr. 1.6b), u poloformálního šatu jednobarevný kabát s úřednickým čtvercem oblečený přes dračí roucho (obr. 1.10). Po-

tips in the portraits. We also cannot see the official square sewn on the back of his robe, the pendants hanging at the waist covered by the sleeves, and the long braid hanging down the man's back.

Only a few scrolls depict ancestors in ceremonial court robes (*chaofu*) with rich dragon ornamentation (Fig. 1.6a, 1.6b), belonging to the highest dignitaries and their wives.³⁷ Men's robes consisted of a close-fitting overcoat with narrow sleeves, with typical cuffs at the end, and an apron, or skirt, in two parts, front and back, which overlapped at the sides. A ribbon was tied at the waist with a long loose end. A hat with tassels, a collar and a necklace were necessary accessories. Women's formal dress consisted of a long robe (*changpao*), a sleeveless three-quarter waistcoat, a wide collar, and a hat (*chaoguan*) with a metal tip. Women wore different jewellery than men: decorative applications on the hat, earrings, three necklaces. A white silk strip was attached to the button on the chest, flowing down to the knees. The types of clothing described above that we consider Manchu were mandatory for civil servants and members of Manchu banners, regardless of their ethnicity. However, Han women in portraits are wearing wedding attire, including a decorative crown on their head (Fig. 1.7). They wore bright red wedding robes with a colourfully embroidered sleeveless waistcoat (*xiapei*), with a loose four-cornered collar, called 'cloudy' (*yunjian*) because of its edges. The waistcoat reached down to the knees, it was narrow and had side slits, which is clearly visible in the portraits. As for accessories, the most important was a sewed-on square badge, indicating the husband's official rank, rendered in a mirror image. Common jewellery included various earrings, a belt with a buckle, and a pendant, the upper part of which is covered by the sleeves in the portrait, and especially the above mentioned crown decorated with phoenixes (*fengguan*) with long pearl pendants on each side (Fig. 1.8).

Manchu women are not usually depicted in wedding dress. In 17th-century portraits they have relatively simple clothing³⁸ (Fig. 1.9), while later they are depicted in formal court robes, if they suited their rank,³⁹ or in semi-formal clothing. Since women's portraits were created as counterparts to men's portraits, the clothing is also composed of components reflecting men's clothing: court clothing consisted

37 Dvorský oděv *čchao-fu* představoval nejvyšší formální úroveň oděvu. Více v kapitole 2. / Court dress *chaofu* represented the highest formal level of clothing. Read more in Chapter 2.

38 Tato jednoduchost se týkala i císařoven, viz portréty in Stuart – Rawski, 2001: 193, 198, obr. 7, 45. / This simplicity also applied to empresses, see portraits in Stuart – Rawski, 2001: 193, 198, Fig. 360–361.

39 Ve sbírce Náprstkova muzea jsou dva portréty ženy ve formálním dvorském roucho, zapsané pod inv. č. 17752 (obr. 1.6b) a inv. č. 17897 (reprodukováný in Heroldová, 2021: 69). / The Náprstek Museum collection includes two portraits of a woman in formal court robes, registered under inv. no. 17752 (Fig. 1.6b) and inv. no. 17897 (reproduced in Heroldová, 2021: 69).