

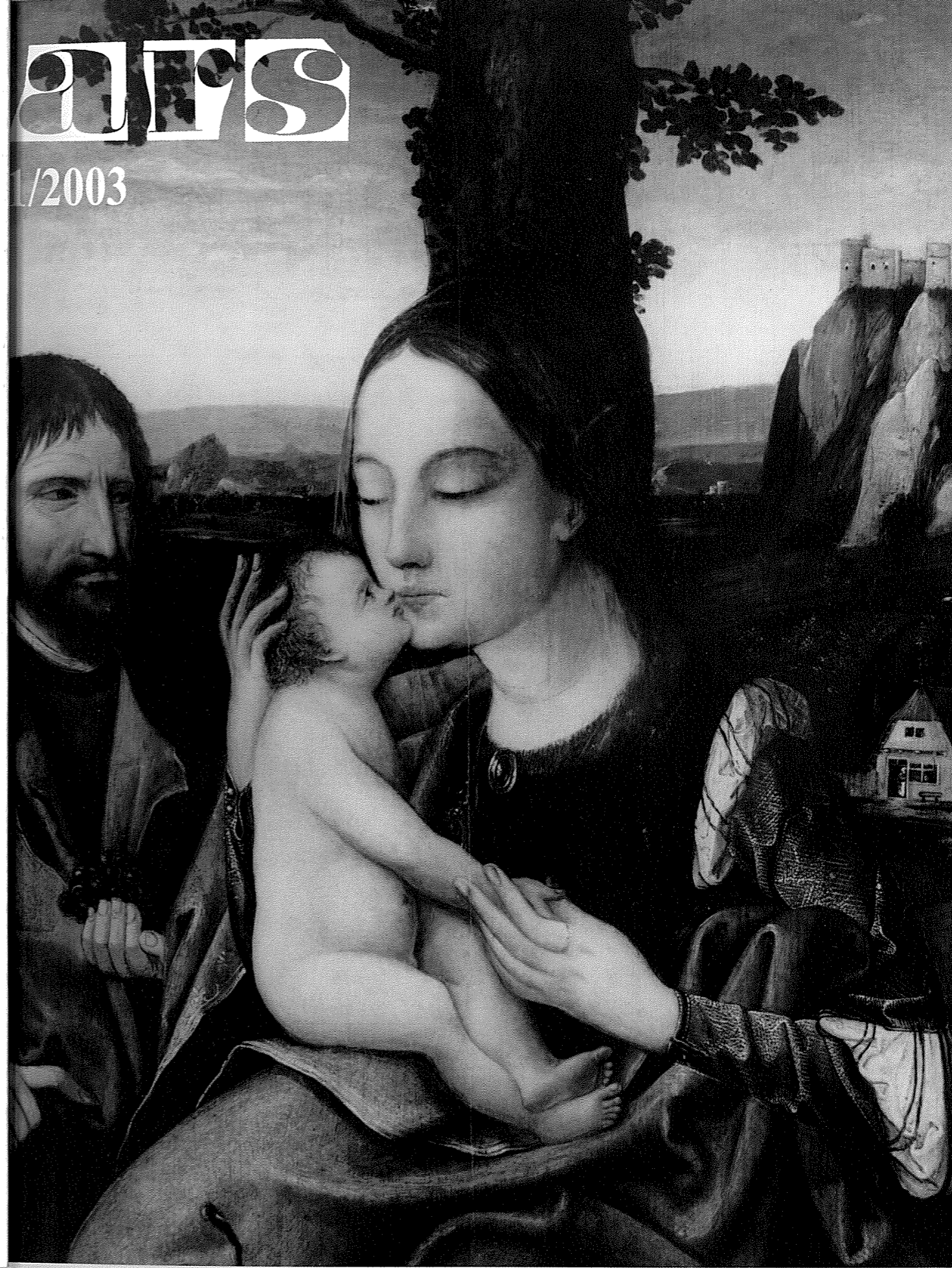
ARTS

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

ARTS

1/2003



ars 1/2003

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied / Journal of the Institute
of Art History of Slovak Academy of Sciences

Hlavný redaktor / Editor-in-Chief:
Ján Bakoš

Výkonný redaktor / Executive Editor:
Jozef Medvecký

Texty redakčne pripravil / Manuscript Editor:
Martin Vančo

Redakčná rada / Editorial Board:
Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Ivo Hlobil,
Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Jozef Medvecký, Iva Mojžišová, Mária Pötzl-Malíková,
Ivan Rusina, Milan Togner

Technický redaktor / Administrator:
Eva Koubeková

Adresa redakcie / Address of editor's office:
Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava
Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: editor@arsjournal.sk
www.arsjournal.sk

Texts © Ingrid Ciulisová, Georges Didi-Hubermann, Radana Žvaková 2003

Translations © Ingrid Ciulisová, Elena Flašková, Radana Žvaková 2003

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov

Na obálke / On the Cover:
Antverský majster (okruh majstra Mansi-Magdaléna?): Svätá rodina. Výrez. Bratislava, SNG
(pozri s. 37, kat. č. 4)

Cover desing:
Martin Vančo

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma
SAP – Slovak Academic Press 2003
Published three times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press,
spol. s r. o., P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 1, Slovak Republic 2003

Registr. č. 647/92 MIČ 49019
© SAP – Slovak Academic Press 2003

ars 1/2003

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Georges DIDI-HUBERMAN:

Hľadanie stratených prameňov (3)
A la recherche des sources perdues

Radana ŽVAKOVÁ:

Semiotika rámu I. Reflexia na tému limitov obrazu a limitov v obraze (17)
Sémiotique du cadre: à propos des limites du tableau et des limites dans le tableau

MATERIÁLY / MATERIALS

Ingrid CIULISOVÁ:

Niektoré málo známe nizozemské a flámske obrazy v slovenských umeleckých zbierkach (32)
Some little known Netherlandish and Flemish Paintings in Slovak Art Collections

SPRÁVY / REPORTS

Marta HERUCOVÁ:

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti v roku 2002 (71)

Hľadanie stratených prameňov

Georges DIDI-HUBERMAN

„V samotnom porovnávaní vecí jestvuje akási sila, ktorá nám pomáha pochopiť ... A keďže človek je pre človeka najznámejšou zo všetkých vecí, možno Protagoras, keď povedal, že človek je mierou aj pravidlom všetkého, myslel tým, že presne môžeme poznať, čo sa udeje s každou vecou, keď ju porovnáme s človekom (*rerum omnium accidentia hominis accidentibus*).“

L. B. Alberti, De pictura (1435)

„V príbojoch života i v búrke skutkov, vzdúvam sa od počiatku dôb, tkám sem a tam, a dole hore, kolíska i hrob, večné more, život nekonečných zmien.“

J. W. Goethe, Faust (1790)

„To, čo sa vlečie, zápasí, kmáše sa... je dokonalé protirečenie ako prapôvodná príčina jestvovania. Zindividualnenie je teda výsledok a nie príčina vášne. Umelecké dielo a individuum sú opakovaním pôvodného procesu, z ktorého vznikol svet, istým akoby prstencom vlny vo vlne.“

F. Nietzsche, Posmrtné fragmenty, VII, 117 (1870–1871)

Stále sa strácajúca a predsa stále tu. Nedostupná, prchavá ale vracajúca sa až prenasledujúca, vstupujúca a splývajúca s každou vecou: predovšetkým teda plynúca (fluide). Taká je *Ninfa*, táto čudesa bytosť, ktorej možno ťažko určiť totožnosť, vyznačiť ikonografiu alebo ohraničiť históriu. Ani celkom postava, ani celkom alegória, *Ninfa* núka len bludný – aký však nástoječivý – leitmotív v dlhom trvaní západných obrazov. Od antic-

kých sarkofágov po renesančné obrazy, od barokových sôch až po súčasné fotografie, neprestáva *prechádzať*: inak povedané, objaví sa preto, aby zmizla a od chvíle, keď „prejde“, nám tak ako vlna slubuje, že sa čoskoro vráti. Spoznáваме ju podľa nedotknuteľných volút, podľa zábleskov a vizuálnych šálov, ktoré vždy zanecháva za sebou: rozpustené vlasy, drapérie vo vetre, záhadné plynutia. Ako nehmatateľné vlečky strateného pôžitku alebo ako závan túžby, ktorá ešte len hľadá svoj objekt. Naším pohľadom tento závan uniká, stroskotá jeho uchopenie.

Aby Warburg sa v poslednom desaťročí 19. storočia nechal podmaniť týmto javom, ostal na moment zbavený akejkolvek estetickej alebo historickej istoty. Bola to však jeho kráľovská cesta, ktorou vstúpil do dejín umenia. Pozorujúc ako prechádza krásna bytosť, ktorú pokrstil *Ninfa* a usilujúc sa analyzovať jej prapodstatnú *auru* – zmes telesného pôvabu, psychickej sily, poetickej zjavnosti a antropologickej nevyhnutnosti – Warburg priniesol oveľa viac než len príspevok k poznaniu obrazov povolaných stať sa slávnymi: jedným razom znovu prišiel na to, čo dejiny umenia v teórii aj v praxi, znamenajú.

Bolo to počas jeho prvej študijnej cesty do Florencie v októbri 1988, keď sa mladý historik rozhodol pracovať na dvoch veľkých Botticelliho

* Text štúdie vznikol pri príležitosti prednáškového cyklu *The Past in the Present: Contemporary Art & Art History's Myths* (konceptia Ján Bakoš), realizovaného SCCA v rokoch 2001–2002.

obrazoch, na *Zrození Venuše* a na *Primavere*.¹ Od tohto obdobia sa začínajú hromadiť bludné poznámky, väčšinou písané rôznymi farbami – čiernym atramentom, modrou a červenou ceruzkou – na veľkých listoch plných škrto, plánov a porovnávacích obrazov.² Tu i tam dlhé prepísané citácie – z Ovidia, Danteho, Boccacia, Poliziana, alebo z *Hypnerotomachie Poliphili* Francesca Colonna – nám prezrádzajú Warburgovo pátranie: ide o skutočný *zostup k strateným prameňom*, ktorý sa usiloval podniknúť hľadiac na dve renesančné majstrovské diela. Nevydanú prácu odovzdal na fakultu v Strasbourgu 8. decembra 1891 (autor mal len 25 rokov) a 5. marca 1892 ju prijali a získal za ňu titul „Doktor filozofie“, potom ju v decembri vydal vydavateľ Leopold Voss. Oficiálne imprimovanie má dátum 1893.³

Čítanie tejto zvláštnej doktorskej práce (prvá aj posledná univerzitná práca Warburga, ktorému sa nepodarilo habilitovať, preto aj neskôr odmietal akademické miesto) vyvoláva priam závat: obe Botticelliho diela, také familiárne nášmu pohľadu, také „známe“, veľmi rýchlo strácajú jednotu, harmóniu a akúsi, spontánne im pripisovanú, naivnosť. Objavíme ich mnohorakosť, heterogénnosť, ako miesto bujnenia neznámych vecí, čo chcel Warburg spočiatku nazvať „minucióznym eklektizmom“ (*ein sorgfältiges Eklektizmus*) vo všeobecnosti charakteristickým pre florentské Quattrocento.⁴ No pozorovanie tejto mnohorakosti sa vydalo ďalej než vtedajší jednoduchý eklektizmus: na tej najvšeobecnejšej rovine zapojilo na-

raz celý náš spôsob chápania dejín obrazov ako skĺbenia komplexností alebo – ako definoval Freud o niekoľko rokov neskôr symptómy a duševné obrazy – „surdeterminácií“.

Presne tak analyzoval Warburg každý obraz ako rozrastajúcu sa sieť formálnych zvláštností odkazujúcich každú z nich na skutočný rizóm „prameňov“, ktoré prechádzajú obrovskými časovými oblúkmi, od botticelliovskej súčasnosti (obdobia Lorenza Velkolepého, Poliziana, Albertiho) až po antické homérske obdobie (obdobie *Hymien*, ktoré boli publikované v roku 1488 podľa florentského rukopisu) križujúc latinskú poéziu (Vergília, Ovidia, Horacia, Claudia), antickú filozofiu (Seneca, Lukrécus), archeologické pramene (rímske sarkofágy nakreslené renesančnými umelcami, „Cratere de Pise“, klasické sochy mediciovských zbierok), mytologické kompilácie (Cartari), vizionárske rozprávania (Dante, Francesco Collona), nepočítajúc literatúru obdobia humanizmu (Petrarca, Boccaccio, Landino, Filarete a mnohí ďalší, ktorých by bolo únavné vymenúvať).⁵

Čomu však mala slúžiť všetka táto ohromujúca „borgesovská“ erudícia? Sám Warburg ironicky označil svoj interpretačný štýl ako „zmesku erudície“ (*verworrene Gelehrsamkeit*) a o pár strán ďalej, akoby žiadal o milosť tak ako Daidalos stratený vo vlastnej konštrukcii: „Skončíme tu s našimi výletmi“ (*damit seien die Exkursionen... abgeschlossen*), napísal predtým, ako sa opäť vydal za novými obchádzkami a za novými „prameňmi“.⁶

chichte der europäischen Renaissance. Ed. G. BING – F. ROUGEMONT. Leipzig – Berlin : Teubner, 1932 (Reed. H. BREDEKAMP – M. DIERS. Berlin : Akademie-Verlag, 1998), s. 1-59; Francúzsky preklad: La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli. In: *Essais florentins*. Transl. S. Muller. Paris : Klincksieck, 1990, s. 47-100 (archívy Warburg Institute vlastnia niekoľko verzií s ich postupnými korektúrami, pod signatúrou III.39, 6).

⁴ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 14; Fr. preklad, s. 59.
⁵ Ibidem, s. 307-328, kde vydavatelka *Gesammelte Schriften* pridali podľa Warburgových spisov ohromujúce množstvo súvisiacich referencií (sú neprítomné vo francúzskom vydaní).

⁶ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 18; Fr. preklad, s. 62 a 65.

Najjednoduchší spôsob ako pochopiť toto intenzívne odvolávanie sa na erudíciu spočíva v čítaní práce z roku 1893 podľa dvoch paradigiem, ktoré ešte aj dnes naďalej štruktúrujú každú epistému historikov umenia: pred *Zrozením Venuše* – ktorej „námet“ nejavi podstatnú nezrozumiteľnosť – Warburg vytvoril *filologickú identifikáciu* textových prameňov, ktoré obraz predstavuje vlastnými prostriedkami; pred *Primaverou* – kde je názov apokrytický a „námet“ celkom záhadný – Warburg vytvoril *ikonologickú identifikáciu symbolov* ešte predtým, než „oficiálne“ vzal na seba zodpovednosť, ako to urobil v r. 1912, za vynájdenie „ikonologickej disciplíny“.⁷

Je správny moment pripomenúť, že Warburg na oboch obrazoch zároveň urobil svojim pokusom podarený kúsok hodný majstra: posunul na maximálnu možnú mieru tradičný – pozitivistický – spôsob výkladu dejín odhalením úžasného množstva „prameňov“ až doposiaľ zanedbaných; vytvoril však aj nový – ikonologický – spôsob vykonávať dejiny umenia vďaka majstrovskej interpretácii nejasných kultúrnych „symbolov“. Od roku 1893 si osvojil Warburgove ikonografické riešenia Hermann Ulmann, po ňom v roku 1903 Júlia Cartwrightová a v roku 1921 Wilhelm von Bode.⁸ Bez rizika môžeme vyhlásiť, že v celej literatúre venovanej veľkým mytologickým dielam Botticelliho ešte aj dnes dominujú warburgovské objavy.⁹ Napokon aj preto sa neustále – a oprávnene – o Warburgových hypotézach diskutuje, sú popierané alebo obohacované. Ako sa zvykne hovoriť, historická veda „robí pokroky“.

Ako príklad si vezmime len prípad *Primavery*, poznanie tohto obrazu od roku 1893 pokročilo

⁷ Porovnaj HECKSCHER, W. S.: *The Genesis of Iconology* (1967). In: *Art and Literature. Studies in Relationship*. Baden-Baden : Valentin Koerner, 1985, s. 253-280.

⁸ Porovnaj ULMANN, H.: *Sandro Botticelli*. München : Verlag-sanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1893, s. 83-89; CARTWRIGHT, J.: *Sandro Botticelli*. London : Duckworth, 1903, s. 29-34; BODE, W. von: *Sandro Botticelli*. Berlin : Propyläen-Verlag, 1921, s. 70-71.

⁹ Tiež porovnaj DEMPSEY, C.: *The Portrayal of Love. Botticelli's „Primavera“ and Humanist Culture at the Time of*



1. Sandro Botticelli: *Zrozenie Venuše*. Detail. Foto: Archív autora

v mnohých ohľadoch: už sme ďaleko od doby, kedy Warburg hľadal Botticelliho dielo odložené v sálach „primitívov“ vo Florentskej Akadémii.¹⁰ Ďaleko sme aj od doby, kedy historik umenia

Lorenzo the Magnificent. Princeton : Princeton University Press, 1992, s. 4 („Indeed, for more than a century scholars have sought to contextualize the painting in one or another of three ways, each of which was anticipated by Warburg“.); BAROLSKY, P.: Botticelli's „Primavera“ as an Allegory of Its Own Creation. In: *Source. Notes in the History of Art*, XIII, 1994, č. 3, s. 14; Ako panorámu existujúcich interpretácií *Primavery* pozri BALDINI, U.: *La Primavera del Botticelli. Storia di un quadro e di un restauro*. Milan: Arnaldo Mondadori, 1984, s. 85-108.

¹ O Warburgovom pobyte vo Florencii porovnaj ROECK, B.: *Der junge Aby Warburg*. München : Beck, 1997, s. 59-64; ROECK, B.: *Una città all'alba dei tempi moderni : Aby Warburg a Firenze*. In: *Storia dell'arte e politica culturale intorno a 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*. Ed. M. SEIDEL. Venise : Marsilio, 1999, s. 271-279.

² WARBURG, A.: *Botticelli (1888-1906)*. Warburg Institute Archive London, III.39, 1-5 a III.38, 2-3.

³ WARBURG, A.: *Sandro Botticelli's „Geburt der Venus“ und „Frühling“*. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance. Hamburg – Leipzig : Leopold Voss, 1893; Referenčná edícia je odvtedy nasledovná : *Gesammelte Schriften, I-1. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Ges-*

nemal inú možnosť ako pracovať s jedinými dostupnými, monochrómnymi fotografiami Braun. *Primavera* bola reštaurovaná asi pred pätnástimi rokmi a len vtedy sa znova objavila úžasná skvostnosť jej *temperary grassy*, jej neopakovateľných zelených a rafinovaných glazúr.¹¹

Napriek tomu, obraz si stále uchováva skoro všetky svoje záhady. Nevie sa naisto, či ho datovať rokmi 1477–1478 (ako to chce stále Charles Dempsey) alebo rokom 1482 (ako navrhuje Ronald Lightbown), respektíve do roku 1495 (ako tvrdí Horst Bredekamp).¹² *Primavera* si zachováva niečo z anachronizmu, ktorý tak miatol jej prvých obdivovateľov: nevidel Walter Pater ako prvý v Botticellim umelca len situovateľného medzi Ingresu a stredovekú emblematicku?¹³ Nevidel azda Mela Escherich v r. 1908 v *Primavere* typický stredoveký, dokonca až „germánsky“ obraz?¹⁴ Bližšie k nám Horst Bredekamp správne vyjadril tento chronologický paradox, keď napísal: „otázne ostáva dozvedieť sa, či *Primavera* dovedla stredoveké umenie do svojho posledného a nenávratného vrcholu alebo len nechala zvitaziť renesanciu nad antikou“.¹⁵

Od objavu inventára, vďaka ktorému sa podarilo určiť prvé „bydlisko“ obrazu – Mediciovský palác na Via Larga a nie ako si to dovtedy myslel Vasari, mediciovská vila v Castelle¹⁶ – sa obnovili diskusie o objednávateľovi: väčšina historikov

sa zhoduje v Lorenzovi di Pierfrancesca, ale niektorí naďalej tvrdia, že to bol jeho známejší bratranec Lorenzo Velkolepý, zatiaľ čo druhí dokonca odmietajú názor, že išlo o mediciovskú objednávku.¹⁷ Vo vnútri rodinného kontextu bol obraz dokola interpretovaný raz ako svedectvo šťastného zväzku (svadba Lorenza di Pierfrancesca v roku 1482), raz ako symptóm tajných politicko-finančných roztržiek medzi oboma vetvami mediciovskej rodiny.¹⁸ Caduceus, ktorý drží Merkúr vľavo na obraze, by potom bol emblémom urovaných bojov (dva hady) a utišeného Sváru (mrak, ktorý vidno nad mladým bohom).

Tak, ako pri všetkých ostatných postavách znázornených v *Primavere*, aj v prípade Merkúra Warburg odhalil subtílnu manipuláciu klasických prameňov: Horácius ho vo svojich *Ódach* pridružil k trom Gráciám (*Gratae*), znázornených u Botticelliho hneď vedľa, ďalej k Nymfám (*Nymphae*) a k „Mladosti“ (*Juventas*), spoločne vytvárajúcich ideálny kruh okolo bohyně Venuše, ktorá sa nachádza fakticky v strede obrazu.¹⁹ No pozorujúc Merkúra zblízka si Warburg kladie otázky: „...nevidieť celkom jasne na čo používa caduceus, ktorý drží v pravej zdvihnutej ruke.“ Na to si mladý historik skromne priznáva svoj „nedostatok historických znalostí“.²⁰

Orientovaním výskumu na florentskú numizmatiku sa však Warburg dostal na stopu politic-

kej ikonológii, odvtedy už vyjasnenej niektorými historikmi, medzi nimi v prvom rade Horstom Bredekampom, ktorý figúru mladého boha spojil na jednej strane s rímskym Merkúrom – *Medicom* a na strane druhej s politickou heraldikou mediciovskej rodiny. A to takým spôsobom, že vavrín na obraze (*laurus*) emblematicky odkazuje na meno objednávateľa (*Laurentius*); ďalej pomaranče alebo „zlaté jablká“ z Botticelliho mýtickej záhrady odkazujú na slávne palle z rodinného erb (prostredníctvom výrazu *mala medica*, ktorý sa používa na určenie známych „medicínálnych“ ovocí) a napokon všetka kvitnúca vegetácia (*florantia, fiorenza*) z obrazu je evidentne alegóriou mesta, kde vládli Mediciovci.²¹

Botticelliho Merkúr – tak blízky svojim postojom k Donatellovmu *Dávidovi*, ďalšiemu známemu symbolu politickej moci Florencie – je len jednou zo súčastí heraldickej skladačky zostavenej ako „historická syntéza duchovnej a politickej klímy“, v ktorej vznikla *Primavera*.²² Ako každý mýtický predmet, v zmysle Léviho-Straussa, aj Botticelliho obraz dáva svoje „poznacie konkrétneho“ – svoje špecifické použitie realizmu – do služieb operácie *konverzie medzi prírodou a kultúrou*. Tak ako čistinka, na ktorej šantí deväť postáv, ponúka skutočnú botanickú encyklopédiu, kde kvitne o nič menej ako stodevät-desiat druhov rastlín, z ktorých stotridsaťosem bolo identifikovaných: nezábudky, zvončeky, klinčeky, margarétky, ľalie, púpavy, biele fialy, hyacinty, čemerice, iskerníky, ruže...; a ktoré všetky, či skoro všetky, kvitnú v okolí Florencie medzi mesiacmi marec a máj.²³ Akú len mal Warburg pravdu, keď sa odvolával na Ovidiove *Fasti*, túto veľkú kalendárovú báseň, kde sa medzi 28. aprí-



2. Sandro Botticelli: *Primavera*. Detail. Foto: Archiv autora

lom a 3. májom nachádzajú presne, spolu s prírodnými úkazmi, všetky mytologické postavy Botticelliho obrazu!²⁴

Predovšetkým pohanský obsah *Primavery* umožňuje čítať premenu prírody – Zefír a Chlo-

¹⁰ Obraz bol zavesený v tmavej Vasariho chodbe od roku 1815. Do Akadémie bol prenesený v 1853 a v Uffizi bol vystavený až od roku 1919.

¹¹ Porovnaj BALDINI 1984, c. d. (v pozn. 9), s. 35-83. Tempera grassa (emulzia z oleja a vajec) bola technickou novinkou uvedenou do Florencie práve Botticellim v tomto obraze. Porovnaj tiež ACIDINI LUCHINAT, C.: *Botticelli: les allégories mythologiques*. Transl. O. Menegaux. Paris : Gallimard, 2001, s. 29-30, s obdivuhodnými fotografiami od Antonia Quattrone.

¹² Porovnaj DEMPSEY, C.: *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de Medici, Botticelli, and Politian's Stanza per la Giostra*. In: *Renaissance Quarterly*, LII, 1999, s. 18 a 39 (ktorý sa dovaláva „stylistických príčin“); LIGHTBOWN, R.: *Botticelli (1989)*. Transl. J. Bouniort. Paris : Citadelles, 1990, s. 119-145; BREDEKAMP, H.: *Sandro Botticelli : Le Printemps. Florence, jardin de Vénus (1988)*. Transl. C. Michaud. Paris : Gérard Monfort, 1999, s. 21-25.

¹³ PATER, W.: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry (1873)*. Oxford – New York : Oxford University Press, 1986, s. 38.

¹⁴ ESCHERICH, M.: *Botticellis Primavera*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXI, 1908, s. 1-6.

¹⁵ BREDEKAMP 1999, c. d. (v pozn. 12), s. 6.

¹⁶ Porovnaj SHEARMAN, J.: *The Collections of the Younger Branch of the Medici*. In: *Burlington Magazine*, CXVII, 1975, č. 862, s. 12-27; SMITH, W.: *On the Original Location of the „Primavera“*. In: *Art Bulletin*, LVII, 1975, s. 31-40.

¹⁷ Porovnaj PARRONCHI, A.: *Interpretazione della „Primavera“ (1983)*. In: *Botticelli fra Dante e Petrarca. Florence* : Nardini, 1985, s. 64; COCKE, R.: *Botticelli's „Primavera“*. The Myth of Medici Patronage. In: *Apollo*, CXXXVI, 1992, c. 368, s. 233-238.

¹⁸ Porovnaj ZIRPOLO, L.: *Botticelli's „Primavera“*. A Lesson for the Bride. In: *Woman's Art Journal*, XII, 1991-1992, c. 2, s. 24-28; BREDEKAMP 1999, c. d. (v pozn. 12), s. 17-19 a 26-31.

¹⁹ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 40; Fr. preklad, s. 79.

²⁰ *Ibidem*, s. 39-40; Fr. preklad, s. 78-79.

²¹ Porovnaj BREDEKAMP 1999, c. d. (v pozn. 12), s. 26-42. Symbolické hry s menom Florentia sú toposom celej florentskej literatúry: nachádzajú sa tak u Leonarda Brunioho, Cristofora Landina, či Bartolomea Scalu ako aj u mnohých ďalších.

²² *Ibidem*, s. 7; Porovnaj DEMPSEY, C.: *Mercurius Ver: The Sources of Botticelli's „Primavera“*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, s. 251-273.

²³ LEVI D'ANCONA, M.: *Botticelli's „Primavera“*. *A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici*. Florence : Olschki, 1983.

²⁴ *Gesammelte Schriften* c. d. (v pozn. 3), s. 32-33; Fr. preklad, s. 73-74; Porovnaj OVID: *Les Fastes*, V, 183-378. Transl. H. Le Bonniec. Paris : Les Belles Lettres, 1990, s. 148-151.

²⁵ Porovnaj FRANCASTEL, P.: *Un mythe poétique et social du Quattrocento : la Primavera (1952)*. In: *La Réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*. Paris : Gonthier,

ris vpravo na obraze označujú začiatok jari, Flóra predstavuje hojnosť obnovujúcej sa vegetácie, Venuša je bohyňou mesiaca apríl a Merkúr bohom mesiaca máj – ako symbol novej „Dobrej vlády“, teda ako politicko-rodinný „horoskop“ Mediciovcov.²⁵ Ide pravdepodobne o príchod triptychu Portinari do Florencie v roku 1483 – významná udalosť v toskánskom umeleckom živote – ktorý usmernil Botticelliho pri výbere botanického realizmu: kvety z *Primavery* sú položené na zemi tak ako narezané kvety sústredené do kytíc v dvoch vázach namaľovaných Hugom van der Goes.²⁶ Tento výber „severského“ realizmu – ktorý taktiež čerpá podnety z ilustrácií herbárov a kalendárov Trecenta²⁷ – je však v službách symbolizmu, kde vznikol a vyvíjal sa samotný pojem „renesancie“: rajská záhrada križuje celkovú produkciu kresťanských západných obrazov, no najmä produkciu v 14. a 15. storočí a myšlienka *renovatio*, ktorej najevidentnejšou materializáciou je práve ročné obdobie jari, mohla tiež poslužiť symbolickým cieľom devízy akou je devíza Lorenza Velkolepého: „čas sa vracia“ („le tem[p]s revient“).²⁸

Botticelliho mytologická *Primavera* by tak bola, okrem iného (pretože stále sme len na začiatku), vysoko prepracovanou predstavou poli-

tickej „jari“, ktorú si želali obe vetvy mediciovského klanu, ledaže by bola oslavnou komemoráciou mierovej zmluvy, ktorá 25. marca 1480 ukončila roky plné vojen a zákazov, následujúce po sprisahaní Pazziovcov.²⁹ Nech je to akokoľvek, obraz na svojej ploche sústreďuje celkový *sudobý repertoár predstáv*, ktorým narábali florentskí humanisti: Polizian, keď tvoril svojho *Rustica*, Columella, keď písal *De re rustica*, alebo Bartolomeo Scala, keď venoval Lorenzovi di Pierfrancescovi svoju dlhú báseň *De arboribus*.³⁰ To všetko s úmyslom *imitovať antickú minulosť*, ktorá mení prítomný čas na niečo zároveň krajšie a záhadnejšie. *Primavera* tak „vegetalizuje“ florentské politické dejiny len preto, aby ich poeticky odkázala na inú časovosť, na časovosť *Fasti* alebo *Georgik*, a tiež na Pausiasa, gréckeho maliara, o ktorom Plínius Starší hovorí, že „*sa mu ako prvému podarilo reprodukovať v malbe mimoriadnu rôznorodosť jemných rozdielov medzi kvetmi*“.³¹

Pausias zo Sikyónu, dodáva Plínius, zdokonalil tiež umenie vytvárať girlandy z kvetov: určite by sa to páčilo Warburgovi, ktorý venoval v roku 1893 komentár vencom kvetov spomínaných Ovidiom a – skôr zle – preložených Polizianom,³² a ktorý sa o niečo neskôr začal zaujímať o Ghir-

landaia, ďalšieho maliara *Ninfy*, známeho pre svoju dielňu zásobujúcu dievčatá florentskej strednej vrstvy kvetinovými girlandami počas sviatkov. Podobne ako Burckhardt, jeho učiteľ dejín, aj Warburg odmietal škatulkovať, špecializovať oblasti spoločenského života: ak by sme totiž trvali na izolovaní alebo hierarchizovaní rozličných aspektov kultúry, narušila by sa jej komplexnosť a jej energia. Warburg nikdy nepopieral ukotvenie maľby ako celku v hmotnej kultúre. *Primavera* svojimi rozmermi a jemne pospletanými farbami, bez možnosti oddychu pre zrak, pripomína najskôr tapisériu preplnenú kurtoáznyymi symbolmi.³³ Akiste by bol Warburg nadšený, keby sa bol dozvedel to, čo odhalil inventár z roku 1499, teda existenciu predimenzovaného divánu – *lettuccia* – dlhého vyše troch metrov, špeciálne vyrobeného tak, aby sa *Primavera* hodila k zariadeniu mediciovského paláca na Via Larga.³⁴

Lenže o Botticelliho obraze je potrebné uvažovať nielen mimo popredných miest, ktoré zaujímal, ale aj mimo múrov paláca, ktorý ho skrýval. Aby sme si predstavili obraz vo všetkých jeho dimenziách, musíme totiž zostúpiť aj do ulice: Warburg poznal – opäť z Burckhardtových lekcí³⁵ – dôležitosť rituálov, sviatkov, „živého“ umenia, tanca a divadla vo vizuálnej kultúre, akou

bola aj kultúra Quattrocenta. Na rozdiel od toho, čo sme zvyknutí dočítať sa o Warburgovi, jeho doktorská práca nie je inovatívna tým, že predkladá Poliziana – tohto erudovaného básnika a humanistu – ako šedú eminenciu ikonografických subtilností obrazu: túto myšlienku vnukol už v roku 1888 Gaspary a v roku 1892 ju, súbežne s Warburgom, obhajoval aj Adolfo Venturi.³⁶ To, čo jeho práca z roku 1893 zahajuje, je skôr akési *dynamické chápanie* literárnych „prameňov“ *Primavery*: Warburg jedným dychom odmietol názor, že by ich púha identifikácia a mimoriadna subtilnosť, ktoré naďalej privádzajú historikov umenia do úžasu,³⁷ bola postačujúca pre ozajstné „pochopenie“ obrazu.

„Pramene“ v ničom neponúkajú „kľúče“ k pochopeniu obrazu, ako v to verí ešte toľko historikov: „*Metodologická dôležitosť týchto dokumentov (die methodische Wichtigkeit dieser Belege) si vyžaduje, aby sme prerušili náš čisto ikonografický prístup*“, píše Warburg pri jednej stranej odbočke.³⁸ Čo to znamená? Že „pramene“ nie sú ani pôvodným prvkom, ani konečným „kľúčom“, ktorým by sa všetka realita obrazu vyčerpala. Sú to len odhalené segmenty obrovského meandra surdeterminácií: veľtoky, rieky, žľaby, vetvenia, stojaté vody, presakovania... To zároveň potvrdzu-

1965, s. 286 („Domaine mythologique de Vénus, paradis de la nouvelle Flore, l'ouvre géniale de Botticelli est donc aussi une représentation du Bon Gouvernement“); CHASTEL, A.: *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*. Paris : PUF, 1959, s. 383 – „La Primavera a selon toute vraisemblance, été conçue comme un horoscope symbolique.“; DEMPSEY 1992, c. d. (v pozn. 9), s. 62 (kalendárové čítanie obrazu); CHENEY, L.: *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*. Lanham : University Press of America, 1985, s. 87 (iné kalendárové čítanie).

²⁶ O recepcii triptychu Portinari vo Florencii pozri ROHLMANN, M.: *Auftragskunst und Sammlerbild. Altniederländische Tafelmalerei im Florenz des Quattrocento*. Alfter : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1994; CRUM, R. J.: Facing the Closed Doors to Reception? Speculations on Foreign Exchange, Liturgical Diversity, and the „Failure“ of the Portinari Altarpiece. In: *Art Journal*, LVII, 1998, č. 1, s. 5-13. Ďakujem Jochenovi Sanderovi, že ma upozornil na tieto dve referencie.

²⁷ Porovnaj PÄCHT, O.: *Le Paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendriers (1950)*. Transl. P. Joly. Brionne : Gérard Monfort, 1991, s. 45-124.

²⁸ Porovnaj WIND, E.: *Mystères paiens de la Renaissance (1958)*. Transl. P.-E. Dauzat. Paris : Gallimard, 1992, pozn. na s. 130; LADNER, G. B.: *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance (1961)*. In: *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*, II. Rome : Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, s. 727-763.

²⁹ ACIDINI LUCHINAT 2001, c. d. (v pozn. 11), s. 34-35.

³⁰ Poliziana komentoval *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 41-42; Fr. preklad, s. 80; Columella zasa DEMPSEY 1992, c. d. (v pozn. 9), s. 44-48; Bartolomea Scalu komentoval BREDEKAMP 1999, c. d. (v pozn. 12), s. 3-7.

³¹ PLINIUS St.: *Histoire naturelle*, XXI, 4 a XXXV, 123, citovaný v: REINACH, A.: *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne (recueil Milliet)*. Paris : Klincksieck, 1921 (ďalšie vydanie Paris : Macula, 1985), s. 258-259; „O vegetalizácii dejín“ v rímskom umení pozri novšiu publikáciu

SAURON, G.: *L'Histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*. Paris : Picard, 2000.

³² *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 17; Fr. preklad, s. 61-62.

³³ Chronologicky posledná syntéza daného problému: CAMPBELL, T. P. (ed.): *Tapestry in the Renaissance : Art and Magnificence*. New York – New Haven, Metropolitan Museum of Art : Yale University Press, 2002.

³⁴ Porovnaj SHEARMAN 1975, c. d. (v pozn. 16), s. 18 a 25 (obraz meria v dĺžke 314 cm, zistené lettuccio malo merat' päť braccia a pol, čo je 319 cm).

³⁵ Porovnaj BURCKHARDT, J.: *La Civilisation de la Renaissance en Italie (1860)*. Transl. H. Schmitt (1885). Revid. R. Klein (1958). Paris : Le Livre de Poche, 1966, II, s. 361-397.

³⁶ Porovnaj GASPARY, A.: *Geschichte der italienischen Literatur*. Berlin : Oppenheim, 1888, II, s. 218-256 (v exemplári z Warburgovej knižnice so signatúrou ENK 10 je táto kapitola opatrená poznámkami); VENTURI, A.: *La Primavera nelle arti rappresentative*. In: *Nuova antologia*, III. séria, XXXIX, 1892, s. 45-47; Pozri tiež MÜNTZ, E.: *Les Précurseurs de la Re-*

naissance. Paris – London : Librairie de l'Art, 1882, s. 207, ktorý zdôrazňuje „plynúcu“, „delikátnu“ už botticelliovskú stránku Polizianovej poézie: „Rien certainement de plus suave, de plus mélodieux que ces strophes qui coulent véritablement de source. L'harmonie de la diction n'est égalée que par la délicatesse ou la distinction des images.“

³⁷ Pozri rovnako MELTZOFF, S.: *Botticelli, Signorelli and Savonarola. Theologia poetica and Painting from Boccaccio to Poliziano*. Florence : Olschki, 1987, s. 99-283; THUROW, R.: *Frühlingsbilder. Botticelli und Horaz*. In: *Antike und Abendland*, XXXIII, 1987, s. 140-162; DEMPSEY 1999, c. d. (v pozn. 12), s. 20-49 a 79-113.

³⁸ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 23; Fr. preklad, s. 66.

³⁹ Porovnaj GARIN, E.: *L'ambiente del Poliziano*. In: *Il Poliziano e il suo tempo. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento*. Florence : Sansoni, 1957, s. 17-39; A nedávna publikácia SERIS, É.: *Les Étoiles de Némésis. La rhétorique de la mémoire dans la poésie d'Ange Politien (1454-1494)*. Genève : Droz, 2002.

je v podstate *dialektický* charakter otázok, ktoré kladie Warburg obrazom a spolu s nimi koexistujúcim textom: je Poliziánova poézia „prameňom“ *Primavery*? Lenže i táto poézia sa sama nachádza na rázcestí heterogénnych, ak nie dokonca protirečivých prvkov a jedine *antropologický* náhľad dovolí uchopiť celú jej zložitost.

Na jednej strane Polizián vsutku umiestňoval poéziu na najvyšší stupeň filozofickej abstrakcie: podľa neho pochádzala z univerzálneho poznania, ktoré kladie básnika Orfea na úroveň Adama, tohto absolútneho Človeka podľa Pica de la Mirandolu.³⁹ Na strane druhej, táto poézia neprestala žiť konkrétnym, triviálnym rytmom slávností a rodinných drám, verejných hodov a smútkov. Práve na počesť turnaja – slávnej *Giostry*, organizovanej 29. januára 1475 na námestí Santa Croce, z ktorého vyšiel víťazne Giuliano de Medici – Polizián napísal vznešené verše svojich *Stanzii*.⁴⁰ Naopak preto, že sa 26. apríla 1478 osobne zúčastnil vraždy mladého muža, básnikove dielo ostalo nedokončené.

Literárny „prameň“ má tak vo Warburgových očiach cenu len pre svoju schopnosť umožniť nám dotknúť sa samotného „života“ – a s ním aj vzťahu k súvisiacej smrti – ktorého bol Botticelliho obraz, ešte predtým než ho zavesili do múzea, svojho času integrálnou súčasťou. Poliziánom zveršovaná *Gios-*

tra nielenže poukazuje na inak nevysvetliteľné ikonografické detaily, ako to chcel zdôrazniť Panofsky.⁴¹ Ale najmä vytvára kontakt medzi dvoma základnými pólmi florentskej kultúry: okrem toho, že bola príležitosťou pre vznik tých najrafinovanejších diel *all'antica* – Botticelliho stratená Palas, návrh štandardy od Verrocchia a Leonarda da Vinciho⁴² – *Giostra* bola zároveň ľudovým sviatkom plným karnevalových tradícií, ktorých dôležitosť vo vzťahu k Botticelliho mytologickým dielam podčiarkol Pierre Francastel.⁴³

Alessandro D'Ancona vo svojej veľkej knihe o talianskom divadle, publikovanej v roku 1891, už opísal tieto úžasné florentské sviatky, z ktorých *Maggio* – sviatok jari par excellence – spolu s *Giostrou* boli najsilnejšími zážitkami.⁴⁴ A práve vo vzťahu k týmto miestnym jarným obradom bol folklorista André Varagnac presvedčený, že môže interpretovať Botticelliho *Primaveru*: Venuša je potom „Kráľovná mája“, Flóra mladá družka a tri dievčatá vytvárajú svojim tancom *trimazo* charakteristické pre procesiu.⁴⁵ Aj Pierre Francastel trval na ľudovom – nie striktno „literárnom“ – základe týchto mytologických postáv, ktoré si možno predstaviť, ako defilujú v kostýmoch v uliciach Florencie: „*Celý jeden aspekt života 15. storočia úplne prestal byť prítomný v našej myšli, keď analyzujeme majstrovské diela toho obdobia*“.⁴⁶

⁴⁰ POLIZIANO, A.: *Stanze (1475–1478)*. Ed. S. CARRAI. Milan : Mursia, 1988.

⁴¹ PANOFSKY, E.: *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident (1960)*. Transl. L. Verron. Paris : Flammarion, 1976, s. 193 – „Même le fait assez inhabituel que l'arc d'or de l'Amour soit bordé de feu peut s'expliquer par la Giostra : l'Amour tire de l'arc avec tant de force, dit Politien, que de sa main gauche il touche l'or en feu, tandis que de la corde il touche le côté droit de sa poitrine (la man sinistra con l'oro focoso, / la destra poppa con la corda tocca).“

⁴² Porovnaj POGGI, G.: La Giostra Medicea del 1475 e la Pallade del Botticelli. In: *L'Arte*, V, 1902, č. 3-4, s. 71-77; BROWN, D. A. – SEYMOUR, C.: Further Observations on a Project for a Standard by Verrocchio and Leonardo. In: *Master Drawings*, XII, 1974, č. 2, s. 127-133; BROWN, D. A.: Verrocchio and Leonardo : Studies for the Giostra. In: *Florentine Drawing at the Time of Lorenzo the Magnificent*. Ed. E. CROPPER. Bologna : Nuova Alfa, 1994, s. 99-109.

⁴³ FRANCASTEL 1965, c. d. (v pozn. 25), s. 241-271; Na tému Giostra, pozri súčasné práce – VENTRONE, P.: Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico. In: *Le tems revient – Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. Ed. P. VENTRONE. Florence : Silvana, 1992, s. 21-53; SCALINI, M.: Il „ludus“ equestre nell'eta Laurenziana. In: ibidem, s. 75-102 a 167-187; CAREW-REID, M.: *Les Fêtes florentines au temps de Lorenzo il Magnifico*. Florence : Olschki, 1995.

⁴⁴ D'ANCONA, A.: *Origini del teatro italiano*. Turin : Loescher, 1891, s. 233-345 (ďalšie vydanie Rome : Bardi, 1971). O prepojení týchto sviatkov s Polizianovou piesňou Ben venga Maggio pozri MAZZONI, G.: Un capolavoro del Poliziano tra la canzon di Maggio, il canto carnascialesco e la festa mitologica. In: *Lares*, I, 1930, č. 1, s. 9-12.

⁴⁵ VARAGNAC, A.: *Civilisation traditionnelle et genres de vie*. Paris : Albin Michel, 1948, s. 242-245.

⁴⁶ FRANCASTEL 1965, c. d. (v pozn. 25), s. 250.

Ak Francastel zabúda vzdať hold warburgovskej antropológii a jeho prístupu k divadelným aspektom renesancie,⁴⁷ je to aj preto, že Warburgovi žiaci medzičasom orientovali ikonologickú disciplínu celkom iným smerom. Francastelove vety tak vyznievajú polemicky proti novoplatónskej interpretácii, ktorá sa odvtedy presadila cez významné – mimochodom veľmi nepodobné – eseje Ernsta Gombricha v r. 1945 a Edgara Winda v r. 1958.⁴⁸ Potom ako sa táto intelektuálna interpretácia, ktorá videla v *Primavere* „teóriu“ lásky alebo *Humanitas* podľa Marcila Ficina, stala jednotnou,⁴⁹ bola zasa ona rovnako jednohlasne prekonaná – evidentný znak nevôle na poli metodológie.

Pozitivistické a anti-filozofické námietky napokon prevládli. V roku 1931 Raimond van Marle vnukol myšlienku, že Botticelli bol pri malbe svojho obrazu určite menej erudovaný než Aby Warburg pri písaní svojej dizertácie; ide o „rozumné“ usudzovanie, ktoré o päťdesiat rokov neskôr presne prebral – v prípade Tizianovho a Michelangelovho novoplatonizmu – Charles Hope.⁵⁰ Medzi tým Ernst Gombrich verejne priznal a pripustil, že Botticelliho sa s najvyššou pravdepodobnosťou žiadna z „taktík“ Ficinovho novoplatonizmu nedotkla; a ak je potrebné vrátiť sa k dielam florentského maliara, tak rozhodne len v „antifilozofických“ pojmoch.⁵¹ Lenže podobné vyzvanie k zdravému rozumu a k znovu nájdenej jednoduchosťi obrazov – „malba, to je niečo jednodu-

⁴⁷ Mimo Giostry spomenutej v práci z 1893, pozri WARBURG, A.: I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Conti di Emilio de' Cavalieri (1895). In: *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 259-300.

⁴⁸ GOMBRICH, E. H.: Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of His Circle (1945). In: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, II. London : Phaidon, 1972, s. 31-81; WIND 1992 c. d. (v pozn. 28), s. 127-141.

⁴⁹ Porovnaj FERRUOLO, A. B.: Botticelli's Mythologies, Ficino's „De amore“, Polizianos' „Stanze per la Giostra“: Their Circle of Love. In: *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, s. 17-25; CHASTEL 1959, c. d. (v pozn. 25), s. 173; Nedávno CHENEY 1985, c. d. (v pozn. 25); LEVIS-GODECHOT, N.: „La Primavera“ et la „Naissance de Vénus“ de Botticelli, ou le cheminement de l'âme

ché“, ako píše Charles Hope o Tizianovi⁵² – ťažko skrýva hlbokú túžbu historika zjednodušiť si život, presnejšie myslenie. Je zrejme, že ikonologická spleť, taká drahá Edgarovi Windovi, má v sebe niečo vyčerpávajúce a najmä znepokojujúce pre človeka, ktorý hľadá istoty: v istej chvíli už celkom dobre nevidíme, čo by mohlo zastaviť ten interpretačný pohyb, totiž čím väčšími sa vzdalujeme v labyrinte, tým menej sú „pramene“ overiteľné.

Toto odmietnutie zložitostí, navyše znásobené – v praxi nerealizovateľným – úsilím dozvedieť sa, či Botticelli „skutočne“ čítal všetky tie latinské Poliziánove, Horáciovie, Lukreciove a Claudiove texty, na ktoré sa Warburg odvoláva, všetko to len dokazuje hlboké nedorozumenie o tom, čo je *prameň* a o tom, akým spôsobom vysoko prepracované myšlienky, medzi nimi novoplatonizmus alebo epikureizmus, mohli *ovplyvniť* niektorých renesančných umelcov respektíve až prispieť k poetickým konfiguráciám, ktoré vymýšľali. Keď z druhej strany Pierre Francastel kritizuje Gombrichovu novoplatónsku interpretáciu – tým pádom aj interpretáciu Andrého Chastela – nie je to samozrejme preto, aby „zjednodušil obraz“, ale naopak, aby ho *otvoril* a ako „celkový spoločenský fakt“, slovami Marcela Maussa, ho oslobodil z obmedzeného kruhu humanistických doktrín.⁵³

Ešte predtým než špecificky zväžeme dosah niektorých novoplatónskych tém – ktorých sa dovoláva Edgar Wind (dialektika medzi *pulchritu-*

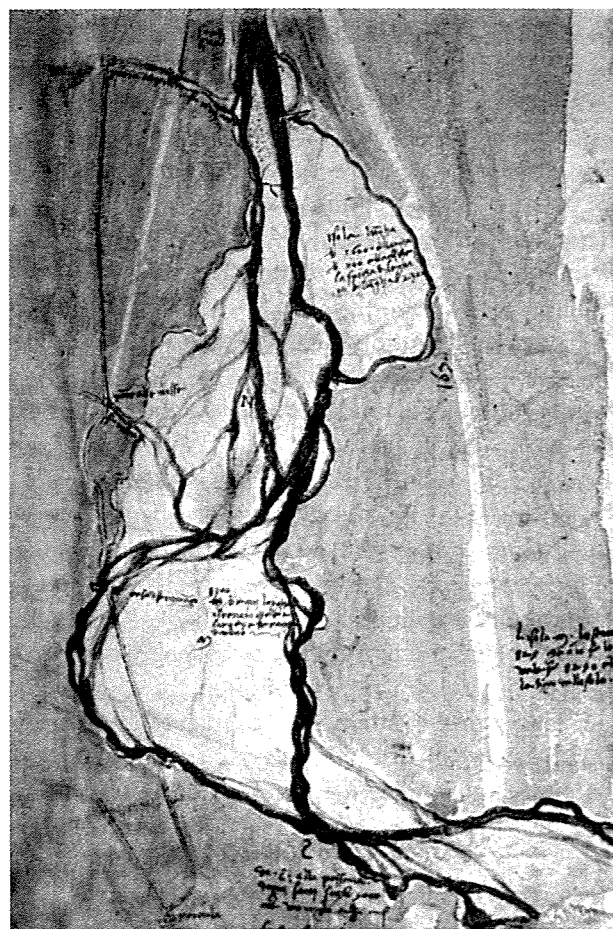
selon Platon. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. série, CXXI, 1993, s. 167-180; SNOW-SMITH, J.: *The „Primavera“ of Sandro Botticelli. A Neoplatonic Interpretation*. New York : Peter Lang, 1993.

⁵⁰ MARLE, R. van: *The Development of the Italian Schools of Painting, XII*. La Haye : Nijhoff, 1931, s. 80; HOPE, C.: Problems of Interpretation in Titian's Erotic Paintings. In: *Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi, Venezia 1976*. Venice : Neri Pozza, 1980, s. 111-124; HOPE, C.: What Michelangelo Had in Mind. In: *Art History*, V, 1982, č. 2, s. 247-253.

⁵¹ GOMBRICH 1972, c. d. (v pozn. 48), s. 31 a 34-35 (A Postscript as a Preface 1970).

⁵² HOPE 1980, c. d. (v pozn. 50), s. 124.

⁵³ FRANCASTEL 1965, c. d. (v pozn. 25), s. 268-271.



3. Leonardo da Vinci: Kartografia florentského kraja. Toky rieky Arno. Foto: Archiv autora

do, concordia a veritas znázornené Botticellim ako Flóra, tri Grácie a Merkúr) alebo Erwin Panofsky (dialektika medzi *amor ferinus*, *amor humanus*

a *amor divinus* znázornených ako Zefír, Flóra a Venuša)⁵⁴ – je dôležité preskúmať všeobecnú formu, akú podobný „vplyv“ môže nadobudnúť. Je úplne pomýlené chcieť zredukovať filozofické „pramene“ na to, ako sa chápu v školských laviciach, teda ako korpusy doktrín. Tak ako každý duchovný produkt, aj filozofické myšlienky sú *plynúce* (fluides), sú ľubovoľne manipulovateľnými konfiguráciami, všade prenikajú a donekonečna sa menia (Dante poskytol všetkým renesančným umelcom model takejto voľnosti).

Edgar Wind mieril presne na to, keď predpokladal, že Botticelli má schopnosť nechať „tieť“ Ficinov dialektický štýl do každej medzery svojho „exaktného lyrizmu“.⁵⁵ A Panofsky zasa trval na „skoro nekonečnej flexibilitate“ (*the almost limitless flexibility*) novoplatónskeho myslenia vždy vhodného na nové stvárnenia a nové usporiadania, nech by boli príslušné námietky na poli doktrín akékoľvek.⁵⁶

Práve pre toto už nesmú filozofické meandre, kde aj Edgar Wind s veľkou pravdepodobnosťou stratil Botticelliho, desiť historikov umenia tak, ako sa ich nemusia ani jednostranne zmocňovať. Francastel veľmi správne hovoril o *Primavere*, keď ju kvalifikoval ako „reálnu alegóriu“:⁵⁷ týmto spôsobom označil dialektickú výmenu, *figurálnu montáž* medzi heterogénnymi kultúrnymi registrami. *Reálnou alegóriou* (allégorie réelle) preto, lebo v maľbe podstupujú myšlienky niečo ako „stávanie-sa-telom“ a vzápätí aj basic text, do ktorého vkladal nádeje ešte Panofsky, sa stáva len sieťou už transformovaných, rozdelených, zmiešaných, naplavených a nečistých „prameňov“.

mes were quite frequently represented in secular art, on marriage chests, caskets or on tapestries, but as far as we know Botticelli was the first to paint mythological paintings of such a monumental kind, which in their size and their seriousness with the religious art of the period. What became a commonplace in the sixteenth century in the art of Correggio and Titian was certainly a novelty in the late 1470s, when the *Primavera*, the earliest of Botticelli's Mythologies, was painted.“; K sociálnej funkcii týchto obrazov pozri ROHLMANN, M.: Botticellis „Primavera“. Zu Anlaß, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento. In: *Artibus et*

A tiež *alegorickou realitou* (réel allégorique): ved pred Botticelliho *Primaverou*, kde je myšlienka priamo pri práci, už nemôžeme naďalej vidieť nejaký vavrín, zriadenie, kvet alebo prúd vlasov ako jednoduché časti viditeľného sveta. Pôsobí tu „niečo iné“, a práve to chcel Warburg zistiť.

Rovnakým spôsobom ako Botticelli v *Primavere* a v *Zrození Venuše* vytvoril druh obrazov, ktorý predtým neexistoval – kde môžeme vidieť prechádzať sa skoro nahé antické božstvá v prirodzenej veľkosti⁵⁸ – aj Aby Warburg o štyri storočia neskôr vytvoril nový druh písania v dejinách umenia. Tesná a zvláštna príbuznosť spája *imaginárny* Warburgov záujem o plynúce motívy *Primavery* – drapérie vo vánku, dlhé voľne povievajúce vlasy napriek extrémnemu úsiliu ich naaranžovania – a jeho *teoretické* angažovanie sa v prospech obnovenej koncepcie toho, čo historik obecné nazýva „prameňom“, „vplyvom“ alebo umeleckým „prúdom“.

Tak ako rastlinné druhy na čistinke (lúke) *Primavery*, tak aj „pramene“ vyvierajú a kvitnú všade v eseji mladého Warburga, ktorý pravdepodobne ovládal humanistickú slovnú hračku s *Florentia* a *Fluentia*, čo je predpokladaný pôvodný názov mesta Florencie lebo sa nachádza na sútoku riek Arno a Mugnone.⁵⁹ V podstate virtuálna kartografia prameňov vynesena na svetlo dizertáciou z roku 1893 sa viac menej podobá vizuálnym kartografiám vytvoreným v roku 1503 Leonardom da Vincim za účelom zaznamenávania splavných a nesplavných vodných tokov – *cors(i) d'acqua torbida* – florentského kraja. Warburg veľmi dobre vedel, na rozdiel od všetkých idealistických historikov, že to, čo mal odhaliť v ob-

lasti „prameňov“, sa muselo rýsovať len v podobe – Leonardo to dobre ukazuje – zložitostí, geológiou rozrušených smerovaní, rázcestí, meandrov.

Preto sa Warburg opovažuje hovoriť o „zmiešaninách“ a „digresiaciach“. Preto aj „vplyv antiky“ alebo štylistický „prúd“ začiatku renesancie vyžadujú, aby slová *Einfluss* – výraz, ktorý predpokladá aj vo francúzštine, taliančine alebo angličtine tok (flux), plynutie (fluence) – alebo *Strömung*, boli brané vážne.⁶⁰ Aj my začíname upodozrievať, že dejiny umenia, ktoré v tomto období formuloval Aby Warburg, mali fungovať ako *Strömungslehre*, to znamená ako dynamika toho, čo plynie, t.j. plynutia (dynamique des fluides).⁶¹ Keď Panofsky hovorí o *basic text(e)*, zjednodušuje pritom problém dvojnásobne: na jednej strane architektonickou metaforou vopred petrifikuje pojem prameňa, na strane druhej použitím jednotného čísla neberie do úvahy to, čím prameň v skutočnosti je, teda opakom jediného východzieho bodu.

Z tohto hľadiska Warburg dokazuje, že bol presným súčasníkom iného veľkého vedca zaujatého filologickými a archeologickými problémami kultúry: ide o Ferdinanda de Saussura, ktorého nevydané poznámky obsahujú túto peknú myšlienku:

„Pozerat sa na jazyk a klást si otázku, kedy presne podobná vec „začala“, je rovnako inteligentné, ako pozerat sa na horský potok a veriť, že keď sa vydáte hore prúdom, nájdete presné miesto jeho prameňa. Nespočetné množstvo vecí určí, že v hociktorom momente potok jestvuje, zatiaľ čo sa hovorí, že sa rodí a recipročne, že sa len rodí, zatiaľ čo [chýba].“⁶²

⁵⁴ WIND 1992, c. d. (v pozn. 28), s. 140 (Wind na s. 127-128 potvrdzuje odvolávanie sa na Ficinove myšlienky a pripomína, že bol to on kto do nich zasvätil Lorenza di Pierfrancesco, objednávateľa *Primavery*); PANOFSKY 1976, c. d. (v pozn. 41), s. 190-197.

⁵⁵ WIND 1992, c. d. (v pozn. 28), s. 140.

⁵⁶ PANOFSKY 1976, c. d. (v pozn. 41), s. 193.

⁵⁷ FRANCASTEL 1965, c. d. (v pozn. 25), s. 282.

⁵⁸ Porovnaj GOMBRICH 1972, c. d. (v pozn. 48), s. 32 – „At the time when they were painted, Botticelli's Mythologies belonged to no established category. It is true that mythological the-

Historiae, 1996, č. 33, s. 97-132; ZÖLLNER, F.: *Botticelli. Images of Love and Spring*. München – London – New York, Prestel, 1998; O sprievodnej transformácii religióznej ikonografie pozri BURROUGHS, C.: *The Altar and the City: Botticelli's „Mannerism“ and the Reform of Sacred Art*. In: *Artibus et Historiae*, 1997, č. 36, s. 9-40.

⁵⁹ LANDINO, C.: *Proemio al commento Dantesco* (1481). In: *Scritti critici e teorici*. Ed. R. CARDINI. Rome: Bulzoni, 1974, I, s. 128 – „[...] approvo la opinione di Plinio, el quale scrive la citta esser stata da principio nomata Fluentia perché era tra due fiumi“; Etymológia *Fluentie* sa nachádza tiež u Leonarda Brunioho.

⁶⁰ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 10 a 25; Fr. preklad, s. 56 a 68.

⁶¹ Neskôr, v snahe analyzovať celok plynulosti (fluidités) a zlomov (fractures), plastických a neplastických fenoménov, bol tento pojem nahradený pojmom „seizmografie“. Pozri DIDIHUBERMAN, G.: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002, s. 117-168.

⁶² SAUSSURE, F. de: *Écrits de linguistique générale (1893-1911)*. Ed. S. BOUQUET – R. ENGLER. Paris: Gallimard, 2002, s. 94.

Platí to, v tomto ohľade, tak o obraze ako o jazyku: niet v ňom žiadneho absolútneho začiatku v protiprúde vecí. Skutočné začiatky, podľa obdivuhodnej poučky Waltera Benjamina, sú len „vírmi“, ktoré sa z času na čas objavajú pôsobiac na prúd rieky.⁶³ A pokiaľ ide o „idol pôvodov“, ktorý Marc Bloch neskôr pranieroval,⁶⁴ často sa v dejinách umenia maskuje za idol „prameňa“ a jeho pochodeň *basic text* obrazu. Warburg však od svojej inaugurujúcej práce doslova *dekonštruoval* túto koncepciu: v tom istom momente ako sú „pramene“ filologicky vytvorené, sú zároveň filozoficky zbavené akéhokoľvek privilégia slúžiť ako „kľúče“ a tým vyčerpať význam obrazu, ktorý dokumentujú. Warburg neprestal pozorovať ich *montážový* charakter: montáže významu a montáže času. Navyše ale montáže schopné – tak ako vo filme – hýbať sa, defilovať, všade vniknúť, vzdúvať sa alebo víriť sa tak ako fluidá v predmetoch, ktoré „ovplyvňujú“.

A tak, sledujúc priebeh dizertačnej práce z roku 1893, zistíme, že povaha literárnych prameňov vstupujúcich do Botticelliho *Zrodenia Venúše* ako aj *Primavery* je vo svojej podstate paradoxná, dvojznačná a nejasná: pramene sú *odvrátené*, nepriame, rozvetvujúce sa, a to takým spôsobom, že je často nemožné dokázať existenciu jediného „priameho vzoru“ (*direkt Vorbild*).⁶⁵ Sú *pomiešané* a ponúkajú kompozitný materiál toho, čo Warburg nazýva už freudovským jazykom „výsledok kompromisu“ (*Kompromissprodukt*) alebo proces kondenzácie.⁶⁶ Sú sústavne *premiešňované*, t.j. extravagantné či už v „eklektizme“ (*Eklektizmus*), ktorý nimi narába vo „voľnej adaptácii“ (*freie Nachbildung*), ktorej podliehajú alebo v štylistickej intenzifikácii, ktorú vyvolávajú.⁶⁷

Sú teda *nedorozumeniami* – tak ako pri Poliziánovi, ktorý po chybnom čítaní latinčiny premiesťnil girlandu z kvetov z hlavy ovidiovskej *Hory*, aby z nej urobil „opasok z kvetov“, ktorým je na *Primavere* opásaná Flóra⁶⁸ – v konečnom dôsledku sú vo svojej podstate dvojznačné.

Postupom času Warburg dospel názoru, že pramene sú v podstate *anachronické* – Rembrandt, chronologicky vzdialenejší od svojho antického prameňa než Antonio Tempesta, mu bol predsa len „archeologicky“ bližší: ako keby dôsledok bol, v tejto oblasti, schopný prinútiť „odhaliť“ svoju príčinu, čo si pozitivistický historik vie len ťažko predstaviť⁶⁹ – a aj charakter ich, doslova neviditeľného „vplyvu“, je podzemný:

„[...] oficiálne znovuobjavenie veľkého súsošia Laokóna, ktoré otriaslo celým Rímom, sa udialo až v r. 1506. Nemožno však vplyv Laokóna dávať do súvislosti jedine s jeho viditeľným návratom. Nebojím sa, že budem nepochopený, keď poviem: keby renesancia nebola objavila súsošie Laokónových múk, bola by si ju musela vymyslieť, práve pre jej prevratnú patetickú výrečnosť.“⁷⁰

Vďaka takýmto paradoxom sa celkom rozrušili aj samotné pojmy *tradície* a historickej *transmisie*. Warburg si to tak dobre uvedomoval, že po dvoch revíziách textu svojej práce sa zrazu v r. 1892 rozhodol pridať „Predbežnú poznámku“ (*Vorbemerkung*), v ktorej na menej než pätnástich stranách načrtol závažný teoretický program obsiahnutý už v jeho výskume botticelliiovských prameňov, program, ktorému ostal verný po celý svoj život.⁷¹

Tento krátky text sa skromne javí ako jediné vyhlásenie zámeru – jediné epistemologické stanovisko – mladého historika na okraji „zmesky

erudície“. Aby sme ho však lepšie pochopili, musíme zobrať do úvahy tri dodatočné prvky: v prvom rade Warburg chcel teoreticky uzavrieť svoju esej formou lapidárnych „Štyroch téz“ (*Vier Thesen*), ktoré napokon nepublikoval v pôvodnom vydaní.⁷² Ďalej na dvadsiatich siedmich listoch horúčkovite spísal konspekt „Záveru“ (*Schluss*), ktorý mal teoreticky definovať vzťahy medzi „obrazom a skúsenosťou“.⁷³ Napokon, najmä písanie práce o Botticellim bolo od r. 1888 sprevádzané zjavným úsilím o filozofické spracovanie, ktorého náčrtu nachádzame v objemnom zväzku s ambicióznym nadpisom: *Fragmenty pre základy monistickej psychológie umenia*.⁷⁴ Dokladá to, do akej miery týchto pätnásť riadkov z „Predbežnej poznámky“ boli v očiach mladého Warburga nabité významom.

Retrospektívne nie je ťažké rozpoznať v troch krátkych paragrafoch, z ktorých sa tento text skladá, tri hlavné koncepty, ktoré mali v dlhodobom horizonte artikulovať celé warburgovské dejiny umenia. Prvý paragraf vypovedá, že hľadanie botticelliiovských – filozofických alebo poetických – „prameňov“ sa upriamuje na „osvetlenie toho, čo na antike „zaujímalo“ umelcov *Quattrocenta*“.⁷⁵ Okrem ešte vágneho názoru na význam „záujmu“ a tiež „vplyvu“, bude to pojem „prežívania“ (*Nachleben*), ktorý bude potrebné postupne vymedziť ako časový model vhodný na to, aby učinil zadosť historickým paradoxom a „pohybom prameňov“ pozorovaných Warburgom.

Druhý paragraf rovnako zdržanlivo vymedzuje privilegovaného vizuálneho „nosiča“ týchto časových postupov. Tu sa vizuálne sústreďuje aj celá téza:

„Tak budeme môcť vytýčiť krok za krokom spôsob, akým umelci a ich poradcovia videli v antike model (*Vorbild*) vyžadujúci zosilnenie vonkajšieho pohybu (*ein gesteigerte äussere Bewegung*) a ako sa opierali o antické vzory, keď mali znázorniť detaily uvádzané do pohybu zvonku (*äusserlich bewegte Beiwerks*) – oblečenie a vlasy.“⁷⁶

Rozšírený a zosilnený pohyb ako formálny nástroj pamäti antiky? Warburg tu anticipoval to, čo o niekoľko rokov neskôr pomenoval: „formuly pátosu“ (*Pathosformeln*). Lenže účinnosť týchto figuratívnych prostriedkov mohla byť v očiach mladého historika pochopená len popri zapojení do hry skutočnej psychológie – či skôr metapsychológie – schopnej vyjadriť tak formálnu, ako aj antropologickú nevyhnutnosť obrazu. Tretí paragraf preto odkazuje na posledný pojem spomenutý tak stroho, až vzbudzuje dojem záhadnosti, ide o pojem „empatia“ (*Einfühlung*) – vcítenie sa: „[...] táto demonstrácia je veľmi dôležitá pre psychologickú estetiku (*psychologische Ästhetik*), pretože práve tu, v prostredí tvorivých umelcov, možno pozorovať spôsobilosť k estetickému aktu, akým je „empatia“ v procese stávania sa štýlo-tvornou silou (*der „Einfühlung in seinem Werden als stilbildende Macht*).“⁷⁷

Tak ako tri Grácie v Botticelliho *Primavere*, tieto tri základné pojmy – prežívanie, formuly pátosu, empatia – vytvárajú nerozdeliteľný kruh okolo celej warburgovskej analýzy. Stojí za to sledovať jej dynamiku, kde príklad Botticelliho umenia (a vo všeobecnosti, celého florentského *Quattrocenta*) udáva obdivuhodné, úchvacujúce a chvátajúce siločiary.

Z francúzštiny preložila Elena Flašková

⁶³ O tomto pojme pôvodu ako „víru v rieke“ pozri G. DIDI-HUBERMAN: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000, s. 85-155.

⁶⁴ BLOCH, M.: *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien (1941-1942)*. Ed. É. BLOCH. Paris: Armand Colin, 1993, s. 85-89.

⁶⁵ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 16; Fr. preklad, s. 61.

⁶⁶ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 11 a 21; Fr. preklad, s. 57 a 65.

⁶⁷ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 14-16 a 41; Fr. preklad, s. 59-61 a 79.

⁶⁸ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 17; Fr. preklad, s. 61-62.

⁶⁹ WARBURG, A.: *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts (1926)*. Warburg Institute Archive London, III, 12.11-12.

⁷⁰ WARBURG, A.: *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance (1914)*. In: *Gesammelte Schrif-*

ten, c. d. (v pozn. 3), s. 173-176 [resumé]. Preklad [podľa kompletnej talianskej verzie]. L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance. In: *Essais florentins*. Transl. J. Hincker, c. d. (v pozn. 3), s. 241.

⁷¹ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 5; Fr. preklad, s. 49 (verzie s a bez *Vorbemerkung* sa nachádzajú v Londýne vo Warburg Institute Archive pod signatúrami III.39.6, 1-5).

⁷² *Ibidem*, s. 58 (chýba vo francúzskom preklade).

⁷³ WARBURG, A.: *Schluss (1892)*. Warburg Institute Archive London, III.38.4, 1.

⁷⁴ WARBURG, A.: *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie (1888-1905)*. Warburg Institute Archive London, III, 43.1-2.

⁷⁵ *Gesammelte Schriften*, c. d. (v pozn. 3), s. 5; Fr. preklad, s. 49.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

A la recherche des sources perdues

Résumé

Ninfa serait ce leitmotiv, qui réapparaît avec fréquence dans les images occidentales, cette *Ninfa* dont Aby Warburg s'est laissé saisir et dont les analyses introduisent une toute nouvelle vision de l'histoire de l'art.

Ceci se rapporte au travail sur les deux tableaux de Botticelli que le jeune Warburg a entrepris en vue du titre de docteur (1983) et surtout en vue d'une véritable remontée vers les sources perdues que ces tableaux promettaient. Grâce à leur analyses Warburg constate l'existence d'une multiplicité allant au delà du simple éclecticisme d'époque, mais plus en général renvoyant à une histoire des images entendue comme un agencement de complexités, de „surdéterminations“.

Les tableaux représentent de véritables rhizomes de „sources“ partant de l'antiquité jusqu'à la littérature humaniste: l'érudition de Warburg recouvre une quantité extrême de sources jusque là négligées. En plus le jeune historien interprète d'obscurs symboles culturels par quoi il ouvre la voie à la nouvelle pratique – iconologique de l'histoire de l'art.

Il n'est guère surprenant que ses conclusions et découvertes n'ont cessé d'être revisitées et pourtant le cas du *Printemps* est toujours resté un mystère tant au niveau de la datation qu'au niveau du commanditaire. La discussion sur la signification et le rôle des personnages persiste: tel l'ambiguïté de Mercure et sa liaison avec l'héraldique politique de la famille Médicis, telle l'abondance de la végétation et la présence des personnages mythologiques renvoyant au jardin paradisiaque et au *renouveau* païen. L'opération de conversion entre nature et culture dont l'image serait le *Printemps* de Botticelli signifierait aussi un „printemps“ politique désiré par les Médicis.

Warburg n'ignore non pas l'ancrage de toute peinture dans la culture matérielle. Si on isolait les différents aspects de la culture, on trahirait d'après lui la complexité d'une culture. Il faut donc envisager aussi l'importance de la culture visuelle du Quattrocento (rituels, fêtes, théâtre...) pour „comprendre“ l'art de Botticelli. Il est vrai

que Politien, poète humaniste, était l'éminence grise de l'iconographie du *Printemps*, il n'est pourtant pas la „clé“ qui dévoilerait toute réalité du tableau. Ce qui importe est une compréhension dynamique des sources littéraires du tableau puisque la poésie elle-même se trouve à la bifurcation des éléments hétérogènes. Le point de vue anthropologique permet de saisir cette complexité. Ici la „source“ littéraire vaut surtout pour sa capacité à nous faire toucher du doigt la „vie“ même dont un tableau de Botticelli avait fait en son temps partie intégrante.

Deux courants interprétatifs accompagnent ce tableau au sein de l'histoire de l'art (initiés involontairement par Warburg): l'un intellectualiste voyant dans le *Printemps* une théorie de l'Amour et de l'Humanitas et l'autre anti-philosophique en relation avec des rites et fêtes. Les deux en fait se caractérisent par un rejet de complexités et signalent un malentendu sur ce que c'est une „source“ et son „influence“. Particulièrement les idées philosophiques dérangeaient et considérées comme un corps de doctrines elles ne pouvaient effectivement donner réponses au tableau. Mais elles sont, comme toute production d'esprit, des *fluides*, des configurations manipulables à loisir et comme telles elles subissent en la peinture quelque chose comme un „devenir corps“.

Autant les motifs fluides du *Printemps* attiraient l'intérêt de Warburg, autant l'histoire de l'art que ce dernier mettait en place était une dynamique des fluides. Il est simplifié de parler d'une „source“ comme d'un *basic texte* au sens de Panofsky, les „sources“ selon Warburg non ni point d'origine, ni une fin ultime, elles ont bien plus un caractère de montages: montages de sens et de temps. Pour cela les „sources“ alluvionnées dans le *Printemps* de Botticelli sont indirectes, ramifiées, mélangées, déplacées, malentendues et enfin anachroniques. Ainsi, ce sont les notions de tradition et de transmission que Warburg redéfinit, et on reconnaît à l'évidence les trois notions-concepts majeurs de sa réflexion qu'il développera au cours de sa carrière.

Nachleben, Pathosformeln, Einfühlung.

Semiotika rámu I.

Reflexia na tému limitov obrazu a limitov v obraze

Radana ŽVAKOVÁ

Štúdiá o ráme by mala byť zameraná na dva aspekty daného problému: jeden pracovne nazvem semiologickou analýzou *prezentácie reprezentácie*,¹ v ktorej predmetom výskumu sú miesta v obraze, kde sú identifikovateľné limity, hraničné zóny či už na ploche obrazu, v jeho čisto formálnom prevedení, v jeho plánoch, alebo v rámovaniach; druhý aspekt problému by mal nadväzovať na aktuálne výskumy v oblasti rétoriky a semiotiky rámu sledujúce ďaleko technickejšiu líniu projektu cez analýzu modelov orámovania a podôb rámu ako takého. V tejto časti sa sústreďím na prvý komplex problémov pričom zameraná, úvodná pojmová „hmla“, ktorú predchádzajúce vymedzenie problému zrejme vyvoláva, sa stane štartovacím poľom, z ktorého budem postupne otvárať priestor artikulujúci celú škálu otázok spojených s témou rámu. V téme – dovoľm si povedať diskurze – rámu nie je totiž reč iba o materiálnych podobách a tvaroch rámu. Exkurzy v tejto oblasti sú mimoriadne členité a plodné, zasahujú pritom sféry, v ktorých nový uhol pohľadu môže nasvietiť opomenuté „medzery“ a osvetliť tak nové súvislosti.

Inak povedané, úvaha o ráme môže byť úvahou, pri ktorej je potrebné a výhodné zotrvať na okrajoch a margách: a to vďaka teoretickej intuícii, slovami Jacqua Derridu, že „pravdy“ nesídlia nikde lepšie ako práve na okrajoch veľkých textov a diel.² Ako príklad na záver tejto štúdie nech je dielo prakticky bezprecedentné a zakladateľské: rám Vasariho Životov.

Tak ako je väčšina obdivovateľov umenia zvyknutá vidieť obraz a nevidieť rám, aj pri *téme rámu* bolo v minulosti zvykom ju v umeleckohistorickej analýze obísť (leďaže by rám zachránilo jeho zaradenie do rámca umeleckých remesiel) premlčať, nereflektovať, označiť danú tému ako minoritnú a nespôsobilú ponúknuť ozaj prínosnú odpoveď o konštrukcii a význame diela, ktorého rám je hranicou. Veď ide (len) o rám: čisto funkčnú záležitosť, ktorá vstupuje do významotvornej role zobrazenia len z pozície vymedzenia fyzického priestoru a označenia jeho „konečnosti“! Nakoniec veľká väčšina obrázkových kníh o výtvarnom umení sa stala len ďalším z dôkazov, že rám je v podstate v umeleckom diele len nepotrebným dodatkom, resp. potrebným len pre explicitné

¹ Francúzsky alebo anglický pojem *représentation/representation*, ktorý má byť podľa správnosti prekladaný ako zobrazenie, znázornenie, má bohatšie konotácie v spomínaných jazykoch ako v našom preklade. Kategória *représentácie* je v podstate umelo vytvorenou konštrukciou, cez ktorú sa zmocňujeme sveta a spôsob jej *représentácie* je procesom jej „sprítomnenia“ (pozri KESNER, L.: *Vizuální teorie*. Praha : H&H, 1997, s. 48.) Vo vojom texte teda budem používať aj pojem

représentácia vo význame jej anglického a francúzskeho ekvivalentu. V tejto fáze je podstatné uviesť, že teoretické problémy, ktorých sa pri *téme rámu* dotknem, sa pokúsim exemplifikovať v nasledujúcej štúdií. Tam sa budem venovať okrem iného aj typologickým otázkam rámu.

² Táto intuícia je samozrejme produktom dôležitých zistení o fungovaní *ergon/parergone* v diele DERRIDA, J.: *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.

oddelenie zobrazenia od okolitého prostredia. Ale čo ak úloha rámu či podoby, ktoré môže na seba vziať, sú omnoho rozmanitejšie a bohatšie? To, čo nazývam *témou rámu* je totiž široké pole problémov, ktoré mapujú rám od jeho fyzickej, materiálnej podoby hranice, až po jeho nefyzickú podobu konceptuálnej hranice pri inštitucionálnych, percepčných, ideologických alebo rodových otázkach.³

Je nemysliteľné začať písať na *tému rámu* bez toho, aby som jej vznik stručne necharakterizovala a nezaradila. Kam teda situovať moment(y), kedy rám pritiahol pozornosť, kedy sa z pomerne nepodstatného „prídavku“ – nevýrazného nosiča a ohraničovateľa reprezentácie, dekoratívnej platformy znázorňujúcej (resp. tváriacej sa, že znázorňuje) svojou bohatosťou akurát cenu a prestíž obrazu – stal prvok s pomerne rozsiahlou vypovedacou schopnosťou? Čo spôsobilo, že tendenciu rámu k neviditeľnosti prekonal záujem a potreba o jeho teoretické zviditeľňovanie? Ako pracovnú klasifikáciu, kde možno identifikovať hneď niekoľko momentov prebudenej záujmu o rám, som zvolila historické hladisko, pričom každý jeden z nich stál pri zdroji ďalších otázok a spriaznených tém.

Predtým než ich načrtnem, uvediem iné rozdelenie (ktoré sa v istých bodoch s mojím prekrýva) a to konkrétne podľa publikácie Paula Dura *Rhetoric of the Frame*, kde je 14 esejí od rôznych autorov rozdelených do troch podskupín: prvá sa venuje rámu ako hranici obrazu a kladie si otázku, ako rám definuje a svojim *hlasom* prispieva k významovej hre v reprezentácii, ktorú ohraničuje; v druhej skupine textov sa dôraz kladie na fungovanie inštitucionálneho a ideologického

rámu/rámca a v poslednej je rám priestorom pre „interdiskurzívne meditácie“ o marginálnom pôvode umeleckej praxe a teórii spojenej buď s feminizmom, sexuálnymi menšinami alebo otázkami pornografie a aids.⁴

1. Prvý moment nazvem *formálny*: je spojený s historickým nástupom moderného umenia na scénu, ako aj objavenie sa nových technológií v procese „reprezentácie“ (fotografia, film): status rámu sa vedome mení, pretože sa vedome mení status klasického mimetického zobrazenia, rám stráca striktno limitujúcu funkciu oddeľujúcu vonkajšie prostredie od vnútorného, presahuje z jedného do druhého, zasahuje do zobrazenej témy; ohraničenia sa stávajú tečúcimi, častokrát sa limity úplne strácajú, sublimujú vo fragmentácii rámu či dekonštrukcii jeho formálnej stránky.

Relevantný doklad – jeden z prvých – teoretickej reflexie stavu moderného umenia vo vzťahu k rámu je štúdia Meyera Schapira *On some Problems in the Semiotic of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Signs*. Podľa jeho slov „rám sa stal zbytočným v momente, keď maľba prestala zobrazovať hĺbku priestoru a bola zaujatá viac formálnymi a expresívnymi kvalitami nemimetických prvkov než ich spracovávaním v znaky“.⁵ Prekonanie rámu je podľa neho dôkazom prenikania expresivity do umenia a zvýraznenie významu maliarovej participácie, jeho identity a autenticity. Zjavne aj Schapirovo príspevok (priam rehabilitácia) k fenoménu rámu je založený na modernistickej schéme uvažovania: cez fungovanie formálnych nemimetických výrazových prvkov (pole zobrazenia, formát, tvar, rám, škrvny...), sčasti arbitrárne použiteľných vďaka abstraktnému umeniu, „kde korešpondencia znak-vec už nie

viac o náhodnú – čo neznamená nepodstatnú – záležitosť, než o naozaj pregnantne štruktúrovaný problém).

⁴ DURO 1996, c. d. (v pozn. 3), s. 1-10.

⁵ SCHAPIRO, Meyer: Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques. In: *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982, s. 13; Pôvodná verzia SCHAPIRO, Meyer: On some Problems in the Semiotic of Visual Art, Field and Vehicle in Image-Signs. In: *Semiotica*, I, 1969, č. 3.

je požadovaná“,⁶ autor skúma ich imanentnú, expresívnu hodnotu a ich úlohu pri tvorbe významu. To, že nejde o čisto formalistický diskurz, dokladá Schapirova snaha poukázať na obsahovosť a komunikačnú schopnosť týchto výrazových prostriedkov,⁷ naopak zase závislosť na tradícii zobrazovania vylučuje Schapira z línie projektov zameraných na striktný výskum typológie vizuálnych znakov (medzi nimi aj rámu).

2. Ďalší moment je *ideologický* a súvisí s významotvornou pozíciou múzea ako inštitúcie, kde okrem otázky komunikačnej schopnosti obrazov cez obsahovú stránku – štítok s údajmi o diele, ktorých sú rámy nosičmi – je zmysluplná otázka pohľadu a vnímania umeleckého diela, pri ktorom sa rám implicitne stáva nositeľom moci a náš pohľad predurčuje k istému spôsobu „pozerania sa“. Veď tak ako rám, aj priestor múzea uzatvára a prezentuje, oddeľuje externé od interného, obklopuje dielo cenou a hodnotou, „garantuje čisté a hygienické prostredie umenia“.⁸ Na to nadväzuje aj otázka prezentácie diel zostavovateľom expozície, ich rekontextualizácie v prostredí múzea (celkový rámec muzeálnej inštitúcie) a dekontextualizácie prostredníctvom rámovej techniky (odvolávam sa na zaujímavé prípady politiky prerámovania – napr. v MoMA „vyčistený“ rám v prerámovaných obrazoch súvisel s manipuláciou novej genealógie moderného umenia, ktorá musela zodpovedať greenbergovským kritériám modernizmu považujúcim pôvodný rám za anachronizmus).⁹ Zaujímavý je teda nielen inštitucio-

⁶ Ibidem, s. 32.

⁷ Pozri bližšie BAKOŠ, Ján: Od ikonológie ku semiotike. In: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava: Veda, 2000, s. 322-325 – semiotika expresie je venovaná Schapirovi.

⁸ TAGG, J.: A Discourse (With Shape of Reason Missing). In: MELVILLE, S. – READINGS, B. (ed): *Vision and Textuality*. London: Macmillan, 1995, s. 100.

⁹ Pozri bližšie: HANÁKOVÁ, Petra: Teoretická kritika (modernistického) múzea umenia – exempláry terč newyorské MoMA (The Museum of Modern Art). In: *Ars*, 2002, č. 1-3, s. 213-33; Podobný, bohužiaľ nezdokladovaný príklad je známy aj v slovenskom kontexte: zaradenie J. Mudrocha do kontextu pokrokovej, avantgardnej „Generácie 1909“, bolo pre jeho vystavo-

nálny rámec múzea, problematika totožná s uvažovaním na pôde novej muzeológie, ale najmä fungovanie rámu v danom prostredí. Tak ako múzeum, aj rám je prostriedkom kladenia otázok *ideológie diela*, zakódovaných v indíciach, ktorých je rám (alebo múzeum) nositeľom.

3. Napokon, posledný je *teoretický* moment prítomný v súčasných filozofických a estetických úvahách na tému marginálií a limitov s pôvodom v (post)štrukturalistických teóriách spochybňujúcich status reprezentácie. Sústreďujú sa tak na témy „dodatku“ (supplément) a „prídavku“ (complément), ako aj na skúmania rámu ako organickej časti diela-*ergon* či naopak jeho nepotrebné ozdoby-*parergon*. Uvedené rozhrania tu fungujú ako priestor medzi koncom „konštruovania“ a začiatkom „dekonštruovania“ teórie reprezentácie, ako priestor vonkajší aj vnútorný, ktorý je aj dejom aj kontextom, dielom aj okolím. Rám je tak nielen fyzickým zosobnením hranice medzi externým a interným, je zároveň istým emblémom estetického a filozofického uvažovania súčasnej doby brániacej sa proti priepasti medzi obyčajným svetom a „planétou estetična“, medzi univerzom diela a okolím čo naň vplýva, medzi vnútorným významom a kontextom. Rám sa nachádza na ich oddeľujúcich hraniciach, stojí mimo nich, no zároveň je „priestorom“, kde sa oba svety rozpúšťajú a splyývajú.¹⁰

Priestor rámu tak inicioval celú sériu problémov, ktoré sú výzvou pre nič menšie ako samotný *rámec dejín umenia* (rám, názov, signatúra,

vateľa podmienené maliarovým vyrámaním z pôvodných, klasických reliéfnych rámov, ktoré odolávali kompatibilitu so zvoleným kritériom umeleckohistorického zaradenia umelca.

¹⁰ Keď sa Derrida pustil do „prepísovania“ Kanta, v estetickom súde videl medzistupeň medzi rozumom a pôžitkom, stupeň artikulujúci rozum a chápanie, stupeň fungujúci možno práve ako rám(?) Rovnako ako umelecké dielo je podkladom pre otázku rámu ako organickej časti diela (ergon) alebo rámu ako dodatku (parergon), Kantova filozofia je podkladom pre podobné otázky, pre otázky „násilia rámovania“ (teória súdov rámuje teóriu krásy a tá zasa estetickú teóriu, a celok je zarámovaný v analytike konceptov), kritiky Kanta ako umeleckého diela – DERRIDA 1978, c.d. (v pozn. 2).

múzeum, archív, reprodukcie, trh, diskurz...) a jej zakódovaný binárny systém pojmov. Dokonca v diskurze o „konci dejín umenia“, ktorý sa etabloval začiatkom 90. rokov, sa pojem rámu a rámcu využil na metaforizáciu vzťahu umenia a dejín umenia ako obrazu a nemu zodpovedajúceho rámu. Podľa Hansa Beltinga „až dejiny umenia zasadili tradíciou dochované umenie do obrazu, v ktorom sa ho naučili vidieť. Iba rám zaručoval vnútornú súvislosť obrazu. Všetko, čo v ňom našlo význam sa privilegovalo ako umenie, na rozdiel od všetkého, čo v ňom chýbalo...“¹¹ A práve Beltingove „vymknutie sa umenia z rámu“, teda mimo rámu univerzálnych dejín umenia, symbolizuje príchod veku otvorenosti, neurčitosti a neistoty, pre ktorý je uvedená stručná klasifikácia len skromným návrhom na orientáciu.

Fyzický rám: „pravidelná ohrada izolujúca pole reprezentácie“¹²

„Čo znamená „zobrazovať/reprezentovať“? Ako sa artikuluje a konštruuje proces reprezentácie malby v a cez jej produkt akým je obraz? Táto hladká stena, geometricky definovaná, limitovaná a zarámovaná, na ktorej pozorujeme hĺbku iného sveta, a čítame jeho nedešifrovateľné tajomstvo?“¹³

Sústredím sa na posledný identifikovaný bod v uvedenej klasifikácii (zodpovedajúci prvej kategórii podľa Paula Dura): jednak preto, že ide o mimoriadne plodný moment stretnutia historiko-teoretického problému reprezentácie so súčasnými teóriami znaku (mimo iných aj s lingvistikou), kde jednou z rámcových tém bol práve, ako som uviedla, rám a jednak preto, že nebudem

ďaleko od skutočnosti, ak prijmem predpoklad, že podobné teoretické uvažovanie bolo ovplyvnené vo veľkej miere spomínanými zmenami v umení a v múzejníctve.

Okrem toho, že „moderný obraz bez rámu v istom zmysle objasňuje funkcie rámu v klasickom umení“,¹⁴ pôjde o spôsob, akým sa na obrazy pozeráme, ako ich vidíme, aby sme cez modernú (a postmodernú) optiku spozorovali ďalšie roviny pohľadu kladeného na klasický obraz, klasickú reprezentáciu. Nie náhodou úvahu o ráme budem odvíjať od úvahy o „reprezentácii“, teda spôsobe zobrazovania, stvárňovania a spôsobov jej vnímania a prijímania (percepcie a recepcie); veď oba spôsoby spoluvytvárajú jednotu reprezentovaného priestoru a priestoru obsadeného divákom. Šedou eminenciou reprezentácie, priestorom „medzi“, je ako uvidíme **rám**, logicky sa teda práve on stane aj rozrušovateľom princípov jej fungovania. Podľa Schapira „vynález hladkej a ohraničenej plochy umožnil následnú transparentiu maliarskeho plánu, bez ktorej by sa zobrazenie trojrozmerného priestoru nedalo uskutočniť.“¹⁵ Potom je na mieste otázka: čo ak je „transparentia maliarskeho plánu“ infikovaná nepriehľadnou vrstvou, ktorou je medzi inými práve fyzický, ale aj konceptuálny rám?

„Rám je ornamentom obrazu, jeho nevyhnutným prvkom: je podmienkou kontemplácie obrazu“¹⁶ uvádza Nicolas Poussin vo svojom liste adresovanom mecénovi Chantelou pri zásielke obrazu *La Manne*, nevedomujúc si, nakoľko tým anticipuje teoretický uhol pohľadu, ktorý súčasnú reflexiu o ráme, ako jednu z figúr schopnosti prezentácie, exhibície, predstavenia sa obrazu, štruktúruje. Poussin pokračuje: „predtým než váš obraz zverejníte, je mimoriadne žiadúce ho trochu ozdobiť rámom“, pretože akonáhle je oko maliara substituované pohľadom diváka, rám musí



1. Charles Le Brun. Stretnutie v Pyrenejách. Repro: Marin 1994, s. 320.

substituovať artefakt v procese svojej produkcie obrazom v procese jeho predstavenia sa, vystavenia, scénografického aranžmá. Rám je teda pre výtvarné umenie špecifickým prostriedkom na ukávanie, je podmienkou pre videnie; „ide o prvok nemimetický, nepopisný, prvok v úlohe integranta na poli klasickej malby.“¹⁷

Nakoľko mojou ambíciou je skúmať akúsi „archeológiu rámu“, respektíve archeológiu teore-

tického využitia *rámového zariadenia, rámového aparátu (dispositif d'encadrement)* alebo do tretice *rámčovej štruktúry* špeciálne prostredníctvom semiotického prístupu, musím sa predtým stručne pristať pri samotnom pojme rám ako fyzickej konštrukcii a pri funkciách, ktorých je nositeľom. Nakoniec samotná etymológia slova evokuje celú škálu významových odtieňov, profiluje polysémiu rámu a trasy, podľa ktorých môže byť

¹¹ BELTING, Hans: *Konec dejín umění*. Praha : Mladá Fronta, 2000, s. 22-25.

¹² SCHAPIRO 1982, c. d. (v pozn. 5), s. 10.

¹³ MARIN, Louis: *Détruire la peinture*. Paris : Flammarion, 1977, s. 52-3.

¹⁴ SCHAPIRO 1982, c. d. (v pozn. 5), s. 13.

¹⁵ Ibidem, s. 8.

¹⁶ POUSSIN, Nicolas: Lettre à Chantelou (28 avril 1639). In: MARIN, Louis: *Sublime Poussin*. Paris : Seuil, 1995, s. 226-227.

¹⁷ MARIN, Louis: Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin. In: ibidem, s. 19-20. Rám zohráva funkciu integranta resp. nachádza sa v intervale prieniku troch priestorov: zobrazeného priestoru (mise en scène zobrazenia), priestoru repre-

zentácie (obraz ako podstavec a podpora zobrazenia) a priestoru prezentácie (exhibície obrazu). Pozri tiež MARIN, Louis: Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture. In: *Rivista di estetica*, XXII, 1982, č. 12, s. 23.

rám skúmaný: od francúzskeho *cadre* – drevenej lišty ohraničujúcej geometrickú plochu plátna, cez talianske *cornice* – architektonický pojem rímsy, atiky s odkazmi skôr k ornamentálnej a ochranej stránke rámu, až po anglický *frame* – pojem najvýstižnejšie vyjadrujúci štruktúralno-konštrukčnú stránku rámu. V slove *fram-ing* sa odhaľuje samotný mechanizmus fixácie plátna, teda plochy ako podstavca a podpory budúcej reprezentácie. Napokon aj v synonymickom slovníku nájdete k slovenskému rám ekvivalent: konštrukcia. Aké stanovisko zaujať k tomuto viac-významovému artefaktu akým je rám: od obyčajnej pasparty až po konštrukciu, rám môže byť zároveň prídavkom a doplnkom, lacným ornamentom, ale aj zariadením nevyhnutným pre existenciu obrazu.

Louis Marin, ktorý sa týmito otázkami venoval aplikujúc pritom viaceré Derridove závery na výtvarné diela, píše, že rám je „*potrebný parrergon, konštitutívny prvok, ktorý dielo autonomizuje, reprezentáciu exkluzívne predstavuje a ponúka správnu definíciu podmienok pre vizuálny vnem a kontempláciu reprezentácie ako takej*“.¹⁸ Akým spôsobom práve teória reprezentácie definovala fungovanie rámu a následne do akej miery súčasná semiologická vetva na ňu nadviazala, aby v ráme identifikovala ohnisko ideologického obsahu a zdroj mocenskej investície obrazu? Ako sa prostredníctvom rámu postštrukturalisti usilovali demonštrovať „zafaženost“ reprezentácie v zmysle jej neoddeliteľnej participácie na sociálnych procesoch nadvlády a kontroly?¹⁹ Alebo inak: ako teória reprezentácie konštruovala rám, no zároveň naznačila cestu pre jeho dekonštrukciu?

¹⁸ MARIN, Louis: Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures. In: *De la représentation*. Paris : Gallimard/Seuil, 1995, s. 346.

¹⁹ Pozri OWENS, Craig: Représentation, privatisation et pouvoir. In: KESNER 1997, c. d. (v pozn. 1), s. 165-95. Podľa Owens, Foucault a Marin prispeli do dejín umenia tým, že ukázali ako sa umelecká produkcia podieľa na širších sociálnych a historických procesoch. Skúmajú totiž znázorňovanie nielen ako púhy prejav moci, ale i ako „integrálnu súčasť sociálnych procesov

Konceptuálny rám a teória reprezentácie

Louis Marin, ktorý sústredil podstatnú časť svojho výskumu na otázky fungovania reprezentácie a na prvky, ktoré ju sprevádzajú, alebo ktoré sú jej ekvivalentom – znakom – je presvedčený, že okrem zafixovanej transparentie či priehľadnosti znaku-representácie existuje ešte akési „rezíduum“. A práve o tomto rezíduu, nespotrebovanom zostatku mechanikou reprezentácie, nemetickej alebo nepriehľadnej stránke znaku bude reč. Oba pojmy sa viažu k hodnotám reprezentácie, ako sú tranzitívnosť (transparentnosť znaku) a reflexívnosť (opacita alebo nepriehľadnosť znaku), definované v teórii znaku u gramatikov z Port Royal, svojho času zohrávajúcich mimoriadne dôležitú úlohu v teoretických konceptoch klasickej estetiky a v hodnotiacich súdoch umeleckej kritiky.²⁰ Podľa tejto charty modernej racionality idea reprezentuje vec a znak je reprezentáciou tejto veci. Ideálom reprezentácie je zmiznúť, stratiť sa v transparentnom priamom prístupe k veci. Zdvojeniu bytia v tejto významovej štruktúre je vlastná substitúcia veci znakom alebo znaku vecou, tak aby sa znak a označovaná vec v sebe navzájom zrkadlili.²¹ Absolútna transparentia reprezentácie však zostáva len ideálom; existuje totiž stránka znaku, ktorá *predstavuje niečo reprezentujúce*.

Inými slovami, predstavme si znak ako „reprezentujúcu vec“, teda znak rozdvajujúci sa na „reprezentanta“ a na „vec“: ako vec sa znak sústreďuje sám na seba, nič nereprezentuje, naopak len sám seba prezentuje, reflektuje; ako reprezentant však zastupuje alebo necháva vidieť niečo iné než je on sám, funguje ako tranzitívna hodnota.²² Spo-

rozlíšenia, vylúčenia, začlenenia a vládnutia. Obaja sa snažia zistiť akými spôsobmi sa nadvláda wpisuje do západných systémov znázorňovania.“ (s. 169-70).

²⁰ Referenčným titulom v Marinovom teoretickom diele je – MARIN, Louis: *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*. Paris : Minuit 1975. Konceptualizácia pojmov „transparentnosť“ a „opacita“ je neustále prítomná až do vyústenia v publikácii MARIN, Louis: *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris : Usher, 1989.

meňte si na časté prirovnania obrazu k oknu²³ – typická metafora tranzitívnosti či transparentie obrazu ako znaku – ktorá poukazuje na to, čo je v obraze zobrazené, čo možno okamžite pomenovať či obsahovo klasifikovať (v teórii umenia by tento pól zodpovedal „estetike obsahovosti“). Následne, reflexívnu hodnotu v obraze predstavuje všetko to, čo reprezentáciu prezentuje, exhibuje, všetky prvky, ktoré sú vecnou stránkou obrazu, jeho vehiklom a nie správou či obsahom, ktoré napriek tomu, že nie sú okamžite pomenovateľné alebo priraditeľné k slovnému ekvivalentu pri opise obrazu, môžu spôsobiť istú významovú dynamiku (opozíciu k spomínanému pólu by v tomto prípade vystihovala estetika „l'art-pour-l'art“). K podobným záverom ako gramatici z Port Royal dospieva *sémantická a pragmatická lingvistiká*: namiesto vyzdvihnutia buď transparentie alebo opacity tvrdí, že „*existuje transparenciacum-ne-transparentia, teda znak nie je ani priehľadný ani nepriehľadný, ale oboje naraz, sám seba reflektuje a zároveň reprezentuje niečo iné než je on sám*“.²⁴

Ak by sme tento záver chceli preložiť do umeleckohistorického jazyka, predtým než upresníme význam pragmatickej lingvistiky, identifikovali by sme rozdelenie veľkých teoretických a praktických problémov reprezentácie v dejinách umenia do dvoch trás: jedna by bola vydláždená problémami mimetickej nápodoby v diele, otázkami referenta v tomto vzťahu a privilegovaných prostriedkov jeho realizácie (kresba, farebnosť).

²¹ Ideálne fungovanie myslenia a jazyka nastáva vtedy, keď „idey-representácie v ich významovej totalite znamenajú, prostredníctvom znakov, vecí, ktorých sú reprezentáciami“. Vzťahy, ktoré spájajú veci s ich reprezentáciami a reprezentácie s ich znakmi, sú pritom odlišné: zatiaľčo jedny sú prirodzené (vec – idea), druhé majú charakter inštitucionalizovaných konvencií založených na zvyku (idea – znak). K semiologickým vzťahom ešte patrí vzťah veci a znaku, moment, v ktorom ideálna predstava absolútnej transparentie jazyka voči mysleniu podlieha transgresiám. MARIN 1975, c. d. (v pozn. 20), s. 43-49; Pozri tiež FOUCAULT, Michel: *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966 (slovenský preklad: *Slova a veci*. Bratislava : Kalligram, 2000) ktorá sa tiež venuje tomuto momentu v histórii kedy jazyk „vstupuje do veku transparentie a neutrality.“

Druhá trasa by bola zasa „*totalitou operácií a procedúr konštitutívnych v oblasti spektakularity diela, ich vzťahu k divákovi a ich fungovaniu na poli pohľadu*“, akými sú perspektíva, scénografia zobrazeného priestoru a v neposlednom rade jeho orámovanie cez presnú artikuláciu limitov obrazu na rozhraniach plánov, plochy, priestoru, pozadia a podkladu.²⁵

Tým pádom miesta, kde je zjavná spomínaná reflexívna hodnota, miesta ktoré sú metaforicky „vyrámované“, husté a nepriesvitné, plytké a netajomné, sú miestami limitov a rozmedzia: momenty „medzi“, okamihy intervalov, švíkov, trhlín, transgresií reprezentácie v a na obraze... Sú to, ešte raz, miesta *nepriehľadné* (opaques), kde je ideál superpozície znaku a veci znásilnený alebo prinajmešom oslabený do tej miery, že smie ponúknuť príležitosť dekonštruovať modelovú schému *reprezentácie*, poukázať na jej ideologický náboj a jej prepojenie s mocou. Ak transparentnosť obrazového plánu bola možná iba prostredníctvom teoretického odstránenia materiálnej podpory obrazu, je v záujme takých kritikov, ako je Marin, tieto stratégie utajovania a skrývania odhaliť.²⁶ Už len zopakujem, čo sa javí ako evidentné: paradigmatickým príkladom reflexivity (reflexívnej hodnoty reprezentácie) a miestom tohto „odhaľovania“ je práve rám.

Semiotickou funkciou rámu je, podľa Marina, umožniť *viditeľnosť*, ale aj *čitateľnosť* obrazu; pasivita a neutralnosť rámu sú zdanlivé, naopak práve on sprostredkúva (pragmatický) kontakt me-

²² Pekný príklad Port Royal hovorí: „Jedna a tá istá vec môže byť zároveň vecou a znakom a môže ako vec skrývať to, čo odhaľuje ako znak. Tak napríklad teplý uhlík skrýva oheň ako vec, a odhaľuje ako znak.“

²³ Sám Schapiro túto metaforu používa: „rám potláča povrch obrazu a pomáha prehľbovať videnie: je to ako rám okna, cez ktoré vidíme priestor rozložený za ním.“ – SCHAPIRO 1982, c. d. (v pozn. 5), s. 12

²⁴ RECANATI, Francois: *Transparence et énonciation. Pour introduire à la pragmatique*. Paris : Seuil, 1979, s. 22.

²⁵ MARIN, Louis: Paolo Ucello au Chiostrro Verde de Santa Maria Novella à Florence. In: MARIN 1989, c. d. (v pozn. 20), s. 73.

²⁶ Pozri OWENS 1997, c. d. (v pozn. 19), s. 178.

dzi divákovi a reprezentáciou „je operátorom pri konštitúcii obrazu ako viditeľného objektu, ktorého konečným cieľom je pochopiteľne – byť viditeľný.“²⁷ Spolu s rámom obraz totiž akoby vpisoval do svojej štruktúry svoju vlastnú teóriu chápanú ako podmienka estetickéj kontemplácie zobrazenia, ktorá je zároveň slovami L. Marina „prvkom ikonického metajazyka obrazovej reprezentácie“²⁸ a slúži pri konštruovaní fiktívneho diváka. Ilustruje to stručný príklad rámu v Le Brunových tapisériách *Histoires du Roi*, ktorý generuje čítanie obrazu v historickej a politickej perspektíve nadradenosti francúzskej monarchie: ak na jednej strane (znázornená scéna) usporiadanie postáv v *Stretnutí v Pyrenejách*, keď sa stretli francúzsky a španielsky kráľ pri podpise mieru v roku 1660, zodpovedá ceremonijnému a diplomatickému kódu, na strane druhej (dispozitív orámovania) bohatá ornamentika rámu nie je ani zďaleka nevinným estetickým prídavkom, naopak znejasňuje to, čo kompozícia predkladá k videniu. Zatiaľ čo my vidíme dvoch kráľov vo vyrovnanej, harmonickej kompozícii evokujúcej rovnosť a mier, ikonografia rámu je zložená výlučne z motívov francúzskej monarchie (monogramy kráľa, jeho erb, trofeje, zbrane, alegorické postavy múdrosti a sily...), ktoré sú v syntaktickej nadväznosti a sémantickej obsahovosti „dokonale zakódovaným vyhlásením čo má byť čítané v tom, čo nesmie byť nevidené.“²⁹ Toto neutrálne miesto vo funkcii ideologickej „ohrady“ zobrazenia je nasiaknuté mocenskou ambíciou kontrolovať a usmerniť pohľad diváka. Rám mal zabrániť kon-

taminácii zobrazenia externým prostredím za účelom filtrovania pohľadu diváka. No tak ako *mal* doslova ovplyvňovať, tak ak aj rezíduá a usadeniny tohto procesu zanechali na ňom svoju stopu.

Pragmatika rámu a semiotika recepcie

Louis Marin čerpá metodický aparát pre výskum týchto „bielych miest“ reprezentácie,³⁰ v tzv. pragmatickej lingvistiky (dimenzia používania jazyka, v našom prípade používania reprezentácie): pragmatiku reprezentácie vytvárajú všetky prvky účastné procesu „robenia“ obrazu, všetky prvky, ktoré sa organizujú s cieľom „komunikovať“, transportovať správu, bez ohľadu na obsahovú stránku prejavu. Ide o prvky, ktoré boli v teórii reprezentácie odsúdené a následne potlačené pre svoju „nevýznamovosť“, či zatemňovanie významu. Logicky tak o to prínosnejšie bolo ich znovu-objavenie, pretože spochybnilo dominantnú pozíciu významu založeného pôvodne výlučne na obsahových kvalitách reprezentácie (a jej tranzitívnych hodnotách).

Prezentácia/predstavenie reprezentácie je vzťahom medzi reprezentáciou ako znakom a tým, kto ju prijíma, v prípade maľby kto ju vidí, číta a interpretuje. Chcem zdôrazniť zmysel, aký má v tomto prípade semiotika: je „teóriou znakov recepcie maliarskej reprezentácie“.³² Jej otázkou je ako (a nie čo) a cez aké znaky prijímame obrazové posolstvo. Prezentácia slúži na predstavenie reprezentácie niekomu, cieľovému divákovi či čitateľovi, ktorému musia byť adresované mocen-

prvkom ikonického metajazyka, ktorý obraz vyžaduje, aby mohol byť viditeľný.

²⁷ MARIN, Louis: Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture. In: *Sublime Poussin*, c. d. (v pozn. 16), s. 24.

²⁸ Marin hovorí o štyroch bielych miestach v a na obraze, ktoré zatemňujú podmienky viditeľnosti: „biela svetelnosť (svetlo), biela transparentnosť (plán zobrazenia), biela plochy (rozloha vyhradená zápisu línií a nanášaniu farieb) a biela pozadia (podklad pre figúry).“ – MARIN, Louis: Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de la peinture. In: *De la représentation*, c. d. (v pozn. 18), s. 367.

²⁹ MARIN 1995, c. d. (v pozn. 27), s. 313.

ské inštrukcie, a kde rám je privilegovaným miestom ich artikulácie v zmysle „dať vedieť“ a „dosiahnuť vieru“ (faire savoir, faire croire). Ide o to, opakujem, že v popredí záujmu nie je to, čo umelecké diela hovoria, ale *ako to robia*: ide o performatívny názor na kultúrnu produkciu. Dosvedčuje to fakt, že rám (či skôr „rámový aparát“) sa svojím fungovaním a svojou ambíciou približuje fungovaniu lingvistickej výpovede a môže byť preto, podľa Marina, analyzovaný cez jej metódu a jej nástrojmi.³¹

Výpoveď, ako napríklad „Tvrďím, že zem je guľatá“, je zároveň výpoveďou konštatívnu (zem je guľatá) a performatívnu (tvrďím, že...), je teda aktom tvrdenia, indikáciou vzťahujúcou sa k výpovedi a k tomu, kto ju vyslovuje. K zmyslu tvrdenia, prísne vzaté, táto indikácia neprináša žiadnu novú informáciu, performatívny charakter tohto slovesa a jemu podobných (verím, myslím si, predpokladám, že...) však upozorňuje na formálny štatút výpovede, ktorej sú súčasťou. Ide o rozdiel medzi *povedať* („zem je guľatá“) a *ukázať* (tvrďím), ktoré podobne ako v jazyku sú aj pri analýze výtvarného diela relevantnými ukazovateľmi.

Navyše rámový aparát sa neredukuje iba na viac menej vyzdobenú lištu (v zmysle už spomínaného parergon, teda externá časť fyzického rámu); funkcie rámu, ktoré sme sa pokúsili zafinovať môžu byť rovnako delegované aj na vnútorné rámovanie tzv. ergon alebo na figúry tohto rámovania (postavy, vnútorné bordúry, nápisy, architektonické rámovania...) obsiahnuté v samotnom zobrazení, pretože práve ony sa stávajú znakmi recepcie reprezentácie. Spôsob ako sa dostať cez štruktúru „predstavenia reprezentácie“ (teda vonkajšieho rámu) k jednotlivým figúram tejto recepčnej štruktúry (vnútorného rámu) a teda vstúpiť do obsahu samotného obrazu, je spôsobom,

ktorý sme si ukázali na príklade z lingvistiky. Ona konkrétne rozlišuje medzi textom – tým, čo je vy-povedané – a margom – kde sa nachádzajú indikácie k danému textu. Ide o indikátory (označovače), teda figúry, ktoré „umiestnené na vnútornom margu textu, ukazujú k nemu ako indexy, ukazovátka (...), zvyrazňujú postoj hovorca k vlastným deklaráciám a cez ne výpoveď získava informácie o spôsobe ako to, čo hovoríme má byť prijaté.“³³ Pripomínam, že rozlíšenie medzi textom a jeho margom zodpovedá sémantickému rozlíšeniu medzi *povedať* a *ukázať* (dire, montrer), pričom sledovaná reflexívna hodnota sa nachádza na strane ukazovania. Konkrétne na tejto strane je umiestnená aj figúra, ktorá ukazuje, indikuje alebo komentuje, je produktom rámu a jej funkciou je artikulovať štruktúru recepcie so štruktúrou obsahu.

Opätovne zosieťujem súčasné lingvistické teórie na jednej strane s klasickými umeleckými teóriami na strane druhej. Schematicky povedané, mnohé problémy, ktoré skúmali Alberti alebo Leonardo, sa dokonca javia akoby preformulované (a najmä konceptualizované) jazykom súčasnej lingvistickej pragmatiky. Či už Leonardo, ktorý v kontexte známom ako *Ut pictura poesis* obraňoval maľbu, vidiac tam, kde poézia opisuje, nadradenosť maľby, ktorá ukazuje, pretože „v tom sa vaše pero nikdy nevyrovná nášmu štetcu“, ale najmä Alberti, ktorý je ešte bližšie k problematike „komentátora“ v obraze napísal: „v príbehu (historia) chcem nájsť niekoho, kto nás upozorní, naznačí, čo sa tu odohráva (v rozprávani, na obraze): niekoho kto nás pozve pozeráť sa vlastným gestom ruky...“³⁴ V obraze táto „rámová figúra“ funguje ako súhra gesta, ktoré ukazuje nosnú časť zobrazenia a gesta pozerania sa na diváka, ide o „gesto vášne, ktoré je akciou k zobrazenému a reakciou k divákovi.“³⁵

²⁷ MARIN, Louis: Figures de réception dans la représentation moderne de peinture. In: *De la représentation*, c. d. (v pozn. 18), s. 316. Marin pred týmto konštatovaním parafrázuje Poussina a hovorí, že rám koncentruje a usmerňuje lúče z oka na obraz s cieľom neutralizovať vnímanie predmetov susediacich s obrazom. Ďalej cituje Poussina, ktorý vyznačil dva spôsoby videnia predmetov: zatiaľ čo jeden je obyčajným videním (aspect), druhý je pozorovým a pozorujúcim (prospect). Rám je tak procesom podmieňujúcim prechod od videnia ku kontemplácii, od aspect ku prospect.

²⁸ Ibidem, s. 318. Rám ako podmienka čitateľnosti diela nie je totiž ani diskurzívneho ani mimetického charakteru: je spomínaným

³² Príklad preberám a pri priblížení fungovania pragmatickej lingvistiky sa opieram o RECANATI 1979, c. d. (v pozn. 24), s. 87-149 (kapitola Reflexivita výpovede).

³³ Ibidem, s. 142-47.

³⁴ Historia musí byť podľa Albertiho realizovaná maliarom ako spoločná štruktúra akcie obrazu a reakcie jeho diváka. Kľúčovo-

vú rolu má práve figúra „komentátora“, ktorá vnáša súlad do takto zafinovanej spoločnej štruktúry, alebo súlad medzi štruktúrou obsahu a štruktúrou recepcie. ALBERTI, L. B.: *De la Peinture / De Pictura (1435)*. Paris : Macula Dédale, 1992, s. 129-150.

³⁵ MARIN 1995, (c. d. v pozn. 27), s. 319.



2. Charles Le Brun. Kráľov vstup do Dunkerque. Repro: Marin 1994, s. 320.

Príkladov na podobného komentátora či „delegáta rámu“ je v dejinách maliarstva množstvo; buď sa prejavuje gestom, buď pohľadom, postojom alebo samotným autoportrétom maliara,³⁶ ktorý tak narúša rozprávačskú topografiu obrazu, jej priehľadnosť. Na ďalšom príklade rovnako zo série Le Brunových tapisérií *Kráľov vstup do Dunkerque*, možno demonštrovať ako je podobná štruktúra vlastnej recepcie obrazu vystavaná: Marin ju situuje do komplexnej figúry kráľa, ktorý je zároveň hlavným aktérom scény, ale aj jej komentátorom. Gestom indikuje, ukazuje na mes-

to – smer jeho púte a pohľadom vyzýva diváka – svedka scény. Zatiaľ čo je tento pohľad znásobný pohľadom do exteriéru ďalšej figúry (brat kráľa) na ľavom okraji obrazu, má divák svojho zástupcu v postave dedičana, pozdravujúceho kráľa, na pravom okraji obrazu. On je „hovorcom“ obrazu v zmysle predstavenia postoja obdivu, úcty, prekvapenia, až zbožňovania kráľa, postojov „vášne“³⁷ aké musí divák pri pohľade, pri čítaní obrazu zaujať.

V záverečnej časti uvidíme či požiadavky kladie na diváka aj Vasariho rám. Spôsob ako prijí-

³⁶ Pozri bližšie: MARIN, Louis: Topiques et figures de l'énonciation: „C'est moi que je peins...“ In: *La part de l'oeil*, 5, 1989, s. 141-53.

³⁷ Pozri LE BRUN, Charles: Sur l'expression des passions. In: *Les Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*. Paris : ENSBA, 1996, s. 145-60.

mať dielo Vasariho, teda akými znakmi si jeho dielo/rám buduje svoje vnímanie a chápanie, je predsvzatie o to chýlostivejšie, že sa jedná o dielo textové a navyše pre históriu umenia tak podstatné.

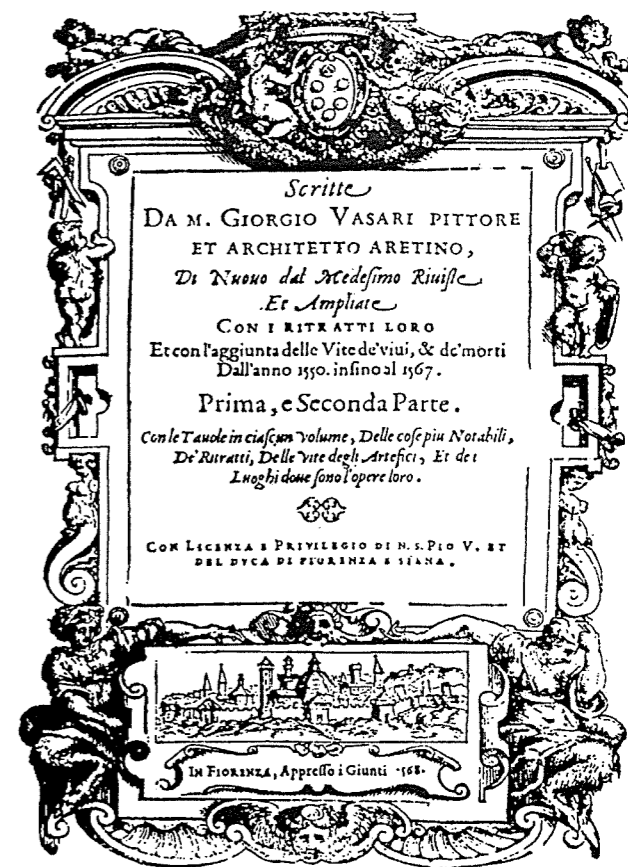
Vasariho rám

Ten najznámejší, metaforicky povedané, zakladajúci rám, ktorý zarámoval celok umenia do vlastnej štruktúry ich čítania a chápania a vložil dejinný diskurz o umení do komplexného systému predpokladov a predsudkov, je rám Vasariho *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*. Na ňom skúsím demonštrovať podobnú semiotiku recepcie a jej schopnosť simulovať pohľad diváka v ideologickej predohre chápania celku diela.

Jednotlivé „obaly“, do ktorých Vasari vkladal umenie, sú vrstvami postupnej legitimizácie novej „disciplíny“³⁸ a ich predstieraná nevinnosť by nemala pomýliť tých, ktorí sa usilujú o akékoľvek „vyrámovanie“ umenia. Akoby samotný rám, ktorého autorom je sám Vasari, zovierajúci nadpis knihy, tu získal iniciačnú moc rituálne pripraviť toho, kto začne v knihe listovať. Preto ho aj možno považovať za symptomatický príklad „ohraničenia“ a v týchto hraniciach aj definovania novej hracej plochy, *prezentácie* nových pravidiel hry pri vstupe do nového zámku, akým sú dejiny umenia a skúmať akým spôsobom má rám v sebe zakódovaný systém recepcie tohto diela, resp. recepcie umenia. Pokúsme sa teda stručne analyzovať tento ergon/parergon, margo, predstieranú „zem nikoho“, zónu intervalov a jej prvkov prítomných na ráme a odhaliť ich mocenskú konštrukciu.

Tak ako je pre Vasariho určujúci vzťah prebúdzajúceho sa a prekvitajúceho umenia s priam „apoštolským“ poslaním Mediciovcov, tak aj *Životy* museli byť umiestnené pod „logo“, vznešený emblém tohto mecénskeho rodu. Kartuša s ich heraldickým znakom, pridržiavaná dvomi putti,

³⁸ Porovnaj DIDI-HUBERMAN, Georges: *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990, s. 71-82.



3. Giorgio Vasari: Titulná strana „Úvodu k životom“. Repro: Vasari 1998.

je umiestnená v štíte tohto architektonicko-figurálneho rámu (1550, 1. vydanie). Vasari tak v pokore a oddanosti vzdáva hold významným sponzorom umení, no zároveň ako sebavedomý občan mesta Florencia vzdáva hold tomuto mestu a metonymicky v jeho zastúpení aj hrdým obyvateľom, ktorí ju preslávili, umelcom. „*Dejiny umenia sa zrodili z hrdosti florentanov*“³⁹ preto aj veduta mesta podtrhnutá siluetou Brunelleschiho kupoly našla v spodnej kartuši rámu svoje zaslúžené miesto. Ale nejde len o hrdosť, ale najmä o legitimizáciu novej spoločenskej vrstvy architektov, maliarov či sochárov, ktorých činnosť

³⁹ BAZIN, Georges: *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*. Paris : Albin Michel, 1986, s. 15.

odteraz už nebude anonymná a remeselná, ale slobodná, ovenčená genialitou a uznaním. Preto aj táto obec umelcov a intelektuálov získava v druhom vydaní sériu portrétov, ktoré každého z nich zobrazujú a zaradujú do „rám(c)ujúceho“ kontextu.

Prvým z nich je Cimabueho portrét, ktorý nás láka k odbočke, konkrétne k Panofského štúdiu o Cimabueho kresbe (Ecole des Beaux Arts, Paríž), umiestnenej vo Vasariho rámovaní predstierajúcom gotizujúcu architektúru:⁴⁰ je zaujímavý preto, že sa stal pre Panofského materiálom na „zošívanie“ viacerých skutočností v ucelený obraz (patchwork) zakladajúcich renesančných dejín umenia. Skutočnosť ako gotizujúci rám s arnolfiniovskými prvkami („tak ako je Cimabue považovaný za obnoviteľa malby je Arnolfo di Cambio obnoviteľom architektúry“), ich umiestnenie na počiatok Vasariho „libro“, albumu kresieb sú pre Panofského dôkazmi: objavných umeleckých výsledkov dosiahnutých na začiatku 14. storočia, schopnosti novej epochy – renesancie – konfrontovať sa s gotikou, priekopníctva historického uvažovania a evolucionizmu, duchovnej jednoty v rámci jedného obdobia a existencie triády umení so spoločným menovateľom v „umení kresby“. Panofsky na týchto predpokladoch založil svoje presvedčenie o prepojenosti vzniku humanistickej renesancie a vzniku humanistickej disciplíny dejín umenia, avšak nie bez toho, aby neupozornil na všetky paradoxy a trhliny, ktoré tento vznik vo Vasariho spise sprevádzali.⁴¹

Tak ako inaugurujúci rám, rovnako spolu s ním aj všetky ostatné portréty s rámami mali byť nositeľmi špecifických obsahov a „správ“, ktoré Vasari chcel zachovať pre budúce pokolenia. Pretože okrem oprávňovania existencie nového spo-

čenského telesa sa Vasari usiloval konštituovať aj jeho časovú a historickú schému: jeho posolstvo malo zdôrazniť nielen počiatok, ale aj slávnú minulosť a ešte slávnejšiu prítomnosť umenia. Nešlo mu o nič menej ako o snahu zamedziť zabúdanie mien umelcov a ich diel: „Životom a slávou umelcov sú totiž ich diela a pretože čas, ktorý všetko ničí, zničil nielen tie prvé, ale i mnohé ďalšie a v tej dobe nebolo nikoho, kto by o nich písal, nemohli ich nasledujúce pokolenia poznať aspoň týmto spôsobom a tak sa už nevie nič ani o umelcoch, ktorí ich vytvorili.“⁴² Mesianistická úloha Vasariho mala byť záchranou umelcov pred ich „druhou smrťou“, zabudnutím a mal to byť práve on, kto im mal zaručiť nesmrteľnosť a mýtickú večnosť. Jeho zámer je znova čitateľný na rámovaní: postavy-karyatídy alegoricky stvárňujú, jednak – figúra vpravo – slobodné umenia cez apolónske atribúty lýry a venca, jednak ženská postava vľavo (ťažšie identifikovateľná) držiaca v ruke pochodeň, symbolizuje pravdepodobne smrť, ale aj zrak, podľa znalcov Vasariho diela najskôr večnosť.⁴³ Vasariho historický projekt sa tak kryštalizuje cez figúry Vzkriesenia, Večnosti a Slávy: veď zatiaľ čo pohľad apolónskej postavy zastupujúcej umeleckú obec smeruje ku svojmu „záchrancovi“, k personifikácii Večnosti, tá sa pozerá von, na nás, akoby ona sama bola zástupcom, personifikáciou samotného historika umenia, ktorý má umelcovi posvietiť na cestu von z temnot do sfér večného svetla a uznania. Dejiny umenia vynájdene Vasarim resuscitovali mená umelcov, aby ich v pravom slova zmysle znova pomenovali za účelom ich nesmrteľnosti a nesmrteľnosti umenia.

Podľa G. Didi-Hubermana, dejiny umenia tak zdedili niekoľké Vasarim etablované vlastnosti:

stali sa „druhým náboženstvom, kde nadzmyslo-
vé zostupovalo do zmyselného a podriaďovalo
si ho vďaka magickej operácii disegna; ďalej sa
stali rétorikou nesmrteľnosti, v ktorej sa umelec
pripájal k polobohom na nebi eterna fama; a ko-
nečne aj ekvivalentom vedenia, tohto sapere
dell'artefice, ktoré bolo nutné potvrdzovať ako
rozumové a „liberálne“. Tak si dejiny umenia vy-

tvorili umenie na svoj obraz – na svoj špecifický
a vyšpecifikovaný obraz, obraz triumfálny
a uzavretý.“⁴⁴ Semiotika recepcie takéhoto „ob-
razu“ je, ako sme sa pokúsili ukázať, zakódova-
ná v jednotlivých znakoch rámu, ktoré ich ho-
vorca nasýtil odkazmi a posolstvami a určil spô-
sob ich prijímania nami, divákmi a čitateľmi de-
jín umenia.

⁴⁰ PANOFSKY, Erwin: První list z „knihy“ Giorgia Vasariho: studie o tom, jak italská renesance posuzovala gotický sloh. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Odeon, 1981, s. 141-188. Na opačné strane sa nachádza odtlačený portrét Cimabueho zhotoveného pre druhé vydanie *Životov* (s. 143).

⁴¹ Pozri k tomu komentár: MELVILLE, Stephen: Basic Concepts. Of Art History. In: MELVILLE – READINGS 1995, c. d. (v

pozn. 8), s. 33 Podľa neho je spájanie podobných vecí zakladaním dejín umenia; naopak ich rozuzľovanie, predostieranie ich štruktúry sa môže stať jednou z úloh „nových dejín umenia“.

⁴² VASARI, Giorgio: Úvod k životům. In: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha: Mladá Fronta, 1998, s. 57.

⁴³ Opieram sa o zistenia v: DIDI-HUBERMAN 1990, c. d. (v pozn. 38), s. 71-82.

⁴⁴ Ibidem, s. 103.

Sémiotique du cadre: à propos des limites du tableau et des limites dans le tableau

Résumé

Cette étude développera les idées que l'analyse sémiotique de la représentation a consacré notamment à la question du statut des limites et des marges dans le tableau. En effet, le problème du cadre ne se réduit pas à l'édification d'une certaine typologie des cadres existant dans l'ensemble de l'histoire de l'art et subissant son évolution. La question du cadre peut recouvrir bien plus que le champs fonctionnel, utile à définir les frontières du tableau. Le cadre s'impose non seulement en tant que tel, mais aussi en tant que structure institutionnelle, réceptive et idéologique; il peut contribuer à la signification du tableau.

A l'évidence, la question du cadre a connu sa „naissance“ et renaissance; identifiées dans plusieurs moments historiques anticipant chacun à son tour de nouvelles questions à son propos et à propos du tableau dont le cadre est le support. En relation avec l'émergence de l'art moderne, c'est le moment formel qui est souligné et trouve plus tard sa réflexion théorique dans l'étude de Meyer Schapiro. Le moment idéologique apparaît avec la réflexion au sujet du fonctionnement du musée en rapport avec le spectateur, l'oeuvre d'art, et l'auteur de l'exposition: l'intermédiaire sur lequel se porte l'attention est d'abord le cadre „physique“, puis parallèlement le cadre institutionnel. Enfin il y a le moment théorique qui conjugue les questions du complément/supplément, ergon/parergon où le cadre devient une sorte d'emblème de la pensée contemporaine. Elle se donne pour but de diluer, faire sublimer la séparation binaire qui accompagne cette pensée, et cela justement sur et dans ses limites.

Pour traiter la question du cadre, il est nécessaire d'introduire le contexte qui lui est propre: celui de la représentation d'où provient aussi sa définition primaire. „Clôture régulière isolant le champ de la représentation de l'espace environant“ où ce cadre-clôture, cet espace „entre“ sert de voie de communication. Le cadre est donc la condition de visibilité et de présentabilité du tableau classique; et comme tel il doit être nécessairement investi par le pouvoir de contrôler la manière de „regarder“ et de „comprendre“ la représentation. Ainsi le cadre, d'un

côté instrument indispensable à la construction du tableau (remarquez ce sens imprégné dans l'équivalent anglais *frame*), devient aussi pour certains (L. Marin) l'instrument de la déconstruction de la représentation.

La représentation entendue comme signe se définit par une relation de transparence dont l'idéal est une transition immédiate et pure du signe à la chose représentée: dans un tableau la métaphore bien connue de la transparence est la fenêtre qui nous donne accès au contenu du monde représenté. Le signe-représentation comporte néanmoins une part, un résidu qui ne se soumet pas à la dictée de la transparence absolue. Il y a une valeur réflexive dans le tableau, celle qui opacifie la transparence et dont le rôle est de montrer, d'exhiber, de présenter la représentation. Cette valeur qui est plus de l'ordre du véhicule que de message se trouve dans le champs de la présentation du tableau et renvoie dans l'histoire de l'art aux problèmes de la scénographie, de la perspective et surtout de l'encadrement. Les limites du tableau (au niveau des plans, de la surface, de l'espace et du support) se rangent dans l'ordre de la spectacularité du tableau, elles offrent par là, l'occasion de dévoiler leur teneur idéologique et leur rapport avec le pouvoir. J'emprunte un exemple de le Brun que Louis Marin utilise pour démontrer la façon dont le cadre inscrit dans la structure du tableau la théorie de sa propre réception. Le cadre de la tapisserie des *Histoires du Roi* génère sa propre lecture dans la perspective de la dominance politique et historique de la monarchie française: tandis que la scène représente les rois de France et d'Espagne dans l'égalité et l'harmonie, le cadre chargé de symboles de la monarchie française à l'ambition d'influencer le regard du spectateur.

C'est la pragmatique linguistique qui propose la méthodologie pour l'analyse du dispositif d'encadrement. La pragmatique opère sur le champs de la présentation et la communication du message, elle étudie la relation entre le signe-représentation et son récepteur. Le poids est non sur le contenu de l'énoncé, mais comment celui-ci est transmis! L'exemple d'un énoncé „*J'affirme que la terre est ronde*“ avec un côté constatatif (dire) et un côté per-

formatif (montrer) démontre le fonctionnement de la pragmatique. Il existe dans la peinture aussi un *montrer*, un *faire voir* et *faire communiquer* – il est compris, bien entendu, dans le dispositif d'encadrement, dans le cadre et ses figures. La figure de l'indication, de monstration issue de la marge et se rapportant au texte a son pendant dans les tableaux dans les figures du „commentateur“ (déjà Alberti en parle) qui avec son geste et son regard simule comment la représentation doit être reçue et perçue.

A la fin il m'a semblé intéressant de démontrer ses relations que le cadre peut entretenir avec son contenu

sur un exemple plus que fameux: le cadre du titre des *Vies* de Vasari. Cet exemple est d'autant plus symptomatique qu'il encadre l'ensemble du contenu du livre ou sont données les premières définitions et paradigmes de l'histoire de l'art. En relation avec les attributs du cadre on peut conclure sur les intentions de leur auteur: assigner aux artistes le statut de citoyens respectés, légitimer leur occupation comme une activité proche des arts libéraux, indiquer Florence avec ses mécènes comme une ville fière et renaissance, et enfin surtout instaurer à l'art et aux artistes la gloire éternelle et l'immortalité.

Niektoré málo známe nizozemské a flámske obrazy v slovenských umeleckých zbierkach

Ingrid CIULISOVÁ

Predkladaný katalóg je parciálnym výsledkom dlhodobého, stále prebiehajúceho výskumného projektu, zameraného na zmapovanie nizozemských a flámskych obrazov zo 16. storočia a z obdobia okolo roku 1600 v slovenských štátnych a cirkevných umeleckých zbierkach.¹ Bezprostredným impulzom pre započatie výskumu bola skutočnosť, že v dôsledku dlhoročnej politickej príslušnosti Slovenska k sovietskemu komunistickému bloku, a tým aj výrazne sťaženým podmienkam bádania, zostal zbierkový fond nizozemského a flámskeho maliarstva v slovenských múzeách a galériách nespracovaný.² Napokon je obecná známa skutočnosť, že ešte ani dnes žiadna slovenská galéria, resp. múzeum, vrátane Slovenskej národnej galérie, nedisponuje dokonca ani základným sumárnym katalógom svojich zbierok.

Primárnou ambíciou projektu je uviesť doposiaľ málo známe obrazy nizozemskej a flámskej proveniencie zo slovenských zbierok do relevantnej umeleckohistorickej literatúry, predložiť ich na širšiu diskusiu a motivovať ich ďalší výskum. Okrem základného zmapovania obrazového fondu nizozemského a flámskeho maliarstva 16. storočia v slovenských galériách a múzeách je integrálnou súčasťou projektu aj otázka proveniencie jednotlivých obrazov. Teda archívny výskum zameraný na zistenie bývalých majiteľov vyselektovaných obrazov a podľa možností aj okolností, v rámci ktorých tieto prešli do vlastníctva štátu. Spomínaný výskumný projekt by mal byť zavŕšený v roku 2004 publikáciou pojednávajúcou o zachovanom obrazovom fonde nizozemského a flámskeho maliarstva 16. storočia na Slovensku.

Urbach, Carl van de Velde, Alexander Wied a Margreet Wolters. Za viaceré cenné poznatky a komenáre týkajúce sa technológie, použitých materiálov, IRR, ako aj reštaurovania jednotlivých skúmaných obrazov vďačím akad. soch. Bedrichovi Hoffstädterovi zo Slovenskej národnej galérie.

² Tu je potrebné uviesť predovšetkým výsledky výskumu Jarmily Vackovej. Porovnaj najmä: VACKOVÁ, 1985, c. d. (v zozname lit.), s. 219-241; VACKOVÁ – COMBLÉN-SONKES, 1985, c. d. (v zozname lit.); VACKOVÁ, 1988, c. d. (v zozname lit.), s. 489-510; VACKOVÁ, 1989a, c. d. (v zozname lit.); VACKOVÁ, 1989b, c. d. (v zozname lit.), s. 321-329; V rámci celkového prehľadu európskeho maliarstva v zbierkach Slovenskej národnej galérie sa kolekciami nizozemského a flámskeho maliarstva zaoberal aj Karol Vaculík. Porovnaj najmä: VACULÍK 1982, c. d. (v zozname lit.); VACULÍK, 1984, c. d. (v zozname lit.), s. 16-63.

1. COLYN DE COTER (činný: 1450–1455 Brusel, okolo 1539–1540 Antwerpen)

Sv. Ján Krstiteľ, sv. Barbora a dvaja donátori

Bratislava, dóm sv. Martina

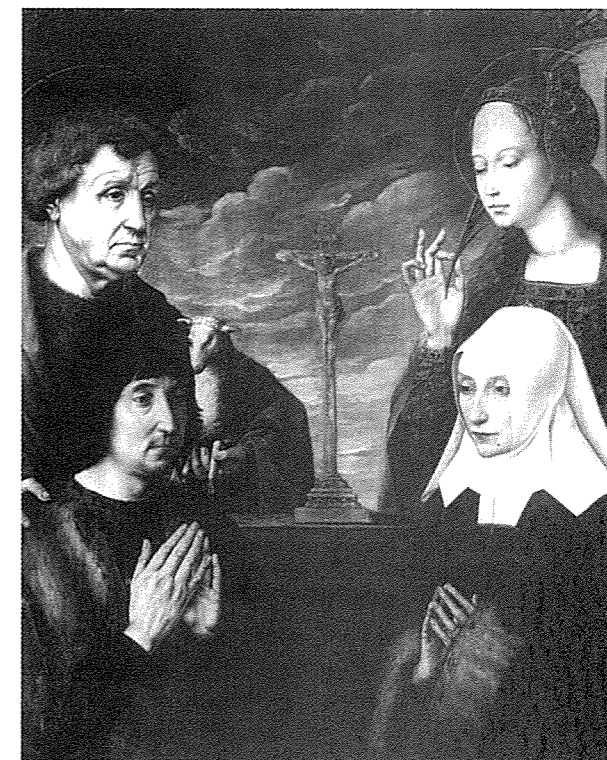
Dub, tempera, 90 × 75 cm

Neznačené. Na zadnej strane tabule štítok s nápisom „Vom Meister Rosier“ a číslo 13 staršej zbierky

Dve bočné tabule (90 × 28 cm), ústredná tabuľa (90 × 19 cm). Nereštaurované, evidentné jemné premalby.

Proveniencia: Darované r. 1870 grófkou Maldeghem-Bethlen do mariánskej kaplnky na Hlbokej ceste v Bratislave. Od r. 1945 súčasť klenotnice dómu sv. Martina v Bratislave.

Pôvodne dve krídla oltára (krídlo so sv. Jánom Krstiteľom a donátorom, krídlo so sv. Barbarou a manželkou donátora) tvorili zrejme pôvodne súčasť oltárneho triptychu. V rámci druhej úpravy boli obe krídla spojené a doplnené o ďalšiu tabuľu s maľbou oltára s krucifixom. Ako jeden celok bol obraz do umeleckohistorickej literatúry uvedený Gizelou Weyde a Ottom Beneschom (1928a, 1928b). Benesch tu rozpoznal prácu dvoch rúk. Krídlo so sv. Barbarou označil za prácu Colyna de Coter a druhé krídlo spojil s Hugom van der Goes. Za prácu Colyna de Coter považovala obe krídla J. Maquet-Tombu (1938). Podľa názoru Charlesa de Tolnay (1944) je za autorstvo oboch krídel zodpovedný imitátor Huga van der Goes. Roku 1981 C. Périer-d'Ieteren (1982) vyhodnotila bratislavskú tabuľu ako prácu Colyna de Coter a spojila ju s goesovsky orientovaným oltárom s *Kristovými pašijami* v Strängnäs vo Švédsku. S jej stanoviskom sa stotožnila Jarmila Vacková (1985, 1989a, 1989b). Spolu s M. Comblén-Sonkes ďalej poukázala na príklad analogickej montáže dvojice oltárnych krídel s donátormi a patronátmi svätcami s tabuľou s krucifixom v prípade tabule z Dessau. (Vacková – Comblén-Sonkes, 1985). Ako však potvrdili ďalšie výskumy (WERCHE, 2001, kat. 372, s. 165-168), bratislavský obraz s obrazom v Des-



1. Colyn de Coter: Sv. Ján Krstiteľ, sv. Barbora a dvaja donátori. Bratislava, dóm sv. Martina: Foto: Kedro 1955, Archív Pamiatkového úradu Bratislava

sau, považovaným za prácu Jana Scorela a jeho dielne, nesúvisí.

Bratislavský obraz bol donátorským darom grófkou Maldeghem-Bethlen. Šľachtický rod Maldeghem má svoj pôvod v meste Maldeghem východne od Brúg, kde jeho členovia zastávali významné postavenia. Už v 16. storočí sa však zároveň spomínajú v súvislosti s Bavorskom a princom Ernstom Bavorským a neskôr aj v spojitosti s významnými uhorskými šľachtickými rodinami, ako boli napríklad Bethlenovci. Považujem za veľmi pravdepodobné, že dvojica donátorov zobrazovaných na bratislavskom obraze sú členovia rodiny Maldeghem. Nové poznatky možno očakávať od reštaurovania obrazu a infračervenej reflektografie (ďalej len IRR).

WEYDE – BENESCH, 1928a, s. 68-70, obr. na s. 7; WEYDE – BENESCH, 1928b, s. 155-158, 325, 326; MAQUET-

TOMBU, 1937, s. 73-75, 94, obr. 31; MATHER, 1938, s. 65; TOLNAY 1944, s. 189, pozn. 2; BENESCH, 1971, s. 3-4, obr. 1; PÉRIER-D'ETEREN, 1981, s. 161-166; PÉRIER-D'ETEREN, 1982, s. 113-114, obr. 93; PÉRIER-D'ETEREN, 1985, s. 90, 147, 174-175, 182, pozn. 95, obr. 195 a, b, c; VACKOVÁ – COMBLEN-SONKES, 1985, kat. 38, s. 97-99, obr. XLVI; VACKOVÁ, 1985, s. 225, pozn. 110, obr. 1; VACKOVÁ, 1989a, s. 323; VACKOVÁ, 1989b, s. 44, pozn. 13, s. 90, obr. 9.

2. MAJSTER Z ALKMAARU

(* cca 1475, cca † 1515)

Posledná večera

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 331

Dub, vaječná tempera, 170 × 87 cm

Neznačené

Obojstranne malovaná tabuľa. Výmalba na zadnej strane tabule zachovaná v malých, nečitateľných fragmentoch. Reštaurovala v rokoch 1997–1998 Alena Kubová. Reštaurátorský protokol je v archíve Slovenskej národnej galérie. **Proveniencia:** Zbierka rodu Zichy (kaštieľ Voderady).

Tabuľu, ktorá s veľkou pravdepodobnosťou tvorila pôvodne súčasť polyptychu, uviedla do umelecko-historickej literatúry ako prácu neznámeho kolínského majstra z obdobia okolo roku 1500 Alžbeta Güntherová-Mayerová (*Dr. A.G.M., 1946*). Karol Vaculík (*1977, 1982*) tabuľu atribuoval neznámemu nizozemskému maliarovi činnému okolo roku 1500. Neskôr špecifikoval aj regionálne začlenenie autora bratislavskej tabule do severného Nizozemska, s možným dielenským zatriedením do okruhov majstrov Geertgena Tot Sint Jans z Haarlemu, resp. Majstra z Alkmaaru (*Vaculík, 1984a*). Jarmila Vacková (*1985*), pripísala tabuľu najprv juhonizozemskému maliarovi z rokov 1510–1520, neskôr s otáznikom severonizozemskému maliarovi z obdobia okolo roku 1510. S názorom Karola Vaculíka sa stotožnil Ivan Rusina (*Grajciarová – Rusina, 2000; Kubová – Rusina, 1998*) mylne uvádzajúc, že dielo pochádza zo zbierky grófa Jána Pálffyho.



2a. Majster z Alkmaaru: Posledná večera. Bratislava, SNG. Foto: A. Mičuchová. Fotoarchív SNG

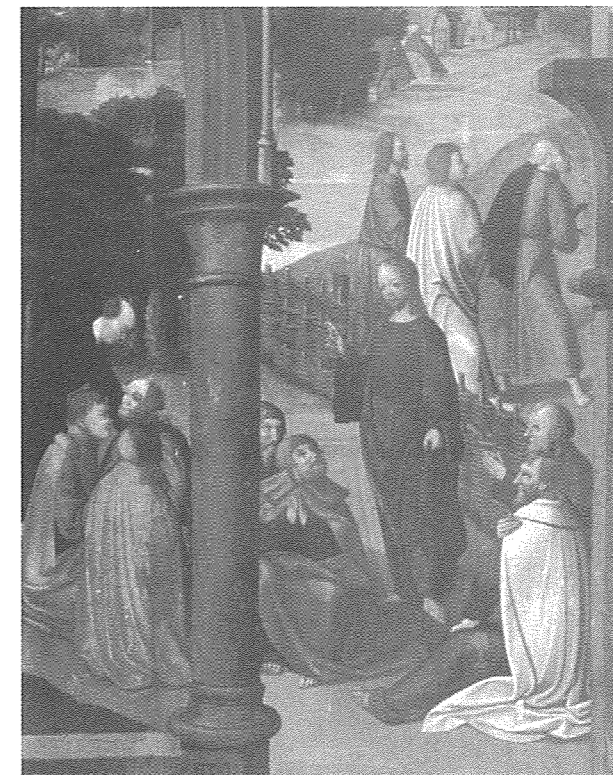
Kvalitná bratislavská tabuľa skutočne vykazuje úzke súvislosti s prácami sústredenými okolo Majstra z Alkmaaru, severonizozemského anonymného maliara, pomenovaného podľa polyptychu reprezentujúceho *Sedem skutkov milosrdenstva* (Amsterdam, Rijksmuseum, 1504), objednaného Bratstvom Sv. Ducha v Alkmaare pre Laurenskerk. Identifikácia Majstra z Alkmaaru, ako aj prác pripisovaných jeho okruhu, je predmetom dlhoročných diskusií, ktoré doposiaľ nevyústili do



2b. Majster IA van Zwolle: Posledná večera. Berlin, Staatliche Museen. Repró: Hollstein 1955

konsezuálneho stanoviska (GELDER-SCHRIJVER, 1930, s. 97-121; FRÖHLICH-BUM, 1934, s. 182-187; SNYDER, 1961, s. 61; BRUYN, 1966, s. 197-227; FRIEDLÄNDER, 1973, s. 24-29; SNYDER, 1985, s. 447; BANGS, 1999, s. 65-146).

V prípade bratislavského obrazu sa jedná predovšetkým o súvislosti s tými tabuľami z okruhu Majstra z Alkmaaru, zobrazujúcimi *Obriezku, Ježiša medzi doktormi, Zmŕtvychvstanie a Krista zjavujúceho sa svojej matke* (Amsterdam, Rijksmuseum). V súvislosti s bratislavskou tabuľou je ďalej potrebné zdôrazniť úzke spojenosti s rytinou Monogramistu I. A. (M) van Zwolle (Jan van den Mennesten?), zobrazujúcou výjav *Poslednej večere* (Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett). K tejto grafickej predlohe potom J. D. Bangs vzťahuje haarlemskému maliarovi Simonovi Claaszovi (II) van Waterlant atribuovaný, tzv. Roon triptych s *Poslednou večerou* z Amsterdamu (Rijksmuseum), ako aj tabuľu s *Poslednou večerou* z Chicaga (The Art Institute of Chicago), ktorá podľa dendrochronologických analýz vznikla okolo roku 1497 a ktorú s bratislavskou tabuľou spája aj uplatnenie renesančného dekoru all'antica.



2c. detail obr. 2a

Na oknách interiéru so scénou *Poslednej večere* sa nachádza dvojica erbov. Na základe konzultácie databázy Centraal Bureau voor Genealogie (Den Haag) je možné konštatovať, že obidva erby sú s veľkou pravdepodobnosťou personálne a môžu sa vzťahovať k Haarlemu (písomná informácia od Mrs. Y. M. Prins, Central Bureau voor Genealogie, zo dňa 11. 9. 2002). Bratislavská tabuľa osobitnej kvality si v budúcnosti vyžiada detailný výskum.

GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ – KRASKOVSKÁ, 1946, kat. 4; *Dr. A.G.M., 1946*, s. 10-11; VACULÍK, 1977, s. 7; VACU-



3a. Aelbrecht Bouts (?): Kristus s trňovou korunou. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

LÍK, 1982, kat. 40; VACULÍK, 1984a, s. 38; VACULÍK, 1985b, s. 17; VACKOVÁ, 1985, s. 222; VACKOVA – COMBLEN-SONKES, 1985, kat. 52; VACKOVÁ, 1989b, s. 115, 155; KELETIOVÁ et al., 1991, kat. 43; KUBOVÁ – RUSINA 1998; GRAJCIAROVÁ – RUSINA, 2000, s. 76-77.

3. AELBRECHT BOUTS (?) (* cca 1451–1454 Leuven ?, † 1549 Leuven)
Kristus s trňovou korunou
 Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 550
 Dub, tempera, 36,6 × 28,7 cm
 Neznačené

Reštaurované Karolom Veselým v r. 1961–1962. V procese reštaurovania bola dubová doska po bočných okrajoch mierne zväčšená. Pôvodné rozmery tabule: 32,5 × 24,7 cm. Reštau-



3b. Aelbrecht Bouts: Kristus s trňovou korunou. Stuttgart, Staatsgalerie. Repro: Wiemann 1993

rátorský protokol je v archíve Slovenskej národnej galérie.

Provenienca: Neznáma šľachtická súkromná zbierka, konfiškát bývalého Československého štátu v r. 1945. Najprv deponované v Slovenskom múzeu v Bratislave, kde obraz figuroval pod názvom *Umučený Kristus*. 29. októbra 1952 bol prevedený do zbierkového fondu Slovenskej národnej galérie.

Obraz bol s veľkou pravdepodobnosťou pôvodne súčasťou devočného diptychu. S menom Aelbrechta Boutsa a s početnou skupinou obrazov s výjavmi *Bolestného Krista* ho spojila Libuša Cidlinská (1967), upozorniac na súvislosti bratislavského obrazu s tondom z bývalej Kaufmanovej zbierky (Kansas City, Nelson Gallery), ako aj s tabulou z Friedsamovej kolekcie (New York, Metropolitan Museum). Karol Vaculík (1983) odmietol Cidlinskej atribúciu obrazu Aelbrechtovi Boutsovi a bratislavský obraz označil za prácu z jeho okruhu. Neskôr dielo vyhodnotil ako prácu diela niektorého z jeho početných nasledovníkov (Vaculík, 1984). S otáznikom bol bratislavský obraz opätovne pripísaný Aelbrechtovi Boutsovi Jarmilou Vackovou (1985, 1989b), a to s poukazom na súvislosti bratislavského obrazu s tabulou *Ecce Homo* z kostola Notre Dame de la Cambre v Bruseli.

Z pomerne veľkého počtu zachovaných obrazov *Bolestného Krista* spájaných s dielňami Dirka a Aelbrechta Boutsa je v súvislosti s bratislavským obrazom potrebné upozorniť na Aelbrechtovi Bo-

utsovi atribuovaný obraz *Kristus s trňovou korunou* zo zbierok Staatsgalerie, Stuttgart (Inv. nr. 3152, tabuľa, 34,3 × 26 cm) z obdobia okolo roku 1500 (WIEMANN, 1993, s. 13-14, tab. 5), ktorý predstavuje pre bratislavskú tabuľu azda najužšiu analógiu. Jednoznačnejšiu odpoveď na otázku diskutovaného autorstva bratislavského obrazu Albrechtovi Boutsovi však zrejme prinesie až dendrochronologická analýza drevenej podložky obrazu, IRR a následná komparácia s už publikovanými poznatkami (CARDON et al., 2001).

CIDLINSKÁ, 1967, s. 159-164, obr. na s. 160; VACULÍK, 1982, kat. 39; VACULÍK, 1984, s. 38, 61; VACKOVÁ, 1985, s. 222, obr. 8; VACKOVÁ – COMBLEN-SONKES, 1985, kat. 33; VACKOVÁ 1989b, s. 42, 52, 90, obr. 17; KELETIOVÁ et al., 1991, kat. 34.

4. ANTVERPSKÝ MAJSTER (Okruh majstra Mansi-Magdaléna?)

Svätá rodina

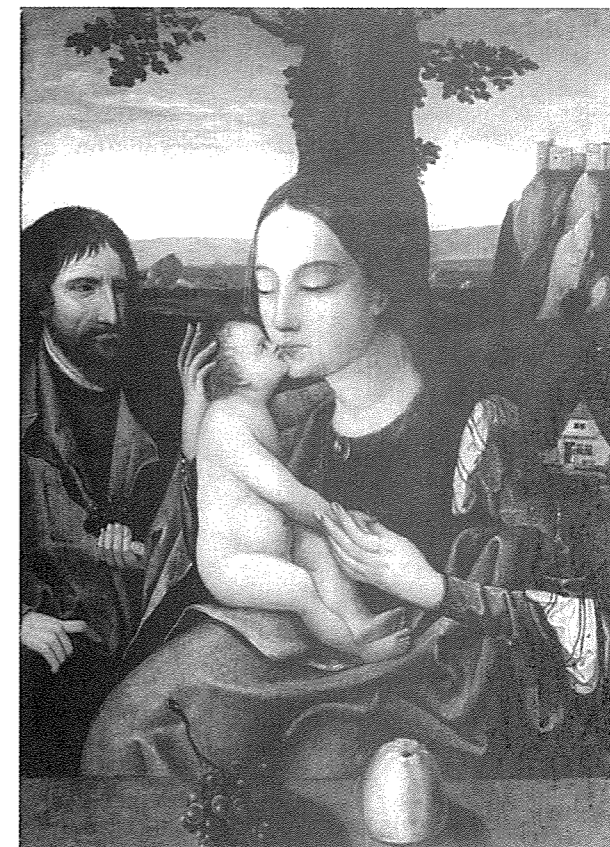
Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 1448
 Dub, tempera, 52,2 × 36 cm
 Neznačené

Údaj o reštaurovaní nezaevidovaný.

Provenienca: Kúpené r. 1958 z košického súkromného majetku.

Doposiaľ najpodrobnejšie sa k obrazu vyjadril Karol Vaculík (1982, 1984), ktorý ho zároveň uviedol do umeleckohistorickej literatúry. Označil ho za produkt antwerpskej maliarskej produkcie 1. polovice 16. storočia.

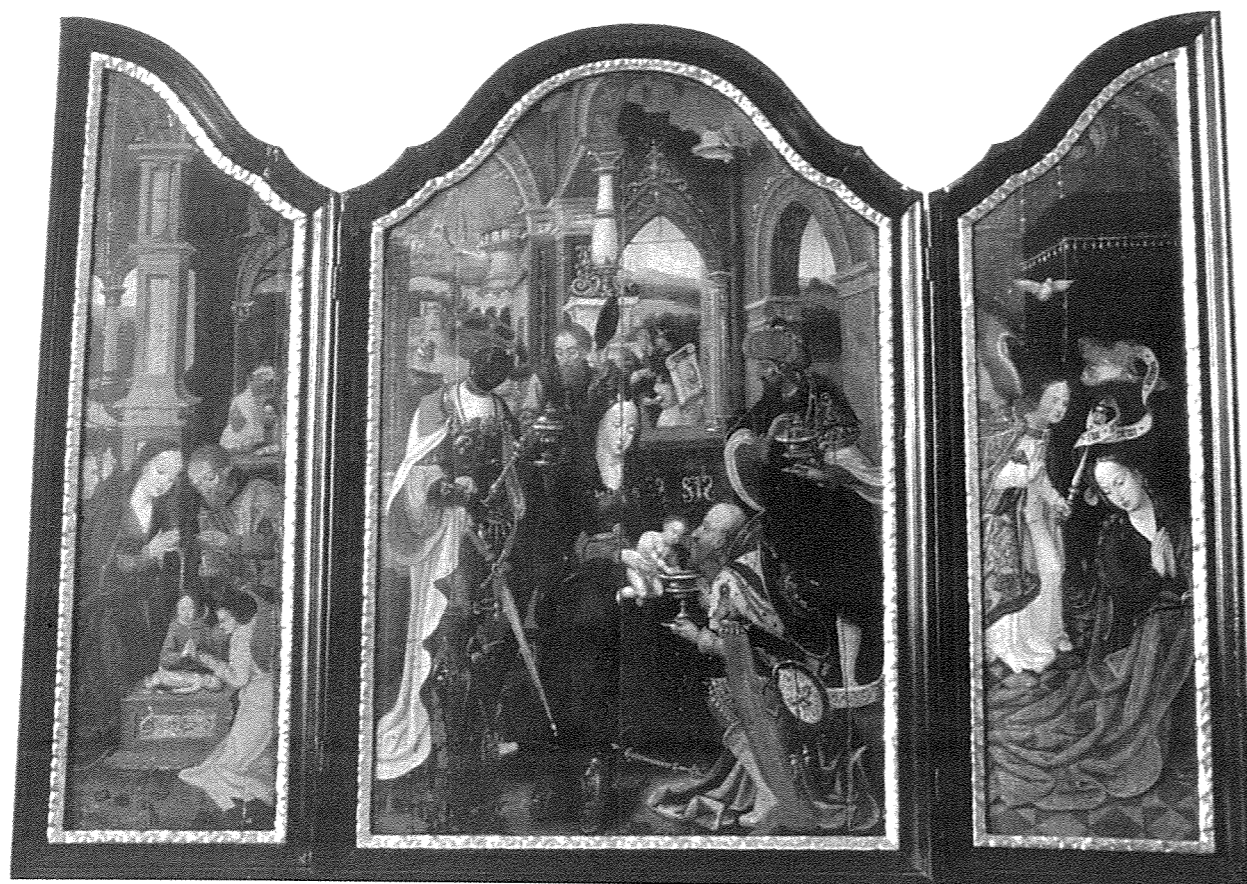
Domnievame sa, že Vaculíkov názor možno akceptovať. Bratislavský obraz je prácou niektorého z menej významných antwerpských maliarov 1. polovice 16. storočia, programovo orientovaných na dielo Joosa van Cleve, ale predovšetkým Quentina Massysa. Najmä na jeho obrazy s témou *Svätej rodiny* typu tzv. Rattier Madony, Paris, Musée du Louvre (FRIEDLÄNDER, 1971, tab. 78, 124; SILVER, 1984, kat. 48). Domnievame sa, že bratislavský obraz vykazuje viaceré



4. Antverpský majster (Okruh majstra Mansi-Magdaléna?): Svätá rodina. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

styčné body predovšetkým s prácami antwerpského anonyma Majstra Mansi Magdaléna: typológia tváre Madony, Ježiša, charakteristický italizujúci motív bozku matky a dieťaťa, ale aj typológia mužskej tváre v prípade Jozefa, spojitelná s kresbou dvojice mužských hláv Majstra Mansi Magdaléna z berlínskych zbierok (Kupferstichkabinett, inv. č. 4307), ako aj typológia krajinného pozadia. Honosný módný odev Madony s prestrihávanými rukávami v charakteristickej hnedej sonórnej farebnosti spája bratislavskú tabuľu s obrazom Márie Magdalény (Barcelona, Palacio de la Virreina, Legado Cambó), pripísanému Majstrovi Mansi Magdaléna.

VACULÍK, 1982, kat. 42; VACULÍK, 1984, s. 41; KELETIOVÁ et al., 1991, kat. 38.



5. Majster 1518 (atribuované): Triptych s kľaním troch kráľov. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

5. MAJSTER 1518 (atribuované)

(* 1470 Antwerpen, † 1527 Antwerpen)

Triptych s Kľaním troch kráľov

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 6807 – O 6809

Dub, tempera, olej, centrálna tabuľa: 72,9 × 47,2 cm, ľavé krídlo: 72,7 × 19,5 cm, pravé krídlo 72,7 × 19,9 cm

Neznačené

Nereštaurované.

Proveniencia: Pôvodne v majetku biskupského úradu v Banskej Bystrici, r. 2001 zakúpené do majetku Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

Triptych predstavuje kvalitnú ukážku ranej maliarskej produkcie tzv. antverpských manieris-

tov zo začiatku 16. storočia. Najbližšie má k prácam pripisovaným Majstrovi 1518 (Jan Mertens ml., Jan van Dornicke, Majster z opátstva Dilighem). Rovnako ako on, je aj autor bratislavského triptychu stále úzko závislý na starších, predovšetkým rogierovských vzoroch, čo je zreteľné najmä v prípade krídla so *Zvestovaním*. Atribúciu bratislavského triptychu Majstrovi 1518 potvrdzuje aj jeho komparácia s tabuľami *Navštívenia Márie* a *Úteku do Egypta* z Londýna (National Gallery), ktoré sú pripísané Majstrovi 1518 a jeho dielni a datované k roku 1515 (DAVIES, 1968, s. 97-99; BAKER, 1995, s. 440-441).

Bratislavský triptych možno charakterizovať ako dielo blízke tým raným prácam Majstra 1518, na ktorých sa taliansky vplyv ešte neprejavil v takej miere a intenzite, ako tomu bolo neskôr v prá-

cach Pietera Coecka a jeho nasledovníkov (MARRIÉ, 1966). Štýlovo pokročilejšiu analógiu k bratislavskému oltáriku predstavuje triptych s *Kľaním troch kráľov* zo zbierky princa de Ligne, pripísaný Majstrovi 1518 (zámok Beloeil, Belgicko – foto RKD, Den Haag).

Bratislavský triptych bol na Slovensko importovaný, s veľkou pravdepodobnosťou via spoločnosť Thurzo-Fugger. Ďalšie poznatky možno očakávať po zreštaurovaní triptychu, najmä po vykonaní IRR a následnej komparácii s poznatkami, ktoré publikovala najmä Annick Godfrind-Born.

CIULISOVÁ 1998, s. 105-117; RUSINA 2001, s. 219-220.

6. ROGIER VAN DER WEYDEN

(* 1399–1400 Tournai, † 1464 Brussel)

Snímanie z kríža (kópia podľa Rogiera van der Weydena z 2. štvrtiny 16. storočia)

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 3761

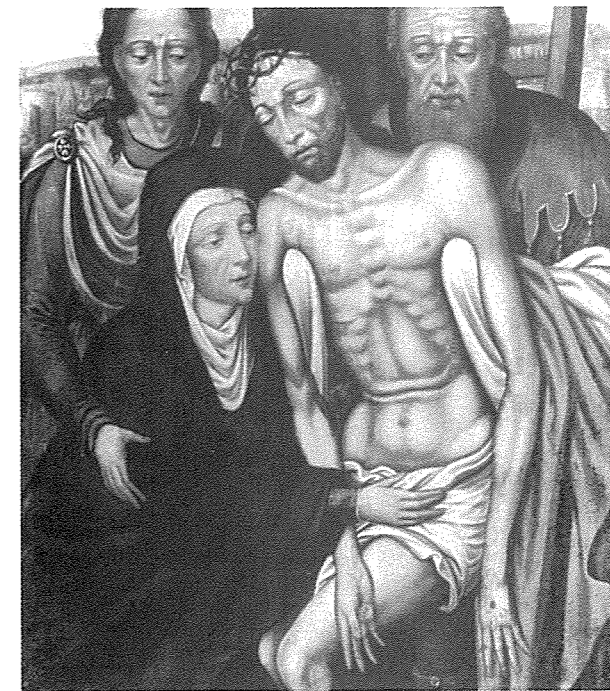
Dub, tempera, olej, 46 × 40,2 cm

Neznačené

Reštaurovala v r. 2000–2001 Marica Ďuricová. Reštaurátorský protokol je deponovaný v archíve Slovenskej národnej galérie.

Proveniencia: Kúpené roku 1970 zo súkromného majetku.

Neznáme a v relevantnej umeleckohistorickej literatúre doteraz neevidované bratislavské *Snímanie* zvyšuje úctyhodný počet dnes dokumentovaných kópií (FRIEDLÄNDER, 1967, s. 79, tab. 59, 111, 112; REINACH, 1923, s. 214-221), ktoré sú považované za derivát nezachovaného Rogierovho prototypu zo 40. rokov 15. storočia (novšie: STROO – SYFER-D'OLNEY, 1996, s. 209-213, s dôkladným vyhodnotením ikonografie). Bratislavský obraz s telom Krista v centre, naľavo s Máriou a sv. Jánom, napravo s Jozefom Arimatejským, sa radí do skupiny rogierovských štvorfígúrnych kópií. Typológia figúry Jozefa Arimatejského dokladá poznanie diela Quentina



6. Rogier van der Weyden. Snímanie z kríža. Bratislava, SNG. Foto: A. Mičúchová. Fotoarchív SNG

Massysa. Bratislavské *Snímanie* sa však od spomínanej rogierovej skupiny kópií odlišuje. Na rozdiel od rozhodujúcej väčšiny zachovaných kópií, ktorých pozadie je zlaté, je na bratislavskom obraze mestská scenéria. Z tohto hľadiska predstavuje pre bratislavské *Snímanie* určitú analógiu *Snímanie z Philadelphie* (Museum of Art, The George Grey Barnard Collection), kde sa v pozadí výjavu taktiež nachádza mestská scenéria Jeruzalema (SUTTON, 1990, kat. 133, s. 361-362). Krajinné pozadie sa nachádza aj na *Snímaní* zo Štokholmu (Nationalmuseum), ktoré Görel Cavalli-Björkman pripisovala Pieterovi Coeckovi a ktoré je pre bratislavský obraz azda najbližšou analógiou (CAVALLI-BJÖRKMAN, 1990, s. 82).

Domnievame sa však, že bratislavské *Snímanie* nevzniklo v Coeckovej dielni a kvalitatívne predstavuje štandardizovaný „mass-product“ niekto z antverpských dielní 2. štvrtiny 16. storočia.

CIULISOVÁ, 2000b, s. 67-80.



7a. Antwerpský maliar (okolo 1550): Triptych s Oplakávaním Krista: Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

7. ANTWERPSKÝ MALIAR (okolo 1550)

Triptych s Oplakávaním Krista

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 1780 – O 1782

Dub, tempera, olej, centrálna tabuľa: 40,5 × 57 cm, pravé krídlo: 18,7 × 58 cm, ľavé krídlo: 18,5 × 58,5 cm

Neznačené

Reštaurovala v r. 2000–2001 Mária Ďuricová. Pred reštaurovaním bol triptych sekundárne osadený v neobarokovom drevenom retábule z 19. storočia. Reštaurátorský protokol je deponovaný v archíve Slovenskej národnej galérie.

Provenienca: Zbierka rodu Erdödy (Hlohovec), konfiškát bývalého Československého

štátu zo dňa 30. novembra 1950, ako majetok Slovenskej národnej galérie v Bratislave zaevidovaný 28. decembra 1950.

Triptych bol vyhodnotený Karolom Vaculíkom (1977, 1982) ako dielo antwerpského manieristu z prvej polovice 16. storočia s konštatovaním, že jeho autor vychádzal z okruhu umeleckej aktivity Pietera Coecka van Aelst, prípadne Majstra z Hogstraetenu. Nové poznatky, ktoré prinieslo reštaurovanie triptychu, sumarizovala a o celkové prehodnotenie sa pokúsila Ingrid Ciulisová (2000).

Konštatovala, že bratislavský triptych s *Oplakávaním* (na centrálnej tabuľi triptychu je výjav *Oplakávanie Krista*, ľavé krídlo zobrazuje Jozefa Arimatejského, pravé Máriu Magdalénu) možno charakterizovať ako štandardizovaný „mass-pro-



7b. Pieter Coecke van Aelst: Triptych s Oplakávaním Krista. Varšava, kostol Czerniakowski. Foto: K. Kowalska. Osrodek Dokumentacji Zabytków Warszawa

duct“ niektorej z antwerpských umeleckých dielni pracujúcich v 40. rokoch 16. storočia pre súveky voľný trh. Samotný triptych je typickým príkladom komorného oltárika s devocionálnym zameraním, určeného pre súkromnú modlitbu. Potvrdila Vaculíkom (1984) konštatované súvislosti s prácami Pietera Coecka. Upozornila na väzby bratislavského diela s Pieterovi Coeckovi atribúvaným triptychom z Varšavy (kostol Czerniakowski) a s tabuľami zo San Francisca (bočné krídla s Máriou Magdalénou a Jozefom Arimatejským, De Young Memorial Museum, The Museum of Fine Arts). V tejto súvislosti treba odmietnuť názor Ivana Rusinu o tom, že autor bratislavského triptychu pôsobil v Coeckovej dielni. Autor triptychu práce Pietera Coecka síce poznal, ale v porovnaní s ním zostal stále poplatný staršej tra-

dícií a s talianskymi podnetmi bol oboznámený sprostredkovane (Ďuricová – Rusina, 2001).

Pred reštaurovaním bol triptych druhotne osadený v neobarokovom drevenom retábule z 19. storočia, na prednej strane ktorého sa nachádzal maľovaný erb Tomáša Bakócza-Erdödyho (1442–1521). Účelom takého osadenia bolo vytvoriť dojem, že triptych bol objednaný, resp. získaný týmto významným uhorským šľachticom. Pre takéto tvrdenie však známa literatúra neposkytuje hodnoverný dôkaz. Navyše, bratislavský triptych by v takomto prípade musel byť vyhotovený ešte počas Bakóczo-voho života, teda do roku 1521, čo však samotný artefakt nepotvrďuje. Domnievame sa, že triptych je pravdepodobne o niečo mladší, čomu nasvedčuje aj zistená prítomnosť modrého smaltu – kobaltového skla, vo vzorke z pláštá Márie. Teda maliar-



8. Antverpský maliar (po roku 1600): Pokušenie sv. Antonína. Hrad Červený Kameň, SNM. Foto: Archív autorky

skeho pigmentu, ktorý bol v Európe rozšírený a bežne používaný až po polovici 16. storočia.

VACULÍK, 1977, s. 7; VACULÍK, 1982, kat. 41; VACULÍK, 1984, s. 41; CIULISOVÁ, 2000b, s. 67-80; ĎURICOVÁ – RUSINA, 2001.

8. ANTWERPSKÝ MALIAR (po roku 1600)
Pokušenie sv. Antonína
Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 874

Drevo, tempera, 101,5 × 64,5 cm
Neznačené

Reštauroval v r. 1974-1975 František Sysel. Protokol o reštaurovaní obrazu je v archíve hradu Červený Kameň.

Proveniencia: Pôvodne zbierka grófa Antala Forgácha v Haliči, r. 1946 konfiškované bývalým Československým štátom, v tom istom roku prevedené do zbierkového fondu hradu Červený Kameň.

V evidenčnej karte múzea je dielo evidované ako práca Jana Wellensa de Cock (* 1480–1490 Leiden ?, † pred 19. jan. 1527 Antwerpen). Tabuľa skutočne vykazuje určitú príbuznosť s prácami pripísanými Janovi Cockovi. Možno tu uviesť napr. kresbu s *Pokušením sv. Antonína* z Florencie (Uffizi, tiež fotoarchív RKD, Den Haag – GELDER, 1928, obr. 2; KLOEK, 1975, kat. 348), ako aj Janovi Wellensovi de Cock pripisovanú kresbu s tým istým námetom z New Yorku (zbierka Waltera C. Bakera, fotoarchív RKD, Den Haag). Z maliarskeho hľadiska predstavuje voľnú analógiu obraz *Sv. Jána na ostrove Patmos* (súkromná zbierka – FRIEDLÄNDER, 1974, zv. XI, tab. 94) ako aj *Pokušenie sv. Antonína* (zbierka J. Goudstikker, Amsterdam – GELDER, 1927, tab. III/A). Zároveň je však potrebné konštatovať, že obraz z Červeného Kameňa zďaleka nedosahuje kvalitu prác spájaných s menom Jana Cocka tak, ako boli zozbierané a vyhodnotené (TOLNAY, 1967).

Domnievame sa, že tabuľa bola vyhotovená v niektorej z menej významných antverpských dielní po roku 1600 ako súčasť komorného triptychu.

Nepublikované.

9. FRANS FLORIS DE VRIEND (dielňa)
(* 1519–1520 Antwerpen, † 1570 Antwerpen)
Bohyňa mora
Martin, Slovenské národné múzeum. Inv. č. KH 526
Dub, olej, tempera, 45 × 25,5 cm
Neznačené

Reštaurovala v r. 1993–1994 Anna Svetková. Obraz bol pravdepodobne koncom 18. storočia v rámci razantnej úpravy doplnený a zväčšený. Odstránenie druhotných doplnkov a súvislej premalby počas reštaurovania v r. 1993–1994 umožnilo opätovnú prezentáciu originálu. Reštaurátorský protokol je uložený v archíve Pamiatkového úradu v Bratislave.

Proveniencia: pravdepodobne majetok rodu Révay (kaštiele v Turčianskej Štiavničke, Mo-



9. Frans Floris de Vriend (dielňa): Bohyňa mora. Martin, SNM. Foto: Devoša 1993–1994. Archív Pamiatkového úradu Bratislava

šovciach a Bystričke). Príslušnosť k staršej rodovej zbierke potvrdzuje nápis N 12 čiernou farbou na zadnej, neopracovanej strane tabuľe, ktorý možno pokladať za inventárne číslo staršej zbierky. Spôsob, akým sa obraz dostal do zbierok martinského Slovenského národného múzea, nie je známy. S veľkou pravdepodobnosťou došlo k jeho deponovaniu v rokoch druhej svetovej vojny.

Donedávna celkom neznámy obraz uviedol do umeleckohistorickej literatúry Milan Togner (1991). Atribuoval ho Fransovi Florisovi de Vriendt a jeho vznik spojil so začiatkom 60. rokov 16. storočia. Ingrid Ciulisová (2000a) potvrdila konštatovanú kvalitu tabuľe a komparáciou so zachovanými analógiami z dielne Fransa Florisa – tronies, ktoré zhrnul a spracoval Carl Van de Velde (VAN DE VELDE, 1975, s. 276; GRZIMEK, 1965, s. 24, kat. 10), ako aj s obrazom Fransa Florisa s výjavom *Hostina bohov* (Stockholm, Nationalmuseum) i ďalšími replikami z Florisovej dielne (Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Graz, Landesmuseum Joanneum), vyhodnotila martinský obraz *Bohyňa mora* ako produkt Florisovej dielne. Obdobie jeho vzniku posunul do obdobia okolo a po roku 1560 Carl Van de Velde, ktorý nemal možnosť skúmať toto málo známe dielo in situ a nevytlúčil možné autorstvo Fransa Florisa (písomná konzultácia).

TOGNER, 1991, s. 169; TOGNER – NOVOTNÁ 1994, s. 58-59; CIULISOVÁ, 2000a, s. 157-172.

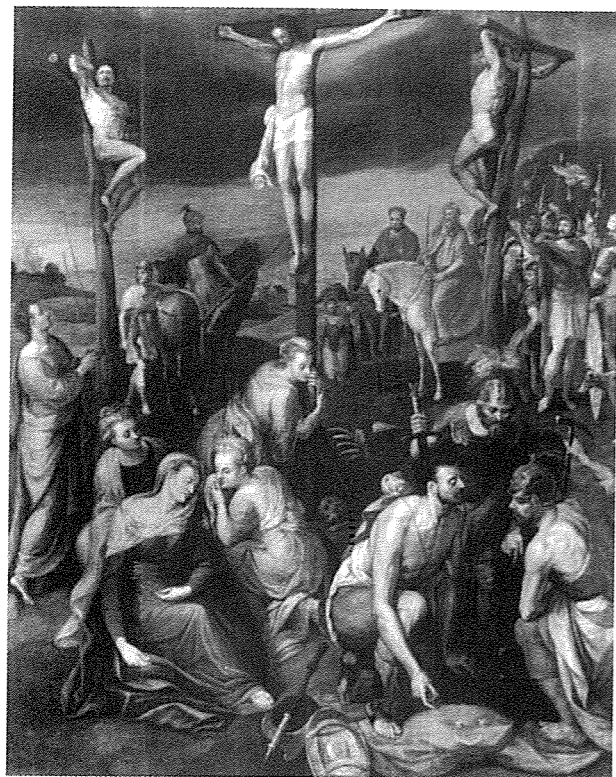
10. FRANS FLORIS DE VRIENDT (nasledovník)

Ukrižovanie

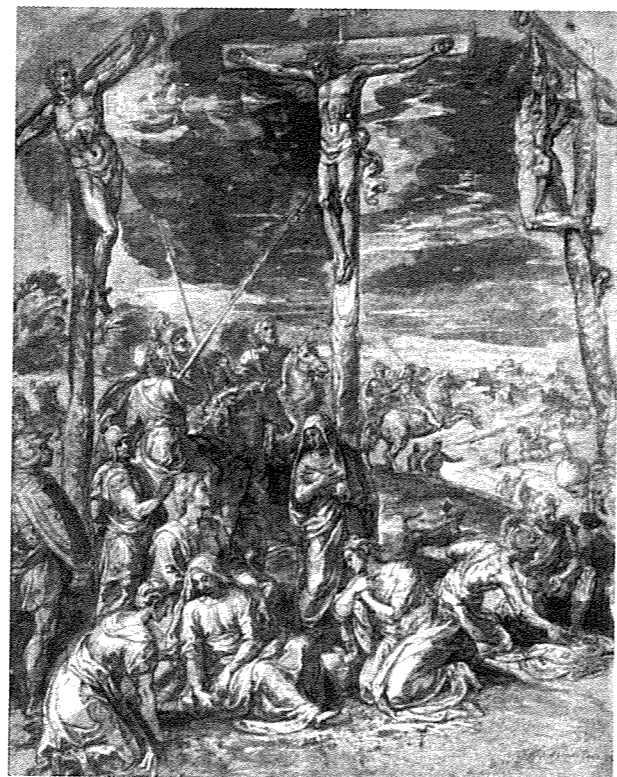
Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 4693

Dub, tempera, olej, 125 × 97,8 cm
Neznačené

Reštaurovala r. 1995 Marica Ďuricová. Protokol z reštaurovania obrazu je deponovaný v archíve reštaurátorských dielní Slovenskej národnej galérie.



10a. Frans Floris de Vriend (nasledovník): Ukrižovanie. Bratislava, SNG. Foto: A. Mičúchová. Fotoarchív SNG



10b. Crispin van den Passe (podľa Crispina van den Brock): Ukrižovanie. Súkromný majetok. Foto: RKD, Den Haag

Proveniencia: Kúpa r. 1974 zo súkromného majetku

Obraz bol krátko po tom, ako sa stal súčasťou zbierkového fondu Slovenskej národnej galérie, vyhodnotený ako dielo neznámeho nizozemského maliara z konca 16. storočia (Vaculík, 1977). K upresneniu došlo v roku 1984 zaradením *Ukrižovania* do okruhu Fransa Florisa s časovým vročením diela do poslednej tretiny 16. storočia (Vaculík, 1984). Výrazne nové poznatky neprinieslo ani reštaurovanie tabule, keď v rámci záverečného vyhodnotenia bol obraz prezentovaný ako práca neznámeho nizozemského maliara z poslednej tretiny 16. storočia (Gécsová, 1996).

Aj v rámci ďalšieho výskumu bola bezpečne potvrdená iba súvislosť s prácami Fransa Florisa a jeho žiakov (Ciulisová, 2000a). Zdôraznené boli predovšetkým spojitosti s produkciou Flo-

risovho žiaka Crispina van den Brock. Najmä s grafikou Jacoba de Gheyna vyhotovenou podľa predlohy Crispina van den Brock (HOLLSTEIN, 1951, zv. VII. s. 173) ako aj s kresbou Ukrižovania Crispina van den Passe, taktiež podľa predlohy Crispina van den Brock (pôvodne zbierka C. R. Rudolfa, London, predaná via Sotheby 24-4-1983, nr. 11 v Amsterdame, foto RKD, Den Haag). Dôležitá je aj úzka afinita bratislavskej tabule s obrazom Ukrižovania, ktorý W. Bernt pripísal Crispinovi van den Brock (tabuľa predaná via Druot 2-4-1981, nr. 8 v Paríži, foto RKD Den Haag).

Domnievam sa však, že bratislavskú tabuľu nemožno považovať za prácu Crispina van den Brock. Figúry na bratislavskom obraze sú podstatne statickejšie, schématickejšie a predovšetkým maliarsky rukopis je plošný, bez charakteristickej plastickej modelácie.



11a. Marten de Vos (dielňa?): Daniel bráni Zuzanu proti žalobe starcov. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

VACULÍK, 1977, s. 7; VACULÍK, 1982, kat. 51; VACULÍK, 1984, s. 45; KELETIOVÁ et al., 1991, kat. 40; GÉCZOVÁ, 1996, s. 14-15, kat. 6; CIULISOVÁ, 2000a, s. 157-172.

11. MARTEN DE VOS (dielňa ?)

(* 1532 Antwerpen, † Antwerpen 1603)

Daniel bráni Zuzanu proti žalobe starcov
Bratislava, Slovenská nár. galéria. Inv. č. O 5711
Dub, olej, 34 × 45,5 cm
Neznačené

Reštaurátorsky ošetrované, reštaurátorsky zásah nezaevidovaný.

Proveniencia: Kúpené r. 1980 z pražského súkromného majetku.

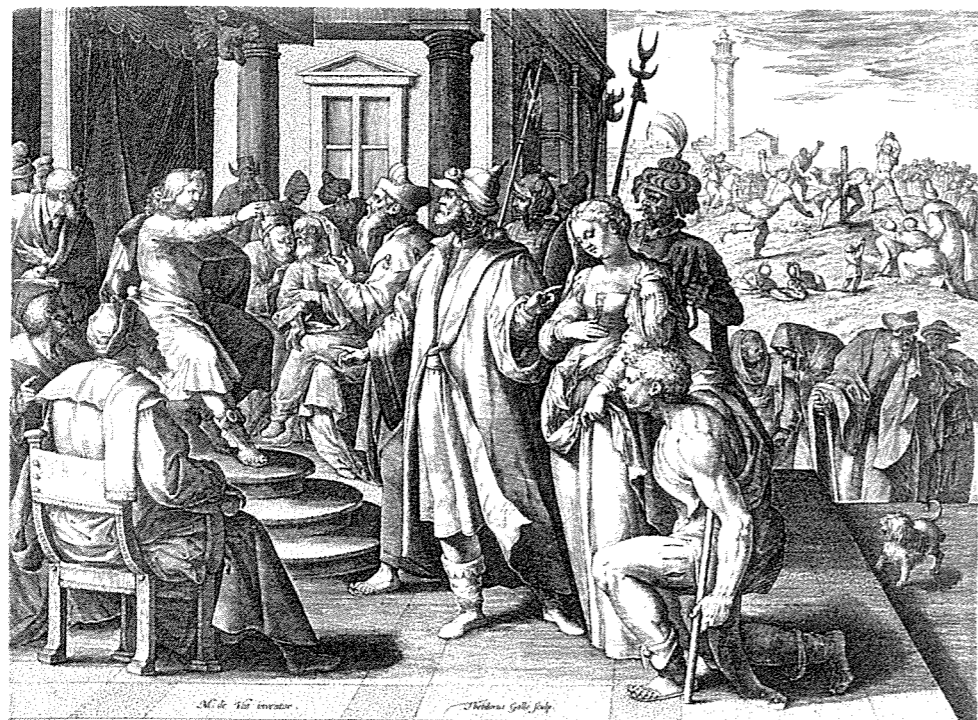
Obraz uviedol do umeleckohistorickej literatúry Karol Vaculík (1985), ako ikonograficky oje-

diný obraz florisovského manieristického poňatia.

Výsledky výskumu ukázali, že obraz je maliarskym prepisom grafickej predlohy Theodora Galle podľa Martena de Vos (HOOP SCHEFFER, 1995, kat. 80, obr. 80/1). Martenom de Vosom signovaná a k roku 1586 datovaná kresba, s obdobným výjavom ako na bratislavskej tabuli, je vo Florencii (Uffizi, inv. nr. 14. 265F – porovnaj KLOEK, 1975, kat. 313).

Oproti zmienenej grafickej predlohe sú na bratislavskom obraze evidentné jemné rozdiely – ako napr. odev Zuzany, výzdoba stoličky v ľavej dolnej časti kompozície, absencia figurálnej štafáže za Danielom, rozdielna kompozícia architektúry v pravej časti zadného obrazového plánu a iné.

Domnievame sa, že bratislavský obraz predstavuje kvalitnú ukážku rozpracovania manieri



VIII. Exclamavit autem ipse magna Susanna: Quis dicit, Deus scit, qui absconditum est cognovit, qui nescit omnia antiquum fuit in his quantum filium testimonium intulerit contra me. Et convenerunt adversus illam septuaginta seniores, qui dicebant: Tu es Susanna, quam dixit testimonium fecerit, ut siue nullo operari adversus primum, ut fuerit fornicata cum Moysi et interfecisse eam. Anno 1595.

11b. Theodor Galle podľa Martena de Vos: Daniel bráni Zuzanu proti žalobe starcov. Repro: Hoop Scheffer 1995

Martena de Vos v miere, ktorá celkom nevyklučuje, že by sa tu mohlo jednať o produkt Vosovej dielne z obdobia pred a okolo roku 1600. Armin Zweite malbu s týmto výjavom u Martena de Vos nezaznamenáva (ZWEITE, 1980).

Ďalšie poznatky a spresnenia môže priniesť dendrochronologická analýza podložky a IRR.

VACULÍK, 1985a, kat. 70.

12. GILLIS COIGNET

(* 1542 Antwerpen, † 1599 Hamburg)

Venuša

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 5800

Dub, olej, 123 × 94 cm

Pôvodný rám, značené vľavo dole:

G. Congnet inne e fecit

Reštaurátorsky ošetrované, údaj o reštaurovaní nezaevidovaný

Proveniencia: kúpené roku 1981 zo súkromného majetku z Českých Budějovic.

Obraz bol do umeleckohistorickej literatúry uvedený pod názvom *Márnivost'* s atribúciou neznámemu nizozemskému romanistovi obdobia okolo roku 1600 (Vaculík, 1985). Dovtedy nezaevidovanú signatúru Gillisa Coigneta prečítala Ingrid Ciulisová a malbu vyhodnotila ako Venušu s poukazom na tizianovské inšpiračné východiská (Ciulisová, 2001). Ako najbližšie analógie uviedla dnes nezvestný obraz *Venuše* Gillisa Coigneta z Kasselu (Staatliche Gemäldegalerie), ďalej Coignetov signovaný a k roku 1595 datovaný obraz *Vanitas* z roku 1595 (v súčasnosti Musée Baron Gerard, Bayeux) a Coignetovi pripísaný obraz so *Smrťou Kleopatry* zo súkromnej zbierky (MESKENS, 1998, s. 176, obr. 24).



12. Gillis Coignet: Venuša. Bratislava, SNG. Foto: Archiv autorky

Poukázala na istú disproporciu kvality maliarskeho prevedenia hlavy a tela Venuše s konštatovaním, že ďalšie poznatky prinesie až reštaurovanie obrazu.

VACULÍK, 1985a, kat. 69; CIULISOVÁ, 2001, s. 246-249;

13. PAUL VREDEMAN DE VRIES

(* Antwerpen 1567, † po 1616 ?)

Šalamún a kráľovná zo Sáby

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 924

Dub, olej, 91,2 × 114,5 cm

Značené a datované vľavo dole na spodnej hrane podstavca predného stĺpu pavilónu: 1612. PH DE OP VRIS.

Reštaurátorsky ošetrované, údaj o reštaurovaní nezaevidovaný

Proveniencia: Kúpené na pražskom umeleckom trhu roku 1955 (obrazová galéria Karla Moravca).

Obraz do umeleckohistorickej literatúry uviedol Karol Vaculík (1977). V katalógu výstavy starého európskeho umenia Slovenskej národnej galérie figuruje pod názvom „Nádvorie paláca“ s atribúciou Hansovi alebo Paulovi Vredemanovi de Vries a datovaním k roku 1612. Vaculík neskôr upresnil ikonografiu obrazu ako „Ahasver vychádza v ústrety Ester“ a za autora označil Paula Vredemana de Vries. Zároveň upozornil na spojitosti bratislavského diela s obrazom „Ahasver korunuje Ester“ z Darmstadtu (Hessisches Landesmuseum), datovaného taktiež k roku 1612 (Vaculík 1982, 1984).

Uwe Schneede, ktorá vo svojej dizertácii publikovala katalóg maliarskych diel Hansa Vredemana de Vries bratislavský obraz neregistrovala (SCHNEEDE, 1965). Za atribúciu bratislavského obrazu Paulovi Vredemanovi de Vries sa vyslovil Jaromír Neumann (1984, s. 77), Thomas DaCosta Kaufmann (1988) a Eliška Fučíková (1997). Na bratislavský obraz upozornila Ksenija Jegorova v súvislosti s obrazom Hansa Vredemana de Vries *Šalamún a kráľovná zo Sáby* z roku 1601 zo zbierok Puškinovho múzea (Moskva). Okrem blízkosti architektonických motívov na oboch obrazoch konštatovala, že na bratislavskom obraze je prezentovaná scéna s kráľom Šalamúnom a kráľovnou zo Sáby (Jegorova, 1998).

S názorom Kseniji Jegorovej možno súhlasiť. Na bratislavskom obraze je zobrazený výjav s kráľom Šalamúnom a kráľovnou zo Sáby. Tak figuruje bratislavský obraz aj v dokumentácii RKD (Den Haag), kde je evidovaný ako signované a k roku 1612 datované dielo Hansa a Paula Vredemana de Vries (uvedené mylne ako zo zbierok Slovenského národného múzea v Bratislave). Domnievame sa, že blízku analógiu pre bratislavský obraz predstavuje predovšetkým nedávno po prvýkrát publikovaný obraz Paula Vredemana de Vries *Šalamún víta kráľovnú zo Sáby vo svojom paláci* zo zbierok Musée des Arts décoratifs (Paris). Nachádzame na ňom dvojicu postáv Šalamúna



13. Paul Vredeman de Vries: Šalamún a kráľovná zo Sáby. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

a kráľovnej zo Sáby v takmer identickom dynamickom kompozičnom rozvrhu (BORGGRÉFE et al., 2002, s. 362, obr. 208b). Kým však postavy v popredí parížskeho obrazu sú dielom Adriaena van Nieulandt, s ktorým Paul Vredeman de Vries spolupracoval, autorom figúr na bratislavskom obraze bol s veľkou pravdepodobnosťou zrejme samotný Paul Vredeman de Vries. Na analógiu bratislavského obrazu s obrazom Paula Vredemana de Vries (?) zo zbierok zámku Bückeburg pri Hannoveri upozornil Thomas Fusenig (osobný list zo dňa 7. februára 2002). Analógie pre palácovú architektúru na bratislavskom obraze predstavuje

predovšetkým obraz Hansa a Paula Vredemana de Vries z roku 1605 z Poznane (Muzeum Narodowe) a už spomínaný obraz Paula Vredemana de Vries z roku 1612 z Darmstadtu (Hessisches Museum). V súvislosti so zachovanými obrazmi Paula Vredemana de Vries s výjavmi vzťahujúcimi sa tematicky k Šalamúnovi a ku kráľovnej zo Sáby, kam patrí aj bratislavský obraz, možno uvažovať o využití kresieb Paulovho otca Hansa Vredemana de Vries, ako to dokladá kresba *Šalamún víta kráľovnú zo Sáby* z roku 1596 zo zbierok Kunsthalle, Brémy (IRMSCHER, 1985, tab. LI, obr. 19 a 1986, s.107-108, obr. 21). Ako dielo



14. Frederick van Valckenborch ? (atribuované): Eliáš navštívený anjelom. Bratislava, GMB. Foto: Archív autorky

Paula Vredemana de Vries bol bratislavský obraz zaevidovaný aj v katalógu tematickej výstavy venovanej Hansovi Vredemanovi de Vries (BORGGRÉFE et al., 2002).

VACULÍK, 1977, s. 6; VACULÍK, 1982, kat. 78; VACULÍK, 1984a, s. 52; NEUMANN, 1984, s. 77, obr. 70; DACOSTA KAUFMANN, 1988, s. 287, kat. 25; FUČÍKOVÁ, 1997, s. 411, kat. 1.111; JEGOROVA, 1998, s. 28, kat. 9; BORGGRÉFE, 2002, s. 377.

14. FREDERICK VAN VALCKENBORCH ? (atribuované) (* 1565–1566 Antwerpen, Mechelen, † 1632, Nürnberg)
Eliáš navštívený anjelom
Bratislava, Galéria mesta Bratislavy. Inv. č. A 168

Meď, olej, 42,8 × 36 cm
Neznačené

Záznam o reštaurovaní nezaevidovaný.

Proveniencia: Obraz bol do majetku Galérie mesta Bratislavy prevzatý r. 1959 zo zbierok bratislavského Mestského múzea. Do zbierkových fondov Mestského múzea v Bratislave sa dostal kúpou zo súkromného majetku.

Obraz bol do umeleckohistorickej literatúry uvedený v rámci súborného katalógu zbierkového fondu Mestského múzea v Bratislave Alžbetou Güntherovou-Mayerovou a Oľgou Wagnerovou (1933) ako práca neznámeho majstra zo 17. storočia pod názvom *Krajina s biblickou štafážou*. Mária Malíková (1960) vyhodnotila obraz ako prácu Fredericka van Valckenborch bez upres-



15. Gillis van Valckenborch (atribuované): Alexander Velký pri Issu. Bratislava, GMB. Foto: Archív autorky

nenia ikonografie zobrazeného výjavu. Roku 1979 Jaromír Šíp prezentoval obraz ako *Sen praoťca Jakuba* s atribúciou neznámemu nizozemskému maliarovi zo začiatku 17. storočia, upozorniac na úzke spojitosti s produkciou Fredericka van Valckenborch (Grajciarová, 1983).

Maliarske dielo Fredericka van Valckenborch, príslušníka maliarskej rodiny Valckenborchovcov, je známe z pomerne malého počtu zachovaných originálov a je relatívne málo preskúmané. A to aj napriek sústredenému záujmu H. G. Franza, A. Piglera, G. Faggina, O. Benescha a v poslednom období hlavne T. Gerszi. Domnievame sa, že kvalitná bratislavská práca zobrazujúca starozákonnú scénu *Eliáš navštívený anjelmi* (1Kr 19, 4-8) je skutočne spojitelná s menom Fredericka van Valckenborch, predovšetkým s jeho signovanou a k roku 1605 datovanou komornou *Horskou krajinou* (Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. A 1506), ktorá je rovnako ako bra-

tislavský obraz maľbou na medenej doske. V súvislosti s charakterom krajiny na bratislavskom obraze, ktorá tu jednoznačne dominuje, je možné uviesť signovanú a k roku 1595 datovanú kresbu Gillisa van Valckenborch (1570–1622), pochádzajúcu z rímskeho pobytu tohto umelca (Praha, Národní galerie, inv. nr. K 8674), ktorá s bratislavským dielom úzko korešponduje (FRANZ, 1968–1969, č. 3-4, tab. X). S bratislavským obrazom je spojitelná aj iná, Gillisovi van Valckenborch atribuovaná kresba z Kopenhagenu (Statens Museum vor Kunst, Inv. Nr. TU 62/2, RKD Den Haag). Bezpochyby, dôležité je aj upozornenie Giorgia Faggina na obraz *Krajina s Eliášom* z bruselského Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, ktorý pripisuje Gillisovi van Valckenborch (FAGGIN, 1963, s. 15-16).

WAGNEROVÁ – MAYEROVÁ, 1933, s. 18, kat. 16; MALÍKOVÁ, 1960, nepag. kat. 30; GRAJCIAROVÁ, 1983, kat. 1.



16a. Frederick van Valckenborch ? (atribuované): Nočný banquet. Martin, SNM. Foto: Devoša 1992–1993. Archív Pamiatkového úradu Bratislava

15. GILLIS VAN VALCKENBORCH

(atribuované) (* 1570 Antwerpen, † 1622 Frankfurt am Main)

Alexander Velký pri Issu

Bratislava, Galéria mesta Bratislavy. Inv. č. A 2971

Olej, plátno, 124,5 × 200 cm

Neznačené

Údaj o reštaurovaní nezaevidovaný.

Proveniencia: Zbierka baróna Josepha von Dietricha (1780–1855), aukcia zbierky via Dorotheum 26/27-11-1923. V rámci zbierky bratislavský obraz tvoril súčasť tematicky vzájomne súvisiaceho súboru štyroch obrazov, r. 1949 sa obraz stal súčasťou zbierkového fondu pražskej Národní galerie, odkiaľ bol 15. decembra 1966 prevedený na základe administratívnej dohody do majetku Galérie mesta Bratislavy.

Obraz bol v aukčnom katalógu atribuovaný ako dielo z okruhu Gillisa van Valckenborch a Philipa Vinckenboonsa bez ikonografického upresnenia zobrazeného výjavu (344. *Kunstauktion Dorotheum*, 1923, obr. 39). Rovnako je bratislavské dielo evidované aj v dokumentácii RKD (Den Haag). Želmíra Grajciarová (1983) obraz vyhodnotila ako *Stretnutie kráľov* (Uzavretie mieru) a označila za dielo neznámeho nizozemského maliara zo začiatku 17. storočia. Na obraze vidíme planinu pri Issu, ktorá bola roku roku 333 pred Kr. dejiskom bitky, v ktorej Alexander Velký porazil Dária. V epicentre obrazu sú dvaja vojvodcovia na koňoch. Na bielom koni Alexander Velký, oproti nemu Darios (Plutarchos XXXIII). Ďalšie dva obrazy z pôvodnej série boli vyhodnotené Jaromírom Slavíčkcom (2000) ako práce Gillisa van Valckenborch (Praha, Národní galerie, inv. nr. O 10562, O 10631). Posledný, štvrtý zo série obrazov, ktorý bol kedysi vo vlastníctve baróna von



16b. Frederick van Valckenborch ? (atribuované): Nočný banket (detail). Martin, detail, SNM. Foto: Devoša 1992–1993. Archiv Pamiatkového úradu Bratislava

Dietricha, bol dokladovaný roku 1939 v Den Bosch, v zbierke L. van der Vaart (foto RKD, Den Haag).

Domnievame sa, že dielom Gillisa van Valckenborch je aj bratislavský obraz. Blízkymi analógiami sú obraz Gillisa van Valckenborcha so scénou *Zmierenia Rimana a Sabinov* z Kasselu (Staatlichen Mussen, inv. nr. GK 899) aj jemu pripisovaný kolínsky obraz *Columnia pred Coriolanom* z Wallraf-Richartz-Museum (BUDDE, 1994, s. 400, obr. 3).

GRAJCIAROVÁ, 1983, kat. 2; VACKOVÁ, 1989b, s. 377; SLAVÍČEK, 2000, s. 311, kat. 367.

16. FREDERICK VAN VALCKENBORCH ? (atribuované) (* 1565–1566 Antwerpen, † 1623 Mechelen ? / Nürnberg)

Nočný banket

Martin, Slovenské národné múzeum. Inv. č. KH 6411
Olej, plátno, 92 × 156 cm
Neznačené

Reštaurovala v r. 1992–1993 Anna Svetková. Predpokladané pôvodné rozmery plátna boli 90 × 170 cm. Protokol z reštaurovania obrazu deponovaný v archíve Slovenského národného múzea, Martin.

Provenienca: Pôvodne s veľkou pravdepodobnosťou zbierka rodu Révay (kaštieľ v Mošovciach), do zbierok Slovenského národného múzea v Martine dielo postúpilo za bližšie nezistených okolností roku 1945.

Obraz ako dielo Fredericka van Valckenborch z obdobia krátko po roku 1600 do umeleckohistorickej literatúry uviedol Milan Togner (1991; Togner – Novotná, 1994). S Tognerovým názorom možno súhlasiť. Martinský obraz sa skutočne radí do skupiny benátsky orientovaných prác Fredericka van Valckenborch zobrazujúcich scény nočných karnevalov a hostín, charakteristických pre jeho pozdné, norimberské obdobie. Ako analógie k martinskému obrazu možno uviesť napr. *Maškarný bál* z Mnichova (Bayerische Staatsgemaldesammlungen inv. nr. 5763), ďalej Frederikovi van Valckenborch atribuované práce zaznamenané na umeleckom trhu v New Yorku (Sotheby's 11-1-1996, nr. 63) alebo v Londýne (Sotheby's 19-12-1962, nr. 85). Domnievame sa, že posledne zmienená práca s výjavom z nočného maškarného bálu, pripísaná Frederikovi van Valckenborch J. Müllerom Hofstede, vykazuje s martinským obrazom azda najužšiu afinitu (RKD, Den Haag).

TOGNER, 1991, s. 161; TOGNER–NOVOTNÁ, 1994, s. 64.

17. JEAN-BAPTISTE DE SAÏVE (atribuované)

(* 1540 Liège ? / Namur ?, † 1624 Malines, Saïve)

Flóra

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 5769
Dub, vaječná tempera, 123,6 × 95,1 cm
Neznačené

Reštaurovala v r. 1981–1985 Alena Kubová. Reštaurátorský protokol z reštaurovania obrazu je deponovaný v archíve Slovenskej národnej galérie.

Provenienca: Kúpené r. 1981 na pražskom umeleckom trhu.

Obraz do umeleckohistorickej literatúry uviedol Karol Vaculík (1985), ktorý ho ako *Alegóriu Flóry* pripísal neznámemu nizozemskému maliarovi zo začiatku 17. storočia. Tento názor akceptoval Zdeněk Vácha (1992) v súvislosti s prvou výstavnou prezentáciou obrazu po reštaurovaní.



17. Jean-Baptiste de Saïve (atribuované): Flóra. Bratislava, SNG. Foto: Norbert Grosz

Domnievam sa, že bratislavskú *Flóru* možno spojiť s maliarskou produkciou Jeana-Baptista de Saïve zo začiatku 17. storočia. Maliarske dielo Jeana-Baptista de Saïve je pomerne málo preskúmané. Predpokladá sa, že bol žiakom Lamberta Lombarda a pôsobil v južnom Nizozemsku, v mestách ako Namur, Mechelen a Saïve. Roku 1590 je zaznamenaný ako dvorný maliar v Bruseli. Pre arcivojvodu Ernsta Rakúskeho vyhotovil šesť obrazov s ročnými obdobiami a jeden obraz s trhovým výjavom (SAINTENOY, 1934, s. 283). Bratislavský obraz vykazuje istú mieru afinity s obrazom *Alegória Jari* (plátno, 103,3 × 148,5 cm, dokumentácia RKD, Den Haag), ktorý bol nedávno Ursulou Härting pripísaný Jean-Baptistovi de Saïve (HÄRTING, 2000, s. 261, obr. 66). Tomuto umelcovi je obraz atribuovaný aj v dokumentácii RKD, Den Haag. Ako ďalšia analógia vystupuje obraz J.-B.



18. Joachim Beuckelaer (okruh?): Predavač zeleniny a ovocia. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

Saive s trhovým výjavom (pôvodne zbierka Roger Souvereys, dokumentácia RKD, Den Haag). Kvalitné je tak maliarske prevedenie košíka s kvetmi v lone mladej ženy, ako aj vázy s kyticou kvetov umiestnenou na stole. Odkazuje sa tu k poznaniu diela Jana Breughela st. i Ambrosia Bosschaerta I. Charakter niektorých detailov, najmä šperkov (perlové náušnice, náhrdelník), celkom nevylučujú hypotézu, že sa tu môže jednať o portrét konkrétnej osoby. Bratislavskú Flóru je možné dať do voľnej súvislosti s obrazom *Jarný trh – Jar* (Wien, Kunsthistorisches museum, Inv. č. 2203), atribúovaným Frederikovi alebo Gillisovi van Valckenborch, ako doklad spoločnej tradície flámskeho maliarstva nadväzujúcej na dielo Pietera Aertsena, Joachima Beuckelaera a Lucasa van Valckenborch.

VACULÍK, 1985a, kat. 67; VÁCHA, 1992.

18. JOACHIM BEUCKELAER (okruh ?)

(* 1540 Antwerpen, † 1603 Amsterdam)

Predavač zeleniny a ovocia

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 249

Dub, tempera, olej, 113,1 × 79,1 cm

Neznačené, datované 1569

Reštaurovala v r. 1960–1961 Alžbeta Darolová (protokol o reštaurovaní sa v archíve Slovenskej národnej galérie nenachádza).

Proveniencia: Pôvodný majiteľ neznámy, konfiškát bývalého Československého štátu, po r. 1945 deponované v Slovenskom múzeu v Bratislave, odtiaľ 28. marca 1950 prevedené do majetku Slovenskej národnej galérie.

Po prvýkrát bol obraz verejne vystavený roku 1946 ako nesignované a nedatované dielo Pietera Aertsena (*Güntherová-Mayerová – Kraskovská, 1946*). Karol Vaculík (1977, 1982, 1984ab, 1985b), ktorý sa následne obrazom detailnejšie zaoberal, atribúciu Güntherovej neuvádzal a tabuľu prezentoval ako signovanú a k roku 1559 datovanú prácu Joachima Beuckelaera. Vaculíkovu atribúciu potvrdila Jarmila Vacková (1986, 1989b) označiac bratislavský obraz za kvalitnú Beuckelaerovu maľbu. Letopočet na obraze čítala 1569 a ako najbližšie analógie uviedla *Dievča so zeleninou* z Göteborgs Konstmuseum, *Predavačka zeleniny* z Museum Mayer van den Bergh v Antwerpách a *Predavačka na trhu s ovocím, zeleninou a hydinou* zo Staatliche Museen v Kasseli. Tento názor v plnej miere akceptovali aj ďalší slovenskí bádatelia (Keletiová et al., 1991; Géczová, 1994). Bratislavský obraz figuruje ako dielo Joachima Beuckelaera aj vo fotodokumentácii RKD (Den Haag).

Domnievame sa, že kým datovanie bratislavského obrazu je nesporné, údajnú signatúru je treba považovať skôr za maliarske vyjadrenie štruktúry muriva. Výsledky IRR ukázali kvalitnú, skicovitú podkresbu oboch ústredných figúr, ako aj stola s ovocím a zeleninou. Charakter vlastnej maľby, predovšetkým maľba ženskej tváre na bratislavskom obraze však atribúciu Beuckelaerovi jednoznačne nepotvrdzujú. Praktický chod diel-



19. Joachim Beuckelaer (nasledovník): Ženy s ovocím a zeleninou. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

ne Joachima Beuckelaera je stále relatívne málo preskúmaný, preto v tomto prípade nemožno celkom vylúčiť širšiu dielenskú spoluprácu.

GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ – KRASKOVSKÁ, 1946, kat. 33; VACULÍK, 1977, s. 7; VACULÍK, 1982, kat. 49; VACULÍK, 1984a, s. 43; VACULÍK, 1984b, s. 76-86, obr. na s. 78; VACULÍK, 1985b, s. 18; VACKOVÁ, 1986, s. 503-504; VACKOVÁ, 1989b, s. 211, 216; KELETIOVÁ et al., 1991, kat. 35; GÉCZOVÁ, 1994; KELETIOVÁ, 1997.

19. JOACHIM BEUCKELAER (nasledovník)

(* 1535 Antwerpen, † 1575 Antwerpen)

Ženy s ovocím a zeleninou

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 3247

Plátno, olej, 145 × 210,5 cm
Neznačené

Reštaurátorsky ošetrované, reštaurátorsky údaj nezaevidovaný.

Proveniencia: Zakúpené roku 1967 zo súkromného majetku.

Obraz bol do umeleckohistorickej literatúry uvedený Karolom Vaculíkom (1977) ako k roku 1559 datované dielo Joachima Beuckelaera. Ten istý autor svoj názor o atribúcii obrazu Joachimovi Beuckelaerovi neskôr doplnil o domnienku, že plátno nesie navyše kryptografickú signatúru *jb* a prezentuje sa tak ako signované a datované (Vaculík, 1982, 1984ab, 1985b). Tento názor odmietla Jarmila Vacková (1989b), vyhodno-



20. Frans Francken II.: Smrt Jakuba. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

tiac bratislavskú prácu ako neznačené a v porovnaní s Vaculíkovým názorom, o niečo mladšie dielo neznáameho antwerpského maliara. Vaculíkom navrhovaná atribúcia bola však i napriek tomu v neskoršej slovenskej umeleckohistorickej literatúre plne akceptovaná a roku 1997 bol obraz v Slovenskej národnej galérii opätovne vystavený ako dielo Joachima Beuckelaera s datovaním k roku 1569 (Keletiová, 1997).

Blízke analógie bratislavského plátna, zaznamenané na umeleckom trhu (Christie's South Kensington, 20. 2. 1997, lot. 198, Christie's South Kensington 18. 2. 1998 lot. 217, Vienna, Dorotheum 9. 6. 1999, cat. nr. 43) potvrdzujú domnienku, že toto bolo s veľkou pravdepodobnosťou vyhotovené niektorým z početných Beuckelaerových nasledovníkov v závere 16. storočia,

zrejeme podľa dnes nezachovaného originálu Joachima Beuckelaera.

VACULÍK, 1977, s. 7; VACULÍK, 1982, kat. 47; VACULÍK, 1984a, s. 43; VACULÍK, K. 1984b, s. 76-86, obr. na s. 83; VACULÍK, 1985b, s. 18; VACKOVÁ, 1989b s. 211, 216; KELETIOVÁ et al., 1991, kat. 36; KELETIOVÁ, 1997.

20. FRANS FRANCKEN II.

(* 1581 Antwerpen, † 1642 Antwerpen)

Smrt Jakuba

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č.

O 1127

Dub, olej, 37 × 25,9 cm

Neznačené

Reštaurátorsky ošetrované, údaj o reštaurovaní neevidovaný.

Proveniencia: Kúpené r. 1956 zo súkromného majetku v Žiline.

Obraz bol do umeleckohistorickej literatúry uvedený roku 1982 ako diela Fransa Franckena II. *Návšteva u chorého* (Vaculík, 1984). Ďalší autori sa s Vaculíkovým názorom plne stotožnili. Kvalitný obraz možno skutočne považovať za prácu Fransa Franckena II. spojitelnú s Franckenovým obrazom so sv. Alžbetou v Musée des Beaux-Arts Beaulieu z obdobia okolo roku 1610 (HÄRTING, 1989, s. 257, kat. 252). Ikonografiu výjavu je potrebné revidovať vo vzťahu k moskovskému obrazu z okruhu Fransa Frankena II. (JEGOROVA, 1998, s. 326, kat. 242) ako *Smrt Jakuba* (1 M. 47, 29).

VACULÍK, 1982, kat. 57; VACULÍK, 1984; VACULÍK, 1985b, s. 18; KELETIOVÁ, 1991, kat. 49.

21. FRANS FRANCKEN II. (dielňa)

(* 1581 Antwerpen, † 1642 Antwerpen)

Bohatý muž a chudobný Lazar

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č.

O 235

Medený plech, olej, 35,6 × 47,2 cm

Neznačené



21a. Frans Francken II. (dielňa): Bohatý muž a chudobný Lazar. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

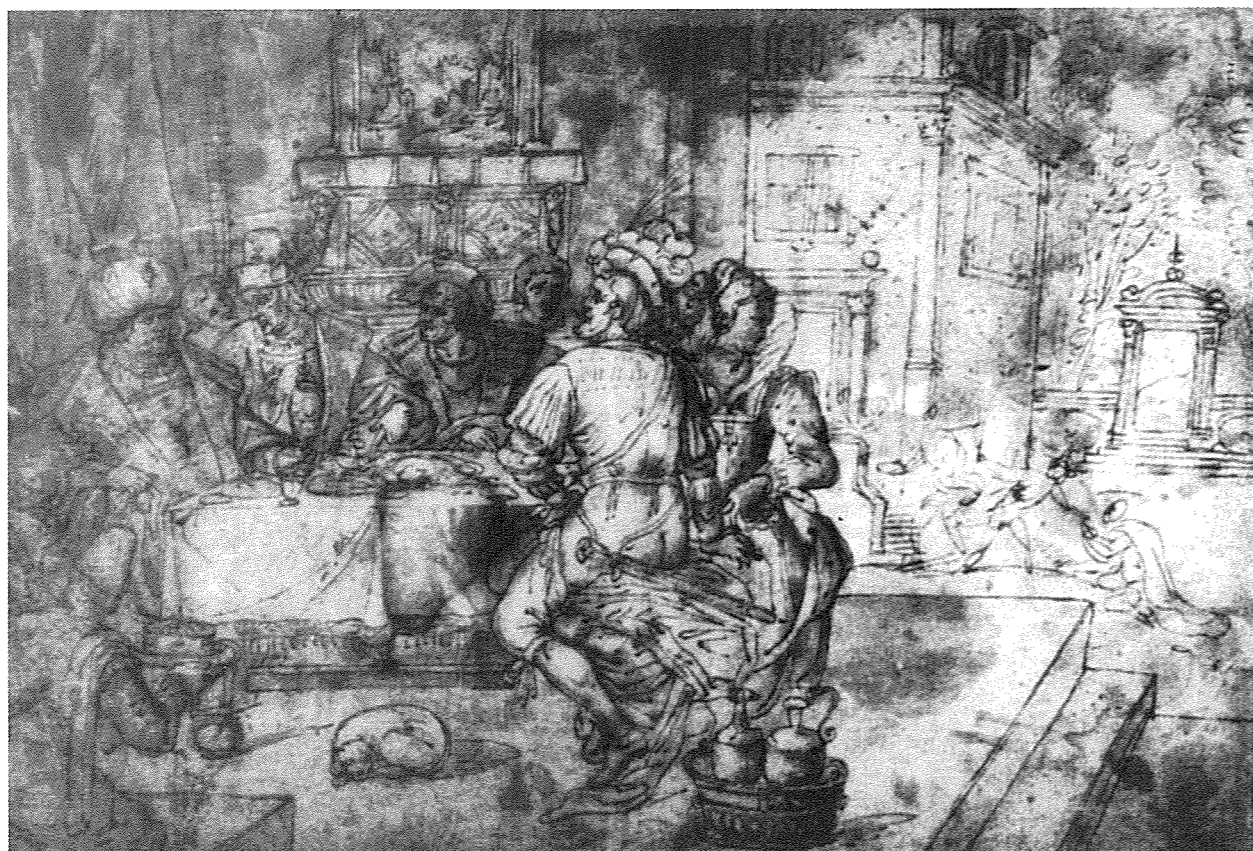
Reštaurátorsky ošetrované, reštaurátorsky zásah dokumentačne nezaevidovaný.

Proveniencia: Kúpené Jaroslavom Dubnickým pre Slovenské múzeum v Bratislave v auguste – októbri r. 1945 na budapešťianskom umeleckom trhu. Dielo bolo do r. 1950 súčasťou zbierok Slovenského národného múzea a 28. marca 1950 prevedené do zbierkového fondu Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

Podobenstvo o bohatom mužovi a chudobnom Lazarovi (Lukáš 16, 19-31) patrilo v rámci ikonografického repertoára Fransa Franckena II. k obľúbeným. Potvrdzujú to jeho viaceré zacho-

vané práce napr. v zbierkach Musée Municipal, Bergues alebo Palais des Beaux-Arts, Brussel, ale aj ďalšie Fransovi Franckenovi II. atribuované práce zaznamenané na umeleckom trhu. Novšie napr. obraz Fransa Franckena II. z roku 1608, predaný v Londýne (via Sotheby 6-7-1994, nr. 59), ktorý však nedosahuje kvalitu bratislavského diela (RKD, Den Haag – HÄRTING, 1989, kat.165, 166, 167).

S bratislavským obrazom úzko súvisí kresba s tým istým výjavom, ktorá bola ako práca Ambrosia Franckena I. roku 1967 ponúkaná na amsterdamskom umeleckom trhu (via B. Houthakker, dokumentácia RKD, Den Haag). Domnievame sa, že afinita s touto kresbou dosahuje taký



21b. Frans Francken II. (dielňa): Bohatý muž a chudobný Lazar. Foto: RKD Den Haag

stupeň, ktorý umožňuje vysloviť domnienku, že bratislavský obraz bol vyhotovený v jej bezprostrednej závislosti. Ursula Härting sa domnieva, že uvedená kresba nie je prácou Ambrosia Franckena I., ale produktom dielne Fransa Franckena II. podľa originálu Fransa Franckena II. (ústna konzultácia). Za dielenský produkt možno považovať aj bratislavskú prácu.

VACULÍK, 1982, kat. 58; VACULÍK, 1984; VACULÍK, 1985a, kat. 71; VACULÍK, 1985b, s. 18, obr. 87.

22. FRANS FRANCKEN II.

(* 1581 Antwerpen, † 1642 Antwerpen)

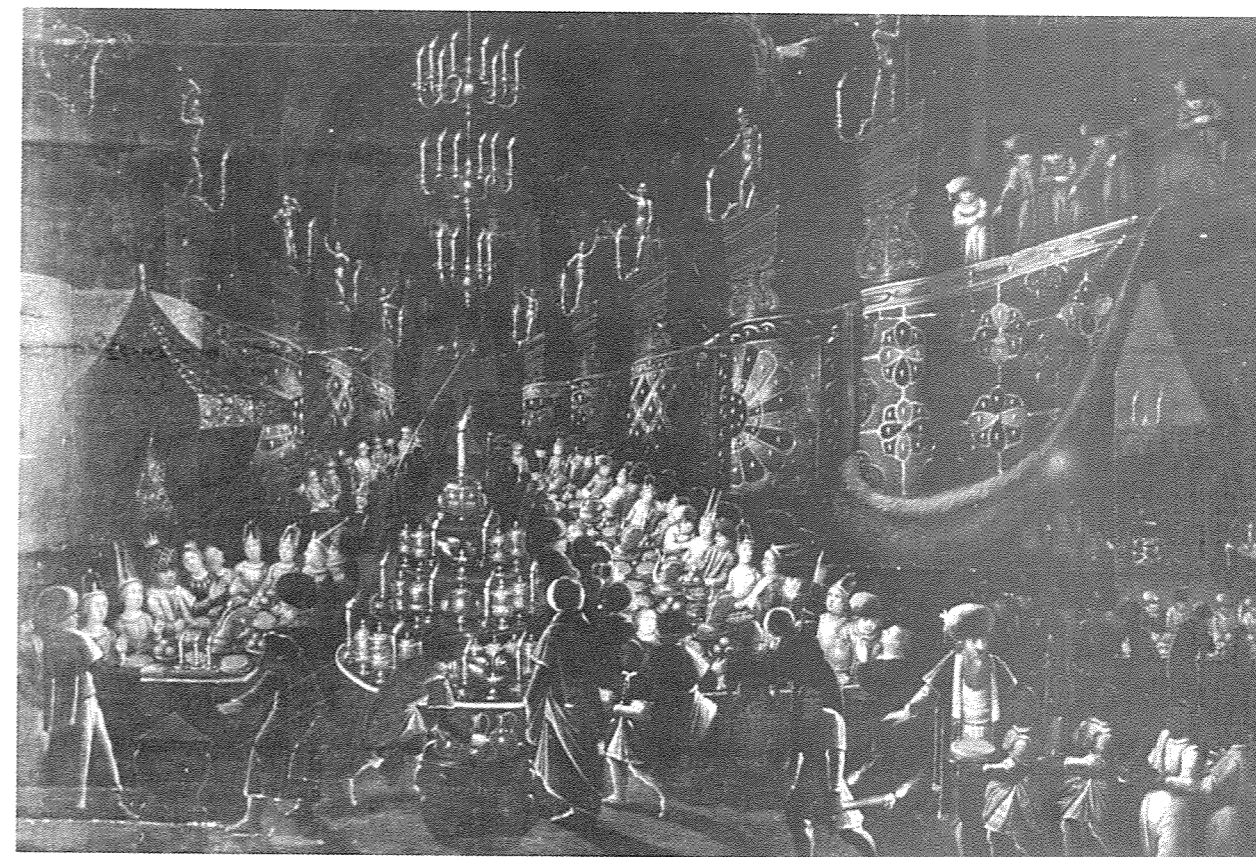
Hostina Belsazárova (kópia podľa Fransa Franckena II)

Hrad Červený Kameň, Slovenské národné múzeum. Inv. č. O 868
Dub, olej, 74,5 × 105,5 cm
Neznačené

Reštaurovala r. 1979 Katarína Gregorová. Protokol o reštaurovaní obrazu je uložený v archíve hradu Červený Kameň.

Proveniencia: Pôvodne súčasť zbierky rodiny Stummer (kaštiel v Továrnikoch), konfiškované roku 1945 bývalým Československým štátom a následne deponované na hrade Červený Kameň.

Obrazy s výjavom Belsazárovej večere (Dan. 5, 1-30) boli súčasťou maliarskej produkcie Fransa Franckena II. Dokladá to prinajmenšom jeho signovaný obraz z zürišskej zbierky B. Staehlina



22. Frans Francken II. (kopista): Hostina Belsazárova. Hrad Červený Kameň, SNM. Foto: Archív autorky

z obdobia okolo roku 1610 (HÄRTING, 1989, s. 257, kat. 85). Obraz z Červeného Kameňa však každopádne nie je dielom Fransa Franckena II. Schématické prevedenie figúr, evidentné problémy so zvládnutím základnej anatómie nasvedčujú, že ide o kópiu, vyhotovenú pravdepodobne niektorým z menej významných nemeckých (?) maliarov podľa Franckenevej predlohy. Tabuľa z Červeného Kameňa sa radí k takým prácam, ako sú obrazy so scénou Belsazárovej hostiny v múzeu v Poitiers, v bývalej zbierke princa Mikuláša Rumunského, ako aj k tabuliam predaným na umeleckom trhu v Berlíne (via Lepke, 24-5-1927, nr. 159, tabuľa 75 × 108 cm) a v Bruseli (via Nackers, 14-3-1962, nr. 1095, tabuľa 72 × 108 cm).

Nepublikované.

23. PIETER BRUEGHEL ML.

(*1564 Brusel, † 1637–1638 Antwerpen)

Kristus a cudzoložnica (Kópia podľa Pietera Brueghela mladšieho)

Banská Štiavnica, Slovenské Banské múzeum.

Inv. č. UH 1803

Olej, plátno, 102 × 145,5 cm

Neznačené

Reštaurované v r. 1984–1985 Andrejom Kucm. Reštaurátorský protokol je deponovaný v archíve Pamiatkového úradu v Bratislave.

Proveniencia: Neznáma.

Ako prácu neznámeho západoeurópskeho manieristu zo začiatku 17. storočia uviedla obraz do umeleckohistorickej literatúry Mária Čelková



23. Pieter Brueghel ml. (Kopista): Kristus a cudzoložnica. Banská Štiavnica, SBM. Foto: Sedlák 1985. Archív Pamiatkového úradu Bratislava

(1989). Na základe výskumu Klausa Ertza sa v súčasnosti bezpečne eviduje prinajmenšom pätnásť obrazov s biblickou témou *Kristus a cudzoložnica*, ktoré bezprostredne i sprostredkovane súvisia s umeleckou produkciou Pietera Brueghela ml. a jeho dielne (ERTZ, 1998, kat. 9, s. 51-53; ERTZ, 1988-2000, s. 380-383, kat. 362-375). Spoločným pre všetky uvedené diela je fakt, že sa tu na rozdiel od slovenského obrazu napospol jedná o maloformátové komorné obrazy a ďalej, že materiálom podložky je v každom prípade, doposiaľ zaevidovanom, drevo. Zohľadňujúc uvedené skutočnosti, ako aj kvalitu maliarskeho prevedenia banskoštiavnického obrazu sa preto domnievam, že sa tu jedná o kópiu obrazu Pietera Brueghela ml., vyhotovenú pravdepodobne podľa súvekej grafickej predlohy (Petrus Perret podľa

Pietera Brueghela st. ?) niektorým z nemeckých (?) maliarov 1. polovice 17. storočia.

ČELKOVÁ, 1989, kat. 15.

24. HENDRICK GOLTZIUS

(nasledovník z 1. štvrtiny 17. storočia)

(* 1558 Mühlbracht, † 1617 Haarlem)

Mars ako patrón vojny

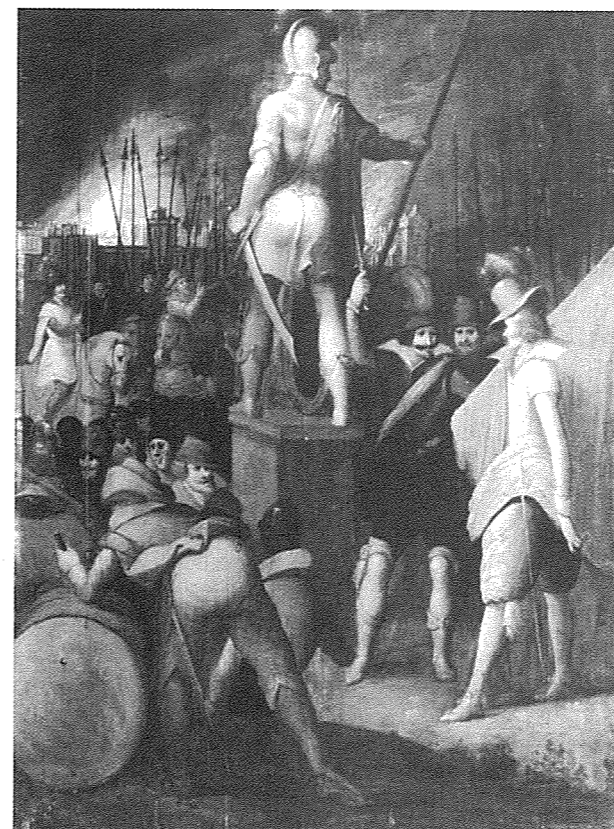
Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č.

O 932

Dub, olej, 65,6 × 50,1 cm

Neznačené

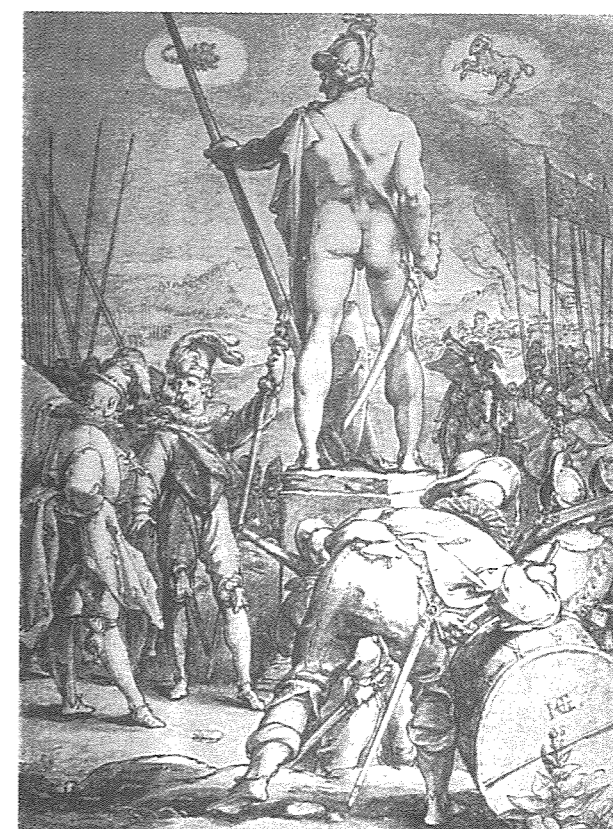
Reštaurátorsky ošetrené, reštaurátorský zásah nezaevidovaný.



24a. Hendrick Goltzius (nasledovník): Mars ako patrón vojny. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky

Provenienca: kúpené roku 1955 zo súkromného majetku.

Na súvislosť bratislavského obrazu s niektorou z grafických predlôh podľa Hendricka Goltzia poukázal Karol Vaculík (1984a). Tabuľa, vystavená v Slovenskej národnej galérii (zámok Zvolen) pod názvom *Vojenský tábor*, bola skutočne vyhotovená podľa grafiky s názvom *Mars dohliadajúci na vojnové umenia*. Jej autorom bol Jan Saenredam, vychádzajúci z Goltziovej predlohy v rámci série *Sedem bohov planét*. E. K. J. Rezníček spomína Goltziovu kresbu s názvom *Mars ako ochranca vojny* (Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. nr. 1905-A 61) z rokov 1595–1596, ktorá s bratislavskou malbou úzko súvisí (REZNÍČEK, 1961, č. kat. 145, s. 297).



24b. Jan Saenredam (podľa Hendricka Goltzia): Mars dohliadajúci na vojnové umenia. Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Foto: RKD, Den Haag

Bratislavský obraz však nesledoval grafickú predlohu do detailov. V rámci kompozície tu došlo k rozhodujúcej zmene v tom zmysle, že táto bola zrkadlovo obrátená, a ďalej, že socha Marsa je na bratislavskej tabuli prezentovaná oblečená. Figúry z bratislavského obrazu odkazujú k Louisovi de Caullery (* pred 1582, † 1621–1622), do ktorého okruhu prác sa radia aj obrazy tematicky s bratislavskou tabuľou súvisiace (*Venuša* z amsterdamskej zbierky H. Jüngelinga, ako aj ďalšie dva Caullerymu pripísané obrazy zaznamenané na umeleckom trhu: *Bacchus* – London Philips, 27-2-1990, nr. 22, *Ceres* – Paris Drouot Montaigne, 11-12-1995, nr. 9, foto RKD, Den Haag).

VACULÍK, 1977, s. 7; VACULÍK, 1982, kat. 77; VACULÍK, 1984a, s. 45.



25a. Bartholomäus Spranger (okruh ?): *Personifikácia lásky*. Bratislava, SNG. Foto: Archív autorky



25b. Jan Gossaert, zvaný Mabuse: *Madona s dieťaťom*, Museo del Prado. Repro: *Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*. Madrid 2001

25. BARTHOLOMÄUS SPRANGER (okruh ?)

(*1546 Antwerpen, † 1611 Praha)

Venuša a Kupidó: Personifikácia lásky

Bratislava, Slovenská národná galéria. Inv. č. O 4607

Dub, olej, 51 × 38,2 cm

Neznačené, vpravo hore nápis: VENIS

Reštaurátorsky ošetrované, údaj o reštaurovaní nezaznamenaný.

Proveniencia: Kúpené na pražskom umeleckom trhu roku 1973.

Obraz do umelecko-historickej literatúry uviedol Karol Vaculík (1982) ako prácu stredo-európskeho maliara po roku 1600. V súčasnosti je obraz vystavený v expozícii Slovenskej národnej

galérie (hrad Zvolen), kde je uvedený ako dielo talianskeho majstra zo 16. storočia. V medzinárodných zbierkach zaznamenávame viaceré analogické obrazy s takmer identickými rozmermi i typológiou písma (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, tabuľa, 51 × 39 cm), ktoré sú v RKD (Den Haag) s otáznikom pripísané Bartholomäusovi Sprangerovi. Bratislavský obraz osobitne úzko súvisí s obrazom *Personifikácia spravodlivosti* (Národní galerie, Praha, inv. nr. O 13446, tabuľa 51 × 38,5 cm), ktorý je taktiež voľne spájaný s okruhom Bartholomäusa Sprangera (KOTKOVÁ, 1999, kat. 74, s. 109). Aj keď na druhej strane autor bratislavskej tabule bol v podstatne väčšej miere inšpirovaný prácami Jana Gossaerta, zvaného Mabuse (*Madona s Ježiškom* z Madridu z obdobia okolo roku 1527, Museo del



25c. Bartholomäus Spranger (okruh ?): *Personifikácia spravodlivosti*. Národní galerie Praha. Repro: Kotková 1999

Prado – porovnaj BALIS – DÍAZ PADRÓN – VAN DE VELDE – VLIÉGHE, 1989, kat. 20). Dommievame sa, že bratislavská *Personifikácia lásky* mohla byť v minulosti súčasťou širšieho cyklu obrazov, vyhotoveného v širšom Sprangerovom okruhu.

VACULÍK, 1982, kat. 126.

Výberová literatúra

344. *Kunstauktion Dorotheum, 1923: 344. Kunstauktion. 26. und 27. November 1923. Joseph Freiherr von Dietrich'sche Kunstsammlung*. Dorotheum. Wien 1923.

AINSWORTH 1998: *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Ed. M. W. AINSWORTH – K. CHRISTIANSEN. Kat. exp. Metropolitan Museum of Art, Sep. 22, 1988 – Jan. 3, 1999. New York: Metropolitan Museum of Art, 1998.

AINSWORTH, 2001: *Early Netherlandish painting at the crossroads: a critical look at current Methodologies*. Ed. M. W. AINSWORTH. New York (The Metropolitan Museum of Art). New Haven: Yale University, 2001.

BAKER, 1995: *The National Gallery. Complete Illustrated Catalogue*. Ed. Ch. BAKER – T. HENRY. London 1995.

BALIS, A. – DÍAZ PADRÓN, M. – VAN DE VELDE, C. – VLIÉGHE, H. 1989: *De Vlaamse Schilderkunst in het Prado*. Antwerpen 1989.

BANGS, J. D. 1999: *The Masters of Alkmaar and hand X The Haarlem painters of the van Waterlant Family*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LX*, 1999, s. 65-162.

BENESCH, O. 1971: *Collected Writings II*. London 1971.

BORGGREFE et al., 2002: *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*. Ed. H. BORGGREFE – V. LÜPKES – P. HUVENNE – B. van BENEDEEN. Preprac: H. BORGGREFE – T. FUSENIG – B. UPPENKAMP. Kat. výst. Weserrenaissance-Museum Schloss Brake 26. Mai – 25. August 2002. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 15. September – 8. Dezember 2002. München 2002.

BRUYN, J. 1966: *Works of Art commissioned by Egmond Abbey in the Beginning of the Sixteenth Century II*. In: *Oud Holland, LXXXI*, 1966, s. 197-227

BUDDE, R. 1994: *Neuerwerbungen und Dauerleihgaben*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch, LV*, 1994, s. 400.

CAMPBELL, 1997: *Methods and Material of Northern European Painting in the National Gallery 1400–1550*. In: *National Gallery Technical Bulletin 18*, 1997. Ed. L. CAMPBELL – S. FOISTER – A. ROY, s. 6-52.

CAMPBELL, L. 1999: *The Fifteenth Century Netherlandish schools. National Gallery catalogue*. London 1999.

CARDON et al., 2001: *Bouts Studies. Proceeding of the International Colloquium Leuven, 26-28 November 1998*. Ed. B. CARDON – M. SMEYRS – R. Van SCHOUTE – H. VEROUGSTRAETE. Leuven – Paris – Sterling: Virginia, 2001.

CAVALLI-BJÖRKMAN, G. 1990: *Nationalmuseum. Stockholm. Illustrerad katalog över äldre utländskt maleri*. Stockholm 1990.

- CAT. AMSTREDAM 1986: *Kunst voor de beeldenstorm. Art before Iconoclasm. Northern Netherlandish Art 1525–1580*. Ed. W. Th. KLOEK – W. HALSEMA-KUBSE – R. J. BAARSEN. Exhib. Cat. Rijksmuseum, 13 September – 23 November 1986. Amsterdam : Rijksmuseum, 1986.
- CAT. BEUCKELAER 1987: *Joachim Beuckelaer. Het markt-en keukenstuk in de Nederlanden 1550–1650*. Ed. P. VERBRAEKEN et al. Exhib. Cat. Ghent, Museum voor schone Kunsten, 12 December 1986 – 8 March 1987.
- CAT. GOSSAERT 1965: *Jan Gossaert genaamd Mabuse*. Ed. H. PAUWELS – H. R. HOETING – S. HERZOG. Exhib. Cat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam-Groeningemuseum. Brugge 1965.
- CIDLINSKÁ, L. 1967: Ecce Homo zo zbierok Slovenskej národnej galérie. In: *Ars*, 1967, č. 2, s. 159-164.
- CIULISOVÁ, I. 1998: Banskobystrický triptych s Kľaňaním troch kráľov. In: *Ars*, 1998, č. 1-3, s. 105-117.
- CIULISOVÁ, I. 2000a: Dva obrazy z dielne Fransa Florisa v slovenských zbierkach. In: *Ars*, 2000, č. 1-3, s. 157-172.
- CIULISOVÁ, I. 2000b: Dve nizozemské diela „on spec“ zo zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave. K stredoeurópskemu exportu antverpského umeleckého trhu v prvej polovici 16. storočia. In: *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*, 2000, s. 67-80.
- CIULISOVÁ, I. 2001: A little known painting Venus from the collection of the Slovak National Gallery (Gillis Coignet reconsidered). In: *Ars*, 2001, č. 2-3, s. 246-250.
- ČELKOVÁ, M. (ed.) 1989: *Staré umenie v zbierkach múzea. Galéria národného umelca Jozefa Kollára v Banskej Štiavnici*. August – december 1989. Katalóg výstavy. Banská Štiavnica 1989.
- DAVIES, M. 1968: *Early Netherlandish School*. London 1968.
- DACOSTA KAUFMANN, T. 1988: *The School of Prague. Painting at the Court of Rudolf II*. Chicago and London 1988.
- Dr. A.G.M. [GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ], 1946: Výstava obrazov starých majstrov. In: *Elán*, XV, 1946, č. 5-6, s. 10-11.
- ĎURICOVÁ, M. – RUSINA, I. 2001: *Pieter Coecke van Aelst, okruh: triptych Oplakávanie*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 2001.
- ERTZ, 1998: Brueghel-Brueghel: *Pieter Brueghel de Jonge (1564–1637/8 en Jan Brueghel de Oude (1568–1625): een Vlaamse schildersfamilie rond 1600*: Villa Hügel Essen, 16. augustus – 16. november 1997, Kunsthistorisches Museum Wenen, 9. december 1997 – 14. apríl 1998, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 3. máj – 26. júl 1998. Red. Klaus ERTZ. Lingen : Luca Verlag, 1998.
- ERTZ, K. 1988–2000: *Pieter Brueghel der Jüngere (1564–1637/38). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. Lingen : Luca Verlag, 1988–2000, zv. 1.
- FAGGIN, G. T. 1963: De gebroeders Frederick en Gillis van Valckenborch. In: *Bulletin Museum Boymans-van Beuningen*, 14, 1963, č. 1, s. 2-16.
- FRANZ, H. G. 1968–1969: Meister der spätmanieristischen Landschaftsmalerei in den Niederlanden. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz*, 1968–1969, č. 3-4, s. 19-73.
- FRIEDLÄNDER, M. J. 1915: Der Meister der Mansi-Magdalen. In: *Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 36, 1915, s. 6-12.
- FRIEDLÄNDER, M. J. 1967–1976: *Early Netherlandish Painting I-XIV*. Ed. N. VERONÉE-VERHAEGEN – H. PAUWELS et al. Leiden – Brussels 1967–1976.
- FRÖHLICH-BUM, L. 1934: Einige Werke des Meisters von Alkmaar in Wiener Privatbesitz. In: *Oud Holland*, LI, 1934, s. 182-187.
- FUČÍKOVÁ, 1997: *Rudolf II. and Prague. The Court and the City*. Ed. E. FUČÍKOVÁ et al. London : Thames and Hudson. 1997.
- GÉCZOVÁ, Z. 1996: *Reštaurátorské ateliéry Slovenskej národnej galérie 1991–1995*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1996.
- GÉCZOVÁ, Z. 1994: *Staré európske umenie*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1994.
- GELDER, J. G. VAN 1927: Some unpublished works by Jan Wellens de Cock. In: *The Burlington Magazine*, 1927, s. 68-79.
- GELDER, J. J. DE 1928: Twee teekeningen van Jan de Cock. In: *Oud Holland*, XLV, 1928, s. 241-244.
- GELDER-SCHRIJVER, N. F. VAN 1930: De Meester van Alkmaar. In: *Oud Holland*, XLVII, 1930, s. 97-121.
- GERSZI, T. 1990: Neuere Aspekte der Kunst Frederik van Valckenborchs. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXXII, 1990, s. 173-183.
- GRAJCIAROVÁ, Ž. – RUSINA, Ivan 2000: *Umenie reštaurovania*. Galéria mesta Bratislavy 7. marec – 30. apríl 2000. Kat. výst. Bratislava : GMB, 2000, s. 76-77.
- GRAJCIAROVÁ, Ž. 1983: *Nizozemské maliarstvo 17. a 18. storočia v zbierkach Galérie hlavného mesta SSR Bratislavy*. Bratislava 1983.
- GRZIMEK, G. 1965: *Vom Aufgang der Neuzeit. Handbuch von Gemälden des europäischen Manierismus*. Katalog der Sammlung der Familie Grzimek. Ravensburg 1965.
- GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A. – KRASKOVSKÁ, L. (ed.) 1946: *Výstava obrazov starých svetových majstrov 15. – 19. storočia*. Kat. výst. Úvod: J. DUBNICKÝ. Bratislava : SNM, 1946.
- HÄRTING, U. (ed.) 2000: *Gärten und Höfe der Rubenszeit im Spiegel der Malerfamilie Brueghel und Künstler um Pieter Paul Rubens*. Auss. Katalog Gustav-Lübeck Museum, Hamm 15. October 2000 – 14. Januar 2000, Landesmuseum Mainz 4. März 2001 – 24. Jun 2001.
- HÄRTING, U. 1989: *Frans Francken der Jüngere 1581–1642. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. Freren : Luca Verlag, 1989.
- HOLLSTEIN, F. W. 1951: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Amsterdam 1951, zv. VII.
- HOOP SCHEFFER, 1995: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*. Ed. D. DE HOOP SCHEFFER. Rotterdam 1995, zv. XLV.
- IRMSCHER, Günther 1985, 1986: Hans Vredeman de Vries als Zeichner II. In: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, B. 21, 1985 a B. 22, 1986.
- JEGOROVA, Ksenija: *Niderlandy XV-XVI veka Flandrija XVII–XVIII veka Belgija XIX–XX veka. Sobranije živopisi*. Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv A. S. Puškina. Moskva 1998.
- KELETIOVÁ, M. et al. 1991: *Európske umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. Kat. výst. Bratislava 1991.
- KELETIOVÁ, M. 1997: *Zátišie 16. – 20. storočia zo zbierok Slovenskej národnej galérie*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1997.
- KELETIOVÁ, M. 1999: *Zátišie 16. – 20. storočia zo zbierok Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1999.
- KLOEK, W. Th. 1975: *Beknopte Catalogis van de Nederlandse Tekeningen in het Pretenkabinet van de Uffizi te Florence*. Utrecht 1975.
- KOTKOVÁ, O. 1999: *Netherlandish paintings 1480–1600. Illustrated Summary Catalogue I/1*. Praha 1999.
- KUBOVÁ, A. – RUSINA, I. 1998: *Nizozemský majster: Posledná večera*. Kat. výst. Bratislava : SNG, 1991.
- MALÍKOVÁ, M. 1960: Úvod. In: *Staré svetové umenie. Mestská galéria v Bratislave*. Kat. výst. Bratislava, GMB, 1960.
- MAQUET-TOMBU, J. 1937: *Colyn de Coter, peintre bruxellois*. Bruxelles 1937.
- MARLIER, G. 1966: *Pierre Coeck d'Alost*. Bruxelles 1966.
- MATHER, F. J. Jr. 1938: An "Epiphany" by Van der Goes finished by Gerard David. In: *Art in America*, XXVI, 1938, s. 64-72.
- MEIJER, B. W. 1988: *Parma e Bruxelles, committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*. Milan 1988.
- MESKENS, A. 1998: *Familia Universalis: Coignet. Een familie tussen wetenschappen en Kunst*. Antwerpen 1998.
- NEUMANN, J. 1984: *Rudolfinská Praha*. Praha 1984.
- PÉRIER-D'ETEREN, C. 1981: *Colyn de Coter et les ateliers brabançons de peinture de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle (thesis)*. Bruxelles 1981, zv. I.
- PÉRIER-D'ETEREN, C. 1982: Aspects récents de l'étude des volets de Colijn de Coter: Marie Madeleine affligée et Saint Jean pleurant, du Musée de Budapest. In: *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, 1982, č. 58-59, s. 113-114.
- PÉRIER-D'ETEREN, C. 1985: *Colyn de Coter et la technique des peintres flamands du XV^e siècle*. Bruxelles 1985.
- REINACH, S. 1923: A lost Picture by Rogier van der Weyden. In: *The Burlington Magazine*, XLIII, 1923, s. 214-221.
- REZNIČEK, E. K. J. 1985: *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*. Utrecht 1961, zv. I-II.
- RUSINA, I. 2001: Akvizície Slovenskej národnej galérie za rok 2001. In: *Galéria 2001. Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava 2001, s. 219-220.
- SAINTENOY, P. 1934: *Les arts et les artistes de la cour de Bruxelles*. Bruxelles 1934.
- SANDER, J. 1993: *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550*. Mainz am Rhein 1993.
- SCHNEEDE, U.: *Das Repräsentative Gesellschaftsbild in der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und seine Grundlagen bei Hans Vredeman de Vries*. Dizertačná práca Filozofickej fakulty Christian-Albrechts-Universität Kiel. Kiel 1965.
- SILVER, L. 1984: *The Paintings of Quentin Massys with Catalogue Raisonné*. Oxford 1984.
- SLAVÍČEK, J. 2000: *Flemish paintings of the 17th and 18th centuries: illustrated summary catalogue*. Praha : NG, 2000.
- SNYDER, J. E. 1961: The Master of Alkmaar. Two Notes. In: *Oud Holland*, LXXI, 1961, s. 61-63.
- SNYDER, J. E. 1985: *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic arts from 1350 to 1575*. New York 1985.
- STROO et al., 1999: STROO, C. – SYFER-D'OLNE, P. – DUBOIS, A. – SLACHMUYELDERS, R.: *The Flemish primitives II. The Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes groups*. Bruxelles: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1999.
- STROO, C. – SYFER-D'OLNE, P. 1996: *The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van Weyden Groups*. Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium. Brussels 1996.
- SUTTON, 1990: *Northern European Paintings in the Philadelphia Museum of Art. From the Sixteenth through the Nineteenth Century*. Ed. Peter C. SUTTON. Philadelphia : Museum of Art, 1990.

- TOGNER, M. 1991: Recenzia práce J. Vacková: Nizozemské maliarstvo 15. a 16. stololetí. Československé sbírky. Praha 1989. In: *Ars*, 1991, č. 2, s. 169.
- TOGNER, M. – NOVOTNÁ, M. 1994: *Reštaurátorská tvorba 1989–1994 Oblastného ateliéru v Levoči*. Katalóg výstavy. Spišské múzeum a Pamiatkový ústav Bratislava. Oblastný reštaurátorský ateliér Levoča. Levoča 1994.
- TOLNAY, Ch. 1967: *Un'opera inedita di Jan de Cock*. Roma 1967.
- TOLNAY, Ch. de 1944: Hugo van der Goes as portrait peintre. In: *The Art Quarterly*, VII, 1944, s. 188.
- VACKOVÁ, J. – COMBLEN-SONKES, M. 1985: *Les primitif flamands II. Répertoire des peintures flamandes du quinzième siècle. 4. Collections de Tchécoslovaquie*. Bruxelles 1985.
- VACKOVÁ, J. 1985: Flámští „primitivové“ v československých sbírkách. In: *Umění*, XXXIII, 1985.
- VACKOVÁ, J. 1986: Některé málo známe nizozemské obrazy 16. století v československých sbírkách. In: *Umění*, XXXVI, 1986, č. 6, s. 503-504.
- VACKOVÁ, J. 1989a: Flámští „primitivové“ v československých sbírkách II. In: *Umění*, XXXVII, 1989, s. 321-329.
- VACKOVÁ, J. 1989b: *Nizozemské malířství 15. a 16. století. Československé sbírky*. Praha 1989.
- VACULÍK, K. 1985b: *Slovenská národní galerie. Sto děl slovenského a světového malířstva*. Bratislava 1985.
- VACULÍK, K. 1977: *Staré evropské umění ze zbírek Slovenské národní galerie*. Skladačka k stálým expozicím Slovenské národní galerie. Bratislava 1977.
- VACULÍK, K. 1982: *Staré evropské umění ze zbírek Slovenské národní galerie*. Katalóg expozície starého evropského malířstva na Zvolenskom zámku. Bratislava 1982.
- VACULÍK, K. 1984a: Evropské malířstvo 15. – 18. storočia zo zbírek Slovenskej národnej galérie. In: *Zborník Slovenskej národnej galérie – Galéria 8. Staré umění*. Bratislava 1984, s. 38-61.
- VACULÍK, K. 1984b: Význam interpretačných hľadísk a metód pre poznanie a hodnotenie tvorby Joachima Beuckelaera. In: *Zborník Slovenskej národnej galérie – Galéria 8. Staré umění*. Bratislava 1984, s. 76-86.
- VACULÍK, K. 1985a: *Prírastky a doteraz nevystavené diela starého evropského umění. Slovenská národní galerie Bratislava*. Kat. výst. Bratislava júl – august 1985, Bratislava 1985.
- VÁCHA, Z. 1992: *Reštaurátorská tvorba*. Výstava obce reštaurátorov Slovenska. Senica – Záhorská galéria 17. 9. 1992 – 15. 11. 1991. Kat. výst. Senica 1992.
- VAN DE VELDE, C. 1975: *Frans Floris. Leven en werken I.-II.* Brussels 1975.
- WAGNEROVÁ, O. – MAYEROVÁ, A. (ed.) 1933: *Katalóg múzea mesta Bratislavy*. Bratislava 1933.
- WERCHE, B. 2001: *Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. Die altniederländischen und flämischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog*. Weimar 2001, zv. 2.
- WEYDE, G. – BENESCH O. 1928a: Zwei niederländische Altarflügel in der Pressburger „Tiefenwegkapelle“. In: *Pantheon*, I, s. 68-70.
- WEYDE, G. – BENESCH, O. 1928b: Zwei niederländische Altarflügel in der Pressburger „Tieferwegkapelle“. In: *Archaeologische értésítő*, XLII, s. 155-326.
- WIED, A. 1990: *Lucas und Marten van Valckenborch (1535–1597 und 1534–1612). Das Gesamtwerk mit kritischem Oeuvrekatalog*. Freren 1990.
- WIEMANN, E. 1993: *Niederländische Abteilung*. Stuttgart : Staatsgalerie, 1993.
- ZUNTZ, D. 1929: *Frans Floris. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert*. Strassbourg 1929.
- ZWEITE, A. 1980: *Marten de Vos als Maler*. Berlin 1980.

Some little known Netherlandish and Flemish Paintings in Slovak Art Collections

Summary

The catalogue given by an author under your consideration appears to be a partial output of a longterm, still running research project*, aimed at mapping both of Netherlandish and Flemish paintings of the 16th century in Slovak art collections. It is a well-known fact, that because of the communist period, collections of Netherlandish and Flemish paintings preserved in Slovak art museums and galleries, still remain unevaluated and sadly hidden for international experts. The fact, that no Slovak museum as well as gallery is conducted by a standard summary catalogue of its collections can be nowadays hardly overlooked. The main ambition of the project is to enter little known Netherlandish and Flemish paintings into the relevant art historical literature of the world, to submit them under discussion of international expertes and to move forward its research. Beside the mapping of Netherlandish and Flemish paintings of the 16th century in Slovak collections the provenance of selected paintings is also regarded as an essential task of the project mentioned above. It means archival investigations carried out in order to put into a light the names of former owners of the paintings under discussion. The research project should be concluded in a form of English book in 2004 which would treat successfully survived Netherlandish and Flemish paintings of the 16th century in Slovakia.

1. COLYN DE COTER

(active in: 1450–1455 Brussels, ca. 1539–1540 Antwerp)

St. John the Baptist, St. Barbara and two donators
Bratislava (Pressburg, Pozsony), church of St. Martin
Oak panel, 90 × 75 cm

Unsigned

Left wing: St. John the Baptist with a donator (90 × 28 cm), right wing: St. Barbara with a donator (90 × 28 cm), the central panel a cross (90 × 19 cm).

Provenance: Donated 1870 by Count Maldeghem-Bethlen to the chapel at the Hlboká street in Bratislava (Pressburg, Pozsony). Acquired 1945 for the church of St Martin in Bratislava.

2. MASTER OF ALKMAAR (* ca. 1475, † ca. 1515) **The Last Supper**

Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 331
Oak panel, on the reverse side fragments of a painting,
170 × 87 cm

Unsigned

Restored 1997–1998 by Alena Kubová (the restoration report is in the Archive of the Slovak National Gallery).

Provenance: Collection of the noble family Zichy (chateau Voderady), acquired 1945 by the Republic of Czechoslovakia, deposited at the Slovak Museum in Bratislava, proceeded 1950 to the Slovak National Gallery.

3. AELBRECHT BOUTS (?)

(* 1451–1454 Leuven (?), † Leuven 1549)

Christ Crowned with Thorns

Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 550
Oak panel, 36,6 × 28,7 cm

Unsigned

Restored 1961–1962 by Karel Veselý (the restoration report is in the Archive of the Slovak National gallery). During the restoration the panel enlarged.

Provenance: Unknown, aquired 1945 by the Republic of Czechoslovakia, deposited at the Slovak Museum in Bratislava, proceeded 1952 to the Slovak National Gallery in Bratislava.

4. ANTWERP PAINTER (CIRCLE OF MASTER OF MANSI MAGDALEN ?) **The Holy Family**

Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 1448

Oak panel, 52,2 × 36 cm

Unsigned

Provenance: Purchased from private hands (Košice, Kaschau, Kassa) in 1958.

5. **MASTER 1518 (attributed to)**
(* 1470 Antwerp, † 1527 Antwerp)
Triptych with the Adoration of the Kings
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 6807 – O 6809
Oak panel, central panel: Adoration of the Kings, 72,9 × 47,2 cm; left wing: Annunciation 72,7 × 19,5 cm; right wing: Adoration of Christ-child, 72,7 × 19,9 cm
Unsigned
Provenance: The property of a bishopric of Banská Bystrica (Neusohl, Besztercebánya), purchased by the Slovak National Gallery in 2001.
6. **ROGIER VAN DER WEYDEN**
(* 1399–1400 Tournai, † 1464 Brussels)
The Deposition (copy from the 2nd quarter of the 16th century)
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 3761
Oak panel, 46 × 40,2 cm
Unsigned
Restored 2000–2001 by Marica Ďuricová (the restoration report is in the Archive of the Slovak National Gallery).
Provenance: Purchased in 1970 from private hands.
7. **ANTWERP PAINTER (around 1550)**
Triptych with the Lamentation of Christ
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 1780 – O 1782
Oak panel, right wing: St. Mary Magdalene, 18,7 × 58 cm; left wing: St. Joseph of Arimathea, 18,5 × 58,5 cm; central panel: the Lamentation of Christ, 40,5 × 57 cm
Unsigned
Restored 2000–2001 by Mária Ďuricová (The restoration report is in the Archive of the Slovak National Gallery).
Provenance: Collection of the noble family Erdödy (Hlohovec, Freystadt, Galgóc), acquired 1950 by the Republic of Czechoslovakia, proceeded to the Slovak National Gallery in Bratislava.
8. **ANTWERP PAINTER (after 1600)**
The Temptation of St. Anthony
The castle Červený Kameň (Biebersburg, Vöröskő), the Slovak National Museum. Inv. No O 874
Wood panel, 101,5 × 64,5 cm
Unsigned
9. **FRANS FLORIS DE VRIEND (workshop)**
(* 1519–1520 Antwerp, † 1570 Antwerp)
Godess of the Sea
Martin (Turz Skt. Martin, Turócszentmárton), the Slovak National Museum. Inv. No KH 526
Oak panel, 45 × 25,5 cm
Unsigned
Restored 1993–1994 by Anna Svetková (the restoration report is in the Archive of the Slovak National Museum in Martin).
Provenance: Presumably the property of the noble family Révay. Acquired by the Republic of Czechoslovakia during the period of the World War II. Deposited at the Slovak National Museum in Martin.
10. **FRANS FLORIS DE VRIENDT (follower)**
The Crucifixion
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 4693
Oak panel 125 × 97,8 cm
Unsigned
Restored 1995 by Marica Ďuricová (the restoration report is in the Archive of the Slovak National Gallery).
Provenance: Purchased in 1974 from private hands.
11. **MARTEN DE VOS (workshop ?)**
(* 1532 Antwerp, † 1603 Antwerp)
Daniel cross-examining the elders who accused Sussanna
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 5711
Oak panel, 34 × 45,5 cm
Unsigned
Provenance: Purchased in 1980 in Prague.
12. **GILLIS COIGNET**
(* 1542 Antwerp, † 1599 Hamburg)
Venus
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 5800
Oak panel, 123 × 94 cm
13. **PAUL VREDEMAN DE VRIES**
(* 1567 Antwerp, † after 1616 ?)
Salomo and the Queen of Sheba
Bratislava, the Slovak National Gallery, Inv. No O 924
Oak panel, 91,2 × 114,5 cm
Signed and dated bottom left as follows:
1612. PH DE OP VRIS.
Provenance: Purchased in 1980 in Prague.
14. **FREDERICK VAN VALCKENBORCH ? (attributed to)** (* 1565–1566 Antwerp ? Mechelen ?, † 1623 Nürnberg)
Elias visited by angel
Bratislava, The Municipal Gallery of Bratislava, Inv. No A 168
Copper, oil, 42,8 × 36 cm
Unsigned
Provenance: Unknown. Proceeded 1959 from the Municipal Museum in Bratislava.
15. **GILLIS VAN VALCKENBORCH (attributed to)**
(* 1570 Antwerp, † 1622 Frankfurt am Main)
Alexander the Great near Issu
Bratislava, the Municipal Gallery of Bratislava. Inv. No A 2971
Oil on canvas, 124,5 × 200 cm
Unsigned
Provenance: Collection of Baron Joseph von Dietrich (1780–1855), Feistritz am Wechsel castle, collection of Prince Sulkowski, Feistritz am Wechsel castle before 1923, auction of these collections via Dorotheum 26/27-11-1923, acquired 1949 by the National Gallery of Prague (FNO), proceeded 1966 from Prague into the Municipal Gallery of Bratislava.
16. **FREDERIK VAN VALCKENBORCH** (* 1565–1566 Antwerp ? Mechelen ?, † 1623 Nürnberg)
The night's banquet
Martin, the Slovak National Museum. Inv. No KH 6411
Oil on canvas, 92 × 156 cm
Unsigned
Restored 1992–1993 Anna Svetková (the restoration report is in the Archive of the Slovak National Museum in Martin).
Provenance: Presumably the property of the noble family Révay (chateau Mošovce, Mosóc). Acquired
17. **JEAN-BAPTISTE DE SAÏVE (attributed to)**
(1540 Liège ? Namur ?, † 1624 Malines, Saive)
Flora
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 5769
Oak panel, 123,6 × 95,1 cm
Unsigned
Restored 1981–1985 by Alena Kubová (the restoration report is in the Archive of the Slovak National Gallery).
Provenance: Purchased in 1981 in Prague.
18. **JOACHIM BEUCKELAER (circle (?) of)**
(* 1535 Antwerp, † 1575 Antwerp)
The Seller of vegetables and fruit
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 249
Oak panel, 113,1 × 79,1 cm
Unsigned, dated on the right of the top of the mansion 1569
Restored 1960–1961 by Alžbeta Darolová.
Provenance: Unknown, acquired 1945 by the Republic of Czechoslovakia, deposited at the Slovak National Museum in Bratislava, proceeded 1950 to the Slovak National Gallery in Bratislava.
19. **JOACHIM BEUCKELAER (follower)**
(* 1535 Antwerp, † 1575 Antwerp)
Womans with fruit and vegetables
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 3247
Oil on canvas, 145 × 210,5 cm
Unsigned
Provenance: Purchased in 1967 from private hands.
20. **FRANS FRANCKEN II**
(* 1581 Antwerp, † 1642 Antwerp)
The Death of Jacob
Bratislava, the Slovak National Gallery, Inv. No O 1127
Oak panel, 37 × 25,9 cm
Unsigned
Provenance: Purchased in 1956 from private hands.
21. **FRANS FRANCKEN II (workshop)**
(* 1581 Antwerp, † 1642 Antwerp)
The Parable of a rich man and poor Lazarus
Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 235
Copper, oil, 35,6 × 47,2 cm
- Restored 1974–1975 by František Sysel (the restoration report is in the archive of the castle of Červený Kameň).
Provenance: Collection Count Antal Forgach in Halič, acquired 1946 by the Republic of Czechoslovakia, deposited at the castle of Červený Kameň.
- Signed bottom left as follows: G. Congnet inne e fecit
Provenance: Purchased from private hands (České Budějovice) in 1981.
- 1945 by the Republic of Czechoslovakia, deposited at the Slovak National Museum in Martin.

Unsigned

Provenance: Purchased in 1945 by Jaroslav Dubnický in Budapest. Deposited at the Slovak National Museum, proceeded 1950 into the Slovak National Gallery. In Bratislava.

22. FRANS FRANCKEN II

(* 1581 Antwerp, † 1642 Antwerp)

The banquet of Belsazar (Copy after Frans Francken II)

The castle Červený Kameň (Biebersburg, Vöröskő), the Slovak National Museum. Inv. No O 868

Oak panel, 74,5 × 105,5 cm

Unsigned

Restored 1979 by Katarína Gregorová (the restoration report is in the archive of the castle of Červený Kameň).

Provenance: Collection of the family Stummer (chateau Továrniky), acquired 1945 by the Republic of Czechoslovakia, deposited at the castle Červený Kameň.

23. PIETER BRUEGHEL THE YOUNGER

(* 1564 Brussels, † 1637–1638 Antwerp)

The Christ and an adulteress (Copy after Pieter Brueghel the Younger)

Banská Štiavnica (Schemnitz, Selmezbánya), the Slovak Mine Museum. Inv. No UH 1803

Oil on canvas, 102 × 145,5 cm

Unsigned

Restored 1984–1985 by Andrej Kuc (the restoration report is in the archive of the Slovak Mine Museum).

Provenance: Unknown.

24. HENDRICK GOLTZIUS

(follower from the 1st quarter of the 17th century)

(* 1558 Mühlbracht, † 1617 Haarlem)

Mars as a war patron

Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 932

Oak panel, 65,6 × 50,1 cm

Unsigned

Provenance: Purchased in 1955 from private hands.

25. BARTHOLOMÄUS SPRANGER (circle (?) of)

(* 1546 Antwerp, † 1611 Prague)

Venus and Cupid: Personification of Love

Bratislava, the Slovak National Gallery. Inv. No O 4607

Oak panel, 51 × 38,2 cm

Unsigned, at the top on the right the inscription:

VENIS

Provenance: Purchased in 1973 in Prague.

* The research project mentioned above is supported by the Scientific Grant Agency of Ministry of Education of Slovak Republic and Slovak Academy of Sciences (Grant No. 2/7063/20, Grant No. 2/3/28/23). Furthermore there has been a generous support in a form of fellowships kindly offered by the Netherlands Institute for Advanced Study in Wassenaar (2001) as well as by the Dutch University Institute for Art History in Florence (2002). Kind assistance given by the Royal Swedish Academy of Sciences, The British Academy and Consejo Superior de Investigaciones Cientificas offered an excellent opportunity to consult important art collections preserved in Stockholm (2000), London (2001) and Madrid (2002). I would like to express my sincere thanks for their help to Maryan W. Ainsworth, Peter van den Brink, Lorne Campbell, Görel Cavalli-Björkman, Nicole Dacos-Crifó, Ruddy Ekkart, Susane Foister, Rainald Grosshans, Fiona Healy, Ursula Härting, Bedrich Hoffstädter, Paul Huvenne, Olaf Koestner, Bert Meijer, Jochen Sander, Eric Sluijter, Garry Schwarz, Zsuzsa Urbach, Carl van de Velde, Alexander Wied a Margreet Wolters.

Činnosť Umeleckohistorickej spoločnosti Slovenska v roku 2002

Výbor (v 2. roku druhého funkčného obdobia): Doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc. (predseda), PhDr. Marta Herucová (tajomníčka), Ing. arch. Andrej Fiala, PhDr. Ivan Gerát, PhD., PhDr. Želmíra Grajciarová, Mgr. Eva Križanová, PhDr. Mária Smoláková, CSc., PhDr. Eva Šeřčáková, CSc., Mgr. Alex Tahy

Výbor zasadal v roku 2002 trikrát: 17. januára, 16. mája a 12. septembra.

Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska eviduje 203 členov (z toho 47 mimobratislavských a 4 zahraničných). Výška ročného členského je 150.- Sk; zaplatilo ho 70 členov (z toho 24 tzv. sponzorské).

Aktivity

Január 2002

- Zaslание blahoprajného listu PhDr. Soni Kovačevičovej, DrSc. k životnému jubileu.
- Zasadanie výboru UHS.
- V návaznosti na minuloročné aktivity pre záchranu historického mobiliáru Lekárne Sv. Salvátora na Panskej ul. v Bratislave, jednanie s Jánom Budajom, podpredsedom NR SR pre kultúru a médiá.

Marec 2002

- Účast na Verejnom odpočte Pamiatkového ústavu v Bratislave.

April 2002

- Účast na valnom zhromaždení Rady vedeckých spoločností pri SAV.

Máj 2002

- Zasadanie výboru UHS.

- Podanie návrhu na udelenie ceny časopisu Pamiatky a múzea za diela v oblasti kultúrneho dedičstva za rok 2001 pre Prof. PhDr. Ivana Rusinu. CSc. (editora a autora projektu) a Mgr. Jozefa Medveckého, CSc. (redaktora, autora koncepcie a spoluautora) za CD-ROM o barokovom umení na Slovensku „Lux in Tenebris“. (Návrh bol úspešne prijatý.)
- Usporiadanie prednášky pracovníka Ministerstva kultúry SR Ing. arch. Jaroslava Liptaya o Ochrane pamiatok v novej legislatíve.

Jún 2002

- Zaslание blahoprajného listu Mgr. Eve Križanovej k životnému jubileu.

September 2002

- Zasadanie výboru. Príprava spomienkovej akcie k nedožitým 80. narodeninám Dr. Mariana Várossa naplánovanej na začiatok roku 2003.

November 2002

- Usporiadanie prednášky Prof. Dr. Ilpa Tapani Piirainenena o Nemeckých právnych rukopisoch na Spiši (v spolupráci s Katedrou dejín umenia a kultúry Fakulty humanistiky Trnavskej univerzity v Trnave).

December 2002

- Zorganizovanie prednášky Mgr. Martina Čiča o Kalváriách a križových cestách na Slovensku za účasti spoluautoriek rovnomennej publikácie Mgr. Michaely Kalinovej a Mgr. Silvie Paulusovej.

V časopise Múzeum č. 3/2002, s. 42-43 uverejnil Dr. Lubomír Novotný recenziu zborníka kolokvia k jubileu Vladimíra Wagnera, ktorý vydala Umeleckohistorická spoločnosť Slovenska.

Marta Herucová

AUTORI:

Georges Didi-Hubermann, École des hautes études en sciences sociales 54, Boulevard Raspail, 75006, Paris, France

Radana Žvaková, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, zvakova@yahoo.fr

Ingrid Ciulisová, Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, dejuciul@savba.sk

NOVÉ PUBLIKÁCIE / NEWS PUBLICATIONS

Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska (Problems of the Art History of Slovakia).

Bratislava : Veda, 2002, 280 s. ISBN 80-224-0738-0

OBSAH / CONTENTS

Úvod / Introduction

Ján BAKOŠ: Problémy dejín umenia Slovenska / Slovak Art History Issues

Koncept regiónu / Concept of Region

Ján BAKOŠ: Idea východnej strednej Európy ako umeleckého regiónu / The concept of Eastern Central Europe as an artistic region

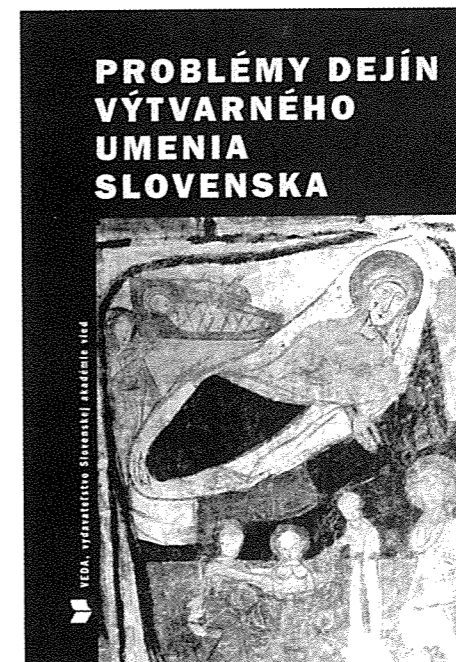
Počiatky kresťanskej architektúry / Beginning of Religious Architecture

Martin VANČO: Veľkomoravská sakrálna architektúra na Slovensku / Great Moravian religious architecture in Slovakia

Recepcia a transformácia / Reception and Transformation

Milan TOGNER: Slovensko a Taliansko v stredoveku. K percepcii trecentných italizmov v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku / Slovakia and Italy in the Middle Ages. To the perception of trecento Italianisms in medieval murals in Slovakia

Konvencie obrazovej hagiografie / Conventions of Pictorial Hagiography



Ivan GERÁT: Kľúčové scény hagiografických obrazových cyklov: otázka stereotypov / Key scenes of hagiographic narrative: the issue of stereotypes

Humanizmus a renesancia / Humanism and Renaissance

Ingrid CIULISOVÁ: Mestá, umenie a idey Erazma Rotterdamského K 80. nedožitém narodeninám prof. Jana Bialostockého (1921–1988) / Cities, art and the ideas of Erasmus of Rotterdam

Obraz a slovo / Image and Word

Jozef MEDVECKÝ: Slovo a obraz v protestantskom umení 17.

storočia na Slovensku / Words and images in Protestant art of the 17th century in Slovakia

Počiatky klasicizmu / Beginning of Classicism

Mária PÖTZL-MALÍKOVÁ: Počiatky klasicistického sochárstva v Bratislave a na západnom Slovensku / The Inception of Classical Sculpting in Bratislava and Western Slovakia

Moderna inak / The Modern Otherwise

Dana BOŘUTOVÁ: Modernizmus a architektonické krédo Emila Belluša / Modernism and the Architectural Creed of Emil Belluš