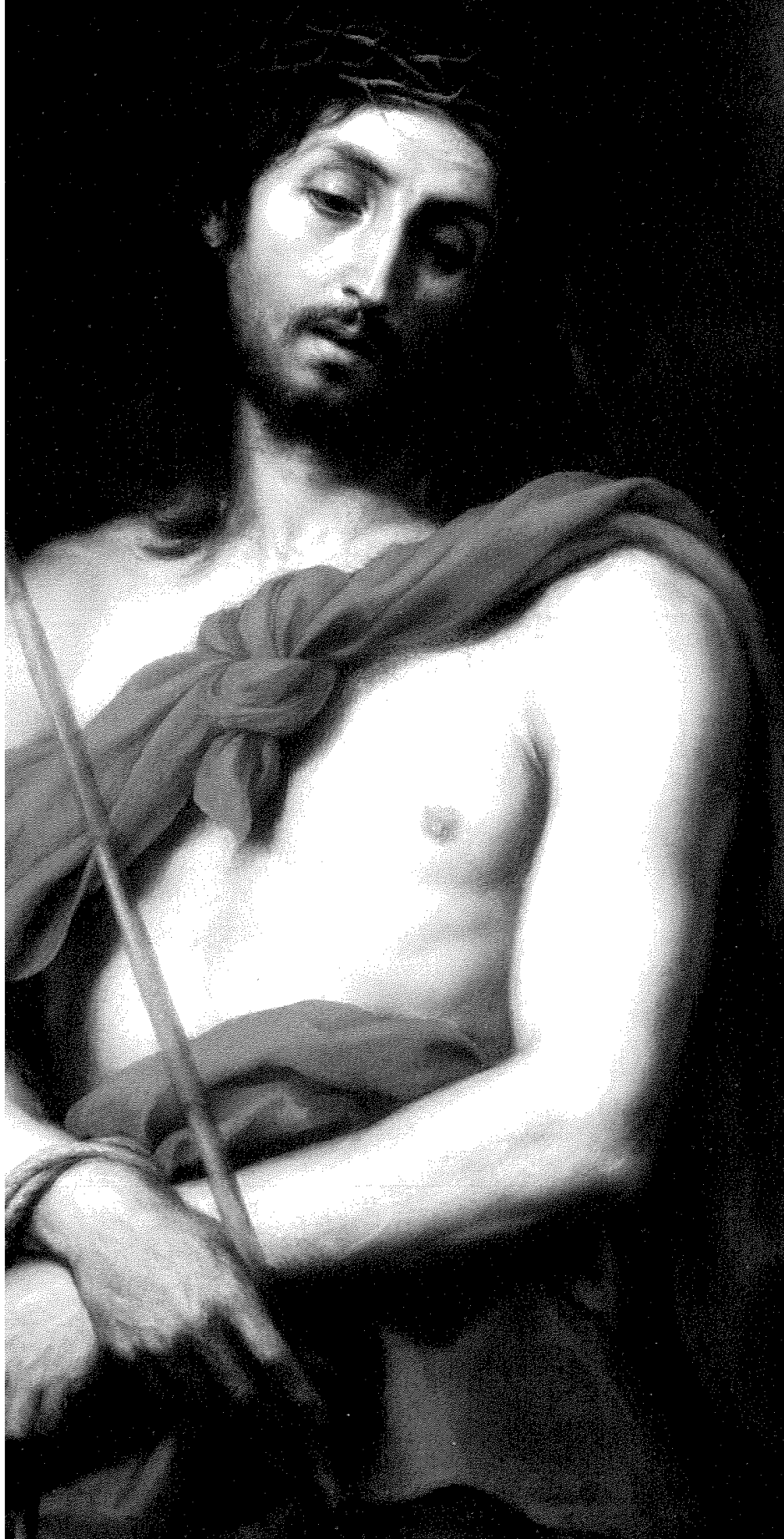


# ARTS

39, 2006, 1



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

REDAKCIA / EDITORIAL STAFF:

Miroslav Hrdina, Martin Vančo

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Katarína Bajcurová, Ján Bakoš, Dana Božutová, 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: dejusekr@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTS ©

Ján Bakoš, Zuzana Bartošová, Dana Božutová, Daniel Grúň, Ladislav Kesner, Štefan Oriško, Ludmila Peterajová,  
Michael Viktor Schwarz, Jiří Ševčík, Pavel Štěpánek, Agnieszka Tomaszewicz, Paul Wood 2006

TRANSLATIONS ©

Ján Bakoš, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Daniel Grúň, Miroslav Hrdina, Pavel Štěpánek 2006

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov  
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions

COVER DESIGN:

Miroslav Hrdina, Martin Vančo

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(Pozri s. 68, obr. č. 18)

Vychádza dva razy do roka. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.

P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk

Published two times a year. Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.

P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,

P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2006

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

Ladislav KESNER

Understanding of Art as Active Visual Hermeneutic (3)  
*Porozumenie umeniu ako aktívna vizuálna hermeneutika*

Michael Viktor SCHWARZ

What Is Style For? (19)  
*Načo existuje štýl?*

Štefan ORIŠKO

Sigismundus Rex et Imperator. Úvahy nad výstavou umenia žigmundovskej doby (31)  
*Sigismundus Rex et Imperator. Reflecting an Exhibition Dedicated to the Arts of the Era of the King Sigismund of Luxembourg*

Pavel ŠTĚPÁNEK

Španělská malba ze slovenských sbírek (53)  
*Pintura española de colecciones eslovacas*

Agnieszka TOMASZEWICZ

Antiquity in the Residential Architecture of Wrocław in the Nineteenth Century (77)  
*Antika v rezidenčnej architektúre Wroclawi 19. storočia*

Daniel GRÚŇ

Zmysel negácie. Nefiguratívny výtvarný prejav a avantgardné princípy v teórii Oskára Čepana (91)  
*Meaning of Negation. Nonfigurative Art and Avant-Garde Principles in Oskár Čepan's Art Theory*

MATERIÁLY / MATERIALS

Paul WOOD

Teaching Globalisation in Art History (109)  
*Výuka globalizácie v rámci dejín výtvarného umenia*

Ján BAKOŠ

Slovak Art History in the Time of Globalisation (115)  
*Slovenské dejiny umenia v čase globalizácie*

SPRÁVY / NEWS

Zuzana BARTOŠOVÁ

Pamiatke Radislava Matuščíka (120)  
*In Memory of Radislav Matuščík*

## OBHAJOBY DIZERTÁCIÍ / PUBLIC DEFENCE OF DISSERTATIONS

Alexandra KUSÁ

Sorela – slovenský variant? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku (122)  
*Sorela – Slovak Variation? Strategies and Forms of Fine Arts of Socialist Realism 1948 – 1956 in Slovakia*

Posudky / Statements

Doc. PhDr. Dana Bořutová, CSc., mim. prof., Prof. PhDr. Ludmila Peterajová, CSc., p. h. Jiří Ševčík, CSc.

## Understanding of Art as Active Visual Hermeneutics

Ladislav KESNER

### Introduction

Understanding, as the final outcome of interpretative action, is implicitly present in all thoughts about interpretation. Yet there is a significant contradiction in the recent practice of art history between, a massive – almost narcissistic – attention lavished on the problems of interpretation on one hand and the corresponding lack of interest in the problem of understanding of works of art on the other. It is a split between the double meaning of “hermeneutics” – while art history has been busily engaging hermeneutics in the sense of theory or a method of interpretation, it was much more reluctant to pursue hermeneutics as an art of understanding.<sup>1</sup> At the beginning of his essay on Laocoön, lamenting the lack of understanding of this profound aesthetic object, American art historian Richard Brilliant recently observed that “*disinterest, born of ignorance and new system of values deprives hermeneutics – the act of search for understanding – of its purpose.*”<sup>2</sup> Yet there are clearly many reasons why the issue of understanding does not loom high on the agenda of art historical theory and practice.

The battle between humanistic positions ascertaining a stable meaning and establishing such a meaning

in a work of art as the true aim of interpretation on one hand, and various forms of relativism which deny such a possibility on the other, may no longer pose a major issue in the humanities (such as it may have been the case a decade ago)<sup>3</sup> and a very few interesting and valuable interpretations embrace extreme stances of perspective cultural relativism. But the cumulative influence of these attitudes undoubtedly contributed to the general sentiment that, in perceiving art, “anything goes”, and that each viewer is entitled to his/her private understanding – hence “misunderstanding” a work of art does not really matter. The reticence to deal explicitly with understanding may then register as the fact that art historians willy-nilly accept that individual making-sense of museum viewers, or readers of their texts, is an unpredictable, intersubjective matter, inaccessible to rigorous discourse of “scientific” discipline, used to handling “hard” facts about works of art. Therefore, the viewer’s understanding, his/her experience of a work of art, is better pushed outside the purview of art history to the realms of philosophical aesthetics, psychology, or museum education.<sup>4</sup>

In this essay, I shall proceed on the opposite assumption, namely that understanding a work of art is a matter of consequence for concerns of art history,

<sup>1</sup> For this double sense of hermeneutic enterprise see e.g. GRON-DIN, J.: *Einführung in die philosophische Hermeneutik*. Darmstadt 1991.

<sup>2</sup> BRILLIANT, R.: *My Laocoön. Alternative Claims in the Interpretation of Artworks*. Los Angeles – Berkeley 1999, p. 4.

<sup>3</sup> I have dealt with these epistemological issues in interpretation elsewhere KESNER, L. (ed.): *Vizuální teorie. Současné ang-*

*lo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany 2006, 2nd revised edition; and KESNER, L.: *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. Praha 2000, esp. p. 202-218.

<sup>4</sup> KESNER, L.: Kritická teorie, „vědecké“ dějiny umění a prožitek uměleckého díla. In: BARTLOVÁ, M. (ed.): *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy*. Praha 2004, p. 21-31.

and especially for any practice of presentation of works of art to audiences. Perhaps, to put it in a stronger term, if art history and museology agree to the ethical imperative to let works of art “work” on their viewers, the problem of understanding then logically assumes a much more central role in the disciplinary agenda. Consequently, while hermeneutics as a distinct body of philosophical tradition may have relatively little to offer as a model of interpretative action, hermeneutics as a search for understanding is of utmost relevance for contemporary practice of art history.<sup>5</sup>

I shall argue here in favour of a general model of understanding a work of art – one in which the viewer, rather than instantly translating visual into the zone of conceptual and verbal “meaning,” is able to activate his/her internal resources and engage them in extended and active visual hermeneutics. In order to present a sketch of such model (and no more than a sketch can be accomplished here),<sup>6</sup> I shall attempt to systematize the notion of “image understanding,” to discuss it in a way that could have some bearing on the practical concern of art historians. Art historians are involved with visual and spatial images and artefacts, invested with cultural and aesthetic values. Any act (or process) of experiencing, of somehow coming to terms with a painting, sculpture, photograph or any visual art object, involves perceptual and cognitive processes and routines,<sup>7</sup> which observers employ in understanding images and visual objects generally. The roles of such processes and routines, as indeed the problem of “image understanding,” continue to be a major concern in cognitive and vision science, in the realms of scientific imagery. Are there any common grounds between art-historical hermeneutics and discourse of image in these disciplines? How the more technical sense of image understanding (such as it is employed in the cognitive and vision sciences) relates to the notion of image understanding as a cultural ideal and ethical imperative? Can

these two senses of understanding be productively related? It is precisely the interface between the visual and the art/aesthetic that requires a special attention, particularly in the light of new research in the brain and mind sciences and new insights on visual perception, cognition and consciousness.

### Displacement/substitution

Many examples of making sense of images are visibly available to anyone who takes time to observe people interacting with paintings and sculptures in museums and galleries. They are often embodied in a person asking his or her companion “what is this?” and receiving an answer (often based on reading the caption), which usually prompts a response of acknowledgement followed by moving away from the exhibit. A nice example of the act of understanding work of art is given by Rudolph Arnheim in his “Seven Exercises in Art Appreciation”: “I remember once watching a teacher with her second-graders coming to a piece of abstract sculpture in a museum gallery. ‘What is this?’ asked the children. The teacher, very unsure herself, went closer and looked at the label. ‘Gift of Mr. And Mrs. Oscar Verlinski,’ she read. The children, satisfied, moved to the next object.”<sup>8</sup>

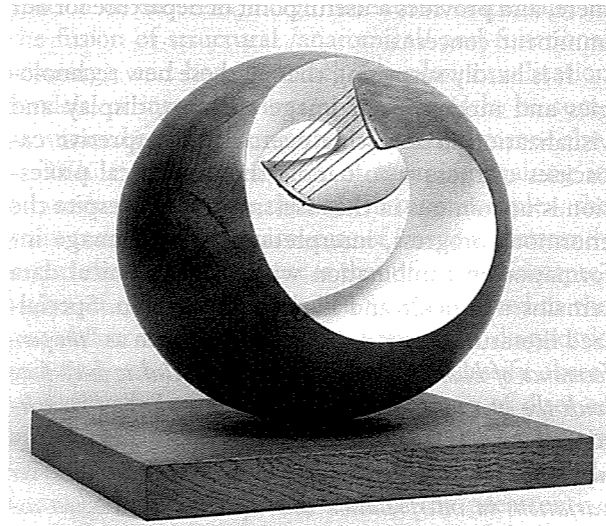
Besides providing a depressively true account of the nature of many encounters between works of art and people in museums, of a way in which people harvest meaning of objects and images, Arnheim’s observation captures some essential aspect of the process in which beholders make sense of art. It highlights the moment, in which a visual object, put before the eyes and pressing itself for some form of understanding is “answered.” It is a paradigmatic example of an act of translation, or displacement, which – as Thomas Crow recently observed – we must do in order to understand any visual object: “Faced with a mute work of art... observer enters into process of translation, making sense of it by some form of paraphrase in thought

<sup>5</sup> One could therefore correct W. J. T. Mitchell’s assertion that a professional responsibility toward representation (of those who deal with them) is making sense of representations and publishing that sense (MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory*. Chicago – London 1994, p. 422) by adding that professional responsibility should be above all concerned with presenting them in a way that would facilitate understanding by their viewers.

<sup>6</sup> The present article outlines main issues of a work in progress.

<sup>7</sup> I use term “routine” here in the non-trivial sense as employed in vision and cognitive science.

<sup>8</sup> ARNHEIM, R.: For Your Eyes Only, Seven Exercises in Art Appreciation. In: *To the Rescue of Art*. Los Angeles – Berkeley 1992, p. 61.



1. Barbara Hepworth, *Pelagos*, 1946. Tate Gallery, London. After: Causey, A.: *Sculpture Since 1945*. Oxford 1998, p. 43.

or words... All paraphrase sets aside the original: to put the name in the place of painting is to remove it from immediate consciousness”.<sup>9</sup> Crow does not elaborate much on this process, setting instead to a discussion of three examples of how successful art-historical interpretation grafts onto the ligature (“a gap”) already present in the given work of art. The gist of Crow’s observation (although again not explicitly elaborated on) is, that some form of substitution, or paraphrase, is essential for any act of understanding of art, and that even the most profound and informed interpretations proceed through chain of paraphrases, or translations.<sup>10</sup> However, Arnheim’s story presents displacement on a different level, it highlights the violent and terminal substitution of a visual object for the label in the viewer’s mind eye. In the moment when the exhibit becomes “a gift of Oscar Verlinski and his wife” for the inquiring children, its life as a sculpture, as an object endowed with visual and aesthetic interest, is terminated. By fixing on identification, the viewer’s interrogation of the object is effectively concluded.

<sup>9</sup> CROW, T.: *The Intelligence of Art*. Chapel Hill 1999, esp. p. 1-5.

<sup>10</sup> Wolfgang Iser, one of the leading figures of literary *rezeption-ästhetik*, claims in his latest book that any act of understand-

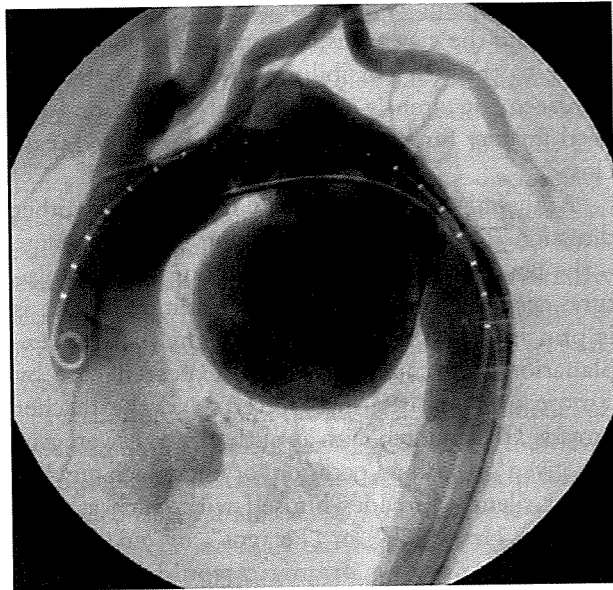
ing has always been an act of translation. – WOLFGANG, I.: *Range of Interpretation*. New York 2000.

Instead of opening a series of exchanges between the image and the viewer, ushering a reciprocal play, inviting to the rich possibilities of dialogue, the first displacement often is also the final, obliterating the need for any further inquiry. Image answered, case closed. Arnheim’s story, however, points to yet another direction. The whole apparent point of the anecdote – the poor teacher’s misunderstanding of the sculpture, extended over to the unsuspecting children, is in principle not that different from any “correct” explanation that could have been expected here by a more sophisticated interpreter. Had the teacher provided the children with an authorized answer, usually given on such an occasion, or one which any beholder silently provides himself with, such as, e.g. “Barbara Hepworth”, or “Pelagos”, or “an abstract sculpture”, nothing dramatic would have been changed in the nature of such act of “understanding”, in the violent substitution of the visual object for a label that most museum visitors routinely do [Fig. 1]. This brief anecdote further opens a way for questioning the distinction made by Richard Wollheim – author of one of the most complex accounts of pictorial meaning – between “what is it to understand an image, as opposed to understand some fact about it.”<sup>11</sup> The above-mentioned sculpture, translated into “a gift of Mr and Mrs Oscar Verlinski”, no more terminates the process of understanding it, than being labelled “Pelagos” or “abstract sculpture.” All such understandings can become a place of final displacement in the viewer’s mind, a terminal point of encounter, rather than being a starting point for a productive exchange, recursive oscillations between the viewing subject and the object.

### Image understanding in non-art (medical) images

Works of art form only a tiny minority among images and it is pertinent to at least briefly acknowledge that, in other domains of representations, the

<sup>11</sup> WOLLHEIM, R.: *Painting as an Art*. Princeton 1987, p. 22 (italics mine).



2. Large aortic aneurysm. Digital subtraction angiography. Reproduction courtesy of ZRIR IKEM Praba.

problem of image understanding has been explicitly stated as being of paramount importance, and it is rigorously and systematically attended to. This can be observed well in the field of biomedical imaging, with the massive spread of new imaging technologies, such as digital radiography, computed tomography, magnetic resonance imaging, positron emission tomography, ultrasonography, mammography and other modalities, alongside the traditional film radiology, and the ever-increasing penetration of images into medical practice. A brief and unsystematic look at how images are made sense of in the realm of medical imagery will demonstrate the sustained attention with which image understanding is taken

there, and provides a useful point of departure for our imminent concerns.

It is hardly surprising that all these new technologies and modalities of image creation, display and visualization in medicine overcome interpretive capacities of those who handle them. Medical profession is unanimous in the assessment that, despite the enormous progress, interpretation of the image information in combination with related clinical data remains a difficult and ill-defined problem. Specialized literature abounds in statements such as “the performance of human eye and brain has failed to keep pace with the enormous technical progress in radiology”<sup>12</sup>; “clinicians are increasingly unable to fully appreciate the significance of data that they gather”<sup>13</sup> or “errors and observer variations in interpretation now represent the weakest aspect of clinical imaging.”<sup>14</sup>

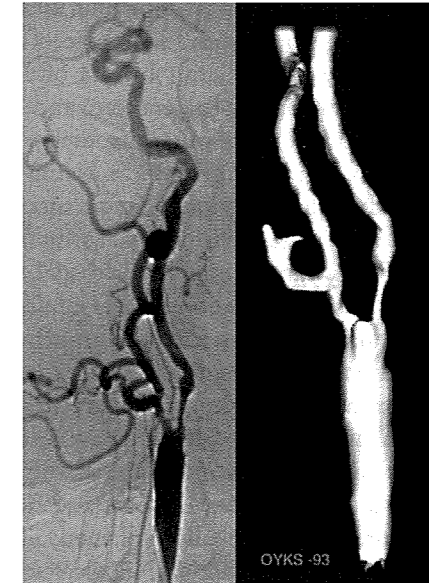
What does image understanding in biomedical (and other scientific) images entail? In the realm of scientific imagery in general, “understanding” is just one part of the complex agenda and activities surrounding these images. These can be divided into discrete phases, such as image data acquisition, image recovery, recording and distribution, display/visualization, image observation, image analysis and image evaluation. In the specialised parlance of scientific image processing, “image understanding” is just one aspect of image analysis, one step in a continuous chain, which follows extracting qualitative and quantitative information from imagery, and precedes the next step of visualization such information.<sup>15</sup>

Other dimensions of understanding medical images involve the fact how medical interpreters who are awash with data cope with problems of transparency and familiarity.<sup>16</sup> From yet another angle, making sense of a medical image requires mental inte-

gration of different image modalities (especially in the fusion of structural /anatomical/ and functional imaging), and how can such complex visualization models, or interpretations of these models, be communicated easily and unambiguously to someone else.

While the general issue of meaning-making in biomedical imaging is thus much more complex, the most common and typical case of image understanding in the medical context is that of correct interpretation of object(s) in the given image, related to the goal of establishing diagnostic truth. In diagnostic radiology, the observer endeavours to classify observations as being characteristic of a group of diseases and possibly to recognise that the image features are unique to a single diagnosis. Many objects are usually recognised immediately during the preattentive phase of perception. Once an unexpected feature is recognised, a more deliberate and conscious consideration of the nature of abnormalities is pursued during the attentive phase of inspection. The understanding thus amounts to sorting out relevant information from irrelevant, or “noise”, identifying and extracting clinically significant visual objects in the image. The radiologist aims at complete displacement of the visual image for a sign of condition or illness, his/her goal being an unambiguous interpretation – stripping image of any indeterminacy and ambiguity. In a moment the object in an image has been recognised for what it is (e.g. tumour), and its characteristics – such as size, location, interrelationship with other objects (such as organs and tissues) which are significant for subsequent therapeutic intervention – it has been understood. The process of understanding is driven and motivated by this action waiting in the future, which in turn will be prompted and determined by correct – that is – unambiguous interpretation of visual information within the image. Finality of displacement is not only acceptable, it is required. Theoretically, it would be possible to extend the process of “making sense” of a medical image of it further, e.g. appreciating its expressive meanings, yet the authorised way of reading, of handling, is fulfilled by the substitution of visible configuration for a diagnosis [Fig. 2, 3].

ce – making it easier to consider interventions ...” Cf. also STAFFORD, B.: *Good Looking. Essays on the Virtue of Images*. Cambridge (Mass.) 1996.



3. Stenosis of the internal carotid artery. Conventional angiography (left) and shaded surface 3D view from the CT-angio(right). Photo: National Biocomputational Center, Stanford University Medical Center; <http://biocomp.stanford.edu>.

#### Changing parameters of interpretation in art images

Many art historians, no less than radiologists and naive viewers, tend in their interpretations to displace and substitute art images in the hard sense, essentially reducing their (and by extension their audiences’) understanding to retrieving the work’s content. In the traditional art-historical hermeneutics, especially in Panofskian iconography, for a long time an emblem of interpretive method in art history, understanding a work of art was often reduced on establishing its meaning. During the last few decades, iconography sustained heavy critique for its way of absolutist displacement of image or object for a logocentric precedent – a pre-existing text, myth, concept, idea or other discursive model – as a stable, unitary meaning. Yet despite this by now well-known and much rehearsed critique of iconography, such mode of making sense of images survives well in standard art historical and museum practices and protocols – in exhibit labels, explanatory panels, brochures and catalogues. These may have relatively little scholarly prestige, yet powerfully influence and

<sup>12</sup> ROBINSON, P.: Radiology’s Achilles’ Heel: Error and Variation in the Interpretation of the Roentgen Image. In: *British Journal of Radiology*, 70 (839), 1997, p. 1085-1098.

<sup>13</sup> SWET, H. – GIGER, M. – DOI, K.: Computer Vision and Decision Support. In: HENDEE, W. – WELLS, P. (ed.): *The Perception of Visual Information*. New York 1997, p. 320.

<sup>14</sup> BREALEY, S.: Measuring the Effects of Image Interpretation: An Evaluative Framework. In: *Clinical Radiology*, 56, May 2001, No. 5, p. 341-347.

<sup>15</sup> BECK, R.: Overview of Imaging Science. In: *Proc. Natl. Acad. Sci. USA*, 90, November 1993, p. 9746-9750.

<sup>16</sup> CREASE, Robert: Biomedicine in the Age of Imaging. In: *Science*, 261, July 30, 1993, p. 554-560: “Images seem to offer a transparent view of biological structure or process: a crystal clear perception of what is ‘really’ going on inside the body ... while interpreter might lose sense of the fact that mapping that obtains between image and its object is always incomplete or distorted. Likewise, images create dangers entwined with their benefits ... making us feel familiarity with the object, yet putting this object in impersonal distan-

shape the way general viewers go about understanding works of art. There is indeed a sort of perverse asymmetry: while academic art history often makes images increasingly hard to penetrate and “complicates” their meaning,<sup>17</sup> the general audience, or museum viewers, often prompted by museum didactic apparatus and publications for wider circulation, tend to shortcut true visual hermeneutics in favour of a swift and finite translation.

Despite the sensitivity to excesses of the iconographic method (which, as has been rightly pointed out, stands almost in opposition to the original iconological program of Panofsky), its heritage lingers in the common notion that, behind opaque surface of images, there lies a hidden meaning, that images are riddles to be answered, that they can (and should be) conquered, interrogated or fully explained, albeit with a different method than iconographic deciphering. In one of the earliest and still most lucid instances of criticism of iconography's conception of signification, Hubert Damisch wrote almost thirty years ago:

*“The image is always seen, whatever its constitution as an image, as the prop, the vehicle for any and every signified injected into it from outside, and research still obeys a model of signifying, of communication, which leads to a radical distinction between that aspect of the image which belongs to the order of perception, and that which has properly semiotic dimensions.”*<sup>18</sup>

As Yve-Alain Bois noted, the number of methodologies introduced as an alternative to iconology shared Panofsky's conception of signification (Bois notes Marxist and psychoanalytic criticism) likewise tend to infer from works of art “a final cause, a hidden meaning, a transcendental and single signified.”<sup>19</sup> Incidentally, that approach which itself posed and justified

its entrance to visual arts as an alternative to iconography, i.e. the semiological reading of images, is based on a notion of image as kind of visual language. Semiotics itself further fostered the idea that an image can be totally displaced, translated, that it is a code to be broken, or language to be mastered.<sup>20</sup>

It can be argued that the interpretative practice itself, from the ancient method of *Ekphrasis* to 20<sup>th</sup> century approaches, fostered the general conception of image as a manifestation of a hidden meaning, which must be unlocked and translated, whose material and visual specificity must be completely substituted for it to become legible. James Elkins observes that art historians and philosophers in their writings perpetuate “a dual sense of pictures”, that they are conflicted about the way they take pictures to be, and locates two incompatible conceptions often intertwined in writing about pictures: one is the impossible ideal of the “pure picture” – the wordless object (the image unsullied by writing or any verbal equivalents, either in the object or in its interpretation). The other is the ideal of picture as a substitute for writing, and hence a carrier of a determinate meaning, that is image as analytical proposition.<sup>21</sup>

While the habits of understanding an image through violently displacing it for hidden meaning still pervade many art historical endeavours, the practice of scholarly interpretation has nonetheless moved towards generally broadening the parameters of understanding of images. The inclusion of images and objects from outside the traditional art-historical canon has increased the awareness that works of art are culturally purposeful objects and understanding such an image or object entails not just explicating the content, but grasping how it functioned within the

<sup>17</sup> As analyzed by ELKINS, J.: *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York – London 1999.

<sup>18</sup> DAMISCH, H.: *Semiotics and Iconography*. In: PREZIOSI, D. (ed.): *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford – New York 1998, p. 240.

<sup>19</sup> BOIS, Y.-A.: *Panofsky Early and Late*. In: *Art in America*, July 1985, p. 9.

<sup>20</sup> For a lucid discussion of semiology as an alternative to iconography cf. BAKOŠ, J.: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava 2000.

<sup>21</sup> ELKINS, J.: *Domain of Images*. Ithaca – London 1999, esp. p. 55-57. In a similar vein, W. J. T. Mitchell has noted “the representational complementarity of work and image, whereby understanding of one seems inevitably to appeal to the other. In the modern era the main direction of this appeal would seem to be from the image, conceived as a manifest, surface content, or “material” to the word, conceived as the latent, hidden meaning lying behind the pictorial surface.” – MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago – London 1986, p. 45.

larger world of social facts in which it operated. Archaeologists and anthropologists in particular, being challenged by the need to interpret objects and images from culturally and temporarily vastly distant contexts, paved the way to reformulating the question of meaning to include not only the content, but also its intended and real (manifest and latent) functions and ways it operates in a given society.<sup>22</sup> This emphasis on social function, hence understanding of how objects become meaningful in social action came to characterise some of the most innovative models of art-historical production since 1970s.<sup>23</sup> To another interpreters, the meaning of the image may be seen in a way it distances itself from its referent, or from preceding or following images in a continuing stylistic evolution, or in a “chain of replication”.<sup>24</sup> Or, it may be not the content itself, but rather the question of how the image can encode meaning in the first place – i.e. grasping the representational mechanism of the image through which it signifies – which entails a key aspect of image understanding.

In exemplary cases of interpretation of complex works of art, often several (or all of) these sources of meaning will be engaged and explored to arrive at acceptable understanding of the given object. Each exemplary case of art-historical understanding tries to avoid the final displacement of visible for a hidden content, in favour of a more open-ended process of ongoing translations, continuous feedback loop, oscillating between *places* of substitutions (to which image was temporarily translated) and back to image in its visual specificity. At the end, the image or object is answered (in an exhaustive way for given moment), but this translation only serves to heighten its visual appeal and uniqueness, which was not lost, but somehow enhanced through the act of understanding.

<sup>22</sup> E.g., one of the leading figures of contemporary archaeology, Ian Hodder, distinguishes between three types of meaning in artefact: function, structure and content. Ideas, beliefs and symbolic meanings are to be located in social action. – HODDER, I.: *The contextual analysis of symbolic meanings*. In: HODDER, I. (ed.): *The Archaeology of Contextual Meanings*. Cambridge 1991, p. 1-10.

<sup>23</sup> Work of Michael Baxandall can serve as a paradigmatic example.

<sup>24</sup> For the chain of replication see DAVIS, W.: *Replications. Archaeology, Art History, Psychoanalysis*. University Park (Penn.), 1996.

### Understanding as a process – phenomenological hermeneutics of H. G. Gadamer as a model

Such a process of understanding a work of art, as an open-ended activity of partial translations in recursive loops from visual to verbal and back, brings to mind the concept of art as a performance or play, elaborated by the leading figure of 20<sup>th</sup> century hermeneutics, Hans Georg Gadamer, especially in his key work *Truth and Method* and in *Relevance of Beautiful*. Gadamer insists on the power of art to alter the consciousness of the observer who looks at it – the work “issues a challenge which expects to be met... When we see something, we must think something in order to see anything.”<sup>25</sup> For Gadamer, picture reading is a process whereby beholder encounters picture as addressing him or her with a kind of personal question, and the understanding develops in the form of its answer. The main problem is to find the right question to which it provides answer. Gadamer warns against “any superior presumption that we can make sense of it all... It is an objectivist prejudice of astonishing naïveté for our first question to be ‘what does this picture represent’.”<sup>26</sup> So one can understand image only by actualizing what is implied in the work, and then engage in a dialogue with it. When the process of dialogue, of mutual play, of coming and going questions and answers proceeds to a certain point, it results in a “fusion of horizons” between text (image) and the interpreter/viewer. Work thus engages viewer in the process of understanding as an interpretive game, as a continuous process of questions and answers, and as such it can never achieve ontological finality.<sup>27</sup> In Gadamer's view, to understand means to translate, to bring certain aspects out which in a moment seem important, while inevitab-

<sup>25</sup> *The Relevance of the Beautiful and other Essays*. Cambridge 1986, p. 17, 26, 29.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 34, 38.

<sup>27</sup> HORYNA, M.: *Umělecké dílo jako rozvrh*. In: BARTLOVÁ, M. (ed.): *Dějiny umění v české společnosti: otázky, problémy, výzvy*. Praha 2004, p. 80 – has recently noted that Gadamer's notion of aesthetic experience as participation on play has been anticipated by Dagobert Frey's analyses of aesthetic encounter, presented in his *Kunstgeschichtliche Grundfragen*. Wien 1947.

ly putting other aspects aside. No text or object possesses some absolute meaning which resides in itself, but rather the meaning comes into being through the process of understanding: "All encounters with the language of art is an encounter with an unfinished event and is itself part of this event."<sup>28</sup>

Gadamer's hermeneutics thus highlights the activity of subject vis-à-vis the object/text, the performance of the perceiving subject, without succumbing to the doctrine of absolutely free play of meaning; understanding for Gadamer emphatically does not entail any "anything goes" attitude:

"Now it is the case that meaning represents a fluid case of possibilities... but it is still not the case that within this variety of what can be thought, i.e. of what a reader can find meaningful and expect to find, everything is possible..."<sup>29</sup>

Gadamer's notion of process-like, temporary unbounded, format of interpretation, of understanding as a play, is antithetical to the notion of interpretation aiming at a complete, "full understanding", of given work of art, on which many art historical efforts have been based.<sup>30</sup>

At this point, it will be useful to briefly return back to the distinction between works of art (or aesthetic images) and other images. Non-art (such as medical or scientific) images, as we have seen, require the finite displacement of visual for the conceptual label (such as a medical diagnosis); answering the image is required and necessary – it is the authorized form of understanding the image. Work of art, on the other hand, often asks his/her viewer to resist the

interpretive closure, it demands that the hermeneutic act of understanding avoids, or at least postpones, such finality. To an attentive viewer, it suggests possibilities for open-ended viewing and interpreting.<sup>31</sup> Another way of stating this distinction would be, that while in informational-scientific images the concept of understanding requires a necessity of a consensual agreement among group of mandated viewers-interpreters, in art/aesthetic images such a consensus might be desirable with respect to some facts about the image (such as attribution, or authenticity), but the personal difference in understanding – that is experiencing – is also welcome and encouraged.

This distinction between the need for unambiguous understanding in medical (scientific, utilitarian) images and preserving some sense of open-ending, or ambiguity in art images might then appear to be a consequence of their ontological status – while the former are essentially information images, performing utilitarian function, the latter contain expressive meaning, they are in Nelson Goodman's sense, semantically dense, or replete.<sup>32</sup> Art images are thus by their very definition able to mean more freely, in more complex ways, hence naturally resist interpretive closure and offer themselves up against univocal understanding. But such firm distinction between "utilitarian" and "artistic" images is questionable. On one hand, a substantial amount of images and objects referred to today as "art" were created precisely to convey visual information, they had some of the functions modern forms of communication fulfil.<sup>33</sup> Moreover, as many art images had communicative func-

tion, analogous to communicative function of contemporary non-art images, extracting this original meaning is an important part of hermeneutical task, of the ongoing interpretative play.

Many non-art scientific or medical images, on the other hand, contain an expressive meaning and aesthetic qualities, no less than art/aesthetic images. But to search for the expressive meaning in them, e.g. to aesthetically contemplate a radiogram, is not the authorised way of dealing with such an image. Thus the distinction between two hermeneutic positions displacing visual for a conceptual label in the case of non-art images versus the ideal of open hermeneutic cycle, of avoiding inscription of definite meaning in the case of art images, does not stem from any inherent quality of images themselves. Rather than being a result of a sharp ontological difference between art and non-art images, it merely registers how their use by their contemporary viewers opens them for understanding.

#### The role of biologically ingrained capacity for object recognition and identification

Gadamer's notes on interpreting works of art characterize the ongoing, dynamic nature of exchange between an aesthetic object and perceiving (interpreting) subject. It suggests that understanding is an open-ended, or at least an extended process, which does not end in the moment of identification of representational content, or obtaining information embedded in the work of art, but includes a more complex response and understanding as well. Nevertheless, it does so on the rather abstract level of philosophical discussion, without making categorical distinction between various types of works of art. How such a model of open-ended hermeneutics, resisting the final substitution of image and always leading back to its visual and material substance, could work in a visual medium? Obviously, the specific nature of visual objects/images – as opposed to literary, musical, or scenic works of art – and specific constraints of

visual perception and visual consciousness decisively determine the routes through which understanding of visual (plastic) work of art is achieved. Emphasis on works of visual art as "text", in some strands of recent theory, often tended to obscure this irreducibly visual (and also spatial and material) condition of being and meaning of images.

So far we have discussed the tendency of many viewers to displace the presence of art work for the label – some verbalized fact about the work, in their consciousness. The moment when the visible content of the picture is recognised as to what it depicts, the encounter with picture is often concluded. It is difficult to blame the viewers for such a mode of understanding. The pressing need for coming to terms with a painting or sculpture, which so often characterizes the behaviour of museum visitors and which is so nicely captured in the reaction of children from Arnheim's story, asking their teacher "what is this?", can be seen as an extension of a genetically programmed operation of visual awareness, the role of which, as neurobiologists plausibly explain, is to produce the best current interpretation of the visual scene, in the light of past experience either of ourselves or of our ancestors, and to make it available to the parts of brain that contemplate, plan and execute voluntary motor outputs.<sup>34</sup> The human visual system, which ontogenetically evolved in service of assuring physical and social survival of animal, cannot be easily switched-off when tried on works of art.

Viewing of art images thus seems to be characterized by a tension between the unconscious reaction, biologically programmed desire of their viewers to understand unambiguously given visual scene and the fact that stopping at the moment of this initial displacement, answering the image in the moment of identification, threatens to annihilate its most valuable asset – the possibility for extended interpretive play. With a bit of a poetic license, one could perhaps say that art images are often victims of biologically hard-wired operation of the human system for recognition and identification, victims of the "rush to

<sup>28</sup> GADAMER, H.-G.: *Truth and Method*. Translation by J. Weinsheimer and D. Marshall. London – New York 2004, p. 85. Gadamer's hermeneutics has been given some attention in recent art historical and archaeological reflections on interpretations. For Michael Ann Holly, Gadamer's phenomenological project offers one metaphorical way to approach the dynamics of exchange between objectivity (of art work) and subjecthood, cf. HOLLY, M. A.: *Past Looking. Historical Imagination and Rhetoric of the Image*. Ithaca – London 1996, esp. p. 25-26, 145-146, 162-165. For discussion of application of Gadamer's hermeneutics, especially his concept of a hermeneutic circle and fusing of horizons in the context of archaeology see especially TILLEY, Ch.: *Material Culture and Text. The Art of Ambiguity*. London – New York 1991, p. 114-118 and SHANKS, M. – TILLEY, Ch.: *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*. London – New York 1992, 2<sup>nd</sup> ed., p. 105-107.

<sup>29</sup> GADAMER 2004 (see in note 28), p. 238.

<sup>30</sup> For a critique of the ideal of "full understanding" cf. On alien art and experiencing art fully: Gombrich-Kesner correspondence. In: *Umění*, 42, 1994, No. 2, p. 107-115; and KESNER 2000 (see in note 3), p. 186-191.

<sup>31</sup> Cf. also GADAMER, H.-G.: *Bildkunst und Wortkunst*. In: BOEHM, G. (ed.): *Was ist ein Bild?* München 2001.

<sup>32</sup> GOODMAN, W. L.: *Language of Art*. Indianapolis 1968, esp. p. 228-230.

<sup>33</sup> Elkins is right when noting on impossibility to make firm distinctions between religious, artistic and informational images (p. 5). And further on, he rightly observes that "calling non art images merely 'informational' only postpones the difficult task of

separating information from other kinds of content in artworks." – ELKINS 1999 (see in note 21), p. 53.

<sup>34</sup> CRICK, F. – KOCH, Ch.: Are we aware of neural activity in primary visual cortex? In: *Nature*, 375, May 11, 1995, p. 121-

123. The issue is certainly more complicated from neurobiological and cognitive perspective – but the discussion is beyond the scope of present paper.

the object" (in Michael Baxandall's apt term).<sup>35</sup> Combating such a habit of displacement, which stands in a way of more plastic and engaging experience of works of art, will therefore require thorough attention to the current research on vision and visual cognition.

Recognition is the opening part of the process of understanding, an act which stems from biological mechanisms which sub-serve consciousness. To neurobiologists, it is synonymous with "understanding" – the most fundamental cortical function, which depends upon detecting and relating the relationship within the image (i.e. between constitutive parts of the image), and between the image and the environment.<sup>36</sup> This applies particularly in the so-called Recognition Theory of depiction, based on a notion of perceptual equivalence between images and their objects.<sup>37</sup> Scientists usefully distinguish between *recognition* and *identification*: the former being a decision about whether an object has been seen before, while the latter is a decision about an object's unique identity.<sup>38</sup> Or, as the leading figure of contemporary cognitive neuroscience Stephen Kosslyn puts it: "*recognition occurs when input matches a perceptual memory, and hence one knows that the object is familiar; identification occurs when input accesses representations in a multimodal, 'conceptual' memory store, and one thereby has access to a wide range of knowledge about the object (its name, favourite habitat, sounds it makes when shaken, and so on). When an object is identified, one knows more about it than is apparent in the immediate sensory input.*"<sup>39</sup>

The dual process of recognition – identification corresponds to the distinction between perceiving

a picture's *content* and its *subject*: viewers recognise the content of the picture, and they identify it as their subject.<sup>40</sup> For art historians, such conceptualisation of modern cognitive science brings to mind a familiar tool of their trade – Panofskian tripartite iconographical scheme. In a process of recognition, viewers retrieve the picture's "primary meaning", while identification (or, assigning the scene some conceptual meaning) establishes the "secondary meaning" in the Panofskian scheme. Cognitive neuroscience also provides further support for our "work-of-art-as-victim-of-human-visual-system" thesis. In most cases, object perception is an automatic, largely unconscious operation; the habit of substitution/displacement of the visual for the verbal label (hidden meaning) is driven by the human visual system. According to the mainstream view of contemporary cognitive science, the recognitive processes by means of which pictures are represented are similar to ordinary visual processes – the recognition skills which people bring to pictures depend on and extend the dynamic of recognition skills exercised in ordinary perception. The ability to recognise subjects of pictures is thus an extension of the dynamism of recognition. Nevertheless, pictorial recognition is not entirely identical with ordinary visual recognition.<sup>41</sup> According to Mark Rollins, the interpretation of a work of art can depend on essentially the same recognitive capacities that ground interpretation of all pictures, yet still be distinctive because of the capacity of the artistic stimulus to engage those capacities in certain controlled ways.<sup>42</sup>

As we have just observed, pictorial understanding is specific in that, unlike ordinary perception, picto-

changes as well as physical translation, rotation and so on, while recognition involves generalization across size, location, viewpoint and illumination. – Cf. PALMIERI, T. – GAUTHIER, I.: Visual Object Understanding. In: *Nature Reviews: Neuroscience*, 5, April 2004, p. 291-304.

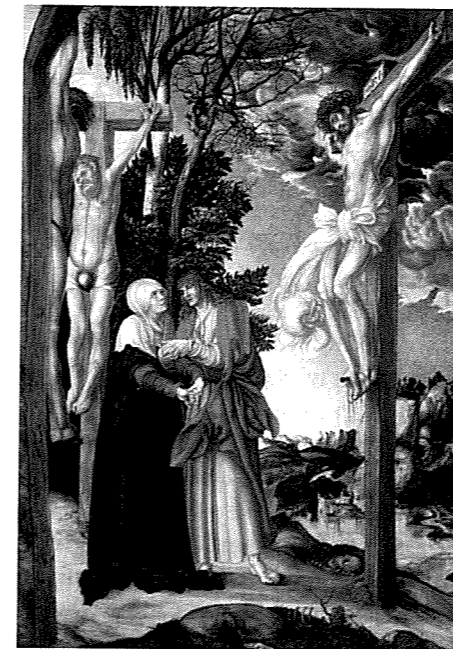
<sup>35</sup> BAXANDALL, M.: *Words For Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven – London 2003, p. 130.

<sup>36</sup> BARLOW, H.: What does the brain see? How does it understand? In: BARLOW, H. – BLAKEMORE, C. – WESTON-SMITH, M. (ed.): *Images and Understanding. Thoughts about Images, Ideas about Understanding*. Cambridge 1990, p. 5-25.

<sup>37</sup> Cf. SCHIER, F.: *Deeper Into Pictures*. Cambridge 1986; ROLLINS, M.: Pictorial Representation: When Cognitive Science Meets Aesthetics. In: *Philosophical Psychology*, 12, 1999, p. 387-413.

<sup>38</sup> Identification thus requires subjects to discriminate between similar objects and involves generalizations across some shape

<sup>42</sup> ROLLINS, M.: The Mind In Pictures: Perceptual Strategies And the Interpretation of Visual Art. In: *The Monist*, 86, 2003, No. 4, p. 611.



4. Lucas Cranach the Elder: *Crucifixion*, 1503. *Alte Pinakothek, Munich*. After: *Alte Pinakothek Munich*. C. H. Beck / Scala Books, 1985, p. 121.

rial recognition operates on two levels: content-recognition and subject-recognition; that is, viewers interpret pictures by recognising their subjects in the aspects they present.<sup>43</sup> Looking at Lucas Cranach's *Crucifixion* and recognising at least the main objects within the scene as human (anthropomorphic) bodies is a biologically determined operation of the human visual system. Identifying this content as a certain subject, that is ascribing identities to these individual figures and establishing the significance of their relationship – of the meaning of the entire scene, is then predicated upon the viewer's belonging to a shared intersubjective vocabulary of pictorial motifs [Fig. 4]. However, for those who share such a vocabulary, this culturally ingrained capacity for recognising subjects in pictorial contents, grafts onto the biologically hard-wired propensity for perceptual identification – and hence for translating or displacing the pictorial meaning. As Mieke Bal observes, "*recognition-based reading is unavoidable, since it is the*

<sup>43</sup> LOPEZ 1996 (see in note 40), p. 144-146.

*cultural memory on which not only language but also other semiotic systems are based. Recognition operates on the basis of an ever changing, yet relatively intersubjective vocabulary which the memory of given culture builds up, modifies.*"<sup>44</sup> In other words, such culturally acquired and specific knowledge will utilize and intensify the ingrained capacities of visual-cognitive system, and go against requirements of extended visual hermeneutics. The habit of displacement/substitution is thus doubly secured: the learned capacity to recognise certain pictorial contents as subjects, to read them iconographically, exploits the mechanism of object recognition.

#### Different levels of understanding and the traditional view separating seeing and understanding

Hence a paradox: works of art ask us to postpone the final displacement into an unambiguous verbalized meaning and invite us to an open-ended or much extended play of experiencing and understanding; yet no matter how much we pursue such an ideal, the human visual system will automatically do (in most art images, anyhow) the initial act of "hard" displacement of the visible in the act of recognition and identification. Translation will have to be accomplished, no matter what our intentions to do otherwise might be. The functioning of this biologically programmed "*rush to the object*", of the mostly automatic recognition system so effectively used by human viewers, suggests that the process of understanding a picture or sculpture can be divided into two distinct levels: perceptual understanding (recognition and identification), followed by understanding or experience of a higher order.

It is worth observing that the notion of this split has been – in one form or another – firmly embedded in scientific, as well as philosophical accounts of perception and cognition. Thus Gadamer takes these two levels of understanding for granted, when he claims that only if we "recognise" what is represented are we able to "read" a picture; in fact, that is what ultimately makes it a picture. And adding examples of literary and musical work to his discussion, he fur-

<sup>44</sup> BAL, M.: *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge 1991, p. 214.



ther says that "Only when we understand it, when it is 'clear' to us, does it exist as an artistic creation for us."<sup>45</sup> This is further elaborated in the next chapter of his book dealing with ontology of works of art, where he qualifies his observations of the nature of recognition, by distinguishing between recognition as knowing something that is familiar, and recognition in its "profoundest nature".<sup>46</sup> In a similar vein, Wolfgang Iser states that "it makes all the difference whether the subject / matter is present, or has to be constituted, or has to be teased out of hiddenness. In each of these instances, the gap between what is interpreted and the register into which it is translated is of a different dimension."<sup>47</sup>

Categorical separation between processes of seeing/perceiving and understanding, or seeing and aesthetic response has a long tradition and harks back to Kant's *Critique of Pure Reason*, where he divides the mind into two Faculties – passive Sensibility through which raw sensory data are collected and active Understanding which makes sense of this data. This distinction has been constantly present in the practice of art-history and aesthetics, in the former partly due to the influence of iconography, which has been explicitly based on upholding the distinction between the realm of pure sensation and the meaning ascribed to a form.<sup>48</sup>

In contemporary philosophy of art, it was namely Arthur Danto, who consistently elaborated his view of a fundamental gulf between visual and aesthetic experience. In a famous example, he discusses Andy Warhol's *Brillo Box* and makes a categorical distinc-

tion between *Brillo Box* as a work of art versus ordinary Brillo Box: the differences that cannot be met by eye, Danto argues, constitute the aesthetic component in Warhol's painting. In a recent symposium on historicity of eye he sums up his earlier formulations by saying that "the minimal visual experience is only the hard core of extended visual experience and the concept of work of art belongs to extended visual experience. The capacity to have minimal visual experience derives from the genetic code for optical system. The rest is Menschenwerk."<sup>49</sup>

The separation of the two stages – of seeing/perceiving and interpreting/understanding, is perpetuated also in some recent scientific accounts of vision. In his much discussed book *Inner Vision*, neuroscientist Semir Zeki describes key neurobiological mechanisms that sub-serve vision, and in which the very possibility of aesthetic experience of a painting or sculpture are grounded. His main focus lies in a detailed explanation of how various visual attributes of a painting are separately processed by the visual system, thus describing physiological mechanisms which constitute a basis for experience of visual art. Zeki repeatedly concedes that he (and by implication also contemporary neurology) has nothing to say about how the brain attributes aesthetic quality to a work of art, how and where the brain imparts an aesthetic component to a work of art.<sup>50</sup> In the chapter on Mondrian, Malevitch and the neurophysiology of oriented lines, he exhaustively discusses how some modernist abstract paintings, with an emphasis on

ral and incontrovertible assumption about the nature of perception is not natural at all and stems from historically conditioned concept of vision – of innocent eye, occupied with a „primordial vision“ of pure forms. – CRARY, J.: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (Mass.) 1999, p. 66. Stephen Bann, analyzing Panofsky's own application of his method in the analysis of *Allegory of Prudence*, points out to contradiction when Panofsky himself admits to impossibility of separating purely visual from the realm of meaning. – BANN, S.: *Meaning/Interpretation*. In: NELSON, R. S. – SHIFF, R. (ed.): *Critical Terms for Art History*. Chicago 1996, p. 86-100.

<sup>49</sup> DANTO, A.: The Pigeon Within Us All: A Reply to Three Critics. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 2001, p. 39-44.

<sup>50</sup> *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. London 1999, p. 131, 159.

lines and edges, stimulate the so-called orientation selective cells – that is, physiological building blocks for the neural elaboration of forms. So in any viewer of Mondrian, or Barnett Newman's paintings, large numbers of orientation-selective cells in visual brain will be activated and be responding vigorously. But he concludes: "Whether the responses of these orientation selective cells provide the aesthetic experience is a question that neurology is not ready to answer". And he further admits that "we certainly know little enough to account for, in neurological terms, for aesthetic experience."<sup>51</sup> His treatment thus effectively cements the separation of visual perception from aesthetic experience.<sup>52</sup>

Influential strands of philosophical, as well neuroscientific accounts of vision and cognition thus conspire in sustaining the notion which separates the two levels of image understanding: object (or perceptual understanding) from higher-order understanding (or aesthetic experience.) Such a distinction, it should be noted, is also fostered by some protocols and habits of art-historical practice, where it is often perceived as desirable to create a purely descriptive account of an object, devoid of any explicit judgments and interpretations.

#### Toward active visual hermeneutics

It is precisely this boundary which should be questioned by analyzing how the process of understanding is embedded and interwoven in the temporal unfolding of perception. My concern here lies not so much with dismantling this distinction entirely – as comprehensive discussion of this problem is well beyond the scope of this essay. Cognitive neuroscience and philosophy of mind at any rate may not as yet have conceptual tools precise enough to describe the

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 115, 216.

<sup>52</sup> This implication of Zeki's book is somewhat ironic, given the fact that author himself, in his previous publications, insisted on the impossibility of separating seeing from understanding ("seeing and understanding merge into one another and are not discrete activities localizable to different parts of the cortex"). – see ZEKI, S.: *Vision of the Brain*. London 1993, p. 4, 144, 319.

<sup>53</sup> But significantly for our concerns, current research in visual object understanding likewise warns against dividing the processes of making sense of images into neat categories. As Tho-

mas Palmeri and Isabel Gauthier write: "to understand the bridge between perception and cognition, it is fruitful to abandon any sharp distinction between perceptual and cognitive aspects of visual object understanding." – PALMIERI – GAUTHIER 2004 (see in note 38), p. 291.

dynamics of processes in the murky areas between perception and cognition.<sup>53</sup> Suffice it to emphasize that insisting on separating the perception and cognition (perceptual/object and the higher-level understanding) is a real conceptual obstacle to developing active visual hermeneutics vis-à-vis the aesthetic object. The alternative, as has been suggested, acknowledging the biologically grounded propensity for displacing the visual in consciousness, would use various means to interrupt such swift translation or displacement, attempting to engage the viewer in full body-brain interaction. Therefore it is necessary to look at how experience of an image is not merely enabled by the visual processing, but in fact how it is seamlessly intertwined with visual experience, and how understanding – in all its emotional and cognitive richness and plasticity – is not possible outside the visual experience of the image.

There is no single model of how such active visual hermeneutics can be achieved. To start with, there are possibilities offered by works of art which are perceptually ambiguous, incomplete or unstable (in terms of Dario Gamboni "potential images"),<sup>54</sup> thereby problematising the processes of recognition and identification [Fig. 5]. Some of the best examples of recent art history, rather than obliterating author's own visual activity, succeed in providing rich accounts of visual experience, thus offering a sensitive viewer a chance to make his/her own visual encounter more reflexive.<sup>55</sup>

Much pertinent in this regard is the recent emphasis on embodiment and those accounts which demonstrate the importance of perception as embodied activity – Michael Fried, to name but a single example, has shown that such accounts are productive both in the case of non-figurative abstract art and the fig-

mas Palmeri and Isabel Gauthier write: "to understand the bridge between perception and cognition, it is fruitful to abandon any sharp distinction between perceptual and cognitive aspects of visual object understanding." – PALMIERI – GAUTHIER 2004 (see in note 38), p. 291.

<sup>54</sup> GAMBONI, D.: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002, without, however, providing any account of how they might work.

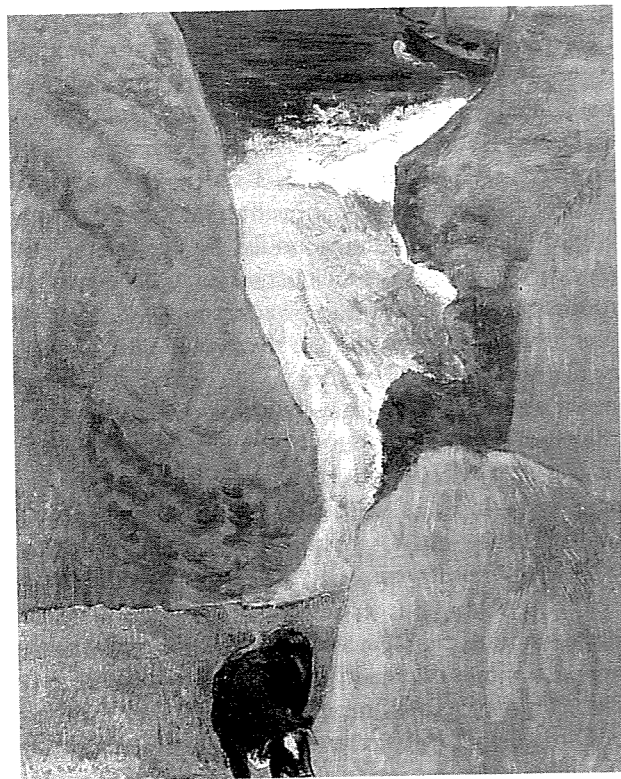
<sup>55</sup> Writings of Leo Steinberg and Joseph Leo Koerner can serve as exemplary cases.

<sup>45</sup> GADAMER 2004 (see in note 28), p. 79.

<sup>46</sup> "But we do not understand what recognition is in its profoundest nature if we only regard it as knowing something again that we know already, i.e. what is familiar is recognised again. The joy of recognition is rather the joy of knowing more than is already familiar."

<sup>47</sup> ISER, W.: *Range of Interpretation*. New York 2000, p. xi, 69.

<sup>48</sup> As is well-known, Panofskian iconography "concerns itself with the subject matter of meaning of works of art, as opposed to their form." Panofsky articulates his method by distinguishing three distinct sequential stages of understanding art work: primary or natural subject matter, secondary or conventional subject matter and intrinsic meaning or content. The first stage is apprehended by identifying pure forms. – PANOFSKY, E.: *Meaning in Visual Arts*. In: *Studies in Iconology*. New York 1962, p. 3. It has been noted that Panofsky's seemingly natu-



5. Paul Gauguin: *Seascape with Cow or Above the Abyss, 1888*. Musée des Arts Décoratifs, Paris. After: Gamboni, D.: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London 2002, p. 87.

urative painting.<sup>56</sup> Current paradigms of active, or enactive perception and embodied cognition, increasingly important within cognitive and vision sciences, provide art historians with a better insight into internal resources on which the viewer's beholder share can be based. In this connection, it is also pertinent to make an important qualification to the point that active visual hermeneutics works against the grain of biologically hard-wired function of object recognition. Not all cases of rapid displacement of the visual in

<sup>56</sup> For the former see FRIED, M.: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago – London 1998; for the latter, FRIED, M.: *Menzel's Realism. Art and Embodiment in the Nineteenth Century Berlin*. New Haven – London 2002.

<sup>57</sup> David Freedberg defines response as "the symptoms of the relationship between image and beholder." – FREEDBERG, D.: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989, p. xxii.

the viewer's consciousness are equally negative, and active visual hermeneutics could – in some cases – productively utilize the "rush for the object". The Gadamerian notion of understanding brings overtones of (at least partly) disinterested, playful activity. However, as has been amply documented, many images now presented as art objects once triggered multifaceted, often intuitive, impulsive, visceral responses, prompted actions from their original viewers and users.<sup>57</sup> Naturally, any such vital and intuitive response of the original audience is based upon "understanding" the image in a sense of recognising and identifying visual objects, often on erasing the distinction between the image and its subject. The ability of the contemporary viewer to re-experience something of this original affective power, that is, to translate the visible into some register of his/her own psychosomatic experience, rather than to a mere detached intellectual understanding, would be one example of extended, dynamic understanding. Current accounts of empathy and intersubjective understanding, substantiated by neuroscientific research (such as on the role of mirror neurons) open new ways for thinking of how understanding art objects extends to understanding emotions, feelings and intentions of others in non-discursive terms.<sup>58</sup> Many objects and images presented as "art" in contemporary museums were objects of various kinds of use and handling. As such, they can be seen as repositories of scripts for various culturally-specific forms of treatment, handling and bodily actions connected with use of such artefacts – that again can be to some extent activated by the viewer.

It is questionable, though beyond the purview of this essay, whether such active visual hermeneutics is in fact compatible with the traditional notion of interpretation. One way would be to say that indeed it is not; that the notion of active visual hermeneutics goes "against interpretation." Following Leo Steinberg

<sup>58</sup> For new accounts of empathy and imitations cf. among others GALLESE, V.: The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity. In: *Psychopathology*, 36, 2003, p. 171-180; GALLAGHER, S.: Hermeneutics and the cognitive sciences. In: *Journal of Consciousness Studies*, 11, 2004, No. 10-11, p. 162-74; HURLEY, S. – CHATER, N. (ed.): *Perspectives on Imitation: From Cognitive Neuroscience to Social Science*. Cambridge (Mass.) 2005.

(and his recent commentators), one would claim that being affected by artistic image as an embodied animal, in entering the recursive loops of encounters with work of arts in their bodily dimensions, is essentially incompatible with obtaining the works' meaning, that conceptual apprehension is incompatible with metaphoric language of embodiment.<sup>59</sup> But it would be perhaps equally possible to argue that both attitudes can be reconciled, that active visual hermeneutics can – to use Hans Gumbrecht's plea – oscillate between what he terms "presence effects" and "meaning effects."<sup>60</sup>

Agreeing to ethical imperative to let works of art work for their viewers, to assist them in achieving understanding/experience as plastic as possible, presents a formidable scenario for art history. The true task of hermeneutics of the visual would require attention be paid to the nature of visual/cognitive trans-

## Porozumenie umeniu ako aktívna vizuálna hermeneutika

### Resumé

Vysoká miera pozornosti venovaná v súdobom umeleckohistorickom uvažovaní interpretácii umeleckých diel vystupuje v ostrom protiklade k nedostatku záujmu o ich pochopenie. Význam hermeneutiky ako náuky o pravidlách a podmienkach interpretácie sa tu ukazuje v dvoch polohách. Zatiaľ čo historiografia umenia aktívne využíva hermeneutiku umenia v zmysle teórie alebo metódy interpretácie, zdráha sa ju presadzovať ako cestu k pochopeniu.

Rozpor medzi humanistickými prístupmi, charakteristickými pevne daným významom ako konečným

cieľom interpretácie, a rôznymi formami relativizmu, ktoré takýto postup odmietajú, síce nie je v popredí súčasného umeleckohistorického diskurzu, svoj vplyv, predovšetkým relativizujúci, si však naďalej zachováva. Prevláda pocit, že pri vnímaní umeleckých diel „je všetko platné“, že právo diváka na vlastný názor má absolútny charakter, a že na pochopení umeleckého artefaktu vlastne ani nezáleží. To sa premieta do charakteristicky zdržanlivého postoja historikov umenia k problematike chápania, ktoré je svojou nepredvídateľnosťou príliš vzdialené rigoróznemu sve-

<sup>59</sup> These possibilities as two antithetical stances are highlighted by FORMAN, L.: The Difference Experience Makes in "The Philosophical Brothel". In: *Art Bulletin*, 85, 2003, No. 4, p. 769-783. Steinberg's classical account of Picasso's *Demoiselles d'Avignon* heavily emphasizing the embodied reaction and participation of viewer can be cited as paradigmatic of one

particular approach to what we labeled here an active visual hermeneutics. – SCHAPIRO, M.: The Philosophical Brothel. In: *October*, 44, Spring 1988, p. 7-74.

<sup>60</sup> GUMBRECHT, H.: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford 2004.

tu vedeckej disciplíny a je následne vytláčané do sféry filozofickej estetiky, psychológie alebo muzeálneho vzdelávania.

Táto štúdia sa snaží ponúknuť opačné stanovisko. Ak je totiž etický imperatív nechať umelecké dielo slobodne pôsobiť na diváka platný tak pre muzeológiu, ako aj pre historiografiu umenia, problematika chápania a význam hermeneutiky ako metódy hľadania, ktoré smeruje k pochopeniu, musia potom aj v rámci umeleckohistorickej praxe zastávať omnoho dôležitejšie miesto.

Štúdia argumentuje v prospech všeobecného modelu pochopenia umeleckého diela – modelu, v ktorom je divák schopný aktivovať svoje vnútorné zdroje a využiť ich v rozšírenej a aktívnej vizuálnej hermeneutike, skôr než aby okamžite presunul vizuálne vnemy do zóny konceptuálneho a verbálneho významu, na čo v svojich štúdiách poukázal napríklad historik umenia Rudolph Arnheim. Pri stretnutí s umeleckým dielom si totiž väčšina ľudí položí jednoduchú otázku: „Čo to je?“, a keď dostane zodpovedajúcu odpoveď vo forme popisky alebo výkladu lektora, presunie svoj záujem inam. Zameranie pozornosti na púhu identifikáciu objektu tak znemožní otvoriť vzájomne bohatší dialóg medzi divákom a umeleckým dielom, keďže prvá odpoveď býva často aj posledná.

Aby bolo možné ponúknuť všeobecný model aktívneho chápania umeleckých diel, štúdia sa pokúša systematizovať pojem „pochopenie obrazu“, preskúmať ho spôsobom, ktorý bude mať vzťah k praktickým problémom historikov umenia. Otvára širšiu problematiku ľudského vnímania, poznávania a vedomia tak, ako ju skúmajú vizuálne a kognitívne vedy. Podľa ich zistení je ľudské vnímanie geneticky naprogramované sústreďovať pozornosť na pátranie po konečnom význame objektov v svojom zornom poli. Zabezpečuje sa tak základný pocit istoty, keďže neznáme je potenciálne nebezpečné. Samozrejme, čo najrýchlejšia a čo najpresnejšia identifikácia videnej

ho je v niektorých sférach, napríklad v lekárstve pri skúmaní röntgenových snímok, absolútnou prioritou. Napokon, charakteristický aspekt hľadania konečného zmyslu je obsiahnutý aj v rámci koncepcií historiografie umenia, a to predovšetkým v podobe stále vplyvnej tradície ikonografie a ikonológie Erwina Panofského, pri ktorej je pochopenie umeleckého artefaktu často redukované na určenie jeho významu.

Ako je teda možné prekonať nutkanie nahradiť vizuálny vnem verbalizovaným významom a vstúpiť tak do sféry otvoreného dialógu s umeleckými dielom? Cesty sa otvárajú tak na strane umeleckohistorickej metodológie, ako aj na strane samotného umenia. Fenomenologická hermeneutika Hansa Georga Gadamera, jednej z vedúcich postáv odboru v 20. storočí, vníma problematiku chápania umenia ako aktivitu s otvoreným koncom. Divák sa s umeleckým dielom stretáva v interpretačnej hre, v kontinuálnej výmene otázok a odpovedí a pochopenie ako také nemôže dosiahnuť ontologickú finalitu. Pochopiť neznamená transformovať do sféry verbálnych významov všetky vizuálne vnemy, ale iba tie, ktoré sa zdajú byť dôležité v určitej chvíli. Objekt inherentne neobsahuje žiadny konečný význam, význam sa rodí až v procese pochopenia. V sfére umeleckých aktivít môžu tomuto cieľu zodpovedať koncepcie opticky neurčitých, neukončených alebo nestálych diel, ktoré problematizujú proces poznávania a identifikovania. Ponúkajú rozmanité vizuálne zážitky, umožňujúce citlivému divákovi vnemovo bohatý kontakt.

Úlohou aktívnej vizuálnej hermeneutiky bude potom skúmať rozhranie medzi vizuálnym a umeleckým/estetickým, skúmať možnosti diskurzu o obraze, o problematike „pochopenia obrazu“ ako kultúrneho ideálu a etického imperatívu v svetle nových výskumov v rámci vizuálnych a kognitívnych vied.

Výber a preklad M. Hrdina

## What Is Style For?

Michael Viktor SCHWARZ

### I.

Fundamentally, art historians can study two aspects of a work of art: the represented and that which represents, the representer (Saussure would have said *le représenté* and *le représentant*). The study of the represented is called iconography. The study of the representer is called critique of style. Critique of style means that certain characteristics of design are examined comparatively in order to deduce from the observations the authorship and cultural origin of the work: Rembrandt or an anonymous Dutch painter of the 17<sup>th</sup> century, Italian or Byzantine, antique or medieval, original or fake? While one can say that iconography adequately examines the represented in that it poses the central question of what is represented, it does not seem unfair to reproach critique of style for sticking to mere symptoms. It is interested in the classification features of the instruments of representing, but neither in the respective purposes of the instruments, nor in how they are used by the artists. In short: It is only interested in how the representer looks and not in how it represents.

Apart from speculations in the normative tradition of Poussin and classic rhetoric theory which start from and come to the assertion that specific styles enable the representation of specific contents,<sup>1</sup> there

is a school of research which studies the functional aspect of form systematically. Sometimes the term *formalism* is used for it, following the name of a similar paradigm in literary criticism.<sup>2</sup> The starting point of these considerations was the art theoretical text *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* by the sculptor Adolf von Hildebrand (1893). The best known proponent is Ernst H. Gombrich. Similar to Hildebrand – although arguing not from the perspective of the producer, but instead from that of the interpreter – in his book *Art and Illusion* (1960) Gombrich addresses the question of how the representer represents: How is it that a few pencil strokes give viewers the impression of a living face, or that combinations of diagonal and orthogonal lines make it hard for them to reject the appearance of spatial qualities? Gombrich maintains that this works because the viewers unknowingly collaborate. They complement what they see according to their experiences and deceive themselves in a productive way. In their minds arises from the representer not so much the representation of objects as the illusion of them, for example of a face or a space. This approach is an essential contribution and appears to make art history complete. Nevertheless, it is full of unsolved problems.

Among the unsettled questions in Gombrich's model is that of the historicity of form.<sup>3</sup> Though cri-

<sup>1</sup> POUSSIN, N.: *Lettres et propos sur l'art*. Ed. A. BLUNT. Paris 1964, pp. 121-125; BIAŁOSTOCKI, J.: Das Modusproblem in den bildenden Künsten: Zur Vorgeschichte und zum Nachleben des „Modusbriefes“ von Nicolas Poussin. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 24, 1961, pp. 128-141.

<sup>2</sup> Cf. BAKOŠ, J.: Der tschecho-slowakische Strukturalismus und die Kunstgeschichtsschreibung. In: *Zeitschrift für Ästhetik und*

*allgemeine Kunstwissenschaft*, 36, 1991, pp. 53-103; and BAKOŠ, J.: The Prague Linguistic Circle's Contribution to Art History. In: *Human Affairs*, 15, 2005, pp. 22-34.

<sup>3</sup> SCHWARZ, M. V.: Das Problem der Form und ihrer Geschichtlichkeit: Hildebrand, Riegl, Gombrich Baxandall. In: *Wiener Schule: Erinnerung und Perspektiven* (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53, 2004). Vienna 2005, pp. 203-216.

tique of style may not encroach upon the core problems of the representer, its observations are still real, and attest to this: The representer looks significantly different at various times, at various places, and in the hands of various artists. If Gombrich really is right when he asserts that representing always is only about the fabrication of an illusion in the eye and mind of the viewer, then with what do these differences in the appearance of the representer correlate? Why do the structures with which Raphael represents a naked man look completely different from those with which Rembrandt represents a naked man? Nevertheless, what happens in European art between the 14<sup>th</sup> and the mid-19<sup>th</sup> centuries seems to be a problem Gombrich can cope with. Here he perceives a gradual increase in the artists' dexterity in representing, which progresses according to the principle of trial and error, and in the public's growing proficiency in reading.<sup>4</sup> In the end, the former can paint impressionistically, and the latter can convert impressionistic paintings into misty illusions of reality. But there are also well-known changes in the opposite direction, for example in late antiquity and in the decades around 1900, in the time when Gombrich was born.

And even within the six supposedly normal European centuries, the trend towards the perfect guideline for the perfect illusion is recognizable only from a great distance. In detail there are enough occurrences that do not fit into Gombrich's picture – one may think of Raphael's contemporary Veit Stoß and his highly artificial figures of unpainted wood. It is hard to believe that they are wrought in such a way in order to call forth illusions of living people. On the

other hand, this seems especially true of the figures and paintings which emerged from the workshops of the Central European artists two or three generations earlier. According to Jan Hus, their madonnas and female saints in their liveliness and beauty made men think "nasty thoughts" and "fall into temptation".<sup>5</sup> Thus the art of Veit Stoß should be described as a sort of retreat from an art awakening illusions.

Gombrich created a veritable science of the application and perception of the representer, but it does not work as a historic science.<sup>6</sup> That is no accident, but is instead in accordance with Gombrich's intentions; he mistrusted the narratives of history, above all when, in Hegelian manner, laws of history were supposed to be deduced from them. A history of style on a Hildebrandian basis, and at the same time in a Hegelian perspective, had propelled for instance Alois Riegl, who had argued that world history of the visual moved from the haptic to the optic (just as world history of the political moved, according to Hegel, from the feudal society to the monarchy).<sup>7</sup> Because such paradigms had already begun to be abandoned by historians in Gombrich's time, and because they seem only absurd today, nothing hinders the attempt to put Gombrich's concept into a modern (art) historical perspective that refrains from historical-philosophical speculation. That is what Michael Baxandall has done. His best known book, *Painting and Experience: A Primer in the History of Pictorial Style* (1972), deals with art in the 15<sup>th</sup>-century Florence. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980), dedicated to Veit Stoß and his contemporaries in Southern Germany, is also pertinent. Like

*Art and Illusion*, these books address the question of how forms become something that represents, though the question is answered not solely and not even primarily from the point of view of psychology. Instead of this, Baxandall focuses on what I would call the competence of the user. For Baxandall the ability of decoding visual data is historically determined, more exactly, it is a cultural anthropological phenomenon that is related to and based on the entirety of the cultural practices of a specific society.<sup>8</sup> An example from the first book: In order to read perspective as space, the users must possess a certain cognizance of the geometrical representation of space – a cognizance as it was taught in early modern Italian trading towns, not only by life, but also by schools. And this learned cognizance must suffice in order to read perspective routinely and to enjoy doing so. What in behavioral science is called *Funktionslust* (the performance of a function for one's own pleasure) is a part of competence, because it is not inevitable that the signs offered will be accepted; if the users don't like handling them they can reject them. The perspective constructions of Piero della Francesca or Uccello or others react thusly to the image-users' capability, given within a specific historical situation, to perceive in such constructions the representations of volumes, spaces or three-dimensional objects. Naturally these constructions are also based upon the skills of the artist, acquired in whatever way. It accounts for the comprehensibility of the employed forms that producers and users belonged for the most part to the same culture and cultivated together the corresponding skills and competences.

To give an example from the second book as well: According to Baxandall, the obsession with drapery forms, which one can observe in German sculptors of the decades around 1500, among them Veit Stoß, has to do with a culture of virtuosic adornment which can be observed further in music (the fioritures of *Meistersang*) and in calligraphy. Hence the fantastically formed folds were readable for the users of the work as an embellishment and as a specific type of

visual rhetoric which did not aim at true-to-life effects but rather at artistry and elevation. As opposed to perspective, this is a competence that relates to forgotten aspects of a vanished *mentalité*, and therefore it is unfamiliar to us. Competences can, then, be lost.

Baxandall's approach does not just combine questions pertinent to the social sciences and to Gombrich's special idea of how to question art, but also highlights a basic experience of art historical work from which this discipline emerged at all, namely that of the contingency of the representer. Style, one can now say, is different because it reflects various forms of visual competence and thereby permits the observation of the course of cultural history by looking at the changing visual skills, needs, and interests of the culture's proponents – be they artists or the audience. Insofar as one does not define style solely as a symptom on the surface, one can also say that style is that which structures not only the representer, but also the visual competence of the producer and that of the user – as syntax gives structure and meaning to language and is historically variable as well.<sup>9</sup> To the users, style also signals familiarity and announces *Funktionslust* when dealing with the work of art.

Baxandall did not, however, address an obvious question: How is it with Gombrich's idea, under these circumstances, that the use of the representer is always aimed at illusion? And thereby we come to another problem with Gombrich's model. If Gombrich assumed that the goal of representing is the illusion of something independent from the image, then it follows that in the act of seeing and of completing the illusion, the viewer would mislead him- or herself about the fact that the represented is the product of the representer. Instead of this, the viewer starts from the assumption that the represented is the product or the reproduction of that item outside the image to which the represented refers. A represented landscape is therefore the representation of a landscape, and this landscape can be regarded not only in its represented, but also (by an outing rather than a museum vis-

<sup>4</sup> GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York 1960, p. 88 and passim.

<sup>5</sup> *Mistra Jana Husi Sebrané spisy české*. Ed. K. J. ERBEN. Prag 1865, Vol. 1, p. 71. It should be added that Hus, as distinguished from his followers, the Hussites, was no categorical enemy of images. In the sermon quoted here, he obviously refers to a specific type of images.

<sup>6</sup> BRYSON, N.: *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Hogarth Press – London 1983, p. xiii.

<sup>7</sup> RIEGL, A.: *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*. Vienna 1901; GOMBRICH, E. H.: *In Search of Cultural History*. Oxford 1969; GOMBRICH, E. H.:

Hegel und die Kulturgeschichte. In: *Neue Rundschau*, 88, 1977, pp. 202-219; GINZBURG, C.: Da A. Warburg a E. H. Gombrich: Note su un problema di metodo. In: *Studi medievali*, serie III, 7, 1966; pp. 1015-1065, esp. 1045-1053. Reprinted in: GINZBURG, C.: *Spurensicherungen*. Berlin 1983, pp. 115-172. It should be mentioned that Ginzburg's interpretation of Riegl's idea of style as based on the category of race is misleading. Whereas Ginzburg translates that, according to Riegl, late-antique Christians and pagans belonged to the same "razza" (race) and thus used the same style, Riegl says that they belonged "zu denselben Volksstämmen" (to the same tribes). In this way, he stresses that style was independent of faith but he also states that it was independent of belonging to a specific "tribe" as well. – GINZBURG, C.: *Stile: inclusione ed esclusione*. In: GINZBURG, C.: *Occhiacci di legno: Nove riflessioni sulla distanza*. Milan 1998, pp. 136-170.

<sup>8</sup> GEERTZ, C.: Art as a Cultural System. In: *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 1473-1499. Reprinted in: GEERTZ, C.: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York 1983, pp. 94-120; SCHWARZ, M. V.: Übermalungen und Remakes: Stil als Medium. In: *Stilfra-*

gen. Ed. B. KLEIN – B. BOERNER. Berlin 2005, pp. 187-204.

<sup>9</sup> For the German language cf. POLENZ, P. von: *Deutsche Satzsemantik*. Berlin – New York 1988, pp. 24-48.

it) in its naturally occurring form. The possibility of experiencing it *in natura* is, indeed, the precondition that one also (re)cognizes it in a solely represented form.

This may apply to photographic images and the audience's use of them, which likely shaped Gombrich's concept of illusion. Photos are optical-chemical impressions of that which was photographed, and that is central for their perception, as Roland Barthes points out in *La chambre claire* (1979). This, however, would surely describe the situation incorrectly, as far as manually generated images are concerned. Neither are they impressions which would not exist without an imprinted object, nor could the audience understand them as such before the invention of photography. There were some exceptions: In the field of sacred pictures, there was the so-called *veronica*, a type of fictive portrait which was believed to come from an impressed image of Christ's face on a cloth, and, in the realm of myths, there was the story of Dibutades, a Greek potter's daughter who, according to Pliny the Elder, invented the art of painting by penciling the shadow of her beloved's face on a wall.<sup>10</sup> The isolated position of these concepts shows, however, that, in pre-modern times, the idea of an imagery whose illusive quality is due to a more or less mechanical doubling of real structures cannot be taken for granted.

In order to describe realistically and more transparently the relationship of representer and represented in the audience's perception, one can fall back on a pattern in dramatic theory: Here the representer is the actor, the represented the character.<sup>11</sup> In the course of a given performance, a given audience member at a given moment may indeed perceive only the character, forgetting entirely that it is embodied by an actor and that one finds oneself in a theatre and not

in the castle of Elsinore. Taken as a whole, however, a wavering of perception is typical: Actor and character are simultaneously present; at times the one, then the other comes to the fore; only seldom does one of them disappear. An argument put forth in the 17<sup>th</sup> century against the moral worth of the theatre is that the edifying effect of the character ultimately has no chance against the erotic effect which the body of the actor imposes on the audience.<sup>12</sup> Here a conflict between presence and illusion reveals itself. In a theatre review of the 18<sup>th</sup> century, it was opined that actors who, in the appropriate scenes, let themselves fall to the floor with impact rather than smoothly gliding down, and who thereby received applause, were applauded for their daredevilry and not for their dramatics, and the audience would have done better to go to the circus.<sup>13</sup> Here a conflict between realism and illusion reveals itself. The more an actor plays his or her part, the more not only the embodied character appears before the audience, but also the person of the actor. Presumably therefore there are famous actors and not just famous pieces and famous characters. And therefore the audience goes to the theatre not just to see a certain piece, but also to see a certain actor. That the actor at times celebrates him- or herself at the expense of both the character and the piece is for the audience uncomfortable, but belongs absolutely to the problem of the relationship of representer and represented.

The relevance of this framework of theory especially for an art history concerned with the problem of the historicity of style becomes obvious when we carefully read Baxandall's books. From *Painting and Experience* onward, the beholder's wavering perception is implicitly present. One may look at Baxandall's remarks on the "most three-dimensional of hats be-

which leads to the result that we can either see the one or the other (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty). – WIESING, L.: Merleau-Ponty's Phänomenologie des Bildes. In: *Merleau-Ponty und die Kulturwissenschaften*. Ed. R. GIULIANI. Munich 2000, pp. 265-282.

<sup>12</sup> The texts concerning the *Querelle de la moralité du théâtre* were edited by THIROUIN, L.: *P. Nicole, Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théâtre*. Paris 1998.

<sup>13</sup> ENGEL, J. J.: Ideen zu einer Mimik (1785/6). In: ENGEL, J. J.: *Schriften*. Berlin 1804, Vol. 7, pp. 58-60.

having as if it were two-dimensional, spreading itself flatly on the picture plane", Niccolò da Tolentino's hat in Uccello's *Battle of San Romano*: The represented – the hat – is three-dimensional; the representer – lines and colour fields on the surface of the painting – is flat.<sup>14</sup> Subsequently, in *Shadows and Enlightenment* (1995), Baxandall explicitly states that certain 18<sup>th</sup>-century French portraits are painted in a way that the beholder's "perception flickers between paint and painted".<sup>15</sup>

## II.

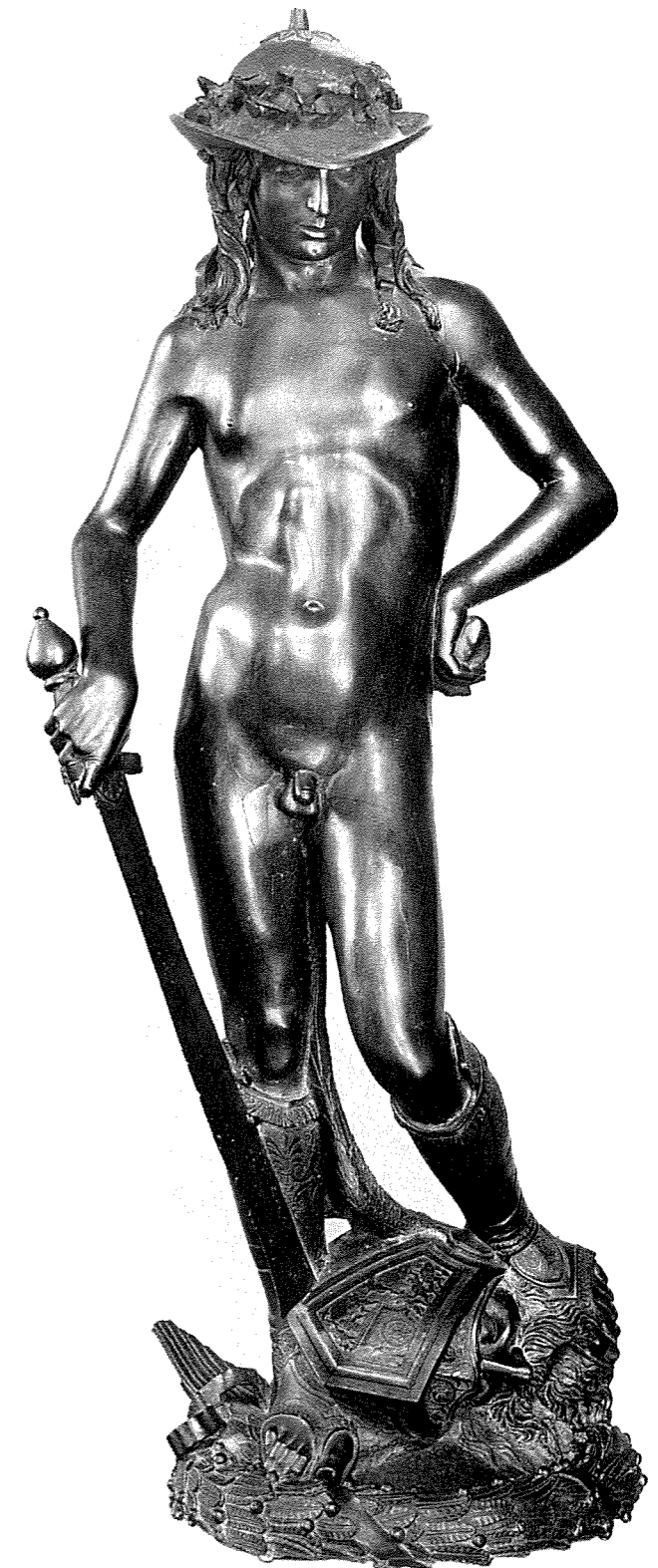
By regarding two statues and two paintings I wish to explain the usefulness of a further development of these ideas. The first pair is by Donatello, two sculptures which are poles in his varied oeuvre and raise the question of whether they can be understood at all as emanations of the same artistic culture. I refer to the bronze David (Florence, Bargello) and the Magdalene (Florence, Opera del Duomo).<sup>16</sup> Everything about them is dissimilar, a fundamental difference which research has tried to assign to formulas such as classic vs. gothic, idealistic vs. realistic, and at times has tried to explain using the biography of the artist. I would proceed differently in describing them.

In the case of the David, I would emphasize that a viewer inescapably looks at the representer first and regularly returns to it [Fig. 1]. While approaching the sculpture in the great hall of the Bargello he or she sees bronze and will only gradually experience skin apart from the metal. For the contemporaneous viewer, it was of special importance to recognize a bronze statue and with this a medium rich with

<sup>14</sup> BAXANDALL, M.: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford 1972, pp. 89-91.

<sup>15</sup> BAXANDALL, M.: *Shadows and Enlightenment*. New Haven – London 1995, p. 138. This formulation is close to Richard Wollheim's concept of "twofoldness" which – in Andrew Harrison's words – allows the description of "how we need to incorporate within our proper responses to pictures in art a simultaneous awareness both of what the pictures depict and of the qualities of the marked surface which renders such depiction possible." – HARRISON, A.: The Limits of Twofoldness: A Defense of the Concept of Pictorial Thought. In: *Richard Wollheim on the Art of Painting: Art as Representation and Expression*. Ed. R. van GERWEN. Cambridge 2001, pp. 39-58.

<sup>16</sup> ROSENAUER, A.: *Donatello*. Milan 1993, Cat. No. 41, 56.



1. Donatello: David. Florence, Bargello. Photo: author.

<sup>10</sup> BELTING, H.: *Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen*. Munich 2005 (For a review of Belting's book see: SCHWARZ, M. V. In: *Kunstchronik*, 59, 2006, pp. 484-490); SCHMIDT-LINSENHOFF, V.: Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst. In: *Kritische Berichte*, 4, 1996, pp. 7-20.

<sup>11</sup> FISCHER-LICHTE, E.: Was verkörpert der Körper des Schauspielers? In: *Performativität und Medialität*. Ed. S. KRÄMÉR. Munich 2004, pp. 141-162. I prefer this framework of theory to the *en vogue* phenomenological approach which allows the discussion, in the terms of representation and medium, of what I term the represented and the representer and



2. Donatello: *Magdalene*. Florence, Museo dell' Opera del Duomo. Photo: author.

prestige whose background in antiquity had become accessible through humanism.<sup>17</sup> Therefore the naked boy's beauty appears in a way that refers the audience to cultural tradition and qualities of art, and the shimmering, taut surface makes present not only a beautiful body but also artistic skill. We are reminded of him who produced the opportunity for this bewildering experience. Whoever is familiar with the gossip about Donatello's homosexuality cannot look upon the figure without thinking of it. Just as how the actor makes him- or herself known on the stage beside the character from time to time, demanding applause, so do the representing material and the representing medium appear, and behind them the artist as the representing personality. Vis-à-vis all of this, the represented character – the Old Testament hero, king, and Prophet David – possesses a low presence. No one would assert that this work of art was made in order to call forth an illusion of his attendance in the world of the viewer. If there is a meaning intended beyond artistry and beauty, then it has the character of an allegory or metaphor and concerns facts which are only distantly related to the historical figure.<sup>18</sup>

The Magdalene is entirely different [Fig. 2]: In a museum context, it may be an obvious response to view her as a Renaissance statue and a work of art. At the meeting place of a penitent confraternity, however, where the figure is supposed to have been placed originally, what clearly prevailed was the appearance of a piously gesticulating woman dressed in shabby, hairy locks in which the brothers and sisters immediately recognized the holy penitent. And indeed, the artist has avoided many features of the statue medium, a fact that becomes clear in comparison with the David: *contrapposto* is not used, but instead an improvised posture; not a body is visible, but instead isolated, thin limbs. Above all, however, one does not

<sup>17</sup> PFISTERER, U.: *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445*. Munich 2002, pp. 412–425.

<sup>18</sup> This statement is in accordance with a long tradition of interpreting the statue. For a new version of a political reading see: McHAM, S. B.: Donatello's bronze David and Judith as Metaphors of Medici Rule in Florence. In: *Art Bulletin*, 83, 2001, pp. 32–47. For a reading which is, in my eyes, more appropriate and which is based on the theory of love and beauty, see: SHEARMAN, J.: *Only Connect .... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton 1992, pp. 17–27.

see what material the figure is made of. The material is concealed by an illusionistic painting, and this is decisively involved in directing our attention to the represented and in obstructing the reflection of the representer. On the other hand, the figure is not at all only realistic, and one could hardly take Magdalene's attendance in the chapel for that of a strayed vagabond. In the painting of the locks, for example, gilding was used. This must have reminded the audience of "normal" statues of saints in Florentine churches. By making present peculiarities of sacred images, something awe-inspiring was added to the woman's appearance and her holiness was manifested.

In the style of the David, what comes across as classic, smooth and addicted to beauty also serves to refer to the medium of the revived classic statue, that is, to a luxury product which was used to decorate a palace or a villa, at any rate a place where educated people enjoyed life. In this case the language of form makes the representer, and with that the artist's labor for his patron and the value of the work, a central issue. In the style of the Magdalene, what comes across as gothic, veristic, haphazard and ugly refers in contrast to the represented subject and distracts from the medium of the statue, from art and artistry. Not an artist's work, but something which could be experienced at times as the simulated presence of the saint, at times as an especially stirring devotional image of her should deter the pious brothers and sisters from any further enjoyment of life and incite them to penitence. It did not need to be suppressed that the Magdalene was made by a famous artist and so Donatello's name was passed on. But name and fame of the sculptor played a role only insofar as it was exclusively an artist of Donatello's niveau who could be trusted to manufacture a figure by which one had the chance to forget that it was manufactured.<sup>19</sup>

The other pair consists of two pictures that come from El Greco and Caravaggio and were painted in Rome within a few decades of one another, and under almost the same conditions: Both artists tried to establish the social and professional groundwork for

<sup>19</sup> Cf. PFISTERER 2002 (see in note 17), pp. 430–475.

<sup>20</sup> WETHEY, H. E.: *El Greco and his School*. Princeton 1962, Cat. No. 122. Cf. also Cat. No. 121: an additional, signed version by Greco's own hand.



3. El Greco: *Boy Lighting a Candle*. Naples, Museo di Capodimonte. Photo: author.

a career in the orbit of the curia, and both lived in the houses of well-known patrons. Both created paintings of a medium size and of undemanding subject matters which let them be incorporated smoothly into collections. El Greco's picture shows the half-length figure of a youth, who is blowing on a glowing piece of wood in order to light a candle with it (Naples, Museo di Capodimonte).<sup>20</sup> The painter does not tell us what leads the boy to do this [Fig. 3]. Caravaggio shows, also as a half-length figure, a youth who for reasons revealed to us just as sparingly is holding a fruit basket [Fig. 4] (Rome, Galleria Borghese).<sup>21</sup> Similar in theme, the paintings differ considerably in painterly execution: Caravaggio's handsome, black haired youth is precisely modeled by a light that falls from the up-

<sup>21</sup> CINOTTI, M. – DELL'ACQUA, G. A.: *Caravaggio: Tutte le opere*. Bergamo 1983, Cat. No. 49.



4. Caravaggio: *Boy with a Fruit Basket*. Rome, Galleria Borghese. Photo: author.

per left, and is presented together with the fruit in such a way that one believes it possible to touch the apples, pears, and grapes in the basket just as the nose of the *ragazzo*. The content of the fruit basket and the figure are rendered in technically different ways, but in ways that make leaves, cloth, hair, and the different sorts of skin, fruit skins and human skin, appear most clearly. This is Caravaggio's notorious realism in the state before it would become an art form of its own.

El Greco developed, in contrast, no coherent illustrative structure: When looking at the picture, one sees a boy as well, but at any time the beholder can direct his or her gaze to the countless colored brushstrokes and dots that build up the subject out of the dark background. The brushwork can also be perceived independent of the subject, especially along the bor-

derline between subject and background, and it even partly emerges as a porous relief which advisably should not be touched. While we expect to feel skin when coming in contact with the nose of Caravaggio's boy, we know that we would feel but dried paint when coming in contact with the nose of El Greco's boy. Also in contrast to Caravaggio, the painter tolerates unattractive sections in the field of the represented: One may note the black shadows on the sides of the nose, which nearly distort the youth, and thus making him more present in an irritating way, but which also accentuate the difficulty of the chosen lighting and its representation. In one place, namely in the "hotspot" of the picture, the style of painting provocatively oversteps the limits of representing: Is that still an ember painted in a virtuosic manner, or is it glowing paint? That the painter merely meant to make a faithful rendition of an ember (just as Caravaggio made a faithful rendition of a fruit basket) – presumably that does not cross the audience's mind.

Both paintings are *bravure*, but differ in aim and strategy: The one painter paints in such a way that the audience tends to forget the act of painting and concentrates on the representation, which is characterized as beautiful and tempting according to all rules of art and life. The other paints in such a way that we see how his act of painting produces the representation whereby the attractiveness of the represented is kept within limits and thus refers us back again and again to the contemplation of the representer and the process of representing as the actual attraction of the work. Even so, El Greco's representation is no less precisely defined in its subject matter than Caravaggio's which seems to be inspired by a popular anecdote in Pliny the Elder and probably tries to surpass a brilliantly naturalistic work by the Greek artist Zeuxis: While birds flew to Zeuxis' picture of a boy with grapes and tried to pick the grapes, they would never fly to Caravaggio's picture because he painted the boy no less clearly than the grapes and so the birds would be afraid of the boy.<sup>22</sup> As Jan Białostocki

Juvenile Works. In: *Gazette des Beaux Arts*, 132, VI, CXI, 1990, pp. 112-121, esp. 116. But neither can I see a clear difference in quality, nor can I believe that the perception of a difference is intended. The figure of the youth shows some weaknesses in rendering, but we should not forget that Caravaggio was only at the begin of his career when he painted the picture.

pointed out, El Greco also transcribes a passage in Pliny the Elder: According to Pliny, Antiphilos of Alexandria – the famous rival of Apelles – painted a much-admired image of a boy blowing a fire, whose face is lit up by the fire.<sup>23</sup>

For the Cretian-born Domenicos Theotokopoulos, who maintained a distinctly Greek identity and who identified with Apelles (or at least was identified with him),<sup>24</sup> such a tradition was of great significance. Perhaps the image in Naples is meant to be something like an answer from the new Apelles, Domenicos Theotokopoulos: What connects the image and El Greco's style in general with Apelles is in any case the way of painting, because according to Pliny, Apelles himself saw the quality of his art not least in the fact, "that he knew when to take his hand away from a picture – a noteworthy warning of the frequently evil effects of excessive diligence."<sup>25</sup> In the framework of the wording used here, one would say that Apelles and El Greco consciously attended to keeping the represented from obscuring the beauties of the representer and the adventure of representing.

These small case studies are meant to show two things: Firstly, one must indeed take into account the audience's perception that swings between the representer and the represented, specifically because it is semantically relevant. It helps in discerning the difference between a devotional image and a statue for the adornment of a private home, and assigns the messages to the appropriate spheres of life, moral concepts and behavioral conventions. In the same way the wavering perception can help to make a theme of the artist's own national identity and of a specific artistry within a central Italian and later Spanish environment. Secondly, we have seen that it is above all style which guides this wavering and makes its tendency predictable. Style is the medium with whose

<sup>23</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Puer Sufflans Ignes. In: *Arte in Europa: Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*. Milan 1966, pp. 591-595. Reprinted in: BIAŁOSTOCKI, J.: *The Messages of Images: Studies in the History of Art*. Vienna 1988, pp. 139-144.

<sup>24</sup> I refer to a well-known sonnet by Fray Hortensio Félix de Paravicino. – AZNAR, J. C.: *Dominico Greco*. Madrid 1950, Vol. 2, p. 1294. On Greco's Greek identity: HADJINICOLAOU, N.: Zwischen byzantinischem Griechentum und westlicher Modernität. In: *El Greco*. Ed. S. FERINO-PAGDEN –

help the artist tells the audience to which degree it should be interested in the artificiality of the work of art on the one hand and in the subject represented in the work of art on the other.

Interestingly, this type of semantics of style is not separate from the question of specific visual competences that Baxandall introduced to the game. Only before the background of possible differences in competence does it become understandable why the means observed in the case studies are so different, even contradictory: If, in the instance of El Greco's image, hints of the work process such as brush strokes are left visible and direct perception towards the representer [Fig. 3], then it is precisely the perfection of the surface in the case of the David which distracts from the represented and refers to the perfection of antique sculpture and therewith to the humanist ideals of artistry and patronage [Fig. 1]. Florentine viewers of the mid-15<sup>th</sup> century had, then, to have seen antique statues and to have heard of the culture of the antique statue, while the Roman viewers of the late 16<sup>th</sup> century had to be willing to encounter the peculiarities and beauty of Venetian Renaissance painting, whose conventions El Greco used when avoiding "the evil effects of excessive diligence" as Apelles supposedly did.

In the case of the Magdalene, one of several abilities required was to read a color scheme in which gilding occurs correctly [Fig. 2]. In his treatise *Della pittura*, Leon Battista Alberti refuses to "praise" the use of gold because he considers it inartistic, but informs us that his contemporaries believed gold to "give majesty" to representations.<sup>26</sup> This made its use appropriate for holy images and statues of saints. But gold could also irritate the viewer – especially the viewer of the Magdalene – if he or she was not prepared to read it as a representing instead of a represen-

F. CHECU CREMADES. [Cat. Exhib.] Vienna 2001, pp. 59-67. Surely Greco had no notion of Byzantine Greekness, but rather saw himself as the offspring of classic Greekness.

<sup>25</sup> PLINY: *Natural History: Books XXXIII-XXXV*. Ed. H. RACKHAM. Cambridge (Mass.) 1952, p. 320.

<sup>26</sup> ALBERTI, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Ed. O. BÄTSCHMANN – S. GIANFREDA. Darmstadt 2002, p. 146; ALBERTI, L. B.: *On Painting*. Translation by J. R. Spencer. New Haven – London 1966, p. 85.

ted color: a color that is to indicate the hairy woman's holiness rather than to describe beautiful hair's shine.

The awareness of the represented may also require competence: with the Magdalene foremost an iconographic competence. Above all, however, it is the form of perception demanded by the figure and its subject that aims at competence, namely at the readiness of intensive experience and at the willingness to link what one experiences sensually with one's own spiritual existence, an approach that was also nurtured by mystical practices, including self-flagellation in certain religious brotherhoods.<sup>27</sup> In the case of the Caravaggio boy, the viewers must cope with a chiaroscuro modeling developed by the upper Italian followers of Leonardo da Vinci, which then in no way belongs to the ancient basic asset of the European representational techniques [Fig. 4]. Whether a non-European or a medieval viewer would understand it correctly and not perceive dark-colored parts in the face, is thoroughly unclear. We may be reminded here of the thesis of Samuel Y. Edgerton, whereby it was the convention of the chiaroscuro technique in the following of Leonardo which made it possible for Galileo Galilei to perceive the surface of the moon through the telescope as a plastic landscape of craters, while his rival Thomas Harriot, living in England and therefore in a different visual culture, saw only untextured spots.<sup>28</sup>

Ultimately, Caravaggio's boy also gives an example of how the disposability of a variety of competences can influence the wavering of perception and the role of style therein: A viewer who is visually competent (that is, who is accustomed to looking at Italian late-Renaissance and Baroque pictures) will tend to immerse him- or herself in what he or she sees as existing in a virtual reality, and can thus widely ignore the fact that it is a product of painting. For the viewer who is also in possession of literary competence (who knows Pliny's story) or who is interested in art as art in general, however, the situation is different: In this case, the impression that one might be

able to touch what is represented paradoxically enables the picture to be seen as a perfect picture and as a product of a great painter. In Caravaggio's time most visitors of Roman collections had both competences and therefore, for them, the representer always lurked behind the represented just as the represented did behind the representer. It is possible that this balance between a highly intense presence of the represented and – recognizable for connoisseurs – an equally intense presence of the representer was the secret behind Caravaggio's success, and that it helped to shape the evolution of Baroque painting, ultimately leading to pictures such as those characterized by Baxandall as inviting the perception not only to swing or waver but to vibrate "between paint and painted".

We can reiterate that style as a structuring element in the fabrication of form depends firstly on competences: What is doable on the one hand and what is comprehensible (completable, Gombrich would have preferred) on the other? And secondly, style depends on the desired semantic. True to Wittgenstein's apocryphal statement – seminal for the pragmatics of linguistics – "Don't ask for the meaning, ask for the use," it is perhaps advisable to speak of function rather than of semantics.<sup>29</sup> What purpose should the work serve, what should its message and appearance trigger within the audience? The ability to align the work with the usage through style involves placing emphasis on the artificiality and/or on the givenness either of the work as a whole, or of parts of it. Where artificiality is stressed, the viewer's attention will tend to the representer, and thereby either the relation of the work to other works known to the audience (other statues or paintings), or the role of the artist and what the audience knows or suspects about him or her will become central. Both fields call up specific contexts of perception and interpretation. In contrast, the emphasis on the givenness directs the beholder's attention to the represented, and that, likewise, makes contexts available – either those from the visible reality or those from the literary tradition

and imagination of the audience. It has often been maintained – by Gombrich and others – that art is similar to language in that both systems use conventions.<sup>30</sup> While I am not sure whether what one calls convention in language and in art is really comparable, I have no doubt that the conventions in art are that item which, among art historians, is called style, and that they serve – by pointing at times to the representer, at times to the represented – to connect the

audience with the relevant contexts of the work, which are normally many and diverse, and in this way make it meaningful. Without style as a mediating element, artificial visual phenomena such as paintings and sculptures would never have played a role comparable to linguistic phenomena in human societies which, according to the words of the sociologist Niklas Luhmann, consist of communication – verbal and visual.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> FREY, D.: Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In: FREY, D.: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Vienna 1964, pp. 107-149; BELTING, H.: *Bild und Kult*. Munich 1990, pp. 459-470; MORGAN, D.: *The Sacred Gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley 2005; LARGIER, N.: *Lob der Peitsche: Eine Kulturgeschichte der Erregung*. Munich 2001.

<sup>28</sup> EDGERTON, S. Y.: *The Heritage of Giotto's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*. Ithaca – London 1991, pp. 223-253.

<sup>29</sup> *Ansätze und Aufgaben der linguistischen Pragmatik*. Ed. M. BRAUNROTH et al. Frankfurt am Main 1975, p. 113.

<sup>30</sup> GOMBRICH 1960 (see in note 4), pp. 362-364 and passim.

<sup>31</sup> LUHMANN, N.: *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat*. Munich 1981, p. 20. Friedhelm W. Fischer was the first to relate style to non-Marxist social theory and to Luhmann's ideas on communication. – FISCHER, F. W.: Gedanken zur Theoriebildung über

Stil und Stilpluralismus. In: *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus*. Ed. W. HAGER – N. KNOPP. Munich 1977, pp. 33-48.

\* Thanks are due to Ján Bakoš, Kathryn Brush, and Andreas Winkel for friendly advice and to Christine Schorfheide for help with the English translation.



## Načo existuje štýl?

## Resumé

Príspevok sa venuje otázke, ktorá bola doposiaľ v odbore dejín umenia len málo skúmaná. Štýlová kritika obvykle znamená niečo celkom iné, ako vzťahovanie formy k funkcii: Kto používa štýl na atribúcie, datovania, lokalizácie diel a na výpovede o stave svetového ducha (a jeho profanovaného brata, ducha doby) koná približne tak, ako raní letci vo svojich dvojplôšníkoch, ktorí vyžívali na svoju orientáciu línie železníc a ciest. Pri tejto forme pozorovania sa celkom odhliada od zamýšľaného účelu pozorovaných predmetov a namiesto toho sa zameriava na vybrané charakteristiky ich povrchu: Z tejto perspektívy sa nedozvieme nič o tom, čo znamená infraštruktúra dopravy pre hospodárstvo a spoločnosť krajiny – a teda ani nič o skutočnom geografickom význame pozorovaných daností. Avšak podobne, ako sa od Ferdinanda de Saussure skúma fungovanie jazyka a jeho súčastí, tak by malo byť od Adolfa von Hildebranda a jeho knihy *Problém formy vo výtvarnom umení* (1893) jasné, že popri symptómoch štýlu sa dá pozorovať aj jeho funkcia v oku a hlave vnímateľa. Heinrich Wölfflin zhrnul Hildebrandov spis do jednej vety, keď úlohu výtvarného umelca definoval takto: „Prírodu treba urobiť primerane očiam.“ Na pozadí tohto zistenia je štýl tým, čo umožňuje nachádzať ekvivalenty prirodzených daností, ekvivalenty, ktoré zodpovedajú recipientovej schopnosti vnímať. V umelecko-historickom diskurze sa dá rekonštruovať línia – hoci prerušovaná – ktorá až podnes nadväzuje na sochára a teoretika Hildebranda. Siahla cez často čítané dielo Ernsta Gombricha *Art and Illusion* (1960) k prácam Michaela Baxandalla.

Baxandall neorientoval argumentáciu svojich kníh *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style* (1972) a *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980) na základe klasickej umelecko-historickej otázky, čo štýl vypovedá o umelcoch, regiónoch, obdobiach a kultúrach. V centre stojí otázka, ktoré výtvarné prostriedky vzbudili v určitých obdobiach a kultúrach

– napríklad v spoločnosti florentského quattrocenta či v nemeckých mestských spoločnostiach desaťročí okolo roku 1500 – pozornosť publika a tým sugerovali – či priam umožnili – zbožné alebo zábavné používanie objektov. K Baxandallovým východiskám patrí psychologický prístup Ernsta Gombricha, ktorý v konečnom dôsledku znamená, že utváranie formy komplexným, ale pochopiteľným spôsobom riadi vnímanie. Avšak kým u Gombricha (ako už u Hildebranda) je to vždy rovnaká ilúzia skutočnosti, ktorú štýl vo vnímateľoch údajne produkuje, má u Baxandalla tento výsledok, produkovaný štýlom, vždy aj dejinnú dimenziu, či presnejšie takú, čo vychádza z dejín mentalít. Štýl produkuje vizuálne úžitkové objekty, ktoré sa svojím výzorom prispôbujú používaniu jednotlivcami zakaždým osobitných spoločností, osobitným záujmom a osobitným situáciám. Preto sa Baxandallove knihy smú nazývať zásadným príspevkom k historickej antropológii vizuálnych kultúr.

Nadväzujúc na Baxandalla a na skúsenosti zo štyroch prípadových štúdií o dielach Donatella, Caravaggia a El Greca sa v ďalšom texte štýl určuje ako štruktúrny element, ktorý nielenže hovorí to či ono tým, čo pestujú dejiny umenia, ale aj oslovuje publikum. Štýl spôsobuje, že diela sa voči publiku stávajú transparentnými na svoj zamýšľaný význam. Zúčastňuje sa na úspechu toho, čo je prísne vzaté nanajvýš nepravdepodobnou záležitosťou: komunikácie, porozumenia. Aby sa niečo také udialo, musí producent zakaždým vyvinúť model adresáta alebo adresátov, ich vizuálnych kompetencií a ich potrieb a svoj produkt vypracovať podľa svojich vlastných možností v tomto smere. Ak sa model, stojaci v základe koncepcie, vydarí realisticky a ak producent na základe svojho vzdelania alebo iných okolností disponuje primeraným repertoárom, tak publikum zažije produkt ako zrozumiteľný a artefakt nájde využitie v rámci mnohohlasného a intermediálneho diskurzu, ktorým sa ľudské spoločnosti konštituuju a menia.

Preklad I. Gerát

Sigismundus Rex et Imperator.  
Úvahy nad výstavou umenia žigmundovskej doby

Štefan ORIŠKO

Uhorský a český kráľ, nemecko-rímsky cisár – Žigmund Luxemburský je kontroverznou, alebo skôr kontroverzne prijímanou postavou dejín stredovekej Európy. Pôsobivo ho vykreslil maďarský historik umenia medzivojnového obdobia István Genthon, keď do okamihu Žigmundovho stretnutia „s pánom väčším než bol sám – so Smrťou“ (9. decembra 1437 v Znojme) vložil úvahy a otázky o tomto panovníkovi. Tie boli aktuálne už za jeho života a zostali aktuálne podnes, ďalších viac ako päťsto rokov. „Bol to tyran, ako ho predstavovala ľudová fantázia a balady, ktoré z nej vyklíčili, alebo márnotrtník, ako vraveli iní, či korunovaný diplomat, ktorého stravujúci nepokoj preháňal krížom Európou, až našiel pokoj len v brobe? Od svojho otca, cisára Karola IV., sídliaceho v Prahe, zdedil múdrosť a lásku k umeniu, od matky zas krásu a silu, ktorá nemala páru. V jeho rodine sa sriedali milovníci umenia a vášniví zberatelia kníh. Jeho svokor – kráľ Ľudovít Veľký sa pred ním vzdával ako vzor vládárskeho umenia. Na dvoch koncoch bojoval na samom vrchole vln a ako prvý civilný občan sveta dosvedčil svoj obdivuhodný diplomatický cit. V mnohom ho formoval život, ktorého podobnú pohnutosť zažili len nemnohí, ale najviac dostal od doby, ktorá videla Brunelleschiho stavať chrámy, Pippa Spana bojovať, Massaccia či van Eycka maľovať, burgundských vojvodov reprezentovať a Pisanella usmievať sa skláňajúc sa nad medailou. Videla – ale možno ešte stupňovať nestupňovateľné? – pohyby štetca Konrada Witzsa niekde na brehu

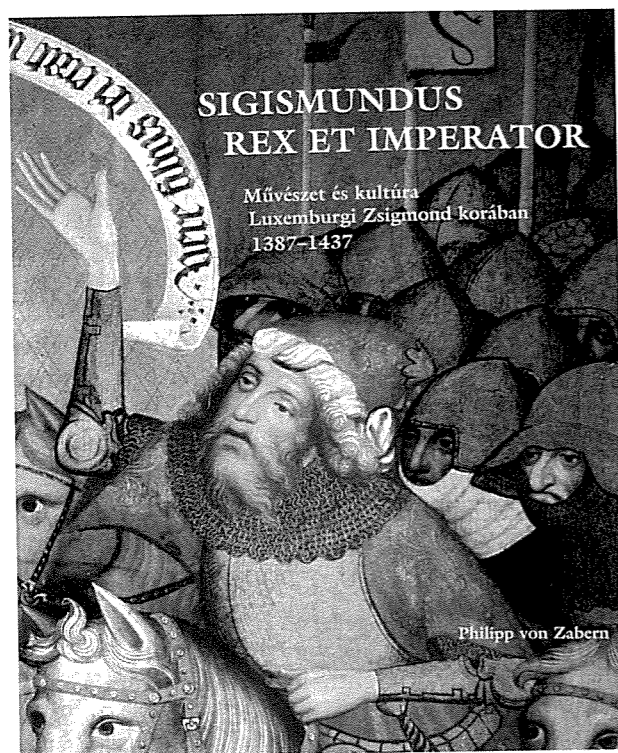
Bodamského jazera, Alaina Chartiera, básnika francúzskeho kráľa horliť v Budíne proti Turkom, Donatella vo Florencii zápasit s kameňom... On, ktorý tisíckami koreňmi sa pridržal zeme, podobal sa svojim najbližším, hoci aj iným spôsobom, predsa bol veľkorysý ako Donatello, prchký ako Chartier a nemilosrdný ako Pippo Spano a tak vznešený ako sám burgundský vojvoda Ján Nebojácny.“

Uvedené slová I. Genthona zvolili za vstupné motto výstavy *Sigismundus Rex et Imperator – Žigmund Luxemburský, umenie a kultúra 1387 – 1437*, inštalovanej najprv v Budapešti (Szépművészeti múzeum, marec – jún 2006) a potom v Luxemburgu (Musée national d'histoire et d'art, júl – október 2006). Cieľom tohto náročného medzinárodného výstavného projektu (doprevádzaného aj obsiahlym katalógom)<sup>1</sup> bolo predstaviť tohto panovníka, jeho aktivity i životnú púť na pozadí (či prostredníctvom) kultúry a umenia a vlastne prispieť k jeho akejsi historickej rehabilitácii.

Pojem *rehabilitácia* patrí do slovníka politickej praxe, zvlášť vo východnejšej časti Európy. Výstava naozaj mala aj politické pozadie – impulzom k nej boli kultúrne dohody (medzi Maďarskom a Luxemburskom) a rámcovoval ju napokon aj vstup Maďarska do Európskej únie (označili ju ako *dar Maďarska Luxembursku a západnej Európe*). Z opačného pohľadu mala prispieť k zmene rezervovaného pohľadu na východné krajiny.<sup>2</sup> V tejto rovine nešlo celkom o iba Žigmunda:

<sup>1</sup> *Sigismundus Rex et Imperator. Művészeti és kultúra Luxemburgi Zsigmond királyban 1387 – 1437.* [Kat. výst.] Ed. I. TAKÁCS. Budapest – Luxemburg : Verlag Philipp von Zabern, 2006 (ďalej cit. ako *Sigismundus Rex* 2006).

<sup>2</sup> PAULY, M.: Einleitung. Sigismund und Europa. In: *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa.* Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8. – 10. Juni 2005. Ed. M. PAULY – F. REINERT. Mainz am Rhein : Verlag Philipp von Zabern, 2006, s. 3, 6 (ďalej cit. ako *Sigismund von Luxemburg* 2006).



1. Obálka katalógu výstavy. Repro: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1).

po mnohých storočiach sám sa stal inštrumentom politicky zafarbenej aktualizácie. Jazykom disciplíny – dejín umenia a historiografie, ktorým pripadlo realizovať výstavu, by sa skôr dalo hovoriť o *revízií* obrazu panovníka i o revízií obrazu umenia žigmundovskej doby, čím sa vlastne podujatie zaradilo do prúdu prehodnocovania a korekcií, sprevádzajúceho ich aktuálny stav (a v prípade výstavy určenej širokej verejnosti potvrdzujúcej aj ich použiteľnosť). V rámci historiografií novodobých stredoeurópskych štátov, na územiach ktorých kedysi Žigmund vládol, aj panovník, aj celá žigmundovská doba sa ponímali často emotívne (čo naznačilo aj Genthonovo motto) i dosť rozdielne – premietali sa do neho nacionalizujúce predsudky či diferencované ideologické stanoviská.

<sup>3</sup> Kronika Jána z Turca. In: *Kroniky stredovekého Slovenska. Stredoveké Slovensko očami kráľovských a mestských kronikárov*. Ed. J. SOPKO. Budmerice : Vydavateľstvo Rak, 1995, s. 162.

<sup>4</sup> *Művészet Zsigmond király korában 1387 – 1437*. [Kat. výst.] Ed. L. BEKE – E. MAROSI – T. WEHLI. Budapest 1987, zv.

Žigmundovská téma sa síce dotýka celej strednej Európy (51 rokov kráľoval v Uhorsku, 27 rokov bol rímskym kráľom, 17 rokov kráľoval v Čechách a 5 rokov bol cisárom – ako to vyrátal Ján z Turca vo svojej kronike – *Chronica Hungarorum* – vydané roku 1488),<sup>3</sup> ale intenzita záujmu o ňu nie je v stredoeurópskych krajinách rovnaká. Azda najviac ju reflektovala maďarská medievalistika, kde aktuálna výstava nebola prvým krokom týmto smerom. Predchádzala ju výstava *Umenie doby kráľa Žigmunda 1387 – 1437 (Művészet Zsigmond király korában 1387 – 1437)*, viazaná hneď dvomi okrúhlymi výročiami – roku 1987, keď ju pripravili, uplynulo 600 rokov od jeho nástupu na uhorský trón a 550 rokov od panovníkovej smrti. Hoci nemohla obísť ani medzinárodný (európsky) kontext, v ktorom sa Žigmund pohyboval, bola určená skôr domácemu (maďarskému) publiku. Vtedajšia výstava sa mohla oprieť o senzačné nové nálezy kamennej plastiky z Budína (odkryté 1974) a rámcovo ju prostredie budínskeho kráľovského paláca – tvoriace zároveň aj súbor autentických exponátov in situ (konala sa v Budapeštianskom historickom múzeu). Štúdie v dvojzväzkovom katalógu<sup>4</sup> i výstava naznačili, že dlhé obdobie Žigmundovho panovania nebolo umelecko-historicky jednotné, ale bohato rozvrstvené: existovalo v ňom vyhranené dvorské umenie i regionálne výviny, reagovalo na aktuálne medzinárodné prúdenia.

V úvode jednej z metodologicky zásadných štúdií katalógu, venovanej žigmundovskej dobe v maďarskej historiografii umenia Ernő Marosi konštatoval, že toto obdobie v žiadnom prípade *nie je umelecko-historickým pojmom* a bolo by omylom (hoci aj kvôli výstave či výročiam) konštruovať takýto chronologický celok. Tiež letopočty Žigmundovho uhorského vládnutia nevytvárajú periodizačné zlomy v dejinách uhorského ani európskeho umenia – vymedzujú však určitý stav i úsek všeobecných dejín, realitu určitej doby a dejepis umenia k nim môže pristúpiť *cez otvorenejšie skúmanie vzťahov medzi dejinami, kultúrou, mentalitou, než sa koncentrovať len na kategórie štýlu či epochy*.<sup>5</sup>

Už žigmundovská výstava z roku 1987 korigovala aj staršie pretrvávajúce predsudky o jeho cudzoro-

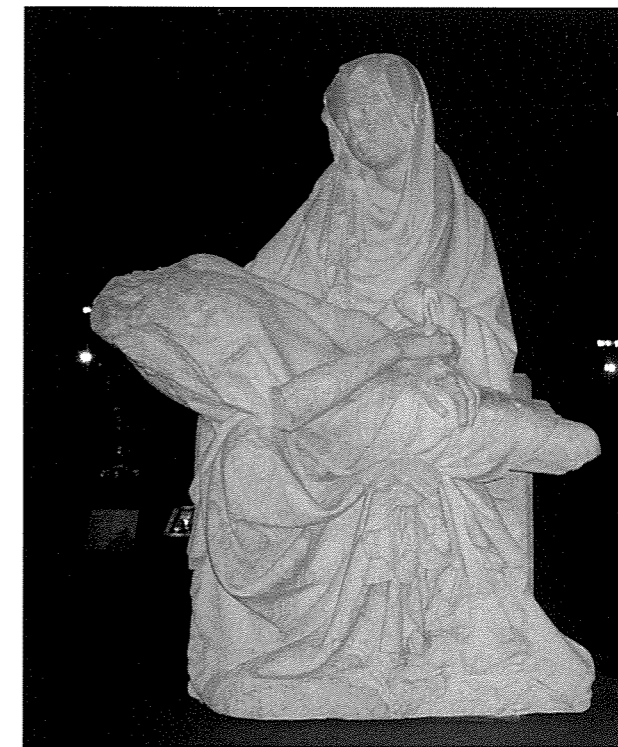
I. Tanulmányok; zv. II. Katalógus (ďalej cit. ako *Művészet Zsigmond király* 1987).

<sup>5</sup> MAROSI, E.: A Zsigmond-kor a magyar művészettörténeti-résben. In: *Művészet Zsigmond király* 1987, c. d. (v pozn. 4), zv. I, s. 380.

dosti, ba nepriateľskosti voči domácemu, uhorskému. Maďarský dejepis umenia prvej polovice 20. storočia (aj neskôr) v dynastickom slede južne (alebo užšie taliansky) orientovaných úsekoch vývinu umenia Uhorska a panovníkov (popri výnimočnosti heroickej, zakladateľskej arpádovskej epochy) pozitívne prijímal zvlášť Mateja Korvína a jeho „ranú“ renesanciu i čiastočne Anjouovcov, s prítomnou *protobumanistickou líniou*, vychádzajúcou z italského trecenta. Toto vplyvné stanovisko o *osobitej ceste uhorského umenia*, sformulované Tiborom Gerevichom, (akceptované aj inými historikmi umenia) metodologicky čerpalo z wölfflinovských protikladov mediteránneho a zaaplského, bolo blízke nemeckým koncepciám o odlišnosti nemeckej gotiky – *Sondergotik*, hľadalo tiež typologické spojitosti medzi jednotlivými štýlmi a mentalitami národov.<sup>6</sup> Inou vplyvnou a opakovane skúmanou dilemou maďarského dejepisu umenia sú vzťahy medzi dominujúcim centrom a ostatnými teritóriami stredovekého Uhorska,<sup>7</sup> ktorá sa na úseku žigmundovskej doby modifikovala do rozdelenia krajiny na okruh dvorského (budínskeho) a meštianskeho, vidieho i ako „*proces roztrhnutia jednotného vývinu umenia*“ (Péter András). Táto koncepcia (blízka Pinderovým pojmom *Bürgerzeit/Kaiserzeit*), naznačujúca odlišnosť, ba v krajnom prípade cudzorosť dvorského prostredia, prispela však k diferencovaniu obrazu umeleckej situácie do viacerých vrstiev.<sup>8</sup> Pozitívnejšie posúdenie žigmundovskej doby do maďarského bádania vniesla línia vychádzajúca z Maxa Dvořáka (Edith Hoffman), nadväzujúca aj na kultúrnohistorické pohľady objavovateľov európskeho neskorého stredoveku, ako bol Johann Huizinga. Jej míľnikom sa stala potom prvá žigmundovská monografia – *Kráľ Žigmund a jeho doba* Henrika Horvátha, vydaná k päťstému jubileu panovníkovej smrti (1937), ktorá syntetizovala dovtedajšie poznatky i metodologické aspekty (dvor versus mes-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 382 n. Tibor Gerevich bol jedným z prvých maďarských bádateľov, ktorí sa začali zaoberať internacionálnym štýlom. Štúdiu o hrnskobeňadickom oltári Kalvárie (1923) nazval ale príznačne – Tomáš z Kluža prvý maďarský maliar tabuľovej maľby (*Kolozsvári Tamás az első magyar képtábla-festő*) a považoval ho za uhorskú (resp. maďarskú) odrodu internacionálneho štýlu (porov.: BAKOŠ, J.: Stav bádania o začiatkoch tabuľového maliarstva na Slovensku. In: *Ars*, 1972/74, č. 1-6, s. 5).

<sup>7</sup> Tento problém má mnohotvárne podoby u jednotlivých generácií historikov umenia a celkom odlišnú podobu našiel u nemaďarských bádateľov (slovenských, resp. českých, ru-



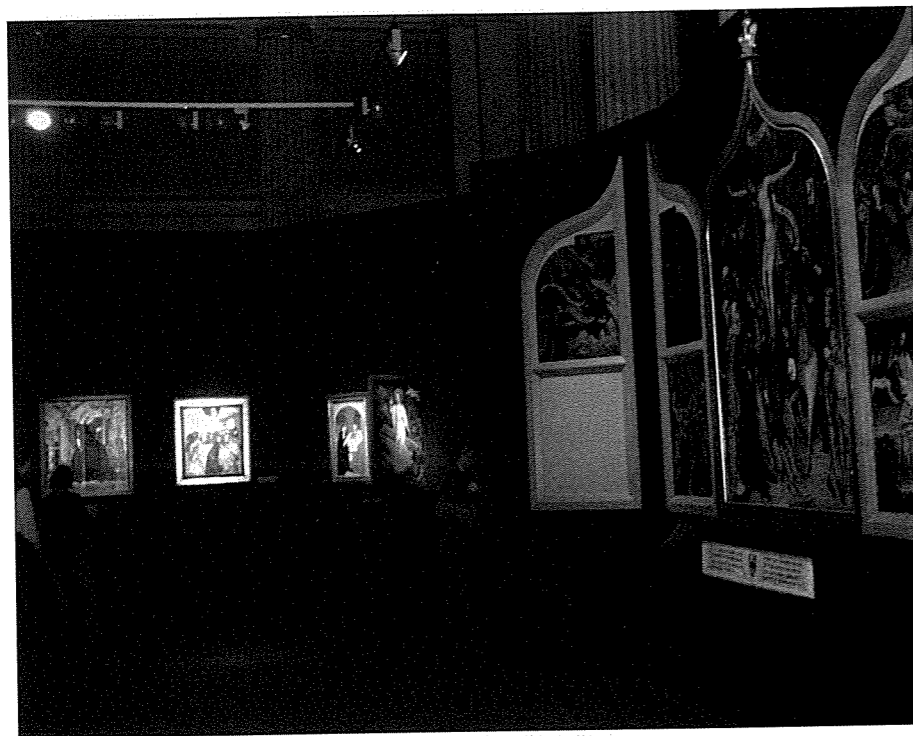
2. Pieta zo Sibiu. Foto z výstavy: autor.

tá, talianske vzťahy dvora, dynastická diskontinuita i kontinuita, a kultúrnohistorické prierezy politikou, vkusom, diplomaciou, religiozitou, rytierstvom, atď.).<sup>9</sup> Horváthovi najmä k Budínu a dvorskému okruhu často chýbali konkrétne pamiatky, vychádzal preto zo štúdií rukopisov, prameňov, topografie: aj ním pociťovaná absencia dokladov sa začala meniť po druhej svetovej vojne, keď sa postupne odkrýval stredoveký materiál (nielen zo žigmundovskej doby), najmä architektúra, ale aj ďalšie druhy umenia – na Budíne

muských, atď.), ktorí sa tak isto nejakým spôsobom vyrovnávali so vzťahom umenia skúmaného regiónu (teritória) k centru. V slovenskej historiografii umenia žigmundovské obdobie ako celok nebolo skúmané s dôrazom na prívlastok v tomto pojme, posudzovalo sa skôr ako súčasť všeobecného historického rámca konkrétnych pamiatok. Podrobnejší prehľad dopadu tejto témy na slovenský dejepis umenia je vecou ďalšieho výskumného zhodnotenia.

<sup>8</sup> MAROSI 1987, c. d. (v pozn. 5), s. 385 n.

<sup>9</sup> HORVÁTH, H.: *Zsigmond király és kora*. Budapest 1937, s. 1 n.



3. Pohľad do výstavy, časť Internacionálna gotika. Foto: autor.

areál hradu, meštianske domy, na Visegráde hrad. Nové nálezy prinášali predovšetkým problémy atribúcie, datovania, ale i hľadania zdrojov, rekonštrukcie vývinových procesov. Cudzosť a kozmopolitnosť žigmundovskej doby, vnímaná skoršie ako čosi pejoratívne, v hodnoteniach s pribúdajúcimi pamiatkami zo stredovekých centier sa začala meniť na *začleňovanie do internacionálneho kontextu* a reagovanie na stredoeurópske centrá – najmä Prahu či Viedeň. Zvlášť v parlerovskej a luxemburskej Prahe hľadal dlhoročný vedúci budínskych výskumov László Gerevich priame impulzy: najprv pre prvé tamojšie nálezy stavebnej plastiky (1954),<sup>10</sup> potom i pre celú škálu tvaroslovnia i dispozičné typy (1958):<sup>11</sup> dedičom Prahy sa nestala len viedenská huta pri kostole

sv. Štefana (ako to vyplynulo z rakúskeho bádania), ale aj Budín. U Gerevicha sa takto otvorila *otázka nástupníctva* umeleckých (i politických) centier – Budín, hoci len na krátky čas, na začiatku 15. storočia, po Prahu získal osobitné postavenie centra najprogressívnejších prúdov neskoršej gotiky v zaaplskej Európe (spolu s významom centra Svätej ríše rímskej).<sup>12</sup> L. Gerevich zohľadnil súbežné české výskumy, ktoré mu pomáhali utvárať budínsku chronológiu. Podobne výsledky českého a slovenského bádania, týkajúceho sa žigmundovskej Bratislavy (V. Mencl, A. Fiala, J. Bureš, a iní) iniciovali v maďarskej literatúre otázky, v akom vzťahu boli Budín a Bratislava – dve žigmundovské sídla (napr. E. Marosi,<sup>13</sup> M. Černá-Studničková<sup>14</sup>).

Herrschaft Sigismunds in der Kunstgeschichte. In: *Sigismund von Luxemburg* 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 239 n.

<sup>10</sup> GEREVICH, L.: Prager Einflüsse auf die Bildhauerkunst der Ofner Burg. In: *Acta Historiae Artium*, II, 1954, s. 51-61.

<sup>11</sup> GEREVICH, L.: Mitteleuropäische Bauhütten und die Spätgotik. In: *Acta Historiae Artium*, V, 1958, s. 241-282.

<sup>12</sup> GEREVICH, L.: *The Art of Buda and Pest in the Middle Ages*. Budapest 1971, s. 83-84. Porov.: MAROSI, E.: Fünfzig Jahre

<sup>13</sup> Napr.: MAROSI, E.: Vorläufige kunsthistorische Bemerkungen zum Skulpturenfund von 1974 in der Burg von Buda. In: *Acta Historiae Artium*, XXII, 1976, s. 373, pozn. 58; MAROSI, E.: A királyi udvar építészete Zsigmond korában. In: *Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül*. Ed. E. MAROSI. Bu-

žigmundovská výstava z roku 1987 bilancovala najmä dovtedajšie maďarské bádanie (hoci do katalógu prispeli aj zahraniční – i slovenskí – autori) a nastavila tak kritériá i pre posúdenie novšieho projektu. I keď kultúrnohistorickou koncepciou prekročila prísny umeleckohistorický rámec, v katalógu akceptovala aj klasické triedenie podľa druhov umení. Uzatvárala *výstavný triptych*<sup>15</sup> mapujúci uhorský stredovek – počnúc arpádovskými kamenárskymi pamiatkami (1978),<sup>16</sup> cez umenie doby Ľudovíta I. (1982)<sup>17</sup> až k Žigmundovi. Tento celok mal zrejmu dynastic- kú periodizáciu, diferencovaný geografický rámec (daný pamiatkami z územia dnešného Maďarska na arpádovskej výstave, na ďalších exponátmi s uhorskými väzbami prekročil aj hranice stredovekého štátu), menej proklamoval všeobecné štýlové kritériá a koncentroval sa viac na historické epochy: vždy však akcentoval odkrývanie, poznávanie osobitosti,<sup>18</sup> špecifickosti kultúry a ich potvrdzovanie – ako to kodifikuje maďarský dejepis umenia v rámci svojich základných úloh. V prípade žigmundovskej výstavy túžbou bolo sprítomniť *obraz* (prostredia dvora a Budína), *akým sa chválil Žigmund pred diplomatmi a panovníkmi, čo ho navštívili, a ktorý pochvalovali súčasníci*.<sup>19</sup>

Budapeštiansko-luxemburskú výstavu v medzinárodnom výskume predchádzali expozície umenia okolo roku 1400 (Europäische Kunst um 1400, Viedeň 1962), parlerovská výstava (Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1978, Kolín 1978), na ktoré sa odvoláva i Imre Takács, zostavovateľ katalógu a vedúci kurátorského kolektívu vo svojom úvode.<sup>20</sup> Na oboch (ešte pred prvou žigmundovskou výstavou) sa prezentovali aj pamiatky so žigmundovskými vzťahmi – vo Viedni napríklad predmety súvisiace s Dračím rádom, v Kolíne sa do európskych relácií uvádzali už aj nále-

<sup>15</sup> dapest 1987, zv. 1., s. 571 n.; MAROSI, E.: Kőszobrászat. A budai vár Zsigmond kori szobrai és rokonai. In: *Ibidem*, s. 584; a i.

<sup>14</sup> ČERNÁ-STUDNIČKOVÁ, M.: A művészeti élet és kapcsolatai Pozsonyban, Zsigmond király uralkodásának idején. In: *Ars Hungarica*, XII, 1984, č. 1, s. 29-49.

<sup>15</sup> MAROSI, E.: Előszó. In: *Művészet Zsigmond király 1987*, c. d. (v pozn. 4), zv. I, s. 11.

<sup>16</sup> *Árpád-kori kőfaragványok*. [Kat. výst.] (= A Székesfehérvári István Király Múzeum közleményei, D. sorozat, 121. sz.). Ed. M. TÓTH – E. MAROSI. Székesfehérvár 1978.



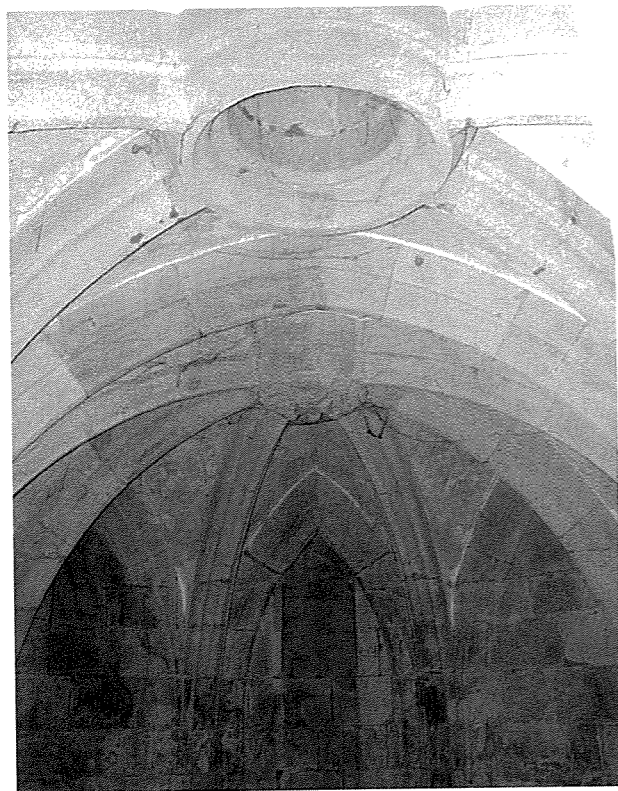
4. Hans Multscher: Žigmund ako uhorský kráľ, z fasády radnice v Ulme. Foto: autor.

<sup>17</sup> *Művészet I. Lajos korában 1342—1382*. [Kat. výst.] Ed. E. MAROSI – M. TÓTH – L. VARGA. Székesfehérvár 1982.

<sup>18</sup> MAROSI, E.: A 14. századi Magyarország udvari művészete és Közép-Európa. In: *Művészet I. Lajos korában 1342 – 1382...*, c. d. (v pozn. 17), s. 52.

<sup>19</sup> MAROSI, E.: Előszó. In: *Művészet Zsigmond király 1987*, c. d. (v pozn. 4), zv. I, s. 12.

<sup>20</sup> TAKÁCS, I.: Szerkesztői előszó. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), nestr.



5. Klenba spodného podlažia kaplnky sv. Jána pri františkánskom kostole v Bratislave. Foto: autor.

zy budínskych sôch;<sup>21</sup> obe predovšetkým dávali výstavnú formu fenoménu umenia okolo 1400, známemu dovtedy z umelecko-historických spisov. Nasledovali ich ďalšie výstavy, ale najmä početné štúdie, skúmajúce geografické, autorské vzťahy a iné aspekty internacionálnej gotiky, i tak v jej poznaní (a výstavnom propagovaní) zostalo mnoho neistých, problémových miest. V úvode katalógu I. Takács spomenul práve *zatiernenie Žigmundových aktivít slávou okolo jeho otca, Karla IV.*, v porovnaní s ktorým sa tieto javia takmer ako neznáme, záhadné i prekryté negatívnou historickou zaujatou.<sup>22</sup> Ak skoršia výstava z roku 1987 usilovala rehabilitovať a zakotviť Žigmunda a jeho

dobu v uhorskom kontexte, tak aktuálna jednoznačne ho posúvala a vkladala do európskych relácií. Úsilím bolo odstrániť doterajšie nedorozumenia a rozpoznať rozličné stránky jeho osoby, panovania, záujmov, i pri vedomí nenahraditeľných strát diel, najmä z prostredia budínskeho dvora, ktorý podľa dobových svedectiev patril k panovníkovým ambíciám a prioritám. Rekonštrukciu obrazu – žigmundovských centier, umenia dobového Uhorska i časti Európy – z roztratených, torzovitých pamiatok prirovnal text vstupnej katalógovej zdravice k *objavovaniu Atlantídy* (jej autorom je maďarský prezident L. Sólyom),<sup>23</sup> čo možno je básnickou nadsázkou i propagačným sloganom, ale sama výstava svojou jasnou dramaturgickou koncepciou a gradáciou takýto obraz postupne odkrývala. Vsadilo sa na originály a úsilie získať dôležité, špičkové diela (nie ako roku 1987, kedy ich nie raz nahrádzali fotografie a iné dokumenty). Koncept výstavy sa spája s menami Ernő Marosi a Roland Recht a rokom 1996, naplnil ho potom medzinárodný tím špecialistov s vedúcim I. Takácsom a realizovala novo-zriadená produkčná kancelária. Výstavu a katalóg predchádzal prípravný historický a umelecko-historický kongres v Luxemburgu (jún 2005) so zborníkom.<sup>24</sup>

Výstavu uvádzala kapitola, predstavujúca niekoľko ukážok vrcholov neskorého anjouovského umeleckého dedičstva: luxusné zlatnícke diela z uhorskej kaplnky v Aachene, anjouovské koruny, novšie zistená kamenná plastika z Pécsu, náhrobok Kazimíra Veľkého z Wawelu s uhorskými súvislosťami – mali naznačiť situáciu, do ktorej vstupoval mladý Žigmund po príchode do Uhorska. Prvé roky jeho panovania ukazujú kontinuitu s predchádzajúcim obdobím vo výkone moci a jej atribútoch – napríklad v typoch pečatí i celkovom charaktere umenia. Za patróna si zvolil domáceho svätca – rytiera i bojovníka – sv. Ladislava, legitimujúceho kontinuitu s uhorskou minulosťou i neskoršie vladárske skutky. Nechal sa aj pochovať v blízkosti hrobu svojho patróna, vo varadínskej katedrále, podobne ako predtým i jeho prvá manželka Mária, dcéra kráľa Ľudovíta I.

*Anjouovský prológ* si zasluhuje pozornosť nielen pre zhromaždené oslnivé (málo putujúce) exponáty zlatníctva, ale aj pre nové, korigujúce hodnotenia tohto obdobia, najmä dvorského prostredia a jeho miesta v stredoeurópskych reláciách, čím vlastne sa nadviazalo na koncepciu prezentácií epôch uhorského stredoveku a zohľadnil sa európsky videný význam rodu z výstavy vo Fontevraud.<sup>25</sup>

Anjouovské a žigmundovské obdobie sú v Uhorsku analogické oneskorenými mocenskými i umeleckými nástupmi. Historická hranica je medzi nimi nejasná: môže to byť rok Ľudovítovej smrti (1382), nástup Žigmunda na trón (1387) i rok smrti jeho anjouovskej manželky (1395). Celé 14. storočie je anjouovské – v jeho rámcoch začína i Žigmund, ešte bez ambícií i bez dôvodu čosi meniť: takouto úvahou začína svoju štúdiu o neskorej fáze Anjouovcov Imre Takács.<sup>26</sup> V maďarskej historiografii umenia takmer pre celú druhú polovicu 14. storočia (nie až tak dávno) sa zaviedol pojem *stredoeurópsky štýl*,<sup>27</sup> (ktorý svojimi nepresnými hranicami sa ukázal ako vhodný inštrument aj vo vzťahu k dejinám), predchádzajúci svojimi stredoeurópskymi paralelami a zakotvením internacionálnu gotiku.

Ako neskoršie žigmundovské, aj anjouovské sídla dvora a dvorské umenie sa zachovali torzovite (a rekonštruujú sa možno ešte s väčšími ťažkosťami), predsa však naznačujú, čo reflektovali (a tiež aké sú súradnice stredoeurópskeho štýlu). Rezidenčné hrady vo Visegráde a Budíne v základnej štruktúre oddeľovali palácovú kaplnku (*capella regia*) od paláca – tento model má funkčné korene v Paríži, ale použité stavebné formy pochádzajú z repertoáru domácich dielní. Náročnejšie detaily však – ako visegrádska studňa – sa ešte donedávna odvodzovali z českého Kolína, novšie ale z Freiburgu a Švábskeho Gmündu (z rovnakého zdroja ako čerpal aj Peter Parler pre kolínsky farský kostol).<sup>28</sup> Posuny nastali aj vo filiácii neskorých Ľudovítovských vidieckych hradov, Diósgyőru a Zvolena. V katalógových heslách sa spájajú



6. Torzo figúry apoštola z budínskeho nálezu. Foto: autor.

so severotalianskymi mestskými hradmi (E. Marosi),<sup>29</sup> ale i viedenským Hofburgom (I. Takács),<sup>30</sup> s ktorým má Zvolen príbuzné proporcie a situovanie kaplnky

<sup>21</sup> *Europäische Kunst um 1400*. [Kat. výst.] Wien: Kunsthistorisches Museum, 1962, napr. č. kat. 509 (strieborný znak Dračieho rádu z Berlína), č. kat. 536 (vyšivovaný znak Dračieho rádu z Norimberka), č. kat. 583 (dukát kráľa Žigmunda); ku Kolínu: MAROSI, E.: *Bemerkungen zur Architektur und Bauskulptur der Parlerzeit in Ungarn*. In: *Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400*. [Kat. výst.] Ed. A. LEGNER. Köln 1980, zv. IV, s. 132-140.

<sup>22</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 20), nestr.

<sup>23</sup> SÓLYOM, L.: *Előszó*. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), nestr.

<sup>24</sup> *Sigismund von Luxemburg* 2006, c. d. (v pozn. 2).

<sup>25</sup> *L'Europe des Anjou. Aventure des princes angevins du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. [Kat. výst.] Ed. G. MASSIN LE GOFF. Paris: Fontevraud, 2001.

<sup>26</sup> TAKÁCS, I.: *Királyi udvar és művészet Magyarországon a késői Anjou-korban*. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 68.

<sup>27</sup> Porov.: *Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül...* c. d. (v pozn. 13).

<sup>28</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 26), s. 71.

<sup>29</sup> MAROSI, E.: *Diósgyőr, királyi várkastély* (kat. 1.36); MAROSI, E.: *Zólyom, királyi várkastély* (kat. 1.37). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 114 n.

<sup>30</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 26), s. 71 n.



7. Stavebná keramika z bradu v Budíne. Foto z výstavy: autor.

(slovenské bádanie ich chápe ako výsledok rozličných vplyvov).<sup>31</sup> Problémom Zvolena (možno aj kľúčom k nemu) zostáva naďalej kaplnka, o ktorej sú známe základné danosti (dvojpodlažnosť, empora, členenie stien a škála tvaroslovia), ale publikované (zvlášť kresbové) pokusy o jej rekonštrukciu vyznievajú priveľmi hypoteticky až polemicky, bez stanovenia prijateľnejších analógií.<sup>32</sup> Do malých priestorov kaplnkových dispozícií počas 14. storočia sa sústreďovali formové architektonické experimenty, ktoré ale majú často vysvetlenie vo funkciách a význame stavby (čo možno doložiť príkladmi z nemeckého i rakúskeho prostredia). V prípade zvolenskej kaplnky zatiaľ uniká aj objasnenie tejto podmienosti.

Oproti veľkorysým koncepciám hradných sídel sú súbežné sochárske pamiatky z dvorského okruhu len skromné (zvlášť v porovnaní s Prahou a Viedňou), ale pomerne kvalitné. Taká tu síce spomenul dávnu,

stále aktualizovanú anjouovskú tému maďarského dejepisu umenia, bratov Martina a Juraja z Kluža a ich sochu sv. Juraja z pražských Hradčian, ale neotvoril ju. Sústredil sa na produkciu pečatí, ktorej sa sám predtým bádateľsky dlhodobejšie venoval. Štúdium pečatí zo strany dejín umenia nie je tak časté, prinieslo (okrem iného) pozoruhodné výsledky v skúmaní figurálnej typológie, ikonografie, ktoré túto sféru pre-pájajú aj s monumentálnymi druhmi. I na základe rozboru vzájomných vzťahov rôznych disciplín (vrátane pečatí) sa pred časom podarilo nanovo usporiadať chronológiu viedenského sochárstva po polovici 14. storočia a zväziť pozíciu Viedne voči iným európskym centráram.<sup>33</sup> Viaceré odtiene viedenského sochárstva tohto obdobia, najmä z okruhu francúzsky orientovanej dielne minoritského kostola (*Minoritenwerkstatt*) sú zrejme rozhodujúce pre malú skupinu kamenných fragmentov (reliéfy prorokov, figúru anjela,

<sup>31</sup> ŠIMKOVIC, M. – BÓNA, M.: Opevnené sídla za vlády Anjouovcov. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Ed. D. BURAN. Bratislava 2003, s. 90 (ďalej cit. ako *Gotika* 2003).

<sup>32</sup> GOJDIČ, I.: Kaplnka Zvolenského zámku – aká je a aká bola. In: *Pamiatky a mýzeá*, 1995, č. 4, s. 26-31; MATUŠČÁK, J.: Kaplnka zvolenského zámku – gotická etapa. In: *Archaeologia*

*historica*, 25, 2000, s. 257-266; ŠIMKOVIC, M. – FIALA, A.: Zvolen – hrad, tzv. Zvolenský zámok (kat. 1.1.14). In: *Gotika* 2003, c. d., (v pozn. 31), s. 587-588.

<sup>33</sup> SCHMIDT, G.: Skulptur. In: *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich II*. Ed. G. BRUCHER. München – London – New York: Prestel, 2000, s. 308 n.



8. Anjel zo skupiny Zvestovania, terakota. Repró: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 317.

madonu), pôvodne z oltára v mariánskej kaplnky pri katedrále v Pécsi, ktorá patrí k najnovším anjouovským nálezom. Jeho objednávateľom bol Viliam z Berzau-bernu, tunajší biskup (identifikovaný prostredníctvom erbu a pečate), blízky dvoru (s funkciou tajného kan-

<sup>34</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 26), s. 77 n.

<sup>35</sup> ROZNOWSKA-SADRAEI, A.: Nagy Kázmér lengyel király (1333 – 1370) síremléke (kat. 1.28). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 107 n. Predchádzajúce maďarské bádanie

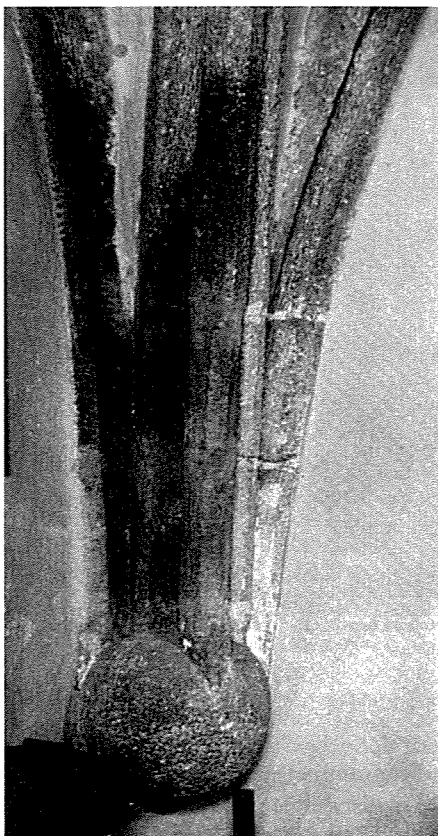


9. Maskarónové konzoly zo žigmundovskej prestavby bradu v Bratislave. Foto: autor.

celára). Fragmentsy z Pécsu svojim *spiritualizovaným mystickým realizmom* naznačujú jednu – viedensko-francúzsku – líniu, akým smerom mohol byť orientovaný dvor.<sup>34</sup> K nej patria aj doklady sarkofágového sochárstva, obohatené novými nálezmi fragmentov zo Székesfehérváru i zo Siklósa (náhrobok Mikuláša Gorganského – de Gara), ktoré vytvorili z domáceho červeného vápence (tzv. *červeného mramoru*), ťaženého vo vrchoch neďaleko Ostrihomu. Tento materiál použili aj na časti náhrobku Kazimíra Veľkého v Krakove, pre ktorý sa hľadali politické, a teraz aj formové spojitosti v Ľudovítovskom Uhorsku.<sup>35</sup>

Druhý prúd, z ktorého čerpalo anjouovské sochárstvo má juhonemecké korene v dvorskom okruhu Ľudovíta Bavorského a v plastike mestských kostolov tohto rozsiahleho regiónu. Najdôležitejšiu pamiatku tohto druhu – lettner z cisterciánskeho opátstva v Pilisi spája literatúra s opätom Henrichom, ktorý v službách dvora pôsobil na nemeckom území ako

bolo v oblasti formových vzťahov tohto náhrobku k Uhorsku zdržanlivejšie. Porov.: MAROSI, E.: Pentimenti. Korrekciók a 14.-15. századi magyar művészet képén. In: *Koppány Tibor betvededik születésnapjára. Művészettörténet – Műemlékvédelem*, X. Budapest 1998, s. 101.



10. Konzola z Nového Mesta nad Váhom. Repró: Kodoňová 1984, c. d. (v pozn. 76).

diplomat (zriaďoval aj uhorskú kaplnku v Aachene).<sup>36</sup> Datuje sa do obdobia okolo 1360, čo naznačuje, že šírenie juhonemeckých slohových prvkov do stredo-východnej časti Európy sa nedialo len prostredníctvom parlerovskej Prahy, ale prebiehalo paralelne.<sup>37</sup> Sprostredkujúca úloha Rakúska a Viedne v tomto

<sup>36</sup> TAKÁCS, I.: A gótika műhelyei a Dunántúlon a 13.-14. században. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000 – 1541 / Kunst und Architektur in Pannonien 1000 – 1541*. [Kat. výst.] Ed. Á. MIKÓ – I. TAKÁCS. Budapest 1994, s. 29 n.; tiež katalógové spracovanie názvov z Pilisa – TAKÁCS, I.: Kórusrekesztő töredékei, Pilis. In: *Ibidem*, s. 264-269 (kat. IV-33).

<sup>37</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 26), s. 78.

<sup>38</sup> SUCKALE, R.: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*. München: Hirmer, 1993, s. 147 n.

<sup>39</sup> ČERNÁ-STUDNIČKOVÁ 1984, c. d. (v pozn. 14), s. 37 n.

procesu nie je ešte celkom objasnená,<sup>38</sup> ale zrejme možná, čo možno naznačiť príkladom kaplnky sv. Jána pri františkánskom kostole v Bratislave, ku ktorej sa viaže donácia meštianskych Jakubovcov (1361) a k nim zase úzke (ba legendárne) kontakty s dvorom. Už v skoršej literatúre ku kaplnke sa uvažovalo, že ju nemožno vysvetliť len vzťahmi k umeniu Viedne okolo polovice 14. storočia (kam patrí jej portál, vychádzajúci z tamojších minoritov) a širšie k Rakúsku (v type architektúry). Vyskytujú v nej aj prvky z neskoršieho rakúskeho vývinu (visuté svorníky, panelácie stien) z doby okolo 1400 i motívy ornamentiky z Viedne presne neodvoditeľné, poukazujúce na juhonemecké, norimberské vzory (*Frauenkirche*) – konzola s divým mužom v rámci portálu s viedenskými minoritskými východiskami. Novší pokus Sz. Pappa (v katalógovom hesle) vyrovnáť sa s touto škálou prvkov a ich viedenskou chronológiou odmietol predstavu o dlhotrvajúcej, pomalej výstavbe, presahujúcej až do žigmundovskej doby,<sup>39</sup> a bratislavskej stavbe (vďaka jej *jedinému, mimoriadne schopnému architektovi*) prisúdil úlohu predchodcu (voči Majstrovi Michelovi) a nie jeho nasledovníka: azda vďaka poznaniu južného Nemec-ka, alebo anjouovských dvorských (torzovitých) staveb.<sup>40</sup> Odhliadnuc od toho, že motív divého muža je známy z Viedne v inej, modifikovanej podobe (hoci pomerne zavčasu, azda okolo polovice 14. storočia) a s diskutovanou *vnútornou* viedenskou chronológiou (prvenstva uplatnenia buď v kostole augustiniánov alebo dóme sv. Štefana),<sup>41</sup> kaplnka pri františkánoch nie je homogénna ani výtvarne, nie je jednoznačná ani funkciou. Začali ju stavať ako rodové pohrebisko, ale musela dostať aj iný účel – naznačuje ho svorník s otvorom uprostred v klenbe spodného podlažia, doteraz nepovšimnutá zmienka o Kristovom hrobe u Mateja Bela<sup>42</sup> i kulisa priečelia s naddimenzovaným

<sup>40</sup> PAPP, Sz.: Pozsony, ferences templom, Szent János-kápolna (kat. 1.39). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 118-121.

<sup>41</sup> ZYKAN, J.: Zur Bauplastik von St. Stephan. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 22, 1968, s. 14-15. Porov. tiež: ORIŠKO, Š.: Trnava – Bratislava – Viedeň – stavebná plastika farského kostola sv. Mikuláša v Trnave. In: *Pocta Karolovi Károunovi. Súvislosti slovenského umenia*. Jubilejný zborník 3. Ed. Š. ORIŠKO. Bratislava 2006, s. 53.

<sup>42</sup> [BEL, M.]: *Bratislava Mateja Bela. Výber z diela Notitia Hungariae novae historico-geographica*. I., II. zv., vydaného r. 1735 – 1736 vo Viedni. Bratislava 1984, s. 58.

portálom a jeho ikonografia. Aktivita Jakubovcov ešte čaká na kritické spracovanie, poukazuje však na rastúci význam miest v anjouovskom období. Bratislava síce *vzdialená od kráľovského centrálného územia*,<sup>43</sup> mala však *podobné umelecké príbuzenstvo*, ktoré siahalo aj *mimo dvora* – ako to dokumentuje novostavba hrnskobeňadického kláštorného kostola, dôležitá pre región i ako pamiatka s autentickým liturgickým zariadením (s kamennými retábulami, lettnetom) na rozhraní anjouovského a žigmundovského obdobia.<sup>44</sup>

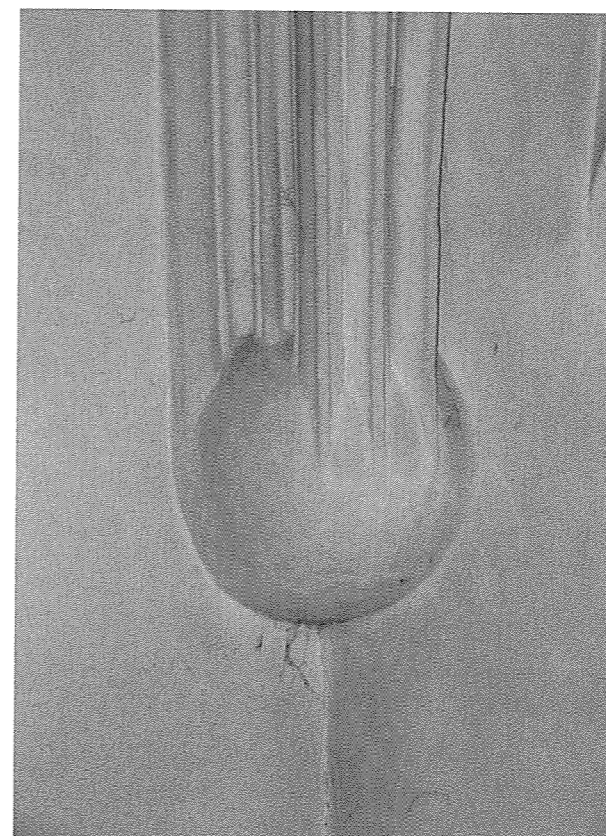
Ludovítovské dvorské umenie vyznieva presvedčivo z luxusných zlatníckych predmetov, votívnych obrazov, ktoré darovali do pútnických miest (Mariazell, Aachen), alebo slúžili politickej reprezentácii. Sú zvyčajne spoľahlivo podložené aj prameňmi a identifikovateľné heraldicky i ikonografiou. Aj v tejto oblasti dochádza k novým nálezom i atribúciám, pri zvažovaní uplatnených zlatníckych techník a výzdobných motívov, ale aj historických a nálezových okolností, čo katalóg výstavy ilustroval príkladmi koruny a vládárskeho jablka, pochádzajúcimi azda z kráľovských hrobov (Žigmunda a jeho manželky) vo Varadíne, ktoré ale vznikli snáď skôr, v anjouovských dvorských dielňach.<sup>45</sup>

Vlastnú tému výstavy zahajovali až portréty panovníka: Žigmundova nápadná fyziognómia, doplnená pretrvávajúcimi atribútmi – kožušinovou čiapkou je známou súčasťou počiatkov portrétneho žánru v európskom umení. V tomto zmysle ho predstavila aj katalógová štúdia Götza Pochata o zrode portrétu<sup>46</sup> i sumarizácia Vilmosa Tátraiho o jeho vyobrazniach na talianskej pôde.<sup>47</sup> Vedľa autentických Pisanellových kresieb (dnes v Louvri), zrejme prípravných náčrtov „podľa modelu“ pre maľbu, Žigmundov portrét vo forme propagandistického obrazu maľoval neskôr Dürer, objavil sa v rade sôch panovníkov na priečelí radnice v Ulme (Hans Multscher), ale aj v mnohých rukopisoch, kronikách, zaznamenávajúcich jeho účasť na koncile v Kostnici, počas európ-

<sup>43</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 26), s. 78.

<sup>44</sup> Porov.: TAKÁCS, I.: Garamszentbenedek, bencés apátság templom (kat. 1.38). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 116-118.

<sup>45</sup> TAKÁCS, I.: Korona töredéke (kat. 1.3). Országalma (kat. 1.4). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 94-95.



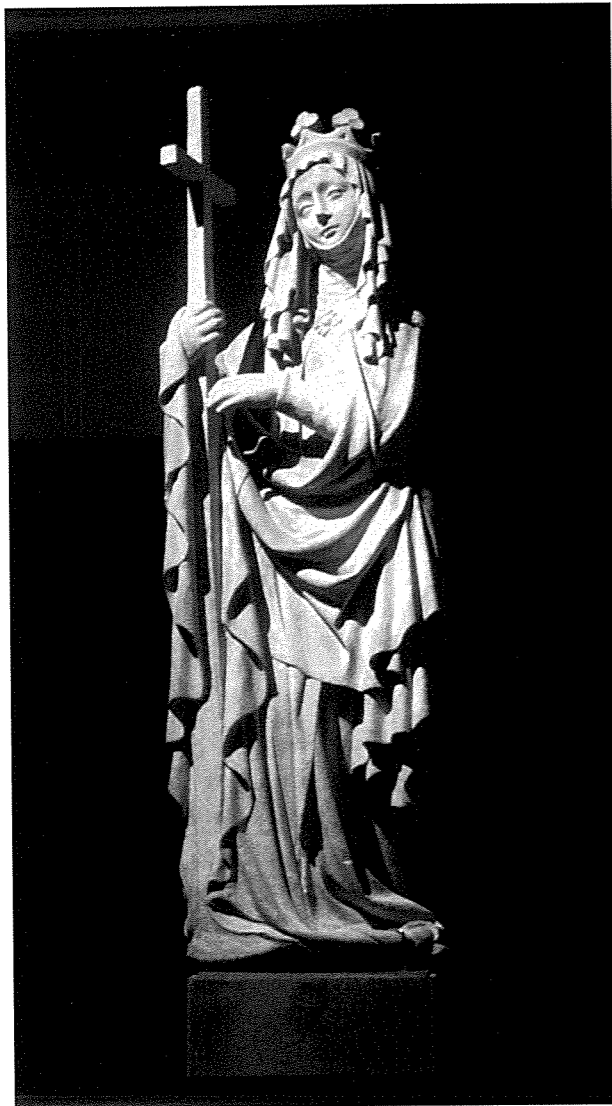
11. Konzola klenby empory, kostol Maria am Gestade, Viedeň. Foto: autor.

ských ciest, v spisoch venovaných vojenstvu (ktorých doklady začlenili aj do ďalších častí expozície).

Zvláštnu oblasť Žigmundových portrétov vyobrazení predstavujú *kryptoportréty* – užšie tiež *identifikačné portréty*, v ktorých býval stotožňovaný s obrazmi svojich patrónov – sv. Žigmundom i sv. Ladislavom, alebo ho zobrazovali v rámci biblických i historických udalostí ako priameho účastníka. Takéto *skryté portréty* neodrážali iba prejavy vďaka panovníkovi, ale napomáhali aj aktualizovať zachytené deje. Žigmun-

<sup>46</sup> POCHAT, G.: A portré születéséről. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 124-142.

<sup>47</sup> TÁTRAI, V.: Luxemburgi Zsigmond alakja korának itáliai művészetében. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 143-152.



12. Socha sv. Heleny z Trnavy, súčasný stav. Foto: autor.

dove kryptoportréty sú vsutku mimoriadne početné a ich známy počet zrejme nie je konečný. Novšie D. Buran identifikoval v maliarskom cykle Legendy

<sup>48</sup> BURAN, D.: Die Wandmalereien in Riffian und Sigismund von Luxemburg. Überlegungen zu einer kirchenpolitisch motivierten Ikonographie um 1400. In: *Sigismund von Luxemburg* 2006, c. d. (v pozn. 2), s. 301-318.

<sup>49</sup> MAROSI, E.: Reformatio Sigismundi. Művészeti és politikai reprezentáció Luxemburgi Zsigmond kórnyezetében. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 24 n.

sv. Kríža z juhotirolského Riffiana ďalší, predstavujúci Žigmunda ako cisára Konštantína.<sup>48</sup> Aj na ústrednom obraze oltára Kalvárie z Hronského Beňadika, ktorý roku 1427 namaloval Tomáš z Kluža, v rímskom stotníkovi pod krížom sa hľadá Žigmund. Tento detail jedného z kľúčových diel celej epochy prilehavo zvolili aj za emblém výstavy.

O Žigmundových portrétoch, žigmundovskej ikonografii a jej typoch existuje rozsiahla literatúra, nazerajúca na vyobrazenia z rôznych aspektov. E. Marosi v jednej zo vstupných katalógových štúdií ich skúmal v širšom kontexte politickej a umeleckej reprezentácie – na panovníckych pečatiach, aktualizujúcich uhorské a ríšske tradície a ich premeny, ďalej z hľadiska popularity v ilustrovaných spisoch zo sféry dobovej publicistiky, kde sa vytvárali predpoklady aj pre masové rozšírenie portrétu. Ich dôsledkom bolo i stotožnenie Žigmundovej podoby (typu) s ideálnym obrazom cisára (vladára). Portrét (početné portréty) ako prostriedok a forma (panovníckej) reprezentácie obsahoval v sebe prvky individualizmu, zmeny v hierarchizácii druhov, premeny vzťahu k realite i v chápaní moci. Problematika portrétu v Marosiho štúdií<sup>49</sup> tvorí súčasť zámeru postihnúť obraz panovníka a jeho panovania, ktorý spája s pojmom *reformy* – *Reformatio Sigismundi*. Tento pojem, prevzatý z dobového politického spisu,<sup>50</sup> zaznamenávajúceho Žigmundove predstavy a zámery, bol súčasťou primárnej idey (z roku 1996) usporiadať nanovo (*reformovať*) žigmundovskú výstavu.

Pojem fungoval aj v slede výstavy: Žigmund po nástupe na uhorský trón po Anjouovcoch najprv síce prevzal zavedenú florentsky orientovanú mincovnícku prax, ale reformoval ju (podobne ako to platí aj pre typológiu pečatí), aj stavba jeho sídla v Budíne mala anjouovský základ, ale po stabilizovaní moci prikrčil k radikálnym úpravám hradu a jeho rozšíreniu o nové opevnenie, záhrady, reprezentačnú sieň. Práve od prezentovania tohto sídla sa odvíjala rozsiahla časť (expozície a katalógu), venovaná dvoru.

*gismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 24 n.

<sup>50</sup> Anonymný spis *Reformatio Sigismundi* vznikol krátko po Žigmundovej smrti, okolo roku 1439. Jeho vydanie z roku 1484 bolo súčasťou katalógu výstavy: MAROSI, E.: *Reformatio Sigismundi* (kat. 5.41). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 469.

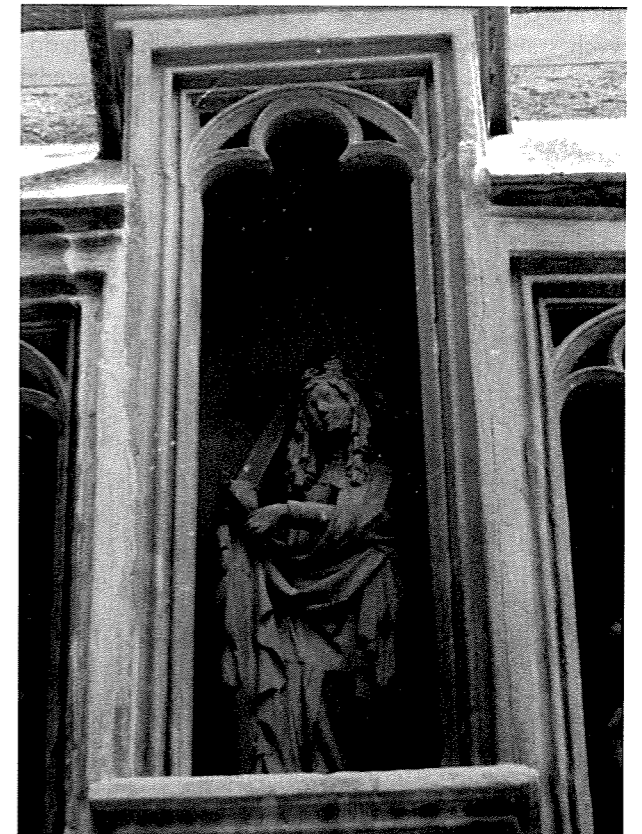


13. Socha sv. Heleny z Trnavy, stav 1980. Foto: Archív Pamiatkového úradu v Trnave.

Žigmundov budínsky palác zanikol, jeho pôdorys v hrubých rysoch je známy z archeologických výskumov. Od začiatku odkryvov v roku 1948 i predtým vzniklo v literatúre viac pokusov o jeho rekonštrukciu i zhodnotenie, raz exaktnejších, inokedy odvážnejších, vždy sa stali predmetom polemík. Nový pokus Sándora Tótha<sup>51</sup> (akoby chcel na ne pozabudnúť) vracia sa k najstarším (najautentickejším) prameňom – k prvým budínskym vedutám (1493, 1541) a k (s vedutami súvekým) opisom paláca od Antonia Bonfiniho a Caspara Ursina Velia, ktorí ešte videli ne-skorostredoveký hrad (Bonfini bol v službách Mateja

<sup>51</sup> TÓTH, S.: A budai királyi palota épületei a Zsigmond-korban. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 200 n.

<sup>52</sup> MAROSI, E.: Zsigmond király Avignonban. In: *Ars Hungarica*, XII, 1984, č. 1, s. 13 n.



14. Socha sv. Heleny z Trnavy, stav 1965. Foto: Archív Pamiatkového úradu v Trnave.

Korvína a Vladislava II., Velius Ferdinanda I.). Tóth ich potom konfrontoval so zisteným pôdorysom a stavebnými zvyškami – výsledok je pomerne skeptický. Hoci sa vie, že Žigmund získal nákresy špitálu v Siene (Ospedale della Scala) a pápežského paláca v Avignone,<sup>52</sup> genéza typu a štýlových prvkov hradu zostáva nie celkom jasná: niektoré prvky odkazujú k iným budínskym stavbám (kostol Panny Márie), k postupným fázam košického dómu, k Prahe i Karlštejnu.<sup>53</sup>

Do archeologického materiálu, pôvodom zo Žigmundovho budínskeho hradu (bez podrobnejších ko-

<sup>53</sup> TÓTH 2006, c. d. (v pozn. 51), s. 212.

mentárov) výstavne začlenili aj malý súbor terakotových stavebných dielcov (slepých kružieb, obkladových prvkov), ktoré sú len malou ukážkou spomedzi približne 800 kusového fondu,<sup>54</sup> obsahujúceho aj úseky prípor, dekoratívne rámovania otvorov. Táto pôsobivá stavebná keramika podnes nemá ustálené zaradenie – kolíše od 13. storočia (napr. u L. Gerevicha, ktorý ju ešte ďalej rozdelil do viacerých i neskorších období) až po ranú korvínovskú renesanciu (J. Balogh). Vždy sa však považovala za súčasť talianskych vplyvov, novšie i za prejav *internacionálnych vzťahov dvora*, dnešné datovanie do poslednej štvrtiny 14. a na začiatok 15. storočia ju nespája priamo s konkrétnym panovníkom.<sup>55</sup>

Z výzdoby hradu a príslušného prepoštského kostola sv. Žigmunda pochádza aj rozsiahly súbor kamenných sôch, na ktorom pracovali sochári rozličného školenia. Väzby k ich zdrojom výstava názorne dokumentovala porovnaním s francúzskym dvorským umením (André Beauneveu a jeho okruh) i rakúskou plastikou krásneho slohu (Majster z Grosslobmingu). Genéza sôch, poskladaná historikmi umenia na stránkach štúdií sa zmenila na efektívnu inscenovanú expozíciu, v ktorej sa stretli a zoradili diela (a majstri) v ich predpokladaných vzťahoch. Torzá plastik a ďalšie fragmenty odkryli archeologicky zasypané vo vrstvách jednej z pivníc budínskeho areálu (L. Zsolnay, 1974), následne reštaurovali a identifikovali v nich viac ako 60 figúr a hláv (E. Szakál) a zakrátko vystavili a po prvý raz publikovali (E. Marosi, 1976, súbežne s archeológom a reštaurátorom).

Plastiky vytvárajú viaceré skupiny z hľadiska rozmerov, sochárskeho prístupu i ikonografie. Nález rázne zmenil dovtedy matný obraz o stredovekej plasti-

ke Budína, od jeho zverejnenia podnes (i v medzinárodnom výskume) sa dopĺňajú poznatky o tomto komplikovanom celku. Aktuálne Roland Recht (v katalógovom vstupe) vidí ich význam v tom, že *umožňujú pohľad do určitej epochy, v ktorej prebiehali významné zmeny*<sup>56</sup> – nemal by sa v nich hľadať len výsledok (jeden z výsledkov), ale procesy premien stredovekého sochárstva. Nad inou stránkou problému zauvažoval v metodologicky ladenej eseji M. V. Schwarz:<sup>57</sup> týka sa vzájomne prepletených otázok vyžarovania a prijímania, *mainstreamu* a výnimočných diel, politických a umeleckých prúdeň, ktoré majú svoje protichodné podoby v niektorých nacionálne zaujatých stanoviskách stredo európskych dejepisov a dejepiscov umenia vo vyhľadávaní prvenstva a stanovení podriadenosti. Schwarz, aj v iných svojich prácach spochybňujúci akceptovaný význam štajerského Majstra z Grosslobmingu, navrhuje práve zmeniť jeho pozíciu na stredo európskej šachovnici a (v rámci provokujúcich otázok) vznik budínskych sôch posúva už do fázy *prípravy zázraku umenia okolo 1400*.<sup>58</sup>

Od zásadného nález sa budínska sochárska kolekcia rozrástla o nové kusy, opäť z archeologických výskumov (1994/1995),<sup>59</sup> ktoré zapadajú do presnejších nálezových vzťahov (voči architektúre kostola sv. Žigmunda) a po konfrontácii s prameňmi ich možno relatívne spoľahlivo zaradiť do obdobia okolo roku 1410. Publicita okolo nich nie je tak intenzívna ako skoršia, nové nálezy sú len postupne zverejňované. Podľa ukážok na výstave<sup>60</sup> rozširujú predstavu (nielen) o budínskom sochárstve z materiálovej a technologickej stránky: niektoré sú vytvorené z terakoty s polychrómiou a ďalšie z umelého liateho kameňa s tesanými časťami. Tieto techniky neboli však neob-

ktoré odkazujú aj na dávne neistoty okolo tohto diela. V oboch sú priznané české súvislosti, iba na inom základe a s iným datovaním. Porov.: JENNI, U. – JÉKELY, Zs.: Luxemburgi Zsigmond portréja (kat. 2.1). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 153-154. Zostavovateľom katalógu nepochybne nešlo o kodifikovanie obrazu o žigmundovskom umení a Žigmundovi.

<sup>59</sup> VÉGH, A.: Zsigmond-kori szoborleletek a budai királyi palota környékéről. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 222-223.

<sup>60</sup> TAKÁCS, I.: Angyali üdvözlet szobercsoportjának tőredékei (kat. 4.10). Női figura arcrésze (kat. 4.11). Két fej arcrésze (kat. 4.12). Alló alak tőredéke (kat. 4.13). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 317-320.

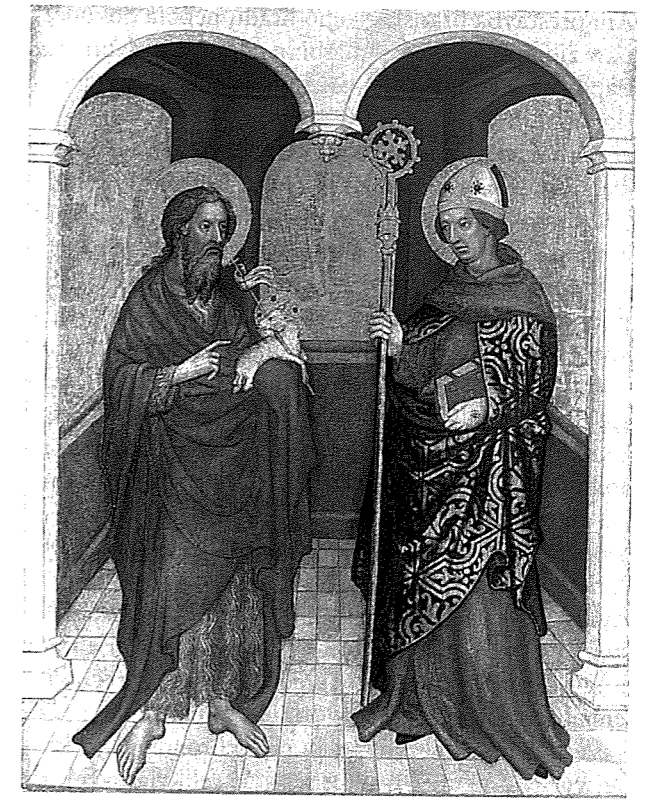
vyklé v určitých regiónoch – nastoľujú tak otázky o šírke kontaktov i o možnostiach (funkciách) uplatnenia plastiky, spolu so slohovou kritikou týchto mimoriadne kvalitných diel (v katalógovej línii ich zaradili pred známejšie budínske sochy). Drobné terakotové fragmenty skupiny Zvestovania (patriace azda k domácomu oltáru, alebo väčšiemu oltárnemu celku s viacerými výjavmi) poukazujú aj na úlohu a možnosti rozmnoženiny (podobne ako už spomenuté terakotové stavebné elementy z hradu v Budíne).

Budínsky žigmundovský palác (zhodne ako niektoré plastiky) nedokončili, sochy neosadili: kráľ od dvadsiatych rokov 15. storočia začal stavať novú rezidenciu v Bratislave. Bratislava ako nové sídelné mesto vtedy zažívala súbežne obdobie umeleckej prosperity. Z bratislavskej stavby hradu pochádza aj vzácny dokument účtovnej knihy, zachytávajúci mená majstrov (Konrad z Erlingu) i výdavky, podľa ktorých budovanie hradu napredovalo rýchlo a bolo i štedro finančne dotované. Tento *stavebný denník* (potvrďujúci fungujúcu hutnú organizáciu) sa zachoval ako zlomok s údajmi k roku 1434. V kontexte výstavy bol zásadným exponátom k bratislavskému hradu a k žigmundovskej stavebnej činnosti, ktorú v katalógu rozviedli F. Bischoff (venujúci sa Konradovi a ďalším majstrom v Žigmundových službách),<sup>61</sup> J. Žáry (v zhodnotení časti svätomartinského dómu z tohto obdobia)<sup>62</sup> a Szilárd Papp (zaoberajúci sa samotným hradom).<sup>63</sup>

Papp v tvaroslovnom repertoári hradu identifikoval takmer výlučne juhonemecké prvky – pokročil tak ďalej ako jeho predchodcovia (Fiala, Bureš, Marosi i nespomenutý Mencl), usudzujúci len všeobecne o takejto (ale čiastočne) orientácii stavby, najmä na základe pôvodu vedúceho majstra Konrada a nevylúčil ani osobný podiel Žigmunda pri takom nasmerovaní stavby. Pre oblúky v tvare oslieho chrbta lemované fiálami (z hradnej brány) je najbližšou analógiou presbytérium dómu v Passau, pre okná so slepou kružbou z priečelia zas radnica v Ulme (najviac aj s Multscherovými sochami Žigmunda), atď. Tieto identifi-

<sup>61</sup> BISCHOFF, F.: Francia és német építőmesterek Luxemburgi Zsigmond szolgálatában. A pozsonyi Konrad von Erlingmester. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 246-250.

<sup>62</sup> ŽÁRY, J.: Pozsony, a Szent Márton-dóm Zsigmond kori részai (kat. 7.99). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 656-657.



15. Tabuľa z Hlohovca, sv. Ján Krstiteľ a sv. Vojtech (?). Foto: Archív SNG.

kácie skonkrétne zdroje inovatívnej morfológie, ktorá do konca 15. storočia vplývala na orientáciu neskorogotickú architektúru Uhorska, čím sa naznačil po-žigmundovský život týchto foriem.<sup>64</sup> V stavebnej plastike hradu dôležitým motívom sú maskaróny, zostali však mimo Pappovej pozornosti. Hoci v ich filiácii nepanuje jednota (zahŕňa komplikácie okolo *línie* postupu medzi Prahou, Budínom a Viedňou, ktorá sa tu rozširuje o Bratislavu), predsa len viedenské vzťahy (St. Stephan, Maria am Gestade) pre ich objasnenie sú podporované aj ostatnou stavebnou aktivitou (najmä žigmundovskými úsekmi dómu)<sup>65</sup> v Bratislave.

<sup>63</sup> PAPP, S.: Zsigmond új rezidenciája Pozsonyban. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 239-245.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 245.

<sup>65</sup> Porov.: ŽÁRY, J.: Dóm sv. Martina v Bratislave: architektúra a sochárska výzdoba. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 31), s. 226 n. (s ďalšou literatúrou).

<sup>54</sup> VÉGH, A.: *Lapidarium Hungaricum 4. Budapest I. Budai királyi palota 1. középkori idomtéglá tőredékek*. Budapest 1998.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 42 n.

<sup>56</sup> RECHT, R.: Bevezető. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 3.

<sup>57</sup> SCHWARZ, M. V.: Zsigmond víziója a királyi udvarról: szobrok a budai palotához. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 225 n.

<sup>58</sup> Rozdielne názory na ten istý problém sa objavujú aj inde v katalógu. Napríklad katalógové číslo o známom Žigmundovom portréte z Viedne má pripojené dve odlišné hodnotenia,



Ani prestavba bratislavského hradu nebola dokončená v žigmundovskom období: na arkieri nádvoria Sz. Papp (už v inej, skoršej práci)<sup>66</sup> rozpoznal korvínovský erb.

K Žigmundovmu dvorskému prostrediu patrili členovia *Dračieho rádu* (založeného 1408) – veľmoži, podporujúci kráľa, s politickými cieľmi, vyznávajúci rytierske etické i náboženské cnosti. Aj znak rádu – mýtvý drak skrútený do kruhu, s ranou v tvare kríža poukazuje na ideály i symboliku kresťanského rytierstva (sv. Juraj). Emblémy rádu (ku ktorým patrili aj horiaci kríž) zdobili potom erbové listiny, šperky, textil, zbrane, sedlá i náhrobníky (aj v hypotetickom Žigmundovom varadínskom hrobe, náhodne objavenom roku 1755 našli prívesok s týmto motívom).<sup>67</sup> Mnohé takto zdobené luxusné predmety darovali – z priazne i za zásluhy – do rôznych končín Európy. Dnes popri historickom význame naznačujú úroveň dvorského umeleckého remesla, v ktorom sa *udomácnili* aj špeciálne výzdobné techniky – ako priehradkový (drôtený) email. Aplikovanie tejto techniky emailu u viacerých zlatníckych diel slúži ako jeden zo zásadných argumentov atribúcie a chronológie, v ktorej významné miesto sa prisudzuje relikviárovej buste sv. Ladislava, vytvorenej pre Varadín. Výstava tak skúmala a triedila predmety i podľa technologického hľadiska a sledovala ich uhorské šírenie.<sup>68</sup>

Pre dvor na základe objednávok vznikali luxusné špeciálne typy predmetov, ako kostené turnajové sedlá (nedarí sa však lokalizovať ich výrobu do istejšieho miesta).<sup>69</sup> Ich súbor, vďaka množstvu i bohatosti reliéfnej výzdoby, patrili k príťažlivým bodom expo-

zície, zhodne ako skupina zlatnícky zdobených pokálov z rohoviny, ktorá takisto naráža na ťažkosti bližšie geograficko-dielensky situovať ich vznik pre mobilitu, zapríčinenú aj jednou z ich funkcií (slúžili často ako diplomatický dar) a tiež pre absenciu prameňov. Upozornila na to Evelin Wetter.<sup>70</sup> Vznik niektorých možno síce slohovo lokalizovať – ako u pokálu z Drážďan do václavovskej Prahy, ale po výmene zodiacich erbov<sup>71</sup> jeho púť cez Uhorsko do Saska je neobjasniteľná.

Komplikované je aj umelecko-historické dokazovanie pôsobenia dvorského okruhu a umenia na umelecké ambície šľachty, pohybujúcej sa v tomto prostredí. V rámci skoršieho žigmundovského projektu (1987) bolo toto hľadisko zastúpené v rámci celku *kultúry Žigmundových krajín*,<sup>72</sup> kde sa prezentovali (vedľa miest) zvlášť čerstvé výskumy zo sídel či majetkov šľachty (Ozora, Tara, Siklós a beckovské panstvo), zastúpené štúdiami a katalóg uzatváral appendix – stručné biografie Žigmundových barónov.<sup>73</sup> V novej koncepcii bola téma včlenená do kapitoly s názvom *Svet rytierov Dračieho rádu*. Známy je Žigmundov zložitý vzťah s domácou, uhorskou šľachtou i novou elitou, ktorú sám vytváral.<sup>74</sup> Medzi exponátmi tu dominovali pamiatky dokumentujúce priame väzby panovníka a šľachty, najmä erbové listiny (menej náhrobníky a knižné maliarstvo), vlastné šľachtické aktivity vo sfére umenia zostali pripomenuté len katalógovými heslami a sumarizáciou Zs. Jékelya.<sup>75</sup> Je celkom logické, že šľachtické záujmy sú najčitateľnejšie v budovaní reprezentačných sídel, hradov (ktoré splňali aj funkciu sídla administrácie), nerovnomer-

nejšie vo fundovaní sakrálnych stavieb, v spolupráci s reholami, nástennom maliarstve, náhrobnej plastike. Zachované pamiatky nie vždy umožňujú doložiť, či reprezentačné nároky sa odrazili v koncentrovanejšom záujme o umenie, podobne len ťažko, niekedy sporne sa dokazujú vzťahy k umeniu dvora. Príkladom môže byť Stibor zo Stiboric a tzv. *beckovský okruh*, o ktorom referovala M. Kodoňová v katalógu z roku 1987,<sup>76</sup> uvažujúca o jeho výrazných, Poľskom sprostredkovaných, parlerovských vzoroch. S istým odstupom času sa javí okruh menej jednoznačne: pravidelná dispozícia rezidenčného hradu Beckov je súčasťou širšieho modernizačného prúdu,<sup>77</sup> pôdorys augustiniánskeho kostola v Novom Meste nad Váhom, stiborovskej fundácie, súvisí s centralizujúcimi tendenciami v architektúre okolo 1400 a aachensko-pražskými vzormi (Karlov),<sup>78</sup> kým jeho tvaroslovie s Viedňou (najmä Maria am Gestade – guľovitá konzola, kolienkový motív). Iné Stiborom fundované stavby, ako (nepublikovaný) špitál v Skalici, sú čisto lokálnou záležitosťou.<sup>79</sup> Zázračná socha Madony z beckovskej kaplnky má podunajský pôvod,<sup>80</sup> Stiborov náhrobok vytvoril špecialista na náhrobníky v Budíne (Majster stiborovských náhrobkov).<sup>81</sup> Podrobnejšie skúmanie šľachtických aktivít a podielu na diferencovaných úrovniach umenia je v mnohom vecou budúcnosti.

V gradácii výstavy, kde ťažko možno viesť hranicu medzi uhorskými a európskymi záujmami panovníka sa pripomenuli aj jeho nezdary – ako nikopolská bitka proti Turkom (1396) – mapou Balkánu (dnes Paríž, Národná knižnica), i medzinárodné diplomatické úspechy – najmä ukázkami knižného maliarstva, v ktorom Žigmund často vystupuje ako súčasť



16. Socha sv. Kataríny (?) z Bôrky. Foto: autor.

<sup>66</sup> PAPP, Sz.: *A királyi udvar építkezései Magyarországon 1480 – 1515*. Budapest 2005, s. 87-88. Tiež: PAPP 2006, c. d. (v pozn. 63), s. 241.

<sup>67</sup> Prívesok sa nazachoval, dokumentuje ho len kresba z obdobia okolo roku 1755. Porov.: TAKÁCS, I.: *Sárkányrendi jelvény, koronalliom és országalma rajza* (kat. 4.42). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 341-342.

<sup>68</sup> Pôvodom tejto techniky sa zaoberá štúdia: KISS, E.: *A sodronyománc kezdetei*. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 279-283. K relikviárovej buste sv. Ladislava: KERNY, T. – WETTER, E.: *Szent László király ereklyetartó mellszobra* (kat. 4.91). In: *Ibidem*, s. 378-382.

<sup>69</sup> VERŐ, M.: *Megjegyzések a Zsigmond-kori csontnyergekhez*. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 270-278.

<sup>70</sup> WETTER, E.: *Zsigmond király kissebik szarvserlege* (kat. 4.83). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 370-371.

<sup>71</sup> WETTER, E.: *Szarvserleg* (kat. 4.84). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 371-372.

<sup>72</sup> Porov. členenie zväzku štúdií a katalógu: *Művészet Zsigmond király* 1987, c. d. (v pozn. 4).

<sup>73</sup> ENGEL, P.: *Zsigmond bárói: rövid életrajzok*. In: *Művészet Zsigmond király* 1987, c. d. (v pozn. 4), zv. I, s. 405-458.

<sup>74</sup> Porov.: CSUKOVICS, E.: *Az uralkodói udvar és az új elit*. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 284-286.

<sup>75</sup> JÉKELY, Z.: *A Zsigmond-kori magyar arisztokrácia művészeti reprezentációja*. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 298-310.

<sup>76</sup> KODOŇOVÁ, M.: *A beckói (Beckov) uradalom művelődéstörténeti jelentősége a késő gótika korában*. In: *Művészet Zsigmond király* 1987, c. d. (v pozn. 4), zv. I, s. 312-331; tiež: KODOŇOVÁ, M.: *Beckovský výtvarný okruh v neskorjej gotike*. In: *Ars*, 1984, č. 1, s. 51-79.

<sup>77</sup> ŠIMKOVIC, M. – BÓNA, M.: *Hradná architektúra počas vlády Žigmunda Luxemburského*. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 31), s. 200-201.

<sup>78</sup> MAROSI, E.: *Centralizujúce tendencie v architektúre Uhorska okolo roku 1400*. In: *Pocta Václavovi Menclovi. Zborník štúdií k otázkam interpretácie stredoeurópskeho umenia*. Ed. D. BOŘUTOVÁ – Š. ORIŠKO. Bratislava 2000, s. 154 n.; MAROSI 2006, c. d. (v pozn. 49), s. 35.

<sup>79</sup> K špitálu v Skalici: DVOŘÁKOVÁ, D.: *Rytier a jeho kráľ. Stibor zo Stiboric a Žigmund Luxemburský. Sonda do života stredovekého uhorského šľachtica s osobitým zreteľom na územie Slovenska*. Budmerice : Vydavateľstvo Rak, 2003, s. 322.

<sup>80</sup> BURAN, D.: *Madona z Beckova* (kat. 4.13). In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 31), s. 695-696.

<sup>81</sup> LŐVEI, P.: *A Stibor-síremlékek mestere*. In: *Budapest Régiségei*, 33, 1999, s. 103 n.; tiež: LŐVEI, P.: *Stiborici II. Stibor sírköve* (kat. 4.51). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 347.

obrazového spravodajského seriálu, alebo v alegorických inotajoch.<sup>82</sup> Epilógom za päťdesiatročnou Žigmundovou vládou sa stali jej opisy a hodnotenia v kronikárskych knihách, šírenými už tlačou (viaceré vydania kroniky Jána z Turca, nemecké svetové kroniky), ktorých ilustrácie pomohli tradovať aj portrét panovníka. V nich sa vyskytujú zmienky aj o jeho smrti, pohrebe i hrobe vo varadínskej katedrále, hoci miesto hrobu a presnejšia podoba jeho náhrobku zostala neznáma: deštruovali ho v 16. storočí. Vo Varadíne viedli archeologické výskumy i zakladatelia maďarského dejepisu umenia; F. Römer, od roku 1881 varadínsky kanonik, usiloval sa zistiť hlavne pôdorys zaniknutého kostola, po ňom roku 1884 I. Henszlmann chcel lokalizovať hrob sv. Ladislava a Žigmundov hrob hypoteticky umiestnil do jeho susedstva.<sup>83</sup>

Priamych potomkov Žigmund nemal – jeho zať, rakúsky vojvoda Albrecht Habsburský panoval krátko, iba dva roky (1437 – 1439), aj vláda Albrechtovho syna, Ladislava V. Pohrobka (1453 – 1457), bola len problémovou epizódou v porovnaní so žigmundovskou ambicióznou minulosťou. V záverečnej časti výstavy nazvanej *Potomkovia a pamäť* hlavne ich portréty ilustrovali politické dejiny. Menší dôraz (ako na jej začiatku v prípade anjouovského úvodu) tu prisúdili predstaveniu umenia požigmundovského obdobia. V jednotlivých dielach sa dali odčítať aj súdobé smerovania, nie ani tak v uhorskom, ale v širšom, medzinárodnom kontexte: napríklad vo viedenskom umení (s recepciou nizozemských prvkov) a v českom maliarstve, ktoré zastúpila tabuľa Majstra Rajhradského oltára z doby okolo polovice 15. storočia. V jej vedľa aktuálnych kompozičných schém sú citeľné odkazy na predhusitské umenie.<sup>84</sup> Na obraze so scénou

<sup>82</sup> Zvláštna úcta k Žigmundovi pretrvala v Norimberku, kam roku 1423 nechal preniesť ríšske klenoty z husitských Čiech a každoročne ich ukazovali verejnosti. Dürerov portrét, jeho kópia či variácie dlho do novoveku pripomínali oddanosť tohto mesta Žigmundovej pamiatke. V katalógu k tomu: KAMMEL, F. M.: Zsigmond császár és Nürnberg. Művészeti kapsolatok és utóélet. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 480-486.

<sup>83</sup> KERNY, T.: Zsigmond király temetése és temetkezöhelye. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 478.

<sup>84</sup> Bližšie: BARTLOVÁ, M.: A Szent Kereszt megtalálása (kat. 6.18). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 503-504. Na výstave táto tabuľa bola len osamelou výpožičkou z českých

Nájdenia sv. Kríža cisár Konštantín má rysy Žigmundovho zaťa, Albrechta a sv. Helena podobu Žigmundovej dcéry, Alžbety, (na inej, nevystavenej tabuli oltára je Ladislav Pohrobok) – politický podtext súvisí s otázkou nástupníctva po Žigmundovi v českých zemiach. Dedičstvu žigmundovského umenia bola potom venovaná posledná katalógová štúdia. V nej E. Marosi už v žigmundovskom období identifikoval viaceré tendencie vedúce k neskorej gotike, obsiahnuté v umení dvora a tiež v osamostatňujúcom sa umení miest, ktorým pripadla úloha ich ďalej sprostredovať.<sup>85</sup>

Vlastný záver výstavy predstavil umenie žigmundovskej doby v širšom význame – internacionálnu gotiku – často výtvarné doklady, zachované *mimo centra*, na okrajových územiach stredovekého Uhorska, súvisiace však so stredoeurópskymi prúdmi v sochárstve, tabuľovej i knižnej malbe, textilnom umení, zlatníctve. I. Takács túto situáciu nazval *historickým handicapom i perifériami bez centra*<sup>86</sup> – zvlášť druhé slovné spojenie, na prvý dojem nivelizujúce, možno akceptovať: umenie na tzv. *periférnych územiach* nenasledovalo jediné centrum, ale viaceré (a tiež iné ako Budín); toto umenie mohlo byť v kvalite a náročnosti rozdielne od centra, s centrom ale je do istej miery – paradoxne – rovnocenné. Zámerom záverečnej časti bolo predstaviť či naznačiť aj stredoeurópsky rámec a v rámci neho užšie územie v hraniciach Uhorského kráľovstva. Tento výstavný úsek mal jednoznačne umelecko-historický charakter a možno ho považovať aj za prvý špecializovaný pokus (hoci bol výstavou vo výstave) predstaviť fenomén umenia okolo 1400 v spomenutom geografickom vymedzení. Katalóg tu eviduje viac ako 100 položiek, bolo ich však viac, lebo

zbierok; v jej celku, rovnako ako v katalógu boli početné odkazy na české kontexty umenia žigmundovskej doby a vystavená česká produkcia pochádzala z iných majetkov. Približne v rovnakom čase ako v Budapešti bolo možné vidieť výstavu *Sigismundus Rex et Imperator* prebiehala v Prahe výstava *Karel IV. Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků*, ktorá mala aj žigmundovskú kapitolu. V čase písania tejto recenzie nebol k dispozícii jej katalóg, preto pražskú výstavu s lútosťou ponechávame mimo pozornosti.

<sup>85</sup> MAROSI, E.: A Zsigmond-kor művészeti öröksége. A késő gótika kezdete. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 558-564.

<sup>86</sup> TAKÁCS 2006, c. d. (v pozn. 20), nestr.

aj za hranicami sály s touto témou boli inštalované diela, ktoré k nej patria. Vo výstave nezohľadnili delenie podľa druhov, ani nechceli v inštalácii vytvoriť fikciu vývinovej postupnosti, išlo viac o *výstavu* ako formu prezentovania diel, v katalógu však druhové a materiálové delenie predmetov zohľadnili. Komentáre a analýzy k jednotlivým, zväčša známym dielam s početnou bibliografiou napísali mnohí autori širokého medzinárodného tímu s diferencovanými prístupmi. Katalógové štúdie k tejto téme nie sú pokusmi o vyčerpávajúce sumarizovania, majú v mnohom charakter metodologicky ladených úvah, upozorňujúcich aj na aspekty výskumu tohto obdobia.

Györgyi Poszler vo svojich poznámkach sa venuje tabuľovej malbe, ktorá sa objavuje ako nový druh na začiatku 15. storočia. Zvyčajne s odvolaním na stav jej zachovania sa konštatuje, že diferencovať a charakterizovať slohové procesy a tendencie v maliarstve žigmundovského obdobia nie je možné. Isté východisko z tejto skepsy predstavujú výnimočné diela (oltár z Hronského Beňadika) a tiež okruh vplyvu viedenského maliarstva, doložiteľný na viacerých pamiatkach. Význam tohto okruhu po novom datovaní obrazu *Maria gravida* (1409, Maďarská národná galéria) sa zmenil nielen v Rakúsku, ale presiahol aj na diela z Uhorska, o ktorých sa uvažovalo v rámci viedenských vzťahov.<sup>87</sup> Už J. Bakoš v pamiatkach zo západného Slovenska (Hlohovské tabule, tabule z GMB a i.) videl činnosť maliarov z Viedne, ktorí

<sup>87</sup> POSZLER, G.: Táblaképfestészet a Zsigmond-kori Magyarországon. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 515 n.

<sup>88</sup> BAKOŠ, J.: Príspevok k problematike vzťahov rakúskeho a slovenského tabuľového maliarstva v druhej štvrtine 15. storočia. In: *Arts*, 1982, č. 1, s. 57 n., 76 n.; tiež: BAKOŠ, J.: *Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku*. Bratislava 1970. Kandidátska dizertačná práca (nepubl.), s. 341 n.

<sup>89</sup> POSZLER 2006, c. d. (v pozn. 87), s. 518.

<sup>90</sup> Aj I. Gerát skúmal vo svojej štúdií bratislavsko-viedenské vzťahy v knižnom a tabuľovom maliarstve. Porov.: GERÁT, I.: Kapsolatok Bécs és Pozsony között a könyv- és tábla festészet tükrében. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 536-543.

<sup>91</sup> Českej orientácii v knižnej malbe, okruhu vplyvu Martyrologia z Gerony sa venovala M. Studničková. Porov.: STUDNIČKOVÁ, M.: Cseh orientáció a miniatúrfestészetben. A Geronai mesterrek köre. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 529-535.

mohli pôsobiť aj na území za hranicami.<sup>88</sup> Aj novšia Suckaleho a Oberhaidacherova úvaha o *veľkej dielni* vo Viedni, pôsobiacej dlho (1410 – 1440) s viacerými majstrami podporuje takúto predstavu.<sup>89</sup> Hronsko-beňadický oltár naopak charakterizujú rozkošatené štýlové a druhové väzby – k *musterbuchom*, kresbe i knižnej malbe,<sup>90</sup> a tiež hypotézy o pohybe maliarov – upozorňujúce na zložité mechanizmy v rámci centier i medzi nimi.<sup>91</sup>

S tabuľovou malbou súvisí aj presadzovanie a diferencovanie typov oltárov, ktoré na pamiatkach od neskorého 14. storočia sledovala Gyöngyi Török,<sup>92</sup> skúmajúca aj otázky väzieb medzi druhmi umení v oltárnych celkoch. Od vplyvu kamenných retábulí na rezbárstvo (Šiba), cez maľované retábulá (levočská predela), relikviárové oltáre (Košice), až po najstaršie skriňové formy – typ *Viereraltar* s architektonickými doplnkami (Žehra, mariánsky oltár)<sup>93</sup> a krídlové druhy. Istým zlomom sa jej javí koniec dvadsiatych rokov 15. storočia, ani nie tak z hľadiska oltárnej typológie, ale skôr ako prechod od internacionálneho slohu k lokálnejším tendenciám.<sup>94</sup>

V súvisi s liturgickými predmetmi Evelin Wetter okrem podielu druhotných úprav pripomenula otázky importu, prekvapujúco častý pohyb majstrov i predmetov a ich presah do interpretácie tradicionalizovania a internacionálnosti.<sup>95</sup>

Ak by sme porovnali terajšiu a minulé žigmundovskú výstavu, tak v zastúpení diel na nej sa výraz-

<sup>92</sup> TÖRÖK, G.: Oltárművészet a Zsigmond-korban. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 547-550.

<sup>93</sup> Architektonické zložky oltárov zostávajú často mimo pozornosti: nemusia pochádzať z rovnakého obdobia ako sochárske zoskupenie, môžu byť upravované i druhotne doplnené v rezbárskej ornamentike (čo je aj prípad mariánskeho oltára zo Žehry so sochárskou zložkou skrine z poslednej tretiny 14. storočia) a vo využití architektonických motívov (azda oltár z Bušoviec).

<sup>94</sup> TÖRÖK 2006, c. d. (v pozn. 92), s. 550. Török pripomenula aj význam skúmania nástenného maliarstva, kde sa uchovali v maľovanej podobe odkazy na oltárne typy (Ibidem, s. 549). Rad týchto pamiatok zo Slovenska je bohatší (Žíp, nález v meštianskom dome na Panskej ul. 7 v Bratislave, atď.).

<sup>95</sup> WETTER, E.: Liturgikus tárgyak művészete Luxemburgi Zsigmond Magyarországon. In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 551-557.

nejšou mierou uplatnili pamiatky tabuľového maliarstva,<sup>96</sup> kým nástenná maľba zostala len v podobe katalógových hesiel (na výstave v roku 1987 okrem transferov ju dokumentovali aj akvarelové kópie z obdobia veľkých odkryvov na začiatku 20. storočia). Aj architektúra,<sup>97</sup> prv doložená početnými nákresmi prvých dokumentátorov pamiatok z 19. storočia (Könyöki, Myskovszky), bola iba naznačená súčasnými fotografiami a ojedinele aj kamenárskymi fragmentmi.

Vystavené diela a katalógové heslá k nim priniesli mnohé nové atribúcie, zaradenia i datovania, s ktorými sa odborná verejnosť bude podrobnejšie zaoberať. Týka sa to aj výpožičiek zo slovenských zbierok (ale i diel pôvodom z územia Slovenska, dnes však v maďarských zbierkach), frekventovaných v literatúre. Korekcie okolo sochárskych diel – rezbárskych i kamenárskych – vyplývajú z upresňovania vzťahov k budínskej plastike, ktoré sa predpokladajú i v Sedmohradsku (na dielach zo Sibiu,<sup>98</sup> kde do úvahy prichádza i miestna produkcia a aj pražský import) i v regiónoch Slovenska. V prípade sochy sv. Heleny z Trnavy

<sup>96</sup> Okrem štúdie o tabuľovom maliarstve katalóg zaznamenáva len tri vystavené diela (hronskobeňadický oltár, tabule z Poník a obraz Maria gravida z MNG). Porov.: WEHLI, T.: Festészet: In: *Művészet Zsigmond király* 1987, c. d. (v pozn. 4), zv. II, s. 309-352. Do tejto časti katalógu zaradili okrem tabuľového aj nástenné maliarstvo a výšivky na textile. Miniaturne maliarstvo a kresba vytvárali samostatný celok.

<sup>97</sup> Architektúra v katalógu výstavy z roku 1987 bola zastúpená 50 stavbami (jednotlivé stavby potom viacerými dokumentami). Na spracovaní architektúry sa podieľalo viac autorov, úvod do tohto celku napísal MAROSI, E.: Építészet. In: *Művészet Zsigmond király* 1987, c. d. (v pozn. 4), zv. II, s. 115-226.

<sup>98</sup> Jednoznačné budínske vzťahy rozpoznali u kamenného figurálneho torza (kat. 7.7), zložitejšie, s viacerými možnosťami sa vysvetľuje Pieta zo Sibiu (kat. 7.6). Porov.: TAKÁCS, I.: Pietá (kat. 7.6); Szobortorzó (kat. 7.7). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 569-572.

<sup>99</sup> Už na výstave gotiky v SNG v Bratislave (BARTLOVÁ, M.: Sv. Helena; kat. 2.1.5. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 31), s. 659-660) bola socha z Trnavy vystavená v reštaurovanom stave s doplnkami (atribút, koruna). Z reštaurovania v rokoch 1983 – 1984 sa zrejme nezachovala dokumentácia. Na fotografiách v archíve Pamiatkového úradu v Trnave (neg. č. 12.275 z roku 1965 a neg. č. 29.924 z roku 1980) sú evidentné dva rozdielne stavy oproti dnešnému výrazu sochy. V maďarskej literatúre socha sa dávnejšie omylom umiestňuje na fasádu kostola

problematický je aj jej stav po reštaurovaní (ktoré upravilo jej detaily, zasiahlo do rozloženia tvarov i siluety), čo zneisťuje akékoľvek zaradenie.<sup>99</sup> Na rozdiel od nedávneho pokusu spojiť Madonu z Lomničky s Budínom (Bartlová, 2003),<sup>100</sup> hoci ako miestom školenia jej majstra,<sup>101</sup> v maďarskom bádani takýto vzťah nezarezoval (M. Verő) a socha (spolu s plastikou Márie Magdalény z Danišoviec) sa chápe ako doklad lokálnej obmeny internacionálneho štýlu (s datovaním Madony z Lomničky 1410 – 1420 a figúry z Danišoviec okolo 1420).<sup>102</sup> Aj plastiky svätíc z Bôrky (1410 – 1420), ktoré súvisia s Madonou z Lomničky, sa spájajú (vznikom) so Spišom, ale ich pôvodné umiestnenie sa vidí v novovznikajúcej svätyni košického dómu.<sup>103</sup> Nie celkom to súhlasí s novým pokusom o periodizáciu postupného vzniku tejto stavby (S. Tóth), ktorý je obsiahnutý na konci katalógu.<sup>104</sup>

Možnosť vidieť a poznávať diela, ktoré sa zatiaľ nestretli na žiadnej výstave, sprevádzala ochota dnešných ich majiteľov zapožičať exponáty (výstava ich

klarisiiek v Trnave (táto lokalizácia je aj v žigmundovskom katalógu – porov.: VERŐ, M.: Szent Ilona szobor (kat. 7.10). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 575). Plastika sv. Heleny sa donedávna (približne do výstavy v SNG) nachádzala na priečelí špitálskeho kostola sv. Heleny v Trnave, kde dnes je jej kópia z umelého kameňa. Socha súvisí s trojdielnou gotickou edikulou nad vstupom do kostola. V jej bočných nikách boli prieskumom zistené maľované, silne poškodené stojace stredoveké figúry, za sochou sv. Heleny sa našla len maľovaná gloriola, ktorá (vzhľadom k proporciám sochy a niky) nemusí súvisieť so zachovanou plastikou. Porov.: ORIŠKO, Š.: Špitálsky kostol sv. Heleny v Trnave. Príspevok k poznaniu stredovekého vývinu kostola. In: *Archaeologia historica*, 25, 2000, s. 245-252.

<sup>100</sup> BARTLOVÁ, M.: Mariánsky oltár z Lomničky (kat. 4.16). In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 31), s. 697.

<sup>101</sup> BARTLOVÁ, M.: Skulptúra a tabuľové maliarstvo 1400 – 1470. In: *Gotika* 2003, c. d. (v pozn. 31), s. 255.

<sup>102</sup> VERŐ, M.: Mária Magdaléna szobra (kat. 7.11); Madona (kat. 7.14). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 575-576; 576-577.

<sup>103</sup> VERŐ, M.: Szent Dorottya és Katalin (?) szobra (kat. 7.12-13). In: *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 576.

<sup>104</sup> TÓTH, S.: Kassa, Szent Erzsébet-plébánia templom (kat. 7.98). *Sigismundus Rex* 2006, c. d. (v pozn. 1), s. 652-655.

prezentovala viac ako 350 od približne 100 dnešných vlastníkov, včítane renomovaných svetových zbierok). Aj v tom možno vidieť pozitívny krok k ďalšiemu skúmaniu prejavov internacionálnej gotiky bez ob-

medzujúcich súčasných hraníc, rozdielných stanovísk, ba i predsudkov v jednotlivých historiografiách umenia. Zaiste i k tomuto chcela dospieť žigmundovská výstava.<sup>105</sup>

<sup>105</sup> Okrem katalógu vo viacerých mutáciách k dispozícii bol aj 100 stranový sprievodca výstavou v slovenčine – PAPP, Sz.: *Žigmund Luxemburský. Umenie a kultúra 1387 – 1437*. Buda-

pest : Szépművészeti Múzeum, 2006 (preklady do slovenčiny Zsófia Kiss-Szemán – Ivan Gerát).

## Sigismundus Rex et Imperator. Reflecting an Exhibition Dedicated to the Arts of the Era of the King Sigismund of Luxembourg

### Summary

The primary goal of the international exhibition project *Sigismundus Rex et Imperator – Sigismund of Luxembourg, Arts and Culture 1387 – 1437* was to present the emperor, his life and activities in connection with the arts and culture. The exhibition, firstly presented in Szépművészeti múzeum in Budapest and then in Musée national d'histoire et d'art in Luxembourg (2006), was also aimed at his historical rehabilitation. Historiographies of the Central European countries, where Sigismund once ruled, considered both the monarch and his era often very emotionally and with great differences. They also came into touch with nationalist prejudices and various ideological standpoints. Although this subject matter is relevant to the whole Central Europe, the intensity of interest it evokes in Central European countries is not the same. The theme was predominantly reflected by the Hungarian medieval historiography, where the actual exhibition was not the first step in this direction. Its predecessor was the exhibition *The Arts of the Era of the King Sigismund of Luxembourg 1387 – 1437*, presented in Budapest in the year 1987 and connected to two anniversaries – 600 years from the King's entry to the Hungarian throne and 550 years from his death. Although it could not ignore international (European) context of Sigismund's activities, it was primarily aimed at national (Hungarian) audience. The exhibition could lean on new findings of stone sculptures from the Buda Castle, where, in the King's Palace, it also took place. The exhibition and studies in its catalogue indicated that Sigismund's long reign was not art historically uniform but amply stratified. There were the King's court arts and regional developments, both reflecting actual international currents. It was also concluded that the King Sigismund's era is in no case an art historical notion. The dates of his reign in Hungary do not mark any significant ruptures neither in the history of Hungarian nor European arts. They mark a specific period in the political history, the reality of a distinct era and the historiog-

raphy of arts can approach it via a more open study of relations among the history, culture and mentality rather than via concentrating only on problems of style or stylistic periods. If the 1987 exhibition tried to rehabilitate and embody Sigismund and his era into the Hungarian context, then the actual 2006 exhibition undoubtedly tried to anchor him into European relations. The concept of the exhibition first appeared in minds of Ernő Marosi and Roland Recht and was then further worked on by an international team of specialist lead by Imre Takács. In separate chapters the exhibition presented Sigismund's residences, the culture of the King's court and its products, the Emperor's leading role in the European politics, his portraits and political heritage. The ending part of the exhibition was dedicated to the arts of the King Sigismund's era in a broader meaning – to the arts of the International Gothic style. Presented artefacts often originated in regions *outside the center*, in border regions of medieval Hungary, but in touch with Central European currents in sculpture, table and book painting, textile art, goldsmithery etc. Imre Takács named this situation *a historic handicap and peripheries without center*. These phrases can be accepted: the arts of the so called *peripheral regions* did not follow only one center but many (and also different than Buda/Ofen). These arts could have been different in quality and demands from the center but – paradoxically – to a certain degree also equal. The goal of this important part of the exhibition was to present Central European context and the specific territory of the Hungarian Kingdom within it. This section had clearly an art historical character and can be taken as the first specialized attempt (although being an exhibition in an exhibition) to present the phenomenon of the arts around 1400 within mentioned geographical boundaries. Exhibited artefacts and the catalogue descriptions brought into light many new attributions and datings for art historians to deal with.

English by M. Hrdina

## Španělská malba ze slovenských sbírek

Pavel ŠTĚPÁNEK

Průzkum slovenských sbírek, do jisté míry náhodný a nesystematický, který jsem podnikl od sedmdesátých let až do současnosti pátraje po španělském umění – starém i moderním – přinesl zajímavé a často až překvapivé poznatky a současně se ukázalo, že přes dílčí výsledky<sup>1</sup> řada prací španělských malířů čeká ještě na své zpracování a vědecké zhodnocení.

Praktické výsledky byly doposud spíše částečné – některé obrazy a plastiky ze slovenského majetku byly

dlouhodobě zařazeny do instalace tehdejší Středočeské galerie na zámku v Nelahozevsi, dnes opět navráceného rodině Lobkowiczů,<sup>2</sup> nebo byly využity na krátkodobých výstavách španělského umění v Praze.<sup>3</sup> Také došlo na zpracování jednotlivých děl<sup>4</sup> nebo souborů,<sup>5</sup> event. i moderního umění,<sup>6</sup> prokazující symbolickou i skutečnou španělskou přítomnost na Slovensku. Bylo přitom využíváno předcházejícího nebo souběžného bádání a konzultací slovenských historiků umění, pře-

<sup>1</sup> ŠTĚPÁNEK, P.: Španielske umenie zo slovenských zbierok. In: *Výtvarný život*, 30, 1985, č. 6, s. 26-29; *Ibidem*. In: *Pamiatky a múzeá*, 2005, č. 4, s. 49-52, il.

<sup>2</sup> ŠTĚPÁNEK, P.: Nová instalace roudnické sbírky na zámku v Nelahozevsi. In: *Památky a příroda*, 1988, č. 5, s. 276-283; *Sbírky starého umění 15. – 19. stol. Zámek v Nelahozevsi. Průvodce a seznam exponátů*. [Kat. výst.] Praha: Středočeská galerie, 1978; *Sbírky starého umění 15. – 19. stol. Zámek v Nelahozevsi. Dodatek k průvodci a seznamu exponátů*. [Kat. výst.] Praha: Středočeská galerie, 1979.

<sup>3</sup> *Španělské umění 14. až 16. století z československých sbírek*. [Kat. výst.] Ed. P. ŠTĚPÁNEK. Praha: Středočeská galerie, 1984 – 1985; *Staré španělské umění. Vybraná díla ze sbírek v ČSSR*. [Kat. výst.] Ed. L. SLAVÍČEK – J. ASSMANN. Pražský Hrad – Jiřský klášter, červenec 1987 – tato výstava byla jen příležitostnou snůškou ne zcela správně zpracovaných údajů; viz ŠTĚPÁNEK, P.: Promarěná příležitost. K výstavě španělského umění v Praze. In: *Rudé právo*, 20. 7. 1987; *Španělské umění 17. a 18. století z československých sbírek*. [Kat. výst.] Ed. P. ŠTĚPÁNEK. Praha: Středočeská galerie, listopad 1989 – březen 1990.

<sup>4</sup> ŠTĚPÁNEK, P.: Alegorie měsíce července Francisca Barrery ze Slovenské národní galerie. In: *Zborník Galéria 8. Staré umenie*. Bratislava 1984, s. 97-104; Tobarova Madona s děckem ve Slovenské národní galerii. In: *Ibidem*, s. 105-112; Murillovský odpočinek na útěku do Egypta ze Slovenské národní galerie. In: *Ibidem*, s. 113-115; ŠTĚPÁNEK, P.: Francisco

Barrera: Alegoría del mes de julio de la Galería Nacional Eslovaca. In: *Ibero-Americana Pragensia*, XVI, 1982, s. 133-140.

<sup>5</sup> Nuevas esculturas españolas en Checoslovaquia. In: *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte Universidad de Córdoba*, 1983, s. 69-99; RUIZ, J.: Tommaso Ruiz y Juan Ruiz Melgarejo, pintores del XVIII (En torno a las cuatro vistas de Nápoles de Juan Ruiz, de las colecciones del castillo de Červený Kameň, Eslovaquia). In: *Simposio Internacional Pintura Española del Siglo XVIII*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 15. – 18. abril 1998.

<sup>6</sup> Oscar Domínguez. *Výběr z díla (k 80. výročí narození)*. [Kat. výst.] Praha: Galerie hlavního města Prahy, Rytířský sál Staroměstské radnice, 14. 10. – 16. 11. 1986; *Honorio García Conday en Checoslovaquia. Sus visitas, estancias, exposiciones y obras (escultura, pintura y dibujo) de 1935 a 1948*. [Kat. výst.] Ed. P. ŠTĚPÁNEK. Zaragoza: Museo Pablo Gargallo, 7. 10. – 18. 11. 1990; Bratislava: Slovenská národná galéria, 13. 12. 1990 – 20. 1. 1991; Brno: Moravská galerie, 3. – 4. 1991. Tež *Oscar Domínguez. 1926–1957. Antológica*. [Kat. výst.] Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 23. 1. – 31. 3. 1996 (s. 73-82, 341-346); Santa Cruz de Tenerife: Centro de Arte La Granja, 19. 4. – 18. 5. 1996; Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 25. 4. – 16. 9. 1996; *Oscar Domínguez*. [Kat. výst.] Ed. P. ŠTĚPÁNEK. Olomouc: Muzeum umění, 25. 11. 1997 – 11. 1. 1998, 75 str., il., vše s podílem SNG a slovenských sbírek a koncepcí nebo příspěvkem autora.

devším Karola Vaculíka.<sup>7</sup> Ve stručné syntéze jsem prezentoval toto téma slovenským čtenářům v souvislosti s připravovanou výstavou v Slovenské národní galerii (SNG), se které nakonec sešlo, přestože se po delší odmlce objevila v jiné podobě až nedávno v Bojnících a na Červeném Kameni.<sup>8</sup> Současně se plánuje i shrnující výstava ve Slovenském národním muzeu (SNM).

Skladba souboru španělského umění není dána ani historickými vazbami na Španělsko, jako tomu bylo v Čechách i na Moravě. Nejvýznamnějším příkladem je právě roudnická lobkovická sbírka, která vznikla vlastně na základě sňatku kancléře českého království se Španělkou Marií Manrique de Lara. Důsledky tohoto spojení byly dalekosáhlé, protože se jím předznačila kulturní a politická orientace té části české šlechty, která ve druhé polovině 16. století a na začátku 17. století sehrála tak důležitou roli v českých dějinách. Zároveň došlo k dlouhodobému pošpanělstění celého rodu Pernštejnů a první generace Lobkowiczů. Celá domácnost se vedla podle španělských zvyků a tradic, v rodině se hovořilo a psalo po španělsky, do Španělska se jezdilo na návštěvy nebo natrvalo (Jana a Luisa z Pernštejna), přijímaly se návštěvy španělských vyslanců, kupovaly se knihy, zbraně, šaty a obrazy, objednávaly se portréty.

Soubor poprvé zpracoval Max Dvořák v roce 1907. I když mnohé z jeho atribucí už neobstojí z hlediska nových poznatků, celkem se potvrdily jeho základní teze, že autoři obrazů, do té doby obcházení portrét-

tisté – především Alonso Sánchez Coello<sup>9</sup> a Juan Pantoja de la Cruz – jsou přímými a bezprostředními předchůdci Velázqueze, který převzal od nich pravdivost a současně vznešenost pojetí a kompoziční řešení postav. Ale i na Slovensku najdeme jednu práci Pantojovu či jeho dílny, ba dokonce i portrét velázquezovský, jak níže uvidíme.

Ostatní rodové svazky šlechty převážně v Čechách a na Moravě jen usazené (Dietrichsteinové, Beaufort-Spontinové, Harrachové a pod.) už takové soubory obrazů nepořídili, spíš jen ojedinelá díla. Ani sběratelství moderní nebylo příliš významné. Musíme je však připomenout, neboť část obrazů na Slovensku pochází právě z českých sbírek a to díky pružné nákupní politice SNG a SNM – hradu Červený Kameň.<sup>10</sup> Nelze opomenout ovšem, že na začátku 20. století se více sběratelů pokusilo získat do českých sbírek španělské práce, i když jen jako součást širší koncipované sbírky. Patří mezi ně Jiří Karásek ze Lvovic, arcivévoda Ferdinand d'Este, ředitel opavského Slezského muzea Wilhelm Edmund Braun<sup>11</sup> a pražský sběratel Josef V. Novák. Právě z Novákovy sbírky, vytvářené prostřednictvím obchodního agenta v Barceloně, přešly do SNG dva obrazy.

Na Slovensku se bohužel zatím nepodařilo podobného sběratele nalézt; výjimkou je Pálffyho soubor malby, plastiky a keramiky na hradě Červený Kameň, popř. v Bojnících,<sup>12</sup> doplněný pak svozy a ještě po-

zději nákupy SNM. Zatím se na Červeném Kameni s jistotou identifikovalo pět obrazů; zdá se však, že při důslednějším zpracování a hlavně restaurování sbírek se mohou objevit ještě další, především zejména mezi portréty 17. – 18. století, protože některé z nich na možné vazby na Španělsko poukazují ať už nápisy nebo stylisticky. Početně nejrozsáhlejším je nepochybně soubor keramiky, obsahující kolem 40 kusů, převážně valencijské produkce Manises v rozmezí 16. – 20. století s převahou materiálů 16. – 18. století, ostatní pak dokreslují další polohy španělské majoliky. Nezanedbatelná je i menší kolekce obrazů z Bojníc.

Malířství pak jednoznačně vévodí soubor obrazů vytvořený v posledních desetiletích SNG především díky nákupní politice K. Vaculíka<sup>13</sup> a restaurátorské činnosti. V podstatě jde o různorodý materiál, odrážející rozmanitost nákupních zdrojů. Dosavadní zisky sice odrážejí polaritu dvou španělských základních škol 17. století, madridské a sevillské, avšak samy o sobě nejsou takové, aby dovolovaly vyvozovat všeobecné rysy španělské malby nebo podávat její alespoň stručnou charakteristiku. V jednom případě (Barra) jde navíc o individualitu, vymykající se zatím ustálenému pohledu na španělský Zlatý věk.

Pokusíme se proto alespoň jen o encyklopedickou charakteristiku základního rozlišení<sup>14</sup> španělského zlatého věku, kdy v rámci celé evropské malby dosahuje jednoho z vrcholů své historie. Rozlišujeme v něm dvě období: ve 2. polovině 16. století se projevuje převaha italských vlivů, z nichž se dokáží vymanit a vytvořit svůj osobitý výraz jen někteří malíři z první, takzvané zakladatelské generace ještě před rokem 1600. Po tomto datu se vytváří typická španělská škola. Ve srovnání s literaturou nebo sochařstvím se objevují vrcholné projevy malířství zlatého věku o něco později, a to po roce 1635 konkrétně v dílech Zurbaránových a Velázquezových. Sám termín zlatý věk začali používat básníci; Lope de Vega vyjadřoval vždy nadšený obdiv pro malířství a Quevedo pěstoval obojí umění.

zvýšeným zájmem o aristokratickou minulost rodu a inspirován Viollem-le-Duc přestavěl v novogotickém stylu bojnický zámek; rozsáhlé sbírky nainstaloval ve svých palácích v Paříži, Vídní, Bratislavě, Budapešti a v residencích v Král'ově, Bojnících a v Pezinoku. Pálffy odkázal jádro sbírky do maďarské Národní galerie v Budapešti (Magyar Nemzeti Galéria). Své dědice zavázal, aby residence v Bojnících, Vídní, Budapešti a Pezinoku vedli jako veřejná muzea. Bohužel, následkem pádu Rakousko-uherské monarchie se Pálffyho sbírka rozptýlila.

I když se ve španělské malbě zlatého věku obvykle rozeznává několik regionálních škol, nelze toto dělení absolutizovat. Dodávala by se tak totiž místním projevům soudržnost, samostatnost i kontinuita, kterou nikdy neměly. Celá řada umělců také měnila přechodně či trvale působiště. Jako nejlepší příklad poslouží Velázquez, který se zformoval v Seville a pak byl hlavním představitelem madridské školy. Pro zjednodušení lze však říci, že čelní představitelé španělského malířství se soustřeďují ve dvou hlavních městech – Madridu, politickém středisku, které žije z lesku dvora, a v Seville, středisku hospodářském, těžícím ze svého monopolního obchodu s Amerikou. V rané fázi sehrály významnou roli také města Toledo a Valencie. Hovoříme tedy často o čtyřech školách: kastilské, valencijské, andaluské a madridské. Ve srovnání s Francií je ve Španělsku výtvarný život tedy centralizován méně, ve srovnání s Itálií je počet uměleckých středisek naopak značně omezen.

Z hlediska formálního se jeví jako nejcharakterističtější rys španělské malby tenebrismus (z latinského *tenebrae*, temnota), tedy temnosvit či šerosvit caravaggiovského realistického typu, který slouží Španělcům jako východisko. Z hlediska námětového je zajímavá především figurální malba a zátiší, krajinomalba se na Iberském poloostrově téměř nevyskytuje. Hlavním inspiračním zdrojem španělského zlatého věku bylo původní poslání baroka, založené na opravdovosti, jež byla – podle výstižného vyjádření R. Huygha – pravým opakem teatralnosti a směřovala k jednodučnosti a upřímnosti.<sup>15</sup>

Vznik a vývoj španělského tenebrismu zůstává pro historiky umění znepokojivým problémem. Je skutečně velmi těžké zjistit, kdy Caravaggiovo dílo do Španělska vlastně proniklo, protože víme pouze o třech originálních obrazech mistrových, které se na Iberském poloostrově dostaly (a dodnes zachovaly).<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Poznal jsem jeho zájem o španělské umění, když jsem byl členem nákupní komise SNG v 80. letech.

<sup>14</sup> Podrobněji viz ŠTĚPÁNEK, P.: *Španělské umění od Altamiry po Picassa*. Olomouc: Universita Palackého, 1998, s. 106 a n.

<sup>15</sup> HUYGHE, R.: *Umění renesance a baroku*. Praha 1970, s. 346.

<sup>16</sup> Kromě kopií šířili jeho umění někteří římstí malíři, např. Orazio Borgiani a Cavarrozzi (ve Španělsku od 1617). Borgiani však při prvním madridském pobytu kolem r. 1600 Caravaggia ještě neznal. Až teprve r. 1613 se dostávají do Toledo tři plát-

<sup>7</sup> VACULÍK, K.: Tizianov obraz v Slovenskej Národnej galérii. In: *Výtvarný život*, VI, 1961, č. 9, s. 330-345; VACULÍK, K.: *Staré evropské umění*. Bratislava: SNG, 1977; VACULÍK, K.: *Staré evropské umění*. Bratislava: SNG, 1983; *Průrasky a doteraz nevystavené diela starého evropského umění*. [Kat. výst.] Ed. K. VACULÍK. Bratislava: SNG, júl – august 1985.

<sup>8</sup> *Španielske umenie zo slovenských zbierok*. [Kat. výst.] Bojnice 2005; vyšel jen skromný seznamový katalog. Bohužel, na výstavě *Španielske umenie zo slovenských zbierok*. [Kat. výst.] Ed. P. ŠTĚPÁNEK. Hrad Červený Kameň, 13. 5. – 3. 9. 2006 se už žádné obrazy ze sbírek SNG neobjevily, protože v té době probíhala příprava na rekonstrukci SNG.

<sup>9</sup> Výstava *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*. [Kat. výst.] Ed. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ – S. BREUER-HERMANN – J. M. SERRERA – C. HERNIE – F. BENITO DOMÉNECH – C. GARRIDO. Madrid: Museo del Prado, junio – julio 1990 potvrdila konečně jeho význam. Dílo Pantoja de la Cruz ještě touto formou zpracováno nebylo, přestože se mu dostalo svého času monografie. – KUSCHE, M.: *Juan Pantoja de la Cruz*. Madrid 1964.

<sup>10</sup> Na Červeném kameni to byla zásluha Jana Krampla a Milana Tognera. Viz *Průrasky...*, c. d (v pozn 7).

<sup>11</sup> O něm viz SCHENKOVÁ, M.: Braun Wilhelm Edmund a soukromé sběratelství. In: *Antique*, V, 1998, č. 3, s. 43; ŠOPÁK, P.: Edmund Wilhelm Braun: život zasvěcený umění. In: *Dějiny a současnost*, 20, 1998, s. 44-45.

<sup>12</sup> Zejména studie HORVÁTH, H.: Gróf Ján Pálfi – poslední majitel bojnického zámku. In: MALEČKOVÁ, K. (ed.): *Pálffyovský rod – dejiny, osobnosti, stavebné aktivity, mecenášstvo a zbierky*. Zborník príspevkov zo sympózia usporiadaného pri príležitosti výstavy Pálffyovci v Bojniciach. Bojnice 2000; viz též KEMÉNY, A.: Jan Pálffy jako zberateľ II. In: *Výtvarný život*, 35, 1990, č. 4, s. 58-59. Naposledy se věnovala problematice pálfyovského sběratelství CIULISOVÁ, I.: Art collecting of the Central-European aristocracy in the nineteenth century. The Case of Count Pálffy. In: *Journal of the History of Collections*, December 2006. Viz: <http://jhc.oxfordjournals.org>, doi:10.1093/jhc/fh1018, zejména hraběte Jánoše Pálffy (1829 – 1908), kterého tu uvádí v kontextu nejvýznamnějších středoevropských sběratelů 19. století. Pálffy reagoval na změny po revolučním roce 1848

Od roku 1620 už působila z Neapole<sup>17</sup> dovážena Riberova díla, která mohla rozhodným způsobem ovlivnit tenebristický naturalismus smyslově procítěných tónů, zcela odlišný svým formálním bohatstvím a důrazem na podání hmoty a barevné pasty od Caravaglia, jenž přes svůj naturalismus zůstává prostý, strohý a abstraktní. Zdá se, že Caravaggio si průběhem doby podmanil Španěly spíše zcela novou, drsnou silou svého výrazu než bojem světla a stínu, který ve Španělsku pozorujeme již záhy. Aspirace španělských malířů oné doby ztělesňuje spíše velkorysost forem a prudkost kontrastů, a na neposledním místě plebejský heroismus, který u Caravaglia oživuje postavy – ať už mučedníky nebo venkovany.

Ve Španělsku nastává však hodnotový přesun, ba přímo záměna: od Caravaggiova zesvětšování posvátného (profanace sakrálního) se přechází k posvěcení světského (sakralizace profánního).<sup>18</sup> Jinými slovy: nejen posvátný námět, který Caravaggio podává v rovině všedních událostí, ale i všední námět sám nabývá ve Španělsku dramatického duševního napětí. Zdánlivý realismus španělského malířství zlatého věku je ve většině případů klíčem k transcendentálnímu idealismu.<sup>19</sup> Charakterizuje se především monumentalitou a klidem, neanekdotickým přístupem a uměřenou gestikulací postav. Jak to vyžadovali už španělští mystičtí spisovatelé, španělská duchovnost se opírá o reálné počítky. Právě ti ukázali cestu malířům; vytříbili totiž vyjadřování duševních stavů, vztahů a tužeb do nejjemnějších odstínů, stejně jako jazyk, jímž se vyjadřovali. Mystikové pronikají do dalších, předtím povětšinou neznámých oblastí lidského ducha. „Španělská mystika se vyznačuje neobyčejnou úctou k lidské osobnosti a k svobodě vůle.“<sup>20</sup> Mystikové ve Španělsku se neodvraceli zcela od konkrétního světa, ale často

v něm hledali podněty pro vzrušení, které by je povzneslo do stavu duchovního vytržení a mystické zkušenosti. Tuto duchovní koncentrací nahradil pak pozdější barok rétoričností a teatralností, upřímnost výrazu obětoval technice. Nutno připomenout i skutečnost, že v poslední době se za východisko temnosvitu považuje právě „temná noc“ sv. Jana z Kříže jakožto příprava na přijetí záblesku božského světla.<sup>21</sup>

Realistický přístup španělských umělců ke skutečnosti vycházel z barokní nábožnosti, zvláště z *Duchovních cvičení* zakladatele jezuitského řádu sv. Ignáce z Loyoly. Položil v nich základy nové náboženské estetiky, v níž kladl důraz právě na smyslově názorné, realistické, dokonce přímo naturalistické vybavování neviditelných věcí a výjevů, pomocí živé představitivosti i smyslů. Mnohokrát bylo zmiňováno jeho doporučení stíetávat se s nahou, přímo brutální skutečností, např. s lidskou lebku (nebo kostrou), přímo se jí dotýkat a využívat ji k hluboké meditaci a pomocí takto získaných dojmů upřesňovat a zkonkrétnovat své představy. Takové realistické výjevy jsou nemyslitelné bez horoucí víry, nerozlučně spjaté s představami a mentalitou španělského lidu 17. století.

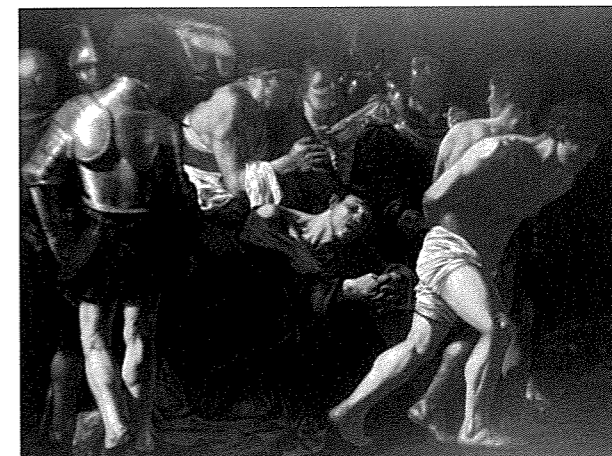
V této souvislosti je možno připomenout s Kitsonem obecněji platnou myšlenku, že „základ barokních estetických názorů tvořilo přesvědčení, že malířství a sochařství jsou způsoby, jak napodobit ideální, nikoliv skutečnou přírodu. Soudilo se totiž – podle Platóna a podle Aristotela – že skutečná příroda je vždy v něčem nedokonalá.“<sup>22</sup>

Zabýval jsem se těmito charakteristikami mj. i proto, že nedávno došlo k překvapivému ztotožnění nejvyšší kvalitnější caravaggiovské práce ve Slovenské národní galerii, *Krista padajícího pod křížem*, s autorem španělským. Tento obraz byl zakoupen do SNG z pražského antikvariátu, a určen Rafaelem Causou v pí-

semné konzultaci s Karolem Vaculíkem jako možné dílo Cecca del Caravaggio, což byl tehdy poměrně nový fenomén evropské umělecké historiografie.<sup>23</sup>

Vaculík však projevil sdostatek soudnosti, aby nepodlehл pouhé písemné konzultaci a hledal další vazby, zejména na obraz *Umučení sv. Šebestiána* z varšavského Národního muzea, kde je možno podle jeho názoru hovořit o identickém autorovi, popř. hledat autorství v okruhu lombardského malíře Giovanni Serodina, „jehož dílo by se mohlo stát jedním z východisek autorské atribuce našeho obrazu“. Naprosto nové řešení autorství obrazu *Kristus pod křížem* se naskytlo na výstavě *Caravaggio e l'Europa, Il Movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, která se konala v Palazzo Reale v Miláně koncem roku 2005 a počátkem roku 2006.<sup>24</sup> Autorka statě tohoto obrazu, zde nazvaného *Cesta na Kalvárii (Andata al Calvario)* Gerlinde Gruberová připsala obraz Pedrovi Núñezovi del Valle (Madrid, 1590 cca – 1654), nové osobnosti, která se objevila jako výrazná tvůrčí osobnost teprve v posledních několika letech, i když některé dokumenty o něm byly známy [Obr. 1].

Ve Slovenské národní galerii se však trvá na dosavadní atribuci, jak svědčí vystavení obrazu po návratu ze zmíněné výstavy.<sup>25</sup> Správně se připomíná, že mnozí mladí malíři, kteří přišli do Říma po roce 1600, následovali příklad Caravaggiův a čerpali ze základních principů jeho tvorby, jimiž jsou z formálního hlediska realizmus a reflektorové nasvícení výjevu. K nim patřil i předpokládaný autor bratislavského obrazu *Nesení kříže* Francesco Boneri, též Buoneri (okolo 1590, činný v Říme 1600 – 1620) zv. Cecco del Caravaggio. Výstava zpřístupnila nejen restaurovaný obraz, ale předložila i restaurátorskou dokumentaci poří-



1. Pedro Núñez del Valle (?): *Kristus pod křížem (Cesta na Kalvárii)*. Majetek SNG. Foto: Pavel Stěpánek.

zenou při restaurování díla před výstavou v Miláně roku 2005 Norou Hebertovou v Restaurátorských ateliérech SNG. Bohužel, tato výstavka nejenže s novou atribucí vůbec nepolemizuje, ale ani se o ní nezmiňuje. Restaurátorská dokumentace je perfektní, ale bez komparace s jinými díly autora je prakticky bezcenná. Doufejme, že i v zahraničí dojde jednoho dne k podobným restaurátorským průzkumům a nastolí se diskuze na úrovni exaktnější, než jen z hlediska umělecko-historického vizuálního přístupu.

Pedro Núñez del Valle je už druhý španělský malíř vysokého standardu, který se vynořil takřka z ničeho (připomeňme, že některé Tizianovy obrazy byly odepsány ve prospěch Diega Pola).<sup>26</sup> Ostatně, stejně to bylo před půl stoletím s Georgesem de la Tour i jinými, dnes uznávanými mistry.<sup>27</sup> Podrobný

na Carla Saraceniho a od r. 1620 přicházejí do Španěl četná díla Riberova.

<sup>17</sup> O přináležitosti Neapole ke Španělsku viz ŠTĚPÁNEK, P.: Zlatý vek neapolského maliarstva. In: *Výtvarný život*, 31, 1986, č. 5, s. 36-39, il. Riberova díla zasáhla i české barokní umění. O tom autorova studie v tisku. V SNG je zastoupen Ribera jednou grafickou prací, a to Oplakáváním Krista, G 2015, pravděpodobně kopii, signovanou zrcadlově převráceným G. R. (Giuseppe Ribera).

<sup>18</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura barroca en España. 1600/1750*. Madrid 1992; ŠTĚPÁNEK, P.: *Španělské umění od Altamiry po Picassa*. Olomouc 1998, s. 107.

<sup>19</sup> GÁLLEGO, J.: *Visions et symboles dans la peinture espagnole du siècle d'or*. Paris 1968.

<sup>20</sup> CHABÁS, J.: *Dějiny španělské literatury*. Praha 1960, s. 153.

<sup>21</sup> RZEPINSKA, M.: Zjawisko tenebryzmu w malarstwie XVII. w. i jego podłoże ideowe. In: *W kregu malarstwa*. Wrocław 1988, s. 115-137.

<sup>22</sup> KITSON, M.: *Barok a rokoko*. Praha 1972. Pokud jde o mediaci sv. Ignáce na téma smrti a její vyznění v umění, viz HELFERTOVÁ, J.: *Castra doloris* doby barokní v Čechách. In: *Umění*, XXII, 1974, č. 4.

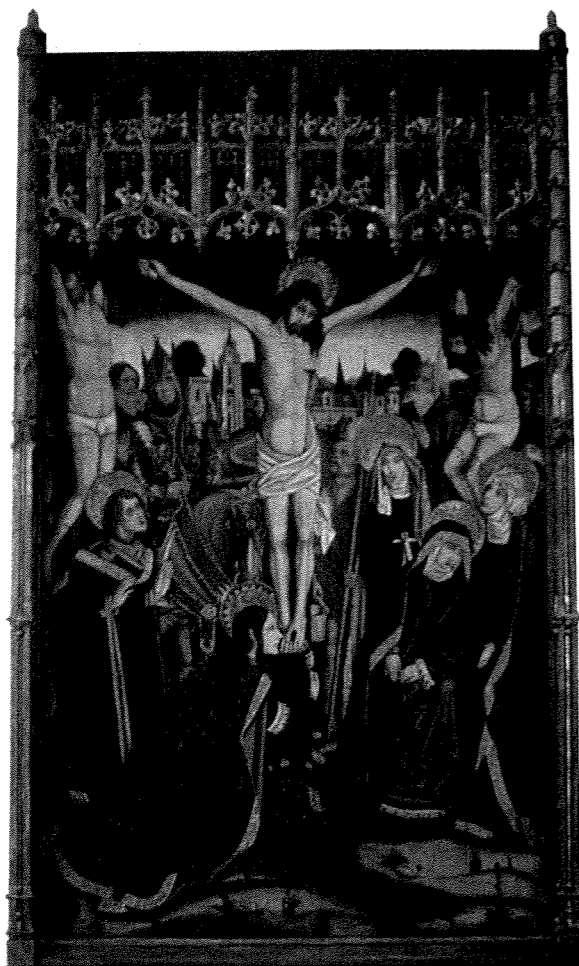
<sup>23</sup> VACULÍK, K.: *Európske maliarstvo 15. – 18. storočia zo zbierok Slovenskej národnej galérie*. In: *Zborník Galéria 8. Staré umenie*. Bratislava 1984, s. 16-63, repr. s. 23, text s. 29-30.

<sup>24</sup> *Caravaggio e l'Europa. Il Movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*. [Kat. výst.] Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 – 6 febbraio 2006. Milano 2006. Olej na plátně, 98,5 × 130,7 cm. Viz též: [http://www.tekne-eventi.com/pdf/elenco\\_new.pdf](http://www.tekne-eventi.com/pdf/elenco_new.pdf).

<sup>25</sup> Cecco del Caravaggio: *Nesenie kříže* v rámci cyklu *Restaurované dielo zo zbierok SNG*. 1. 3. 2006 – 30. 11. 2006. Kurátor výstavy Ivan Rusina.

<sup>26</sup> Objevil ho někdejší ředitel Prada Alfonso Pérez Sánchez, jemuž vděčím také za orientaci v této problematice, a vůbec v ověření atribucí téměř všech obrazů ze slovenských sbírek.

<sup>27</sup> Z novějších studií o malíři lze uvést zejména QUESADA VALERA, J. M.: *Una degollación de San Juan Bautista de Pedro Núñez del Valle*. In: *Archivo Español de Arte*, 72, 1999, č. 288, s. 564-572; dále pak ANTONIO SÁENZ, T. de: *Unas noticias biográficas sobre el pintor Pedro Núñez del Valle*. In: *Archivo español de arte*, 47, 1974, č. 186, s. 160-161; jeden obraz *Sv. Marta* (nebo *Sv. Markéta*) ze sbírek kláštera bosých karmelitánek v Madridu (Descalzas Reales, Patrimonio Nacional), byl zastoupen na výstavě *Caravaggio y la pintura realista en Europa*. [Kat. výst.] Barcelona: MNAC, 8 Octubre 2005 – 15 Enero 2006. V Pradu je zastoupen *Ženou s holubicí*, jejíž



2. Miguel Jiménez: Kalvárie. Majetek SNG. Foto: Pavel Štěpánek.

rozbor se však vymyká možností tohoto příspěvku. Připomeňme proto jen, že tento poměrně málo známý malíř (Núñez) byl, spolu s dalším, známějším Španělem, v Pradu zastoupeným, J. B. Maynem – členem Akademie sv. Lukáše v Římě (Accademia di San Luca). Ceccovi se blížil poměrně chladným kolorem a používáním drobných doteků bílé barvy na světlech. Později působil při dvoře krále Filipa IV. v Madridu. K objasnění jeho tvorby přispěl zejména

atribuce kolísá mezi tímto Španělem a Ceccem. Viz [www.mnac.es/doc/lan\\_002/Caravaggio.pdf](http://www.mnac.es/doc/lan_002/Caravaggio.pdf)

<sup>28</sup> PAPPÍ, G.: *Cecco del Caravaggio*. Soncino 2001.

Gianni Pappi, jenž používá jiného přístupu ke skupině maleb vázaných na skupinu kolem Cecca, a jako první připsal Núñezovi del Valle řadu obrazů tohoto italského Caravaggiova následovníka na základě jediného signovaného obrazu *Korunování trním*.<sup>28</sup> Prohlubme ale důvody, uváděné Gruberovou: připomíná Vaculíkovu konzultaci, a současně skutečnost, že ani mezi italskými historiky umění nedošla tato atribuce všeobecného uznání. Proti se stavěli hlavně Federico Zeri a Ottani Cavina, a holandský historik Joost Nieuwstraten dokonce směřoval atribuci k Ter Brughenovi nebo jeho kopistovi. Naposledy Gianni Pappi zase uznával atribuci Ceccovi, i když považoval obraz rovněž za blízký Finsonovi, zejména pokud jde o typologii postav a rytmiku; model bratislavského obrazu viděl v *Trhači zubů* z Galerie Uffizi. Autorka zatím pochybovala o atribuci Ceccovi jak před restaurací obrazu, tak i po nedávné restauraci.<sup>29</sup> Podle názoru Gruberové se bratislavský obraz liší od známých i mladistvých děl Ceccových, a nepřesvědčuje ani datace. Jedním z jejích argumentů je efekt postavy v brnění, obrácené zády, odlišný od tvrdých kovových odlesků Ceccových, podobně jako nedostatečné uplatnění bělob, jaké používal F. Boneri (tedy malíř, který byl veden doposud jako Cecco da Caravaggio), stejně jako jemných efektů, jež používal Cecco, a současně používá jiný typ drapérie, než jaký je uplatněn na bratislavském klečícím Kristovi. Figura zmíněného vojáka je obdobná varšavskému obrazu *Umučení sv. Šebestiána* a ve variantě provedené freskou ve Vile Lante. Podobná postava se opakuje v některých Núñezových obrazech. Zejména srovnání baretu s obdobnou verzí Núñezovou na obraze *Jael a Sisera* v Národní galerii v Dublinu ukazuje podle Gruberové pro Núñeze příznačné shody. Jediným prvkem, který mluví proti této atribuci bratislavského obrazu, je, že v jiných Núñezových obrazech se vyskytují v pozadí prvky architektury, které ale právě zde nejsou, podobně jako charakteristické prodloužení postav, kořenící ještě v manýrismu. Proto autorka ještě připouští určitou nejistotu a hovoří do jisté míry o atribuci.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Obraz byl vystaven s restaurátorskou dokumentací, kterou jsem měl možnost prostudovat, ale zásadní závěry bude možno vyvodit až ze srovnání z jiných restaurovaných zprávek obrazů Núñezových.

<sup>30</sup> *Caravaggio...* c. d. (v pozn. 24), s. 226.

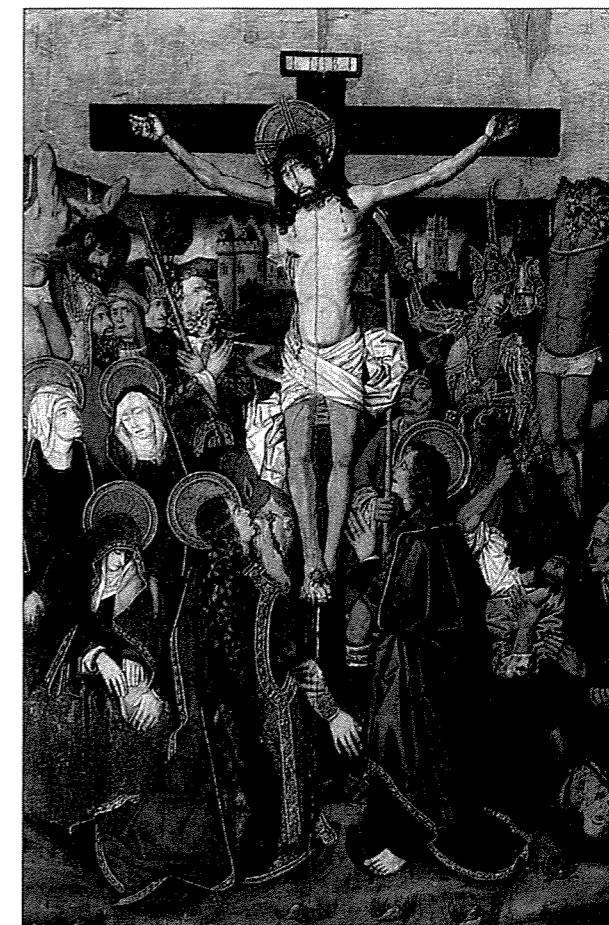
Připomeňme jen, že Pedro Núñez del Valle pracoval jak v Aragonsku, tak v Madridu. Tak např. na jednom z obrazů v kostele sv. Vavřince v Huesce je obraz sv. Orenčia datován 1623 a signován latinsky *Petrus Núñez Academicus Romanus*. V madridském královském paláci Alcázaru pracoval jako dvorní malíř za Filipa IV. Ve své tvorbě si Núñez udržoval určitou archaïčnost v návaznosti na manýristický ideál prodloužených postav. Podobně jako Cecco pojednával i skvělým způsobem kvalitu látek a záhyby obleků postav, zejména bílých, které jsou mimořádně světlé a zářivé.<sup>31</sup>

Vrátíme-li se k chronologickému východisku celého španělského souboru na Slovensku, pak najdeme jen jeden jediný, ale o to cennější obraz zastupující středověkou malbu Pyrenejského poloostrova, charakteristickou *Kalvárii* aragonské školy (SNG) [Obr. 2]. Dosavadní atribuce hornoněmeckému mistrovi je neudržitelná nejen kvůli odlišnému charakteru díla, ale především proto, že v aragonské Daroce a v zaragozském muzeu najdeme kompozice, zcela evidentně související s bratislavskou.<sup>32</sup> Jedná se o dílo španělského, pravděpodobně aragonského mistra z bezprostřední blízkosti Bartolomé Bermeja,<sup>33</sup> v době, kdy pracoval s několika malíři pro katedrálu v Daroce.<sup>34</sup> *Kalvárie z Daroky* (dnes v Muzeu kolegiáty v Daroce) je redukcí naší kompozice co do rozměrů i počtu postav [Obr. 3]. Některé z nich se opakují na obou kompozicích jen s nepatrnými variantami – Kristus a lotr vpravo na kříži, kat (převedený na druhou stranu), bělovlasý muž s kopím v pozadí (Longinus?). Vrožený vypravěčský talent malíře odpovídá právě tomuto okruhu a malířské provedení pobledlých, nazelenale podmalovaných tváří je charakteristické pro severovýchodní část Španělska, Aragonii, stejně jako použití plastických nimbů. Touto scénou se nám dostává příklad mnohofigurální kompozice pozdně středově-

<sup>31</sup> Ibidem, s. 497. Posuny v názorech na tvorbu caravaggistů v Římě souvisí také s novými objevy ohledně tvorby dalšího Španěla, mladého Jusepe de Ribery. Naposledy viz DANESI SQARZINA, S.: New documents on Ribera, „pictor in Urbe“, 1612 – 1616. In: *The Burlington Magazine*, CXLVIII, April 2006, No. 1237, s. 244-251.

<sup>32</sup> *La Pintura gótica en la Corona de Aragón*. Museo colegial de Daroca. Madrid 1975, s. 134-135.

<sup>33</sup> *La pintura gótica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo y su obra*. Ed. F. RUIZ I QUESADA – A. GALILEA ANTÓN. Barce-



3. Miguel Jiménez a Martín Bernat: Kalvárie (Ukřižování). Retábl z kostela sv. Kříže, Santa Cruz de Bursa, 1485 – 1487. Foto: Archiv autora.

kého typu, v němž individuální rysy postav i jednotlivých scén obrazu, který je epickým převyprávěním ústředního námětu křesťanského umění a ohniskem náboženské kontemplanace.<sup>35</sup> Autor je zaujat především

lona : Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26. 2. – 11. 5. 2003, Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 9. 5. – 31. 8. 2003. Tuto výstavu jsem mohl vidět v barcelonské verzi. Viz zejména č. kat. 31, o společné práci Martína Bernata a Miguela Jiméneze, jehož text zpracovala Maríá del Carmen Lacarra Ducay, a repr. na s. 276.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> K ikonografii viz HALL, J.: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, s. 456.



4. Španělský malíř z okruhu Juana Pantoja de la Cruz: Portrét Filipa III. Majetek SNM – Červený Kameň. Foto: Pavel Štěpánek.



5. Španělský (?) malíř: Podobizna dámy v bohatém obleku. Majetek SNG. Foto: A. Mičúchová, Archiv SNG.

figurální stránkou děje a celou scénu oživuje rozmanitou pohybovou projekcí figur s několika dějovými epizodami. Trojici ukřižovaných odpovídá trojice žen (dvě Marie a Veronika?) v bohatém brnění setník Longinus, ukazující na Krista, obstarávající tak dialog s divákem. Přítomnost bolestné Marie je její připomínkou na vykupitelském díle. Autor dokázal vytěžit pozoruhodné napětí z protikladu formálního tvarosloví sošně prostorových postav a jejich plochého dekorativního rámování buď s nimby nebo lemy na šatech a zbroje. Hrubá charakteristika žoldněře je tu zdůrazněna jeho až jakoby kreténským vzhledem. Výrazná kontrastní barevnost (červené, zelené a zlaté), suchá

<sup>36</sup> Viz ŠTĚPÁNEK, P.: Ukřižování aragonského malíře Miguela Jiméneze (?) v SNG. In: *Galéria*, VI, 2000, č. 1, s. 12.

<sup>37</sup> HLAVÁČKOVÁ, H.: „Joseph erat decurio“. Příspěvek k ikonografii Ukřižování ve středověkém umění. In: *Umění*, XXXV, 1987, č. 6, s. 507-514.

země v popředí a flámsky vystavěné město s katedrálou v pozadí potvrzují pak iberského, hispanoflámsky orientovaného umělce, který vycházel z grafických listů, z nichž přebíral systém lámané drapérie. Je jím s největší pravděpodobností Miguel Jiméñez.<sup>36</sup>

Pokud jde o celkovou kompozici, obecně uplatňovanou v celé evropské malbě, Hana Hlaváčková<sup>37</sup> definuje jednotlivé postavy, které se vyskytují nejprve na nejstarších obrazech, inspirovaných textem Janova evangelia (19, 26-27): „Když Ježíš spatřil matku a vedle ní učedníka, kterého miloval, řekl matce: Ženo, hle, tvůj syn! Potom řekl tomu učedníkovi: Hle, tvá matka“.<sup>38</sup> Až teprve později se objevují i další postavy se setní-

<sup>38</sup> Citováno dle ekumenického překladu: *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha 1979.

kem. Ještě dříve však přichází jiný typ, jenž se později vyskytuje výhradně na Západě: kromě Marie a Jana je pod křížem zobrazen i setník Longinos probodávající Ježíšův bok a Stefaton s houbou naplněnou octem. Později, zejména na západních raně středověkých slonovinách, bývají oba vyobrazováni společně se symbolickými postavami Církve a Synagogy. Církev doprovází obráceného Longina, Synagoga nevědomého Stefatona. Někdy bývají tyto protějškové skupiny pod křížem chápány jako protikladné, jindy vyjadřují naopak historickou posloupnost synagoga – církev.

Vedle Jana stojí výrazná postava setníka jako vyznavače, ukazujícího na Ježíše se slovy *Vere Filius Dei erat iste* (Matouš 27, 54). Za ním pravděpodobně stojí v kapuci (židovské) Josef (z Arimatie), který požádal později o tělo Ježíšovo, aby jej mohl pohřbit. Je to onen *decurio*, čili radní (později zaměňovaný za setníka, Lukáš 23, 50-52).

Na rozdíl od českých sbírek, kde nejvýznamnějším souborem je soudržná a logicky skloubená řada dvorského portrétu 16. a 17. století, na Slovensku najdeme jen okrajovou ukázkou tohoto druhu malby a to portrét Filipa III. ze sbírek na Červeném Kameňi, svého času publikovaný jako podobizna Ferdinanda Habsburského,<sup>39</sup> čemuž se při fyzické charakteristice vídeňských, pražských a madridských Habsburků nelze co divit [Obr. 4]. Ve skutečnosti jde o dílenskou variantu portrétu Filipa III. z královského paláce v Madridu, provedeného Juanem Pantojou de la Cruz, datovaného kolem roku 1603, která se od něho nepatrně odlišuje rozměry (64 × 47 cm).<sup>40</sup> Oválný tvar, typický pro 17. století, byl zřejmě přimalován později.<sup>41</sup> Svým datem však patří obraz už do počátku nového století, kdy vrcholí vývoj španělské malby, započatý v onom předcházejícím *dloubém století*.<sup>42</sup> Pantoja se zdá být na první pohled jedním z oněch umělců, které znovu vyneslo až 20. století. Ve skutečnosti

<sup>39</sup> UČNÍKOVÁ, D.: *Portrét na Slovensku*. Bratislava 1980, s. 92. Výstava *Historické portréty na Slovensku*. [Kat. výst.] Bratislava : SNM, máj – august 1984, vystaven Filip III. (ČK O 873) ještě jako Ferdinand Habsburský.

<sup>40</sup> KUSCHE, M.: *Juan Pantoja de la Cruz*. [Kat. výst.] Madrid : Castalia, 1964, č. kat. 7, obr. 7, s. 145. Nejnověji se badatelka věnovala tematice španělského vzniku a vývoje dvorského portrétu v souhrnné analýze KUSCHE, M.: *Retratos y Retratores, Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Rolan Moys, Jorge de la Rúa*. Madrid :



6. Diego Velázquez (?): Portrét Filipa IV. Majetek SNM – Zámek Beľliar. Foto: Archiv autora.

však nepřestal budit pozornost např. u francouzského malíře první poloviny 19. století Théodora Chasséria, který jej pečlivě studoval ve Španělsku spolu s Velázquezem a Moralesem.<sup>43</sup>

Podobné charakteristické rysy jeví i portrét *Podobizna dámy v bohatém obleku*, zatím v SNG připisovaná neznámému německému mistrovi, z přelomu 16. a 17. století [Obr. 5]. Výrazná španělská móda nemusí ještě zna-

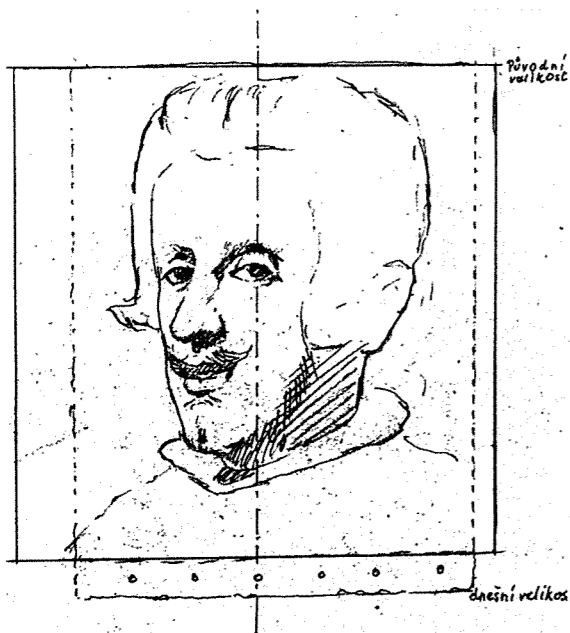
Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003, 632 s. (434 il.).

<sup>41</sup> Na moravském zámku Velké Losiny najdeme pravděpodobně středoevropskou (nejspíše rakouskou) kopii tohoto obrazu.

<sup>42</sup> MARÍAS, F.: *El largo. siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid : Taurus, 1989.

<sup>43</sup> SANDOZ, M.: El pintor Théodor Chassériau (1819 – 1856) y el mundo ibérico. In: *Goya*, 1968, č. 80, s. 76-83.





rekonstrukce formátu původ. vel. 33 x 33 cm

7. Josef Josefík: Kresebná rekonstrukce původního formátu Portrétu Filipa IV. Majetek SNM – Zámek Betliar. Repró: Archiv autora.



rekonstrukce z RTG spodního obr. mladé žena

8. Josef Josefík: Kresebná rekonstrukce původní malby pod Portrétem Filipa IV. Majetek SNM – Zámek Betliar. Repró: Archiv autora.

menat španělského autora, ale rozhodně k němu směřuje, podobně jako kabinet v pozadí, jehož původ bude nutno přesněji určit. Co zde bude možno snad upřesnit přesněji, je datum vzniku, které bude odvislé od prvků módy, neboť výrazně zde působí široký krejzlík v podobě „mlýnského kola“, jehož nejranější verzi známe z doby kolem roku 1593 a vrcholí po roku 1606; bude však nutné přihlédnout k dalším prvkům ženské módy.<sup>44</sup>

Zde stojí za zmínku ještě menší podobizna, zachycující hlavu syna předešlého krále, a to Filipa IV., jehož atribuce zůstává ještě nedořešena, ale přesto se

jeví jako významný obraz. Tuto podobiznu ze sbírek na zámku Betliar zrestauroval a pečlivě analyzoval svého času (v letech 1983 – 1986) Josef Josefík.<sup>45</sup> Připsal ji ale Franciskovi de Zurbarán a nesprávně datoval do doby okolo roku 1638. Přestože byla zmíněna v průvodci muzea,<sup>46</sup> zatím nezbudila takovou pozornost, jakou by si zasloužila. Obraz mohl dovézt Emanuel Andrassy, jenž při cestách po Evropě navštívil i Španělsko a Portugalsko<sup>47</sup> [obr. 6].

Josefík zjistil závažné věci, které mluví ve prospěch originální malby 17. století. Za prvé, formát obrazu

byl upraven z původního čtvercového formátu (33 × 33 cm) na obdélníkový, za druhé, k vypočtení Filipa IV. bylo využito už pomalovaného plátna,<sup>48</sup> ve spodní vrstvě rentgenovým průzkumem zjistil pravděpodobně nedodělaný portrét dámy s širokým účesem příznačným pro módu španělského dvora oné doby (snad od téhož autora), který Josefík dokázal kresebně zrekonstruovat – byl postaven naležato, čili se můžeme domnívat, že se jednalo o výřez z velkého portrétu [Obr. 7, 8]. (Obraz byl mírně zvětšen, pravděpodobně v 19. století, kdy byl také nažehlen). Josefík ale vyslovuje neodůvodnitelnou domněnku, že by mohlo jít o podobu „např. Isabely de Valois“, ačkoliv to nedokládá žádným srovnávacím materiálem. Podle Josefa jak technika malby, tak výraz pevného přednesu velké formy naznačuje významného autora. Čisté barevné tóny s velmi úspornou paletou, bez modré a zelené, kterou datuje do doby kolem 1638, ale podle mého názoru spíše s ohledem na následnou identifikaci. Přísná kázeň, jednoduchost přednesu i barevně velká forma, chladná věrnost, podání bez frází, to vše svědčí pro Velázqueze, o němž i sám Josefík uvažuje, ale nakonec se na základě těchto obecných charakteristik mylně přiklání k připsání Francisku Zurbaránovi. Ovšem už základní komparace s jinými známými portréty ukázala, že jde o portrét Filipa IV. v jeho 22 – 23 letech, někdy kolem roku 1628, kdy ještě Zurbarán v Madridu nepůsobil, a ani není známo, že by svého panovníka portrétoval. To bylo vyhrazeno dvorním malířům; tehdy jím byl Diego Velázquez. Nejde jen stanovení stáří podle klamavého vjemu fyzického, ale podle prvků módy, zejména účesu, kterou lze poměrně pozorně sledovat podle dochovaných portrétů a která nedovoluje přesáhnout určitý limit. Ve prospěch originální tvorby hovoří i skutečnost, že se zatím nepodařilo zjistit žádnou přesnou verzi, jejíž kopii by mohl náš obraz představovat. Naopak, zapadá do řady podobizen mladého panovníka. Proto můžeme betliarský portrét zařadit přinejmenším do Velázquezova okruhu, pokud ne přímo do jeho tvorby.

<sup>44</sup> Inv. č. 1834, 130 × 91,5 cm, zde je datován správně do let 1595 – 1605. Této tematice se věnovala v několika svazcích Carmen Bernis, naposledy v posmrtně vydané knize *La moda en los tiempos de Cervantes*. Z českých badatelů HAJNÁ, M.: „Premáticas de los vestidos“ aneb královská nařízení o odívání a módě v renesančním Španělsku. In: *Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků Národní knihovny České republiky*, 16, 1999 – 2000, s. 189-208 přibližila zejména roli královských výnosů (prematicas = pragmatiky), omezujících luxusní prvky dámské i pánské módy.

<sup>45</sup> JOSEFÍK, J.: *Restaurátorská zpráva*, I. Č. B-261/531, 73 stran, 2 kresby.

<sup>46</sup> GYÖRGY, T.: *Kaštieľ Betliar*, b. m. b. d. [Betliar 2004], s. 36.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 9. Kromě toho pochází z andrassyovské sbírky i řada dalších předmětů, a to nábytku a zbraní, dnes deponovaných na zámku Krásna Hôrka. Viz GYÖRGY, T.: *Krásna Hôrka*, SNM – Múzeum Betliar. Rožňava : Roven, 1998 (obr. 15: sečné zbraně, obr. s. 25: Hradná jedáleň, soubor 8 křesel se znakem Kastilie, Leonu, a Bourbonů – 2 vystaveny v Bojnících).



9. Francisco Barrera: Zátíší či Alegorie měsíce července – JVLIO (Léto). Majetek SNG. Foto: A. Mičúchová, Archiv SNG.

Nejvýznamnějšími ukázkami španělské malby 17. století jsou obrazy ze Slovenské národní galerie, z části pocházející rovněž z pálfyovského majetku, z části z Čech. Nesporně největší pozornost vzbudilo doposud *Zátíší* či *Alegorie měsíce července (Léto)* Franciska Barrery (SNG O 5451), názorně ilustrující madridskou malbu z doby kolem roku 1640, tj. z vrcholného období zlatého století, vzhledem k přehodnocení role španělského zátíší a vůbec při zvýraznění role tohoto malíře v celkovém kontextu madridské školy [Obr. 9]. Stačí připomenout jen novější zjištění,<sup>49</sup> že tento malíř byl svého času velmi známý a slavný, protože sehrál rozhodující roli při tzv. Barrerově sporu, ve kterém vedl madridské malíře proti poplatkům zvaným *alcabala*, tj. daním z řemesla, a který nakonec „svobodní“ umělci vyhráli. Jeho dílo se objevuje stále více na nejrůznějších výstavách a zdá se, že brzy bude moci být sestavena alespoň menší monografie.<sup>50</sup> V každém případě vytvořil množství alegorických obrazů s náměty ročních období, z nichž některé se soustřeďují jen na zobrazení několik měsíců v příslušném období (např. zimní, jarní, letní nebo podzimní měsíce pospolu), jiné, jako v našem případě, znázorňují měsíce samostatně ale v cyklu celého

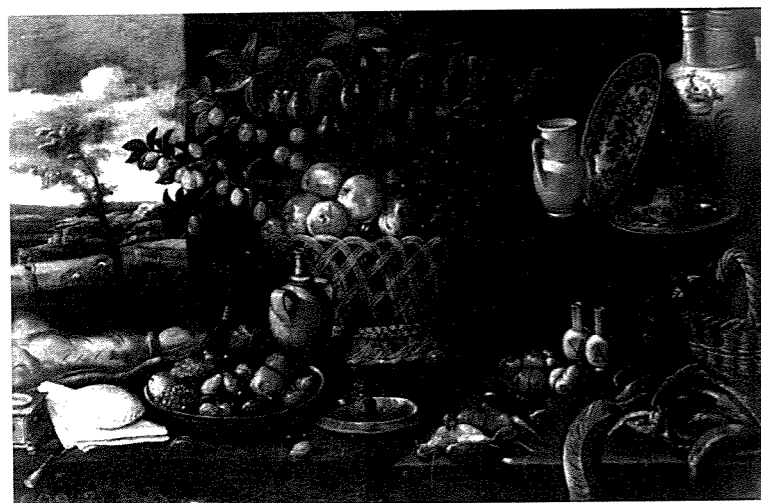
<sup>48</sup> Podobně použil podmalovaného plátna na podobizně Filipa IV. v Pradu, v brněni – s krunýřem.

<sup>49</sup> Odkazují na podrobný rozbor obrazu v ŠTĚPÁNEK 1984, c. d. (v pozn. 4), s. 97-104 a ŠTĚPÁNEK, P.: *Alegoría del mes de julio*, de Francisco Barrera. In: *Archivo Español de Arte*, 1984, č. 228, s. 357 (ve zkrácené podobě).

<sup>50</sup> *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. [Kat. výst.] Ed. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. Sevilla : Hospital de los Venerables, Dic. 1996 – Feb. 1997; Madrid : Academia de Bellas Artes de San Fernando, Feb. – Abril 1997. Jde o obraz, který byl katalogován ve Velké Británii – viz *Trafalgar Galleries at the Royal Academy*, III. [Kat. výst.] Ed. R. ALFRED – E. COHEN. London 1983, č. 11.



10. Francisco Barrera: Alegorie měsíce května – MAYO. Zátíší s ovocem, zeleninou a květinami. Majetek SNG. Foto: A. Mičúchová, Archiv SNG.



11. Francisco Barrera: Alegorie měsíce srpna – AGOSTO. Zátíší s ovocem a nádobami. Majetek SNG. Foto: A. Mičúchová, Archiv SNG.

roku.<sup>51</sup> Nejnověji postihl jeho hodnoty v souhrnném soudu, který tu přepisují, L. Kesner: „Na první pohled pouhé dekorativní zátíší běžnější produkce se při pozorném prohlížení rozvine do velkého malířského půvabu. Vzácně v jediném toku zeleně držený obraz popisuje střízlivě, ale poeticky různé dary léta a v pozadí vlevo jest vynikající

žánrová scéna koupajících se venkovanů, malovaná se zcela moderní bezprostředností.“<sup>52</sup>

Také další dva obrazy, sice nesignované, ale bezpečně identifikované, různého sběratelského původu, lze vztahovat k této řadě Barrerových zátíší. Příznačná je jeho omezená škála zemitých barev, v kterých pře-

obrazy spojující měsíce září, říjen a listopad, rovněž v madridském uměleckém obchodě, neznačeno; dále pak prosinec, leden a únor (jako Invierno – Zima). Viz MAS, 3969, 1979, v obchodě. Viz též MULAS, I.: El bodegón español del s. XVII. In: *Antiquaria*, I, č. 2, s. 20-31.

<sup>52</sup> KESNER, L.: Staré španělské umění na Hradčanech. In: *Lidová demokracie*, 31. 7. 1987.



12. Francisco Barrera: Alegorie měsíce února – FEBRERO. Neznámé místo, naposledy na trhu v Londýně. Foto: Archiv autora.



13. Francisco Barrera: Alegorie měsíce června – JVNIO. Neznámé místo, naposledy na trhu v Madridu. Foto: Cortesía Galerie Caylus, Madrid.

vládá zelen a šed, tak odpovídající kastilské krajině. Druhý, *Alegorie měsíce května* (SNG, *Zátíší s ovocem, zeleninou a květinami*, O 348) zřejmě tvoří součást širšího cyklu měsíců, namalovaných v roce 1640. Svědčí o tom shodný formát (102 × 155,5 cm) a v zásadě i stejné provedení. Námět upřesňuje uprostřed dole nápis MAYO [Obr. 10]. Vaculík vyslovoval zpočátku ke stejnému autorství výhrady,<sup>53</sup> které byly ale časem rozptýleny a definitivně srovnány ze světa vystavením jednoho z obrazů. Poslední obraz stejných rozměrů v SNG znázorňuje *Alegorii měsíce srpna* (*Zátíší s ovocem a nádobami*, O 272). Je identifikován vlevo dole nápisem AGOSTO/P [Obr. 11]. Monogram VA na bílém džbánku můžeme snad interpretovat jako zkratku uměl-

cova jména napsaného VArrera, tj. BArrera; španělština totiž často zaměňuje B a V stejnou výslovností na počátku slova. Obraz, převzatý roku 1950 z bývalého Slovenského múzea v Bratislavě, se řadí jak rozměry, tak stylisticky do série 12 měsíců [Obr. 12, 13].

Další dva obrazy, shodou okolností murillovské inspirace, pocházejí ze shora uvedené sbírky J. V. Nováka z Prahy, který je koupil v roce 1904 v Barceloně; delší čas byly v depozitáři Národní galerie v Praze jako konfiskát (1949 – 1969); pak je vrátili majitelům a od nich je zakoupila SNG. Prvním z nich je *Madona objí-*

<sup>53</sup> VACULÍK 1985, c. d. (v pozn. 7), č. 130 a 131 vyslovoval zpočátku ke stejnému autorství výhrady.



14. Alonso Miguel de Tobar (Tovar) (?): Madona objímající děčko. Majetek SNG. Foto: V. Fyman, NG Praha.

mající děčko<sup>54</sup> [Obr. 14]. Postava v hnědavém šatě a modrém plášti je namalovaná poměrně volnými tahy štětce a lehkou modelací vyvedena z tmavého neutrálně laděného pozadí chladnějšího odstínu. Jde o poměrně věrný přepis Murillova obrazu známého jako Madonna della Sedia z Bedfordovy sbírky ve Woburn Abbey, datované obvykle lety 1766–1775, ovšem v lehčím, bezmála rokokovém duchu. Charakteristika této kopistické práce více méně s vlastním názorem a barevností odpovídá dosud známým cha-

<sup>54</sup> ŠTĚPÁNEK 1984, c. d. (v pozn. 4), s. 105-112, zde další podrobnosti. Novinky k Tobarově tvorbě přinesla LAVALLE, T.: Alonso Miguel de Tobar, pintor de Isabel de Farnesio (Huelva 1680 – Madrid 1752). In: *Simposio ...* c. d. (v pozn. 5).

<sup>55</sup> *Zlatá Praha*, XXIV, 1907, s. 136 (současník Murillův; pouze repr.). *Galerie Jos. V. Novák in Prag*. Beschreibendes Verzeichnis von Th. Von Frimmel. Prag 1934, XLIX.

<sup>56</sup> VALDIVIESO, E.: *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII a XX*. Sevilla 1986, s. 301-302 uvádí jako jediné jisté signo-



15. Alonso Miguel de Tobar (Tovar) (?): Madona objímající děčko. Mexiko, katedrála. Foto: Archiv autora.

rakteristikám díla Alonsa Miguela de Tobar (Tovar) (1680 – 1758), kterému se obraz tradičně připisuje, ač při prvním publikování u nás se obraz považuje ještě za práci současníka Murillova a teprve při první katalogizaci Novákovy sbírky se objevuje jméno Tobarovo.<sup>55</sup> Zdá se, že i v tomto případě bude nutno atribuci znovu posoudit při vytváření budoucí monografie Tobarovy, ke které přispěl nedávno Valdivieso.<sup>56</sup> Tobaru oceňovali jako Murillova kopistu i na novém španělském bourbonském dvoře (konkrétně

vané a datované dílo obraz *Madona Útěchy se sv. Františkem, sv. Jakubem a knězem-donátorem* z katedrály v Seville. Další signovanou a datovanou prací (1746) je *Božská pastýřka* z kostela v Cortelazor, nedávno restaurovaná (anon.: La divina pastora de Tovar, recobra su primitiva gragancia. In: *El punto de las artes*, XIII, 1998, č. 481, s. 16). Z připsaných obrazů pak *Sv. František dostává ampuli* z Akademie sv. Ferdinanda v Madridu. Autor připomíná, že v jednom období „přšely“ atribuce Tobarovy bez opodstatnění.



16. Murillo, okrub: Odpočinek na útěku do Egypta. Majetek SNG. Foto: V. Fyman, NG Praha.

za Filipa V., který Murillo obdivoval) během jeho pobytu v Seville v letech 1729 – 1734. Pak se Tobar přestěhoval s dvorem do Madridu.<sup>57</sup> Těchto interpretací Murillovy madony existuje po Evropě bezmála patnáct, ale ne všechny jsou připisovatelné Tobarovi. Nejblíže najdeme v poznaňském Národním muzeu, další v Seville a Córdobě<sup>58</sup> a dokonce i v Mexiku, kde se jich našlo ještě více: celkem sedmáct, z nichž nejkvalitnější je v sakristii katedrály v hlavním mexickém městě. Některé jsou už jen kopiemi podle Tobarovy kopie [Obr. 15]. Murillův odkaz totiž rozvíjela ještě na přelomu 17. a 18. století celá řada žáků a epigonů. Barevnost i námět dochází v pracích těchto umělců na samou hranici líbivosti, díky které byl i sám Murillo jako jediný ze španělských malířů nepřetržitě znám a uznáván jako jeden z největších evropských umělců až do samého závěru 19. století.

<sup>57</sup> BOTTINEAU, Y.: *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700 – 1746*. Bordeaux 1960, s. 582 tvrdí, že Tobar byl *pouhým (n'était qu'un copiste)* kopistou. Jinak je Tobarovo jméno zmiňováno několikrát, ale bez dalších charakteristik.

<sup>58</sup> Naposledy jsem viděl kopii horší kvality v kostele sv. Trojice (Trinidad) v Córdobě v říjnu 1983.

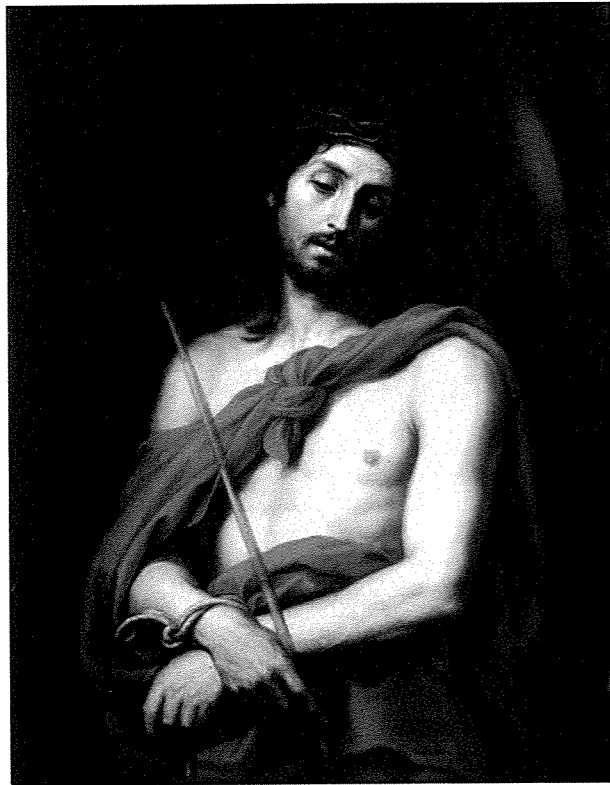
<sup>59</sup> Tobar je uchvácen pohledem na krásnou Kateřinu, dceru kněze Adriána, která se právě v tento den vdává a která ho odpoutá od válečného díla... Nevěsta Kateřina se ve Wergelandově básni vyskytuje mj. jako model španělského malíře k *Zásnubám svaté Kateřiny* a konečně jako jedna ze dvou žhnoucích růží



17. Bartolomé Esteban Murillo: Útěk do Egypta. Majetek: Szépművészeti múzeum Budapest. Foto: Archiv autora.

Připomeňme si tu romantický pohled na Tobaru od norského básníka Henryka Wergelanda (z roku 1840), v němž se tento španělský malíř jeví jako voják, a ukazuje, že Tobar byl znám v celé Evropě:<sup>59</sup> „Alfonzo de Tobar, nešťastný malíř, který se stal žoldněm dobyvatele své vlasti Ludvíka XIV., protože se nemohl stát Velázquezem ani Bartoloméem Estebanem Murillem, pýchou Španělska, zůstal pozadu. (...) Když uviděl ten obraz (Za-

v kytici, kterou Jan van Huysum namaluje (zde splývá symbolika spojení vlastností květin a lidí). Viz interpretaci, kterou poskytují v úvodu YSTAD, V.: *Filosofie umění ve Wergelandově Kytici Jana van Huysuma*. In: WERGELAND, H. *Jan van Huysums. Blomsterstykke en buket Frederika Bremer. Obraz s květinami Jana van Huysuma. Kytice Frederice Bremerové*. Praha: ELK, 1992, s. 8-41, zejména s. 9-11 a 31. Wergeland jako zaměstnanec Universitní knihovny sbíral výroky historiků umění o holandských malířích květin a pravděpodobně narazil na výklad Aristotelova pojetí umění, blízkého jeho vlastnímu, které se dále uplatňuje v interpretaci van Huysumových květin, ale tím bychom vybočili z našeho španělského námětu.



18. Bartolomé Esteban Murillo: *Ecce Homo*. Majetek SNG. Foto: A. Mičichová, Archiv SNG.



19. Antonio Puga (?): *Podobizna „idiota“ či „kreténa“ (Alegorie čichu)*. Majetek SNG. Foto: Archiv SNG.

snoubení sv. Kateřiny) v chrámu v Seville, rodném městě Murillově, klesl k zemi pod tíží poznání, že není žádný Murillo. (...) Tobar, nejšťastnější z napodobitelů Estebana Murilla, unikne nebezpečí. Svého místa mezi španělskými malíři dosáhl ‚Zasnoubením sv. Kateřiny‘, které však je dílem původním a s Murillovým světoznámým obrazem téhož jména soutěží o palmu vítězství, a kromě toho ještě ‚Rodinou‘, která zůstala jen krůček za ‚Rodinou‘ Velasquezovou... Kdo však zná Alfonza de Tobaru? A kdo vůbec zná velikost Španělska, velikost ducha, kterou je tato země obdařena, že si dovedla uchovat svou národní jedinečnost? Svět zná jen velikost jejich neštěstí.“<sup>60</sup>

<sup>60</sup> WERGELAND 1992, c. d. (v pozn 58), s. 71, 73, 83. Nutno poznamenat, že oba zmiňované obrazy Alfonza de Tobar a *Obraz s květinami* Jana van Huysuma byly součástí francouzského napoleonského lupu, který byl pak vystaven v Louvru.

<sup>61</sup> Viz ŠTĚPÁNEK, P.: Murillovský odpočinek na útěku do Egypta ze Slovenské národní galerie. In: *Zborník Galéria 8. Staré umenie*.

Druhým dílem ze širokého Murillova okruhu je *Odpočinek na útěku do Egypta* (SNG) [Obr. 16]. Tento námět, vycházející z evangelijních apokryfů, byl ve Španělsku dosti oblíben, zvláště v jihošpanělské andaluské škole.<sup>61</sup> Murillo jej maloval sám několikrát; nejznámější verze je ve svatopetrské Ermitáži. Kresba našeho obrazu v zásadě sleduje uzavřenost Murillových tvarů, uvolňuje se však v črtách dětí a na skalách krajiny. Velmi plastické siluety sv. Josefa s oslem na pozadí narůžovělého nebe zároveň vytváří typicky teplou harmonii, oživenou jen kontrastním modrým Mariiným pláštěm. Tyto proměny však poukazují

Bratislava 1984, s. 113-115; též BUTLER, J. T.: Recent Accessions of American and Canadian Museum. In: *The Art Quarterly*. Detroit: Januar – April 1973, s. 430, *Útěk do Egypta*, 1640. Obraz byl reprodukován rovněž ve *Zlaté Praze*, XXIV, č. 11-12, obálka, jako B. E. Murillo, *Svatá rodina*.



20. Španělský (katalánský?) malíř 17. století: *Immakulata se dvěma františkánskými svěťci*. Majetek SNG. Foto: Archiv SNG.



21. Luis Tovar (?): *Sv. Růžena Linská*. Majetek SNM – Bojnice. Foto: Archiv autora.

nikoliv k rokoku jako v předcházejícím případě, ale spíše k radikálnímu baroku Valdése Leala anebo i madridské školy. Typ dobře vyživených dětí s poněkud expresionistickým výrazem upomíná nejen např. na následovníky Murilla včetně Valdése Leala (např. *Nanebevzetí P. Marie* v Sevillském Muzeu výtvarného umění), ale také na sochaře jako je Risueño, který v plastice sv. Josefa s Ježíškem rozvádí podobný typ.<sup>62</sup> V každém případě jde o ukázkou murillovského napodobitele a vlivů madridské školy.<sup>63</sup> Také tento obraz přivezl z Barcelony J. V. Novák.

<sup>62</sup> GÓMEZ MORENO, M. E.: *Breve historia de la escultura española*. Madrid, 2. vyd. 1951, s. 108, fig. 262. K ikonografii viz *San José en el arte español*. [Kat. výst.] Madrid, enero – marzo 1972.

<sup>63</sup> Murillo se dostal do Madridu jen krátce, a to v r. 1658. – GAYA NUÑO, J. A.: *La obra Pictórica Completa de Murillo*. Barcelona – Madrid 1978, s. 84. Valdés Leal sám toto téma nezpracovává, ale celá řada andálků na jeho obrazech má obdobné rysy, i když rukopisně nelze bratislavský obraz s Valdésem spojo-

Nejkvalitnější prací murillovského charakteru je nesporně *Ecce Homo* (ze stálé expozice SNG), kde se obraz vede dodnes jako italská práce.<sup>64</sup> Tizianovi, resp. jeho okruhu, jej připisal K. Vaculík, který ovšem otázku atribuce nepovažoval v roce 1985 ještě za uzavřenou.<sup>65</sup> Podobný typ *Ecce Homo* byl v 17. století v katolických zemích poměrně oblíben a nachází se často buď z dovozu nebo z domácí produkce i ve střední Evropě. Z italské malby můžeme připomenout zejména okruh Guida Reniho, konkrétně obraz boloňské malířky Elisabetty Siraniové (1638 – 1665, Bo-

vat. Viz *Valdés Leal*. [Kat. výst.] Ed. E. VALDIVIESO GONZÁLEZ. Madrid: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991.

<sup>64</sup> VACULÍK, K.: Tizianov obraz v Slovenskej národnej galérii. In: *Výtvarný život*, VI, 1961, č. 9, s. 330-345.

<sup>65</sup> Dopis K. Vaculíka ze dne 21. 5. 1985; dokonce v separátu časopisu *Výtvarný život*, který mi tehdy věnoval, opravil titul Tizianův a připisal -ovský – Tizianovský.



22. Španělský (?) malíř 17. století: Sv. Ludvík Gonzaga v girlandě. Majetek SNM – Bojnice. Foto: Archiv autora.

logna) ve sbírce arcibiskupství olomouckého z doby po roce 1660, získaný na sklonku 19. století.<sup>66</sup> Celkový duch tohoto obrazu, hloubka zážitku, objemová konstrukce těla i anatomických detailů a poměrně

omezený kolorit inkarnátu však vedou ke španělskému umělci z Murillova okruhu; a po nedávné restauraci, při které se objevil v pozadí výklenek a postava se zvýraznila svou objemovostí, pak vede naši pozornost k samotnému Murillovi [Obr. 18]. Přirozeně, tento typ *Ecce Homo* byl skutečně velmi rozšířen i v Itálii i jinde<sup>67</sup> sice už od pozdního středověku, ale zvláště od renesance až do pozdního 17. století kdy byl často ztvárňován nejen malířsky a sochařsky, ale i graficky.<sup>68</sup> Jeho obsahový smysl se vztahoval především k velikonoční liturgii, k mystickému pašijovému tématu. Vychází ze známých slov římského místodržitele v Judsku Pontia Piláta (Jan, 19, 4-6), když ukazoval Krista shromážděným Židům poté, co jej nechal zbičovat. Pilátova slova *Hle, člověk* vyvolala protichůdnou reakci, vyjádřenou zvoláním *Ukřižovat!* Tak jako i v jiných verzích, je i zde zobrazen se znaky královské důstojnosti, jimiž ho předtím obdařili vojáci, aby se mu mohli posmívat: trnovou korunou, purpurovým pláštěm a žezlem z rákosy. Námět dává šanci přiblížit trpícího Boha lidskému chápání. Celkový charakter podání měkké, vzdušné a současně objemové malby však spíše než o okruhu Tizianově svědčí o bezprostředním okruhu Murillově, pro který je charakteristický tento citlivý přístup k námětu a jeho adekvátní citové vyjádření, charakterizující jihošpanělské náboženské pojetí; nelze přehlédnout, že ve Španělsku existuje množství podobných variant.<sup>69</sup> I původ z pállfyovského majetku svědčí ve prospěch dřívější španělské atribuce (ač dnes neudržitelné), Murillovu předchůdci Herrerovi. Wethey<sup>70</sup> zdůraznil, že s námětem ve Španělsku nepřišel Murillo, jak

*Ecce Homo* Matea Cereza ve sbírce Simonsenově v São Paulo, kde je však znázorněn s pozvednutými očima k nebi a budapeštský, kde má hlavu natočenu k pravému rameni. Viz BUENDÍA, J. R.: Mateo Cerezo en su tercer centenario (1626 – 1666). In: *Goya*, 1966, č. 71 a BUENDÍA, J. R. – GUTIÉRREZ PASTOR, I.: *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1634 – 1666)*. Burgos 1986. Obdobu najdeme v nejedné sbírce, např. v Ermitas de Córdoba, kde je veden jako Murillova škola. Jeden Murillův *Ecce homo* (pouze poprsí) byl prodán v Christies v Londýně, dne 10. 4. 1987, č. kat. 80.

<sup>70</sup> WETHEY, H.: *Alonso Cano – Painter, Sculptor, Architect*. New Jersey: Princeton, 1955, s. 104, obr. 33. Autor se odvolává na MAYER, A. L.: *Murillo. Klasiker der Kunst*. Stuttgart 1913, s. 183-184 a SUID, W.: *Tizian*. Paris 1935, s. 271. Mezi nejranější projevy tohoto druhu musíme však zahrnout také *Ecce Homo* Juana de Juanes z Musea de Bellas Artes ve Valencii.



23. Juan Ruiz: Veduta Neapole I. Majetek SNM – Červený Kameň. Foto: H. Machálková.



24. Juan Ruiz: Veduta Neapole II. Majetek SNM – Červený Kameň. Foto: H. Machálková.

se doposud historici domnívali, ale Alonso Cano, který provedl tento námět už v roce 1645. Jeho nádherný *Ecce Homo*, namalovaný na dvířkách svatostánku hlavního oltáře farního kostela sv. Maří Magdaleny v Getafe, tak předchází vlnu zájmu o tento námět u Murilla a jeho následovníků v poslední třetině 17. století, kdy nadšení pro dílo velkého Benátčana dosáhlo vrcholu. Přestože je námět všeobecně rozšířen, nemůže být – podle Wetheyho – pochyb, že Cano obdivoval Tizianovu malbu na tento námět, tehdy v Escorialu. Postoj Kristova těla odpovídá nejvíce Mu-

rillovu *Ecce Homo* z Richmondu, jehož duchu je nejbližší.

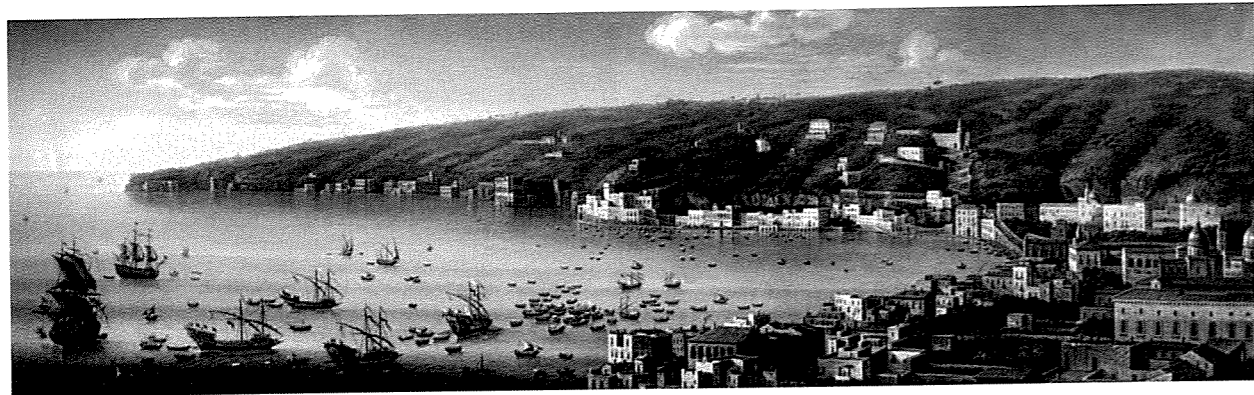
Do sevillského období Velázquezovy tvorby může patřit předloha pro *Podobiznu „idiota“* či „*keretena*“ z Uměleckohistorického muzea ve Vídni, jehož slabší kopie je v SNG, takže je jen velmi vzdáleným ohlaselem naturalistické etapy velkého španělského malíře. Zdá se, že může jít o práci Velázquezova žáka Antonia Puga, jemuž vídeňský obraz připisuje María Luisa Caturla.<sup>71</sup> Námět bude možno vztahovat k jednomu z pěti lidských smyslů<sup>72</sup> [Obr. 19].

Konec konců, tento typ *Ecce Homo* se dostal i k nám v 18. století, jak svědčí obraz připisovaný P. Brandlovi v broumovském opatství. – CECHNER, A.: *Soupis*. Praha 1930, obr. 106.

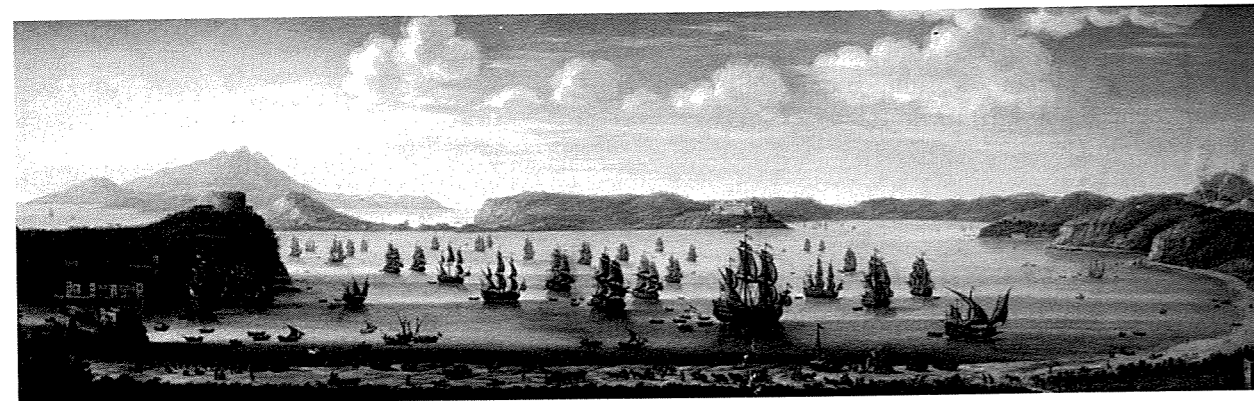
<sup>71</sup> CATURLA, M. L.: *Antonio de Puga, pintor gallego*. La Coruña :

1982, s. 43; GUDIOL, J.: *Velázquez 1599 – 1660*. Praha 1978 tento obraz vůbec neuvádí.

<sup>72</sup> Viz *Los cinco sentidos y el Arte* [Kat. výst.]. Ed. F. CHECA – L. KONEČNÝ et al. Madrid : Museo del Prado, 1997.



25. Juan Ruiz: Veduta Neapole III. Majetek SNM – Červený Kameň. Foto: H. Machálková.



26. Juan Ruiz: Veduta Neapole IV. Majetek SNM – Červený Kameň. Foto: H. Machálková.

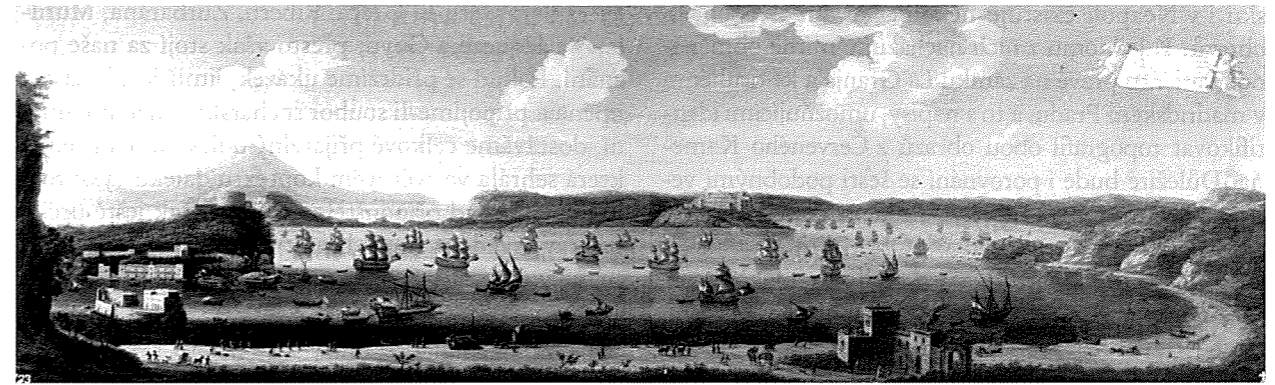
Slabší *Immakulatu se dvěma františkánskými svěťci* (SNG – jedním z nich je nepochybně sv. Antonín Paduánský) možno připsat nejspíše katalánskému (?) malíři, i když ani nemůžeme vyloučit vznik v jiné oblasti [Obr. 20].

Muzeum v Bojnicích má ve svých sbírkách tři zajímavé, ač ne zrovna nejkvalitnější obrazy. O dvou předpokládáme, že jejich autorem je – podle staršího nápisu na zadní straně jednoho z nich – granadský malíř Luis Tovar, jehož biografické údaje jsou zatím velmi málo známé. Můžeme jen konstatovat, že jde o charakteristické jihošpanělské projevy, počínaje patetickými postoji světců (*sv. František Xaverský a sv.*

*Růžena Linská*, SNM – Bojnice) s tlumenou okrovou barevností, která se rozšířila zejména pod Murilovým vlivem [Obr. 21]. Obrazy mají ovšem vynikající dobové rámy. Třetím, nedávno identifikovaným obrazem je *Sv. Ludvík Gonzaga v girlandě* (SNM – Bojnice) [Obr. 22], jejichž vzdáleným východiskem jsou obrazy Jana Brueghela mladšího a vůbec flámská malba, ale jehož barevnost a uvolněný rukopis poukazuje na madridského následovníka nejlepšího španělského malíře květin Juana de Arrellana. Jeho tvorba byla nedávno rehabilitována na výstavě španělského zátiší v Praze i na dalších výstavách.<sup>73</sup> Dnes už je nám dobře známa skutečnost, že jednotlivé květy

signoval. Viz též dílo připisované Juanovi Valdésovi Lealovi *sv. Pavel a sv. Bartoloměj*, reprodukováné v knize *La pintura española del Museo de San Carlos*. México 1981.

<sup>73</sup> *Bodegones y Floreros de 1600 a Goya* [Kat. výst.]. Ed. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid : Prado, 1983 – 1984; J. de Arrellano spolupracoval s Franciscem Camilem, který své postavy



27. Juan Ruiz: Veduta Neapole (přístav Baia), Patrimonio Nacional, La Granja a Riofrio. Foto: Archiv autora.

použité v nizozemské malbě mají poměrně jasné významově-symbolické okruhy.<sup>74</sup>

Zcela mimo kontext se zařazuje drobná olejomalba *Zvěstování* (SNG) na mědi, patřící spíše do kategorie dobových suvenýrů, ač poměrně kvalitních, které měly za úkol vyvolávat spíše vzpomínky poutní a náboženské než splňovat prvořadá kritéria estetická.

Cenným přínosem pro poznání španělské malby 18. století (přes nedávné zdařilé rehabilitace Madridu jako prvořadého střediska, kdy zde působili Giordano, Tiepolo a Mengs,<sup>75</sup> jak výstavami ve Francii tak v Madridu), stále ještě nepřilíží známé, je soubor čtyř signovaných *vedut Neapole* (SNM – Červený kameň), jejichž autorem je španělský malíř Juan Ruiz<sup>76</sup> [Obr. 23, 24, 25, 26]. Pocházejí z majetku knížete Pálffyho na zámku v Budmericích. Všechny čtyři veduty jsou zhruba stejných rozměrů (42 × 140 cm s odchylkami), malované na mědi, realisticky zachycují až do nejmenších podrobností město a přístav *Neapol* a přilehlých zátok Chiaia a Morina s množstvím lodí různých vlajek. Podrobnému vykreslení neunikají ani drobnoučké postavičky lidí na ulici. Obrazy mají výsostně popisný, téměř topografický charakter, jako

u umělce zvyklého zhotovovat plány a veduty. Podrobnost snižující spontánnost vylučuje Ruize z nejznámějších kvalitních neapolských vedutistů první poloviny 18. století. Přesto však mají jeho veduty určitý půvab, který je stále více oceňován na výstavách i v aukčních síních.<sup>77</sup> Je zajímavé, že už v katalogu obrazárny Vlastenecké společnosti přátel umění z roku 1827 byl zaznamenán mezi zapůjčenými obrazy pod č. 1556 Pohled na Castel Nuovo u Nepole, dokonce s udáním rozměrů.<sup>78</sup> Otázka interpretace měř nebo jejich zápisu není jasná a současně jméno Thomas Ruiz lze považovat spíše za zkomoleninu jména Joannes, vzhledem k dekorativnímu způsobu psaní velkého J, připomínající spíše T. V každém případě tento záznam dokazuje přítomnost Ruizových pláten v Čechách už asi v 18. století nebo přinejmenším od počátku století následujícího. Bohužel, o Juanovi Ruizovi nemáme téměř žádné biografické zprávy s výjimkou jeho obrazů. Ve španělských královských sbírkách, konkrétně v inventáři z paláce La Granja u Segovie z roku 1746 se udává, že jde o *Neapolce*, přestože jeho jméno je naprosto španělské a přestože působil také ve Španělsku, jak vyplývá z jednoho datovaného obrazu.<sup>79</sup> Ve Španěl-

<sup>74</sup> Jak to ukazuje např. *Niederlaendische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Luebeck : St. Annen – Museum (1958) nebo HAIRS, M.-L.: *Les peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*. Brussel 1958.

<sup>75</sup> RODRÍGUEZ, G. – DE CEBALLOS, A.: *El siglo XVIII entre tradición y academia*. Madrid 1992.

<sup>76</sup> Nejde ovšem o Juana Ruize Melgareja, pod jehož jménem byly zpočátku publikovány; viz *Prírastky...* c. d. (v pozn 7), s. 15.

<sup>77</sup> Viz *Carlos III en Italia. Itinerario italiano de un monarca español. 1731–1759*. [Kat. výst.] Ed. J. UREA. Madrid : Prado, II. – III. 1989; *Vedute italiane del '700 in collezioni private italiane*. [Kat. výst.] Venezia : Museo diocesano d'Arte Sacra, sett. – nov. 1987, kap. Scuola Napoletana; UFIKLI, M. – SPINOSA, Y. – LEONARDO DI MAURO, N.: *Vedute napoletane del Settecento*. Napoli : Eleata, 1989.

<sup>78</sup> *Einrechnungskatalog*, Archiv NG v Praze.

sku i v Neapoli existuje několik variant uvedených obrazů. K jednomu z nich nacházíme mírně obměněnou variantu právě na zámku La Granja a ke druhému v madridském Pradu, a to s nápisy, umožňujícími identifikovat topografii obou obrazů z Červeného Kameň. Důležité bude i porovnání se šesti podobnými vedutami na zámku v Opočně, které tematicky souvisí s červenokameňskou čtveřicí<sup>80</sup> [Obr. 27].

V zásadě lze konstatovat, že soubor španělské malby na Slovensku odráží jen nepatrně tradici školy,

kteřá dala světu El Greca, Riberu, Zurbarána, Murilla, Velázqueze a Goyu; přesto však stojí za naše poznání. Pokud se přidržíme ukázek, jimiž je zde zastoupena a připojíme-li soubor sochařský i užitého umění, dostáváme celkově přijatelný odlesk umění země, která sehrála ve světovém kontextu daleko vyšší roli, než se doposud připouštělo. Že jsou však ještě určité rezervy, svědčí i starší literatura, která snad časem pomůže identifikovat již popsané obrazy.<sup>81</sup>

<sup>79</sup> UREA c. d. (v pozn. 48), s. 166.

<sup>80</sup> Podrobně projednáno v příspěvku na kongresu věnovaném španělské malbě 18. století viz RUIZ 1998, c. d. (v pozn. 5).

<sup>81</sup> Dr. A. G. M. [A. GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ]: Výstava obrazov starých majstrov. In: *Elán*, XV, 1946, č. 5-6 (marec – apríl), s. 10-11, v recenzi výstavy ve Slovenském muzeu v Bratislavě: „Murillovi pripísaná olejomalba a zaujímavý obraz Francesca Goyu, pochádzajúce z niekdajšej Nyáriovskej (neskoršie Mirbachovskej) zbierky, boli celkom osobitným zjavom.“

## Pintura española de colecciones eslovacas

### Resumé

La investigación en las colecciones eslovacas, que emprendió el autor a partir de los años setenta buscando arte español – antiguo y moderno, trajo resultados sorprendentes y al mismo tiempo mostró que varias obras siguen esperando su valoración científica. En la pintura se lleva la palma el conjunto de cuadros surgido en los últimos decenios en la Galería Nacional Eslovaca (en adelante, GNE) de Bratislava, sobre todo gracias a las adquisiciones y por la consiguientes restauraciones.

Recientemente, se produjo una sorprendente identificación del mejor cuadro de tendencia caravaggista en dicha galería – *Cristo cayendo bajo la cruz*, con un autor español. Este cuadro, comprado en Praga, fue determinado por Raffaele Causa en una consulta por correspondencia con K. Vaculík como posible obra de Cecco da Caravaggio, personaje que entonces era un fenómeno reciente en la historiografía artística europea. La nueva solución de la autoría del lienzo aportó la historiadora Gerlinde Gruber en la exposición *Caravaggio e l'Europa. Il Movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, organizada en Milano a principios del año 2006 (el cuadro es llamado aquí *Camino del Calvario / Andata al Calvario*); lo atribuye al pintor español Pedro Núñez del Valle (Madrid, cca 1590 –1654), quien emerge en los últimos años como una personalidad creadora significativa de la pintura española, aunque se le conocía por documentos ya con anterioridad. G. Gruber, aunque reconoce cierta inseguridad en la nueva atribución, advierte ciertas analogías con la composición figural en el cuadro *Martirio de San Sebastián* en Varsovia y con el de *Jael y Sisera* en la Galería Nacional de Dublin.

Entre otros cuadros importantes en Eslovaquia encontramos una composición medieval única, el característico *Calvario* de la escuela aragonesa (GNE), obra probable de Miguel Jiménez.

Del retrato español cortesano de los siglos 16 y 17, en Europa tan difundido, en Eslovaquia apenas encontramos dos muestras, una marginal: el retrato de *Felipe III* de las colecciones del castillo Červený

Kameň, publicado hace tiempo como retrato de Fernando de Austria (Habsburgo).

El otro retrato, de menor tamaño que representa al hijo del rey anterior: *Felipe IV*, cuya atribución sigue sin solucionarse satisfactoriamente. Este retrato de las colecciones del palacio de Betliar (adonde pudo haberlo traído el propietario del mismo, Emanuel Andrassy, quien había visitado durante sus viajes España y Portugal), lo restauró y detalladamente analizó hace veinte años el restaurador checo Josef Josefík. Pudo averiguar importantes hechos que confirman una pintura original del siglo 17. En primer lugar, el lienzo fue adaptado del formato cuadrangular original (33 × 33 cm) al rectangular alargado, y segundo, el retrato de Felipe IV fue pintado sobre un lienzo ya usado. En la capa inferior, el restaurador pudo ver con rayos X un otro retrato, probablemente inacabado, de una dama con amplio peinado, característico para la moda española de la época (quizás obra del mismo autor). Josefík reconstruyó dicho retrato de dama con dibujo para visualizarlo – fue pintado en posición horizontal, o sea, es, probablemente, un recorte de un retrato de tamaño grande. Sin embargo, Josefík lo atribuyó – debido a una “sequedad” de la pincelada – a Francisco de Zurbarán y lo fechó hacia 1638. En realidad, se trata de un retrato de Felipe IV a sus 22 – 23 años, hacia 1628, cuando Zurbarán no estaba aún en Madrid, y tampoco se conoce un retrato del Rey suyo. Hacerlo, fue reservado a los pintores de la corte; en aquel momento fue Diego Velázquez. No se trata de establecer la edad según el engañoso estado físico, sino por los elementos de la moda, sobre todo del peinado, cuya evolución puede seguirse al observar retratos conservados. A favor de la posible autoría de Velázquez habla el hecho de que aún no se ha logrado encontrar ninguna versión exacta, cuya copia podría representar nuestro cuadro. Al contrario, se inserta entre la serie de los retratos del joven Rey, llenando una laguna en su representación continua. Por estas razones podemos incluir el lienzo de Betliar si no en la obra del maestro, por lo menos a taller o a su círculo más estrecho.

Muestras significantes de la pintura española del siglo 17 son los tres cuadros de Francisco Barrera en la GNE, que provienen en parte de las colecciones Pálffy, en parte de Chequia. Hasta ahora, la mayor atención despertó el firmado y fechado *Bodegón* o sea *Alegoría del mes de julio*, que ilustra de manera didáctica la pintura madrileña hacia 1640, época cumbre del Siglo de Oro tal como se muestra debido a la última revalorización de este pintor en particular y del bodegón en general dentro del contexto español, de la escuela madrileña. Recordemos: el autor jugó el papel esencial en el llamado proceso de Barrera, en el que éste encabezó a los pintores madrileños contra el impuesto (*alcabala*), el que al final ganaron los artistas „libres“. De colores sobrios a base del verde, el *El mes de julio* describe de manera sobria, pero poética, las diferentes ofrendas del verano y al fondo, a la izquierda, apunta hacia una escena de género de campesinos bañándose, de una modernidad inmediata. También otros dos lienzos suyos, sin firma, pero perfectamente identificables, procedentes de distintas colecciones, forman parte del mismo ciclo de los meses. Son la *Alegoría del mes de mayo*, y la *Alegoría del mes de agosto (Bodegón con frutas, legumbres y flores)*. Son de formato idéntico (102 × 155,5 cm) y de la misma ejecución. El primero fue expuesto recientemente en el Prado.

Otros dos cuadros, por coincidencia de inspiración murillesca, proceden de la colección de Josef V. Novák de Praga, quien los adquirió en 1904 en Barcelona; un tiempo estaban confiscados en la Galería Nacional de Praga, pero después de la restitución en 1969, los descendientes los vendieron a Bratislava. El primero es *La Virgen abrazando al niño* atribuido a Alonso Miguel Tovar, el segundo, *Descanso en la huida al Egipto*, de un imitador de Murillo no identificado; ambos fueron analizados ya en el Boletín de la Galería Nacional Eslovaca.

El trabajo de mayor calidad entre los murillescos es, sin duda alguna, el *Ecce Homo*, de la exposición permanente (GNE), donde, sin embargo, está registrado como obra italiana. A Tiziano, o a su círculo le atribuyó K. Vaculík, quien, sin embargo, no consid-

eró cerrada la cuestión aún en 1985. El espíritu del cuadro, la profundidad del impacto, la construcción voluminosa del cuerpo y de los detalles anatómicos así como el limitado colorismo del encarnado llevan a un maestro español del círculo de Murillo. La última restauración en la que apareció la concha detrás del Cristo, y se destacó el volumen de la figura, lleva nuestra atención hacia el propio Murillo. Naturalmente, este tipo de *Ecce Homo* fue muy popular en el siglo 17 en los países católicos ya desde la alta Edad Media, pero sobre todo desde el Renacimiento hasta el final del siglo 17, cuando fue representado con frecuencia. Su sentido se relacionaba sobre todo con la liturgia de la pascua, y con su misticismo. Incluso la procedencia de la propiedad Pálffy, donde fue tenido (hoy insosteniblemente) como obra del antecesor de Murillo, Herrera, apunta hacia la autoría española.

Un aporte valioso para conocer la pintura española del siglo 18, aún poco conocida (a pesar de haberse ya rehabilitado Madrid como centro de primera categoría por ser lugar común de trabajo de los pintores como Giordano, Tiepolo y Mengs), es el conjunto de cuatro firmadas *Vistas de Nápoles* (Castillo Červený Kameň), por el pintor Juan Ruiz. Las cuatro vistas (42 × 140 cm con ligeras variantes), pintados sobre cobre, captan de manera realista, hasta el mínimo detalle, la topografía de la ciudad y del puerto de *Nápoles* y las bahías adyacentes de Chiaia y Morina con una gran cantidad de barcos de diferentes banderas, incluidas las austríacas. Los muchísimos detalles apartan, sin embargo a Ruiz de los “vedutistas” napolitanos de mayor calidad en la primera mitad del siglo 18.

Resumiendo, se puede señalar que el conjunto de la pintura española en Eslovaquia refleja sólo de manera muy imperfecta la tradición de la escuela que dió al mundo a El Greco, Ribera, Zurbarán, Murillo, Velázquez y Goya; a pesar de ello vale la pena conocerlo. Si nos atenemos a las muestras presentadas aquí, y si agregamos un conjunto considerable de las artes decorativas, obtendremos una muestra aceptable del arte del país que jugó un mayor papel dentro del contexto mundial de lo que hasta ahora se admitía.

## Antiquity in Residential Architecture of Wrocław in the Nineteenth Century<sup>1</sup>

Agnieszka TOMASZEWICZ

“Thus for one who wishes to cognize the perfect beauty, the study of nature would have to be at least much longer and much more laborious than exploration of antiquity”<sup>2</sup> – wrote Johann Joachim Winckelmann in 1755 when sketching the foundations of his theory, which, in Germany, changed the approach towards ancient art. Following the concept of Plato, who rooted beauty in the idea and spirit, Winckelmann praised the ‘perfect beauty’, which he understood as a type of the synthesis of the real beauty. According to Winckelmann, Greek sculptures embodied the beauty of living bodies, harmonizing the soul and the flesh, modeled with ‘noble simplicity and quiet grandeur, both in the arrangement and in expression’.<sup>3</sup>

Winckelmann wrote his first work on ancient art *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst)* after seeing a small collection of Roman copies of Greek statues, assembled in Dresden by Stanislaw August, the Elector of Saxony and the King of Poland. He published his further works in Rome, where he studied both the preserved monuments and literary sources he had access to. Twice he visited archeological sites in Herculaneum and Pompeii, but he never visited Greece. However, in his fundamental work *History of Ancient Art (Die Geschichte der Kunst des Altertums)*

Winckelmann illustrated not only thorough studies on the nature of beauty, but also on the periodic division of Greek art.<sup>4</sup> For the first time in the history of art-related writing, history of art was treated in Winckelmann’s work as a historical process conditioned by geographical factors as well as social and political history. ‘Noble simplicity’, which constituted the deepest essence of ‘Greek spirit’, could manifest itself in the works of Greek art and literature as well as in the Athenian democracy. Winckelmann regarded classical art as an universal model and encouraged everybody to follow it, which, in his opinion, would produce better results than copying Nature.

Winckelmann’s ‘Greek myth’ was undermined in the second half of the 19th century, but several decades earlier it had had a significant impact on German philosophers, artists and art theoreticians. The works of ‘the father of archaeology’ influenced the outlooks of some founders of German Neohumanism. Friedrich Schiller, following the thought of Winckelmann, awarded Greek art with the highest educational rank in the harmonious development of mankind. In 1805 Johann Wolfgang Goethe, inspired by Winckelmann’s works, published an essay entitled *Winckelmann and his century (Winckelmann und sein Jahrhundert)*, in which he illustrated the discrepancies between the spirituality of ancient and contemporary people.<sup>5</sup> Winckel-

<sup>1</sup> The main theses of this paper were presented on the conference ‘Past Perfected: Antiquity & Its Reinventions’, which was organized by National Committee for the History of Art in Los Angeles on April 6-8, 2006.

<sup>2</sup> WINCKELMANN, J. J.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden 1755; quoted after: *History of Beauty*. Ed. U. ECO. Poznań 2005, p. 251.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>4</sup> LEPPMANN, W.: *Winckelmann. Ein Leben für Apollo*. Berlin 1996.

<sup>5</sup> JAKUSZKO, H.: *Greckie i chrześcijańskie źródła filozofie niemieckiej (Greek and Christian Sources of German Philosophy)*. Lublin 2004, p. 61 i n.



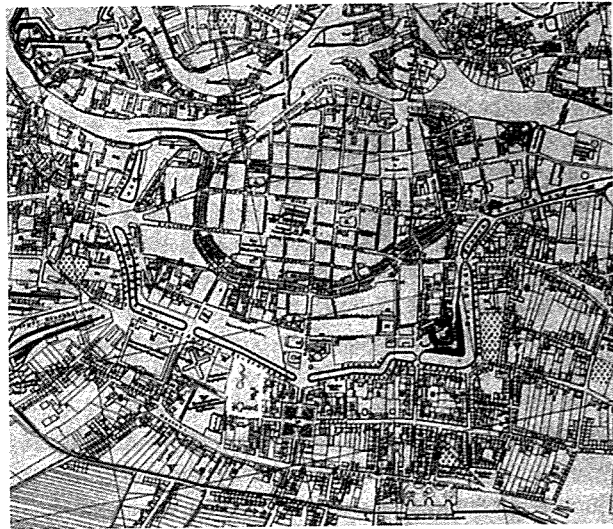


Fig. 1. Villa Eichborn in the structure of the city. M. Sadebeck, Breslau, plan, 1865 (fragment).

mann's works contributed to the emergence of new independent scientific disciplines – archaeology and the history of art.

Although German writers lively reacted to Winckelmann's works, the process of implementing Greek classical rules of construction into architecture was rather difficult. An exception was the activity of Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, the architect of the prince of Anhalt-Dessau Leopold Franz, who designed the first classicist palace on the European continent (Wörlitz palace near Dessau, 1769 – 1773).<sup>6</sup> Von Erdmannsdorff was a friend of Winckelmann, and this was probably the reason why he attempted to apply Winckelmann's ideas into architecture.

In Prussia, during the reign of Friedrich Wilhelm II (1786 – 1797), the official trend in construction was still influenced by the French baroque, but there were a few active excellent classicism architects such as Carl Gotthard Langhans or David Gilly. The final disunion from Friderician baroque was due to Langhans, who built the Brandenburg Gate (1789 – 1791),

and modelled it after the Propylaeum in Athens.<sup>7</sup> Langhans's structures, which already exhibited numerous references to ancient Roman style, became a pretext to start a discussion on the advantage of the Greek ideal over the ancient Roman pattern. The debate on the predominance between ancient Roman and Greek art was rooted not only in aesthetics but also in ideology. Richness and splendour of ancient Roman architecture could be valued highly as a manifest of sublime culture, but also could be perceived as a sign of decadence and downfall similar to that observed in the court life before the French revolution. Greek antiquity, however, was to express the characteristics of simple and honest people who lived close to nature and were untainted by future civilization. In the age of Napoleon, Imperial Roman antiquity was associated with the imperial France, therefore in Prussia, which had been under French occupation since 1807, it was impossible to accept any form of art inspired by Roman works. After Napoleon's defeat, and especially after the Greek uprising against Turks, Greek classicism was seen as the 'ideal of freedom'.<sup>8</sup>

Whereas in public buildings the architects of Berlin managed to develop a moderate 'Greek style', the designs of residential buildings were oriented towards ancient Roman style. While the interest in Roman residential house was aroused in the 18<sup>th</sup> century by expressive descriptions of the villa of Pliny the Younger, excavations in Herculaneum and Pompeii, discoveries of the Caesar palace on the Palatine Hill and the remnants of Hadrian's villa, the Greek house was only known from literature. In contrast to the works of British and French architects, Prussian designers presented their first sketches and designs of the 'ancient house' relatively late. Karl Friedrich Schinkel, one of the most versatile authors in that period, picked up the theme of the 'ancient house' during his first trip to Italy in the years 1803 – 1804.<sup>9</sup> At the time the artist drew landscapes of 'cottages', he also designed a house located near Syracuse, in which the most crucial problem was to fit the structure into the surround-

ing landscape, whereas the choice of the architectural form of the building played a secondary role. The first classicizing constructions – the Mausoleum of Queen Luisa (1810 – 1812) and the New Pavilion in the palace park in Charlottenburg (1824 – 1825) were designed by Schinkel on request of King Friedrich Wilhelm III. His later works, clearly based on archaeological sources, were inspired by the interests of Prince Friedrich Wilhelm, who, in the houses of Roman aristocracy, envisioned the model of his own summer residence.<sup>10</sup> The Prussian successor was especially fond of the orientation of the Roman house towards the 'interior', its excellent connection with the surroundings as well as the apparent rejection of representative values in contrast to former palace structures. In the years 1825 – 1828 Schinkel designed the summer residence for prince Karl in Glienicke, where, on request of the heir, he drew up fantastic site plans of Acropolis (1834) and reconstruction designs of the Pliny villas in Tuscum (1833) and Laurentinum (1835). Both reconstructions served the development of form for the residence of Prince Friedrich Wilhelm, which was to be located in Potsdam. From the design brief only the stibadium with the hippodrome was actually built, which, however, did not serve as a horseracing track, but – like the Plinys – as a place for strolls.<sup>11</sup>

Before long Schinkel's works became reflected in the designs of younger architects, educated in the Building Academy of Berlin (Bauakademie), which was founded in 1799. The works of students and graduates of the Berlin Academy attempted, initially unsuccessfully, to incorporate Greek principles of construction in designing residential houses. In 1827 Carl Ferdinand Busse presented a design of an 'ancient town house', in which he tried to put together the layout of the Pompeian villa of Diomedes with the guidelines of Vitruvius on designing residential houses in ancient Greece.<sup>12</sup> A completely different approach to the problem of the ancient house was expressed in 1832 by Wilhelm Stier, who executed the reconstruction of one of the villas of Pliny the Younger. Despite his

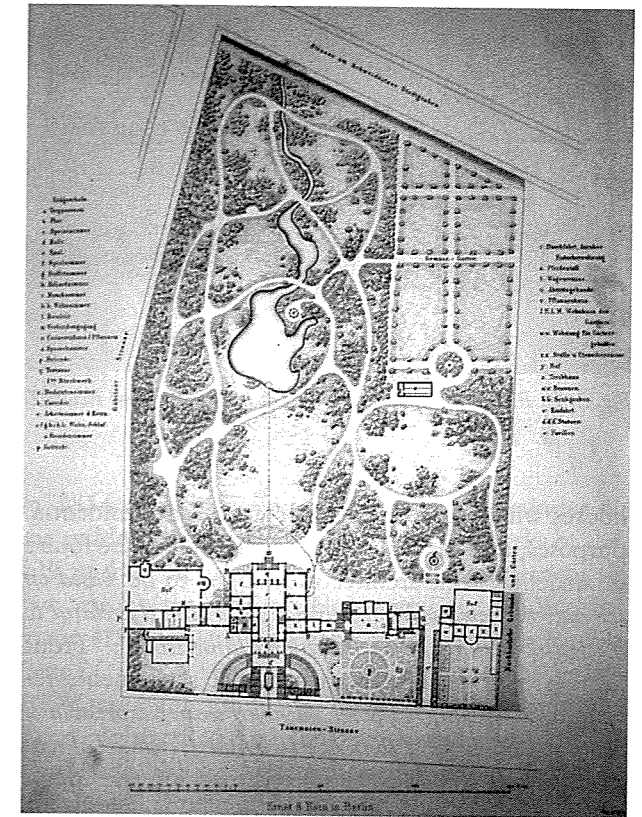


Fig. 2. H. F. Waesemann: Villa Eichborn in Breslau, plan. „Zeitschrift für Bauwesen“, Vol. 7, 1857.

thorough knowledge in the area of residential construction of the ancients, which had been consolidated during his studies in Paris (1820 – 1821), and several years spent in Italy (1822 – 1827), Stier's reconstruction was not carried out properly from the archeological point of view. He chose to create a model of a villa which could be useful in the design practice for contemporary artists. The architect believed that Antiquity and the Renaissance, understood as its continuation, should constitute the foundations of the modern construction art, being especially clear, as he used to say, in shaping 'palaces, municipal residential houses and country residences'.<sup>13</sup> According to Stier, town

<sup>6</sup> KADATZ, H.-J.: *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff. Der Wegbereiter des deutschen Frühklassizismus in Anhalt-Dessau*. Berlin 1986.

<sup>7</sup> FEIST, P.: *Das Brandenburger Tor*. Berlin 2004, p. 14.

<sup>8</sup> BOTHE, R.: Antikerezeption in Bauten und Entwürfen Berliner Architekten zwischen 1790 und 1870. In: *Berlin und die Antike*. [Cat. Exhib.] Ed. W. ARENHÖVEL. Berlin 1979, p. 294.

<sup>9</sup> BÖRSCH-SUPAN, E.: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840 – 1870. In: *Studien zur Kunst der neunzehnten Jahrhunderts*, 25. Passau 1977, p. 89.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> *Karl Friedrich Schinkel, Das architektonische Werk heute. The architectural work today*. Ed. H. IBBEKEN – E. BLAUERT. Stuttgart 2001.

<sup>12</sup> BÖRSCH-SUPAN 1977 (see in note 9), p. 90.

<sup>13</sup> BOTHE 1979 (see in note 8), p. 333.

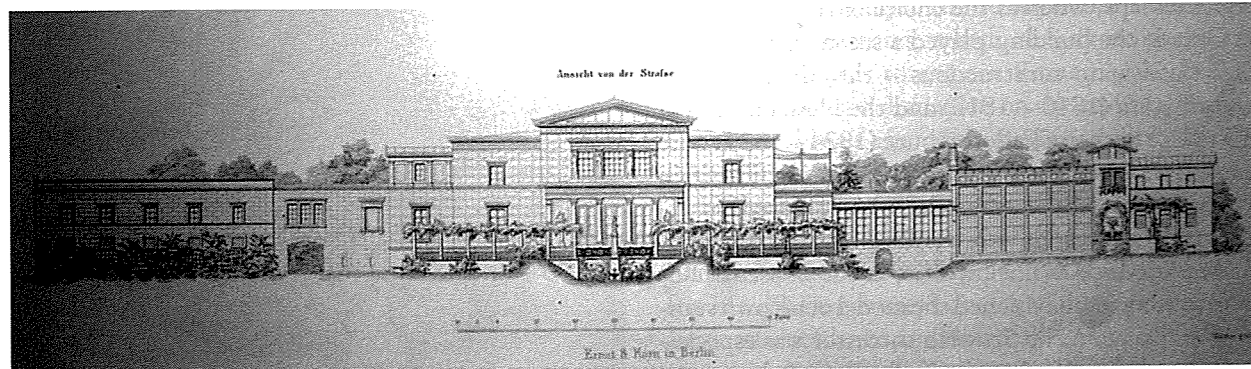


Fig. 3. H. F. Waesemann: Villa Eichborn in Breslau, front view. „Zeitschrift für Bauwesen“, Vol. 7, 1857.

houses which served both mercantile and residential purposes, and for which no models were to be found in ancient Greek architecture, ought to be 'based on the ancient Roman architectural style or directly related to the stylish heritage of the Italian building school'.<sup>14</sup> Front façades of town houses in compact settlements required, according to Stier, 'a much clearer expression of detail aesthetics (...) than offered by the Greek art of construction'.<sup>15</sup> In 1828 Stier started teaching the course in 'Designing and Drawing Constructions' at the Berlin Academy, and lecturing on the history of architecture, whereas in 1829, he started to teach a course in 'forms of ancient architecture'.<sup>16</sup> In his lectures, as one of the few academics, he presented not only monuments of ancient art, but also works of medieval masters.<sup>17</sup> In his designing career Stier propagated the solution of choosing appropriate style to a particular construction task.

An opposite approach was represented by Carl Boetticher, who, since 1839, had been teaching free-hand drawing and ornamental design at the Berlin Building Academy. Boetticher made an attempt to impose the rules of Greek builders on the contemporary architecture. In 1852 he published a two-volume work entitled *Tectonics of Hellenes (Die Tektonik der Hellenen)*, in which he presented a scientific theory of

Greek architecture. The author assumed that the form of architectural divisions in Greek buildings reflected the clarity of composition and logics of their constructions. For Boetticher decorative elements were 'merely a symbolic expression of construction functions',<sup>18</sup> their role was to illustrate the relation between parts of the building. The opinions of the author of *Tectonics* influenced the designing style of the whole generation of graduates from the Berlin Academy. In residential architecture, however, this theory was reduced only to a characteristic composition of the façade, in which the layout of particular decorative elements resulted from the construction requirements. This meant that the basement or the ground floor of a building had the form of a plinth supporting a flat wall of higher stories, which were crowned by an elaborate 'entablature'. Of great popularity among the designers of residential houses were the collections of 'ancient' ornaments, systematically published by Boetticher, which served as an infinite source of decorative motifs for facades of tenement townhouses until the mid of the 1870s.

Berlin was becoming the capital of German culture at a rather slow pace, neither did it ever achieve such a high class as Paris or London. Nevertheless the artistic life of Berlin had a powerful influence on

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> BÖRSCH-SUPAN 1977 (see in note 9), p. 19; HOEPFNER, W. – SCHWANDNER, E.-L.: Archäologische Bauforschung. In: *Berlin und die Antike ...* (see in note 8), p. 343.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> BOTHE 1979 (see in note 8), p. 328.

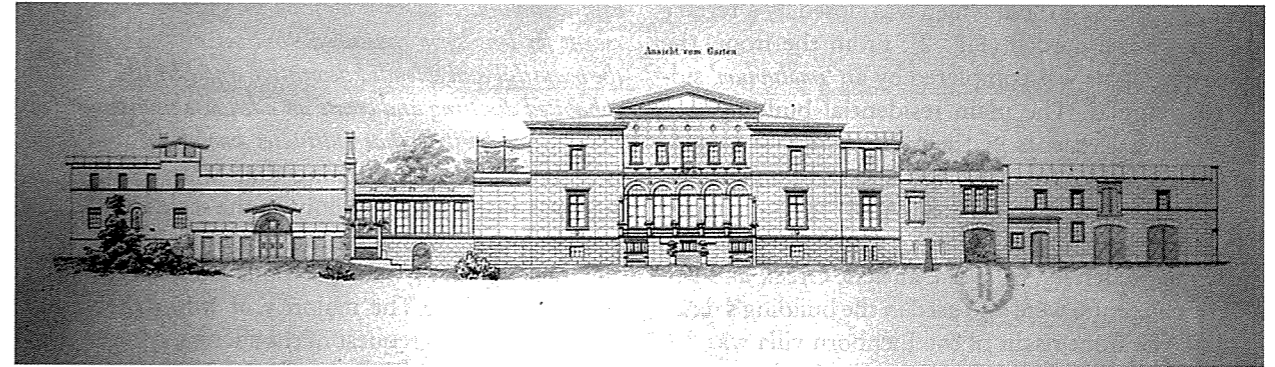


Fig. 4. H. F. Waesemann: Villa Eichborn in Breslau, garden view. „Zeitschrift für Bauwesen“, Vol. 7, 1857.

Hesse, East and West Prussia, Brandenburg, Pomerania, Mecklenburg and Silesia. The majority of architects active in the 19<sup>th</sup> century in Wrocław, the capital of Silesia, earned their education at the Berlin Building Academy, therefore the ideas propagated there found their reflection in the local architecture. The houses that were emerging in Wrocław were based both on the 'Pompeian havens', and the principles formulated by Carl Boetticher.

The most excellent example of the first trend was the villa belonging to a banking family of Moritz-Eichborn, which was erected in the years 1854 – 1855 due to the reconstruction work of a former, small garden pavilion. The villa was surrounded by a grand garden complex and located in the southern outskirts of the city, in the area which had been occupied until 1807 by strong fortifications that were dismantled after the Prussian-French war [Fig. 1]. The property was purchased by Johann Wolfgang Moritz-Eichborn in 1819, at a sale of the post-fortified areas organized by the city authorities.<sup>19</sup> This area, which lay on the exterior of former moats, witnessed the development of the Suburbs of Swidnica – a new, richer part of the city, initially only with villas sunk in vast gardens. The first residence of the Eichborn family, probably a summer residence, was erected in the beginning of the 1820s – it was located in the far end of the lot, from the Tauenzien street, which was demarcated shortly after the demolition of the city fortifications.

In 1854 Ludwig Theodore, a son of the founder of the residence, contracted reconstruction works of the villa and the design of a new garden arrangement to two artists – the architect Hermann Friedrich Waesemann (1813 – 1879) and the gardener Peter Joseph Lenné (1789 – 1866).

Waesemann graduated from the Berlin Building Academy in 1835 and six years later he started design work with one of the most ingenious successors of Schinkel, Frederic August Stüler.<sup>20</sup> The architect assisted Stüler in designing, among others, the New Museum in Berlin. At the beginning of the 1850s Waesemann renewed his relationship with the Building Academy – he started lecturing on colorful decorations in architecture. In 1853, however, the architect came to Wrocław, where he took a position in the local building administration. Undoubtedly, the Eichborn villa was Waesemann's greatest masterpiece built in Wrocław. His design of the complex used the already existing buildings – he expanded former residence towards the front and joined it into one whole with the enlarged utility buildings. In the new horizontal layout of buildings, the culmination was the structure of the villa, whose design followed the classic rules of symmetry and axuality. Modelled after the Roman 'villa urbana', the most representative interiors of the Eichborn residence were located on the axis of the building – the first in the series of rooms was a columned porticus leading to a spatial hall and

<sup>19</sup> KIESERITZKY, E.: Das Gelände der ehemaligen Festung Breslau 1813 – 1870. In: *Mitteilungen aus dem Stadtarchiv und der Stadtbibliothek zu Breslau*. Breslau 1903, p. 56 and n.

<sup>20</sup> THIEME, U. – BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig 1942, Vol. 34, p. 21.

then to the sitting room which was closed by a terrace leading to the garden [Fig. 2]. From the front, the layout of rooms was completed by an 'impluvium' sided by pergolas. The main residential building was joined with elements of the 'villa rustica' – a coach house and stables from the west and an orangerie and gardener's house from the east. Apart from recognizable references to the layout of the ancient Roman villa, motifs derived from the ancient Greek and Roman architecture were also used in the building's decoration. The front risalit of the Eichborn villa was finished with a tympanum resting on a simple entablature, the simple window frames resembled the apertures of Erechteion, the windows in the middle part of the building's front were divided by caryatids on the first floor and the porticus extending outward from the face of the building was equipped with Corinthian columns [Fig. 3]. The garden façade, which was of a less representative character, was also designed with the use of ancient forms – apart from simple window frames, sills and flat tympanum already known from the front of the building, the architect used a motif of arches from the Athenian Agoranomion [Fig. 4]. Similar decorations were used in the interior of the building – the walls with delicate divisions in the third Pompeian style were painted in intense, saturated colors, which served as a background for these 'ancient' works of art. The value of the Eichborn residence was increased by its skilful fitting into the landscape garden, which also had numerous 'ancient' accents – pavilions, exedras, statues, bowls and fountains.

The choice of style for the building undoubtedly confirmed high aspirations of the Eichborn family, and as one of the founder's sons said, he desired to build 'a middle class house worthy of a palace, a town house resembling a residence; in no case, however, was this middle class residence to imitate a palace and it was not about exposing the wealth accumulated by six generations of a family related to the history of great trade of Wrocław. There was no place for pride or splendour, nor for false ostentation. In those interiors you will only find objects of true artistic value and perfect authenticity. And these collections had not

been accumulated as in a museum and are not a collection meant for long-term investment, but belong intrinsically to the beautiful and splendid decoration and furnishings of the inhabited dwelling and create an adequate environment for the sublime lifestyle that cultivates knowledge and beauty'.<sup>21</sup> It is worth mentioning that Waesemann's design was exceptional not only on the scale of Wrocław – such designs with a multitude of inspirations from the ancient house were not built from the funds of the middle class. The majority of works mentioned were executed on request of the successor to the throne, later Friedrich Wilhelm IV. or other members of the reigning family. Among the contemporary buildings, only the villa designed by August Hahnemann for a famous antiquity lover Fritz von Fahrenheid of Beynuhnen could match the Wrocław edifice in terms of artistic quality. The ancient refuge of the Eichborn family did not last until today, in 1907 the villa was demolished and in its place a complex of tenement town houses was erected.

Quite a different concept of ancient motifs can be seen in the architecture of residential houses designed after the publication of Carl Boetticher's *Tectonics of Hellenes*. 'Greek' rules of building were implemented in Wrocław by two graduates of the Berlin Building Academy – Carl Luedecke (1826 – 1894) and Carl Schmidt (1836 – 1888). The older, Luedecke, studied at Berlin Academy in the years 1847 – 1849, four years later he was awarded the title of Master of Building, and in 1856 he opened a design practice in the capital of Silesia.<sup>22</sup> The architect designed municipal residential developments mainly in the initial period of his work in Wrocław, i.e. in the 1860s. His most important works were public facilities – the stock market, the central station, as well as the renovation works in the town hall and the Cathedral of Wrocław. Schmidt, ten years younger than Luedecke, graduated from the Building Academy in 1863 and immediately moved to Wrocław, where in 1866 he erected his greatest work – the belvedere on one of the former bastions, which was incorporated into the composition of the new city promenade as a sightseeing hill.

pejskich kontekstach (Dilemmas of Classicism. On the Art of Wrocław in the 18th and 19th Centuries and Its European Contexts). Ed. Z. OSTROWSKA-KĘBŁOWSKA. Wrocław 1994, p. 174.

<sup>22</sup> BECKER, R.: *Carl Luedecke, Gedächtnisrede*. Breslau 1896, p. 2, 3.

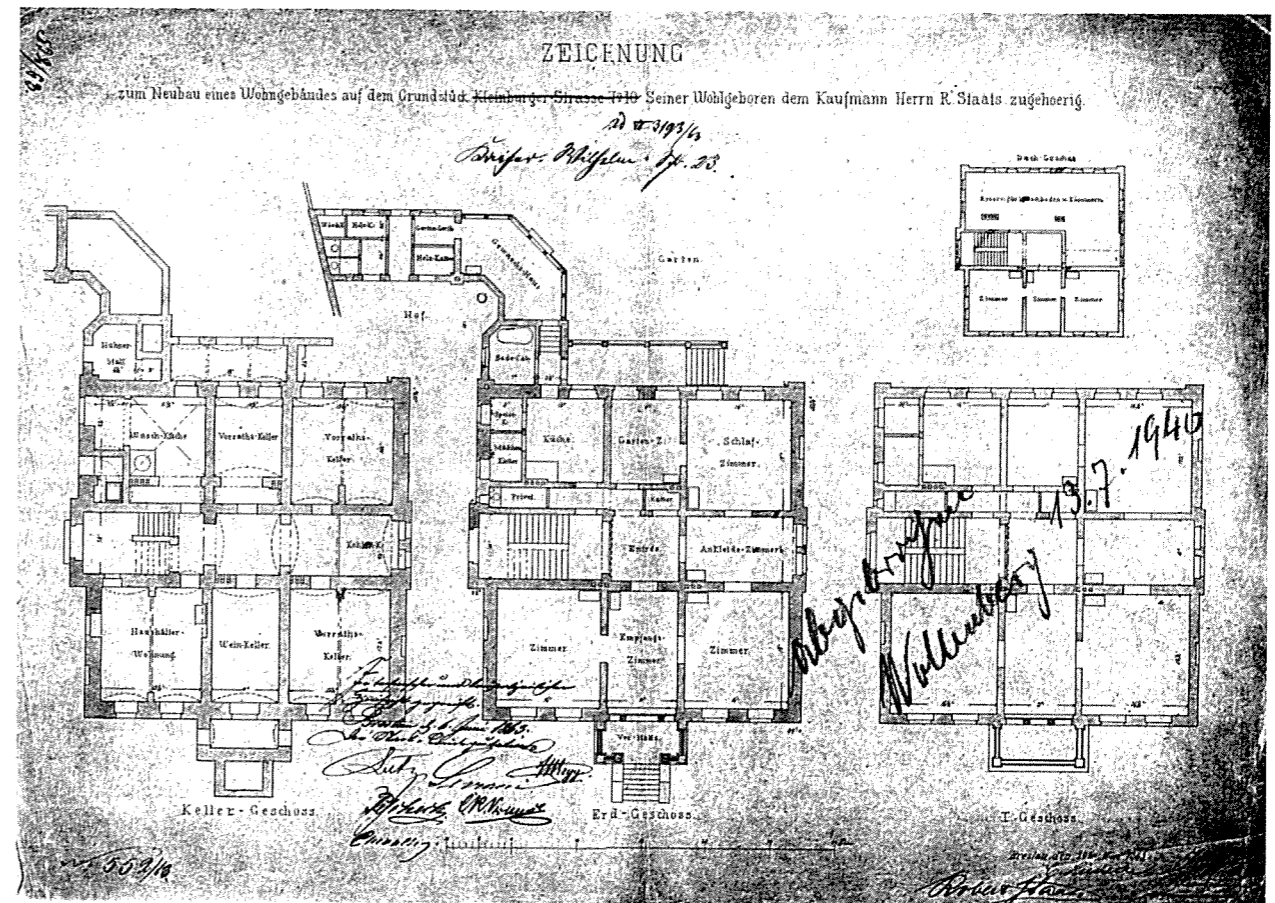


Fig. 5. C. Luedecke: Villa Straat in Breslau, plan of cellar, ground- and first floor, 1863. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

Both architects were fluent in various historical styles and it seems that, following the postulates of Wilhelm Stier, they adopted various styles to specific design works. Luedecke believed that the gothic style was perfect for large facilities, whereas for smaller buildings he chose the 'tectonic' classicism based on antiquity.<sup>23</sup> Luedecke was among the few artists who paid special attention to the limitations in choice of style imposed by the current building law. According to Luedecke, the law enforced in Wrocław in the 19th century was an effective hindrance in designing residential buildings that were characterized by a picturesquely relaxed mass diversified by motifs

characteristic of the middle ages – peaks, turrets and oriels.<sup>24</sup>

In accordance with the building law, multi-family municipal houses were built in Wrocław in a condensed development, along the line of the development, which most often matched the division line of the street. Limitations on the maximum number of stories and height of the building prevented the possibility to design gables, and until 1864 it was forbidden to build oriels and turrets in residential houses. Luedecke justified his choice of classicism and renaissance forms in designing residential housing not by conceptual reasons, but the simple need to adapt

<sup>23</sup> LUEDECKE, C.: Zur Stilfrage bei Bauten und Kunstwerken der Jetztzeit. In: *Siebenunddreißigsten Jahres-Bericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur*. Breslau 1859, p. 317.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 215.

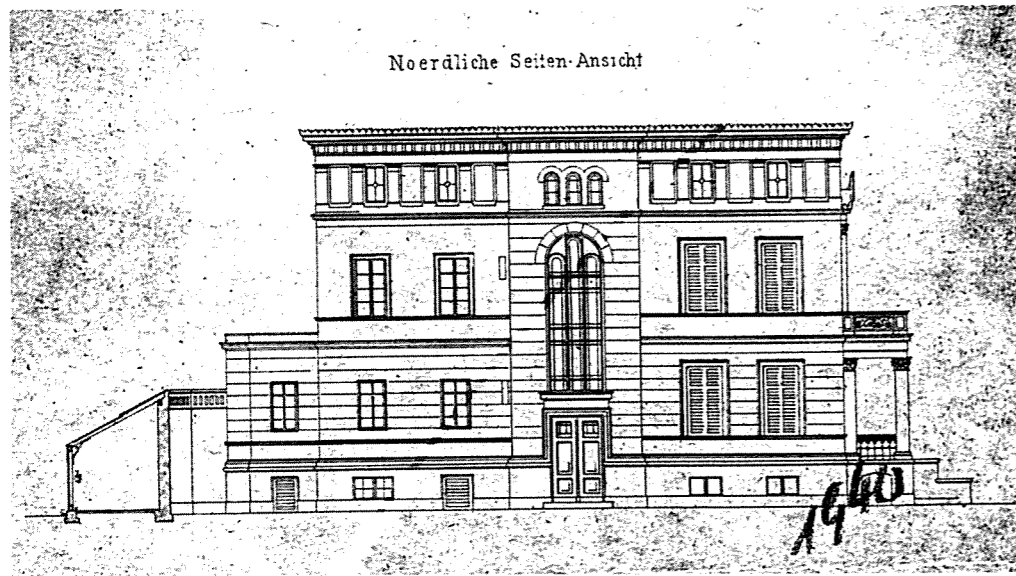


Fig. 6. C. Luedecke: Villa Straat in Breslau, side view, 1863. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

the design to the legal requirements. Similar obstacles influenced the style of the interiors of multi-family houses. Buildings in a condensed development were illuminated only from two sides and most often based on a three-passage construction system. The street-side of the building usually housed representative rooms, the rear side housed bedrooms and utility rooms. Large apartments were designed in front houses connected with one or two wings – the front building housed representative rooms, residential rooms and bedrooms, the wings housed kitchens and other utility rooms. It is worth emphasizing that in Wrocław, like in the majority of German cities of the 19<sup>th</sup> century, designing and building multi-family houses was mainly carried out by masonic and building grandmasters. Architects with academic education mainly dealt with representative houses and public facilities, residential houses being designed only on request of a particular investor.

Both Luedecke and Schmidt limited their designing work almost only to residential buildings, which were not only a long-term investment and source of income for the founders, but also their homes and work places. The interiors of the buildings were adapted both to the legal requirements and the area layout, as well as to the needs of the investors, who usually expected the best possible 'economical' use of such expensive properties. There was no option for apply-

ing the classical standard in designing the spatial layout of the building, but it wouldn't be difficult to find Boetticher's 'tectonics' in the façades of the houses designed by Luedecke and Schmidt. This means that decorations of the façades included elements which, at least theoretically, could fulfil particular construction functions, as well as other independent, small architectural compositions.

Another example of the 'tectonic' trend in Luedecke's work is the design of a villa for the entrepreneur Robert Straat, drawn up by the architect in 1863. The house was designed on a nearly quadratic plan – its structural core was a cross of middle rooms which was completed by four corner rooms [Fig. 5]. Three of them served as residential rooms, the fourth was designed as a kitchen with auxiliary rooms. The width of middle rooms was determined by the size of the staircase located on one of the cross's arms. The layout of the view was reflected on the façades of the building, which connected this design with Durand's method of design, and so did the strict symmetry and axially, as well as the repetitiveness of the main elements of the interior layout. But the motifs used by Luedecke to articulate the façades of the building were derived from Schinkel's school of architecture. The simple cubic structure of the building was diversified by small risalits and loggias, which underlined the symmetrical axis of each façade and distorted their



Fig. 7. C. Luedecke: Villa Straat in Breslau, front view, 1863. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

horizontal, three-fold composition. The risalit of the staircase included the design of the entrance to the building and a monumental, two-story window which illuminated the stairs and, indirectly, the central hall located on the crossing point of the symmetry axis of the building plan [Fig. 6]. The middle axis of the building's front was underlined by a set of three window and door openings, which were shaped into an arch on the first floor [Fig. 7]. The composition delimited by pilasters, which supported the triangular jerkinhead, was superseded by a loggia closed topwise by a balcony. This motif, reminded by Schinkel, was popular among Berlin architects in decorating residential houses around the middle of the century.<sup>25</sup> Although Luedecke did not agree with the strict and dogmatic classicism of Boetticher and pointed out that due to the lack of practical experience<sup>26</sup> the use of medieval structures was unjustified, he still designed the façades of multi-family houses in a 'tectonic' style.

<sup>25</sup> HAMMER-SCHENK, H.: Neurenaissance in Berlin. Architekten nach Schinkel: Friedrich Hitzig, Eduard Knoblauch, Eduard Titz. In: *Neorenaissance. Ansprüche an einen Stil* (= *Muskauer Schriften*). Bad Muskau 2001, Vol. 4, p. 161. In 1884 Straat's villa was expanded by its new owner, Max Grund. The cubic body of the building was at that time diversified by a turret and numerous outbuildings. Until the end of the 19<sup>th</sup>

Luedecke designed three-story or four-story municipal buildings whose story height gradually decreased top-wards. The ground floors of town houses were in the form of a plinth which supported a wide entablature, on which higher stories 'rested'. The plinth of the building was 'reinforced' by rustication, in narrower town houses the subsequent stories were supported by pilasters, between which window and door apertures were designed. The ground floor and the *piano nobile* were divided by an entablature whose cornice usually served as a sill for the windows on the first floor. The *piano nobile* was distinguished by a richer form of classically framed windows, and in four-story buildings it was decorated like the subsequent higher story, which balanced the value of the two middle stories. The last story was divided from all other stories by a cornice and usually had simplified decorative forms – above it there was a strong 'ancient' cornice that closed the whole composition. Thus, Luedecke shaped the faces of town houses in

century the villa had been rebuilt many times and in 1940 it was planned for demolition. The plan, however, has not been carried out – today the building houses the main office of the Higher Drama School.

<sup>26</sup> LUEDECKE 1859, p. 215.

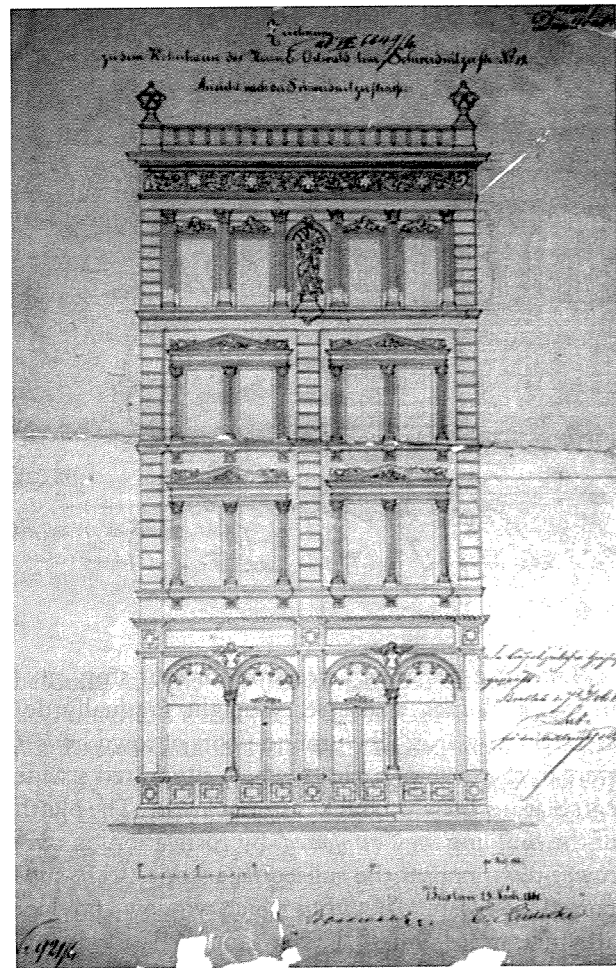


Fig. 8. C. Luedecke: Oswald's townhouse in Breslau, front view, 1861. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

accordance with the horizontal three-fold division, which was, however, contrasted by vertical elements. The architect believed that 'contrast enlivens every work of art'.<sup>27</sup> The design of a townhouse erected in 1861 for Eduard Ostwald, a wine merchant, had a horizontal entablature supported by pilasters, which provided additional visual reinforcement for the sides of the façade [Fig. 8]. The middle pilaster, in turn, underlined the symmetry axis of the front of the building, divided it into two passages and served as additional

<sup>27</sup> LUEDECKE, C.: Vorträge über Ornamentik. In: *Breslauer Gewerbe-Blatt*, May 5, 1860, No. 9, p. 66.

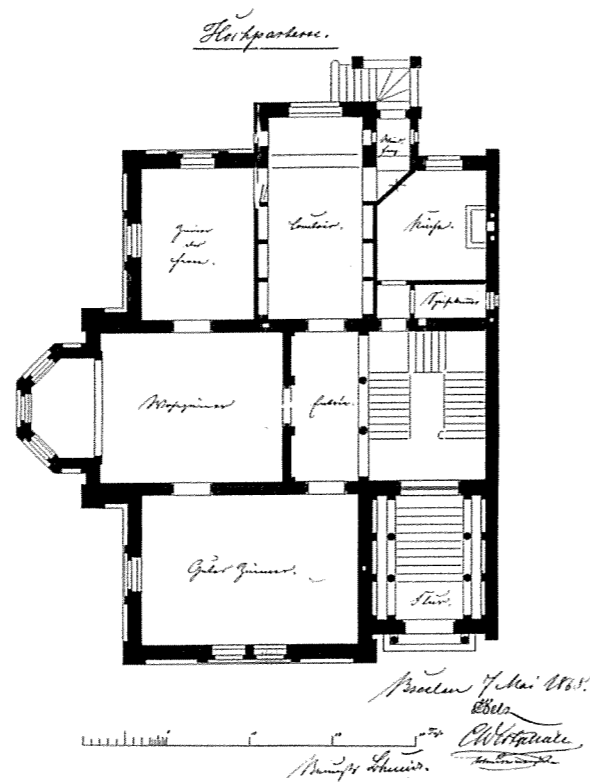


Fig. 9. C. Schmidt: Villa Welz in Breslau, plan, 1868. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

support for the 'renaissance' niche which housed the statue of Dionysus.

In the composition of façades of a later townhouse built in 1870 for Julius Neugebauer, Luedecke primarily used vertical lines – the symmetrical axis of the façade was set by a pseudo-risalit running across the three stories and the uniform frames binding the windows of the first and second stories enhanced the impression of their equilibrium. The rule of contrast was also applied by the architect in choosing the ornaments for the faces of municipal residential houses. By reference to an eighteenth century essay on beauty by William Hogarth, Luedecke proved that 'lines of contrasting directions have special grace'.<sup>28</sup> The architect keenly used winding, palmette and gro-

<sup>28</sup> Ibidem.

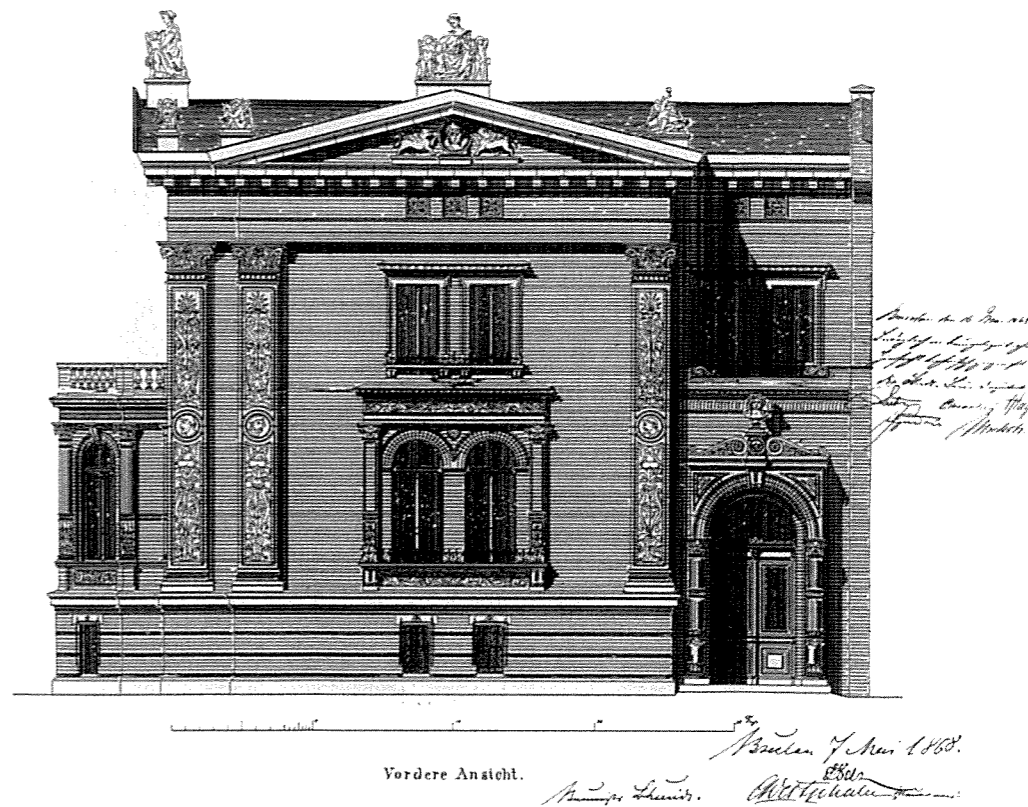


Fig. 10. C. Schmidt: Villa Welz in Breslau, front view, 1868. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

tesque friezes – he even designed sets of compositional and decorative elements which he then repeated in his designs. Luedecke was not reluctant to decorate residential houses with ready-made decorative patterns, which, in the 19<sup>th</sup> century, were frequently published as ornament samples.

As a follower of plurality in style, Luedecke had a rather relaxed approach to the problem of combining motifs from different historical eras within one façade. In the draft of the design of Oswald's townhouse, the architect shaped the ground floor in a clearly 'Florentine' style, in the execution project the 'Renaissance' ground floor windows were decorated with 'Gothic' noses. It seems, however, that the 'tectonic' coherence of the façade's composition was of prime importance for the artist and he did not fully manifest the duality of functions in his townhouses – consequently he distinguished only the ground floors, even if the upper story served mercantile functions.

Much closer to the guidelines of Boetticher was the façade composition of the villa designed by Carl Schmidt 1868 for Ernst Welz, the master of carpentry and owner of carpentry workshop.

Due to the small width of the property, Welz's villa was located near the lateral border of the lot, and, therefore, was illuminated only from three sides, which significantly influenced the layout of the interior [Fig. 9]. The dimly illuminated row of rooms at the dark end wall housed an entry hallway leading to a spacious staircase, which was inscribed into the middle passage of the building, and a kitchen with a pantry. Next to the hallway, in the frontal passage, there was a sitting room, which adjoined a small hall open towards the staircase, and the living room located in the middle passage. In the rear passage there was a study and the landlord's room with a separate entrance from the garden. On the first floor there were private rooms, bedrooms and bathrooms. The

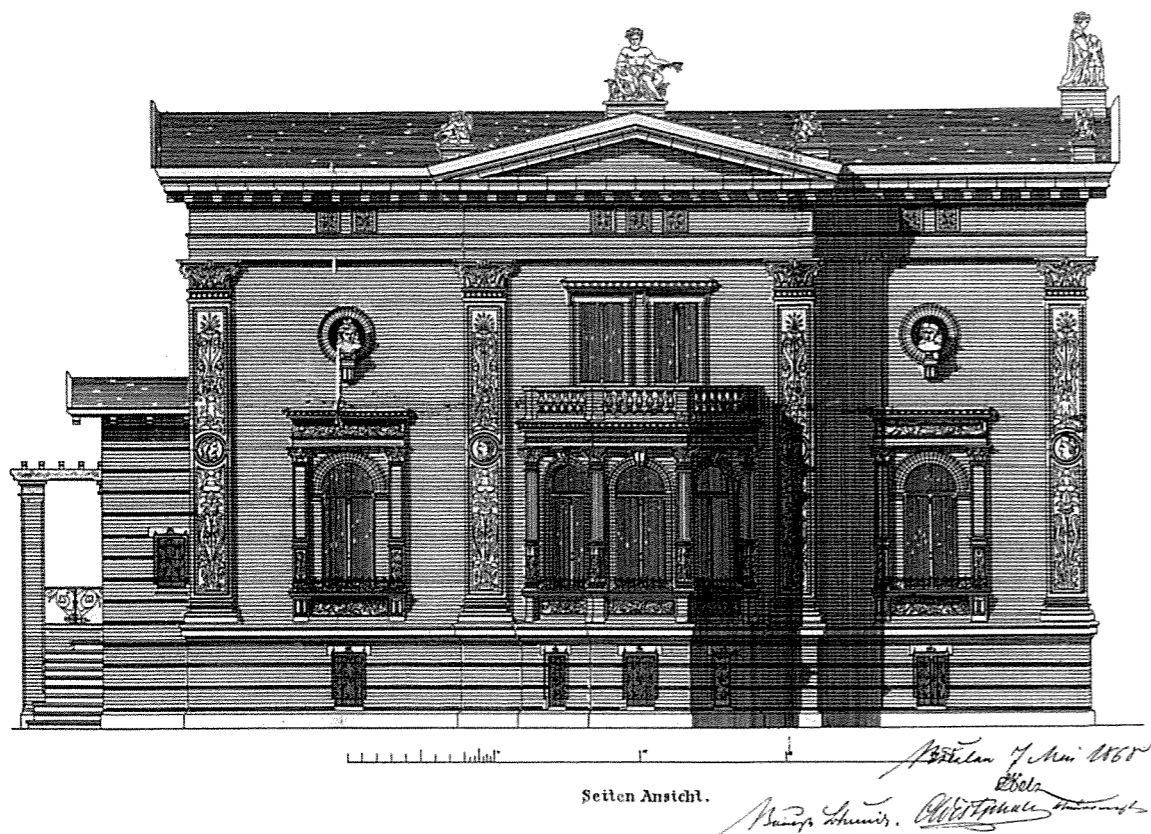


Fig. 11. C. Schmidt: Villa Welz in Breslau, side view, 1868. Drawings collection, Museum of Architecture, Wrocław, Poland.

construction of the building consisted of three adjacent cuboids – the base of the main part was set by the middle passage and adjoined a symmetrical frontal segment, whose base was equal to the area of the sitting room, and an identical rear segment. The building seemed composed of two interpenetrating cuboids, especially that these were covered by two low-sloped roofs, with the roof ridges crossing on one level at a right angle. From the front the layout was completed by a ground floor annex with an entrance hallway, and from the garden – by a vent running down the side end-wall, which was covered by a roof with the same slope direction as the roof of the middle part and thus seemed to be an integral part of the structure.

In accordance with Boetticher's guidelines, the main elements of the façade fulfilled, at least seemingly, constructional functions. The exterior walls of the basement had the form of a plinth, crowned with

a cornice, on top of which were pilasters supporting the wide entablature – roof support. In the smooth wall surfaces between the pilasters there were window openings decorated with aedicule framings. The number of windows in the front façade was doubled – the larger windows, closed with arches and limited by richly decorated framings, underlined the *piano nobile* [Fig. 10]. The composition of the face of the building was closed by the jerkinhead with a tympanum filled with sculpture decorations. A similar layout of the middle risalit of the side façade was diversified with an oriel, which enlarged the living room [Fig. 11]. On both sides of the oriel, in the side segments of the building, there was an aedicule framed window opening, whose symmetry axis was underlined on the first floor by circular niches with busts. The rear façade of the building was simplified to a great extent, the decorative framing of windows was

abandoned, and the symmetry of the wall was disrupted by a staircase and a roof over the rear entrance, and an oriel in the study room. The simplicity of the rear façade was derived from the design of workshop developments located on the opposite side of the garden. The cubic mass of the Welz villa, the 'tectonic' composition of its façades and the decorations based rather on Roman than Greek antiquity makes Schmidt's design divergent from the Roman tradition of the 'villa urbana'.

Villas in the nineteenth century Wrocław constituted a small percentage of residential housing. In a rapidly developing city of the industrial era mainly multi-story houses were built with apartments for rent. In the tenement townhouses, built for anonymous users, it is difficult to find a coherent style of decorating the façades. Flat walls of the buildings were most frequently fitted with ready-made stucco work elements, which until the end of the 1860s had quasi-ancient forms. Window and door framings were often supported by pilasters crowned with 'Ionian' or 'Corinthian' capitals, the stories were divided by elaborate winding or palmette friezes or decorative acanthus leaves. Townhouses were crowned by elaborate 'entablatures', sometimes caryatids were used to support the oriels or balconies. Decorations of ancient origins were widely used in residential housing but were most frequently devoid of their original construction function and reduced to the ornamental role.

Examples illustrating the reception of ancient motifs in residential housing in Wrocław may be conventionally divided into three groups. The first group comprises houses based on the nineteenth century visions of suburban villas of the imperial Roman era (Eichborn villa). The second group is represented by single or multi-family houses, whose façades correspond to the compositional guidelines formulated in the 'Tectonics of Hellenes' by Boetticher (Straat and Welz villas, Luedeck's townhouses). Finally the third group comprises tenement townhouses decorated only with

'ancient' motifs, which were erected in Wrocław in the 1860s.

Wrocław, where the analyzed examples of residential architecture are found, was located in the 19<sup>th</sup> century on the East borders of Prussia, far North from the border of the Roman Empire. Thus, the introduction of forms derived from antiquity into architecture was not justified by historic tradition but by a weaving of circumstances, such as:

1. Scientific achievements and their accessibility (archaeological works in Herculaneum and Pompeii, whose results were widely published; numerous attempts to reconstruct the residence of Pliny the Younger on the basis of his letters; discoveries of other villas of the Roman emperors).
2. The method of educating architects. In the nineteenth century Wrocław there was no academic education of architects, the majority of designers active there stemmed from the Berlin environment. The methods of teaching at the Berlin Building Academy were decided upon around the middle of the 19<sup>th</sup> century by students and successors of Karl Friedrich Schinkel. Some of them, apart from designing activity, conducted archaeological research mainly in the ancient Greece (H. Strack, F. Adler), some laid theoretical foundations of the ancient architecture (C. Boetticher and his *Tectonics of Hellenes*). According to the mentioned Carl Luedecke, a graduate from the Berlin Building Academy, 'the studies there were almost completely limited to the rules of constructing classical architecture and its ornaments'.
3. The attitude of investors who followed the aesthetics of Romanticism strived to shape their residences on the model of the ancient 'refuge'.

In the end of the 1860s in Berlin, and a few years later also in Wrocław, the ancient style was superceded by various kinds of the 'Italian Renaissance'. The next return to classicist forms was only in the first years of the 20<sup>th</sup> century.

## Resumé

Každá epocha má svoju vlastnú predstavu o gréckej a rímskej antike. Európski architekti boli v 19. storočí zvlášť priťahovaní myšlienkami „antického domu“, ktorý bol popri „talianskej ville“ najviac populárnym vzorom pre obytnú architektúru. Bolo by možné pýtať sa na dôvody toho, prečo sa aj v provinčnom meste bývalého Pruska stavali „antické“ vily a prečo nájomné domy boli zdobené „antickými“ ornamentami. Príklady ilustrujúce recepciu antických vzorov v obytnej architektúre Wroclawi môžu byť rozdelené do troch skupín. Prvá skupina zahŕňa domy vytvárané podľa predmestskej vily rímskeho impéria v duchu koncepcií 19. storočia (napr. Villa Eichborn postavená v 1. polovici 19. storočia). Druhá skupina sa týka jednorodinných alebo bytových domov, ktorých fasády ilustrujú kompozičné pravidlá formulované Carlom Boetticherom v *Tectonics of the Hellenes* (napr. Villa Welz, projektovaná C. Schmidtom, rovnako ako obytný dom projektovaný C. Luedeckem). Nakoniec tretia skupina je reprezentovaná obytnými domami s antickými, ale aj s inými motívami (boli stavané v šesťdesiatych rokoch 19. storočia). Požiadavka na formy korešpondujúce s antickou nezodpovedala vo Wroclawi historickej tradícii, keďže mesto

bolo situované na východných hraniciach Pruska, veľmi ďaleko od hraníc rímskej ríše. Podľa autorkinho názoru to vyplývalo z koincidencie niekoľkých faktorov, z ktorých najdôležitejšie boli nasledujúce:

1. Vedecké úspechy a ich prístupnosť (vykopávky v Herculaneu a Pompejách – tieto objavy boli široko popísané v časopisoch, pokusy o rekonštrukciu vily Plinia Mladšieho, výskumy farebnosti antickej polychrómie).
2. Vzdelanie architektov. Väčšina architektov pôsobiacich v 19. storočí vo Wroclawi prišla z Berlína, kde ukončila stavebnú akadémiu (Bauakademie). Pokračovatelia Karla Friedricha Schinkela akceptovali grécky a rímsky klasicizmus ako záväzok a všeobecne orientovali svojich študentov týmto smerom. Popri kresliarskej aktivite časť profesorov participovala na archeologických vykopávkach, hlavne v Grécku (H. Strack, G. Adler), ďalší profesori vytvárali teoretické základy klasickej architektúry (C. Boetticher).
3. Vzťah investorov, ktorí, súc ovplyvnení estetikou romantizmu, boli zameraní na výstavbu rezidencií vo forme antických „útočísk“.

Preklad I. Ciulisová

## Zmysel negácie. Nefiguratívny výtvarný prejav a avantgardné princípy v teórii Oskára Čepana

Daniel GRŮŇ

## Teoretické východiská Čepanových interpretácií abstraktného umenia

Už vymedzením predmetu tejto úvahy, ktorým sú štúdie literárneho vedca o abstraktnom umení zo šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov, ocitli sme sa na neistej pôde medzi dvomi disciplínami – teóriou modernej literatúry a teóriou moderného umenia. Komplikácie nastávajú hneď na začiatku, a to z niekoľkých dôvodov: autorom textov je literárny vedec so zameraním na medzivojnovú literatúru a slovenskú literatúru devätnásteho storočia, ktorý pri interpretácii abstraktného umenia uplatnil metodologické nástroje literárnej vedy. Hoci vo svojej dobe mohli Čepanove štúdie zohrať istú úlohu pri integrácii predstaviteľov výtvarnej skupiny Konfrontácie do sféry akceptovaného umenia, nedosiahli výraznejší spoločenský účinok. A to hneď z niekoľkých dôvodov. Proti abstraktnému umeniu, ktoré na Slovensku nemalo pevnú oporu v medzivojnovom umení, stála štátnou kultúrou preferovaná teória realizmu. Na druhej strane už v polovici šesťdesiatych rokov sa proti abstrakcii postavili nové výtvarné tendencie založené na programovej syntéze umenia a života. Če-

panove štúdie nevznikli ani na spoločenskú objednávku, ani ako prejav hlavnej činnosti ich autora – príťažlivosť týchto textov je paradoxne v ich marginalnosti. Napriek tomu sa v nich odráža mimoriadna erudícia autora v oblasti avantgardného umenia a problematike jazyka výtvarnej abstrakcie. Po „normalizačných“ zásahoch do oblasti výtvarného umenia a kultúry, tri najvýznamnejšie monografické štúdie – o Mariánovi Čunderlíkovi, Rudolfovi Filovi a historickej štúdiu o ruskom avantgardnom umelcovi Vladimirovi Tatlinovi, už nemohli byť v dobe svojho vzniku publikované.<sup>1</sup> Napokon sa pred nami otvára ešte jedna zásadná otázka – či môžeme u Čepana hovoriť o ucelenej *teórii* abstraktného umenia. Ak by sme prijali túto charakteristiku pre pomerne heterogénny súbor textov o výtvarnom umení, bolo by potrebné upresniť ju niekoľkými slovami: marginalnosť, fragmentárnosť, avantgardný pátos, sféra slobody. Práve posledná z predbežne načrtnutých charakteristík mieri k rozvinutiu interpretačných nástrojov a konštruktívnej imaginácie, ktoré Čepan spojil v slobodnom pohybe svojho písania.

Predmetom nasledujúcej štúdie bude štýl, východiská a motivácie Čepanových textov o abstraktnom

<sup>1</sup> Prvé súborné vydanie štúdií Oskára Čepana pripravil Juraj Mojžiš. MOJŽIŠ, J. (ed.): *Znepokojené múzy*. Bratislava 1999. Pozostáva z pôvodne publikovaných, ako aj nepublikovaných textov resp. štúdií, ktorých vydanie bolo zamedzené z dôvodov cenzúry na začiatku sedemdesiatych rokov. Okrem spomínaných troch monografických štúdií do publikácie Mojžiš zahrnul aj ďalšie kratšie texty z konca päťdesiatych a šesťdesiatych rokov venované predovšetkým tvorbe predstaviteľov bratislavského združenia Konfrontácie (katalógové texty a otváracie prejavy k výstavám) a ruským avantgardám. Komentáre, ktorými Mojžiš doprevádza Čepanove tex-

ty, napriek dôkladnému poznaniu historických súvislostí, nechávajú viaceré metodologické aspekty interpretácie abstraktného diela v Čepanom myslení nepovšimnuté. Niektoré publikované štúdie a recenzie o výtvarnom umení sa do spomínaného výberu nedostali. Upozorňuje na to recenzia Fedora Matejova. – MATEJOV, F.: [Bez názvu], recenzia knihy Juraja Mojžiša *Znepokojené múzy*. In: *Slovenská literatúra*, 47, 2000, č. 2, s. 173. Štúdiu a texty Oskára Čepana zaradené do výberu Juraja Mojžiša, budem citovať z tejto publikácie, pričom ako prvú uvediem informáciu o pôvodnom vydaní, resp. datovanie textu.

umení. Za východisko som si zvolil tézu o programovej blízkosti štrukturalizmu a kreatívnych postupov historických avantgárd. Túto spriaznenosť vedeckej metódy sústredenej na vnútornú skladbu, charakter materiálu, funkčnosť a ďalšie aspekty s princípmi dobového funkcionalizmu, purizmu, konštruktivismu či surrealizmu, pokladám za model, ktorý sa v Čepanovom myslení o výtvarnom umení opakuje alebo presnejšie, aktualizuje. Tento model by mohli v medzivojnovom umení predstavovať väzby medzi štrukturalizmom Pražského lingvistického krúžku (predovšetkým teórie Jana Mukašovského) a umeleckou avantgardou (predstavitelia českého Devětsilu – Karla Teigeho, Vladislava Vančuru a Vítězslava Nezvala). Podobné pokusy o prepájanie vedy a moderného umenia s časovým posunom do konca tridsiatych rokov sú známe aj v súvislosti s bratislavskou nadrealistickou skupinou Avantgarda 38 a Spolkom pre vedeckú syntézu.<sup>2</sup> Na tieto vzťahy upozornil prvýkrát Kvetoslav Chvatík v štúdiu *Avantgarda a štrukturalizmus*, kde tvrdil, že štrukturalistická estetika je svojou základnou metodologickou inšpiráciou *verným odrazom* reálnej, objektívnej štruktúrnej premeny modernej kultúry a moderného umenia.<sup>3</sup> Chvatíkovej teórii *verného odrazu* vo vede, umení a kultúre sa dá vyčítať podmienenosť argumentovaním v prospech fúzie marxizmu a štrukturalizmu. Napriek tomu vzťah medzi modernou umenovedou a moderným umením podľa môjho názoru vytvára východiská Čepanovho záujmu o abstraktné umenie a jeho formulovanie „programu“ skupiny bratislavských Konfrontácií.

Hoci Čepan hovorí o „zdanlivej teoretickej programovosti“ a zdôrazňuje, že okrem základných pred-

pokladov nepredmetnosti skupina nedôveruje nijakým apriórnym schémam, jeho teoretická aktivita okolo výtvarnej abstrakcie výrazným spôsobom rozvinula interpretačné postupy abstraktného diela.<sup>4</sup> Napriek tejto skutočnosti nebola dosiaľ venovaná dostatočná pozornosť analýzám a prínosu literárneho teoretika v oblasti abstraktného umenia v komparácii s prístupmi „domácich“ teoretikov na tomto poli. Práve ako predmet kritického čítania, analýzy pojmového aparátu a interpretačných postupov a zo širšieho pohľadu aj historických súvislostí vnímania abstraktného diela v období šesťdesiatych rokov v Československu, predstavuje komplex Čepanových textov príťažlivý materiál pre podrobnejšiu analýzu. Pre prítomnú úvahu nepokladáme za relevantné len Čepanove texty zamerané na tvorbu predstaviteľov bratislavských Konfrontácií, ako ich podáva citovaná publikácia Juraja Mojžiša, ale pokúsime sa načrtnúť súvislú paralelu s jeho úvahami o ruských avantgardách a samotnou teóriou literatúry, ktorá bola Čepanovi akademickou disciplínou. Po kratších katalógových textoch k výstavám alebo príhovoroch pri otvorení výstav z konca päťdesiatych a prvej polovice šesťdesiatych rokov, Čepan svoje interpretačné úsilie sústredil v štúdiu *Konfrontácia 5* uverejnenej v roku 1965 v Slovenských pohľadoch a neskôr v dvoch monografických štúdiách – o Mariánovi Čunderlíkovi a Rudolfovi Filovi. Združenie bratislavských výtvarníkov popri pražských Konfrontáciách, brnenskej Paralobe či súčasných trendoch v Poľsku a Maďarsku spoluvytvára vlnu abstrakcie začiatkom šesťdesiatych rokov.<sup>5</sup> Na príklade Čepanových štúdií sa pokúsím ozrejmiť vzťah medzi teóriou integrujúcou avantgardné princípy

a metodologické prístupy štrukturalizmu, ruského formalizmu, psychoanalýzy a ich využitím v interpretácii tvorby príslušníkov výtvarnej skupiny Konfrontácie.

S pojmom avantgarda sa u Čepana stretávame na jednej strane v rovine skúmaného predmetu, na druhej v rovine metodologického prístupu – doslova možno povedať, že Čepan avantgardne premýšľa o avantgarde. Isté východiská jeho prístupu ukazuje štúdia s názvom *Poznámky k výskumu súčasného umenia čiže o kríze*, publikovanej prvýkrát v roku 1964, neskôr v známej knihe *Literárne bagately*.<sup>6</sup> Ako živnú pôdu avantgárd charakterizoval Čepan krízovú situáciu, stav, v ktorom sa istá jednota ničí, ale zároveň sa vytvára iná jednota, jednota odlišného. Pojmami, ktorými zastrelil imanentné pohyby avantgardy, bude operovať aj pri charakteristike abstraktnej tvorby svojich súčasníkov. Ako *prvok negácie* definoval pretrhnutie zotrvačných spojív existujúceho estetického systému, pričom jeho analógiou má byť revolučný čin a cieľom nový organizujúci princíp. Hľadanie východísk tohto uvažovania nás zavedie ku Karlovi Marxovi, ktorého definíciu krízy využil Čepan v literárno-historickej štúdiu *Rozklad romantizmu*.<sup>7</sup> V prípade avantgárd zdôrazňuje najmä moment *aktualizácie*, súvisiaci bezprostredne s tým, čo nazýva ako mechanizmus krízového procesu, ktorého logickým prejavom je kontinuita a diskontinuita vo vývine umenia. Pojem aktualizácie chápe Čepan jednak v súvislosti s násilne pretrhnutou kontinuitou avantgardného vývinu, jednak ako východisko obnovovania živého vzťahu medzi umením a skutočnosťou a podľa neho pôsobí všade, teda aj v spoločnosti „bez triednych bojov“. Napriek diskontinuite vo vývine umenia Čepan



1. Oskár Čepan (štvrtý sprava) medzi účastníkmi neverejnej výstavy *Konfrontácia 1* v Bratislave roku 1960. Repró: Mojžiš, J.: *Znepokojené múzy*. Bratislava 1999.

bezpodmienečne verí v istú logiku v prejavoch avantgardy a ich napojeniu na súčasnosť. „*Cesta moderného umenia je v podstate logická a nezvratiteľná. Napriek vlastným i naoktrojovaným doktrínam. Vždy tu išlo o nové pokusy definovať vzťah k premenlivej skutočnosti.*“<sup>8</sup> Kam teda vyúsťuje táto logická a nezvratiteľná cesta?

#### „Gramatika a slovník“ nepredmetnej reči a problém negácie

Povedali sme, že pre Čepana motív negácie znamená pretrhnutie zotrvačných spojív existujúceho estetického systému, pričom jeho analógiou je revolučný čin a cieľom nový organizujúci princíp. Zna-

<sup>2</sup> BAKOŠ, M.: Umelecká avantgarda na Slovensku a hnutie A 38. In: *Avantgarda 38*. Bratislava 1969, s. 34.

<sup>3</sup> CHVATÍK, K.: Avantgarda a štrukturalizmus. In: *Problémy literárnej avantgardy*. Bratislava 1968, s. 91. (Štúdia bola po prvýkrát publikovaná v revue *Orientace*, I, 1966, č. 2, s. 16-20). Zborník z konferencie usporiadanej Slovenskou akadémiou vied 25. – 27. októbra 1965 v Smoleniciach predstavuje prvý komplexný pokus o legitimizáciu historického pojmu avantgarda a zhodnotenie jeho významu pre aktuálne umenie obdobia šesťdesiatych rokov. Aktualizácia významu avantgárd, ktorá sa vtedy v našom prostredí uskutočnila, predstavovala širšie spoločenské a kultúrne úsilie o hodnotovú orientáciu socialistického modernizmu. Výrazným spôsobom do diskusie prispel preklad knihy talianskeho teoretika avantgardného umenia MICHELI, M. de: *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964.

<sup>4</sup> ČEPAN, O.: Prejav pri otvorení výstavy *Konfrontácie* v Prahe (1965). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 54. Spomedzi šiestich *Konfrontácií* išlo o posledné spoločné vystúpenie v pražskej galérii Nová síň (z toho prvé tri boli neverejné), ktoré nazval Čepan ako „*páň a poltá*“. Okrem otváracích prejavov k jednotlivým *Konfrontáciám* je Čepan autorom katalógového textu k zatvorenej výstave Mariána Čunderlíka (1958) v Galérii Cypriána Majerníka a napísal tiež text do katalógu výstavy štrukturalnej grafiky *Čunderlík, Oviáček, Urbásek* vo varšavskej galérii Krzywe Kolo v roku 1963. Viac pozri v citovanej publikácii J. Mojžiša.

<sup>5</sup> K histórii bratislavských *Konfrontácií* pozri štúdiu BAJCUROVÁ, K.: *Pramene slobody. Štrukturalna, lyrická a gestická abstrakcia*. In: RUSINOVÁ, Z. a kol.: *Šesťdesiate*. [Kat. výst.] Bratislava : SNG, 1995. Chronológiu vzniku a formovania brati-

slavských *Konfrontácií* zaznamenal MATUŠTÍK, R.: *Informel. Slovenská abstrakcia 1960 – 1966*. [Kat. výst.] Žilina : Považská galéria, 1991. Podrobnú dokumentáciu a chronológiu výstavnej činnosti bratislavských *Konfrontácií* spracovala Sabina Jančovičová v zatiaľ nepublikovanej diplomovej práci o bratislavských *Konfrontáciách*, obhájenej na Katedre dejín výtvarného umenia FiF UK v Bratislave v roku 2004. Chronologický prehľad *Konfrontácií*, do ktorého zasadil jednotlivé Čepanove štúdie, uvádza aj vyššie citovaná kniha Juraja Mojžiša. S predstaviteľmi a tvorbou skupiny českých *Konfrontácií* oboznamuje publikácia NEŠLEHOVÁ, M.: *Poselství jiného výrazu*. Praha 1997.

<sup>6</sup> ČEPAN, O.: *Poznámky k výskumu súčasného umenia čiže o kríze*. In: *Literárne bagately*. Bratislava 1992 (1971), s. 7-14; pôvodne publikované v: *Slovenská literatúra*, 11, 1964, č. 2, s. 155-159.

<sup>7</sup> Čepan pri charakterizovaní situácie národnej romantickej literatúry v polovici 19. storočia pracuje s Hegelovým výkladom dejinného procesu a jeho ďalším rozvinutím vo filozofii Karla Marxa. „*Ku kríze rovnako vedú i pokusy násilne, zvonku a neorganicky vnútiť samostatným častiam princíp jednoty. Tento však už vnútorne protirečí, alebo sa nezhdoduje s charakterom vzťahov medzi izolovanými momentmi a predpokladaným princípom jednoty.*“ – ČEPAN, O.: *Rozklad romantizmu*. In: *Literatúra druhej polovice devätnásteho storočia*. Bratislava 1965, s. 25.

<sup>8</sup> ČEPAN, O.: *Človek pred obrazom a obraz za človekom*. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 1, s. 135-137. Text vyšiel ako recenzia na publikáciu zostavenú Miroslavom Lamačom O sebe a o svojom diele (Bratislava 1964), ktorá bola prvou súhrnnou správou o avantgardných smeroch a ich predstaviteľoch.



mená to teda, že kategória *negácie* úzko súvisí s pojmom *tradície* a taktiež s kategóriou novosti uplatňovanou pri interpretácii aktuálnych umeleckých tendencií.<sup>9</sup> Ak výtvarná skupina Galandovcov zvolila konzervatívnejší prístup syntézy ľudového a moderného v nadviazaní na tvorbu Mikuláša Galandu, Cypriána Majerníka a Miloša Bazovského, v prípade združenia Konfrontácie hovorí Čepan o *ne-tradícii*, dokonca o zničení a skompromitovaní tradície samotnými jej predstaviteľmi, potenciálnymi predchodcami abstraktného umenia. „*Na akú tradíciu majú nadväzovať príslušníci Konfrontácie, zväčša žiaci tých, ktorí chceli namiesto dovršovania svojich výbojov prerušiť avantgardnú činnosť a voľky-nevoľky stáli sa vlastnými obžalobcami a obžalovanými?*“<sup>10</sup> Čepan tu naráža predovšetkým na niekdajších protagonistov avantgardných tendencií z okruhu tzv. Generácie 1909 resp. Avantgardy 38, ktorí v päťdesiatych rokoch poprelí svoje východiská. Následne sa objavuje otázka, čo umiestniť na post tradície, čím zaplniť prázdne miesto v pretrhutej kontinuite, ak v krátkych dejinách slovenského moderného umenia nemala abstrakcia jednoznačného predchodcu? Neprekvapuje nás potom, že Čepan charakterizuje situáciu nepredmetného umenia zánikom dualizmu subjekt – objekt, teda zdôraznením suverénneho tvoriaceho subjektu, ktorý vonkajší svet dostáva pod svoju kontrolu.<sup>11</sup> Jeho ústredným argumentom sa preto stáva tvrdenie, že abstraktná tvorba má ľudské dimenzie a ľudskú perspektívu. „*A práve cez analógiu napätia subjekt – objekt udržiava sa toto umenie v medziach vzľahu človek – realita, a tým aj v medziach ľudského zaujatia, senzibility a ľudského osudu.*“<sup>12</sup> Tento argument následne, v monografických

textoch o tvorbe Rudolfa Filu a Mariána Čunderlíka, rozvinie pod pojmom antropologickej (alebo aj antropomorfnéj) konštanty. V čitateľovi týchto textov vzniká podozrenie, že Čepanova posadnutosť konštrukciou, montážou a abstrakciou je motivovaná kreationom suverénneho sveta, ktorý – práve naopak, od-pútaný od skutočnosti, dostáva sa pod absolútnu kontrolu imaginujúceho subjektu.

Podľa Oskára Čepana, či už prostredníctvom gesticky expresívneho alebo geometricky konštruktívneho východiska, prevahu v nefiguratívnej tvorbe získava to, čo nazýva *monistický univerzálny pohľad na rôzne vrstvy skutočnosti*. Vzhľadom na mnohosť možných výkladov slova „pohľad“,<sup>13</sup> pokladám za nevyhnutné ozrejmiť, v akých súvislostiach Oskár Čepan pracuje s pojmom univerzálneho pohľadu. Z jeho úvah vyplýva, že suverénnym nástupcom na post tradície a novým univerzálnym princípom sa stáva *reč, písmo, znaky a kódy nepredmetného umenia* vytvárajúce spoločne univerzálnu *gramatiku a slovník nepredmetnej reči*.<sup>14</sup> Zásadnou sa z tejto pozície javí ďalšia otázka, či ide skutočne o možnosť čítania obrazu, či skutočne vytvárajú abstraktné maliarske znaky nejakú gramatiku a slovník, alebo máme dočinenia len so štylistickou metaforou autora, o argument presvedčajúci čitateľa o možnosti univerzálnych výpovedí abstraktného umenia.

V Čepanovej teórii sú frekventované pojmy ako prvok negácie, gramatika a slovník nepredmetnej reči, univerzálny pohľad (resp. vizuálny univerzalizmus) a ľudský princíp či antropomorfná veličina alebo konštant. Považujem ich za kľúčové pre Čepanovu argumentáciu za nefiguratívny výtvarný prejav. Apli-

č. 1, s. 123-128; MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 57. Citovaná štúdia bola prvým uverejneným textom o tvorbe predstaviteľov bratislavských Konfrontácií.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 60.

<sup>13</sup> Na dôležitosť tohto pojmu v dejinách umenia už upozornili viacerí predstavitelia tzv. nových dejín umenia. Pre jeho ozrejmienie odkazujem k štúdiu Margaret Olinovej v publikácii NELSON, R. S. – SCHIFF, R. (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava 2004, s. 368-381.

<sup>14</sup> ČEPAN 1965, c. d. (v pozn. 4). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 59, 60.

kuje ich v prípade dvoch ťažiskových monografických esejí o tvorbe Mariána Čunderlíka a Rudolfa Filu, textov z roku 1970 a 1971, v ktorých podľa môjho názoru zužitkoval nielen svoju orientáciu v oblasti abstraktného umenia a v tvorbe obidvoch autorov zo šesťdesiatych rokov, ale krížil v nich aj viaceré metodologické prístupy. V eseji *Od človeka na prah univerza* venovanej dielu Mariána Čunderlíka (1926 – 1983) má ľudský, antropomorfný princíp centrálnu dôležitosť a súvisí s jeho pozvoľným prechodom od figurácie ku abstrakcii. Čepan tvrdí, že ľudský princíp sa z Čunderlíkovej tvorby nevytráca i napriek tomu, že figúra na jeho maľbách postupne mizne. V Čunderlíkovej tvorbe sa tento proces odohráva koncom päťdesiatych rokov a možno ho sledovať pri porovnaní obrazu *Ženy s džbánom* (1958, olej, majetok SNG) a malieb z nasledujúceho cyklu *Archaické figúry* (1959 – 1961), kde využíva gvaš a kombinovanú techniku s odtláčaním predmetov.<sup>15</sup> Práve v súvislosti s týmto prechodom od figúry k abstrakcii, ako som naznačil, hovorí Čepan o antropomorfných črtách, ktoré sa okrem prírodných živlov alebo vedy a techniky v abstrakcii uplatňujú. „*Idete o premenu figuratívne poňatej individuality vecí a javov na antropomorfizované zovšeobecnené veličiny a na pokusy preveteliť a dôslednejšie ich výtvarne materializovať v tvarosloví vizuálneho univerzalizmu.*“<sup>16</sup> Vo výraze Čunderlíkových pracovných postupov, postupnej redukcie a amorfizácie tvarov, vidí Čepan prejav *vizuálneho univerzalizmu*, pričom jeho diela zachovávajú *nezničiteľnú šifru človeka*. V tomto úbežníku, ktorého ohniskom je „ľudský princíp“, rozoznávame metodologickú nadväznosť na estetiku Jana Mukařovského. V antropologickom základe umenia nachádza Mukařovský nevyčerpatelný zdroj možností a každá z nich zodpovedá určitej spoločenskej štruktúre, či skôr životnému postoj, ktorý je tejto štruktúre vlastný.<sup>17</sup> Výsledkom toho je jeho tvrdenie, že každá realizácia odhaľuje nový pohľad na *základné ustrojenie človeka*. Mukařovského chápanie

<sup>15</sup> *Marián Čunderlík*. [Kat. výst.] Ed. M. ORIŠKOVÁ – A. HRABUŠICKÝ. Bratislava : SNG, 1992.

<sup>16</sup> ČEPAN, O.: *Od človeka na prah univerza*. (1970, text, ktorého pôvodné publikovanie bolo zamedzené). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 110.

<sup>17</sup> MUKAŘOVSKÝ, J.: *Může mít estetiká hodnota v umění platnost všeobecnou?* In: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 83.



2. Časť inštalácie verejnej výstavy *Konfrontácia 2* v Podunajských Biskupiciach roku 1962. Repro: Mojžiš, J.: *Znepokojené múzy*. Bratislava 1999.

*základného ustrojenia človeka* sa objavuje v podobe *nezničiteľnej šifry človeka* rovnako v Čepanovom nazereaní zmyslu abstraktného umenia. V inej štúdiu Mukařovský dokonca priznáva „umeniu bez sujetu“ komunikatívny význam: „*Tak napríklad farby a línie obrazu, niečo' znamenajú, napriek tomu, že v nich chýba akýkoľvek sujet – pozri, absolútnu' maľbu Kandinského alebo diela určitých surrealistických maliarov. Práve v tomto virtuálne semiologickom ráze, formálnych' zložiek spočítava vyjadrovacia sila umenia bez sujetu, ktorú my nazývame rozprýlenou. Ak máme byť presní, musíme teda povedať, že opäť funguje ako význam celá štruktúra umeleckého diela, a to i ako komunikatívny význam.*“<sup>18</sup> Pre objasnenie Čepanovho chápania abstraktného diela iste nie je zane-

Na súvislosť medzi dejinami umenia a Mukařovského ponímaním antropologickej konštanty poukázal Ján Bakoš v stati *Československý štrukturalizmus a dejepis umenia*. Pozri: BAKOŠ, J.: *Štyri trasy metodológie dejín umenia*. Bratislava 2000, s. 190-197.

<sup>18</sup> MUKAŘOVSKÝ, J.: *Umění jako semiologický fakt*. In: *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 87.

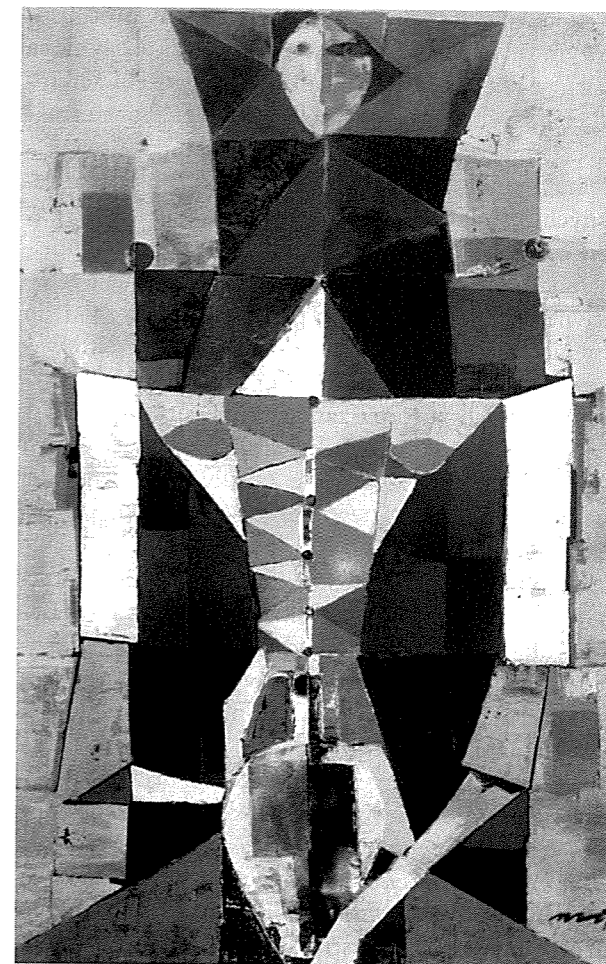
dbateľné to, že Mukařovský hovorí o *virtuálne* semio-logickom charaktere foriem diela, ktoré je ako celok znakom.

Ďalšou kategóriou je *vizuálny univerzalizmus* ako všeobsahujúca schopnosť umeleckého diela, ktorá pozostáva v Čepanovej teórii z porozumenia abstraktného diela ako svojim spôsobom znakového systému zostaveného z gramatiky a slovníka nepredmetnej reči. Tento predpoklad platí, ak samozrejme jeho chápanie diela ako jazyka nie je iba metaforou pre výtvarné výrazové prostriedky. K samotným aspektom vizuálneho univerzalizmu poukazuje smerovanie tvorby Mariána Čunderlíka od cyklov *Zrkadlá* (1961 – 1963) a *Objekty* (1963 – 1964) k dielam z konca šesťdesiatych rokov, kde výrazne využíva odindividualizovanie maliarskeho gesta prostriedkami a objektmi technickej civilizácie. Ešte aj v jeho planetárnych a vesmírnych obrazoch asociujúcich dobové sondy do kozmu (cyklus *Satelity*, 1969) nachádza Oskár Čepan *nezničiteľnú šifru človeka*. „*Ved' práve ona sa stáva alumíniovým zrkadlom, do ktorého vrýva svoje geometrizované stigmy dnešný svet odosobnenej techniky a sériovej civilizácie.*“<sup>19</sup>

V štúdiu o diele Rudolfa Filu *Maliar medzi Erosom a Thanatosom* opäť vyvstáva otázka rozdielu medzi slovom a obrazom. Zdá sa dokonca, akoby tento rozdiel Čepan zámernie stieral a rozmazával, keď na adresu Filových obrazov hovorí: „*Hlásky, slová a celé významové segmenty akoby patrili do sústavy neznámeho, neskonvenčionalizovaného a ťažko artikulovateľného jazyka.*“<sup>20</sup> Opozícia slovo – obraz sa ešte viac komplikuje, keď berieme do úvahy názvy Filových obrazov a ich sémantický vzťah k samotnému námetu nepredmetnej maľby – spomeňme len niektoré obrazy z rokov 1967 a 68 – *Prienik*, *Zauzľina*, *Bezočivosť*, *Pokus o epiku* (s výnimkou prvého, ceruza a tempera na papieri, všetky realizované technikou oleja na plátne). Filov maliarsky proces nielenže disponuje dejovými prvkami vo vrstvení gestických ťahov, ale konečný motív výrazne evokuje jeho pomenovanie. Hádanku Filo-

vých obrazov lúšti Oskár Čepan v krížení psychických energií, telesného gesta a jeho znakovosti. „*Kde je Champollionova rosetská tabuľka s paralelným textom, ktorá by umožnila tento jazyk dešifrovať? Nazdávam sa, že ju pri prvom dotyku s Filovým dielom z nedostatku iných možností môže zastúpiť približnutie k mechanizmu pochodov hĺbkovej psychológie a tzv. snovej práce.*“<sup>21</sup> Ako naznačuje samotný názov Čepanovej interpretácie, autor sa interpretácie opiera o Freudovu psychoanalytickú teóriu neskorého obdobia, predstavovanú štúdiami *Za princípom slasti* (1920) a *Ja a Ono* (1923), v ktorých Freud podstatne zrevidoval svoju teóriu pudov.<sup>22</sup> Čepan na základe Freuda vytvára trojzložkovú konštrukciu maliarskeho subjektu, čo má na základe Filovho východiska v surrealizme a maliarstve informelu svoje opodstatnenie. Zvláštnosťou tejto konštrukcie je, že neberie do úvahy psychologické dispozície autora, ani udalosti jeho života, ale plne sa sústreďuje na dosadenie vedomých a nevedomých zložiek maliarskeho procesu do Freudových kategórií – Ja, Nadja a Ono. Čepan tu nepoužíva trojčlennú konštrukciu subjektu po prvýkrát. Interpretácie ju preveril na rozборе vnútorného monológu, ktorý chápe ako psychický, jazykový a literárny fakt. „*Vnútorný monológ je tribúnou, na ktorej môžu prehovoriť, diskutovať a hádať sa archaické vrstvy ľudskej psychiky s vrstvami mladšími, povrchovými a konvenčnými.*“<sup>23</sup> „Archeológia“ maliarskeho subjektu ponúka ďalšiu analógiu k interpretácii literárneho textu, a to najmä v tom, že Čepan ho chápe ako vrstevnatú štruktúru. Každá z Freudových kategórií je viacvrstevná a u rôznych maliarskych individualít nadobúda odlišný charakter. U Filu sa zviditeľňuje spontánnou energiou robenia maľby, besu maľovania, ktorému Čepan hovorí v nadväznosti na Freudov pojem libida – *pinxido*.<sup>24</sup> Pinxido je zdrojom pre maliarsky záznam zápasu energií a síl a navonok sa prejavuje v zastierajúco-deštruktívnom geste, ktoré dynamizuje proces tvorby tak, že „*výsledný obraz je manifestovaním procesu, v ktorom sa postupne niekoľkonásobne zakrývajú, potláčajú alebo celkom deštruujú prechodné stupne stability*

*medzi vizuálnymi predstavami.*“<sup>25</sup> Filovo maliarske gesto má v Čepanovom chápaní ambivalentnú povahu: je nositeľom významových ako aj materiálno-výrazových vlastností; je deštruktívne a súčasne konštruktívne utvárajúce, „*je to gesto, ktoré nielenže nesie význam, ale súčasne ho aj tvorí.*“ Týmto spôsobom v obrazovej ploche realizuje nevedomé procesy ovládané pudmi „života“ a „smrti“. Táto charakteristika maliarskeho gesta sa prejavuje v rozbere skladby Filovho obrazu: rozlišuje v nej plán významu, ekvivalencie, ktorý spája s paradigmatickou osou jazyka a oproti nemu stojí plán výrazu, ktorý sa radí k syntagmatickej osi jazyka. Prvá sa viaže k surrealistickej zásobnici metaforických významov, zatiaľ čo druhá má základ v metonymickom založení informelu (napr. skladba materiálu). Vytýčenie dvoch osí výtvarného „jazyka“ Filovej maľby odкрýva Čepanovu metódu rozboru syntaxe obrazu a jeho výstavbových možností. Dve základné osi jazyka popísané Ferdinandom de Saussure prevzal Roman Jakobson a práve on striedavú povahu týchto dvoch alternatív rozšíril aj na sféru vizuálnych umení.<sup>26</sup> Významový princíp Filovej maľby pomenoval Čepan ako šifrovanie vecí prekryvaním, druhotnou interpretáciou a viacnásobným spracovaním východiskových motívov, čo charakterizuje pojmom vrstvenia. V súvislosti s pojmom vrstvenia sa objavuje pojem druhotného spracovania, ktorý priamo súvisí s Freudovými pojmami vytesnenia a premiestnenia a Čepan ním označuje tak premenu libidinózných motívov na maliarske prvky pinxida, ako aj druhotnú interpretáciu existujúceho motívu. Čepan stavia svoju interpretáciu diel Rudolfa Filu na semiotickom základe obrazu, ale na rozdiel od Mukařovského nechápe výtvarné dielo ako autonómny znak, ale ako dynamický systém znakov. Nie je to len „*výtvarný znak ako primárny nositeľ významu,*“<sup>27</sup> ale aj jeho významo-



3. Marián Čunderlík: *Žena s džbánom*, 1958, olej, majetok SNG. Repró: Marián Čunderlík (1926 – 1983). {Kat. výst.} Bratislava : SNG, 1992.

*padným príkladom z dejín umenia je výrazne metonymická orientácia kubizmu, kde je predmet transformovaný do súboru synekdoch; surrealistickí maliari na to reagovali výslovnou metaforickým postojom.*“ – JAKOBSON, R.: Dva aspekty jazyka a dva typy afatických porúch. In: *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 70. Dva spôsoby usporiadania jazykových znakov načrtol Jakobson na príklade slovesných umení aj v štúdiách *O realizme v umení* (1921) a *Kontúry Glejtu* (1935), ktoré, predpokladám, mali vplyv na aj na Čepanovu literárnovednú metódu (ČEPAN, O.: K typológii literárnych smerov. In: *Litteraria*, VII, 1964 alebo *Stimuly realizmu*. Bratislava 1984). K problematike: KUBÍNOVÁ, M.: *Obrazné pojmenovanie, obrazné vyjadřovanie, básnický obraz / Pokus o teoretické uchopenie*. In: *Pohľady zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha 2002.

<sup>27</sup> ČEPAN 1971. In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 123.

<sup>19</sup> ČEPAN 1970, c. d. (v pozn. 16). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 113.

<sup>20</sup> ČEPAN, O.: *Maliar medzi Erosom a Thanatosom*. (1971, text, ktorého pôvodné publikovanie bolo zamedzené). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (cit. v pozn. 1), s. 117.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> FREUD, S.: *Za princípom slasti*. Prekl. A. Bžoch – M. Krankus. Bratislava 2005. V knihe sa nachádzajú obidve spomenuté štúdie.

<sup>23</sup> ČEPAN, O.: Kapitoly z teórie súčasnej literatúry. Tretia. In: *Literárne bagatety*, c. d. (v pozn. 6), s. 45; text bol pôvodne publikovaný v: *Slovenské pohľady*, 81, 1965, č. 8, s. 65–68.

<sup>24</sup> Čepanovo interpretačné použitie pojmu pinxido korešponduje skôr s Jungovým rozšírením pojmu libido na označenie psychickej energie vo všeobecnosti, zatiaľ čo pre Freuda je libido viazané na sexuálny pud a označuje jeho psychický aspekt. – LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J.-B.: *Psychoanalytický slovník*. Bratislava 1996, s. 202–204.

<sup>25</sup> ČEPAN 1971. In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 118.

<sup>26</sup> „*Striedavá prevaha jedného alebo druhého z týchto dvoch procesov v žiadnom prípade nie je obmedzená na umenie slova. Tá istá oscilácia sa objavuje aj v iných znakových systémoch, než je jazyk. Ná-*

vý exponent, výtvarné gesto a jeho vlastný protiklad, ktorým je farba. V interpretácii Oskára Čepana sa kontúry Filových obrazov ukazujú v krížení semiotickej a psychoanalytickej terminológie. Transformácia psychických energií v pojmoch libida a pinxida utvára na Filových obrazoch maliarsky ekvivalent telesných a sexuálnych motívov, ktoré „maliar neguje, pretvára a zakrýva výtvarnými znakmi“.<sup>28</sup> V tejto pozícii „podkladu“ sa neskôr ocitnú aj Filove staršie figuratívne práce a postupne aj prenesené motívy z dejín umenia a populárnej kultúry. Čepan vo svojich úvahách odkryl tie aspekty Filovej maľby, ktoré interpretácie iných autorov zanechali nedotknuté. Myslím tu teraz na telesné aspekty maliarskeho gesta a ich dynamické dejové stvárnenie, čo tkvie aj vo vlastnej autorovej formulácii: „maľovaním sa človek realizuje rovnako ako milovaním“.<sup>29</sup>

Pri porovnaní metodologických východísk interpretácie Filovej tvorby u Oskára Čepana a Jána Bakoša, ukazujú sa špecifiká a diferencie dvoch rozdielnych prístupov. Zatiaľ čo Čepan vychádza z formálnej znakovej analýzy diela a výkladu nevedomých zložiek jeho vrstevnatej štruktúry, Bakoš, inšpirovaný filozofiou Martina Heideggera, interpretuje umelecké dielo ako bytie podmienené paradoxom transcencie a imanencie: „Umelecké dielo samo sa má stať bytím a ako každé bytie podľabne jeho paradoxu: je a nie je samo sebou. Je v sebe len tak, že transcenduje nad seba.“<sup>30</sup> Čepan zdôrazňuje materiálnosť vrstiev, farebnú hmotu, znakový výraz gesta a jeho význam, Bakoš naopak vyslovuje hypotézu, že „predmetom Filovho diela je to duchovné, a nie to hmotné v bezpredmetnom bytí sveta“.<sup>31</sup> Na pozadí celkom odlišného pojmového uchopenia vizuálneho faktu Filových maliieb Čepan napokon tiež nachádza v jeho obrazoch imaginárny priestor podriadený zákonitostiam objektívneho univerza: „Svetlo, nehmotné spojivo protihľadných svetov, je signálom – obrazne

<sup>28</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>29</sup> FILA, R.: Z ateliérov. Malé úvahy. Slovo výtvarníka. Z tvorby Rudolfa Filu. In: *Výtvarný život*, 10, 1965, č. 2, s. 78.

<sup>30</sup> BAKOŠ, J.: Tajomstvo sveta a diela Rudolfa Filu. In: *Slovenské pohľady*, 84, 1968, č. 1, s. 103-109; cit. podľa BAKOŠ, J.: *Umelec v kľetke*. Bratislava 1999, s. 61.

<sup>31</sup> Ibidem 1968, s. 62.

<sup>32</sup> ČEPAN 1971. In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 130.

povedané – duby po potope, alebo má črty čerania vln na hladine, do ktorej zapadlo ťažké bremeno.“<sup>32</sup> Zostáva pred nami ešte otvorená otázka, prečo majú pojmy negácie a deštrukcie, neoddeliteľne prepojené s pudom smrti, v Čepanovej teórii také výhradné postavenie. Čepan sa im pokúša prisúdiť v konečnom dôsledku pozitívny účinok: „nihilizmus, agresivita, anulovanie seba samého, dezorganizácia výraziva, farebné orgie a bezuzdná amorfnosť sú manifestáciou oslobodeného pinxida.“<sup>33</sup> Fila v maliarskom procese, tvrdí Čepan, „chce preniknúť k vizuálne stvárnenej prapodstate bytia.“<sup>34</sup> Deštrukcii priznáva v jeho maliarskej koncepcii výsostnú pozíciu. Hoci teóriu pudov Sigmunda Freuda treba chápať v súvislostiach biologizmu devätnásteho storočia a autorových špekulatívnych filozofujúcich úvah, pud smrti v jeho koncepcii predstavuje základnú tendenciu každej živej bytosti dospieť do anorganického stavu.<sup>35</sup> Thanatovský pud deštrukcie v podstate dovoľuje Čepanovi postihnúť transcendentné obsahy Filovej maľby: „dezorganizácia, nihilizácia, anulovanie, zastieranie, prevrstvovanie a niekoľkokrát interpretácia rôznych plánov diela sú len pomocné pracovné postupy, ktorými chce prísť k jadrú vecí.“ Ďalej píše, že Fila „chce prísť až na dno chaosu, ktorý mu predchádzal a ktorý je vlastne počiatkom a koncom všetkého.“<sup>36</sup> V úvode som naznačil, aký význam prikladal pojmu negácie v súvislostiach vývinu moderného umenia: avantgardný umelec, ako aj avantgardný teoretik umenia, tvrdí Čepan, ruší akýsi ideálny, kontinuitný, plynulý vývinový proces aj organickými, aj neorganickými zásahmi a často násilne ničí jestvujúcu idylickú pohodu, ktorá si ešte ani neuvedomuje, že je odsúdená na sterilnosť a ako ďalej argumentuje, robí to v mene nevyhnutného a neprestajného obnovovania vzťahu umenia a skutočnosti. Tieto tézy neodporujú tomu, čo tvrdí o vzťahu avantgardného umenia a estetických noriem Peter Bürger: „Zmysel zlomu v dejinách umenia,

<sup>33</sup> Ibidem, s. 125.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>35</sup> Organizmus sa usiluje deštruktívny pud eliminovať tým, že ho z veľkej časti preorientuje smerom von a nasmeruje na objekty vonkajšieho sveta, a tak sa stáva pudom dobývania a vôle k moci. Dualizmus pudov života a smrti v libidinóznom vývoji jedinca Freud opísal na formách sadizmu a masochizmu. – LAPLANCHE – PONTALIS 1996, c. d. (v pozn. 24), s. 412.

<sup>36</sup> ČEPAN 1971. In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 130.

ktorý historické avantgardné hnutia vyvolali, netkvie v deštrukcii umenia ako inštitúcie, ale v zničení možnosti nastolenia estetických noriem ako platných.“<sup>37</sup> Pojmy negácie a deštrukcie by sa v tom prípade mohli vzťahovať aj k normám socialistického umenia a zdôrazneniu prirodzenosti maliarskeho procesu: „Vo vývoji moderného umenia sa nastoľuje stále silnejšia úloha charakteru v totalite osobnosti umelca. Je to samozrejmy následok, ale i predpoklad stúpajúcej miery seba vyjadrenia umelca. Čím nahradiť toto kritérium v nedávnej minulosti, keď toľkí odvolali?“<sup>38</sup> Slová Rudolfa Filu zdôrazňujú priamu spojitosť medzi originalitou tvorcu a jeho charakterom oproti akémukoľvek ideologickému diktátu. Z tohto hľadiska by sme mohli Čepanove pojmy deštrukcie a negácie vnímať v tomto rozšírenom význame, ako gesto oslobodenia sa z determinantov sociálnej reality, ale v podstate im politický rozmer chýba a sústreďujú sa výhradne na procesy Filovej maľby.

#### Abstrakcia a realizmus, ideologické protiklady

Zhodnotenie abstraktného umenia v tzv. bývalom východnom bloku by nebolo úplné bez analýzy ideologických protikladov abstrakcia – realizmus, čo sa priamo dotýka recepcie nefiguratívneho umenia v našom prostredí.<sup>39</sup> Ak máme hovoriť o abstrakcii a realizme ako ideologických protikladoch v teórii a kritike umenia, bude potrebné zdôvodniť najprv pojem „ideológia“. W. J. T. Mitchell rozlišuje dvojaký zmysel tohto pojmu: ortodoxné chápanie ako falošné vedomie, systém symbolických reprezentácií, ktorý odráža historickú situáciu dominancie istej triedy, čo slúži zakrytiu dejinnej povahy a triednych záujmov v tomto systéme pod maskou prirodzenosti a univerzálnosti. Druhý, jemnejší význam tohto pojmu, spočíva v spo-

<sup>37</sup> BÜRGER 1984, c. d. (v pozn. 9), s. 87.

<sup>38</sup> FILA 1965, c. d. (v pozn. 29), s. 78.

<sup>39</sup> Štúdia Lóranda Hegyiho o štatúte výtvarnej abstrakcie v krajinách bývalého východného bloku (Poľska, Maďarska a Československa) osvetlila základné zákonitosti vo vzťahu k teórii socialistického realizmu. Nezmiňuje sa však o žiadnom z predstaviteľov bratislavských Konfrontácií. – HEGYI, L.: *Ostkunst – Staatskunst – Offizielle Kunst und der Status der Abstrakten Kunst in den Ehemaligen Ostblockländern*. In: *Reduktivismus. Abstraktion in Polen, Tschechoslowakei, Ungarn 1950 – 1980*. [Kat. výst.] Wien : Museum Moderner Kunst-Stiftung

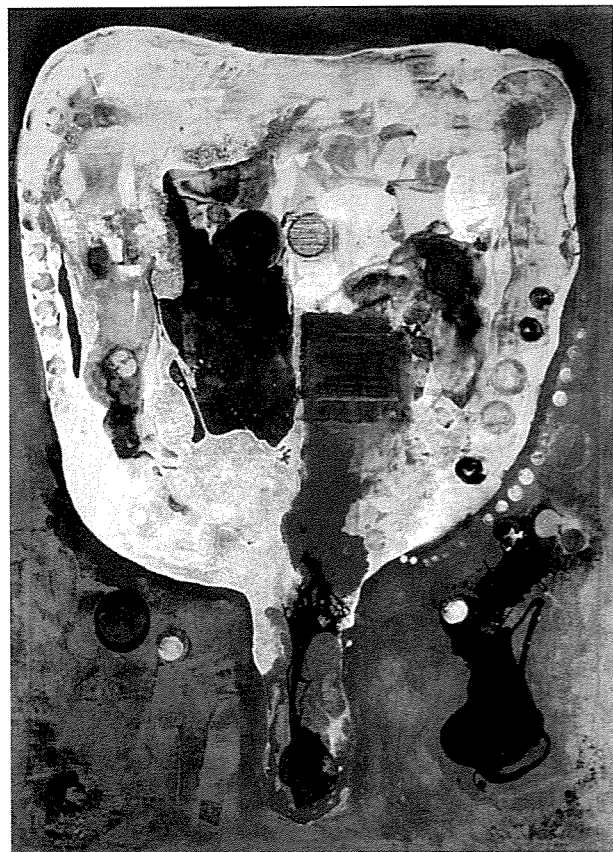


4. Marián Čunderlík: Bez názvu (Z cyklu Archaické figúry), okolo 1959, gvaš. Súkromný majetok. Repro: Marián Čunderlík (1926 – 1983). [Kat. výst.] Bratislava : SNG, 1992.

jení s usporiadaním hodnôt a záujmov, ktoré dávajú formu každej reprezentácii skutočnosti.<sup>40</sup> Prechod od predmetného umenia k nepredmetnému, od figuratívneho zobrazenia k nefiguratívne do istej miery

Ludwig, 1992, s. 23; pozri tiež kapitolu Jazyk abstrakcie v knihe ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojblasné dejiny umenia*. Bratislava 2002. Najnovšou komparatívnou štúdiou umenia krajín Stredo-východnej Európy vrátane Slovenska je publikácia Piotra Piotrowskeho, ktorý umenie informelu spája s politickým „odmäkom“ druhej polovice päťdesiatych rokov. – PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989*. Poznań 2005, s. 66

<sup>40</sup> MITCHELL, W. J. T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago 1986, s. 4. Táto kniha sa javí ako prínosná predovšetkým pre rozpracovanú problematiku vzťahu obrazu a textu a ich formálnych charakteristík, ktoré sú sprevádzané zápasom o defi-



5. Marián Čunderlík: Biele zrkadlo, 1962, kombinovaná technika. Súkromný majetok. Repro: Marián Čunderlík (1926 – 1983). {Kat. výst.} Bratislava : SNG, 1992.

Čepan odôvodňuje spoločenským vývojom v krajine po druhej svetovej vojne. „Obdobie zlomu, stagnácie a schematizmu pripravilo a čiastočne aj vykonalo úlohu veľkého skoku, veľkého prelomu so všetkými jeho deštruktívnymi črtami, bez ktorých sa pravidelne nezaobíde prechod od predmetno-figuratívneho umenia k nepredmetnému,“ píše

novanie hraníc medzi priestorom a časom, prírodou a konvenciou, zmyslami zraku a sluchu, ikonicitou a symbolickosťou. Pozri tiež kapitolu Image and Ideology, s. 151-159.

<sup>41</sup> ČEPAN 1965, c. d. (v pozn. 4). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 58.

<sup>42</sup> VÁROSS, M.: *Teória realizmu vo výtvarnom umení*. Bratislava 1961. Autor sa venuje kritike abstraktného umenia vo vzťahu k realizmu špeciálne v kapitole – Realizmus a abstrakcionizmus, s. 175-198.

Oskár Čepan o období päťdesiatych rokov v Československu vo svojej úvahe o bratislavských Konfrontáciách.<sup>41</sup> Nefiguratívne umenie u nás nielenže nemalo pevnú základňu v medzivojnovom umení, ale netešilo sa ani priazni zo strany oficiálnej teórie umenia. V roku 1961 bola publikovaná kniha kritika výtvarného umenia a predstaviteľa marxistickej estetiky Mariána Várossa *Teória realizmu vo výtvarnom umení*, ktorou autor vytýčil predpoklady pojmu „realizmus“ a realistického umenia vo všeobecnosti ako základného stavebného kameňa umenia v socialistickej spoločnosti.<sup>42</sup> V kapitole *Realizmus a abstrakcionizmus* Váross vyvracia hlavné tézy teoretikov abstraktného umenia – Marcela Briona a Michela Seuphora. Útočí predovšetkým na ich základné argumenty teórie abstraktného výtvarného prejavu: nárok na univerzálnosť výrazových prostriedkov, vyjadrovanie čistej duchovnosti a bezprostrednosť sebavyjadrenia. Váross tvrdí, že termín „abstraktné umenie“ je nezmyselný, keďže nijaké umelecké dielo ako zmyslom dostupná realita nemôže byť abstraktné: „Bolo ilúziou tvorcov abstraktného umenia, keď si mysleli, že vylúčením figuratívneho motívu odstránia jeden – podľa nich zbytočný a obmedzujúci článok umeleckého tvorivého procesu a že používaním ‚abstraktného‘ výtvarného jazyka objavili možnosť bezprostredne vyjadrovať univerzálnu, duchovno.“<sup>43</sup>

Podľa Várossa, tvrdenie abstrakcionistov, že abstraktné umenie je výsledok naliehavej potreby sebavyjadrenia je sčasti pravdivé, ale nelogické, lebo abstraktné umenie „nie je ani povolané, ani schopné byť dostatočným ‚médiom‘ pre sebavyjadrenie výtvarného umelca.“<sup>44</sup>

Odsúdením abstraktného umenia sa na druhej strane nestavia proti avantgardám, v čom sa jeho teória javí „mäkšia“ od vplyvného predstaviteľa estetickej teórie realizmu György Lukácsa.<sup>45</sup> O tom, že svoje teoretické tézy Marián Váross v praxi striktné neuplatňoval, svedčí fakt, že toleroval začlenenie autorov

<sup>43</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>45</sup> LUKÁCS, G.: *The Meaning of Contemporary Realism*. London 1963; HARRISON, Ch. – WOOD, P. (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford – Cambridge 1996, s. 677-678.

orientovaných na nefiguratívnu tvorbu do reprezentatívneho výberu moderného slovenského umenia pre výstavu *Súčasnité slovenské výtvarné umenie* v Jazdiarni pražského hradu v roku 1963, ktorej bol generálnym komisárom. Táto výstava bola prvým oficiálnym uvedením predstaviteľov abstraktného výtvarného prejavu do vývojovej línie slovenského moderného umenia. V úvodnom texte katalógu výstavy Váross píše: „Každý z nás si predstavuje socialistické umenie inak, a bolo by zhubné, keby názor ktoréhokolvek z nás sa stal dogmou, znásilňujúcou ostatných (o príklady z rôznych úchyliiek z minulosti niet núdze). Oveľa rozumnejšie je využiť tvorivú energiu ľudí tak, aby v priaznivých materiálno-organizačných podmienkach mohol každý uskutočňovať svoju predstavu ideálu, a tým sa podieľať na tvorbe spoločenského ideálu. V socialistických spoločenských podmienkach, hoci by boli akokoľvek vnútorne protirečivé, musí napokon vzniknúť socialistická kvalita umenia. Tejto zákonitosti treba dať priestor, pretože je to zákonitosť marxistická, definujúca životné podmienky socialistickej umeleckej práce.“<sup>46</sup> Výstavu *Súčasnité slovenské výtvarné umenie* možno preto považovať za začiatok dočasného akceptovania a potvrdenia existencie abstraktného umenia v socialistických spoločenských podmienkach. Tento proces sa začína rokmi 1963 – 1964, kedy predstavitelia Konfrontácií už vystavovali svoje diela verejne.

Ešte dobová, prvá knižná reflexia výtvarného diania týchto rokov z pera kritika Radislava Matuštika zaviedla modelové schémy „nástupov“ a „vývinových vrstiev“, tzv. *nástup 1957*, reprezentovaný skupinou Galandovcov a *nástup 1961* tvorený prevažne z členov združenia Konfrontácie. Matuštik o výstave v Jazdiarni napísal: „Pražská výstava však súčasne znova upozornila, že pod povrchom diania vznikla nová vrstva, druhá vrstva novej vlny, ktorá má odlišné znaky, problémy a ciele: *nástup 1961*.“<sup>47</sup> Matuštikova schéma nástupov nezachytáva sledovanú problematiku návratu k avantgardným princípom, ktorý sa nemohol uskutočniť naraz, s „nástupom“ jednej či dvoch „generačných vrstiev“. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov zaznamenal „nástup“ dvoch výrazných skupín

<sup>46</sup> Úvodný text z katalógu k výstave *Súčasnité slovenské výtvarné umenie*, Jazdiareň pražského hradu, september – november 1963. Výstava zachovávala tradičné delenia umeleckých druhov. Hlavným komisárom výstavy bol Marián Váross, komisárom pre komornú maľbu Tomáš Štraus, komisárom pre plastiky Karol Kahoun a komisárom grafiky a kresby bol Radislav Matuštik. Z predstaviteľov Konfrontácií boli do koncep-



6. Rudolf Fila: Prienik, 1967, ceruza a tempera, papier. Majetok autora. Repro: Mojžiš, J.: Rudolf Fila. Bratislava 1997.

umelcov, ktoré medzi sebou vymedzil, pričom potvrdil ich kvality a výrazne sa postavil na stranu nových výtvarných tendencií, ale nepúšťal sa do hlbších analýz ich tvorby. Na základe Matuštikovej kroniky výtvarného diania môžeme rekonštruovať pozíciu abstraktného výtvarného prejavu na Slovensku. „Iba neverejný charakter chránil Konfrontácie pred útokmi, ktorým sa vystavovali v rokoch 1961 – 1962 verejné podujatia umelcov, čo razili nový výtvarný názor. (...) Postupná rehabilitácia slovenskej modernej tradície pripravovala pôdu na prijatie umenia nástupu 1957, ale o nonfiguratívnych

cie výstavy zaradení Marian Čunderlík, Rudolf Fila, Jozef Janekovič, Jaroslav Kočiš, Pavel Maňka a Andrej Rudavský. Spomenutí autori sa predstavili už na *Výstave mladých*, ktorá sa konala jún – júl 1963.

<sup>47</sup> MATUŠTIK, R.: *Nové slovenské výtvarné umenie*. Bratislava 1969, s. 32.

epizódach v diele *Fullu a Galandu sa mlčalo, hoci nie sú nepodstatné. Prevaha nástupu 1957, ako aj väčšina umelcov zo starších vývinových vrstiev mali k nepredmetnému umeniu odmietavý postoj, alebo aspoň vážne výhrady.*<sup>48</sup>

Podľa výtvarnej kritičky Evy Šefčákovej boli ústrednou motiváciou bratislavského združenia Konfrontácie otázky okolo intenzity a čistoty výtvarného výrazu, spôsobené vytriezvením z horúčky veľkých námetov a monumentálnych kompozícií bez monumentálnej koncepcie.<sup>49</sup> Z toho vyplýva tvrdenie, že nefiguratívne umenie nesie pečať opozície voči doktríne socialistického realizmu s hlavným nárokom na slobodu individuálnej tvorby. Šefčákovej prvoradá požiadavka na abstraktnom obraze je jeho výtvarná kvalita, dokonalosť jeho formálnej stránky. „*Obraz ako samostatný objekt ako produkt ľudskej činnosti neobstojí bez dokonalej formy.*“<sup>50</sup> Posudzujúc aspekty „dokonalej formy“, Tomáš Štraus v štúdiu z roku 1967 *Surrealizmus a „neformálne“ maliarstvo povojnových čias* upozornil na kontinuuálnu tradíciu, vykryštalizovanú prax surrealistického maliarstva v českom prostredí, na rozdiel od slovenského, a jeho vplyv na rozvinutie nefiguratívneho výrazu. Vlastnou intenciou Štrausovej kritiky surrealizmu bolo upozorniť na rozpor maliarskej praxe a estetickej teórie surrealizmu, ktorý pokračuje aj v povojnovej abstrakcii. „*Autor tvorí – pravda, tiež v rámci istej, i keď novej slohovej dogmatiky – spontánne, pričom maliarska inteligencia autora spočíva v tom, prezentovať či neprezentovať túto spontánnu brú nábody s prípadnými možnosťami nových kombinácií a objavov ako zvrchovaný osobnostný výraz. Maľba sa takto stáva akým-si seizmogramom psychickej excitácie, objektivizovaným ideogramom umelcovho vnútra. Je zjavne asémantická, nemožno ju merať žiadnym ustáleným kódovacím systémom. Jej jedinečnosť (a hodnota) spočíva v jej odlišnosti.*“<sup>51</sup> Postoj Tomáša Štrausa k tzv. štrukturalnej abstrakcii je oproti Oskárovi Čepanovi skeptický. Na rozdiel od Čepana zdôrazňuje isté napätie medzi „slohovým dogmatizmom“ a spontaneitou tvorcu, preto v asémanticky

chápanom abstraktnom diele kód, jazyk či gramatika nemajú svoje miesto. Tento názor zopakoval Štraus aj v knihe *Umenie dnes* (1968), kde sa pokúsil odôvodniť vznik abstrakcie v socialistických krajinách ako prejav osamotenosti a skepsy z čias druhej svetovej vojny a ideologického rozdelenia Európy studenou vojnou. Svojimi tézami o vývoji moderného umenia k súčasným tendenciám šesťdesiatych rokov výrazne relativizoval ideologizované protiklady abstrakcie a realizmu. Na adresu nefiguratívneho umenia lyrického a expresívneho okruhu sa Štraus vyjadril, že exponovalo zo všetkých strán a polôh jeden a ten istý predmet, ktorým je ľudská psychika a všetky aspekty osobnostnej senzibility a individuality. Z tohto tvrdenia vychádza aj Štrausova skepsa pri hodnotení expresívnej línie abstraktného prejavu: „*Skutočnosť, a najmä rozvinutá skutočnosť abstraktného umenia päťdesiatych rokov nepotvrdila totiž optimistické prognózy priekopníkov nonfigurácie z obdobia okolo 1911 a ich neskorších teoretických interpretov o nekonečnej variabilite, a tým aj o neuzavretých možnostiach výrazu bez sprostredkujúceho média vizuálnych a formových prvkov. Umelecká prax, čiže rozvinutý prejav týchto spočiatku takých lákavých možností avantgardy zo začiatku storočia, ukázala, že pokusy v tomto smere nie sú nevyčerpatelne.*“<sup>52</sup> Východiskovou premisou Štrausových úvah o modernom umení je presvedčenie, že jediný spôsob postihnúť základných filozofických a estetických kontúr takzvanej moderny je definovať ju nie jednou, akokoľvek pochopenou jednotiacou tendenciou, ale „*vždy zároveň i jej opakom, to znamená ako vždy znovu aktualizované dialektické vývinové protirečenie.*“<sup>53</sup> Štrausov príklon k možnostiam poznávacieho procesu skutočnosti umeleckou tvorbou a potreba „*chápať formu nie ako osobnostnú a subjektívnu danosť a výraz, ale ako všeobecnú definíciu a formulu univerza*“,<sup>54</sup> ukazujú, že ako progresívnu líniu abstrakcie v druhej polovici šesťdesiatych rokov vnímal tendencie vychádzajúce z medzivojnového konštruktivismu a geometrickej abstrakcie – neokon-

štruktivismus, op-art a kinetizmus. Práve medzivojnová avantgarda a najmä konštruktivismus boli pôdou, na ktorej sa teoretici Tomáš Štraus a Oskár Čepan z rozličných pozícií a názorových východísk stretávali, avšak ich prístupy boli diametrálne odlišné.<sup>55</sup>

#### Obraz verzus slovo, kód verzus výraz psychických energií

Pokúsme sa teraz zosumarizovať jednotlivé avantgardné princípy, funkčné v Čepanovej teórii umenia. Predovšetkým, Čepanova avantgardná príslušnosť sa prejavuje v rovine pojmov jeho „konštruktivistického“ myslenia. V rovine interpretačnej metódy sa stretáva semiotické chápanie umeleckého diela ako znakového systému s hľadaním jeho antropologického základu.<sup>56</sup> Ak sme jeden zdroj Čepanovej terminológie lokalizovali v prostredí Pražského lingvistického krúžku, najmä u Jana Mukařovského a Romana Jakobsona a následne v pojmoch neskorého obdobia Freudovej psychoanalýzy, druhým zdrojom bude tvorba ruskej avantgardy – v poézii predovšetkým Velemir Chlebnikov a vo výtvarnom umení Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin a napokon aj ruskí emigranti Vasilij Kandinskij a Sergej Charchoune. Malevičovmu suprematizmu a Tatlinovmu konštruktivismu venoval sústredenú bádateľskú pozornosť, čoho dokladom sú publikácie s rozsiahlymi úvodnými štúdiami k spomenutým autorom a ich avantgardným koncep-

ciám.<sup>57</sup> Zvlášť zaujímavá pre rozbor terminológie je štúdia *Tatlinova iniciatíva* (1971), zasahujúca problematiku sovietskej avantgardy vôbec. Selektívne sa upriamim na Čepanovu interpretáciu „piateho rozmeru“ ako najvyššej dimenzie tvorby, zdôraznenú trojicou pojmov „tektonika – faktúra – konštrukcia“, definovaného práve v spojitosti so suprematizmom a konštruktivismom. „*Aj keď sa navonok argumentovalo zväčša politickými a ideologickými faktami, v samom základe tohto obratu a všetkých iných zmien v „ľavom bloku“ sovietskej avantgardy bola otázka novej dimenzie tvorby, tzv. piaty rozmer umenia.*“<sup>58</sup> V súvislosti s problematikou „piateho rozmeru“ sa ukazuje podnetnou otázka, aký je vzťah medzi Čepanovou výskumnou iniciatívou na poli histórie nepredmetného umenia a kritickou reflexiou jeho výtvarných súčasníkov. Nie je to úsilie o sformulovanie akéhosi všeobecného princípu abstraktného umenia, ktorý by bol schopný vysvetliť jeho univerzálne zákonitosti? Myslím si, že Oskár Čepan má ďaleko od formalizmu amerického teoretika abstrakcie Clementa Greenberga a jeho zámerom je zdôrazniť skôr špecificky „východne“ aspekty vývinu abstrakcie (na ruskej avantgarde) a vnútornú dynamiku procesu tvorby abstraktného obrazu (na tvorbe predstaviteľov bratislavského združenia Konfrontácie).<sup>59</sup> Čepana v pravom zmysle slova nezaujíma genealógia avantgardných smerov, ale ich programové formovanie. Neargumentuje v prospech modernistickej maľby z hľadiska kontinuity s umením minulos-

<sup>48</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>49</sup> ŠEFČÁKOVÁ, E.: Konfrontácie. In: *Mladá tvorba*, 9, 1964, č. 11, s. 38.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>51</sup> ŠTRAUS, T.: Surrealizmus a „neformálne“ maliarstvo povojnových čias. In: *Výtvarný život*, 12, 1967, č. 1, s. 6.

<sup>52</sup> ŠTRAUS, T.: *Umenie dnes. Pokus o kritickú esej*. Bratislava 1968, s. 65-66.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 20.

<sup>54</sup> Ibidem, s. 124.

<sup>55</sup> Približne v tom istom období, keď Oskár Čepan pripravoval knihu *Tatlinova iniciatíva (Od konštruktivismu k produktivismu)*, ktorá mala byť publikovaná v roku 1971, pracoval Štraus (od roku 1969) na publikácii *Kassák. Ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus*, vydané v Nemecku kolínskou galériou Gmurzynska v roku 1975.

<sup>56</sup> V tomto smere pokladám za dôležité citovať dva pohľady z oblasti literárnej vedy na Čepanovu interpretačnú metódu umeleckého diela: „*Oskár Čepan nepovažuje semiotiku za univerzálne platnú metódu – umelecký znak vníma umiestnený medzi zložitým priesečníkom autora, kultúry, spoločenskej situácie, atď. Za týmto všetkým je u Čepana umiestnená antropologická konštantná chápaná v dynamickom procese premeny.*“ – MIKULOVÁ, M.: Oskár Čepan a avantgarda alebo o jednom palindrome. In: *Slovenská literatúra*, 42, 1995, č. 2-3, s. 152. K podobnému zhodnoteniu prichádza aj Fedor Matejev v recenzii súborného vydania Čepanových textov o výtvarnom umení: „*Texty O. Čepana predstavujú pre mňa zaujímavé a ďalšie domýšľanie provokujúce prekríženie funkcionalisticky „prevzdúšnenej“ estetiky znakovkej, komunikačnej, semiotickej a „masívnej“ estetiky materiálno štruktúrnej, prí-*

*rodne kozmickej, afektívne energetickej, neurosenzibilnej.*“ – MATEJOV 2000, c. d. (v pozn. 1), s. 173.

<sup>57</sup> Ako prvý dokončil knihu MALEVIČ, K. S.: *O nepredmetnom svete*. Bratislava 1968 s úvodnou štúdiou Malevičov suprematizmu. V roku 1971 pripravil publikáciu *Tatlinova iniciatíva (Od konštruktivismu k produktivismu)*. Napriek tomu, že už bola pripravená do tlače, jej vydanie bolo z ideologických dôvodov zamedzené. Išlo o antológiu textov o Tatlinovi s rovnomennou úvodnou štúdiou autora. Prekladateľkou textov z ruštiny v prípade oboch publikácií je Naďa Čepanová. Čepan mal v úmysle vydať podobnú prácu aj o predstaviteľovi parížskej vetvy ruskej avantgardy – Sergejovi Šaršunovi (Sergej Charchoune), publikovaná však bola iba informatívna štúdia v *Revue svetovej literatúry*. Pozri: ČEPAN, O.: Sergi. Charchoune. In: *Revue svetovej literatúry*, 3, 1967, č. 5, s. 41-48. O Vasilijovi Kandinskovi vyšla štúdia v tom istom časopise rok pred tým: ČEPAN, O.: *Stupne Vasilija V. Kandinského*. In: *Revue svetovej literatúry*, 2, 1966, č. 2.

<sup>58</sup> ČEPAN, O.: *Tatlinova iniciatíva* (1971). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 173.

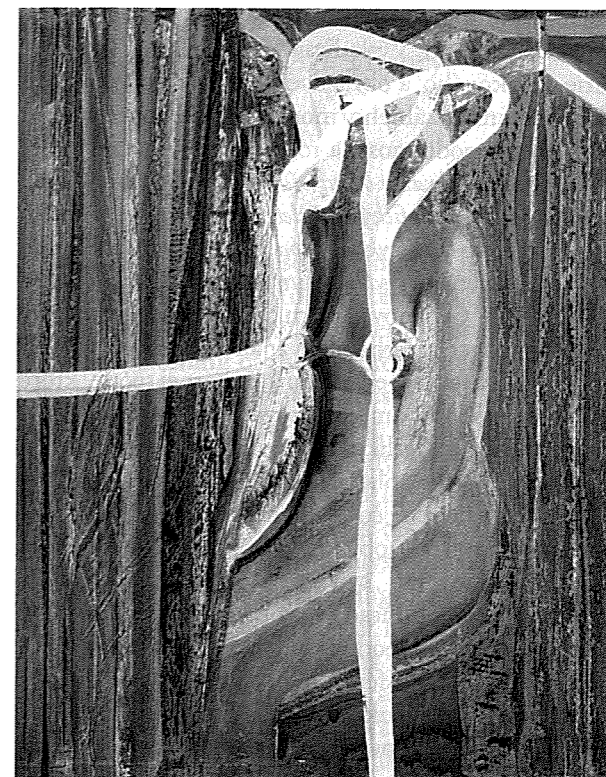
ti, ale z perspektívy zlomu, krízy a neustáleho obnovovania zložitého vzťahu ku skutočnosti. Pýtanie sa na súvislosť medzi Čepanovými analýzami ruského konštruktivismu a jeho záujmom o model expresívnej abstrakcie svojich súčasníkov nás dovedie k jeho charakteristikám tzv. „piateho rozmeru“ – *univerzálny princíp výstavby diel alebo kľúč k výstavbe a organizácii jednotného zmyslu tvorby*.<sup>60</sup> V skorších textoch o estetike abstraktného umenia ešte argumentuje prepojením objavov ruskej avantgardy s vedou a smerovaním k univerzálnosti konštrukcie. Svojím obratom k vnútornej podstate umenia, tvrdí Čepan, priblížila sa k pochopeniu politických a sociálnych revolúcií. Radikálnosť ruských avantgárd vnímal ako prirodzenú analógiu politických a sociálnych búrok nielen v Rusku, ale aj v celej Európe a ich princípy chápal ako smerovanie k univerzálnosti.<sup>61</sup>

Spôsob, ktorým si vytvorili avantgardy nárok na univerzálnosť, demonštroval Oskár Čepan aj na poli literárnej teórie. V knihe *Literárne bagatety*, najmä v piatej časti *Kapitol z teórie súčasnej literatúry*, pracuje Čepan s pojmom montáže a jeho významom v modernej poézii. Montáž, toto bojovné potomstvo avantgardných smerov, stavia do protikladu k zákonitostiam kauzálne a hierarchicky odôvodnenej kompozície, zdôrazňuje pri nej moment významovej protikladnosti a predovšetkým moment „násilia“ na logickej stavbe esteticky štylizovanej skutočnosti. Montáž, ktorá vznikla vo vizuálnych umeniach, výtvarnom umení a filme, podľa Čepana spôsobila rozklad tradičných jednôt a odvekých prípustných súvislostí, čím

diskvalifikovala pojem tradičnej kompozície. „*Montážový princíp je v súčasnosti pilierom estetickej aktualizácie. Je metódou, ktorou možno konštruovať a rekonštruovať súvislosť básnického pohľadu na komplikovanú a značne „diskontinuitnú“ skutočnosť bez toho, že by sa niečo iba iluzionisticky predstieralo*“.<sup>62</sup> Pri popise fungovania montáže sa odvoláva na Sergeja Ejzenštejna. Napriek tomu, že sa táto technika viaže na povahu istého materiálu a jeho skladbové možnosti, je skutočným spojivom medzi umením založeným na vizuálnom obraze a slove ako básnickom jazyku. Svojím jednoduchým momentom významovej protikladnosti a kontrastu umožňuje prácu rovnako s verbálnymi aj vizuálnymi obrazmi. Podobne je to aj s pojmom konštrukcie, ktorý vyjadruje vzťah materiálu a napätia (doslova *dynamické napätie medzi kontrastne postavenými pláňmi rôznorodých materiálov*) s vylúčením či potlačením významu a tvaru. Opäť treba pripomenúť aj tu analógiu v literatúre, konkrétne v poézii, ako ukázal pri interpretácii Tatlinových diel. „*Tento nepredmetný a netvarový významový princíp Tatlinových konštrukcií je zbytočný s výbojmi futuristickej, budoľanskej a zaumnej poézie*“.<sup>63</sup> To, čo básnici ruskej literárnej avantgardy uviedli do poézie, nazýva Čepan tzv. zvukovým obrazom t.j. súhrnom zvukových elementov slova, účinkujúcich na našu psychiku mimo jeho významového obsahu. Montáž a konštrukcia, navzájom si príbuzné pojmy, tvoria nielen centrum Čepanovho uvažovania o avantgarde, ale sú aj zárukou univerzálnosti jej princípov vo sfére vizuálnych umení aj literatúry. Napokon, obidve techniky majú svoje miesto v experimen-

tálnych tendenciách šesťdesiatych rokov a Čepan sám ich výtvarne preveril vo svojich kolážach a komorných abstraktných kompozíciách.<sup>64</sup>

Ak by sme sa pokúsili o presnejšie zaradenie Čepanových teoretických prác o abstraktnom umení, mali by sme spomenúť autorov, ktorí sa systematickejšie venovali problematike ruských avantgárd – Zdeňka Mathausera a Jiřího Padrtu.<sup>65</sup> Zdeňek Mathauser v uvažovaní o ruskom futurizme zdôrazňuje predovšetkým na príklade poézie analogické kvality diela: „*Futurizmus je monistický a doberá sa priamo k podstatám. Doberá sa k nim stonásobnou negáciou tak, že nihilisticky odhadzuje falošné, prezreté, neživotné formy bytia*“.<sup>66</sup> Tu sa môžeme opäť odvolať na pojem *negácie*, ktorý Oskár Čepan použil pri charakterizovaní tvorby svojich súčasníkov a ktorým zastrelil aj imanentné pohyby avantgardy. V rovnako nepublikovaných textoch Jiřího Padrtu o Kazimirovi Malevičovi a suprematizme, hoci z celkom odlišných východiskových pozícií, zaznieva obdobné trojčlenné spojenie bezpredmetnosť – negácia – absolútne: „*Pretože čím iným je vlastne bezpredmetnosť podľa Malevičových výrokov, než čistým stavom vzrušenia z nebytia – druhom eufórie a extázy roznieťenej osobnej senzibility?*“<sup>67</sup> Padrta na rozdiel od Čepana interpretačne zapája Malevičov suprematizmus do tradície nemeckého idealizmu, teozofie a mystiky a poukazuje na styčné body k Nietzschemu a Heideggerovi. U Padrtu je navyše zjavná súvislosť s jeho kritickou reflexiou konštruktívnych tendencií v druhej polovici šesťdesiatych rokov, pričom jeho záujem o nepredmetné umenie siaha ešte do konca rokov päťdesiatych. Aby sme upozornili aj na ďalšie zdroje nefiguratívneho výtvarného prejavu a komplexnejšie vnímali aj rozdielnú pozíciu abstraktného umenia v českom a slovenskom prostredí, odkazujeme k textom českých autorov, okrem spomínaného Jiřího Padrtu predovšetkým Františka Šmejkal a Václava Zykunda.<sup>68</sup>



7. Rudolf Fila: *Premalba*, 1967, olej, plátno. Majetok autora. Repro: Mojžiš, J.: *Rudolf Fila*. Bratislava 1997.

## Záver

Čepanovo lúštenie avantgardných šifier vizuálneho univerzalizmu sa spája v analýze špecifických prejavov vo sfére literárnej aj výtvarnej avantgardy a uzaťvára sa, povedzme, syntézou v štúdiách o tvorbe Mariána Čunderlíka a Rudolfa Filu. Ak jeho chápanie výtvarného diela ako jazyka nie je iba metaforou, potom porozumenie abstraktného diela ako *znakového systému zostaveného z gramatiky a slovníka nepredmetnej*

<sup>59</sup> Rozdiel v myslení týchto autorov ukazuje spôsob opisu abstraktného diela. Greenberg píše: „*Ale čo je najdôležitejšie zo všetkého, samotný obrazový plán nadobúda na plytkosti, splošňuje sa a siláča dokopy fiktívne plány blbky, pokiaľ sa nestretnú ako jedna na reálnom a materiálnom pláne, ktorý je skutočným povrchom plátna; kde ležia bok po boku alebo prepojené alebo transparentne uložené jedna na druhej*“ – GREENBERG, C.: *Towards a Newer Laocoon*. In: HARRISON, Ch. – WOOD, P. (ed.): *Art in Theory 1900 – 1990. An Anthology of Changing Times*. 1992, s. 558, pôvodne publikované v *Partisan Review*, 7, 1940, č. 4, s. 296-310. Čepan na jednotlivom prípade Filových maliieb ukazuje práve prevrstvovanie plánov: „*dezorganizácia, nihilizácia, anulovanie, zastieranie, prevrstvovanie a niekoľkokrát interpretácia rôznych plánov diela sú len pomocné pracovné postupy, ktorými chce prísť k jadrú vecí*“ – ČEPAN 1971. In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 130.

<sup>61</sup> „*Ruské avantgardné umenie z rôznych východných polôh a postojov smerovalo ako celok k univerzálnemu „postrojeniu“ – konštrukcii, k umeleckému artefaktu ako „veci“, k organizmu, ktorý sa realizoval na rovnakých princípoch ako prírodná a technická skutočnosť*“ – ČEPAN, O.: *Manifesty ruskej výtvarnej avantgardy*. In: *Slovenské pohľady*, 80, 1964, č. 11, s. 51. V súvislosti s estetikou abstrakcie sa vyjadruje: „*Umenie súčasnosti sa zaujíma o obnažené prvky mikro- a makrokozmu*“ – ČEPAN, O.: *O estetike abstraktného umenia*. (Recenzia knihy S. E. Možňagun: *Abstrakcionizmus – rozklad estetiky*. Moskva 1961.) In: *Slovenské pohľady*, 78, 1962, č. 6, s. 130-133.

<sup>62</sup> ČEPAN, O.: *Kapitoly z teórie súčasnej literatúry*. Piata. In: *Literárne bagatety*, c. d. (v pozn. 6), s. 66; stať bola pôvodne publikovaná v: *Slovenské pohľady*, 81, 1965, č. 11, s. 81-83.

<sup>63</sup> ČEPAN, O.: *Tatlinova iniciatíva* (1971). In: MOJŽIŠ 1999, c. d. (v pozn. 1), s. 176-177.

<sup>64</sup> *Výtvarník Oskár Čepan (1925 – 1992)*. [Kat. výst.] Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2005.

<sup>65</sup> Na túto súvislosť upozornil v recenzii knižného vydania Čepanových štúdií o výtvarnom umení Fedor Matejov. – MATEJOV 2000, c. d. (v pozn. 1), s. 176.

<sup>66</sup> MATHAUSER, Z.: *Nihil et infinitum ruského futurizmu*. In: *Nepopulárni štúdie*. Praha 1969, s. 48.

<sup>67</sup> PADRTA, J.: *Kazimír Malevič a suprematizmus*. Praha 1996, s. 22.

reči ukazuje k tendencii semiotického postulovania obrazového znaku. Výsledkom však nie je násilné splynutie jazykového a obrazového znaku so zámerom hľadania univerzálneho modernistického kódu, ale zdôraznenie podobností a rozdielov obidvoch modelov: „Vizuálny obraz v básni však nenahradí slovo a zasa slovo, vpísané na grafický list alebo namaľované na plátno vypadne z kontextu jazyka a zapadne do víru línií a farieb. (...) Je teda rozdiel medzi prostriedkami poézie a umenia vizuálneho.“<sup>69</sup> Čepanov záujem o prepojenia medzi sférami vizuálnych a verbálnych znakov súvisí s interpretačnými postupmi prevzatými z literárnej teórie, ktoré jedinečným spôsobom zužitkoval v analýze nefiguratívnych diel Čunderlíka a Filu, čím sa priblížil súčasným výskumom v oblasti vizuálneho znaku.<sup>70</sup> Na druhej strane však to, čo pomenoval Čepan zánikom dualizmu subjekt – objekt, ukazuje sa ako imaginatívne konštruovanie „syntaxe“ abstraktného obrazu, ktorého svet je odpútaný od objektívnej skutočnosti a nie ako vedecky podložená semiotická teória. Čepan sa v slobodnej sfére svojho písania realizuje ako avantgardný konštruktér a vizuálne znaky výtvarnej abstrakcie transformuje do jazyka teórie. V procese svojej analýzy interpretuje svoju túžbu a svoju lásku k metaforickému objektu maskovanú semiotickým scientizmom: tie mu umožňujú rozvíjať psychický priestor, v ktorom so svojou láskou zachádza ako s diskurzom. Tento psychický priestor je scénou, kde rozohráva zápas pudov života a pudov smrti reprezentovaných Erosom a Thanatosom, ako nám ho Čepan inscenuje v eseji o tvorbe Rudolfa Filu.<sup>71</sup>

Na ojedinelom prípade Čepanových štúdií som sa pokúsil ukázať istú „logiku návratu“ avantgardných princípov do teórie umenia a poukázať na význam ich aktualizácie v zmysle obnovenia významových tkanív moderného umenia v šesťdesiatych rokoch. Skôr než

systematické uchopenie problematiky abstrakcie charakterizuje jeho teóriu principiálne zotrvať na programe moderny, resp. avantgardy.<sup>72</sup> Situovanie Čepanovho myslenia o výtvarnej abstrakcii do perspektívy avantgárd potvrdzuje aj princíp inovácie a originality. Tu vidím aj ďalšie možnosti v charakteristike Čepanovho myslenia o výtvarnom umení – vo vzťahu „jazyka“ abstrakcie a nemenných, takmer biologicky determinovaných antropologických konštant. Paradox spojenia nadindividuálnej inštancie „jazyka“ obrazových foriem s autorským subjektom a jeho nevedomými obsahmi, ktoré dominujú ako maliarsky výraz psychických energií, ukazuje sa pre Čepanovo myslenie o abstrakcii ako príznačný. Citovaný výrok o zničení a skompromitovaní tradície jej samotnými predstaviteľmi, potenciálnymi predchodcami abstraktného umenia na Slovensku, má do značnej miery symptomatický charakter a predurčuje aj postavenie predstaviteľov abstrakcie v kontexte nielen slovenského, ale aj stredoeurópskeho povojnového umenia. Na záver tejto úvahy sa opäť vraciame k pojmu negácie a jeho zmyslu v kontexte Čepanovho uvažovania o výtvarnom umení. Pojem negácie, ktorý sme identifikovali ako kľúčový z rôznych aspektov: z aspektu „nevyhnutnosti“ vývoja a rozkolu medzi estetickými kategóriami avantgárd a inštitúcie umenia, z aspektu interpretácie vnútorných maliarskych procesov abstrakcie a napokon z hľadiska zlomu, ktorý nastal vo vývoji samotnej moderny v Čechách a na Slovensku po roku 1948. Pokúsili sme sa ukázať, že tieto aspekty pojmu negácia označujú isté symptómy príznačné nielen pre Čepanovu teóriu výtvarnej abstrakcie, ale vystihujú zároveň pozíciu a recepciu expresívnej resp. lyrickej línie abstraktného umenia na Slovensku v šesťdesiatych rokoch.

<sup>69</sup> ČEPAN, O.: Vesmírne veci veľiké a veľký vesmír vecí. In: *Kultúrny život*, 1964, č. 51-52; citujem text z reedície v revue *Slovenská literatúra*, 47, 2000, č. 2, s. 166.

<sup>70</sup> Spomeňme spoločné prvky s teóriou Jiřího Veltruského, bývalého člena Pražského lingvistického krúžku. Pozri štúdiu BAKOŠ, J.: Od ikonológie k semiotike. In: BAKOŠ 2000, c. d. (v pozn. 17), s. 318.

<sup>71</sup> KRISTEVA, J.: Freud a láska: nespokojenosť v léčbě. In: *Jazyk lásky*. Prekl. J. Fulka. Praha 2004. Na porovnanie s Čepanovou esejou *Maliar medzi Erosom a Thanatosom* uvádzam

citát z podkapitoly *Metonymický a metaforický objekt*, kde Kristeva píše: „Na tomto základe bude musieť analytik – pretože je analytikom, a nie dobrým pastorm či spovedníkom – okrem iného naznačovať, že je tiež prchavým, slabým, ba abjektným subjektom túžby. V psychickom priestore, ktorému umožnila jeho láska vzniknúť, potom rozobrá tragikomédiu pudov života a pudov smrti, pričom vo svojej nevedomosti vie, že keď sa Eros stavia proti Thanatovi, nebojujú proti sebe rovnocennými zbraňami. Thanatos je totiž čistý, zatiaľ čo Eros je odjakživa vyživovaný Thanatom, pretože pud smrti je najpudovejší zo všetkých pudov (Freud) ...“, s. 139.

<sup>72</sup> MATEJOV 2000, c. d. (v pozn. 1), s. 174.

## Meaning of Negation. Nonfigurative Art and Avant-Garde Principles in Oskár Čepan's Art Theory

### Summary

During the 1960s, literary theorist and historian Oskár Čepan (1925 – 1992) developed theoretical devices for the interpretation of abstract art, analysing works by the Bratislava artistic group Konfrontácie. At the same time, he examined Russian Constructivism and Suprematism (the abstract creations and writings of Kazimir Malevitch and Vladimir Tatlin) and works by Russian emigrants Vasily Kandinsky and Sergei Charchoune. His concern with the primary language and signs of visual abstraction attracted him to becoming a critic of contemporary Slovak abstract artists. The subject of my study deals with the style, methodological foundations and motivations of Oskár Čepan's interpretations of abstract works of art. The marginal position of his essays within the Slovak art criticism of the decade does not mean that they are historically unimportant or lower quality. One must consider them within the officially-favored notion of art and cultural policy in communist Czechoslovakia, which did not support the theory and practice of abstract art. Furthermore, monographical studies on works of Rudolf Fila, Marián Čunderlík and Vladimir Tatlin were prohibited from being published at the beginning of the 1970s.

One of the study's initial proposals is an examination of the relation of avant-garde principles to the formalist method, focusing on composition, structure, material qualities and the function of the artwork. My aim is to clarify the continuity of interpretative vehicles developed by the Prague Linguistic Group, particularly in studies of Jan Mukařovský and Roman Jakobson. These vehicles were implemented by Oskár Čepan in combination with the terms of late Freudian psychoanalysis and the notion of montage, which came from Russian avant-garde film maker and theorist Sergei Eisenstein. In order to comprehend the way Oskár Čepan composes the language of abstract art and its theoretical foundations, I analyse central terms of his theory and their employment. I focus on his notion of the nonfigurative picture as

a system of sign representation, the device of which is the semantic quality of painterly gesture. This gesture, according to Čepan, carries not only the expression and meaning of the picture, but also reflects independence of the creative artist's subject and keeps the outer world under control. Oskár Čepan elaborated on the theory of painterly gesture in his essay on works by Rudolf Fila entitled "Painter between Eros and Thanatos", which is regarded as the most profound monographical analysis of the period. The central argument for analysing abstract artwork is his claim that the language of abstraction is universal, having human dimensions and human perspective. This demand for universality was elaborated under the term "anthropological constant" in his interpretations of works by Slovak abstract artists.

My analysis of Oskár Čepan's most important studies is provided in comparison to art criticism of the decade and research of other scholars in the field of Russian avant-gardes in Czechoslovakia. In particular, I concentrate on analogies between his theory of modern literature, published in book "Literary Bagatelles", and steps of his interpretation regarding abstract art. For Oskár Čepan, the motif of negation represents the decline of traditional aesthetic systems and the proposition of new ones and seems to be crucial for his theory. Negation is also related to the construction of artwork as well the term montage as a guarantee of avant-garde principals in the sphere of literature and visual arts. In conclusion, it is necessary to ask why is it important to the history of Slovak art to write this kind of interdisciplinary study. On one hand, Čepan in his writings developed something like a realm of freedom; on the other hand, although rather marginal and fragmentary, his theory represents an interesting contribution to the comparative study of visual images and words for the period of late modernism in East-Central Europe.

English by author

## Teaching Globalisation in Art History\*

Paul WOOD

The Open University is a large 'distance-learning' institution based in the UK. Included among a number of Faculties ranging from Science and Mathematics to Social Science and the Arts, the university runs several art history courses, at first, second and third levels. At first level, the art history is incorporated into a general introduction to the Humanities. At second level there is a broad introduction to art history, ranging from the influence of classicism to modernism and contemporary art. Then at third level there are specialist courses in the Renaissance or in the Modern periods. Since the early 1990s these art history courses have appeared in the form of series of books, co-published by the Open University and Yale University Press. A course tends to remain in print for approximately ten years. Thus, for the modern period, the first major third level course (title: *Modern Art and Modernism*) ran from the early 1980s to 1992, the second (title: *Modern Art: Practices and Debates*) from 1992 to 2003. The new course (title: *Art of the Twentieth Century*) has just completed its second year of presentation.

It would be true to say that all these courses have, broadly speaking, drawn on the ethos of the social history of art as it emerged in the English-speaking world in the 1970s, and the concomitant critique of

formalist modernism.<sup>1</sup> The courses focussed initially in the 1980s on questions of social class, gradually amplifying these in the late 1980s and 1990s with issues concerning gender, in relation both to the practice of art and the construction of art-historical narratives. In 1992, in what now seems like an exemplary early move, Annie Coombes contributed a TV film called *The Colonial Encounter* on representations of African art and culture in France to the then-current modern art course.<sup>2</sup> Because of the long time-delay in producing our courses, however, this initiative was not followed up until the end of the decade. Then, in the second-level course, titled *Art and its Histories*, one of the six books was devoted to *Views of Difference*.<sup>3</sup> This book, edited by Catherine King, investigated various kinds of non-western art under the general categories of art in 'colonial', 'pre-colonial', 'extra-colonial' and 'post-colonial' societies. Gavin Jantjes contributed a case study on 'Mapping Difference' in contemporary art, Rasheed Araeen contributed another on 'The Artist as a Post-Colonial Subject', and there was a further study of art in post-independence Nigeria; though the bulk of the book was devoted to discussions of art in China and India. I contributed a 50 minute TV film discussing questions of authorship and politics surrounding the production and re-

\* This paper was presented at the INHA European Symposium *History of Art, Cultural studies and the Understanding of Contemporary Art in Globalisation*, Paris, December 1, 2005.

<sup>1</sup> For a survey of these developments, see BAKOŠ, J.: From the ideological critique to the apologia for the market. In: *Artwork Through The Market*. Ed. J. BAKOŠ. Bratislava 2004, pp. 13-51, especially Section V, pp. 26-29.

<sup>2</sup> So much so that the film has been re-used as part of the new course *Art of the Twentieth Century*.

<sup>3</sup> *Views of Difference: Different Views of Art*. Ed. C. KING. New Haven – London : Yale University Press – The Open University, 1999.



ception of Australian Aboriginal art, titled *Art in Australia: Postmodernism and Cultural Identity*.

More recently, 2004 saw the publication of the new third-level course *Art of the Twentieth Century*.<sup>4</sup> This is principally devoted to an analysis of the twentieth century Western avant-garde, to debates about modernism, realism, and latterly the expanded field of postmodernist practice. Rather than having a specific book devoted to non-western art, a thread runs through all the four course books relating, where possible, the western avant-garde to aspects of cultural production outside the West. I am very conscious of the problematic nature of categories like 'Western' and 'Non-Western', and indeed such terminology is discussed in the course material, but I will use them here for the sake of brevity. So, historically speaking, in that part of the course devoted to the early 20<sup>th</sup> century avant-garde, we find a discussion of the ideology of 'primitivism' and its relation to key modernist notions of 'authenticity' and 'expression'. We also have a chapter that looks at the Surrealist critique of imperialism. More particularly this is the first Open University art history course to include an explicit address to the issue of Globalisation.

The first book of the course does not tell a historical narrative but instead offers a discrete series of chapters each of which 'unpacks' a major work of art, each chosen to be representative of a significant type of modern art, in order to open up areas of debate that are then, in the rest of the course, examined in historical sequence. The four chapters thus focus upon a work of modernist abstraction by Barnett Newman; an avant-gardist intervention in the form of a Duchampian readymade; a series of performance-based pieces by Ana Mendieta from the 1970s; and a non-western contribution to the exhibition *Magiciens de la terre*, held in Paris in 1989, by artists from the Yuedumu community in Australia. In this chapter, as well as discussing debates around the exhibition itself, for example the discussion between the curator Jean-Hubert Martin and the critic Benjamin Buchloh on

ethnocentrism, the author offers a brief description of contemporary Aboriginal art as well as the various problems of translation which it poses. Students are also introduced to the debate between Ann-Marie Willis and Tony Fry on the one hand, about the commodification and exploitation of Aboriginal artists and the rejoinder by Roger Benjamin about the important economic and educational function of art in Aboriginal communities, which is precisely dependent on its high commercial profile. Benjamin's suggestion of a 'four-aspected' mode of address required by Aboriginal art is discussed since it may be seen to offer a kind of template applicable beyond the specifically Australian situation. Students are thus introduced to the requirement to approach a work of art in a potentially complex, multi-layered way, encompassing [1] formal apprehension [2] historically, in terms of Aboriginal culture and tradition [3] politically in terms of contemporary Australian society, and [4] as problematising the contemporary Western category of 'Art' itself.

Later in the course, the chronological sequence of chapters, beginning in 1900 and concluding at the end of the century, culminates with a broad discussion of the impact of globalisation, using various examples of contemporary practice to focus questions of authorship, the role of artists in contemporary culture, and relations between the contemporary situation and the notion of a Western canon. The author, Niru Ratnam, concludes with a discussion of the blurring of boundaries between the cultural and the political in contemporary anti-capitalist protests – the way aspects of the legacy of Dada, Conceptualism and the Situationist International (all of which are the subjects of case-studies elsewhere in the course) have come to colour the quasi-theatrical protest actions across the world.

In addition to the actual course books, we also provide students with two collections of readings. One is a dedicated course reader, also published by Yale and titled *Art of the Twentieth Century*, which includes a section on Globalisation including key texts by Stu-

with The Open University, New Haven – London 2004. There is also a dedicated reader of related texts titled *Art of the Twentieth Century: A Reader*. Ed. J. GAIGER – P. WOOD. New Haven – London : Yale – The Open University, 2003.

art Hall, Sarat Maharaj and Okwui Enwezor. The other is *Art in Theory*, an anthology edited by myself and Charles Harrison of the changing ideas out of which art has been made during the course of the 20<sup>th</sup> century. In the expanded new edition of 2002, whose publication co-incided with the start of the new Open University course, a strand of texts was added addressing questions of the relation of the Western avant-garde to non-western art, to the concept of primitivism and to late 20<sup>th</sup> century globalisation itself. Texts are included by figures as diverse as Carl Einstein, Franz Fanon, Edward Said, Homi Bhabha and Gyatri Spivak.<sup>5</sup>

So you can see that over the last few years we have begun to open our art history courses (which, I should underline, attract many hundreds of students each year) to the types of issues which are the concern of the present symposium.

I feel however that the consequences of this are much more profound than might seem apparent from these beginnings. The consequences are, that is to say, more than merely additive. It is not enough to maintain a conventional sense of the meaning of 'art' and expand it to include various kinds of practice, various types of artefact, that originate from outside the heartlands of the Western canon. When it comes to the globalisation of art more is at stake than a 'fatter' category. The very concept of 'art' as it is conventionally employed is a Western construct of the 18<sup>th</sup> century – differentiated from the temporal arts involving narrative, and also from the supposedly minor arts. Both this hierarchy and this autarchy now seem out of alignment with the contemporary situation. And yet terms like 'originality' and 'authenticity' continue to abound in postmodernist discourses of art – particularly when there is at stake a sense of elevating marginalised or hybrid activities to the status of contemporary art practice, and their practitioners to the status of 'artist'. What isn't clear is how *not* to talk in these clichés. What is clear is that the globalisation of art should not be equated with extending the hegemonic reach of a western concept.

<sup>5</sup> *Art in Theory 1900–2000*. Ed. Ch. HARRISON – P. WOOD. Oxford : Blackwell Publishing, 2003, New Edition.

<sup>6</sup> Global Tendencies: Globalism and the Large-Scale Exhibition. In: *Artforum*, November 2003, pp. 152-163, 206 and

The name of the game is transformation rather than expansion.

Although they are of course historically inseparable, it is important to maintain a 'logical' distinction between the economic conditions of a globalised art practice and the potential for critical content and reflection of such a practice. I am referring to the sense in which contributors to the Artforum symposium on globalisation in November 2003 pointed out that the global exhibition is simultaneously a 'glorified trade fair' and a 'collector and translator of subjectivities'.<sup>6</sup> No contemporary art is more animated by cross-currents of aesthetics, politics and economics than Aboriginal art. As part of my own university's commitment to multiculturalism, or perhaps I should say 'inter-culturalism', I have been able to purchase several examples which are now displayed throughout the campus – in restaurant areas, in offices and outside the theatre. The art is here in a kind of dialogue with the professed ethical stance of an educational institution. Yet in respect of the market, I well remember attending a reception at Sotheby's a few years ago where my abiding memory is of a chaos of discarded champagne flutes leaning up against traditional carved shields and spear-throwers. This was the sale at which a painting by Rover Thomas, by then deceased but in his life an unlettered ranch-hand, realised its reserve price of 1 million AUD. I cannot imagine much of *that* found its way back to Turkey Creek. A transformed practice may be summoned into being by a globalised market, but the politico-economic presuppositions of that market remain a fit subject for critical address, not uncritical celebration.

One of the questions at issue in the present symposium concerns the relation between 'art history' and 'cultural studies'. I think these boundaries have in many respects already dissolved. A conception of art history as oriented around connoisseurship, an essentialist art history focussed on aesthetic response to form, is for all practical purposes extinct. Contemporary art history is overwhelmingly contextual, clearly open to methodologies and intellectual frameworks

212. The discussion was moderated by James Meyer; contributors were Francesco Bonami, Martha Rosler, Okwui Enwezor, Yinka Shonibare, Catherine David and Hans-Ulrich Obrist.

drawn from other disciplines. Or at least, I think in this way when I look outwards from a Department of Art History: the more openings we have onto comparative literature, world history, geography and the social sciences the more chance we have to leave behind the elitism and snobbery which still stalks the discourses of Art. Yet when I actually encounter other disciplines I am often reminded that art history is possessed of a self-conscious alertness to the visual and spatial which it is important not to lose in the cross-currents of interdisciplinarity, of intertextuality. The assertion of the autonomy of art may have declined into an ideological fiction, but an assertion of art's physicality, and the physicality of our encounters with it, continues to represent an important defence against the pernicious and all too often managerially-sponsored expansion of virtuality. Art is more than potential illustration to an historian's narrative.

That said, I am conscious as a matter of daily practice that a defensible sense of the 'history of art' in our contemporary circumstances needs to be supplemented from not one but two directions – on the one side, supplemented by a treatment of adjacent signifying practices (film, television, video, the mass media, popular music), and on the other by a sense not so much of the *history* of art and its cognates, but of their *geography*. I recently attended a seminar in the university organised not by art historians but by geographers and scholars of world literature, under the title Postcolonial Spaces: Politics, Representation, Hybridity. It is clear to me that if art history insulates itself from such debates it will wither. What is interesting, and open, is the terms on which such engagement takes place. I was reminded of a debate surrounding the recent publication of David Summers' monumental 'world art history'. A colleague of mine Suman Gupta, writing from the perspective of world literature, has accused Summers of a disciplinary defensiveness, of a kind of territorial anxiety about art history which gets his project off on the wrong foot.<sup>7</sup> I take his point, but I think there is also

something potentially productive about Summers' desire to ground his discussion in the discreteness of the spatial. For what it is worth, I doubt that Summers attempt to essay a kind of universal grammar of the spatial will gain widespread acceptance, but I applaud his sense that a history of art must *produce* its relations with other disciplines and not merely consume their insights – about interculturalism, identity, urbanism, postcolonialism and so forth. As art historians I think we have to have two related but distinct areas of activity in view, under the overall rubric of 'globalisation'. On the one hand there is the contemporary, hybrid, post-modernist art in its myriad forms, often with a self-consciously global reach, encountered in places like Biennales, and often taking economic and political globalisation as its subject. And on the other side is another hybrid form wherein traditional practices are transformed by globalisation, often engaging with local political struggles, indeed being adjuncts to such struggles, and in so doing themselves contributing to the transformation of the category of 'art'.<sup>8</sup> As critical historians we will not serve either of these developments well if we dissolve their physicality into an all embracing textuality.

As a Westerner, and a Westerner whose job it is, moreover, to teach the history of art, I am not in a position to represent the history of other arts at the cost, say, of displacing a teaching of the twentieth century western avant-garde. What I am interested in is the relation between the history of western art and its 'others', taking in both the positives and negatives of that relationship: democracy *and* imperialism; the ideology of self expression *and* the discourse of primitivism; individuality *and* social life; new ideas *and* the persistence of cultural stereotypes. In a word, I am interested in the Western canon, and particularly how it has been framed by its silences and exclusions. In the new Open University course on Renaissance art history, a course which is dedicated to revising our description of the 'renaissance', I have

been able to contribute a chapter on the relationship between art in fifteenth century Venice, and a range of eastern cultures – Byzantine, Ottoman and others. In that text I described the concept of the 'canon' as being like a great roof erected over western art to protect it, and by extension, the interests of its sponsors, the western bourgeoisie, from its various 'others'. In our contemporary period, beginning in the late 20<sup>th</sup> century and with gathering impetus in the 21<sup>st</sup>, a hurricane of forces, economic and political as well as cultural is beginning to blow the tiles off that great roof. Shafts of light are coming in. Showers of rain are falling on barren, over-cultivated earth.

In sum I think there are two aspects to our situation. Firstly, at the level of practice, globalisation is our modernity, and artists are faced with a new version of an old question – the extent to which it is a governing ethical imperative to address modernity. I take it that Francesco Bonami's characterisation of the current situation as one of "*multiplicity, diversity and contradiction*" is a statement about how artists are carrying out that address. Secondly, at the level of interpretation (which is itself also, of course, a kind of practice) we have to be methodologically self-conscious about the narratives we offer, and we have to be so *at every moment*. We do not add on 'world art' to 'western art'. We have to brush our inheritance

against the grain *from the inside out*. This is not a matter of denigrating the European tradition, but a matter of opening it up.

Art practice and its attendant discourses – history, criticism, theory, whatever – have to be able to make the world, or contest other world-makings, on a par with the representations of politicians, economists, social scientists, or the game is not worth the candle. Our 'research', to employ another over-used term, has to earn that title if it is not to be a kind of redundant play in the comfortable upper floors of the tower of global capitalism. I think that in the end that is our responsibility as intellectuals and teachers: to keep the culture critical and open, to retain memories, excavate apparently lost memories, to cut against the grain of a dominant culture of structural amnesia. That is what the phrase 'globalisation and art history' means to me. We are undoubtedly positioned at a new conjuncture of forces that is transforming what we do and why we do it. But at the risk of appearing old-fashioned I think the political or ethical demands on us as a radical intelligentsia are traditional. We have to continue to be the grit in the machine, all the more so now that is a global machine. *Trabaisson des clerics* is the equally traditional judgement of history on those intellectuals who avert their gaze from the conditions of their world.

<sup>7</sup> SUMMERS, D.: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*. London : Phaidon, 2003. Suman Gupta's discussion 'Territorial Anxieties' will appear in ELKINS, J. (ed.): *Is Art History Global?* London : Routledge, 2006.

<sup>8</sup> The type of work I have in mind here includes the already mentioned Australian Aboriginal art as well as such manifestations as contemporary Afghan war carpets. For these latter, see BONYHADY, T. – LENDON, N. (eds.): *The Rugs of War*. [Cat. Exhib.] Canberra : Australian National University, 2003. Further information may be found at <http://sts-dev.anu.edu.au/rugsofwar>.

## Výuka globalizácie v rámci dejín výtvarného umenia

### Resumé

Inštitúcia dištančného vzdelávania „The Open University“ so sídlom vo Veľkej Británii, umožňujúca štúdiom na fakultách prírodovedného aj humanitného zamerania, ponúka viacero kurzov z dejín výtvarného umenia, a to na niekoľkých úrovniach. Na prvom stupni sú zahrnuté v rámci všeobecného úvodu do humanitných vied, druhý stupeň prináša prehľad dejín výtvarného umenia od vplyvov klasicizmu až k súčasnému umeniu a tretí stupeň napokon ponúka špecializované kurzy o renesančnom umení a umení modernej doby, sprístupnené aj v tlačenej forme. Vo vzťahu k modernej dobe prebieha v súčasnosti kurz s názvom „Výtvarné umenie dvadsiateho storočia“, ktorý sa ako prvý z kurzov umeleckohistorického zamerania na „The Open University“ otvorene dotýka problematiky globalizácie. Začína rozborom emblematických diel význačných prúdov moderného výtvarného umenia, pokračuje jeho chronologickým prehľadom od roku 1900 až po koniec storočia a vrcholí diskusiou o vplyvoch globalizácie, ilustrovaných príkladmi súčasnej umeleckohistorickej pra-

xe. Pozornosť je zameraná na otázky autorstva, na úlohu umelca v súčasnej spoločnosti a na vzťah súčasnej umeleckej a umeleckohistorickej situácie k pretrvávajúcej predstave dominantnosti západného umeleckého kánonu. Čo sa týka umeleckej praxe, poukazuje sa na skutočnosť, že globalizácia sa stala dnešnou modernitou a umelci opäť riešia otázku snahy o novosť, o modernosť. Na úrovni umeleckohistorickej interpretácie vystupuje nutnosť sústavne metodologicky preverovať príbehy dejín umenia, ktoré historici umenia ponúkajú. Už totiž nestačí zachovávať konvenčný význam pojmu výtvarné umenie tak, ako vznikol v západnej civilizácii a do tohto systému iba pridávať umelecké artefakty, ktoré vznikajú mimo jeho rámca. Uvažovanie o výtvarnom umení musí naopak nadobúdať výrazne otvorený a kritický charakter, aby mohlo byť cenným príspevkom ku globalizovanému diskurzu, ktorý sa vinie naprieč vedami o spoločnosti.

*Výber a preklad M. Hrdina*

## Slovak Art History In The Time of Globalisation\*

Ján BAKOŠ

Allow me to provide you with a brief summary of the ways art historical research in Slovakia have responded to the political and social challenges during the last fifteen years. In the time from the so-called 'Velvet Revolution' to the present three different culture-political periods can be distinguished as follows: the years following the collapse of Communism in November 1989; the period after the establishment of an independent Slovak Republic (January 1993) and the time from joining European Union (May 2004) till the present.

It should be said that immediately after the fall of Communist regime almost everybody desired to forget the Communist past as quickly as possible. Consequently, the main interest of Slovak art historians at that time was concentrated on the rehabilitation of art oppressed by the Communist state. Artists/ dissidents were regarded as rebels or political opponents of the totalitarian regime. By means of a series of large exhibitions organized by such official state institution as Slovak National Gallery the former unofficial artists were celebrated as national heroes after the fall of Communism.<sup>1</sup> It was not very popular to carry

out an analytical examination of Socialist realism i.e. the official art of totalitarian regime, at that time. An international conference on 'Totalitarian regimes and artistic traditions' that took place at Smolenice Castle in 1993 represented an exception. The intention of the organisers of the Smolenice meeting was to analyse the abuse of history for purposes of totalitarian regimes. A group of art historians from Western and East Central Europe and USA met in order to compare art of Communism and Fascism or Nazism and to analyse their relationship to different historical traditions.<sup>2</sup> It was symptomatic that the conference met with no response within the Slovak art historical community. In contrast to that the paper 'Illusions und Disillusions of the Artist in the Cage' published in the catalogue of the great international exhibition of German, Polish, Czech and Slovak art since 1945, called 'Riss in Raum' and held in Berlin 1995<sup>3</sup> raised a lively but mostly negative response among Slovak artists and critics. Dealing with the ambiguous social status of the artist it unmasked the disguised commercial strategies of artists (including dissidents) during the Communist regime.

\* The text represents a paper read at European Symposium *Art contemporain dans la mondialisation. Problématique, recherches, ressources, réseaux en Europe / Contemporary Art and Globalization. Issues, Research, Resources and Networks in Europe*, organized by INHA – Institut national de l'art, Paris 1. – 3. Decembre 2005.

<sup>1</sup> From many exhibitions devoted to the 20<sup>th</sup> Century Slovak Art arranged by Slovak National Gallery see e.g. the exhibition catalogue *Sixtieth – soixantième – sixtieth: Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení* (Slovak Visual Arts of Sixtieth). Ed. Z. RUSINOVÁ. Bratislava : SNG, 1995.

<sup>2</sup> See the conference proceedings "Totalitarianisms and Traditions". In: *Ars*, 1993, No. 2-3, consisting of papers by László Beke, Albert Boime, Richard Etlin, Géza Hajós, Pavel Halík, Kai-Uwe Hemken, Rudolf Chadraba, Fré Ilgen, Alexander Jakimovicz, Andrej Kovalev, Jaroslav Kudrna, Otakar Máčel, Eva Meinerts, Hans-Ernst Mittag, Vojtěch Lahoda, Piotr Piotrowski, Rosislav Švácha, Jindřich Toman, Berislav Valušek, and others.

<sup>3</sup> *Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*. Berlin 1995, pp. 72-80; see also BAKOŠ, J.: *Umelec v klietke* (Artist in the Cage). Bratislava 1999, pp. 169-186.

In the period after the establishment of an independent Slovak state in 1993 the interest of the main stream of Slovak art history was significantly enlarged and modified: The rehabilitation of neo-Avantgard art became an organic part of a larger project to reconstruct the history of art in Slovakia as a whole. This synthetic project has been materialized in the form of a series of great exhibitions arranged at the Slovak National Gallery.<sup>4</sup> Even if the project of the history of art of Slovakia has not been based explicitly on the old Romantic notion of art as an expression of the spirit of a nation it still regarded the history of art as the history of a nation state and consequently shared the notion of artist as national genius with the old Romanticism. Nevertheless, the specificity of the current neo-Romantic project 'The History of Art in Slovakia' can be characterized as an implicit intention to idealise religious art of the past. Baroque art, for example, was interpreted as an autonomous and spiritual phenomenon free of any ideology.<sup>5</sup> Both elements of the art historical project mentioned above i.e. the focus put on the construction of national history and the idealisation of religious art, can be regarded as a projection of two main ideological movements of Slovak politics of that time i.e. nationalism and clericalism, into art historical practice. The first movement naively looked for an 'independent' political and economic way for Slovakia; the second one tried to replace Communist ideology by catholic religion.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> See RUSINA, I. (ed.): *Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 1998. See also review by PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Na okraj prvého výstavného podujatia a publikácie z tematického cyklu SNG v Bratislave*. In: *Ars*, 1999, No. 1-3, pp. 196-213; RUSINOVÁ, Z. (ed.): *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 2000. Review by BARTOŠOVÁ, Z.: *Výstava 20. storočia v Slovenskej národnej galérii*. In: *Ars*, 2000, No. 1-3, pp. 176-207; BURAN, D. (ed.): *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 2003. Review by KOWALSKI, T.: *Gotika – Dejiny slovenského výtvarného umenia*. In: *Ars*, 2005, No. 1, pp. 70-74.

<sup>5</sup> See *Lux in tenebris. Barock in der Slowakei und sein mitteleuropäischer Kontext*. Ed. J. MEDVEČKÝ. Interaktive CD-ROM. Bratislava : SNG – EL&T GmbH, 2001.

<sup>6</sup> The book RUSINA, I. – ZERVAN, M.: *Životy svätých (Lives of Saints)*. Bratislava 1994, can be regarded as an example of the projection of clerical ideology into Slovak art history writing.

As it is known, in the late nineties of the 20<sup>th</sup> Century the isolationist and xenophobic nationalism represented by the Mečiar government had been replaced by the pro-Europe policy of the Slovak Republic. It resulted in Slovakia joining NATO and the European Union. Despite that, a neo-Romantic construction of the history of art as the history of Slovakia still dominates the Slovak art historical scene and represents the main stream of Slovak art history. In the meantime the situation in Central European art history has changed significantly. Faced with the tragic consequences of the nationalist doctrine of the history of art that resulted in a vicious fight for hegemony, postwar Central European art history had attempted to revise the national model. Art historians in Germany, Hungary, the Czech Republic or Poland returned to pre-industrial or pre-bourgeois social and political patterns. They started to replace the idea of the history of art as the history of national states by the idea of the history of art as the history of royal dynasties.<sup>7</sup> Great trans-national projects like the so-called Jagellonian project ('The Importance of Jagellonian Dynasty for Art and Culture of Central Europe'),<sup>8</sup> or a series of exhibitions on art of Luxemburg dynasty have been launched.<sup>9</sup> Even the old German 'Kunstgeographie' abused by Nazi imperialism has been replaced by a new 'Geography of Art' based on the above mentioned dynastic idea.<sup>10</sup> It is symptomatic that Slovak art historians participate in those dynastic projects only exceptionally. Instead, the

<sup>7</sup> The shift from a national to a dynastic model of history has already been articulated by DA COSTA KAUFMANN, T.: *Toward a Geography of Art*. Chicago – London 2004, in his chapter called "Dynastic versus ethnic identity in early modern Europe", p. 135.

<sup>8</sup> *Die Bedeutung der Jagiellonen für die Kunst und Kultur Mitteleuropas (ca.1450 – 1550)*. Geisteswissenschaftliches Zentrum: Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas e. V. Leipzig.

<sup>9</sup> *Karel IV. – císař z Boží milosti: kultura a umění za vlády posledních Lucemburků*. Obrazárna pražského hradu, Praha 13. 2. – 21. 5. 2006. – *Prague: The Crown of Bohemia, 1347 – 1437*. Metropolitan Museum of Art, New York 19. 9. 2005 – 3. 1. 2006. 2005; *Sigismundus Rex et Imperator: Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387 – 1437*. Szépművészeti Múzeum, Budapest 17. 3. – 18. 6. 2006.

<sup>10</sup> See note 7.

project of the history of art in Slovakia has recently been significantly transformed by the young generation of Slovak art historians. They maintained the idea of the history of art as the history of Slovakia; nevertheless they conceived it purely pragmatically in trying to escape the nationalist interpretation without any attempt at theoretical reflection.<sup>11</sup> Nevertheless, one extreme idea has been superceded by another one: Art history in Slovakia has been conceived of by young Slovak art historians as a transnational or even purely cosmopolitan phenomenon nowadays. The consequence of this shift has remained unnoticed: The fundamental ideological doctrine of the European Union i.e. to develop economic unity but maintain cultural plurality, has been radically reinterpreted and abandoned. Nevertheless, young Slovak art historians have not noticed the dangers implied in the idea of cultural globalisation. They have recognised neither the complete commercialisation of culture nor the loss of cultural identity as cultural globalisation's inevitable consequences. The naivety of the idea of the history of art in Slovakia as the history of a cosmopolitan culture becomes obvious when compared with very sophisticated post- and crypto-nationalist attempts to make use of the new dynastic projects for particular national purposes.

It is true that the current coming into being of an international community of intellectuals similar in a sense to the Enlightenment 'republique des lettres' can be regarded as one of the tokens of the process of globalisation. Nevertheless, in such a country like Slovakia this process seems generally to have taken on the shape of one way street. Slovak art history responds to European challenges either by escaping into isolationism and conservatism or by the misunderstanding and passive reception of imported ideas.

It is a truism to say that the invitation of foreign experts to give lectures at Slovak institutions as well as the translation of their papers into the vernacular have also helped to overcome the long-lasting isolation of the Slovak art historical community from in-

<sup>11</sup> BURAN 2003 (see in note 4), reviewed by Milada Studničková in *Umění* 2006, No. 2, pp. 198-200.

<sup>12</sup> See LOCHER, H.: *The Role of the Museum in the Formation of the Art Historical Discourse*. In: *Ars*, 38, 2005, No. 1, pp. 3-19; RAMPLEY, M.: *Visual culture: an end to the history of art?* In: *Ars*, 38, 2005, No. 1, pp. 53-66; ELKINS, J.:

ternational communication. However, there could be a danger implicit in such one-sided communication represented by 'imported' papers. They can imply a disguised intellectual postcolonialism. Nevertheless, the danger of Western intellectual hegemonism is being successfully diminished or even eliminated by the traditional conservative nature of the Slovak mentality, art historians not excluded. It may be said that the leading role in promoting the recent trends of Western art history is being played within Slovak art history by the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences. In recent years the art historical journal *ARS* edited by the Institute of Art History has been systematically opened to contributions by French, American, German and English authors. Many current topics such as the role of the museum in art historical discourse, visual studies versus art history or the feasibility of writing a global art history have been discussed by them.<sup>12</sup> In addition, such classics of Modern art history have also been analysed or commented as Warburg's 'pathosformel' or the writings of Meyer Schapiro.<sup>13</sup> In order to overcome the monologue nature of such communications and to open up the door to an international exchange of ideas the papers have been published either in their original language or with an extended summary in English or French.

In order to establish personal contacts and to replace the monologue by a dialogue between West European/American and Slovak art historians and to introduce the new ideas of Western Art History to Slovak art historical discourse a series of lectures about the impact of art historical myths and their impact on contemporary art were organised by Institute of Art History in cooperation with the Foundation-Centre for Contemporary Art in Bratislava in 2001 – 2002. Michael-Ann Holly, Keith Moxey, Olga Hazan, Donald Preziosi, Wolfgang Kemp, Steve Bann, Matthew Rampley, James Elkins and George Didi-Huberman were invited to talk about the History of Art – after the 'Death of the Author,' the Vienna

How is it possible to write about the world's art? In: *Ars*, 2003, No. 2, pp. 75-91.

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, G.: *A la recherche des sources perdues*. In: *Ars*, 2003, No. 1, pp. 3-16; KULTERMANN, U.: *Art history and the Twentieth Century: The work of Meyer Schapiro*. In: *Ars*, 2003, No. 3, pp. 189-200.

School of Art History and Melancholy Art, the Myth of Artistic Progress, the Objects of Art History, the Future Contemporary Art is working on, the relationship of History of Art and Visual Studies, Art and Art Education in Britain in 1990s or the Impossibility of writing an Art History of Non-Western Cultures.<sup>14</sup> In addition a Slovak translation of the well known *Critical Terms for Art History* edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff was published in 2004.<sup>15</sup>

While the 'Art History's Myths' Project was addressed mainly to young Slovak art historians, another project organized by IAH SAS in cooperation with SCCA – an international conference *Artwork through the Market* held in Bratislava in 2003 – was intended not only as a forum for a dialogue between Western and East Central European art historians. It was addressed also to the contemporary Slovak artists. Papers read in Bratislava by such outstanding scholars like Peter Burke, Oskar Bätschmann, Patricia Mainardi, Michael North, Mariet Westermann, Brandon Taylor, Claire Farago, Paul Matick, Alain Quemin, Martha Woodmanse or Ursula Frohne were expected not only to give information about art-market strategies and mutual relationships between artistic production and commercial practice in the past and the present.<sup>16</sup> They were also to answer the question why the international art market remains a priori closed to artists coming from peripheries such as Slovakia despite the progress in globalisation. Irrespec-

tive of the answer, it might be worth mentioning that the art market coming into being in Slovakia over the last decade (as materialised and monopolised by the SOGA auction house located in Bratislava) is locally limited and, as a consequence, remains isolated from international events and the established standards of connoisseurship. For that reason, the Slovak art market is still determined by the national art historical mythology, persistently recycling the myth of great national masters and, as a consequence, cementing the national ideology.

Let me finish by means of a quotation from Alain Quemin's Bratislava paper: "*Various ideas currently in vogue, such as 'globalisation', 'métissage', cultural relativism and the opening up of contemporary art to different world cultures...are largely an illusion. Furthermore, it is not a question of deliberate power... but rather the consequence of a mechanism that allows all of the market actors and institutions to freely carry out their respective roles which in fact rely on a strong territorial dimension which is both denied and largely unconscious. While certain art shows and exhibitions have sprouted up all over the globe, this has not led to a transfer of activity from the major zones, not to any real sharing of influence between the center and the periphery.*"<sup>17</sup> Can the same be claimed as far as art historical discourse on contemporary art is concerned? Is a similar mechanism based, as it seems, on the secret agreement between narcissist (Western) hegemonism and (Central European) protectionism at work also in art theory?

<sup>14</sup> See *The Past in the Present: Contemporary Art & Art History's Myths*. Bratislava 2002.

<sup>15</sup> See NELSON, R. S. – SHIFF, R. (ed.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava 2004.

<sup>16</sup> See the conference proceedings *Artwork Through The Market. The Past and The Present*. Ed. J. BAKOŠ. Bratislava 2004.

<sup>17</sup> QUEMIN, A.: The illusion of the elimination of borders in the contemporary art world. The role of different countries in the era of globalization and métissage. In: *Artwork...* (see in note 16), pp. 298-299.

## Slovenské dejiny umenia v čase globalizácie

### Resumé

Text odznel ako referát na Európskom sympóziu *Art contemporain dans la mondialisation. Problématique, recherches, ressources, réseaux en Europe / Contemporary Art and Globalization. Issues, Research, Resources and Networks in Europe*, ktorý poriadal INHA – Institut national d'histoire de l'art v Paríži 1. – 3. decembra 2005.

Autor analyzuje vzťah hlavných trendov slovenskej historiografie umenia za posledných pätnásť rokov k dominantným domácim politickým prúdom. Ambíciou predloženého referátu pritom nebolo podať vyčerpávajúcu mapu súčasného slovenského dejepisu umenia, ale identifikovať ideologické súradnice jeho dominantných trendov. Celkom mimo jeho rámca preto zostali nielen viaceré individuálne iniciatívy – metodologická reflexia, typologická komparistika slovenskej moderny, analýza neoficiálnej scény, kritická muzeológia či znalecký výskum svetového umenia atď. – ale i prúdy, ktoré zatiaľ nevyústili do výraznejších vedeckých publikácií.

V pretrvávajúcom kulte umelca ako národného génia a v pokladaní historických osudov umenia na území Slovenska automaticky za dejiny umenia Slo-

venska autor nachádza implicitný nacionalizmus. Idealizáciu barokového sakrálneho umenia ako harmonického neideologického javu, ako aj intenzívne propagovanie kresťanskej ikonografie dešifruje ako projekciu politického klerikalizmu. V kozmopolitnom traktovaní gotického umenia vidí nielen pokus o kritické prekonanie nacionalizmu, ale aj teoreticky nainvovaný pragmatizmus, ktorý si pre svoje potreby európsku ekonomickú integráciu vysvetľuje ako integráciu kultúrnu. A historickú analýzu komercializácie umenia, ktorá sa na prvý pohľad môže javiť ako propagácia neoliberalizmu, pokladá viacmenej za recyklovanie avantgardistickej moralizačnej kritiky komodifikácie a modernistickej viery v oslobodzujúcu silu racionálnej reflexie. Pre slovenský dejepis umenia je notoricky príznačné, že drvivá väčšina týchto projekcií zostáva neuvedomelá. V dôsledku toho sa slovenskí historici umenia tak ľahko stávajú hračkou v rukách sofistikovanejších konkurentov a ich ideologických záujmov.

Preklad autor

## Pamiatke Radislava Matuštika

Zuzana BARTOŠOVÁ

Radislav Matuštik, jeden z najvýznamnejších slovenských umeleckých historikov 20. storočia, odborník na výtvarnú modernu i súčasnosť, zomrel na sklonku leta (17. augusta 2006). Jeho odborný osud formovali spoločenské podmienky, v ktorých žil a nie zriedka sa na ňom priamo podpísali politické premeny smerovania Slovenska, krajiny, ktorá sa už počas štúdia stala jeho domovom.

Narodil sa 18. apríla 1929 v Čejči (Morava). Štúdium začal na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe (1949 – 1950) a dokončil ho na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1953). Vzápätí tu začal prednášať a pracovať na internej aspirantúre (1953 – 1956) pod vedením Prof. Mikuláša Bakoša. Nielen zdravotné problémy, ale aj kritika jeho mimoškolských umelecko-historických názorov, ktorými sa v závere päťdesiatych rokov vzdialil od obhajoby socialistického realizmu k voľnejšiemu nazeraniu na akceptovateľnú podobu výtvarného umenia spôsobili, že dizertačnú prácu s názvom *K teoretickým otázkam súčasnej figurálnej maľby* obhájil až v polovici nasledujúceho desaťročia: titul kandidáta vied o umení získal roku 1966.

V tomto roku sa stal aj členom AICA, prestížnej organizácie výtvarných kritikov pri UNESCO.

Radislav Matuštik začal publikovať v päťdesiatych rokoch a obdobne, ako drvivú väčšinu prác kolegov, aj tie jeho poznačila viera v správnosť dobových nárokov ideológie na umenie. Medzi nimi sa však nachádzajú i také, ktoré mu dali možnosť nahliadnuť do sveta autorov, čo mali vtedy – a majú aj dodnes – nielen umelecký, ale i morálny kredit. Ernestovi Zmetákovi venoval dva úvody do katalógov monografických výstav (1956, 1958), Vincentovi Hložníkovi popri viacerých textoch v katalógoch monografiu (vyšla začiatkom ďalšieho desaťročia, v roku 1962).

Šírka vedomostí, intelektuálna pripravenosť a osobnostná zrelosť zvládnuť náročné témy sa u Radislava Matuštika prejavili v liberálnej kultúrno-politickej

atmosfére šesťdesiatych rokov. Prednášal a veľa publikoval. Programovo sa zaujímal o osobnosti slovenskej medzivojnovovej avantgardy, predovšetkým o Ľudovíta Fullu: o jeho tvorbe publikoval dodnes neprekonanú monografiu (vyšla v roku 1966). Obhájil ju aj ako habilitačnú prácu: docentom bol menovaný v roku 1969. V tom istom roku získal tiež titul doktora filozofie.

V panoramatických prehľadoch *Moderné slovenské maliarstvo* (1965) a *Nové slovenské výtvarné umenie* (1969) potvrdil svoju otvorenosť voči výtvarnej moderne a neoavantgarde. Do prvej, viac historickej publikácie, zaradil popri renomovaných umelcoch vtedy staršej a strednej generácie (ako M. Benka, J. Alexy, M. A. Bazovský, E. Fulla, Š. Bednár, B. Hoffstädter, V. Hložník, F. Hložník, V. Chmel, P. Matejka, J. Mudroch, E. Nevan, J. Šturdík, J. Želibský, E. Zmeták) aj mladých autorov. Im sa už plne venoval v nasledujúcej knihe, na ktorej spolupracoval s okruhom kolegov. V nej podčiarkol otvorenosť nášho aktuálneho výtvarného umenia voči európskemu daniu ako prínos dvoch vln „nástupov“ autorov Skupiny Mikuláša Galandu (A. Barčík, V. Kompánek, R. Krivoš, M. Paštéka, A. Rudavský...) a okruhu neverejných Konfrontácií (M. Čunderlík, R. Fila, J. Jankovič, J. Kočíš, E. Ovčáček, M. Urbásek...). Aj vo svojej publicistike presadzoval neoavantgardný pohyb a podporoval to najvýraznejšie z mladého umenia: kritický stĺpec v Kultúrnom živote mal výnimočný ohlas.

Radislavovi Matuštikovi bola ako jednému z prvých vysokoškolských pedagógov začiatkom tzv. normalizácie z ideologických dôvodov roku 1972 zastavená pedagogická činnosť. V nasledujúcom školskom roku (1972 – 1973) Filozofická fakulta Univerzity Komenského už s jeho prednáškami nepočítala. Na katedre Vedy o výtvarnom umení ešte niekoľko rokov ostal, kým nedostal výpoveď (1975). Súd definitívne zamietol jeho žalobu na neplatnosť rozviazania pracovného pomeru (1976) a uznal ho za opodstat-

nené, keďže: „...socialistická spoločnosť nemá záujem na výchove apolitických, i keď vysokokvalifikovaných absolventov...“ Nadriadení vyčítali jeho pedagogickému pôsobeniu „pasívnu rezistenciu“.<sup>1</sup> Prácu našiel v Mestskom dome kultúry a osvetu v Bratislave, kde strávil nasledujúcich pätnásť rokov ako administratívny pracovník. Vzhľadom na skutočnosť, že ho odsúdili aj „konsolidačný“ zjazd Zväzu slovenských výtvarných umelcov (1972), ostal bez možnosti publikovať a autorsky pripravovať výstavy.

V tom čase pracoval na publikácii s názvom .... *predtým: 1964 – 1971* o výtvarnej tvorbe s presahom k „inakosti“, k duchampovskému prepojeniu umenia so životom na jednej strane a k efemérnym polohám na strane druhej. Nestihla už vyjsť a dlho kolovala ako samizdat (vydala ju až roku 1994 Považská galéria umenia v Žiline). Venoval sa v nej autorom, z ktorých sa väčšina neskôr ocitla na neoficiálnej scéne: J. Želibského, A. Mlynárčikovi, S. Filkovi, M. Adamčiakovi, P. Bartošovi, J. Kollerovi, D. Tóthovi, J. Melišovi... Boli to teda predovšetkým akční a konceptuálni umelci, s ktorými čoraz intenzívnejšie spolupracoval. Ako jeden z nich počas osemdesiatych rokov aj tvoril (*zborník Terén*, 2000, mapuje aktivity tohto okruhu, ku ktorému sa pridali aj generácie mladší autori, R. Cyprich, L. Ďurček, M. a L. Pagáčovci, V. Oravec, P. Meluzin, M. Krén). Všetci zdieľali rovnaký osud bez možnosti zverejnenia svojej práce. Utajená výstava Suterén (1989), ktorej bol Radislav Matuštik kurátorom, prezentovala ich tvorbu priateľom.

Po Nežnej revolúcii (1989) Filozofická fakulta UK Radislava Matuštika rehabilitovala (15. 5. 1990): na niekoľko rokov sa k pedagogickej profesii vrátil (pracoval tu od 1. 11. 1990, prednášal počnúc školským rokom 1991 – 1992 do školského roku 1993 – 1994 včítane). Opäť publikoval a pripravoval výstavy. S nevšedným kritickým nasadením písal do neskôr zrušeného Výtvarného života, pripravoval individuálne i skupinové prehliadky z tvorby najmä akčných a konceptuálnych umelcov i autorov objektov a inštalácií. Presadzoval ich aj na medzinárodnej scéne (*Body and*

*the East*, Ljubljana 1998). Písal do katalógov ich výstav, ktorých bol kurátorom, pre niektorých – ako Janu Želibskú – dokonca opakovane (1992, 1996, 1998). Od začiatku deväťdesiatych rokov bol najbližším spolupracovníkom porevolučných riaditeľov Považskej galérie, Alexa Mlynárčika i Kataríny Rusnáckovej. Tu pripravil významné historické výstavy (*Informel a Sen o múzeu*, obe 1991) i panoramatické prehľady (*Umenie 90. rokov*, 1995). Po strate právnej subjektivity inštitúcie (1996) bol v nej už nevitáný. Jeho autorské projekty, do ktorých zapájal aj najmladších umelcov, patria na Slovensku počas deväťdesiatych rokov k najvýznamnejším (*Bazén*, 1992, *ON OFF: Čenkovej deti*, 1993, *Disperzia*, 1994 a ďalšie). Spolupracoval aj s banskobystričskou, spomedzi bratislavských najmä s Mestskou galériou. Medzi jeho posledné práce patrí monografia o *Andrejovi Barčikovi* (2002). Napriek nalomenému zdraviu do poslednej chvíle pracoval: pripravoval ďalšiu, o sochárovi Jánovi Mathé.

Dve dekády náročnej pedagogickej práce, výsledkom ktorej bolo niekoľko vln absolventov Katedry dejín výtvarného umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave (či Vedy o výtvarnom umení, ako sa v priebehu času tiež volala) orientovaných vďaka príkladu svojho pedagóga na umenie 20. storočia. Viac ako šesťdesiat úvodov v katalógoch výstav, ktoré autorsky koncipoval, temer desiatka knižných publikácií a množstvo štúdií v odborných časopisoch i príspevkov a rozhovorov v kultúrnych týždenníkoch a dennej tlači je výpočet, ktorý rámuje tvorivý život Radislava Matuštika, nesmierne pracovitého a presného umenovedca. Teoreticky fundovaný žil s úctou k histórii, k presnosti údajov. Mal zriedkavú kombináciu talentu písať a výtvarnej orientácie. Oboje cizeloval vďaka tomu, že svoje výstavy a texty venoval autorom, ktorí v mene umeleckej slobody prekračovali hranice konvencií, nehľadali len bezproblémovú krásu a tvorili nezávisle i počas totality. Reflexii o slovenskom výtvarnom umení bude osobnosť Radislava Matuštika výrazne chýbať.

<sup>1</sup> Pri písaní nekrológu som čerpala z pramenných materiálov archívu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.

Alexandra Kusá : Sorela – slovenský variant?  
Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku.  
Bratislava 2005.

(Obhajoba sa konala 19. 5. 2005 na Filozofickej fakulte UK v Bratislave)

Oponentský posudok dizertačnej práce Mgr. Alexandry Kusej na tému Sorela – slovenský variant?

Prof. PhDr. Ludmila Peterajová, CSc.

Podtitul dizertačnej práce spresňuje jej východiská i obsah. Znie: Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku. Práca má 168 strán a samostatnú prílohu.

Vlastný text doktorandka rozdeľuje do piatich kapitol okrem úvodu a záveru. Kapitoly sú vymedzené a pomenované logicky a postihujú problematiku od všeobecnosti k špeciálnemu problému umenia socialistickorealistickeho umenia na Slovensku. Bibliografia preukazuje dobrú rozhladenosť v problematike. Autorka sa oprela o už existujúcu literatúru v českých krajinách a inde.

Výber témy práce bol – možno povedať – odvážny v tom zmysle, že umeleckí historici sa s ňou – a nielen u nás – potýkajú už pätnásť rokov s väčšími-menšími úspechmi, zatiaľ bez jednoznačného hodnotiaceho vymedzenia javu.

Možno sa k nemu dopracujú naozaj už len mladší bádatelia, pre ktorých téma je objektom nezaujateho skúmania. Tých niekoľko málo ešte žijúcich pamätníkov 50. rokov okrem spomienok je ťažko schopných tak či onak nezaujateho pohľadu. Preto som bola zvedavá na výsledok bádania mladej umeleckej historičky Alexandry Kusej.

Už na začiatok musím konštatovať, že ma potešila razantnosť a bezkomplexnosť autorkinho pohľadu na dobu a spôsob, ako sa vžila do situácie pre ňu vzdialenej, ale nie ešte ako história kodifikovanej a navyše s mnohými citlivými bodmi. Rekonštruovala obraz doby pomerne verne. V úhrne je to veľmi dobrý výsledok. Portrétovala udalosti a osobnosti energickými ťahmi, neraz s vlastnými bystrými a skratkovito údernými komentármi, a azda aj preto sa nedala

vyvieť z konceptu podrobnosťami, ktoré do práce zahrnula. Nech je jej teda odpustené, že niektoré z týchto detailov obsahujú drobné omyly, ktoré považujem za potrebné korigovať pre prípad, že by sa dizertačná práca publikovala.

Po prvé: prípravok Sorela nebol na čistenie obuvi, ale pomáda na vlasy (spomínam si na popevok z detstva: Sorela, Sorela, hlava mě bolela, vlasy mi vypadali...). Azda aj tá súvislosť s hlavou je tu viac na mieste ako topánky.

Strana 18 – Ku galériám, ktoré majú stálu zbierku umenia 20. storočia, treba pridať Oravskú galériu a Galériu P. M. Bohúňa. Uznávam, že pri ich koncepciách sme sa vyhlili „sorele“.

Strana 48 – Medveckej obraz Odovzdávanie kontingentu na hornej Orave už nebol na výstave 10 rokov lidovědemokratickej ČSR v Prahe považovaný za prekonaný (vystavené boli obrazy Stará Orava, 1949, Deti mieru, 1952, Oravčan, 1954, Na zemiacisku, 1954, V kuchyni, 1955 – posledný obraz pokladaný za krok vpred). Pamätám sa na stanoviská poroty. Katalóg tiráž má. Z výstavy 10 rokov... v SNG v Bratislave boli reprízované iba kolekcie grafiky a ilustrácie.

Strana 49 – Na margo sovietskej výstavy J. Kotlík o. i. napísal: „*Neboť po pravdě budiž řečeno: leccos z tobo, co se na výstavě čtyř sovětských malířů tváří jako realismus, je mnohdy jen naturalismus hodně plochý a řemeslně až k povážlivosti nedovedný nebo nedbalý. Leccos z tobo, v čem bychom rádi a z celého srdce chtěli vidět umění země socialistické, zavání nám vkusem, o němž máme pochybnosti. A namísto, aby nám každý obraz byl průhledem do tvůrčivé duše národů sovětských, setkáváme se tu s akademismem, jenž se ve své bezbarvosti balí v bezpohlavní a internacionální roucho.*“ (Tvorba, 16, č. 21, 21. 5. 1947) Nevieť, či toto je „*vehementným ospravedlňovaním*“. V. V. Štecha ťažko zaradiť medzi „*komunistických kritikov*“, aj keď sa po vojne angažoval do diania.

Všeobecne v texte treba rozlišovať medzi „sovietskym“ a „ruským“. V uvedenom období išlo o „sovietske“ umenie, „sovietske“ vplyvy. Stalina alebo hymnu ťažko možno nazvať „ruskými“.

Neznáma je skutočnosť, že výstava sovietskeho maliarstva bola v roku 1947 reprízovaná v Bratislave. Pamätám sa na ňu, bola v pavilóne UBS pred alebo po výstave Kolomana Sokola a všeobecne v hodnotení víťazil proti nej Sokol. Svoj negatívny názor na sovietsku výstavu spomínajú v zápise z aktívu výtvarníkov-komunistov 21. mája 1950 Peter Matejka a Bedrich Hoffstädter, obhajoval ju nejaký Slosiarik. Zaiste by sa našli stopy po výstave v tlači.

Strana 53 – Pri výstave Čs. lid a kraj... v Prahe v roku 1949; Bazovský bol nespokojný s výberom (v liste napísal K. Vaculíkovi: „*Ja som sa nechcel zúčastniť pražskej výstavy, lebo je nie po mojej chuti. Ale pribehol Wagner a silou-mocou vybral 6 obrazov a 5 kresieb, že ako by vrazil vyzerala výstava bezo mňa. Nuž zle bude vyzerať. Keď tam nebudú moje vážne veci, iba tematicky zodpovedajúce.*“ Naproti tomu Majerník bol zastúpený nie „*iba sociálnymi témami*“, ale svojimi typickými kvalitnými dielami.

Strana 66 – Nákupy z výstav už uskutočňovala Krajská galéria v Košiciach.

Strana 79 – Výstava Umenie XIX. storočia na Slovensku v SNG; riaditeľom bol ešte dr. Vladimír Novotný. Vaculík nebol komisárom. Predsedom výstavnej komisie bol Novotný, mal prvý úvod v katalógu. Vaculík, ktorý bol členom výstavnej komisie, poroty a inštaláčnej skupiny, mal druhý, odborný úvod a spracoval s V. Mensatorisom katalóg diel a biografie umelcov. Tretí úvod, silne politicky zameraný, bol od Eleny Dubnickej.

Strana 81 – Výstavy J. Mánesa a M. Aleša neboli „*prenesené na Slovensko*“, nedotýkali sa „*sporného vzťahu Čechov a Slovákov*“. Zaplánovalo ich kuratórium SNG a uskutočnil ich na základe vlastného výskumu a zberu materiálu K. Vaculík. Išlo mu o doloženie vzťahu oboch českých umelcov k Slovensku. Riaditeľ Novotný mu vyčítal na schôdzke kuratória prílišnú samostatnosť.

Strana 84 – Ester Martinčeková-Šimerová nemala v roku 1951 monografickú výstavu. Ani nemohla mať, v tom čase ju s manželom vystažovali z Bratislavy! Výstavu na Hviezdoslavovom námestí mala až v roku 1958 (komisárka Dr. A. Güntherová). V roku 1951 od nej SNG zakúpila Podobizeň robot-

níka (kolorovaná kresba perom), čo bola v podstate sociálna výpomoc, a niekoľko jej nedôležitých prác SNG získala prevodom z poverenictva. Bol to bežný spôsob obživy mnohých výtvarníkov. Nezdôrazňovala by som jej prípad, v tom čase bola na okraji záujmu.

Strana 93 – Aktív slovenských výtvarníkov-komunistov trval 2 dni (18. a 19. mája 1951).

Strana 96 – Na čele „*mocenského aparátu*“ zväzu stál dlhší čas ako vedúci tajomník maliar Vladimír Vestenický, ktorý si počínal ako malý Stalin. Kritika členstva bola najmä voči jeho metódam, pre ktoré sa ozdravovanie situácie na Slovensku spomaľovalo oproti českým krajinám. Jeho moc odstránil až „*výberový zväz*“.

Strana 103 – Nie všetci menovaní „*realisti*“ štuodovali iba doma. Napríklad C. Belan pobudol aj na Akadémii vo Viedni a absolvoval v Prahe u Želibského, Vestenický bol za vojny na štipendijnom pobyte v Španielsku.

Strana 106 – Vaculík sa výlučne súčasnému umeniu venoval už vo vojnovom období, bol jediným progresívnym kritikom obhajujúcim moderné umenie. Po roku 1948 z „*kádrových dôvodov*“ a z nechuti k situácii sa obrátil k starému umeniu a až v čase uvoľňovania znovu začal pracovať v súčasnom umení v presvedčení, že sa dá spojiť moderný výtvarný prejav so socialistickou spoločnosťou.

Strana 130 – M. Váross neuvádza Martina Benku vo výpočte „*formalistov*“.

Strana 134 – M. Benka spolu s novostavbou svojho múzea dostal v ňom byt a štátom platenú gazdinú.

Vyskytuje sa termín „*vládna Pravda*“. Bol to orgán stranícky, i keď „*vládnej strany*“.

Strana 140 – J. Jakoby na uvedenom „*záchodovom*“ obraze podľa jeho vlastných slov otrčil holú zadnú časť nie režimu, ale komisii výtvarníkov, ktorá prišla kontrolovať stav jeho „*úlohovej práce*“. Východniarski výtvarníci z rôznych príčin boli pomerne tolerantní k režimu, neboli natoľko neurotizovaní.

Strany 142-144 – C. Belan bol mimoriadne vzdelaný výtvarník, čo sa prejavilo aj v jeho neskoršej činnosti riaditeľa Oravskej galérie. Naproti tomu M. Medvecká nadväzovala najmä po farebnej stránke a v žánrovosti iba na svojho učiteľa G. Mallého.

Strana 153 – Ekonomickú stránku výtvarného života mal na starosti nie Zväz, ale od roku 1949 družstvo Tvar, ktoré sa neskôr pretransformovalo na Slovenský fond výtvarných umení.

Samostatnou přílohou dizertační práce je svazek obsahující obrazovou část (vhodně vybrané příklady), kalendárium, zoznam diel, zoznam výstav, históriu SNG, slovník pojmov a účasti maliarov na výstavách.

Pokiaľ ide o kalendárium, vyskytuje sa v ňom niekoľko drobných chýb.

1947 – K. Sokol sa vrátil do vlasti v roku 1946, nie 1947.

*Umelecký mesačník* vychádzal v rokoch 1947 – 1948 a po jeho zániku začal vychádzať časopis UBS a SVU 29. augusta *Umenie* vo vydavateľstve Tatran.

1950 – Dr. Dubnický odchod kam? Podľa môjho vedomia pracoval potom v SAV ako historik, a nie už ako historik umenia.

1951 – Valné zhromaždenie Svazu čsl. výtvarných umelcov – slovenskej sekcie sa konalo 15. júla 1951 (Kudlákov referát). Pred eventuálnym publikovaním práce by sa mali termíny aktívov a plenárov výtvarníkov upresniť.

1952 – Súborné výstavy G. Mallého a M. Benku boli až v roku 1953.

1954 – Zväz umelcov sa „začal meniť na fond“ – nepresné.

1955 – *Výtvarný život* začal vychádzať až v roku 1956. Prvé čísla redigoval kolektív, Š. Bednár bol predsedom redakčnej rady až od 3/4. čísla, v roku 1957 V. Tilkovský, od roku 1958 šéfredaktor L. Kára.

K prílohe č. II. – Zoznam diel umenia socialistického realizmu – mám pripomienku, že nie všetky diela významných umelcov časovo a názorovo patria do tejto kategórie (Bazovský, Benka, Fulla, Hoffstädter, Koreszka, Nemčík, Nevan, Žilibský). Sem by som zahrnula iba diela, ktoré vedome výtvarníci robili ako odpoveď na výzvu pracovať socialisticko-realistickým spôsobom, teda po roku 1949.

Príloha č. III. je zoznam výstav, kde mi chýba v roku 1957 výstava SNG Tradície českého moderného umenia, uskutočnená v septembri 1957 z pôžičiek z Národnej galérie v Prahe, ktorá v tom čase moderné umenie nevystavovala. Bratislavská výstava bola prvou prehliadkou českej avantgardy ešte pred výstavou M. Lamača v Brne. Existuje k nej katalóg SNG.

Výstava Tradície slovenského moderného umenia v pražskom Máneze sa konala v roku 1959, nie 1958.

Doktorandka v úsilí o maximálne uchopenie problematiky vypracovala navyiac prílohu venovanú SNG, slovník vybraných termínov a zaujímavé tabuľky účasti maliarov na výstavách.

Prácu hodnotím jednoznačne kladne a odporúčam ju na obhajobu. K množstvu drobných pripomienok uvádzam, že som pamätníčka a vlastným archív verejne neprístupný. Autorka viaceré detaily ani nemohla vedieť a vypátrať. Moje opravné poznámky nijako neznižujú veľmi dobrú úroveň práce a sú okrajového významu.

Bratislava, marec 2005

Oponentský posudek doktorandské dizertační práce Mgr. Alexandry Kusé „Sorela – slovenský variant? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku“

Jiří Ševčík

Dizertační práce Alexandry Kusé má především velmi potřebné téma, které je spojené s dosud neodreagovaným traumatem – socialistickým realismem a současně s nevyřešeným vztahem k avantgardě. Tyto souvislosti slibuje vzít v úvahu i název disertace, odkazující vtipně k staršímu Straussovu „variantu moderny“.

Myslím, že je opravdu třeba řešit socialistický realismus a avantgardu v úzké spojitosti, dokazuje to práce Borise Groyse a dlouholetá umělecká praxe slovenské skupiny IRWIN, Mladena Stilinoviče a dalších balkánských umělců. Téze Groyse, že stalinistický režim ukradl avantgardě její touhu změnit svět a vytvořit nového člověka, a že její ideje provedl jinými, akademickými prostředky, platí především pro Sovětský svaz, ale i v někdejší Československu v menším měřítku došlo k podobné krádeži už před druhou světovou válkou ve sporech komunistické administrativy a kulturní levice. Autorka práce tuto historii také připomíná, když referuje například o Anti-Gidovi S. K. Neumanna, který u nás pravděpodobně poprvé postavil proti sobě modernost pouhých estetických revolucionářů a modernost skutečného revolučního socialismu. To je další důležitá téze a dilema, kterou po válce řešilo mnoho intelektuálů (viz hlavní motto disertace z eseje „Konec moderní doby“ od Jindřicha Chaloupeckého). Stálo by jistě zato podrobněji

se zabývat předehrou konce 30. let, kam patří skutečný počátek socialistického realismu v našich zemích.

IRWIN je pozdější historie 80. – 90. let a připomínám ji proto, že vedle a proti různým projevům soc-artu, tito umělci uvedli do úzké souvislosti jazyk a ikonografii avantgardy s jazykem a ikonografií socialistického realismu. V přehnaném ztotožnění s oběma se vyrovnávají s kolektivními obrazy, které podle mého názoru dosud ovládají naše podvědomí v této postsocialistické části světa.

Socialistický realismus také není jen směšným kýčovitým produktem totality, ale je blízký ve svých nejsilnějších projevech sakrálnímu umění, jak dokládají mauzoleální gesamtkunstwerky. Jednoduché vytěsnění těchto obrazů by bylo v každém případě trivializací problému. Autorka si je toho vědoma a její práce je svým způsobem rehabilitací socialistického realismu, která je zajímavým počinem, protože ji provádí nejmladší generace historiků umění, nezátížená přímou zkušeností.

Práce je rozvíjena na osnově podrobného popisu programu socialistického realismu, jeho prosazování, výstav, fungování v institucích, ikonografie a jeho různých podob. Autorka v něm shrnuje rozsáhlý materiál z archivů, dobové korespondence, dobových textů i nedávno publikované literatury k velkým výstavám, věnovaným tomuto tématu. Vrací tak do hry množství pramenů, které aktualizuje, a které ještě budou předmětem další aktualizace a interpretace. Za cenný počín pokládám také druhý díl disertace, v němž je chronologie (kalendárium), seznam děl socialistického realismu, seznam výstav, kalendárium dějin SNG, vysvětlení některých termínů a dobových realíí a účast umělců na celoslovenských výstavách.

Jádrem práce Alexandry Kusé je však otázka, jestli existuje varianta socialistického umění na Slovensku, která měla svou funkčnost a souvislost s vlastní tradicí. Tato otázka je otázkou tak říkajíc rehabilitační a současně otázkou (podotázkou) emancipační, tj. otázkou sebeurčení. Je totiž současně kladena na vyšší úrovni jako otázka existence samostatného moderního umění na Slovensku, nebo jako otázka sebeurčení národa, a ještě dále jako otázka problematických vztahů uvnitř Československého státu a pokračovat bychom mohli až k otázce tzv. Východu a Západu. Autorka se tady dotýká několika neurotických bodů a její práce v tomto směru otvírá další problémy paralel-

nosti či neparalelnosti vývoje v zemích někdejšího východního bloku. Specifikem situace na Slovensku v této době (1948 – 1956) bylo, že kulturně politická ideologie služebnosti, srozumitelnosti, tradice a lidu přispěly paradoxně spíš k dokončení emancipačního procesu a potvrzení kontinuity domácí tradice, nežli k jejímu narušení nebo úplnému přerušení. Autorka toto zjištění opírá o kulturní politiku Novomestského (politika přerodu postavená na kontinuitě v politickém závětrí) a především o kulturní politiku a strategii zakládaných národních institucí, kde mýtizovaná lidová tradice byla rekontextualizovaná a uvedena do souvislosti s měšťanskou tradicí a modernou. Obecně praktikovaná kulturní politika mocenských struktur (kultura národní a socialistická) tedy v konkrétní situaci umožnila, aby služba ideologii socialistické kultury fungovala pozitivně jako služba národnímu sebeurčení. Důležitou roli přitom sehrálo hledání kolektivních obrazů, vytváření „vizuálu“ podle terminologie autorky, které doplnily lidový „baladicko-rapsodický“ mýtus národní kultury a ovládly na dlouho podvědomí. Tyto postřehy o mediálním působení sorely jsou podle mého mínění hodné dalšího zpracování. Jestli něco legitimizuje socialistické umění, pak především jeho sociální funkčnost a pokračující (ukradená), i když pervertovaná utopie avantgardy o síle umění (poezie) změnit svět.

Dialektika vývoje je někdy složitější a ze své domácí zkušenosti vznáším otázku, jestli na Slovensku existoval většinový střední proud realismu jako české „domovinové křídlo“, který ulehčil přijetí sorely a kodifikoval realistické umění (zdravý poměr k tzv. realitě) jako invariant zakotvený v předmoderní době?

Přímo kritickou výhradu mám k autorčině pojetí socialistického kýče a kýče vůbec. Její téze, že v socialismu se umění stalo znárodněným produktem a umělec jeho řemeslným producentem, vycházejícím vstříc masovému vkusu, je problematická. To platí pro kapitalistickou produkci a její současný provoz umění. Stejně nesouhlasím s autorčinou interpretací Karla Teiga. Jeho cirkusy, detektivky, sportovní zápasy, grotesky byly zdrojem nejvyšší poezie a kýč není ekvivalentem nějaké kulturní předfáze proletariátu. To je falešný modernistický konstrukt. Stran kýče bych se zbavil jakékoli moralizace, protože kýč je velmi funkčním sociálním faktem, je realizací touhy jinými prostředky stejně jako je podle motta celé autorčiny práce kultura pokračováním politiky jinými prostředky.



Umění si je toho vědomo a vzájemná výměna mezi různými realizacemi touhy je trvalá a vytrvalá.

Práci Alexandry Kusé pokládám za vážny příspěvek k poznání období 40. a 50. let, let která jsou klíčová v historii Československa, i obou jeho tehdejších částí, v historii jejich politiky a kultury, protože právě tady (a ještě těsně předtím) byly položeny otázky, které určily celé následující období. Práce zpracovala široký materiál, pokusila se ho utřídit a zasadit do širokého kontextu. Vytknul bych jí obecně, že postrádám na některých místech větší zobecnění, ke kterému však jistě dojde, protože přinejmenším základní zjištění a téze by měly být publikovány a vyvolají jistě širší diskusi.

Práci doporučuji jednoznačně k udělení vědecko-akademické hodnosti PhD.

Školitelský posudok k dizertačnej práci Alexandra Kusá : Sorela – slovenský variant ? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku

Doc. PhDr. Dana Bořutová, CSc., *mim. prof.*

Témou predloženej dizertačnej práce je zdanlivo krátke, avšak kontroverzný úsek vývinu nášho umenia v polovici 20. storočia. Napriek relatívne krátkeho trvaniu etapy tzv. socialistického realizmu v jej vyhranenej podobe je táto téma široká a problematická, spätá s množstvom dosiaľ nezodpovedaných (či dokonca nevyslovených) otázok, týkajúcich sa tak sféry spoločenských, či ideologicko-politických súvislostí, ako aj súvislostí vývinu výtvarného myslenia, umeleckého konceptu. Napriek odstupu pol storočia a pádu ideologických bariér, fenomén tzv. sorely je v našej historiografii výtvarného umenia ešte stále skôr okrajovou a „nedopovedanou“ témou. Dizertačná práca Mgr. Alexandry Kusej ponúka dostatočne širokú platformu, od ktorej sa môže odvinúť diskusia, a zároveň formuluje a argumentuje určitý – nepochybne plauzibilný – názor. Prezentuje fenomén sorely ako výsledok zložitej súhry mnohorakých okolností a vplyvov, zahrnujúcich spoločenské predpoklady (napríklad sociálna angažovanosť a ľavicová orientácia modernistov), politické udalosti a koncepcie (rozdelenie sveta

po druhej svetovej vojne, program socialistického realizmu), ale aj inherentne vnútorné napätie v rámci dobového výtvarno-umeleckého myslenia, pričom ako ústrednú kladie otázku existencie špecifického domáceho – teda slovenského – variantu tohto umeleckého javu. Ako sama píše, snaží sa „ *podať obraz doby a paralelne obraz jej umenia*“.

Pôvodne dosť široko vymedzená téma bola pre doktorandku výzvou k obsiahlemu štúdiu jednak dobových pramenných aj sekundárnych zdrojov, a jednak k podrobnému štúdiu celého sledu interpretácií skúmaného fenoménu v širšom európskom aj užšom česko-slovenskom kontexte. Za veľmi dôležitú pritom považujem silnú motiváciu a hĺbkú záujem autorky o danú problematiku, ktorej svedectvom je skutočnosť, že svoje štúdium v roku 1999/2000 končila obhájením diplomovej práce *Podoby a zdroje historizujúcich tendencií v architektúre 50-tych rokov na Slovensku*. Je nanajvýš sympatické, že sa neľaká zložitosti problematiky zataženej množstvom dobových i neskorších skreslení a deformácií, ani možnej konfrontácie s názormi pamätníkov a stavia interpretačný model koncipovaný z pozícií novej generácie, nazataženej ideologickými nánosmi minulosti ani subjektívnymi väzbami priamych účastníkov vtedajšieho diania. Ak sa s takýmto pohľadom z „generačného odstupu“ spája riziko straty autenticity, tak zároveň sa tu otvára možnosť vyviazať sa zo siete zaujatosti či sentimentov a ponúknuť triezvejší, vecnejší (a možno „nemilosrdnejší“) pohľad na skúmané javy.

Koncepcia práce Mgr. Alexandry Kusej dozrieva do svojej definitívnej podoby postupne, súbežne so spracovaním jednotlivých problémových balíkov pomerne široko formulovanej témy. Premyslený a systematický postup pri jej utváraní sa premietol aj do celkovej štruktúry dizertačnej práce. Základným motívom práce je nazeranie umeleckých fenoménov v kontexte politických a spoločenských súvislostí, pričom badať úsilie autorky o nezaujaté a vecné posudzovanie týchto vzťahov. S ohľadom na komplexnosť skúmanej problematiky a v snahe o hĺbkové rozpracovanie určitých jej stránok zvolila si doktorandka kľúčové problémy, na ktorých podrobnejšie explikuje dobovú situáciu a súvislosti vtedajšieho výtvarného života. Pre tento cieľ si, nazdávam sa, veľmi primerane zvolila segmenty výstavnej politiky, budovania Slovenskej národnej galérie a organizáciu výtvarného života v rovine profesijných inštitúcií a školstva

(ZSVU a VŠVU), ktoré rozoberá v rámci ťažiskovej kapitoly *Presadzovanie socialistického realizmu*. Spracovanie jednotlivých kapitol k týmto problémom ju potom priviedlo k (opätovnému) rozšíreniu záberu o analýzu a interpretáciu konkrétnych umeleckých diel v kapitole *Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1956*, kde na príklade maliarskych diel načrtáva vlastnú charakteristiku umenia danej doby a pokúša sa nájsť odpoveď na viaceré otázky vyslovené v úvode, aby sa potom v *Závere* celej práce pokúsila zhodnotiť dosah doktríny socialistického realizmu na vývoj výtvarného umenia na Slovensku. Ako vedľajší produkt systematického postupu Mgr. Alexandry Kusej pri spracovaní danej témy vznikli aj materiály, ktoré tvoria obsah druhého, *prílobového dielu dizertačnej práce* – predovšetkým kalendárium a celý rad prehľadných zoznamov (umelecké diela, výstavy, história SNG, maliarske diela na jednotlivých prehliadkach výtvarného umenia), ktoré dopĺňajú zväzok obsahujúci obrazovú prílohu. Príčlenenie tohto informačného súboru k dizertácii považujem za veľmi užitočné.

Nazdávam sa, že štruktúra práce i rozsah jednotlivých jej častí sú primerané a zodpovedajú zámeru autorky vykresliť fenomén umenia 50-tych rokov v širšom historickom kontexte. Pri spracovaní svojej témy preukázala schopnosť nezaujať a kriticky reflektovať historické okolnosti aj umelecké prejavy, orientovať sa v množstve názorov a koncepcií naze-

rania na vzájomné väzby umenia a politiky ako aj na sám fenomén umenia socialistického realizmu, a napokon aj schopnosť formulovať nielen vlastné názory a postoje, ale koncipovať prijateľný interpretačný model. Za pozitívnu stránku práce pokladám skutočnosť, že autorka si z obsiahleho materiálu skúmaného obdobia efektívne vybrala a zvolila kľúčové problémové okruhy, ktorým venovala bližšiu pozornosť – tieto „sondy“ umožnili podrobnejší pohľad na mechanizmus fungovania kultúrnej politiky obdobia sorealizmu v praxi a predstavujú cenný príspevok k doterajším poznatkom. Štúdiu Mgr. Alexandry Kusej pokladám za fundovaný základ, od ktorého sa – predpokladám – odvinie dlho očakávaná diskusia k otázkam súvisiacim s touto zložitou etapou nášho výtvarného, resp. kultúrneho života. Hoci v spracovaní jednotlivých častí textu sa miestami nepochybne vyskytli určité nedôslednosti, nedotiahnutosti, prípadne drobné chyby či omyly –  *poukázať na ne je úlohou oponentov* – nazdávam sa, že obsiahly text dizertácie (celkove 156 strán textu) vybavený bohatým poznámkovým aparátom a vyššie zmienenými prílohami práce predstavuje kvalitu, nasvedčujúcu, že jej autorka, Mgr. Alexandra Kusá, má všetky predpoklady pre samostatné vedecké bádanie a splňa kritériá stanovené pre získanie vedecko-akademickej hodnosti PhD. Preto odporúčam, aby jej bola táto vedecko-akademická hodnosť udelená.

V Bratislave 2. 4. 2005

Prof. PhDr. Ján BAKOŠ, DrSc., Slovenská akadémia vied, Štefánikova 49, 814 38 Bratislava, e-mail: dejuba-ja@savba.sk

Prom. hist. Zuzana BARTOŠOVÁ, Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, e-mail: dejubart@savba.sk

Doc. PhDr. Dana BOŘUTOVÁ, CSc. mim. prof., Katedra dejín výtvarného umenia, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, Gondova 2, 818 01 Bratislava, e-mail: dana.borutova@fphil.uniba.sk

Mgr. Daniel GRUŇ, Katedra teórie a dejín umenia, Vysoká škola výtvarných umení, Hviezdoslavovo nám.18, 814 37 Bratislava, e-mail: grun@vsvu.sk

PhDr. Ladislav KESNER, Ph.D., Cultropa s.r.o., Pod novým lesem 34, 162 00 Praha, e-mail: lkesner@cultropa.cz

PhDr. Štefan ORIŠKO, CSc., Katedra dejín výtvarného umenia, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, Gondova 2, 818 01 Bratislava, e-mail: orisko@chello.sk

Prof. PhDr. Ľudmila PETERAJOVÁ, CSc., Osuského 3, 851 03 Bratislava

Univ. Prof. Dr. Michael Viktor SCHWARZ, Institut für Kunstgeschichte, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien, 1090 Wien, Spitalgasse 2, Hof 9, e-mail: Michael.Schwarz@univie.ac.at

p. h. Jiří ŠEVČÍK, CSc., Katedra teorie a dějin umění, Akademie výtvarných umění, U Akademie 4, 170 22 Praha, e-mail: sevcik@avu.cz

Prof. PhDr. Pavel ŠTĚPÁNEK, Ph.D., Katedra dějin umění, Filozofická Fakulta, Univerzita Palackého, Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, e-mail: estepanek@tiscali.cz

dr inż. arch. Agnieszka TOMASZEWICZ, Dziekanat Wydziału Architektury, Politechnika Wroclawska, Bolesława Prusa 53/55, 50-317 Wrocław, e-mail: agnieszka.tomaszewicz@pwr.wroc.pl

Paul WOOD, Department of Art History, Faculty of Arts, The Open University, Walton Hall, Milton Keynes, MK7 6AA, UK, e-mail: P.W.Wood@open.ac.uk



JÁN BAKOŠ

## INTELEKTUÁL & PAMIATKA



Kalligram

Ján Bakoš:  
**INTELEKTUÁL & PAMIATKA**  
(Intellectual & Historical Monument)  
Kalligram : Bratislava, 2004, 265 s.,  
ISBN 80-7149-610-3, www.kalligram.sk

The book consists of two essays: The first one analyses historical changes of social status of intellectual; the second one deals with metamorphoses of the idea of historical monument.

## Pocta Karolovi Kahounovi

### POCTA KAROLOVI KAHOUNOVI: Súvislosti slovenského umenia. JUBILEJNÝ ZBORNÍK 3

(Tribute to Karol Kahoun:  
Contexts of Slovak Art)  
Edited by Štefan Oriško. Stimul : Bratislava,  
2006, 231 s., ISBN 80-89236-08-1,  
kdvu@fphil.uniba.sk

Proceedings of the conference devoted to the 75<sup>th</sup> anniversary of doc. PhDr. Karol Kahoun, CSc., a former senior lecturer of art history at Comenius University Bratislava, consisting of papers by his friends and pupils.

Súvislosti slovenského umenia  
Jubilejný zborník

3