

Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave

Galéria 2012 – 2013

Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave
Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava
Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava

Galéria 2012 – 2013



Obsah / Inhalt / Contents

Vladimíra Büngerová – Lucia G. Stachová: Neuzavreté kapitoly (editorial) / Unclosed Chapters (Editorial) ... 4

Štúdie / Studien / Contributions

Katarína Rusnáková: Jana Želibská – komunikácia videoobrazom / Jana Želibská – Communication through Video Images ... 5

Lina Dzuverović: Feminizmus mimo radaru – pod povrhom rodovej rovnosti ... 14

Lina Dzuverović: Feminism under the Radar – Reading between the Lines of Token Equality ... 21

Monitoring (Korešpondenčný rozhovor Daniela Grúňa s Lubomírom Ďurčekom) / Monitoring (Daniel Grúň's Correspondence Interview with Lubomír Ďurček) ... 25

Dávid Fehér: Myšlienky o prenose (Poznámky ku konceptuálnemu umeniu Gábora Attalaiho) ... 32

Dávid Fehér: Transfer Ideas (Notes to the Conceptual Works of Gábor Attalai) ... 47

Petra Hanáková: Večne zelený Koller / Koller Ever Green ... 54

Vladimíra Büngerová: Socha a fotografia (1. časť) / Sculpture and Photography (Part 1) ... 75

Katarína Bajcurová: Klasici moderny očami Mariana Várossa (Martin Benka a Ludovít Fulla) / Classics of Modernism (Martin Benka and Ludovít Fulla) through the Eyes of Marian Váross ... 86

Materiály, dokumenty, archív / Materialien, Dokumente, Archiv / Miscellanea

Zdeněk Kazlepka: Taliaska maľba / Italian Painting ... 92

Sabina Jankovičová: Monumentálna tvorba Erny Masarovičovej / Monumental Art of Erna Masarovičová ... 102

Linda Osyková: Výtvarná podoba 10. výročia vzniku prvej ČSR na Slovensku / Art Representation of the 10th Anniversary of the Founding of the First Czechoslovak Republic in Slovakia ... 110

Katarína K. Bodnárová: Osobný fond Ferdinand Čapka (1905 – 1987) / Personal Papers of Ferdinand Čapka (1905 – 1987) ... 117

Ondrej Hanko: Osobný fond Michal Maximilián Scheer (1902 – 2000) / Personal Papers of Michal Maximilián Scheer (1902 – 2000) ... 121

Slovenská národná galéria / Slowakische Nationalgalerie / Slovak National Gallery

Akvizície Slovenskej národnej galérie v roku 2012 ... 125

Akvizície Slovenskej národnej galérie v roku 2013 ... 167

Akvizície Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v roku 2012 ... 198

Akvizície Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v roku 2013 ... 199

Prírastky umenovednej literatúry v knižnici Slovenskej národnej galérie v roku 2012 ... 201

Prírastky umenovednej literatúry v knižnici Slovenskej národnej galérie v roku 2013 ... 214

Neuzavreté kapitoly

Ročenka Slovenskej národnej galérie – Galéria patrí v jej publikačnom programe k stálym titulom, pretože okrem povinných súčastí informujúcich najmä o nových akvizíciách diel a archívnych materiálov, štatistikách a prírastkoch knižnice pravidelne prináša rad odborných štúdií a pohľadov na stav umeleckohistorického bádania *in medias res*. Konceptcia súčasného dvojčísła vyšla zo zámeru zhromaždiť a pripraviť na zverejnenie štúdie a dokumenty vychádzajúce z vedecko-výskumných úloh súvisiacich predovšetkým s výstavnou činnosťou SNG v uplynulých rokoch. Práve v tomto období sa podarilo uskutočniť viaceré monografické spracovania autorov a autoriek progresívnych tendencií umenia druhej polovice 20. storočia v podobe retrospektívnych výstavných projektov (Július Koller, Jana Želibská a Ľubomír Ďurček). Hoci výstavy sprevádza vydanie monografických publikácií a katalógov, práca historika umenia na danej téme sa tým spravidla nekončí. Textami a prezentáciami sa totiž otvoria nové témy, interpretácie, objavy, zhodnocovanie diela, komparácie a kontextualizácia tvorby autora v európskom a svetovom umení. Ako editorky sme sa rozhodli poskytnúť priestor pre zachytenie tohto „teoretického“ pohybu počas priprav monografických výstav a následné reflexie v historickom a teoretickom bádani po ich uvedení do života. Aj v dejinách moderného a súčasného slovenského umenia stále nachádzame „biele“ miesta, ktoré otvárajú stále nové otázky a parciálne témy z pohľadu interných pracovníkov galérie, kurátorov zbierok, ale aj z perspektívy odborníkov z externého prostredia. Aj z tohto dôvodu považujeme za prínosné príspevky zahraničných teoretikov umenia, ktorých sme oslovili, aby pre ročenku pripravili texty o maďarskom autorovi Gáborovi Attalaime a chorvátskej autorke Sanji Ivekovičovej.

Hoci bola ročenka konzervatívnym printovým médiom, prechádza v rámci stratégie Slovenskej národnej galérie, usilujúcej o čo najväčšiu otvorenosť, transformáciou, ktorá otestuje jej vydanie vo forme e-knihy voľne dostupnej a šíriteľnej internetom. Elektronické vydanie umožnilo a zlepšilo podobu galerijnej „klasiky“ vďaka možnosti uvedenia viacerých reprodukcí vo farbe a podporilo šírenie kultúrneho dedičstva a slovenského umenia, slobodný, aj keď korektný prístup k štúdiu, keďže poskytuje bez spoplatnenia celý obsah vo forme pdf. Tieto inovácie dávajú publikácii nové možnosti v jej budúcej existencii a dúfame, že prinesú aj novú dimenziu komunikácie a diskusie na predložené témy.

Vladimíra Büngerová

Lucia G. Stachová

Jana Želibská – komunikácia videoobrazom



Jej pohľad na neho. 1996.
Videoinštalácia, videoprojekcia,
4'50'', slučka, farba, zvuk,
drevo, sklenené boxy, svetlo, plast,
sprchovacia hadica. Foto: Martin
Marenčin

Jednou z významných oblastí súčasnej tvorby Jany Želibskej je umenie videa. Autorka sa venuje tomuto multimediálnemu žánru od roku 1990 a možno povedať, že videoumenie predstavuje nielen výrazný Želibskej reštart na slovenskej a medzinárodnej umeleckej scéne po roku 1989, ale súčasne reprezentuje syntézu jej tvorivých snáh a vyvrcholenie doterajšej umeleckej tvorby.

Treba pripomenúť, že umelkyňa už od svojho vstupu na výtvarnú scénu v poslednej tretine 60. rokov 20. storočia inklinovala k intermediálnym presahom, keď invenčne prekračovala hranice klasických médií smerom k environmentom a inštaláciám, využívala performatívnosť jednotlivých foriem akčného umenia, ako sú happening, bodyartová performancia alebo event, rovnako invenčne pracovala s fotografiou a využívala rôzne typy umelého svetla, pričom dôležitou zložkou jej rozmanitých prejavov bola aj hudba. Pokiaľ ide o tematiku či ikonosféru vizuálnych prác, aj na tomto poli si Želibská zachovala mimoriadnu súdržnosť a kontinuitu svojho osobitého tvorivého programu. Umelkyňa dlhodobo, ale vždy s pridanou hodnotou aktuálnosti, skloňuje z osobnej perspektívy videnu tematiku tela a telesnosti, ktorá je spojená s otázkami sexuálnej a rodovej identity s odkazmi na širšie sociokultúrne aspekty, pričom jej dielam nechýba príznačný humorný nadhľad a irónia.¹

Ohlasy postfeminizmu vo videotvorbe Jany Želibskej

Tým, že umelkyňa z pozície ženského subjektu nastavuje ironické zrkadlo rôznym praktikám zobrazovania žien a mužov v reláciách patriarchálneho myslenia, s odkazmi na dejiny umenia, ako aj na niektoré formy vizuálnej

kultúry, napr. mainstreamové filmy, reklamy, televízne seriály, lifestylové časopisy a podobne, kde sa uplatňuje prevažne zjednodušené, jednorozmerné nazeranie na kategórie ženskosti a mužskosti, získava Želibskej tvorba styčné body s filozofiou a umením postfeminizmu, ktoré sa rozvíjajú na Západe od konca 80. rokov minulého storočia. K charakteristickým znakom postfeminizmu ako paralely postmodernizmu, ak to zjednoduším na tie najzákladnejšie črty, patrí kritika esencionalizmu, dekonštrukcia binárnych rodových opozít a uznanie performatívnej povahy rodu, kde platí premisa, že nielen pohlavie, ale aj rod sú považované za kultúrne a spoločenské konštrukty. Napokon, ani sex sa už dnes neposudzuje ako číry biologický proces, ale pokladá sa za zložitý biokultúrny akt, ktorý sa premieta aj do kvality našich vzťahov a často ich dokáže dosť výrazne skomplikovať. Postfeminizmus, ktorý vzal na vedomie existenciu konzumnej kultúry ako reálny fenomén obdobia neskorého kapitalizmu, sa zaoberá skúmaním spoločenských rolí žien a mužov, pričom si na jednej strane všima výrazné zmeny k lepšiemu, ktoré prispeli k rastu sebavedomia a k posilneniu statusu a moci žien, čo má na druhej strane menej priaznivý dopad na vznik rôznych frustrácií mužov v profesionálnom aj súkromnom živote a súvisí tiež s krízou mužskosti.² Jednou z nemenej dôležitých črt postfeminizmu je aj oživený záujem samotných žien o vyjadrenie rozkoše z vlastnej telesnosti a sexuality. Filozofická, teoretická a umelecká platforma postfeminizmu poskytuje dosť široký terén a živnú pôdu pre výtvarníčky a výtvarníkov nielen na Západe, ale aj v postkomunistických krajinách, ktoré po roku 1989 uskutočnili rýchlu celospoločenskú transformáciu a obnovu demokracie. Mnohé zo spomínaných tém a symptómov postfeminizmu špecificky



Sestry I. 1997. Videoinštalácia, videoprojekcia, 10', slučka, farba, zvuk. Foto: Martin Marenčín

artikuluje vo svojej videotvorbe aj Jana Želibská. Typickou formou Želibskej vizuálnych prejavov sa stali videoinštalácie. Sú koncipované do konkrétneho architektonického priestoru, či už ide o múzeum umenia, galériu alebo alternatívny priestor, v ktorom gros tvorí videotechnológia s komplementárnymi sochárskymi prvkami, respektíve s často uplatňovanými readymadmi. V prvej polovici 90. rokov výtvarníčka využívala vo svojich videoinštaláciách prevažne televízne monitory s elektronickým obrazom. Sústreďovala sa v nich na interpretáciu fragmentov ženského tela – predovšetkým sexuálnych symbolov, ako sú prsia alebo iné telesné atribúty žien, ktoré konfrontovala s vizuálne príbuznými architektonickými motívmi či bežnými úžitkovými predmetmi – readymadmi vo funkcii emblematických telesných metafor. Vyvolávala nimi so zmyslom pre ľahkú iróniu narážky na erotogénne zóny žien. Už na prvý pohľad je zjavné, že Želibská dokáže pracovať s erotikou veľmi rafinovane. Na rozdiel od pornografie, pohlcujúcej erotickosť, ktorá tým, že všetko ukazuje a nič neskrýva, čím sa reálne obrazy detailov tiel úplne vyprázdňujú a menia na číre klišé,³ umelkyňa erotiku artikuluje v intenciách sofistikovanej vizuálnej hry skrývania a odhaľovania zaujímavých fragmentov tiel mladých žien a dievčat, neskôr i muža, pričom nám vždy ukazuje niečo skutočného. Dôležitou zložkou Želibskej videoinštalácií sa stáva na jednej strane performancia hlavnej aktérky, vystupujúcej na videu, usúvzťažnená so špecifickými detailmi architektonického prostredia, ktoré odkazujú na vybrané erotické časti ženského tela, alebo na druhej strane aktérka performuje s predmetmi,

prezentovanými na elektronickom obraze, ktoré sú zároveň prítomné ako reálne objekty videoinštalácie. Môžem uviesť napr. *Zákaz dotyku* (1992), *Koncert pre činely a „prsia“* (1994) alebo *Dreimal* (1994). Príznačnou črtou týchto videodiel je veľký dôraz položený na rovnováhu medzi ich vizuálnou a zvukovou stránkou.

Premietaný obraz alebo od obrazovky ku kinematografickému kódu

V centre mojej pozornosti budú Želibskej videoinštalácie, ktorých objektová zložka je minimalizovaná v prospech veľkoplošnej projekcie, čiže dominuje v nich veľkorozmerný premietaný obraz. Spôsobom prezentácie, ktorý spočíva v tom, že veľkoplošné projekcie sa premietajú na stenu, dochádza k formálnemu posunu videoinštalácií smerom ku kinematografii. Tomu zodpovedá do istej miery aj typologické delenie videofilmov, v prípade Jany Želibskej môžeme hovoriť o naratívnych videách, čiže videách s príbehom a o videách inklinujúcich k dokumentárnemu štýlu. Na rozdiel od princípov uplatňujúcich sa pri tvorbe filmových diel, určených na recepciu kolektívneho publika v kinosále, ktoré sú výsledkom súhry viacerých tvorivých profesií – scenáristu, režiséra, kameramana, strihača, autora hudby a tak ďalej, typická videoumelkyňa Jana Želibská pristupuje k tvorbe svojich diel inak. Jej finálny produkt má oproti filmovému dielu kratšiu dĺžku (zväčša od 3 do 10 minút) a je adresovaný individuálnemu pohyblivému divákovi alebo diváčke v múzeu umenia, galérii, alebo v alternatívnom priestore. Treba tiež zdôrazniť, že umelkyňa sa podieľa na všetkých tvorivých



Sestry II. 1999. Videoinštalácia, videoprojekcia, 9', slučka, farba, zvuk, stoličky, stolík, uterák, zrkadlo, lavór, svetlo. Foto: Martin Ličko

zložkách produkcie videodiel sama, čo je vlastné aj väčšine autorov a autoriek z oblasti videoumenia a experimentálnych filmov. Skôr, než sa budem venovať analýze piatich vybraných ukážok Želibskej videoinštalácií s veľkoplošnými projekciami z hľadiska tematického i z hľadiska formálnych stratégií, rada by som ešte poukázala na niekoľko dôležitých charakteristických vlastností jej videodiel. Na úvod treba zdôrazniť, že hoci sa na niektoré Želibskej práce dajú aplikovať aj teoretické závery vplyvnej eseje Laury Mulveyovej *Vizuálna slasť a naratívny film* (1975),⁴ v súčasnosti sú k dispozícii aktuálnejšie teoretické práce, ktoré poskytujú adekvátnejšie interpretačné modely týkajúce sa diváckeho publika. Americká filmárka, teoretička filmu a kultúry Laura Mulvey v uvedenej eseji tvrdí, že hollywoodsky film – ako moderná patriarchálna vizuálna kultúra – je vo všeobecnosti štruktúrovaný v zhode s ovládaním mužského pohľadu, tzv. gaze, ktorý presadzuje svoju moc uplatňovaním si nároku na predstavenie, kde je ústredným terčom obraz ženy ako sexuálneho objektu alebo fetišistické zobrazenie ženy. Podľa Mulveyovej je svet usporiadaný na základe nerovnosti pohlaví, slasť z divania je rozštiepená na aktívnu (mužskú) a pasívnu (ženskú) pozíciu, pričom žena tradične zastupuje dve úrovne: je erotickým objektom pre postavy v príbehu na plátne a súčasne je erotickým objektom pre diváka v sále.⁵ Mulvey však neberie do úvahy, že rozkoš z pozerania môže prežívať aj diváčka a že

v hľadisku môžu sedieť aj ľudia patriaci do LGBT komunity,⁶ ktorí príbeh filmu recipujú z odlišných uhlov pohľadu. Na rozdiel od Mulveyovej, filmoví teoretici David Bordwell a Noël Carroll, ktorí v 90. rokoch iniciovali tzv. postteóriu ako koniec veľkej teórie, spochybnili dominanciu teórie 70. rokov s tým, že poskytujú alternatívne prístupy k diváctvu založené na používaní kognitívnej psychológie.⁷ Ich záujem je orientovaný na úlohu, ktorú hrá vedenie a praktiky divania sa vo vzťahu k diváckemu publiku. Postteória predstavuje väčší rešpekt k filmovej recepcii v zmysle kognitívnych a racionálnych procesov, než sú iracionálne alebo nevedomé procesy. Je kritikou psychoanalytickej teórie a tzv. ideálneho diváka kinematického procesu, na rozdiel od reálneho, skutočného diváka, človeka v kine, s ktorým pracuje kognitívna teória. Podľa Bordwella a Carrola je psychoanalytická teória zaťažená ahistorickosťou a veľkými príbehmi psychoanalýzy, ako sú Oidipov komplex a úzkosť z kastrácie, ktoré dominovali v kritической teórii v priebehu 70. a raných 80. rokov, čo viedlo k reálnemu nebezpečenstvu obetovania historických problémov v prospech tých, ktoré sa vzťahujú na formovanie subjektivity a jej vzťah k ideológii. Títo kritici navrhli význam, a namiesto veľkých príbehov subjektivity navrhujú mikropříbehy sociálnej zmeny.⁸ Spomeňme si v tejto súvislosti aj na knihu Jeana François Lyotarda *Postmoderní situace: Zpráva o věděni* (1979), v ktorej filozof zastáva názor,



Na diéte. 1997. Videoinštalácia, dvojkanálová videoprojekcia, 4'30'', slučka, farba, zvuk, televízor, jedlo, alobal. Foto: Martin Marenčin

že v postmoderne veľké príbehy, napr. náboženstvo, veda, marxizmus, psychoanalýza, mýty o pokroku, pochádzajúce z osvietenstva a iné teórie, ktorých cieľom bolo vysvetliť zmysel sveta, stratili dôveryhodnosť. Lyotard prichádza s ideou malých príbehov, ktoré môžu presvedčivejšie vyjadriť zložitosť ľudského života z rôznych uhlov pohľadu.⁹ Vráťme sa však späť k Bordwellovi a Carrolovi, ktorí „tvrdia, že film by sa mal študovať viac vo vzťahu k histórii a spoločnosti než k nevedomiu a subjektivite“.¹⁰ Pôvodná teória diváctva tiež neberie do úvahy také faktory, ako sú trieda, farba, rasa, vek alebo sexuálna orientácia.¹¹ Vplyv kognitívnych vied rozšírených aj do umenovedných disciplín priniesol mnohé impulzy, ktoré sa prejavujú nielen v rámci procesov vedenia a myslenia, ale zaoberajú sa aj recepciou umeleckého diela, ktorého integrálnou zložkou je aktívny mysliaci a citiaci subjekt. Bordwell sa vo svojich teoretických prácach zameriava hlavne na problémy témy (motívy a ikonografia), formálne a štylistické princípy, venuje sa výskumu historických premien produkcie a distribúcie významov (sémantika), stratégiám kombinácie jednotlivých prvkov, čiže syntaxe, ako aj pragmatike, vyjadrujúcej vzťah medzi dielom a divákom.¹² Ďalší metodologický posun reprezentuje queerska teória, ktorá nazerá na sexuálne praktiky – homosexuálne, bisexuálne, autosexuálne a transsexuálne ako na fluidné, rozmanité a heterogénne entity. Judith Butler vo svojej kánonickej knihe *Trampoty s rodom* (1990),¹³ ktorá prezentuje queersku kritiku psychoanalytického konceptu pevne stanovených gendrových identít, prináša pojem rodu ako performatívnej a sociokultúrnej kategórie, a nie biologickej kategórie. Je nepochybné, že Butlerovej publikácia mala veľký vplyv na filmových teoretikov usilujúcich sa analyzovať zobrazenie gejov a lesbičiek vo filme. Otázka queerskej recepcie filmov sa tak stala aktuálnym výskumným problémom, na rozdiel od 70. rokov, keď divákovi LGBT kritická teória nevenovala takmer

žiadnu pozornosť. Vyššie spomínané kritické poznámky na adresu psychoanalytickej teórie privádzajú teoretikov k potrebe jej revízie v súvislosti s aktuálnym stvárňovaním tela a telesnosti od 90. rokov 20. storočia do súčasnosti. V tomto zmysle by sa psychoanalytická teória mala stať selektívnejšou a na jemnejších rozdieloch založenou teóriou vo vzťahu ku konštruovaniu vzdialenosti medzi divákom a obrazom.

Proti stereotypizácii obrazov mužskosti a ženskosti

Podme sa teraz pozrieť na konkrétne videodiela Jany Želibskej a venujme sa podrobnejšie ich analýze. Vybrané diela sa zaoberajú politikou mužského, ženského i dievčenského tela z pohľadu autorky. Ide o veľmi fyzicky pôsobiace videá, pretože vizualita ich premietaných videoobrazov je obvyčajne založená buď na veľkom detaile tváre protagonistov a protagonistiek, alebo na polodetaile, ktorý rámuje telo od hrude nahor, prípadne je vizualita projektovaných obrazov založená na polocelku, kde sa ľudské telo zobrazuje od pásu nahor, čím sa postavy svojím meradlom dostávajú do bližšieho kontaktu s divákom alebo diváčkou, čo pôsobí nesmierne sugestívne. Sústreďenie sa na detail – tvár nám evokuje pojem *Obraz-afekcia*, o ktorom teoretizoval Gilles Deleuze vo svojom knižnom diptychu *Film 1. Obraz – pohyb* (2000)¹⁴ v súvislosti s emocionálnym rozmerom ľudského subjektu vo filmových postavách. Deleuze vo svojich reflexiách o obraze-afekcii nadviazal na filozofa Henriho Bergsona a jeho afektívne vnímanie, ktoré sa vzťahuje k citovému procesu zahŕňajúcemu napr. radosť, vzrušenie, prekvapenie, zdesenie, strach, stres, hnev, zlosť, hanbu a podobne. V súčasnosti mnohé teoretické výstupy v umení, filmových a mediálnych štúdiách podporujú afektívne čítanie alebo interpretáciu emócií v recepcii diel, ako na to poukázala aj Marie-Luise Angerer vo svojej štúdiu *Feeling the Image. Some Critical Notes on Affect* (2011).¹⁵ Angerer

tvrdí, že emócie a pocity nevytvárajú iba základ pre vyššie kognitívne procesy, ale sú nepostrádateľné aj pre estetický zážitok.¹⁶ Podobný názor zastávajú David Bordwell a Kristin Thompsonová v knihe *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu* (2011),¹⁷ v ktorej píšú, že „rozlišujeme medzi emóciami prezentovanými v umeleckých dielach a emocionálnou reakciou, ktorú pociťuje divák. Aj divákova emocionálna odozva na film sa vzťahuje k filmovej forme.“¹⁸ Podobne sa aj vo vizuálnom umení v 90. rokoch objavujú umelci a umelkyne, mnohí z rôznych minoritných skupín, ktorí podľa Cynthie Freelandovej opäť objavujú vieru v silu umenia vyjadrovať pocity alebo prenášať „posolstvá“ a obracajú našu pozornosť na otázky sexualitý, smrteľnosť alebo rasizmus.¹⁹ Freeland taktiež upozorňuje na význam kognitívnych teórií umenia, ktoré vychádzajú z predpokladu, že umenie komunikuje. Môže komunikovať pocity, emócie alebo myšlienky a idey. Rovnako dôležitá je však aj interpretácia, pretože pomáha vysvetliť, akým spôsobom to umenie robí. Nemenej závažným faktom taktiež je, že umenie nadobúda význam čiastočne aj zo svojho kontextu.²⁰ Pokiaľ sa pozeráme na tieto otázky z perspektívy feministickej filozofie, musíme si uvedomiť, že je treba problematizovať maskulinizáciu rozumu a femininnosť citu – a to tak z hľadiska produkcie, ako i recepcie diel –, pretože dodnes sú udržiavané ako rozšírené myšlienkové kliše a normatívne predstavy. V tomto zmysle sa kategórii mužskosti priraduje rozum a kategórii ženskosti sa priraduje cit. Herta Nagl-Docekal tvrdí, že „... zde se jedná o známý model maskulinity, jenž je charakterizován odstupem od druhých a ‚tvrdostí‘ – v rámci koncepcie ‚dělbý práce‘, jenž přenechává odpovědnost za kultivaci citů ženám, přičemž myslí na empatii a starostlivou péči o druhé“.²¹ V rámci feministickej kritiky je potrebné odmietnuť takýto spôsob myslenia, pri ktorom dochádza k oddelovaniu rozumu a citu a k polarizácii charakterov podľa pohlavia. Muži a ženy majú mať rovnakú možnosť rozvíjať svoje emocionálne a rozumové schopnosti.²² Rôznymi stupňami emocionalitý nás oslovujú aj premietané videoobrazy Jany Želibskej, ktoré autorka kombinuje s humorným nadhľadom a niekedy s jemnou, inokedy zas trochu britkejšou iróniou či so sarkazmom. Tieto prímesi ochraňujú jej videoinštalácie pred úskalím sklznutia do sentimentálnych polôh. Videoinštalácia *Jej pohľad na neho* (1996) je exemplárnou ukážkou zmeny autorkinej perspektívy, ktorá spočíva v presmerovaní jej orientácie na mužský objekt. Vznik tohto diela, v ktorom ide o rozšírenie možností otvorenej interpretácie rodových otázok vo vzťahu ku skúmaniu sexuálnej identity muža, podnietila výstava *Paradigma žena* v Považskej galérii v Žiline.²³ Protagonistom videa je „torzo“ nahého sprchujúceho sa muža, na ktorého autorka ironicky namierila svoju videokameru. Veľkoplošná videoprojekcia je vydarenou paródiou na mužský gaze a voyeurizmus. Prvé zábery videa nás uvádzajú do intímneho priestoru kúpeľne, kde sledujeme, ako sa kamera pohráva s obrazovými fragmentmi kúpeľne – s červenou vaňou so zjavnými erotickými konotáciami a detailmi vodovodného kohútika a sprchovacej hadice, ktoré vzbudzujú falické asociácie. Po zvukoch z rozhlasu a písaní muža ich podporia aj tóny erotickej piesne Sergeja Gainsbourga. Po tejto predohre sa objavuje sprchujúci sa muž, pieseň nahradí zvuk tečúcej vody a fragmenty mužského tela sa striedajú s detailmi falických metafor kúpeľne. Scéna končí zmiznutím muža a pohľadom do

prázdnej vane, kde sa k odtoku skotúľajú dve guľky z moduritu. Rovnaká dvojica moduritových guľiek so sprchovacou hadicou uprostred, ktoré pôsobia ako vzácne muzeálne vzorky, tvorí obsah sklenených vitrín na stene, osvetlených červenými žiarovkami. Želibskej videoinštalácia je na jednej strane ukážkovým príkladom dekonštrukcie kúpeľňových scén vytvorených umelcami-mužmi, v rámci nich možno spomenúť napríklad diela pop-artistov Toma Wesselmana alebo Georgea Segala, a na druhej strane je dialógom vedeným zo ženskej perspektívy s videoinštaláciou Billa Violu *Interval* (1995), kde hlavným aktérom je taktiež sprchujúci sa muž. Podľa Radislava Matuščíka je táto videoinštalácia ukážkou „ironického pseudokastrovania“.²⁴ Zora Rusinová nadväzuje na jeho postreh a rozvíja úvahy „o strachu z potenciálne nebezpečného ženského poznania, z efektu moci Medúzy, jej ‚diabolského pohľadu‘, ktorý spôsobuje, že mužskosť sa ocitá v riskantnej situácii, úzkosti z kastrácie“.²⁵ Skôr než opäť vstúpime do kúpeľne, kde na nás budú čakať *Sestry II.*, videoinštalácia z roku 1999, rada by som odcitovala niekoľko viet z knihy Roberta Fulghuma *Všetchno, co opravdu potřebuju znát, jsem se naučil v mateřské školce* (1993),²⁶ v ktorej sa autor odvoláva na názory svojho kamaráta v období, keď robil prieskum pre svoju doktorskú prácu zo sociológie. Hovoril, že ak chcete o ľuďoch poznať pravdu, mali by ste zájsť do ich kúpeľne. V tejto jedinej malej miestnosti sú vystavené všetky ľudské zvyky, nádeje, sny, smútky, neduhy a trápenia, a dokonca aj sexuálny život. Najväčšie tajomstvá ľudstva sú vraj schované v kútoch a škárah kúpeľne, kam odchádzame, aby sme tam boli sami, aby sme sa na seba pozreli do zrkadla, aby sme pripravili svoje telá na ďalší deň, aby sme sa očistili, prichádzame tam meditovať, premýšľame o tom, čo bude, a vo všeobecnosti sa tam snažíme vylepšiť svoj údel. Vyzerá to teda tak, že kúpeľňa sa pre mnohých z nás môže stať nielen priestorom na intímnu hygienu, ale aj miestom na rozjímanie o našom intímnom živote a o kvalite našich intímnych vzťahov.²⁷ Vo videoinštalácii *Sestry II.* (1999)²⁸ sa Želibská sústreďuje na skúmanie premien rodovej identity mladých žien, pričom ju zaujímajú ambivalentné stavy plné neistôt a pochybností, typické pre vek puberty. Autorka znova vstupuje do kúpeľne, v ktorej ústredným motívom je dvojportrét tínedžeriek v polodetaile pri rozhovore pred večerným kúpaním. Spontánna komunikácia dievčat sa prelieta s neverbálnou rečou ich telesných dotykov. V nájazdoch videokamery sa striedajú obrazy mladých tiel s detailmi tváří dievčat a diváci a diváčky sledujú dôvernú i humornú komunikáciu, šuškanie a tajnosti sprevádzané mimikou, gestami a dotykmi dievčat, ktoré celú kúpeľňovú scénu, popretkávanú vtipkovaním, ukončia vyzlečením vrchnej časti bielizny a vystavia pred nimi svoje mladé erotické telá. Videoprojekciu dopĺňajú atribúty kúpeľňového interiéru – stolík s lavórom vody, uterák, zrkadlo či slabo svietiaci žiarovka. Želibská v tejto videoinštalácii s ľahkým ironickým podtónom interpretuje vek dospievania dievčat a skúma identitu ženy v štádiu prechodu medzi mladosťou a dospelosťou. Sesterský vzťah, potvrdzovaný aj telesnými kontaktmi, síce niekedy trochu neotesanými, inokedy na hranici akéhosi súperenia až agresie, je prejavom intenzívnej emočnej výmeny a fyzického kontaktu založeného na dotýkaní. Nie sú to však neposlušné dievčatá v zmysle *Bad Girls*, ale typické tínedžerky so



Divák. 2000. Miestne špecifická videoinštalácia (izba obytného domu na Františkánskom nám. 3, Bratislava), dvojkanálová videoprojekcia, 10'30'', slučka, farba, zvuk, televízor, nábytok, lampa. Foto: Martin Marenčín

všetkými príznakmi začínajúceho sa prebúdzania ženskosti a uvedomovania si svojej sexuality a erotickej príťažlivosti, keď telesný vývin predbieha intelektuálny a duševný vývin, čo sa prejavuje ich vzájomnou nerovnováhou. V súvislosti s protagonistkami videoinštalácie si môžeme uvedomiť ešte dva zaujímavé znaky. Zatiaľ čo prvý znak môže poukazovať na tínedžerky ako na dôležitú cieľovú skupinu a identifikovateľnú kategóriu v rámci šírenia masovej kultúry a komodít konzumnej spoločnosti, druhý znak sa dotýka fenoménu unisexu, čiže štýlu v móde, ktorý prináša prvky vyhovujúce obom alebo viacerým pohlaviam. Hoci unisex zadefinovala éra hippies už v 60. rokoch, dodnes je schopný neustále sa inovovať a podnecovať úvahy o stieraní stereotypov v nazeraní na obrazy žien a mužov vo všetkých rodových kategóriách. Skorším predobrazom videoinštalácie *Sestry II.* (1999) bola rovnomená videoprojekcia *Sestry I.* (1997),²⁹ ktorá je sviežim videom vyznačujúcim sa autentickosťou, pripomínajúcim praktiky cinéma vérité.³⁰ Veľmi intenzívne v ňom zarezovala príbuznosť kinematografického kódu v žánri dokumentu a triezveho jazyka videa. Premietaný obraz na stene plynie ako spontánny rozhovor tých istých, ale o niečo mladších tínedžeriek, ktoré medzi sebou štebotajú o svojich dôverných zážitkoch, čo je sprevádzané ich frivolným smiechom. Autorka opäť kladie dôraz na snímanie veľkých detailov tváří dievčat, na ich živú mimiku a reč fragmentov tiel. Želibskej sa podarilo v jednotlivých sekvenciách videozáznamu vystihnúť pocity emocionálnej neistoty, krehkosti a bezbrannosti dievčat v puberte. Presne vyjadrila ich balansovanie medzi túžbou po dospelosti spolu so zachovaním niektorých výhod bezproblémového, ale neodvratne sa vytrácajúceho detstva. Zároveň na videu možno čítať aj veľmi jemné náznaky, ktoré dávajú tušiť, že vzťahy týchto dvoch dievčat by mohli za istých okolností prerásť do homoerotizmu. Podľa lekára a psychoterapeuta Jana Poněšického, autora knihy *Fenomén ženství a mužství. Psychologie ženy a muže, rozdíl a vztahy* (2003),³¹ sa v puberte

začína prejavovať u desaťročných až jedenásťročných dievčat ich túžba po kamarátke a dôverníčke. Ide o akúsi podobnosť alebo o prenos so sesterským či materským kontaktom, ktorý skôr ich ženskosť potvrdzuje, a zároveň o intenzívnu emočnú výmenu a kontakt. Na rozdiel od nich sa chlapci – budúci muži správajú inak. Keďže sa oveľa viac obávajú toho, že ich budú podozrievať z homosexuality, je ich sporadickejší telesný kontakt len príležitostný a hrubšieho rázu.³² To samozrejme, neplatí pre prejavy queerskeho umenia, ktoré artikuluje na veľmi osobnej úrovni témy spojené so špecifikami žitej skutočnosti sexuálnych minorít v osobitej vizuálnej metaforike.

Obraz ženy a muža z pohľadu abjektneho umenia

Kult a mýtus ženskej krásy propagovaný reklamným a módnym priemyslom, masovými médiami a filmami hollywoodskej produkcie, je jednou z obľúbených tém patriacich do registra gendrového umenia. Vizuálne obrazy žien v podobe dokonalých a ideálnych, ale od problémov každodenného života dost vzdialených krások, kde hlavnú úlohu hrá predovšetkým vzhľad, Želibská relativizuje vo videoinštalácii *Na diéte* (1997).³³ Ironizuje v nej mladú ženu, ktorá svoje frustrácie kompenzuje jedením, čo jej na druhej strane spôsobuje trápenie so štíhrou líniou. Nekonečný kolobeh medzi prejedaním sa a vzápätí nato zbavovaním sa potraviny, súvisiacim s diagnózou mentálnej anorexie, predvádza mladá žena sediaci za stolom. Jej bulimický záchvat, ktorý sprevádza dynamický soundtrack populárnej piesne, končí záverečným detailom totálne presýtených úst. Diváci a diváčky sa zároveň pozerajú, ako sa pod videoprojekciou povalujú zvyšky potraviny – čokoláda, oriešky, chrumky a útržky staniolu –, zatiaľ čo na televíznom monitore oproti sa iné korpulentné dievča snaží úporným cvičením zbaviť prebytočných kíľ. Želibská v tejto videoinštalácii poukazuje na to, ako je formovanie identity a s ním súvisiace

otázky telesného vzhľadu späť s vyrovnávaním sa s osobnými problémami, čo je podmienené spoločenskými a kultúrnymi aspektmi. Všetci dobre vieme, že konzumná spoločnosť vyvíja na ženy a dievčatá extrémne silné tlaky, aby venovali starostlivosti o svoj vzhľad nadštandardne veľa času. Stačí sa len pozrieť na záplavu printových a internetových ženských časopisov a módnych žurnálov so zaručene účinnými radami a návodmi na šťastný život a partnerské spolužitie, ktoré stále prekypujú najrôznejšími mýtmi o ženskej a mužskej sexualite. V tejto súvislosti by sme sa mohli odvolať aj na výstižný pojem „priemyselný narcizmus“, na ktorý upozorňuje Luba Kobová v texte *O márnomyseľnosti*.³⁴ Termín „priemyselný narcizmus“ označuje „výrobu záujmu o seba samú a samého, sebatvorby do roztrhania tela a peňaženky“. ³⁵ Túto videoinštaláciu s leitmotívom premietaného obrazu vomitácie alebo vracania potravy s reálnymi zvyškami jedla povahujúcimi sa pod videoprojekciou, by sme mohli charakterizovať ako slovenský príspevok k abjektnému umeniu, čiže k umeniu degradácie. Súvisí s filozofickým, hlavne gendrovým, psychoanalytickým a estetickým konceptom na prelome 80. a 90. rokov, keď sa do vizuálneho umenia opäť vracia telo v degradovanej forme, stelesnenej často prostredníctvom sociálnych zvyškov a telesných pozostatkov. Problematika abjekcie a abjektneho umenia má pôvod v teoretickej eseji psychoanalytičky a filozofky Julie Kristevy, ktorá vyšla v anglickom preklade pod názvom *Approaching Abjection in Powers of Horror* (Moc hororu: Esej o degradácii) v roku 1982 (pôvodný text vo francúzskom jazyku pochádza z roku 1980).³⁶ V euroamerickom kontexte sa abjektné umenie podľa Ingrid Hrubaničovej a Jany Geržovej vzťahuje na umelecké prejavy provokované existenciálnymi pocitmi tvorcov a tvorkyň, ktoré prekračujú hranice spoločenských tabu, toho, čo označujeme za škaredé, odporne, nízke, zavrhnutiahodné, kde k prostriedkom výtvarného vyjadrenia patria telesné sekréty, exkrementy a súčasťou obraznosti tohto umenia sú chorobné a rozkladové telesné procesy, telesné transgresie, fyzické postihnutia, zdeformované, geneticky zmutované telá a podobne.³⁷ Je však zjavné, že Želibskej variant abjektneho umenia by sme mohli považovať skôr za odvážne transgresívny, než za super naturalistické, odporne štádium degradovaného. Nehovoriac o tom, že „averzia voči jedlu je podľa Kristevy azda najzákladnejšou a najarchaickejšou formou poníženia“.³⁸ Do príbuzného tematického kontextu môžeme zaradiť aj miestne špecifickú videoinštaláciu *Divák* (2000).³⁹ Vychádzala z prostredia ošarpanej, špinavej izby prenajatého bytu v obytnom dome na Františkánskom námestí v Bratislave. Želibskej site-specific dielo naozaj nemalo ďaleko od skutočnej reality, s akou sa autorka stretla, keď si bola vybrať priestor pre svoju realizáciu. Práve táto nájdenná situácia ju inšpirovala k tvorbe videoinštalácie, v ktorej zachovala a priznala stav zdevastovanej izby. Jej prázdnotu doplnila o biedny nábytok, lampu, deku a porozhadzovaný odpad. V tomto príbytku určenom pre mladíka-asociála sa jej podarilo navodiť verný obraz prostredia a podmienok, v akých žijú ľudia dobrovoľne sa vyvážajúci zo sociálnych vzťahov, pohybujúci sa na okraji spoločnosti. Mladý muž bol v izbe trvalo prítomný na veľkoplošnej videoprojekcii, kde sa premietal jeho obraz, ako sa znudene pozerá na stále zapnutý televízor, prípadne len tupo civie, alebo spí. Vtipné striedanie celku obrazu s detailmi a vypichnutie niektorých humorných súvislostí

medzi apatickým prihlúplym výrazom tváre tohto lúzra s fragmentmi stupídnych programov bežiacich v televízii (napr. uletená speváčka alebo lezúce mravce), dodávalo celej práci príznačnú razantnosť a sarkazmus. Videoinštalácia *Divák* patrí v rámci doterajšej tvorby Jany Želibskej medzi najsubverzívnejšie práce v tom zmysle, že sa najviac približuje surovosti reality jej priamou reflexiou a najotvorenejšie postihuje sociálne aspekty žitej skutočnosti deprivovaného mladého muža.

Jana Želibská má na slovenskej výtvarnej scéne výnimočné miesto, ale stále zostáva solitérkou. Tak ako v iných tvorivých oblastiach, aj vo svojej videotvorbe bola vždy o niekoľko (k)rokov popredu. Polymúzická, mimoriadne koncentrovaná umelkyňa s noblesou vždy išla vo svojich kreatívnych prejavoch na viac ako 150 %. Preto je pre autorku okrem nadšeného prijatia jej celoživotnej tvorby výtvarnými teoretikmi a kritikmi istotne potešiteľnou satisfakciou aj skutočnosť, že sa jej veľkorysá individuálna prezentácia v Slovenskej národnej galérii stala výstavou roka 2012 na základe hlasovania osobností slovenskej kultúry.⁴⁰ Myslím, že nielen videodiela, ale celý vystavený súbor rozmanitých vizuálnych kreácií Jany Želibskej bude ešte dlhý čas rezonovať v myšliach tých, ktorí mali možnosť vidieť jej výbornú a na slovenské pomery nadštandardne komplexne kurátorsky pripravenú výstavu, sprevádzanú hodnotnou výpravnou monografiou.

Katarína Rusnáková

Fakulta výtvarných umení, Akadémia umení, Banská Bystrica
rusnukem@gmail.com

¹ Nateraz najkomplexnejšiu sumarizáciu Želibskej celoživotnej tvorby prezentujú štúdie Zory Rusinovej, Vladimíry Büngerovej a Lucie Gregorovej spolu s reprintom štúdie Radislava Matušтика a textom Kataríny Rusnákovovej, s úvodom Alexandry Kusej v monografickej publikácii *Jana Želibská Zážak dotyku*, ktorú vydala Slovenská národná galéria v Bratislave v roku 2012 pri príležitosti rovnomennej individuálnej výstavy autorky (30. 11. 2012 – 17. 3. 2013).

² Analýzou vývinu kritických pohľadov na dodnes nie celkom jednoznačne nazeranú poslednú, tretiu vlnu feminizmu, známu pod názvom postfeminizmus, sa zaoberá Amelia Jones vo svojej štúdií *Feminism, Incorporated. Reading „postfeminism“ in an anti-feminist age*. In: JONES, Amelia: *The Feminism and Visual Culture Reader*. London – New York : Routledge, 2003, s. 314-329. V tomto zmysle si pozornosť zaslúži aj štúdia Zory Rusinovej *Pohyblivé piesky (umenie žien a feminizmu)*, uverejnená v časopise *Profil*, 17, 2010, č. 4, s. 6-35, v ktorej autorka na báze rozšírenej recenzie výstavy *elles@centrepompidu: addressing difference* (2009) rekapituluje názory významných teoretičiek a filozofiek na tri vlny feminizmu z pozície dobovej a aktuálnej odbornej literatúry.

³ ŠKABRAHA, Martin: Spi, synku, svůj postmoderní sen...? Bush a konec postmodernismu. In: ŠEVČÍK, Jiří (ed.) a kol.: *České umění 1980 – 2010. Texty a dokumenty*. Praha : Vědecko-výzkumné pracoviště AVU, 2011, s. 774.

⁴ MULVEY, Laura: Vizuální slast a narativní film. In: OATES-ONDRUCHOVÁ, Libora (ed.): *Divčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha : SLON, 1998, s. 115-131.

⁵ Ibidem, s. 123-124.

⁶ Skratka LGBT vyjadruje zaužívané označenie komunity lesbiab, gejov, bisexuálov a transsexuálov.

⁷ Kritike psychoanalytickej filmovej teórie sa venovala Barbara Creed vo svojej štúdií *Film and Psychoanalysis*. In: HILL, John – CHURCH GIBSON, Pamela (eds.): *Film Studies. Critical Approaches*. Oxford University Press, 2000, s. 75-88. Upozorňuje v nej na dvoch predstaviteľov kognitivistickej filmovej teórie, tzv. postteórie – filmoveho historika a teoretika Davida Bordwella a kultúrneho teoretika Noëla Carrolla, ktorých alternatívne interpretačné prístupy vo vzťahu k diváctvu sa kriticky vymedzujú voči psychoanalytickej teórii filmu. V našom kontexte sa na aktuálnu problematiku kognitivistických prístupov vo filmovej teórii sústredila Katarína Mišíková vo svojej monografii *Mysl a príbeh ve filmové fikci*. Praha : Akademie múzických umění, 2009.

⁸ CREED, Barbara: Film and Psychoanalysis. In: HILL – CHURCH GIBSON (eds.) 2000 (cit. v pozn. 7), s. 84-85.

⁹ LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu. Postmoderno vysvětlované dětem*. [1986]. *Postmoderní situace* [1979]. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 97-177.

¹⁰ CREED 2000 (cit. v pozn. 7), s. 84.

¹¹ Ibidem, s. 85.

¹² MIŠÍKOVÁ, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 53.

¹³ BUTLER, Judith: *Trampoty s rodom. Feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava : Aspekt, 2003. Knihu v anglickom origináli *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* vydalo vydavateľstvo Routledge v roku 1990.

¹⁴ DELEUZE, Gilles: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha : Národní filmový archiv, 2000.

¹⁵ ANGERER, Marie-Luise: Feeling the Image. Some Critical Notes on Affect. In: GRAU, Oliver – VEIGL, Thomas (eds.): *Imagery in the 21st Century*. Cambridge, Massachusetts – London, England : The MIT Press, 2011, s. 219-233.

¹⁶ Ibidem, s. 110-150.

¹⁷ BORDWELL, David – THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Akademie múzických umění, 2011.

¹⁸ Ibidem, s. 90-91.

¹⁹ FREELAND, Cynthia: *Art Theory. A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2001, s. 134.

²⁰ Ibidem, s. 101.

²¹ NAGL-DOCEKAL, Herta: *Feministická filozofie. Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha : SLON, 2007, s. 238.

²² Tamtiež, s. 239-241.

²³ Výstava *Paradigma žena* sa uskutočnila v kurátorskej koncepcii Kataríny Rusnákovovej v Považskej galérii umenia v Žiline v roku 1996. Okrem Jany Želibskej, prezentovanej videoinštaláciou *Jej pohľad na neho* (1996), 4'50",

ďalšími vystavujúcimi autorkami boli: Ilona Németh, Denisa Lehocká, Petra Nováková-Ondreíčková.

²⁴ MATUŠTÍK, Radislav: *Ona = On?* [Kat. výst.] Synagóga Šamorín : At Home Gallery, 1998, nepag.

²⁵ RUSINOVÁ, Zora: Očami ženy alebo večná „Nevesta jari“. In: *Jana Želibská. Zážak dotyku*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012, s. 22.

²⁶ FULGHUM, Robert: *Všetchno, co opravdu potřebuju znát, jsem se naučil v mateřské školce*. Praha : Odeon, 1993.

²⁷ Ibidem, s. 126.

²⁸ Videoinštalácia *Sestry II.* (1999), 9', v kurátorskej koncepcii Zuzany Bartošovej, mala premiéru v Cik-Cak Centre v Bratislave-Petržalke v roku 1999.

²⁹ Videoinštalácia *Sestry I.* (1997), 10', bola súčasťou kolektívnej výstavy *Medzi mužom a ženou*, ktorá sa uskutočnila v Považskej galérii v Žiline v roku 1997 v kurátorskej koncepcii Kataríny Rusnákovovej.

³⁰ *Cinéma-vérité* (kino/film-pravda) je dokumentárna forma filmu, ktorá bola obľúbená v 50. a 60. rokoch 20. storočia vo francúzskej kinematografii (nová vlna). V anglo-americkej kinematografii sa pre tento typ dokumentu zaužíval názov *direct cinema*. Ide o dokumentárny film, ktorý obvykle zaznamenáva práve prebiehajúcu udalosť, ako sa odohráva, a to s minimálnymi zásahmi filmára. Dokumenty tohto typu sa prvý raz objavili v polovici 20. storočia, keď sa začali používať ručné kamery a prenosné zvukové zariadenia. BORDWELL – THOMPSONOVÁ 2011 (cit. v pozn. 17), s. 452.

³¹ PONĚŠICKÝ, Jan: *Fenoménu ženství a mužství. Psychologie ženy a muže, rozdíly, vztahy*. Praha : Triton, 2003.

³² Ibidem, s. 153-155.

³³ Videoinštalácia *Na diěte* (1997), 4'30", bola prezentovaná na 4. výročnej výstave Sorosovho centra súčasného umenia – Slovensko pod názvom *60/90* v roku 1997. Kurátorkami boli Alexandra Kusá a Petra Hanáková.

³⁴ KOBOVÁ, Luba: O márnomyšlnosti. In: *Aspekt_in*. Natlačný výber z textov, jar 2013, s. 89-90.

³⁵ Pojem „priemyselný narcizmus“ uviedla Zoe Williams, komentátorka britského denníka *Guardian*, ktorá kritizuje ženy posadnuté zdravým životným štýlom, až otrockým cvičením a čítaním kníh o zdravom diétnom varení, čo naozaj vo väčšine prípadov žien znamená, že smerujú k márnomyšlnému naplneniu mýtu krásy.

³⁶ KRISTEVA, Julia: *Approches de l'abjection. Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris : Éditions du Seuil, 1980; reprint v anglickom jazyku *“Approaching Abjection” in Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York and Oxford : Columbia University Press, 1982, s. 1-31.

³⁷ HRUBANIČOVÁ, Ingrid – GERŽOVÁ, Jana: Klúčové termíny. *Abjektne umenie*. In: *Profil*, 15, 2008, č. 4, s. 108-115.

³⁸ KRISTEVA, Julia: *Approaching abjection*. In: JONES 2003 (cit. v pozn. 2), s. 390.

³⁹ Miestne špecifickú videoinštaláciu *Divák* (2000), 10'30", autorka vytvorila pre 5. výročnú výstavu Nadácie – Centra súčasného umenia s názvom *Reality / Real (E) State*, ktorá sa uskutočnila v prostredí prenajatého bytu obytného domu na Františkánskom námestí 3 v Bratislave v roku 2000. Kurátorský tím tvorili Jana Oravcová, Mária Orišková, Vladimír Beskid a Martina Pachmanová.

⁴⁰ Výsledky Anketu o kultúrnu udalosť roka – Výstavu roka 2012 boli zverejnené v denníku *SME*, dňa 21.12. 2012.

Jana Želibská – Communication through Video Images

Summary

Video art, which represents Jana Želibská's distinctive reappearance on the Slovak and international scene after 1989, is also the culmination and one of the dominating spheres of her artwork.

The author of the study interprets five key video installations in which the projected image is the main component and close to the forms of expression of cinematography. Želibská articulates the themes of the body and carnality, including issues of sexual and gender identity with references to socio-cultural aspects. The questioning of stereotypes in the images of masculinity and femininity characterized by humorous detachment and irony is the leitmotif of these video works.

Jej pohľad na neho (Her View of Him, 1996) is a parody of the male gaze and voyeurism. However, we can consider it as a perfect example of the deconstruction of bathroom scenes created by male artists on one hand and the female artist's dialogue with Bill Viola's video installation *Interval* (1995), the main character of which is a man in a shower. The intimacy of the bathroom also becomes the setting for *Sestry II. (Sisters II, 1999)*, in which the artist examines the transformations of the gender identity of young women and ambivalent states filled with uncertainty and doubts typical for puberty. *Sestry I. (Sisters I, 1997)*, which captured the spontaneous dialogue of teenage girls balancing between the desire for adulthood and the reluctance to surrender certain advantages of perishing childhood, was its earlier prototype. Želibská thematizes a problem typical for abject art in two video installations. In *Na diéte (On a Diet, 1997)* she ironizes the cult and myth of woman's beauty promoted by the fashion industry, show business and mass media whose victim is a young woman fighting with her weight; in *Divák (Spectator, 2000)*, she points out the everyday emptiness of an anti-social young man living on the edge of society.

English by Elena & Paul McCullough

Feminizmus mimo radaru – pod povrhom rodovej rovnosti



Fotografie z Novej umeleckej praxe (NAP), Študentské kultúrne centrá (SKC), Belehrad, Záhreb, Lublana / Photographs of New Art Practice (NAP), Student Cultural Centres (SKC), Belgrade, Zagreb, Ljubljana

Umelkyňa Sanja Iveković sa vo svojom diele od samého začiatku usiluje destabilizovať poňatie rodu ako daného a poukazuje na to, že jeho povaha je spoločensky vykonštruovaná. Pritom odhaľuje rafinovanosť tvorby imidžu, ako aj pravidlá bytia v strede záujmu verejnosti. Jej zjavne feministický postoj bol však v umeleckom prostredí Juhoslávie 70. rokov minulého storočia trochu osamotený. Feministické náhľady, ktoré sa v Ivekovićovej diele objavovali, keď v štáte prevládalo socialistické rovnostárstvo, ktorého predstavitelia triumfálne vyhlásili, že rodová nerovnosť neexistuje, našli pochopenie skôr u ženského hnutia v Európe než v Ivekovićovej najbližšom okolí. Rétorika „bratstva a rovnosti“, ktorá spájala ľudí rôznych etnických skupín s rôznym náboženským presvedčením v šiestich juhoslovanských republikách a dvoch autonómnych krajoch,¹ došla k záveru, že „ženská otázka“ je jednoducho „vyriešená“.²

Nároky, ktoré sa kládli na ženy ako „prirodzené“ primárne opatrovníčky a udržiavateľky tepla rodinného krbu, pretrvávali spolu s prebujneným sexizmom, ktorý prežíval z predchádzajúcej éry buržoáznej spoločnosti. V socialistickej Juhoslávii sa úloha žien načas sťažila. Feministické odborníčky odvtedy teoretizujú, že došlo k oddeleniu tzv. verejného patriarchátu (teda štátu) od súkromného (teda rodiny).³ Socialistické režimy sa vo všeobecnosti často vyznačovali rozporuplnými cieľmi v prístupe k ženám: „Chceli pracovníčky aj matky, ženy s vedúcim postavením medzi mužmi aj nenápadné sekretárky.“⁴ V prostredí, v ktorom boli „feministky, ale nie feministické hnutie“,⁵ dostali prednosť pred záujmami žien iné spoločenské otázky. Feminizmus sa spájal s kapitalistickou ideológiou, preto sa v juhoslovanskom kultúrnom priestore považoval za zbytočný a bol nevitáný.

Prvá feministická konferencia v Juhoslávii sa konala v Študentskom kultúrnom centre v Belehrade v roku 1978 pod názvom Drug-ca žena (Žena súdružka) a bola to udalosť, ktorá mala pre celé feministické hnutie, feministický ideál a feministickú prax v Juhoslávii konštitutívny význam. Hoci sa čoskoro po tejto konferencii začali formovať platformy pre feministickú diskusiu (ako napríklad aktivity pod záštitou „Ženy a spoločnosť“, ktoré sa začali v Záhrebe v roku 1979), tento posun nebol v umeleckom priestore citelný ešte veľa rokov, a preto bola Iveković so svojou feministickou perspektívou osamotená medzi svojimi vrstovníkmi. Dojem rodovej rovnosti však, celkom ironicky, umlčal akúkoľvek verejnú diskusiu, ktorá by sa zaoberala realitou života žien.

Ivekovićovej dielo sa v bývalej Juhoslávii rozvíjalo v rámci aktivistických a spoločensky angažovaných sietí spolu s prácou jej vrstovníkov. Táto generácia vznikla po študentských protestoch, ku ktorým došlo v roku 1968, a neskôr sa začala označovať ako generácia novej umeleckej praxe.⁶ V júni 1968 vyrazili študenti do belehradských ulíc so sloganmi ako „preč s červenu buržoáziou“, narážajúc na administratívu prezidenta Tita, ktorý podľa ich názoru zneužil svoje mocné postavenie na vlastné ciele a porušil tak zásady samosprávy,⁷ na ktorých bol vtedajší politický systém založený. Študenti sa dožadovali priestoru vyhradeného pre kultúru a ich demonštrácie priniesli veľký úspech v podobe vytvorenia siete študentských kultúrnych centier v Belehrade, Záhrebe a Lublane. Tieto študentské kultúrne centrá sa stali strediskom pokrokových myšlienok, domovom spoločenskokritickej umeleckej praxe a miestom medzinárodných stretnutí, ktoré mali podobu pravidelných festivalov a sezón.



Sanja Iveković: Dvojaký život. 1975 – 1976. Zo série 64, pôvodne autorská kniha / Sanja Iveković: Double Life. 1975 – 1976. From a series of 64. Originally an artist book. Museum of Contemporary Art, Zagreb

Iveković a jej kolegovia z novej umeleckej praxe uvítali optimistického ducha roku 1968 a študentské protesty. Preskúmali, ako možno preniesť umenie z formálnych priestorov výtvarného umenia do ulíc a pritom využiť étos samosprávy v prospech emancipačného potenciálu umenia. Umelci z novej umeleckej praxe polemizovali o samotnom účele umenia a jeho úlohe. Rozšírili svoj modus operandi a skúšali demokratické možnosti fotografie, textu a nových médií filmu, videa a napokon televízie, a tiež znovu angažovali obecenstvo ako aktívnych spolutvorcov umeleckého diela.

Hoci mala Iveković so svojimi vrstovníkmi veľa spoločného z konceptuálneho hľadiska a aktívne sa podieľala na formovaní scény (prostredníctvom kolektívne prevádzkovaného priestoru Podroom (alebo Suterén), ktorý založila spolu so svojim partnerom a kolegom umelcom Daliborom Martinisom v roku 1978), jej dielo sa explicitne feministickým podaním rodu líšilo od diel jej mužských náprotivkov z novej umeleckej praxe. Formálne aj konceptuálne vybočovalo z dominantných minimalistických, textovo založených a konceptuálnych umeleckých postupov jej vrstovníkov. Iveković v ňom využívala prvky populárnej kultúry a veľké farebné reklamy z časopisov, pohrávala sa so zvodnosťou obrazu a poukazovala na rýchly rozmach konzumu v juhoslovanskej spoločnosti. V medzinárodnom meradle začala vystavovať začiatkom 70. rokov minulého storočia, konkrétne v Grazi v roku 1973 a v Lausanne v roku 1974.⁸ Tieto skúsenosti ju spojili s medzinárodnými feministickými umelkyňami, medzi ktoré patrili aj Valie Export, Lynda Benglis, Joan Jonas, Trisha Brown, Martha Rosler a Yvonne Rainer. Iveković tak našla vo svojom diele aj v aktivizme súlad skôr so ženským hnutím a s feministickými umelkyňami, resp. aktivistkami v celej Európe a Severnej Amerike než so svojimi najbližšími kolegynami v Juhoslávii.

Opakovanie v plnení úloh ženského rodu

Sanja Iveković začala pracovať s celou škálou médií vrátane inštalácie, fotomontáže a hraného filmu. U vzdelanej grafickej dizajnérky bol potenciál strihu ako zmysluplného zásahu vždy preniknutý jej experimentmi s ranou filmárskou technológiou, Eisensteinovou technikou montáže, ovplyvnený jej súčasníkmi v rámci kinematografie juhoslovanskej Čiernej vlny,⁹ ako aj vznikajúcimi konceptuálnymi rozbormi dematerializovaného predmetu umenia. Ivekovićovej rané fotomontážne diela, pri ktorých používala obrázky z časopisov, sú z hľadiska témy aj techniky veľmi blízke fotomontážnym dielam britských umelcov, napríklad Victora Burgina a Paula Wombella, ktorí využívali fotomontáž na skúmanie rozporov medzi realitou a stvárňovaním života v nedeľných časopisoch.

V polovici 70. rokov vytvorila Iveković niekoľko fotomontážnych diel, ktoré mali byť pôvodne knihami. Ide o sériu dvojstrán, na ktorých kombinuje fotografie z časopisov a novin so svojimi vlastnými osobnými fotografiami. Medzi ústredné trópy, pomocou ktorých problematizuje a destabilizuje ženský rod, patrí opakovanie a sériovosť, a v každom momente sa pomocou opakovaných gest, pohybov a situácií snaží upozorniť na vykonštruované rodové rozdiely. Tieto série majú názov *Dvojité život*, *Sladký život*, *Horký život* a *Tragédia Venuše* a boli dokončené v rokoch 1975 a 1976.

Dvojité život (1974) je séria fotomontáží skladajúca sa zo 64 párov fotografií, najmä tých, ktoré umelkyňa vybrala zo svojich osobných fotoalbumov, v juxtapozícii s reklamami z časopisov na kriedovom papieri či z bulvárnych plátok. Plnenie úloh ženského rodu sa u samotnej umelkyne aj modeliek z reklám odohráva ako sled dočasných, nestálych aktov protagonistov, uväznených fotoaparátom v čase. Ivekovićovej dvojité fotografie možno pomocou terminológie Judith Butlerovej



Sanja Iveković: *Tragédia jednej Venuše*. 1975 – 1976. Zo série 25 / Sanja Iveković: *Tragedy of a Venus*. 1975 – 1976. From a series of 25. Museum of Contemporary Art, Zagreb



opísať ako vytvárajúce identitu pomocou *štylizovaného opakovania aktov*.¹⁰ Iveković neumiestňuje obrázky vedľa seba (obrázky z časopisu vedľa svojich vlastných osobných albumov), ani v inom protiklade či kontraste. Fungujú skôr ako dva body v tom istom kontinuu vytvárania rodových rozdielov a plnenia vyplývajúcich úloh, v ktorom Iveković, znova citujúc Butlerovú, núti telo zodpovedať historickej predstave ženy.¹¹ Iveković sa nevzdaluje konceptu ženy, ani si nemyslí, že by jeho spleť nemala na ňu vplyv. Skôr poukazuje na to, ako veľmi sa v nás zakorenila potreba plniť ženskú rolu, a pozoruje, do akej miery sa jej vlastné rodinné albumy podobajú na pózy a prostredie z módnych časopisov. Čo je však najdôležitejšie, na rozdiel od diel umelkýň ako Cindy Sherman, ktoré na mediálne zobrazovanie reagujú maskovaním, Ivekovićovej stvárňovanie pomocou vlastných zdrojov často o niekoľko rokov predchádza používaniu mediálnych fotografií. Ivekovićovej fotomontáže nekritizujú sprostredkované ženské telo, ale komplikujú jeho spoločensko-kultúrnu interpretáciu, keďže Iveković seba samú stavia do polohy prijímateľky na samom konci, ponorenej do sledu aktov, ktoré predstavujú plnenie ženskej roly. Pre Ivekovićovú sú reklamné vyobrazenia vždy prítomné už vo vlastných fotografiách, nedobrovoľne vsadené do jej osobného výkladu rodu.

Podobne aj v *Tragédii Venuše* (1975) spája Iveković do juxtapozície fotografie z vlastných fotoalbumov s fotografiami Marilyn Monroe, ktoré zverejnil juhoslovanský bulvárny časopis Duga. V prípade tohto diela Iveković preberá z bulvárneho plátku aj vtieravé a netaktné titulky k udalostiam zo života Marilyn Monroe, ktoré vymysleli žurnalisti. Ako to už pri bulvárnych médiách býva, titulky sú subjektívne, oportunistické a fotografií sa týkajú len okrajovo, keďže ich účelom je zabezpečiť, aby čitateľ akoby prečítal fotografie pomocou celého radu krátkych dramatických nadpisov. Možno medzi nimi nájsť vyhlásenia ako „Vybrala si Di Maggia“, „Ťažké detstvo“, „Sexepíl je jej hlavnou zbraňou, veľa možno dosiahnuť mejkapom“, „Príjemné a nepríjemné telefonické stretnutie: v sústavnom podozrení“. Na zodpovedajúcich fotografiách vidíme, že tieto vyhlásenia následne presakujú aj do života Ivekovićovej. Ale reálie Monroe ani Ivekovićovej sa nemôžu rovnať hre úlisných bulvárnych výmyslov, ktorá predáva. Napríklad ani fotografie malej Monroe či Ivekovićovej nijako nesúvisia s ťažkým detstvom. Sú to len fotografie bábätiak ležiacich na chrbte, ktoré nám pripomínajú, že už v tomto veku sa začína nútené patriarchálne chápanie ženskej identity. *Tragédia Venuše* je tragédiou nútenej ordinárnej identity, ktorá sa začína vytvárať momentom narodenia.



Sanja Iveković: Čierny súbor. 1976.
Fotomontáž /
Sanja Iveković: Black File. 1976.
Photomontage



EXPECTING HER MASTER'S
RETURN



Sanja Iveković: Štruktúra.
1975/76 – 2011. Koláž /
Sanja Iveković: Structure.
1975/76 – 2011. Collage

V podobnom štýle sa *Čierny spis* (1976) zaoberá neviditeľnosťou žien. Táto téma je ústredným prvkom v Ivekovićovej diele. Súbor šiestich dvoj fotografií skúma hrubosť umlčania v dôsledku zabudnutia, ako aj pretrvávajúcu ľahostajnosť k osudu, obavám žien a nespravodlivosti, ktorou trpia. Prvým obrázkom je výstrižok z novín o nezvestných osobách a druhým fotografia nahej ženy vystrihnutá z ľahkého erotického časopisu. Nápadný súvis medzi pornografiou a násilím páchaným na ženách je zrejme len jedným rozmerom širšej všeobecnej otázky sústavného ignorovania ľudských práv žien. V konečnom dôsledku každý pár fotografií v *Čiernom spise* hovorí o hrubom zanedbávaní v širšom zmysle. Mladé ženy na obrázkoch vľavo sú tínedžerky, ktoré sa buď rozhodli zmiznúť, lebo ich život sa stal neznesiteľným, alebo boli k tomu donútené, teda boli unesené. Na fotografiách na pravej strane sú zase mladé ženy z časopisov, objektivizované do takej miery, že ich osobnosť sa stratila a zostalo len telo.

Vzťah medzi textom a obrazom je tiež ústrednou témou diela *Štruktúra* (1975 – 1976). Iveković urobila desať kópií desiatich fotografií žien z novín a systematicky im priradila nadpisy z iných článkov, aby tak odhalila všetky možné obmeny asociácie fotografie a textu. V *Štruktúre* majú kombinácie textu a obrazu formálnu mriežkovú štruktúru. Táto technika je typická pre konceptuálne umenie a jej cieľom je zdôrazniť svojvoľnú povahu vymýšľania mýtov, keď sa historicky podávajú ďalej bez ohľadu na skutočné príbehy. V tomto prípade zachádza Iveković o niečo ďalej ako pri *Tragédii Venuše* a naplno necháva prepuknúť rozpor medzi týmito fotografiami a ich vykonštruovanými príbehmi. Vidíme, čo sa stane, keď triky žurnalistického remesla prekročia pomyselnú hranicu, za ktorou sa význam úplne stráca. Zisťujeme, ako ľahko sa význam vyprodukuje a naturalizuje (ak máme použiť Barthesov výraz), a odhaľujeme pravdu, ktorá je však od základu umelo vytvorená. Obraz sa tak celkom



Sanja Iveković: No End. 1983.
Video (digitálny prepis), farba,
zvuk, 7'07". V spolupráci
s Daliborom Martinisom /
Sanja Iveković: No End. 1983.
Video (digital transfer), colour,
sound, 7'7". In collaboration with
Dalibor Martinis



odpolitizuje, oddelí od svojho spoločenského kontextu, čo je ešte príznačnejšie v súčasnosti, keď používame rýchle metódy v štýle „vystrihnúť a vložiť“ a kultúrne dedičstvo bezvýznamne a nekonečne cirkuluje v kyberpriestore.

Rituály a opakovanie poháňajú aj Ivekovićovej filmové diela. V diele *Bez konca* (1983) pozorujeme protagonistku, mladú ženu, ktorá sa, ako každý deň, práve pripravuje na odchod z domu. Nevidíme jej tvár, ale počujeme jej myšlienkové pochody. Keď si pomaly zapína pásikovanú sukňu, teda robí všedný úkon v rámci starostlivosti o svoj výzor, počujeme, aké myšlienky

jej v takej chvíli napadajú. Je to monológ v dokonalej kráľovskej angličtine: „Často sa stáva, že stojím v miestnosti, oblečená v kabáte, pripravená na odchod, ale nemôžem vyjsť von, lebo ešte nie som celkom oblečená. Musím si byť istá, že som zopakovala všetky úkony obliekania kabáta. A hovorím si, že tomu nebude konca, lebo som zabudla začiatok. Opakujem to zas a znova... Vždy sa nájde niečo, čo som neurobila. Ale zabudla som, čo to bolo. Ale vždy sa nájde niečo... potom akoby sa to nikdy nestalo... akoby časť môjho života nikdy neexistovala. Moje dni napĺňa strach, strach z času.“¹² Po chvíli sa zvuk aj obraz začínajú skreslovať. Najprv je to



Sanja Iveković: *Figúra a miesto*. 2005/2006. Fotomontáž: časopisové strany, výstrižky z novín a zábery z obrazovky. Vystavené vo vitríne: Časopis *The Face*, č. 56, september 2011 / Sanja Iveković: *Figure and Ground*. 2005/2006. Photomontage: magazine pages, newspaper clippings and screen grabs. Vitrine display: *The Face* magazine, Issue #56, September 2011



Der Spiegel, March 2001



The Face, No 56, September 2001, page 131

takmer nepostrehnuteľné, ale ako film pokračuje, ženine myšlienky akoby sa rozmazávali, zabúda, čo neurobila, jej pohyby začínajú byť trhané, opakované. Celistvosť jej identity sa začína rozpadávať, jej úmysly sa začínajú rozptyľovať, viac si nie je istá, čo sa stalo a čo nie. Film *Bez konca* zbiera útržky tvorby rodových rozdielov a zverejňuje vnútorné rozhovory medzi súkromným a verejným „ja“. Vždy sa, samozrejme, nájde niečo, čo človek neurobil, človek, uväznený vo vlastnom nutkaní plniť viaceré úlohy a formujúci sám seba do celej škály očakávaných „ja“. Opakované pokusy žien splniť očakávania sú skutočne bez konca. Ako hovorí sama protagonistka, koniec neexistuje, lebo sme zabudli začiatok – očakávania sú tu však vždy.

Medzi najnovšie Ivekovićovej fotomontážne diela patrí *Postava a pozadie* (2005 – 2006). Umelkyňa využíva rovnakú techniku juxtapozície obrázkov z diel zo 70. rokov minulého storočia, ako sú *Dvojitý život*, *Sladký život* či *Horký život*. Na rozdiel od jej raných fotomontáží, v ktorých verejné fotografie umiestňuje vedľa osobných fotografií zo svojho života, v *Postave a pozadí* pracuje s rôznymi osami tak, že vedľa seba umiestňuje dva rôzne druhy fotografií z masmédií. V tomto diele, ktoré vytvorila tridsať rokov po svojich prvých fotomontážnych dielach, teda keď vrcholila „vojna proti terorizmu“, skúma celosvetovo naliehavú tému – mediálne stvárňovanie predstavy teroristu.

Inštalácia *Postava a pozadie* sa skladá z ôsmich párov fotografií. Pravá fotografia v každom páre je prevzatá zo septembrového vydania časopisu *The Face* (biblie štýlu Spojeného kráľovstva 90. rokov) z roku 2001, ktoré prišlo do novinových stánok krátko pred 11. septembrom, a na ľavej strane sú fotografie teroristov z vydání spravodajských týždenníkov ako *Newsweek* a *Der Spiegel* nasledujúcich rokov. Modeli na fotografiách z časopisu *The Face* vyzerajú, akoby boli celí od krvi – už sa dopustili teroristického činu a ich pohľad je vzdorovitý, konfrontačný a agresívny, no zároveň zväzda. *Postava a pozadie* zastavuje moment, v ktorom sa paradigma posúva, dáva do juxtapozície „pred a po“, teda to, čo bolo pred fotením a to, čo nastalo po nekonečnom šírení mediálneho obrazu teroristov, ako predzvest dystopickej reality v rokoch po 11. septembri. Zachytáva krátky moment, keď zastal čas, moment medzi časom pred 11. septembrom a po ňom, v ktorom je divák konfrontovaný s obidvoma realitami – realitou netaktných módných časopisov, ktoré urobia čokoľvek pre efekt, a nadväzujúcou realitou ideologickej konfrontácie a násilia. Na jednej strane stojí ozbrojený bojovník v štýle partizána, pravdepodobne muž, a na druhej štýlová žena „revolucionárskeho typu“, ktorá stratila akýkoľvek zmysel a vieru a zostala z nej len prázdna škrupinka bez politickej agendy, perfektne vyprodukovaná. Farba pozadia v tejto inštalácii je tmavozelená. Táto farba sa spája s islamom – často sa vyskytuje v mešitách a väzby Koránu tiež bývajú tmavozelené. Tým prechádza pocit povinnosti byť nestranný na diváka. Je preto terorista nevyhnutne či automaticky moslim? V Ivekovičovej knihe výstrižkov sú teroristi (alebo sú to bojovníci za slobodu?) pravdepodobne muži rôznych národností. Fotomontáže neprípúšťajú možnosť okamžitých predpokladov a emancipácia diváka spočíva v tom, že sa uchýli k vlastným inštinktívnym vedomostiam.

Postava a pozadie diváka núti vidieť skrz mediálny konštrukt „coolového“ podľa časopisu *The Faces* a rozkódovať pôvodný kontext fotografií odbojára na ľavej strane. V sprostredkovanej tvorbe imidžu, pri ktorej je možné všetko, spočíva rezistencia Ivekovičovej v subtilnej juxtapozícii, takže fotografie môžu hovoriť samé za seba. *Postava a pozadie* nám jednoducho pripomína, že žiaden imidž nie je nevinný a sila rozpoznať to spočíva v jednotlivcovi.

Všeobecnosť Ivekovičovej praxe a jej skúmanie tvorby identity, ako aj vzťah medzi mocou a jednotlivcom vytvára aktívneho diváka. Ivekovič odhaľuje mechanizmus produkcie podstaty rodových rozdielov, a tak umožňuje rozuzliť spleť súvislostí medzi obrázkom a významom, ktorý tlmočí. Prchavé, externe nanútené konštrukty identity môžeme teraz vnímať s odstupom, lebo Ivekovičová pre nás potláča zvodnosť obrazu. Svojím presným, ale ľahkým dotyk, jednoduchým zvýraznením nesúladu v rámci obraznosti, ktorá nás obklopuje, umožňuje divákovi podieľať sa na analýze tvorby rodových rozdielov v spoločnosti.

Lina Dzuverović
nezávislá kurátorka, *Záhreb – Londýn*
do roku 2013 umelecká riaditeľka *Carvert 22 Foundation*, *Londýn*
doktorandka na *Tate/Royal College of Art*
lina@calvert22.org

Preklad Elena & Paul McCullough

¹ Juhoslovanská socialistická federatívna republika bol útvár, ktorý vznikol počas 2. svetovej vojny a skladal sa zo šiestich republík: Srbsko, Chorvátsko, Slovinsko, Čierna Hora, Bosna a Macedónsko. Územie Srbska malo navyše dva autonómne kraje – Kosovo a Vojvodinu.

² V rámci nového politického stanoviska Juhoslávie k rodovým rozdielom známy chorvátsky básnik Vladimir Nazor v januári 1944 vo svojom prejave s názvom „Od mužatiek k partizánkam“ verejne vyhlásil, že „ženská otázka je vyriešená“. Citovala Bojana Pejić v článku *The Morning After*: Plavi Radion, Abstract Art, and Bananas. In: PEJIĆ, BOJANA (eds.): *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*. Vyd. Nadácia ERSTE. Köln: Walter Koenig, 2010, s. 99.

³ Úlohu žien, ako ju vnímal juhoslovanský štát, najlepšie vyjadřila vo svojom prejave slovinská socialistka Vida Tomšičová v roku 1948, keď hovorila o očakávaniach štátu od juhoslovanskej „súdržky“: „Mali by sme naše ženy učiť, ako sa dobre obliekať a ako upratovať v domácnosti tak, aby im to išlo rýchlo.“ (Príhovor Vidy Tomšičovej plénu Protifašistického frontu žien, 10. októbra 1948, citovala Bojana Pejić, *ibidem*, s. 97). Keď sa zahraničná politika a obchod Juhoslávie otočili po konflikte medzi Titom a Stalinom v roku 1948 tvárou k západu, došlo k prílevu domácich spotrebičov, čo sa vnímalo ako veľká pomoc pre emancipáciu žien. Ak by sa domáce práce urýchlili, uvoľnil by sa pracovný potenciál a ženy by mohli plniť viaceré úlohy, teda úlohu matky, ženy v domácnosti aj pracovníčky, a to ešte rýchlejšie.

⁴ GAL, Susan – Kligman, Gail (eds.): *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life After Socialism*. Úvod Susan GAL a Gail Kligman. Princeton: Princeton University Press, 2000, s. 6.

⁵ Citát juhoslovanskej sociologičky, antropologičky, univerzitnej profesorky a jednej zo zakladateľiek Centra ženských štúdií v Belehrade Žarany Papićovej (1992). Citácia z *Gender Check* (cit. v pozn. 2), s. 23.

⁶ Nová umelecká prax označuje radikálny nový smer v umeleckej praxi počas 60. a na začiatku 70. rokov minulého storočia v Juhoslávii. Okrem Sanje Ivekovičovej patrili medzi umelcov novej umeleckej praxe Boris Bučan, Vlasta Delimar, Braco Dimitrijević, Mislav Gotovac, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Goran Petercol, Goran Trbuljak, Skupina šiestich (Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović), skupina Prúd (Vladimir Gudac, Dubravko Budić, Davor Lončarić, Ivan Šimunović, Gustav Zechel, Darko Zubčević) a ďalší.

⁷ Formu juhoslovanského socializmu počas obdobia rokov 1948 až 1955 (známeho aj ako obdobie Informbira) možno opísať ako socialistický internacionalizmus. Bol sústredený hlavne okolo transformácie zo štátneho socializmu na samosprávu, čo je decentralizovaná forma socializmu typická pre Juhosláviu. Vďaka samospráve sa pracovníci mohli zúčastňovať na rozhodovaní o riadení ich pracoviska. V tomto systéme sa zisk delil medzi pracovníkov v štátnych podnikoch.

⁸ Ivekovič sa zúčastnila prvej európskej výstavy video umenia s názvom *Trigon*, 73 a túto výstavu označuje za svoj prvý kontakt s feministickým umením. O rok neskôr v Lausanne sa zúčastnila druhej medzinárodnej výstavy *Impact Art – Video Art*. Z rozhovoru nazvanom *V odboji*, ktorý so Sanjou Ivekovičovou urobili Tino Novak a Leda Sutlović in: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society* (Belgrade, Ljubljana, Zagreb: 1990 – 2010), vydal portál SEECult.org v spolupráci s: Forum Skopje; Kurziv – platforma pre kultúrne, mediálne a spoločenské otázky; SCCA – Stredisko súčasného umenia – Lublana/Artservis; Združenie mimovládnych organizácií Clubture. Eds. Dušan Dovč – Vesna MILOSAVLJEVIĆ – Jasna SOPTRAJANOVA – Dea VIDOVIĆ. Beograd, Ljubljana, Zagreb, Skopje: 2011, s. 41.

⁹ Kinematografia Čiernej vlny: juhoslovanská Čierna vlna (niekedy nazývaná len Čierna vlna) bolo filmárske hnutie, ktoré pôsobilo v Juhoslávii v 60. a začiatkom 70. rokov minulého storočia. Medzi najvýznamnejších režisérov patrili: Dušan Makavejev, Žika Pavlović, Saša Petrović, Želimir Žilnik, Mika Antić, Lordan Zafranović, Mića Popović a Marko Babac. Ich filmy sa presadili vďaka netradičnému prístupu k filmovaniu, čiernemu humoru a kritickému skúmaniu vtedajšej spoločnosti.

¹⁰ BUTLEROVÁ, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*, 40, č. 4. (december 1988), s. 519-531.

¹¹ *Ibidem*, s. 522.

¹² Prepis (autorkin) komentára v diele Sanje Ivekovičovej *Bez konca* (1983).

Feminism Under The Radar – Reading Between The Lines of Token Equality

The work of the artist Sanja Iveković has from the very outset been focused on destabilising the notion of gender as fixed, pointing to its socially constructed nature by exposing the artifice of image-making and the politics of the gaze. But Iveković's overtly feminist perspective was somewhat isolated in the artistic landscape of 1970s Yugoslavia. Emerging during a political moment of socialist egalitarianism in which gender inequality was victoriously declared as non-existent, the feminist politics in Iveković's work found allegiances with the women's movement across Europe more readily than in her immediate surroundings. Within the rhetoric of equality and "brotherhood and unity", which brought together people of diverse ethnic and religious backgrounds across Yugoslavia's six republics and two provinces,¹ came the sweeping generalisation that "the women's question" had simply been "resolved".²

Expectations placed upon women as "natural" primary carers and home-makers lingered, alongside the rampant sexism which was carried over from the previous bourgeois society. If anything, in socialist Yugoslavia women's roles became more complex, in a negotiation of what has since been theorised by feminist scholars as the division between "public patriarchy" (the state) and "private patriarchy" (the family).³ Socialist regimes, more broadly, were often characterised by contradictory goals in their policies toward women: "They wanted workers as well as mothers, token leaders as well as quiescent typists."⁴ In an environment which had "feminists, but not a feminist movement",⁵ other social issues took precedent over women's concerns. Feminism was associated with capitalist ideology and thus was deemed both unnecessary and unwelcome in Yugoslav cultural space. The first Feminist Conference in Yugoslavia was held in Belgrade's SKC in 1978. Its title was *Drug-ca žena* (Comradess Woman) and it was a constitutive event for the entire feminist movement, idea and practice in Yugoslavia. Although platforms for feminist discourse soon began to form following this event (such as the activities under the banner 'Women and Society' which began in Zagreb in 1979) this shift was not to be felt in the space of art for many years, leaving Iveković's feminist perspective isolated amongst her peers. Ironically, the perception of gender equality served to silence any public discourse that would address the reality of women's lives.

Iveković's work developed within activist and socially engaged networks alongside her peers in the former Yugoslavia in what was retrospectively defined as the New Art Practice (NAP) generation,⁶ which emerged in the aftermath of the 1968 student protests. In June 1968 students in Belgrade took to the streets, chanting slogans such as "down with the red bourgeoisie", referring to President Tito's administration who, they believed, took advantage of powerful positions for personal goals, betraying the principles of "self-management"⁷ upon which the political system had been founded. One of the most significant outcomes of these demonstrations was the creation of a network of Student Cultural Centres in Belgrade, Zagreb and Ljubljana, in response to students' requests for

dedicated spaces for culture. Student Cultural Centres became meeting points for progressive ideas, the home of a socio-critical art practice, and hubs for international gatherings through regular festivals and seasons.

Embracing the optimistic spirit of 1968 and the student uprisings, Iveković and her fellow New Art Practice artists explored the possibilities of taking art outside formal visual arts spaces and onto the streets, applying the ethos of self-management to art's emancipatory potential. NAP artists questioned the very purpose of art and the role of the artist. Expanding their modes of operation, they tested the democratic possibilities of photography, text, and the new media of film, video and eventually TV, and recast the audience as active participants in the artwork.

While she shared much with her peers conceptually, and took an active role in shaping the scene (through a collectively run space, Podroom [or 'Basement'], which she co-founded in 1978 with her partner and fellow artist Dalibor Martinis), Iveković's work stood apart from that of her male counterparts in NAP due to its explicitly feminist negotiation of gender. Formally as well as conceptually departing from the dominant minimal, text-based and conceptual artistic practices of her peers, Iveković's work incorporated elements of popular culture, employing large colourful magazine advertisements, playing with the seduction of the image and pointing to the rapid spread of consumerism in Yugoslav society. Iveković began exhibiting internationally in the early 1970s in Graz and Lausanne in 1973 and 1974 respectively.⁸ This experience connected her to international feminist artists' practice, providing exposure to the likes of Valie Export, Lynda Benglis, Joan Jonas, Trisha Brown, Martha Rosler, and Yvonne Rainer. As a result, Iveković's work and activism became more closely aligned with the Women's Movement and feminist artists/activists across Europe and North America than with her immediate peers in Yugoslavia.

Repetitive Performance of Gender

Sanja Iveković begun working across a range of media including installation, photomontage and the moving image. For Iveković, a trained graphic designer, the potential of editing as a meaningful action was always as much informed by her experiments with early video technology, as it was by Eisenstein's montage technique, her contemporaries within Yugoslav Black Wave Cinema,⁹ as well as newly emerging conceptual analyses of the dematerialised art object. Iveković's early photomontage works which use magazine images, are closely aligned both in concern and technique with the photomontage works of British artists Victor Burgin and Paul Wombell, for instance, who both used photomontage to investigate the discrepancy between reality and constructions of life in Sunday magazines.

In the mid 1970s Iveković completed a number of photomontage works, all of which were initially envisaged as books. These include a series of double page spreads combining found photographs (from magazines and newspapers) and her own existing personal photographs. Repetition and seriality

are central tropes used by Iveković to problematise and destabilise the female gender, in each instance insisting on the need to reaffirm the construction of a gendered body through repeated gestures, movements and situations. The series are entitled *Double Life*, *Sweet Life*, *Bitter Life* and *Tragedy Of A Venus* and were all completed in 1975/76.

Double Life featuring images selected from the artist's personal photo albums, juxtaposed with adverts from glossy magazines or tabloids. The performance of the female gender, for both the artist herself and the models in the adverts, takes place as a succession of temporary, unstable acts by protagonists, arrested in time by the gaze of camera. Iveković's double images can be seen to be, to use Judith Butler's terminology, constructing "an identity instituted through a *stylized repetition of acts*."¹⁰ Iveković does not present the images on the left and right (magazine images vs her own personal albums) as in any way opposed to each other. Rather they function as two points on the same continuum of gender construction and performativity, in which Iveković herself, to cite Butler's once again "compels the body to conform to an historical idea of 'woman'."¹¹ Iveković does not see herself as apart, or in any way unaffected by the complexities of the construct that is the category of woman. Rather she points to how embedded the performativity of femininity already is, observing the extent to which her own existing family albums resemble poses and settings of fashion magazines. Crucially, unlike works of artists such as Cindy Sherman which respond to media imagery through masquerade, Iveković's own source imagery often predates the magazine imagery she uses by several years. Iveković's photomontages are not critical of the mediated female body, instead the work complicates the socio-cultural construction of that body as Iveković positions herself as the subject at the receiving end, immersed in the the succession of acts that produce the performance of femininity. For Iveković, advertising images are always already present, involuntarily embedded in her own private negotiation of gender.

Similarly, in *Tragedy of a Venus*, (1975) Iveković juxtaposes images from her own photo albums with those of Marilyn Monroe published in the Yugoslav tabloid magazine *Duga*. In this instance, Iveković also retains captions from the tabloid, which provide an intrusive and clumsy journalistic commentary on events in Monroe's life. Aiming to construct a reading of images through a series of overdramatized mini-narratives, the captions, as is usually the case with tabloid media, are arbitrary, opportunistic, and only tangentially related to the images. Captions include statements such as "She chose Di Maggio", "Difficult Childhood", "Sex appeal as her main weapon, much can be achieved with make up", "Pleasant and unpleasant encounters on the phone: constantly anticipating something" amongst others. By association, narratives imposed on Monroe seep into Iveković's own life, shown in corresponding images. But neither Monroe nor Iveković's realities can possibly live up to the drama of the slippery fictions necessary to sell tabloids. Neither Monroe nor Iveković's baby pictures, for instance, have anything to do with a "difficult childhood" – they are each pictures of babies, lying on their backs, reminding us that the imposed

patriarchal construct of female identity begins that early. The tragedy of a Venus is the tragedy of imposed formulaic identity construction that begins at birth.

In a similar vein *Black File* (1976), deals with the invisibility of women, a theme that is central to Iveković's oeuvre. The violence of silencing by omission and the continuing indifference to the fate, concerns and injustice suffered by women, is explored here in a set of six double images, one showing a missing persons newspaper clipping, the other an image of a naked woman taken from a softcore erotic magazine. The obvious connection between pornography and violence against women is perhaps just one dimension of what is a larger universal issue of continued marginalisation of women's human rights. Ultimately both the left and the right hand side images in *Black File* speak of the violence of neglect in a broader sense. The young women in the pictures on the left are teenagers who either chose to disappear because their circumstances became unbearable or were forcefully made to do so through abduction. On the right hand side, the young women in magazine spreads are objectified to the point of disappearance of the person, where only the flesh remains.

The relationship between text and image is also at the centre of the work *Structure* (1975/76). Ten newspaper images of women are reproduced ten times each, with captions which Iveković disassociates from the original ones, systematically ascribing them to others, to reveal all possible permutations of image-text association. In *Structure*, combinations of text and image follow a formal grid-like structure, a technique well known in conceptual art, to emphasise the arbitrary nature of myth-formation, in which narratives are ascribed irrespective of the subjects' actual stories. In this instance, Iveković goes one step further than in *Tragedy of a Venus* in fully exploding the discrepancy between these photographs and their artificially constructed narratives. We witness what happens when the tricks of the journalistic trade are taken one step too far, reaching a point of complete loss of meaning. We are reminded how easily meaning is produced and naturalized, (to use a Barthesian term) revealing the complete fabrication of truth. The image becomes entirely depoliticized, isolated from its social context, something that is becoming only more relevant in the age of quick "cut and paste" methods in which memes meaninglessly and endlessly circulate in cyberspace.

Ritual and repetition also fuel Iveković's video works. In *No End* (1983). we are observing a female protagonist, a young woman who is in the process of getting ready, completing her daily routine. We never see the woman's face, but we hear her thoughts as she is preparing to leave. As she slowly buttons up her striped shirt, a mundane ritual of daily grooming, a voiceover articulates just the kind of thoughts one may have at such moments. The voiceover delivers a monologue, in a perfect Queen's English: "It happens very often that I stand in the room with my coat on, ready to leave, but not being to be able to go out, as I have not finished dressing. I must be sure to repeat all the actions of putting on the coat. And I say to myself there'll be no end because I forgot the beginning. I repeat it over and over again... There is always something I haven't done. But I forgot what it was. But there is always

something ... then it is the same as it had never happened... As part of my life never existed. My days are filled with fear, of time.”¹²

Moments into the video both the sound and image begin to distort. Initially it is almost imperceptible, but as the video progresses it is as if the woman's thoughts blur, she is forgetting what she has not done, her movements become jerky, repetitive. The solidity of her identity begins to dissipate, her intentions begin to dissolve, she is no longer sure what has happened and what has not. *No End* encapsulates the fragmentary nature of gender construction and makes visible the internal negotiations between the private and the public self. There is indeed always something one has not done, trapped in the need to fulfill multiple roles, morphing into a range of expected selves. There indeed is no end to women's repeated attempts to live up to expectations. There cannot be an end, as the protagonist states, because we forgot the beginning – the expectations have always been there.

One of Ivekovic's most recent photomontage works is *Figure and Ground* (2005/06). The artist employs the same technique of image juxtaposition found in works from the 1970s such as *Double Life*, *Sweet Life*, or *Bitter Life*. Unlike the earlier photomontages in which public images are placed next to personal photographs from the artist's life, Ivekovic's intervention in *Figure and Ground* operates along different axes whereby two different types of image from the mass media are placed next to one another.

Produced thirty years after her first photomontage works, at the height of the *War On Terror* here Ivekovic examines a topic of global urgency: the media construction of the image of a terrorist. *Figure and Ground* is an installation comprising eight pairs of images each showing, on the right hand side, photographs from the September 2001 issue of *The Face* magazine (the UK's "style bible" of the 90s) which hit newsstands shortly before 9/11, and on the left, images of terrorists from weekly newsmagazines including *Newsweek* and *Der Spiegel* in the years which followed. The models in *The Face* photoshoot are made up to look as if they are covered in blood; they have already committed an act of terror and their gaze is defiant, confrontational and aggressive, yet simultaneously aimed at seduction.

Figure and Ground freezes a moment in which the paradigm shifts, juxtaposing the 'before' of the photoshoot, and the 'after' of the endless proliferation of media imagery of terrorists as a marker of our dystopian post 9/11 reality in the years to follow. In capturing a brief moment suspended between 'pre' and 'post' 9/11 the viewer is confronted with both realities: that of the clumsy, anything-for-effect logic of fashion magazines and the subsequent reality of ideological confrontation and violence. On the one hand is an armed guerilla-style fighter, probably male, and on the other a styled female 'revolutionary type' who is stripped of meaning and belief, an empty shell lacking political agency, perfectly manufactured.

Through her choice of the dark green wall colour for the installation – a colour associated with Islam and often used in mosques or in bindings of the Qur'an – Ivekovic places the responsibility of impartiality with the spectator. Is the terrorist automatically or inevitably Muslim? In Ivekovic's

scrapbook of images, the terrorists – or are they freedom fighters? – are probably male, and of different ethnicities. The photomontages rip apart any possibility of easy assumptions and the emancipation of the viewer lies in resorting to her/his instinctive knowledge.

Figure and Ground demands that the spectator sees through *The Faces* media construct of 'cool', to decode for themselves the original narrative context of the images of the resistance fighter on the left hand side. In mediated image-making, where anything goes, Ivekovic's form of resistance lies in subtle juxtaposition allowing the images to speak for themselves. *Figure and Ground* simply reminds us that no image is innocent and the discerning power lies with the individual. The universality of Ivekovic's practice and her probing into the *construction* of identity, and the relationship between power and the individual, results in the creation of an active viewer. Ivekovic exposes the mechanic of the way in which the gendered body is produced, making possible an unravelling of relations between the image and the meaning that it produces. The fleeting, externally imposed constructs of identity are now seen with a distance as Ivekovic renders mute the seduction of the image. Through her precise but "light" touch, in the simple act of highlighting the incongruities within the imagery that surrounds us, Ivekovic empowers the viewer to become an active agent in the analysis of the social production of gender.

Lina Dzuverović

Independent Curator, Zagreb – London

until 2013 Artistic Director at Calvert 22 Foundation, London

PhD candidate at Tate/Royal College of Art

lina@calvert22.org

¹ The Socialist Federative Republic of Yugoslavia was the Yugoslav state founded during World War II and consisted of six republics: Serbia, Croatia, Slovenia, Montenegro, Bosnia and Macedonia. Additionally Serbia also included two provinces, Kosovo and Vojvodina.

² The well-known Croatian poet Vladimir Nazor proclaimed publicly in January 1944, in a speech entitled "From Amazon to Partisan" that the "women's question is resolved" as part of the new Yugoslavia's political position with regards to gender difference. Quoted by Bojana Pejić in *The Morning After: Plavi Radion, Abstract Art, and Bananas*, in: PEJIĆ, Bojana (ed.). *Gender Check: A Reader – Art and Theory in Eastern Europe*, ERSTE Foundation. Köln : Walter Köning, 2010, p. 99.

³ The role of women as seen by the Yugoslav state was best articulated in a speech by Slovenian socialist Vida Tomšič in 1948, in which she spoke of the expectations the state had of the Yugoslav "comrades": "We should teach our women how to dress well and how to clean their homes so they can do it quickly." ("Speech to the Anti-Fascist Women's Front Plenum", 10th October, 1948 by Vida Tomšič, quoted by Bojana Pejić, *ibid.*, p. 97). With the turn to the West in Yugoslavia's foreign policy and trade following the Tito/Stalin split in 1948, the advent, affordability and availability of home appliances and the simplification of domestic labour processes were seen as a great aid to women's emancipation. If somehow housework was to be speeded up, then the labour potential could be freed up and women could fulfill multiple roles - of mothers, homemakers and workers - only faster.

⁴ GAL, Susan - KLIGMAN, Gail (eds.): *Reproducing Gender: Politics, Publics, and Everyday Life After Socialism*. Introduction by Susan GAL and Gail KLIGMAN. Princeton : Princeton University Press, 2000, p. 6.

⁵ A quote by Žarana Papić, a Yugoslav sociologist, anthropologist and university professor who was also one of the founders of the Belgrade "Womens Studies Centre" (1992). Quoted in *Gender Check* (quoted in note 2), p. 23.

⁶ New Art Practice is a term that refers to a radical new direction in artistic practices during the 1960s and early 1970s in Yugoslavia and apart from Sanja Iveković artists associated with New Art Practice included Boris Bučan, Vlasta Delimar, Braco Dimitrijević, Tomislav Gotovac, Jagoda Kaloper, Dalibor Martinis, Goran Petercol, Goran Trbuljak, the Group of Six (Vlado Martek, Željko Jerman, Boris Demur, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Fedor Vučemilović), the group Flow (Vladimir Gudac, Dubravko Budić, Davor Lončarić, Ivan Šimunović, Gustav Zechel, Darko Zubčević) and others.

⁷ The form of Yugoslavian socialism during the period of 1948 - 1955 (also known as the "Informbiro period") can be described as socialist internationalism. It was primarily centred around the shift from state socialism to self-management, a decentralised form of socialism specific to Yugoslavia. Self-management enabled workers to participate in decision making about the management of their workplace. According to this system profit was shared amongst workers in state-run enterprises.

⁸ Iveković took part in the first European exhibition of video art *Trigon '73* and cites this exhibition as her first exposure to feminist art. One year later in Lausanne she participated in the second international exhibition *Impact Art - Video Art*. From the interview with Sanja Iveković 'In The Pockets Of Resistance', interviewed by Tina Novak and Leda Sutlović in: *From Consideration to Commitment: Art in Critical Confrontation to Society* (Belgrade, Ljubljana, Skopje, Zagreb: 1990 - 2010). Published by SEEcult.org in cooperation with: Forum Skopje; Kurziv - Platform for Matters of Culture, Media and Society; SCCA, Centre for Contemporary Arts - Ljubljana / Artservis; The Association of NGOs Clubture. Eds. Dušan DOVČ - Vesna MILOSAVLJEVIĆ - Jasna SOPTRAJANOVA - Dea VIDOVIĆ. Belgrade - Ljubljana - Zagreb - Skopje 2011, p. 41.

⁹ Black Wave Cinema: Yugoslav Black Wave (sometimes referred to as just Black Wave) is a term used for a film movement in Yugoslavia from 1960s and early 1970s. Notable directors include: Dušan Makavejev, Žika Pavlović, Saša Petrović, Želimir Žilnik, Mika Antić, Lordan Zafranović, Mića Popović and Marko Babac. Their films are known for their non-traditional approach to filmmaking, their dark humour and their critical examination of society at the time.

¹⁰ BUTLER, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4. (Dec., 1988), pp. 519-531.

¹¹ *Ibid.*, p. 522.

¹² Transcript (author's own) of a segment of the voiceover of the work *No End*, Sanja Ivekovic, 1983.

Monitoring

(Korešpondenčný rozhovor Daniela Grúňa s Ľubomírom Ďurčekom)



Neviditeľnosť na dosah. RUSOVCE.
Viacgeneračné priateľské
stretnutie pri jazere 7. augusta
1978. Foto: Ľubomír Ďurček,
archív Ľ. Ďurčeka

Prvý podnet k tomuto rozhovoru prišiel v decembri 2011, keď som Ľubomíra Ďurčeka vyzval na zodpovedanie zaslaných otázok v písomnej podobe. Náš rozhovor sa vyvíjal a rástol ako dlhodobá priateľská partia s viacerými prerušeniami a odmlkami na oboch stranách. Priviedol ma k nemu záujem o efemérne podoby konceptuálneho umenia a využitie experimentu pri záznamoch jeho akcií. Z dôvodu, že o súvislostiach jeho tvorby som vedel veľmi málo, vo svojich otázkach som sa sústredil na obdobie 70. a 80. rokov 20. storočia. Počas našej spolupráce na výstavnom projekte *Navzájom* (2012 – 2013)* sme sa často stretávali a debatovali o záujmovom spriaznených spoločenstvách umelcov organizovaných mimo štátom riadených spoločenských štruktúr. Venoval som sa dokumentáciám týchto aktivít z archívu autora, keďže mnohé z nich neboli dovtedy zverejnené. Termín monitoring sa obvykle spája s meraním zmien nastávajúcich v čase, napríklad monitoring verejnej mienky pred voľbami. V našom prípade ide o monitoring subjektívnej pamäti. Na takúto činnosť je potrebné vyvinúť veľké úsilie. Ďurčeka som primäl namáhať si pamäť, pripomínať udalosti, nachádzať fakty, ktoré boli zabudnuté, a hľadať formu ich vyjadrenia, čo je pri zvukovom zázname rozhovoru ťažko realizovateľné. Mnoho zaujímavých akcií sa odohrávalo v skrytosti, medzi úzko vymedzenými spoločenstvami zúčastnených. Náš korešpondenčný rozhovor je teda pokusom o odkrývanie pozícií. Pripomína diela, vzťahy, spoločenstvá a udalosti, ktoré boli určujúce nielen pre autora, ale sú dôležité aj zo spätného pohľadu na umenie v období tzv. normalizácie. Napriek tomu, že na prípravu rozhovoru bolo dosť času, zostáva torzom; treba priznať jeho prerušenie, z čoho vyplýva možnosť pokračovania v inom čase a na inom mieste. (DG)

V jednom z tvojich skorých textových konceptov Premena hmoty vo vesmíre (1973) je veta, že človek má k dispozícii zúčastňovať sa na premenách vesmíru ako divák, ako aktívny zasahovateľ. Medzi dvoma riadkami „ako divák“ a „ako aktívny zasahovateľ“ sú len bodky, nie je tam „a“ či „alebo“. Platí tento výrok pre teba dodnes? Otázka by tiež mohla znieť: považuješ sa skôr za nezúčastneného pozorovateľa-diváka, alebo máš ambíciu aktívne ovplyvňovať dianie okolo seba?

V texte, ktorý nazývaš konceptom, je tiež „človek má možnosť“ okrem „má k dispozícii“. V texte som pracoval s fragmentmi, s útržkami bez interpunkcie s výnimkou bodky, ktorá sa vyskytuje v hojnom počte, a na obraze alebo v texte nemá interpunkčnú funkciu, ale vizuálnu, teda obrazovú. Sme aj jedno, ale aj druhé. Sme pozorovateľmi, ale aj autormi svojich činov, ktoré menia naše okolie, aj keď často nevedomými. Vtedy ma fascinovala predstava permanentnej premeny vesmíru (predstava vychádzajúca z fyziky, ale aj z biblickej frázy, ktorá tuším znie: prach si a v prach sa obrátiš).

Tiež to slovo „vesmír“ rozumiem tak trocha ako referenciu na tvorbu tvojich starších kolegov Stana Filka, Rudolfa Sikoru či Júliusa Kollera a ďalších... Predpokladám, že slovo „vesmír“ platí skôr na tvojej osobný životný priestor... Ako si vnímal kozmickú orientáciu okruhu konceptuálne zameraných autorov?

Je to tak. Vesmír nielen fyzikálny, ale ako si postrehol, aj ako metafora pre osobný svet človeka, a myslím tým nielen seba samého, ale každého človeka. Človek ako stred akéhosi neopakovateľného a jedinečného vesmíru v čase. Fascinovala ma predstava stretnutia takýchto dvoch vesmírov, a najzázračnejšie

na tom je to, že sa to deje na pozadí fyzikálneho vesmíru každú chvíľu, čo možno považovať za udalosť kozmického významu. Po skoro štyridsiatich rokoch si túto vec veľmi nepamätám, preto som hľadal vo svojich poznámkach a našiel som náčrt tohto textu-obrazu v čase medzi 13. až 19. dňom novembra 1973, keď som bol izolovaný spolu s niekoľkými ďalšími ľuďmi v zelenej uniforme počas povinnej vojenskej služby asi sto dní. Dôvod izolácie, ako sa neskôr ukázalo, bol vymyslený. Teda tento text-obraz vznikol uprostred izolácie: ideologickej, ale aj osobnej (a tiež asi kozmickej).

Zaujímam ma určitý časový posun, ktorý máš medzi tým, keď akcia vznikne (ako idea, koncept) a keď je realizovaná. Čakáš na vhodné podmienky, alebo to súvisí s tvou pripravenosťou akciu uskutočniť? Považuješ za dôležité tvoje osobné prežívanie počas uskutočnenia akcie, alebo k realizácii akcie pristupuješ skôr analyticky?

Na čo sa pýtaš, neviem nájsť jednoznačnú odpoveď, lebo u každej veci je priebeh veľakrát veľmi odlišný. Ak by som hovoril iba o akcii, tak i tu sú rozdiely nie nedôležité. Tak napríklad pri prechádzke Parkom kultúry a oddychu som uvidel lavičku a v tom samom okamihu vznikol event, povedal by som, že to bola láska na prvý pohľad.¹ A v protiklade k tomuto prípadu *Cesta* z roku 1985, tak v tomto prípade sa idea vtelila v skutočnosť, alebo našla svoju vizuálnu podobu v Bystřici pod Hostýnem až po asi dvoch rokoch. Niekedy je úplne jedno, kde a kedy to zavŕšenie nastane, a niekedy čas a lokalita je vo výbere zásadná.

Priebeh akcie by som nenazval osobným prežívaním, posledná fáza akcie sa zvyčajne odohráva pred publikom, ale nemusí to tak byť, môže byť z nejakých dôvodov sprostredkovaná médiom, napríklad fotografiou alebo videom. Ak nie sú použité pri akcii technické médiá, médiom je samo telo, akcia je priama, čo sa týka komunikácie, bezprostredná a priamo zasahuje ich účastníkov. Ak sú pri akcii použité technické médiá a nie sú prítomní účastníci, dochádza k akejsi zvláštnej veci, technické médium sa akoby stalo neoddeliteľnou časťou tela aktéra (performera). A nakoniec je ešte jeden prípad, keď akcia nemá diváka, a myslím tým, že nemá ani v osobe samotného performera. Veľmi zvláštna vec.

Mohol by si povedať niečo o svojich začiatkoch? Ako si sa vymedzoval voči silnej generácii umelcov zo 60. rokov a kde má pôvod tvoja orientácia na akčné prvky? Akcie, ktoré si uskutočňoval od polovice 70. rokov, sa výrazne líšia od akčného umenia 60. rokov, trebárs od kolektívnych slávností a obetovaní Alexa Mlynárčika. Hoci máš bližšie k civilným činnostiam Júliusa Kollera, nezaujímajú ťa natoľko univerzálne komunikačné znaky, ani svet záhad a utópií. Kde by si lokalizoval kľúčové podnety tvojich akcií?

Na strednej som študoval grafiku, pokračoval som štúdiom maľby a zároveň som skúšal fotografiu, pokúšal som sa o film, myslel som na divadlo, spomínam si na niekoľko literárnych pokusov, ale asi najdôležitejší bol okamih, keď som prekročil hranicu klasických výtvarných materiálov a výtvarných prostriedkov (postupov). Teraz už neviem dosť presne, čo všetko som musel prehodnotiť a čoho sa vzdať, ale takáto predstava bola oslobodzujúca. Znamenalo to tiež znejasňovať hranice umenia² v prospech kultúry. Tomuto pomáhalo samotné spoločenské zriadenie svojím totalitarizmom

a taktiež strohé, okyptené informácie o dianí za ostnatým drôtom, v západnom svete. V roku 1968 na bienále bez pokračovania ma zaujal Stano Filko svojím environmentom a neskôr ďalšími svojimi dielami v Piešťanoch. Zaregistroval som Kollera, Bartoša a ďalších, ale vtedajšia situácia a dnešná je rozdielna – rozdielna v hodnotách i v hodnotiacich súdoch. Asi som bol veľmi stručný, ale ani ja sám som sa ešte nedopracoval vo verbálnej rovine k odpovediam, ktoré by ma uspokojili. Domnievam sa, že treba zohľadniť vtedajšiu spoločenskú situáciu, to, čo sa dialo so spoločnosťou a s jej spoločenským systémom. Udalosti v prvej polovici 60. rokov boli dominujúce pre osobný život ľudí v ich každodennosti. Vizuálny obraz nášho sveta sa výrazne menil, nielen v každodennom svete, ale aj v „odraze“ tejto skutočnosti – v médiách, v umeleckej tvorbe. Obmedzený, pokojný a všedný život rozvírili udalosti tohto sveta vpádom neznámych objektov, ľudí a informácií – iný a cudzí svet vpadol do našej krajiny.

Treba vytvoriť veľkoformátové noviny Pravda z 50. rokov, čo som nedávno urobil, a na základe ich článkov zostrojím mapu sveta. Mapa, ktorá takto vznikne, začína Berlínom a končí Ulanbátarom. O existencii iných miest, štátov a inej kultúry v nich nejstuje žiadna zmienka. V novinách sme sa zrazu dočítali o mestách, ľuďoch a o udalostiach, o ktorých sme si predtým nanajvýš iba rozprávali. Chcem tým povedať, že v polovici 60. rokov došlo k zásadnej zmene od štátnej akcie k osobnej akcii.³ Na tomto pozadí potom možno vnímať akciu Cypricha a Mlynárčika, ktorú som vtedy zmeškal, výstavu obrazov a kvetov Petra Bartoša, neviem, či ju časovo správne umiestňujem do tej doby, ktorú som iba náhodou videl. Vo víre udalostí, v rodiacej sa slobode tlače, bez cenzúry s novým rozmerom, s novou osobnou perspektívou sme veci čítali inak, nastupujúca generácia azda ešte nebola takto viditeľná, ako ju vidíme dnes s odstupom času.

Kde všade si v čase socializmu pracoval? Aké miesta a akí ľudia boli pre teba najsilnejším magnetom?

V čase prísľubov socialistickej budúcnosti som bol chvíľu v slobodnom povolání, asi štyri mesiace som bol zamestnaný ako robotník-písmomaliar a v roku 1976 som vyhovel prosbe spolužiačky, aby som zobral jej externý úväzok na LŠU v Zlatých Klasoch a tiež na grafickej priemyslovke a knižníckej, lebo dostala štipendium niekde v Taliansku. Bránil som sa, nemal som v úmysle nikdy učiť. Nakoniec ma uhovorila. V máji som skončil a prišla ponuka z tej istej školy so zmenou na interný úväzok. A to bolo presne to, čo som nechcel, nechcel som skončiť ako učiteľ.

Prvé roky to bola zaujímavá skúsenosť, mal som možnosť premýšľať rôzne elementárne postupy a situácie. Bolo zaujímavé stretávať sa s prekážkami a nachádzať riešenia. Jednými z mnohých otázok, ktoré ma vtedy zaujímali, boli, či táto profesia môže byť tvorivým počínom a či dokážem v sebe a tiež aj u svojich žiakov rozvinúť predpoklady pre takéto výkony. Dokážem z týchto činností vytvoriť tvorivé pole? Okrem toho úväzok bol asi polovičný a mal som k dispozícii dva voľné dni. Mal som čas pre seba a svoju tvorbu. Mal som stály príjem, nie veľký, a pri istej skromnosti mi zabezpečoval veľkú nezávislosť, ktorú považujem za základnú v živote človeka.

V 80. rokoch mi úväzok rozšírili o hodiny na SŠUP, v 90. rokoch to išlo už dolu vodou. Stal som sa väzňom svojho poznania a zručnosti, dnes je to, dúfam, už minulosťou. Tvoja druhá otázka ma skôr mátie, nie som si celkom istý, či viem kam ňou mieriš. Pôvodne ako krajinára ma miesta mohli fascinovať a mohol som vychutnávať ich jedinečnosť, práve tak aj u ľudí, ale pokiaľ si spomínam na to, ako som uvažoval a pokúšal sa objaviť iný typ štruktúry, ktorý by mohol byť mojím obydlím, tak som sa pohrával so štruktúrami, ktoré neboli viazané na miesta, ale na časové segmenty alebo prvky, jednoducho povedané, pokúšal som sa pretransformovať v čisto časovú štruktúru zbavenú referencií na priestor, miesta, objekty.

S Milošom Lakym ste boli spolužiaci na Strednej škole umeleckého priemyslu a boli ste v kontakte aj neskôr. Čo vás v tom čase zblížilo?

Miloš Laky bol práve takou osobnosťou, dokázal ľudí okolo seba veľmi často zaujať svojimi prekvapujúcimi riešeniami, bláznivými činmi (nočný maratón) a nápadmi. Dobrý šachista a slobodný človek. Okrem šachu to bol film, ktorého bol Miloš tiež tak ako ja trpezlivým divákom. Zo všetkých schopností, ktorými oplýval, bola to schopnosť získať relevantné informácie, ktoré potom často určovali rozhovory o umení. A asi najdôležitejšie, že na rozdiel od iných bol schopný kritického myslenia. Asi takto to bolo na strednej škole umeleckej.

Po strednej sa naše cesty rozišli a jedného dňa v električke sa opäť zišli. Bol som v prvom ročníku na vysokej a Miloš po tragickej autonehode pracoval v Petržalke v Slovenskej televízii. Stiahol ma do La Paloma, sedeli sme pri bare, rozprávali sa, zatiaľ čo barmanka nám po pulte posielala veľké gulaté tancujúce poháre naplnené gruzínskym koňakom. Asi o pol štvrtej v noci som zistil, že La Paloma je aj jeho nocľahárňou. Pomohol som mu teda s privátom a naša komunikácia sa obnovila.

Ako s odstupom času hodnotíš tvoju spoluprácu s Jánom Budajom a DSIP (Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania)? Myslím, kde ste nachádzali spoločnú reč a kde ste sa rozchádzali? Mohol by si popísať, ako prebiehala vaša spolupráca, konkrétne séria akcií s názvom Rezonancie pre Týždeň divadla na ulici (1979)?

Ján Budaj nebol zaťažený výtvarnou a akademickou minulosťou a mne, ako som už spomínal, dialóg s človekom, ktorého ťažisko je skôr v kultúre, ako v umení, viac vyhovoval. Skôr málovravný a dobrý poslucháč. Vstup do jeho svätyne, ako by sme mohli nazvať jeho čistú a upratanú kotolňu, kde bol zamestnaný ako kurič, bol tak trochu rituálny a zasväcujúci – musel som z kotolne vygúľať na ulicu odpadkové nádoby. Neskôr, pri nasledujúcej návšteve, som bol svedkom tohto opakujúceho rituálu s jeho ďalším hosťom. Nuž, môžem povedať, že mi otvoril dvere do sveta mimo môjho profesionálneho okruhu ľudí. Stretol som ľudí veľmi zaujímavých, ako Vladimír Archleb, Tomáš Petřivý, Milan Šimečka a ďalší. Neskôr, keď som prijal ponuku Václava Maceka pracovať s amatérskymi výtvarníkmi, bolo to akoby prirodzené pokračovanie v poznávaní sveta a ľudí iných profesií. Ich spôsobov života a špecifických vzťahov k umeniu. Pri *Rezonanciách*, ktoré sme realizovali v rámci týždňa divadiel

na ulici, sa stretla pomerne veľká skupina ľudí z rôznych societ spolu s niekoľkými hercami z divadla Labyrinth. Dohodli sme si signály a každý dostal presné informácie o tom, čo je dovolené a čo je neprípustné. Fyzický kontakt a vstup do osobnej vzdialenosti ktorejkoľvek osoby na ulici bol neprípustný. To platilo vtedy, keď sme ako organizovaná skupina vytvárali situáciu pre niekoho. Tieto a ďalšie podmienky mali zabezpečiť úspešnosť akcie a zreteľne odlišiť uličnú udalosť od recesie alebo iných druhov uličných agresíí. Jedinec, ktorý sa náhle, nečakane ocitol v takej situácii a predovšetkým ani nezaregistroval, kedy a ako sa to stalo, len tu zrazu bol uprostred niečoho, čo pripomínalo skôr sen ako realitu, bol pripravený stretnúť sa s vlastnou obrazotvornosťou. Touto špecifickou obraznosťou sa mala líšiť od uličnej agresie – tá totiž je vždy pomalá a zďaleka na seba upozorňujúca. Na videu, ktoré urobil Vladimír Havrilla, je práve vidieť, kedy pre nedodržanie pravidiel vznikla agresívna situácia. To nebolo mojím cieľom. Je tam tiež vidieť, že síce dostal informáciu o tom, že sa zúčastnil jedného z divadiel na ulici, to však pre neho už nebola relevantná informácia, dokonca bola nezrozumiteľná. Muž odišiel úplne rozhnevaný a svet bol pre neho v túto chvíľu ešte omnoho viac nepriateľský. V ostatných prípadoch, po prijímaní kartičky s vytlačeným textom, prišlo k akémusi rozjasneniu a záujmu o ďalšie uličné príbehy. Ján Budaj ako organizátor sa zaslúžil o uvedenie tejto akcie do života.

Tvoj koncept Obrátte ma správnym smerom (1979) si šírilo ako kresbu cez xerox alebo bol aj realizovaný ako akcia? Z toho projektu vyplýva, že si na realizáciu pomýšľal, sú tam napríklad uvedené presné rozmery škatule, ktorú si účastník dá na hlavu a pod. Predstava tridsaťminútového pohybu „zabalených“ ľudí vo verejnom priestore a ich úplná závislosť od okoloidúcich je dosť extrémna...

Áno, uvedomoval som si nebezpečnosť takejto akcie, ale v predprípravnom dialógu s ľuďmi, ktorí boli ochotní toto riziko podstúpiť, bol som nimi posmelený, aby sme túto udalosť včlenili do života.

To sa už nedozvieme, do akej miery mohla byť táto akcia nebezpečná pre ich aktérov (jedným z nich som predsa mal byť aj ja). Som však presvedčený, že ani podmienky pre fyzický pohyb, ani ohrozenia zo strany okoloidúcich, neboli extrémne. Azda jediným kritickým miestom bolo kolajštie električky, na ktoré sa mohol hociktorý z aktérov neplánovane zatúlať. Nuž, aj tu možno mať pochybnosti, lebo aktér mal výhľad na zem, pod svoje nohy, aj keď veľmi obmedzený, a hranicu pešej zóny mohol rozpoznať podľa rôznych výškových rozdielov a tiež aj podľa materiálu: dlažobných kociek a asfaltu.

Tento projekt sa mal realizovať ostatný deň *Týždňa pouličného divadla* – v piatok. Festival však skončil predčasne, o jeden deň skôr. Ľudia už boli unavení a mestské organizácie alebo iné organizácie sa už asi začínali zaujímať o udalosti v starom meste, a tak organizátori radšej zvesili vlajku.

*Skús, prosím, špecifikovať svoje kontakty na českú a moravskú scénu. Poznal si sa s ľuďmi ako sú Petr Štembera, Jan Mlčoch, Karel Miler alebo Jiří Kovanda, prípadne Jiří Valoch či Vladimír Havlík? Ako prišlo k tomu, že ťa oslovili *De Appel* k účasti na výstave Works and Words (1979)? Mohol by si povedať niečo o dielach, ktoré si na výstavu zaslal?*

Áno, príležitostne som sa stretol so všetkými vymenovanými okrem Jiřího Kovandu, ktorého som živého (teda nie na fotografii) uvidel na konferencii o Kollerovi a osobne sme sa stretli až na jeho výstave v Bratislave prednedávnom v galérii amt projekt. Vymenili sme si niekoľko zdvorilostných viet. V niektorých stretnutiach s ľuďmi z Moravy alebo z Česka zarezovali témy a názory, prípadne sa objavili príbuznosti v našich prácach. Vladimír Havlík bol u mňa na návšteve a ja zas u neho v Olomouci. Milan Kozelka bol niekoľkokrát v Bratislave – boli to zaujímavé stretnutia. A s Pavlom Büchlerom sme komunikovali, kým neemigroval do Anglicka. Potom však korešpondencia nejako ustala.

Už si nespomínam, kto za slovenskú stranu vyberal autorov na túto výstavu, a takisto už neviem, ktoré veci som do Amsterdamu zasielal (alebo kto ich prenášal cez hranicu). Niekde by som mohol mať ich zoznam. S určitou istotou však možno zistiť aspoň jednu vec zo zaslanych, a to tú, ktorá je reprodukováaná v katalógu. Tá sa mi vrátila spolu s kópiou, ktorú galéria urobila ako výstavný exponát. Úžasné bolo, že o 200 alebo 300 percent väčšia kópia bola kvalitnejšia ako originál. Takéto technológie v 70. rokoch by sme im vtedy mohli závidieť.

Vrátenie mojich vecí sa odohralo na colnici a bolo veľmi nepríjemné. Malá, čierna colníčka v akejsi uniforme s ostrým hlasom roztrhla mne určený balík a ukazovala mi fotografiu, o ktorej som pred chvíľou hovoril, mávala mi s ňou pred očami a kričala, aby som jej odpovedal, čo to je. Čo to má znamenať? Odohrávalo sa to v takej veľkej hale, ktorá pri jej kriku stíchla, ľudia na mňa pozerali a ja som sa cítil ako vyvrhel. Dodnes neviem, čo ju tak rozčúľilo – veď na fotografiách boli iba ruky ležiace na stole. Potom stíchla, mĺkvo si prezerala ostatné fotografie a zrazu mi vtlačila do rúk roztrhaný balík s príkazom, aby som vypadol.

V твоjich akciách sa často objavujú elementárne prvky ako je bod, línia, rozptyl, koncentrácia... Vidím tu istý vplyv akcií Petra Bartoša z konca 60. rokov. Čo si o tom myslíš?

Ja tu zas vidím silný vplyv mojej pedagogickej činnosti a neustálej potreby vracat sa k evidencii. S Petrom Bartošom som sa zoznámil v roku 1976 na stretnutiach v Depozite u Dezidera Tótha. Jarné a jesenné prechádzky 1977 – 1978 boli miestom a časom, keď začali naše dlhé rozhovory, naše stretnutia a strety v názoroch. Jeho sústredenost na problémy a mnohé interpretácie mi boli veľmi blízke. Vtedy som sa vlastne stretol bližšie s jeho tvorbou a on s mojou.

Ako sa začala tvoja spolupráca s Julom Kollerom? Vaše spoločné akcie majú silný situačný prvok, je v nich taká zvláštna improvizovaná vzájomnosť, keď sa nedeje v podstate žiadna príprava pre akciu, len sa urobí práve to, čo sa spontánne pociťuje v danom okamihu a prostredí. Môžeš o tom niečo viac povedať?

S Kollerom som sa zoznámil v Depozite u Dezidera Tótha v roku 1976. Jedného dňa, najskôr v roku 1980, sme sa stretli na ulici, neviem to určiť presnejšie, chvíľu sme kráčali spolu, až sme v jednom okamihu prišli k označeniu nivelizácie. Chvíľu sme rozjímali nad týmto zvláštnym označením, nad týmto objektom trčiacim zo steny akéhosi domu na Palisádach. Potom, po tomto ozvláštnovaní začal Jul

uvažovať o fotografovaní, o nejakom vizuálnom dokumente. Práve vtedy som mal zapožičaný strednoformátový fotoaparát a bol som blízko domu, navrhol som, že ho vyskúšame. Spýtal som sa ho na scenár a parametre záberu. Tým som ho, zdá sa, trochu zaskočil, zrejme doteraz sa pri spolupráci spoliehal na profesionalitu fotografa. Trval som však na tom, urobil som niekoľko záberov podľa jeho inštrukcií a nafotený film som mu daroval. Myslím, že ho to veľmi prekvapilo, lebo bežná prax bola vtedy celkom iná. Neskôr som z úst rôznych výtvarníkov počul o ťažkostiach s fotografiami – tak asi preto. Vlastne tu vznikol prvý rozhovor o autorstve. Stlačil som spúšť fotoaparátu, ale necítil som sa byť autorom záberov, ktoré som Kollerovi daroval.

Niekoľkokrát som sa bol pozrieť na Konfrontácie, ktoré viedol ako lektor. Myslím, že boli raz mesačne v Dome politickej výchovy. Občas mesto organizovalo akési tvorivé dielne pre amatérskych výtvarníkov. Pri témach, ku ktorým mal blízko, ako napríklad dominanty mesta, ma Jul zvyčajne pozýval. Okrem toho ma navštívil, aby si pozrel, čo robím, a ja som mu zas odplatil jeho návštevu. Pri jednej z takýchto návštev, keď sme rozohrávali tému vystavovania, účasti na výstavách a nemožnosti vystavovania, začali sme sa zaoberať myšlienkou vzájomnej výmeny štvorcového metra steny vo svojich bytov na účely vystavovania. Niekoľkokrát sme sa pre túto bláznivú myšlienku stretli, ale tento projekt sa z právneho hľadiska nedal realizovať, lebo Jul nebol vlastníkom bytu. Spolupráca najskôr začala v roku 1983 na Jankovom vršku, keď som spolu s ním ako lektor bol na Letnom sústreďení pre amatérskych výtvarníkov. To som už mal za sebou dva roky podobnej činnosti v druhom bratislavskom obvode. Nie vždy bola spolupráca bez dohovoru, bez scenára, teda výlučne intuitívna. Niekedy to bola iba naša spoluúčasť. Možno vysvetlenie pre koordináciu by sme našli v porozumení pre situácie, v ktorých sme sa ocitali. Asi tak ako v nemej groteske. Možno ten život, ktorý sme vtedy žili, bola iba groteska.

Čo pre teba znamená fotografia ako médium? Dost si pracoval s experimentom pri zázname a dokumentácii, každá tvoja akcia má precízny a veľmi špecifický spôsob dokumentácie (rytmika stláčania spúšte, prípadne vymedzenie inštrukcií pre fotografa). Dokumentácia je tým, čo zostáva. Akú rolu má pre teba dokument oproti akcii, ktorá sa odohrá a skončí?

Fotografia bola pre mňa prítlačivá už tým, že som vyrastal na zobrazujúcom princípe (po grafike som sa venoval štúdiu vo figurálno-krajinárskom ateliéri) a fotografia v konfrontácii s maľbou obsahovala v sebe dokumentárnu potencialitu, ktorú som neskôr, po zameraní svojej pozornosti na iné spôsoby vyjadrenia, bol nútený použiť, aby som aspoň nejakým spôsobom zachoval, či už pre seba alebo pre iných vec, ktorú som realizoval v čase priestore. Už v diplomovej práci som pracoval s konfrontáciou farebnej fotografie a maľby v jednom obraze, ale komisia moje skice zamietla ako nevhodné a vyvierajúce zo západných vplyvov. Vtedy fotografia vo svojich významoch niesla skôr dokumentárnosť a autenticnosť a veľmi často bola zamieňaná s objektívnym pohľadom na svet, dnes tieto aspekty stratila a je schopná vďaka digitalizácii stať sa maliarskym médium.

Celá fotografická činnosť sa zmenila, dnes fotografuje skoro každý a používa sa toto digitálne médium zväčša ako

pamätové. V tom zmysle som pri niektorých akciách toto médium používal. Niekedy sa však samotné fotografovanie alebo vytváranie dokumentov stalo u mňa súčasťou akcie. Tak ako pri *Akcii* z roku 1982. Na Somárskej lúke za Bratislavou som ležal v tráve a písal na papieri. Mal som jediného diváka, ktorý nikdy nefotografoval. Jeho divanie som mu skomplikoval tým, že mal v ruke fotoaparát a celú akciu dokumentoval. Bola to strednoformátová kamera s matnicou ukazujúcou zmenšeninu skutočnosti. Mal k dispozícii priamy kontakt s akciou, ale aj s jej obrazom. Zobrazovanie nebolo úplne bez voľby. Približovaním, vzdalovaním alebo zamierením na miesto, ktoré ho zaujalo, si vyberal reprezentatívne časti prebiehajúceho deja. Doma som asi z vyše dvadsiatky záberov vybral deväť a vložil som ich do knižnej väzby ako voľné neusporiadané listy.

Kto chcel získať predstavu o priebehu udalosti, musel usporiadať deväť záberov tak, aby mu dávalo zmysel. To, čo som ukazoval, bolo problematizované nielen v samotnom akte vnímania, ale aj poukazom na spôsob ukazovania. Akciu som nazval *Akcia*.

Aké filmy ťa najviac inšpirovali? A čo ťa viedlo k tomu, že si začal experimentovať s filmovým záznamom? Obzvlášť ma zaujal tvoj filmový projekt NFRMC – Informácia... o rukách a ľuďoch (1982). Ten projekt má veľmi presný scenár, stimuluje predstavivosť aj bez toho, aby si divák film pozrel, a vlastne dávaš k dispozícii len autorskú knihu s rôznymi stopami a fragmentmi príbehu/dokumentácie.

V 50. rokoch som vyrastal na dedine. Občas sa objavilo auto – putovné kino. Predstavenie však bolo určené iba dospelým. Dostal som sa do konfliktu s rodičmi, lebo ma nechceli vziať na toto večerné predstavenie. Nechcel som rozumieť ich argumentu, že ako dieťa takémuto filmu neporozumiem. Nevieť už ako, ale jedného dňa sa mi podarilo presadiť si svoje a stál som pri premietačovi, díval sa na plátno, na pohyblivé obrazy a bolo to fascinujúce. Vyjednal som si však iba päť minút, čo na porozumenie príbehu nestačilo, ale pozeranie asi splnilo svoj účel, lebo som na vlastné oči uvidel technický zázrak – premieňajúce sa obrazy. Až neskôr, v Košiciach, kam sme sa presťahovali, bolo kino v budove a raz v nedeľu som smel vidieť film, čo bol pre mňa veľký sviatok. Na strednej škole v Bratislave som býval na internáte, z ktorého som sa aj z ďalšími spolužiakmi vybrali bez dovolenia na Viridiano od Buñuela. Keď som videl tento film, musel som ešte asi dva roky čakať, kým dorastiem a budem sa môcť zapísať do filmového klubu. Počas štúdia na vysokej som sa z času na čas pokúšal o scenár i napriek tomu, že som ani netušil, či a ako by sa dal realizovať. Vo svojich pokusoch som sa neusiloval o hraný film, skôr išlo o film a tiež aj o zariadenie, ktoré vytvára na ploche ilúziu živého obrazu. Neskôr som sa pokúšal o prekríženie a konfrontáciu iluzívneho deja a prirodzeného – niečo ako film a divadelné vystúpenie zároveň. Niečo ako performance a film zároveň. Vtedy mi ešte tento pojem bol neznámy. Uvažovanie v klasických kategóriách asi bolo ešte dosť silné. Možno aj preto moje pokusy zostávali dosť dlho na papieri. Z akciou, ktorú som realizoval z ľuďmi rôznych okruhov a väčšina sa navzájom nepoznala, mi pomáhal Václav Macek. Bez neho by som túto vec asi vôbec neurobil. Pôvodne som túto ideu mal pripravenú pre video, to totiž dokázalo snímať minimálne hodinu na rozdiel od filmovej

amatérskej kamery. O profesionálnej kamere a o videu som mohol iba snívať. Od svojho pôvodného zámeru som ustúpil, keď mi Václav ponúkol pomoc s jeho realizáciou. Prepracoval som ho na film v troch obrazoch. Ale vďaka amatérskej kamere a labilnej konštrukcii, na ktorej bola umiestnená kamera, tento zámer nevyšiel tak, ako som plánoval. Pozeral som sa na filmový materiál, celý nešťastný, nakoniec som ho zostrihal ako dokument a okrem toho som vyrobil úplnú dokumentáciu z celej akcie, nazval som ju ako NFRMC a daroval každému z účastníkov.

Nakoniec sa stala zvláštna vec, že hoci som nepracoval s videom, výsledok zodpovedal pôvodnému zámeru.

Pri realizácii filmu Domov (1983) si opäť pracoval s malou skupinou účastníkov. Mám taký pocit, že tu si podobne ako pri filme – scenári NFRMC prešiel k určitej „radikalizácii“ medziludského kontaktu, aby si prekonal izoláciu jednotlivca a uskutočnil určité symbolické gesto spoločného putovania. Prekonanie izolácie a ľudský kontakt sa deje za určitých „neštandardných“ podmienok a ty zostávaš v úzadí ako pozorovateľ. Rozumiem tomu dobre?

Realizácia filmu *Domov* bola iná v tom, že sa mi podarilo zhromaždiť nevelkú skupinku ľudí, priateľov a známych, ochotných a tešiacich sa na posedenie v tráve s dobrým jedlom a pohárom vína a s neznámym programom. Jednoducho som zorganizoval piknik – spoločenskú udalosť, uprostred ktorej bol, alebo ktorú pretínal pripravený projekt putovania. Spočiatku film ukazuje putovanie štyroch ľudí, ale neskôr, keď ich cesta skončila, pokračovali spolu s prizerajúcimi sa v putovaní, tentoraz už nie v pripravenej a skonštruovanej udalosti, ale v prirodzenom svete.

Nuž, po tom, ako sme zašili štyroch dobrovoľníkov do plátennej kocky a tento pôvodne geometrický objekt začal svoj pohyb lesom, nerovným terénom s prekážkami, mali sme dosť práce s presunom kamery na nové stanovište. Ani prvý kameraman, ale ani ja, nikto nevedel, ktorým smerom sa tento objekt pohne a akou rýchlosťou. V jednej chvíli zvýšili svoju rýchlosť, priam leteli lesom, pritom si mohli ublížiť, naraziť na strom alebo inú prekážku, vtedy som sa bál, že sa im niečo stane. My sme ich museli predbehnúť s kamerou a celým zariadením, rýchlo sa presunúť, zaujať stanovište a dychčiac sa pokúsiť pokojne sledovať ich pohyb.

Ostatní zúčastnení boli divákmi s jedinou starostou – neocitnúť sa v zábere jednej alebo druhej kamery. Putovanie skončilo, dobrovoľníci spotení a usmíati vyliezli do teplého slnečného dňa. Zariadenia, ktoré používali, boli tiež v poriadku – to som si vydýchol – takže teraz už aj diváci alebo pozorovatelia sa stali účastní dokumentovania tohto nášho stretnutia, teda pikniku – tak ako to ukazujú ostatné metre filmu.

Aj ja, práve tak ako ostatní, som si vychutnával voňavú trávu a prinesené jedlo. Nakoniec zostáva otázka o pozorovateli. Existuje vôbec v tomto prípade pozorovateľ?

Mohol by si priblížiť okruh účastníkov tvojich akcií?

Účastníci tohto pikniku boli moji priatelia, známi i neznámi. Niektorí si dovedli svojich priateľov alebo priateľky. V tomto prípade nebol robený žiaden výber, všetko sa dialo viac-menej spontánne.

Práve tak – viac-menej náhodou – sa ocitol na pikniku Jozef Macko, s ktorým som sa pred krátkym časom zoznámil.

Chcem sa ešte spýtať konkrétne na akciu Posolstvo IV. (1982), kde si pracoval so žiakmi. Takmer celý život pôsobiš ako stredoškolský pedagóg. Viaceré tvoje akcie vznikali priamo v školskom prostredí. Aký má pre teba význam komunikácia so študentmi a ako to ovplyvňuje tvoju vlastnú tvorbu? Ukazoval si mi raz záznam z tejto akcie, keď si ju so študentmi po čase zopakoval. Aký tam bol rozdiel?

V skutočnosti iba *Posolstvo IV.* som realizoval so žiakmi na pôde školy. Odohralo sa to poobede vo voľnom čase a zo zvedavosti a zo záujmu zúčastnených mladých ľudí. Oslovil som niekoľkých žiakov, či by sa chceli vo svojom voľnom čase zúčastniť akéhosi experimentu. Nie som si istý tým, ako som im svoju výzvu predložil a či som naozaj použil termín experiment.

Poobede bola atmosféra vynikajúca. Poznamenal som, že jedného dňa túto vec, toto *Posolstvo*vidia v SNG. Po tejto poznámke som uvidel, že sa na vec, ktorú sme pred chvíľou urobili, už dívajú trochu inak, steny učebne sa akoby rozplynuli a začali zvažovať, aký význam vo svete, mimo školy môže mať niečo také, ako to, čoho sa zúčastnili.

Ak nepočítam tie ďalšie veci, ktoré vznikli na pôde školy, tak naozaj iba táto bola akciou, kde som s týmito mladými ľuďmi spolupracoval. Nepochybne, malo to aj istý pedagogický efekt, ale ten vznikal akosi samovoľne a samozrejme som o ňom vedel. Čo sa týka iných a ďalších akcií, ktoré som za desaťročia pripravil a realizoval, tie boli pedagogickými akciami. Je pravda, že moje výklady a úvody do problematiky boli často utkané aj z eventov, hier a z drobných akcií, ktoré by mohli patriť skôr do kategórie umenia. Tie však boli mojou spoluprácou so žiakmi. Boli akoby otváraním dverí do iných svetov. Pre mňa osobne bolo okrem iného aj drobným potešením skladať svoj slovný úvod do problematiky aj z prvkov iného rangu a pozorovať pritom reakcie študentov. Niekedy celkom nečakane prišla odozva a tá zas bola prekvapením pre mňa.

Áno, posledné roky som pre žiakov prvého ročníka pripravil niekoľko hier, ktorých prostredníctvom mohli získať intenzívnejšie zážitky pri práci s výtvarnými prvkami. Napríklad dvaja s jedným štetcom sa snažia nakresliť na papier svoju predstavu. Zrejme to si videl z videozáznamu. Výsledkom býva zvyčajne silne expresívna kresba od dvoch zápasiacich subjektov.

Už som to na niektorom mieste hovoril – o vplyve pedagogickej činnosti na moju tvorbu. Škola, na ktorej som učil, mala dobre vypracované osnovy. Pochádzali od českého experimentálneho tímu z roku 1968. Úvod do *výtvarného jazyka* cez výtvarné prvky a ich výtvarné vlastnosti odkazoval na Kandinského elementárne výskumy. Ďalej výučba pokračovala štruktúrami, ktoré spočiatku spôsobovali prvákom ťažkosti, ale po niekoľkých mesiacoch sa do nich zamilovali. Kreslenie podľa modelu bolo iba malou časťou výučby. Úvod do *výtvarného jazyka* bol konštituovaný na nezobrazujúcom základe.

Každoročne som sa vracal k týmto základom a v konkrétnom dialógu so žiakmi boli obnovujúce aj pre mňa a uzemňujúce v kladení základných otázok. Koncom 90. rokov začal proces veľkých zmien v školstve a politika školy, na ktorej som učil, sa zmenila, do školy začala prichádzať nová generácia, veľmi

pragmatická, zato však s vyhraneným a negatívnym postojom voči škole ako výchovno-vzdelávacej inštitúcii. Otázky už vôbec neboli zaujímavé. Boli iba odpovede.

V rozhovore s Budajom pre samizdat 3SD (Tri slnečné dni) tvrdíš, že komunikácia je pre teba jeden z hlavných problémov. Sú prekážky dorozumenia sa javom, ktorý pretrváva? Cítiš potrebu reflektovať tento problém aj dnes?

Nedorozumenie a neporozumenie je asi základnou výbavou človeka v spoločnosti. Niektoré prekážky zmizli, nové sa objavili. Niektoré sme sa naučili podliezať, obchádzať a ignorovať. S niektorými zápasíme rovnako ako predtým. Keby som mal povedať niečo na úvod. V tom texte, ktorý spomínaš, ak si dobre pamätám, hovorím o chýbajúcom dialógu alebo o komunikácii jedného typu a o výstavnej praxi, ktorá bola skôr diktátom podmienok, za ktorých výtvarník smel alebo nesmel vystavovať.

To sa však netýka iba politiky, ale aj obce percipientov. Hovoril som o komunikácii, lebo môj pojem bol omnoho širší ako ten, ktorý bol vtedy zaužívaný, lebo obsahol také činnosti alebo výtvary, ktoré vtedy ako výtvarné alebo umelecké neboli označované. Dnes je pojem komunikácie už dosť prepracovaný a štruktúrovaný, takže vzniká ilúzia, že komunikáciu zvládame.

Keď som spoločne s Barborou Klímovou a Filipom Cenekom pracoval na výstave Navzájom (2012, tranzit dielne), dal si nám nahliadnúť do svojich osobných archívov. Vtedy si nám poskytol digitalizované dokumentácie Rusovce (Viacgeneračné priateľské stretnutie pri jazere), Jarné a jesenné vychádzky a Výstava pod holým nebom Rudolfa Suchého a Bruna Kýna alias Gabriela Levického. A napokon to bola rekonštrukcia výstavy Fotozáznamy, ktorú zostavil Peter Bartoš, rovnako z tvojho archívu. Okrem toho, že ide o jedinečné fotografie, tieto dokumentácie sú dôležitým svedectvom o spoločenských bratislavských výtvarníkoch. Fotozáznamy predstavujú dokonca zbierku fotografií autorov z celého Československa. Spomenuté dokumentácie sú z rokov 1977 a 1978. Za akým účelom tie dokumentácie vznikli? Premietal si ich niekedy pôvodným účastníkom, delil si sa o tieto „záznamy“, alebo si ich vytvoril pre svoju súkromnú potrebu?

Fotozáznamy – to je trochu iný príbeh a zrozumiteľným sa stáva odkazom na zakopávanie diel výtvarníkov v lese, na album '76 in memoriám Miloš Laky. Jedného dňa sa Peter Bartoš rozhodol, že celá zbierka – výstava, ktorú sa nám nepodarilo vystaviť v Košiciach, bude navždy uložená u mňa. Neskôr som žartovne poznamenal, že ju zakopal u mňa, podobne ako skupina deviatich slovenských autorov ukladala schránku so svojimi dielami do zeme, niekde v lese za Bratislavou. Po mnohých rokoch, pri mapovaní minulých udalostí som nemohol zbierku zatajiť. Tak sa niektoré veci dostali na výstavu v SNG, asi na Slovenské vizuálne umenie v koncepcii Aurela Hrabušického – a vtedy sa fotografie Jany Želibskej nevrátili do zbierky, ale odcestovali k autorke. Bol som z toho nešťastný, lebo od každého som mal súhlas pre zanechanie veci v zbierke. Na druhej strane sa mi podarilo presvedčiť Petra Bartoša, aby k tejto nevystavenej výstave napísal krátky text. Ten som mal v úmysle použiť v archívnom interaktívnom dokumente na DVD, ktorý by som podaroval zúčastneným

autorom. Medzitým ste ma predbehli a táto nevystavená výstava bola prezentovaná v Tranzite minulého roku. Ak som správne pochopil, bude tiež alebo už bola reprodukováná v katalógu k tejto výstave. Ale i tak, to, čo som si zaumienil, urobím.

Fotografická dokumentácia výstavy na opustenom a chátrajúcom kúpalisku Lido bola živou a bohatou udalosťou. Aha! Tam som sa stretol s Júliusom Kollerom a fotografoval som ho v akcii, potom spolu s Dušanom Havrillom mi pomohli s inscenáciou. Pravdepodobne budem musieť korigovať predchádzajúcu odpoveď na otázku o spolupráci s Kollerom. Ukazuje sa (premietam si fotodokumentáciu z Lida), že už v 1978, pri tomto stretnutí, sme asi viedli situačný dialóg. Táto udalosť na kúpalisku bola miestom a časom, keď sa stretli ľudia, ktorí so svojím hodnotovým systémom asi neboli úplne kompatibilní s vtedajšou spoločnosťou. Jeden z dôvodov bol, že som túto akciu považoval za významnú.⁴ Nebol som jediný, ktorý túto akciu dokumentoval. Začiatkom 90. rokov som sa pred kostolom Klarisiek stretol s Gabrielom Levickým. Spomenul som si na Lido a on sa veľmi potešil, keď túto dokumentáciu odo mňa získal.

V pokojných, nudných socialistických vodách boli takéto stretnutia udalosťou a bol som presvedčený, že je ich treba nejakým spôsobom uchovávať.

Dokumentáciu z Rusoviec uvádzaš slovami: „ďalší z mnohých pokusov byť neviditeľným“. Tvoj výrok ma ihneď zaujal. Znie na prvý pohľad dosť tajomne, ale keď si ho dám do súvislosti s obmedzenými možnosťami vystavovania a všadeprítomným špehovaním v 70. a 80. rokoch, dáva mi to zmysel. Vidieť, zaznamenávať a pritom zostať nevidený, neviditeľný, neidentifikovateľný. Myslel si to ako metaforu alebo ako holý fakt? Pokúšal si sa zámerné zostať neviditeľným? Bol to umelecký zámer, bola to taktika, alebo to bola tvoja existenčná situácia vynútená spoločenskými podmienkami, v ktorých si vtedy žil?

Tvoja poznámka o všadeprítomnej kontrole a tiež aj o autokontrole súhlasí s našou skúsenosťou z tej doby. Spomínanú prezentáciu naozaj uvádzam poznámkou o neviditeľnosti. Na konci prezentácie, pod výjavom, ktorý je výrezom predchádzajúcej snímky, na ktorej Vlado pästou preráža vodu uzavretú v mikroténovom vrecku, som však napísal: „Neviditeľnosť na dosah.“ Voda a svetlo spôsobili, že Vladova ruka zmizla, stala sa neviditeľnou. Tu, v tomto prípade, je táto poznámka skôr úsmevná, lebo o takúto ekvilibristiku asi vôbec nešlo. Pre tvorivého človeka v totalitnom režime je asi nemožné stať sa neviditeľným.

Ak si dobre pamätám, jedno z týchto stretnutí pri jazere malo takýto účel. Za kopcom piesku sa odohrávalo stretnutie Stana Filka s neznámym alebo neznámymi a my ostatní sme, ako sa zvykne hovoriť, robili krovie.

Možno však dôležitejšie ako spoločenské, systémové kontexty je to, čo Vlado Havrilla predvádzal s vodou. Pästou cez vodu – toto gesto, bohaté na významy – mi utkvelo v pamäti a v komentári som to zdôraznil.

Daniel Grúň

Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava
grun@vsvu.sk

* *Navzájom. Archívy neinštitucionalizovanej kultúry 70. a 80. rokov v Československu.* 24. 6. – 19. 8. 2012 Tranzit dielne, Bratislava; *Navzájem. Společenství 70. a 80. let.* 22. 3. – 2. 6. 2013 tranzitdisplay, Praha; 27. 3. – 19. 5. 2013, Dům umění města Brna. Výstavy vznikli v kurátorskej koncepcii Filipa Ceneka, Barbory Klímovej a Daniela Grúňa.

¹ V priebehu asi jednej minúty tam zrazu stál hlúčk ľudí a nadšene môjmu eventu tleskal. Podľa ich poznámok počas potlesku som mal silný pocit, že vidia to, čo ja.

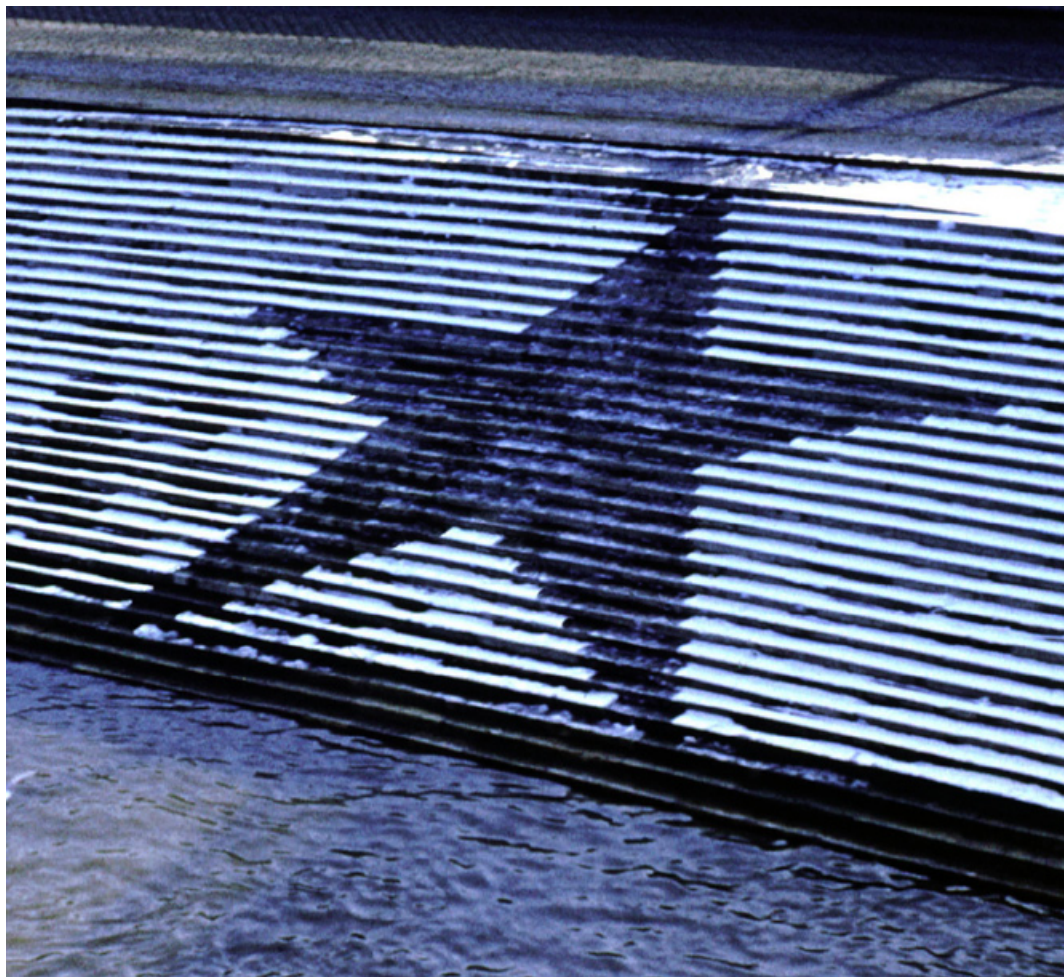
² Podľa ktorých definícií?

³ Od Slánskeho procesu k samoopáleniu – Palachovej obete.

⁴ Neskôr v bazéne na Lido urobil Vladimír Havrilla so svojím kamarátom z Japonska veľkolepú alebo zábavnú akciu, na ktorú, sa mi zdá, sa už zabudlo.

Myšlienky o prenose

(Poznámky ku konceptuálnemu umeniu Gábora Attalaiho)



Gábor Attalai: Negatívna hviezda. 1970 – 1971. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Negative Star. 1970 – 1971. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

„Vymyl som jeden obraz z rámu, no hneď sa objavil ďalší.“¹
(Gábor Attalai, okolo 1970)

Zo sprchy postavenej na strešnej terase visí rám z obrazu. Vykrajuje kus z vrchov, ktoré vidno za zábradlím a náhodilý, zarámovaný príležitostný krajinársky výjav sa mení zhodne s jeho pohybom. Ako keby sa do rámom vymedzeného imaginárneho obrazu vtláčal z ružice tryskajúci vodný prúd. Skromná, bezpredmetová minimalistická inštalácia Gábora Attalaiho zaznamenaná vo fotografii je charakteristickým príkladom konceptuálneho umenia, svojským obrazovým ontologickým vzorcom, ktorým sa vyvracia logika maliarstva *trompe l'oeil* a vyvoláva ironicky tradičnú schému „obrazu v obraze“, pripomínajúc nám epistemologické paradoxony Reného Magritta. Kým u Magritta maľba namalovaná na maľbu je nerozoznateľná od krajiny na jej pozadí, u Attalaiho pokračuje samotná zarámovaná krajina v priestore, kde bola skôr maľba. Fotografia je dokumentom jednej tautologickej hry: možno je v období „dematerializácie“² umenia zhrnutím osudu maliarstva či azda podstaty reprezentácie od

slávneho otvoreného okna Leona Battistu Albertiho až po fotografické zobrazenie. Gábor Attalai v spojitosti s prúdom vody stekajúcej po zvislej symetrickej osi vyhlásil: „... je evidentné, čo demonštruje toto zariadenie: je potrebné vymyť, treba odstrániť maľbu z jej rámu“ a odvolal sa na „zip-y“ Barnetta Newmana, farebné polia maľby podobné vznešeným krajinám.³ Attalaiho prázdny obrazový rám visiaci ako obesenec, hojdajúc sa neisto v prázdnote, je svojským popretím typu tabuľového maliarstva, jeho zachovania prostredníctvom odstránenia. Podobá sa na paradoxné maľby zbavené myšlienok od Johna Baldessariho⁴ či na zhodnotenie prázdnoty a ničoty a znepokojujúceho nedostatku v duchu Yvesa Kleina;⁵ spomeňme si napríklad z nespočetného množstva diel na inštaláciu Alighiera e Boettiho *Nič nevidieť a skrývať* (1969), takmer s rovnakým dátumom ako Attalaiho dielo. Prázdnu zasklenou zarámovanou štruktúrou opretou o stenu mal záujem v duchu ikonoklasticky naladenej konceptuálnej redukcie vytvoriť protiklad ku *colour field* maľbám Marka Rothka.⁶ To má blízko k duchovnu Newmana parafrázovaného Attalaim.



Gábor Attalai: Kontinentálna krajínovtorba č. 4. 1971. Koláž.
Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho /
Gábor Attalai: Continental Land Work No 4. 1971. Collage. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

Prostredníctvom vyššie uvedených, náhodne vybraných analógií sa dá presne určiť medzinárodný kontext konceptuálneho umenia Gábora Attalaiho, no s tým sa nemožno uspokojiť, lebo aj napriek príbuznostiam sa jeho dielo zásadným spôsobom odlišuje od západných tendencií minimal-artu a konceptuálneho umenia.⁷ Totiž paralelne môžeme čítať kvapky vody predstavujúce dážď i z lomiek vytvorený predmet pre radosť, „daždovú mrežu“ Andreho Tóta,⁸ ktorá zacláňala pohľad do dialky a bola vytvorená kalkulujúc s izoláciou a „estetickými otázkami zero informácie“.⁹ Miznúci, neviditeľný obraz možno považovať väčšmi za svojský dokument sveta s neúplnými informáciami, ako za výsledok intelektuálnej redukcie motivovanej konceptualizmom.

Situácia zavesenia a vistenia v ničom akoby nepriamo odkazovala na všeobecnú atmosféru, pocit zo života a stav bytia jedného regiónu, ako v prípade zavesenej sklenej tabule s nápisom „*Na sklenej tabuli / visiac / vrhajúc tieň*“, ktorou opisuje zlovestnú situáciu *Sebaopisujúci objekt (Önleirő objekt, 1972)* László Lakner pripomínajúci Josepha Kosutha.¹⁰ Dielo *Z rámu vymytá maľba (A keretéből kimosott festmény)* možno dať do súvislosti s fotografickou sériou, ktorú Attalai vytvoril v rokoch 1970 – 1971. Miestom činu bola opäť dobre známa

strešná terasa, kde Attalai prostredníctvom kruhovej šošovky obracal a staval na hlavu jednotlivé fragmenty krajiny, najčastejšie zo svojho bezprostredného okolia, emblematické motívy vrchu Gellért, napríklad Sochu slobody, ktorá odkazovala na slobodu len svojím názvom. Takýmto spôsobom obsiahol v sérii fotografií nepriamo aj politický rozmer a zo šošovky spravil nástroj na virtuálnu premenu krajiny. Zdanlivá činnosť iluzórneho formovania krajiny akoby kompenzovala frustrujúcu bezmocnosť danú spoločenskou situáciou. Fotky zobrazujú ironické pretváranie krajiny, ktoré možno vziať späť a tým sa stávajú kvázi land-artovými dielami, ktorých často opakovaným médium a predmetom sú „súperiace“ praprky dostávajúce sa do vzájomnej interakcie.¹¹ Fotografickú sériu Attalai preniesol aj do reálneho priestoru. Zo snehu a piesku vytvoril efemérne land-artové diela. Z nich vystupuje *Negatívna hviezda (Negatív csillag, 1970 – 1971)* porovnateľná s prácami Dennisa Oppenheima, Roberta Smithsona, Hamisha Fultona či Michaela Heizera. Zo snehu vyhrabaná päťcípá hviezda rovnako odkazuje na absurdný mechanizmus jedného spoločenského zriadenia a na tradičnú podobu tabulevej maľby, ako aj na možnosti rozvíjania geometrickej abstrakcie. V diele analytickej povahy vytvorenom s citom pre politiku autor rovnako reagoval na globálne a lokálne otázky.



Gábor Attalai: Bez názvu. 1972.
Tuš na papieri. Foto: Pozostalost
Gábor Attalaiho /
Gábor Attalai: Untitled. 1972. Ink
on paper. Photo: Inheritance of
Gábor Attalai

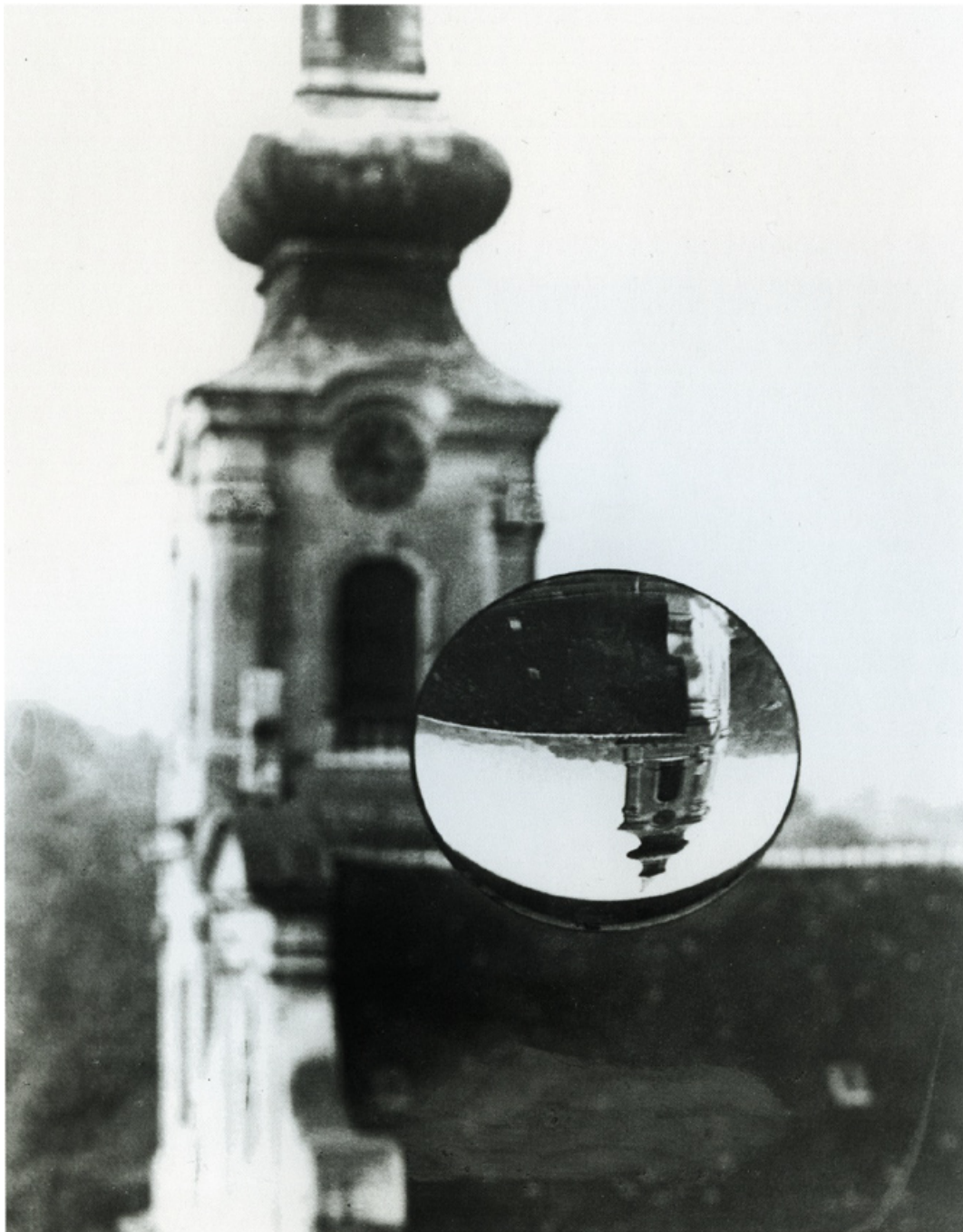
Attalaiho „vymytý obraz“, úzko súvisiaci s fotografiami, možno zaradiť do land-artu tým, že je ambivalentným formovaním krajiny, procesuálnym dielom skúmajúcim interakciu látok, zároveň je však aj spoločenským a umeleckým situačným obrazom: reflexiou slúžiacou na zmenu otázok chápania umenia, o ktorej Attalai publikoval aj programový text v dôležitej knihe z roku 1972 vydanéj Klausom Grohrom, kde sa prvýkrát nachádza prehľad konceptuálnych tendencií východoeurópskeho regiónu. Attalai spomína aj ním samotným reprezentovaný úkaz – obmieňajúc knihu Aueho Waltera – ako L-P-C art (spájajúc land-art, project-art¹² a concept-art).¹³ Zdôraznil oslobodenie sa od konvencií a demokratizáciu umeleckého výrazu, zrovnoprávenie materiálov, a marginalizoval finančné ťažkosti, odkazujúc tým na to, že takýto umelecký názor sa môže stať základom „society artu“ zahrňujúceho celú spoločnosť, hoci aj v nevedomej všeobecnej praxi ľudí.¹⁴

Potretie hraníc (pojmu) umenia, premeny, zrušenie materiálnych zábran¹⁵ umožnili Attalaimu a i jeho spoločníkom – napr. blízkymi priateľmi sú Imre Bak či Endre Tót –, aby nezainteresovane, z diaľky, z jedného uzatvoreného sveta so selektívnymi informáciami, ďaleko od centier, z uzatvoreného sveta, vytesnení na perifériu len ako „tolerovaní“ umelci sa zapojili do globálneho artworldu

a aby „zatvoreni v obálke“, poštou a prostredníctvom mail-artu vytvorili medzinárodný kontext. Attalai korešpondoval v 60. a 70. rokoch medzi inými s Jasperom Johnsom, Josephom Beuysom, Solom LeWitt, Donaldom Juddom, Robertom Indianom či s Christom. Jeho diela, v ktorých skúmal podstatu materiálnosti v ich „nemateriálnej“ podstate, sa dostali do najrozličnejších kútov sveta a pravidelne ich publikovali vo významných západných časopisoch (napr. Flash Art).¹⁶ Prvky „transferu“ sa stali dôležitým predmetom a (bytostnou) podmienkou Attalaiho umenia.

Niekoľko rokov po vytvorení *Z rámu vymytej maľby* ho opäť začala zaujímať otázka zmiznutia maľby: maľoval biele, čierne, červené monochrómne maľby, ktoré následne rozkúskoval. Odtrhol plátno nalepené na nosič a prirovnal zanechané stopy k odstráneným objektom. Analyzoval vzťah odtlačku a „pôvodného“ a tematizoval premiestnenie ako proces odohrávajúci sa v čase a priestore.

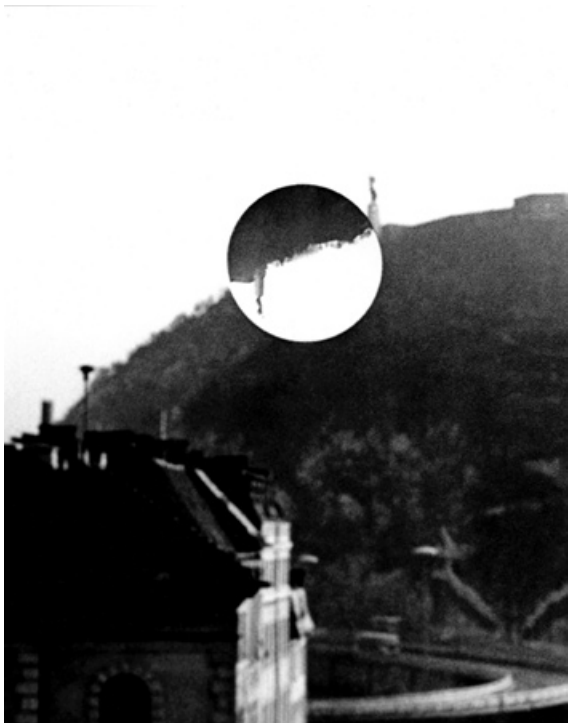
V istých prípadoch využil ako nosiča „transfer paintingu“ namiesto plátna vlastné telo: oči si zakryl bielym plátnom a naslepo premaľoval okraje obrazu, následne odfotoval stopy, ktoré mu zostali na tvári, a odstránené plátno. Attalai sa vo svojom umení pravidelne vracal ku konceptuálnemu výskumu prítomnosti a neprítomnosti, formy a „antiformy“,



Gábor Attalai: Okenný objekt
k obrátenej krajine č. 5.
1971. Strieborná tlač. Foto:
Pozostalosť Gábora Attalaiho /
Gábor Attalai: Window Object to
Reversed Landscape No 5. 1971.
Silver print. Photo: Inheritance of
Gábor Attalai

ako aj negatívnej a pozitívnej „identity“. Zakrytie očí, bezbrannej telesnosti a jej tvarovania a formovania súvisia s Attalaiho „privátnymi performanciami“ zdokumentovanými vo fotografiách zaraditeľných do okruhu body-artu príbuzného s tvorbou Vita Acconciho. Počas jednej zo svojich akcií si zalepil lepiacou páskou zmyslové orgány, odkazujúc na možnosti získavania informácií a komunikácie (*When a man cannot get and give informations*, 1971). Pri inej príležitosti si zalepil ústa a následne odtrhol pásku, inokedy zdokumentoval, ako na jeden mesiac zaštipľoval svoje nosné diery, na jednu hodinu s veľkou ihlou napol svoje viečka a líca, odfotografoval, ako si oholil bradavicu (*No air!*, 1971; *One Month Closed Nose*, 1973; *One Hour with Needle*, 1971; *Cutting Wart on Breast*, 1971). Pred kamerou odohranými „súkromnými performanciami“, miestami imitujúcimi „idiotické“ činnosti a ambivalentnými

„solidárnymi akciami“¹⁷ zviditeľnil a až názorne predstavil vákuum, ktoré charakterizuje ním skúmaný uzatvorený svet. V jednom zo svojich emblematických diel zdokumentoval oholenie vlasov muža (*Kopaszítás / Oholenie*, 1970): na jednej strane prezentoval situáciu bezmocného bytia, pomocou pruhov vytvorených z vlasov – v spojitosti s ktorými sa Attalai odvolal na „maliarov pruhov“ hard edge, napr. Franka Stellu –, vizualizoval štruktúrally systém súvislostí skúmajúc premenu ako proces. Vytváranie sériových foriem pripomína minimal-art, na Attalaim spomínaný „society art“ s citom pre spoločenské veci a s politickým obsahom poukazuje na existencialistickú problematiku. Gesto holenia možno dať do súvislosti so sebatonzúrou formujúcou „negatívnu hviezdu“ Marcela Duchampa inšpirujúcu i Attalaiho slávny land-art.¹⁸



Gábor Attalai: Okenný objekt k obrátenej krajine č. I. 1971. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Window Object to Reversed Landscape No I. 1971. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

Gábor Attalai: Z rámu vymytá maľba. 1970. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Painting Washed Out of Its Frame. 1970. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

Východiskom bola problematika komplexného jestvujúceho a chýbajúceho, pozitívneho a negatívneho, pravzoru a odtlačku, ktoré privádzali k výskumom korelatívneho vzťahu pôvodného a kópie, ku komplexnej analýze vzťahu priestoru a času. Attalai počas svojich nepočítaných zahraničných ciest umiestnil opísaným spôsobom strhnuté plátna – tzv. transferové maľby z nosiča do takmer neviditeľných miest verejných priestorov v blízkosti emblematických západoeurópskych múzeí, napr. parížskeho Louvru, amsterdamského Rijksmuseumu či londýnskej National Gallery. Na fotografiách sú zaznamenané na čierne natreté kusy plátna ako efemérne pomníky, podobajú sa na smútočné stupy, no obsahujú i vzdialené reminiscencie na suprematistickú a konštruktivistickú tvorbu.¹⁹ Ukrývané stopy umeleckej prítomnosti, ktoré skúmajú relatívnu dichotómiu „centra“ a „periférie“, viditeľnosti a neviditeľnosti, blízkosti a vzdialenosti možno zároveň považovať aj za diela kritiky inštitúcií. Možno ich dať do súvislosti s konceptuálnymi dielami tematizujúcimi cestovanie, premeny miesta a kontextu²⁰ či s dielami land-artu postavenými na premiestňovaní (napr. Dennis Oppenheim: *Gallery Transplant*, 1969),²¹ a ešte väčšmi s východoeurópskymi dielami reflektujúcimi s trpkým humorom nemožnosť ich uplatnenia v inštitúciách. S Attalaím je napríklad v mnohých aspektoch príbuzné (seba)kritické gesto Mladena Stilinovića, ktorý 27. júla 1978 na benátskom Biennale na jednu sekundu „vystavil“ svoju textovú kresbu napísanú na drobný zdrap papiera.²² Attalai rok predtým, v roku 1977, rozoslal do ním vytipovaných viacerých popredných newyorských galérií umelecké diela s presným označením dátumu plánovanej výstavy v danej galérii s pripravenými pozvánkami, no nedostal ani jednu odpoveď.²³ Za svojský transfer možno považovať výsledok, keď v roku 1978 v slávnej islandskej Galleri Suðurgata (ako aj rok predtým v haarlemskej Gallery Loa) podľa vzdialených inštrukcií umelca pripravili diela monografickej výstavy Attalaiho. Napríklad, na červeno

namalované islandské skaly. Attalai v roku 1973 na výstavu s názvom *Hungaria 74* poslal Jorgemu Glusbergovi, riaditeľovi Centro de Arte y Communication v Buenos Aires tiež nie „hotové dielo“, ale inštrukciú vzťahujúcu sa na realizáciu jedného diela (*Biggest Contrast*) vytvoreného na mieste. Žiadal, aby konfrontovali na mramorovú dosku položenú bielu monochrómnou maľbu so živým čiernym leopardom priviazaným reťazami a stojacim rovnako na mramore, aby sa skúmal kontrast živého a neživého, tmavého a svetlého, aktívneho a pasívneho, organického a geometrického, diela a antidiela či rozšírenie možností maliarstva a sochárstva. Spútaný leopard nemal dočiahnuť „voľne ponechanú“ bielu maľbu, naznačujúc tým pocit frustrovanosti z uväznenia a bezbrannosti, kým netelesná idea prostredníctvom pošty sa preklenula cez vzdialené kontinenty.²⁴

V Attalaiho tvorbe majú javy „transferu“ (obraz)ontologické a existenciálne priemety. Rovnako ho zamestnával zásah, úkaz spodobenia premenlivého obrazu, zároveň filozoficky tematizovateľného procesu, ako i „kultúrneho transferu“, možnosti prekročenia hraníc, ktoré sa zdajú ako neprekonateľné alternatívy ľudskej komunikácie. Attalai reprezentuje vo svojej povahe svojskú východoeurópsku, typicky periférnu, no v žiadnom prípade nie provinciálnu odnož ním spoznaných „západných“ umeleckých tendencií. V porovnaní so súdobými „západnými“ analógiami obstoí vzhľadom na pôvodnosť a kvalitu. V jeho umení sa nedajú oddeliť od kvalít tradičného maliarstva, umeleckopriemyselných riešení (zhodne s Attalaiho pôvodným školením) a dizajn prvkov charakteru land-artu, konceptuálneho umenia a project-artu.²⁵

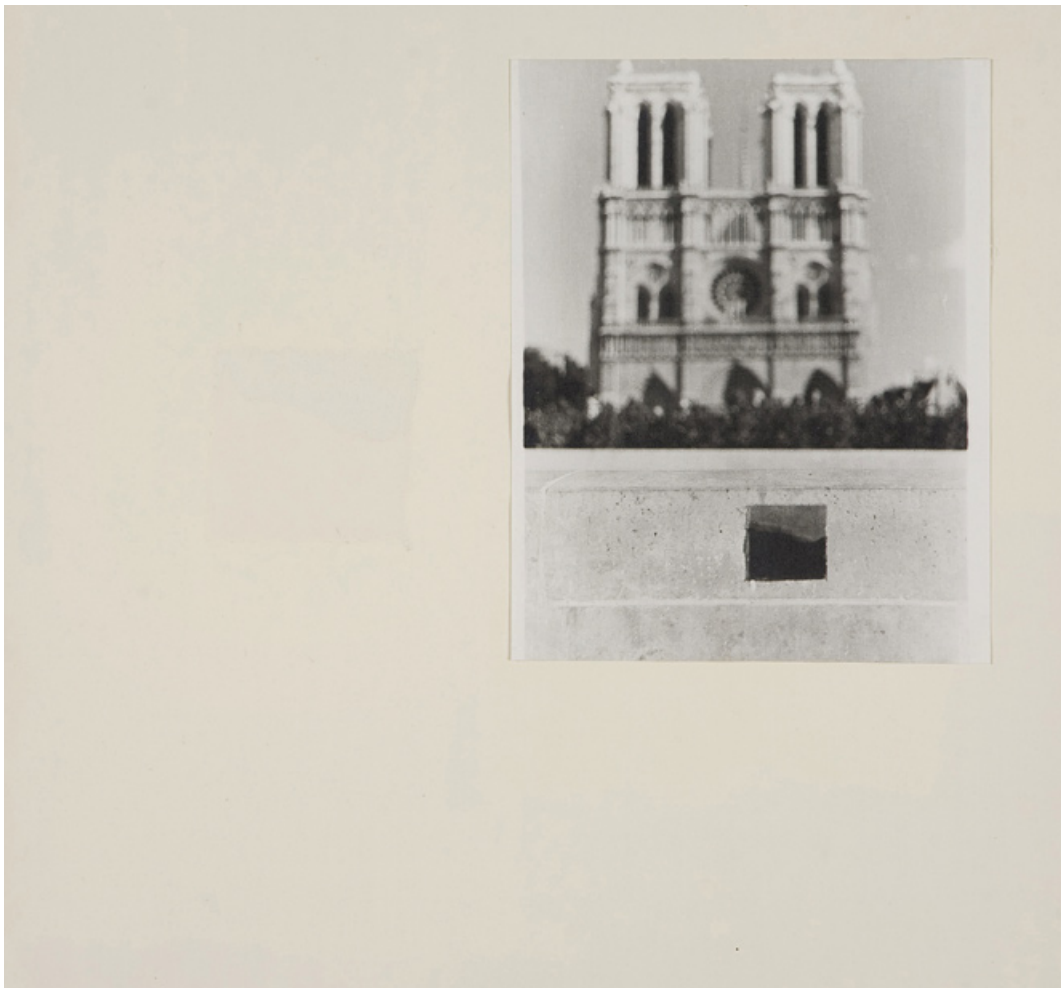
Attalai svoju činnosť v oblasti land-artu na úrovni predstáv rozvinul do globálneho meradla v roku 1971: v maliarsky prítlačlivých kolážach využil svetovú mapu ako ihrisko, premiestňujúc krajiny i kontinenty, a vytvoril skôr



Gábor Attalai: Portrét Ferenc Hugyecza, družstevného roľníka (diaľka a identita). 1973 Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Portrait of Ferenc Hugyecz, collective farm agromonist (for distance and for identity). 1973. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

neexistujúce oceány a jazerá.²⁶ „Zo štyroch živlov som sa najviac zaoberal vodou, zemou a vzduchom možno preto, lebo tieto elementy pre mňa a pravdepodobne aj pre ostatných znamenajú bezprostredný kontext, skutočné médium našej existencie. Vytvárajú priestor, v ktorom sa nachádzajú vonkajšie formy našej existencie. Načrtnem variácie ľudskej geografie, pod čím rozumiem každý ľudský zásah do prírody. Vždy som chcel vytvoriť land-artové diela väčšieho formátu. Nakoľko pracujem sám, moje prostriedky mi umožnili realizovať len menšie práce so snehom. Lenže tie diela ma neuspokojovali. Svoje nároky som musel zharmonizovať

s realitou. Niekoľkými mapami, jedným lepidlom a pomocou nožníc sa mi podarilo priestorovo ovládnuť najväčšie územie, našu vlastnú planétu. Na svojom stole som za niekoľko minút premiestnil hory, obrovské územia som transportoval, presídlil som národy, zmenil som riečne toky. O tretej tiekla ešte Amazonka do Atlantického oceánu a o päť minút neskôr sa vlievala už do Tichého oceánu. Obyvatelia Moskvy, ktorí smerovali do Suzdal, sa prekvapili, že za okamžik sa bez pasu ocitli v Chicagu. Vietor, ktorý po stáročia vial na svojej obvyklej trase, zrazu nevedel pokračovať. Chladné a teplé morské prúdy sa tlačili v rozvrátenom smere medzi



Gábor Attalai: Prenesená čierna maľba do Paríža. 1974. Strieborná tlač na papieri. Foto: Pozostalosť Gábor Attalaiho / Gábor Attalai: Transferred Black Painting to Paris. 1974. Silver print on paper. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

novými brehmi a dolinami, aby opäť našli pokoj, aby sa opäť navzájom vyrovnali. Moje nožnice však znovu spravili neporiadok. Tak sa menila naša planéta z minúty na minútu, dosiahol som najnezávislejšie usporiadanie, možno lepší, hospodárnejší systém. Existuje Ázia, Afrika, Amerika ako kontinent? Nemôže sa Ázia, Afrika, Amerika stať oceánom? Existuje jeden Atlantický a jeden Tichý oceán? Mohli by sa prípadne stať súšou? Národy sa navzájom odlišujú nielen geografickým umiestnením, ale aj mentalitou. Odlišujú sa natoľko beznádejne, ako to dennodenne vnímame, takže prichádzajú moje nožnice strihajúce našu planétu pozdĺž rovnobežiek a namiesto jednej hranice získa každá krajina sto hraníc. Strategické plány zmiznú, vojenské mapy stratia svoju platnosť, zatiaľ čo divočina zmapuje Zem. Stručne: krajiny, voda, zem a vzduch sa dotýkajú, aby namiesto jednorazového nasledovalo tisícásobné stvorenie.²⁷

Inšpiratívne riadky Gábor Attalaiho presne opisujú súvislosti vzniku, aj keď hravých, mapových diel, rozšírených do kozmických dimenzií. Mapové koláže možno dať do súvislosti so západnými umelcami land-artu, využívajúcich pri svojich dielach mapy, s nákresem Roberta Smithsona či Richarda Longa, pretvárajúcich plochy, s vyznačenými cestami a s označením trás dlhých prechádzok. Pomyselné svetové cesty Attalaiho, detinsky unesené, drobné, predsa „megalomanské“ svetové diela vznikli na písacom stole v samote zatvorenej izby a akoby tematizovali

nedosiahnuteľnosť globálnych dimenzií Christa, Smithsona či Longa,²⁸ podobne ako Tamás Szentjóbby, ktorý v rovnakom roku vytvoril nemenej ironické dielo, ktoré dostalo výstižný názov: *Jeden budapeštiansky záber jedného newyorského satelitného záberu (Egy budapesti felvétel egy New York-i légifelvételről, 1971)*. Attalaiho plány, ktorým nechýbal príležitostne humor či slovné hry (napr. novým názvom Talianska presunutého na miesto Anglicka je Great Britaly, 1970) a „transferové akcie“ v mierke kontinentov obsahujú aj svojskú geopolitickú dimenziu, ako napríklad séria máp Alighiera e Boettiho začatá v tom období (napr. Planisfero Politico, 1969).²⁹ Ironicky citovali a vyvolali úsmev „spasiteľskými utópiami“.³⁰ Premiestnením národov, zameniteľnosťou miesta a identity, „centier“ a „periférií“ poukazoval nielen na svetovú (dedínu) a na migráciu, ale vykreslil i studenou vojnou rozdelenú politickú svetovú mapu. Spomeňme si na dva pamätné kusy série: na jednom Spojené štáty a na druhom Sovietsky zväz urobil Attalai rovnocennými aspoň s oceánom, keď už nie so zemou. Motivácie riadených procesov uviedli do aktuálneho kontextu podtituly (Soviet Dream, American Dream).³¹ Samozrejme, imaginárne cesty realizované „nožnicami a lepidlom“ nepoukazovali iba na spoločenské javy, ale na nehmotný, a preto ľahko transportovateľný nový spôsob existencie umenia, na možnosti, ktoré obsahujú mail-art či „L-P-C“, na význam komunikácie, mobility a transferu a ktorýkoľvek bod sveta, na rozširujúce sa horizonty, ako i na Attalaiho vlastné ambivalentné perspektívy.



Gábor Attalai: Prenosové maľby. Pri Louvri v Paríži, pri Národnej galérii v Londýne, pri Rijksmuseum v Amsterdame. 1974. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Transfer Paintings. Next to Louvre, Paris. Next to National Gallery, London. Next to the Rijksmuseum, Amsterdam. 1974. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

Dielo Attalaiho tematizujúce úkaz „transferu“ rozdielnym spôsobom nás môžu v jeho oevre doviest k menej súvisiacim konceptuálnym sériám. Premiestnenia otvárajú otázky obrazovej teórie a filozofie časového a priestorového znázornenia dištancu, ako to Attalai sám sformuloval: „L-P-C faktor je proces, ktorý rovnako zahŕňa minulosť a aj budúcnosť“. ³² Ako možno zobrazit rozdiel medzi „tu bol“ a „tu je“. Akoby túto otázku otvárali v priestore k sebe priradené, niekedy na seba natlačené pečiatky dátumov – porovnateľné s On Kawarom –, „diela času“ podobne ako pamäť profánnych gest (napr. škrabanie sa), prechovávané indigové kópie, frotáže peňazí predkladané ako archeologické nálezy či ako „matrice na odtlačky“ využívané odtlačky konzervujúce stopy neprítomného ľudského tela (*Identifications*, 1972). Attalai niekedy postavil do konfrontácie vlastný odtlačok tváre s reprodukciami jeho podoby do preukazu, obohacujúc ich o ďalšie vrstvy (teórie médií) okruhom otázok identity-identifikácie.

V diele *Portrét agronóma poľnohospodárskeho družstva Ferenca Hugyecza (na vzdialenosť a na rovnakosť) / Hugyecz Ferenc, termelészövetkezeti agronómus portréja (távolságra és azonosságra)* z roku 1973 sa objavuje otázka fotografickej teórie o vzťahovom systéme zobrazenia vzdialenosti-blízkości. Nevyvracia len pátos socialistického realizmu, ale skúma od základov aj problematiku zmiznutia, ako to sformuloval László Beke:

„... obrazová informácia meniac sa mierou zväčšenia na par excellence »fotografii blízkej« série Attalaiho ... ktorých premennou funkciou sa nestal čas, ale vzdialenosť. Aj keď nie je viditeľná, dá sa z nej odvodiť akcia fotografa: jeho pohyb smerom dozadu medzi jednotlivými zábermi.“ ³³ S čoraz väčšou vzdialenosťou fotenú hlavu muža zväčšil na rovnako veľký „formát do preukazu“, zväčšujúcou sa vzdialenosťou sa stávala menej živou a napokon nerozpoznateľne zahmlenou až stratenou vo fotoemulzii. V diele, podobne ako pri *Holení / Kopaszitás* svojsky spájal seriálové, sekvenčné vytváranie foriem minimal-artu ³⁴ s otvorením problematiky teórie médií a umeleckej obrazovej ontológie konceptuálneho umenia, a súbežne aj vo viacerých významoch zhrnul problematiku identity a prostredníctvom uvádzania názvov priblížil aj spoločensko-politický kontext.

Vracajúcim sa predmetom časových konceptov sa stalo zmiznutie, premenlivosť (spomeňme si na miznúce označenia dátumov „za“ čierno-sivými sekvenciami pásov), no táto problematika sa v najkomplexnejšej podobe objavila v Attalaiho *Red-y made* sérii. ³⁵ Prostredníctvom červenej farby, niekedy spojenej aj s čiernou, ktoré implikujú archetypálne významové vrstvy a politické konotácie (v podobnom duchu ich používali vtedy aj Mladen Stilinovič ³⁶ či Boris Michailov), sa všetky predmety a fotografie predmetov stratili. Attalaiho monochrómy, otvárajúce otázky obrazovej teórie a spoločnosti,

Gábor Attalai: Idiotská komunikácia. 1973. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Idiotic Communication. 1973. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai



Gábor Attalai: Idiotské správanie III. 1973. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Idiotic Manner III. 1973. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai



Gábor Attalai: Idiotské správanie IV. 1973. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Idiotic Manner IV. 1973. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

zároveň možno porovnať so „vzdialenými“ obrazmi Endreho Tóta, z formálneho i konceptuálneho hľadiska pokračuje v problematike *Transfer paintings*, nakoľko realizuje svojské prelínanie lokálnych a globálnych kontextov, resp. tradičných obrazových foriem a dematerializovaných umeleckých úkazov, inak povedané, realizuje ich nekonečnú transformáciu. Vďaka svojskej slovnej hre Attalaiho umelecké trendy 60. – 70. rokov zásadným spôsobom určujúci duchampovský *ready-made* pojem sa na východe stal *red-y made-om*. Červená farba zahalila všetky predmety a reprodukcie zhodne s osobnými skúsenosťami umelca: „... tu bolo všetko červené, vyšiel si prvého mája, kamkoľvek si išiel, všade bola červená, červená, červená“.³⁷ Na červeno natretých objektoch od Attalaiho sa svojsky spája newmanovský *colour-field*, monochrómia Yvesa Kleina,

dadaizmus, minimal-art, pop-art, body-art a na politiku citlivý analytický konceptualizmus, inak „society art“ (nebodaj sociálna plastika?). Prostredníctvom svojsky pochopeného „vizuálneho transferu“ sa stráca predmet povýšený na umelecké dielo a stáva sa pomaliarskou abstrakciou. Proces možno spojiť aj s javom „kultúrneho transferu“, veď premena „ready made“ na „red-y made“ vynikajúco ilustruje kreatívne adaptovanie rôznych umeleckých foriem a javov známych zo Západu, ako i rekontextualizáciu zhodne s lokálnou situáciou, čo vedie k mimoriadne originálnemu výsledku.

Môžeme hovoriť o príbuzných javoch „transferu“, keď sa „minimalové kocky“ Donalda Judda či Tonyho Smitha premenia v rukách Attalaiho v makadamové kocky,³⁸ či keď



Gábor Attalai: RED-Y MADE.
1974. Ofset, tuš na papieri. Foto:
Pozostalost' Gábora Attalaiho /
Gábor Attalai: RED-Y MADE.
1974. Offset, ink on paper. Photo:
Inheritance of Gábor Attalai

reduktívna estetika filcových plastík Roberta Morrissa získa novú formu v systéme regionálnej umeleckej tvorby.³⁹ Gábor Attalai sa v 70. rokoch pohyboval vo svojskom duchovnom medzipriestore, žijúc v Maďarsku, kompenzujúc i chýbajúci systém inštitúcií, vybudoval si medzinárodné kontakty, ako to sám nazval, „produkoval smerom von“. Aj lokálne javy nechal vyznieť v globálnom kontexte, jeho diela predstavovali alternatívu k západným tendenciám na univerzálnej úrovni. Len komplexné umeleckohistorické spracovanie môže odhaliť rôzne intelektuálne a estetické vrstvy, štýlové a myšlienkové „transformácie“ mimoriadne rozmanitého životného diela, paralelne postupujúc s čoraz frekventovanejšími publikáciami o konceptuálnych tendenciách 70. rokov.

Napríklad v roku 2010 Kristine Stiles príkladne spracovala korešpondenciu významnej americkej umelkyne Carolee Schneemannovej, kde sa objavili tri listy Attalaiho, z ktorých jeden predstavuje originálne dielo.⁴⁰ Z textu vysvitlo, že Attalai v roku 1972, rok či dva po transformáciách máp a ironických body-art akciách, mal zámer zostaviť globálny archív ženských

prís, inak povedané, ich svetový atlas. V tejto súvislosti vyhľadal i Schneemannovú, ktorá mu jediná odpovedala pripojac niekoľko podpísaných vlastnoručných aktov.⁴¹

Podobné materiály pochádzajúce z umeleckých dokumentácií môžu doplniť Attalaiho roztrúsené, nedostatočne dokumentované a čiastočne samotným umelcom zničené⁴² efemérne životné dielo a nedostatky archívu, aj keď na komplexnú rekonštrukciu oevre je len malá šanca. Cez ne sa možno ozrejmi sieť kontaktov Attalaiho a súvislostí takmer neviditeľného životného diela podobného neuchopiteľnému („vymytému“) obrazu, spomenutému v úvode, ako i historický a teoretický rámec, pomocou ktorého si môžeme utvoriť nový obraz o globálnom veku „dematerializovaného“ umeleckého diela a o umení celého regiónu.

Dávid Fehér
nezávislý kritik, Budapešť – Berlín
pomocný kurátor, Múzeum krásnych umení, Budapešť
davidfeher@gmail.com



Gábor Attalai: Red-y made No. 566,
Island. 1978. Farebná fotografia.
Foto: Pozostalosť Gábora
Attalaiho /
Gábor Attalai: Red-y made No. 566,
Island. 1978. Colour photography.
Photo: Inheritance of Gábor
Attalai



Gábor Attalai: Red-y made No. 567,
Island. 1978. Farebná fotografia.
Foto: Pozostalosť Gábora
Attalaiho /
Gábor Attalai: Red-y made No. 567,
Island. 1978. Colour photography.
Photo: Inheritance of Gábor
Attalai

¹ Takto je nazvané konceptuálne dielo Gábora Attalaiho analyzované na začiatku (pôvodne anglicky publikovaný názov preložil do maďarčiny Attalai pri príležitosti neskoršieho digitálneho spracovania diela, keď maďarský názov napísal na fotografiu a zakomponoval do rámu visiaceho zo sprchy). Pôvodný anglický názov je: „I washed a picture from the frame, so I got an other“. Porovnaj GROH, Klaus: Gabor Attalai und die „Society-Art“. In: Mitteilungen des Instituts für Moderne Kunst, 1972, č. 5, s. 27.

² Pojem Lucy R. Lippard. LIPPARD, Lucy R.: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Los Angeles – Berkeley : University of California Press, 2001 (New York, 1973).

³ Hock, Beáta: Attalai Gábor (Interjú). In: Balkon, 2001, č. 6-7, s. 7.

⁴ John Baldessari: Everything is purged from this painting but art; no ideas have entered this work (Z tejto maľby všetko očistili, nie však umenie; žiadna idea nemohla preniknúť do tohto diela), 1966 – 1968, akryl, plátno, 150 × 115 cm.

⁵ Yves Klein: Le Vide (Prázdno), 1958. – Klein predstavil na svojej výstave v parížskej Galerie Iris Clert v celkom prázdnej miestnosti vitrínu ako umelecké dielo. (Kleinovská monochrómnosť – ako uvidíme – patrí k dôležitým predpokladom série Red-y made Attalaiho. K estetike „ničoho“ pozri napr. dôležitý katalóg frankfurtskej výstavy, v ktorom sú od Iana Burna po Josepha Kosutha vymenované relevantné príklady toho obdobia, aj keď sa v ňom prekvapujúcim spôsobom nespomína Yves Klein a, žiaľ, zanedbané zostali korešpondujúce „východné“ príklady,



Gábor Attalai: Inštalácia. Detail. Záber z výstavy Red-y made-s, Pécsi galéria, Pécs. 1978. Kombinovaná technika a materiál. Foto: Pozostalosť Gábor Attalaiho / Gábor Attalai: Installation. Detail. Shot from the exhibition Red-y made-s, Pécsi galéria, Pécs. 1978. Mixed media and material. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

medzi inými Endreho Tóta či Gábor Attalaiho: Nichts / Nothing. Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Eds. Martina WEINHART – MAX HOLLEIN – Hatje CANTZ. Frankfurt am Main : Ostfildern, 2006.

⁶ Umelec sa objavil v roku 1978 vo filme o Emidiovi Grecovi, opakujúc pózu zo slávnej Rothkovej ateliérovej fotografie od Hansa Namutha. Do okruhu, na ktoré odkazuje dielo Boettiho, patria samozrejme aj také, ako Veľké sklo Marcela Duchampa (1915 – 1923) či environment Gerharda Richtera s názvom 4 Panes of Glass (1967). K interpretácii diela pozri: MARK, Godfrey: Alighiero e Boetti. New Haven – London : Yale University Press, 2011, s. 68-69.

⁷ K zásadným rozdielnostiam v zaujímaných postojoch pozri: KÖRNER, Éva: Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei. Velencei Biennále, Magyar Pavilon. In: Joseph Kosuth. Zeno az ismert világ határán. Ed. Katalin KESERÜ. Budapest : Múcsarnok, 1994, s. 186-198. Problematiku som sa pokúsil predstaviť v spojitosti s Attalaím skôr prostredníctvom jedného konkrétneho diela Negatív csillag (Negatívna hviezda, 1970 – 1971). Porovnaj FEHÉR, Dávid: A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén I-II. In: Balkon, 2011, č. 1, s. 18-22; 2011, č. 2, s. 2-5.

⁸ Asociatívne spojenie medzi pásmi a mrežou väzenia sa objavuje aj v Attalaiho tvorbe, spomeňme si na dielo z roku 1972, kde vidno jeho na pol zatretú tvár na štyroch preukazových fotografiách. Dielo má názov: Börtönben, vagy csak egy becsíkozás? / Vo väzení či len jedno zaškrtnutie?. V Attalaiho diele svojším spôsobom sa zjednocuje sériová formálna problematika minimal-artu s kladením politicko-existenciálnych otázok. [Maďarský názov pochádza od Attalaiho, ktorý k výskumu Artpool performance poslal list obsahujúci zoznam ním uvádzaných relevantných diel. Dielo bolo zverejnené: GROH 1972 (cit. v pozn. 1), s. 30.]

⁹ Výraz Gábor Attalaiho spojený s Endrem Tótom: ATTALAI, Gábor: Tendenciákról és tendenciáinkról a 70-es évek végéről nézve. In: Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének tájékoztatója, 1980, č. 3-4, s. 7-20. (Ocenená práca študijného štipendia A művészeti írók 1979.) Dostupná na: <<http://www.artpool.hu/Attalai/Tendenciak/VII.html>>. Dielo vytvoril Attalai približne v rovnakom čase ako Tót prvú „ideu-dažďa“ (1971), malbu *Z rámu vymytý obraz / Keretéből kimosott festmény* Attalai datoval do roku 1971, no známe je aj datovanie 1970. Nedajú sa preukázať „filologické“ súvislosti medzi spomenutou dvojicou diel, zato majú nepochybne príbuznú povahu. V sériách Attalaiho a Tóta, ktoré vtedy vytvorili, sa dajú objaviť podobnosti, aj keď oni v tom čase neboli v tesnom kontakte, ako na to poukázali obaja umelci vo svojich vyjadreniach. (Porovnaj HAJDU, István: TotalJoy. Beszélgetés Tót Endrével. In: idem: Előbb-utóbb.

Rongyszőnyeg az avantgarde-nak. Budapest : Orpheusz, 1999, s. 85; FEHÉR, Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...”. Beszélgetés Attalai Gáborral. In: Ars Hungarica, 2011, č. 3, s. 118.)

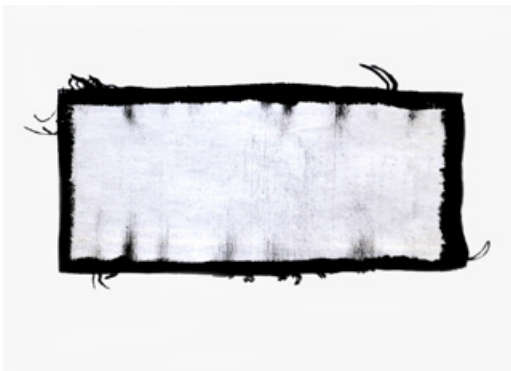
¹⁰ László Lakner: Önleíró objekt (Sebaopisujúci objekt, 1972), plexisklo, letraset-písmo, cca 70 × 50 cm (o súvislostiach Lacknerovho diela pozri: FEHÉR, Dávid: Egy életmű identitása. Dilemmák a Lakner-oeuvre feldolgozása közben, egy „munkanapló” részletei, rukopis, 2011, resp.: Kötél és identitás. Megjegyzések Lakner László Identitás (Kötél) című alkotásához. In: Tanulmányok. Filozófiatudományi Doktori Iskola. Művészettörténet-tudományi Doktori Iskola (Asteriskos 4.). Eds. Annamária SZŐKE – Tamás ULLMANN. Budapest : Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Doktori Iskolák Tanulmányai (ELTE), 2013, s. 311-327)

¹¹ Attalai na základe jedného Aristotelovho textu skúmal systém vzťahov pralátok a materiálov všedných dní, vo fotografiách zaznamenával procesuálne diela. Dielo *Kimosott festmény / Vymytá malba* možno chápať i ako procesuálne dielo, ktorým skúmali interakciu vzduchu a vody. K záberu patrí aj celá sekvencia fotografií, ďalej Attalai fotografoval i na chvíľu „zamŕzajúce“, vytvárajúc efemérne „vodné sochy“.

¹² Attalai prekvapujúco skoro, už v roku 1969, sa zúčastnil výstavy Pläne und Projekte als Kunst v Kunsthalle v Berne (8. november – 7. december 1969). Túto inštitúciu mimoriadne významu v tom čase viedol Harald Szeemann. Pre východoeurópskych umelcov, zápasiacich s nerealizovateľnosťou veľkolepých plánov, sa project-art osvedčil ako mimoriadne adekvátna výrazová forma. Možno aj raz bude kompletne rekonštruovaný v Berne predstavený Budapešť project zostavený zo 16 pohľadníc, ktorého variant obsahuje neskorší výber Lászlóa Bekeho s názvom Elképzelés (Predstava). Porovnaj: Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei. Beke László gyűjteménye, 1971. Ed. László BEKE. Budapest : Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, 2008, s. 5.

¹³ AUE, Walter: P.C.A. Projecte, Concepte & Actionen. Köln : DuMont, 1971; výraz A. P. L. C. na základe Aueho použil László Beke vo svojej fundamentálnej štúdiu v roku 1972, Attalai mohol poznať oba texty, keď písal o L-P-C Art-e, v tom čase bol s Walterom Aueom v korešpondenčnom styku: FEHÉR 2011 (cit. v pozn. 9), s. 118, porovnaj: ATTALAI, Gábor: L-P-C art. In: Aktuelle Kunst in Osteuropa. Ed. Klaus GROH. Köln : DuMont, 1972, nestr.; BEKE, László: Miért használt fotókat az A.P.L.C.? In: Fotóművészet, 1972, č. 2, s. 20-26; pozri aj: GROH 1972 (cit. v pozn. 1), s. 27-28. (Ďakuje Lászlóovi Bekemu za jeho informácie podané o knihe Aueho!)

¹⁴ Attalai často spomínal vo svojich vyjadreniach, že v tom čase mal umenie ako „životný štýl“ [napr. „Veľmi «živým» spôsobom plynuli



Gábor Attalai: Prenosová maľba z mojej tváre. 1974. Foto: Pozostalost Gábora Attalaihó / Gábor Attalai: Tranfer Painting from My Face. 1974. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

Gábor Attalai: Prenosová maľba z mojej tváre na zberateľovu stenu. 1974. Foto: Pozostalost Gábora Attalaihó / Gábor Attalai: Tranfer Painting from My Face on Collector's Wall. 1974. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

vtedy veci, tak ako sa zažívajú každodenné udalosti. Ak si človek kúpi škatuľku porcovaného syra, postupne ju zje, ale nezdokumentuje pri každom kúsku, že ten zjedol napol, zas pri tom nebol ani taký hladný, atď.“ porovnaj HOCK, 2001 (cit. v pozn. 3, s. 6)]. Nasledujúca ironická veta, v ktorej spomína komunistické frázy, odkazuje rovnako na potieranie hraníc umenia a každodenného života: „... mojimi najlepšimi priateľmi sú poľnohospodári, piloti, železničníari, zametači ulíc a meteorológovia, strážcovia riečnych tokov, matematici, poštári, chemici a mnohí ďalší, ktorí praktizujú L-P-C faktor, aj keď o tom nevedia.“ GROH 1972 (cit. v pozn. 1), s. 27-28. [Tento dohad možno porovnať so sériou Tamása Szentjóbého Postoje a otázky: „Kto je umelec? / Szempontok a kérdéshez: „Ki a művész?“ (1973) z rovnakého obdobia či s charakteristikou fluxusu a tým aj s riadkami článku Kena Friedmana Fluxus és concept art z roku 1972, ktoré cituje i Szentjóby: „Medzi nami sa reprezentovali i mnohí ďalší, chemici, knihovníci, fotografi, učítelia, právnicki, tlačiar, novinári, chovatelia v zoológickej záhrade, predavači encyklopédií, zvukoví inžinieri, hudobníci, ministri, kuchári a iní.“ – pozri St. AUBY, Tamás: Az 1973. május 12-re tervezett és betiltott Fluxuskoncert dokumentumai. In: Orpheus, 4, 1993, č. 1, s. 58, dostupný na: <<http://mediamodell.c3.hu/mnev36.html>>. Citát pochádza z FRIEDMAN, Ken: Fluxus and Concept art. In: Art and Artists (special issue devoted to Fluxus). London, October 1972, s. 51. Szentjóbého „prognózu fluxusu“, príbuznú Attalaimu, László Beke uviedol v súvislosti s Jörgom Immendorffom. Porovnaj BEKE, László: Kentaur. Szentjóby Tamás tanpályái. In: Magyar Műhely, 16, 1978, č. 54-55, s. 72. [Touto cestou ďakujem za doplnky Lászlóovi Bekemu.]

¹⁵ Pre generáciu Attalaihó znamenala zásadný zážitok v roku 1969 usporiadaná výstava Haraldá Szeemanna When Attitudes become Form, ako to uviedol Attalai: „Haraldá Szeemanna sme považovali vtedy za boha, lebo prezentoval svet, v ktorom sa strácajú bariéry a v ktorom sa môže umenie dostať do teritória, kde nie je potrebná matéria.“ FEHÉR 2011 (cit. v pozn. 9), s. 116.

¹⁶ O kontaktoch Gábora Attalaihó a redaktora časopisu Flash Art Giancarla Politihó pozri: FEHÉR 2011 (cit. v pozn. 9), s. 118. V 70. rokoch pravidelne publikovali vo Flash Arte okrem diel Attalaihó tiež diela Endreho Tóta a Lászlóa Laknera. Sú tam zverejnené nasledujúce Attalaihó diela: Process of Bald / Kopaszitás (1970) a Élő kultúra? (Živá kultúra?, 1972). In: Flash Art, 1973, č. 6, s. 18-19; Left-Right. Parallel Crossing ako Great Action, Budapest, Palatinus Basen [sic!] (1972). In: Flash Art, 1974 – 1975, December – January, s. 32-33; Saliva Action. In: Flash Art, 1976, May – Jun, s. 29. Flash Art je jedným z príkladov mnohých časopisov, v ktorých boli publikované Attalaihó diela. Medzinárodná recepcia umenia Gábora Attalaihó je doposiaľ nespracovaná, na zostavenie podrobnej bibliografie je potrebný ďalší výskum. Vzťah maďarských umelcov k Flash Artu by vyžadoval dlhšie zhrnutie. Polití bol v kontakte s viacerými maďarskými umelcami, opakovane sa stretol v Budapešti so svojou neskoršou manželkou českého pôvodu Helenou Kontovou. Vo zvláštnom vydaní Flash Artu Art Diary, na ktorého zostavení sa podieľal i László Beke, bolo možné nájsť množstvo maďarských umelcov (porovnaj napr. Art Diary. Ed. Giancarlo POLITI. Milano, 1976, s. 73-74.), domáci umelci sa k jednotlivým číslam Flash Artu dostávali zadarmo výmenou za vlasovú vodu Bánfi, ako o tom dodnes počuť anekdoty. Maďarskí umelci mohli cez Politihó získať dôležitý kontakt. Podľa spomienky Lászlóa Bekeho napríklad „... v roku 1976 Claudio Costa, Ida Biard a Giancarlo Polití umiestnili pomocou Gábora

Attalaihó »pásky« Daniela Burena na kamenné zábradlie dunajského nábrežia“. (Porovnaj BEKE, László: A magyar konceptuális művészet szubjektív története. In: Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből. Eds. Pál DERÉKY – András MÜLLNER. Budapest : Ráció, 2004, dostupné na: <<http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4443>>). Daniela Burena možno považovať za dôležitý porovnávací bod aj v spojitosti s dielami Gábora Attalaihó, v ktorých pracoval so štruktúrami pásov viazaných na špecifický priestor.

¹⁷ Výraz pochádza od Gábora Attalaihó. Odkazuje na vietnamskú vojnu, rovnako však reflektuje i vlastnú situáciu. Nie je objasnené, či má spojitost s dielom rovnakého názvu z roku 1972 od Miklósa Erdélyihó.

¹⁸ Marcel Duchamp: Tonsure de 1919 – Paris; existuje aj iná snímka, na ktorej je spodobený celkom oholený Marcel Duchamp. Aj tá patrí do referenčného okruhu Attalaihó (Duchamp with Shaved Head, 1919, fotografia, 11 × 7,6 cm, zbierka Attilio Codognato); o diele Kopaszitás (Oholenie) pozri aj FEHÉR, Dávid: A negatív csillag 2. rész. In: Balkon, 2011, č. 2, s. 4-5.

¹⁹ Porovnaj Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964 – 1977. The Art Institute of Chicago. Ed. Matthew S. WITKOVSKY. New Haven – London : Yale University Press, 2011, s. 84.

²⁰ O nich bližšie: GODFREY, Mark: Across the Universe. In: Light Years, 2011, s. 58-65. (Nazdávam sa, že diela Attalaihó by sa dali vhodne priradiť do inšpiratívneho myšlienkového sledu Johna Godfreyho, pojednávajúceho o „cestujúcich“ dielach Baldessariho, Douglasa Hueblera či Eleanor Antinovej.)

²¹ Mohli by sme poukázať na neskoršie dielo z roku 1975 Denisa Oppenheima Identity Stretch: Oppenheim „premiestnil“ zväčšenú podobu vlastného odtlačku prsta na rozľahlé pole pri Buffale, spojac svojším spôsobom okruhu otázok identity a odtlačku s land-artom (skúmané aj Attalaim a odkazujúce až k Duchampovi). K otázkam odtlačkov: KRAUSS, Rosalind E.: Notes on the Index. In: eadem: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge (Mass.) – London : The MIT Press 1985, s. 196-219 (vo vzťahu k Oppenheimovi s. 208.). Zásadné zistenia poskytuje v spojitosti s odtlačkami, aplikovateľné aj na určité diela Attalaihó DIDI-HUBERMAN, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Köln : DuMont, 1999 (Paris, 1997).

²² Mladen Stilinović: Red at the Biennale, 1978.

²³ „Attalai's Red-y made Windows Action in New York between sept. 15. – oct. 15. 1977 at Alessandra Gallery, Artists Space, Bonino Gallery, Leo Castelli, Susan Caldwell, Paula Cooper, John Gibson, Ronald Feldman Fine Arts, Franklin Furnice, Nancy Hoffman Gallery, Ingber Gallery, Alexandra Jolas Gallery, Jaap Reitman Art Books, Holly Solomon Gallery, Untitled Gallery, Willard Gallery.“ Pozri aj HOCK 2001 (cit. v pozn. 3), s. 8. Dielo možno porovnať s akciami Gorana Trubljaka, ktorý v rokoch 1972 – 1974 navštívil slávne parížske galérie a nechal ich vedúcich vyplniť dotazník o tom, či by vystavili jeho diela a prijali skoncipovaný textový výstavný návrh. K tomu pozri: PIOTROWSKI, Piotr: In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe 1945 – 1989. London : Reaktion Book, 2009, s. 327-330.

²⁴ List Gábora Attalaihó Jorgemu Glusbergovi zo 6. mája 1973. In: Hungria 74 en al cayo, Buenos Aires, 1974. Dielo nakoniec nebolo realizované, namiesto toho vystavili Attalaihó text. Štvorcový formát mramorovej



Gábor Attalai: Bez vzduchu. 1971. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: No Air. 1971. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

Gábor Attalai: Režiem si jazvu na hrudi. 1971. Strieborná tlač. Foto: Pozostalosť Gábora Attalaiho / Gábor Attalai: Cutting of a Wart on my Breast. 1971. Silver print. Photo: Inheritance of Gábor Attalai

dosky a maľby možno dať do súvislosti s minimalistickými dielami Attalaiho, v ktorých využil štvorce a kocky, aby skúmal ich rohy (a zatlačenosť do kúta?), resp. s geometrickými výtvarmi tematizujúcimi farebné a tvarové kontrasty a motív spútaného zvierata, ktoré je zároveň „páchatelom“ a „obeťou“ a možno ho porovnať so slávnou Vtáčou klietkou (Madárkalitka, 1972) Istvána Harasztýho, ktorého opis rovnako prezentovali na výstave. O maďarských vzťahoch Cayc-u pozri aj PETERNÁK, Miklós - SZŐKE, Annamária: Das Morgen is Beweis. In: Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er - 80er / Südamerika / Europa. Württembergischer Kunstverein. Eds. Hans D. CHRIST - Iris DRESSLER - Hatje CANTZ. Stuttgart : Ostfildern, 2009, s. 129 a n., resp.: KUTASY, Mercédesz: Cayc története és magyar kapcsolatai. Szakdolgozat, ELTE BTK : Művészettörténeti Intézet, 2010; a na výstave Subversive Praktiken predstavený opis o Attalaiho listu od Mercédesz Kutasyovej.

²⁵ Attalai, podobne ako drvivá väčšina jeho východoeurópskych súčasníkov, „concept-art“ nikdy nepestoval v „slovníkovej čistote“ (Éva Körner). Ako to Attalai sám sformuloval: „... v Maďarsku nevytvárali exaktné konceptuálne umenie. Zostalo dobre zorganizovaným monopolom Američanov a Angličanov.“ Attalai: Tendenciákról és tendenciáinkról 1980, ibidem.

²⁶ O Attalaiho mapových dielach pojednával v spojitosti s land-artom István Hajdu vo svojej zásadnej štúdiu o concept-arte. Porovnaj HAJDU, István: Concept Art. In: idem: Előbb-utóbb, 1999, s. 48, 52 (štúdiá bola

prvkrát zverejnená: Tájékoztató. Magyar Képzőművészek Szövetsége, 1975, č. 4; 1976, č. 1; 1976, č. 2).

²⁷ Cituje GROH, Klaus: „Andere“ kreative Produktion in Osteuropa. In: Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, 22, 1972, November, s. 754-755. (Groh prekladal myšlienky Attalaiho pravdepodobne z angličtiny do nemčiny, žiaľ, zatiaľ nie je k dispozícii ani anglická, ani prípadná maďarská pôvodná verzia.)

²⁸ K možným východo-stredoeurópskym kontextom mapových diel Attalaiho pozri katalóg bratislavskej výstavy, na ktorej bol predstavený i Attalai: Mapy. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 - 2011 / Maps. Art Cartography in the Centre of Europe 1960 - 2011. Eds. Daniela ČARNÁ - Lucia GREGOROVÁ. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, Slovenská národná galéria, 2011 (v ňom autorkami napísanú štúdiu Introduction to the History of Art Cartography, kde spomínajú i Attalaiho); z hľadiska kontextualizácie treba rovnako spomenúť výstavu usporiadanú v Ernst Múzeum v roku 1997 s názvom Kartográfusok, aj keď na nej nevystavovali Attalaiho diela (kurátor: Želimir Košević).

²⁹ Dielo Gábora Attalaiho s názvom Transfer of Sweden (1974) zverejnili spoločne s Boettiho mapovými dielami vo vydaní „73-74“ an Annual of New Art and Artists z roku 1974 (ed. Willem SANDBERG).

³⁰ Spomeňme si na známo znejúci absurdný zámer na zmenu toku riek, ktorý je v Attalaiho texte.

³¹ Okrem toho je možné tiež semiotické čítanie Attalaiho manipulácií s mapami, ako i kvázi tautologických máp „zobrazujúcich“ mapy skupiny



Gábor Attalai: Pieskový štvorec.
1970. Farebná fotografia. Foto:
Pozostalost' Gábora Attalaiho /
Gábor Attalai: Sand Square.
1970. Colour photograph. Photo:
Inheritance of Gábor Attalai

Art & Language (napr. Map not to indicate, 1967; Map of itself, 1967), ak sa však zneistí vzťah označujúceho a označeného.

³² ATTALAI, Gábor: L-P-C art. In: GROH (ed.) 1972 (cit. v pozn. 13).

³³ BEKE, László: Fotó / művészet (1976). In: idem: Médium/elmélet. Tanulmányok 1972 – 1992. Budapest : Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, s. 58.

³⁴ Dielo možno porovnať s fotografickou sériou Nagyítás 1-2 (1973) László Harisa, približne z rovnakého obdobia Antonioniho film Zväčšenina (Blow-Up), kde je postava „vtiahnutá do hry“. V sérii umelec zväčšuje jeden záber muža dovtedy, kým sa nerozpadne do abstraktnej štruktúry flakov. Vzťahový systém pohybu – nehybnosti, vzdialenosti – blízkosti, neprítomnosti – prítomnosti rovnako mimoriadne komplexne skúmal vo svojom jednom diele, parafrázujúc Muybridgea, Sol LeWitt – má blízko k minimal-artu, objavuje sa ako sériová štruktúra, a tým má blízko i k Atalalioho názoru (Sol LeWitt: Muybridge I., 1964)

³⁵ Predmetom samostatnej štúdie by sa mala stať séria, ktorá je veľmi významná a komplexná. Aktuálne len poukazujem na Red-y made, o jeho teoretických a historických súvislostiach budem podrobnejšie pojednávať v inom texte. (Zo skoršej literatúry pozri: GYETVAI, Ágnes: Attalai Gábor: „Red-y made az egész világ“. In: Művészet Évkönyv, 1978, s. 235-237.)

³⁶ Atalalioho diela, v ktorých sú symboly diktatúry dané do nového kontextu, jeho svojsky chápané body-art v domácom kontexte možno porovnať s vybranými dielami Pécsiho Múhelya a v regionálnom kontexte možno považovať za príbuzné okrem Stilinovića s Rašem Todosijevićom či Rudolfom Sikorom. Attalaiho diela sa dostali do adekvátneho regionálneho kontextu v zbierke Marinka Sudaca, porovnaj SUDAC, Marinko (ed.): Područje zastoja / Standstill. Kolekcija Marinko Sudac / Marinko Sudac Collection. Zagreb : Institut za istraživanje avangarde, 2011.

³⁷ Rozhovor Dávida Fehéra s Gáborom Attalaim, Budapest-Pilisborosjenő, 29. október 2010, rukopis.

³⁸ V iných kontextoch sa objavuje motív makadamových kameňov u mnohých rovesníkov Attalaiho – u László Laknera, Tibora Gáyora, Dóry Maurerovej, Gyulu Pauera, Miklósa Erdélya, Gyulu Gulyása, Sándora Pinczehelyiho, Tamása Szentjóbého a i. O tom mal pod názvom

Utcakövek és sírkövek prednášku s premietaním diapozitívov László Beke v Balatonboglári v roku 1972 (dostupné na: <http://www.artpool.hu/boglar/1972/720708.html>), resp. Attalaiho vyjadrenie: FEHÉR 2011 (cit. v pozn. 9), s. 119-120. „Recyklovanie“ makadamovej cesty možno považovať za lokálny jav, no má aj medzinárodný kontext (najmä vo vzťahu k roku 1968), v umení Roberta Fillioua či Josepha Beuysa. Téma sa venovala Kathrin Rottmann, žiaľ, ignorujúc maďarské príklady. Porovnaj ROTTMANN, Kathrin: Pflastersteine – Dinge im Kontext revolutionärer Ereignisse. In: „Die Tücke des Objekts“. Vom Umgang mit Dingen. Eds. Katharina FERUS – Dietmar RÜBEL. Berlin : Reimer, 2009, s. 73-91.

³⁹ K súvislostiam umeleckoremeselných pamiatok a „minimal-textilov“, ktoré majú soft charakter, pozri rozhovor Jánosa Franka s Gáborom Attalaim. FRANK, János: Attalai Gábornál. In: Élet és Irodalom, 1969, 14. 6., s. 8, opätovne vydané FRANK, János: Szórá bírt műtermek. Budapest : Magvető, 1975, s. 260-263.

⁴⁰ Jedna verzia Kopaszitás (Oholenie) s nápisom Louse-Terrace.

⁴¹ Porovnaj Correspondence Course. An Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle. Ed. Kristine STILES. Durham and London : Duke University Press, 2010, s. 194-195, s. 319-320.

⁴² „... Počas mojej dnešnej akcie ráno bolo zničených a do komunálneho odpadu prevedených 7,36 kg medzinárodných diel fluxusu, mail-artových a pečiatkových diel ...“. List Gábora Attalaiho Lászlóvi Bekemu z 28. septembra 1981 (nachádza sa v archíve Artpool; aj touto cestou ďakujem pracovníkom Artpoolu za pomoc poskytnutú pri bádání).

Z maďarčiny preložila Zuzana Ludiková

Transfer Ideas (Notes to the Conceptual Works of Gábor Attalai)

*"I washed a picture from the frame, so I got an other."*¹
(Gábor Attalai, c. 1970)

An empty picture frame hangs down over a shower set up on a roof terrace. It slices off a piece from the hillside visible behind the guardrail – the accidental, ad hoc landscape filling the frame continuously changes in accordance with movement. It is as if the jet of water venting from the showerhead would superscribe that designated by the frame into an imaginary picture. Gábor Attalai's meagre-uncontrived minimalist installation recorded in a photograph is a characteristic example of conceptual art, an original visual ontological formula that turns the logic of trompe l'oeil painting inside-out, ironically evoking the traditional scheme of the "picture within a picture", bringing to mind the epistemological paradoxes of René Magritte. While with Magritte the painting painted onto the painting is indistinguishable from the landscape painted behind it, with Attalai, in the empty space of the painting, it is the framed landscape itself that continues. The photograph is the document of a tautological game. An account of the years of the "dematerialization" of art² – perhaps of the fate of painting, perhaps of the essence of representation, from Leon Battista Alberti's famous open window to the epoch of photographic mapping. In a statement, Gábor Attalai refers to Barnett Newman's "zips" – to the colour-field paintings similar to sublime landscapes – in connection with the band of water running on the vertical symmetrical axis of the absence-image, after which he notes: "It is evident what this installation asserts: the painting must be washed out – taken out – of its frame."³ Attalai's empty picture frame, hanging down like a hanged man, precariously swaying in the nothingness, is the panel picture form's own negation, its preservation by termination. It is similar to John Baldessari's paradoxical painting, cleansed of ideas,⁴ or to the artistic rethinking in the vein of Yves Klein of the emptiness, the void, the awkward absence,⁵ if we think for instance of, among countless works, Alighiero e Boetti's installation, entitled *Nothing to See, Nothing to Hide* (1969), made almost simultaneously with Attalai's work. The empty frame structure, leaning against the wall and under glass, according to the artist's intentions, counterpointed Mark Rothko's "colour field" paintings, in the spirit of some sort of iconoclast minded conceptual reduction.⁶ All of this is kindred with the spirit of Attalai paraphrasing Newman.

The international context of Gábor Attalai's conceptual art activity can be precisely defined with the aid of the above mentioned, incidentally selected analogies, though even with all this, we cannot be completely satisfied, as Attalai's work, despite the similarities, diverges fundamentally from the Western tendencies of minimal and conceptual art.⁷ We can compare the falling water-drops simulating rain with Endre Tót's "rain-grates" composed of slash-marks, and representing objects of ambivalent joy,⁸ which closed off the view from the distant visions, as a curtain – calculating with isolation and the "aesthetic questions of zero information".⁹

The disappearing, invisible image can much rather be viewed as a particular document of a world lacking information, than as the end result of some sort of conceptually prompted intellectual reduction. It is as if the hanging in nothingness, the situation of being hanged referred indirectly to the general feeling of life of a region, or its condition of existence, just as in the case of the hanging glass sheet of László Lakner, citing Joseph Kosuth, in which the caption, "On a glass sheet / hanging / casting a shadow", describes a threatening situation (*Self-Descriptive Object*, 1972).¹⁰

The *Painting Washed Out of its Frame* can be brought into relation with Attalai's photo series made in 1970 – 1971. The location here is also the familiar roof terrace, where Attalai, with the aid of a circular lens, inverts and sets on its head certain details of the landscape, most often the emblematic motifs of his direct environment, of Gellért Hill, such as the Liberty Statue – which of course only in name referred to liberty and freedom. The photo series is impregnated insofar with indirect political content, while the lens has become the means of virtual remoulding of the landscape. It is as if the apparent activity of illusory landscape formation would compensate for the frustrating impotence springing from the social situation. The photographs depict ironic, revocable landscape formations and, as such, are quasi-land art works, whose often recurring media and objects were "grappling" primeval elements, entering into interaction with each other.¹¹ Attalai also expanded the photo series into real space. He formed ephemeral *land art* works from snow and sand. Among his compositions that could be compared with Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Hamish Fulton or Michael Heizer, *Negative Star* (1970 – 1971) stood out. The negation concealed in the five-pointed star carved out of the snow referred both to the mechanisms of an absurd social system, and to the possibilities of the expansion of the traditional panel picture form, and of geometric abstraction. As a work of both analytical nature and political sensitivity, it simultaneously reflected on local and global questions.

Attalai's "washed out painting", closely correlated with his photographs that could be associated with land art, is a process work of ambivalent landscape formation, examining the interactions of materials, and at the same time, a picture of the social and artistic state of affairs: a reflection on the alteration of the interpretational *framework* of art, about which Attalai published a text on his strategy in Klaus Groh's important volume of 1972, which was the first to survey the conceptual tendencies of the Eastern European region. Attalai mentions the phenomenon that he (too) represents as – a variation on the title of the Walter Aue book – *L-P-C art* (associating *Land art* with *Project art*¹² and with *Concept art*).¹³ He emphasises the liberation from bonds, and the democratisation of artistic expression, the equivalence of materials and the underplaying of financial difficulties, referring also to the fact that this artistic school of thought can lay the foundations for the "*society art*" that embraces all of society, practiced by people even unconsciously.¹⁴

The *blurring (washing out)* of the framework of (the concept of) art, its metamorphosis, and the cessation of material limits¹⁵

made it possible for Attalai and company – e.g., his close friend, Imre Bak, or Endre Tót – even as outsiders, as those who were absent, from a closed world lacking information, far from the centres, pressed to the periphery, as artists who were “tolerated”, to connect to the global *artworld* – to create international relationships “enclosed in an envelope”, on a postal trail, by way of the cultivation of *mail-art*. During the 1960s-70s, Attalai corresponded with, among others, Jasper Johns, Joseph Beuys, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Indiana, and Christo, his works examining the essence of materiality, and yet essentially “immaterial”, arriving to the widest range of points in the world, and becoming regular features in significant Western periodicals (e.g., *Flash Art*¹⁶). “Transfer” became an elementary (vital) condition and an important subject of Attalai’s art.

A few years after producing *Painting Washed Out of its Frame*, Attalai once again began to engage in the question of the disappearance of the painting: he painted monochromatic paintings of white, black and red, then chopped them up. He ripped up the canvas surfaces glued to their carrier, and confronted the trace remaining there with the dislocated object. He dissected the relationship between the imprint and the “original”, occupied by the process of displacement playing out in time and space.

In certain cases, instead of canvas, his own body was rendered the carrier of the “transfer painting”: he covered his eyes with white canvas, and he painted the edge of the picture blind, then photographed the traces left on his face and the removed canvas. Presence and absence, form and “anti-form”, and the conceptual investigation of negative and positive “identity” regularly recur in Attalai’s artworks. The covering of the eyes, the body’s vulnerability and its formation-framing, however, relate to Attalai’s works that can be categorised as body-art – akin to Vito Acconci – as well as his “private performances” documented in photos. In one of his actions, he plasters his sensory organs with insulation tape, indicating the impossibility of obtaining information and of communication (*When a man cannot get and give information*, 1971). On another occasion, he tapes shut his mouth, then rips off the adhesive tape; on another, he documents how he obstructs his nostrils for one month; he distends his eyelids and his face with a packing-needle for one hour; he photographs how he shaves a mole (*No air!*, 1971; *One Month Closed Nose*, 1973; *One Hour with Needle*, 1971; *Cutting Wart on Breast*, 1971). With his “private performances” and ambivalent “solidarity actions” played out before the camera, at times imitating “idiotic” acts,¹⁷ he renders the vacuum visible, almost palpable, characterising the narrowed world he examines. In one of his emblematic works, he documents shaving the hair of a man (*Process of Bald*, 1970): on the one hand, he shows a helpless existential situation; on the other, with the aid of the bands of hair cut out – in connection of which Attalai refers to the hard-edge “band-painters”, such as Frank Stella – he visualises a structural systems of correlations, examining the metamorphosis as a process. The serial configuration of forms evokes minimal art, while at the same time, the existential problematics refer to the “society art” Attalai mentions, of social sensitivity and carrying political content. The gesture of shaving can be

brought into correlation with Marcel Duchamp’s self-tonsure¹⁸ forming a “negative star”, and with this also inspiring Attalai’s famous land artwork.

The examination of the problematics of the starting point, of the correlative relation between the present and the absent, the positive and the negative, the prototype and the imprint, the original and the copy, lead to an analysis of complex temporal and spatial relations. In the course of Attalai’s rarely occurring travels abroad, he placed the ripped pieces of canvas from the carrier – as occurred as written above – his so-called “transfer paintings” in the barely visible nooks and crannies of the public space in the proximity of emblematic Western European museums, such as the Louvre in Paris, the Rijksmuseum in Amsterdam, and the National Gallery in London. The pieces of canvas painted black appear as ephemeral self-memorials in the photos taken of them: they resemble black armbands of mourning, while they simultaneously carry the distant reminiscences of Suprematist and Constructivist configuration of forms.¹⁹ The concealed traces of the presence of the artist can also be considered as *institutional-critical* artworks examining the relative dichotomy of the “centre” and the “periphery”, visibility and invisibility, proximity and distance. They can be brought into correspondence with conceptual artworks thematising travel and a change in place and context,²⁰ with land art works built on transfer-translocation (e.g., Dennis Oppenheim: *Gallery Transplant*, 1969²¹), and most of all with Eastern European compositions, which note with acerbic humour the impossibility of institutional emergence or success. As an example for the latter, mention should be made of the (self-)ironic gesture of Mladen Stilinović (an artists who has an affinity with Attalai in numerous aspects), whereby he “exhibited” a textual-drawing written on a scrap of paper for the duration of a single second on 27 July 1978 at the Venice Biennale.²² One year prior, in 1977, Attalai had sent artworks to a number of leading New York galleries, with invitations prepared beforehand, indicating the date of the planned exhibition to be arranged in the galleries – and did not receive a single response.²³ In 1978, in the famous Galleri Suðurgata of Iceland (just as one year prior, in Gallery Loa in Haarlem, NL), Attalai’s works to be featured in his solo show – such as Icelandic cliffs painted red – were produced based on his instructions from a distance, and in this way, these could also be considered the results of a unique transfer. In 1973, for the exhibition, “*Hungaria 74*”, Attalai likewise did not send a “ready artwork” to Jorge Glusberg, director of the Centro de Arte y Communication in Buenos Aires, but rather instructions for locally executing an artwork (*Biggest Contrast*). He asked that they confront a white *monochromatic* painting lying on a marble slab with a black panther also chained to the same slab, thus examining the possibilities of expansion of sculpture and painting, and the contrast between the living and the inanimate, dark and light, active and passive, organic and geometric, the non-artwork and the artwork. The chained black panther could not reach the white painting “left free”, suggesting the frustrating feeling of confinement and helplessness, while the incorporeal idea itself traversed distant continents by post.²⁴

There are both (visual) ontological and existential projections to the “transfer” phenomenon in Attalai’s artwork. The process of intervention, conversion and transformation that can be visualised as a picture, as well as being thematised philosophically, engages him just as much as the phenomenon of “cultural transfer”, the possibilities of transgressing boundaries that appear impenetrable, or the alternatives of human communication. Attalai represents a uniquely and characteristically Eastern European variety of the “Western” artistic tendencies known to him; one that synthesises various phenomena, is typically peripheral, but by no means provincial, whose originality and quality holds up to the comparison to any contemporary „Western” analogy. In his artwork, the particularities of land art, conceptual art and project art are indivisible from the qualities of traditional painting, from applied art solutions (in accordance with Attalai’s original qualification), and from design elements.²⁵

In 1971, Attalai’s *land art* activity expanded on a level of imagination to *global* dimensions: in his collages of painterly beauty, using the map of the world as his own playground, he relocated countries and continents, and created oceans and lakes that never existed.²⁶ “Among the four elements, I engage most with water, earth and air, perhaps because these elements are for me – and most probably for everyone else, too – the direct agent, the real medium of our existence. They create the space in which the outer forms of our existence are located. I delineate the variations of human geography, within which I mean every human intervention that occurs in nature. [...] I always wanted to realise larger format “land-artworks”. Since I work alone, my means only allowed me to realise smaller snow-works. These works, however, did not satisfy me. I had to bring my desires into harmony with reality. With the aid of a few maps, some glue and a pair of scissors, I managed to conquer the greatest territory, our planet, as a space. Within a few minutes, on my table I relocated mountains, I transplanted enormous areas, I resettled peoples, and I reversed the direction of rivers. The Amazon still flowed into the Atlantic Ocean at three o’clock, but five minutes later, it poured into the Pacific Ocean. The inhabitants of Moscow, who were headed to Suzdal, were caught by surprise when, within a moment, without even a passport, they found themselves in Chicago. The wind, which for millennia had taken its customary path unhindered, suddenly was unable to continue any longer. Cold and warm ocean currents struggled in the upset direction, among new coasts and valleys, to once again find calm, to once again equilibrate with each other. My scissors, however, created further disorder. In this way, our planet was transformed from minute to minute, arriving to the most arbitrary arrangement, perhaps a better, more economic system. Do Asia, Africa and America exist as continents? Can Asia, Africa and America become oceans? Does an Atlantic and a Pacific Ocean exist? Can’t they become perhaps dry land? Peoples differ from each other, not only geographically, but also with respect to their cast of mind. They are so hopelessly different, just as every day we can observe how the scissors come and cut up our planet along the lines of longitude, so that instead of one border, each country has one hundred borders. The strategic plans are thrown away, and military maps lose their validity, as

long as the wild gauge the Earth. In short: the landscapes, the water, the ground, and the air join, so that instead of just once, creation ensues a thousand times.”²⁷

Gábor Attalai’s inspired lines describe precisely the correlations of the formation of the map-works, expanded to almost cosmic proportions, yet playful. The map-collages can be brought into connection with the use of maps by Western land art artists, with Robert Smithson’s or Richard Long’s diagrams indicating areas of earth to be modified, paths to be roamed, or long walking routes. Attalai’s imaginary world travels, his childlike, carefree, minute, and yet “megalomaniac” world-works, however, were realised over a desk, in the loneliness of a closed room, and it is as if they would thematise the inaccessibility of the global dimensions available to Christo, Smithson or Long,²⁸ as did Tamás Szentjóby’s no-less ironic work produced in the same year, with the revealing title: *A Budapest shot of a New York Aerial Photograph* (1971). Attalai’s plans – sometimes containing humorous solutions and puns (e.g., the new name for Italy relocated to the place of England: *Great Britaly*, 1970) – and “transfer-actions” of continental scale also had their own geopolitical dimensions, as did Alighiero e Boetti’s map-series, which he began in the same period (e.g., *Planisfero Politico*, 1969).²⁹ They ironically evoked and smiled at the “world-redeeming utopias”.³⁰ The relocation of peoples, and the interchangeability of places and identities, “centres” and “peripheries” not only referred to the phenomena of the global world (village) and of migration, but also modelled a political world map divided in two by the Cold War. We only have to think, for instance, of two memorable pieces of the series: in one, Attalai took the United States, in the other, the Soviet Union, and, while not exactly levelling them to the ground, rendered them equal to the ocean. The subtitles (*Soviet Dream*, *American Dream*) placed the motivations of the directed processes into a topical context.³¹ The imaginary journeys realised “with scissors and glue” referred, of course, not only to social phenomena, but also to the new mood of art that could easily arrive to any point in the world, that was immaterial, and thus easily movable; to the possibilities concealed in mail-art or in “L-P-C art”; to the significance of communication, mobility, and transfer; to expanded horizons; and to Attalai’s own ambivalent perspectives.

Attalai’s works thematising the “transfer” phenomenon in diverse ways can also lead to the conceptual series in the oeuvre, which relate to the question only indirectly. The transfers raise philosophical and visual theoretical questions about the visualisation of temporal and spatial distance, as Attalai himself formulates: “the L-P-C factor is a process that comprises the past, just as the future”.³² How can the difference between “here it was” and “here it is” be depicted? It is as if this was the question raised by the “time-works” – date-stamps ordered side by side in space, and sometimes printed over each other (in a comparable fashion to On Kawara’s work) – as well as by the indigo-copies preserving the memory of profane gestures (e.g., waiting), the money-frottages that are presented as archaeological finds, and the imprints conserving the traces of the absent human body, used as a “plate” (*Identifications*, 1972). Attalai sometimes confronts the imprint

of his own face with the identity photo taken of him, thus enriching the identity-identification problematic with newer (media theory) layers.

The photographic theoretical question of portraying the distance-proximity relational system appears in his 1973 work, entitled *Portrait of Ferenc Hugyecz, collective farm agronomist (for distance and for identity)*, which does not merely turn the pathos of Socialist Realism inside-out, but also examines the problematics of disappearance in a genuine way – as László Beke formulated it: “in Attalai’s par excellence ‘photo-like’ series, the visual information that changes with the degree of enlargement [...] has become a function not of time, but of distance. Perhaps not visible, but the action of the photographer is deducible: a purposeful retreating movement between the individual shots”.³³ The man’s head photographed from an ever greater distance is always enlarged to be an “identity photo” of the same size, becoming increasingly blurry with the growing distance, until it finally becomes unrecognisably obscure, and disappears in the photographic emulsion. The work, just as *Process of Bald*, uniquely consolidates the serial, sequential definition of form in minimalist art³⁴ with the questions of image ontology and media theory raised by conceptual art, while in more than one sense it also offers an account of the problematics of identity, and beyond this, with its choice of title, it also renders the socio-political context in which it was made discernible.

Disappearance and evanescence are recurring subjects of the time-concepts (we need think only of the vanishing date-stamps “behind” the black-and-grey band-sequences), but this problem appears in its most complex form in Attalai’s *Red-y Made* series.³⁵ The red colour (employed in a similar spirit also by Mladen Stilinović³⁶ and Boris Mikhailov at the time), sometimes paired with black – implicating archetypal layers of meaning and political connotations – removes every object and its photo. Attalai’s monochromy – which raise visual theory and social questions, and can be brought into correspondence with Endre Tót’s “absent” images – continues the problematic of the *Transfer Paintings* from a formal and conceptual standpoint, to the extent that he realises a particular sliding into each other – or, if you like, endless *transformation* – of local and global contexts, of traditional image forms and incorporeal art phenomena. The duchampian *ready-made* concept that fundamentally defined the artistic trends of the 1960s and 70s, “in the East” becomes *red-y made*, by way of Attalai’s own play on words. The red colour – in accordance with the artist’s own personal experience – cloaked every object, every reproduction: “Here everything was red – you went out on 1 May, and no matter where you went, everywhere everything was red, red, red.”³⁷ On Attalai’s objects painted red, Newman-esque colour fields and Yves Klein monochromatics are singularly connected with the unique characteristics of dadaism, minimal art, Pop Art, body art, and – a politically sensitive, yet analytically natured – conceptualism, or if you like, “social art” (perhaps social sculpture?). The object proclaimed an artwork disappears by way of a uniquely construed “visual transfer”, and becomes a painting after painting. The process, at the same time, can also be associated with the phenomenon of “cultural transfer”,

as the transformation from “ready-made” to “red-y made” exemplifies par excellence the creative adaptation of the various art forms and phenomena from the West, and the re-contextualisation suited to the local situation, which leads to an extraordinarily original result.

We can speak of similar occurrences of “transfer”, when Donald Judd’s or Tony Smith’s “minimalist cubes” become cobblestones in the hand of Attalai,³⁸ or when the reductive aesthetic of Robert Morris’s felt sculptures takes on a new form within the relational system of regional folk art.³⁹ Gábor Attalai moved in a particular intellectual middle ground in the seventies, living in Hungary, compensating for the deficits of an absent institutional system, he built international contacts, – or as he himself put it – he “operated outwards”. He showed local phenomena within a global context, and his works meant an alternative to the Western tendencies – of a universal rank. Only a complex art historical treatment can explore the multiple intellectual and aesthetic layers of Attalai’s immensely multifaceted life oeuvre, and its stylistic and conceptual “transformations”, which would advance in parallel the proliferation of publications on the conceptual tendencies of the seventies.

Kristine Stiles, for instance, in an exemplary volume in 2010, treated the correspondence of the important American artist, Carolee Schneemann, in which three letters – among them, an original artwork⁴⁰ – from Attalai also emerged. As it comes to light from the text, in 1972, one or two years after his map-transformations and his ironic body art actions, Attalai would have liked to compile a global archive, or if you will, a *world map*, of women’s breasts. He also sought out Schneemann with respect to this, and she was the only one who responded with a few signed nude self-portraits.⁴¹

The deficits and absences from Attalai’s dispersed and deficiently documented, ephemeral oeuvre and archive – part of which was destroyed by the artist himself⁴² – can be recovered from materials emerging from such artist documentation, even if there is not a great chance of a complete reconstruction of the entire oeuvre. With these traces, Attalai’s network of social connections might come to light, as well as the correlations and the historical and theoretical framework of his life work, similar in its near-invisibility to the elusive (“washed out”) picture mentioned in our preface. With the aid of such newly recovered information, we might construct a new picture of the art of the entire region and the global era of the “incorporealisation” of the artwork.

Dávid Fehér
Independent Art Critic, Budapest – Berlin
Associate Curator, Museum of Fine Arts, Budapest
davidfeher@gmail.com

¹ Title of Attalai's conceptual artwork analysed in the beginning of the text (Attalai himself translated the originally published English title to Hungarian in the later digital version of the work, in which he inscribed the Hungarian caption onto the photograph, composing it into the picture frame hanging from the shower); the original title in English: "I washed a picture from the frame, so I got an other". Cf. Klaus GROH: Gabor Attalai und die "Society-Art". In: *Mitteilungen des Instituts für Moderne Kunst, Nürnberg*, 1972, No. 5, p. 27.

² Lucy R. Lippard's expression; LIPPARD, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Los Angeles and Berkeley: University of California Press, 2001 (New York, 1973).

³ Hock, Beáta: Gábor Attalai (Interview). In: *Balkon*, 2001, No. 6-7, p. 7.

⁴ John Baldessari: Everything is purged from this painting but art; no ideas have entered this work, 1966 – 1968, acrylic on canvas, 150 × 115 cm.

⁵ Yves Klein: *Le Vide*, 1958 – at his exhibition arranged in Galerie Iris Clert in Paris, Klein presented an empty vitrine as an artwork in the completely emptied space. (The kleinian monochrome – as we will see later – is among the important antecedents to Attalai's Red-y made series.) On the aesthetic of "nothingness", see, e.g., the catalogue to the important exhibition in Frankfurt, which surprisingly does not mention Yves Klein, but lists the relevant examples of the era, from Ian Burn to Joseph Kosuth, and regrettably neglects the relevant "Eastern" examples, such as the works of Endre Tót and Gábor Attalai: *Nichts / Nothing*, cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, Eds. Martina WEINHART -, Max HOLLEIN. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.

⁶ The artist appears adopting the pose of the well-known studio photo of Rothko taken by Hans Namuth in the film made about him in 1978 by Emidio Greco. Such works also belong to the referential force-field of the Boetti work as Marcel Duchamp's *Large Glass* (1915 – 1923), and Gerhard Richter's environment, entitled *4 Panes of Glass* (1967). On the interpretation of the work, see: Mark Godfrey: *Alighiero e Boetti*. New Haven and London: Yale University Press, 2011, pp. 68-69.

⁷ On the fundamental differences in approach, see: KÖRNER, Éva: "Az abszurd mint koncepció – A magyar konceptualizmus jelenségei" [Absurd as Concept – Phenomena of Hungarian Conceptualism]. In: cat. Joseph Kosuth. *Zeno az ismert világ határán* [Zeno at the Edge of the Known World]. Ed. Katalin KESERŐ. Múcsarnok/Kunsthalle Budapest, Venice Biennale, Hungarian Pavilion, 1994, pp. 186-198. In connection with Attalai, I tried to present the problem earlier related to a concrete work, *Negative Star* (1970 – 1971). See: Fehér, Dávid: "A negatív csillag. Megjegyzések Attalai Gábor konceptuális művészetéhez egy kamarakiállítás ürügyén I-II." [The Negative Star: Notes on the Conceptual Art of Gábor Attalai, with the pretext of a chamber exhibition, I-II], *Balkon*, 2011, No.1, pp. 18-22; 2011, No. 2, pp. 2-5.

⁸ The associative relation between the banding and prison bars also appears in the artwork of Attalai, if we think of his 1972 work, in which his partially banded face is seen in four identity photos – the title of the work is: "In jail, or just a banding?". In Attalai's artwork, the serial-formal problematic of minimal art becomes uniquely connected to raising political-existential questions. [The Hungarian title originates from Attalai's letter listing his relevant works, which he sent to Artpool for performance research. Published: GROH 1972 (quoted in note 1), p. 30].

⁹ Gábor Attalai's expression related to Endre Tót: Attalai, Gábor: *Tendenciákról és tendenciáinkról a 70-es évek végéről nézve* [On Tendencies and on Our Tendencies from the Late 70s], *Communiqué of the Union of Hungarian Fine and Applied Artists*, 1980/ No. 3-4, pp.7-20 (award-winning work of the essay competition for art writers in the 1979 year), see: <http://www.artpool.hu/Attalai/Tendenciak/VII.html> (The origins of Attalai's work are more or less concurrent with Tót's first "rain-idea" (1971), as Attalai dated his *Painting Washed Out of its Frame* from 1971, though it has also been dated 1970. No "philological" correspondence can be shown between the two works, but their spirit shows evident kinship. Similarities can also be found between other series of Attalai and Tót that originated from this period, despite the fact that at the time they were not in a close relationship, as both artists have suggested in statements. (HAJDU, István: *Totaljoy. Beszélgetés Tót Endrével* [In conversation with Endre Tót], *Előbb-utóbb. Rongyszönyeg az avantgarde-nak* [Sooner or Later: Rag Rug for the Avant-garde]. Budapest: Orpheusz, 1999, p. 85; FEHÉR, Dávid: „Nem hiszek a túl direkt dolgokban...”. *Beszélgetés Attalai Gáborral* ("I don't believe in very direct things...". In conversation with Gábor Attalai. In: *Ars Hungarica*, 2011, No. 3, p. 118.)

¹⁰ László Lakner: *Self-Descriptive Object*, 1972, plexi sheet, lettraset letters, ca. 70 × 50 cm (on the correlations with the Lakner work, see: FEHÉR, Dávid: *Egy életmű identitása. Dilemmák a Lakner-oeuvre feldolgozása közben, egy "munkanapló" részletei* [The Identity of an Oeuvre: Dilemmas in Treating the Lakner Oeuvre – excerpts from a work journal], ms, 2011).

¹¹ Following from a text of Aristotle, Attalai examined the relational order of proto-elements and various quotidian materials, recording the process-works in photographs. The photo entitled *Washed Out Painting* can also be considered as a process-work examining the interactions of water and air. An entire photo-sequence belongs to this image; furthermore, Attalai photographed the drops of the water-jet "congealing" – for a moment – in the air, creating ephemeral "water-sculptures".

¹² Surprisingly early, already in 1969, Attalai took part in the *Pläne und Projekte als Kunst* exhibition at the Bern Kunsthalle (8 November – 7 December 1969), which, under Harald Szeemann's directorship, carried extraordinary importance at the time. Project art proved to become an exceedingly appropriate form of expression for Eastern European artists, struggling with the unrealizability of far-reaching plans. Perhaps Attalai's Budapest project, comprising 16 postcards – a work that was shown in Bern, a version of which was later included in László Beke's compilation, entitled *Imagination/Idea – will one day be reconstructible in its entirety*. See: BEKE, László (ed.): *Elképzelés. A magyar konceptművészet kezdetei*. Beke László gyűjteménye, 1971 [Imagination/Idea: The Beginnings of Hungarian Conceptual Art. Collection of László Beke, 1971]. Budapest: Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület OSAS – tranzit.hu, 2008, p. 5.

¹³ Walter Aue: *P.C.A. Projecte, Concepte & Actionen*, DuMont, Cologne, 1971; László Beke likewise, after Aue, used the expression A. P. L. C. in his fundamental 1972 study, and Attalai could have been familiar with both texts when writing *L-P-C Art*. According to his memory [FEHÉR 2011 (quoted in note 9), p. 118], at the time, he was also in correspondence with Walter Aue. See: Gabor Attalai: *L-P-C art*. in: Klaus GROH (ed.): *Aktuelle Kunst in Osteuropa*, DuMont, Cologne, 1972; BEKE, László: *Miért használ fotókat az A.P.L.C.? [Why does A.P.L.C. use photos?]*. In: *Fotóművészet [Photographic Art]*, 1972, No. 2, pp. 20-26; GROH 1972 (quoted in note 1), pp. 27-28. (Thanks to László Beke for his oral communication regarding the Aue book!)

¹⁴ Attalai often mentioned in his declarations, that during this period, he practiced art as a "lifestyle" [e.g., "Things occurred, came and went in a very 'lifelike' way; in the way that one experiences the occurrences of the everyday. If someone buys a box of 'mackó' cheese, they eat it – but they don't document each piece – that I only ate half of this one, and with this one I wasn't really so hungry, etc." See: HOCK 2001, (quoted in note 3), p. 6]. His sentence below, ironically evoking Communist mottos, likewise refers to the blurring of the borders between art and quotidian life: "my best friends are the tillers, the pilots, the railwaymen, the street sweepers, the meteorologists, the river guards, the mathematicians, the postmen, the chemists, and many others, who practice the L-P-C factor – even if they don't know it." GROH 1972 (quoted in note 1). (This proposal can be compared to Tamás Szentjóbý's series from the same period, entitled *Viewpoints on the Question: "Who is an artist?"* (1973), which could further be brought into relation with the spirit of Fluxus, and thus the lines of Ken Friedman's 1972 article, entitled *Fluxus and Conceptual Art*, which Szentjóbý himself quotes from: "Alongside art, many other occupations were also represented among us: our ranks were composed of chemists, accountants, photographers, teachers, lawyers, printers, journalists, zookeepers, encyclopaedia salesmen, sound engineers, musicians, ministers, chefs, and others." See: ST. AUBY, Tamás: *Az 1973. május 12-re tervezett és betiltott Fluxuskoncert dokumentumai* [Documentation of the Fluxusconcert planned for 12 May 1973 and banned], *Orpheus*, vol. IV, 1993, No. 1, p. 58. See: <http://mediamodel.c3.hu/mnev36.html>, source of the quote: FRIEDMAN, Ken: *Fluxus and Concept Art*. In: *Art and Artists*, London, Special Fluxus Issue, October 1972, p. 51. László Beke also brought Szentjóbý's – akin to Attalai – "fluxusprognosis" into connection with Jörg Immendorff. See: BEKE, László: *Kentaur*. Szentjóbý Tamás tanpályái [Tamás Szentjóbý's Tenets], *Magyar Műhely [Hungarian Atelier]*, 16, 20 June 1978, No. 54-55, p. 72. (I thank László Beke here for his contributions.)

¹⁵ Harald Szeemann's 1969 exhibition, *When Attitudes become Form*, was a fundamental experience for Attalai's generation, as Attalai put it: "We

treated Harald Szeemann as a god at the time, because he revealed the world, in which the limits ceased, and art could turn toward a domain in which there was no longer any need for material." FEHÉR 2011 (quoted in note 9), p. 116.

¹⁶ On the relationship between Gábor Attalai and the editor-in-chief of Flash Art, Giancarlo Politi, see: FEHÉR 2011 (quoted in note 9), p. 118. In the seventies, Flash Art regularly published the works of Attalai, alongside those of Endre Tót and László Lakner. Attalai-works in Flash Art: "Process of Bald" / "Kopaszítás" (1970), and "Living Culture?" / "Élő kultúra?" (1972), Flash Art, Jun. 1973, pp. 18-19; "Left-Right. Parallel Crossing" [Great Action, Budapest, Palatinus Basen – sic!] (1972), Flash Art, Dec. 1974 – Jan. 1975, pp. 32-33; "Saliva Action", Flash Art, May – Jun. 1976, p. 29. Flash Art is an example among numerous magazines that published Attalai's works at the time. The international reception at the time of Gábor Attalai's artwork remains unexplored until now; the compilation of a detailed bibliography should constitute the subject of new research. The connection between Flash Art and Hungarian artists would require longer expounding; Politi was connected with a number of Hungarian artists, and he also met with the woman who would become his wife a number of times in Budapest, the Czech Helena Kontova. In Flash Art's Art Diary publication, in whose compilation László Beke also took part, many Hungarian artists could be found (see, e.g., Art Diary, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1976, pp. 73-74). Hungarian artists – and we can still hear the anecdotes today – could obtain issues of Flash Art in return for Bánfi hair tonic! By way of Politi, Hungarian artists could acquire important connections. For instance, László Beke recalls that, "in 1976, Claudio Costa, Ida Biard and Giancarlo Politi installed Daniel Buren's 'stripes' on the stone balustrade on the Danube bank in Buda, with the aid of Gábor Attalai" [See: BEKE, László: A magyar konceptuális művészet szubjektív története [The Subjective History of Hungarian Conceptual Art]. In: DERÉKY, Pál – MÜLLNER, András (eds.): Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből [Mu/te? Studies from the Circle of the Hungarian Neo-Avantgarde]. Budapest : Ráció, 2004; see: <http://www.tankonyvtar.hu/muveszet/ne-ma-15-fejezet-laszlo-080905#d4e4443>]. Daniel Buren, from the viewpoint of Attalai's site-specific works operating with stripe-structures, can also be considered an important relational point.

¹⁷ The expression originated with Gábor Attalai: it referred to the Vietnam War, but at the same time, it also reflected on his own existential state at the time. It is not clear whether there is a connection with the designation of Miklós Erdély's 1972 composition of the same name.

¹⁸ Marcel Duchamp: Tonsure de 1919 – Paris; there is also another shot, which shows Marcel Duchamp's completely shaved head, and this also belongs to the referential force-field of the Attalai work (Duchamp with Shaved Head, 1919, photograph, 11x7.6 cm, collection of Attilio Codognato); on Process of Bald, see: FEHÉR, Dávid: A negatív csillag 2. Rész [The Negative Star, part 2]. In: Balkon, 2011, No. 2, pp. 4-5.

¹⁹ See: Light Years. Conceptual Art and the Photograph, 1964 – 1977, cat. The Art Institute of Chicago. Ed. Matthew S. WITKOVSKY. New Haven and London : Yale University Press, 2011, p. 84.

²⁰ On these, see: GODFREY, Mark: Across the Universe. In: Light Years, 2011, pp. 58-65. (I feel that Attalai's compositions could be perfectly inserted into Godfrey's train of thought that treats inspiringly the "traveller" works of John Baldessari, Douglas Huebler and Eleanor Antin.)

²¹ We might also refer to Denis Oppenheim's later work, his 1975 Identity Stretch: Oppenheim "transposes" the enlarged copy of his own fingerprint to a large meadow near Buffalo (NY), uniquely connecting the questions around identity and the imprint (also examined by Attalai, and retraceable all the way back to Duchamp) with land art. On the question of the imprint, see: Rosalind E. Krauss: Notes on the Index, in: REK: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, The MIT Press, Cambridge (MA), London, 1985, p. 196-219; (in connection with Oppenheim: 208). In connection with the problematics of the imprint, offering fundamental conclusions also applicable to certain works of Attalai: DIDI-HUBERMAN, Georges: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks. Cologne : DuMont, 1999 (Paris, 1997).

²² Mladen Stilinović: Red at the Biennale, 1978.

²³ "Attalai's Red-y made Windows Action in New York between Sept. 15 – Oct. 15, 1977 at Alessandra Gallery, Artists Space, Bonino Gallery, Leo Castelli, Susan Caldwell, Paula Cooper, John Gibson, Ronald Feldman

Fine Arts, Franklin Furnice, Nancy Hoffman Gallery, Ingber Gallery, Alexandra Jolas Gallery, Jaap Reitman Art Books, Holly Solomon Gallery, Untitled Gallery, Willard Gallery". See also: HOCK 2001 (quoted in note 3), p. 8. The work can also be compared to Goran Trubljak's action, who visited well-known galleries in Paris between 1972 – 1974, and filled out a questionnaire with their directors, with respect to whether they would show his work, or whether they would accept an exhibition proposal drafted as a text. On this, see: PIOTROWSKI, Piotr: In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe 1945 – 1989. London : Reaktion Books, 2009, pp. 327-330.

²⁴ Gábor Attalai's letter to Jorge Glusberg, 6 May 1973. In: Hungria 74 en al cayc, Buenos Aires, 1974. The work, finally, was not realised, but instead they exhibited Attalai's text. The square form of the marble slab and the painting can be brought into relation with Attalai's minimalist works employing squares and cubes, which examined the corners (and being pressed into a corner?), as well as with geometric compositions thematising colour and form contrasts; the motif of the chained animal that is at once "culprit" and "victim" can be compared to István Harasztý's famous Birdcage (1972), whose description was also presented at the exhibition. On the Hungarian relations to Cayc, see: Miklós Peternák – Annamária Szőke: Das Morgen is Beweis, in: Subversive Praktiken. Kunst unter Bedingungen politischer Repression. 60er – 80er / Südamerika / Europa, cat., Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. Eds. Hans D. CHRIST – Iris DRESSLER. Ostfildern : Hatje Cantz, 2009, from p. 129; and, KUTASY, Mercedesz: Cayc története és magyar kapcsolatai [The History of Cayc and its Hungarian Connections], dissertation, ELTE BTK, Institute for Art History, 2010, and Mercedesz Kutasy's description of Attalai's slab presented at the exhibition, Subversive Practices.

²⁵ Attalai, just as the majority of his Eastern European contemporaries, never cultivated "Conceptual Art" of "dictionary purity" (Éva Körner). As Attalai himself put it: "...in Hungary, exact conceptual art did not develop. This artistic branch remained the well-organised monopoly of the Americans and the British throughout.", Attalai: Tendenciákról és tendenciáinkról... [On Tendencies and on Our Tendencies...], 1980, op. cit.

²⁶ In his fundamental study on "conceptual art", István Hajdu discusses Attalai's map-works in relation to land art: See: HAJDU, István: "Concept Art", in: HI: Előbb-utóbb... [Sooner or Later...], 1999, op. cit., 48, p. 52 (the study was first published: Tájékoztató. Magyar Képzőművészek Szövetsége [Prospectus: Union of Hungarian Artists], 197, No. 4, 1976, No. 1, 1976, No. 2).

²⁷ Quoted: GROH, Klaus: "Andere" kreative Produktion in Osteuropa, Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens, 22, November 1972, pp. 754-755. (Groh presumably translated Attalai's lines from English to German, but unfortunately, for the time being, we are not in possession of either the original English text – or possible Hungarian.)

²⁸ On the possible Central/Eastern European contexts to Attalai's map-works, see the catalogue of the exhibition in Bratislava, also presenting Attalai: Mapy. Umelecká kartografia v strede Európy 1960 – 2011 / Maps. Art Cartography in the Centre of Europe 1960 – 2011. ČARNÁ, Daniela – GREGOROVÁ, Lucia (eds.). Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, Slovenska národná galéria, 2011 (and within this, the study undersigned by the editors, Introduction to the History of Art Cartography, also touching on Attalai). Also to be mentioned with regard to contextualisation, is the exhibition at the Ernst Museum in 1997, Cartographers, even if Attalai was not featured (curator: Želimir Koščević).

²⁹ Gábor Attalai's composition, Transfer of Sweden (1974), was published together with Boetti's map-works in the 1974 publication, "73-74" an Annual of New Art and Artists (ed. Willem SANDBERG).

³⁰ We need only think, for instance, of the familiar sounding, absurd intention to change the current of rivers, as mentioned in Attalai's text.

³¹ From here on, a semiotic reading of Attalai's map-manipulations, just as of the Art & Language group's tautological quasi-maps "representing" the map of the map (e.g., Map not to indicate, 1967; Map of itself, 1967), is also possible, in so much as the relationship between designator and designated becomes uncertain.

³² Land Art – Project Art – Conceptual Art [the translator] – ATTALAI, Gabor: L-P-C art. In: GROH (ed.) 1972 (quoted in note 13).

³³ BEKE, László: "Fotó/művészet" [Photo/art] (1976) in: BL: Médium/elmélet. Tanulmányok 1972 – 1992 [Medium/theory: Studies...]. Budapest : Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, p. 58.

³⁴ The work can be compared to László Haris's Blow-Up 1-2 from the same time (1973). In this photo series, which also brings Antonioni's celebrated film "into play", Haris enlarges a photo of a man all the way until it falls apart into an abstract structure of specks. Likewise, Sol LeWitt examines extraordinarily complexly the relational systems of movement-motionlessness, distance-proximity, absence-presence in his work paraphrasing Muybridge, which appears as a serial structure akin to minimal art – and thus to Attalai's approach also (Sol LeWitt: Muybridge I, 1964).

³⁵ Due to the complexity and significance of the series, it should constitute the subject of a separate study. Here, I will only refer to the Red-y mades; I will treat their theoretical and historical correlations in detail in a separate text. (On the earlier literature, see: GYETVAI, Ágnes: Attalai Gábor: "Red-y made az egész világ" [The Entire World is a Red-y made]. In: Művészet Évkönyv [Art Yearbook], 1978, pp. 235-237.)

³⁶ Attalai's works recontextualising symbols of despotism, and his uniquely interpreted body art, within the Hungarian context can be compared to certain compositions from the Pécsi Műhely (Pécs Atelier), while in a regional context are akin to, beyond Stilinović, Raša Todosijević and Rudolf Sikora. Attalai's works, within a suitable regional context, have been acquired by the Marinko Sudac collection; see: Područje zastoja / Standstill. Kolekcija Marinko Sudac / Marinko Sudac Collection. Ed. Marinko SUDAC. Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, 2011.

³⁷ Dávid Fehér's conversation with Gábor Attalai, Budapest-Pilisborosjenő, 29 October 2010, ms.

³⁸ At the same time, the cobblestone motif appears in rapid succession with numerous contemporaries of Attalai, in various contexts, for instance, with László Lakner, Tibor Gáyor, Dóra Maurer, Gyula Pauer, Miklós Erdély, Gyula Gulyás, Sándor Pinczehelyi, and Tamás Szentjóbý, etc.; on the phenomenon, see: László Beke's 1972 slide-show and lecture held at Balatonboglár, entitled Utcakövek és sírkövek [Cobblestones and Gravestones] (see: <http://www.artpool.hu/boglár/1972/720708.html>), as well as Attalai's statement: FEHÉR 2011 (quoted in note 9), pp. 119-120. The "recycling" of the cobblestone can be considered a local phenomenon, but at the same time also has an international context – especially in relation to 1968 – e.g., in the oeuvre of Robert Filliou and Joseph Beuys. Kathrin Rottmann discusses the subject, however, unfortunately, disregarding the Hungarian examples. See: Kathrin Rottmann: Pflastersteine – Dinge im Kontext revolutionärer Ereignisse. In: FERUS, Katharina – RÜBEL, Dietmar (eds.): "Die Tücke des Objekts". Vom Umgang mit Dingen. Berlin : Reimer, 2009, pp. 73-91.

³⁹ On the correlations to elements of folk art and "minimal textiles" of a "soft" character, see János Frank's conversation with Gábor Attalai: FRANK, János: Attalai Gábornál [At Gábor Attalai's], Élet és Irodalom [Life and Literature], 14 June 1969, 8; and reprinted in: FRANK, János: Szóra bírt műtermek [Ateliers of Mention]. Budapest : Magvető, 1975, pp. 260-63.

⁴⁰ One of the versions of Process of Bald, with a Louse-Terrace caption.

⁴¹ See: STILES, Kristine (ed.): Correspondence Course. An Epistolary History of Carolee Schneemann and her Circle. Durham and London : Duke University Press, 2010, pp. 194-195, 319-320.

⁴² "...In the course of my action this morning, 7.36 kg of international fluxus work, mail- and stamp art was obliterated and communally tempered..." Gábor Attalai's letter to László Beke of 28 September 1981 (found in the Artpool archive, and here I owe my thanks to the staff of Artpool for their assistance in the research!).

English by Adele Eisenstein

Večne zelený Koller



1965 – 1966. Július Koller za 365. (Antihappening). 1965 – 1966. Textkarta. Súkromný majetok

Súčasťou zbierky iných médií, o ktorú sa v Slovenskej národnej galérii (ďalej SNG) starám, je i pozostalosť – archív Júliusa Kollera,¹ v posledných rokoch jedna z najžiadanejších akvizícií. Ako kurátorka tohto monumentálneho, v aktuálnych podmienkach SNG však v najbližších rokoch len ťažko prístupného diela, som sa kedysi rozhodla venovať mu každoročne aspoň jednu rozsiahlejšiu tematickú štúdiu, a tak pomaly sprostredkovať neznámy materiál. Po štúdiách venovaných Kollerovi – milovníkovi, Kollerovi – fanatickému zberateľovi a Kollerovi – tímovému hráčovi je toto moja štvrtá sonda do pozostalosti či diela Júliusa Kollera.² Pri jej písaní sa však tentoraz opriem nielen o diela z nášho archívu, ale aj o pozostalosť JK v Archíve Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia (ďalej NSSVU)³ a citovať budem tiež diela z pozostalosti umelca vo vlastníctve jeho životnej partnerky Kvety Fulierovej.

V štúdiu príznačne nazvanej *Večne zelený Koller* by som sa chcela zamerať na Kollerovu fascináciu zelenou farbou a zeleným športom a na rôzne aspekty konceptuálneho, ekologického, idiomatického, ikonografického či „súkromno-myto-logického“ upotrebenia zelene, zelenosti a zelenáčstva v diele *greenhorna* JK.

Napriek tematickému zameraniu by ale výsledok nemal byť monotematicky či monochromaticky zelený. Zelená tu bude skôr východiskovým impulzom, ktorý na seba nalinkuje aj iné spriaznené, zatiaľ systematicky nesledované motívy a motivácie Kollerovej tvorby. Nepôjde o spojenie všetkého

so všetkým, hoci Kollerova neobyčajne komplexná tvorba či jeho spletitá súkromná mytológia by možno aj takúto voľbu oprávňovali. Pôjde však opäť raz o sieťový text, v ktorom by sa mali stretnúť, prepojiť a pokiaľ možno príliš nezauzliť niektoré styčné body Kollerovej kultúrnej produkcie.

Podľa Kollerovej družky Kvety Fulierovej bola prvou reflexiou zelenosti v tvorbe JK kritická poznámka Radislava Matuščíka na margo umelcovej prvej výstavy v Galérii mladých v roku 1967. Matuščíkovi sa zdala byť príliš zelená.⁴ V tom čase už rešpektovaný kritik mal zrejme na mysli nezrelosť na bratislavskej výtvarnej scéne v podstate debutujúceho autora, ale Koller si jeho poznámku evidentne zobral k srdcu. Keď o pár rokov neskôr inštaloval v salóniku tej istej Galérie mladých svoj *Pingpong klub*, do knihy návštev si zelenou fixkou hneď na prvý list dopísal: *zelená anti-výstava*.⁵

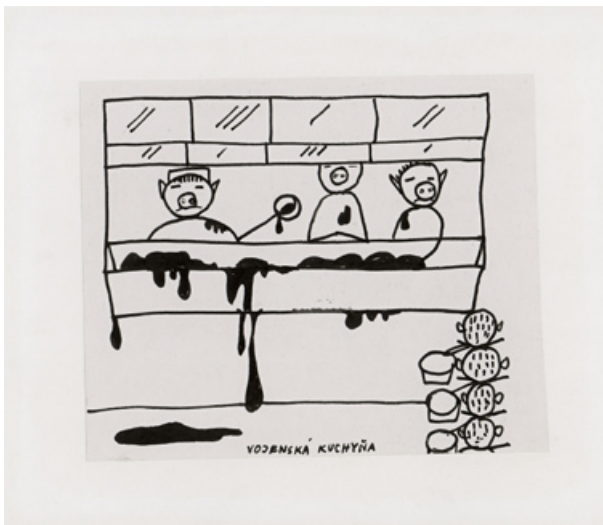
Zelená farba spolu s prefixom *anti*, vyjadrujúcim, ak nie negáciu, tak prinajmenšom istú rezervovanosť zoči-voči aktuálnym spoločenským a umeleckým javom, sa potom v Kollerovej tvorbe naplno rozvinú v druhej polovici 60. rokov v celej sérii „zelených“ textkariet, označovaných ako *antihappening*. Tieto diela hybridnej a dodnes celkom nevyjasnenej identity⁶ boli asi najskôr *statementmi*, sprvu privátne a neskôr širšie komunitne zdieľanými materializáciami autorovho konceptu akejsi všeobecnej inhibície, vypísania či „vzátvorkovania sa“ z ambícií i turbulencií avantgardného umenia.⁷



Vojenská krajina. 1966. Súkromný majetok



Vojenská krajina. 1966. Súkromný majetok



Vojenská kuchyňa. 1966. Súkromný majetok



Vojenská fyzikultúra (Šplhanie). 1966. Súkromný majetok

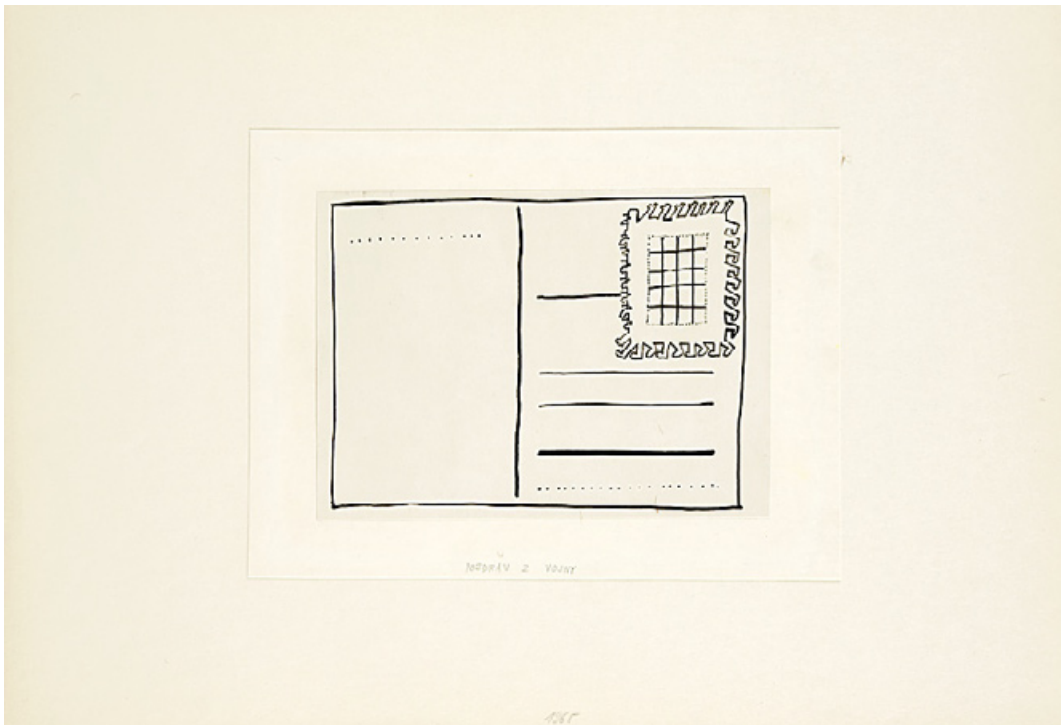
Aby sme sa ale hneď na úvod nezamotali v dialektike jedného z Kollerových najproblematickejších pojmov, pre naše potreby sa pokúsme postihnúť aspoň jeho zelenosť. Materiálne boli antihappeniny pohľadnicovými kartami s (väčšinou verzáľkovým) textom ručne natlačeným zelenou farbou z detskej tlačiarničky. Koller zrejme zámerne volil „nerukodielnú“ techniku (lebo aj keď *hand made*, boli antihappeniny z hľadiska technológie možno viac a príznakovejšie *home made*) a zároveň nie celkom oficiálnu techniku „reprodukčnú“. Veď detská tlačiareň bola asi sotva evidovaným médiom socialistického grafického umenia. Cestou akéhosi „ženského vtipu“ (v intenciách známej rozprávky) prešiel Koller „bez straty kytičky“ hraničnou zónou medzi originálom a reprodukciami. Asi najskôr *multiple* (ale kolkých edícií?),⁸ totiž kartičkový *antihappening* nebol celkom ani jedným, ani druhým. A zelenosť? Čo tá v tomto období pre Kollera znamenala? Bola už farbou vedomej, „konceptuálnej“ voľby? Farbou školy, vojny, športu, prírody či eráru? Alebo išlo o výber *ad hoc*?

Kým si ozrejníme tieto otázky, venujme sa chvíľu jednému „konvenčne zelenému“ obdobiu v živote a tvorbe mladého výtvarníka JK – vojenčine.

Toho času v zelenom...

Koller absolvoval povinnú vojenskú službu v rokoch 1965 – 1966 ako mnohí mladí muži jeho generácie čo najďalej od domova – v Českých Budějoviciach. Práve k tomuto obdobiu sa

zrejme viaže i jeden z jeho kartičkových antihappeninгов – dvojka s textom: 1965 – 1966 JÚLIUS KOLLER ZA 365 ČESKO-SLOVENSKO. Antihappeningový *statement* prosto označuje, ohraničuje, „artefaktualizuje“ čas strávený v zelenom, podobne ako iné antihappeniny „rámujú“ iné príznakové situácie, (ne)udalosti a javy Kollerovho súkromného či spoločenského života, umenia, kultúry, športu alebo politiky. V pozostalosti Kvety Fulierovej sa z čias vojenčiny zachovalo aj pár kresbičiek a koláží, venovaných skúsenosti eráru.⁹ Napríklad malé, hutné, šrafované kresby modrým perom, typicky kollerovsky adjustované na bielom kartóne A3. Koller ich nazýva *Vojenská „krajina“* (1966). Žánrovo sú to ale skôr akési ironické znakové zátišia, zhluky predmetov vojenskej banality (nožík, rýľ, opasok, helma alebo kancelársky stôl, pokrytý „lajstrami“ a „štemplami“). Z rovnakého obdobia pochádza i séria schematických kresieb čiernym tušom, v karikatúrnickom roháčovskom štýle. Jedna z nich, s názvom *Vojenská kuchyňa* (1966) zobrazuje vojenskú kantínu. Vidíme výdajňu obeda – prierez do kuchyne s trojicou kuchárov s prasacími rypákmi a pod ním válov s pretekajúcou čiernou gebuzinou; a pred válovom zástup vyholených hláv s nastavenými ešusmi. Už istú inklináciu k mail artu, ktorý bude čoskoro pre Kollera dôležitým komunikačným médiom, prezrádza iná „tušovka“ s názvom *Pozdrav z vojny* (1965) – schematická kresba obálky s „antropomorfnou“ známku, ktorej zúbkovanie tvorí akoby rozklopená silueta vojenského pochodu – profily, flinty a nohy (do kola) pochodujúcich vojakov.¹⁰



Pozdrav z vojny. 1966. Súkromný majetok



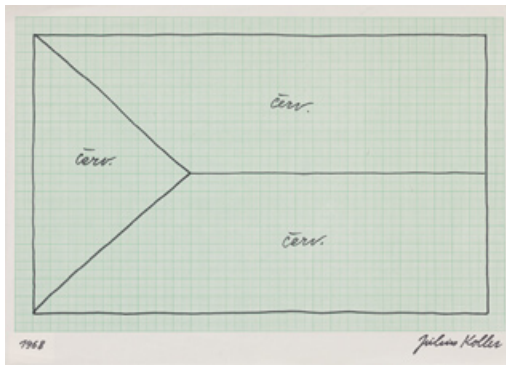
Manévrovanie 2. (U.F.O.). 1972.
Foto: Květoslava Fulierová.
Súkromný majetok

Súvislosť medzi údajným vročením prvého Kollerovho (zeleného a „štemplovaného“) *antihappeningu* a jeho skúsenosťou vojenského eráru je zrejme čisto náhodná. Každopádne, po návrate z vojny je už používanie zelenej farby v Kollerovej tvorbe príznakovejšie. Týka sa techník, materiálov, vecí vťahovaných do sféry umenia či z nej vypudzovaných...

Zelené podklady

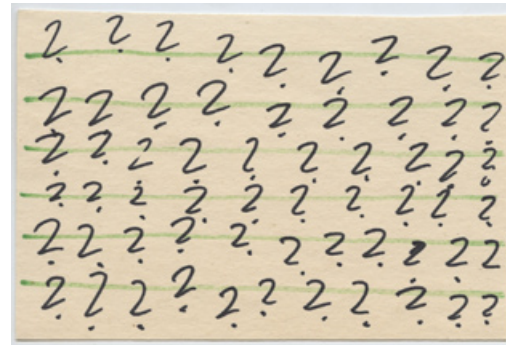
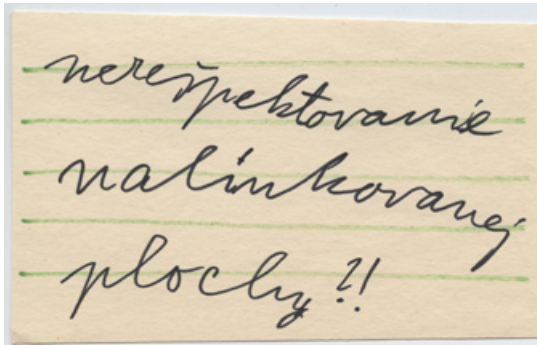
Popri antihappeningových zelených textkartať sú tu potom

aj iné konceptuálne experimenty s farbou: textkarta s nápisom **ZELENÁ!**, natlačená tlačiarňičkovou čerňou, schematická linková kresba československej zástavy čiernou fixkou vpísaná do hárku A4 zeleného milimetrového papiera, kde každá z troch polí zástavy obsahuje rukou písaný pojem *červ.* (červená). Dala by sa efektívnejšie komunikovať sovietskizácia („sčervenenie“) Československa? Alebo – keďže slovo „červená“ je tu vlastne skrátene na *červ.* – jej korupčná, pokazená, „červavá“ kvalita? Bol by to prorocký *message*, keby kresba skutočne vznikla v roku 1968, ale aj ako súčasnejšie dielo svojím konceptuálnym minimalizmom fascinuje.



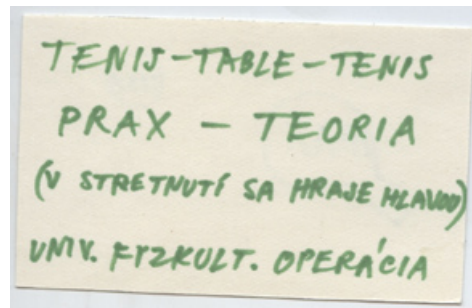
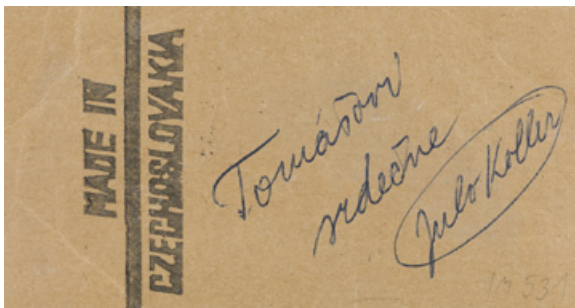
Zelená!. 1974. Súkromný majetok

Bez názvu (červ.). 1968. SNG, Bratislava, IM 584



Nerespektovanie nalinkovanej plochy?! 70. roky 20. storočia. Archív NSSVU

???. 70. roky 20. storočia. Archív NSSVU



Made in Czechoslovakia (Tomášovi srdečne Julio Koller). 1970 - 1979. SNG, Bratislava, IM 531. Reverz

Prax - teória (U.F.O.). Textkarta. Polovica 70. rokov 20. storočia. Archív NSSVU

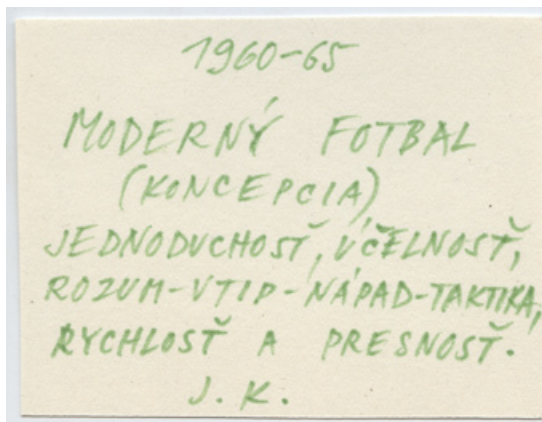
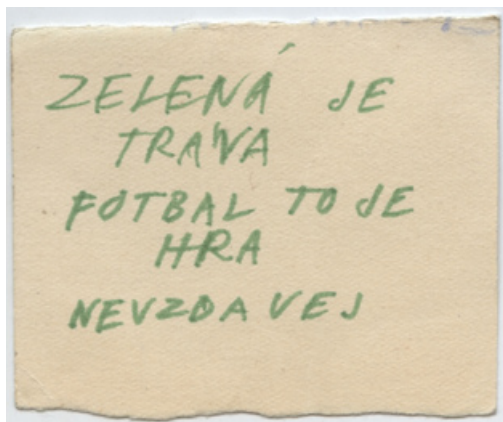


Orientácia: Šport - Hra. (Anti-happening). 1967. Textkarta. Súkromný majetok



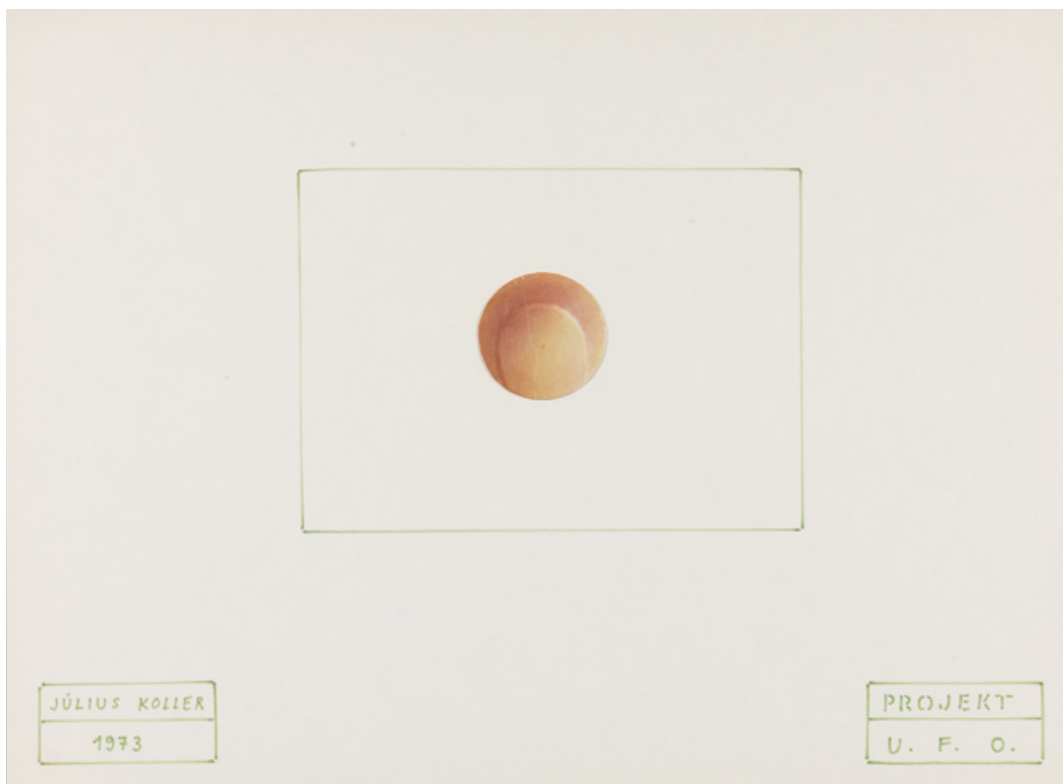
Prax - teória (U.F.O.). Textkarta. Polovica 70. rokov 20. storočia. Archív NSSVU

UFO (rozšliapnutá loptička). Textkarta. Polovica 70. rokov 20. storočia. Archív NSSVU



Zelená je tráva... Polovica 70. rokov 20. storočia. Textkarta. Archív NSSVU

Moderný futbal. 1960-1965. Textkarta. Archív NSSVU



Projekt U.F.O. (Tenisová loptička). 1973. SNG, Bratislava, IM 154

Koller, ako napokon viacerí naši konceptualisti, používal zelený milimetrový papier pomerne často. Okrem sympatickej zelenosti mu iste vyhovovala i jeho mriežková štruktúra, zároveň plnosť i prázdno jeho čistej plochy, súčasne štruktúrovanej i nivelizovanej. Plochy, ktorá ho viedla, ale na rozdiel od hoci linajkového papiera, nijako neobmedzovala, ani - ako v prípade nepoškrvnenej plochy bieleho papiera - svojim *horror vacui* nezaväzovala. V Kollerovej pozostalosti sa zachovalo viacero milimetrových textartov, všetko z polovice 70. rokov. Milimetrový raster Kollerovi pomáha lepšie si artikulovať a vymedzovať pojmy, alebo tvorí akúsi záchytnú projekčnú plochu pre jeho „imaginárne“ posolstvá (*Predstavte si Atlantídu!*, *Predstavte si UFO!*).

Zatiaľ čo *ready made* predtlačeného milimetrového papiera plne zodpovedá Kollerovmu „štrukturalizmu“ (jeho záujem o binárne opozície, hrúbku a „mriežkovitosť“ jazyka...), iný „familiárny“ papier - PIJAK - vyhovuje skôr jeho menej intelektuálnym polohám. V časoch (kultúry) plniaceho pera sa pijavý papier vkladal do školských písaniek ako svojho druhu

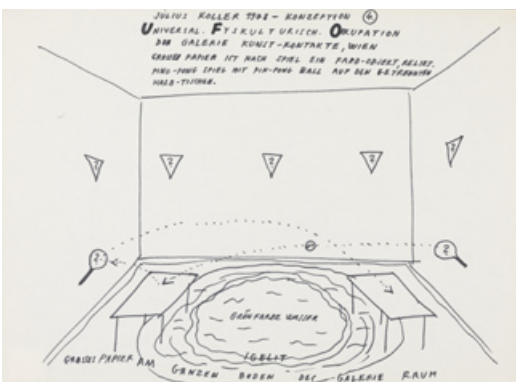
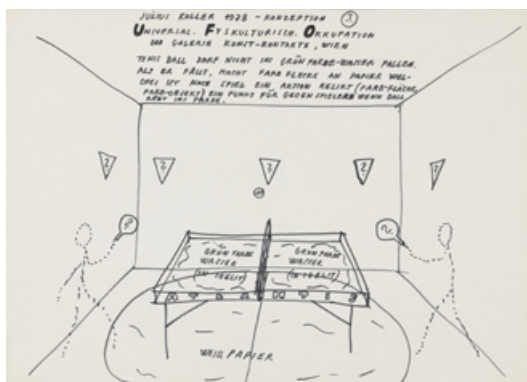
hygienický prostriedok, filter nečistôt, papier „nižšej rasy“. Neskôr zo zošitov vypadával, či z nich neúpravne vytrčal. Kollerova oblúba pijakov je preto celkom príznačná: vždy mal rád ambivalenciu, *low tech*, zužitkovanie zdrojov bezo zvyšku, odpadovú kultúru. A pijak bol odpadovým papierom. Koller naň píše dôležité manifesty, rôzne ho nalepuje, paspartuje a prekrýva, používa, „užíva si“ jeho teplú, savú, „empatickú“ papierovosť, jeho pamäťový potenciál.

Ďalším príznačným a v podstate vulgárnym druhom papiera bol šmirgel - šmirglový, brúsny papier. Koller ho príležitostne používal v červenej i zelenej farbe, zaiste konceptuálne, pre jeho drsnú, rapľavú, agresívnu kvalitu. V prípade použitia zeleného šmirgla vstupovala do hry iste i evokácia zelených športov, futbalového trávnikára či pingpongového poľa. Tento druh obraznosti prezrádza drobný objekt z pozostalosti - obdĺžnik zeleného šmirgla s potlačou MADE IN CZECHOSLOVAKIA na hladkom reverze papiera a s odkazom *Tomášovi srdečne Julio Koller*, písaným rukou JK. Či bol šmirglík (resp. jeho odoslaný duplikát) naozaj adresovaný



Konzeption: Universal Fyskulturisch Okkupation. 1978. SNG, Bratislava, IM 387

Konzeption: Universal Fyskulturisch Okkupation 1. 1978. SNG, Bratislava, IM 388



21. (SNG--IM_390--1_1--LP_A4.tif) Konzeption: Universal Fyskulturisch Okkupation 3. 1978. SNG, Bratislava, IM 390

Konzeption: Universal Fyskulturisch Okkupation 4. 1978. SNG, Bratislava, IM 391

Tomášovi Štraussovi, sa už asi nedozvieme. Ale komu inému, ako priateľovi v emigrácii by už Koller mohol poslať „kúsok“ zeleného Československa? A ako čítať jeho odkaz? Asi najskôr športovo: je to tu drsné, ale hra pokračuje, avantgarda to nevzdáva!

Zelené hry a „džentlenské“ športy

Naznačil to už Štraussov šmirglový „minikurt“ – odjakživa veľkou kollerovskou témou sú ihriská a najrozličnejšie herné plochy, priestory a pôdorysy. Či už ako situácie, objekty a inštalácie, performancie alebo environmenty, prípadne ako 2D obrazy-ihriská vo forme malieb, kresieb, textkariet a kartičiek.¹² Hra a jej o-hra-ničovanie, teda často fyzické vymedzovanie hernej plochy či teritória má v Kollerovej tvorbe zásadný, priam metodologický význam. Na (pomyselnej) schematicky načrtnutej ploche ihriska, zväčša tenisového, sa u Kollera aj odohrávajú najdôležitejšie zápasy: zápas TEÓRIE a PRAXE, SLOBODY a IDEOLÓGIE... i zápas samého so sebou... Jednu z posledných Kollerových performačne oživených pingpongových inštalácií predstavuje squashová verzia vyklopeného pingpongového stola so sebareflexívnym zrkadlom na mieste „opinkávanej“ steny.¹³ Koller ani na sklonku svojho života – v už trochu výpredajovom období svojej kariéry – zmysel pre humor nestrácal. Zostal sebareflexívnym i kritickým, k sebe i k možnostiam (umeleckej) komunikácie. Úspešný umelec krátko pred smrťou na vernisáži vlastnej výstavy hrá pingpong sám so sebou – trochu *autopesis*, skeptická úvaha nad márnosťou umeleckých výmen. Zároveň ale (stále) jasnozrivá diagnostika aktuálnej kondície umenia.

Zelené hry predstavujú v Kollerovej tvorbe skoro sebastačný, zvláštnym spôsobom exemplárny svet. Možno hovoriť

o celožitovnej fixácii, o neobyčajnej vynaliezavosti v artefaktualizácii zelených športov, o zakľúčovaní zelenej hry do samej podstaty Kollerovho umeleckého svetonázoru. Ak hra býva často modelom sveta a jej pravidlá vytrhnutím z chaosu a neurčitosti, šťastným bezstarostným bezčasím,¹⁴ i u Kollera (a pre Kollera) má zelený šport tieto regenerujúce schopnosti. Kollerova väzba na športové hry s fixným pôdorysom, dalo by sa snáď povedať na hry (určite nie zemité, no) pozemsky ohraničené, možno nejako súvisí s vyvažovaním jeho extraterestriálnych tendencií. Zrejme nie náhodou sa celožitovne hranice umenia obojsmerne prekračujúci a na osi hore-dole permanentne „prepínajúci“¹⁵ Koller na sklonku svojho profesionálneho života intenzívnejšie primkne k zemi, ku koordinátom herného poľa. Na posledných prezentáciách ho vidíme buď ekumenicky (teda prakticky s kýmkoľvek) hrať pingpong, alebo kriedovou mašinkou „lajnovat“ hranicu herného poľa. Ak bolo Kollerovým celožitovným programom (a to parafrázujem jednu z jeho textkariet) „nerespektovanie nalinkovanej plochy“,¹⁶ potom tematizovanie hranice, ba jej až obsesívne „lajnovanie“ na sklonku života bolo možno akousi bilanciou starého majstra, ktorý odjakživa tušil, že to, o čo sa v umení hrá, nie je ani tak obsah, ako dodržiavanie pravidiel a správne utrafenie hraníc herného poľa...

Pred pár rokmi, ešte v supervízii autora, skompletizovala gb agency väčšinu Kollerových pingpongových projektov. Súčasťou dokumentácie sú síce len diela materializované (v skicách či kresbách rôzneho druhu sa ich zachovalo podstatne viac), ale aj tých hotových je niekoľko desiatok. Počnúc *J.K. pingpong klubom (U.F.O.)*, inštalovaným v roku 1970 v salóniku Galérie mladých ako časopriestorovo ohraničená situácia hry a fair play výmeny, ktorá sa nástupom normalizácie pomaly končí, cez dvojicu inštalácií pre Suterén,



Futbal. 1963. Súkromný majetok



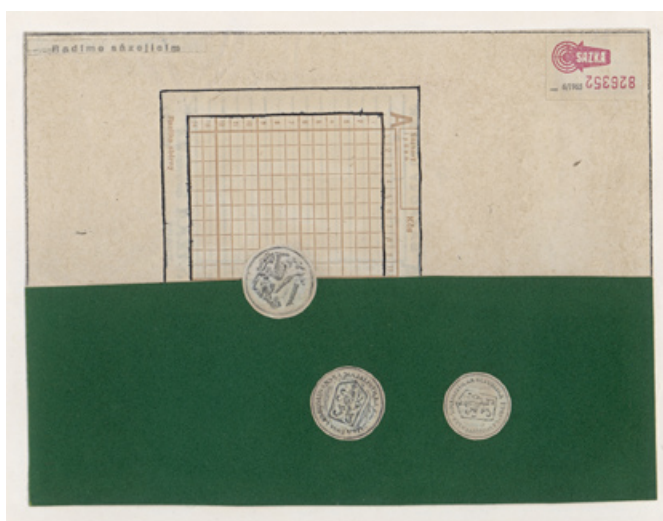
Futbal. 1963. Súkromný majetok



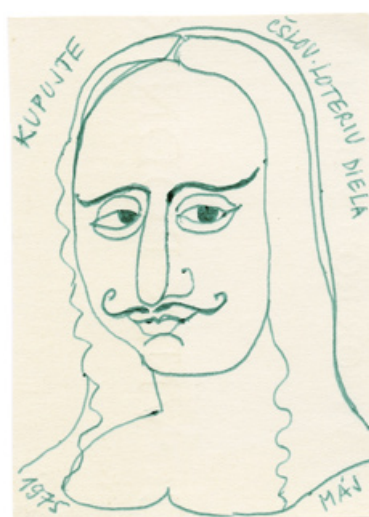
Futbal. 1973. SNG, Bratislava,
O 6685



Generačná kultúrna situácia 2.
(U.F.O.). 1984. Súkromný majetok



Radíme sázejícím. 1965.
Súkromný majetok



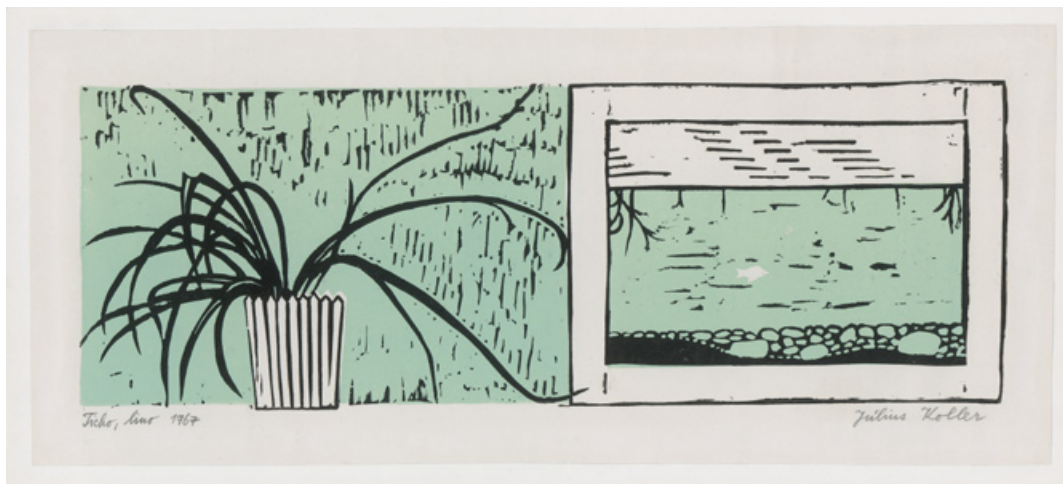
Kupujte číslo lotériu Diela. 1975.
Súkromný majetok

až po akýsi permanentný vernisážový pingpong...¹⁷

Ak v 60. až 70. rokoch a potom znovu a stále častejšie po roku 2000 boli zelené športy skôr performatívnym priestorom „fyzikálnych operácií“, ktorý počítal so živou účasťou umelca a diváka, v 80. a 90. rokoch išlo skôr o „vychladnuté“ objekty a inštalácie, ktoré konfiguráciou predmetov evokovali isté spoločensky príznakové situácie, s oživením, so vstupom diváka do hry však nepočítali.

Pingpongový stôl spravodlivo rozdelený na dve identické herné polia sa Kollerovi stal akousi exemplárnou komunikačnou platformou, vyslovene metaforou komunikácie. Jej nefungovanie (t. j. *ne*komunikáciu) začal Koller v druhej polovici 80. rokov aranžovať vkladáním rôznych bariér do stredu (medzi dve polia) pingpongového stola. Opakovane tematizoval zlyhanie výmeny, nemožnosť hry, dialógu, komunikácie... Raz bola bariéra múrom, inokedy akýmsi papierovým valom, tvoreným komínmi nahromadených

novín Pravda. Koller bol na prelome 80. a 90. rokov jedným z prvých domácich umelcov, ktorí v našom prostredí veľmi rýchlo registrovali nové civilizačné trendy (napr. problém pretlaku informácií či otázku ich dôveryhodnosti; noviny Pravda ako informačná bariéra – „stavebný materiál“ dosť pochybnej kvality...). V dekáde umenia inštalácie, v 90. rokoch sa elementy zelených športov – asi najviac pingpongu – v Kollerovej tvorbe osamostatňujú, demontujú či dekomponujú. Ich jednotlivé súčasti, herné rekvizity a komponenty; farby, formy, štruktúry a textúry – zelená sieť či metrážovitá sieťovina s bielou bordúrou, ktorú je možné zvinúť do podoby zvláštneho hniezda pre „rodinku“ pingpongových loptičiek...¹⁸ pingpongové loptičky ako síce malé, ale rýchle a komunikatívne nosiče pre rôzne druhy posolstiev... začínajú žiť svojím vlastným, stále viac nezávislým životom.

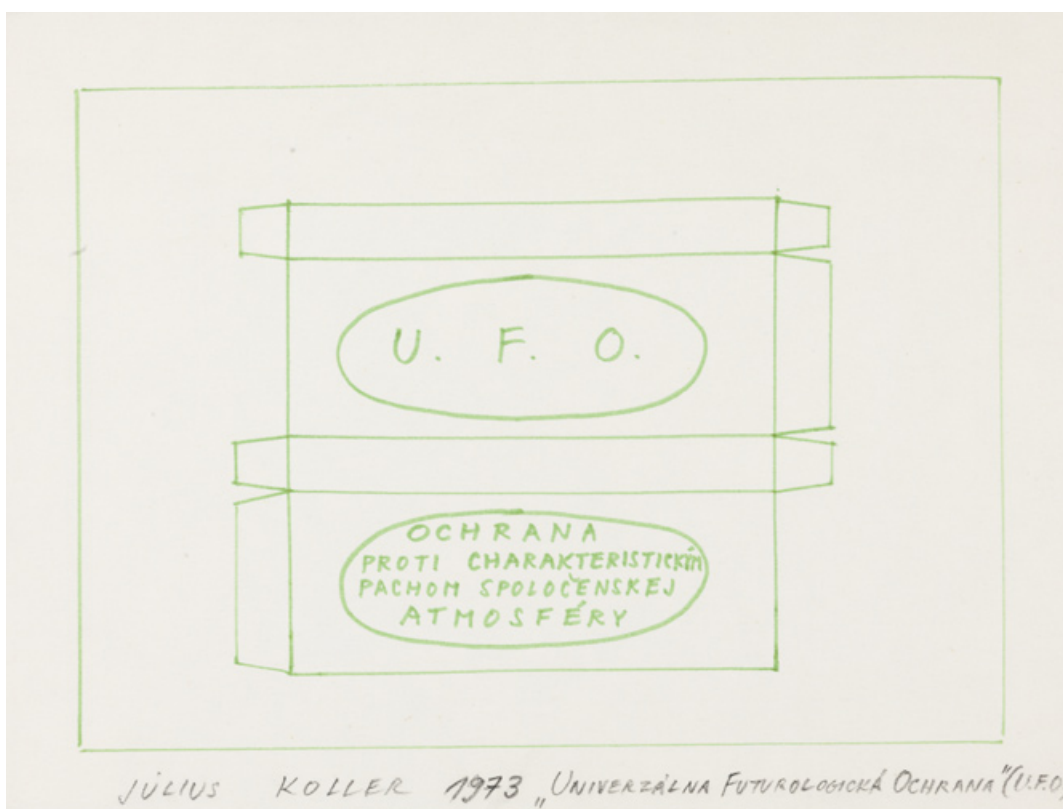


Ticho. 1967. Súkromný majetok



Bez názvu/Ticho. 1967. Súkromný majetok

Zeleň. Ochranná značka J. K. (U.F.O.). Polovica 70. rokov 20. storočia. Archív NSSVU



Univerzálna futurologická Ochrana (U.F.O.). 1973. SNG, Bratislava, IM 546

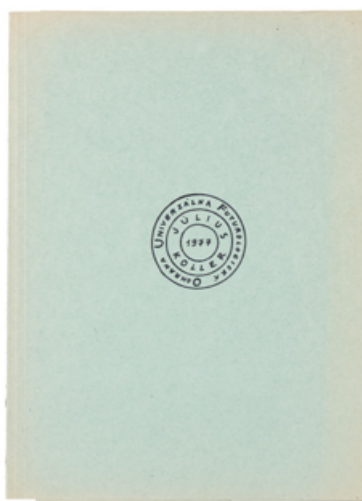
Zelená je tráva, futbal to je hra, nevzdávej...

Hovorili sme hlavne o tenise a pingpongu. Ale aj univerzálnejší futbal samozrejme patril do hodnotového sveta Kollerových zelených športov. Fascináciu futbalom Koller opakovane glosuje v textkartách a kartičkách – poznámkach

perom či fixkou verzálkami na „odrezkoch“ papierového kartónu – napr. *FASCINÁCIA: FOOTBAL, FUSSBAL, FOTBAL*; alebo *MODERNÝ FOTBAL (KONCEPCIA) JEDNODUCHOSŤ, ÚČELNOSŤ, ROZUM – VTIP – NÁPAD – TAKTIKA, RÝCHLOSŤ A PRESNOSŤ*, prípadne *TAK JASNE MALOVAŤ AKO NSR HRAJE FOTBAL*.¹⁹



Zo súboru Univerzálna futurologická organizácia - Ochranná značka - Július Koller. 1974. Súkromný majetok



(ZELENÁ) UNIVERZÁLNA FYZICKÁ OFENZÍVA (OCHRANA ŽIVOTNÉHO PROSTREDIA). 1975. SNG, Bratislava, IM 254

Univerzálna futurologická ochrana. 1977. SNG, Bratislava, IM 375

Kollerova fascinácia futbalom prešla istým vývojom, pozvoľna sa domestikovala, stala sa primárne televíznou záľubou. V archíve Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia sa napríklad zachovali Kollerove poznámky z televíznych prenosov Majstrovstiev Európy v roku 1996. Každému zápasu umelec venoval jeden husto popísaný hárok papiera: veľmi podrobne si zaznamenával jednotlivé zápasy, analyzoval stratégie, kultúru a techniku hry toho-ktorého mužstva, jeho fantáziu, inteligenciu, humor a vtíp.²⁰ Dalo by sa hovoriť o istom druhu formálnej analýzy, prezrádzajúcej Kollerove teoretické (ale i „komentátorské“) dispozície. Koller bol primárne televíznym, t. j. mediovaným fanúšikom futbalu.²¹ Sám síce futbal príležitostne hr(á)val – ako relax či v zmysle športu ako umenie –,²² ale sotva to bol človek, ktorý by „chodil na futbal“. Napokon televízny filter futbalovej fascinácie prezrádzajú i Kollerove rané obrazy na športovú tému: obraz futbalového ihriska v insitnom štýle už po stranách dopĺňa niekoľko partikulárnych „televíznych“ detailov.²³ Ďalej už futbalový zážitok sprostredkujú kombi-

obrazy – maľby montované z niekoľkých obrazov rozličného záberu, zoomu, rozostrenia i maliarskeho uchopenia. Hoci nie celkom úspešne, ale Koller sa tu pokúšal zachytiť starým médiom skoro nemožné – *instantaneitu* športovej hry a jej priameho, televízneho, *live* sprostredkovania. Hoci v nasledujúcich rokoch bude (zrejme príliš kolektivistický či „stádovitý“) futbal v Kollerovej tvorbe i jeho „fyzikálnej“ kariére menej frekvencovaný ako iné zelené športy, bude sa k nemu príležitostne vracáť. Napríklad v *Generačnej kultúrnej situácii* (1984), kde spolu v teple sídliskovej obývačky nad stolovým minifutbalom náhrazkovo (či konceptuálne?) „športujú“ najprv JK a Kvetin vnúčik Miško, a potom (v intenciách stretnutia teórie s praxou) JK a výtvarný teoretik Radislav Matuščík. Vzhľadom na Kollerovo poňatie športu ako spoločenskej hry i umelcovu mimovoľnú (či všeobecne socialistickú?) inklináciu k papučovej kultúre, ide o celkom príznakovú disciplínu.²⁴ Inou formou Kollerovho rozšíreného artefaktualizovania futbalu bude motív futbalovej lopty – lopty s dizajnom



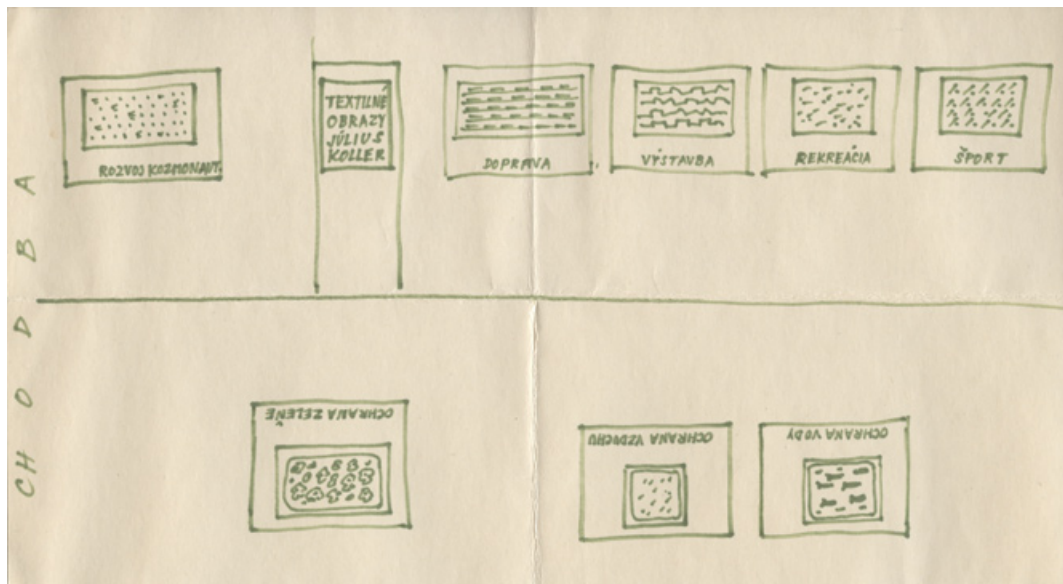
Ukrytý fantastický objekt. 1976.
SNG, Bratislava, IM 596



Július + Kveta. Budapešť 29. XI.
1969 – 29. XI. 1970. 1970. Súkromný
majetok

siete, ktorej obdobia je samozrejme tenisová lopta-otáznik. Implicitnosť štruktúr, vpísaných a skrytých posolstiev, nečakane sa zjavujúcich na povrchu vecí, Kollera vždy fascinovala. Futbalová lopta zošitá z mnohouholníkovej siete – a kontinuitu tohto motívu možno sledovať v textkartačoch – Kollerovi celkom prirodzene evokuje nebeský glóbus a samozrejme pripomenie ním celoživotne rešeršované paranormálne javy. Kollerove „zelené“ športové záľuby sú všeobecne známe. Menej známe je jeho ŠPORTkovanie, príležitostná inklinácia k drobnému hazardu. Športkovanie a iné tipovanie (pozri filmy *Skalni v ofsajde* či *Šťastie príde v nedeľu*) bolo od konca 50. rokov

súčasťou socialistickej mestskej pop-kultúry²⁵ a aj Koller si občas kúpil los, či podal športku.²⁶ Lily Kollerová predávala losy fondovej Lotérie Mona Líza, v ktorej bolo možné vyhrať nielen napríklad zájazd do Paríža, ale i Dielom editované „lacné“ umelecké diela.²⁷ Vďaka fondovej lotérii (ktorú si jej výherca „nevybral“) bol JK po prvý raz na výlete v Paríži. Prirodzene s mamou, ktorá – keďže mala v Diele kamarátku – výlet „vybavila“. Z exkurzie sa v umelcovej pozostalosti zachovala fotodokumentácia i mnoho „odpadových“ suvenírov (servítkov, obalov z čokolád...), ktoré možno zintenzívnili jeho zberateľskú mániu či projekt „odpadovej kultúry“.



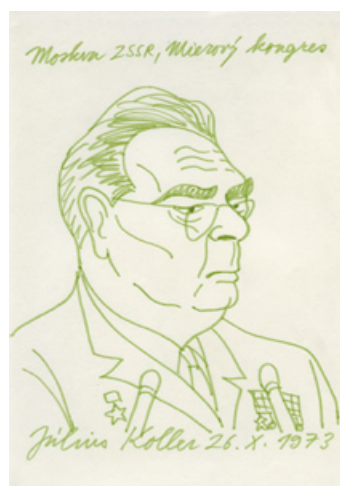
Skica výstavy Textilné obrazy na chodbe Ústavu pre automatizáciu a techniku prostredia v Bratislave. 1974. Archív NSSVU



Hardy T. V. 1973. Súkromný majetok



Laurel T. V. 1973. Súkromný majetok



Moskva ZSSR, Mierový kongres. 1973. Súkromný majetok

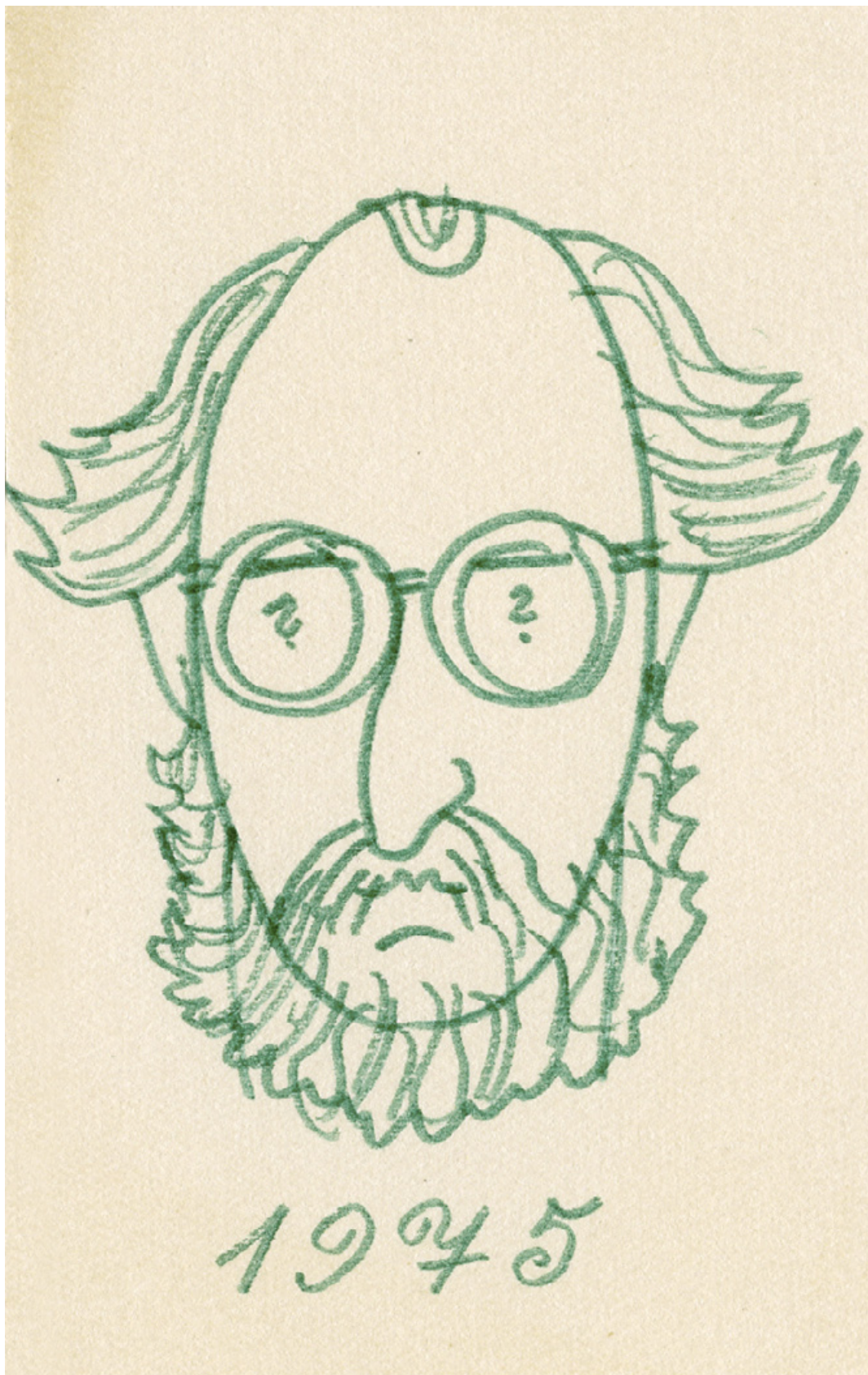
Ochrana životného prostredia

Okrem tej pomerne bohatej a štruktúrovanej časti tvorby, ktorá sa viaže na zelené športy, však rozhodne najzelenšiu líniu Kollerovej produkcie predstavujú práce ekologické a environmentalistické. Čiastočne súvisia so športom (priorita športovania pred vojnami a devastovaním životného prostredia ako základ Kollerovej „zelenej“ životnej filozofie) a iste aj so socialistickou ekoproblematikou a s jej dobovým vizuálom.

Ekoproblematika vo veľmi širokom, „civilizačnom“ slova zmysle Kollera bytostne zaujímala a okrem prác v tradičnom médiu jej venoval aj niekoľko konceptuálnych diel. Išlo najmä o rôzne druhy ochranných obalov a obalovín na tému nezdravého životného prostredia. Táto sice nepochádzala s jednou z línií oficiálnej propagandy, so všeobecne prezentovanou ochranou životného prostredia, v Kollerovom poňatí však mala iný význam: „Keď je ovzdušie zamorené, aj čistý vzduch je podozrivý.“²⁸ Kollerovou veľkou témou totiž nebol „atmosférický“, ale ideologický smog, prebytok bezcenných informácií, ktoré sa celoživotne snažil odfiltro(vá)vať. Práve pred takýmto smogom či „pachom spoločenskej atmosféry“ mali chrániť, či aspoň na ich nebezpečenstvo upozorňovať aj Kollerove konceptuálne

obaloviny, fixkové kresby rozložených krabičiek imaginárnych produktov.²⁹ Z roku 1973 pochádza fixková kresba škatuľky prípravku nazvaného DEZ ART, ktorý je na obale definovaný ako: „kultúrno-hygienický prostriedok“, „médiu neutralizujúce charakteristickú spoločenskú nezdravú atmosféru“ či „psychofyzický systém zlepšovania úrovne životného prostredia“.³⁰

Z polovice 70. rokov pochádzajú aj viaceré Kollerove ekologicky zelené koncepty: (ZELENÁ) UNIVERZÁLNA FYZICKÁ OFENZÍVA (OCHRANA ŽIVOTNÉHO PROSTREDIA; 1975), ale i séria drobných, zrejme distribuovateľných textkariet zo súboru UNIVERZÁLNA FUTUROLOGICKÁ ORGANIZÁCIA – OCHRANNÁ ZNAČKA – JÜLIUS KOLLER (1974). Ide o akési elipsovité zelené pečiatky, kreslené prirodzene rukou, obsahujúce kategórie či pojmy, podľa Kollerovej osobnej voľby zasluhujúce vyšší stupeň ochrany. Textkarty-pečiatky predstavujú evidentne kollerovský „kánón“. Lebo okrem takých univerzálnych silných pojmov ako HUMANIZMUS, SLOBODA, PRAVDA, DEMOKRACIA, LÁSKA, sú tu i osobnejšie FYZIKULTÚRA, OTÁZKY, TAJOMSTVO, KVETINKA... Zelená farba a veci zelené či klúčované do zelena akoby mali v tomto období pre Kollera vyslovene apotropajnú kvalitu: do zelených „ochranných“ obalov Koller ukrýva zraniteľné pravdy, osobné (arte)fakty či nerozlúštiteľné posolstvá. Rôzne obaly a fascikle, možno nie náhodou zvlášť frekventované práve



v 70. rokoch, majú skoro zákonite istý ochranársky rozmer - zjavujú (či ukrývajú) vyššie pravdy či už osobné (informácia o zaľúbení J+K), alebo univerzálne (diabolské trojuholníky). Ale aby sme sa veľmi nevzdialili od ekoproblematiky: jasnú ekologickú motiváciu i formu ako-tak tolerovateľnú

v disciplínach oficiálneho umenia (tzv. civilistická téma) mala i Kollerova najrozsiahlejšia, vlastne jediná verejná prezentácia 70. rokov - výstava *Textilné obrazy* (1974).³¹ Súbor pôvabných civilistických antiobrazov s vyslovene konformnými názvami ako *Ochrana životného prostredia - vzduch* či *Ochrana*

1. Život v mieri - život v boji
 2. pocta matrozin - pocta večnej prírody
 3. technika v mieri - technika v boji
 pomoc zo ZSSR
 4. Telesný pohyb v mieri - v boji
 pochod do hôr

1. Sídliško = život na zemi -
 kozmický sputnik
 2. Pamätník = pocta matrozin -
 slnko životodárne
 3. Most = doprava na zem -
 doprava vedúca, bitádo
 4. Lyžiar mostík = fyz. kultúra - človek
 šokan

Koncepty diel pre rok 1974. 1974.
 Súkromný majetok

Koncepty diel pre rok 1974. 1974.
 Súkromný majetok

životného prostredia - zeleň alebo Rozvoj kozmonautiky, výstavby či rekreácie bol inštalovaný na chodbe Ústavu pre automatizáciu a techniku prostredia na bratislavskom Štrkovi a mal i svojho kurátora - Igora Gazdíka.³² Koller si k výstave napísal (ako inak, zeleným perom) teoretickú explikáciu,³³ fotodokumentáciu z vernisáže prirodzene preklopil do žánru kultúrnej situácie, čo by ale mohlo zaujímať nás, je archívne zachovaná zelená stopa výstavy: pár „komixových“ kresieb zelenou fixkou, zachytávajúcich rozvrh výstavy i niekoľko skíc k samotným obrazom.³⁴

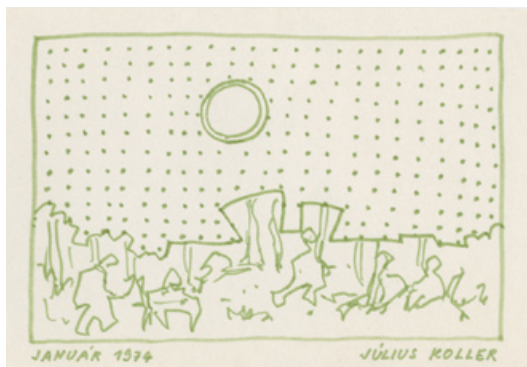
Zelený fix

Práve prvá polovica 70. rokov je v Kollerovej tvorbe možno najzelenším obdobím. JK našiel záľubenie v kreslení zelenou fixkou. Vzniká veľké množstvo pôvabných „secesných“ portrétov Kvetu Fulierovej, len hláv alebo situačnejších figurálnych záberov partnerky pri čítaní, zašívaní, umývaní riadu... Koller kreslí zelenou fixkou, podľa reality či prekresľujúc tlačové zdroje, i svoju mamu Lily Kollerovú a jej druhu, Kvetinu dcéru Miriam, populárne i politické ikony (Laurel a Hardy, L. I. Brežnev...) a mnoho iných zelených, viac či menej štylizovaných hláv a hlavičiek rôznej veľkosti. Zelenou fixkou, vskutku univerzálnym záznamovým médium si Koller v tomto období „mnemotechnicky“ prekresľuje hotové (predané?) obrazy, plánuje (skicuje) rozvrh výstavy, alebo „konceptualizuje“ nerealizované obrazy. Zrejme posledný variant - skice k nerealizovaným malbám predstavuje obálka so štvoricou signovaných a datovaných civilistických kresbičiek-textkárt k 40. výročiu SNP. Pôvabné secesno-komixové zelené (pre?)kresby pohľadnicovej veľkosti sprevádza extra popiska a „draft“ prihlášky. Ide o doklad zapojenia sa Kollera do „výročnej“ výstavnej prevádzky, z ktorého však nie je jasné, či zostal len konceptom (v takom prípade ironickým), alebo stopou strateného súboru diel. Každopádne - vo svojej miniatúrnej zelenej verzii majú kresbičky (aj ich príznakové popisky) osobitý čaro. Koller vo všeobecnosti pomerne často pracoval, kreslil a písal fixkami, najmä čiernou a zelenou. Fixky sa medzi profesionálnymi výtvarníkmi veľmi nepoužívali - boli nestále, príliš rýchlo oxidovali, „odchádzali“. Na druhej strane - a to bol zrejme Kollerov dôvod - boli relatívne lacné, mali ostrú, „jedovatú“ farebnosť a boli tiež záznamovo flexibilné, navyše nešpinili. Pop-artová a instantná fixka mala síce v porovnaní s tradičnejšími záznamovými technikami kratšiu životnosť a bola takpovediac nevýstavným médium (tí, čo dnes vystavujú Kollerove textkarty v nemúzejnom režime, asi vedia o čom hovorím, farba im na svetle nenávratne bledne), väčšina

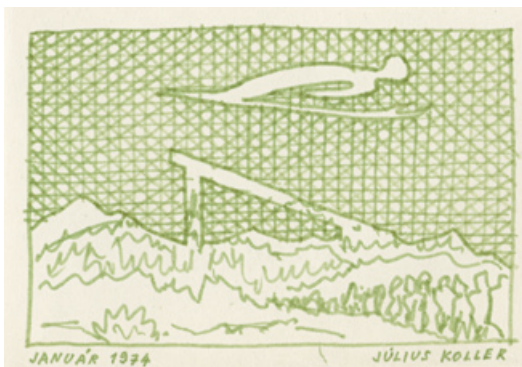
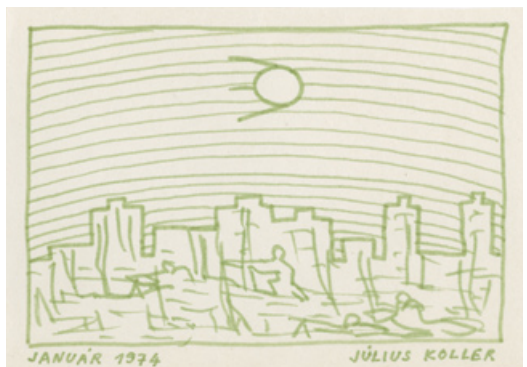
textkariet však ani nebola koncipovaná na vystavovanie. Bola to správa, situačný spoločenský komentár, odkaz, vložený do obálky a darovaný alebo komunikovaný poštou,³⁵ ktorého primárnou motiváciou bolo situačné zdieľanie, nie trvanlivosť. Koller používal fixky bežne i namiesto ceruziek. Evidentne im v ruke dôveroval, kreslil nimi i skicoval portréty, krajinky i figurálne kompozície. Počas výletov s amatérmi na vidiek si nimi zaznamenával štúdie predmetov, fragmenty ľudovej architektúry či civilistické motívy v krajine. Veľmi pôvabná kolekcia „žánrových“ kresieb zelenou fixkou pochádza z leta 1974. JK s Kvetou Fulierovou, ktorí sa konečne stali oficiálnym párom, si urobili výlet na Moravu, ku Kvetiným príbuzným - k maminej sestre Žofii a jej rodine do Hostěnic u Brna.³⁶ Koller bol v tomto prostredí cudzincom, a práve preto aj veľmi pozorným, až antropologicky presným pozorovateľom. Zelenými fixkami, formou akéhosi secesného komixu zaznamenával a textovými komentármi glosoval nové prostredia (latrínu, prednú izbu, garáž...). S výtvarne-konceptualistickou uštipačnosťou pre neho typickou (vytrénovanou na karikatúrach svojej matky Lily Kollerovej) zaznamenal lesnú prechádzku ženského príbuzenstva; sportrotoval od chrbta všetky Kvetine „sestřeničky“ a „tetičky“. Odporoval a zakreslil tiež rodinnú diagnostiku, všakovaké vzťahové siločiaru a prúdenia okolo „úbohej“ Květušky. Vznikla tak akási insitná mentálna mapa či - ako si to JK sám označil - PSYCHOTOPOGRAFIA príbuzenských vzťahov. Koller drobné zelené kresbičky následne adjustoval na papierové pasparty vo forme akýchsi polyptychov.

Erárna zeleň

Spomínali sme mnohé významy Kollerovej zelenosti či upotrebenia zelenej farby v kontexte ekológie, hry, športu, úvah o aktualite (= zelenosti) umenia. Stále však akoby neuchopiteľný zostáva jeden okruh významov, ktorý - ak by sme preň hľadali zastrešujúci pojem - by sme nazvali ERÁR. Kollerova konceptualisticko-koloristická vnímavosť voči možnostiam zelenej farby akoby sa automaticky vyladila so sanitárnou zelenosťou kasární, nemocníc a verejných vývarovní. Múry ich chodieb, podobne ako steny úradov, škôl, domovov sociálnych služieb... boli pokryté masťou svetlozelenou glazúrou, akými si inštitucionálnym „hygienickým“ náterom, ktorého biela bordúra Kollerovi mohla pripomínať obľúbený pingpong. Zelený nebol len vojenský, ale i školský erár a naň viazané potreby (tabule, pravítka, obaly, písanky...) boli z akýchsi dôvodov tiež kolorované „do zelena“. Zelená bola skrátka nielen farbou športu, ale i farbou inštitúcií či inštitucionality. Celoživotne erárne determinovaný a erárom fascinovaný Koller akoby



Január 1974. Skice diel. 1974.
Súkromný majetok



prevzal toto farebné mimikry a začal ho (vedome či nevedome) intenzívne rozvíjať, umelecky exploatovať. Začal zbierať a hromadiť zelené obaly a fascikle, a hoci dávno už nie študent, zaplňať zelené zošity rôznych veľkostí a štandardov. Písanky sa stali Kollerovi nielen časozbernými denníkmi svojho druhu, ale vzhľadom na jeho poznámkovacu a infozbernú mániu až akýsimi univerzálnymi mnemotechnickými pomôckami. Používanie a „artefaktualizovanie“ každodenných predmetov i väzba na bežné, „nevznešené“ papierové nosiče Kollera celkom prirodzene „upísala“ svetu klasického papiernictva a jeho artiklov.

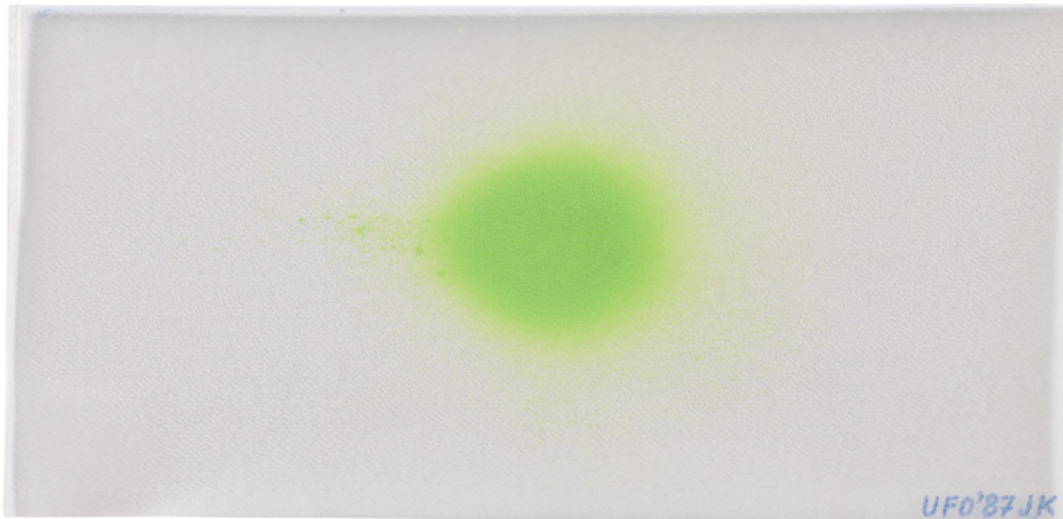
Pomerne obmedzený a dlhé roky nemenný sortiment socialistického papiernictva a školských potrieb (nielen povestné zelené písanky – biele, kockované a linajkové, ale i „čínske“ pero, zelená fixka či detská tlačiareň) pritom predstavoval špecifickú erárnu kvalitu, ktorú by sme už dnes – aj pri najlepšej vôli – nedosiahli. Vládlo tu, podobne ako v iných sférach, zvláštne bezčasie – z dnešnej perspektívy pomaly už znovu sympatická – triedna nivelizácia. Zošity boli „večne zelené“, ich formáty štandardizované. Všetky deti mali zošity rovnaké, vzorne obalené do transparentných obalov. Koncom roka sa do podobného plastu vkladali vysvedčenia. Koller rád využíval takéto „erárne“ plasty, napríklad pri výrobe novoročienok.³⁷ Ani v 80. rokoch, keď sa už aj v domácich papiernictvách rozširuje ponuka fajnovejších podkladov (rôznych ručných a zamatových papierov), neprestáva byť Koller verný sortimentu „papiernictva od naproti“, nijako svoje nosiče nenobilituje. Po roku 1989 začína mať skôr opačný problém. „Obyčajné“ zošity (a podobne iné „dobré veci“ domácej proveniencie) začínajú z regálov pomaly miznúť, stávajú sa „úzkym profilom“. Prírodné konzervatívny a naďalej relatívne chudobný Koller zaznamenáva iste nerád tento proces.³⁸ Znamená preň totiž stratu mnohých overených a lacných materiálov a „surovín“, z ktorých sa medzičasom stal jeho *trade mark*.

Zelená signatúra

Zelená má teda u Kollera pomerne širokú škálu významov. Niektoré sú konvenčné – zelená ako „symbolická“ farba nádeje či farba ufónov a vodníkov;³⁹ iné viac-menej prirodzené – zelená ako farba nezrelosti, sviežosti, mladosti, jarosti a nabudenosti, perspektívnosti a životaschopnosti... Ďalšie sa ale tvoria postupne, situačne a progresívne – v(z)ťahovaním, zapletaním a napájaním na ďalšie motívy autorovej výnimočne vrstevnatej a komplexnej súkromnej mytológie.⁴⁰ Zelená – jasná, trávová, tlačiarňičková, fixková či erárna zelená – sa postupne stala akousi multifunkčnou „korporátnou“ farbou JK, farbou jeho signatúry. Pritom už len v porovnaní s exkluzivitou a istou domýšľavosťou takej International Klein Blue Yvesa Kleina⁴¹ bola kollerovská zelená farbou oveľa univerzálnejšou, „relaxovanejšou“. Aj ona vedela byť agresívna, ostrá, prenikavá a priebojná. Skôr však evokovala pohodu, prostredníctvom svojich väzieb na hru a prírodu navodzovala skôr relax.

Koller akosi bytostne priľnul k všetkému, čo je zelené.⁴² Zbiera a adjustuje si novinové články, idiómy, nadpisy a medzitulky na zelenú tému, pripravuje pojmy ZELENÁ MODERNIZÁCII, ZELENÁ VÝSTRAHA, ZELENÁ FARBA NÁDEJE, ZELENÁ JE HRA... Postupne sa vyslovene stotožní so zelenou farbou. Jej vlastnosti stanú sa jeho vlastnosťami. Celkom prirodzene prefiltrujú do komplexu nazvaného súkromná mytológia – do inscenovaného obrazu seba samého a seba prispôbeného sveta. V ňom bude síce popri multifunkčnej, mnohovýznamovej a „situačnej“ zelenej figurovať i farba biela, jej hodnoty budú však príliš fixné, a tak v podstate i časovo a „performatívne“ obmedzené.⁴³

Koller – ako napokon mnohí (domáci) avantgardisti s inklináciou k autopoiesis – je si sám sebe vďačným materiálom.⁴⁴ Okrem (auto)portrétov – tých kryptických,



UFO'87 JK. 1986 – 1987. SNG, Bratislava, IM 532



JULIUS KOLLER (Johan Huizinga: Homo Ludens). 1971 – 1980. SNG, Bratislava, IM 554

ufonautických či tých akademických (cykly *Ufonauti* či *Akad. mal.*), predstavuje pomerne bohatý autoreferenčný materiál Kollerova práca s vlastnou signatúrou alebo iniciálami JK. Autor ich používa skoro výlučne v zelenom, vo forme odtlačkov z detskej tlačiarňičky, rôzne s nimi experimentuje. Celkom v tradícii belgického konceptualistu Marcela Broodthaersa, ktorý asi najdôslednejšie vyprázdnil, vypredal a inštitucionalizoval svoju signatúru, exploatuje vlastné meno Koller. Celú obrazovú plochu vypečiatkuje – skoro na úroveň monochrómu – svojím zeleným podpisom,⁴⁵ alebo ním výtvorne pointuje abstraktné „odpadové“ kompozície z lepeného papiera, trochu v štýle *collor field painting*. Svoj podpis, najčastejšie vo forme zelenej iniciály JK, tiež až maniackálne odtlačka do kníh a časopisov v jeho vlastníctve.

Kniha, katalóg či časopis preniknuté (na spôsob exlibrisu) kollerovskou zelenou signatúrou sú výrazom privlastnenia, svojrázne zvnútornenej lektúry.⁴⁶ Vo výsledku sú to v podstate autorské knihy či objekty postprodukčného umenia. Zostaňme ešte chvíľu pri Kolerovej signatúre. Svoje meno JK prirodzene nepoužíva (nezneužíva?) len formalisticky, ale aj „ikonograficky“. Zaujímajú ho i skryté významy, rokmi sedimentované a možno zahalené etymologické pravdy jeho mena. Interesuje sa o svojich menovcov a ich (nie vždy lichotivé) mediálne stopy.⁴⁷ Dlhodobu si v tlači rešeršuje a výstrižkami dokladá meno Július i priezvisko Koller. Na drobné kartičky si vypisuje rôzne významy, varianty a jazykové mutácie svojho priezviska⁴⁸ a následne výsledky tohto – ironicky povedané – lingvisticko-hermeneutického



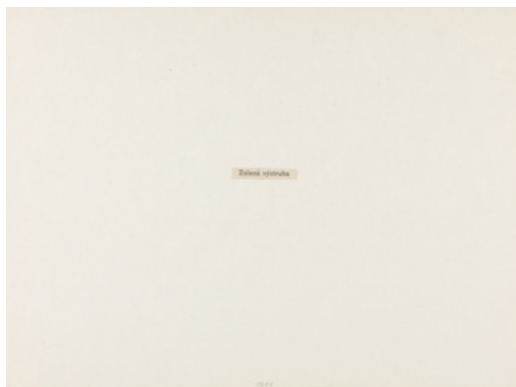
výskumu vo vlastnej tvorbe zhodnocuje. Utvrďujúc sa vo svojej *nomen omen* identite coller-istu a collage-istu Július Koller o to intenzívnejšie (de)kolázuje a (de)koloruje...

Petra Hanáková
Slovenská národná galéria, Bratislava
petra.hanakova@sng.sk

Či Koller zelenú konceptualizoval „odjakživa“, nakoniec nie je až také podstatné. Každopádne, v používaní akoby sa v jej voľbe utvrďoval, stále pevnejšie sa s ňou identifikoval. Mohol si vybrať červenú. Tá však prirodzene vyvolávala úplne iné asociácie.⁴⁹ Celý svet bol červený. Bolo ho treba nejakým spôsobom „skomplementárniť“. Koller – budúci Ufonaut JK – si vybral zelenú a nechal ňou postupne preniknúť celé svoje dielo.



Zelená modernizácii. 1970 – 1975. SNG, Bratislava, IM 363



Zelená výstraha. 1971. SNG, Bratislava, IM 158



Zelená farba nádeje. 1971. SNG, Bratislava, IM 365



„Zelená hra“ (U.F.O.). 1980. SNG, Bratislava, IM 560

¹ Po separácii niekoľkých stoviek diel je dnes zvyšok Kollerovej pozostalosti v SNG vedený ako jedno „totálne“ dielo s inventárnym číslom IM 358.

² Pozri: HANÁKOVÁ, Petra: Láska s pečiatkou. Milostné koncepty Júliusa Kollera. In: Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2010. Bratislava : SNG, 2011, s. 19-29; HANÁKOVÁ, Petra: Legere et collegere. Čitateľ, spisovač a hromadič informácií JK. In: Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2011. Bratislava : SNG, 2012, s. 83-92; resp. HANÁKOVÁ, Petra: Spolupráca Ďurček – Koller. In: KERATOVÁ, Mira (ed.): Ľubomír Ďurček: Situačné modely komunikácie / Situational Models of Communication. [Kat. výst.] Bratislava : Slovenská národná galéria a Stredoslovenská galéria v Banskej Bystrici, 2013, s. 65-72.

³ Archív Nadácie súčasného slovenského výtvarného umenia (NSSVU) sídli na Miletičovej ulici a jeho iniciátorkou je Zuzana Bartošová. Segment Kollerovej pozostalosti tu síce nie je taký rozsiahly ako materiál v SNG, je však voľnejšie (v podstate na požiadanie) dostupný.

⁴ Ide o krátke, možno vôbec prvé Matuštkovo hodnotenie Kollera, a tak zdroj citujeme: „V Galérii mladých vystavuje absolvent (1965) školy profesora Jána Želibského Július Koller (1939). V úvodnom texte cyklostylovaného katalógu sa sympaticky hlási k ‚myšlienke protikladu‘, odmieta ‚rozmnožovanie niečoho, čoho je dosť‘ a vyznáva sa z potreby ‚zbavovať sa určitých ustrnulých návykov‘. Vystavené obrazy staršieho dátá pokúšajú sa to poučením detskou a naivnou maľbou, novšie sa hlásia k tendencii pop-artu. Podobne aj nové asambláže. Tretia samostatná výstava od absolvovania a jej zacielenie naznačujú väčšiu agilnosť a rýchlejší rozchod so školou (dnes, pravdaže, čoraz voľnejšou) než sme to poznali v predchádzajúcich vrstvách. No azda práve preto je tu aj viacej nedomyšleného, kvalitatívne rozkolísaného i, žiaľ, povrchného. A tak sú sympatickejšie sluby, než ‚zelený‘ výsledok.“ In: MATUŠTRÍK, Radislav: Sochy, obrazy, objekty. In: Kultúrny život, 22, 12. 5. 1967, č. 19, s. 10.

⁵ Pozri listy zo zelenej knihy návštev v pozostalosti JK v majetku Kvety Fulierovej.

⁶ K antihappeningom komplexnejšie: HRABUŠICKÝ, Aurel: Uvedenie do diela Július Kollera. In: HANÁKOVÁ, Petra – HRABUŠICKÝ, Aurel: Július

Koller. Vedecko-fantastická retrospektíva. [Kat. výst.] Bratislava : SNG, 2010, s. 147-157.

⁷ Podľa Heleny Markuskovej Koller antihappeningovou textkartou obvyčajne: „Definoval stav, pomenoval dianie, zaujal postoj.“ In: Varianty na mail art. [Kat. výst.] Nové Zámky : Galéria umenia v Nových Zámkoch, 2004, nepag.

⁸ Za socializmu pomerne benevolentné edície poštového či péeffkového umenia sú dnes ťažkým orieškom pre západných zberateľov a galeristov východoeurópskeho umenia.

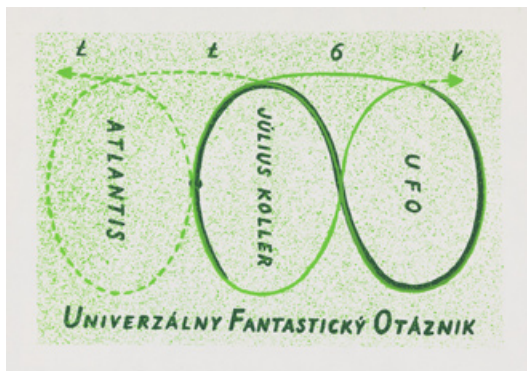
⁹ Kollerov kreslený kasárenský humor má istú paralelu v tvorbe iného domáceho konceptualistu – Deža Tótha. Tóth vojenčil v Teplej. V prípade oboch umelcov je v tomto kontexte zaujímavý dotyk s českým prostredím a jeho výtvarnou (pop)kultúrou (kollerovská dadagrotteska, Tóthov obdiv ku Křižovnickéj škole čistého humoru bez vtipu).

¹⁰ V roku 1972 si Koller na zelené roky zaspomínal fotografickou kultúrnou situáciou Manévrovanie 2. JK ako bradatý záložák v uniforme, vracajúci sa z pravidelných manévrov, sa tu vyslovene predvádza pred novou sídliskovou bytovkou, z ktorej práve vychádza (jeho „kočka“), elegantná Kveta Fulierová. JK a (stále nerozvedená) KF boli v tom čase ešte len neoficiálnym párom, ktorý o podobnej romantickej situácii mohol len snívať. A tak si ju aspoň zinscenoval, tak sa do nej aspoň „vmanévroval“.

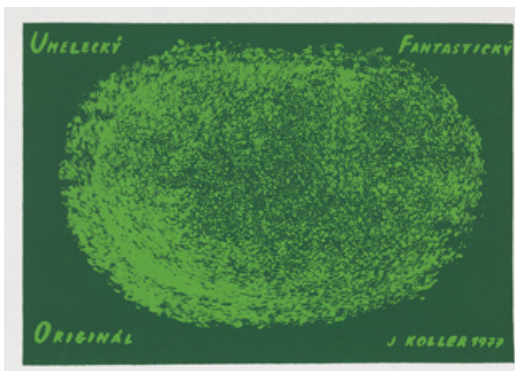
¹¹ V segmente Kollerovej pozostalosti, archivovanom v Nadácii súčasného slovenského výtvarného umenia nachádzame dve pôvabné linajkované textkarty. Na jednej vidíme čierne otázniky ignorantsky poskakovať po riadkoch nalinkovaných zelenou fixkou. Na druhej sú tie isté zelené riadky prekryté tautologickým textom čiernou fixkou: „nerešpektovanie nalinkovanej plochy?!“. Konceptualista Koller je v disciplíne textkariet skutočným minimalistom, ktorému stačí pár štvorcových centimetrov papiera na deklarovanie svojej životnej filozofie, svojho autorského gesta.

¹² Pozri kapitolu Pingpong a hrací priestor in: HANÁKOVÁ – HRABUŠICKÝ 2010 (cit. v pozn. 6), s. 214-225.

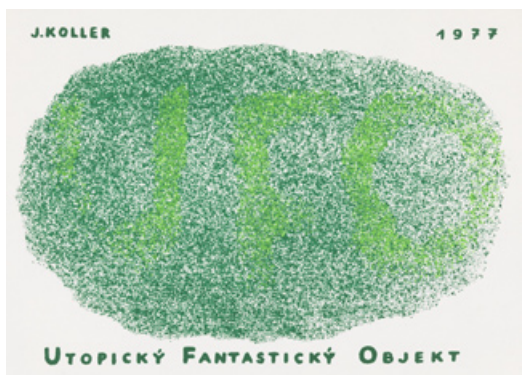
¹³ Tzv. Štokholmská pingpongová kultúrna situácia z roku 2006, o rok neskôr zopakovaná v kóji galérie gb agency na Art Basel.



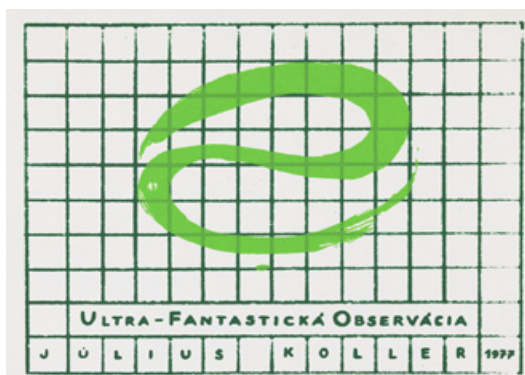
Univerzálny fantastický otáznik. 1977. Textkarta. SNG, Bratislava, IM 485



Umelecký fantastický originál. 1977. Textkarta. SNG, Bratislava, IM 484



Utopický fantastický objekt. 1977. Textkarta. SNG, Bratislava, IM 483



Ultra-fantastická observácia. 1977. Textkarta. SNG, Bratislava, IM 486

¹⁴ Nie náhodou sa v Kollerovej pozostalosti zachoval zelený paperback Huizingovho Homo ludens. Koller si knižku skrz-naskrz prepečiatkoval svojou zelenou iniciálou, vlastne si tým jej obsah aproprioval.

¹⁵ Aj v tomto boli „loptičkové“ športy pre Kollera príznačné. Loptička – akýsi imaginárny messenger – pri každom údere veselo vyletela do priestoru, zákonitosťou zemskej gravitácie sa však vždy vracala na zem. Na podobnom princípe rozletu a odťažitosť akoby fungoval i Koller.

¹⁶ Archív NSSVU.

¹⁷ Na sklonku svojho života sa Koller doslova prešportoval na druhý svet. Jeho permanentná disponibilita k hre či „túžba po prihrávke“ (viaceré autoportréty ho zobrazujú ako hráča v trenírkach s raketou v ruke) mu rozhodne zo života ubrala pár rokov.

¹⁸ S Kollerovým „umením inštalácie“, teda s tvorbou 90. rokov sa súčasná teória umenia ešte uspokojuje nevysporiadala. Nateraz prítlačlivejšie sú skôr staršie vrstvy jeho tvorby. Pritom Koller bol v 90. rokoch vyslovene hyperaktívny. Istá rezervovanosť pri vnímaní jeho trikolórových a slovacikálnych prác je vzhľadom na kozmopolitnú orientáciu väčšiny našej kritiky asi pochopiteľná. Z odstupu času však ako najkomunikatívnejšie z tohto obdobia možno vychádzajú práve Kollerove pingpongové inštalácie – tie priestorové diela, v ktorých Koller výtvarne variuje objekty a komponenty zelených športov: napr. dvojica inštalácií zo Suterénu, objekt z bilančnej výstavy domácej avantgardy Sen o múzeu? či „postinformačný“ environment zo „sorosovskej“ výročnej výstavy 60/90. Jednou z mála autoriek, ktorá sa nedávno pokúšala komplexnejšie zhodnotiť aj gesto Kollera-inštalatéra, je Vladimíra Bünigerová v štúdiu venovanej Suterénu. Pozri BÜNGEROVÁ, Vladimíra: Rekapitulácia re/konštrukcie Suterénu 89. In: Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2010. Bratislava : SNG, 2011, s. 7-18.

¹⁹ Všetky pozri Archív NSSVU.

²⁰ Citujme niekoľko príznakových postrehov: V zápase Chorvátsko – Turecko „... obe mužstvá hrali veľmi vyspelý technický futbal, ale trochu bez fantázie“, Turci však „mali krajšie a vtipnejšie útoky“. V zápase Taliansko – Rusko „Casiraghi hral veľmi vtipne a dravo a celé talianske mužstvo hrá veľmi nápaditý, pohyblivý a inteligentný futbal. (...) Fantastická rýchlosť a účelná presná strelba premohla aj veľmi vyspelé moderné ruské mužstvo.“ V zápase Portugalsko – Turecko „Portugalci na záver hrali ľubívny, vtipný futbal (s patičkami a uličkami)“. Pozri: Archív NSSVU.

²¹ Aj vzhľadom na objem poznámok je zrejmé, že v 70. až 90. rokoch Koller

trávil obrovské množstvo času počúvaním rádia a tiež pri televízore, konzumoval (a excerpoval si) prakticky všetky druhy programov, nielen tie športové.

²² Spomeňme v tejto súvislosti Petrom Meluzinom organizovanú (meta)akciu Ufotbal (1981), na ktorej sa zúčastnila prakticky celá „športu schopná“ avantgarda. K akcii s komplexnou vizuálnou identitou vzniklo mnoho suvenírov, bohatá fotodokumentácia, UFO-kronika, teamové tričká (dokumentácia je dnes súčasťou zbierky IM v SNG pod inv. č. IM 2). V jednom z takýchto tričiek sa Koller ako UFO-tbalista s futbalovou loptou a „vnúčikom“ Miškom nechal odfotografovať na balkóne na Kudlákovvej 5. Fotka býva voľne asociovaná k sérii ufonautov JK a kto akciu nepozná, môže sa pomyliť a kostým automaticky atribúovať Kollerovi.

²³ V polovici 60. rokov rezonuje v Kollerovej tvorbe viaceré športových disciplín. Možno vôbec najfrekvencovanejšie (a tiež zrejme televízne filtrované) sú v tomto období skoky na lyžiach (napr. kombiobraz s pripojeným šľahačom na sneh Lyžiarske skoky z roku 1966). Další šport, ktorý Koller v 60. rokoch občas artefaktualizuje, je turistika, zvlášť v podobe rôznych značení a trás, akýchsi schematických máp.

²⁴ Po Kollerovej smrti minifutbal – ako sympatický kollerovský ready made – suvenír zdedia chlapci Gregorovci darom od Kvetý Fulierovej.

²⁵ Dostupné na: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Sportka>>

²⁶ Neúspešné losy či tikety následne adjustoval vo forme rastrov, svojho druhu antiobrazov v rámci „odpadovej kultúry“. Z roku 1965, zrejme z čias vojenčiny, pochádza pôvabná futbalová koláž: stávkový tiket Sazky nalepený na spôsob futbalovej bránky, prekrytý zeleným šmirglom, na ktorom sa kotúlajú „frotované“ korunky.

²⁷ Išlo najmä o grafiky vo vysokých nákladoch, pričom do výberu sa vďaka intervencii Lily Kollerovej dostala i jedna grafika JK – banálne zátišie s izbovou kvetinou a so zeleným akváriom s osamelou rybkou z roku 1965. Inšitný „primitivizmus“ jej prevedenia viacerí výhercovia tejto grafiky údajne v Diele reklamovali. Z rozhovoru s KF 28. 8. 2013.

²⁸ Textkarta v Archíve NSSVU.

²⁹ Napr. zelená kresba rozlepenej škatuľky Univerzálna futurologická ochrana (U.F.O.) z roku 1973 (IM 546), alebo podobný motív s nápisom „liek na spoločenské neduhy“ (IM 358, Archív – pozostalosť JK v SNG, šk. č. 4).

³⁰ SNG, zbierka IM 586.

³¹ Obrazy z tejto výstavy – ľahké kresby latexom na transparentných či vzorovaných textíliách patria k tomu najslanejšiemu z tvorby JK. Obraz-akvárium s bielymi rybkami či obraz-obloha s bielymi obláčikmi

alebo vesmírnymi družicami... sú zároveň nežné i popové a u svojich dnešných majiteľov veľmi obľúbené. Textilné obrazy z tejto série sú však už dnes veľmi fragilné. Transparentný tyl na hranách rámu vzhľadom na krehkosť „supportu“ starobou praská, diela tak v podstate nenávratne odchádzajú.

³² Medzičasom umelcovu recepciu či textovú tradíciu prevrstvili štúdie nových „kollerológov“, ale treba povedať, že Igor Gazdík bol jedným z prvých domácich teoretikov, ktorí sa komplexnejšie venovali Kollerovmu dielu. Rovnako dôležitý bol však Gazdík pre Kollera ako bibliofil, milovník a zberateľ „krásnych kníh“ s kvalitnou knižnicou. Koller s Gazdíkom si v časoch informačnej (či finančnej) mizérie knižky vymieňali, „šérovali“, hoci čitateľský a informačný apetít JK bol určite všezravejší a menej „fajnový“ ako ten Gazdíkov. Dnes máme dokonca príležitosť konfrontovať tieto dva zberateľské temperamenty. Aj Gazdíkovo pozostalosť a jeho systematickú zbierku kníh totiž získala Slovenská národná galéria. Z Gazdíkových textov k JK napr.: „Od objektu ku konceptu“. In: *Príroda a spoločnosť*, 38, 1989, č. 17, s. 47-51, kurátorský úvodník k „pingpongovej“ výstave v Galérii mladých v roku 1970 či sumarizujúci „Pokus o fiktívnu typológiu futbalového zápasu (Niekoľko poznámok na tému šport a výtvarné umenie“ (IM 358, Archív – pozostalosť JK v SNG, šk. č. 8), prípadne iné kollerovské materiály (vrátane časti dokumentácie k projektu Galérie Ganku) v osobnej pozostalosti Igora Gazdika v AVU SNG.

³³ Text k výstave dokladá Kollerovu neobvyčajnú schopnosť verbálneho mimikry. Ide o plnokrvný (plnokrvne bezkrvný?) socialistický text, ktorý ale zároveň celkom prirodzene funguje aj v aktuálnom kódovaní. Koller bol naozaj „obojživelník“. Dnes sa veľa hovorí o jeho „scudzujúcej“ maske Ufonauta JK. Koller mal však v tomto období aj inú masku, oveľa konformnejšiu, no rovnako situačnú – masku akademického maliara Júliusa Kollera („performatívny“ cyklus balkónových portrétov s „dielovými“ obrazmi). Mohli by sme hovoriť o určitej schizofrénii či o podvojnóm účinkovaní. Ale asi najskôr o obojživelníctve, o schopnosti umelca fungovať vo vode i na suchu, plávať voľným štýlom vo vodách oficiálneho i neoficiálneho umenia. V oboch svetoch však akosi rovnako nezainteresovane.

³⁴ Archív NSSVU. Okrem dokumentácie tejto výstavy sa v Kollerovej pozostalosti zachoval z tohto obdobia aj jeden iný (možno realizovaný či prepracovaný) ekoprojekt. Koller si ho nazval *Idea čistoty (pravdy)*, uvádza pri ňom spoluprácu s Gazdíkom, pričom svoj plán katalógu – koncepcie sumarizuje nasledovne: „Zavalený spoločenskými a individuálnymi nečistotami a špinami priemyselnej, spotrebnej civilizácie, človek túži po (kultúrnej) čistote. Nedostatok potrebného sa kultúrne vyjadri zdôrazňovaním ideálu, alebo zobrazením reality ničenia ideálu.“ Text dopĺňajú malé perové skice obrazov, pripomínajúce iné Kollerove súdobé oficiálne obrazy. Formáty sú delené na polovicu, pričom dolnú časť „diptychu“ tvorí schematická krajinka (dreveničky, sídlisko), hornú časť obraz-pojem (ŠPINA, EXHALÁTY). Alebo celý obraz vyplní nápis ŽIVOTNÉ PROSTREDIE na neutrálnom pozadí, len vpravo dole sa – ako obraz v obraze – tiesni malá „krajinka“. Alebo je obraz delený mriežkou na dvanásť dielov, z ktorých jedenásť vyplní multiplikovaný pojem ŠPINA a posledný dielik malý obrázok dreveníc. Pozri IM 358, Archív – pozostalosť JK v SNG, šk. č. 3.

³⁵ Koller svoje textkarty asi častejšie daroval ako posielal poštou – „Robil, poštára sám.“ Komunita si bola blízka, čas nebol podstatný a inštitúcie možno nie dosť spoľahlivé. Ku Kollerovmu poštovému umeniu i citátu bližšie: MARKUSKOVÁ 2004 (cit. v pozn. 7), nepag.

³⁶ K tomu pozri text *Kvety Fulierovej: Mozaika spomienok*. In: HANÁKOVÁ, Petra (ed.): *Július Koller / Květa Fulierová: Amo amare*. Bratislava : Sputnik editions, 2013, s. 45-46.

³⁷ Transparentný obal prestrihol na tri časti, do stredu špricol autolakom ostrozelenú machuľku a P.F. bolo na svete. (SNG, zbierka IM 532, resp. IM 533).

³⁸ Čo zostalo zo socializmu kvalitné?: salám inovecký, Marina keksy, slivkový lekvár (všetko je ale drahšie), znie „ostalgieká“ textkarta JK z roku 1997. Pozri: IM 358, Archív – pozostalosť JK v SNG, šk. č. 16.

³⁹ Jedna z podôb, do ktorej sa bradatý Koller rád štylizuje, najmä v kultúrnych situáciách či ufonautických portrétach z prírodných prostredí, je identita lesného muža, škriatka, vodníka či gnóma, skrátka akejsi chťonickej, trochu obskúrnej bytosti, ktorá vylieza z tatranského plesa, alebo obýva lesný porast.

⁴⁰ Prítom Kollerova súkromná mytológia, v domácom kontexte jedna z najkonzistentnejších, spája na prvý pohľad zdanlivo nekompatibilné motívy a už len predstava autorskej osobnosti zmixovanej z identit ufonauta, akad. mal., amatérskeho športovca, lesného gnóma a sídliskového penzistu... môže divákovi prvého kontaktu spôsobiť istý boľehlav.

⁴¹ Francúzsky nový realista si nechal svoju IKB dokonca patentovať. Čosi také by – predpokladám – proletárovi JK v živote nenapadlo.

⁴² Aj Kollerova družka Kveta, nazývaná Kvetinkou, a celá jej vláčna, „florálna“ identita – zvlášť ak sa rozpamätáme na sériu jej secesných zelených portrétov – (by) sa do tejto fascinácie dala zahrnúť.

⁴³ V Kollerovom poňatí bude biela – najčastejšie latexová biela – anti-farbou, nefarbou či a-farbou, teda farbou zastupujúcou prevažne konceptuálne, „sebareflexívne“ hodnoty.

⁴⁴ Veľkú tému sebaanalýzy umelca pred pár rokmi zhodnotila Zora Rusinová výstavou a katalógom *Autopoesis* (SNG, Bratislava, 2006).

⁴⁵ Razítkové podpisy z roku 1968 (Galerie Martin Janda, Wien), publikované v monografii *Vedecko-fantastická retrospektíva*, s. 197.

⁴⁶ Ide o akúsi silnejšiu obdobu podčiarkovania, ktorou si obyčajne čitateľ zosobňuje, či zintímňuje prečítaný text, nachádza sa v ňom.

⁴⁷ Napr. inzerát „pomôžte nájsť!“ na dolapenie istého Jozefa Kollera, adjustovaný na pasparte A4 (IM 358, Archív – pozostalosť JK, šk. č. 18).

⁴⁸ COLLAR (angl.) – OBOJOK, LÍMEC, CHOMÚT, LOŽISKO; COLLIER – UHLOKOP, BANÍK, UHLÁR; COLOR – UKLADANIE FARIEB; COLOUR – FARBA (TVÁRE). Textkarta v Archíve NSSVU.

⁴⁹ Spomeňme v tejto súvislosti konceptuálny cyklus fotografií Červená od Jána Budaja zo začiatku 80. rokov.

Koller Ever Green

Summary

The estate – archives of Július Koller, recently one of the most desirable acquisitions of the gallery, is part of the collection of other media, which is in my care at the Slovak National Gallery. As curator of this monumental work, at a certain point in time I decided to dedicate at least one more extensive study per year to it in order to slowly mediate unknown material. After studies dedicated to Koller – the lover, Koller – the fanatic collector and Koller – the team player, this is the fourth probe into his estate. At the time of this writing, I am not basing it only on the works from our archives, but also on JK's estate in the Archives of the Foundation of Contemporary Slovak Art and those in the ownership of Koller's partner, Kveta Fulierová. In this study, characteristically entitled *Večne zelený Koller (Koller Ever Green)*, I have focused on his fascination with the color green and green sports and on various aspects of the conceptual, ecological, idiomatic, iconographic and “private-mythological” utilization of green, green-ness and greenhorn-ness in the work of JK, the *greenhorn*. But the color green is only a starting point that connects to other kindred motifs and motivations of Koller's work that have yet to be studied systematically.

Kveta Fulierová believes that Radoslav Matuščík's critical comment regarding the artist's first exhibition at *Galéria mladých* (Youth Gallery) in 1967 was the first reflection of greenness in his work. It seemed to be too green according to Matuščík, who at that time was already a respected critic. He was probably referring to the immaturity of the artist who in fact was making his debut on the Bratislava art scene, but Koller obviously took his comment to heart. A few years later when he installed his *Pingpong klub (Ping-Pong Club)* in the lounge of the same Youth Gallery, he himself wrote *green anti-exhibition* in green marker on the very first page of the visitor's book.

The study begins with an analysis of Koller's *anti-happenings* also in terms of their green technology. It describes his art production during his military service in České Budějovice – his drawings with the theme of GI property and military drills.

Along with numerous anti-happenings, from the middle of the 1960s Koller developed other conceptual and material experiments with the color green. For example, he used various types of green paper (absorbent, graph, sand paper or lined paper) while always appropriately conceptualizing the medium.

Playing fields and various playgrounds, spaces and floor plans are great themes for Koller – either as situations, objects and installations, performances or environments, or as 2D images – playing fields in the form of paintings, drawings, text cards and cards. Green games in particular (ping pong, football) represent for Koller an almost self-sustainable, exemplary world in a special way. We can talk about lifelong fixations, about unusual ingenuity in the artefactualization of green sports, the anchoring of a green game to the bare essence of his artistic outlook. This study focuses on the artist's Ping-Pong works – concepts and installations and his fascination with football which underwent certain development, was slowly domesticated and became a primary TV hobby.

However, in addition to his artwork connected to green sports, the ecological and environmental works represent Koller's greenest line. They are partially related to sports (preferring sports to wars and the devastation of the natural environment as the basis of Koller's “green” life philosophy) and certainly also with socialist eco-issues and its period visual. Koller was existentially interested in eco-issues in a wide “civilization” sense of the word; in addition to works in a traditional medium, he dedicated several conceptual works to it, in particular various types of packaging and packaging materials based on the theme of the unhealthy environment.

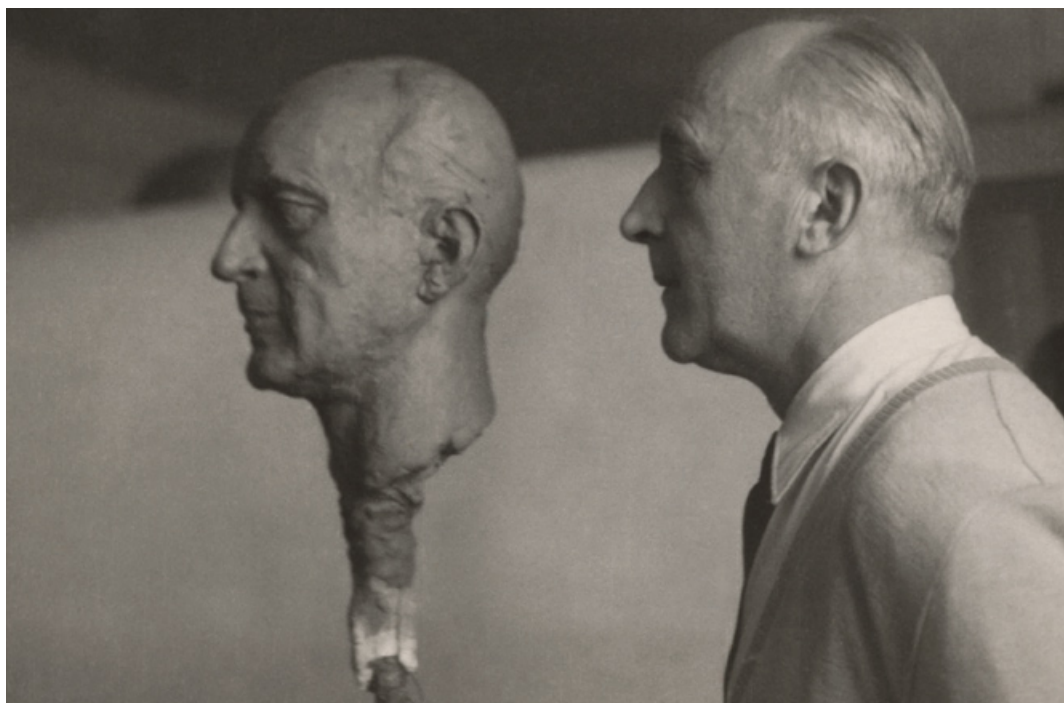
The text also focuses on various types of green materials and techniques (intimate drawings in green marker) and a kind of general captivation by the socialist “culture of state-owned property.” Koller's conceptualistic and coloristic receptiveness towards the possibilities of the color green was automatically in tune with the sanitary greenness of barracks, hospitals and public cafeterias. The hallway walls, similar to the walls of offices, schools, social service facilities... were covered with a greasy, light-green veneer, a kind of institutional “hygienic” varnish, whose white border may have reminded Koller of his favorite Ping-Pong. Not only military property but also state school property and materials (blackboards, rulers, notebook covers, notebooks...) came in green for some reason. In brief, green was not only the color of sport, but also the color of institutions or institutionalism. All his life, Koller was determined and fascinated by state ownership, as if he borrowed this color mimicry and began to develop it intensively and exploit it artistically (consciously or unconsciously).

Thus, green has a relatively wide scale of meanings for Koller. Some of them are conventional – green as a “symbolic” color of hope or aliens and water sprites; others more or less naturally – green as the color of immaturity, freshness, youth, livelihood and excitement, perceptiveness and viability ... But others were created gradually, depending on the situation, and progressively – withdrawing and applying, interweaving and connecting with other motifs of his exceptionally layered and complex private mythology. Green – bright, grass-like, printer-like, marker-like or green of state estate – gradually became a kind of multifunctional “corporate” color of JK, the color of his signature.

Whether Koller conceptualized green “within living memory” is not essential after all. In any event, his use of green persuaded him to become firmly identified with it. He could have selected the color red. But that color naturally triggered different associations. The whole world was red. It needed to be counterbalanced in a way and made more “complementary.” Koller – the future *Ufonaut JK* – chose green and allowed it to penetrate his entire work.

English by Elena & Paul McCullough

Socha a fotografia (1. časť)



Hlinený model busty neznámeho.
AVU SNG, OF Alina Ferdinandy

Motiváciou rozhodnutia zamerať sa textom na vzťah medzi sochou a fotografiou bolo štúdium sochárstva 20. storočia, ale podmienila ho i v súčasnosti prebiehajúca digitalizácia zbierkových predmetov v Slovenskej národnej galérii – v prípade sochy fotografovanie vybraných diel zo zbierky moderného a súčasného sochárstva. V tejto súvislosti bolo potrebné sa zamyslieť nad tým, ako sochy fotografovať. Problematikou sa zaoberal v známom a v našom prostredí publikovanom texte už Heinrich Wöllflin na príklade renesančného sochárstva.¹ V ňom analyzoval jednotlivé prístupy k fotografovaniu umeleckých diel a ich následnú slohovú interpretáciu alebo dezinterpretáciu z fotografickej reprodukcie. Pri výskume sochárstva konca 19. a začiatku 20. storočia sa dostávame nielen k trojdimenzionálnym artefaktom a ku kresbovým štúdiám, ale početne k fotografiám, ktoré nielenže nahrádzujú samotný artefakt, ale sprostredkujú proces tvorby, jeho finalizáciu, premeny sochy vplyvom svetla, atmosféry a priestoru, „pohyby“ sôch, ceremónie odhalovania, nezvestné diela, portréty sochárov v ateliéri atď. V dejinách umenia majú väzby medzi sochou a fotografiou vlastnú genézu a ich spájanie je prínosné pre obidve médiá z viacerých aspektov. Jedným z nich je reprodukčná fotografia, ku ktorej sa vyjadril Walter Benjamin: „Asi každý mal možnosť spozorovať, o čo ľahšie než v skutočnosti sa vo fotografii zachytáva obraz, najmä však socha či dokonca architektúra. Celkom pochopiteľné je pokušenie vyhovoriť sa výlučne na úpadok zmyslu pre umenie, na zlyhanie súčasníkov. Tomu sa však do cesty stavia poznanie, ako sa s vytvorením reproduktívnych techník približne v tom istom čase zmenilo ponímanie veľkých diel. Už ich nemožno považovať za plody jednotlivcov; stali sa kolektívnymi výtvormi, a to tak výrazne, že ich asimilácia je

priam spojená s podmienkou, aby sa zmenšili. V konečnom efekte sú mechanické reprodukčné metódy technikou zmenšenia a človeku dopomáhajú k takému stupňu ovládnutia diel, bez akého sa už vôbec neuplatnia.“² Dialóg sochy a fotografie je taký dlhý ako dejiny fotografie samotnej.³ Socha je od začiatku námetom a záujmom fotografov a pre sochárov má nástup fotografie viacero významov – od praktických funkcií až po námetové inšpirácie, pomôcky na štúdium a pod. Tento dlhodobý vzťah medzi dvoma odlišnými médiami sa vyvinie v priebehu existencie fotografie do rôznorodých podôb – umeleckej, reprodukčnej, dokumentačnej, reportážnej a portrétnej fotografie. Súvislosti medzi týmito médiami rozoberiem prostredníctvom štúdia viacerých archívnych prameňov a dostupnej odbornej literatúry, ktorá sa predovšetkým v zahraničí a vo výstavných projektoch danej téme venuje od 90. rokov 20. storočia viacerými historickými a teoretickými publikáciami.⁴ V dobových názoroch o vstupe fotografie do sveta umenia sa rozoberali najprv súvislosti medzi maliarstvom a fotografiou, téma sochy a fotografie sa dostáva do pozornosti teórie a dejín umenia až v poslednom desaťročí 20. storočia. Fotografie sôch sú dôležitou kapitolou, ktorá pomáha štúdiu, pretože mnohokrát je fyzicky nemožné ich vidieť v reálnom priestore a čím viac fotografií jednej sochy máme, o to viac im môžeme rozumieť a pokúsiť sa o ich interpretáciu bez možnosti fyzickej blízkosti artefaktu. Preto je potrebné okrem návštev sochárskych ateliérov preštudovať dostupnú fotografickú dokumentáciu ako významný zdroj výskumu pri každom výstavnom či publikačnom projekte mapujúcom jednotlivé osobnosti alebo interpretácie diel, fenomén, médium či historické obdobie. V múzejnej praxi sa stáva, že dielo je zachované v zbierke nekompletné. Pre pochopenie



Posmrtná maska a pravica Janka Alexyho. AVU SNG, OF Alina Ferdinandy

Pravica Janka Alexyho. AVU SNG, OF Alina Ferdinandy. Foto: Rudolf Kedro

významu a integrity diela je preto nevyhnutné jeho poznanie cez prvotné (pôvodné) fotografie, pochádzajúce z autorských archívov. Vďaka fotografii je možné kompozíciu zloženú z viacerých častí overiť, prípadne reštaurovať.⁵ Na základe fotografií sôch môžeme vytvoriť súpis diel autora a fotografie publikovať s poznámkou, že dielo je známe len z fotografie. Fotografia vtedy „funguje“ ako historický materiál, ak nie je artefakt fyzicky zachovaný alebo je nezvestný. Toto sú „praktické“ hodnoty fotografie pre dejiny sochárskeho umenia. Ale tieto dve odlišné médiá majú viaceré vzájomné vnútorné prepojenia – obidve médiá disponujú schopnosťou reprodukovateľnosti a repetície. Sochy sa vytvárajú vo viacerých variáciách a v rôznych materiáloch, fotografia ďalej znásobuje reprodukovanie ďalšie podoby sochy a rozširuje ich počet, rovnako spomínanú dostupnosť.⁶ Nemateriálové médiá ako fotografia a film hrali vo vizuálnej kultúre 20. storočia prominentnejšie úlohy než sochárska prezentácia poznačená v danom období krízou.⁷ Nástup fotografie a filmu poznačili vývoj sochárskeho umenia smerom k dematerializácii, k používaniu svetla v priestorových médiách, k akcii a iným avantgardným tendenciám. Obe médiá majú „blízky“ vzťah so smrťou. Sochy sú „mŕtvymi“ statickými predmetmi a fotografia dokáže mumifikovať spomienky a čas. Figuratívna socha má schopnosť zachovať telesnú podobu zobrazeného v trojdimenzionálnej forme, archetypálne súvislosti nachádzame v pohrebnom sochárstve od staroveku. „Zachovať uměle tělesnou podobu bytosti znamená vyrvať tuto bytost z toku času, zachránit ji na břeh života. Bylo přirozené, že se tyto podoby zachraňovaly i přímo v realitě smrti, smrti z kostí a masa. První egyptskou sochou byla mumie člověka, vylouženého a ztuhlého v natronu.“⁸

Fotografie sochárskych diel Augusta Rodina patria k pomerne analyzovaným a príkladným súborom „sochárskych“ fotografií, ktorých je viac ako sedemtisíc (!). Tým, že autor tvoril v čase rozvoja fotografie (1860 – 1917) a spolupracoval s viacerými fotografmi, je súbor fotografií početný a môže mnoho povedať o samotnom autorovi a jeho diele, ale aj o dejinách fotografie a tiež o vývoji spolupráce medzi sochárom a fotografom.⁹ K najvýnimočnejším fotografiám nielen v Rodinovom prípade patria fotografie sôch v rôznych fázach vzniku – od prvotnej myšlienky až po škicu, ktoré zaznamenávajú hľadanie formy, výrazu, narastanie detailov až po záverečné dielo. Ale nahliadnúť na fenomén sochy môžeme aj opačným spôsobom cez samotné médium

fotografie. Od počiatku dejín fotografie bola socha centrom záujmu fotografov. Nebolo to len z dôvodu, že mala ideálne predpoklady – statické figurálne objekty, ktoré ako modely mohli stáť pred objektívom dlhú dobu bez pohybu, pritom sa odohrával živý pohyb fotografa s tvorivými možnosťami zachytiť sochu cez detaily, skúmanie vplyvu svetla a tieňa, priestoru a vzťahov sochy s inými objektmi. Tento záujem o sochu nájdeme u viacerých fotografov, ktorí sa pohybovali v umeleckých kruhoch a snímali ateliér, umelcov a ich diela. Pre fotografa je nebývalým zážitkom a silným inšpiračným zdrojom mať možnosť zaznamenať práve sochársky ateliér. K vizuálne jedinečným patria fotografie sochárskych záhrad a pamiatkarská fotografia s plastickými detailmi výzdoby (parky, architektúra a pod.). Fotografiu historických pamiatok sa obšírnejšie nebudem venovať, ale počas výskumu neostala nepovšimnutou. Fotografovanie starších diel z dejín sochárstva patrí k stáliciam sochárskej reprodukcie, z ktorej vychádzajú kvalitné fotografie do populárnych alebo umenovedných publikácií. V tejto súvislosti spomeniem fotografie pražského a spišského sochárstva Karla Plicku (zbierka Etnografického múzea SNM, Martin) a priekopníka českej portrétnej a miestopisnej fotografie – Jindřicha Eckerta (1833 – 1905) uložené v Archíve hlavného mesta Prahy. Z nich sú výnimočné snímky pražského Starého Mesta z konca 19. storočia zachytávajúce kamenné detaily sochárskej výzdoby Pražskej brány. Aj zo sochárov sa stali fotografi, ktorí potulkami po krajine zaznamenávali sochy. Takéto série dokumentácie sú súčasťou každej sochárskej pozostalosti. V Štefunkových albumoch (AVU SNG) sú to dokonca výstrižky sochárskych reprodukcí zo všetkých historických období. V Draškovičovom fonde objavíme originálnu fotografiu francúzskeho fotografa Carola-Marca Lavrilliera¹⁰ – detail rukou podopretého profilu Bourdellovej sochy Penelopy, vyfotenej ešte v ateliéri umelca.¹¹ Fotografie sôch nachádzame na viacerých miestach: publikácie, osobné archívy sochárov, archívy umenovedných inštitúcií a zbierky fotografie (v pripravovanej druhej časti textu sa budem venovať predovšetkým zbierke SNG v Bratislave a vybraným fotografom k sledovanej tematike). V Slovenskej národnej galérii sú vo fotografickom archíve fotografie diel (významná pomôcka k identifikácii, ku kompozícii diel zložených z viacerých častí), ale aj fotografie umeleckých diel mimo zbierok – z príprav výstav, katalógov a celková dokumentácia galérie – akcií, výstav a dôležitých



Apolón s amorom (detail).
AVU SNG, OF Ján Fadrusz. Foto:
Fotografický ateliér Eduarda
Kozicsa

Ján Fadrusz ako model
Ukrižovaného. AVU SNG, OF Ján
Fadrusz

Pomník Márie Terézie. AVU SNG,
OF Ján Fadrusz. Foto: Fotografický
ateliér Eduarda Kozicsa



Fotografie mužského aktu
- anatomická štúdia k súsošiu
Toldi bojujúci s vlkmi. AVU SNG,
OF Ján Fadrusz

Fotografie sadrového modelu Toldi
bojujúci s vlkmi. AVU SNG, OF Ján
Fadrusz

Návrh Toldi bojujúci s vlkmi.
Fotografia, kresba tušom.
Vzadu nečitateľná pečiatka
budapeštianskeho fotografického
ateliéru. AVU SNG, OF Ján Fadrusz

udalostí. Založený bol v roku 1948 a obsahuje fotografie viacerých autorov, ktorí boli v zamestnaneckom pomere,¹² alebo externe spolupracovali (M. Robinsonová, A. Podstraský a ďalší).¹³ Časť fotografického materiálu doteraz nebola publikovaná a nenáleží mu adekvátne pozornosť, či už zo strany bádateľov ani od samotnej inštitúcie v takom rozsahu, ako by si zaslúžil.¹⁴ Už v tomto archíve je možné nájsť spôsoby a vývin fotografickej tvorby reprodukciami sochárskych diel počas existencie tejto národnej inštitúcie, kde ako v jedinej okrem výstavnej činnosti od jej založenia sa vytvára aj špecializovaný archív reprodukciami diel a kompletná dokumentácia histórie výtvarného umenia v slovenskom prostredí.

Ďalším zdrojom fotografií sôch je Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave (ďalej AVU SNG) s jednotlivými osobnými fondmi sochárov (pochádzajúcimi predovšetkým z pozostalosti autorov), ktoré boli v súvislosti s touto štúdiou prebádané (J. Fadrusz, J. Koniarek, F. Štefunko, J. Bártfay, J. Pospíšil, F. Draškovič, D. Rosúlková, A. Ferdinandy). Druhým významným zdrojom bádania „sochárskych“ fotografií pri príprave textu bola zbierka fotodokumentov osobností v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine (v súvislosti s výskumom boli preštudované fotodokumenty sochárov/sochárk 20. storočia – T. Bártfaya, A. Čuteka, J. Drahoňovského, F. Gibalu, V. Ihrského, V. Kompánka,

L. Korkoša, J. Kostku, M. Ksandru, J. Kulicha, V. Matušinca, K. Patakiovej, R. Pribiša, A. Račka, D. Rosúlkovej, A. Rudavského, P. Tótha, F. Uprku, V. Vavru, F. Štefunka). Základom fondov sú predovšetkým dokumentárne fotografie z tlačovej agentúry ČSTK¹⁵ „mienkotvorných“ autorov normalizácie, ktoré sa doplňovali pravidelnými návštevami reportážnych fotografov v sochárskych ateliéroch počas príprav a vzniku socialistických monumentov alebo pri príležitosti okrúhlych jubileí. Z týchto reportáží vznikali dokumentačné fotografie zväčša simulujúce skutočnú sochársku prácu na diele. Táto časť fotografií je bizarným príspevkom normalizačnej propagandy a predstavy o výtvarnej práci sochárov, len tak, ako to vedel simulovať socializmus. Fotografi v rámci reportážnych cyklov počas návštevy v ateliéri mali za úlohu zachytiť sochára priamo pri práci, ale fotografie prezrádzajú, že ide len o inscenované fotografie sochárov s nástrojmi. Samotné zloženie archívom zbieraných autorov z hľadiska dejín tejto umeleckej disciplíny má príznakový charakter z pohľadu socialistickej predstavy o sochárovi – umelcovi. Nenájeme tu J. Jankoviča, J. Meliša, R. Uhru, J. Bartusza, V. Havrilla a ďalších v čase normalizácie neprezentovaných a nežiaducich autorov. Archív obsahuje celú škálu reprodukčných fotografií, predovšetkým tu pôsobiaceho a žijúceho Fraňa Štefunku, ktorého tvorba a život sú detailne zdokumentované, vrátane niekoľkých početných súborov



František Draškovič s modelom pri príprave busty. AVU SNG, OF František Draškovič



Emile-Antoine Bourdelle: Penelope. Nedatované. Sígnované vzađu autorskou a múzejnou pečiatkou. AVU SNG, OF František Draškovič. Foto: Carol-Marc Lavrillier



František Draškovič: Chlapec. 1958. AVU SNG, OF František Draškovič. Foto: Pavol Uhrin

Hlinený model Materstvo. 1954. AVU SNG, OF František Draškovič. Foto: František Draškovič

Kamenár Kubovčík pri práci na soche Materstvo. Pieskovec, sekane, 1956. AVU SNG, OF František Draškovič

jeho pohrebu, ako aj ateliéru autora po smrti v sérii fotografa Matice slovenskej Filipa Lašuta.¹⁶ Z celkového zoznamu autorov výnimočne a netradične pôsobí komorná „matičná“ zbierka fotografií Andreja Rudavského, hlavne jeho portréty s manželkou a rodinou, ktoré majú rodinný a intímny charakter a nemanipulujú nám predstavu „socialistického“ sochára, ale sú pod vplyvom hippies kultúry v uvoľnených 60. a na začiatku 70. rokov 20. storočia. Z celkového rámca pôsobí tento malý súbor fotografií atypicky a jedinečne ako výnimka z pravidiel, ktorú by som rada pripomenula, pretože v rámci hodnotenia vizuálnych materiálov mal osviežujúci účinok.

Fotografia ako predloha, inšpirácia a námet

Fotografia pre sochárske umenie konca 19. a celého 20. storočia mala tiež funkciu pomôcky, inšpirácie a námetového východiska. Sochár siahal po všetkých možnostiach, ktoré mu toto nové médium poskytovalo. Rodin sa vracal k fotografiám svojich škôc a odvodzoval z nich tvary a kompozície ďalších diel, alebo mu pomáhali fotografie rozpracovaných diel ku kresbovým štúdiám. Fotografia sa tak naopak stala materiálom sochy.¹⁷ Na príkladoch objasním frekventované možnosti jej uplatnenia v slovenskom sochárstve, ale ešte predtým spomeniem fragment rukopisu F. Štefunka *Sochárstvo a fotografia*¹⁸ (Archív literatúry SNK v Martine):

„Rozvoj fotografickej techniky priniesol pre sochárstvo množstvo novej inšpirácie. Keď si prezrieme s pozornosťou staré zbierky v múzeách, kde vidieť veľa drobných sošiek a mincí a zrovnáme tieto s modernými výtvarmi sochárov, pochopíme ľahko ako sa zrodili nové tvary. Sú to zväčšeniny náhodne vzniklých detailov, ktoré predtým nikomu neprišlo na um prebrať do veľkých foriem, t. j. „učiť sa“ na nich. Zväčšené fotografie tých malých plastiek zhotovené cieľom štúdia, ľahko vsugerovali sochárom možnosť použiť ich. Lákalo ich to ako vhodný krok získať si slávu hoci aj na základe tohto priekopníctva, nevádi im že pochybného. Začal to Bourdelle a po ňom pokračovali mnohí iní až po Manzuia [poznámka autorky: Giacomo Manzú].“ V archíve sa nachádza v písomnej pozostalosti autora len jedna strana rukou písaného a nedatovaného dokumentu, ktorý sa venuje vzťahu medzi sochou a fotografiou a jej vplyvom na moderné sochárstvo zameraného na dekonštrukciu reálneho zobrazenia. Hoci Štefunko sa vyjadruje k téme skepticky až opovržlivo, rukopis je dokladom toho, že v našom prostredí zo strany sochára pochádza teoretické zamyslenie sa nad touto problematikou, i keď iba v takomto zachovanom úvode do problematiky. Napriek tomu je z neho možno odčítať, že téma bola pre sochárov 20. storočia kľúčová a pre mnohých bola fotografia inšpiráciou a vychádzali z nej, podobne ako v súčasnosti intenzívne modifikuje digitálna fotografia súčasnú maľbu.



Tanec pre Divadlo
P. O. Hviezdoslava. Opuka, 1953.
AVU SNG, OF František Draškovič.
Foto: František Draškovič

Okrem vplyvu fotografie na moderné sochárstvo nás ďalej zaujíma praktická funkcia fotografie pri tvorbe sochárskeho diela. Pri modelovaní búst používajú sochári fotografické portréty alebo reprodukcie osobností, ktorým tvorili portrétnu sochu, teda ak nemali z viacerých dôvodov možnosť vychádzať priamo z fyzického modelu. Vo viacerých archívoch sochárov nájdeme fotografické portréty osobností ako študijný materiál. Z nich môžeme odvodiť, na čo sa pri práci zamerali a z čoho vychádzali pri zachytení výrazu zobrazovanej osobnosti. A častým námetom „sochárskej“ fotografie je zaznamenanie portretovanej osobnosti a jej hotovej alebo rozpracovanej busty – jedinečný moment stretnutia zobrazovaného a jeho sochárskeho obrazu, ktorý sa objavuje ako sochársky fotografický stereotyp.

Zaujímavou kapitolou sú fotografie, ktoré boli predlohami k sochám – figurálne a kompozičné štúdie, štúdie odevov, výrazov a portrétov. V Štefunkovom fonde (AVU SNG) nachádzame fotografie legionára urobené priamo v ateliéri sochára a fotografiu zátišia jednotlivých legionárskych „insígnii“ (zbraň, helma, lopata, termoska, brašna atď.). Fotografie sú súčasťou albumov, ktoré si Štefunko vytváral ako pestrý vizuálny archív (obsahuje výstrižky z tlače so sochárskymi reprodukciami starého a súdobého sochárskeho umenia) či studnicu nápadov, ale aj dokumentom toho, čo ho zaujímalo zo sochárskeho diania. Okrem inscenovaných fotografií legionára a jeho výstroja tu nájdeme autentickú fotografiu odpočívajúcich a zabávajúcich sa neznámych vojakov, ktoré poslúžili na skomponovanie kľačiaceho legionára pre Pomník čs. legionárov v Nových Zámkoch (návrh okolo roku 1934, pomník odhalený 28. októbra 1936). V Mašínovej monografii Jana Štursu sú tieto fotografie (reportážne fotografie z novin, fotografie modelov) publikované v časti *Skutečnosť a umění*¹⁹ a porovnávané so Štursovými dielami vychádzajúcimi z nájdených fotografických predloh. Inšpirovala ho vojnová fotografia, ženský akt na pláži, exotické modelky, ale aj reprodukcie antického sochárstva atď.

Historikovi umenia dokážu fotografie v pozostalostiach a súkromných archívoch sochárov/sochárook úplne „odokryť karty“ a inšpiračné východiská sochárskej tvorby opierajúcej sa o skutočnosť zachytenú fotografiou, ktoré sú dokladom poctivých príprav v kreatívnom procese.

Fotografický akt

Fotografický akt je ďalším zdrojom a pomôckou k štúdiám anatómie a k pozíciám budúcich diel. V sochárskych archívoch, teda u klasických figuralistov sa objavujú mužské a ženské akty v rôznych pózach. Známu a publikovanou fotografiou je akt sochára Juraja Fadrusza zobrazovaného ako ukrižovaný pre krucifix²⁰ (Blumentánsky kostol v Bratislave, 1892). Fotografia zaznamenáva visiace, napnuté a rozpažené telo sochára v kristových rokoch na kríži vytvorenom kovovou provizórnou konštrukciou inštalovanou priamo v jeho ateliéri. Fadrusz použil vlastné telo ako model pre budúcu sochu Krista na kríži. V sochárskom umení to nie je výnimočná situácia. Autori používali vlastné telo alebo ľudské typy z okruhu svojej rodiny a blízkych na zobrazovanie figúr, portrétov, súsoší a pod. Na fotografii je Fadruszovo pohlavie zakryté zeleným listom – kresbovým zásahom priamo do fotografie. Fotografia pôsobí impozantne a odkrýva nielen Fadruszovo východisko pri tvorbe, ale i pohľad na jeho telo v symbolickom veku 33 rokov a dovoľí nám nazrieť do časti jeho ateliérového priestoru v zadnom pláne. Vo Fadruszovom osobnom fonde nachádzame viaceré fotografie aktov rôznych typov mužov, zväčša ide o klasický atletický ideál mužskej krásy a športom či prácou modelované telo. Dvojica fotografií od neznámeho maďarského fotografa zobrazuje mužský akt, ktoré podľa pozície tela slúžili na vytvorenie sochy *Toldi bojujúci s vlkami* (1903, Magyar Nemzeti Galéria, Budapešť). Postup Fadruszovej práce na tejto soche sa viackrát obracia k fotografii. V pozostalosti sa nachádza okrem týchto fotografických aktov za účelom štúdie tela i koláž fotografie s kresbou, ktorá je pravdepodobne



Július Bártfay: Portrét ženy.
Mramor. Okolo 1930. AVU SNG,
OF Július Bártfay



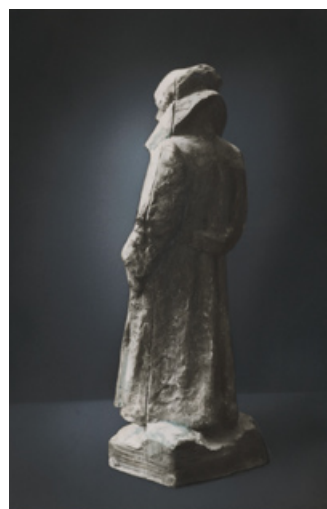
Záber do ateliéru Ján a Koniarka
so sadrovým modelom sochy
Alegória lodnej dopravy
k výzdobe pre železničnú stanicu,
Bratislava. Okolo 1944. AVU SNG,
OF Ján Koniarek



Busta matky Márie Koniarkovej
vytvorená z posmrtnej masky.
AVU SNG, OF Ján Koniarek



Podobizeň pani Sesslerovej. 1924
- 1925. Kolorovaná fotografia. AVU
SNG, OF Ján Koniarek



Návrh na pomník M. R. Štefánika,
Košice. 1924. Kolorovaná
fotografia. AVU SNG, OF Ján
Koniarek

škicou k finálnej soche s bojujúcimi divokými šelmami. Zo zachovaných materiálov môžeme predpokladať, že Fadrusz ako medzistupeň vymodeloval akt a potom vytvoril priestor výjavu zápasu s vlkami. Tento medzistupeň s využitím fotografie na začiatku 20. storočia je pozoruhodným príkladom, kde fotografia pomáha vo viacerých fázach autorovi pri kreovaní výslednej kompozície. Zo sochárstva prvej polovice 20. storočia spomenieme sériu trinástich fotografií mužského aktu vo viacerých pózach, pohľadoch a detailoch v Štefunkovom albume, ktorý pravdepodobne súvisí s tvorbou *Krucifixu* pre Hriňovú (1943). Na fotografiách mužského aktu má postava ruky zviazané za chrbtom a skôr pripomína Svätého Sebastiana. Okrem tejto série sú vo fotoalbumoch fotografie ženských aktov – pohľady na zadnú časť tela modeliek a jeden akt malého chlapca ako pomôcky k figurám pre neidentifikované realizácie.

Fotografie návrhov a procesov

Okrem dokumentačného účelu mala fotografia v sochárstve i prezentačný význam – ukážka návrhov pre „investora“. Pomocou fotografií autor prezentoval návrh v pomníkových súťažiach. Z toho dôvodu boli sadrové a hlinené modely návrhov fotografované z viacerých pohľadov alebo vo fotografických sériách zameraných na celok. Fotografie modelov pamätníkov vznikali v spolupráci so sochárom, ktorý bol fyzicky prítomný a asistoval fotografovi. To, ako sa na sochu monumentálneho alebo komorného charakteru máme pozeráť, určujú práve fotografie z archívov sochárov. Napríklad v Koniarkovej pozostalosti sú viaceré fotografie návrhov pomníkov, ich jednotlivých škíc, ktoré zachytávajú proces vzniku cez jednotlivé tvorivé fázy od súťaže ponúknutého návrhu po jeho finalizáciu. Vráťane tých, ktoré nakoniec neboli realizované a zachovali sa iba v dokumentačnej fotografickej podobe.



Fotografia súťažného sadrového modelu pamätníka A. Bernoláka, Trnava. 1936 -1937. AVU SNG, OF Ján Koniarek. Foto: Kabáth, Trnava



Fotografia ústrednej sochy pomníka A. Bernoláka, Trnava. 1936 - 1937. AVU SNG, OF Ján Koniarek



Konštrukcia modelu pomníka
P. O. Hviezdoslava, Dolný Kubín,
1935 – 1936. AVU SNG, OF Fraňo
Štefunko

Hlinený model Krucifixu,
Hriňová, 1943. AVU SNG, OF Fraňo
Štefunko

Prostredníctvom fotografií môžeme sledovať zachytenie stvárňovanej idey v jednotlivých štádiách. Napríklad v hlinených modeloch prvého a druhého návrhu *Pocť básnikom* pre Hviezdoslavov pamätník v Bratislave alebo v návrhu na náhrobný pomník A. Halašu. Koniarkove modely pamätníkov fotografoval trnavský fotografický ateliér Kabáth (pečiatka FOTO KABÁTH TRNAVA) a iní neznámi fotografi z Trnavy. V Štefunkovej publikácii o Koniarkovi z roku 1955 sú publikované bez uvedenia autorstva a upravené. Fotografické materiály mali rôznorodú podobu a kvalitu, z toho dôvodu došlo k zjednoteniu viacerých fotografických dokumentácií, avšak na úkor vizuálnej kvality niektorých fotografií sôch.²¹ Z viacerých fotografií Koniarkovho ateliéru vidíme na stenách zavesené fotografie diel A. Rodina, ktorý bol pre nášho sochára majoritným umeleckým vzorom. Na jednej z fotografií je Rodinov *Balzac* za sochou *Alegórie lodnej dopravy* (1944). Fotografia visí v jeho ateliéri, ako dokazujú viaceré fotografie. V roku 1924 vytvoril Koniarek návrh na pomník M. R. Štefánika pre Košice, v jeho pozostalosti je niekoľko fotografií hlineného modelu, ale jedna z nich odkrýva zaujímavý pohľad na sochu z boku, takže dominantne pôsobí plášť a silueta sochy zo zadnej strany.²² Osobne sochu návrhu pomníka poznám zo zbierky SNG a až táto fotografia poodhalila jej výtvarnú hodnotu a spôsob, ako na ňu správne nazerať. Z čelného pohľadu nie je taká pozoruhodná, ale chrbtom otočený a do diaľky pozerajúci sa Štefánik v dlhom zimnom kabáte a čiapke je stvárnený moderne a nekonvenčným spôsobom v inšpirácii Rodinovým *Balzacom*.

Špeciálnou kategóriou sú fotografie diel zo štúdií a stáží sochárov, ktoré ostali na miestach realizácie a nebolo ich možné kvôli materiálnej podstate (hlina, sadra) a finančným nákladom fyzicky premiestniť, alebo sú nezvestné. Štúdium v zahraničí je v tvorbe viacerých autorov záhadnou etapou, fotografie realizovaných diel nám túto etapu dokážu priblížiť, pokiaľ sa ich podarilo zachovať. V osobnom fonde F. Draškoviča

(AVU SNG) sú fotografie jeho diel z čias štúdia v Ríme na Accademia di bella Arti v rokoch 1937 – 1938 (Angelo Zanelli), fotografované neznámym autorom.

Fotografi sôch

Sochári oslovovali na spoluprácu fotografických dokumentátorov, s ktorými úzko spolupracovali. V druhej polovici 20. storočia spolupráce ústia do tvorivých tandemov sochárov a fotografov s vyrovnanými vstupnými úlohami, takže fotografia nebola len „slúžkou“, ale kreatívnym vstupom do výrazu sochárskeho diela. Funkciu „dokumentátorov“ diel suplovali aj samotní sochári, ale ich fotografická produkcia v našom umení nevykazuje také známky kvality ako u profesionálnych fotografov, i keď objavíme aj náhodné a zaujímavé snímky (sochár a fotograf František Draškovič – Tanec, 1953). Na začiatku v sochárskych ateliéroch pôsobili amatérski fotografi a produkcia týchto autorov je kolísavej hodnoty. Napriek tejto technickej nedokonalosti dokážu odkryť sochársku „kuchyňu“ a predstaviť atmosféru vzniku sôch, portrét tvorcu počas prác a poodhaliť sochárske myslenie. Dôležitá je zmena miesta osadenia sôch, zmena priestoru, pre ktorý bola komponovaná. Nesmierne intenzívne pôsobia fotografie sochárskych portrétov pri hotovom diele – tým myslíme pri sadrových alebo hlinených modeloch, alebo priamo pri práci. Prvými známymi fotografiami Fadruszových diel bol fotografický ateliér E. Kozicsa v Bratislave a viaceré maďarské fotografické ateliéry. K zachovaným Kozicsovým fotografiami sôch J. Fadrusza, ktorého firma sa profesionálne venovala fotografii s úspechom nielen komerčným, ale i umeleckým, patria fotografie sochy Márie Terézie a za intenzívnu pozornosť stojí fotografia sochy z kararského mramoru *Apolón s amorom* (1891, zbierka GMB), ktorá zaznamenáva hlavu a hrud' sochy so zdôraznením dokonalého „božského“ až sladkého apolónskeho výrazu. Osvetlením



Posmrtná maska A. Hlinka. 1938. AVU SNG, OF Fraňo Štefunko

Pohľad do Štefunkovho ateliéru po jeho smrti a pred zbúraním. 1976. AVU SNG, OF Fraňo Štefunko. Foto: Matica slovenská, Martin - Filip Lašut



Strana z albumu Fraňa Štefunka s fotografiami legionárov. Príprava k pomníku čs. legionárov v Nových Zámkoch. 1936. AVU SNG, OF Fraňo Štefunko

Dvojstrana z albumu Fraňa Štefunka s fotografiami kompozičných štúdií pravdepodobne ku Krucifixu, Hriňová. Okolo 1934. AVU SNG, OF Fraňo Štefunko

mramorového detailu sochy vzniká na fotografii zvláštne svetlo, ktoré spôsobuje „oživenie“ sochy. Socha nepatrí k charakteristickým a majstrovským Fadruszovým dielam, vytvoril ju počas štúdia na akadémii vo Viedni pod vplyvom antiky a klasicizmu, chýba jej vnútorný výraz. Kozmicovou fotografiou socha získava nalomením chladnosti mramoru a jasných kontúr to, čo samotnej soche chýba – božskú aureolu a hieratickosť.²³ Reprodukčnej fotografii sa profesionálne ako žánru venovalo viacero československých fotografov od J. Sudka, T. Hontyho, M. Robinsonovej a ďalších. Magdaléna Robinsonová okrem reprodukčnej fotografie tvorila v oblasti portrétnej fotografie slovenských umelcov v 70. rokoch, ktoré v tomto žánri patria k výrazným portrétom vykazujúcim senzibilitu k zobrazenému, k prostrediu a aj k jeho dielu. V archíve fotodokumentov Literárneho archívu sa nachádzajú Robinsonovej portréty T. Bártfaya, F. Gibalu, J. Kostku, J. Kulicha, K. Patakiovej, A. Rudavského. Excelentným príkladom symbiózy sochára a fotografie zo svetových dejín umenia je Constantin Brâncuși, ktorý experimentoval s fotografiami svojich diel. Z vlastných ateliérových snímok si uvedomil, že pôsobia ako urbánny environment.²⁴ Zásluhou fotografií diel zachytených v neopakovateľnej atmosfére jeho ateliéru, z autoportrétov môžeme kdekoľvek poznávať Brâncușiho sochársku a zároveň fotografickú tvorbu.²⁵ Menej známymi fotografiami vlastných diel sú taliansky sochár Medardo Rosso (1858

– 1928) a Karl Geiser (1898 – 1957), predstavovaný nielen ako sochár, ale i ako dokumentárny a umelecký fotograf, ktorý nasnímal interakcie figurálnych sôch so živými modelmi v ateliéri. Podobný fenomén výnimočného sochára a fotografa „v jednom“ sa u nás neobjavuje. Ale mimoriadne kooperácie medzi sochárom a fotografom, prípadne medzi sochárom/sochárkou a teoretikom fotografom nájdeme. K nim patrí napríklad Gabriel Kladek a jeho spolupráca s Jurajom Bartuszom²⁶ a Máriou Bartuszovou. V katalógu k jej výstave z roku 1988²⁷ je Kladek uvedený ako komisár výstavy a autor publikovaných čiernobielych fotografií. Základom katalógu sú Kladekove fotografie, ktoré nie sú len reprodukciami diel, ale fotografickými umeleckými experimentmi so svetlom a tieňom, rôznymi druhmi pozadia, expozíciami, inštalovaním a umiestnením v prírodnom prostredí. V katalógu sú publikované viacnásobné série fotografií sadrových sôch snímaných na kovových leštených podkladoch (reprodukcie pod číslom 4.-12., *Bez názvu*, 1963), kde prostredníctvom fotografie skúma variabilnosť a netušené premeny drobného objektu svetlom a tieňom z viacerých pohľadov. Alebo séria štyroch fotografií (reprodukcie pod číslom 17.-20., *Bez názvu*, 1965), kde sadrový objekt podrobil dôkladnej fotografickej analýze, takže máme pocit, že ide o štyri rozdielne objekty. Kladek to docielil hrou svetla, ktoré vytvára rozdielnu modeláciu a obrys zachyteného diela. Viacnásobnou expozíciou hliníkového odliatku *Trojdielna*

plastika IV. (reprodukcie pod číslom 36.-45., 1976) vytvoril Kladek nevšednú fotografickú interpretáciu kľúčiacich tvarov plastiky, vynárajúcej sa z čierneho pozadia, kde lesklý materiál a lúče objektu tvoria „horiace plamene“. V našom prostredí ide o mimoriadne experimenty s fotografiou sochy, ktoré prekračujú rámec sochy a sú autentickými fotografickými dielami s výnimočnou kvalitou s nebývalým fotografickým sústredením.

Čiernobiela

V štúdiu sú používané príklady prevažne čiernobielej fotografie, aj z toho dôvodu, že podstatná časť archívov spomínaných sochárov sa skladá prevažne z čiernobieleho fotografického materiálu alebo z tónovanej a kolorovanej fotografie. V tejto farebnosti vynikajú vizuálnou príťažlivosťou fotografie sôch – sadrové odliatky posmrtných masiek a rúk nasnímané na čiernom podklade. Spôsobuje to výrazný kontrast týchto dvoch farieb v súčinnosti s témou posledného obrazu tela v zástupných fragmentoch. Fotografie zobrazujú solitérne fotografie pravíc a posmrtných masiek, niekedy sa objavuje spojenie obidvoch častí tela na jednej fotografii.²⁸ V úvode sme spomenuli blízkosť obidvoch médií a smrti, tu sa nám iným spôsobom táto súvislosť pripomína. Posmrtné masky sa vytvárali za účelom záznamu podoby na budúci sochársky portrét – ako trojrozmerný materiál k príprave sochy a keďže sadra patrí k nestálym materiálom v sochárskom umení, fotografia mala stabilnejšie fixovať výsledok tohto posledného telesného odtlačku tváre a rúk. Z fotografií posmrtných masiek zaznieva telesná odovzdanosť a vanitas. V 19. storočí proces vzniku sochárskeho diela bol zviazaný s významom materiálu – hlina mala život, sadra bola smrť a mramor znamenal zmŕtvychvstanie diela.²⁹ Vo fotografickom zobrazení telesných odliatkov si uvedomíme, že v náboženských prameňoch sochárstva sa objavuje jeho prvoradá funkcia – zachrániť bytosť podobnosťou.³⁰

Vladimíra Büngerová
Slovenská národná galéria, Bratislava
vladimira.bungerova@sng.sk

¹ WÖLLFLIN, Heinrich: Jak fotografovat sochařská díla? (Problémy italské renesance). In: Výtvarné umění, 7, 1957, č. 1, s. 35-42 (úvod a preklad Čestmír Berka). Publikovaný preklad je treťou a finálnou časťou Wöllflinovho textu k teórii fotografií sôch v dejinách umenia. Prvé dve časti neboli u nás preložené a sú dostupné v originály alebo v iných prekladoch. 1. časť – Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 1896, č. 7, s. 224-228; 2. časť – Wie man Skulpturen aufnehmen soll. In: Zeitschrift für bildende Kunst, 1897, č. 8, s. 224-228; 3. časť – Wie man Skulpturen aufnehmen soll (Probleme der italienischen Renaissance). In: Zeitschrift für bildende Kunst, 1915, č. 26, s. 237-244.

² BENJAMIN, Walter: Malé dejiny fotografie. In: Iluminácie. Eseje. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 171.

³ BILLETTER, Erika: Zur Ausstellung. Der Dialog zwischen Fotografie und Skulptur. In: BILLETTER, Erika - VILLIGER, Verena: Skulptur im Licht der Fotografie. Wabern-Bern : Benteli Verlags AG, 1997, s. 15.

⁴ Z posledných vo svete realizovaných výstav na tému socha a fotografia je potrebné pripomenúť výstavu The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today. The Museum of Modern Art, New York, 2010, reprízovanú v Kunsthau Zürich, 2011.

⁵ Z vlastných kurátorských postrehov chceme na tento problém upozorniť komparáciou pôvodných fotografií priestorových diel s dielami v zbierkach je možné zistenie, že dielo je nekompletné a zachované v torze bez upozornenia tejto skutočnosti v tzv. druhostupňovej evidencii (D. Rosúlková: Priestorová keramika. Okolo 1960. U 86, PGU a T. Bártfay: Túžba. 1961. P 753, SNG).

⁶ PARET, Paul: Sculpture and its negative. The photographs of Costantin Brancusi. In: Sculpture and Photography. Ed. Geraldine A. JOHNSON. Cambridge; New York : Cambridge University Press. 1998, s. 102.

⁷ Ibidem, s. 105.

⁸ BAZIN, André: Ontologie fotografického obrazu. In: Co je to film? Ed. Karel Čiřař. Praha : Herrman a synové, 2004, s. 21.

⁹ WRÓBLEWSKA, Magdalena: Fotografia rzeźby, fotografia jako material rzeźby. O niektorých aspektach twórczości Auguste a Rodina. In: Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką. Ed. Aleksandra LIPińska. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, s. 519.

¹⁰ Carol-Marc Lavrillier (1933), francúzsky fotograf a autor niekoľkých publikácií o sochárstve a dizajne. Okolo roku 1950 získal povolenie od vdovy umelca fotografovať Bourdellov ateliér, vznikla tak séria mimoriadnych fotografií, ktoré sa objavujú vo viacerých monografických publikáciách sochára a francúzskeho sochárstva. Dostupné na: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Carol-Marc_Lavrillier (8. 4. 2014)>

¹¹ Inv. č. 61, 484/86, Fond František Draškovič, AVU SNG, fotografia na zadnej strane signovaná autorskou pečiatkou a pečiatkou Musée Bourdelle.

¹² V SNG v Bratislave pôsobili Rudolf Kedro (1960 – 1972), Marta Hrabínová (1967 – 1968), Ľudmila Mišurová (1972 – 1974), Norbert Grosz (1982 – 1997), Anna Červená/Mičúchová (v r. 1970 – 2012 vedúca fotografka), Sylvia Sternmüllerová (2002 – 2013) a v SNG vo Zvolene František Tomík (1972 – 1974), Štefánia Bačiaková (1975 – 1990).

¹³ Ďakujem kolegovi A. Hrabušickému za upozornenie na spomínaných externistov fotografov.

¹⁴ Táto skutočnosť je spôsobená tým, že archív nie je spracovaný archívnymi metódami, čaká ho v budúcnosti digitalizácia a je využívaný skôr internými zamestnancami, než širokou odbornou verejnosťou.

¹⁵ K fotografom ČSTK, ktorí mapovali sochársku scénu, patrili: M. Borodáčová, Š. Petráš, P. Šimončík a ďalší.

¹⁶ Filip Lašut (1945 – 2012) – jeho fotografické začiatky sú spojené s fotoateliérom u A. Horníka v Martine, na Učňovskej škole v Poprade študoval teóriu fotografie u Bendíka (1961 – 1963). Krátko pracoval v ČTK v Bratislave, v Martine v SNM, až zakotvil na 24 rokov v MS v Martine (od roku 1968). Fotografoval vecné zbierky i výtvarné diela SNLM, literárne a umelecké podujatia, výstavy a semináre. Po 16 rokoch odišiel do Popradu doplniť si stredoškolské vzdelanie (1976 – 1978). Vyše 40 rokov sa venoval divadelnej fotografii. Dostupné na: <<http://www.nocka.sk/medzinarodne-svetove-dni/2010/osobnosti/februar/filip-lasut> (14. 2. 2014)>

¹⁷ WRÓBLEWSKA 2009 (cit. v pozn. 9), s. 525.

¹⁸ SNK Martin, Archív literatúry a umenia, Fond Fraňo Štefunko, sign. 233 K6.

¹⁹ MAŠÍN, Jiří – HONTY, Tibor: Jan Štursa. Praha : Odeon, 1981.

²⁰ GRAJCIAROVÁ, Želmíra: Sochár Ján Fadrusz a Bratislava. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 1997, s. 32.

²¹ Edičná pozn. na s. 201: „Na reprodukovanie ostatných Koniarkových diel bolo vydavateľstvo z rozličných príčin nútené použiť staré, spravidla technicky nedokonalé kópie fotografických snímok, zväčša malých formátov, v niektorých prípadoch aj mnoho desiatok rokov staré, ktoré sa našli buď v umelcovej pozostalosti, v Matici slovenskej, alebo ktoré vydavateľstvu láskavo zapožičali niektorí jednotlivci; sú to kópie fotografických snímok kolísavej technickej úrovne, často snímky fotografov-amatérov alebo fotokópie snímok remeselných fotografistov, nešpecializovaných na reprodukovanie umeleckých diel.“

²² Kolorovaná fotografia, pohľadnicový formát, ateliér Kabáth Trnava. AVU SNG, Fond Ján Koniarek.

²³ Dostupné na: <http://www.gmb.sk/sk/month/detail/september_2009 (3.4. 2014)>

²⁴ PARET 1998 (cit. v pozn. 6), s. 101.

²⁵ Napr. na Slovensku v r. 2013 v Kunsthalle v Košiciach výstava fotografií C. Brancusiho zo zbierok Národného múzea umenia v Bukurešti pod názvom Constantin Brâncuși / Fotograf.

²⁶ K tejto spolupráci viac Lucia GREGOROVÁ-STACHOVÁ – Vladimíra BÜNGEROVÁ (eds.): Gestá/body/sekundy. [Kat. výst.] Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010.

²⁷ KLADEK, Gabriel (komisár a autor fotografií): Mária Bartuszová. Sochárskej práce I. 1962/1987. Košice : Krajská organizácia ZSVU, 1988.

²⁸ V Štefunkovej fotografickej dokumentácii AVU SNG sa nachádza séria fotografií neznámeho fotografa posmrtnej masky a pravej ruky Andreja Hlinku, vo fotografickej dokumentácii A. Ferdinandy posmrtná maska a pravica Janka Alexyho z r. 1970 od R. Kedra.

²⁹ WRÓBLEWSKA 2009 (cit. v pozn. 9), s. 520.

³⁰ BAZIN 2004 (cit. v pozn. 8), s. 21.

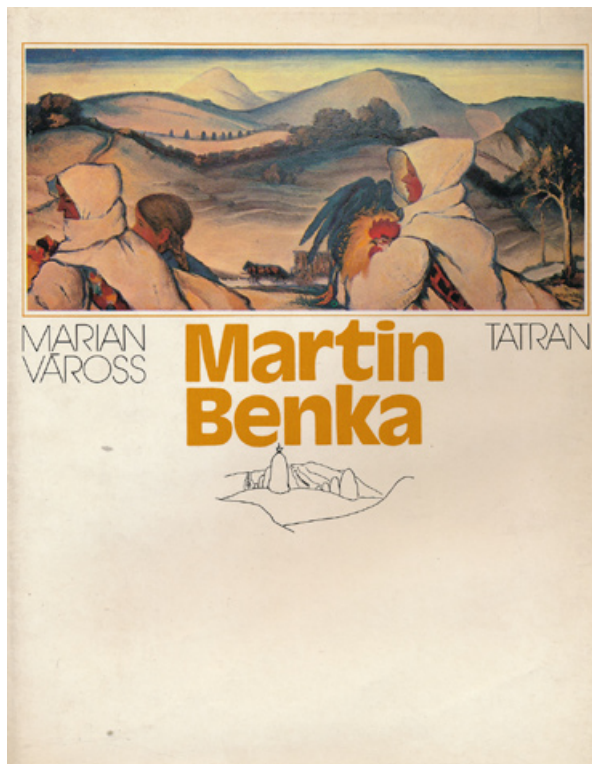
Sculpture and Photography (Part 1)

Summary

This study, which focuses on the relationship between sculpture and photography, was motivated by the study of sculpture of the 20th century; but it also came about thanks to the ongoing digitizing of the collection items of the Slovak National Gallery – in terms of sculpture, the photographing of modern and contemporary works. In addition to 3D artifacts and drawing studies, the research of late 19th century and early 20th century sculpture uncovered many photographs that not only replace the artifact itself, but also chart the creative process, its finalizing and transformation according to light, atmosphere and space, the “motions” of sculptures, unveiling ceremonies, missing artwork, portraits of sculptors in the studio, etc. Photographs of sculptures comprise a significant chapter in art history because it is frequently physically impossible to see the works in real space. Therefore, in addition to visiting studios, the study of available photographic documentation represents an invaluable source of research for every exhibition or publication project dealing with individual artists or interpretations of artwork, phenomena, media or historical periods. Sculpture has been a subject and area of interest for photographers from the very beginning and the emergence of photography is significant in several ways – from practical functions up to thematic inspiration, aids for preparation, etc. The long-term relationship between these two different media has developed in various forms – artistic, reproduction, documentary, reportage and portrait photography. This study analyzes the relationship in greater detail through selected examples from the late 19th century up to the second half of the 20th century and draws from several archive resources and specialized literature. It presents examples of “sculpture” photography from researched estates and personal files of sculptors in the archives of the Slovak National Gallery in Bratislava and the Slovak National Library in Martin (Literary Archive), in addition to monographs of sculptors. In the individual sections the author analyzes how photography has served as an aid, theme and inspiration for sculptors (Photography as Aid, Theme and Inspiration). The nude in photography represents a special category in figurative sculpture and is analyzed in detail in the next chapter, while in the section Photographers of Sculptures, attention is focused on individual artists – creators of photographs – from the unknown up to the famous names of Czechoslovak photography who were close to other artists and for whom sculpture was an important theme (L. Funke, T. Honty, J. Sudek, D. Robinsonová) in artistic or reproduction photography.

English by Elena & Paul McCullough

Klasici moderny očami Mariana Várossa (Martin Benka a Ľudovít Fulla)



Marian Váross: Martin Benka.
Bratislava : Tatran, 1981. Návrh
a realizácia obálky: Tibor
Hrabovský. Repro: Anton Kajan

Príspevok pre sympóziu *Myšlienkový odkaz Mariana Várossa*.
Usporiadatelia: Asociácia teoretikov, historikov a kritikov
moderného umenia a SAV, Galéria mesta Bratislavy,
20. februára 2013, Bratislava

Okrúhle výročia sprevádza často ľudsky prirodzený
a pochopiteľný spomienkový optimizmus a nostalgia, pričom
kritický aspekt býva potlačený, resp. sa neraz marginalizuje.
Pri 90. výročí narodenia významného umeleckého
historika Mariana Várossa možno už nadišiel čas na väčší
odstup a nadhľad – čas na to, aby sme sa pokúsili o hlbšiu
a objektivizovanejšiu analýzu Városovho odkazu. Cieľom
môjho príspevku je sformulovať východiská a základy osobnej
„prípadovej štúdie“, ktorá bude sledovať vývoj Városovej
interpretácie dvoch ústredných postáv slovenskej moderny,
Martina Benku a Ľudovíta Fullu. Ukázať akým spôsobom
odrážala jeho umeleckohistorická recepcia osobné postoje,
vkus atď., ale aj širšie zakotvenie v čase a v určitom socio-
kultúrnom kontexte, ako sa stávala nástrojom i prostriedkom
raz otvorenejších, inokedy skrytejších duchovných
a ideologických intencií, kultúrno-politických cieľov
a zámerov.

Marian Váross (1923 – 1988) sa dejinám umenia začal
intenzívne venovať od začiatku 50. rokov 20. storočia, vieme,
že to spočiatku nebola hlavná sféra jeho profesionálnych
záujmov, postupom času i zhodou rôznych udalostí (náhod?)
a súvislostí sa preňho stala jednou z hlavných profesijných
špecializácií (z núdze cnosťou?). Treba však podotknúť, že aj

dost' podstatnou (hlavná cena za umeleckohistorické dielo
– Cena Mariana Várossa – nesie jeho meno). Hoci kunsthistoriu
neštudoval ako hlavný predmet, ale navštevoval prednášky
z dejín umenia, nemožno celkom súhlasiť s jeho označením
expresis verbis za autodidakta¹ (kritériom absolútoría by sme
z kunsthistorie museli vyškrtnúť mnohých významných
kolegov). Jeho umeleckohistorické dielo, ktorého hlavnou
náplňou boli dejiny slovenského výtvarného umenia 19. a 20.
storočia (monografické i syntetické knižné publikácie,
štúdie, články, texty do výstavných katalógov² atď.), je
dodnes svojím rozsahom obdivuhodné. Hoci reflektoval
skôr klasickejšie a tradičnejšie formulované polohy (tzv.
národný a realistický odkaz), v 60. rokoch bol jeho pohľad
zameraný aj na aktuálnejšie polohy súčasného umenia;
presadzoval jeho širšie a otvorenejšie chápanie.³ V tomto
zmysle je pomerne aj konzistentné, odhliadnuc od toho, že
prešlo istým názorovým vývojom (ktorému sa budem neskôr
osobitne venovať na dvoch „modelových“ príkladoch). Prispel
významným spôsobom aj k vedeckej inštitucionalizácii
samotnej disciplíny dejín umenia, stál pri zrode Oddelenia
pre dejiny výtvarného umenia (1952) v rámci Historického
ústavu SAV, pri osamostatnení do Kabinetu pre teóriu a dejiny
umenia (1955), z jeho iniciatívy sa rozrástol na samostatný
Ústav teórie a dejín výtvarného umenia (1967), ktorého bol do
roku 1970, keď ho zbavili funkcie, riaditeľom. Mohli by sme ho
charakterizovať ako hlavného a svojím spôsobom typického
predstaviteľa „akademických“ (univerzitných) dejín umenia,
na „galerijné“ (múzejné)⁴ sa mu nedostalo dost' príležitostí,⁵



Marian Városov: Ludo Fulla. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. Grafická úprava obalu: Vladimír Janský. Repro: Anton Kajan

Marián Városov: Benka. Bratislava : TVAR, Výtvarné nakladateľstvo, 1952. Obal a väzbu navrhol B. W. Forman. Repro: Anton Kajan

keďže v SNG, kam bol „odložený“ začiatkom 70. rokov, plnil prevažne administratívne úlohy, istý čas bol napr. referentom pre medzinárodné výtvarné sympóziá.

Városov osud v hlavných črtách kopíruje cestu slovenského ľavicového (komunistického) intelektuála druhej polovice 20. storočia⁶ – od nadšenia pre víziu budovania komunizmu stotožnenia sa s režimom až po (čiastočne vynútený) rozchod s ním. Filmový kritik Pavol Branko vo svojich spomienkach poznamenáva: „Kto z našej generácie zmladi nebol komunistom, nemá sa veľmi čím chváliť.“⁴⁷ Ruský literárny vedec Natan Ejdelman už z odstupe nazval situáciu umelca, spisovateľa, intelektuála v 50. rokoch „bezalternatívnu sociálnu hypnózu“, zasiahla spoločnosť a jej elity temer celoplošne; potom nasledovalo precitnutie, sebakritika vlastných východísk, ich triezvejšie posúdenie, nadchnutie sa pre obrodný proces a demokratizáciu spoločnosti, po nástupe normalizácie zas vylúčenie z verejného života, občianska i odborná exkomunikácia (za všetkých bez nároku na úplnosť spomeňme mená ako: Dominik Tatarka, Juraj Špitzer, Albert Marenčin, Ján Rozner, Kalinovci..., z historikov umenia: Tomáš Štraus, Radislav Matuščík...). Miera „disentu“ každého z nich bola, pravdaže, rôzna. V konečnom dôsledku sa aj Marian Városov dostal do pozície „odporcu režimu“,⁸ i keď sám pripúšťal istú „oficiálnu mieru slobody“ (vyjadrenia) v limitoch, ktorých sa mu mohlo dostať v ideologicky totalitnom režime.⁹ S vývinom jeho umenovedných pozícií to bolo zložitejšie, i keď patril v 50. rokoch k popredným teoretikom socialistickorealistickej metódy vtedajšieho umenia, v 60. rokoch sa svoje „dogmatické“ postoje usiloval odčiniť, v dôsledku čoho bol počas normalizácie vylúčený z verejného života so zákazom publikovať, proces jeho odbornej rehabilitácie trval dlho a začal sa naplňovať až krátko pred jeho smrťou.

Apropos 50. roky. Na nedávnej výstave *Prerušená pieseň / Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* v Slovenskej národnej galérii (2012) boli úryvky textov Mariana Városova využité ako

časté komentáre k dielam. Začiatok jeho kariéry umeleckého historika sa udial v službách aplikovanej kunsthistorie. Slovom Jána Bakoša – pred dejinami umenia sa objavili po roku 1948 tieto úlohy: „a) pomáhať uskutočniť nový umelecký ideál, prispieť k vzniku nového umenia – socialistického realizmu; b) podieľať sa na socialistickej prevýchove človeka“.¹⁰ Cez praktickú, organizačnú, publicisticko-kritickú činnosť v rámci slovenskej sekcie ZSVU bolo náplňou práce Mariana Városova a ďalších teoretikov historicky a teoreticky zdôvodniť metódu socialistického realizmu – ideologický konštrukt i politický nástroj inštitucionalizácie umenia, ako aj jeho „špeciálnu“ funkciu, eufemisticky povedané: podiel na budovaní nového sveta (na margo chcem poznamenať, že MV sa usiloval naozaj čestne a – v rámci existujúcich mantinelov – aj objektivizovať novú metódu, nikdy „nekráľoval“ tých, ktorí sa od nej odklňali, resp. ju nepochopili). Základom novej marxistickej interpretácie dejín umenia (a jeho súčasnosti) bolo hľadisko historického materializmu a triedneho boja, aj ona, ako iné ideologické sféry, bola mocensky a direktívne reglementovaná režimom, komunistickou stranou. V tomto duchu sociologicky (sociograficky) orientovaného výkladu sa niesli vlastne všetky oficiálne teoretické výstupy. Poďme teraz k dvom prípadom (Benka a Fulla) pars pro toto vytvárania nového – osobného – umeleckohistorického príbehu.

Ad Martin Benka

Marian Városov sa životom a dielom Martina Benku zapodieval vlastne po celý život, najdlhšie a najsústavnejšie, svoje poznanie zhrnul v troch monografiách (1952, 1955 – album, 1981),¹¹ syntetických prácach (1960)¹² a v početných štúdiách. Aj Benku začiatkom 50. rokov postihlo obvinenie z tzv. formalizmu, ale jeho dištanc trval pomerne krátko. Po II. celoštátnej konferencii Zväzu československých výtvarných umelcov (1952), ktorá sa zaoberala „tvorivejším“ chápaním metódy socialistického realizmu, bol Benka

rehabilitovaný a ako prvý maliar menovaný národným umelcom, jeho význam potvrdil aj fakt usporiadania súbornej prehliadky v aule Univerzity Komenského v Bratislave (1953). Len pred niekoľkými rokmi Benkovi hrozilo obvinenie z kolaborovania so slovenským štátom, teraz sa znovu ocitol na spoločenskom Olympe... Zásadným spôsobom k tomu prispela aj monografia Mariana Várossa (1952), ktorá v základných interpretačných východiskách reflektovala „zmocnenie“ sa Benku cez optiku vtedajšej ideológie a kultúrno-politickej praxe. Umelec bol vlastne eklatantným príkladom predstaviteľa umenia vykorisťovanej triedy (v jeho curriculum vitae sa napr. zdôrazňoval chudobný pôvod, účasť členov rodiny v robotnícko-socialistickom hnutí, čítanie *Dělnických listov* atď.). Treba však podotknúť, že autorstvo štylizácie Benku za „proletára“ patrila jemu samému – monografia bola v mnohých aspektoch opretá o Benkove spomienky, ktoré vtedy formuloval¹³ a ktoré autor v monografii aj citoval. Z proponovaných princípov „straníckosti, triednosti a ľudovosti“ si režim u Benku vybral ten tretí, pasoval mu do trendu umelej folklorizácie kultúry, ku ktorej sa programovo smerovalo. Benkova ľudovosť vyhovovala, i keď s podmienkami. V tomto zmysle mu autor monografie všeličo vyčítal, napr. že „... sa nevyhol celkom úskaliam formalistických náhľadov na umenie a ... nevedomil si nevyhnutnosť pevného triedne-kritického pohľadu na slovenskú skutočnosť“, nevyberal správne myšlienky a nevyjadroval ich „správnou formou“, náboženské motívy však „vyvažoval aktívnym a bojovným chápaním ľudu“.¹⁴ Postrehol síce, že „Benka chápe ľudí metaforicky ako hrdinov“ avšak preto, aby mu vzápätí vytkol, že ich nechápe ako „... výsledok spoločensko-historického vývinu. Benkov ľud je silný, sebavedomý a krásny osebe, no nebojuje proti svojim triednym nepriateľom, ktorí ho zámerne udržiujú na stupni primitívneho obyvateľa prírody“.¹⁵ V záverečnej kapitole zhrnul základné znaky maliarovho diela: „Benka nie je revolucionár. V jeho osobnosti prevládal idealizujúci básnik nad kritikom spoločnosti,“¹⁶ aj keď jeho dielo vykazovalo nedostatočne rozvinutú socialistickú ideovosť, neúplné poznanie a neúplnú realistickú metódu,¹⁷ predsa len sa mu podarilo spojiť „snahu o národný a ľudový výraz s realistickou metódou“,¹⁸ čoho výsledkom bolo, aj napriek nedostatkom, „zdravé a pokrokové dielo“.¹⁹ Benkovo dielo otvorilo problematiku uchopenia etnického – nacionálneho prejavu v dejinách umenia prvej polovice 20. storočia (paradoxne v čase procesov s buržoáznymi nacionalistami) a jeho interpretácia priniesla vlastne syntézu etnicko-výrazového a sociologicko-ekonomického výkladu, „došlo k stotožneniu umelecky hodnotného s historicky progresívnym, etnickým a navyše ľudovým“, „triedna interpretácia sa spojila s interpretáciou národnou“.²⁰ Benka bol Városovou „srdcovkou“, o čom svedčí aj príbeh poslednej a zároveň najrozsiahlejšej monografie maliara – vyšla na „osobitné povolenie“ (čo ho sprevádzalo, si dnes možno ani nevieme predstaviť). Hoci jej rukopis bol v hlavných črtách hotový už začiatkom 70. rokov,²¹ do vydavateľstva bol odovzdaný v polovici roku 1977, kniha uzrela svetlo sveta až roku 1981. To, že vyšla posmrtno (Martin Benka zomrel roku 1971), Városovi doslova a do písmena „uvoľnila ruky“, diktát umelca už nebol prítomný, ostal však diktát režimu, ktorý mu napokon (milostivo?) dovolil

monografiu publikovať. Keďže od prvej monografie prešlo takmer štvrtstoročie, je pochopiteľné, že Városov v nej mnohé čiastkové – časové a vlastne dočasné – súdy a závery korigoval, ale hlavne pokúsil sa o nové syntetizovanie odkazu umelca prostredníctvom oveľa citlivejšieho a diferencovanejšieho metodologického aparátu, ktorý vlastne rezumoval aj jeho skúsenosti a myslenie na poli estetickom, filozofickom či psychologickom. V tomto zmysle to bol aj svojho druhu testament jeho kunsthistorickej práce. Vo všetkých Városových benkovských štúdiách možno charakteristicky sledovať vývin jeho interpretačných a metodologických prístupov; od vulgárno-materialistických v prvej monografii až po uplatnenie metódy „dialektického a historického materializmu“ v poslednej. V procese dlhoročného spracovania Benkovho diela vývin jeho názorov na autora predstavuje priam ukázkovú revíziu samého seba, a to nielen z hľadiska umenovedného, ale aj spoločensko- a kultúrno-politického. Na druhej strane odhliadnuc od násosov času prirodzených sebaštylizácií však Városove príspevky k Benkovi predstavujú dodnes mimoriadne cenné – a svojim spôsobom stále zásadné – dedičstvo, nielen z hľadiska viacerých, neraz brilantných postrehov (napr. dnes už povestný „slovenský šok“) a hodnotení, ale aj z hľadiska podrobnej heuristickej analýzy.

Ad Ľudovít Fulla

Na rozdiel od Benku bol Fulla osobnostne i umelecky komplikovanejším zjavom (mal živnostenský pôvod, ako rád zdôrazňoval, bol predstaviteľom „elity“ medzivojnovnej – medzinárodnej – avantgardy, ktorá bola v 50. rokoch pokladaná za buržoázno-úpadkovú, vnímaná ako reprezentácia vládnucej, vykorisťovateľskej vrstvy; Fulla sa medziiným ako jeden z mála dištancoval od dobových mocenských praktík – opustil VŠVU a na znak protestu vrátil stranícku legitimitáciu atď.). Kým Benku si nový mocensko-politický režim diktatúry proletariátu začiatkom 50. rokov nakoniec „privlastnil“ (Alexandra Kusá)²² s Fullom to bolo zložitejšie. Spolu s inými modernistami bol obvinený z „formalizmu nacionalistického charakteru“, Galanda z formalizmu „kozmpolitného“, Kolomana Sokola zas označili za nositeľa „sentimentality“ a „buržoáznej estetiky oškľivosti“. Zvlášť neblahú úlohu tu zohral bývalý avantgardista – dadaista a člen skupiny MA, Ľudovít Kudlák,²³ jeden z prvých recenzentov Fullovoho nástupu v 20. rokoch. Kým Benka a Mallý vďaka realistickej ľudovosti a žánrovosti svojho diela boli rehabilitovaní medzi prvými po II. celoštátnej konferencii ZČSVU už roku 1952, Fullovmu pozitívnejšiemu hodnoteniu a prijatiu nepomohla ani prevaha ilustratívnej, ani prítomnosť prvkov „ľudovosti“ v posledných prácach. Hoci to bola práve Fullova „ľudovosť“ (skôr v tematickej ako formovej rovine), ktorá sa stala postupne mostíkom k jeho umeleckej rehabilitácii. Marian Városov venoval Fullovmu dielu obrazovú monografiu (1955).²⁴ Dnes sa javí jeho prístup k Fullovi prezentovaný v tejto publikácii za pomerne „sofistikovaný“. Na to, aby Fullu čiastočne rehabilitoval, odsunul jeho tvorbu do rádo nižšej kategórie „dekoratívneho“ (úžitkového) umenia, ktorú ako metodologické kritérium z pozícií marxistickej estetiky osobne a menovite pre Fullu vlastne zaviedol. Kým v publikácii *Slovenská výtvarná prítomnosť* (1953) Fullovo dielo ešte označil za „vyslovený formalizmus“,²⁵ o niekoľko rokov už

usmerňoval Fullov návrat do dejín umenia. Prvá cesta viedla cez vzťah k ľudovému umeniu, druhá cez kategóriu úžitkového a dekoratívneho umenia („využil úžitkové umenie ako trójskeho koňa, a tak priviedol Fullu späť do dejín slovenského umenia“).²⁶ Oceňoval, že z ľudového umenia čerpal „zmysel pre radosť a zdobivosť“, na rozdiel od inej časti tvorby ovplyvnenej formalistickými názormi (podľa neho negatívny vplyv mal na Fullu hlavne Galanda). Od Fullu sa preto nemala žiadať komorná tvorba, ale – v zmysle straníckych direktív – sa odporúčalo „... dať mu všetky možnosti a dostatok objednávok na tvorbu diel, ktoré dekoratívnou rečou zmnožia radosť nášho človeka z budovania nového života“²⁷ (veď najlepšie vyznievali obrazy v gobelínoch!). Városov zdôvodňoval oneskorené vydanie dávnejšie zostaveného albumu (1955) tým, že „... jeho osobité dekoratívne umenie, popritom značne ovplyvnené formalizmom by bolo miatlo a odďaľovalo prekonávanie buržoáznych zvykov a teórií a osvojovanie si metódy socialistického realizmu“.²⁸ Naďalej rozoznával medzi formalizmom (rozumej buržoáznym umením, tzv. modernými -izmami) a „ornamentálnymi zákonitosťami dekoratívnej maľby“, pre Fullu takými typickými.

Városov sa k hodnoteniu Fullu ešte vrátil v impozantnej syntéze *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945* (1960),²⁹ ktorej závery formuloval okolo polovice 50. rokov. Hoci tu už rehabilitoval Fullova a Galandovu modernu a prihovárал sa za „správne“ hodnotenie diela oboch maliarov, ako aj samotného pojmu moderného umenia.³⁰ V medailóne venovanom Fulllovi ďalej nachádzame formuláciu „tvorca slovenského dekoratívneho maliarstva“,³¹ aj interpretačne nevyrovnaný vzťah k experimentu okolo *Súkromných listov* („vnútorné protirečenie typické pre ‚čisté umenie‘ buržoáznej epochy“), vyčítané mu je aj „občasné kotvenie v náboženských témach“ a s tým súvisiaca „abstraktná archaickosť“.³² Tieto nedostatky sú zas obhajované zo strany obsahovej zložky tvorby (dôraz na „dekoratívne zvládnutú tému“), ktorá je u Fullu „bytostne optimistická“,³³ pomáha mu aj pochopenie „ducha nášho ľudového umenia“.³⁴ O niekoľko rokov neskôr (1958) vznikla Városova štúdia pre časopis *Nová literatúra*³⁵ *Problémy Fullovoho diela*, kde zopakoval tézy načrtnuté vyššie. Monografické spracovanie diela Ľudovíta Fullu sa však v tom čase dostalo do rúk iného historika umenia, Radislava Matuščíka, netreba však zabudnúť, že Marián Városov prispel k jeho návratu. Ten sa neskôr stal zvláštnym „triumfom“ socialistického umelca, s ktorým socialistický režim uzavrel akúsi nepísanú dohodu o jeho modernizme (ale to už je iný príbeh...).

Postskriptum

Nikto z nás sa nedokáže vyviazať, vymaniť z času, ktorý žil a v ktorom pracoval. A nebolo to ani v prípade Mariana Városova, ktorého osudom sa napokon stala – slovami Zuzany Bartošovej – „osamelosť“.³⁶ Mohla by som na záver použiť inú Panofského metaforu, že po tom, čo sa musel na mocenský – stranícky zásah ako historik umenia odmlčať, sa uzavrel do slonovinevej veže. Celkom tak to ale, nebolo. Slovenskú národnú galériu normalizačných čias ťažko označiť za vežu zo slonoviny. Keď sa pripravovalo toto kolokvium, priniesol mi Mojmir Városov sadu dokumentov, zápiskov a poznámok svojho otca. Aj keď tiež patrí k pamätníkom a za socializmu som už žila, začínala pracovať a pracovala, normalizačné

dokumenty, ktoré sa mi dostali do rúk na mňa zvlášť živo dýchli svojim priam zlovestným „oldspíkom“, slovami, čo stáli za činmi a dokázali doslova a do písmena popraviť tvorivých a mysliacich ľudí, odsúdiť ich do vyhnanstva. Stojí za to uchovať tieto dokumenty pre dejiny. Preto bez akýchkoľvek metafor uzavriem svoj príspevok konštatovaním, že napriek kritickému odstupu, bez ktorého skúmanie minulosti ani nie je možné, napriek všetkým možným výhradám, ktoré majú historici umenia, najmä keď sú mladší a menej skúsení voči všetkým tým, čo boli pred nimi, bol Marian Városov náš významný predchodca.

Katarína Bajcurová
Slovenská národná galéria, Bratislava
katarina.bajcurova@sng.sk

¹ CRULISOVÁ, Ingrid: Lesk a bieda slovenskej kunsthistórie II. In: *Ars*, 28, 1995, č. 2-3, s. 184-203.

² Vydal monografie: Janko Alexy (1944), Štefan Polkoráb (1953), Ladislav Treskoň (1954), Jaroslav Augusta (1956), Ľudovít Fulla (1955), Imro Weiner-Král (1963), Eugen Nevan (1964), Martin Benka (1952, 1955, 1981), Gustáv Malý (1964, 1988), štúdie o Vincentovi Hložníkovi, Kolomanovi Sokolovi atď. K ústredným dielam patrí dodnes impozantná encyklopedická publikácia Slovenské výtvarné umenie 1918 - 1945 (1960), ktorej predchádzali viaceré štúdie, kde pionierskym spôsobom formuloval zásadné metodologické, interpretačné a periodizačné východiská.

³ Bol hlavným komisárom výstavy Súčasné slovenské umenie v Jazdiarni Pražského hradu v Prahe (1963), ktorá priniesla otvorenejší a pluralitnejší pohľad na aktuálnu výtvarnú scénu.

⁴ ORIŠKOVÁ, Mária: Politika vystavovania na Slovensku. In: *Teória a prax múzea umenia*. Bratislava : Nadácia - Centrum súčasného umenia, 2002, s. 83.

⁵ V pozostalosti sa nachádza výkaz práce, ktorý M. Városov podával ako člen korešpondent SAV, kde sa píše, že bol poverený prípravou materiálov pre výstavu V. Hložníka v SNG (štúdia, bibliografia, faktografický aparát), pričom v katalógu sa jeho meno nemalo uvádzať. Po zmene na riaditeľskom poste (Š. Mruškovič?) bol katalóg stiahnutý z výroby, skartovaný a M. Városov dostal disciplinárne opatrenie s krátením platu (výstava V. Hložníka sa po mnohých bojoch a intervenciách uskutočnila v SNG až roku 1985).

⁶ ZAJAC, Peter: Slovenský intelektuál 20. storočia. In: *Meštianstvo a občianska spoločnosť na Slovensku 1900 - 1989*. Ed. Elena MANNOVÁ. Bratislava : Academic Electronic Press, 1998, s. 77-92.

⁷ BRANKO, Pavol: *Proti prúdu*. Bratislava : Marenčin PT a SFÚ, 2011, s. 53.

⁸ UHER, Ján: Úvaha nad úvahami. In: Városov, Marian: *Úvahy v samote*. Bratislava : Bradlo, 1991, s. 20-21.

⁹ Ide o parafrázu jeho vlastných z denníkových záznamov z r. 1982. In: *Jeden a všetky životy Mariana Városova*. Zborník. Bratislava : Filozofický ústav SAV a Nadácia Milana Šimečku, 1993, s. 80, v príspevku BARTOŠOVÁ, Zuzana: Osamelosť Mariana Városova. Hľadanie umeleckohistorického autopostrtu. In: *Ars*, 36, 2003, č. 3, s. 232.

¹⁰ BAKOŠ, Ján: Situácia dejepisu umenia na Slovensku (Prolegomena). In: *Analekta*, 6, 1979, č. 7, s. 80.

¹¹ VÁROSS, Marian: Martin Benka. Bratislava : Tvar, 1952; Martin Benka. Výber z olejomalieb. Dvanásť štvorfarebných reprodukcí. Bratislava : SVKL, 1955; Martin Benka. Bratislava : Tatran, 1981. Dôležitým bol príspevok na sympóziu Martin Benka a slovenská kultúra. Materiály z celoslovenského seminára... k 90. výročiu narodenia národného umelca Martina Benku. Bratislava : SFVU, Komisia pre správu pozostalosti Martina Benku, 1978, kam bol „prípustený“.

¹² VÁROSS, Marian: *Slovenské výtvarné umenie 1918 - 1945*. Bratislava : SVKL, 1960.

¹³ BENKA, Martin: *Za umením. Spomienky a úvahy*. Bratislava : SVKL, 1958.

¹⁴ VÁROSS 1952, s. 61, 68, 56.

¹⁵ *Ibidem*, s. 71.

¹⁶ *Ibidem*, s. 111.

¹⁷ *Ibidem*, s. 120.

¹⁸ *Ibidem*, s. 117.

¹⁹ *Ibidem*, s. 126.

²⁰ BAKOŠ 1979 (cit. v pozn. 10), s. 82.

²¹ Vo výkazoch práce, ktoré odovzdával v SNG, čítame, že roku 1972 bol rukopis monografie hotový, chýbali faktografické časti, aparát.

²² KUSÁ, Alexandra: *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 - 1956*. Sprievodca výstavou. Bratislava : SNG, 2012. Ďalej k problematike: KUSÁ, Alexandra: *Sorela - slovenský variant? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 - 1956 na Slovensku*. Bratislava : FiF UK, 2004. Dizertačná práca; KUSÁ, Alexandra: *Mýtus socialistického realizmu verzus slovenský mýtus? In: Slovenský mýtus*. [Zb. a kat. výst.] Ed. Aurel HRABUŠICKÝ. Bratislava : SNG, 2006, s. 71.

²³ *Vystúpenie maliara Ľudovíta Kudláka na aktíve slovenských výtvarníkov - komunistov 18. mája 1951*. Pozri: KUDLÁK, Ľudovít: *Diskusný príspevok na aktíve výtvarníkov*. In: *Výtvarné umění*, 2, 1951 - 1952, s. 163-165.

²⁴ VÁROSS, Marian: *Ľudo Fulla. Maľby a drevorezy*. Bratislava : SVKL, 1955.

Prvýkrát sa Fullovmu dielu venoval: VÁROSS, Marian: *Drevorezy Ľudo Fullu*. In: *Elán*, 14, 1943 - 1944, č. 5, s. 7-8.

²⁵ VÁROSS, Marian: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava : Tvar, 1953, s. 12.

²⁶ KUSÁ 2006 (cit. v pozn. 22), s. 71.

²⁷ VÁROSS, Marian: *Ľudo Fulla. Maľby a drevorezy*. Bratislava : SVKL, 1955, s. 17.

²⁸ *Ibidem*, s. 14.

²⁹ VÁROSS, Marian: *Slovenské výtvarné umenie 1918 - 1945*. Bratislava : SVKL, 1960. Vzhľadom na dlhé vydavateľské termíny socialistickej knižnej výroby treba uviesť, práce na knihe boli začaté roku 1954, text bol ukončený roku 1956. Oponentmi rukopisu boli: A. Güntherová-Mayerová, M. Bakoš, Š. Bednár, R. Matuščík, V. Novotný, J. Kotalík; kniha získala výročné uznanie SFVU roku 1960.

³⁰ *Ibidem*, s. 168.

³¹ *Ibidem*, s. 169.

³² *Ibidem*, s. 170.

³³ *Ibidem*, s. 171.

³⁴ *Ibidem*, s. 175.

³⁵ VÁROSS, Marian: *Problémy Fullovho diela*. In: *Nová literatúra*, 2, 1958, č. 16, s. 3-4.

³⁶ BARTOŠOVÁ 2003 (cit. v pozn. 9), s. 231-234. Autorka vo svojej úvahe vedie paralelu medzi Benkovou „osamelosťou“ v priestore slovenského výtvarného umenia a Városovou pozíciou v slovenskom kultúrnom a umeleckohistorickom priestore, hľadá hlbšie duchovné spojitosti medzi životnými postojmi oboch aktérov i keď vzdialených od seba v čase.

Classics of Modernism (Martin Benka and Ľudovít Fulla) through the Eyes of Marian Váross

Summary

This contribution was presented at the symposium *Myšlienkový odkaz Mariana Várossa (The Ideological Legacy of Marian Váross)* organized by the Association of Modern Art Theoreticians and Critics and the Slovak Academy of Sciences on February 20, 2013 at the Bratislava City Gallery on the occasion of what would have been Váross's 90th birthday.

Marian Váross (1923 – 1988) was a philosopher, aesthetician – axiologist and art historian. He studied Slovak and philosophy at the university in Bratislava before going on to do graduate work at the Sorbonne (1945 – 1947) and Cambridge (1947 – 1948). In 1952, he began working at the Slovak Academy of Sciences where he participated in the establishment of the Cabinet of Art Theory and History; this was the forerunner of the Institute of Art Theory and History (where he served as head until 1970). During the period of Normalization, he was persecuted due to political reasons and transferred to the Slovak National Gallery as an administrative worker (until 1984). In the 1950s, he worked in the field of art journalism which in the beginning ideologically conformed with the times, and in the field of art history with an emphasis on the beginning of Slovak artistic expression in the 20th century. He published a monumental encyclopedic overview entitled *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945 (Slovak Fine Art 1918 – 1945; Bratislava: SVKL, 1961)*, and was also the author of monographs of several artists. This study critically analyzes the development of his opinions regarding the work of two artists of Slovak Modernism which he published in several monographs: *Martin Benka* (Bratislava : Tvar, 1952; Bratislava : SVKL, 1955; Bratislava : Tatran, 1981) – he returned to this work three times in monographs in the course of almost three decades; and *Ľudovít Fulla* (Bratislava : SVKL, 1955). The aim of this contribution was to formulate the baselines of the “personal case study” which monitors the development of Váross's opinions regarding the work of both artists. It shows how his art historical perception reflected his personal attitudes, taste, etc., but also a wider anchoring in time and in the social and cultural context, and how it became an instrument and tool for the sometimes more open and other times more hidden intellectual and ideological intentions, and cultural and political goals and intents.

English by Elena & Paul McCullough

Talianska maľba / Italian Painting



1. Francesco Rosa: Filozof
Olej na plátne, 114 × 93 cm
Bratislava, Slovenská národná
galéria (O 360)
Foto: Pavol Breier

1. Francesco Rosa: The Philosopher
Oil on canvas, 114 × 93 cm
Bratislava, Slovak National
Gallery (O 360)
Photo: Pavol Breier

Bratislava : Slovenská národná galéria, 2013, 243 s., čb. a far.
obr., bibliografia.
[Kat. výst.] Bratislava, Slovenská národná galéria
– Esterházyho palác, 20. júna – 17. novembra 2013. ISBN 978-80-
8059-174-8

Italské maliárství 14. – 18. stoloetí ve slovenských státních
a soukromých sbírkách nebylo jako celek až dosud odborně
zpracováno. Pokud byla díla italské provenience v minulosti
představována veřejnosti, tak vždy jako součást starého
evropského umění spolu s dalšími artefakty, tak jako v případě
retrospektivní přehlídky umělecké tvorby do roku 1800, kterou

v roce 1928 zorganizovala Umělecká beseda, dále v případě
Výstavy obrazů starých světových mistrů 15. – 19. století, uspořádané
v roce 1946 Slovenským muzeem, a *Výstavy obrazů starých mistrů*,
která proběhla ve Slovenské národní galerii v roce 1949.
Umělecká díla italského původu, z nichž největší prostor
zaujímají obrazy, zastoupená na reprezentativní přehlídce
konané ve Slovenské národní galerii od 20. června do
17. listopadu 2013 pod názvem *Talianska malba*, se do části
Horních Uher, kterou dnes zaujímá Slovensko, dostávala
výhradně jako importy, jejichž původní funkci dnes buď
vůbec neznáme, nebo jen tušíme. Původně byla převážně
součástí uměleckých sbírek, které vlastnili uherští aristokraté

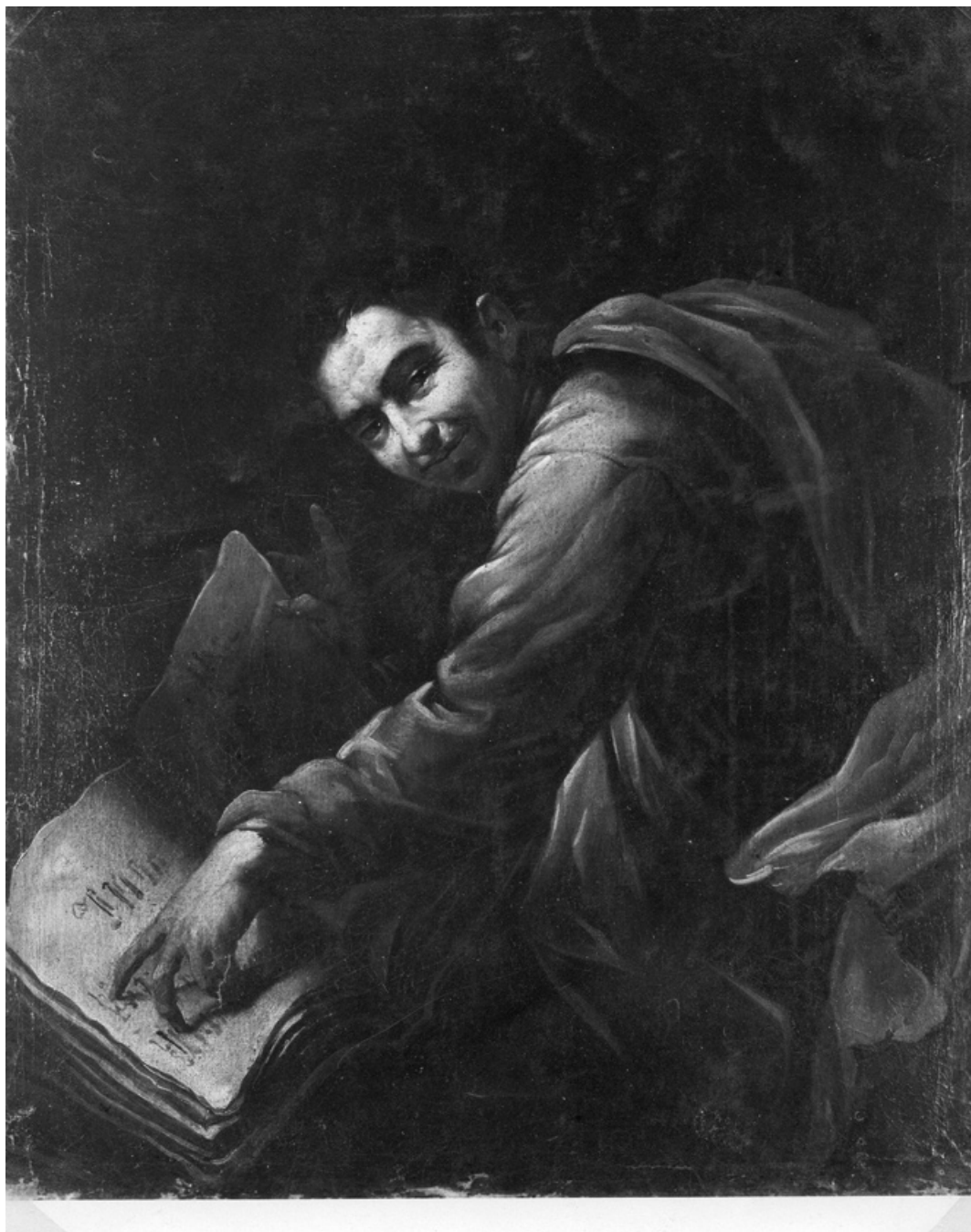


2. Francesco Rosa: Filozof
Olej na plátne, 114 × 92 cm
Súčasný výskyt neznámy
Foto: archív Eduarda Šafaříka
seniora

2. Francesco Rosa: The Philosopher
Oil on canvas, 114 × 92 cm
Present location unknown
Photo: the archive of Eduard
Šafařík senior

či jejich rodiny, z nichž nejvýznamnějšími byli Pálffyové a Andrassyové, mající původně statky na dnešním slovenském území. Mezi uměnilovnými členy těchto zámožných a vzdělaných rodin zvláště vynikl hrabě Ján Pálffy (1829 – 1908), z jehož zámků Králová u Sence (např. č. kat. III.1.; III.2.; III.4.; III.9.; VI.1.5.; VI.1.6.; VI.2.1.; VIII.5.) a Bojnice (č. kat. I.2.) se po jeho smrti dostala do zemského muzea (pozdějšího Slovenského muzea a od 1977 do sbírky Starého evropského malířství Slovenské národní galerie) celá řada kvalitních malířských děl. Z další linie rodiny Pálffy držící do roku 1945 Hrad Červený Kameň (dnes součást Slovenského národního muzea) pochází cenný soubor italské majoliky 16. – 18. století rovněž začleněný do výstavy. Další artefakty expozice pak tvoří akvizice uskutečněné od 50. let 20. století skrze nákupy z antikvariátů v Praze a Brně (č. kat. III.5.; VI.2.6.; VII.1.5.) či převody z Národní galerie v Praze před rokem 1993. Výstavu uměleckých děl dnes uložených ve sbírkách Slovenské

národní galerie, Galerie města Bratislavy, Slovenského národního muzea (Múzeum Bojnice, Múzeum Červený Kameň, Múzeum Betliar), Muzea Spiše (Spišská Nová Ves), Západoslovenského muzea v Trnavě a dalších institucí, doplněnou o exponáty ze slovenských soukromých sbírek (č. kat. II.1.4.; II.2.4.; VI.3.1.; VII.1.1.; VII.1.3.; VII.1.4.; VII.1.8.) a o dva exponáty z Museo Biblioteca Archivio v Bassano del Grappa (č. kat. VII.2.1.; VIII.4.), připravila kurátorka sbírky Starého evropského malířství Zuzana Ludiková. Hlavním podnětem k uspořádání výstavy italského malířství bylo, podle jejich slov, uměleckohistorické zhodnocení několika recentních přírůstků sbírky, včetně nových atribucí a interpretací již dříve zapsaných artefaktů. Zuzana Ludiková je také autorkou koncepce katalogu, který výstavu ve Slovenské národní galerii doprovází. Katalog *Talianska maľba / Italian Painting* je uveden třemi statemi pojednávajícími o italském umění v kontextu



3. Francesco Rosa: Filozof s otvorenou knihou
Olej na plátne, 113 × 95 cm
Súčasný výskyt neznámy
Foto: archív Eduarda Šafaříka seniora

3. Francesco Rosa: The Philosopher with an Open Book
Oil on canvas, 113 × 95 cm
Present location unknown
Photo: the archive of Eduard Šafařík senior

politických, hospodárskych a sociálnych dejín Uher, o obchodných a kultúrnych kontaktoch stredovekých a raně novověkých Uher s Itálií, o aristokratickém sběratelství rozvíjejícím se od druhé poloviny 18. století a rovněž o vzniku národních muzeí během 19. století na území Uher. Jak vyplývá ze studie Zuzany Ludikové, převážná část uměleckých pokladů shromažďovaných od druhé poloviny 18. století uherskou šlechtou se na přelomu 19. a 20. století dostala do Muzea krásných umění (Szépművészeti Múzeum) v Budapešti, zbytek, zahrnující převážně sbírky či jednotlivé umělecké předměty z hradů a zámků na dnešním Slovensku, se od počátku dvacátého století stal postupně součástí slovenských muzeí a galerií, konkrétně Slovenského muzea. Při čtení stati „Jeden z motivů založení státní obrazárny“ se však nelze ubránit dojmu, že více než na historii sběratelství a počátek veřejných muzeí na Slovensku je větší důraz kladen na vznik

maďarského Muzea krásných umění v Budapešti. Hluběji a analytičtěji cílenou studií geneze slovenských sbírek a muzeí zde bohužel postrádáme.

Koncepce výstavy Zuzany Ludikové spočívá nejen v prezentaci různorodého materiálu italské provenience (obrazy, grafika, keramika), ale zřejmě i v jakémsi pokusu o „korpus“ italské malby ve slovenských sbírkách, neboť jak sama autorka uvádí: „... uzavření expozic kvůli plánované rekonstrukci Slovenské národní galerie umožnilo shromáždit větší množství děl italské provenience“. To částečně vysvětluje metodologickou nedůslednost ve výběru exponátů i skutečnost, že se na výstavě vedle špičkových a umělecko-historicky prověřených děl objevují i díla sice zrestaurovaná, ale po umělecké stránce či kvalitě méně hodnotná až druhořadá. Podle recenzentova názoru měla Zuzana Ludiková vystavit pouze *chef d'oeuvres* slovenských sbírek a ty také zevrubně kriticky zhodnotit.

Zpracování velkého množství obrazů pocházejících z různých malířských škol je úkol nadmíru obtížný a vyžadoval by mnohem více času, než Zuzana Ludiková zřejmě měla. Pak by se nemohlo stát, že v katalogu u skutečně významných děl chybí některé závažné a podstatné informace, včetně literatury, a jejich analýza je někdy spíše povšechného charakteru (srov. komentář č. kat. VII.1.4.). Nesporným přínosem práce Ludikové však je, že, byť se často dostala do rozporu s domácími autoritami, k mnohým malířským dílům přistupovala na těchto zcela nezávisle a nebála se nových interpretací a atribucí.

Na rozdíl od výstavy jsou exponáty v katalogu logicky řazeny chronologicky, tj. podle doby jejich vzniku. První kapitola, kterou zpracoval Dušan Buran, se věnuje gotickému malířství od 14. do 15. století, kde vyniká proslulý *Bojnický oltář* (č. kat. I.2.), který vytvořila dílna florentského umělce Nardo di Cione ve spolupráci s Andreou di Cione, zv. Orcagna po roce 1350 v prostředí augustiniánských eremitů v Pise, jak se hypoteticky uvádí „na základě hagiografického programu s akcentem na světcе-poustevníky a přítomnosti poutníka sv. Raniera, rodáka z Pisy mezi dominantními postavami“ oltáře (Barbora Glocková, 1998). Statuta bolognské univerzity (č. kat. I.7.) z doby po roce 1317 na 9 pergamenových foliantech (Slovenský národní archiv – Knihovna Bratislavské kapituly) jsou sice ve slovenském prostředí raritou, nicméně výzdoba iniciál po umělecké stránce nijak nevyniká, a proto nebylo podle recenzentova soudu nutné je do výstavy i katalogu zařadit.

Druhou kapitolu zpracovala již kurátorka výstavy Zuzana Ludiková. Zavádí nás v ní do severoitalského prostředí 16. století, zvláště do Toskánska a Benátek. Z florentské školy zde za zmínku stojí zvláště malířsky kvalitní *Madona s dítětem* (č. kat. II.1.2.) připisaná Ludikovou zcela oprávněně malíři Antoniovovi del Ceraiolo (činný 1520 – 1538) působícímu v dílně Ridolfa Ghirlandaia (1483 – 1561), oficiálního malíře florentské signorie a rodu de Medici. Ve druhé polovině 16. století, přesněji mezi lety 1570 – 1574, vznikl podle autorky katalogového hesla pozoruhodný obraz představující *Krista v předpekli* (č. kat. II.1.4.), jehož autorem byl Francesco Morandini, zv. Il Poppi (1544 – 1597). Obraz namalovaný ve stylu internacionálního manýrismu, v Itálii např. blízký podobným dílům janovského Luky Cambiasa (1527 – 1585) vytvořeným rovněž v 70. letech (např. *Diana a Kallistó*, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel; *Paridův soud*, Praha, Strahovská obrazárna), byl dlouhou dobu připisován Domenicovi Beccafumimu (1486 – 1551). Až na základě dvou kreseb (Paříž, Musée du Louvre) shodně připisovaných Morandinimu, které zachycují podobné figurální typy i pohyby figur, jej Zuzana Ludiková přiřadila k dílu tohoto žáka Giorgia Vasariho (1511 – 1574), doyena florentského manýrismu. Obraz *Svatý král Osvald* (č. kat. II.2.1.), kterého mezi 1500 – 1503 vytvořil benátský malíř Jacopo de'Barbari (mezi 1460 – 1470, kolem 1516), působící za Alpami ve službách německých knížat, včetně císaře, a později ovlivněný tvorbou Giovanniho Belliniho (asi 1430 – 1516), pochází ze sbírky rodiny Andrassy na hradě Krásna Hôrka. Dílo sice podle názoru recenzenta nepatří k nejlepším malířovým pracím (srov. zvláště „modelace“ prstů na ruce), avšak o jeho autorství ani o určení protagonisty plátna nelze pochybovat. Benátská škola, tradičně považovaná za protipól florentské,

je zastoupena rovněž pozdně manýristickým dílem představujícím dosud neidentifikovaný *Historický výjev z Benátek* (č. kat. II.2.4.). Odmyslíme-li si některé znaky světské moci, jako jsou např. císařská koruna, jablko, meč či Řád zlatého rouna, máme před sebou výjev, který bychom mohli označit jako „Královna ze Sáby před Šalomounem“. Není vyloučeno, že malíř zde vytvořil jakousi paralelu mezi známým biblickým výjevem a konkrétní historickou událostí, kterou bohužel zatím neznáme.⁴ Ludiková obraz připsala malíři z okruhu proslulého Palmy il Giovane (1544 nebo 1548 – 1628) Andreovi Michielimu, zv. Vicentino (kolem 1542 – kolem 1617), kterého Marco Boschini označil jako „*maestro di gran macchia di colorito*“. Podle recenzentova názoru obraz namaloval spíše Paolo Piazza (kolem 1557 – 1621), čemuž by nasvědčovala typologie figur i hlav, než Vicentino, v jehož tvorbě převažoval dekorativní styl orientovaný na Veronesu, včetně reminiscencí na Tintoretta, které zvláště pozorujeme na jednom ze stěžejních Vicentinových děl *Smrt Niobiných dětí* v Obrazárně Pražského hradu. Paolo Piazza, který vstoupil do kapucínského řádu a přijal řádové jméno Fra Cosimo (Cosmas), působil kolem roku 1600 rovněž v Praze, kde se zdržoval v klášteře kapucínů na Hradčanech, Innsbrucku a v Římě. Na konci života působil opět v Benátkách.

Obraz *Rodinný portrét*, zde od neznámého severoitalského malíře (č. kat. II.1.7.), bychom spíše než k florentské škole měli zařadit do lombardského prostředí, možná do okruhu Sofonisby Anguissoly (1532 nebo 1540 – 1625 nebo 1632) či Bernardina Campiho (1522 – 1591).

Ve třetí kapitole se dostáváme do prostředí papežského Říma v 17. století, kde na počátku století umělecky vystoupil i Annibale Carracci (1560 – 1609), v jehož dílně vznikl kolem roku 1587 obraz *Latona a sedláci* (č. kat. III.1.). Plátno je známé rovněž z další verze uchovávané v arcibiskupské sbírce na zámku v Kroměříži (inv. č. KE 3189, O 320, olej, plátno, 81 × 72 cm). Bratislavské dílo, o jehož vlastnoručnosti nemůže být pochyb, o čemž svědčí i grafický list Hieronyma Trudona (doložen kolem 1680) a Cesara Fantettiho (doložen v Římě 1673 – 1675), a které je totožné s obrazem nacházejícím se dříve ve sbírce knížat Rocca d'Aspide v Palazzo Filomarino v Neapoli, zcela jistě kroměřížskému předcházelo, jak nasvědčuje velmi spontánní, hutná a štavnatá malba, kterou lze charakterizovat jako „in prima“, a proto není vyloučeno, že se jedná o prototyp tohoto zobrazení. Naproti tomu kroměřížské dílo (datované Brogim mezi 1588 – 1590) je malířsky uhlazenější, dalo by se říci klasizující, více akademické. Oba obrazy jsou po umělecké stránce naprosto rovnocenné a v žádném případě nelze kvalitu bratislavského obrazu podceňovat. Označení tohoto mistrovského díla za repliku zde proto není na místě. V Římě působil i malíř Francesco Vanni (1563 – 1610), pocházející ze Sieny, autor obrazu *Marie Magdalena* (č. kat. III.4.), v jehož stylu se již hlásí nový barokní názor a který převedl do grafické podoby Raphael II. Sadeler (1584 – 1627/1632). Caravaggiův vliv na uměleckou tvorbu mnohých v Římě činných malířů dokládá pozoruhodné plátno *Kristus padá pod Křížem* (č. kat. III.5.) připisané Francescovi Bonerimu, zv. Cecco da Caravaggio (činný mezi 1600 – 1630). Již jen pouhé srovnání způsobu modelace nahých mužských těl a typiky obličejů na bratislavském díle s jinošskou figurou a tváří na Ceccových obrazech *Sv. Jan Křtitel u pramene* (Benátky, sbírka Pier Luigi Pizzi) a jeho modifikaci *Amor u pramene* (neznámo kde) plně

podporuje atribuci tomuto legendárnímu Caravaggiovu spolupracovníkovi (Raffaello Causa, 1972; Gianni Papi, 2012). Pod Caravaggiovým vlivem pracovali i Antiveduto Gramatica (1569 – 1626) a mladší Angelo Caroselli (1585 – 1652), kterým Zuzana Ludiková připsala obrazy *Stěti sv. Jana Křtitele* (č. kat. III.7.) a *Křtist a setník z Kafarnaum* (č. kat. III.8.), oba s kompozicí sestavenou z polopostav a s temnosvitným světelným rozvrhem. Z tohoto eklektického proudu se poněkud vymyká na kameni (paragone) malovaná *Madona s dítětem, malým sv. Janem Křtitelem a sv. Františkem z Assisi* (č. kat. III.9.) z dílny veronského malíře naturalizovaného v Římě Alessandra Turchiho (1578 – 1649). Za pozornost stojí rovněž zde poprvé publikovaný obraz ze soukromého majetku představující jednoho z *Apoštolů* (č. kat. III.10.), kterého Ludiková připsala, zcela oprávněně, dalšímu caravaggistovi původem z Francie Nicolasi Tournierovi (1590 – 1639), jehož činnost v Římě je bezpečně doložena v druhém desetiletí 17. století. Exkurz do lombardského Milána představuje vynikající *Křest Krista* (č. kat. III.2), který vytvořil Giulio Cesare Procaccini (1574 – 1625). Obraz pochází z bývalé sbírky Jána Pálffyho na zámku v Králové u Sence. Byť se jedná o rozměrný, malířsky velmi kvalitní a navíc signovaný obraz, jeho původní funkci a starší provenienci se bohužel doposud zjistit nepodařilo a zůstává jen u hypotéz.

Součástí výstavy a katalogu je rovněž IV. a V. oddíl věnovaný grafické tvorbě a majolice, které sem podle názoru recenzenta nepatří a zasloužily by si samostatné výstavy, už i vzhledem ke kvalitě italské majoliky z Hradu Červený Kameň (sbírka Karola Pálffyho). Výběr grafických listů (Jacques Callot, Stefano della Bella) pak není běžnému návštěvníkovi výstavy i čtenáři katalogu zcela jasný a k vystavovaným malířským dílům nemá žádný bližší vztah.

S malířstvím 17. století ve Florencii, Bologni, Miláně a Neapoli nás seznamuje další část výstavy a katalogu – šestá. Do Florencie Medicejských velkovévodů nahlédneme prostřednictvím mimořádně kvalitního *Sv. Šebestiána* (č. kat. VI.1.5.) od Lorenza Lippiho (1606 – 1665). Obraz Lipimu připsala rovněž Zuzana Ludiková, která upozornila i na Lippiho kresbu ve Stockholmu zobrazující světce se šípy v rukou. Ta vznikla zřejmě v souvislosti s bratislavským dílem, neboť jak Ludiková uvedla, v Lippiho *oeuvre* není jiný sv. Šebestián známý. Autorka katalogu dále nově zařadila *Kající Maří Magdalénu* (č. kat. VI.2.1.) a *Abraháma a anděle* (č. kat. VI.2.2.) do malířské tvorby početné bolognské rodiny Gennari, která vedla velkou dílnu, v níž vyrůstal i Giovanni Francesco Barbieri, zv. Guercino (1591 – 1666). Guercinovské typy i používání gest v kompozicích s polopostavami sledujeme i na obou zmíněných dílech, které tento velký virtuóz malby později ovlivnil.

Lombardské Seicento je zastoupeno vynikající *Sv. Agátou* (č. kat. VI.2.6.), kterou vytvořil milánský malíř Carlo Francesco Nuvolone (1609 – 1662) a Neapol reprezentuje Pacecco De Rosa (1607–1656) obrazem *Sv. Kateřiny Alexandrijské* (č. kat. VI.3.1) datovaným v souvislosti se slohově podobným *Zvěstováním* z neapolského kostela San Gregorio Armeno do doby kolem roku 1640.

Benátské Seicento a posléze i Settecento je na výstavě početně zastoupeno celou řadou pozoruhodných děl v katalogu zařazených do kapitoly sedmé a osmé. Objevem Zuzany Ludikové se zde stal například menší obraz

na dřevěné desce *Ježíš obsluhovaný anděly* (č. kat. VII.1.1.), zde připsaný dílně Domenica Fettiho (kolem 1589 – 1624), jednoho ze zakladatelů novobenátské školy. Obraz dlouho zařazený mezi flámské malíře představuje jednu z verzí tématu, která však zůstala v horní partii kompozice výjimečně neořezána. Vynikající malbu lze snad dokonce považovat za prototyp kompozice a ztotožnit se ztraceným obrazem z dřívějšího majetku Hypolita Delaroche, který byl v roce 1803 dražen v Paříži. Názor Ludikové, že obraz je replikou, bude proto zapotřebí, tak jako v případě Carracciho *Latony*, zrevidovat. Nesporně mistrovským dílem je i *Kimón a Pera* (Starořímská dobročinnost, č. kat. VII.1.2.), které Ludiková připsala s otazníkem neznámému janovskému malíři z okruhu Bernarda Strozziho (1581/1582 – 1644). Tento atribuční pokus nelze tak zcela vyloučit, recenzentovi se však jako problematictější jeví navržená datace obrazu do let 1660 – 1680, což je vzhledem k naturalistickému modu a zvláštnímu stylu díla termín příliš pozdní. Bratislavský obraz překvapí naprosto ojedinělým podáním známého tématu starořímské dobročinnosti. Zatímco na všech dalších zobrazeních Kimóna a Pery malíři přistupovali k tématu buď s respektem, nebo jako k erotickému objektu, zde jsme svědky naprosto odlišné situace, kdy máme co činit se scénou s ironickým podtextem. Starcova tvář vynořující se z temné cely nenese rysy úctyhodného stáří, ale je stažena v grimasu, muž mléko z prsu nesaje, nýbrž je lačně chytá do otevřených úst. Jakoby se zde malíř spíše vysmíval starcově vilnosti, než přemýšlel o zobrazení příkladu povinnosti k rodičům a vděčné lásky nebo o sexuálně motivovaném výjevu. Expresivita zobrazení je v tomto případě zcela neobvyklá a není proto vyloučeno, že je umělcovou osobní zpovědí o něm samém či výpovědí o světě kolem něho. Podle recenzentova názoru by autorem obrazu mohl být Luca Giordano (1634 – 1705), který ovlivnil celou generaci benátských malířů počínaje polovinou století, kdy se v Benátkách poprvé objevil. Svědčí o tom nejen typologie robustní ženské figury s načervenalými stíny ve tvářích, ale i stařecká Kimónova tvář, která připomíná Lukovy tváře apoštolů nebo filozofů převzatých z Riberových děl. Obraz můžeme na základě Lukova slohového projevu snad zařadit mezi jeho raná díla, vzniklá v rozmezí 1650 – 1652 v Neapoli před jeho pobytem v Římě.

Dalším pozoruhodným dílem výstavy je obraz *Filozofa* (č. kat. VII.1.4.), označený Ludikovou ne příliš šťastně za *Kabalistu*, dříve připsaný Karlem Vaculíkem Antonioví Zanchimu (1631 – 1700). Bibliografie hesla je neúplná – v poznámkách citování Gamulin a Riccoboni jsou jen obecně udávány bez konkrétních příkladů; v pozn. 3 citovaná *Marie Magdalena* z Madridu nabízená jako srovnání s Zanchim není jeho dílo, ale práce jiného benátského malíře Pietra Negriho (1628 – 1679), pocházející z černínské sbírky. Vyloučíme-li Zanchiho, domníváme se, že dílo lze připsat – stejně jako dva zbývající obrazy z této série, v katalogu však neuvedené – spíše janovskému umělci Francescovi Rosovi (†1687), působícímu v Římě a Benátkách, jehož manýrovaný naturalismus šel ve stopách Langettiho a Lothova tenebrismu.² Rosa, který zemřel v Římě v roce 1687, pracoval v Benátkách kolem roku 1670. Zuzana Ludiková v bibliografii k heslu uvádí katalog Márie Malíkové *Staré světové umění* z roku 1960, v němž byl obraz považován za dílo „Jana Kupeckého, Štúdia geometra“ (č. kat. 17). V tomto případě se Malíková nepochybně

odvolávala na předchozí literaturu, kterou nebylo obtížné dohledat, a sice na Alexandra Nyáriho, který cituje dva obrazy ve sbírce advokáta Olgaye v Bratislavě (sem přešly darem kolem roku 1828), představující „Filozofy“, oba se svítkem papíru.³ Tuto referenci pak převzal Eduard Šafařík senior, který připomíná ještě předchozí provenienci v kolekci bývalého galerijního ředitele barona Udvaryho a o autorství Kupeckého vyslovuje pochybnosti (později je v rukopisných poznámkách [archív Eduarda A. Šafaříka] zcela odmítnul) s poukázáním na výraznou zeleno-červenou barevnost oděvu filozofa, jakou malíř nikdy nepoužíval.⁴

Po roce 1928 se oba obrazy nacházely u dr. Kuchty, advokáta v Bratislavě (obr. z archivu Eduarda Šafaříka seniora). Eduard Šafařík senior je ještě opatrně nazýval „Männergestalten“ (Mužské postavy), ale nepochybně zobrazují dva antické, bohužel neidentifikovatelné, *Filozofy*. K této dvojici patřilo původně ještě jedno další plátno týchž rozměrů, znázorňující *Filozofa s otevřenou knihou* (olej, plátno, 113 × 95 cm; obr. z archivu Eduarda Šafaříka seniora), patřící dříve s jistotou těmž majiteli a k téže sérii, jejíž původní rozsah bohužel neumíme stanovit.⁵

Naopak jisté připsání Zanchimu nalezneme v případě *Obřízky Mojžíšova syna* (č. kat. VII.1.5.). Obraz původně považovaný za dílo Luky Giordana s Zanchiho autorstvím spojil Ladislav Daniel (2007). Rovněž i obraz *Achilles a dcery krále Lykoméda* (č. kat. VII.1.8.) nebyl původně spojován se jménem Antonia Molinariho (1655 – 1704), Zanchiho žáka. Do *oeuvre* tohoto umělce byl zařazen až v roce 2004 a 2005 italskými badateli Denisem Tonem a Albertem Craievichem. Je s podivem, že tato správná atribuce nebyla slovenskými odborníky (Ivan Rusina), až na Ludikovou, akceptována.⁶

Z benátského malířství Settecenta prezentovaného na výstavě může zaujmout například nově zhodnocený obraz *Boha Otce* (č. kat. VIII.1.) Ludikovou připsaný Giovannimu Battistovi Piazzettovi (1683 – 1754) na základě grafického materiálu vztahujícího se k malířskému dílu.

Pozoruhodný a malířsky kvalitní rokokový *Portrét lékaře* (č. kat. VIII. 5.), který pravděpodobně vytvořil Alessandro Longhi (1733 – 1813), nás přivádí téměř na samý závěr katalogu i výstavy. Na tomto místě je nutné výstavu vyzdvihnout jako chvályhodný počin, neboť podobné přehlídky starého evropského umění, které vyžadují zvlášť náročnou přípravu, nejen po stránce badatelské, ale i restaurátorské, nejsou na Slovensku, ale například ani na Moravě či v Čechách příliš častou záležitostí. Byť jsme zde upozornili na některé nedostatky katalogu, který byl k výstavě vydán, jeho nesporným přínosem je, že poprvé v novodobé historii shromažďuje větší soubor italských obrazů ze slovenských sbírek. Mnohá zde představená, ale i na tomto místě nepublikovaná špičková díla se do budoucna jistě stanou výzvou k další uměleckohistorické a znalecké práci nejen autorce samé, ale i dalším badatelům.⁷

Zdeněk Kazlepka

Moravská galerie v Brně, Brno

zdenek.kazlepka@moravska-galerie.cz

¹ Zuzana Ludiková navrhuje (ústní sdělení recenzentovi) téma „Zásnuby (či svatba) Kateřiny Cornaro s kyperským králem Jakubem II.“ Podle recenzentova názoru však malíř, i když nežil v době, v níž se tato událost odehrála, nemohl svévolně nakládat jak s císařskými insigniemi, tak s věkem zobrazených osob, neboť Kateřině bylo v době, kdy se vdávala, čtrnáct let. Snad zde byla zobrazena scéna „Kateřina Cornaro před císařem Maxmiliánem I.“, jisté to však není.

² Srov. např. Tityos rozsápaný supem in: PALLUCCHINI, Rodolfo: La pittura veneziana del Seicento, II. Milano : Alfieri, 1981, obr. 938.

³ NYÁRI, Alexander: Der Porträtmaler Johann Kupetzky. Sein Leben und seine Werke. Wien – Pest – Leipzig : Hartleben, 1889, s. 121, č. 164-165.

⁴ ŠAFAŘÍK, Eduard: Joannes Kupezky, Prag : Orbis, 1928, s. 83-84, č. 72 a 73, olej: každý 114 × 92 cm.

⁵ O rozsahu podobných sérií srov. FERRARI, Oreste: L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia. In: Storia dell'Arte, 57, 1986, s. 103-181, obr. 1-87.

⁶ Molinarimu lze s jistotou připsat i sem nezařazený obraz, který pochází ze sbírky Galerie města Bratislavy, inv. č. A 4595 (olej, plátno, 213 × 149 cm). Na plátně oválného formátu je patrně zobrazena biblická scéna, kterou nelze bez znalosti kontextu díla jednoznačně identifikovat (Izák, Rebeka a Jákob? Sv. Jan Křtitel se svými rodiči v krajině? apod.). Srov. PAPCO, Ján: Rakúsky barok a Slovensko, I. Bojnice : SNM, 2003, s. 178-179, č. 82: Strudel, Peter (?); Altomonte, Martin (?); MOLINARI, Antonio (?), Sv. Jan Křtitel v poušti (?). CRAIEVICH, Alberto: Antonio Molinari. Soncino : Edizioni dei Soncino, 2005, obraz neuvádí.

⁷ Za cenné rady a připomínky vděčím prof. Eduardu A. Safarikovi.

Talianska maľba / Italian Painting

Bratislava : Slovenská národná galéria, 2013, 243 pp., b/w and col. ill., bibliography.
[Exhibition catalogue] Bratislava, Slovenská národná galéria – Esterházy Palace, 20th June – 17th November 2013. ISBN 978-80-8059-174-8

Thus far the body of Italian paintings from the 14th – 18th centuries housed in Slovak state and private collections have not been the subject of expert research. Whenever works of Italian provenance were exhibited to the public in the past, they were always connected to older European art along with other artefacts, as was the case with the retrospective exhibition of artworks to the year 1800, which was organised by the Umělecká beseda [Artistic Society] in 1928, the *Exhibition of Paintings by Old Masters from the 15th – 19th Centuries*, which was organised in 1946 by the Slovak Museum, and in 1949 the *Exhibition of Paintings by Old Masters*, which was held in the Slovak National Gallery. The Italian artworks being presented at the exhibition held in the Slovak National Gallery from 20 June until 17 November under the title of *Italian Painting* principally consist of paintings which reached parts of Upper Hungary, today's Slovakia, exclusively as imports, the original purpose of which is no longer known or is only hinted at. Originally, they mostly formed part of art collections owned by Hungarian aristocrats and their families, the best-known of whom were the Pálffy and Andrassy families, who originally owned estates in what is now Slovakia. Particularly significant amongst the art-loving members of these wealthy and educated families was Count Ján Pálffy (1829 – 1908). Following his death a whole range of high-quality artworks from his stately homes at Kráľová pri Senci (e.g. cat. no. III.1.; III.2.; III.4.; III.9.; VI.1.5.; VI.1.6.; VI.2.1.; VIII.5.) and Bojnice (cat. no. I.2.) were acquired by the provincial museum (later the Slovak National Gallery and since 1977 the Slovak National Gallery's Old European Painting collection). From another branch of the Pálffy family comes a valuable collection of Italian majolica from the 16th–18th centuries, held until 1945 in Červený Kameň Castle (today part of the Slovak National Museum), which is also part of the exhibition. Other items at the exhibition have been acquired since the 1950s through purchases at antique shops in Prague and Brno (cat. no. III.5.; VI.2.6.; VII.1.5.), or were transferred from the National Gallery in Prague before 1993.

The exhibition of artworks which are today kept in the collections of the Slovak National Gallery, City Gallery of Bratislava, the Slovak National Museum (Bojnice Castle Museum, Červený Kameň Castle Museum, Betliar Museum), Museum of the Spis Region (Spišská Nová Ves), the West Slovakian Museum in Trnava and other institutes, augmented with items from private Slovak collections (cat. no. II.1.4.; II.2.4.; VI.3.1.; VII.1.1.; VII.1.3.; VII.1.4.; VII.1.8.) and two exhibits from the Museo Biblioteca Archivio in Bassano del Grappa (cat. no. VII.2.1.; VIII.4.), was organised by the curator of the Old European Painting collection, Zuzana Ludiková. In her own words, the main impetus for organising an exhibition of Italian painting was the need for an art-historical evaluation of several recent acquisitions, including new attributions and interpretations given to artefacts that had already been registered.

Zuzana Ludiková also wrote the catalogue which accompanies the exhibition at the Slovak National Gallery.

The *Italian Painting* catalogue is in three parts, dealing with Italian art in the context of the social, political and economic history of Hungary, the economic and cultural links between Hungary and Italy in the Middle Ages and early modern age, and aristocratic collections developing from the second half of the 18th century and the emergence of national museums in 19th-century Hungary. As emerges from Zuzana Ludiková's studies, the majority of the artistic treasures collected by the Hungarian nobility since the second half of the 18th century found their way to the Museum of Fine Arts (Szépművészeti Múzeum) in Budapest at the turn of the 20th century, while the remainder, which consisted mainly of collections or individual works of art from castles and stately homes in today's Slovakia, gradually became part of Slovak museums and galleries, specifically the Slovak Museum, from the start of the 20th century.

When reading the article "One of the Motives for the Founding of the State Picture Gallery" one cannot help but feel that greater emphasis is placed on the foundation of the Hungarian Gallery of Fine Art in Budapest than on the history of collecting and the start of public museums in Slovakia. Unfortunately, a deeper and more analytic study of the genesis of Slovak collections and museums is lacking.

The idea behind Zuzana Ludiková's exhibition lies not only in the presentation of various works of Italian origin (pictures, graphic designs, ceramics), but also in an attempt to present the "corpus" of Italian painting in Slovak collections, since, as the author herself writes, "... the closure of expositions due to the planned reconstruction of the Slovak National Gallery meant that a greater number of Italian works could be gathered together." This partly explains the lack of methodological consistency in the selection of exhibits and the fact that alongside excellent, historically verified works there are also works which, despite having undergone restoration, are of poorer, sometimes second-rate artistic value. In the reviewer's opinion, Zuzana Ludiková should only have exhibited the *chefs-d'oeuvres* from Slovak collections and should have submitted them to a thorough critical evaluation. Processing a large number of paintings from various artistic schools is an incredibly difficult task which would require more time than Zuzana Ludiková evidently had. This would have ensured the inclusion of important, fundamental information in the catalogue, including the literature for particularly important works, while their analysis could have been more substantial (see commentary cat. no, VII.1.4.). However, one undoubted benefit of Ludiková's work is that she is often at odds with local experts and is not afraid to take an independent approach and provide new interpretations of many artistic works.

Unlike in the exhibition, the exhibits in the catalogue are arranged in a logical chronological order according to their period of origin. The first chapter, written by Dušan Buran, looks at Gothic painting in the 14th and 15th centuries, where the renowned *The Bojnice Altarpiece* (cat. no. I.2.) particularly stands out. It was created in the workshop of the Florentine artist Nardo di Cione in cooperation with Andrea di Cione, known as Orcagna, after 1350 in the environment of the Hermits of St. Augustine in Pisa, as is hypothetically stated,

“on the basis of a hagiographic programme with an emphasis on saint-hermits and the presence of the pilgrim St. Rainer, a native of Pisa, amongst the dominant figures” on the altar (Barbora Glocková, 1998). The charter of Bologna University (cat. no. I.7.) from the period after 1317, on nine sheets of parchment (Slovak National Archive – Library of the Bratislava Chapter House), is certainly a rarity in Slovakia; however, the decoration of the initials is by no means outstanding from an artistic point of view, which is why in this reviewer’s opinion it was not necessary to include it in the exhibition and the catalogue.

The second chapter was written by the exhibition’s curator, Zuzana Ludiková. It introduces us to the north of Italy in the 16th century, focusing on Tuscany and Venice. As a representative of the Florentine school it is worth mentioning here the skilfully painted *Madonna with Child* (cat. no. II.1.2.), correctly attributed by Ludiková to the painter Antonio del Ceraiolo (active from 1520 – 1538), who painted in the workshop of Ridolfo Ghirlandaio (1483 – 1561), the official painter to the Florentine Signoria and the Medici family. According to the author’s catalogue entry, in the second half of the 16th century, between the years 1570 and 1574 to be exact, an impressive painting representing *Christ in Limbo* (cat. no. II.1.4.) was created by Francesco Morandini, known as Il Poppi (1544 – 1597). The picture was painted in the international mannerist style in Italy and is similar to works by the Genoese Luca Cambiaso (1527 – 1585), which were also created in the 1570s (e.g. *Diana and Callisto*, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel; *The Judgment of Paris*, Prague, Strahov Picture Gallery). For a long time it had been attributed to Domenico Beccafumi (1486 – 1551), but on the basis of two drawings (Paris, Musée du Louvre) unanimously attributed to Morandini, which show similar figural types and movements, Zuzana Ludiková attributed the work to this pupil of Giorgio Vasari (1511 – 1574), the doyen of Florentine mannerism. The painting *Holy King Oswald* (cat. no. II.2.1.), which was created between 1500 and 1503 by the Venetian painter Jacopo de’Barbari (1460 – 1470, circa 1516), who worked beyond the Alps in the service of German princes, including the emperor, and was later influenced by the work of Giovanni Bellini (circa 1430 – 1516), comes from the collection of the Andrassy family at Krásna Hôrka Castle. Even though this is not the artist’s best work (see in particular the “modelling” of the fingers), there is no doubt as to its authorship or the purpose of the protagonist’s canvas.

The Venetian school, traditionally seen as antithetical to the Florentine, is also represented by a work of later mannerism, the hitherto unidentified *Historical Scene from Venice* (cat. no. II.2.4.). If we leave aside certain insignia of worldly power, such as the emperor’s crown, the orb, the sword and the Order of the Golden Fleece, we have before us a scene which might be described as “the Queen of Sheba before Solomon”. It is possible that the painter created a parallel here between the well-known biblical scene and real historic events of which we are unfortunately ignorant.¹ Ludiková attributed the painting to an artist from the circle of Palma il Giovane (1544 or 1548 – 1628), Andrea Michieli, known as Vicentino (circa 1542 – 1617), who Marco Boschini termed a “maestro di gran macchia di colorito”. In the reviewer’s opinion, it is more probable that the picture was painted by Paolo Piazza (circa 1557 – 1621),

as is indicated by the typology of the figures as well as the heads. This is unlike Vicentino’s work, where a more Veronese decorative style predominated, including echoes of Tintoretto, which we can see in particular in one of Vicentino’s pivotal works *The Death of Niobe’s Children* from the Picture Gallery of Prague Castle. Paolo Piazza, who entered the Capuchin order and adopted the monastic name of Fra Cosimo (Cosmas), was active around 1600 in Prague, where he stayed in the Capuchin Monastery in Hradčany, as well as in Innsbruck and Rome. Towards the end of his life he worked once again in Venice. Rather than belonging to the Florentine school, the picture *Family Portrait* by an unknown north-Italian painter (cat. no. II.1.7.) more likely comes from Lombardy, perhaps from the circle of Sofonisba Anguissola (1532 or 1540 – 1625 or 1632) or Bernardino Campi (1522 – 1591).

In the third chapter we are transported to 17th-century papal Rome, where Annibale Carracci (1560 – 1609) came to artistic prominence at the start of the century. Around 1587 the picture *Latona and Peasants* (cat. no. III.1.) emerged from his workshop. The canvas is also known from other versions held in the archbishop’s collection in Kroměříž Castle (inv. no. KE 3189, O 320, oil on canvas, 81 × 72 cm). The Bratislava work, whose authorship is not in doubt, as is shown by an engraving by Hieronym Trudon (documented around 1680) and Cesare Fantetti (documented in Rome 1673 – 1675), and which is identical to a painting previously located in the collection of Prince Rocca d’Aspide in Palazzo Filomarino in Naples, almost certainly preceded the Kroměříž one, as is evidenced by the very spontaneous, dense and lush style of painting, which can be characterised as “in prima”, and it is therefore possible that it could be a prototype of this representation. By contrast, the Kroměříž work (dated by Brogi between 1588 and 1590) is more artistically refined, more classical and academic. From an artistic perspective both paintings are of equal value and it would be wrong to underrate the Bratislava painting. It is therefore inappropriate to term this masterly work as a replica. Another artist who was active in Rome was Francesco Vanni (1563 – 1610), originally from Siena, the painter of *Mary Magdalene* (cat. no. III.4.), whose style shows signs of the new baroque idiom, and was transferred into graphic form by Raphael II Sadeler (1584 – 1627/1632). Caravaggio’s influence on the artwork of many of the painters working in Rome is illustrated by the remarkable canvas *Christ Falls under the Cross* (cat. no. III.5.) attributed to Francesco Boneri, known as Cecco da Caravaggio (active from 1600 – 1630). A comparison of the manner of modelling the naked male bodies and the types of faces in the Bratislava work with the adolescent figure and face in Cecco’s works *St John the Baptist at the Fountain* (Venice, Pier Luigi Pizzi collection) and its modification *Cupid at the Fountain* (location unknown) is enough to fully support its attribution to this legendary follower of Caravaggio (Raffaello Causa, 1972; Gianni Papi, 2012).

Others who worked under the influence of Caravaggio were Antiveduto Gramatica (1569 – 1626) and the younger Angelo Caroselli (1585 – 1652), to whom Zuzana Ludiková attributed the paintings *The Beheading of St John the Baptist* (cat. no. III.7.) and *Christ and the Centurion from Capernaum* (cat. no. III.8.), both with a composition made up of half-length figures and a chiaoscuro lighting scheme. Standing out somewhat from this eclectic current is the (paragon) painting on stone

Madonna with Child, Young St John the Baptist and St Francis of Assisi (cat. no. III.9.) from the workshop of a Veronese painter naturalised in Rome, Alessandro Turchi (1578 – 1649). Also worthy of attention is the painting, shown to the public here for the first time, from a private estate representing one of the *Apostles* (cat. no. III.10.), which Ludiková attributed, entirely justifiably, to another Caravaggist of French origin, Nicolas Tournier (1590 – 1639), whose period of activity in Rome is safely documented to the second decade of the 17th century. An excursion to Lombardic Milan is represented by the outstanding *Baptism of Christ* (cat. no. III.2), which was created by Giulio Cesare Procaccini (1574 – 1625). The painting comes from the former collection of Ján Pálffy at the stately home in Kráľová pri Senci. Although it is a large-scale painting of great quality, and is also signed, it has unfortunately been impossible so far to determine its original function and older provenance, which remain only in the realm of hypothesis. Further parts of the exhibition and catalogue are sections IV and V, devoted to graphic work and majolica, which in the opinion of this reviewer do not belong here and would justify separate exhibitions, simply with regard to the quality of Italian majolica from Červený Kameň Castle (Karol Pálffy collection). As for the selection of engravings (Jacques Callot, Stefano della Bella), it is not entirely clear to the ordinary visitor to the exhibition and reader of the catalogue and does not have any close relationship to the painted works exhibited. We are acquainted with 17th-century painting in Florence, Bologna, Milan and Naples by another section of the exhibition and catalogue – the sixth. We have a glimpse into the Florence of the Medici Grand Dukes through the exceptionally high-quality *St Sebastian* (cat. no. VI.1.5.) by Lorenzo Lippi (1606 – 1665). This painting was also attributed to Lippi by Zuzana Ludiková, who drew attention to Lippi's drawing in Stockholm depicting the saint with arrows in his hand. This was evidently created in connection with the Bratislava work, since, as Ludiková mentioned, no other St Sebastian is known in Lippi's *oeuvre*.

In addition, the author of the catalogue newly classified *Penitent Mary Magdalene* (cat. no. VI.2.1.) and *Abraham and the Angel* (cat. no. VI.2.2.) among the artworks of the large Bolognese family Gennari, which ran a sizeable workshop in which Giovanni Francesco Barbieri (1591 – 1666), known as Guercino, also grew up. We can also observe Guercino's types and use of gestures in compositions with half-length figures in both of the aforementioned works, which were later influenced by this great virtuoso of painting.

Lombardic Seicento is represented by the excellent *St Agatha* (cat. no. VI.2.6.), which was created by the Milanese painter Carlo Francesco Nuvolone (1609 – 1662) and Naples is represented by Pacecco De Rosa (1607 – 1656) with the painting *St Catherine of Alexandria* (cat. no. VI.3.1), dated in connection with the *Annunciation* from the Neapolitan church of San Gregorio Armeno, which is similar in style, to the period around 1640.

The Venetian Seicento and subsequent Settecento is well represented in the exhibition by a large number of notable works included in chapters seven and eight of the catalogue. One example of a discovery by Zuzana Ludiková is a smaller painting on a wooden board, *Jesus Attended by Angels* (cat. no. VII.1.1.), attributed here to the workshop of Domenico Fetti

(kolem 1589 – 1624), one of the founders of the Neo-Venetian School. The picture, long classified among the Flemish painters, represents one version of the theme which, however, remained exceptionally uncut in the upper part of the composition. The outstanding painting can perhaps even be considered as a compositional prototype and identified with a lost painting from the earlier estate of Hippolyte Delaroche which was auctioned in Paris in 1803. Ludiková's view that the painting is a replica will therefore, as in the case of Carracci's *Latona*, have to be revised.

Another unquestionable masterpiece is *Cimon and Pero* (Ancient Roman Charity; cat. no. VII.1.2.). Ludiková attributed it with a question mark to an unknown Genoese painter from the circle of Bernardo Strozzi (1581/1582 – 1644). Although this attempted attribution cannot be entirely ruled out, what appears more problematic to this reviewer is the proposed dating of the painting to the years 1660 – 1680, which, which regard to the naturalistic mode and unusual style of this work, is too late a date. The Bratislava painting surprises the viewer with a quite unique presentation of the familiar theme of ancient Roman charity. Whereas in all other depictions of Cimon and Pero the painters approached the theme either with respect or as an erotic subject, here we witness an entirely different situation, in which we have to deal with a scene with an ironic subtext. The old man's face emerging from the dark cell does not have the features of venerable old age but is pulled into a grimace; the man does not suck milk from the breast, but only greedily receives it into his open mouth. It is as if the painter was mocking the old man's lust rather than attempting to depict a model of filial duty and eternal love or a sexual scene. In this case the expressiveness of the depiction is quite extraordinary and it is therefore conceivable that it is a personal confession by the artist about himself, or a statement about the world around him. In the reviewer's opinion the painter of the work could be Luca Giordano (1634 – 1705), who influenced a whole generation of Venetian painters from the middle of the century onwards, when he first appeared in Venice. This is demonstrated not only by the typology of the robust female figure with reddish shadows on her face, but also by the face of the elderly Cimon, which is reminiscent of Luca's faces of the apostles or the philosophers adapted from the works of Ribera. On the basis of Luca's stylistic expression we can perhaps classify the painting among his early works, created in the period from 1650 – 1652 in Naples prior to his stay in Rome.

Another remarkable work in the exhibition is the painting *The Philosopher* (cat. no. VII.1.4.), rather unfortunately designated by Ludiková as *The Cabalist*, earlier attributed by Karol Vaculík to Antonio Zanchi (1631 – 1700). The bibliography for the entry is incomplete – in the notes the cited Gamulin and Riccoboni are only mentioned in generally terms without specific examples; in note 3 the cited *Mary Magdalene* from Madrid offered as a comparison with Zanchi is not his work, but the work of another Venetian painter, Pietro Negri (1628 – 1679), originating from the Czernin collection. If we rule out Zanchi, we believe that the work can instead be attributed – as with the two remaining paintings in this series, which are not, however, mentioned in the catalogue – to the Genoese artist Francesco Rosa (†1687), active in Rome and in Venice, whose mannerist naturalism followed in the footsteps of Langetti

and Loth's tenebrism.² Rosa, who died in Rome in 1687, was working in Venice around the year 1670. In the bibliography for the entry Zuzana Ludiková mentions the catalogue for Márie Malíková's *Staré svetové umenie* from 1960, in which the painting was considered to be the work of "Jan Kupecký, Štúdia geometra" (cat. no. 17). In this case Malíková was undoubtedly referring to previous literature which it was not difficult to trace, namely Alexander Nyári, who cites two paintings in the collection of the lawyer Olgay in Bratislava (transferred there by a gift around the year 1828) representing "Philosophers", both with a scroll of paper.³ This reference was then taken over by Eduard Šafařík senior, who also mentions its previous provenance in the collection of the former gallery director Baron Udvary and expresses doubt about it being Kupecký's work (later in the handwritten notes [archive of Eduard A. Safarik] this is utterly rejected) with reference to the bold green-red colours of the philosopher's clothing, which the painter had never used.⁴

After 1928 both paintings were located with Dr. Kuchta, a lawyer in Bratislava. [Pict.1; 2] Eduard Šafařík senior still cautiously called them "Männergestalten" (Male figures), but they undoubtedly depict two classical, unfortunately unidentifiable *Philosophers*. Originally these two were joined by another canvas of the same dimensions representing *The Philosopher with an Open Book* (oil on canvas, 113 × 95 cm), [Pict. 3] previously belonging with certainty to the same owner and the same series, whose original extent it is unfortunately impossible to determine.⁵

By contrast, a definite attribution to Zanchi can be found in the case of *The Circumcision of Moses' Son* (cat. no. VII.1.5.). The painting, originally regarded as the work of Luca Giordano, was linked to Zanchi's authorship by Ladislav Daniel (2007). The painting *Achilles and the Daughters of King Lycomedes* (cat. no. VII.1.8.) was also not originally connected with the name of Antonio Molinari (1655 – 1704), Zanchi's pupil. It was not included in the oeuvre of this artist until the years 2004 and 2005 by the Italian researchers Denis Ton and Alberto Craievich. It is surprising that this correct attribution has not been accepted by Slovak experts (Ivan Rusina), except for Ludiková.⁶

From the Venetian painting of the Settecento presented in the exhibition one of the more arresting works is the newly appraised painting *God-the Father* (cat. no. VIII.1.) attributed by Ludiková to Giovanni Battista Piazzetta (1683 – 1754) on the basis of the graphic material related to the painting.

The noteworthy, skillfully painted rococo painting *Portrait of a Physician* (cat. no. VIII. 5.), which was probably created by Alessandro Longhi (1733 – 1813), brings us almost to the very end of the catalogue and the exhibition. At this juncture it is necessary to stress that the exhibition is commendable, since similar displays of old European art, which are particularly demanding in terms of preparation, not only for the researchers but also for the restorers, are not very common in Slovakia, or even, for example, in Moravia or Bohemia. Even though we have pointed out some shortcomings in the catalogue which was published for the exhibition, its undoubted benefit is that it presents a large grouping of Italian paintings from Slovak collections for the first time in modern history. Many of the first-rate works presented here but not published even here will in future certainly present

a challenge for further art-history and academic work, not only to the author herself, but also to other researchers.⁷

Zdeněk Kazleška
Moravian Gallery in Brno, Brno
zdenek.kazleška@moravska-galerie.cz

¹ Zuzana Ludiková suggests (oral communication to the reviewer) the theme "Engagement (or marriage) of Catherine Cornaro to the Cypriot king James II." In the reviewer's opinion, however, even if the painter did not live at the time in which this event took place, he could not have dealt arbitrarily with both the imperial insignia and the age of the persons depicted, since Catherine was fourteen years old at the time of her marriage. Perhaps the scene depicted here was "Catherine Cornaro before Emperor Maximilian I", although this is far from certain.

² Cf. e.g. *Tityos Torn Apart by a Vulture* – PALLUCCHINI, Rodolfo: *La pittura veneziana del Seicento*, II. Milan : Alfieri, 1981, pic. 938.

³ NYÁRI, Alexander: *Der Porträtmaler Johann Kupetzky. Sein Leben und seine Werke*, Wien – Pest – Leipzig : Hartleben, 1889, p. 121, no. 164–165.

⁴ ŠAFAŘÍK, Eduard: *Joannes Kupecky*. Prag : Orbis, 1928, pp. 83–84, no. 72, 73, oil on canvas: each 114 × 92 cm.

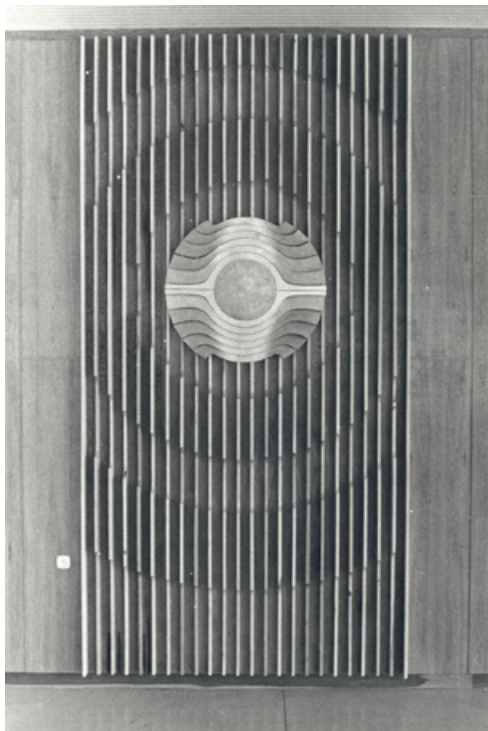
⁵ On the extent of similar series cf. FERRARI, Oreste: *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*. In: *Storia dell'Arte*, 57, 1986, pp.103–181, pic. 1–87.

⁶ Another painting which can be attributed with certainty to Molinari is not included here. It comes from the collection of the Bratislava City Gallery, inv. no. A 4595 (oil on canvas, 213 × 149 cm). Depicted on a canvas of oval format is what appears to be a biblical scene, which cannot be identified unequivocally without knowledge of the context of the work (Isaac, Rebekah and Jacob? St John the Baptist with his Parents in the Countryside? etc.). Cf. PAPCO, Ján: *Rakúsky barok a Slovensko*, I. Bojnice : SNM, 2003, pp. 178–179, no. 82: Strudel, Peter (?); Altomonte, Martin (?); Molinari, Antonio (?), *St John the Baptist in the Desert* (?). CRAIEVICH, Alberto: *Antonio Molinari*. Soncino : Edizioni dei Soncino, 2005, painting not reproduced.

⁷ I am grateful to Professor Eduard A. Safarik (Civitella d'Agliano) for his valuable advice and comments.

English by Irma Charvátová, Tony Long

Monumentálna tvorba Erny Masarovičovej¹



Artézská studňa I. 1987. Oceľ, hydronárium. Šala. Foto: archív autorky

Reliéf. 1979. Oceľ. Jedáleň Mäsokombinátu, Prievidza. Foto: archív autorky

Tvorba Erny Masarovičovej je v kontexte slovenského výtvarného umenia ojedinelá, napriek tomu zostáva mimo sústredenej pozornosti v prehľadových publikáciách o sochárstve 20. storočia. Príčin tohto javu je viac: individuálna tvorba autorky v ústraní, jedinečnosť prejavu, voľba tém, intímny charakter tvorby...

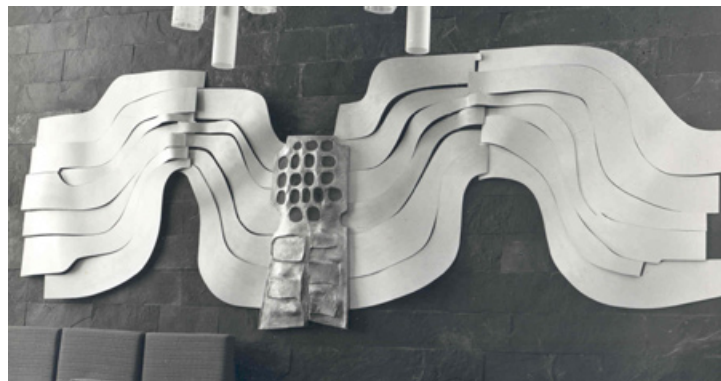
Autorka si na počiatku svojej výtvarnej dráhy vybrala netradičný materiál, zváraný kov. V tom šlo o radikálnu cestu. Touto voľbou predurčila nielen podobu svojich diel, ale aj ich odlišnosť a výnimočnosť. Táto jedinečnosť pretrvávala v priebehu niekoľkých desaťročí, počas celej jej tvorivej činnosti. Autorka naplno využila potenciál vybraného materiálu, ťažila z možností, ktoré prinášajú špecifické techniky jeho opracovania. Stopy rezania a zvárania kovových plátov, ohýbanie, drsné plochy, alebo naopak leštenie kovových povrchov jej poskytli dostatok výrazových prostriedkov pre expresívny výtvarný prejav.

Napriek expresii, autorka si nevyberala dramatické motívy, skôr naopak, možno až banálne. V centre jej záujmu bola natrvalo ľudská postava a predovšetkým prírodné motívy. Ďalším preferovaným motívickým okruhom bola ríša zvierat, téma, ktorá u ostatných autorov nemala miesto. Autorka sa jej venovala kontinuálne, bez sklznutia k sentimentu či dekoratívnosti. Jej prístup ukázal, že aj jednoduché námety sú pre výtvarné stvárnenie výzvu.

Erna Masarovičová rozvíjala paralelne voľnú tvorbu, šperk a tvorbu diel do architektúry. Medzi tvorbu do architektúry

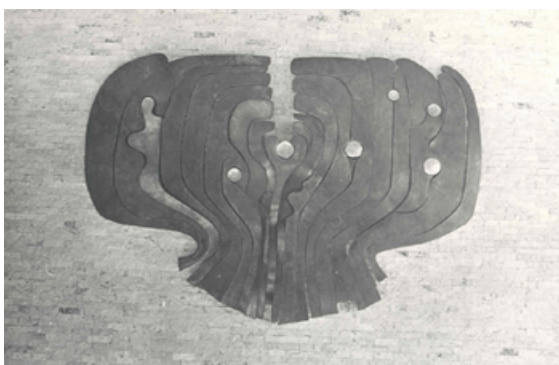
a voľnou tvorbou je viditeľné prepojenie. Erna Masarovičová nemusela svoj výtvarný prejav meniť či výrazne prispôbovať pri zákazkách do architektúry, preto sú monumentálne diela organickou súčasťou jej tvorby.

Monumentálna tvorba do architektúry má v druhej polovici 20. storočia význam nielen v našich krajinách, ale aj v zahraničí. Od 50. rokov sa objavuje fenomén dotvárania architektonických diel, budov a sídlisk výtvarnými dielami. Obdobné prejavy ako v krajinách bývalého sovietskeho bloku, nástenné maľby, mozaiky, sgrafitá, monumentálne reliéfy a sochárske diela nájdeme vo Francúzsku, v Nemecku, Rakúsku aj v ostatných krajinách západnej Európy a Ameriky. Nie je preto opodstatnené spájať monumentálnu tvorbu len s prejavmi oficiálneho umenia a z toho dôvodu podceňovať jej význam, či spochybňovať jej kvalitu, ako sa to v súčasnosti často deje. Tento zjednodušený pohľad nájdeme u laickej verejnosti, ale aj u odborníkov, dokonca aj u výtvarníkov či architektov a pôsobí veľmi kontraproduktívne. Dôsledkom je dezorientácia, neznalosť skutočného stavu, neinformovanosť o kvalitných realizáciách, ktoré vznikli počas niekoľkých desaťročí. To vedie v súčasnosti aj k deštrukcii mnohých diel, pretože nie sú vnímané ako kultúrna hodnota. Nie je možné považovať monumentálnu tvorbu u nás len za prejav ideológie, ale je súčasťou širšieho hnutia a pozornosti venovanej verejným stavbám po druhej svetovej vojne. Samozrejme v dôsledku spoločenského zriadenia u nás, ktoré



Stavba. 1976. Oceľ, hydronáľium. Malé átrium Stavebnej fakulty STU, Bratislava (zničené). Foto: archív autorky

Reliéf. 1975. Oceľ. Rekreačné stredisko, Donovaly. Foto: archív autorky



Kvet. 1973. Reliéf, oceľ. Obchodný dom, Poprad. Foto: archív autorky

Artézska studňa II. 1987. Oceľ, hydronáľium, šala. Foto: archív autorky

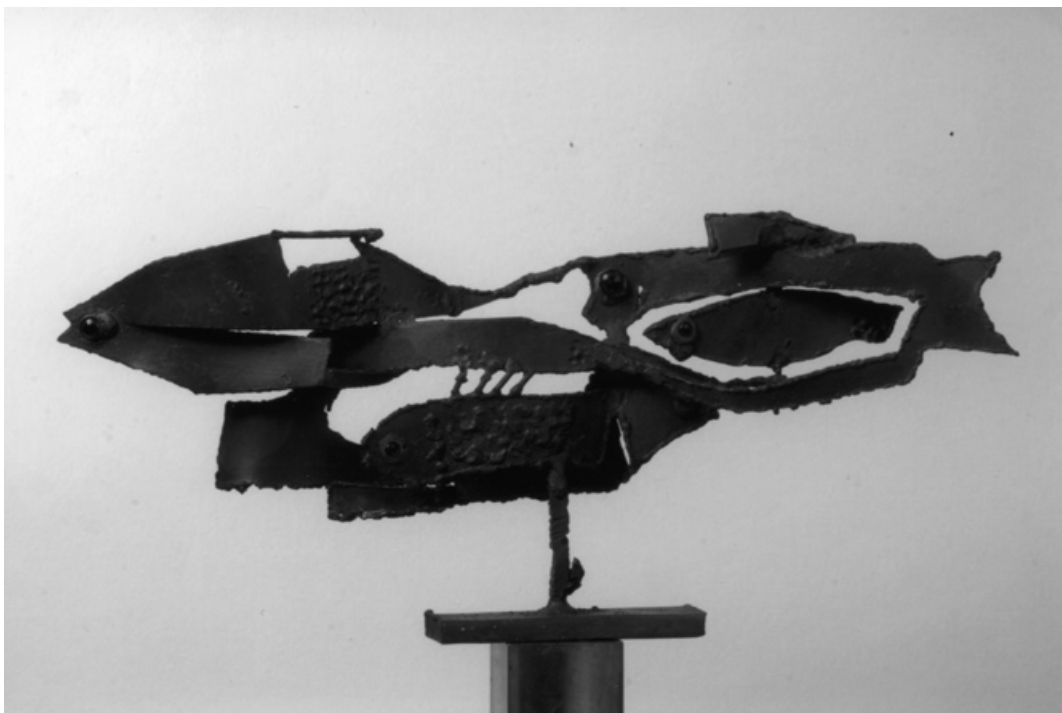
prináša kontrolu umeleckého prejavu a jeho ideologické interpretácie, je u nás monumentálna tvorba spájaná s prejavmi oficiálneho umenia a propagandy v umení. Monumentálnej tvorbe sa do roku 1989 venovali všetci činní výtvarníci na Slovensku, dokonca aj výtvarníci, ktorí v čase normalizácie mali obmedzené možnosti prezentovania svojej tvorby. Neangažovaní výtvarníci tvorili diela prevažne pre civilné budovy, v menej známych lokalitách, na periférii záujmu ideologickej kontroly. V dôsledku tohto stavu vzniklo mnoho diel rôznej kvality, rozmanitých podôb a v skutočnosti existuje od polovice 60. rokov pluralita výtvarného prejavu vo verejnom priestore. Monumentálna tvorba odráža vo svojich prejavoch situáciu na výtvarnej scéne aj spoločensko-politické pomery. V závislosti od spoločenských podmienok sa menili i možnosti umiestňovania rôznych diel do verejných priestorov. Rozmanité výtvarné prejavy boli týmto spôsobom prenesené do verejného priestoru, mapujú dominantné tendencie v umení v 50. a 60. rokoch, postupné uvoľňovanie pomerov, keď je socialistický realizmus nahrádzaný progresívnymi podobami umenia a abstrakcia si nachádza svoje miesto. Diela zo 70. a 80. rokov odrážajú pluralitu foriem vo výtvarnom umení: od popisného idealizovaného realizmu, cez rozmanité podoby preferovanej riedenej moderny a abstraktného dekorativizmu až po diela reflektujúce voľnú tvorbu neangažovaných výtvarníkov. Diela vo verejnom priestore sú skutočným zrkadlom doby a ich ignorancia je prehliadaním významnej oblasti výtvarného umenia.

Erna Masarovičová sa venovala monumentálnej tvorbe od polovice 50. rokov. Vtedy realizovala niekoľko figuratívnych plastík v rôznych materiáloch: keramike, betóne a kameni, až neskôr sa jednoznačne obracia k zváranému kovu. Voľba materiálu predurčovala aj jej možnosti vstupovať do

architektonického priestoru, predovšetkým v exteriéri. Jej prínosom je práve originálna práca s materiálom, ktorý nie je pri realizáciách do architektúry bežný, ale pri niektorých architektonických prvkoch celkom prirodzený. Od polovice 60. rokov sa v jej tvorbe objavujú predovšetkým mreže, neskôr aj kovové reliéfy, fontány a voľne stojacie plastiky. Od roku 1965 realizuje Erna Masarovičová väčší počet diel do architektúry, i niekoľko ročne. To pravdepodobne súvisí aj s prijatím vládneho uznesenia č. 355/65, ktoré zásadne stimulovalo monumentálnu tvorbu do architektúry. Určité percento z celkového rozpočtu stavby bolo podľa významu a funkcie budovy určené pre diela v architektúre.² V priestoroch sa logicky vyžadovali také témy, ktoré korešpondovali s funkciou konkrétnej stavby. Z toho dôvodu figuratívne scény mali najširšiu možnosť uplatnenia. Erna Masarovičová sa však vyhýbala mnohofigurálnym scénam, ktoré sa najčastejšie objavovali v architektúre a ilustratívnym spôsobom hovorili o funkcii danej budovy a často sklzávali k dekoratívnosti vo forme a k angažovanému páťosu v podaní témy. Erna Masarovičová sa sústredila na figúru ako na symbol ľudskej bytosti. Dokonca aj v sobášnych sieňach dokázala často sentimentálne znázorňované výjavy páru či rodiny nahradiť zmysluplným vyjadrením podstaty medziľudských vzťahov. Zvieracie figúry sa svojím univerzálnym a nadčasovým reprezentovaním prírody hodili predovšetkým do exteriérov budov. Prírodné motívy, či už zo zvieracej alebo rastlinnej ríše autorka originálnym spôsobom štylizuje vo voľnej plastike, ale aj pri dielach úžitkovej funkcie ako sú mreže či chrličie fontán. Voľné plastiky s motívom zvierat boli umiestňované v bezprostrednom okolí budov, najmä v zeleni alebo v nádržkách fontán.



Plameniaky. 1968. Bronz.
Hotelová škola, Piešťany. Foto:
archív autorky



Ryby. 1967. Oceľ. Zdravotné
stredisko, Iža. Foto: archív
autorky

Najvýraznejším prínosom Erny Masarovčovej je práve originálna štylizácia konkrétnych motívov s dôrazom na expresivitu foriem. Jej vlastné videnie a znázornenie zvierata je osobné a originálne popri jednoznačne priznanom východisku inšpirácie konkrétnym zvieracím druhom. Autorka dokázala zachytiť a výtvarne reprodukovať základnú podobu zvierata, abstrahovať tvary, línie a vyjadriť jeho charakteristický pohyb a vlastnosti. Napriek východisku v konkrétnom realistickom motíve sa zviera zmenilo na znak, výtvarne reprodukovanú skutočnosť. Prvou plastikou tohto druhu sú *Žeriavy* pred Zdravotným

strediskom v Tomášikove (1965). Figúry pozostávajú zo zváraných ocelových plátov. Napriek tejto technike pôsobí plastika subtilne. Erna Masarovičová komponuje figúru z jednotlivých vyrezaných plošných súčastí. Osobitné kusy k sebe nepriliehajú dôsledne, takže hmota je prelamovaná, objem plastiky odľahčený. To zároveň napomáha vyvolať ilúziu pohybu zvierat. Autorka priznáva miesta zvarov, čím štruktúruje povrch. Konkrétny vtáčí druh je reprodukovaný čistým výtvarným spôsobom, detaily vynechané natoľko, aby vynikla podstata daného druhu, jeho typická anatomia a pohyb. Štylizácia inšpirovaná kubistickým tvaroslovím



Objekt. 1967. Oceľ. Hotel Panoráma, parkovisko, Štrbské pleso (zničené 2012). Foto: Sabina Jankovičová

Kalich hutníkov II. 1971. Oceľ. Medzinárodné sochárske sympóziu v kove, Košice. Foto: Sabina Jankovičová

originálne pretavuje konkrétnu realitu do nadčasovej roviny výtvarného znaku. Z toho istého roku je aj párík plameniakov v Čilíze-Radváni. Tu autorka pristúpila k ešte radikálnejšiemu redukovaniu hmoty. Figúry pozostávajúce z dlhých kriviek kovových plátov sú maximálne odľahčené. Vtáky sú spodobené redukovaným spôsobom, len niekoľkými krivkami. Ich znaková podoba však zachováva typický pohyb aj anatómiu.

Ešte ďalej postupuje maximálne zjednodušenie motívu v plastike *Ryby* pred Zdravotným strediskom v Iži (1967). Tu je křídel rýb stvárnený ako prelamaný dvoj pohľadový reliéf, ktorý vzniká spojením dvoch plošných vrstiev s motívom rýb. Tie sa navzájom prekrývajú, čím vzniká iluzórny pohyb. Plameniáci pred hotelovou školou v Piešťanoch (1968) naďalej rozvíjajú abstrahovanie motívu a jeho načrtnutie prostredníctvom niekoľkých základných tvarov s priznaným zvarovaním. Povrch plastiky je štruktúrovaný, je priznaný postup opracovávaní kovových plátov. To podčiarkuje expresivitu, vloženú do plastiky už odvážnym a dynamickým obrysom tvarom a zároveň navodzuje dojem organického materiálu vtáčieho peria. Plastika je umiestnená v bazéne fontány, čiže motív zapadá do zvoleného architektonického rámca.

Ďalšia vtáčia dvojica sa nachádza pred školou v Chtelnici (1972). Štylizácia tvarov do znakovkej podoby pokračuje, pričom do popredia sa dostáva geometrizácia foriem. Autorka opúšťa naznačovanie tvaru v objeme a prikláňa sa skôr k plošnosti. Jednotlivé pláty tvoria kompozíciu v priestore s priznaním ich dvoj pohľadovosti.

V 60. rokoch realizovala Erna Masarovičová aj niekoľko mreží do interiérov budov. Ide zväčša o spoločenské priestory. Deliace mreže opticky členia priestor napríklad v reštauračných zariadeniach. Ich maximálna priehľadnosť však jednotlivé časti miestnosti neoddeľuje, skôr len zmierňuje rozľahlosť priestoru, navodzuje dojem intimity a predovšetkým ho

oživuje vďaka priznanému rukodielnemu charakteru diela. Erna Masarovičová mreže navrhuje ako geometrické kompozície, neskôr sa priznáva inšpirácia prírodou a mreže tvoria štylizované organické tvary.

Mreža v závodnom klube v Šuranoch (1966) je abstraktnou kompozíciou pozostávajúcou z línií a drobných trojuholníkových plôch, ktoré tvoria nepravidelnú sieť. Jednotlivé motívy sa na niektorých miestach zhlukujú do koncentrovanejších celkov, aby sa vzápätí znova rozpustili vo vzdušnejších častiach. Kompozícia je teda rytmizovaná a navodzuje dojem pohybu. Podobne aj mreža pre Vzorodev v Bratislave (1966) je vytvorená len z niekoľkých jednoduchých motívov. Tentoraz sieť mreže tvoria vertikálne paralelné línie v nepravidelných rozstupoch. Horizontálny pohyb zabezpečuje nepravidelné rozmiestnenie pretiahnutých trojuholníkových útvarov, ktoré kontrastujú so strohosťou vertikálnych línií svojím organickým štruktúrovaním povrchu. Geometriu na niekoľkých miestach oživuje znakový útvar vetvičky. Táto štruktúra pripomína stromy v lese. Identické motívy tvoria aj mrežu pre Obchodný dom v Rožňave (1966).

Podobné detaily použila Erna Masarovičová aj pri navrhovaní mreží pre Hotel Gerlach vo Vysokých Tatrách (1968). Tu je však sieť nepravidelná. Objavujú sa aj kruhové motívy, detaily pripomínajúce kvety, hmyz a dokonca aj vkladanie reálnych predmetov, kamienkov, podobne ako v jej šperkárskej tvorbe. Mreže Erny Masarovičovej zo 60. rokov svojím geometrizujúcim tvaroslovím nadväzujú na estetiku Bruselského štýlu, ale autorka vždy narušuje geometrizáciu organickými detailmi.

V niektorých prípadoch je mreža plošnou plastikou s figuratívnym motívom. Erna Masarovičová realizovala aj kovové prvky v budove EXPO Koliba (1967), ktorá až donedávna existovala na bratislavskej Kolibe, kým nebola nahradená novou slaboduchou architektúrou. Autorka navrhla niekoľko mreží s motívom štylizovaných kohútov. Tu boli zvieracie figúry abstrahované do plošného znaku. V roku



Rodina. 1986. Oceľ, betón. Detská nemocnica, Považská Bystrica. Foto: archív autorky

Ochrana života. 1978. Variabil, betón, hydronárium. Poliklinika Ružinov, Bratislava. Foto: Sabina Jankovičová

1968 Erna Masarovičová navrhla vývesný štít pre parfumériu v Bratislave, ako aj reliéf do interiéru. Oba prvky, páv a pávie pero, pripomínajú skôr monumentálne šperky jemnosťou svojich línií.

Koncom 60. rokov realizovala Erna Masarovičová do verejného priestoru aj niekoľko plastík organicky previazaných s jej voľnou tvorbou. Ide o abstraktné kompozície, v ktorých využíva možnosti zváraného kovu pre naznačenie objemu v priestore. Tento spôsob práce s kovovými plátmi vedie k maximálnemu odľahčeniu hmoty.

V roku 1968 vznikla plastika pre budovu spojov v Senici. Abstraktnú kompozíciu tvoria geometrické útvary a zalamované línie, ktorých strohosť je potlačená oblínami v mieste zlomov. Dielo charakterizuje zvláštne napätie medzi strohou geometriou a tendenciou k organickým krivkám, ktoré nájdeme u väčšiny Masarovičovej diel.

Reliéf pre výpočtové stredisko OSN na Patrónke (1969) bol realizovaný ako zhluk subtilných kovových plátov s priznaním zvarov a štruktúr na hranách. Sadrový model k tomuto dielu je naopak robustnejší, jednotlivé útvary sú vzájomne pevnejšie prepojené a expresívnejšie rytmizujú plochu. Konečné realizované dielo sa približuje skôr mreži, sadrový model má bližšie k soche a pôsobí presvedčivejšie.

Plastika na parkovisku pred Hotelom Panoráma vo Vysokých Tatrách (1970) pracuje s výlučne geometrickým tvaroslovím a v kontexte Masarovičovej tvorby ju je možné považovať za minimalistickú. Útvar pripomínajúci kalich je komponovaný z niekoľkých kovových plátov. Tie sú rytmicky členené striedaním plných a prázdnych plôch.

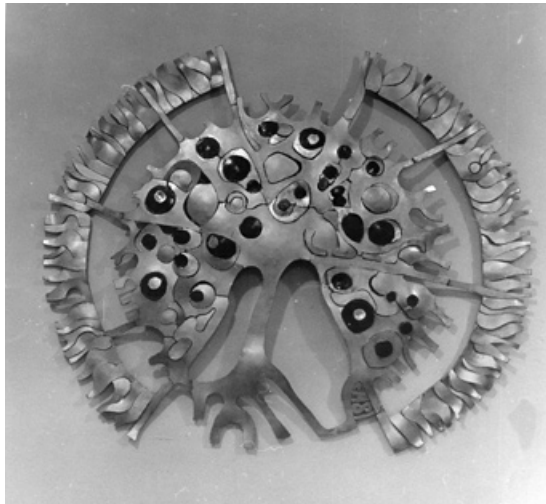
Dve abstraktné plastiky boli realizované v priestoroch sídliska v Košiciach v roku 1972 v rámci sympózia VSŽ. Obe diela vynikajú presvedčivou kompozíciou. Dve protichodné krivky pozostávajúce z kovových plátov sa stretávajú v stredovej osi. Prázdny priestor je nositeľom napätia, samotná hmota plátov sa vznáša v priestore vďaka svojej subtilnosti.

V 70. rokoch nastáva vo výraze Erny Masarovičovej zmena. Expresivita foriem a materiálu ustupuje najmä v reliéfoch. Tie začínajú byť komponované viac do plochy, menej vstupujú do priestoru. Sú naďalej skladané z jednotlivých kovových plátov, ale robustnosť foriem je redukovaná. Drsné plochy sú nahradené hladkými, často leštenými, takisto je vynechaná aj štruktúra rezov hrán. Do diel vstupuje viac farby: autorka používa kovy rôznych farieb, prípadne vkladá dodatočne drobné farebné detaily, nátery alebo predmety. Diela čoraz viac pripomínajú monumentálne šperky a je možné vidieť úzke puto medzi autorkinou šperkárskou a sochárskou tvorbou.

Reliéf *Lekná* v Liečebnom ústave Balnea Grand v Piešťanoch (1971) sa vzťahuje k predošlej expresívnej fáze, celok však jemnosťou detailov už navodzuje dojem monumentálneho šperku. Línie, aj jednotlivé motívy, sú subtilnejšie ako v predchádzajúcom období, ornamentálnejšie. Napriek tomu autorka neupadá do vyprázdnenej dekoratívnosti častej u iných autorov tvoriacich pre architektonický priestor, napätie v celkovej kompozícii a originálna štylizácia konkrétneho motívu do abstraktných foriem dávajú celku potrebnú kultivovanosť aj výraz.

Ďalším monumentálnym šperkom pre interiéru, reliéfom v hoteli Donovaly (1975), Erna Masarovičová znova potvrdzuje previazanosť voľnej tvorby a tvorby pre architektúru. V diele sa objavuje kontrast medzi štruktúrnym a hladkým povrchom, rozdielna farebnosť použitých materiálov, ako aj odlišnosť foriem, geometrizujúce v kontraste so štruktúrnym. Dynamika kriviek je výraznejšia ako v 60. rokoch, rovnako je v popredí aj organickosť foriem. Ďalším dielom pre ten istý priestor je mreža, pozostávajúca zo subtilnej siete kriviek s terčovými detailmi, pripomínajúca jemnosť rastliny. Aj v tomto prípade je možné dielo chápať ako monumentálny šperk.

Organické motívy, vegetácia, dostávajú v Masarovičovej



Slovanská lipa. 1982. Oceľ, hydronárium. Filozofická fakulta UK, Bratislava. Foto: archív autorky

Čerešňa. 1981. Oceľ. Poštový úrad, Čebradský Vrbovok. Foto: archív autorky

dielach konkrétnejšiu podobu. Jednotlivé detaily sú štylizované, ale priamejšie priznávajú východisko v javovej realite. Reliéf *Strom* (1975) v svadobnej sieni v Nesvadoch konkrétny motív plne zachováva napriek originálnej štylizácii. Erna Masarovičová začína totiž prírodné motívy premieňať na ornamenty, šperky. Formy sú subtilnejšie, detaily podrobnejšie.

Jemnejšie vypracovanie detailov sa objavuje aj v reliéfoch geometrizujúcich foriem, napríklad v zasadačke Atestačného ústavu prístrojov v Piešťanoch (1975). Návratom k robustnejším formám bola plastika *Stavba* v átriu Stavebnej fakulty v Bratislave (1976), kde sa znova objavuje štruktúrovanie povrchu, ale drsné štruktúry 60. rokov boli ďaleko výraznejšie. Celok tvorí maximálne odľahčená kompozícia z kovových plátov.

V ďalšej priestorovej plastike *Ochrana života* pred Poliklinikou v Ružinove (1978) autorka kombinuje rôzne materiály. Koncentrované prstence betónu sú v centre doplnené kovovým reliéfom. Ten je dvojpohľadový a je možné ho otáčať. Kinetický moment, ako aj celková forma sochy znova odkazujú na autorkinu šperkársku tvorbu. Podobné napätie medzi materiálom betónu a kovovým detailom autorka použila aj pri plastike *Strom slnka* (1979) pre nemocnicu v Považskej Bystrici (1979). Kruhový dvojpohľadový reliéf je umiestnený medzi dvoma betónovými stĺpmi. Motív, geometrický aj figuratívny je prerezávaný do povrchu kovu. Betón sa objavuje aj v plastike *Kvet* pred budovou spojov vo Veľkom Krtíši (1978). Štylizácia je znova viac geometrizujúca, hoci autorka sa nevzdáva ani kriviek. Sochu tvoria dva zdanlivo identické bloky, odlišujúce sa v detailoch, čím vzniká napätie medzi nimi vyvolané aj samotným priestorom, ruptúrou v centrálnej osi sochy. Koncom 70. rokov nadobúdajú formy v plastikách barokovej charakter. Do popredia sa dostáva bujnosť tvarov a krivky, ako napríklad v diele *Rozprávkový strom* na nádvorí Polikliniky v Karlovej Vsi (1979). Jednotlivé motívy celku, strom, slnko a dieťa sa vyznačujú prepracovanosťou detailov a tvoria hustú kovovú sieť rozloženú v priestore. Model k tejto plastike je expresívnejší a tvaroslovím aj štruktúrami odkazuje skôr na predošlé desaťročie. Finálne dielo má však svojou jemnosťou detailov znova blízko k šperku.

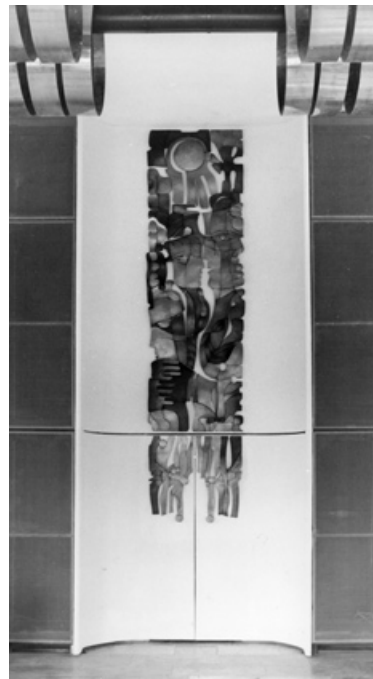
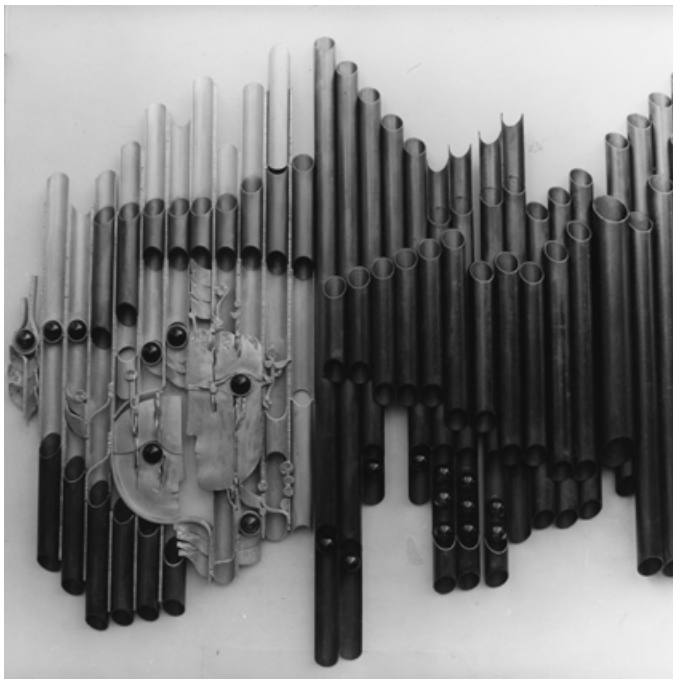
Drobnopis detailov sa objavuje aj v nasledujúcich prácach a je dominantou tvorby v 80. rokoch. Reliéf *Rodina* pre sobášnu sieň vo Viničnom znova využíva kinetický moment a možnosť

dielo variovať a meniť. Tento princíp sa objavuje aj vo väčšine šperkov. Princíp variability reliéfu vychádza formou zo stredovekých oltárov. V uzavretej forme je ho možné čítať ako hlavy páru z profilu obrátené k sebe. Otvorený odhaľuje plod vzájomnej lásky muža a ženy, dieťa v maternici, pri čom odkryté krídla, profily tváre ho naďalej chránia. Napriek opisnosti motívu autorka sa vyhla nasladnutej gýčovosti, ktorá dominuje dielam s témou rodiny pre sobášne sieni. Jemnejšie detaily sú síce dekoratívnejšie než by bolo nutné a do istej miery narúšajú čistotu foriem, ale štylizácia, najmä v prípade plodu dieťaťa, zostáva v popredí.

Odvážnejšie je stvárnený typický motív sobášnych siení, žena-matka, v sobášnej sieni v Blatnom (1980). Tu je figúra ženy maximálne štylizovaná do znakovej podoby a sú potlačené realistické detaily v prospech abstrahovaných foriem, kriviek kovových plátov. Z pohľadu en face je figúra maximálne odľahčená a napätie medzi plnými a prázdny plochami je možné vnímať až ako rušivé. Aj v tomto prípade využila autorka možnosť kinetického momentu. Žena-nevesta sa môže otočením terča v priestore jej brucha premeniť na ženu-matku, keď sa ukáže štylizovaný plod dieťaťa. Autorka využíva vkladanie materiálov cudzorodých kovov, ako sú emaily a sklo, čím znova odkazuje na detaily svojich šperkov. Napriek detailom, ktoré dielo robia novátorským, celok pôsobí trochu nevyvážené pre bujnosť tvarov a trocha naturalisticky. V každom prípade sa však vymyká bežnému popisnému sentimentálnemu prejavu v sobášnych sieňach.

Presvedčivejšie sú reliéfy *Žena a muž* v sobášnej sieni v Jure nad Hronom (1980), kde je jasná jednota medzi celkom a detailmi. Figurálny motív je do celku vyrezaný a jednotlivé plochy jemne prelamované. Reliéf je znova možné otvárať a tentoraz pôsobí vyvážené v uzavretej aj otvorenej polohe.

Erna Masarovičová naďalej pracuje aj so štylizáciou rastlinných motívov, ktoré niekedy abstrahuje, inokedy priznáva konkrétne detaily. Najčastejším je motív stromu. Čerešňa na pošte v Čebradskom Vrbovoku (1981) koncentruje tvar stromu do kruhu. V tomto prípade má strom znakový charakter. Brána v sobášnej sieni v Dolnej Súči (1981) má takisto podobu stromu, ale tentoraz je tvar podriadený funkcii. Pri zatvorených krídlach brány je kmeň stromu v centrálnej osi a jeho konáre tvoria nepravidelnú, geometricky štylizovanú sieť mreží s konkrétnymi detailmi lístkov. Slovanská lipa vo vestibule Filozofickej fakulty UK v Bratislave



Fúga. 1985. Oceľ. Dom smútku, Vrbovka. Foto: archív autorky

Rozlúčka. 1984. Dom smútku, Šala. Foto: archív autorky

(1982) sústreďuje dva motívy – slnko a strom do kruhového obrysového tvaru. Robustný terč slnka v centre kontrastuje s prstencom štylizovaných konárov. Autorka našla rovnováhu medzi plnými a prázdny plochami. *Strom-lúčenie* v Dome smútku v Šali (1982) je komponovaný podobne, prázdny priestor v strede však tentoraz pôsobí skôr rušivo. Naopak *Strom* v Dome kultúry v Rimavskej Sobote svojím kompaktným tvarom a asymetrickým rozložením siete konárov je skvelým príkladom schopnosti autorky nájsť rovnováhu medzi symetriou a asymetriou, štylizáciou a realistickým motívom. Kovová sieť je oživená farebnými akcentmi jabĺčok červenej farby a jedným výrazným v zlatej farbe. Diela s motívom stromu pôsobia ako monumentálny šperk pre architektúru.

V tomto období pracovala autorka aj s kovmi rôznorodej farebnosti, takže napriek voľbe materiálu majú jej diela svoje farebné kvality. V prípade potreby integruje aj cudzorodý materiál. Reliéfy pre Telekomunikačnú budovu v Bratislave-Nové Mesto (1982) vyjadrujú tému kontaktu znázornením symbolického spájania rúk a rozhovoru, osobnej komunikácie dvoch ľudí. Konkrétne motívy rúk a tváří z profilu sú súčasťou siete abstraktných kriviek. Tentoraz autorka overovala možnosť vtiahnuť priamo do reliéfu materiál samotnej steny, travertín, ktorý rozrušuje kompozíciu v pravouhlých útvaroch. Na jednej strane odľahčuje reliéf, na druhej strane je možné ho považovať za určitý rušivý prvok.

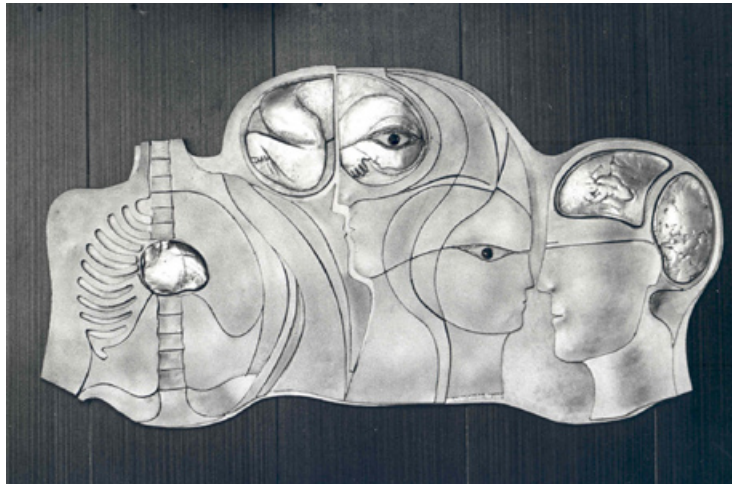
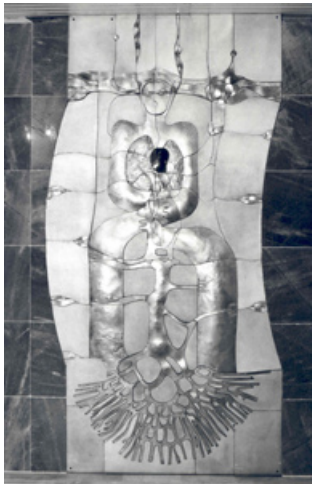
Figuratívne scény sa objavujú aj v realizáciách pre domy smútku. V interiéri Domu smútku v Šali (1983) sa nachádzajú dva reliéfy, v exteriéri reliéf na stene a brána. Oba reliéfy pracujú s figuratívnymi a abstraktnými prvkami. Konkrétne motívy sú však natoľko integrované do kompozície abstraktných tvarov, že vystupujú až pri podrobnejšom skúmaní. Robustnejší reliéf pokrýva plochu v tvare pozdĺžnej stély, subtilnejší pôsobí ako monumentálny šperk, jemne utkaná retiazka. Prepojenie rastlinných motívov, kriviek s figúrou dieťaťa a tvármi muža a ženy je tentoraz výnimočne

jednotné. Reliéf *Rozlúčka* umiestnený na exteriérovej stene budovy Domu smútku pozostáva z dvoch častí predelených ruptúrou, ktorú podčiarkuje najmä motív rozdelených rúk. Reliéfy v Šali sa vyznačujú hustou koncentráciou rôznych tvarov, ktoré rozpohybujú ich plochu. Imaginatívna štylizácia a prelínanie jednotlivých motívov dodáva všetkým zobrazeniam surreálny nádych.

Podobne je komponovaný reliéf *Muž a žena* pre sobášnu sieň v Jure nad Hronom (1980). V konečnej realizácii však do popredia vystupuje istá dekoratívnosť konkrétnych prvkov (hrozno, listy, klasy) a opulentnosť kriviek. Pôvodný návrh, model, sa vyznačuje umiernenosťou foriem a potlačením opisnosti, ktorá sa dostala do konečnej realizácie zrejme pod tlakom schvaľovacieho procesu pred komisiou. Maximálne abstrahovanie figuratívneho motívu sa objavuje v bráne pred domom smútku v Šali (1987), kde sú tváre vpísané do siete mreží. Podobne organickým spôsobom sú figurálne prvky a rastlinné detaily integrované do reliéfov v Dome smútku vo Vrbovke. (1985).

Talent autorky originálnym spôsobom štylizovať zvieracie figúry sa prejavil v návrhu niekoľkých *Artézskych studní* v Šali (1987). Väčšina má základný tvar stĺpa, ktorý je prelamaný tvarmi charakterizujúcimi figúru. Hmota valca je teda narušená výrezmi, prázdny plochami, ktoré ju odľahčujú. Medzi najoriginálnejšie patrí ťava, navodzujúca dojem skláňajúceho sa zvierata, a labuť. Telo labute je umiestnené na podložke znázorňujúcej rozčerenú hladinu sieťou kriviek a rozpohybovaných plôch kovového plátu. Samotná labuť eleganciou kriviek evokuje takisto dojem pohybu, plynutia. Sériu studní ukazuje schopnosť autorky originálne uchopiť zadanie pre funkčný prvok, ktorý však nie je poňatý ako návrh dizajnu, ale ako socha.

Medzi posledné realizácie pred zrušením zákona o financovaní diel v architektúre patria reliéfy v DFN Kramáre v Bratislave (1988). Centrálny reliéf znázorňuje ľudskú postavu organicky



Tri reliéfy (detail centrálného reliéfu). 1988. Pozinkovaná oceľ, sklo. Detská fakultná nemocnica Kramáre, Bratislava. Foto: archív autorky

Starostlivosť. 1983. Reliéf, oceľ, hydronárium. Kancelária Detskej fakultnej nemocnice Kramáre, Bratislava. Foto: archív autorky

prepojenú s koreňmi stromu a s hlavou vnorenou do nebies. Znázorňuje univerzálny princíp, človeka ako prepojenie medzi nebom a zemou. Motív odkazuje na východné tradície, podľa ktorých vyrovnaný, zdravý človek stojí pevne zakorenený na zemi a zároveň dostáva intuitívne poznanie zhora, je prepojený s božským, vesmírnym. Centrum človeka, srdce autorka zdôraznila červenou farbou. Reliéf sa vyznačuje vyváženým formálnym riešením, keď kontrast medzi lesklými a matnými plochami, ako aj použité tvaroslovie je v dokonalej rovnováhe. Červený akcent srdca je jednoznačne apelatívny. Dva reliéfy po stranách vstupu znázorňujú ľudský plod v maternici a dve tváre obrátené k sebe, spojené červeným akcentom kvetiny na úrovni úst. Pri oboch reliéfoch je dokonale zvládnutá štylizácia tvarov, plynulosť prechodu abstraktných kriviek do definovania konkrétnych motívov. Reliéfy nadväzujú na prácu z roku 1983 v kancelárii riaditeľa DFN. Tu je téma zdravia takisto spodobená abstrahovanými figuratívnymi motívmi, tváre ženy, muža a dieťa v maternici sú naznačené niekoľkými krivkami. Ako konkrétne detaily vidíme priehľad do hrudníka človeka. Niekoľkými ťahmi sa v harmonickom celku objavuje chrčtica, rebrá, pľúca a srdce, napriek konkrétnosti bez naturalizmu či zbytočnej opisnosti. Podobne je naznačený aj mozog v hlave muža. Reliéf je prelamovaný zárezmi kriviek, rozpochybovaný zvlňenými plochami a kontrastom hladkých, lesklých a matných štruktúrovaných plôch. Detaily očí sú zdôraznené emailom. Dielo je dokonalým symbolickým znázornením človeka, jeho biologickej podstaty, ale aj schopnosti premýšľať a milovať.

Erna Masarovičová zanechala vo svojich realizáciách v architektúre výraznú autorskú stopu. V priebehu niekoľkých desaťročí, od konca 50. rokov po rok 1989 vytvorila mnoho diel určených pre verejný priestor, pre budovy rôzneho zamerania a účelu. Prírodný záujem o ľudskú figúru a prírodu jej umožnil reagovať na požiadavky investorov bez dodatočného prispôsobovania sa ideologickým požiadavkám. Človek je síce stvárný v očakávaných scénach, napríklad v sobášnych sieňach či domoch smútku, autorka sa však úspešne vyhýba zaužívaným klišé. Sústreď sa na znázornenie medziľudských vzťahov s dôrazom na vnútorný, emocionálny svet človeka. Tento humanistický princíp je vlastný aj jej voľnej tvorbe, šperkcom a medailám.

Do architektúry tvorí abstraktné kompozície a funkčné

prvky ako sú deliace mreže a brány. Tu sa najčastejšie objavuje štylizácia rastlinných motívov, ktoré autorka citlivo vníma v reálnom svete a transformuje ich do originálnej výtvarnej formy. Vo figúrach zvierat, ktoré sa nachádzajú najmä v exteriéroch, vo fontánach, dokáže prostredníctvom štylizovaných foriem zachytiť charakteristické znaky konkrétnych druhov.

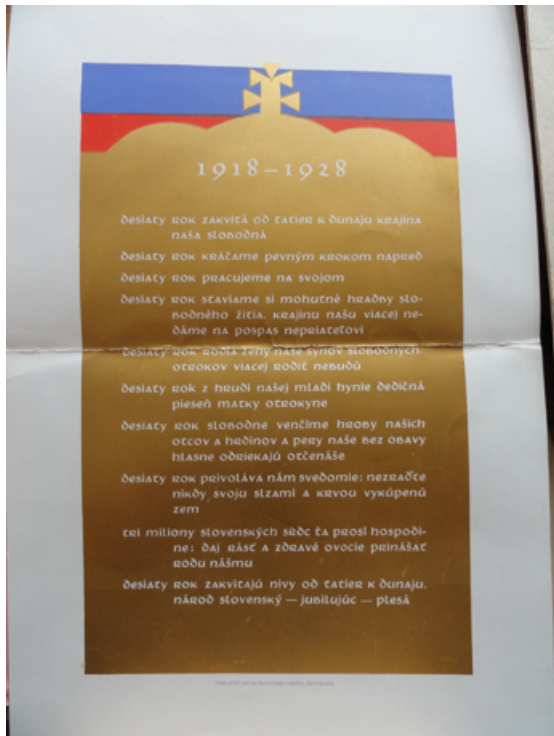
Monumentálna tvorba autorky sa organicky vyvíjala a zachytáva jej osobný vývin od expresívnejšieho výrazu v 60. rokoch k zjemneniu foriem v neskorších desaťročiach. Erna Masarovičová sa sústredene venovala jednému materiálu, zváranému kovu, ktorý dodal jej dielam nezameniteľný charakter. Využila jeho možnosti s odvahou k experimentu, s priznaním stôp po opracovávaní. Ocelové pláty využívala ako stavebný prvok pre reliéfy, ale aj plnoplastické sochy. Jej prístup sa výrazne líši od prevládajúceho uhladeného kánonu angažovaného umenia a svojou expresivitou patrí aj k najodvážnejším z realizácií neangažovaných výtvarníkov.

Sabina Jankovičová
Bratislava
sabina.jankovicova@gmail.com

¹Text bol pôvodne písaný do monografickej publikácie *KISSOCZY*, Katarína: Erna Masarovičová. Bratislava : Ateliér.EM, 2012.

² „Z praxe pri posudzovaní výtvarného riešenia stavieb vyplýva, že zo stavebných nákladov hl. III. prepočtu dosahovala finančná čiastka na výtvarné riešenie tieto hodnoty: pri stavbách mimoriadneho spoločenského významu (divadlá, vládne budovy a pod.) 1,6 až 2%, pri stavbách spoločensky dôležitých (kultúrne domy, hotely, vysoké školy a pod.) 1,0 až 1,5%, pri ostatných stavbách (stredné odborné školy, výskumné ústavy, knižnice, obchody, služby a pod.) 0,5 až 1,0 %.“
In: Výklad k Metodickým smerniciam z 31. mája 1978 o uplatňovaní výtvarného umenia v investičnej výstavbe. Bratislava, január 1986.

Výtvarná podoba 10. výročia vzniku prvej ČSR na Slovensku



Desatoro. 1928. Plagát. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

1918 – 1928. Československá strana národně-socialistická. 1928. Plagát. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

28. október 1918, deň vzniku prvej Československej republiky (ČSR) sa stal štátnym sviatkom v roku 1919.¹ Odvtedy obyvatelia oslavovali jubileum každý rok. V roku 1925² zákon umožnil policajným úradom vydať nariadenia týkajúce sa osláv vzniku republiky pre verejné úrady, podniky, školy smerujúce k dôstojnej oslave tohto dňa.

Výročné oslavy začali už v marci 1928, pripomenutím si narodenín prezidenta republiky Tomáša Garrigua Masaryka. Pokračovali uctením si pamiatky Milana Rastislava Štefánika. Mnohé organizácie a spolky usporiadali v máji 1928 trizny alebo oslavné akadémié na jeho počesť. Nasledovali rozličné slávnostné podujatia, ktoré pripravili počas roka rôzne organizácie, spolky a inštitúcie. Medzi najpočetnejšie patrili príležitostné divadelné predstavenia, sviatočné akadémié, verejné cvičenia Telocvičnej jednoty Sokol a Orol, odhalenie pamätníkov padlým a pamätných dosiek významným dejateľom.

Jubilejné slávnosti vyvrcholili koncom októbra, prípadne začiatkom novembra 1928. Neslávil sa len 28. október, deň vzniku ČSR, ale aj 10. výročie podpísania Martinskej deklarácie. Oslavy organizovali najmä Slovenský jubilárny výbor, Referát ministerstva školstva a národnej osvety v Bratislave, okresné a mestské osvetové zbory, okresné úrady. V mestách a dedinách sa podieľali na realizácii slávností hlavne učitelia, notári, štátni úradníci, vojaci, hasiči, členovia organizácií, spolkov (napr. Sokol, Orol, Slovenská liga, Československý červený kríž). Okresné a mestské osvetové zbory sa riadili pri organizácii slávností obežníkom zaslaným Referátom ministerstva školstva a národnej osvety. Prednášky

o desaťročnom vývoji ČSR sa mali uskutočniť v každej obci na Slovensku. Rečníkov si vyberal miestny organizačný zbor. Referát rozposlal brožúru so základnými podkladmi určenými pre rečníka. Organizátori pripravili pre občanov jubilejné odznaky.³ V Slovenskom národnom archíve v Bratislave sa nachádzajú dva návrhy jubilejných odznakov, ktorých autorom je pražský medailér Karel Špánek. Odznaky sa predávali dospelým za 2 koruny, školskej mládeži za 1 korunu, miestny zbor si ponechal z každého odznaku čiastku 50 halierov.⁴ Slávnosti pomáhali realizovať zamestnanci škôl, pôšt, okresných úradov, berných úradov, okresných nemocenských pokladní, železničiari, vojaci, četníci, kňazi, lekári, lekárnici, advokáti, obchodníci, remeselníci, ale aj statkári. V každom meste alebo vo väčšej obci bol poverený dôverník, zväčša učiteľ alebo notár, ktorý dohliadal na priebeh osláv. Zabezpečoval vylepenie jubilejných plagátov na školách, úradoch, verejných miestach. Organizoval výročné prednášky, slávnostné divadelné predstavenia, predaj jubilejných odznakov. Úradníci Referátu ministerstva školstva a národnej osvety oslovili učiteľov a profesorov s prosbou, aby nosili jubilejné odznaky a propagovali ich medzi študentmi.⁵ Úradné nariadenia súvisiace s oslavou výročia vzniku ČSR mali odporúčací charakter. Niektoré segmenty slávností patrili medzi povinné, napr. štátne vlajky mali byť vyvesené na verejných úradoch v každom meste a obci od 27. do 31. októbra 1928. Slávnosti sa tak začínali 27. októbra 1928 práve vyvesením štátnych vlajok na štátnych a verejných budovách, pričom správy okresných náčelníkov uvádzajú prítomnosť štátnych vlajok na veľkom počte súkromných



Slávnostná akadémia v Leviciach. 1926. Plagát. Slovenské národné múzeum - Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

budov. V predvečer vzniku ČSR úrady odporúčali mestám a obciam realizovať lampiónové sprievody, ktoré podľa archívnych materiálov zorganizovali takmer všetky mestá a obce. Lampiónové sprievody často sprevádzal vojenský alebo hasičský hudobný súbor. V deň výročia vzniku ČSR úrady navrhovali slúžiť slávnostné bohoslužby, nepodmienili ich konfesionálne. V správach okresných náčelníkov sa uvádzajú najmä cirkevné slávnosti rímsko-katolícke, evanjelické a židovské, uskutočnené za prítomnosti väčšiny štátnych úradníkov.

Program jubilejných slávností mal pokračovať príležitostnými príhovormi významných osobností. Rečníci predniesli slávnostné príhovory a prednášky nielen v mestách a obciach, ale aj v malých dedinkách. Prednášky, za ktoré zodpovedali najmä učitelia, sa venovali rozdielom života na Slovensku pred a po roku 1918. K najtypickejším prejavom osláv patrili slávnostné sprievody, podľa možností sa konalo aj defilé s alegorickými vozmi, čo však patrilo k zriedkavejším javom. Naopak, v žiadnom meste či obci nechýbalo slávnostné ľudové zhromaždenie. Podstatnou súčasťou jubilejných osláv boli slávnostné akadémie, koncerty alebo divadelné predstavenia. Vo väčších dedinách mali byť usporiadané divadelné predstavenia, v menších slávnostné akadémie, ale vo všetkých prednášky. Dôležitým symbolickým aktom sa stalo sadenie jubilejných stromov (hlavne líp) alebo celých alejí. Vysádzali ich predovšetkým žiaci a skauti.

Úrady odporúčali v prvom rade mestám a mestečkám odhaliť pamätnú dosku, bustu alebo inú formu pomníka miestnym významným osobnostiam. Obce mali vybrať budovy vhodné na rekonštrukciu, alebo postaviť novostavby ľudových škôl, ktoré sa neskôr nazývali jubilejnými školami, pričom sa zohľadňovali požiadavky obcí a ich finančné možnosti. Vratry slobody sa zapalovali v predvečer výročia podpísania Martinskej deklarácie, 29. októbra 1928. Okresní náčelníci uvádzali vo svojich hláseniach, že vaty horeli vo všetkých obciach. Priebeh osláv mal dôstojný a pokojný charakter.⁶

Úrady označili väčšinu aktivít za vydarené, úspešné a niektoré za imponantné.⁷

Jubilejné slávnosti pripravovali viaceré spolky a organizácie. Československý červený kríž zabezpečil napr. individuálnu sociálnu starostlivosť rodinám, zriadenie rodinných sirotincov, zdravotných staníc, stavbu sociálno-zdravotných domov.⁸ Telovýchovné jednoty Sokol a Orol participovali na oslave výročia prípravou slávnostných akademií, pretekov v telocviku žiakov, dorastencov a mužov, divadelných predstavení a koncertov.⁹ Kooperovali s hasičskými zbormi, organizovali tábory ľudu, na ktorých sa recitovali a spievali vlastenecké básne a piesne, pripravili alegorické vozy, zakladali jubilejné parky. Slovenská liga sa angažovala na mnohých jubilejných podujatiach počas celého roka, v októbri 1928 organizovala divadelné predstavenia, slávnostné akadémie, slovenské besedy, spolupodieľala sa na ďalších aktivitách súvisiacich s jubileami.¹⁰

Zaujímavým sa javí postavenie prezidenta ČSR T. G. Masaryka v súvislosti s oslavami či už jeho narodením alebo vzniku republiky. V prípade Masaryka ide pravdepodobne o jedinú vtedy ešte žijúcu osobnosť v Československej republike, ktorej obyvatelia stavali sochy a pomenovali podľa nej ulice.¹¹ Napr. v Nitre stála v období prvej ČSR Masarykova socha, ktorej autorom bol Otto Gutfreund, absolvent Umelecko-priemyselnej školy v Prahe, ktorý spolupracoval na projekte s architektom Vojtěchom Kerhartom, absolventom Vysokého učení technického v Prahe. Socha vznikla z iniciatívy vtedajšieho nitrianskeho župana a spisovateľa Janka Jesenského. Pomník odhalili 28. októbra 1927. Stál pred budovou krajského súdu, na dnešnej Štúrovej ulici. V súčasnosti sa nachádza v Topoľčiankach. V decembri 1938, teda už po vzniku slovenskej autonómnej vlády, ale ešte pred vznikom prvej Slovenskej republiky, sochu odstránili. V roku 1947 sochu znova osadili, ale len na krátko do roku 1949. Prívrženci prezidenta T. G. Masaryka ju neskôr ukrývali na rozličných miestach na Slovensku i v zahraničí, až sa

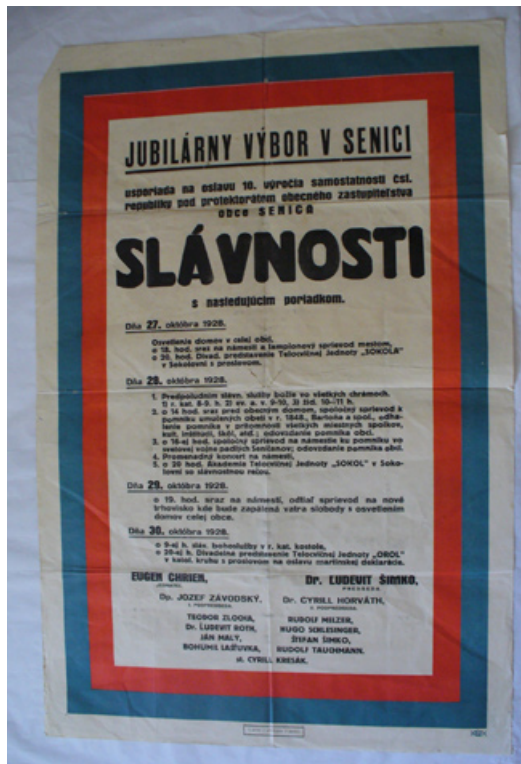


Desatoro. 1928. Plagát. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

Slávnostná akadémia v Leviciach, 1930. Plagát. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

napokon stala majetkom mesta Nitra. Paradoxom je, že počas vojny Masarykovu sochu vystriedala socha Štefánika od Frica Motošku, ktorú pôvodne vytvoril pre Levice. Tie však po Viedenskej arbitráži zabrali Maďari, preto sochu umiestnili do Nitry, námestie premenovali z Masarykovho na Štefánikovo. V roku 1948 sochu Štefánika vrátili do Levíc, ale v roku 1952 bola zlikvidovaná.¹² Práve k pamätníku T. G. Masaryka v Nitre smerovalo slávnostné defilé vojska v októbri 1928. Pri soche predniesol slávnostnú reč plukovník generálneho štábu Miloš Žák a predstavitelia spolkov, úradov, ústavov a korporácií v Nitre položili k pomníku kytice a vence.¹³ Vzdanie úcty malo pri oslavách narodenín prezidenta ČSR alebo vzniku republiky rôzne podoby. Napr. dorast slovenských škôl, združený v Československom červenom kríži v Komárne usporiadal pri príležitosti 10. výročia vzniku ČSR žiacku akadémiu. Konala sa v deň výročia, žiaci recitovali básne, spievali vlastenecké piesne, tancovali a predviedli divadelnú hru Pozdrav tatičkovi. Vstupné bolo určené na nákup školských pomôcok. Na školskom dvore vztýčili štátnu vlajku, na ktorú žiaci prisahali.¹⁴ Vo viacerých slovenských mestách si uctili narodeniny T. G. Masaryka prednáškami, bohoslužbami, slávnostným matiné a akadémiou.¹⁵ Prezident Masaryk ako zakladateľ štátu a jeho najvyšší predstaviteľ a najvýznamnejší zástupca Slovákov v zápase o vlastný štát M. R. Štefánik sa pochopiteľne stali najdôležitejšími postavami osláv jubilea. Vzdali im hold v mnohých mestách a obciach na Slovensku. Súčasťou pozvánky Jubilejných osláv prehlásenia Československej samostatnosti 1918 – 1928 v Leviciach sú dve grafiky, podobizne Milana Rastislava Štefánika a Tomáša Garrigua Masaryka od dvoch (rukopis je viditeľne odlišný) autorov. Mená autorov sa na pozvánke neuvádzajú. Slávnosti naplánovali na celý rok 1928. Začínali oslavou narodenín prezidenta a najvyššieho veliteľa československého vojska Masaryka. Program tvorila

akadémia a prednáška poslanca Národného zhromaždenia za Hlinkovu slovenskú národnú stranu Viktora Ravasza. Nasledovali jedno či dve podujatia v každom mesiaci. Dňa 5. mája 1928 sa uskutočnila pietna spomienka na prvého ministra vojny M. R. Štefánika, kde slávnostnú reč predniesol diplomat Štefan Osuský.¹⁶ Výnimočné postavenie osobností Masaryka a Štefánika pri oslavách vzniku štátu potvrdzujú slová tajomníka Zboru osvetového zväzu v Prievidzi: „Môžem tvrdiť, že jubil. oslavy v okrese Prievidza boli mohutnou a slávnostnou manifestáciou celého obyvateľstva okresu bez rozdielu za jednotnosť našej spoločnej Republiky československej, za jej demokratickosť, a tiež srdečným mohutným prejavom detinskej lásky a oddanosti k hlave štátu, k prezidentovi T. G. Masarykovi, ktorému boli zaslané podakujúce telegramy s rozpomienkou na jeho osloboditeľskú prácu. Ukázalo sa tiež, že jako živo a vrelo žije v srdciach slovenských bohatierska, temer legendárnou gloriolou ovenčená osobnosť generála M. R. Štefánika.“¹⁷ Početné mestá a obce na Slovensku usporiadali v roku 1928 slávnosti, na ktorých vzdali hold Milanovi Rastislavovi Štefánikovi. Napríklad v Levoči usporiadali začiatkom mája 1928 trojdňovú spomienku na túto politickú osobnosť. Konali sa koncerty, recitovali sa básne, spievali hymny, žiaci stredných škôl pripravili slávnostnú akadémiu. Obec Šurany pripravila v rámci osláv 10. výročia vzniku ČSR divadelné predstavenie Psohlavci od Aloisa Jiráska, zo zisku položili základný kameň pomníku M. R. Štefánika. Sochu odhalili až v roku 1934, ale začiatkom 50. rokov minulého storočia bola zničená.¹⁸ V Spišskej Novej Vsi trvali oslavy, ako sa uvádza na plagáte, národného hrdinu,¹⁹ generála Dr. M. R. Štefánika celý týždeň. Sedem dní naplnili rôznorodým programom, prednáškou, akadémiou, smútočnou panychídou, tryznou, divadelným predstavením, leteckým dňom.²⁰ V Bratislave



Osľavy 85. narodenín p. prezidenta T. G. Masaryka. 1935. Plagát. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

Slávnosti v Senici. 1928. Plagát. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

v predvečer 10. výročia vzniku prvej ČSR otvorili výstavu Umeleckej besedy slovenskej a výstavu súťažných návrhov pomníka M. R. Štefánika v Bratislave. Príhovor pri tejto príležitosti predniesol Dušan Jurkovič.²¹ Podujatia venované spomienke na Štefánika zavŕšilo slávnostné odhalenie mohyly na Bradle 23. septembra 1928. Autorom bol architekt Dušan Jurkovič. Na udalosť pozýval plagát, ktorý vytvoril Mikuláš Galanda. „*Národe, oznamujeme Ti, že mohyla generála M. R. Štefánika na Bradle je už hotová.*“²² – oznamoval text na plagáte. Jadro však tvorí kresba, portrét M. R. Štefánika v jednoduchom čierno-bielom stvárnení od Mikuláša Galandu. Viaceré inštitúcie pri príležitosti výročia vzniku štátu a podpísania Martinskej deklarácie vzdali hold slovenským dejateľom. Slovenské katolícke študentstvo plánovalo postaviť pomník alebo pamätnú tabuľu Jonášovi Záborskému v Župčanoch. Zväz slovenského študentstva organizoval pietny zájazd na Bradlo a pripravoval vydanie edície mladej slovenskej literatúry.²³ Zemský učiteľský spolok v spolupráci so Speváckym zborom slovenských učiteľov usporiadali slávnosť pri Štefánikovej mohyle vo Vajnoroch.²⁴ V Dolnom Kubíne zorganizovali pietnu spomienku pri hrobe Pavla Országha Hviezdoslava a Janka Matúšku. Miestne obecné zastupiteľstvo prijalo slávnostné uznesenie o pomenovaní ulíc a odovzdalo aleje slobody verejnosti.²⁵ V Kežmarku, v rámci programu slávností k 10. výročiu trvania ČSR, 11. novembra 1928 odhalili Hviezdoslavovi pamätnú dosku na budove evanjelického lýcea. V Jasenici slávnostne vysvätili novú dvojtriednu rímsko-katolícku ľudovú školu, na ktorej odhalili pamätnú dosku Martinovi Hamuljakovi. Pri tejto príležitosti slávnostný príhovor predniesol Jozef Škultéty. Pamätnú dosku vytvoril akademický sochár Frico Motoška, absolvent umeleckopriemyselnej školy v Budapešti a Akadémie výtvarných umení v Prahe.²⁶ V júni 1928 slávnostne odhalili pomník padlých v prvej svetovej vojne v obci Osuské, kde

predniesol reč vládny radca Štefan Janšák. V júli 1928 odkryli pamätnú dosku na rodnom dome Viliama Paulínyho-Tótha v Senici, prítomným sa prihovril básnik a prekladateľ Vladimír Roy.²⁷ Miestna organizácia Slovenskej ligy v Hlohovci pripravovala k 10. výročiu vzniku prvej ČSR výstavbu pomníka Viliamovi Šulekovi a Karlovi Holubymu, slovenským dobrovoľníkom v povstaní roku 1848, ktorých popravili práve v Hlohovci. Okresný výbor venoval na tento účel 10 000 Korún a postavenie pomníka sa podujala spolufinancovať Slovenská liga v Bratislave.²⁸ Pomník sa podarilo zrealizovať podľa návrhu Dušana Jurkoviča a slávnostne sprístupniť verejnosti v októbri 1928. Nachádza sa v katastrálnom území obce Šulekovo. Medzi najrozšírenejšie plagáty a letáky s tematikou 10. výročia vzniku prvej ČSR patrí plagát Slovenské jubilejné desatoro. Doložený je v archívoch a múzeách na Slovensku vo forme plagátov a pohľadníc. Plagát/pohľadnica Desatoro má biely podklad, ktorý vo vrchnej časti pokračuje modrou a červenou farbou a vytvára tak trikolóru. Uprostred prechádza do zlatého podkladu v podobe trojvršia s dvojíťm krížom. Na ňom sa nachádza text bielym písmom: „1918 – 1928 Desiaty rok zakvitá od Tatier k Dunaju krajina naša slobodná Desiaty rok kráčame pevným krokom napred Desiaty rok pracujeme na svojom Desiaty rok staviame si mohutné hradby slobodného života. Krajinu našu viacej nedáme na pospas nepriateľovi Desiaty rok rodia ženy naše synov slobodných otrokov viacej rodiť nebudú Desiaty rok z hrudi našej mladi hynie dedičná pieseň matky otrokyne Desiaty rok slobodne venčíme hroby našich otcov a hrdinov a pery naše bez obavy hlasne odriekajú otčenáše Desiaty rok privoláva nám svedomie: nezradte nikdy svoju slzami a krvou vykúpenú zem tri milióny slovenských sŕdc ťa prosí hospodine: daj rásť a zdravé ovocie prinášať rodu nášmu desiaty rok zakvitajú nivy od tatier k Dunaju. Národ slovenský – jubilujú – plesá.“²⁹



Slávnosť na pamiatku 14. výročia smrti gen. M. R. Štefánika. 1933. Slovenské národné múzeum - Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

V Slovenskom národnom archíve sa nachádza pohľadnica *Slovenské jubilejné desatoro* aj s pripnutými jubilejnými odznakmi. Majú tvar erbu, resp. viacerých erbov položených na sebe. Obsahuje vročenie 1928 vľavo hore a 1918 vpravo uprostred. V pozadí je trojvršie s dvojkřížom, teda slovenský symbol, ktorý prekrýva vetvička lipy. Lipa má viacero symbolických významov, býva chápaná ako symbolický slovanský strom, ale aj český a československý národný strom. Lipa sa nachádzala aj v štátnom znaku Československej republiky, konkrétne vo veľkom znaku. Lipu spomína medzi prvými Ján Kollár v diele *Slávy dcéra* ako posvätný strom Slovanov. Lipa sa stala oficiálnym národným symbolom v roku 1848, na Vseslovanskom zjazde v Prahe.³⁰ Po prvej svetovej vojne patril k veľmi obľúbeným symbolom Československých légii a stal sa predlohou nového štátneho znaku Československej republiky. Obsahoval štyri národné symboly: českého leva, slovenský dvojkříž, moravskú a sliezsku orlicu. Tzv. veľký štátny znak obsahoval aj vetvičky lipy.³¹ Medzi najpočetnejšie tlače vydané k 10. výročiu vzniku ČSR patrili letáky, pozvánky, plagáty lemované jednoduchou trikolórou.³² Nadstavbu k nim tvorili tlače s trikolórou, doplnené štátnym znakom leva s dvojkřížom na hrudi³³ (pravdepodobne česká predloha použitá na Slovensku) alebo trojvršie s dvojkřížom, prípadne s vročením 1918 - 1928.³⁴ K menej frekventovaným motívom, súvisiacim so štátnym znakom, použitým na jubilejných tlačiach, patrili lipové listy. V niekoľkých prípadoch ešte pretrvávali secesne spracované grafické motívy, ako napr. pri letáku Československého červeného kríža, na ktorom text lemoval okraj z pukov ruží v secesnom prevedení.³⁵ Pomerne veľký počet plagátov obsahoval kubistické grafické prvky, rozličné geometrické tvary v národných farbách bielej, modrej, červenej.³⁶ V menšej miere sa na jubilejných plagátoch, letákoch a pozvánkach objavili kresby spojené s Telovýchovnou jednotou Sokol, napr. sokolská vlajka, letiaci sokol alebo sokol držiaci činku.³⁷ K málopočetným sa radia jubilejné tlače s ľudovým

ornamentom, či už vo farbe trikolóry alebo pestrofarebným.³⁸ Pomerne veľké množstvo plagátov malo čisto textový, teda informačný charakter a zväčša aj čierno-bielu verziu. Spomedzi dostupných plagátov venovaných 10. výročiu vzniku Československej republiky sa vynímajú najmä tri. Už spomínaný plagát, pozývajúci na slávnostné odhalenie mohly Milana Rastislava Štefánika od Mikuláša Galandu. Druhým je plagát Martina Benku pre Československú obec sokolskú a tretím plagát Janka Alexyho k 10. jubileju vzniku ČSR.

Martin Benka začal realizovať plagáty v súvislosti s členstvom v umeleckých spolkoch, ako bolo napr. Sdružení výtvarných umelcov moravských alebo Slovenská liga.³⁹ V jubilejnom roku 1928 vytvoril plagát pri príležitosti zájazdu Československej obce sokolskej na Slovensko, ako sa na plagáte uvádza, konkrétne do župy považskej, Štefánikovej, zájazd do Ilavy a výlety do sokolských jednôt v okolí koncom mája 1928. Veľkorozmerný plagát je signovaný, Benka použil farby trikolóry, zobrazil dvoch mladých mužov v sokolskej uniforme, otočených chrbtom, ktorí cválajúci na koňoch vchádzajú na Slovensko. Prechádzajú červenou oponou, pred nimi sa otvára krajina, modré vrchy s bielym dvojkřížom. Na plagáte sa nachádzajú rôzne motívy kvetov, napr. zviazaných stuhou vo farbe trikolóry. V pravom hornom rohu je zobrazený sokolský znak.⁴⁰

Janko Alexy vytvoril plagát k 10. výročiu vzniku ČSR, ktorý je takmer identický so známou olejomalbou *Napred*. Štyria muži v slovenskom ľudovom odeve, s klobúkmi, širokými opaskami, z ktorých jeden drží československú vlajku, na nej je zobrazený štátny znak leva s dvojkřížom. V pravom dolnom rohu sa nachádza slovenský znak trojvršie s dvojkřížom a vročenie 1928. Kresba je signovaná, ide o čierno-bielu verziu, okrem vlajky, ktorá má priznané farby trikolóry.⁴¹ Symboly z československého štátneho znaku, predovšetkým trojvršie s dvojkřížom sa stali doménou jubilejných (ale aj každoročných) osláv vzniku ČSR, ide totiž o pochopiteľný



Národné slávnosti v Nitre. 1926. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

Slávnostná akadémia v Leviciach, 1932. Slovenské národné múzeum – Historické múzeum v Bratislave. Foto: archív autorky

Mikuláš Galanda: M. R. Štefánik – Bradlo. 1928. Plagát. Slovenská národná galéria v Bratislave. Foto: Fotoarchív SNG, Bratislava – Anna Mičúchová

jav. Treba si uvedomiť, že desať rokov je pomerne krátky čas na zafixovanie štátnych symbolov, predovšetkým na Slovensku. Úradné správy často zachytávali nálady obyvateľov Slovenska, na ktorých silne vplývali snahy ľudáckych politikov o autonómiu Slovenska. Množstvo obyvateľstva nezabudlo na časy monarchie, nezvykli si na demokraciu, uctievali staré alebo rodové autority, bývalých zemianskych hlavných slúžnych väčšmi než úradníkov novej vlády. Autori politických plagátov, najmä predvolebných, pochádzali hlavne z Čiech, nakoľko i významné politické strany vznikli v Čechách a mali tam aj hlavné sídlo (napr. Československá sociálno-demokratická strana robotnícka, Republikánska strana zemedelského a maloroľníckeho ľudu, Komunistická strana Československa). Vidno to aj na časti jubilejných tlačí, ktorých grafické spracovanie je importované z Čiech (plagáty so štátnym znakom leva s dvojkrížom, so symbolom Sokola a pod.). Väčšina jubilejných tlačí však obsahuje slovenské symboly a čo je podstatnejšie, niektoré pochádzajú od najvýznamnejších slovenských výtvarných umelcov daného obdobia, Martina Benku, Mikuláša Galandu, Janka Alexyho.

Linda Osyková
Historický ústav, Slovenská akadémia vied, Bratislava
linda.osykova@savba.sk

*Štúdia vznikla v rámci grantu Vega 2/0122/13 Stratégie a priority československého štátu v oblasti vzdelávania, národnej osvety na Slovensku v rokoch 1918 – 1939.

- ¹ Zákon č. 555/1919 Zb. z. a nar. zo dňa 14. októbra 1919.
- ² Zákon č. 65/1925 Zb. z. a nar. zo dňa 3. apríla 1925.
- ³ Slovenský národný archív (SNA), fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 6, Jubilejné odznaky.
- ⁴ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 3, Činnosť osvetového zväzu.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 3, inv. č. 27, Vranov.
- ⁷ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 1, Správy o jubilejných oslavách.
- ⁸ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 4, inv. č. 28, Červený kríž.
- ⁹ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 4, inv. č. 30, Orol, Sokol.
- ¹⁰ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 4, inv. č. 32, Slovenská liga.
- ¹¹ Viac pozri: ZEMKO, Milan: Občan, spoločnosť, národ v pohybe slovenských dejín. Bratislava : Historický ústav SAV, vyd. Prodama, 2010, s. 133-142.
- ¹² Dostupné na: <<http://www.socharstvi.info/realizace/pomnik-tomase-garrigue-masaryka-v-nitre/>>
- ¹³ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 1, Správy o jubilejných oslavách.
- ¹⁴ Ibidem.
- ¹⁵ Viac k téme pozri: HAJACHOVÁ, Zuzana: Oslavy narodenín prezidenta Tomáša Garrigua Masaryka na Slovensku. In: KUŠNIRÁKOVÁ, Ingrid (ed.): „Vyjdeme v noci vo fakľovom sprievode a rozsvietime svet“. Integrovaný a mobilizačný význam slávností v živote spoločnosti. Bratislava : Historický ústav SAV, 2012, s. 171-185.
- ¹⁶ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 1, Správy o jubilejných oslavách.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibidem.
- ¹⁹ Viac k téme pozri: MACHO, Peter: Milan Rastislav Štefánik – bohatier a mučeník? In: KREKOVÍČ, Eduard – MANNOVÁ, Elena – KREKOVÍČOVÁ, Eva: Mýty naše slovenské. Bratislava : Academic Electronic Press, 2005, s. 163-173.
- ²⁰ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Knihlačiareň D. Ferenc, Spišská Nová Ves.
- ²¹ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 1, Správy o jubilejných oslavách.
- ²² SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty. Tlačiareň Slovenská Grafia, Bratislava, Lazaretská 4 c.
- ²³ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 4, inv. č. 35, Študentské organizácie.

- ²⁴ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 4, inv. č. 36, Zemský učiteľský spolok.
- ²⁵ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 2, Korešpondencia s okresmi.
- ²⁶ Ibidem.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 1, inv. č. 6, Jubilejné odznaky.
- ³⁰ HRUŠKOVÁ, Marie: Kult stromů v zemích Koruny české. Praha : Abonent ND, 2005, 155 s.
- ³¹ Viac k téme pozri: LIPTÁK, Lubomír. Symboly národa a symboly štátu. In. KREKOVÍČ – MANNOVÁ – KREKOVÍČOVÁ 2005 (cit. v pozn. 19), s. 51-60.
- ³² SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, napr. tlačiareň Grafia Piešťany, tlačiareň Gustav Stehr, Sabinov, tlačiareň Vilém Grúnbaum, Kežmarok, Kníhtlačiarsky úč. spolok, filiálka v Rim. Sobote, Kníhtlačiareň F. Klimeš, nájomci Bratia Rázus, Liptovský Sv. Mikuláš.
- ³³ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Pallas, Prešov.
- ³⁴ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Winter Nové Zámky.
- ³⁵ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Bratia Pužér v Komárne.
- ³⁶ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Ján Trnovský v Novom Meste nad Váhom, Tlačiareň Ilavská tlačiarňa.
- ³⁷ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Daniela Pažického na Myjave.
- ³⁸ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Heksch Levice.
- ³⁹ LONGAUER, Lubomír – OLÁHOVÁ, Anna: Martin Benka. Prvý dizajnér slovenského národného mýtu. Bratislava : Slovart, 2009, s. 262.
- ⁴⁰ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň Unie Praha.
- ⁴¹ SNA, fond Slovenský jubilárny výbor v Bratislave, 1928, kartón č. 5, Rôzne plagáty, Tlačiareň V. Neubert a synové Praha.

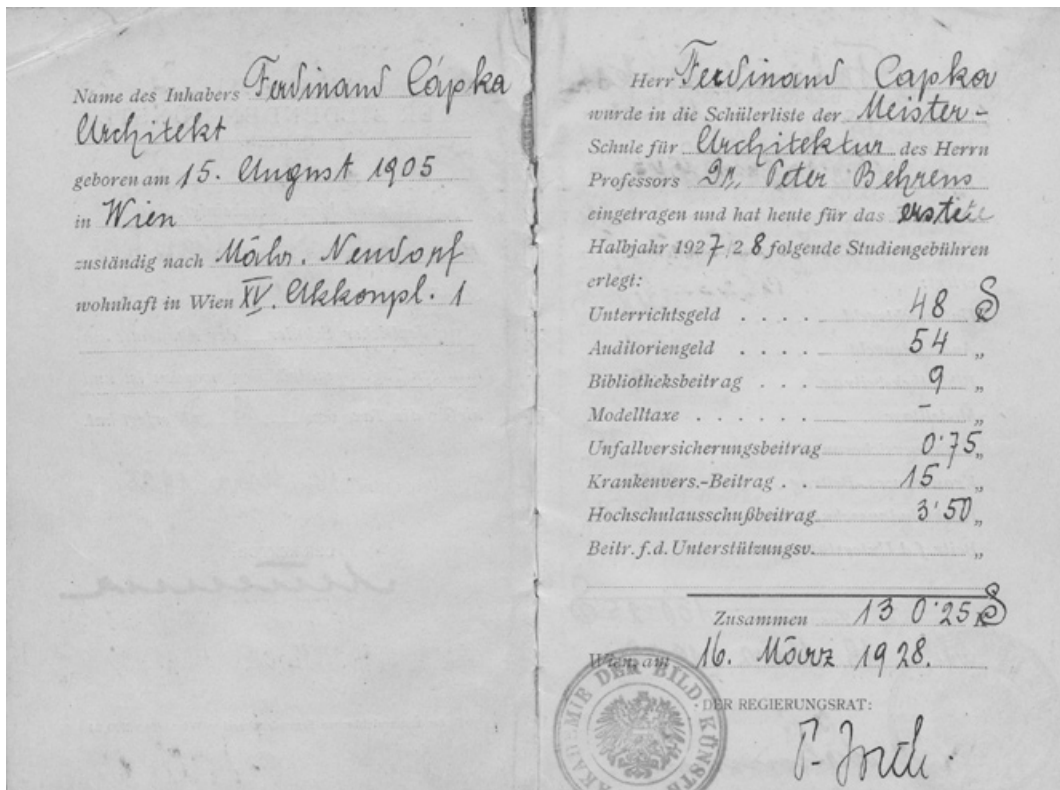
Osobný fond Ferdinand Čapka (*1905 – †1987)



Portrétna fotografia Ferdinanda Čapku z mladosti. Nedatované.
In: AVU SNG, OF Ferdinand Čapka
(inv. č. 27/1, šk. č. 2). Foto: Atelier Mlčoch, Uherské Hradiště, repro: Katarína K. Bodnárová

Architekt Ferdinand Čapka sa narodil 15. augusta 1905 vo Viedni.¹ Jeho otec Rudolf Čapka, narodený v roku 1880, bol druhým manželom Anežky Čapkovej, rod. Koppovej, narodenej v roku 1869.² Z tohto manželstva pochádzali ďalší traja synovia, Bohuš, Alexander a Rudolf, okrem ktorých mal Ferdinand Čapka ešte troch nevlastných súrodencov, Miroslava, Jozefa a Karolínu, pochádzajúcich z prvého matkinho manželstva.³ Otec Ferdinanda Čapku sa prisťahoval do Viedne ako stolársky robotník za prácou. Ferdinand Čapka vychodil vo Viedni päťtriednu ľudovú školu a 3 roky meštianky.⁴ Po prvej svetovej vojne sa rodina v roku 1920 opäť vrátila do Československa, vo Viedni však ostala nevlastná sestra Ferdinanda, Karla, ktorá sa tam vydala. Ferdinand Čapka pracoval najprv ako stolársky učeň. Jeho túžba po vzdelaní sa vyplnila až prostredníctvom sestry Karly, ktorá ho ako bezdetná vydržovala počas štúdia vo Viedni.⁵

Jeho prvým pracovným pôsobiskom sa ešte pred nástupom na štúdiá stalo miesto stavebného praktikanta u staviteľa J. Horáka v Uherskom Hradišti, kde pôsobil od 1. septembra 1923 do 30. septembra 1924.⁶ Od 1. októbra 1924 do 30. júna 1927 bol potom poslucháčom Vysokej školy úžitkového umenia vo Viedni, niekdajšej Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Počas troch rokov študoval odbor architektúra pod vedením prof. Dr. Oskara Strnada.⁷ Po jej absolvovaní bol zamestnaný od 1. októbra 1927 do 20. septembra 1931 v kancelárii Ing. Lea Kammela vo Viedni ako architekt.⁸ Zároveň sa od zimného semestra 1927/1928 stal poslucháčom Akadémie výtvarných umení vo Viedni, kde študoval architektúru u Dr. Petra Behrensa. Štúdium ukončil ako architekt v letnom semestri 1929/1930.⁹ V roku 1931 sa Ferdinand Čapka vrátil späť do Československa, aby tu absolvoval vojenskú prezenčnú službu.¹⁰ Keďže mal



Vysokoškolský index Ferdinanda Čapku z Akadémie výtvarných umení vo Viedni. 1928. In: AVU SNG, OF Ferdinand Čapka (inv. č. 1, šk. č. 1). Repro: Katarína K. Bodnárová

po jej absolvovaní problém s uznaním diplomu z Viedne, bol nútený absolvovať popri zamestnaní aj štúdium architektúry v Prahe.¹¹ Od 1. marca 1933 do 25. septembra 1934 tak pracoval ako architekt u Ing. Františka Eduarda Bednárika v Žiline a zároveň sa od 1. októbra 1934 stal poslucháčom Akadémie výtvarných umení v Prahe.¹² Tamojšiu špeciálnu školu pre architektúru absolvoval v júni 1936 projektom s názvom *Rímskokatolícky kostol v Holešovicích*, pričom záverečnú štátnu skúšku zložil na výbornú s vyznamenaním.¹³ Podľa potvrdenia o návšteve školy z 9. júna 1936 „...Opouští vysokou školu jako umělecky kvalifikovaný architekt...“¹⁴

Po pražských štúdiách pôsobil Ferdinand Čapka od 1. júla 1936 do 30. augusta 1939 opäť ako architekt u Ing. Františka Bednárika v Žiline.¹⁵ Napokon 5. februára 1940 mu Ministerstvo hospodárstva Slovenskej republiky udelilo na jeho žiadosť, ako príslušníkovi Protektorátu Čechy a Morava, povolenie vykonávať živnosť na území Slovenskej republiky.¹⁶ Zrejme práve kvôli tomuto povoleniu pôsobil dovtedy, v čase od 1. septembra 1939 do 30. júna 1940, ako učiteľ na Učňovskej škole v Žiline.¹⁷

Do tohto obdobia spadajú aj jeho prvé významné projekty. V roku 1939 to bol projekt Železničnej stanice a administratívnej budovy v Žiline, ktorý vytvoril spolu s Františkom Eduardom Bednárikom. Stavba sa realizovala v rokoch 1939 – 1942.¹⁸ V roku 1940 bol spolu s Františkom Eduardom Bednárikom spolupracovníkom Otta Reichnera na projekte Mestského divadla v Žiline, ktorý bol realizovaný v rokoch 1941 – 1942.¹⁹ Spolu s M. Šestákom vytvoril v roku 1940 projekt mestskej tržnice v Žiline, ktorá bola postavená v rokoch 1941 – 1942, a v roku 1941 bol výsledkom spolupráce Čapka – Bednárik aj projekt na budovu Spojených elektrární v Žiline, ktorý sa realizoval v rokoch 1941 – 1942.²⁰

Posledné spomenuté stavby projektoval Ferdinand Čapka

už ako architekt na Mestskom stavebnom úrade v Žiline, ktorým sa stal 1. júla 1940. Zároveň mu bol 3. júla 1940 vydaný živnostenský list, na jeho základe si založil projekčnú kanceláriu so sídlom v Žiline.²¹ Na Mestskom stavebnom úrade v Žiline pôsobil do 30. júna 1943.²² V závere 2. svetovej vojny bol od 28. augusta 1944 do 1. mája 1945 bez zamestnania.²³ Od 2. mája 1945 bol Ferdinand Čapka až do 31. januára 1949 samostatným architektom v Žiline²⁴ a v čase od 1. februára 1949 do 31. mája 1950 bol architektom Stavoprojektu Žilina.²⁵ Od 1. októbra 1950, po tom, čo sa na základe zmluvy s Považským stavebným družstvom s r. o. v Žiline zaviazal „uviesť svoju živnosť do kludu“ a zúčastniť sa družstevného podnikania, bol do 30. októbra 1951 poverený vedením projekčného oddelenia tohto stavebného družstva.²⁶ Od 1. októbra 1951 pracoval opäť ako architekt v Stavoprojekte Žilina, odkiaľ ako hlavný projektant odišiel v roku 1976 do dôchodku.²⁷ Počas tohto dlhého obdobia bol autorom projektov mnohých stavieb. Spolu s L. Bauerom projektoval v roku 1955 1. časť žilinského sídliska Hliny,²⁸ zaoberal sa tiež projektovaním horských stavieb vo Veľkej a Malej Fatre a v Nízkych a Vysokých Tatrách.²⁹ Podľa projektu vytvoreného spolu s Miroslavom Řepom v roku 1958 bol v roku 1962 postavený Dom odborov v Žiline.³⁰ Z neskorších prác to boli v spolupráci so Severínom Ďurišom projektované stavby Pobočky Všeobecnej úverovej banky v Žiline a pobočky banky v Čadci.³¹

Počas svojho života bol Ferdinand Čapka členom Zväzu slovenských architektov.³²

Významné ocenenie získal Ferdinand Čapka v roku 1975, keď mu bola na zasadnutí Ústredného výboru Zväzu slovenských architektov v Banskej Bystrici 28. augusta 1975 slávnostne odovzdaná cena Dušana Jurkoviča za rok 1974.³³ V roku 1985 sa stal zaslúžilým členom Zväzu slovenských architektov.³⁴ Posmrtno mu bol napokon 11. októbra 1987 Ústredným



Pohľad do expozície súbornej výstavy diela Ferdinanda Čapku v Dome odborov v Žiline. 1975. In: AVU SNG, OF Ferdinand Čapka (inv. č. 30/2, šk. č. 2). Foto: neznámy autor, repro: Katarína K. Bodnárová

výborom Zväzu slovenských architektov udelený diplom za zásluhy o rozvoj slovenskej socialistickej architektúry in memoriam.³⁵

Charakteristika osobného fondu

Slovenská národná galéria nadviazala vo veci pozostalosti po Ferdinandovi Čapkovi kontakt s jeho rodinou už v roku 1987. Listami zo 17. septembra 1987 a 7. decembra 1987 adresovanými manželke Ferdinanda Čapku, pani Edite Čapkovej, vysvetlila snahu inštitúcie získať práce Ferdinanda Čapku do novovznikajúcej zbierky architektúry. Výber prác pre zbierku sa uskutočnil v priebehu roku 1988³⁶ a do Slovenskej národnej galérie boli dokumenty prijaté na nákupnej komisii 1. decembra 1988. Do Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie bola časť materiálu, archívne dokumenty, presunutá zo zbierky architektúry v roku 2004 a definitívne bol osobný fond Ferdinand Čapka do archívu prijatý na zasadnutí Archívnej rady SNG 2. novembra 2011 a zapríkrastkovaný pod číslom 749/2011.

Rozsah osobného fondu je 0,25 bm, materiál je členený na 34 inventárnych jednotiek, uložený je v 2 archívnych škatuliach.

Časovo je možné tento osobný fond ohraničiť rokmi 1906 – 1985 (1988). Najstarším dokumentom je fotografia, ktorá vznikla údajne v roku 1906 v Luhačoviciach, vyobrazujúca manželský (?) pár. Nie je jasné, či ide o rodičov Ferdinanda Čapku, ak by sme totiž verili spomenutému datovaniu, Ferdinand Čapka by mal v čase vzniku fotografie len jeden rok.³⁷ Najmladším dokumentom sú blahoprajné listy k 80. narodeninám Ferdinanda Čapku a udelenie čestného členstva Zväzu slovenských architektov z roku 1985.³⁸ Charakter posteriora, tzn. dokumentu, ktorý pochádza z obdobia po smrti Ferdinanda Čapku, má listová komunikácia medzi Slovenskou

národnou galériou a pani Editou Čapkovou ohľadom pozostalosti po jej manželovi z rokov 1987 – 1988.³⁹

Osobný fond Ferdinand Čapka (*1905 – †1987) je členený na 2 časti. Prvá obsahuje archívne dokumenty samotného pôvodcu fondu, druhá archívne dokumenty jeho rodinných príslušníkov.

Archívne dokumenty Ferdinanda Čapku sú členené na 5 skupín:

1.1 Životopisný materiál

1.2 Korešpondencia

1.3 Osobná fotodokumentácia

1.4 Dokumentácia týkajúca sa diel Ferdinanda Čapku

1.5 Výstrižky článkov o Ferdinandovi Čapkovi a iné tlače

Životopisný materiál je v osobnom fonde pomerne dobre zachovaný. Tvoria ho 3 podskupiny:

1.1.1. Osobné doklady

1.1.2. Biografický materiál

1.1.3. Vyznamenania

Z osobných dokladov sa zachovali najmä písomnosti dokumentujúce študijné a pracovné záležitosti Ferdinanda Čapku. Pochádzajú buď z obdobia pred druhou svetovou vojnou, alebo z čias pred odchodom Ferdinanda Čapku do dôchodku. Bohatým zdrojom informácií sú najmä podklady na vyplácanie dôchodku z rokov 1976 – 1979.⁴⁰ Biografický materiál tvorí vlastný životopis Ferdinanda Čapku.⁴¹

Z vyznamenaní, ktoré boli Ferdinandovi Čapkovi udelené, môžeme spomenúť napríklad čestný odznak najlepšieho pracovníka, udelený Radou Krajského národného výboru a Krajským výborom Odborového zväzu zamestnancov v stavebníctve z roku 1965, pamätnú plaketu, udelenú Ústredným výborom Národného frontu pri príležitosti 50. výročia vzniku ČSR z roku 1968, pamätnú medailu, udelenú Radou Mestského národného výboru v Žiline pri príležitosti

70. narodenín z roku 1975, menovanie zaslúžilým členom Zväzu slovenských architektov, udelené Ústredným výborom Zväzu slovenských architektov z roku 1985, či cenu za zásluhy o rozvoj Slovenskej socialistickej architektúry, udelená Ústredným výborom Zväzu slovenských architektov z roku 1987.⁴²

Na rozdiel od prvej skupiny je korešpondencia zastúpená pomerne skromne. Jedná sa zväčša o blahoprajné listy k životným jubileám, časť písomností sa týka aj plánu ubytovacej a športovej časti internátov Vysokej školy dopravnej v Žiline.⁴³

Tretiu skupinu tvorí osobná fotodokumentácia. Nachádzajú sa tu nedatované portrétné fotografie Ferdinanda Čapku,⁴⁴ rôzne rodinné fotografie a fotografie z pracovného prostredia,⁴⁵ ktoré dokumentujú život pôvodcu aj v medzivojnovom období, a skupina jedenástich fotografií z osláv 70. narodenín Ferdinanda Čapku a odovzdávania ceny Dušana Jurkoviča v roku 1975.⁴⁶

Do štvrtej skupiny bola zaradená dokumentácia týkajúca sa diela Ferdinanda Čapku. Inventárnu jednotku tvorí v tomto prípade informačný bulletin a 16 kusov čiernobielych fotografií dokumentujúcich výstavu súborného diela Ferdinanda Čapku, ktorá sa uskutočnila v Dome odborov v Žiline v čase od 3. do 15. septembra 1975.⁴⁷

Piatu skupinu tvoria výstrižky článkov o Ferdinandovi Čapkovi z rokov 1940 – 1975.⁴⁸

Druhú časť archívneho fondu tvoria archívne dokumenty iných osôb, konkrétne niekoľko jednotlivín týkajúcich sa Edity Čapkovej – manželky Ferdinanda Čapku, a Karly Böseovej – nevlastnej sestry Ferdinanda Čapku. V prípade Edity Čapkovej ide o už spomenutú listovú komunikáciu so Slovenskou národnou galériou z rokov 1987 – 1988 ohľadom pozostalosti po jej manželovi.⁴⁹ Okrem nej sa vo fonde zachovala ešte nedatovaná fotografia Karly Böseovej.⁵⁰

Osobný fond Ferdinand Čapka (*1905 – †1987) predstavuje pomerne dobre zachovaný celok archívneho materiálu k životu tohto architekta. Jeho inventár bol v Archíve výtvarného umenia SNG vypracovaný v roku 2012. Bádateľom je prístupný na internetovej stránke www.sng.sk, v tlačenej podobe v bádateľni Archívu výtvarného umenia SNG.

Katarína K. Bodnárová

Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava
archiv@sng.sk

¹ Archív výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v Bratislave (ďalej len AVU SNG), Osobný fond Ferdinand Čapka (ďalej len OF Ferdinand Čapka), inv. č. 1, 11, 13.

² *Ibidem*, inv. č. 13.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, inv. č. 11.

⁷ *Ibidem*, inv. č. 7, 11.

⁸ *Ibidem*, inv. č. 10 – 11.

⁹ *Ibidem*, inv. č. 1, 9, 11.

¹⁰ *Ibidem*, inv. č. 13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, inv. č. 11.

¹³ *Ibidem*, inv. č. 2.

¹⁴ *Ibidem*, inv. č. 3.

¹⁵ *Ibidem*, inv. č. 11.

¹⁶ *Ibidem*, inv. č. 4.

¹⁷ *Ibidem*, inv. č. 11.

¹⁸ DULLA, Matúš – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta: *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Bratislava : Slovart, 2002, s. 401.

¹⁹ Pôvodne tzv. Reprezentačný dom bol postavený za účelom konania sa kultúrnych podujatí a ako dejisko zasadnutí mestskej rady. DULLA, Matúš: *Slovenská architektúra od Jurkoviča po dnešok*. Bratislava : Perfekt, 2007, s. 104.

²⁰ DULLA – MORAVČÍKOVÁ 2002 (cit. v pozn. 18), s. 175, s. 404.

²¹ AVU SNG, OF Ferdinand Čapka, inv. č. 5.

²² *Ibidem*, inv. č. 11.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, inv. č. 5, 11.

²⁷ *Ibidem*, inv. č. 11.

²⁸ DULLA – MORAVČÍKOVÁ, 2002 (cit. v pozn. 18), s. 184.

²⁹ V roku 1954 projektoval hotel Srdiečko v Nízkych Tatrách, realizovaný v rokoch 1954 – 1957 a v rokoch 1954 – 1956 spolupracoval s L. Bauerom na projekte horského hotela na Popradskom plese vo Vysokých Tatrách, ktorý bol postavený v rokoch 1957 – 1960. Z polovice 60. rokov je jeho projekt hotela Boboty vo Vrátnej doline, realizovaný okolo roku 1968. Vo Vrátnej doline sa v roku 1973 realizoval aj projekt reštaurácie Pod Sokolím z roku 1969, ktorá bola zdemolovaná v 90. rokoch. *Ibidem*, s. 417, 419, 428, 438.

³⁰ *Ibidem*, s. 422.

³¹ Pobočka Všeobecnej úverovej banky v Žiline bola projektovaná v rokoch 1973 – 1974 a realizovaná v rokoch 1975 – 1979 a banka v Čadci bola projektovaná v rokoch 1978 – 1981 a realizovaná v rokoch 1980 – 1984. *Ibidem*, s. 440, 447.

³² Jeho členstvo v spolku bola zaevidované v roku 1957. AVU SNG, OF Ferdinand Čapka, inv. č. 12.

³³ *Ibidem*, inv. č. 24.

³⁴ Čestné členstvo mu bolo udelené 14. augusta 1985 na slávnostnom rokovaní Ústredných výborov Zväzu slovenských architektov, ZSVU a výboru SFVU v Banskej Bystrici v Pamätníku Slovenského národného povstania. *Ibidem*, inv. č. 17.

³⁵ *Ibidem*, inv. č. 18.

³⁶ *Ibidem*, inv. č. 32.

³⁷ *Ibidem*, inv. č. 28.

³⁸ *Ibidem*, inv. č. 17, 20, 22, 24, 26.

³⁹ *Ibidem*, inv. č. 32 – 33.

⁴⁰ *Ibidem*, inv. č. 11.

⁴¹ *Ibidem*, inv. č. 13.

⁴² *Ibidem*, inv. č. 14 – 18.

⁴³ *Ibidem*, inv. č. 21, 25.

⁴⁴ *Ibidem*, inv. č. 27/1 – 27/10.

⁴⁵ *Ibidem*, inv. č. 28/1 – 28/9.

⁴⁶ *Ibidem*, inv. č. 29.

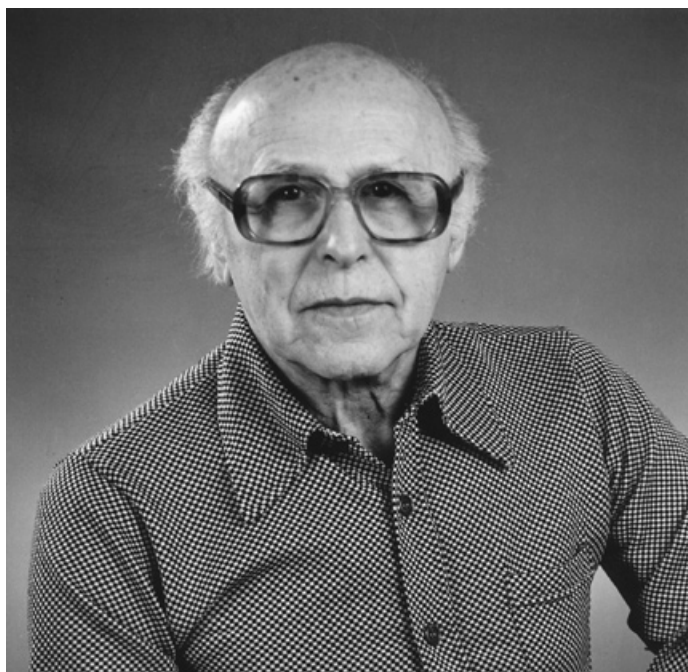
⁴⁷ *Ibidem*, inv. č. 30.

⁴⁸ *Ibidem*, inv. č. 31.

⁴⁹ *Ibidem*, inv. č. 32.

⁵⁰ *Ibidem*, inv. č. 34.

Osobný fond Michal Maximilián Scheer (*1902 – †2000)



Portrétna fotografia
M. M. Scheera. Nedatované. In:
OF Michal Maximilián Scheer,
AVU SNG v Bratislave (šk. č. 1,
inv. č. 114). Repro: Ondrej Hanko

Architekt Michal M. Scheer sa narodil 7. januára 1902 v Považskej Bystrici Jakubovi Scheerovi a Sály Scheerovej rodenej Blühovej.¹ V rodnom meste navštevoval v rokoch 1907 – 1912 aj ľudovú školu.²

V roku 1912 nastúpil do 1. triedy Maďarskej kráľovskej vyššej reálky v Žiline, kde býval u otcovho brata. Maturitnú skúšku absolvoval v roku 1917, vtedy už ako študent Československej štátnej reálky Jána Palárika.³ Po maturite sa rozhodol stať sa architektom, preto sa v októbri 1919 prihlásil na Nemeckú vysokú školu technickú v Brne.⁴ Avšak po návšteve ateliéru študentov architektúry sa mladý Scheer rozhodol pre zmenu odboru a zapísal sa na pozemné stavebníctvo. Počas štúdia v tomto odvetví sa ako poslucháč prihlásil aj na predmety, typické pre štúdium architektúry. To ho nakoniec doviedlo k prestupu na vytúžený odbor, architektúru.⁵ Štúdium vysokej školy ukončil 25. marca 1925.⁶

Po absolvovaní štúdia architektúry ostal Michal M. Scheer v Brne, kde sa do konca roka zamestnal v súkromnom ateliéri prof. Fantu v Brne.⁷

Po účinkovaní na Morave sa vrátil späť na Horné Považie. Dôvodom bola výhra v anonymnej súťaži na projekt Družstevného domu a obytného domu v Žiline. Rok na to mal architekt rozpracovaných viacero stavieb po severnom Slovensku, pričom sa sústredil výlučne len na práce hlavnej stavebnej výroby.⁸

V roku 1927 dostal ponuku na miesto vedúceho inžiniera na stavbe židovskej synagógy v Košiciach.⁹ Po návrate z metropoly východného Slovenska konsolidoval svoju projektovú činnosť a zúčastnil sa viacerých súťaží v Žiline, Trenčíne, Martine i v Čadci. Už od počiatkov sa u neho prejavil zmysel pre funkcionalistickú architektúru. Dostatok pracovných príležitostí umožnil prijatie kresliča Ľudovíta Ponechala do trvalého zamestnania.¹⁰

Napriek hospodárskej neistote vo svete prežíval Michal M. Scheer do 2. svetovej vojny priaznivé obdobie. Ako úspešný, dobre zarábajúci architekt sa v roku 1933 a oženil s bohatou Hedvigou Reissovou, s ktorou mal jedného chlapca (za krátko zomrel) a dcéru Evu.¹¹

Renomé zdatného projektanta nadobudnuté v ostatných rokoch malo za následok, že sa na neho obrátil Okresný súd v Považskej Bystrici s prosbou o vyhotovenie základného regulačného plánu jeho rodného mesta aj keď sa samotný Michal M. Scheer dovtedy urbanizmom nezaoberal.¹²

Počas 2. svetovej vojny si našiel uplatnenie aj napriek svojmu židovskému pôvodu.¹³ Vďaka svojim kvalitám sa vyhol odchodu do vtedajších koncentračných táborov a s tzv. *bielou legitimáciou* mohol pokračovať v službách Slovenských papierní ú. s. v Ružomberku, kde projektoval mnohé haly, dielne, hlavný vchod, ale aj obytný dom pre zamestnancov tejto celulózky.¹⁴

Po invázii sovietskych vojsk na územie vtedajšieho slovenského štátu sa rozhodol na nejaký čas opustiť sever krajiny.¹⁵

Po skončení vojny sa opäť venoval rozrobeným prácam. Nakrátko dostal nové ponuky, akými boli obchodný dom Jánošík v Žiline, dostavba továrne a obytných domov v Skalici, textilná továreň v Nitrianskom Pravne, gynekologická a detská nemocnica v Trenčíne a ďalšie.¹⁶

Udalosti februára 1948 zmenili, podobne ako iným občanom Československa, aj život Michalovi M. Scheerovi. Súkromné projektantstvo bolo v rozpore so socialistickými metódami stavebníctva. Výsledkom bolo zriadenie Oblastného strediska n. p. Stavoprojekt v Bratislave, ktoré malo zastrešovať všetkých projektantov.¹⁷ Krátko na to bol Michal M. Scheer menovaný za vedúceho krajského architektonického ateliéru (neskôr za riaditeľa Stavoprojektu) v Žiline.¹⁸

Z dôvodu trestného stíhania¹⁹ s ním Stavoprojekt rozviazal



Svedectvo o vykonaní praxe.
22. august 1929. In: OF Michal
Maximilián Scheer, AVU SNG
v Bratislave (šk. č. 1, inv. č. 36).
Repro: Anton Kajan

v roku 1952 pracovný pomer.²⁰ Po vykonaní trestu sa vrátil späť do služieb Stavoprojektu. Na jeho vlastnú žiadosť bol preložený do Bratislavy a neskôr do Nitry, kde pôsobil, až na malé výnimky, do konca svojej kariéry.²¹ Práca v Nitre sa začala pre architekta Michala M. Scheera úspešne. V roku 1954 bol poverený vyhotovením projektu obytného súboru Predmostie,²² ktoré patrilo k najvydarenejším sídliskovým stavbám toho obdobia.²³ Rok na to sa zúčastnil ďalšieho veľkého projektu. Tentoraz sa

ako vedúci kolektívu podieľal na spracovaní návrhu smerného územného plánu neďalekých Piešťan, ako aj na realizácii ich sídliska Stred.²⁴ Po pracovnom zaangažovaní v kúpeľnom meste sústredil svoju tvorbu späť do Nitry. Dôvodom bola výstavba prvej etapy sídliska Párovce, v jednom z najstarších osídlení mesta známom aj ako *Castrum Judeorum*.²⁵ V roku 1958 sa Scheer zúčastnil aj na vyhotovení smerného územného plánu Nitry.²⁶

Počas krátkeho pôsobenia v Obchodnom projekte Praha v Nitre vypracoval plán pre hotel v Dunajskej Strede a obchod Jednota v Trenčianskom Turnom.²⁷

Po návrate do Stavoprojektu Nitra sa zúčastnil ďalšieho veľkého projektu. Išlo o obytnú zónu Chrenová v Nitre,²⁸ ktorá je zaradená aj do architektonickej knihy UNESCO.²⁹

Medzi jeho väčšie diela sa zaraďujú aj projekty v Nových Zámkoch, kde pôsobil na prelome 60. a 70. rokov 20. storočia. Smerný územný plán mesta, sídlisko Pod Baštami, renovácia historického centra, ale i ďalšie stavby sa stále niesli v štýle, ktorý mu bol vždy najbližší.

Za svoju tvorivú prácu, mimoriadne zásluhy o rozvoj slovenskej architektúry a vrúcny vzťah k urbanizmu získal architekt Michal M. Scheer mnoho ocenení. Medzi najvýznamnejšie patria cena Dušana Jurkoviča za obytný dom v Párovciach,³⁰ vyznamenanie prezidenta ČSSR za zásluhy o výstavbu³¹ či cena Emila Belluša za celožitovné dielo, sprevedzaná v výstavu usporiadanou Zväzom slovenských architektov v Slovenskej národnej galérii.³² V roku 1994 sa stal čestným občanom mesta Nitra.³³

Umrel 9. februára roku 2000 vo veku 98 rokov v Nitre, kde je aj pochovaný.

Charakteristika osobného fondu

Osobný fond Michal Maximilián Scheer (1902 – 2000) sa dostal do Slovenskej národnej galérie 13. decembra 1988, keď zasadala 13. nákupná komisia. Dokumenty odkúpené priamo od pôvodcu sa neskôr presunuli do *Zbierky architektúry Slovenskej národnej galérie* do *Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie*, o čom rozhodla archívna rada zasadaajúca 2. novembra 2011. Fond bol prijatý pod prírastkovým číslom 748/2011. Fond, ktorého rozsah je 0,75 bm, má celkom 274 inventárnych jednotiek uložených v piatich škatuliach.

Časové ohraňenie tohto archívneho fondu je dané najstarším a najmladším dokumentom. Najstaršou jednotlivinou je tzv. svedectvo chudoby vydané 15. decembra 1921 mestskou radou v Žiline, ktoré slúžilo na podporu štúdia Michala M. Scheera (nižšie školné, cestovné zľavy...). Naopak, najmladšími sú pramene zachytávajúce prípravu, resp. priebeh výstavy uskutočnenej na počesť architekta v Slovenskej národnej galérii v roku 1993.

Dokumenty, pozostávajúce z proveniencie vlastnej i cudzej, sú rozdelené do troch základných častí 1. *Osobné dokumenty*, 2. *Dokumenty cudzej proveniencie* a 3. *Tlače*. Tie sa ďalej vnútorne členia podľa potrieb na ďalšie menšie skupiny či ich podskupiny.

Úvod prvej časti archívny materiál tvoria pramene zaradené do skupiny 1.1 *Životopisný materiál*, ktorý nám dokumentuje pôvodcov život. Delí sa na 5 podskupín. Prvou podskupinou je 1.1.1 *Osobné doklady*, kde je chronologicky zoradených 5 dokumentov, presnejšie vysvedčenia z vysokej školy, ktorú Michal M. Scheer navštevoval, opis jeho rodného listu, daňová knižka a osobný dotazník. Ďalšia podskupina, zložená z 25 archívnych inventárnych jednotiek, nesie názov 1.1.2 *Doklady k priebehu zamestnania*. Tento diel osobného fondu pozorne mapuje priebeh pracovísk počas života pôvodcu fondu. Tretiu podskupinu stvárnjú 1.1.3 *Dokumenty k stanoveniu dôchodku*. Tento archívny materiál pozostávajúci zo 14 inventárnych jednotiek tvoria predovšetkým potvrdenia potrebné k žiadosti

o priznanie dôchodku. Štvrtá podskupina, 1.1.4 *Vyznamenania*, členená na menšie diely, obsahuje listy o udelení cien, plakiet a finančných či iných odmien za diela Michala M. Scheera a obsahuje dokopy 33 inventárnych jednotiek.

Posledná podskupina, s názvom 1.1.5 *Biografický materiál*, je z celej skupiny obsahovo najväčšia. Nachádza sa tu 15 inventárnych jednotiek. Okrem podrobného vlastného životopisu disponuje aj osobnými posudkami nadriadených Michala M. Scheera či vlastné pamäte zachytávajúce počiatky architektovej práce a pod.

Po životopisnom materiáli nasleduje 1.2 *Korešpondencia*. Tu je nutné pripomenúť, že prevažná časť celého osobného fondu pozostáva z korešpondencie a v tejto skupine sú zaradené listy súkromného charakteru. Skupina sa skladá z 18 inventárnych jednotiek a štandardne je rozdelená na 1.2.1. *Prijatú korešpondenciu*, ktorá má prevažne charakter blahoželaní či pozdravov a 1.2.2 *Odoslanú korešpondenciu*.

Tretou skupinou prvej časti inventára je 1.3 *Osobná fotodokumentácia*, v ktorej sú 2 kusy osobných fotografií Michala M. Scheera.

V štvrtej skupine, pomenovanej 1.4 *Odborná a vedecká činnosť*, sú zoskupené dokumenty profesijného charakteru a je rozdelená do 7 podskupín. Prvá sa nazýva 1.4.1 *Vlastná projektová činnosť*. V nej sa nachádza predovšetkým k projektom prislúchajúca korešpondencia, miestami aj fotodokumentácia a územné plány, ktoré môžu bádateľom poslúžiť na poznanie dobových zásad využitia územia, urbanizmu, územného plánovania, ako aj na štúdium dejín pozemného staviteľstva, architektúry a samotných sídiel vôbec. Písomnosti pojednávajúce o architektonickej činnosti Michala M. Scheera zároveň dopĺňajú architektonické plány jeho stavieb, ktoré sú uložené v Zbierke architektúry Slovenskej národnej galérie. Táto podskupina je rozdelená do 19 menších častí podľa počtu architektovej projektov sústredených v tomto osobnom fonde, ku ktorých sa pramene dochovali. Podskupina má celkom 58 inventárnych jednotiek. Druhá podskupina, 1.4.2 *Zlepšovacie návrhy*, zahŕňa len korešpondenciu neprislúchajúcu priamo ku žiadnej stavbe z predošlej podskupiny, preto tvorí vo fonde samostatnú podskupinu zloženú z troch inventárnych jednotiek.

V ďalšej podskupine nazvanej 1.4.3 *Účasť v porotách* sú pramene informujúce o ďalšej aktivite architekta, presnejšie o zúčastnení sa rôznych architektonických súťaží v úlohe posudzovateľa cudzích projektov. Táto podskupina je tiež vnútorne rozdelená na menšie diely podľa počtu samotných súťaží. Obsahuje listy a zázpisnice z týchto podujatí a má celkom 26 inventárnych jednotiek. Michal M. Scheer účinkoval krátke obdobie aj na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave. Dokumenty z jeho pôsobenia v tejto organizácii sú zaradené v podskupine 1.4.4 *Dokumenty súvisiace s účinkovaním na Vysokej škole technickej v Bratislave*, v ktorej sa taktiež nachádza prevažne korešpondencia so samotnou inštitúciou, ale aj prihláška či diskusný príspevok k prednáške autora fondu. Podskupina má celkom 4 inventárne jednotky. Nasledujúcou podskupinou v tomto fonde, v ktorej sa nachádza len 1 inventárna jednotka, je 1.4.5 *Socialistické záväzky*. Veľké množstvo archívneho materiálu je obsiahnuté v podskupine s názvom 1.4.6 *Dokumenty súvisiace s členstvom v spolkoch*. Dokumenty sú rozdelené podľa jednotlivých zväzov, s ktorými bol pôvodca fondu v kontakte alebo ktorých bol členom. Opäť

ide prevažne o korešpondenciu s týmito združeniami, ale aj o prihlášky, programy a o zápisnice z ich zasadaní. Vďaka týmto prameňom, ktoré vznikli z dlhodobého pôsobenia Michala M. Scheera v spolkoch a združeniach profesijnej samosprávy v oblasti architektúry a urbanizmu, je možné nahliadnúť do počiatkov vývinu a do prípadnej transformácie týchto organizácií. Podskupina má 29 inventárnych jednotiek. Dielo pôvodcu tohto osobného fondu neostalo nepovšimnuté ani zo strany galérií, a tak fond obsahuje aj pramene k príprave a priebehu výstav jeho diel po Slovensku. Ide hlavne o mestá, ktoré sú Scheerovou činnosťou výrazne poznačené. Podskupina, ktorá obsahuje tieto dokumenty, sa nazýva 1.4.7 *Dokumentácia k výstavám* a je tiež vnútorne členená na ďalšie menšie časti podľa jednotlivých výstav, ktoré prezentovali tvorbu tohto architekta.

Posledná skupina obsahujúca archívny materiál z vlastnej proveniencie Michala M. Scheera sa nazýva 1.5 *Iné dokumenty*, ktorú tvorí len jedna inventárna jednotka.

Ako bolo už v úvode spomenuté, druhú časť inventára tvoria 2. *Dokumenty cudzej proveniencie*. Tu sa nachádzajú dokumenty jeho otca, teda dokument o jeho predčasnom prepustení zo služieb v Pohraničnej strážii, ako aj už v úvode spomenutý najstarší dokument celého fondu, vydaný mestskou radou v Žiline.

Poslednou časťou osobného fondu Michala M. Scheera sú 3. *Tlače*. Vnútorne sa delí na 5 skupín. Prvá z nich, 3.1 *Vlastné tlače*, zahŕňa 6 článkov Michala M. Scheera, pričom každý dokument tvorí jednu samostatnú inventárnu jednotku. Ďalšia skupina s názvom 3.2 *Monografie* obsahuje tlačou vydané knihy. Tretia skupina, 3.3 *Periodiká*, zahŕňa noviny a časopisy zoradené prevažne po jednotlivých číslach. Štvrtou skupinou sú 3.4 *Výstrižky z novín a časopisov*, ktoré si pôvodca fondu sám ukladal. Posledná skupina je 3.5 *Rešerš*. Nachádza sa tu jedna inventárna jednotka. Pôvodca tohto zoznamu literatúry je neznámy, preto je zaradený na koniec celého fondu.

Dokumenty Osobného fondu Michal Maximilián Scheer sú prevažne v slovenskom, ale aj v českom, nemeckom, ruskom či maďarskom jazyku. Inventár k tomuto osobnému fondu je dostupný v bádateľni Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie, ako aj na webovej stránke www.sng.sk.

Ondrej Hanko

Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava

ondrej.hanko@sng.sk

¹ Archív výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v Bratislave (ďalej len AVU SNG), Osobný fond Michal M. Scheer (ďalej len OF M. M. Scheer), šk. č. 1, inv. č. 3.

² Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 86.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 1.

⁵ DULLA, Matúš a kol.: *Majstri architektúry*. Bratislava : Perfekt a. s., 2005, s. 66.

⁶ AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 2.

⁷ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 86.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 87.

¹⁰ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 86.

¹¹ AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 86.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem, šk. č. 3, inv. č. 120.

¹⁴ Ibidem, šk. č. 3, inv. č. 125.

¹⁵ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 86.

¹⁶ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 87.

¹⁷ K vývoju organizácie socialistického stavebníctva v ČSR pozri: Kusý, Martin: *Architektúra na Slovensku 1945 – 1975*. Bratislava : Pallas, 1976, s. 64-67.

¹⁸ AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 6.

¹⁹ Michal M. Scheer bol obvinený z cenového priestupku a priestupku občianskeho spolužitia, za čo mu bol udelený trest odňatia slobody v trvaní 30 dní a pokuta 150 000 korún (po odvolaní úprava na 10 dní väzenia a pokutu 10 000 korún). In: AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 7.

²⁰ AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 8.

²¹ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 86.

²² Ibidem, šk. č. 3, inv. č. 131.

²³ Kusý 1976 (cit. v pozn. 17), s. 86.

²⁴ AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 87.

²⁵ Nitra – Párovce. In: *Projekt : Časopis štátnych projektových ústavov pre výstavbu miest a dedín*. Bratislava : Oblastná správa pre bytovú a občiansku správu na Slovensku, 58, 1958, č. 1, s. 3.

²⁶ KUBÍČKOVÁ, Klára: *Profil – Michal Scheer*. In: *Projekt – Revue slovenskej architektúry (Časopis Zväzu slovenských architektov)*, 26, 1984, č. 2, s. 45.

²⁷ AVU SNG, OF M. M. Scheer, ibidem.

²⁸ Ibidem, šk. č. 3, inv. č. 152.

²⁹ Dostupné na: <<http://www.nitra.sk/news.php?extend.460.155> (17. september 2013)>

³⁰ AVU SNG, OF M. M. Scheer, šk. č. 1, inv. č. 56.

³¹ Ibidem, šk. č. 1, inv. č. 57.

³² AVU SNG, Zbierka albumov výstav, Michal M. Scheer – *Architektonické dielo*, s. 1.

³³ Dostupné na: <<http://www.nitra.sk/news.php?extend.460.155> (17. september 2013)>

Akvizície Slovenskej národnej galérie v roku 2012

Zbierky starého umenia

Zbierka starej kresby a grafiky

(diela boli zakúpené do zbierky na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 12. septembra 2012)

Kurátor: Martin Čičo



↑ Tiziano Vecelli (okolo 1488/1490 Pieve di Cadore – 1576 Benátky) – Cornelius Cort (1533 Hoorn near Alkmaar – 1578 Rím) Znásilnenie Lukrétie. 1571

Rytina, lept, I. stav, 38,4 × 26,8 cm (orezané takmer po okraj)

Signované vľavo dole v obraze (na papuči): Cornelio Cort fe. / 1571; vľavo dole v obraze: Cun[!] Priuilegio; vpravo dole v obraze: Titianus inuen

Prír. č. 2012/19; inv. č. G 13 585

List predstavuje reprodukčné dielo jedného z najvýznamnejších nizozemských rytcov 16. storočia, presláveného najmä prácou podľa predlôh Tiziana ako je tomu aj v tomto prípade. Cort vniesol do reprodukčného umenia zmysel pre maliarske efekty, rozlišovanie materiálov a prácu so svetlom, ktoré boli u neho veľmi cenené a napodobňované. Námetom je scéna z rímskych dejín: podľa legendy spáchala Lucretia, manželka vysokého rímskeho úradníka, samovraždu po tom, ako ju znásilnil Sextus Tarquinius, syn rímskeho kráľa Lucia Tarquinia Superba (534 – 510 pred Kr.), čím vyvolala revoltu končiacu pádom kráľovstva.

Predloha listu, Tizianov obraz namaľovaný pre Filipa II. v roku 1570, sa dnes nachádza v The Fitzwilliam Museum v Cambridge (inv. č. 914); iný variant, v ktorom Tarquinius vedie dýku zdola, je zasa v Musée des Beaux-Arts v Bordeaux. Popularitu Tizianovho obrazu, sprostredkovanú práve Cortovými listami – okrem nášho vytvoril aj jeho väčšiu, zrkadlovo obrátenú repliku – dosvedčuje nielen ďalších päť ich známych grafických kópií, ale aj množstvo zachovaných kresieb a malieb, ktoré podľa nich vznikli. (MČ)

Maarten van Heemskerck (1498 Heemskerck – 1574 Haarlem) – Philipp Galle (1537 Haarlem – 1612 Antverpy)

Dva listy z cyklu Sedem divov starovekého sveta. 1572



↑ „Mausolæum“ (Mauzóleum v Halikarnase). 1572

Rytina, I. stav, 19,8 × 25,6 cm (obraz), 21,2 × 26 cm (doska), orezané po okraj

Signované vpravo dole v obraze: Martinus Heemskerck Inuentor

Nápis hore v obraze: MAVSOLAEVM. Dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch v dvoch riadkoch: MAVSOLI A BVSTO CALIDOS HAVRIRE MARITI / DEPOSCENS CONIVNX CINERES, PIETATIS ADVLTAE | EXEMPLO POSVIT TVMVLVM, SPIRANTIA CVIVS / ARTIFICES SVMMI CAELARVNT MARMORE SIGNA.

Prír. č. 2012/1; inv. č. G 13 567



↑ „Amphitheatrum“ (Rímske Koloseum). 1572

Rytina, 19,9 × 25,7 cm (obraz), 21,2 × 26 cm (doska), 22 × 26,8 cm (papier)

Signované v strede dole v obraze: Martinus / Heemkerck Inuentor

Nápis hore v obraze: AMPHITHEATRVM. dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch v dvoch riadkoch: ADICIT HIS VATES, CVIVS SE BILBILIS ORTV / IACTAT, CAESAREI SACRVM DECVS AMPHITHEATRI: | QVAE MVNDI SPECIEM MOLES MENTITA GLOBOSAM, / ACCEPIT CAV A POPVLOS, LVDOS QVE PARAVIT.

Prír. č. 2012/2 inv. č. G 13 568

Diela pochádzajú z cyklu Sedem divov starovekého sveta (titul a sedem obrazov), ktoré od 16. storočia predstavovali veľmi obľúbený a tradičný žáner. O popularite žánru i tohto cyklu svedčí najmä skutočnosť, že platne sa v antverpskom vydavateľskom dome rodiny Galle dedili a neskôr ho vydal Theodor Galle (1571 – 1633) a ešte aj Johannes Galle (1600 – 1676). Rekonštrukcia Mauzólea v Halikarnase (stavaneho 353 – 350 pred Kr.) je zobrazená v odvážnej a dynamickej perspektíve, ktorá pohľad zatriktívňuje. Architektúru obohacuje figurálne bohatý prvý plán so scénou, keď sa na práce na mauzóleu – vlastne hrobky vladára Mausola – prichádza pozrieť jeho vdova. Tento prístup posúva zobrazenie pamiatky do obdobia jej vzniku a robí tak pohľad ešte príťažlivejším. Zaujímavá téma je podaná s typickou manieristickou noblesou. K nej prispievajú aj latinské verše od humanistu, básnika a Heemskerckovho priateľa Hadriána Juniusa. Koloseum, najväčší amfiteáter rímskeho sveta (72 – 80), je zobrazené zvonka, ale s priehľadom dovnútra, v zhode s atraktivnosťou kompozícií celého cyklu. V popredí prvého plánu prichádza cisár Titus (79 – 81), stavebník a dokončovateľ celého diela, ktoré si obdivne prezerá, zatiaľ čo v interiéri sa už odohrávajú hry, ktoré pri príležitosti dokončenia stavby nariadil. Eliptická stavba meria v pozdĺžnej osi 188 a v priečnej 156 metrov. Vonkajší z travertínu vytvorený prstenec s výškou 50 m sa dodnes zachoval asi z dvoch tretín. Je štvorposchodový a v troch spodných poschodiach sa skladá z 80 arkád, ktorých polstĺpy sú dórskeho, iónskeho a korintského rádu. Uplatnená postupnosť stĺpových rádoov sa stala vzorom pre celý rad palácových fasád obdobia renesancie. Aj ďalšie detaily tejto majstorskej manieristickej kompozície prezrádzajú dobový záujem o archeologické poznávanie starovekých pamiatok. Napokon, zachytenie stavby je aj stavebno-historicky korektné a ukazuje ju v jej vtedajšom stave, ktorý M. van Heemskerck počas svojho viacročného pobytu v Ríme študoval a dobre poznal. Názov Koloseum dostalo *Amphiteatrum Flavium* až v období stredoveku, údajne podľa kolosálnej 20 m vysokej sochy Nera, ktorá stála v blízkosti. Umelec ju umiestnil do arény, ale v jeho období už dávno zanikla a tak, podobne ako aj ďalšie architektonické divy, ju vytvoril len pomocou vlastnej fantázie. (MČ)



↑ Maarten de Vos (1532 Antverpy – 1603 Antverpy) – Johannes Sadeler I (okolo 1550 Brusel – 1600 Benátky?) Tubalkain vo svojej vyhni [Gn 4, 22]. 1583

Rytina, lept, I. stav, 18,3 × 25,5 cm (obraz), 20,4 × 25,8 cm (platňa), 21,3 × 26,8 cm (papier)
 Signované vpravo dole v obraze: Ioan: Sadl: / inue: et scalps::
 vpravo: M. de Vos figuravit. Dole v obraze: GENES IIII.
 Nápis pod obrazom v dvoch riadkoch v dvoch stĺpcoch: Ipse Tubalcain ferrum, et fabrilia tractat / Instrumenta, rubent duro quæ fulta metallo. | Lanea fila trahit tenero sed pollice soror / Stamina[ue], inuento fulo male culta Noema.
 Z cyklu História prvých ľudí (*Boni et mali scientiae* [Dobré a zlé poznania], I-XII)
 Prír. č. 2012/11; inv. č. G 13 577

List pochádza z cyklu *História prvých ľudí*, ktorého jedenást obrazov a titul podľa predlôh Maartena de Vos vytvoril a v roku 1583 aj vydal antverpský rytec J. Sadeler. Vychádzajú z biblickej perspektívy príbehu o prarodičoch, pre ktorých porušenie zákazu jedenia zo stromu poznania znamenalo vyhnanie z raja a uvalenie dedičného hriechu na celé ľudské pokolenie, na druhej strane ukazujú – ako to naznačuje aj pôvodný titul cyklu *Boni et mali scientiae* – ako poznanie pomáhalo ľuďom vyrovnávať sa s ťažkosťami života. V tomto zmysle boli potomkovia rajských prarodičov považovaní aj za objaviteľov či otcov niektorého z remesiel, ako napríklad Tubalcain za praotca kováčov. Predmetný výtlačok je veľmi kvalitný a podľa popisov v literatúre pochádza zrejme ešte z prvého vydania. Ide totiž o prvý stav dosky, až neskôr boli jednotlivé výjavy číslované a v liste sa pod Sadelerovou signatúrou objavilo č. 12. Podľa dedikačného nápisu venovali dielo jeho tvorcovia kniežatu z Urbina Francescovi Maria della Rovere († 1631). Môžeme v tom vidieť pokračovanie tradície pestovania vzdelanosti a umení, ktorou bol dvor v Urbine v minulosti známy. (MČ)



↑ Maarten de Vos (1532 Antverpy – 1603 Antverpy) – Johannes Sadeler I (okolo 1550 Brusel – 1600 Benátky?) Mesiac (Luna). 1585
 Rytina, 21,5 × 24,1 cm (obraz), 23,6 × 24,3 cm (doska), 25,6 × 27,5 cm (papier)
 Signované v strede dole v obraze: Ioan. Sadler scalp. et excud.
 Vpravo dole: M. de Vos figu.
 Nápis v strede hore: LVNA; dole pod obrazom text v štyroch stĺpcoch, zľava: REGIONES / Africa, Bithynia, Carthago, Colchis, / Granata, Hollandia, Numidia, / Phrygia, Scotia,

Zelandia. Uprostred text v dvoch stĺpcoch a štyroch riadkoch: Luna soporiferis radios argentea bigis / Dum vehit, & vario surgit dum lucida cornu, / Ferre sub humenti gaudet vestigia Cancro. / AEthiopasq[ue] Afrosq[ue] regit, Tunetaq[ue] regna, | Et Venetos, Genuam, Pisas, Hollandicaq[ue] arua, / Quassata Oceano Zelandia littora ponto. / Merce peregrina fortunam ferre per vrbes / Et varios tribuit quæstus, artemq[ue] lucrorum. Vpravo: CIVITATES / Berna, Lubeca, Magdeburgum, / Treueri, Tunetum, Venetiæ.

Z cyklu Vplyv siedmich planét (*Planetarum effectus*, I - VII)
Prír. č. 2012/12; inv. č. G 13 578

List pochádza z cyklu *Vplyv siedmich planét a ich panovanie v znamení zvieratníka nad provinciami, regiónmi a mestami* (*Planetarum effectus et eorum in signi zodiaci super Provincias, Regiones et Civitates dominia*), vydaného v Antverpách v roku 1586, pričom medzi planéty je zaradené aj Slnko, na prvom mieste, pričom medzi planéty je zaradené aj Slnko, na prvom mieste. Nasleduje Mesiac, Mars, Merkúr, Jupiter, Venuša a Saturn. Podľa predstáv dobovej kozmológie či skôr astrologie sa každá z planét spája s dňom týždňa, začínajúc od neделе, a zároveň s niektorým z mytologických božstiev, s ktorým sú späté už od čias utvárania sa týchto predstáv a pomenovania súhvezdí. K postavám bohov jazdiacich na vozoch na oblakoch vysoko nad krajinou sú tiež priradené jedno alebo dve znamenia zvieratníka.

V prípade Mesiaca je to Rak, ktorý je zobrazený v strede hore, pod ním sa odohráva hlavná scéna: dve nymfy ťahajú Lunu (v podobe Diany) na dvojkoľosovom voze po oblohe. V dolnej polovici kompozície sú prezentované voľne zoskupené pobrežné regióny a mestá, ktoré sú menované v legende na dolnom okraji (vľavo *Regiones*, vpravo *Civitates*).

Ide o vyjadrenie dobovej predstavy o vplyve a vláde planét spojených s božstvami nad určitými oblasťami, regiónmi a mestami, kde zároveň pôsobia ako ochrancovia či patróni niektorých činností alebo profesií (ako napríklad obchodovanie, námorníctvo, rybárstvo). Samostatne tlačný titulný list obsahuje okrem uvedeného datovania aj venovanie parmskému kniežaťu Alexandrovi Farnesemu (1545 - 1592), ktorý bol od roku 1578 guvernérom španielskeho Nizozemska a dosiahol výrazné vojenské a územné úspechy v zápase proti revolte Holanďanov. (MČ)

Maarten de Vos (1532 Antverpy - 1603 Antverpy) - Johannes Sadeler I (okolo 1550 Brusel - 1600 Benátky?)

Tri listy z cyklu *História Setovej rodiny* (I-XV). 1586



† Henoah a jeho rodina pri jedle (V) [Gn 5, 21-22]. 1586
Rytina, lept, 19,2 × 27,3 cm (obraz), 20,6 × 27,5 cm (doska), 21,3 × 28,1 cm (papier)

Signované vľavo dole v obraze: I Sadl: auct: et scalpt: ex;; vpravo dole: M. de vos figur;;

dole uprostred: Gene: 5; hore v obraze: V

Nápis dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch v dvoch riadkoch: Septima stirpis Adæ proles sanctusq[ue] propheta / Exstitit, ante suum Domino gratissima raptum. | Plus tria bis numerans Henoah quinquennia vitæ / Mathusalam genuit sinceri pignus amoris.

Prír. č. 2012/8; inv. č. G 13 574



† Matuzalem a jeho deti (VI) [Gn 5, 25-27]. 1586

Rytina, lept, 19,7 × 27,4 cm (obraz), 21,2 × 27,5 cm (doska), 21,8 × 28,3 cm (papier)

Signované vpravo dole v obraze: Sadel: auct: scalpsit. | Vos figur.

Dole uprostred: Genesis capit: 5. Hore v obraze: VI
Nápis dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch v dvoch riadkoch: Nondum Mathusalam impleat duo secula vitæ, / Fingeret ut validis Lamech conatibus aptum. | Nam pinguem rigido sulcabat vomere terram. / Horrea abundanti complebat lignea messe.

Prír. č. 2012/9; inv. č. G 13 575



† Lamech a jeho rodina (VIII) [Gn 5, 28-31]. 1586

Rytina, lept, 19,5 × 27,5 cm (obraz), 20,9 × 27,6 cm (doska), 21,5 × 28,1 cm (papier)

Signované vpravo dole v obraze: Ioann: Sadeler auctor et / scalpt. M. de vos figura. Dole uprostred: Genes: 5; hore v obraze: VIII

Nápis dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch v dvoch riadkoch: Lamech consilio præstans Noe protulit, illi / Ferret vt auxilium et rebus solamen in arctis: | Talia grandæus depromsit verba palato, / Heu malus exagitat populum dirusq[ue] Cupido.

Prír. č. 2012/10; inv. č. G 13 576

Všetky tri listy pochádzajú z jedného cyklu nazvaného druhotne História Setovej rodiny. Patrí k početným podobným biblickým sériám, ktoré sa koncom 16. storočia začali tematicky výraznejšie zameriavať aj na obdobie Starého zákona, predovšetkým na rané dejiny ľudstva ako sú opísané v Biblii. Tento cyklus – pochádzajúci z rovnakej autorskej spolupráce ako č. 4 – obsahoval až 15 listov (titul a 14 číslovaných platní), pričom zachytával rodinné prostredia biblických postáv, o ktorých však Biblia nehovorí nič bližšie. Umelci, využívajúc vlastnú invenciu, tak vytvárali jednoduché „biblické prostredia“ s figurálnymi scénami, ktoré sa vzájomne podobajú, nakoľko ich bolo ťažko bližšie konkretizovať, či ozvláštniť. Obrazy v tomto, podobne ako v iných cykloch, preto sprevádzajú vysvetľujúce latinské texty, v ktorých sú jednotlivé situácie bližšie uvedené. Aj tu sú však biblické východiská obohatené o dobový pohľad, ktorého perspektíva je úzko spätá s etickým posudzovaním, ako o tom hovorí aj samotný titul série – *Bonorum et malorum consensio*, teda Zhoda dohier a ziel, pretože môžu byť jedným odmenou, iným trestom. Z výtvarného pohľadu ho môžeme parafrázovať v tom zmysle, že aj tieto listy dosahujú nesporné kvality, ktoré prekrývajú drobné nedostatky v perspektíve a zachytení niektorých postáv. Adresátom tradičnej dedikácie autorov bol tentoraz rakúsky arcivojvoda a tirolský gróf Ferdinand II. (1529 – 1595). (MČ)



† Hendrick Goltzius (1558 Mühlbrecht – 1617 Haarlem) – Adriaen Collaert (okolo 1560 Antverpy – 1618 Antverpy)
 Zvestovanie Jozefovi (Jozefov sen) (5) [Mt 1, 20-23]. 1586
 Rytina, II. stav, 20,2 × 15,5 cm (obraz), 21,4 × 15,9 cm (platňa),
 35,6 × 24,7 cm (papier)
 Signované vľavo dole v obraze: HG. [iniciály spojené] inuent.et
 excude. Colart sculp. | 5
 Nápis dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch: Dum grauidam
 Ioseph meditatur linquere sponsam, | Vt maneatur, seruetq[ue]
 suam sine labe monetur.
 Z cyklu Biblické zvestovania (I-VI)
 Prír. č. 2012/23; inv. č. G 13 589

List pochádza zo série šiestich výjavov predstavujúcich „Biblické zvestovania“. Dve sú vybrané zo Starého zákona (*Zvestovanie Izákovho narodenia Abrahámovi* a *Zvestovanie Samsonovho narodenia*), štyri potom z Nového zákona (*Zvestovanie Jánovho narodenia Zachariášovi* a *Zvestovanie Márii, Jozefovi a pastierom*), pričom všetky sledujú príbeh dejín spásy, ako bol ohlasovaný ľudu Izraela a zavŕšil sa v Ježišovom narodení, jeho živote a účinkovaní. Predlohy celého cyklu vytvoril slávny nizozemský rytec H. Goltzius, ktorý druhý z námetov aj sám graficky spracoval. Ostatné výjavy vyryl A. Collaert z antverpskej ryteckej rodiny, latinské verše sú atribúované Corneliovi Schonaeusovi. (MČ)

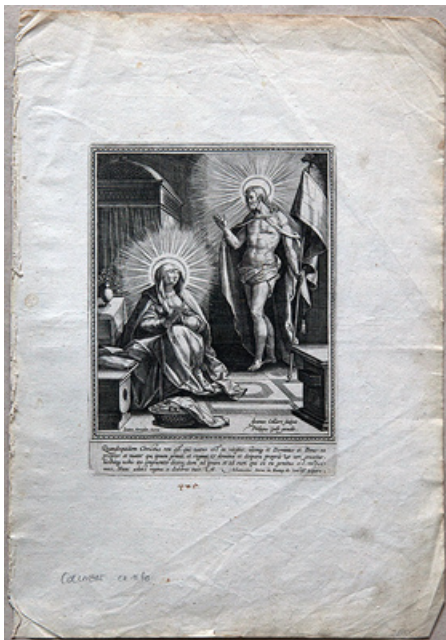


† Gillis Mostaert (1528 Hulst pri Antverpách – 1598 Antverpy)
 – Johannes Sadeler I (okolo 1550 Brusel – 1600 Benátky?)
 Enoch a jeho rodina [Gn 5, 21-24; Sir 44, 16]. Okolo 1586
 Rytina, lept, 20 × 26,6 cm (obraz), 21,6 × 26,9 cm (doska),
 22,2 × 27,6 cm (papier)
 Signované v strede dole v obraze: G. Mostart pinxit / I. Sadeler
 sculptor excud.
 Nápis pod obrazom: Enoch placuit Deo, et translatus est in
 paradisum, ut det gentibus sapientiam. Ecles: 44.
 Prír. č. 2012/13; inv. č. G 13 579

Hoci námet listu predstavuje jeden z príbehov prvých ľudí, a teda dobre zapadá do okruhu obľúbených biblických histórií, nepochádza zo žiadneho cyklu, ale – možno však len náhodou – stojí v tomto žánri osamotene. Aj v ňom sa ale krajinárska zložka harmonicky snúbi s figurálnou scénou zasadenou do obytného prostredia, pričom obe tvoria takmer polovice, aj kompozične rozdelené v strede stojacim mohutným stromom. V oboch sa pritom prejavuje Sadelerovo rytecké majstrovstvo, ktoré ich zároveň spája do kompaktného celku so silným svetelným kontrastom, plasticitou a čitateľnosťou všetkých prvkov až do najmenších detailov, čo je typické pre manieristické krajinárstvo poslednej štvrtiny 16. storočia. (MČ)



† Johannes Stradanus (Jan van der Straet; 1523 Bruggy – 1605 Florencia) – Jan Collaert II (okolo 1561 Antverpy – okolo 1620 Antverpy)
 Zmŕtvychvstanie Krista. 1586 – 1589
 Rytina, 25 × 18,7 cm (obraz), 25,1 × 19 cm (platňa), 35,7 × 24,7 cm (papier)
 Signované vľavo dole v obraze: Joannes Strad. Inuen; vpravo dole v obraze: Phls. Gall. excud.
 Nápis dole pod obrazom v štyroch riadkoch: ILLE QVI CLAVSVS LAPIDE, / CVSTODITVR SVB MILITE: / TRIVMPHANS POMPA NOBILI, / VICTOR SVRGIT DE FVNERE.
 Prír. č. 2012/21; inv. č. G 13 587



† Johannes Stradanus (Jan van der Straet; 1523 Bruggy – 1605 Florencia) – Jan II Collaert (okolo 1561 Antverpy – okolo 1620 Antverpy)
 Zmŕtvychvstálý Kristus sa zjavuje Panne Márii. 1586 – 1589
 Rytina, 17 × 13,8 cm (obraz), 19 × 14,2 cm (platňa), 35,6 × 24,7 cm

(papier)
 Signované vľavo dole v obraze: Ioann. Stradan. invent. Vpravo dole v obraze: Joannes Collaert scalpsit. / Philippus Galle excudit.

Text dole pod obrazom v štyroch riadkoch: Quandoquidem Christus rex est, qui natus est ex virgine, idemq[ue] et Dominus et Deus: ea / propter et mater que ipsum genuit, et regina, & domina et deipara propriè & verè censetur: / licebitq[ue] nobis ita congruenter dicere, dum ad ipsam et ad eum qui ex ea genitus est, respici- / mus, Nunc adest regina a dextris tuis. etc. | Athanasius Serm. in Euang. de Sanctiſſ. deipara.

Prír. č. 2012/20; inv. č. G 13 586

Dve kvalitné diela nizozemskej grafiky z konca 16. storočia s tradičnou ikonografiou boli vytvorené podľa kresieb rodáka z Brúgg J. Stradana, umelca pôsobiaceho približne od roku 1556 na dvore Mediciovcov vo Florencii. Tieto, podobne ako množstvo ďalších listov, však ukazujú, že napriek fyzickej odlúčenosti, stále spolupracoval s domovským prostredím, kam dodával početné kresby. Tieto dve spracoval vynikajúci reprodukčný rytec Jan II. Collaert z rozvetvanej ryteckej antverpskej rodiny, pracujúci pre známeho vydavateľa Philippa Galleho (1537 – 1612), s ktorým Stradanus najčastejšie spolupracoval.

Ikonograficky zaujímavejší je druhý list, ktorý v menej obvyklom spojení postavy Zmŕtvychvstalého s motívom zjavenia sa jeho matke Márii, a ešte viac v texte listu, rozvíja teológiu vtelenia a s tým spojenú pravdu viery o Márii ako Bohorodičke, ako ju vo svojich spisoch podával už jeden z veľkých cirkevných otcov Atanázius z Alexandrie (okolo 300 – 373), na ktorého dielo je aj tu odkazované. (MČ)



† Hans von Aachen (1552 Kolín nad Rýnom – 1615 Praha) – Raphael Sadeler I. (1560 Antverpy – okolo 1628 Benátky alebo 1632 Mníchov)
 Amor fucatus (Neúprimný Amor) – alegória nebezpečenstva falošnej lásky. 1591

Rytina a lept, II. stav, 20,3 × 13,9 cm (obraz), 22,5 × 15 cm (papier s jemným, približne 1-2 mm okrajom okolo dosky)
 Signované vľavo dole v obraze: Joan von Ach, / Inuentor / Raphael Sadeler / scalpsit et excudit / 1591
 Nápis hore nad obrazom: AMOR FVCATVS; dole pod obrazom v štyroch veršoch: Nectar in ore sapit, latet imo in corde Venenum, / Dum subit, & blando syrmate fallit Amor. Sic laruis tegitur facies: sic fucus inumbrat / Corpora; sic resonas Vox imitatur odas.
 Prír. č. 2012/17; inv. č. G 13 583

List predstavuje veľmi kvalitnú manieristickú rytinu jedného z popredných členov významnej ryteckej rodiny Sadelerovcov, z ktorých Aegidius bol dlhé roky dvorným rytcom cisára Rudolfa II. i jeho brata a nástupcu Mateja, vytvorené podľa predlohy ďalšieho Rudolfovho dvorného umelca, maliara Hansa von Aachen. Dielo však vzniklo už v roku 1591, teda v období, keď Von Aachen pôsobil ešte v Mníchove, na dvore bavorského kurfirsta, kde sa zakrátko zdržal aj Raphael Sadeler. Vyznačuje sa minucióznou ryteckou technikou, vyspelým budovaním priestoru a priam divadelnou svetelnou réžiou. Zaujímavý a neobvyklý je aj samotný námet. Interpretuje sa ako alegória nečestnej, zradnej lásky. *Fucatus* znamená strojený, neúprimný (umelý, tiež namalovaný), na čo poukazuje aj letiace puto s maskou, ktorá je jasná, zatiaľ čo on ostáva celý v tieni, kam by sa chcel, akoby za masku, schovať. Naproti tomu Venuša je zobrazená so štetcom a paletou, ale tiež s lutnou a čelom, snáď ako inšpirácia či priam personifikácia umenia, hľadajúceho pravdu a poriadok, ale vytvárajúceho tiež klamlivú ilúziu a mámenie, ku ktorým ho môže zviest neúprimnosť a strojenosť. (MČ)



† Maarten de Vos (1532 Antverpy – 1603 Antverpy) – Johannes Baptista Collaert I (1566 Antverpy – 1628 Antverpy)
 Duch Svätý adorovaný anjelskými chórmí a pôsobenie archanjelov vo svete (III). Koniec 16. storočia
 Rytina, 18,6 × 14,8 cm (obraz), 20,6 × 15,3 cm (platňa), 35,6 × 23,3 cm (resp. 24,6 cm –

ľavý okraj podlepený; papier)
 Signované dole pod nápisom: Martin de vos figur. Sadler. Excud; hore nad obrazom: III; dole v obraze: Mat. 18 | Dani. 12 | Joan. 5
 Nápis dole pod obrazom v dvoch stĺpcoch, dvoch riadkoch: Flamen Sacrum creata cuncta confonet, / Varijsq[ue] VIRTVTVM cluit miraculis. | ARCHANGELIS grauia arduaq[ue] negotia: / Hominum[ue] tutela ANGELIS concredita est.
 Z cyklu Anjelské chóry (I – III)
 Prír. č. 2012/22; inv. č. G 13 588

Graficky štandardne spracované dielo nizozemskej grafiky vytvorené podľa jedného z najvýznamnejších a najplodnejších tvorcov predlôh, antverpského maliara Maartena de Vos, je zaujímavé predovšetkým svojím pozoruhodným námetom. Pochádza pritom z malej trojdielnej série, pomocne nazvanej „Anjelské chóry“, pričom skôr ide o jednotlivé božské osoby. Každú rytinu dopĺňa latinský vysvetľujúci text odkazujúci na zdroj či pôsobenie ďalej spomínaných cností a archanjelov ako akýchsi prostredníkov alebo „učiteľov“ pri ich účinkovaní vo svete. Na ich „praktické rozvinutie“ potom poukazujú biblické scény, situované v dolnej, terestriálnej zóne kompozícií s odkazmi – pre ich skratkovité obrazové vyjadrenie – na príslušné kapitoly. V našom liste sú to odkazy na Matúš 18, 3-5 o poníženosti a deťoch ako adresátoch nebeského kráľovstva, Daniel 12, 1-3 o pomoci anjela Michaela, strážcu ľudu v čase prenasledovaní, či napokon Ján 5, 2-9, najmä však verš 4, kde je reč o anjelovi víriacom vodu v rybníku Betsata, ktorá tým dostala liečivú silu. Zdrojom tejto sily a hýbateľom cností je v interpretácii listu Božia moc vychádzajúca z Ducha Svätého. (MČ)



† Roelandt Savery (1576 Kortrijk – 1639 Utrecht) – Aegidius Sadeler II (okolo 1570 Antverpy – 1629 Praha)
 Lesnatá krajina s pastierom kôz. 1609 – 1612
 Lept, I. stav, rytina, 22,5 × 28,1 cm, okrem spodnej strany orezané po okraj, podlepené rámom z ručného papiera s rozmermi približne 26 × 34,8 cm
 Signované vľavo dole: Cum Priuil: Sac: Cæs May^{tis}; vpravo dole: Roelant Sauerÿ Inuentor / Egidius Sadeler ex:
 Z cyklu nazývaného Šesť krajín
 Prír. č. 2012/15; inv. č. G 13 581

Roelandt Savery, pochádzajúci z holandskej umeleckej rodiny flámskeho pôvodu, sa v roku 1603 dostal do Prahy na dvor Rudolfa II., kde pôsobil ešte aj v roku 1613 ako dvorný

krajinár aj pre jeho nástupcu Mateja II. Vytváral najmä kvetinové zátišia a zvieracie kompozície, ktoré ho preslávili a v lavírovaných kresbách potom aj štúdie rôznych typov krajín, vychádzajúc z tirolských alpských, neskôr horských a lesných krajinárskych kompozícií.

Okolo roku 1606 – 1607 bol cisárom Rudolfom poslaný do Tirolska, aby kreslil tamojšie prírodné zázraky (Wunder). Výsledné kresby – niektoré končiare, ale osobitne vodopády – patria k najstarším interpretáciám tohto silného prírodného fenoménu. Viaceré motívy finalizoval v rozmernejších malbách, v intímnejšej mierke boli spracovávané graficky spravidla v šesťkusových cykloch, ktoré vydával Rudolfov dvorný rytec Aegidius Sadeler. Vytvárané boli v jeho dielni, pričom rytecky sa na nich podieľali aj jeho pomocníci, v tejto súvislosti sa konkrétne spomína Isaac Major. O ich popularite svedčí aj opakované vydávanie. Napríklad predmetný list predstavuje veľmi dobrý výtlačok prvého z celkovo šiestich stavov, ktoré odrážajú zmeny adries neskorších vydavateľov. (MČ)



† Anthony van Dyck (1599 Antverpy – 1641 Londýn) – Lucas Vorsterman (1595 Bommel – 1675 Antverpy)
 Portrét grafika Jacquesa Callota (Nancy 1592 – Nancy 1635).
 Okolo 1630, tlačené neskôr
 Lept, V. stav, 21,2 × 16,4 cm (obraz), 23,3 × 17,2 cm (platňa), 38,3 × 29,1 cm (papier), papier na hornom okraji prelomený (zahnutý)
 Signované vľavo dole pod nápisom: Ant. van Dyck pinxit, / LVorsterman sculp.
 Nápis dole pod obrazom: IACOBVS CALLOT / CALCOGRAPHVS AQVA FORTI NANCEII IN LOTHARINGIA, / NOBILIS. | Cum priuilegio.
 Z albumu portrétov nazvaného *Iconographia*
 Prír. č. 2012/18; inv. č. G 13 584

Dielo pochádza zo známej portrétnej série významných súčasníkov od vynikajúceho portrétistu Anthonyho van Dycka nazvanej *Iconographia*, ktorú začal vytvárať po svojom návrate z cesty po Taliansku v Antverpách v roku 1626. Kreslil

portréty osobností vo formáte polpostavy, ale vytvoril aj 18 portrétov priamo v lepte, pričom sám vykreslil tváre a načrtnol ďalšie hlavné línie postavy a jej odevu pre ďalšie vypracovanie grafikovi. (Svedčia o tom vzácné zachované výtlačky týchto prvých stavov.)

Postupne sa na grafickom spracovaní Van Dyckových predlôh podieľali vtedajší najvýznamnejší grafici, medzi ktorých patril aj Lucas Vorsterman, známy predovšetkým z Rubensovho ateliéru, kde pôsobil ako najpoprednejší stvárňovateľ jeho maliarskych diel. Predmetný list je navyše dôležitý najmä portrétovanou osobou: ide o jedného z najznámejších a najvýznamnejších kresliarov a grafikov vôbec, Lotrinčana J. Callota, ktorého spodobuje pri práci. Zachytenie pracovných nástrojov charakterizuje nielen samotného umelca, ale aj prácu grafika všeobecne, a tak toto ozvláštnenie inak konvenčnej podobizne bude vítané nielen v prípadnom výstavnom prezentovaní portrétov, ale napr. aj na výstave k dejinám grafiky a jej tvorcov.

Dosky *Iconographie* odkupovali neskôr ďalší vydavatelia a tlačené z nich bolo aj dlho po autorovej smrti, pričom niektoré boli aj novo dotvárané, takže koncom 18. storočia dosiahol celý cyklus viac ako dvesto portrétov. (MČ)



† Antoni Waterloo (1609 Lille – 1690 Utrecht)
 Krajina s Rafaelom a Tobiášom [Tob 6, 6-9]. Okolo 1650
 Lept, II. stav, 29,5 × 25 cm, orezané po okraj
 Signované vľavo dole v obraze: AW f. et in
 Z cyklu šiestich krajín s biblickými námietmi
 Prír. č. 2012/14; inv. č. G 13 580

Významné dielo popredného holandského krajinára svojej doby, maliara i grafika, ktorý miloval stromy a vo svojich leptoch (približne 130-140) zachytával výrazne osobným prístupom krajinárske výrezy s mohutnými stromami a bujnou vegetáciou, sa dostalo do literatúry už v 18. storočí. William Gilpin (*An Essay on Prints*, 4. ed. 1792, s. 147-149) predovšetkým chváli podrobne analyzovanú kompozíciu, jej formálnu výstavbu podporenú hrou svetiel a tieňov, ktorú považuje za majstrovský výkon umelca. Podobne ako už jeho súčasníci aj Gilpin obdivoval spôsob ako Waterloo vedel zachytiť stromy, najmä ich olistenie a dokonca napísal, že

žiadny umelec nemal šťastnejšiu manieru na vyjadrenie stromov. Zachovaná prípravná kresba (Kupferstichkabinet, Berlín, inv. č. 264-1917), vytvorená čiernou kriedou, lavírovaná a s nasadenými svetlami, aj zmenou techniky v stvárnení postáv, vytvorených perom a hnedým tušom, zasa naznačuje, že pre umelca boli štafážové postavy v krajine – napriek ich obsahovej dôležitosti – len akýmsi cudzorodým a dočasným prídavkom. (MČ)

Nicolas Poussin (1594 Les Andelys – 1665 Rím) – Pierre Monier (1641 – 1703, prekreslil) – Étienne Baudet (okolo 1638 Vineuil-les-Blois/Loire-et-Cher – 1711 Paríž)

Ideálna antická krajina s námetom z gréckych dejín: vdova po Phocionovi zbiera jeho popol, [1684]

Lept a rytina, 52,2 × 73,6 cm (obraz), 57,3 × 75,7 cm (platňa), približne 69,3 × 102 cm (papier)

Signované vľavo dole pod obrazom: N Poussin pinxit. |

P. Monier delineavit. Vpravo dole: a Paris Galeries du Louvre.

Steph. Baudet Sculpisit. cum Priuilegio Regis Christianissimi | 3

Nápis dole pod obrazom v dvoch riadkoch: Serenissimo

Principi Lud. Borbonio Condæo. / Phocionis post mortem in

hac Imagine rediuiui, fortunæ seriem. D. D. et C. Steph.

Baudet.

Prír. č. 2012/16; inv. č. G 13 582

Kvalitná reprodukčná grafika impozantných rozmerov podľa malby významného rímskeho vedutistu a krajinára francúzskeho pôvodu N. Poussina vytvorená popredným reprodukčným rytcom francúzskej školy. Vzťahuje sa k predlohe z roku 1648, keď Poussin namaloval dvojicu diel s námetmi Phocionov pohreb a Phocionova vdova zbiera jeho popol. Phocion (okolo 402 – okolo 318 pred Kr.) bol významný aténsky politik a štátnik, ktorého po rokoch úspešného politického formovania a vedenia spoločnosti napokon v komplete odsúdili a popravili. Oba obrazy sú situované v podstate do rovnakej, centrálne komponovanej ideálnej krajiny, v ktorej sa harmonicky prelínajú antická architektúra a príroda. Tí istí autori – Monier a Baudet – vytvorili grafickú reprodukciu rovnakých rozmerov aj podľa prvého námetu, pričom oba listy venovali princovi Ľudovítovi II. de Bourbon, pravdepodobne ako príklad hodný pozornosti následníka trónu. Druhý obraz a zároveň predloha pre náš list je však dnes uchovávaný vo Walter Art Gallery, Liverpool. (MČ)



† Neznámy autor

Castrum doloris cisára Ferdinanda III. (1637 – 1657). Okolo 1685 Lept, 26,6 × 17,3 cm (obraz), 27,3 × 18 cm (doska), 33,1 × približne 19,8 cm (papier)

Nápis v obraze: CASTRUM DOLORIS FERDINANDI III.; hore v obraze: Baruch: 5, v. 3. / Deus ostendet splendorem Suum in te / Omni qui sub Coelo est / Nominabitur enim tibi nomen tuum â DEO / in Sempiternum / Pax Iustitiæ / Et honor Pietatis. Emblémy s nápismi po stranách.

Prír. č. 2012/3; inv. č. G 13 569

Dielo predstavuje ukážku špeciálneho podžánru v oblasti interiérovej architektúry, takzvaného *castra doloris*, ktoré boli na znak smútku a za účelom vykonania smútočných obradov a pobožností vytvárané pri príležitosti úmrtia panovníka v mnohých významnejších kostoloch daného mesta či krajiny. Stojí pritom takmer na začiatku ich stvárňovania v monumentálnejšom architektonickom poňatí a zároveň ich zobrazovania v grafike. Práve rastúca realizačná náročnosť týchto diel, ktorá dosiahla vrchol v 18. storočí, primäla umelcov k tvorbe týchto záznamov. Aj tie, podobne ako samotné smútočné aparáty, mali oficiálny charakter a pravidelne uvádzali aj všetkých tvorcov. Tak vieme, že autorom predmetného *castra doloris* cisára Ferdinanda III. v roku 1657 bol Petrus Covehartz, ktorý takýto slávnostný aparát navrhoval na objednávku dvora už v roku 1649. Pre účely grafického spracovania ho prekreslil Nikolaus van Hoy (1631 – 1679) a v technike realizoval dvorný rytec Franciscus van der Steen (okolo 1625 – 1672). V grafike zachytené *castrum* tak predstavovalo nielen jeho vizuálne zakonzervovanie, ale zároveň sa samo stávalo médium oslavy panovníka, reprezentácie a propagácie jeho skutkov alebo cností – emblémy po stranách –, a tak súčasťou „kodifikácie“ jeho posmrtného obrazu. Preto celkom logicky dané diela vznikali prakticky takmer súčasne s predmetným aparátom. V našom prípade však ide o anonymnú kópiu spomínaného listu, ktorá bola súčasťou záznamu dejinných udalostí za roky 1651 – 1657 v siedmom zväzku diela *Theatrum Europaeum* (Frankfurt 1685, po s. 1034), čo svedčí nielen o čitateľskej príťažlivosti týchto zobrazení, ale ešte viac zdôrazňuje aj ich spomínanú funkciu. (MČ)

Anthony van Dyck (1599 Antverpy – 1641 Londýn) – Jakob Männl (1654 Karlovec – 1712 Viedeň)

Samson a Dalila. Začiatok 18. storočia

Mezzotinta, 40,4 × 57,9 cm, orezané po okraj obrazu

Značenie orezané

Prír. č. 2012/5; inv. č. G 13 571

Vynikajúce dielo reprodukčnej grafiky vytvorené v pomere mladej technike mezzotinty, vynájdenej a rozvinutej v roku 1642 v Holandsku nemeckým grafikom Ludwigom von Siegen. Do Viedne ju koncom 17. storočia uviedol práve J. Männl, ktorý bol v roku 1699, po viacročných službách pre dvor, prijatý na odporúčenie kustóda cisárskej obrazárne („kais. Gallerie-Inspektor“) Christopa Laucha za dvorného rytca. Jeho hlavnou úlohou malo byť vytvorenie albumu reprodukcií najvýznamnejších diel obrazárne, ku ktorým mu mal samotný Lauch dodávať kreslené predlohy. Hotové dielo malo v podobe akejsi *Kupfergalerie* prezentovať hlavné diela vtedy

v Stallburgu vystavenej zbierky a už významne obohatenej o dedičstvo arcivojvodu Leopolda Vilhelma, miestodržiteľa v Nizozemsku (1614 – 1662). Žiaľ, táto náročná práca nebola napokon celkom dokončená. Dnes je známych 32 Männlových reprodukcí, pričom v 19 prípadoch sa zachovali aj samotné platne.

List reprodukuje známy van Dyckov variant scény z príbehu o Samsonovi a Dalile – jeho zajatie Filištíncami po tom, ako Dalile prezradil tajomstvo svojej sily a ona mu ostrihala vlasy ako jej zdroj – vytvorený okolo roku 1630. Männl vynikajúco využil všetky prednosti náročnej grafickej techniky, pre ktoré bola mezzotinta obľúbená a využívaná predovšetkým na reprodukcii maliarskych diel. Dosiachnutá škála tónov i odlišenie materiálov ukazuje na kvalitu, ktorá je plne porovnateľná s prvou reprodukcii van Dyckovho obrazu, ktorú ešte v Antverpách vytvoril Hendrick Snyers (1611 – 1644; por. NH: Antony van Dyck, VII, 2002, s. 2-4, č. 512). (MČ)



† Carl Albrecht (životopisné údaje neznáme)
Castrum doloris cisára Leopolda I. (1657 – 1705) v jezuitskom kostole vo Viedni. Okolo 1718
Lept, 38,2 × 25,1 cm (obraz), 39,8 × 27 cm (doska), približne 43,3 × 28,5 cm (papier)
Signované vpravo dole pod obrazom: C. Albrecht. sculp:
Nápis dole pod obrazom v dvoch riadkoch: Cenotaphium Aug.mo Imperat. Leopoldo I. P. M. à Cæsaero-Academico S. J. Collegio in ejusdem / Ecclesia Viennæ in triduanis Exequijs erectum Anno 1705 Mense August. die 19; viaceré drobné nápisy na architektúre kenotafu.
Prír. č. 2012/6; inv. č. G 13 572

Aj v tomto prípade ide len o kópiu grafického spracovania *castra doloris* zosnulého cisára Leopolda I. z roku 1705. Preto je v signovaní uvedený len autor grafického spracovania, o ktorom, žiaľ, nevieme nič bližšie. Najskôr pracoval ako bežný reprodukčný grafik pre frankfurtské vydavateľstvo Merianovcov, nakoľko predmetný list bol súčasťou 17. zväzku edície *Theatrum Europaeum* opisujúceho európske udalosti z rokov 1704 – 1706 (Frankfurt am Main, 1718, II. Teil, po s. 82).

Ako hovorí nápis, zobrazený aparát nebol realizovaný vo viedenskom Kostole augustiniánov, teda dvorskom kostole Habsburgovcov, kde sa smútočné exequiá primárne odohrávali, ale v tamojšom univerzitnom kostole, ktorý, podobne ako samotnú univerzitu, spravovali jezuiti. Ako sa ďalej dozvedáme z listu, ale aj z iných zdrojov, obrady sa uskutočnili v dňoch 19. – 21. augusta 1705, teda niekoľko mesiacov po panovníkovej smrti (5. mája), ale aj po smútočných obradoch u augustiniánov (8. – 10. júna). Táto postupnosť v ich poriadaní poskytovala jednak viac času na prípravu, ale zároveň zabezpečila dostatočnú pozornosť verejnosti pre každý aparát osobitne a zároveň predlžovala smútok i spomienku na panovníka, ktorý v tomto prípade vládol skutočne dlho a patril k tým najvýznamnejším. V prípade týchto „následných“ a viac symbolických aparátov bolo zároveň možné vytvárať ich ešte viacej iluzívne. S inovátorskou myšlienkou prišiel Andrea Pozzo S.J. (1642 – 1709), slávny rímsky barokový majster perspektívy a maliar iluzívnej architektúry, ktorý od roku 1703 prestavoval viedenský jezuitský kostol a stvárnil aj jeho hlavnú výzdobu vrátane fresiek a hlavného oltára. *Castrum doloris* navrhol ako iluzívnu architektúru, realizovanú však v monumentálnych rozmeroch. Podľa dobových svedectiev pomalované plátno, napnuté pravdepodobne za pilastrami víťazného oblúka, zaberalo celú šírku a výšku presbytéria a siahalo až po strop, pričom hlavný motív bol konštruovaný tak šikovne, že viacerými prvkami nadväzoval na reálnu architektúru kostola.

Dokonalé ovládanie perspektívy tak ešte viac posilnilo ilúziu priestorového vnímania diela, ktoré dokonca predstieralo mohutnú kupolu nad krížením s priečnou loďou – impozantné prvky, ktoré kostol, napriek prestavbe, nikdy nemal. Pôvodné grafické spracovanie *castra* podľa Pozzovej *invenzione* realizovali vtedy vo Viedni pobývajúci Christian Engelbrecht



(1672 – 1735) a Johann Andreas Pfeffel (1674 – 1748). (MČ)

† Carl Albrecht (životopisné údaje neznáme) – pripísané Studňa sv. Jozefa na Hornom trhu vo Viedni. Okolo 1718
Lept, 31,5 × 17,5 cm (obraz), 35 × 18,5 cm (doska), približne 37,2 × 19,5 cm (papier)

Nápis dole pod obrazom v piatich riadkoch: Abbildung der aufs Verlöbniß weil Ihr: Kayserl: Maj: LEOPOLDI des I: höchstseeligsten / Andenkens, und allergnäd: Befehl Ihrer jetz glorwürdigst regierenden Kay Majestät / JOSEPHI des I. zu Gedächtniß der Vermählung der seeligsten Jungfrauen Mariä / mit dem Heiligen JOSEPH auf dem so genannten hohen Markt der Kayserl: / Residenz: Stadt Wienn prächtig aufgerichteten Ehren Säul. Nápis v obraze vľavo: 1 / Humilitas / Erexit eum / ab / Humilitate / Ipsius / Eccl: 11 / V: 13; vpravo: 2 / Puritas / Flores / mei / Fructus / Honoris / et honesta- / tis / Eccl. 24. Drobný nápis na sokle pamätníka: VIRO MARIÆ de Qua Natus est IESU / Austriæ Tutelari / LEOPOLDO MAGNO Vovente / IOSEPHUS I. Rom Imperator Semper / August[us] erexit / M.DCC.VI

Prír. č. 2012/7; inv. č. G 13 573

Dielo predstavuje ojedinelý „portrét“ ojedinelej studne či skôr pamätníka s ešte ojedinejším námetom: Zasnúbenie sv. Jozefa. Jeho realizácia sa začína sľubom cisára Leopolda I. z roku 1702, keď sa strchoval o návrat svojho syna a následníka Jozefa z obliehania falckej pevnosti Landau vo vojne o španielske dedičstvo. Následne bol realizovaný v dreve na významnom viedenskom námestí – Hoher Markt (Horný trh) – ale až po Leopoldovej smrti, práve Jozefom I. (1705 – 1711), na otcovu výslovnú žiadosť. Až neskôr, za čias Jozefovho následníka a brata Karola VI. (1711 – 1740), bol pamätník vytvorený v dnešnej podobe, pričom k jeho dokončeniu a posviacke došlo až v roku 1732. Známý je aj z dobového zobrazenia Salomonom Kleinerom (1700 – 1761), z jeho rozsiahleho diela *Vera et accurata*, vedutovým spôsobom zachytávajúceho dobovú Viedeň (III. zväzok, 1733). Náš list však nesleduje tento vzor, ale verne zachytáva ešte prvú podobu stĺpa v jeho drevenej realizácii z roku 1706. Predstavuje dielo vrcholného viedenského baroka, spojenie architektúry a sochárstva, vytvorené podľa návrhu dvorného architekta Johanna Bernharda Fischera von Erlach (1656 – 1723). Jeho stav sa však vplyvom počasia postupne natoľko zhoršil, že Karol VI., mladší brat po predčasne zosnulom Jozefovi I., nechal stĺp urobiť v trvácnejšom materiáli, z kovu a mramoru. Boli pritom rešpektované pôvodné návrhy, len s malými zmenami, ktoré realizoval architektov syn Jozef Emanuel Fischer von Erlach (1693 – 1742). K tým najvýraznejším patrilo vypustenie dvoch vedľajších alegorických postáv *Pokory* a *Čistoty* na samostatných bočných sokloch, ktoré nahradili postavy štyroch, vyššie umiestnených anjelov. Okrem nášho listu je pôvodný stĺp známy z celkového pohľadu na námestie z roku 1719, vytvoreného Johannom Adamom Delsenbachom (1687 – 1765) podľa kresby Jozefa E. Fischera von Erlach pre ich spoločný album viedenských vedút *Prospekte und Abrisse einiger Gebäude von Wien* (1719). Popri ňom je to však najmä ďalší priamy, tentoraz anonymný pohľad na stĺp pravdepodobne z roku 1706, pripisovaný Christianovi Engelbrechtovi (1672 – 1735) a Johannovi Andreasovi Pfeffelovi (1674 – 1748), ktorého je náš list kópiou, vytvorenou, podobne ako v prípade Leopoldovho *castra doloris* rovnako C. Albrechtom alebo niektorým iným reprodukčným grafikom pre rovnaký zväzok z edície *Theatrum Europaeum* (Bd. XVII, III. Teil, po s. 90), kde je aj popísaný. (MČ)



† Johann Melchior Füßli (1677 Zürich – 1736 Zürich) a Johann Daniel Preißler (1666 Norimberg – 1737 Norimberg; dekoratívne orámovanie) – Hieronymus Sperling (1695 Augsburg – 1777 Augsburg) a Johann Christoph Steinberger (1709 Augsburg – ?; spracovanie nápisu)

Strom poznania dobra a zla [Gn 2, 16-17]. Okolo 1730 – 1731
Lept, rytina, 26,7 × 18 cm (obraz), 31 × 19,1 cm (platňa),
35,6 × 19,6 cm (papier)

Signované vpravo dole pod nápisom: H. Sperling sculp.

Nápis dole pod obrazom – latinský a nemecký v dvoch stĺpcoch a dvoch riadkoch: GENESIS Cap.II.v.16.17. / Arbor Scientiae boni et mali. | I. Buch Mosis Cap.II.v.16.17. / Baum der Erkäntnus des guten u. bösen. / 1.

Z diela *Physica sacra oder Kupfer-Bibel*, zv. I–IV, Augsburg, 1731 – 1735

Prír. č. 2012/24; inv. č. G 13 590

List pochádza z diela Johanna Jacoba Scheuchzera (1672 – 1733) *Physica sacra oder Kupfer-Bibel*, nazývaného tiež posvätná prírodná veda. Je to nielen najvýznamnejšie dielo tohto švajčiarskeho lekára a prírodovedca, ale patrí k najdôležitejším dielam vo svojej oblasti toho obdobia. Sledujúc text Biblie, vyberal z nej autor niektoré témy, ktoré širšie komentoval a ilustroval. Napokon takto vzniklo až 1476 strán textu veľkého formátu so 750 (!) obrazmi, ktoré vytvorila celá plejáda popredných a najmä augsburských grafikov (spolu 18), vrátane H. Sperlinga, pod dohľadom Johanna Andreeasa Pfeffela (1674 – 1748), cisárovoho dvorného rytca a zároveň vydavateľa a umeleckého vedúceho celého vydania.

Pritom tvorcom predlôh všetkých obrazov bol J. M. Füßli pracujúci v Zürichu pri J. J. Scheuchzerovi, zatiaľ čo dekoratívne orámovania vypracoval J. D. Preißler z Norimbergu. Zoznam umelcov uvedených v úvode I. zväzku dopĺňa napokon aj vzácny údaj o rytcovi nápisov pod obrazmi, ktorým bol istý J. Ch. Steinberger z Augsburgu.

Scheuchzerovo dielo i samotný list je pozoruhodný tým, že poznatky z prírodných vied sa snaží spájať a aplikovať na biblické texty. Vo *Physice sacra* tak nájdeme najmodernejšie lekárske znalosti, ale aj diela alegorického charakteru, ako je tomu aj v našom prípade. Príroda a prírodné prvky sú tu spájané s intelektuálnou činnosťou – *Strom poznania dobra a zla* – akoby poznávanie prírody nevedelo človeka len k poznaniu sveta, ale aj jeho samotného aj s morálnym rozlišovaním dôsledkov vlastného konania. Náš list je v zozname ilustrácií (č. 26) uvedený pod titulom *Doch der Erkenntnis-Baum des Guten und des Bösen, / Ist die Gehorsams-Prob und Schiede-March gewesen*. V texte na s. 36 je potom v popiske len odkaz na príslušné miesto v Biblii: TAB. XXVI. / Erstes Buch Mosis Cap. 2, vers. 16. 17. Text k obrázku začína citátom príslušného miesta z Biblie a dopĺňa ho niekoľko veršov, ktoré predstavujú zhrnutie danej témy. Tá je naopak rozvádzaná v nasledovnom komentári, ktorý je v tomto prípade skôr ikonograficko-teologický, než prírodovedecký, a to sa netýka len hlavného námetu, ale aj sprievodných motívov: figovníka a viniča dominujúcich orámovaniu kompozície. (MČ)



† Jeremias Gottlob Rugendas (1712 – 1772 Augsburg)
 Štúdia mužskej hlavy. Okolo 1754
 Rytina, lept, rozmery: 13,5 × 10 cm (obraz), 13,7 × 10,2 cm
 (papier, orezané takmer po okraj)
 Signované vľavo dole v obraze: I. D. Herz exc. Aug. Vind. Vpravo dole: I. G. Rugendas / sc.
 vpravo dole (nad signatúrou) č.: 46.
 Vydal Johann Daniel Herz (1720 – 1793)
 Prír. č. 2012/25; inv. č. G 13 591

J. G. Rugendas pochádzal zo známej augsburskej grafickej rodiny Georga Philippa Rugendasa st. (1666 – 1742), pričom aj jeho starší brat Georg Philipp Rugendas ml. (1701 – 1774) a aj ďalší súrodenci pracovali ako grafici. V mladosti veľa cestoval – ocitol sa napríklad aj vo Viedni a v roku 1743 dokonca v Prešporke, kde portrétoval miestneho richtára – no neskôr už pôsobil v svojom rodnom meste. V roku 1753 sa podieľal na „Societas Artium liberalium“ (Spoločnosti slobodných umení), iniciovanej otcom a synom Danielom Herzom, ktorá o dva

roky neskôr viedla k založeniu *Franciscischen Akademie*, teda augsburskej podoby výtvarnej akadémie. Pre túto iniciatívu, resp. neskoršiu akadémiu robil aj „návod na kreslenie“, ku ktorým pravdepodobne patrí aj „Mužská hlava“ vytvorená v trištvrte portréte s pohľadom dolava a ľahko zvládnutými vlasmi. Pendantom k nej je „Ženská hlava“ a hoci majú v listoch uvádzané č. 45, resp. 46, nie sú známe žiadne ďalšie. Je však možné, že patrili do väčšej série diel určených ako pomôcka pri výučbe kreslenia, čo mohlo mať dosah na ich kratšiu „životnosť“. (MČ)

Theodor Valery (1724 Schönecken bei Trier – 1800 Viedeň)
 – Johann Mössmer (činný koncom 18. storočia)
 Castrum doloris Márie Terézie (1740 – 1780) v Dóme sv. Štefana vo Viedni. 1781
 Lept, 54 × 36,8 cm (obraz), 56,5 × 37,7 cm (doska), orezané po okraj
 Signované vľavo dole pod obrazom: Theodor Vallerÿ St.U.C.u. der KK. / Academie Mitglied invenit; vpravo dole: Johann Mössmer sculpsit
 Nápis dole pod obrazom: Monumentum in Sacra D. Stephani Aede statutum / Dum S.P.Q. Vindobonensis M. Theresiae Avg. Principi Opt. Mense Ian. A. MDCCLXXXI. triduo parentaret.
 Prír. č. 2012/4; inv. č. G 13 570

Čisto, technicky a klasicizujúco podaný monument smútočného *castra doloris*, vytvoreného pri príležitosti úmrtia panovníčky Márie Terézie vo viedenskom Dóme sv. Štefana. Zobrazenie sa obmedzuje na zachytenie samotnej architektúry bez najmenšieho náznaku interiéru, čo evokuje tvorbu priamo podľa Valeryho návrhu, ale tiež zodpovedá jeho celkovému klasicizujúcemu poňatiu. Theodor Valery bol pôvodne vyučený ako stolár a toto remeslo aj vykonával po príchode do Viedne okolo polovice 18. storočia. Vzápätí však vstúpil do učenia k architektovi Melchiorovi Hefelemu (1716 – 1794), známemu u nás stavbou bratislavského Primaciálneho paláca, a neskôr študoval aj na viedenskej Akadémii. Aj keď potom pracoval už výlučne ako architekt, od roku 1764 dokonca zastával úrad mestského stavebného riaditeľa, jeho skúsenosť so stolárskym remeslom ho predurčila aj na zvládanie stále populárnych príležitostných architektúr a efemérnych slávnostných aparátov, ku ktorým sa popri čestných bránach a triumfálnych oblúkoch stále zaraďovali aj *castra doloris*. Ich poňatie bolo však stále viac architektonické, v duchu prevládajúcej klasicizujúcej estetiky, oprostené od niekdajších bohatých barokových sochársko-scénických doplnkov. Tomu zodpovedá aj umiernená sochárska alegorická výzdoba a minimum nápisových dosiek (bez nápisov). Graficky dobre zvládnuté dielo patrí k tým vzácnym obrazovým dokumentom, ktoré ako jediné dokladajú výtvarnú náročnosť výzdoby oných smútočných, ale slávnostných chvíľ lúčenia sa s panovníkmi. Podľa nápisu pod obrazom sa exequia v Dóme sv. Štefana konali tri dni v januári 1781. (MČ)

Zbierky moderného a súčasného umenia

Zbierka moderného a súčasného maliarstva

Zbierka moderného a súčasného sochárstva

Zbierka modernej a súčasnej kresby

Zbierka iných médií

(diela boli získané do zbierok na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 10. októbra 2012)

Diela sú priradené autorom a zaradenie diela do príslušnej zbierky naznačuje inventárne číslo (O = maľba, P = plastika, K = kresba, UP-DK = fotografia)

Kurátorky: Katarína Bajcurová, Vladimíra Bünigerová, Petra Hanáková, Lucia G. Stachová

Bohumil Kafka (1878 Nová Paka – 1942 Praha)

M. R. Štefánik. 1938

Odlievanie, bronz, výška 92 cm

Neznačené

Prír. č. 2012/892; inv. č. P 2718

Dielo získané prevodom

Fragment hlavy M. R. Štefánika bol dopravený v roku 1969 do SNG na základe hospodárskej zmluvy č. 8340/68 – 1537/68 s Národnou galériou v Prahe a doposiaľ nebol zapísaný ako zbierkový predmet. Ide o originálny fragment tváre monumentálnej sochy, ktorá patrí k významným pomníkom tejto osobnosti a pôvodne stál na dnešnom Námestí L. Štúra v Bratislave. V Archíve výtvarného umenia SNG sa nachádzajú dva dokumenty potvrdzujúce právoplatnosť prevodu diela do majetku SNG. (VB)

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)

Človek a zviera. 1969

Tempera, tuš, papier, 29,7 × 41,4 cm

Značené vpravo dole: V. Kraicová 69

Prír. č. 2012/26; inv. č. K 18646

Dielo získané kúpou

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)

Rodina. 1969

Tempera, tuš, papier, 21 × 29,7 cm

Značené vpravo dole: VKRAICOVÁ 69

Prír. č. 2012/27; inv. č. K 1847

Dielo získané kúpou

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)

Utrpenie. 1969 – 1970

Tempera, papier, 29,6 × 21 cm

Značené vpravo dole: VKRAICOVÁ

Prír. č. 2012/28; inv. č. K 18648

Dielo získané kúpou

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)

Zahalená. 1968 – 1970

Tempera, tuš, papier, 29,6 × 21 cm

Neznačené

Prír. č. 2012/29; inv. č. K 18649

Dielo získané kúpou

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)

Figúra v žltom. 1968

Tempera, tuš, papier, 29,8 × 21,1 cm

Značené vpravo dole: 1968 VK

Prír. č. 2012/30; inv. č. K 18650

Dielo získané kúpou

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)

Vyblednutý portrét. 1967

Tempera, papier, 29,3 × 21 cm

Značené vpravo dole: VK 67

Prír. č. 2012/31; inv. č. K 18651

Dielo získané kúpou od súkromného majiteľa

Diela patria do kolekcie tempier na papieri od Viery Kraicovej (1920 – 2012), ktorej tvorba a životná púť sa prednedávnom uzavreli. Získaný súbor prác sa ukážkovo vzťahuje na jej program spontánnej maľby, v 60. rokoch 20. storočia siahajúcemu až k radikálnym a v slovenskom kontexte ojedinelým polohám. Kraicovej tvorbu vtedy charakterizovalo pretavenie a kríženie rozmanitých podnetov lyrickej a gestickej abstrakcie, akčnej a gestickej kaligrafie pričom zvláštnym spôsobom prepojila nefiguratívne a figuratívne postupy. Maliarka objavila spontánny záznam okamžitých psychických situácií a stavov, ktoré dokázala uvoľnene a impulzívne nahodiť na papier i plátno. Expresívna funkcia farebnej hmoty a gesta sa stotožňuje s nonverbálnym, symbolickým významom, náladou, ktorú sprostredkúval. Štetec je v jej rukách nielen prostriedkom maľovania, nanášania farby, ale i kreslenia a písania farbou. Kresba pôsobí maliarskejšie, hlavným znakom uvoľňujúceho sa rukopisu je oslobodzujúce impulzívne gesto, ktoré malo pre ňu až katarzný účinok. Často je ich základom archetypálna znaková zostava – v obrysovo načrtnutej kompozícii možno poznať jednoduchý ovoid hlavy, siluetu figúry, skupiny figúr či polfigúry –, ktorá je epicentrom farebných, maliarskych a kresbových erupcií. (KB)

Miloš Šimurda (1924 Frenštát pod Radhoštěm, ČR)

Situácia č. 2 (Dvojica). 1971

Olej, plexisklo, kov, plátno, 116 × 200 cm

Značené: vpravo dole M. ŠIMURDA 1972; vzadu na podráme: M.

ŠIMURDA SITUÁCIA č. 2 1970

Prír. č. 2012/32; inv. č. O 6961

Dielo získané kúpou od autora

Obraz *Situácia č. 2* patrí do „škandálneho“ cyklu diel, ktorý Miloš Šimurda vystavil na svojej individuálnej výstave vo vtedajšom pavilóne Zväzu slovenských výtvarných umelcov (ZSVU) na Dostojevského rade (budova UBS) v Bratislave roku 1979 (kurátor Igor Gazdík), z ktorej boli viaceré diela odstránené (podnet vyšiel od pracovníka MK Ladislava Skraka) a následne autor výstavy a kurátor boli vylúčení zo ZSVU. Maľba patrí do cyklu veľkorozmerných malieb, ktoré vznikli začiatkom 70. rokov 20. storočia, kde sa maliar sústredil na závažný existenciálny príbeh o bezbrannom človeku v bezvýhodiskových situáciách (Beata Jablonská). Využíva motív jednej, resp. viacerých nahých figúr namaľovaných hyperrealistickým spôsobom v pózach pri šoférovaní pomyselného automobilu na neidentifikovanom, tmavom pozadí, ktoré mali byť metaforou manipulovaných

životov. V zbierke moderného a súčasného maliarstva SNG sa z uvedeného cyklu obrazov nachádza kompozícia *Kráčajúci muž* (1971, inv. č. O 6590), okrem toho obraz *Nehoda* (1969, inv. č. O 6591), novo získaná maľba doplní doteraz nevelkú kolekciu diel autora. (KB)

Alex Mlynárčik (1934 Žilina)
Odeon III. Okolo 1964 – 1965
Kombinovaná technika na dreve, 87 × 75 cm
Značené na rube v strede rukou autora: ALEX MLYNÁRČIK
ODEON III. 1964-65 (PÍSAŤ ŽIADUCE)
Prír. č. 2012/34; inv. č. P 2720
Dielo získané kúpou od súkromného majiteľa

Alex Mlynárčik, iniciátor totálneho spojenia umenia a života i vyrovnania kroku vývoja slovenského umenia s najsúčasnejšími európskymi trendmi v 60. rokoch 20. storočia, je autorom, ktorý nebol z rôznych dôvodov doteraz zastúpený v zbierkach SNG a citeľne v nich chýba. Reliéfny obraz *Odeon III.* je z cyklu diel *Epitafy* a *Relikviáre*, ktorý vznikol okolo polovice 60. rokov 20. storočia; výber z objektov bol predstavený na výstave v Galérii Raymonde Cazenave v Paríži (1966). Boli to reliéfy poznačené „stopou človeka“ – svojho druhu telesné a časové fetiše. Podľa Pierra Restanyho ho k ich vytvoreniu inšpirovalo „staré gotické umenie na hranici sveta byzantskej kultúry“, stredoveké oltáre, ktoré Mlynárčik poznal ešte v detstve počas ciest po Spiši. Využitie prvku hodín s pozlátaným, v strede prasknutým diskom, písma, symetrickej kompozície, svojím spôsobom „archaických“ prvkov sa spája s ich aktualizáciou cez prisvojenie si každodennej, všednej reality, zhodnocovanie individuálneho a kolektívneho zážitku, interaktívne vtiahnutie, účasť diváka na tvorbe diela. Aj v tomto prípade mala majiteľka diela podľa inštrukcií autora vyzývať svojich hostí na zápis a podpis priamo na povrch diela, ktoré pripomínajú graffiti na „nájdenných“ počmáraných múroch. (KB)

Peter Bartoš (1938 Praha)
Areál pre jazdenie detí na poníkoch. 1982
Konceptuálna kresba, ceruza, pero, tuš, papier, 21 × 30 cm
Značené vpravo dole ceruzou: BARTOŠ 82 (V SPOLUPRÁCI AJ ZOO).
Prír. č. 2012/35; inv. č. K 18652
Dielo získané darom od autora

Peter Bartoš (1938 Praha)
Koncept pre ZOO. 1985
Konceptuálna kresba, ceruza, pero, tuš, výkresový papier, 29,1 × 44 cm
Značené vpravo dole ceruzou: Bartoš 85
Prír. č. 2012/56; inv. č. K 18653
Dielo získané kúpou od autora

Konceptuálne kresby *Areál pre jazdenie detí na poníkoch* (1982) a *Koncept pre ZOO* (1985) vytvoril Peter Bartoš pre bratislavskú ZOO. Od 70. rokov 20. storočia autor svoj koncept sústredenia a usmernenia pohybu živej i neživej hmoty uskutočňoval v práci so živým médiom, „zoo-“ či „animalarte“ (uplatnil napr. aj v šľachtení holubov) a v aktívnej, ekologicky a prakticky zameranej krajnotvorbe. Zamestnal sa v bratislavskej

zoologickej záhrade (1978 – 1987), kde sa podieľal na „dlhodobom riešení vnútromestskej ZOOkrajiny“. Krajina mala byť ako maliarsky obraz premyslene utvorená „dotykmi živých stromov“, krajinným reliéfom mali viesť dráhy k „miestam koncentrácie“ – bodom a plošinám, jednotlivé krajinné sektory mali zodpovedať príslušným biotopom (A. Hrabušický). V krajine pretvorenej premysleným ľudským zásahom mali harmonicky spolunažívať všetky elementy ekosystému. Bartošovo východisko v maľbe formovanej materiálovým obrazom, pop-artom a novým realizmom zostalo latentne prítomné od 70. rokov 20. storočia aj v konceptuálnych ne-maľbách a ne-kresbách, keď do tvorby adaptoval technickú kresbu. Postupne nadobudli jeho projekty charakter myslenných máp území, ktoré zaznamenávajú okrem fyzických skutočností aj autorove idey, sprítuálne vízie a utopické predstavy. (LG)

Peter Bartoš (1938 Praha)
Pokračovanie vzniku. 1969 – 1970/1989
Olej, akryl, plátno, 100,5 × 130 cm
Značené vpravo dole: P. BARTOŠ (pod tým letopočet nezreteľne); vzađu na rube rukou autora prír. č. NAJSKÔR AKCIA „AGRESIA“ / POCTA K.I. / NÁZOV SA MENIL V POKRAČOVANÍ „VZNIK“ – PETER BARTOŠ 69 OD ROKU 69 AJ V TME / POKRAČOVANIE VZNIKU 1970 – 1989 (ATD)
Prír. č. 2012/33; inv. č. O 6962
Dielo získané kúpou od autora

Priekopník umenia konceptu a akcie na Slovensku Peter Bartoš začína ako maliar (študoval na VŠVU u prof. J. Želibského a J. Mudrocha): zástanca „situačného konceptu“ alebo „konceptu situácie“, štruktúrne prvky maľby postupne zredukoval až k „nultej situácii“, ktorú sa snažil očistiť od akýchkoľvek predmetných a ikonografických odkazov; dospel k novému počiatku, k „prvodytku“, „prvovzniku“ hmoty, maliarskeho média (triptych *Nič. Bod. Posun* z cyklu *Prvodytky*, 1968), vytvorenie obrazu spojil s performanciou. Neskôr, začiatkom 70. rokov „prvodytky“ rozvinul do izolovaných farebných dráh (*ABC / Nadčasové dráhy farebných konštánt*, 1969 – 1973); ako základné maliarske akty boli preňho akýmsi zástupcom pohybu prírodných a životných dejov, ale aj transcendentných síl. Neskôr Bartoš opustil obraz, ale nie maľbu, realizoval ju v iných médiách – prostredníctvom prírody, snehu atď., hľadal analógie medzi hmotnými štruktúrami prírody a maľby; dodnes tvrdí, že časť jeho tvorby je permanentnou „obhajobou maľby“, ktorá je podľa neho „večná“. Vzhľadom na to, že autor mal odmietavý, obrazoborecký vzťah ku kategórii umeleckého originálu (aj vlastného), veľa jeho raných diel sa nezachovalo; sám ich programovo rozdával, ničil, prerábal, rozširoval vo forme xeroxov..., autorstvo znejasňoval druhotnými zásahmi (často v spolupráci s inými autormi). Dielo *Pokračovanie vzniku* (1969 – 1970/1989) je pomerne vzácnym, rozmerovo veľkorýšym príkladom jeho konceptuálneho maliarskeho uvažovania koncom 60. rokov 20. storočia zo série tzv. čiernych obrazov s bielym symbolom prvopočiatku, „zero“ v strede (tiež je poctou Ilone Keserüovej a jej dielu vystavenom na prehliadke Danuvius, 1968), okolité biele línie sú neskorším zásahom. (KB)

Nová vážnosť / Július Koller (1939 Piešťany – 2007 Bratislava)
– Peter Rónai (1953 Budapešť)
Nová vážnosť 1990 – 1993

Akcie, inštalácie – dokumentárny film
DVD prepis postprodukovanej VHS záznamu. 57'
Edícia 1/3
Prír. č. 2012/51; inv. č. IM 623
Dielo získané darom od spoluautora

Videokoláž je postprodukoványm záznamom spoločných aktivít, akcií a performancií Novej vážnosti. Toto dočasné združenie Júliusa Kollera (1939 – 2007) a Petra Rónaia (1953) vzniklo a bolo agilné začiatkom 90. rokov 20. storočia. Spočívalo v rôznych situačných reakciách, hrách, etudách, symbolických či groteskných gestách a úkonoch, viazaných na jedinečnosť (posttransformačnej) historickej chvíle i novej kondície umenia. Mnohokrát tautologické predmetne a miestne citlivé eventy, akcie a aktivity dvoch typovo výrazných „performerov“ boli (alternatívne či zároveň) výrazom vyprázdnenia, neistoty, straty orientácie a súdnosti, reflektovaného opatrničtva – jedným slovom akoby „novej vážnosti“ revitalizovanej domorodej avantgardy. Dlhodobo nezlučiteľný temperament oboch autorov i rôznobežnosť ich umeleckých ambícií vyústili v zánik združenia v roku 1993. Film má podobne ako iné (post)produkcie Petra Rónaia vlastne dve identity: je to vzácny archívny materiál, dokumentárny záznam efemérnych akcií dvojice NV, zároveň ide o vlastné filmové dielo postprodukčného experimentátora Petra Rónaia, umelca na druhú. Film je darom Petra Rónaia (licencovaným i dedičkou JK Kvetou Fulierovou) v edícii 1/3. Je výborným doplnením kolekcií oboch umelcov v zbierkach SNG. (PH)

Dezider Tóth / Monogramista T.D (1947 Výčapy-Opatovce pri Nitre)

Dychovky. 1978 – 1979

Súbor 8 fotozáznamov z akcií. ČB fotografia v plexiskle 7 × 91 × 24,5 cm (fotografiam tvorí vždy 6 fotografií vo zvislom páse, adjustovaný v plexiskle, s úchytným systémom) a 1 × 83 × 14,5 cm (menší formát tvorený 4 fotografiami)
Edícia 1/2

Prír. č. 2012/49; inv. č. IM 621

Dielo získané kúpou od autora

Pôvodne rozsiahlejšie zamýšľaná kolekcia, motivovaná Tóthovou plánovanou monografickou výstavou, sa napokon pre rok 2012 ustálila len na *Dychovkách* ako istej protiváhe k inému monumentálnemu súboru v našich zbierkach, k *Partitúram*. V oboch prípadoch ide o reprezentatívne a divácky veľmi príťažlivé diela s potenciálom zaznieť v stálej expozícii. *Dychovky* tvorí niekoľko variácií individuálnych či partnerských „dychových cvičení“ – intímnych hier pre fotoaparát (autor fotozáznamu Tono Stano). Ide o dielo z autorovho snád najintenzívnejšieho tvorivého obdobia (polovica 70. rokov 20. storočia), ktoré zrkadlí hneď niekoľko jeho dlhodobých záujmov: zenové sústredenie a vymedzenie, herný resp. aleatórny princíp, fixácia na (malevičovský) čierny štvorec, až dizajnersky zmysel pre aranžérsku postprodukcii či mediálnu sprostredkovateľnosť diela...

Na rozdiel od iných autorových diel, v poslednom čase „rozmerkantilizovaných“ či rozeditovaných (nové edície *Partitúr*), *Dychovky* sú zatiaľ výlučne v majetku autora, pričom kolekciu máme možnosť získať v edícii 1/2, v originálnej, jemne patinovanej plexi-adjustáži. (PH)

Pavína Fichta Čierna (1967 Žilina)

Terapia. 2011

DVD, digitálna kamera, farba, zvuk, 8' 58"

Námet, scenár, strih a réžia: Pavína Fichta Čierna; kamera: Peter Pikna

Edícia 1/3

Prír. č. 2012/53; inv. č. IM 625

Dielo získané kúpou od autorky

Pavína Fichta Čierna patrí (1961) k výrazným osobnostiam videoumenia na Slovensku, venuje sa objektu, inštalácii a videoinštalácii od 90. rokov 20. storočia. Patrí ku strednej generácii autorov videoumenia, pracuje s ním systematicky a dlhodobo prehodnocuje jeho možnosti v súčasnom umení. Fichta ako jedna z mála pravidelne prezentuje tvorbu v domácom a zahraničnom kontexte, napriek tomu v zbierke SNG nebola doposiaľ zastúpená. Vo videách sa sústreďuje na viaceré témy. Zaujima ju jednotlivec v spoločnosti, jeho osud, sociálne témy, ľudia na okraji (pozícia akéhokoľvek outsidera – bezdomovca, amatérskeho výtvarníka, umelca z Východu na Západe), gendrová problematika a sociologický prieskum situácií človeka v dnešnom svete. Témy živé, kritické a apelatívne, autorkou vnímané však empaticky s osobným vkladom a cez vlastnú skúsenosť. Práve pre osobný rozmer sme sa rozhodli do zbierky zaradiť video *Terapia* (2011) zamerané na jej súkromný problém, ktorý vo viacerých dielach reflektuje – život a údel chorého. V sebareflexívnom videu s hranými a dokumentárnymi prvkami Pavína ako hlavná postava inscenuje príbeh samej seba ako herečky, ktorá si prijíma pravidelné dávkovanie liekov v rituálnom užívaní tak, že ich vkladá do babičkiných buchiet. Príbeh s jednoduchým dejom je tvorený ako nekonečná slučka fiktívnych, snových a reálnych udalostí, náhodných a hraných scén s priznanými pokynmi „režiséra“ (Peter Pikna), ktoré odľahčujú vyznenie tejto boľavej a každodennej udalosti chorého. Ide o deštruovaný príbeh bez začiatku a konca, so zámerným opakovaním sekvencií, situácií a voľným zostrihom scén. Zábery boli snímané pomocou širokouhlého objektívu, ktorý deformuje skutočnosť a dodáva videu fiktívny rámec. (VB)

Jano Šebík (1971 Bratislava)

Sochy!?. 1999

Mystifikačná reportáž (Publicistický dokumentárny film)

DV prepísané na DVD. 4' 16"

Scenár, kamera, réžia: Jano Šebík; strih: Roman Varga

Bez edície (naďalej prístupné online)

Prír. č. 2012/48; inv. č. IM 620

Dielo získané kúpou od autora

Film Jana Šebíka (1971) *Sochy!?* (1999) má dvojitú identitu. Je dokumentom či skôr *mockumentom* o „umení“ a zároveň záznamom Šebíkom režírovanej sprievodcovskej performancie Cyrila Blaža po „zvláštnych sochách“ Bratislavy. Je pre nás zaujímavý ako film i ako performancia, ako dielo filmára Šebíka i performeru Blaža a je i cestou, ako do zbierok získať stopu zatiaľ stále akvizične vzdorujúceho Cyrila Blaža. Mimo vlastnej filmovej artikulácie (narážky na televízne historické fikcie Pavla Dvořáka, audiovrstva kometára s „rozhlasovým“ hlasom Táne Sedlákovej, inštitucionalizovanej redaktorky reportáží o umení, zámerne trochu datovaná tv-estetika)

stojí film najmä na improvizáčnych schopnostiach a deficitnom čare šoumena malých foriem Cyrila Blaža. Trochu cimrmanovský film je však srandou len na prvý pohľad. V skutočnosti sa dotýka vážnych tém: inštitucionality/ inštitúcie umenia (čo?, kde?, za akých okolností?, koho odobrením? JE umenie), fenoménu ostalgie či problematiky sochy v meste. (PH)

Luba Sajkalová (1973 Bratislava)

Špina – čistota, bielenie – deštrukcia. 1997

10 bavlnených tričiek, bielených a deštruovaných Savom a oderom. Fixne adjustované v rámoch 100 × 70 cm. Fragment pôvodne rozsiahlejšieho diela.

Prír. č. 2012/52; inv. č. IM 624

Dielo získané darom od autorky

Autorka dosiaľ v zbierkach SNG nebola zastúpená a s výnimkou jedného diela v Turčianskej galérii (Martin) nie je zatiaľ reprezentovaná ani v iných štátnych galerijných zbierkach. Tvorba Luby Sajkalovej (1973) predstavuje v našom prostredí ojedinelý príklad systematickej konceptuálnej exploatacie textilného materiálu. Školením textilná výtvarníčka Sajkalová až vzdorovito ignoruje okrasný potenciál textilu a „úžitkové“ hodnoty „textilného výtvarníctva“. To, čo ju zaujíma, je existenciálne telesná, až biologická kvalita textilu ako výrazového materiálu, vyvlastneného z pomyselnej hierarchie médií. Textil – v tomto prípade rôznofarebné bavlnené trička, dematerializované chemickým prípravkom SAVO – je tu skoro výlučne metaforickým materiálom, odkazujúcim na ľudskú telesnosť. Opakovane ponáraný do čistiaceho prostriedku v agresívnej tekutine postupne bledne a krehne. Podobne ako bledne a krehne a napokon mizne všetko živé z tohto sveta. Dielo bolo prezentované na výstave *Delete. Umenie a vymazávanie* (2012) a autorka by ocenila, keby zostalo v rámoch, vzhľadom na materiálovú deterioráciu a ochranu. Krehkosť diela a ochranný režim SNG je aj jednou z jej motivácií darovať dielo SNG. (PH)

Petra Feriancová (1977 Bratislava)

Play (Pythagoras Descent). 2009

PDF súbory na CD. Po vytlačení: čb digitálna tlač na kancelárskom papieri, inštalované papier vedľa papiera, lepené na stenu (konkrétnej) galérie, prispôbené jej rozmerom. Možno pre potrebu výstavy vyrobiť x-krát, po výstave zničiť.

Licencia 1/3 na výrobu diela

Prír. č. 2012/50; inv. č. IM 622

Dielo získané darom od autorky

Autorka mala ako víťazka ceny Oskára Čepana v SNG samostatnú, produkčne relatívne náročnú výstavu, v rámci ktorej vznikla dohoda recipročne darovať dielo. Vybrala som konceptuálnu prácu *Play* (2009), dielo textovej povahy. Ide o „vykostený“ variant Shakespearovho Hamleta vyabstrahovaný na režijné inštrukcie. Pri chronicky známej hre sa počíta s pamäťovým vkladom diváka, pričom úlohu hrá i miesto, v ktorom sa toto „divadelné“ dielo (vo forme wordového vlysu) galerijne znovu prehráva. Zatiaľ prvé dielo autorky v našich zbierkach reprezentuje celkom zástupne niektoré z jej záujmov (práca s pamäťou – memorovaním, mentálnym vkladom a vypúšťaním; používanie procedúr privlastnenia, (p)reparovania, (re)inscenovania...). (PH)

Tomáš Džadoň (1981 Poprad)

Je to atrakcia, alebo to padá. 2009

Kombinovaná technika, cetris, inštalovanie, výška 498 cm; šírka 230 cm; hĺbka 230 cm

Neznačené

Prír. č. 2012/54; inv. č. P 2719

Dielo získané kúpou od autora

Dielo mladého autora, ktorý pripravil ďalší monument – *Pamätník ľudovej architektúry* (Košice, 2013), hovorí o obnovení potreby monumentov a monumentalizácie v post-socialistickej spoločnosti prostredníctvom nových symbolov – tým je pre Džadoňa panelák. Opiera sa o našu socialistickú minulosť i na jej stroskotáva so súčasným pocitom ostalgie, ktorý nezmieriteľne pretrváva a je dnes trendovou záležitosťou. Džadoňove šedé inštalácie a objekty architektonického charakteru – vyludnené panelákové variácie, sídliskové priestorové skladby, skladačky, projekty sú signálmi návratov panelstory. Inštalácia je ironickým komentárom k šikmej veži v Pise a k budúcim osudom sídlisk, ktorých životnosť bola stanovená pre relatívne krátke obdobie, ich fyzický stav chátra a kozmeticky sa vylepšujú farbami a nikým nekontrolovanými prestavbami. Do zeme sa ponárajúci panelák Titanic kladie mnohé otázky a patrí k emblematickým a charakteristickým autorovým realizáciám. (VB)

Lucia Dovičáková (1981 Košice)

Šatová zástera. 2009

Akryl, plátno, 100 × 80 cm

Značené

Prír. č. 2012/55; inv. č. O 6963

Dielo získané kúpou od autorky

Lucia Dovičáková (1981) študovala na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach v ateliéroch

A. Szentpéteryho a R. Sikoru a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave v ateliéri A. Čierneho. Tvorbu autorky tzv. košického okruhu charakterizujú figuratívne kompozície s ilustratívnou kvalitou kresbového záznamu smerujúceho až ku karikatúre. Často využíva denníkovú formu vizuálneho záznamu a priamu alebo nepriamu tematizáciu detstva a dospievania. Dovičáková intuitívne pracuje s feministickou agendou najmä skúmaním rôznych kategórií ženskosti a testovaním seba samej v sériách štylizovaných autoportrétov. Tematicky sa často venuje vzájomným vzťahom žien v scénach so sestrami, s matkami, so starými matkami, s vnučkami, dcérami, kamarátkami. Exploatuje obraznosť „ostalgieckého“ typu v zobrazovaní typických atribútov (dievčat a žien) na súčasnom východe Slovenska. Práve z tejto poetiky vychádza maľba *Šatová zástera* (2009), ktorú autorka vystavila aj na prehliadke *Maľba po maľbe* (SNG, Bratislava 2010). Štýlová neustálenosť, hľadanie výrazu, rozkolísanosť prejavu poukazujú na Dovičákovu „čerstvosť“ a autentické hľadanie ventilu pre svoje vnútorné konflikty. Maliarsky prejav prezrádza živelnosť jej temperamentu, niekde podčiarkuje „zlý“ námet aj kompozíciou a „zlou“ maľbou. (LG)

Zbierka fotomédií

(diela boli získané do zbierky na zasadaní Komisie pre tvorbu zbierok dňa 10. októbra 2012)

Kurátorka a kurátor: Lucia Almášiová, Aurel Hrabušický

† Igor Grossmann (1924 Žilina – 2013 Bratislava)



Pohreb. Fačkov. 1956
Čiernobiela fotografia na béžovom kartóne, 18,7 × 39,8 cm,
kartón 31,7 × 42,3 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/36; inv. č. UP-DK 4493
Dielo získané kúpou

† Igor Grossmann (1924 Žilina – 2013 Bratislava)



Staroba. Čičmany. 1954
Čiernobiela fotografia na béžovom kartóne, 38,7 × 22,1 cm,
kartón 42,3 × 31,7 cm
Značené na fotografii vzadu v strede hore ceruzou: Staroba,
Igor Grossmann, Rajec n. Rajč.
Prír. č. 2012/37; inv. č. UP-DK 4494
Dielo získané kúpou



† Igor Grossmann (1924 Žilina – 2013 Bratislava)
Koledníci v Ďurčinej. 1955
Čiernobiela fotografia, 39,8 × 30,2 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/38; inv. č. UP-DK 4495
Dielo získané kúpou



† Igor Grossmann (1924 Žilina – 2013 Bratislava)
Fašiangy. Rajec. 1957
Čiernobiela fotografia na béžovom kartóne, 29,9 × 40,4 cm,
kartón 33,1 × 45,1 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/39; inv. č. UP-DK 4496
Dielo získané kúpou



† Igor Grossmann (1924 Žilina – 2013 Bratislava)
Nad hrobom. Čičmany. 1954

Čiernobiela fotografia na béžovom kartóne, 32,3 × 30,3 cm,
kartón 42,3 × 31,7 cm
Značené na fotografii vzadu vľavo hore ceruzou: Nad hrobom
(nov 1956), Igor Grossmann Rajec n. Rajč.
Prír. č. 2012/40; inv. č. UP-DK 4497
Dielo získané kúpou



† Igor Grossmann (1924 Žilina – 2013 Bratislava)
Únava. Rajecká Lesná. 1955
Čiernobiela fotografia na béžovom kartóne, 36,6 × 29,3 cm,
kartón 42,3 × 31,7 cm
Značené na fotografii vzadu v strede hore ceruzou: Únava
– každý spí po svojom, Igor Grossmann, Rajec n. Rajč.
Prír. č. 2012/41; inv. č. UP-DK 4498
Dielo získané kúpou

Dielo Igora Grossmanna (1924 – 2013), ktorý dnes už patrí medzi najstarších žijúcich fotografov na Slovensku, je zatiaľ len málo zastúpené v zbierkach SNG. Kolekcia jeho fotografií sa preto doplnila aj s ohľadom na pripravovanú výstavu *Päťdesiate roky. Slovensko vo fotografii*. Päťdesiate roky 20. storočia patria zhodou okolností medzi najdôležitejšie obdobie v tvorbe I. Grossmanna. Autor, vtedy ešte lekárnik v Rajci, začal intenzívnejšie fotografovať v jeho okolí a zachytil ešte dožívajúce prejavy autentickej ľudovej kultúry a tradičného roľnícko-pastierskeho spôsobu života. Viaceré jeho fotografie môžu pripomínať obdobné diela Martina Martinčeka, vznikli však približne o desaťročie skôr. Tie najlepšie na rozdiel od tematicky obdobných snímok Karola Plicku pred druhej svetovej vojny viac dokumentaristicky zdôrazňujú „nájdenu“ autenticitu prostredia, bezprostredne zaznamenávajú rovnako bežné životné situácie, ako aj sviatočné rituály. V tomto smere sú predznamenáním úsilia M. Martinčeka v 60. rokoch. Autor sa v polovici 50. rokov pohyboval v okolí Rajca spolu s vtedy začínajúcim výtvarníkom Vladimírom Kompánkom. Zrejme aj preto sa v niektorých jeho záberoch objavuje typ vizuality, ktorý je akýmsi fotografickým pendantom Kompánkovej ranej tvorby. Táto súvislosť sa ozrejmla aj na výstave *Slovenský mýtus*, ktorá sa konala pred niekoľkými rokmi v SNG. (AH)



† Miro Gregor (1931 Žilina)
Žilinské nedeľné ráno. 1957; nová zväčšenina 2. pol. 20. stor.
Čiernobiela fotografia, 40,1 × 29,8 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: Miro Gregor fotograf-
výtvarník Bratislava Slovensko; perom: Žilinské nedeľné ráno,
1957
Prír. č. 2012/42; inv. č. UP-DK 4499
Dielo získané kúpou



† Miro Gregor (1931 Žilina)
Prázdniny v Slovenskom raji. 1958; nová zväčšenina
2. pol. 20. stor.
Čiernobiela digitálna tlač, 39,6 × 29,7 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/43; inv. č. UP-DK 4500
Dielo získané kúpou



† Miro Gregor (1931 Žilina)
Cestou z práce I. 1959 – 1960; nová zväčšenina
Čiernobiela fotografia, 39,9 × 29,7 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: Miro Gregor fotograf-
výtvarník Bratislava Slovensko; perom: Cestou z práce
Prír. č. 2012/44; inv. č. UP-DK 4501
Dielo získané kúpou



† Miro Gregor (1931 Žilina)
Tragédia správcu štadióna. 1958
Čiernobiela fotografia na lepenke, 39,3 × 29,5 cm
Značené vzadu vľavo hore na nálepke strojopisom: Voda
priateľská (tragédia fo...)
Prír. č. 2012/45; inv. č. UP-DK 4502
Dielo získané kúpou



† Miro Gregor (1931 Žilina)
Cestou z práce II. 1959
Čiernobiela fotografia, 38,7 × 29,3 cm
Značené vzadu vľavo hore na nálepke strojopisom: Miro
Gregor, Zo Smeny...; pri hornom okraji v strede ceruzou: Cestou
z práce II, 1959
Prír. č. 2012/46; inv. č. UP-DK 4503
Dielo získané kúpou



† Miro Gregor (1931 Žilina)
Čičmianske ženy. 1957; 2001
Čiernobiela fotografia, 29,7 × 40 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: Miro Gregor fotograf-
výtvarník Bratislava Slovensko; perom: Čičmianske ženy, 1957
Prír. č. 2012/47; inv. č. UP-DK 4504
Dielo získané kúpou

Dielo Míra Gregora (1931), dnes už žijúceho klasika slovenskej fotografie, podobne ako diela viacerých ďalších dôležitých autorov slovenskej fotografie, je v zbierkach SNG iba minimálne zastúpené. Miro Gregor je známy skôr ako priekopník tzv. výtvarnej fotografie 60. rokov 20. storočia, avšak s ohľadom na blížiaci sa výstavný projekt SNG *Päťdesiate roky Slovensko vo fotografii* sa výber sústredil skôr na jeho rané práce z druhej polovice 50. rokov. Získané fotografie predstavujú dosť prekvapujúco M. Gregora ako profilujúceho autora vtedy aktuálneho štýlu tzv. poézie všedného dňa. Oproti vtedy žiadaným pracovným či budovateľským témam sa fotograf, podobne ako niektorí ďalší autori, odkláňa od obrazov dymiacich fabrík či rozoraných družstevných lánov a venuje pozornosť iným témam – napríklad aj pretrvávajúcim enklávam autentickej ľudovej kultúry. Jeho *Čičmianske ženy*

z roku 1957 vytvárajú akýsi čiernobiely pendant voči známemu obrazu Miloša Alexandra Bazovského *Pobožnosť* z roku 1933. V tejto kombinácii sa uplatnili aj na výstave SNG *Slovenský mýtus* (2005 – 2006). Fotograf si všíma takisto prestávky, „oddychové časy“ v procese „výstavby socializmu“ (*Prázdniny v Slovenskom raji*) a nevyhýba sa ani problémovým miestam, okamihom nefunkčnosti novovznikajúceho spoločenského systému (*Žilinské nedelňé ráno*). Azda najviac prekvapujúca je snímka živelnej pohromy – *Tragédia správcu štadióna*, ktorá vďaka autorovmu podaniu získava až existenciálny rozmer. (AH)

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Štrbské pleso. 1890 – 1910
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne, 9,1 × 13,8 cm
Značené vpredu vpravo dole tlačou: Tatry. Štrbské jezero
Prír. č. 2012/96; inv. č. UP-DK 4525
Dielo získané kúpou

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Morské oko. Okolo 1895 (negatív); 1905 (pozitív)
Stereoformát, kolódiová fotografia na svetlošedej lepenke, 8 × 14,9 cm, lepenka 8,7 × 17,6 cm
Značené vpredu na pravom okraji v strede tlačou: Atelier F. Krátký Kolín; v hornom a dolnom rohu tlačou: 1905 Deposé; vzadu v strede pečiatkou: Měšťanská škola dívčí v Náchodě, v strede vpravo pečiatkou: Bürgerschule für Mädchen in Nachod. / Dívčí škola měšťanská v Náchodě; na pravom okraji ceruzou: Mořské oko
Prír. č. 2012/97; inv. č. UP-DK 4526
Dielo získané kúpou



† František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Smokovec. Okolo 1895
Stereoformát, čiernobiely sklený negatív, 10,4 × 19,9 cm
Značené vpredu v ľavom hornom rohu na nálepke perom: 22., 619. (čísla z ponukových katalógov autora); vzadu na dolnom okraji perom: Smokovec
Prír. č. 2012/98; inv. č. UP-DK 4527
Dielo získané kúpou

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Štrbské pleso. Okolo 1895
Stereoformát, čiernobiely sklený diapozitív, 8,4 × 16,8 cm
Značené vzadu na dolnom okraji v strede rytím: Štrbské jezero
Prír. č. 2012/99; inv. č. UP-DK 4528
Dielo získané kúpou

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Turčiansky Sv. Martin. Okolo 1895
Stereoformát, kolódiová fotografia na svetlošedej lepenke, 8 × 14,6 cm, lepenka 8,7 × 17,7 cm
Značené vpredu na lepenke na pravom okraji dole tlačou: hore: Deposé 1908; dole: F. Krátký Kolín; vzadu v strede pečiatkou: Měšťanská škola dívčí v Náchodě; vpravo hore pečiatkou: Bürgerschule für Mädchen in Nachod. / Dívčí škola měšťanská v Náchodě; na pravom okraji ceruzou: Turč. Sv. Martin
Prír. č. 2012/100; inv. č. UP-DK 4529
Dielo získané kúpou



† František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Štrbské pleso. Okolo 1895
Stereoformát, čiernobiely kolorovaný sklený diapozitív, 8,3 × 17,2 cm
Značené vpredu na pravom okraji na bielej páske perom: 18. Cjórba See
Prír. č. 2012/101; inv. č. UP-DK 4530
Dielo získané kúpou

František Krátký (1851 – 1924) patrí k najvýznamnejším českým fotografom a vydavateľom na konci 19. a na začiatku 20. storočia. Po základných štúdiách sa v rokoch 1864 – 1872 učil chemigrafu v dielni u svojho otca, neskôr v rokoch 1872 – 1873 vyštudoval tzv. elementárnu školu na pražskej maliarskej akadémii. Paralelne popri maliarskej činnosti získaval okolo roku 1876 prax aj v oblasti fotografie v ateliéri kolínského fotografa Antonína Pinkasa. Samostatný fotografický (portrétny) ateliér si podľa literatúry otvoril v roku 1878 v dome U čierneho konička č. 45 na námestí v Kolíne. Veľkou vášňou Františka Krátkého v oblasti fotografie sa od konca 80. rokov stala česká a moravská krajina a všetko s ňou súvisiace (vidiecka krajina, architektúra, pamätihodnosti, miestni obyvatelia, kroje). V tom období sa sústredil najmä na tvorbu stereoformátových fotografií, ktoré následne od roku 1890 aj predával vo forme originálnych fotografií na predtlačenej kartóne. Stereoskopická alebo stereoformátová fotografia predstavuje fotografiu skladajúcu sa z dvoch rovnakých záberov, z ktorého jeden je mierne uhlovo posunutý, čím sa pri prehladaní v špeciálnom kukátku dosahuje dojem trojrozmernosti obrazu. V českých krajinách sa stala populárnou od 60. rokov 19. storočia, neskôr opäť okolo prelomu storočia. Sám Krátký pri stereofotografiách zdôrazňoval najmä didaktickú funkciu obrazov ako pomôcky pri poznávaní vlasti, vo forme diapozitívov (sklených pozitívnych obrazov, väčšinou ručne kolorovaných) sa často využívali na verejné premietanie ako zábava. Krátký okrem českých krajov precestoval i pomerne veľkú časť Európy (Rakúsko-Uhorsko, Balkán, Taliansko, Monako, Švajčiarsko, Nemecko, Francúzsko), najďalej sa dostal do Ruska. Podľa Fotografického obzoru z roku

1895 Krátky navštívil i Slovensko. Zakúpený súbor diel pochádza práve z tohto obdobia okolo roku 1900 z oblasti Tatier a ich okolia. Diela tvoria diapozitívy a negatívy na skle a fotografie na tenkej lepenke, všetky v typickom stereoskopickom formáte (8,5 × 17 cm), v jednom prípade i ručne kolorované. V rámci súboru sa nachádzajú tri diela s rovnakým motívom Štrbského Plesa v rôznom prevedení (čiernobiely diapozitív, kolorovaný diapozitív, svetlotlač), ktoré umožňujú vidieť dobovú prácu s obrazom, zároveň takto zachovaná séria patrí k vzácné zachovaným artefaktom. Ostatné diela ako napr. *Smokovec* či *Morské oko* obohatia zbierku z hľadiska typu materiálu alebo formátu. (LA)

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Lacko Markovický z Bystričky. 1893 – 1912
Kosoštvorcový formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na svetlozelenej lepenke, 9,8 × 9,8 cm, lepenka 10,4 × 10,4 cm
Značené vzadu v strede tlačou: Ateliér Sochán; vľavo dole: Turóc-Szt. Márton; na hornom okraji ceruzou: Ujo Lacko Markovický z Bystričky
Prír. č. 2012/108; inv. č. UP-DK 4537
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Anička Vanovičová. 1907
Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedobielej lepenke, 13,8 × 9,6 cm, lepenka 16,5 × 11 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Sochán, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede hore: Ateliér Sochán; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji perom: 18. Juni 1907; ceruzou: Anička Vanovičová
Prír. č. 2012/109; inv. č. UP-DK 4538
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Anička Vanovičová. 1906
Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedobielej lepenke, 13,7 × 9,6 cm, lepenka 16,5 × 11 cm
Značené vpredu dole na lepenke: Sochán, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede hore: Ateliér Sochán; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji ceruzou: 4. sept 1906, Anička Vanovičová
Prír. č. 2012/110; inv. č. UP-DK 4539
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Skupinová fotografia rodiny MUDr. Jána Petrikovícha. 1906
Fialovotónovaná kolódiová fotografia na svetlošedohnedej lepenke, 11,8 × 17,1 cm, lepenka 21,8 × 27,8 cm
Značené vzadu na lepenke vľavo hore perom: 14. Máry 1906, ceruzou: * MUDr. Ján Petrikovich s manž. Gabrielou rod. (G) Köeck, ich dcéra Anna s manž. Lajom Vanovičom a dcérkou Aničkou. Stoja jej sestry, * zakladateľ prvej nemocnice v Martine, 1. sediaci sprava (MUDr. Ján Petrikovich); vpravo hore ceruzou: Foto Sochán
Prír. č. 2012/111; inv. č. UP-DK 4540
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Miklós Petrikovich. 1901

Vizitkový formát, kolódiová fotografia na béžovej lepenke, 8,9 × 5,8 cm, lepenka 10,4 × 6,4 cm
Značené vpredu dole na fotografii perom: Petrikovich Miklós; vpredu dole na lepenke tlačou: Sochán, Tur.Szt. Márton; vzadu v strede a dole tlačou: Atelier Sochán, Turč.-Sv.-Martin, Tur.-Szt.-Márton; na hornom okraji ceruzou: 23 r., 1901; na dolnom okraji ceruzou: Miklós Petrikovič
Prír. č. 2012/112; inv. č. UP-DK 4541
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Mária Hlavajová, Janka Hlavajová. 1910 – 1912
Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke, 13,7 × 9,6 cm, lepenka 16,4 × 10,4 cm
Značené na lepenke vpredu dole tlačou: Sochán, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede dole tlačou: Ateliér Sochán Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji perom: Mária Hlavaj, vydatá Klímo 1908 – 1954, Janka Hlavaj, vydatá Klímo 1910 – 1960 ako deti
Prír. č. 2012/113; inv. č. UP-DK 4542
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Anička Vanovičová, Janko Vanovič. 1907
Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedobielej lepenke, 13,8 × 9,6 cm, lepenka 16,5 × 10,8 cm
Značené na lepenke vpredu dole tlačou: Sochán, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede hore tlačou: Ateliér Sochán; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji ceruzou: 1907 v lete, Anička 2 roky, Janko 1/2 roka
Prír. č. 2012/114; inv. č. UP-DK 4543
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Slovenský album. Rodný dom P. O. Hviezdoslava. 1893 – 1912
Kabinetný formát, čiernobiela albumínová fotografia a tlač na svetlej šedohnedej lepenke, 10,2 × 14,9 cm, lepenka 10,9 × 16,5 cm
Značené vpredu na lepenke na pravom okraji tlačou: Slovenské album; na ľavom okraji: Všetky práva vyhradené. Vydavateľ a nakladateľ P. Sochán v Turč. Sv. Martine.; vzadu na ľavom okraji perom: Rodný dom Hviezdoslavov; ceruzou: Vyšný Kubín
Prír. č. 2012/115; inv. č. UP-DK 4544
Dielo získané kúpou

Pavol Sochán (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)
Slovenský album. Ambro Pietor, redaktor Národných novín. 1893 – 1912
Kabinetný formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na svetlej šedohnedej lepenke, 14,6 × 9,8 cm, lepenka 16,4 × 10,8 cm
Značené vpredu na lepenke hore tlačou: Slovenské album., na dolnom okraji: Všetky práva vyhradené. Vydavateľ a nakladateľ P. B. Sochán v Turč. Sv. Martine; vzadu hore v strede ceruzou: Ambro Pietor, 1843 – 1906, za 40 rokov redaktor Národných novín
Prír. č. 2012/116; inv. č. UP-DK 4545
Dielo získané kúpou



† Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)

Anna Vanovičová s dcérou Elou. 1909

Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke, 13,7 × 9,7 cm, lepenka 16,5 × 10,8 cm

Značené vpredu na lepenke dole vľavo tlačou: Socháš; dole vpravo: Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede tlačou: Atelier Socháš, Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji ceruzou: 7. sept 1909, 8 mesiacov, Anna Vanovičová, dcéra Ela

Prír. č. 2012/117; inv. č. UP-DK 4546

Dielo získané kúpou

Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Vladimír Mudroň. 1893 – 1912

Vizitkový formát, čiernobiela albumínová fotografia na béžovej lepenke, 8,9 × 5,8 cm, lepenka 10,7 × 6,8 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháš; vpravo dole: Tur. Szt.-Márton; vzadu v strede a dole tlačou: Socháš, Photogr. Atelier v Turč. Sv. Martine, Tur. Szt. Márton, na hornom okraji ceruzou: Vladimír Mudroň

Prír. č. 2012/118; inv. č. UP-DK 4547

Dielo získané kúpou

Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) MUDr. Ján Petrikovich. 1893 – 1912

Vizitkový formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na krémovej lepenke, 8,9 × 5,8 cm, lepenka 10,9 × 6,9 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháš; vpravo dole: Tur. Szt.-Márton; vzadu v strede a dole: Socháš, Photogr. Atelier v Turč. Sv. Martine, Tur. Szt. Márton; na hornom okraji ceruzou: Mudr. Ján Petrikovich

Prír. č. 2012/119; inv. č. UP-DK 4548

Dielo získané kúpou

Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Anna Vladárová. 1893 – 1912

Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke, 13,8 × 9,6 cm, lepenka 16,5 × 10,8 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháš; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede tlačou: Atelier

Socháš, Tuóc-Szent-Márton; na hornom okraji perom: Anna Vladárová 1891 – 1966

Prír. č. 2012/120; inv. č. UP-DK 4549

Dielo získané kúpou

Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Anička Vanovičová. 1906 (?)

Vizitkový formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke, 8,5 × 5,5 cm; lepenka 10,5 × 6,5 cm

Značené vpredu na lepenke dole tlačou: Socháš, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede tlačou: Atelier Socháš, Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji ceruzou: Anička Vanovičová 1906 (?)

Prír. č. 2012/121; inv. č. UP-DK 4550

Dielo získané kúpou

Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Jozef Fábry, veľkoobchodník. 1893 – 1912

Kabinetný formát, hnedotónovaná fotografia na slanom papieri na šedej lepenke, 14,3 × 10,3 cm; lepenka 16,4 × 10,7 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháš; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede tlačou: Atelier Socháš, Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji perom: Jozef Fábry 1858 – 1928, veľkoobchodník, v mladšom veku

Prír. č. 2012/122; inv. č. UP-DK 4551

Dielo získané kúpou



† Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)

Slovenský album. Svetozár Hurban Vajanský. 1893 – 1912

Kabinetný formát, čiernobiela albumínová fotografia na svetložedej lepenke, 15 × 10,3 cm; lepenka 16,5 × 10,7 cm

Značené vpredu na fotografii na dolnom okraji svetlotlačou: Svetozár Hurban Vajanský, Socháš

Prír. č. 2012/123; inv. č. UP-DK 4552

Dielo získané kúpou

Pavol Socháš (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)

Zuzana Vladárová s dcérou Annou Vladárovou. 1893 – 1912

Vizitkový formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke, 8,5 × 5,5 cm; lepenka 10,5 × 6,4 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháň; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede hore tlačou: Ateliér Socháň; v strede dole: Turóc-Szt. Márton; na hornom okraji perom: Zuzana Vladárová, rod. Kožehuba 1861 – 1934, s dcérou Annou Vladár 1891 – 1966

Prír. č. 2012/124; inv. č. UP-DK 4553

Dielo získané kúpou



↑ Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava)

Ela Vanovičová s dojkou. 1909

Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke, 13,7 × 9,6 cm; lepenka 16,5 × 10,8 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháň; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede tlačou:

Atelier Socháň, Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji perom: 7. september 1909, Anička s kojnou, Ela Vanovičová (pozd. manželka J. Vodražku)

Prír. č. 2012/125; inv. č. UP-DK 4554

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Anička Vanovičová. 1907

Kabinetný formát, purpurovotónovaná kolódiová fotografia na šedobielej lepenke, 9,6 × 13,8 cm, lepenka 11 × 16,5 cm

Značené vpredu na lepenke na ľavom okraji tlačou: Socháň, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede (pri orientácii na výšku)

tlačou: Atelier Socháň; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji perom: 12. nov 1907; ceruzou: Anička Vanovičová

Prír. č. 2012/126; inv. č. UP-DK 4555

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Anička Vanovičová. 1906

Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedobielej lepenke, 13,7 × 9,6 cm, lepenka 16,5 × 11 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Socháň, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede hore tlačou: Atelier Socháň; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji

ceruzou: Anička Vanovičová, 4. sept. 1906

Prír. č. 2012/127; inv. č. UP-DK 4556

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Janko Vanovič. 1907 (?)

Vizitkový formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na tenkej lepenke, 8,5 × 5,5 cm, lepenka 10,4 × 6,5 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Socháň, Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede tlačou: Atelier Socháň, Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji ceruzou: Janko Vanovič 1907 ?

Prír. č. 2012/128; inv. č. UP-DK 4557

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Anna Vanovičová. 1905 (?)

Vizitkový formát, želatínová fotografia na svetlozelenej lepenke, 8,9 × 5,8 cm, lepenka 10,8 × 6,8 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháň; vpravo dole: Tur. Szt.-Márton, vzadu hore v strede a dole tlačou: Socháň Photogr. Atelier v Turč. Sv. Martine, Tur. Szt. Márton, na hornom okraji ceruzou Anna Vanovičová, rod. Petrikovichová 1905 ?

Prír. č. 2012/129; inv. č. UP-DK 4558

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) Anička Vanovičová. 1907

Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na šedobielej lepenke, 13,7 × 9,6 cm, lepenka 16,5 × 11 cm

Značené vpredu na lepenke dole tlačou: Socháň; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; vzadu v strede hore tlačou: Atelier Socháň; vpravo dole: Turóc-Szent-Márton; na hornom okraji ako perom: Anička Vanovičová, 12. 11. 1907

Prír. č. 2012/130; inv. č. UP-DK 4559

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 Vrbica / Liptovský Mikuláš – 1941 Bratislava) JUDr. Ján Vanovich (?). 1893 – 1912

Vizitkový formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na svetlej šedozelenej lepenke, 8,9 × 5,8 cm, lepenka 10,8 × 6,7 cm

Značené vpredu na lepenke vľavo dole tlačou: Socháň; vpravo dole: Turóc Szt. Márton; vzadu v strede a dole tlačou: Atelier Socháň, Turóc Szt. Márton; na hornom okraji ceruzou: Judr. Ján Vanovič?

Prír. č. 2012/131; inv. č. UP-DK 4560

Dielo získané kúpou

Pavol Socháň (1862 – 1941) je známy najmä ako etnograf a fotograf, svojím širokým rozsahom aktivít významne zasiahol aj oblasť slovenskej literatúry a divadla, budovania slovenského múzejníctva a prvých národných inštitúcií po roku 1918.

V mladosti študoval na gymnáziu v Kežmarku a na učiteľskom ústave v Lučenci, z oboch škôl však musel odísť pre národné zmýšľanie. Uvedomujúc si svoj maliarsky talent, išiel študovať na maliarsku akadémiu do Prahy (1881 – 1885) a istý čas strávil i v Mníchove (1886). Za prelom v jeho profesnej orientácii sa považuje návšteva výstavy moravských výšiviek v Olomouci

(1885), odkedy sa začal intenzívne venovať zbieraniu krojov, výšiviek a keramiky a dokumentovaniu ľudových zvykov. Neoddeliteľnou súčasťou jeho výskumov sa stala fotografia, s ktorou sa zoznámil počas pobytu v Mníchove. Aby zdokonalil svoju techniku a stal sa lepším fotografom, na odporúčanie pražského primátora Dr. Černého sa dostal nakrátko ako pomocník do portrétného ateliéru „dvorného fotografa“ Jindřicha Eckerta v Prahe, od ktorého potom v roku 1889 získal aj výučný list. Z Prahy odišiel v roku 1891 najskôr do Liptovského Mikuláša, o dva roky neskôr sa usadil v Martine, ktorý ho priťahoval svojím národným životom. Zriadil si portrétny ateliér a priebežne sa ďalej venoval i národopisnej činnosti. Zakúpený súbor fotografií pochádza z tohto obdobia okolo roku 1900 a predstavuje ucelený súbor ateliérových portrétov konkrétnej meštianskej rodiny MUDr. Jána Petrikovicha vo viacerých formátoch (veľký skupinový portrét, kabinetky, vizitky) i rôznych štylizáciách (samostatné portréty, dvojportréty), portréty rodinných priateľov a známych. V rámci súboru sa nachádzajú vzácne formy portrétov, napr. portrét matky s malou dcérou a portrét dcéry s dojkou (Anna Vanovičová s dcérou Elou, Ela Vanovičová s dojkou), portrét meštianky vo vidieckom kroji (Anna Vladárová) alebo séria portrétov dievčatka Aničky v rôznych pózach v niekoľkoročnom slede. Okrem bežnej portrétnej produkcie vytvoril Socháň počas martinského obdobia v rámci svojich edícií i zvláštny súbor portrétov slovenských osobností z obdobia národného obrodovania pod názvom *Slovenský album*. Súbor obsahoval portréty politikov, novinárov, spisovateľov (Ambro Pietor, Svetozár Hurban Vajanský), ďalej vedcov a organizátorov kultúrneho a politického diania v Martine a taktiež fotografie pamätných miest (Rodný dom P. O. Hviezdoslava). Bol vytvorený s cieľom pozdvihnutia národného vedomia v čase stupňujúcej sa maďarizácie. Socháňov pokojný život v Martine však skončil v roku 1912, keď núteno emigroval najskôr do Prahy a neskôr do USA a jeho ateliér v roku 1916 prevzal ďalší národne orientovaný fotograf František Hodoš. Po návrate v roku 1919 už nenašiel vhodné trvalé zamestnanie, príležitostne spolupracoval so Slovenským národným múzeom v Martine a s Maticou slovenskou v Martine. Po príchode do Bratislavy krátko pracoval napríklad v redakciách časopisov *Slovenský svet* alebo *Národný denník*. Začiatkom 30. rokov pracoval ako aktívny národopisný bádateľ a publikoval významné národopisné štúdie. (LA)



↑ Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Skupina štyroch mužov. Prešov. Kúpele Tatry. Bardejovské kúpele. 1875

Vizitkový formát, albumínová fotografia na svetlohnedom kartóne, 9,4 × 5,9 cm, kartón 10,6 × 6,4 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Divald K. 1875; vzadu v horných rohoch tlačou: Tátra-Füred, Bártfai fürdo; v strede: Divald K. Eperjes és Szepes Mecye
Prír. č. 2012/102; inv. č. UP-DK 4531
Dielo získané kúpou

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Portrét muža. 1875
Vizitkový formát, albumínová fotografia na svetlohnedom kartóne, 9,4 × 5,9 cm, kartón 10,6 × 6,4 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Divald 1875; vzadu v horných rohoch tlačou: Tátra-Füred, Bártfai fürdo; v strede: Divald K. Eperjes és Szepes Mecye
Prír. č. 2012/103; inv. č. UP-DK 4532
Dielo získané kúpou

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Skupinová fotografia štyroch mužov. 1872
Vizitkový formát, albumínová fotografia na béžovom kartóne, 6 × 9,4 cm, kartón 6,5 × 10,5 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Divald K. 1872; vzadu v strede tlačou: Divald Károly Eperjes Szepes Megye és Tátra Füred
Prír. č. 2012/104; inv. č. UP-DK 4533
Dielo získané kúpou

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Portrét muža. Prešov. 1870 – 1880
Vizitkový formát, albumínová fotografia na béžovej lepenke, 9,3 × 5,9 cm, lepenka 10,8 × 6,7 cm
Značené vzadu v strede tlačou: Divald Károly, Eperjes és Bártfai fürdo
Prír. č. 2012/105; inv. č. UP-DK 4534
Dielo získané kúpou

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Arpád Bánó. 1870
Vizitkový formát, čiernobiela albumínová fotografia na svetlooranžovom kartóne, 9,1 × 5,5 cm, kartón 10,3 × 6 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Divald K. 1870; vzadu v strede tlačou: Divald Károly Eperjes Szepes Megye és Bártfai fürdő; na hornom okraji perom: Bánó Árpád
Prír. č. 2012/106; inv. č. UP-DK 4535
Dielo získané kúpou

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Portrét muža. 1872
Vizitkový formát, čiernobiela albumínová fotografia na svetlohnedom kartóne, 9,3 × 6 cm, kartón 10,5 × 6,4 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Divald K. 1872; vzadu v strede tlačou: Divald Károly Eperjes Szepes Megye és Tátra Füred
Prír. č. 2012/107; inv. č. UP-DK 4536
Dielo získané kúpou

Karol Divald (1830 – 1897) je jedným z najznámejších fotografov 19. storočia na území Slovenska. Bol priekopníkom krajinárskej a vysokohorskej fotografie a zakladateľom

fotografickej rodiny Divaldovcov, činnnej až do konca 60. rokov 20. storočia. Karol Divald študoval na lýceu v Egeri a chémii a farmáciu vo Viedni, kde sa zrejme oboznámil i s fotografiou. Po prechodnom pôsobení v profesii lekárnik v rakúskom Voralbergu a v Bardejove sa rozhodol natrvalo venovať fotografii. Pred rokom 1863 si otvoril v Prešove úspešný fotografický ateliér a neskôr svoje pôsobenie rozšíril do Bardejova, Bardejovských Kúpeľov a do Starého Smokovca. Isté obdobie vlastnil pobočky aj v Levoči (1872), Gelnici a v Spišskej Novej Vsi, od roku 1880 aj v Budapešti. S cieľom opäť rozšíriť svoje pôsobenie založil Divald v Prešove v roku 1878 tiež svetlotlačovú prevádzku, prvú vo vtedajšom Uhorsku. V roku 1890 prenechal riadenie podnikom svojim synom a do konca života sa venoval krajinárskej fotografii. Základom činnosti Divaldovho ateliéru bola od začiatku 60. rokov 19. storočia portrétna činnosť, neskôr na prelome 70. rokov sa začal intenzívne venovať krajinárskej fotografii. Zakúpený súbor fotografií predstavuje typickú ateliérovú produkciu vrcholného obdobia ateliéru v 70. rokoch – samostatné portréty v rôznych úpravách (stratené okraje, neutrálne pozadie, s jednoduchou rekvizitou) alebo aranžované skupinové portréty (štylizovaný interiér). Fotografie dokladajú upokojenie výrazu po prvotnej dramatisácii svetlom, štandardizáciu póz a rekvizít používaných v záberoch i jednoduchosť dobovej grafickej úpravy kartónov. (LA)

SÚBOR FOTOGRAFÍ Z KONCA 19. A PRVEJ TRETINY 20. STOROČIA

Alexander Strelisky / Streliskij (1851 Budapešť – 1922 Budapešť ?)

Portrét dieťaťa v bielom kabátiku. 1910

Kabinetný formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na šedej lepenke; 14,3 × 10,5 cm, lepenka 16,4 × 11 cm
Značené vpredu na fotografi vpravo dole razbou: Strelisky 1910; na lepenke dole tlačou: Streliskij; vzadu v strede tlačou: 1910; vpravo dole tlačou: Pozsony, Kossuth Lajos tér 23.

Prír. č. 2012/76; inv. č. UP-DK 4505

Dielo získané kúpou



† Ludovít Divald (1861 Bardejov – 1931 Prešov)

Stavba Sedrie v Levoči. 1902

Fialovotónovaná kolódiová fotografia na papieri, 18,5 × 25,5 cm
Značené vpredu vpravo dole razbou: Divald K fia

Prír. č. 2012/77; inv. č. UP-DK 4506

Dielo získané kúpou

Vojtech Rašofsky / Béla Rasofszky (činný 1904 – 1921 v Nitre)

Portrét dieťaťa v perinke. 1895 – 1918

Kabinetný formát, čiernobiela želatínová fotografia na béžovom kartóne, 10,9 × 7,9 cm, kartón 12,3 × 8,3 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Rasofszky Béla, Nyitra, Varmegye utcza 12 sz.; vzadu v strede hore tlačou: Rasofszky Béla, Fényképészeti Műterem, Nyitra, Varmegye utcza 12 sz.

Prír. č. 2012/78; inv. č. UP-DK 4507

Dielo získané kúpou

Alexander Strelisky / Streliskij (1851 Budapešť – 1922 Budapešť ?)

Portrét ženy v bielych šatách. 1914

Vizitkový formát, hnedotónovaná želatínová fotografia na svetlošedom kartóne, 9,5 × 6,3 cm, kartón 10,8 × 6,7 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Streliskij Fiókja; vzadu vľavo hore tlačou: 1914; vpravo dole: Pozsony Kossuth Lajos tér. 23.

Prír. č. 2012/79; inv. č. UP-DK 4508

Dielo získané kúpou

Ateliér Helios (Pozsony; činný 1911 – 1919 v Bratislave)

Staroteta Elza (Alžbeta). 1911 – 1919

Vizitkový formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na svetlošedom kartóne, 9,4 × 6,4 cm, kartón 10,8 × 6,8 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Helios, Pozsony; vzadu v strede a dole tlačou: Atelier Helios, Pozsony (Pressburg), Andrassy Gyula utcza 7 és, Lörcinczkapu utcza 8 sz, na dolnom okraji ceruzou: Staroteta Elza (Alžbeta)

Prír. č. 2012/80; inv. č. UP-DK 4509

Dielo získané kúpou



† Eduard / Ede Blaho (činný od 80. rokov 19. storočia v Zlatých Moravciach, Topolčanoch a Banskej Bystrici ?)

Portrét muža s malým dievčatkom. 1885 – 1895

Kabinetný formát, hnedotónovaná albumínová fotografia na krémovej lepenke, 13,6 × 9,6 cm, lepenka 16,1 × 10,7 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Blaho Ede, Ar. Maróth. És N. Tapolcsány; vzadu v strede tlačou: Blaho Ede, Ar. Maróth és N. Tapolcsány

Prír. č. 2012/81; inv. č. UP-DK 4510

Dielo získané kúpou

Eduard / Ede Blaho (činný od 80. rokov 19. storočia v Zlatých Moravciach, Topolčanoch a Banskej Bystrici ?)
Klatova Nova Ves. 1885 – 1895
Hnedotónovaná albumínová fotografia na béžovom kartóne, 17,7 × 23,7 cm, kartón 18,2 × 25,3 cm
Značené vpredu na fotografii vľavo dole razbou: Blaho E.
Prír. č. 2012/82; inv. č. UP-DK 4511
Dielo získané kúpou

Vojtech / Béla Mindszenty (1874 Moháč, Maďarsko – 1946 Budapešť)
Portrét ženy v klobúku. Po 1900
Vizitkový formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na šedom kartóne, 9 × 6,1 cm, kartón 10,8 × 6,8 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Mailáth J., Mindszenty B., Pozsony; vzadu v strede hore tlačou: Mindszenty B.; v strede vpravo Pozsony
Prír. č. 2012/83; inv. č. UP-DK 4512

Max Stern (činný od 60. rokov 19. storočia v Trenčíne a Trenčianskych Tepliciach – 1902 Trenčianske Teplice)
Posmrtný portrét ženy. Okolo 1900
Kabinetný formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na zelenomodrej lepenke, 10,3 × 14,1 cm, lepenka 10,7 × 16,5 cm
Značené vpredu ľavom okraji lepenky tlačou: Stern M. és Fiap, dole: Trencsén és Teplicz; vzadu v strede tlačou: Stern M. és Fia; vpravo dole: Fényképészeti Műterem – Fotografisches Atelier, Trencsén & Teplicz
Prír. č. 2012/84; inv. č. UP-DK 4513
Dielo získané kúpou

Július / Gyula Balázsovich (činný v Trnave ?)
Portrét ženy v šatách s čipkou. 1890 – 1918
Kabinetný formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na svetlohnedej lepenke, 13,4 × 10 cm, lepenka 16,1 × 10,8 cm
Značené vpredu vľavo dole na lepenke tlačou: Balázsovich Gyula, Nagy Szombat; vzadu v strede: Balázsovich Gyula, Nagyszombat
Prír. č. 2012/85; inv. č. UP-DK 4514
Dielo získané kúpou

Arthur Nagy (činný v Leviciach od 1902 – po 1934)
Portrét muža s motýlikom. 1902 – 1910
Vizitkový formát, modrohnedotónovaná kolódiová fotografia na hnedom kartóne, 9,2 × 6,2 cm, kartón 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Nagy Arthur, Léva, Vihnye – fürdo; vzadu v strede hore tlačou: Nagy Arthur Fényképészeti Müintézet
Prír. č. 2012/86; inv. č. UP-DK 4515
Dielo získané kúpou

Vojtech Rašofsky / Béla Rasofszky (činný 1904 – 1921 v Nitre)
Portrét dievčatka v šatách na sväté prijímanie. 1904 – 1918
Kabinetný formát, kolódiová fotografia na šedobéžovej lepenke, 14,9 × 10,2 cm, lepenka 16,6 × 10,6 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Rasofszky Béla, Nyitra; vzadu v strede tlačou: Rasofszky Béla, Fényképészeti Műterem, Nyitra, Vármegye utca 12 sz.
Prír. č. 2012/87; inv. č. UP-DK 4516
Dielo získané kúpou



† István Kiss (1871 Kežmarok ? – 1953 Kežmarok)
Portrét ženy v šatách s veľkými rukávmi. Okolo 1900.
Vizitkový formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na šedom kartóne, 9,1 × 6,1 cm, kartón 10,6 × 6,6 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Kiss István, Késmárk és Tátra-Füred; vzadu v strede tlačou: Fényképészeti Műterme Kiss István, Késmárk és Tátrafüred
Prír. č. 2012/88; inv. č. UP-DK 4517
Dielo získané kúpou

Ateliér Helios (činný okolo 1900 v Levoči)
Milostivá socha Panny Márie. Okolo 1900
Kabinetný formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na béžovej lepenke, 13,8 × 9,5 cm, lepenka 16,4 × 10,7 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Atelier Helios, Lőcse; vzadu v strede tlačou: Atelier Helios Lőcse
Prír. č. 2012/89; inv. č. UP-DK 4518
Dielo získané kúpou

István Kiss (1871 Kežmarok ? – 1953 Kežmarok)
Portrét dievčatka v šatách s mašľami. Po 1900
Vizitkový formát, hnedotónovaná kolódiová fotografia na hnedom kartóne, 9,2 × 6,2 cm, kartón 10,3 × 6,6 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Kiss István, Késmárk; vzadu v strede tlačou: Kiss István, Késmárk
Prír. č. 2012/90; inv. č. UP-DK 4519
Dielo získané kúpou

István Kiss (1871 Kežmarok ? – 1953 Kežmarok)
Portrét muža s fúzami. Okolo 1905.
Vizitkový formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na šedom kartóne, 9,1 × 6,1 cm, kartón 10,6 × 6,6 cm
Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Kiss István, Késmárk és Tátra-Füred; vzadu v strede tlačou: Fényképészeti Műterme Kiss István, Késmárk és Tátrafüred
Prír. č. 2012/91; inv. č. UP-DK 4520
Dielo získané kúpou

Móric Brodszky (činný 1900 – 1905 v Bratislave)
Staroteta Štefi (Štefánia). 1900 – 1905.
Vizitkový formát, hnedofialovotónovaná kolódiová fotografia na krémovom kartóne, 9,4 × 5,8 cm, kartón 10,5 × 6,4 cm

Značené vpredu na kartóne tlačou: Brodzsky M., Pozsony, Kosuth Lajos-Tér 25; vzadu (pri orientácii na šírku) vpravo hore tlačou: Poszony Kossuth Lajos-tér 25, Promenade; v strede: Brodzsky M., Fényképeszeti műterme; na ľavom (dolnom) okraji ceruzou: Staroteta Štefi (Štefánia)
Prír. č. 2012/92; inv. č. UP-DK 4521
Dielo získané kúpou



† Ferencz Czéhula (činný pred 1890 vo Veľkej Lomnici, od 1890/1893 do 1906 v Kežmarku)

Portrét ženy s vejárom. Okolo 1895

Vizitkový formát, hnedotónovaná želatínová fotografia na krémovom kartóne, 9,7 × 5,8 cm, kartón 10,9 × 6,6 cm

Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Czéhula F., Késmárk; vzadu v strede tlačou: Czéhula Ferencz, Fényképesz, Késmárk

Prír. č. 2012/93; inv. č. UP-DK 4522

Dielo získané kúpou

Emil Reif (?- ?)

Portrét ženy vo volánových šatách. Okolo 1895

Vizitkový formát, fialovotónovaná kolódiová fotografia na krémovom kartóne, 9,1 × 5,8 cm, kartón 10,5 × 6,5 cm

Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Reif Emil, Rimaszombat; vzadu vľavo hore (pri orientácii na šírku) tlačou: Reif Emil; vpravo hore: Rimaszombat

Prír. č. 2012/94; inv. č. UP-DK 4523

Dielo získané kúpou

František / Ferencz Karinger (činný 1904 - 1916 / po 1918 v Bratislave)

Portrét muža v bodkovanej veste. 1910

Vizitkový formát, hnedotónovaná želatínová fotografia na šedom kartóne, 8,7 × 6,6 cm, kartón 10,6 × 6,6 cm

Značené vpredu dole na kartóne tlačou: Karinger, Pozsony; vzadu v strede tlačou: Karinger Ferencz, Fényképeszeti Műterme, Pozsony; na dolnom okraji perom: 1910

Prír. č. 2012/95; inv. č. UP-DK 4524

Dielo získané kúpou

Fotografie pred rokom 1918 tvoria síce počtom menšiu, ale zato veľmi významnú súčasť Zbierky fotomédií SNG. Doteraz najväčší prírastok fotografií z tohto obdobia súvisel s darom (resp. predajom za symbolickú cenu) z roku 1994 od historika slovenskej fotografie Ľudovíta Hlaváča. Odvtedy diela z tohto obdobia pribúdali do zbierky iba zriedkavo a v malých počtoch. Súbor fotografií od súkromného zberateľa sa spája so (zväčša v základnej literatúre) známymi autormi a značkami ateliérov. Obohatené bolo zastúpenie najmä autorov z Bratislavy a juhozápadného Slovenska (Móric Brodzsky, Ateliér Helios, Ferencz Karinger, Béla Mindszenty, Alexander Strelisky, Gyula Balázsovich, Max Stern, Eduard Blaho); z východného Slovenska (Ferencz Czéhula, István Kiss, Ľudovít Divald, Ateliér Helios) a vzácné i južných a severných oblastí (Emil Reif, Ružomberok; Arthur Nagy, Levice; Béla Rasofszky, Nitra). Súbor okrem klasických portrétov obsahuje i viaceré cenné ukážky žánrov a formátov (fotografia architektúry, fotografia umeleckého diela alebo posmrtný portrét). (LA)

DARY

František Krátký (1851 Sadská, ČR - 1924 Kolín, ČR)

Tatry. Morské oko. Okolo 1895; tlač 1901 - 1904

Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne, 9 × 14,1 cm

Značené vpredu vpravo dole tlačou: Mořské oko. (Tatry.)

Prír. č. 2012/132; inv. č. UP-DK 4561

Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR - 1924 Kolín, ČR)

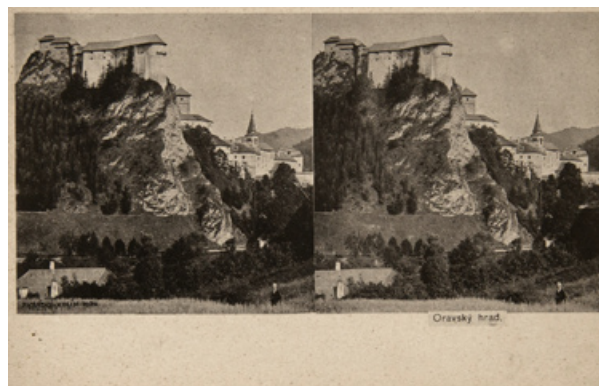
Tatry. Lomnický štít. Okolo 1895; tlač 1901 - 1904

Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne, 9,3 × 14,2 cm

Značené vpredu vľavo dole tlačou: Krátký - Kolín 1901; vpravo dole: Tatry. Lomnický štít (Slovensko)

Prír. č. 2012/133; inv. č. UP-DK 4562

Dielo získané darom



† František Krátký (1851 Sadská, ČR - 1924 Kolín, ČR)

Oravský hrad. Okolo 1895; tlač 1901 - 1904

Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne, 9 × 13,9 cm

Značené vpredu vľavo dole tlačou: F. Krátký - Kolín 1904; vpravo dole: Oravský hrad

Prír. č. 2012/134; inv. č. UP-DK 4563

Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Velký vodopád Studeného potoka. Okolo 1895; tlač 1901
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,1 × 14,1 cm
Značené vpredu vľavo dole tlačou: Krátký – Kolín 1901; vpravo
dole: Velký vodopád Kolby. Tatry (Slov.)
Prír. č. 2012/135; inv. č. UP-DK 4564
Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Súľovské skaly. Okolo 1895; tlač 1901 – 1904
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,2 × 14,2 cm
Značené vpredu vpravo dole tlačou: Slovensko. Sulevské skály
Prír. č. 2012/136; inv. č. UP-DK 4565
Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Potok z Morského oka. Okolo 1895; tlač 1901 – 1904
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,2 × 14 cm
Značené vpredu vpravo dole tlačou: (V)ýtok z Mořského oka,
Tatry.
Prír. č. 2012/137; inv. č. UP-DK 4566
Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Velký vodopád Studeného potoka. Okolo 1895; tlač 1901
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,3 × 14,1 cm
Značené vpredu vľavo dole tlačou: F. Krátký – Kolín 1901;
vpravo dole: Velký vodopád Kolby. Tatry (Slov.)
Prír. č. 2012/138; inv. č. UP-DK 4567
Dielo získané darom



† František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Popradské pleso. Okolo 1895; tlač 1901 – 1904
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,3 × 14 cm
Značené vpredu vpravo dole tlačou: Jezero Popprosa v Tatrách
Prír. č. 2012/139; inv. č. UP-DK 4568
Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Vodopád Siklavice. Okolo 1895; tlač 1901
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,3 × 14,2 cm

Značené vpredu vľavo dole tlačou: F. Krátký Kolín, 1901;
vpravo: Vodopád Siklavice pod Grevortem – Tatry.
Prír. č. 2012/140; inv. č. UP-DK 4569
Dielo získané darom

František Krátký (1851 Sadská, ČR – 1924 Kolín, ČR)
Tatry. Dlhé pleso. Okolo 1895; tlač 1901 – 1904
Stereoformát, čiernobiela svetlotlač na krémovom kartóne,
9,1 × 14,1 cm
Značené vpredu vpravo dole tlačou: Dlouhé jezero – Tatry
Prír. č. 2012/141; inv. č. UP-DK 4570
Dielo získané darom

Súčasťou nákupu stereoskopických fotografií, sklenených
negatívov a diapozitívov českého fotografa Františka Krátkého
(1851 – 1924) bol i dar väčšieho súboru diel z jeho svetlotlačovej
produkcie. Svetlotlač bola metóda kvalitnej fotomechanickej
reprodukcie, založená na tlači z plochy z tlačových foriem
vytvorených pomocou chrómovanej želatíny. Metódu
svetlotlače si dal v roku 1868 patentovať český vynálezca
Jakub Husník, hlavné obdobie používania spadá do rozmedzia
rokov 1869 až 1905 (ojedinele i neskôr); jej využitie bolo najmä
v oblasti malonákladovej tlače a úžitkovej grafiky.
František Krátký sa techniku svetlotlače naučil u svojho otca,
maliara a tlačiaru Františka Vojtecha Krátkého. V rokoch
1864 – 1967 sa v jeho dielni vyučil najskôr v oblasti bližšie
nešpecifikovanej „fotochemigrafie“, neskôr v rokoch 1870 – 1872
v oblasti svetlotlače. Po svadbe s mladou Annou Pospíšilovou
v roku 1898 František Krátký obmedzil svoje cestovanie
a sústredil sa na vydavateľskú činnosť a rozširovanie podniku.
V roku 1901 dokončil stavbu vily s fotoateliérom a dielňami
pre zinkografu a svetlotlač na Žižkovej ulici v Kolíne a získal
potrebne koncesie pre činnosť. Vo svojom novom podniku
nazývanom Fotochemigrafický závod alebo Umělecký závod
grafický v nasledujúcich rokoch produkoval vo veľkom
kolorované diapozitívy, stereoskopické fotografie na kartóne,
svetlotlačové „dopisnice“ (pohľadnice) a iné obrazové tlače.
Darovaný súbor stereoformátových svetlotlačových pohľadníc
resp. „dopisníc“ pochádza z obdobia okolo roku 1901 a obsahuje
opäť atraktívne motívy z prostredia Tatier (horské štíty,
potoky a plesá), prípadne pamiatky zo širšieho okolia (Oravský
hrad). Svetlotlače predstavovali lacnejší variant originálnych
stereoskopických fotografií a boli taktiež určené na prezeranie
v špeciálnom kukátku vytvárajúcom efekt trojrozmernosti
obrazu za účelom pobavenia a spoznania cudzích krajov.
Krátkého podniku sa darilo prvé desaťročie nového storočia,
v roku 1911 fotografa postihla očná choroba a onedlho v roku
1913 bol nútený svoj „závod“ predať. V činnosti portrétneho
ateliéru pokračoval syn Jiří Krátký (1901) až do prelomu rokov
1945/1946. (LA)

SÚBOR FOTOGRAFÍ Z KONCA 19. A PRVEJ TRETINY 20. STOROČIA

Péter Kalmár (pred 1890 činný v Budapešti – po 1890 činný vo
Viedni)

Portrét ženy. 1912

Kabinetný formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na
tenkej lepenke, 14,6 × 4,7 cm; lepenka 16,3 × 5,4 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Kalmár, Budapest VII.
Izabela tér 5; vzadu v strede: Kalmár, Fényképészeti Festészeti

és Fényképnyagito Múterem
Prír. č. 2012/160; inv. č. UP-DK 4589
Dielo získané darom

Gustav Král (činný od 1896 v Liptovskom Mikuláši a Korytnici)
Skupinový portrét. 1896 – 1906
Kabinetný formát, kolódiová fotografia na tenkej bielej
lepenke, 16,7 × 22,7 cm; lepenka 17,4 × 24,7 cm
Značené vpredu na pravom okraji lepenky tlačou: Král, Liptó-
Szt.-Miklós.
Prír. č. 2012/161; inv. č. UP-DK 4590
Dielo získané darom

J. Goller (činný v Topoľčanoch)
Portrét dievčata v pružkovaných šatách. Okolo 1905
Vizitkový formát, kolódiová fotografia na tenkej lepenke,
9 × 6,2 cm; lepenka 11,7 × 6,7 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Goller J.,
N.-Tápolcsány; vzađu v strede hore: Goller J., Fényképészeti
műterme, Nagy-Tapolcsány
Prír. č. 2012/162; inv. č. UP-DK 4591
Dielo získané darom

Ludwig Karinger (činný od 1919 vo Viedni – po 1939)
Portrét ženy. 1919 – 1930
Vizitkový formát, hnedotónovaná želatínová fotografia na
tenkej lepenke, 9,1 × 6,1 cm; lepenka 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: L. Karinger, Wien IX.
Währingerstrasse 61; vzađu v strede hore: Kunst – Atelier,
Ludwig Karinger, Wien IX. Währingerstrasse 61
Prír. č. 2012/163; inv. č. UP-DK 4592
Dielo získané darom

József Paál (? - ?)
Portrét mladého vojaka. 1895 – 1915
Vizitkový formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na
tenkej šedej lepenke, 8,9 × 6 cm; lepenka 10,6 × 6,6 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Paál József Komárom
Baross-u. 3; vzađu v strede tlačou: Paál Jozsef, Fényképészeti
Műterme, Komárom Baross-U. 3
Prír. č. 2012/164; inv. č. UP-DK 4593
Dielo získané darom

Jan Nepomuk Langhans (obch. zn. J. F. Langhans; 1851 Klášter
u Vilémova, Havlíčkův Brod, ČR – 1919 Praha, ČR)
Portrét muža. 1910
Vizitkový formát, kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke,
9,2 × 6,2 cm; lepenka 10,7 × 6,6 cm
Značené vpredu na fotografii vpravo dole razbou: 1910; vpredu
dole na lepenke tlačou: J. F. Langhans; vzađu v strede: J. F.
Langhans, C. a K. Dvorní fotograf
Prír. č. 2012/165; inv. č. UP-DK 4594
Dielo získané darom

Vojtech / Béla Mindszenty (1874 Moháč, Maďarsko – 1946
Budapešť)
Detský dvojportrét. 1904 – 1918
Kabinetný formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na
tenkej béžovej lepenke, 14,6 × 7,8 cm; lepenka 16,1 × 8,2 cm
Značené vpredu vpravo dole na fotografii razbou: Mindszenty;

vpredu dole na lepenke tlačou: Mindszenty B., Pozsony; vzađu
v strede hore tlačou: Mindszenty B, Pozsony
Prír. č. 2012/166; inv. č. UP-DK 4595
Dielo získané darom

Eduard / Ede Blaho (činný od 80. rokov 19. storočia v Zlatých
Moravciach, Topoľčanoch a Banskej Bystrici)
Portrét dvoch žien. Okolo 1905
Vizitkový formát, čiernobiela želatínová fotografia na tenkej
lepenke, 9 × 5,9 cm; lepenka 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Blaho Ede,
Ar. Maróth; vzađu v strede: Blaho Ede; v strede dole: Anyos
Maroth
Prír. č. 2012/167; inv. č. UP-DK 4596
Dielo získané darom

Neznámy autor (? - ?)
Svadobný dvojportrét. 1895 – 1915
Kabinetný formát, čiernobiela želatínová fotografia na tenkej
hnedej lepenke, 14,5 × 10,2 cm; lepenka 16,3 × 10,4 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Cabinet-Portrait;
vzađu v strede tlačou: Souvenir
Prír. č. 2012/168; inv. č. UP-DK 4597
Dielo získané darom



† Neznámy autor (? - ?)
Portrét stojaceho muža. 1860 – 1880
Čiernobiela tintypia (ferotypia) na čiernom plechu, 9 × 9,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/169; inv. č. UP-DK 4598
Dielo získané darom



† Oto Apfel starší (1878 Bratislava - 1949 Bratislava)
 Portrét stojaceho vojaka. Okolo 1918
 Kabinetný formát, želatínová fotografia na tenkej lepenke, 14,8 × 10,2 cm; lepenka 16,3 × 10,5 cm
 Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Apfel Otto L. Fényképész., Pozsony Kossuth Lajos tér 25; vzadu vľavo hore tlačou: Apfel Otto L. Fényképész; v strede: Pozsony Kossuth Lajos tér 25. Sz...
 Prír. č. 2012/170; inv. č. UP-DK 4599
 Dielo získané darom

Foto Tatra / Mária Holoubková / Urbasiowová (1898 Gudowo / Cieszyna, Poľsko - 2004 Trenčín)
 Kostol na Skalkke pri Trenčíne. 1918 - 1924
 Pohľadnicový formát, hnedotónovaná želatínová fotografia na tenkom kartóne, 8,8 × 13,8 cm
 Značené vpredu vpravo dole: 64. Skalkka pri Trenčíne; vzadu v strede pečiatkou: Foto - Tatra Trenčín
 Prír. č. 2012/171; inv. č. UP-DK 4600
 Dielo získané darom

J. Goller (činný v Topolčanoch)
 Portrét rodiny. Okolo 1910
 Kabinetný formát, kolódiová fotografia na tenkej lepenke, 14,6 × 10,3 cm; lepenka 16,4 × 10,8 cm
 Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Goller J., Nagy-Tapolcsány; vzadu v strede hore: Goller J., Fényképészeti műterme, Nagy-Tapolcsány
 Prír. č. 2012/172; inv. č. UP-DK 4601
 Dielo získané darom

Vojtech / Béla Mindszenty (1874 Moháč, Maďarsko - 1946 Budapešť)
 Portrét chlapca pri svätom prijímaní. Nedat.
 Kabinetný formát, čiernobiela kolódiová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 14,9 × 7,7 cm; lepenka 16,3 × 8,3 cm
 Značené vpredu vpravo dole na fotografii slepotlačou: Mindszenty Pozsony; vpredu dole na lepenke tlačou: Mindszenty, Pozsony; vzadu v strede hore tlačou: Mindszenty B, Pozsony
 Prír. č. 2012/173; inv. č. UP-DK 4602
 Dielo získané darom



† Foto Tatra / Mária Holoubková / Urbasiowová (1898 Gudowo / Cieszyna, Poľsko - 2004 Trenčín)
 Hotel Tatra v Trenčíne. 1922
 Pohľadnicový formát, želatínová fotografia na tenkom kartóne, 8,8 × 13,9 cm
 Značené vzadu na hornom okraji tlačou: Tatra-Pohľadnica., v strede: 1922. Nákl. Foto-Tatra Trenčín; vľavo dole: Trenčín Hotel Tatra
 Prír. č. 2012/174; inv. č. UP-DK 4603
 Dielo získané darom



† Anton Sova / Antal Szova (1877 Borský sv. Jur - 1927 Bratislava)
 Rodinný portrét. 1910 - 1925
 Kabinetný formát, želatínová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 14,9 × 10,1 cm; lepenka 16,4 × 10,5 cm
 Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Szova Antal, Pozsony; vzadu v strede tlačou: Fényképészeti és Festészeti Müintézete, Szova Antal, Pozsony Duna Utca 7 sz
 Prír. č. 2012/175; inv. č. UP-DK 4604
 Dielo získané darom

Eduard Kozič / Ede Kozics - Ateliér (činný v Bratislave - 30. roky 20. stor.)
 Portrét ženy. 1901
 Vizitkový formát, želatínová (?) fotografia na tenkej lepenke, 8,9 × 6 cm; lepenka 10,4 × 6,3 cm
 Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Kozics E. Pozsony, Kossuth Lajos Tér 9; vzadu v strede (pri orientácii na šírku)

v strede: E. Kozics Photograph. Artist. Anstanlt; v strede vpravo: Pressburg Kossuth Lajos Platz 9, vpravo dole perom: 1901
Prír. č. 2012/176; inv. č. UP-DK 4605
Dielo získané darom

Eduard / Ede Blaho (činný od 80. rokov 19. storočia v Zlatých Moravciach, Topoľčanoch a Banskej Bystrici)
Portrét dievčatka. Okolo 1900.
Vizitkový formát, modrohnedotónovaná kolódiová fotografia na tenkej lepenke, 9 × 5,8 cm; lepenka 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Blaho Ede, Ar. Maróth; vzadu v strede: Blaho Ede; v strede dole: Anyos Maroth
Prír. č. 2012/177; inv. č. UP-DK 4606
Dielo získané darom

Teodor / Tivadar Krausz (činný v Banskej Bystrici)
Portrét ženy. 1895 - 1905
Vizitkový formát, kolódiová fotografia na tenkej krémovej lepenke, 8,7 × 6 cm; lepenka 10,2 × 6,5 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: Visit Portrait; vzadu v strede dole tlač: Souvenir; v strede pečiatkou: Krausz T. Fényképész, Besterczebánya, Bethlen Gábor utca 213 sz.
Prír. č. 2012/178; inv. č. UP-DK 4607
Dielo získané darom

Foto Schwartz / Alexander Schwartz (činný pred 1918 v Trenčíne - asi do 1945)
Trenčiansky hrad. 1920 - 1940
Pohľadnicový formát, hnedotónovaná želatínová fotografia na tenkom kartóne, 9 × 14 cm
Značené vpredu v strede dole: Trenčín; vzadu na dolnom okraji v strede pečiatkou: Foto Schwartz Trenčín
Prír. č. 2012/179; inv. č. UP-DK 4608
Dielo získané darom

J. Ornstein (činný v Liptovskom Mikuláši)
Portrét mladého muža. 1920 - 1930
Vizitkový formát, želatínová fotografia na tenkej šedej lepenke, 8,9 × 5,8 cm; lepenka 10,4 × 6,5 cm
Značené vpredu dole na lepenke: J. Ornstein, Lipt. Sv. Mikuláš
Prír. č. 2012/180; inv. č. UP-DK 4609
Dielo získané darom

M. Balázsovich (činný v Komárne)
Portrét vojaka. 1895 - 1915
Vizitkový formát, kolódiová fotografia na tenkej lepenke, 8,9 × 6 cm; lepenka 10,4 × 6,5 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Balázsovich M. Komárom
Prír. č. 2012/181; inv. č. UP-DK 4610
Dielo získané darom

Jozef / József Hradil (činný v Košiciach)
Portrét sediaceho vojaka. 1895 - 1905
Vizitkový formát, modrotónovaná kolódiová fotografia na tenkej lepenke, 9,1 × 6 cm; lepenka 10,6 × 6,6 cm
Značené vpredu vpravo dole na fotografii slepotlačou: Hradil Kassa; vpredu dole na lepenke tlačou: Hradil J. Kassa; vzadu

v strede hore tlačou: Hradil József; v strede vpravo: Kassa Fö-
utca 107
Prír. č. 2012/182; inv. č. UP-DK 4611
Dielo získané darom

M. Kremski (činný v Opave)
Svadobný portrét. 1895 - 1915
Kabinetný formát, čiernobiela kolódiová fotografia na tenkej zelenošedej lepenke, 18,8 × 12 cm; lepenka 21,2 × 12,8 cm
Značené vpredu dole na lepenke tlačou: M. Kremski, Troppau; vzadu v strede: Fotografisches Atelier M. Kremski, Troppau, Ratiborerstrasse 6.
Prír. č. 2012/183; inv. č. UP-DK 4612
Dielo získané darom

Na Slovensku v súčasnosti neexistuje trh s fotografiami podobný trhu s umeleckými dielami, oblasť „obchodu“ s fotografiami z 19. storočia však vhodne zastupujú príležitostné zberateľské burzy. Následný zber fotografií je nutne náhodný, vychádza z aktuálnej ponuky a vyžaduje prehľad v značkách ateliérov, vo fotografických technikách i formátoch. Získaný súbor diel obsahuje zväčša portrétné fotografie rôznych slovenských, prípadne zahraničných (českých, maďarských, rakúskych) autorov z obdobia konca 19. storočia až prvej tretiny 20. storočia. Diela boli vyberané s dôrazom na chýbajúce autorské zastúpenie v Zbierke fotomédií, prípadne s ohľadom na vzácny formát (napr. secesný od fotografa Pétera Kalmára), nezvyčajný motív alebo osobitité vizuálne prevedenie. Z hľadiska autorského zastúpenia je zaujímavé doplnenie zastúpenia ateliérov napríklad z Košíc (Jozef Hradil), Topoľčian (J. Goller), Liptovského Mikuláša (Gustav Král, J. Ornstein) a Banskej Bystrice (Teodor Krausz). Okrem portrétov sa v rámci súboru nachádzajú i tri fotografické pohľadnice s motívmi architektúry po roku 1918 z obdobia rozvoja pohľadnicovej produkcie na Slovensku (Foto Tatra a Foto Schwartz z Trenčína). Vzácny prírastok je získanie celofigurálneho mužského portrétu od neznámeho autora prevedenom v technike ferrotypie, teda fotografie na plechovej podložke. (LA)



† Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bez názvu. 1968 - 1969; okolo 2002

Čiernobiela fotografia, 40,5 × 30,3 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/148; inv. č. UP-DK 4577
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bez názvu (Zvončeky). 1981; okolo 2002
Čiernobiela fotografia, 30,3 × 40,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/149; inv. č. UP-DK 4578
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bez názvu. 1968 – 1969; okolo 2002
Čiernobiela fotografia, 30,3 × 40,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/150; inv. č. UP-DK 4579
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bratislavské zátišie. 1977; okolo 2002
Farebná fotografia, 30,1 × 45,7 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/151; inv. č. UP-DK 4580
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Z mestského trhu. 1976; okolo 2002
Farebná fotografia, 45,7 × 30 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/152; inv. č. UP-DK 4581
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bratislavské zátišie. 1977; okolo 2002
Farebná fotografia, 30,3 × 45,7 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/153; inv. č. UP-DK 4582
Dielo získané darom



† Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Červený stroboskop. Okolo 1978; okolo 2002
Farebná fotografia, 30,2 × 45,7 cm
Značené vzadu v strede na nálepke ceruzou: Červený stroboskop
Prír. č. 2012/154; inv. č. UP-DK 4583
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bez názvu. 1977; okolo 2002
Farebná fotografia, 30,3 × 44,6 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/155; inv. č. UP-DK 4584
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bez názvu. 1977; okolo 2002
Farebná fotografia, 30,1 × 45,7 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/156; inv. č. UP-DK 4585
Dielo získané darom

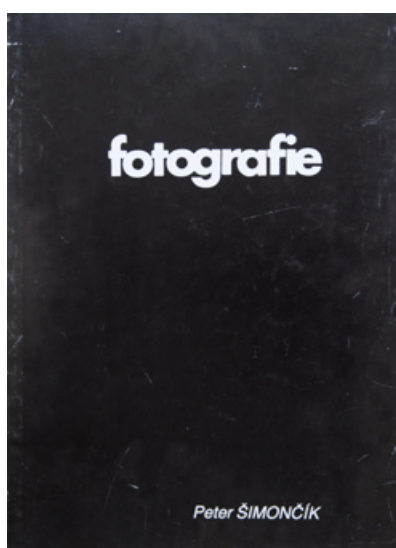
Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bez názvu. 1968 – 1969; okolo 2002
Čiernobiela fotografia, 30,3 × 40,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/157; inv. č. UP-DK 4586
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Bratislavské zátišie. 1977; okolo 2002
Farebná fotografia, 30,2 × 45,7 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/158; inv. č. UP-DK 4587
Dielo získané darom

Ivan Matejka (1942 Bratislava)
Pomník Klementa Gottwalda pred odhalením. Okolo 1978;
okolo 2002
Čiernobiela fotografia, 30,3 × 40,4 cm
Neznačené
Prír. č. 2012/159; inv. č. UP-DK 4588
Dielo získané darom

Slovenský dokumentárny a výtvarný fotograf Ivan Matejka (1942) bol dlho takmer neznámym autorom. Do širšieho povedomia ho uviedli až výstava *Slovenská fotografia 1925 – 2000* (SNG, 2001) a monografia od Ľuby Mrenicovej vydaná v roku 2002. Ivan Matejka študoval v rokoch 1956 – 1962 fotografický odbor na Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave a v nasledujúcich rokoch pracoval na rôznych miestach najmä ako dokumentačný fotograf. V rokoch 1967 – 1969 pôsobil ako druhý asistent kamery vo Filmových ateliéroch Koliba v Bratislave a podieľal sa na príprave výroby viacerých slovenských hraných filmov (Rok na dedine, Muž, ktorý luže, Stopy na Sitne a i.). Vplyv filmového prostredia a dobových princípov filmového strihu sa čiastočne prejavil i v jeho fotografickej tvorbe. Po emigrácii rodinného príslušníka v roku 1968 nastal v jeho živote zlom v zmysle zhoršenia existenčných podmienok, ktorý vyústil až do vlastnej emigrácie v roku 1981. Matejka sa fotografii venoval od polovice 50. rokov, keď začína najmä s vegetatívnymi motívmi, portrétmi alebo motívmi z mestského prostredia. Najmä tie posledné sa stali základom jedného z jeho dlhoročných cyklov – *Mesto*. Cyklus tvorili spočiatku najmä čiernobiele fotografie pouličných zákutí alebo náhodne nájdených stavebných materiálov, ktoré snímal v pokojnom a poetickom duchu; neskôr v priebehu 70. rokov sa priklonil k farebnej fotografii a vplyvom osobných problémov

sa sústredil viac na tie prostredia a zátišia, ktoré vyzerali nelogicky a zbytočne, opustene a zanedbane (*Z mestského trhu, Bratislavské zátišie*). Motívy kompozične očisťoval od ostatného priestoru a naplňal ich vlastným (kritickým) obsahom (*Zvončeky*). Práve práce zo 70. rokov patria v Matejkovej tvorbe k najznámejším a tvoria podstatu súboru darovaného do Zbierky fotomédií samotným autorom. Súčasťou daru sú i fotografie dokumentujúce typickú údernosť vizuálnej propagandy alebo monumentálnosť kultového sochárstva. Pozoruhodné sú taktiež fotografie s motívmi zatretých nápisov odkazujúce na okupáciu leta roku 1968 (paralela s tvorbou Zuzany Mináčovej). V roku 1981 Matejka odišiel do Stuttgartu v Nemecku, kde pracoval ako fotolaborant, spolupracoval s miestnymi novinami Stuttgarter Osten a voľne fotografoval. Po zmene spoločenských podmienok sa v roku 1990 vrátil na Slovensko a až do roku 2002 pracoval ako dokumentarista v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave. V súčasnosti žije v Bratislave. (LA)



† Peter Šimončík (1953 Bratislava)
 Vojenčina. 1976 – 1978
 Maketa knihy, čiernobiela tlač na hrubšej lepenke,
 40 × 20 × 2,5 cm
 Značené na titulnej strane: Fotografie Peter Šimončík; na
 druhej strane: Vojenčina 1976 – 78
 Prír. č. 2012/142; inv. č. UP-DK 4571
 Dielo získané darom

Peter Šimončík (1953 Bratislava)
 Vianoce. 1980
 Čiernobiela fotografia na hrubej lepenke, 47,4 × 58,1 cm
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie (pôvodne) perom:
 28. decembra 1980 – Študent FAMU s rodinou – sídlisko
 Zrkadlový háj, mestský sektor Petržalka – Bratislava; vzadu
 vpravo hore na nálepke: Peter Šimončík, Bratislava
 Prír. č. 2012/143; inv. č. UP-DK 4572
 Dielo získané darom

Peter Šimončík (1953 Bratislava)
 Vianoce. 1980
 Čiernobiela fotografia na hrubej lepenke, 47,6 × 58 cm
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie (pôvodne) perom:

27. decembra 1980 – Rodina colníka a jeho syna – Sídlisko
 Zrkadlový háj, mestský sektor Petržalka – Bratislava; vzadu
 vpravo hore na nálepke: Peter Šimončík, Bratislava
 Prír. č. 2012/144; inv. č. UP-DK 4573
 Dielo získané darom

Peter Šimončík (1953 Bratislava)
 Vianoce. 1980
 Čiernobiela fotografia na hrubej lepenke, 47,7 × 58,2 cm
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie (pôvodne) perom:
 27. decembra 1980 – Rodina sústružníka – sídlisko Zrkadlový
 háj, mestský sektor Petržalka – Bratislava; vzadu vpravo hore
 na nálepke: Peter Šimončík, Bratislava
 Prír. č. 2012/145; inv. č. UP-DK 4574
 Dielo získané darom

Peter Šimončík (1953 Bratislava)
 Vianoce. 1980
 Čiernobiela fotografia na hrubej lepenke, 48,1 × 57,9 cm
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie (pôvodne) perom:
 29. decembra 1980 – Stavebný majster so svojou rodinou
 – sídlisko Zrkadlový háj, mestský sektor Petržalka – Bratislava;
 vzadu vpravo hore na nálepke: Peter Šimončík, Bratislava
 Prír. č. 2012/146; inv. č. UP-DK 4575
 Dielo získané darom

Peter Šimončík (1953 Bratislava)
 Vianoce. 1980
 Čiernobiela fotografia na hrubej lepenke, 47,8 × 58 cm
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie (pôvodne) perom:
 29. decembra 1980 – Rodina strojára – sídlisko Zrkadlový háj,
 mestský sektor Petržalka – Bratislava; vzadu vpravo hore na
 nálepke: Peter Šimončík, Bratislava
 Prír. č. 2012/147; inv. č. UP-DK 4576
 Dielo získané darom

Profesionálny reportážny fotograf Peter Šimončík (1953)
 študoval na Strednej umeleckopriemyselnej škole v Bratislave.
 Pracoval v ČSTK v Bratislave, kde sa venoval najmä
 dokumentácii vrcholných oficiálnych udalostí štátneho
 a politického významu a tiež športovej fotografii. Známa je
 najmä jeho reportáž z futbalového zápasu ČSSR – *Anglicko*
 2:1 z roku 1976. V rámci voľnej fotografie sa v priebehu
 70. a začiatkom 80. rokov 20. storočia venoval najmä
 dokumentárnej, resp. v tomto období rozšírenej sociografickej
 fotografii. V súbore *Vojenčina 1976 – 78* dokumentárnym
 spôsobom ucelene spracoval „zakázanú“ tému povinnej
 vojenskej služby. Mladých brancov zachytil počas prestávok
 pri vojenskom cvičení, vykonávaní hygieny, pri práci
 v kuchyni alebo vo chvíľach „voľna“ v uzavretých neútulných
 priestoroch armádnych kasární. Súbor je navyše prezentovaný
 formou makety fotografickej knihy, ktorých vznik bol
 charakteristický pre obdobie konca 70. a prvej polovice 80.
 rokov, dnes však už vzácne zachovaných. Druhú časť daru
 autora tvoria fotografie zo súboru *Vianoce*, opäť spadajúce
 do oblasti sociograficky orientovaného dokumentu konca
 70. a začiatku 80. rokov. Snímky predstavujú päť zo série
 deviatich skupinových portrétov mladých rodín s deťmi
 zachytených v jednom z petržalských sídliskových domov
 počas štedrovečernej oslavy. (LA)

Zbierky architektúry, úžitkového umenia a dizajnu

(diela boli získané do zbierok na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 10. októbra 2012)

Kurátorky: Viera Dlháňová, Dagmar Poláčková, Jana Švantnerová

ARCHITEKTÚRA

Súbor prác slovenského architekta a dizajnéra Rastislava Janáka predstavuje výber z autorovho rozsiahleho celoživotného diela, ktoré získala Slovenská národná galéria darom od manželky, architektky Olgy Janákovéj. Súčasťou súboru sa stali projekty realizovaných aj nerealizovaných architektonických návrhov z obdobia 70. – 90. rokov 20. storočia. Ide predovšetkým o štúdie, projektovú dokumentáciu, modely a fotografie realizovaných stavieb.

Rastislav Janák (1949 Bratislava – 2002 Bratislava) získal architektonické vzdelanie na Vysoké škole technickej (1966) a Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave (1969), kde po ukončení štúdia zostal pôsobiť ako pedagóg. Súčasne pracoval v Slovenskom ústave pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody. Ako absolvent SVŠT u architekta Emanuela Hrušku a VŠVU u architektov Vojtecha Vilhana a Dušana Kuzmu sa do povedomia architektonickej verejnosti dostal najmä od konca 70. rokov 20. storočia realizáciami vložených interiérov, v ktorých uplatnil štruktúry inšpirované strojovými formami, príznačné i pre jeho učiteľa Vojtecha Vilhana (interiér kina Tatra v Bratislave, 1977 – 1979; spolupráca Peter Černo; predajňa Supraphonu v Bratislave, 1984 – 1985, spolupráca Vojtech Vilhan, interiér Domu obradov v Zichyho paláci v Bratislave, 1988 – 1990, spolupráca Oľga Janáková; priestory Slovenskej národnej rady na Bratislavskom hrade, 1978 – 1985, spolupráca Oľga Janáková, Ivan Petelen). Inklináciu k technicistnému dizajnu neopustil ani neskôr, o čom svedčia najmä interiéry II. odbavovacej haly Letiska M. R. Štefánika v Bratislave (1990 – 1994, spolupráca Oľga Janáková, Jan Uchytíl). Pôsobenie v Slovenskom ústave pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody podmienilo bohatú tvorbu v oblasti pamiatkovej obnovy a rekonštrukcií starších objektov (napr. rekonštrukcia Štátneho divadla v Košiciach, 1987 – 1994, spolupráca Miloslav Mudrončík). Časť architektovoho diapazónu predstavuje drobnejšia dizajnérska tvorba, ktorá do značnej miery súvisela s inklináciou k interiérovej činnosti, no neprehliadnuteľné sú aj väčšie architektonicko-urbanistické celky, ktoré však zostali vo forme nerealizovaných návrhov (napr. návrh na rekonštrukciu hlavnej stanice v Bratislave, 1988, spolupráca J. Kachlík, Boris Polák, P. Vavrica).

Množstvo realizovaných diel architekta získalo ocenenia Zväzu slovenských architektov / neskôr Spolku architektov Slovenska (napr. interiéry Kina Tatra v Bratislave, interiéry na Kloboučníckej ul. v Bratislave, interiéry v Zichyho paláci v Bratislave), viaceré (väčšinou však nerealizované) projekty boli v architektonických súťažiach ocenené prvou cenou (1. cena v súťaži na Radnicu mesta Martin, 1. cena v súťaži na reprofiliáciu kina v Piešťanoch). Za celoživotnú tvorbu architekta ocenili v roku 2011 Cenou Emila Belluša in memoriam. (VD)

Rastislav Janák – Miloslav Mudrončík (1947 Košice)
Rekonštrukcia Štátneho divadla Košice v Košiciach. Projektová dokumentácia (situácia, pôdorysy, pohľady, rezy, detaily).

M 1:500, M 1:200, M 1:100. 1978 – 1992

Tuž, strojopis a tlač na papieri, 32 ks, 59 × 105 cm; cca 48 × 111 cm

Prír. č. 2012/220 (inv. č. A 916), 2012/233 (inv. č. A 929), 2012/234 (inv. č. A 930), 2012/235 (inv. č. A 931), 2012/236 (inv. č. A 932), 2012/237 (inv. č. A 933), 2012/238 (inv. č. A 934), 2012/239 (inv. č. A 935), 2012/240 (inv. č. A 936), 2012/245 (inv. č. A 941), 2012/246 (inv. č. A 942), 2012/871 (inv. č. A 1567), 2012/872 (inv. č. A 1568), 2012/873 (inv. č. A 1569), 2012/874 (inv. č. A 1570), 2012/875 (inv. č. A 1571), 2012/876 (inv. č. A 1572), 2012/877 (inv. č. A 1573), 2012/878 (inv. č. A 1574), 2012/879 (inv. č. A 1575), 2012/880 (inv. č. A 1576), 2012/881 (inv. č. A 1577), 2012/882 (inv. č. A 1578), 2012/883 (inv. č. A 1579), 2012/884 (inv. č. A 1580), 2012/885 (inv. č. A 1581), 2012/886 (inv. č. A 1582), 2012/887 (inv. č. A 1583), 2012/888 (inv. č. A 1584), 2012/889 (inv. č. A 1585), 2012/890 (inv. č. A 1586), 2021/891 (inv. č. A 1587)

Rastislav Janák – Peter Černo (1943 Bratislava)
Československé aerolinie v budove Reduty. Projektová dokumentácia (pôdorysy a rezopohľady). M 1:50. 1979 – 1986

Tuž na papieri, 5 ks. cca 66 × 106 cm

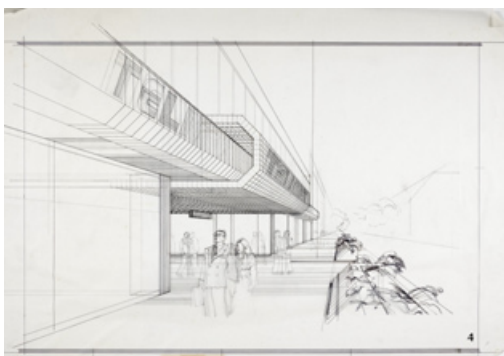
Prír. č. 2012/419; inv. č. A 1115/2-6



† Rastislav Janák – Vojtech Vilhan (1925 Vrútky – 1988 Bratislava)

Interiér predajne Supraphon v Bratislave. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, pohľady, detaily, perspektívne pohľady, sprievodná správa, skice). M 1:25, M 1:10, M 1:5, M 1:1. 1981

Tuž, ceruza a strojopis na papieri, 55 ks, rozmery rôzne
Prír. č. 2012/536 (inv. č. A 1232), 2012/537 (inv. č. A 1233), 2012/541 (inv. č. A 1237), 2012/542 (inv. č. A 1238), 2012/543 (inv. č. A 1239), 2012/547 (inv. č. A 1243), 2012/548 (inv. č. A 1244), 2012/549 (inv. č. A 1245), 2012/550 (inv. č. A 1246), 2012/551 (inv. č. A 1247), 2012/609 (inv. č. A 1305), 2012/610 (inv. č. A 1306), 2012/611 (inv. č. A 1307), 2012/612 (inv. č. A 1308), 2012/613 (inv. č. A 1309), 2012/614 (inv. č. A 1310), 2012/615 (inv. č. A 1311), 2012/616 (inv. č. A 1312), 2012/617 (inv. č. A 1313), 2012/618 (inv. č. A 1314), 2012/619 (inv. č. A 1315), 2012/620 (inv. č. A 1316), 2012/621 (inv. č. A 1317), 2012/622 (inv. č. A 1318), 2012/623 (inv. č. A 1319), 2012/624 (inv. č. A 1320), 2012/625 (inv. č. A 1321), 2012/626 (inv. č. A 1322), 2012/627 (inv. č. A 1323), 2012/628 (inv. č. A 1324), 2012/629 (inv. č. A 1325), 2012/630 (inv. č. A 1326), 2012/631 (inv. č. A 1327), 2012/632 (inv. č. A 1328), 2012/633 (inv. č. A 1329), 2012/634 (inv. č. A 1330), 2012/635 (inv. č. A 1331), 2012/636 (inv. č. A 1332), 2012/637 (inv. č. A 1333), 2012/638 (inv. č. A 1334), 2012/639 (inv. č. A 1335), 2012/640 (inv. č. A 1336), 2012/641 (inv. č. A 1337), 2012/642 (inv. č. A 1338), 2012/643 (inv. č. A 1339), 2012/644 (inv. č. A 1340), 2012/645 (inv. č. A 1341), 2012/646 (inv. č. A 1342), 2012/647 (inv. č. A 1343), 2012/648 (inv. č. A 1344), 2012/660 (inv. č. A 1356), 2012/669 (inv. č. A 1365), 2012/674 (inv. č. A 1370), 2012/678 (inv. č. A 1374), 2012/684 (inv. č. A 1380)



† Rastislav Janák – Peter Černo

Interiér kina Tatra v Bratislave. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezy, rezopohľady, pohľady, perspektívny pohľad). M 1:50. 1976 – 1979

Tuš, ceruza, tlač a strojopis na papieri, 7ks, cca 35 × 90 cm; 89,7 × 89,2 cm

Prír. č. 2012/244 (inv. č. A 940), 2012/534 (inv. č. A 1230), 2012/535 (inv. č. A 1231), 2012/538 (inv. č. A 1234), 2012/539 (inv. č. A 1235), 2012/544 (inv. č. A 1240), 2012/545 (inv. č. A 1241)

Rastislav Janák – Oľga Janáková (1943 Bratislava) – Jan Uchytíl (1951 Praha)

Štúdiá interiéru 2. odbavovacej budovy letiska v Bratislave. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, axonometria). M 1:100, M 1:50. 1990

Tuš na papieri, 7ks, cca 78 × 99 cm

Prír. č. 2012/540 (inv. č. A 1236), 2012/546 (inv. č. A 1242), 2012/786 (inv. č. A 1482), 2012/787 (inv. č. A 1483), 2012/788 (inv. č. A 1484), 2012/789 (inv. č. A 1485), 2012/790 (inv. č. A 1486)

Rastislav Janák – Oľga Janáková – Boris Polák (1961 Bratislava)
Štúdiá interiéru 1. a 2. odbavovacej budovy letiska v Bratislave. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, rezy, pohľady, axonometria, perspektívny pohľad, details). M 1:100, M 1:50, M 1:25, M 1:20, M 1:10, M 1:5, M 1:1. 1990

Tuš, strojopis a tlač na papieri, 22ks, cca 83 × 101 cm; cca 53 × 103 cm; cca 53 × 137 cm

Prír. č. 2012/782 (inv. č. A 1478), 2012/783 (inv. č. A 1479), 2012/784 (inv. č. A 1480), 2012/785 (inv. č. A 1481), 2012/791 (inv. č. A 1487), 2012/792 (inv. č. A 1488), 2012/793 (inv. č. A 1489), 2012/794 (inv. č. A 1490), 2012/795 (inv. č. A 1491), 2012/796 (inv. č. A 1492), 2012/797 (inv. č. A 1493), 2012/798 (inv. č. A 1494), 2012/799 (inv. č. A 1495), 2012/800 (inv. č. A 1496), 2012/801 (inv. č. A 1497), 2012/802 (inv. č. A 1498), 2012/803 (inv. č. A 1499), 2012/804 (inv. č. A 1500), 2012/805 (inv. č. A 1501), 2012/810 (inv. č. A 1506), 2012/820 (inv. č. A 1516), 2012/830 (inv. č. A 1526)

Rastislav Janák – Oľga Janáková – Boris Polák
Štúdiá interiéru 1. odbavovacej budovy letiska v Bratislave. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady). M nezn. 1992

Tuš na papieri, 7ks, rozmery rôzne

Prír. č. 2012/807 (inv. č. A 1503), 2012/812 (inv. č. A 1508), 2012/821 (inv. č. A 1517), 2012/826 (inv. č. A 1522), 2012/827 (inv. č. A 1523), 2012/828 (inv. č. A 1524), 2012/829 (inv. č. A 1525)

Rastislav Janák – Oľga Janáková

Interiér Academie Istropolitany. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezy, pohľady). M 1:25. 1973

Tuš, strojopis a tlač na papieri, 6ks, cca 93 × 123 cm; cca 75 × 123 cm

Prír. č. 2012/808 (inv. č. A 1504), 2012/813 (inv. č. A 1509), 2012/815 (inv. č. A 1511), 2012/823 (inv. č. A 1519), 2012/825 (inv. č. A 1521), 2012/863 (inv. č. A 1559)

Rastislav Janák – Oľga Janáková – Anna Tomašáková (1936 Banská Bystrica)

Dom občianskych obradov na Jiráskovej ulici v Bratislave. (R. Janák a O. Janáková – interiér; O. Janáková a A. Tomašáková – rekonštrukcia objektu). Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, rezy, pohľady, details). M 1:50, M 1:10. 1979 – 1982

Tuš na papieri, 21ks, rozmery rôzne

Prír. č. 2012/839 (inv. č. A 1535), 2012/840 (inv. č. A 1536), 2012/841 (inv. č. A 1537), 2012/847 (inv. č. A 1543), 2012/852 (inv. č. A 1548), 2012/854 (inv. č. A 1550), 2012/855 (inv. č. A 1551), 2012/856 (inv. č. A 1552), 2012/857 (inv. č. A 1553), 2012/858 (inv. č. A 1554), 2012/859 (inv. č. A 1555), 2012/860 (inv. č. A 1556), 2012/861 (inv. č. A 1557), 2012/862 (inv. č. A 1558), 2012/864 (inv. č. A 1560), 2012/865 (inv. č. A 1561), 2012/866 (inv. č. A 1562), 2012/867 (inv. č. A 1563), 2012/868 (inv. č. A 1564), 2012/869 (inv. č. A 1565), 2012/870 (inv. č. A 1566)

Rastislav Janák – Oľga Janáková – Ivan Petelen (1947 Banská Bystrica)

Ideový návrh interiéru objektu SNR na Bratislavskom hrade. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, axonometria). M 1:50, 1983 – 1985

Tuš, ceruza, fix a tlač na papieri, 8ks, cca 50 × 150 cm; 54 × 96,1 cm

Prír. č. 2012/842 (inv. č. A 1538), 2012/843 (inv. č. A 1539), 2012/844 (inv. č. A 1540), 2012/846 (inv. č. A 1542), 2012/848 (inv. č. A 1544), 2012/849 (inv. č. A 1545), 2012/850 (inv. č. A 1546), 2012/851 (inv. č. A 1547)

Rastislav Janák – Oľga Janáková – Ivan Petelen

Prevádzková štúdiá interiéru objektu SNR na Bratislavskom hrade. Projektová dokumentácia (pôdorysy). M 1:50. 1983 – 1985

Tuš na papieri, 3ks, cca 55 × 157 cm
Prír. č. 2012/832 (inv. č. A 1528), 2012/833 (inv. č. A 1529), 2012/834 (inv. č. A 1530)

Rastislav Janák

Ideový návrh interiéru objektu SNR na Bratislavskom hrade. Skice (pôdorysy, axonometria, pohľad). M 1:25 a M nezn. 1983 – 1985

Ceruza na papieri, 8ks, 39 × 67 cm; cca 44 × 81 cm; cca 43 × 64 cm

Prír. č. 2012/806 (inv. č. A 1502), 2012/831 (inv. č. A 1527), 2012/835 (inv. č. A 1531), 2012/836 (inv. č. A 1532), 2012/837 (inv. č. A 1533), 2012/838 (inv. č. A 1534), 2012/845 (inv. č. A 1541), 2012/853 (inv. č. A 1549)

Rastislav Janák – Oľga Janáková – Ivan Petelen
Návrh interiéru objektu SNR na Bratislavskom hrade.
Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, detaily).
M 1:25, M 1:10, M 1:5, M 1:1. 1983 – 1985
Tuš a ceruza na papieri, 24 ks, rozmery rôzne
Prír. č. 2012/482 (inv. č. A 1178), 2012/504 (inv. č. A 1200), 2012/519 (inv. č. A 1215), 2012/522 (inv. č. A 1218), 2012/523 (inv. č. A 1219), 2012/524 (inv. č. A 1220), 2012/525 (inv. č. A 1221), 2012/526 (inv. č. A 1222), 2012/527 (inv. č. A 1223), 2012/528 (inv. č. A 1224), 2012/529 (inv. č. A 1225), 2012/530 (inv. č. A 1226), 2012/531 (inv. č. A 1227), 2012/532 (inv. č. A 1228), 2012/533 (inv. č. A 1229), 2012/809 (inv. č. A 1505), 2012/811 (inv. č. A 1507), 2012/814 (inv. č. A 1510), 2012/816 (inv. č. A 1512), 2012/817 (inv. č. A 1513), 2012/818 (inv. č. A 1514), 2012/819 (inv. č. A 1515), 2012/822 (inv. č. A 1518), 2012/824 (inv. č. A 1520)

Rastislav Janák – Jelica Janotová (1942 Bratislava)
Adaptácia prízemnia objektu na Klobočnickej ul. 2 a 4
v Bratislave pre potreby predajne kožušín Kara. Projektová
dokumentácia (pôdorysy, rezy, rezopohľady, pohľady,
axonometria, detaily, sprievodná správa). M 1:25, M 1:10, M 1:5,
M 1:1. 1982

Tuš, ceruza a strojopis na papieri, 34 ks, rozmery rôzne
Prír. č. 2012/221 (inv. č. A 917), 2012/222 (inv. č. A 918), 2012/227 (inv. č. A 923), 2012/228 (inv. č. A 924), 2012/229 (inv. č. A 925), 2012/230 (inv. č. A 926), 2012/231 (inv. č. A 927), 2012/470 (inv. č. A 1166), 2012/473 (inv. č. A 1169), 2012/474 (inv. č. A 1170), 2012/475 (inv. č. A 1171), 2012/477 (inv. č. A 1173), 2012/478 (inv. č. A 1174), 2012/479 (inv. č. A 1175), 2012/483 (inv. č. A 1179), 2012/484 (inv. č. A 1180), 2012/486 (inv. č. A 1182), 2012/488 (inv. č. A 1184), 2012/490 (inv. č. A 1186), 2012/492 (inv. č. A 1188), 2012/493 (inv. č. A 1189), 2012/495 (inv. č. A 1191), 2012/497 (inv. č. A 1193), 2012/498 (inv. č. A 1194), 2012/500 (inv. č. A 1196), 2012/503 (inv. č. A 1199), 2012/505 (inv. č. A 1201), 2012/507 (inv. č. A 1203), 2012/510 (inv. č. A 1206), 2012/511 (inv. č. A 1207), 2012/512 (inv. č. A 1208), 2012/513 (inv. č. A 1209), 2012/518 (inv. č. A 1214), 2012/521 (inv. č. A 1217)

Rastislav Janák – Jelica Janotová
Adaptácia prízemnia objektu na Klobočnickej ul. 2 a 4
v Bratislave pre potreby predpredajového servisu Bratislavskej
informačnej služby. Projektová dokumentácia (pôdorysy, rezy,
pohľady, detaily, libreto). M 1:25, M 1:10, M 1:5, M 1:1. 1983 – 1984
Tuš a strojopis na papieri, 22 ks, rozmery rôzne
Prír. č. 2012/468 (inv. č. A 1164), 2012/469 (inv. č. A 1165), 2012/471 (inv. č. A 1167), 2012/472 (inv. č. A 1168), 2012/476 (inv. č. A 1172), 2012/480 (inv. č. A 1176), 2012/481 (inv. č. A 1177), 2012/487 (inv. č. A 1183), 2012/489 (inv. č. A 1185), 2012/491 (inv. č. A 1187), 2012/494 (inv. č. A 1190), 2012/496 (inv. č. A 1192), 2012/499 (inv. č. A 1195), 2012/502 (inv. č. A 1198), 2012/506 (inv. č. A 1202), 2012/508 (inv. č. A 1204), 2012/509 (inv. č. A 1205), 2012/514 (inv. č. A 1210), 2012/515 (inv. č. A 1211), 2012/516 (inv. č. A 1212), 2012/517 (inv. č. A 1213), 2012/520 (inv. č. A 1216)

Rastislav Janák – Jelica Janotová
Adaptácia prízemnia objektu na Klobočnickej ul. č. 2
a 4 v Bratislave pre potreby predajne Dílo. Projektová
dokumentácia (pôdorysy, rezy, rezopohľady, pohľady, detaily,
sprievodná správa). M 1:25, M 1:10, M 1:5, M 1:1. 1983 – 1984
Tuš, ceruza a strojopis na papieri, 36 ks, rozmery rôzne

Prír. č. 2012/219 (inv. č. A 915), 2012/225 (inv. č. A 921), 2012/226 (inv. č. A 922), 2012/437 (inv. č. A 1133), 2012/438 (inv. č. A 1134), 2012/439 (inv. č. A 1135), 2012/440 (inv. č. A 1136), 2012/441 (inv. č. A 1137), 2012/442 (inv. č. A 1138), 2012/443 (inv. č. A 1139), 2012/444 (inv. č. A 1140), 2012/445 (inv. č. A 1141), 2012/446 (inv. č. A 1142), 2012/447 (inv. č. A 1143), 2012/448 (inv. č. A 1144), 2012/449 (inv. č. A 1145), 2012/450 (inv. č. A 1146), 2012/451 (inv. č. A 1147), 2012/452 (inv. č. A 1148), 2012/453 (inv. č. A 1149), 2012/454 (inv. č. A 1150), 2012/455 (inv. č. A 1151), 2012/456 (inv. č. A 1152), 2012/457 (inv. č. A 1153), 2012/458 (inv. č. A 1154), 2012/459 (inv. č. A 1155), 2012/460 (inv. č. A 1156), 2012/461 (inv. č. A 1157), 2012/462 (inv. č. A 1158), 2012/463 (inv. č. A 1159), 2012/464 (inv. č. A 1160), 2012/465 (inv. č. A 1161), 2012/466 (inv. č. A 1162), 2012/467 (inv. č. A 1163), 2012/485 (inv. č. A 1181), 2012/501 (inv. č. A 1197)

Rastislav Janák – Jelica Janotová
Adaptácia prízemnia objektu na Klobočnickej ul. 2 a 4
v Bratislave pre potreby predajne BIPS. Projektová
dokumentácia (pôdorysy, rezopohľady, axonometria). M 1:50,
M 1:25. 1983 – 1984
Tuš a ceruza na papieri, 7 ks, cca 44 × 90 cm; cca 35 × 27 cm
Prír. č. 2012/685 (inv. č. A 1381), 2012/686 (inv. č. A 1382), 2012/687 (inv. č. A 1383), 2012/688 (inv. č. A 1384), 2012/689 (inv. č. A 1385), 2012/690 (inv. č. A 1386), 2012/691 (inv. č. A 1387)

Autor neznámy
Architektonicko-urbanistická štúdia nového centra mesta
Martin (Rastislav Janák). Okolo 1998
Papier, plast, plexisklo; rezanie, lepenie, 17 × 89 × 89 cm
Prír. č. 2012/560; inv. č. A 1256

Autor neznámy
Nádvorie Domu obradov v Zichyho paláci (Rastislav Janák,
Oľga Janáková, Anna Tomašáková). 1979 – 1982
Sadra; odlievanie, 3 × 38 × 44 cm
Prír. č. 2012/587; inv. č. A 1283

Autor neznámy
Svietidlo z priestorov SNR na Bratislavskom hrade (Rastislav
Janák, Oľga Janáková, Ivan Petelen). 1983 – 1985
Plast, kov; tvarovanie, letovanie, 34 × 34 × 61,5 cm
Prír. č. 2012/593; inv. č. A 1289

Autor neznámy
Suťažný návrh na Hodžovo námestie v Bratislave (Rastislav
Janák). Okolo 2000
Papier, rastliny, plast; rezanie, lepenie; 11 × 70 × 85 cm
Prír. č. 2012/559; inv. č. A 1255

Autor neznámy
Administratívno-prevádzkový komplex Slovenskej sporiteľne
v Bratislave (Rastislav Janák). 1995
Plast, plexisklo; rezanie, lepenie; 27 × 57,5 × 81,5 cm
Prír. č. 2012/564; inv. č. A 1260

Autor neznámy
Stánky na vianočných trhoch na Hviezdoslavovom námestí
v Bratislave (Rastislav Janák). Okolo 1988
Drevo, papier, sklo, kovový drôt; rezanie, lepenie;

12 × 42,5 × 50,5 cm
Prír. č. 2012/608; inv. č. A 1304

Autor neznámy
Pomník Mateja Bella v Mlynskej doline v Bratislave (Rastislav Janák). Okolo 1988
Plast, mosadz, drevo; rezanie, lepenie; 16 × 40 × 48 cm
Prír. č. 2012/600; inv. č. A 1296

Miroslav Vrábel (1966 Žilina)
Nová veža a technické stredisko na letisku v Košiciach (Rastislav Janák, Peter Kucharovič). 1996
Papier, plast, kov, plexisklo; rezanie, lepenie; 23,5 × 33 × 33 cm
Prír. č. 2012/603; inv. č. A 1299

Autor neznámy
Objekt pri severovýchodnej bráne na Bratislavskom hrade (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Ivan Petelen). 1983 – 1985
Drevo, plast, korok, papier; rezanie, lepenie; 15,5 × 60 × 80 cm
Prír. č. 2012/607; inv. č. A 1303

Autor neznámy
Čelná stena (1) zasadacej siene na 2. poschodí objektu SNR na Bratislavskom hrade (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Ivan Petelen). 1983 – 1985
Plast; rezanie, lepenie, 13 × 40,5 × 1,5 cm
Prír. č. 2012/590; inv. č. A 1286

Autor neznámy
Čelná stena (2) zasadacej siene na 2. poschodí objektu SNR na Bratislavskom hrade (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Ivan Petelen). 1983 – 1985
Plast; rezanie, lepenie; 4 × 13 × 40,5 cm
Prír. č. 2012/563; inv. č. A 1259

Autor neznámy
Nová veža TWR s prístavbou na letisku M. R. Štefánika v Bratislave (Rastislav Janák). Okolo 2000
Plast, plexisklo; rezanie, lepenie; 31 × 31 × 30 cm
Prír. č. 2012/596; inv. č. A 1292

Autor neznámy
Svietidlo pravdepodobne z priestorov Československých aerolínií v bratislavskej Redute (Rastislav Janák, Peter Černo). 1979 – 1986
Kov (neznačené); ohýbanie, letovanie; 6 × 15 × 46 cm
Prír. č. 2012/569; inv. č. A 1265

Autor neznámy
Svietidlo zo Zichyho paláca (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Anna Tomašáková). 1979 – 1982
Plast, sklo; rezanie, lepenie, ohýbanie skla; 8 × 30 × 44,5 cm
Prír. č. 2012/575; inv. č. A 1271

Autor neznámy
Administratívna budova (Rastislav Janák). Dátum vzniku neznámy
Plast; rezanie, lepenie; 17 × 45 × 60 cm
Prír. č. 2012/598; inv. č. A 1294

Autor neznámy
Koncertná sieň v Ostrave (Rastislav Janák). Okolo 1982
Drevo, kartón; rezanie, lepenie; 6,5 × 40 × 50 cm
Prír. č. 2012/567; inv. č. A 1263

Autor neznámy
Stánok FREESHOP v starej odbavovacej budove Letiska M. R. Štefánika v Bratislave (Rastislav Janák). 1989 – 1991
Drevo, kov, kartón, rezanie, lepenie; 18 × 46 × 50,5 cm
Prír. č. 2012/586; inv. č. A 1282

Autor neznámy
Čelná stena so štátnym znakom v sále na 2. poschodí v Zichyho paláci (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Anna Tomašáková). 1979 – 1982
Plast; rezanie, lepenie; 7 × 17 × 52 cm
Prír. č. 2012/568; inv. č. A 1264

Autor neznámy
Objekt pri severovýchodnej bráne na Bratislavskom hrade (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Ivan Petelen). 1983 – 1985
Plast, korok, kov, suché rastliny; rezanie, lepenie; 16 × 30,5 × 47 cm
Prír. č. 2012/585; inv. č. A 1281

Autor neznámy
Svietidlo v Dome obradov v Zichyho paláci (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Anna Tomašáková). 1979 – 1982
Plast; rezanie, lepenie; 15,3 × 23 × 10,7 cm
Prír. č. 2012/243; inv. č. A 939



↑ Autor neznámy
Svietidlo pre Supraphon (Rastislav Janák, Vojtech Vilhan)
Okolo 1981
Kov; lepenie, 32,8 × 3,2 × 2,6 cm
Prír. č. 2012/232; inv. č. A 928

Hilda Fialová – Rajmund Müller a neznámy autor
Priestory kina Tatra v Bratislave (Rastislav Janák, Peter Černo). Súbor fotografií projektovej dokumentácie a realizácie.
Okolo 1979
Farebná a čiernobiela fotografia, 40 ks, cca 23 × 30 cm; cca 49 × 49 cm; cca 60 × 50 cm
Prír. č. 2012/241 (inv. č. A 937), 2012/242 (inv. č. A 938), 2012/552 (inv. č. A 1248), 2012/553 (inv. č. A 1249), 2012/554 (inv. č. A 1250), 2012/555 (inv. č. A 1251), 2012/556 (inv. č. A 1252), 2012/557

(inv. č. A 1253), 2012/558 (inv. č. A 1254), 2012/561 (inv. č. A 1257), 2012/562 (inv. č. A 1258), 2012/565 (inv. č. A 1261), 2012/566 (inv. č. A 1262), 2012/570 (inv. č. A 1266), 2012/571 (inv. č. A 1267), 2012/572 (inv. č. A 1268), 2012/573 (inv. č. A 1269), 2012/574 (inv. č. A 1270), 2012/576 (inv. č. A 1272), 2012/577 (inv. č. A 1273), 2012/578 (inv. č. A 1274), 2012/579 (inv. č. A 1275), 2012/580 (inv. č. A 1276), 2012/581 (inv. č. A 1277), 2012/582 (inv. č. A 1278), 2012/583 (inv. č. A 1279), 2012/584 (inv. č. A 1280), 2012/588 (inv. č. A 1284), 2012/589 (inv. č. A 1285), 2012/591 (inv. č. A 1287), 2012/592 (inv. č. A 1288), 2012/594 (inv. č. A 1290), 2012/595 (inv. č. A 1291), 2012/597 (inv. č. A 1293), 2012/599 (inv. č. A 1295), 2012/601 (inv. č. A 1297), 2012/602 (inv. č. A 1298), 2012/604 (inv. č. A 1300), 2012/605 (inv. č. A 1301), 2012/606 (inv. č. A 1302)

Hilda Môtovská – Ivan Petelen (1947 Banská Bystrica)
a neznámy autor

Československé aerolínie v budove Reduty v Bratislave
(Rastislav Janák, Peter Černo). Súbor fotografií. Okolo 1986
Farebná a čiernobiela fotografia, 55 ks, cca 24 × 18 cm,
cca 49 × 49 cm

Prír. č. 2012/224 (inv. č. A 920), 2012/391 (inv. č. A 1087), 2012/394 (inv. č. A 1090), 2012/396 (inv. č. A 1092), 2012/397 (inv. č. A 1093), 2012/402 (inv. č. A 1098), 2012/403 (inv. č. A 1099), 2012/407 (inv. č. A 1103), 2012/412 (inv. č. A 1108), 2012/413 (inv. č. A 1109), 2012/419 (inv. č. A 1115), 2012/424 (inv. č. A 1120), 2012/429 (inv. č. A 1125), 2012/431 (inv. č. A 1127), 2012/711 (inv. č. A 1407), 2012/712 (inv. č. A 1408), 2012/713 (inv. č. A 1409), 2012/714 (inv. č. A 1410), 2112/715 (inv. č. A 1411), 2012/717 (inv. č. A 1413), 2012/725 (inv. č. A 1421), 2012/727 (inv. č. A 1423), 2012/728 (inv. č. A 1424), 2012/734 (inv. č. A 1430), 2012/735 (inv. č. A 1431), 2012/738 (inv. č. A 1434), 2012/741 (inv. č. A 1437), 2012/745 (inv. č. A 1441), 2012/746 (inv. č. A 1442), 2012/747 (inv. č. A 1443), 2012/748 (inv. č. A 1444), 2012/749 (inv. č. A 1445), 2012/750 (inv. č. A 1446), 2012/751 (inv. č. A 1447), 2012/753 (inv. č. A 1449), 2012/758 (inv. č. A 1454), 2012/760 (inv. č. A 1456), 2012/762 (inv. č. A 1458), 2012/765 (inv. č. A 1461), 2012/766 (inv. č. A 1462), 2012/767 (inv. č. A 1463), 2012/768 (inv. č. A 1464), 2012/769 (inv. č. A 1465), 2012/770 (inv. č. A 1466), 2012/771 (inv. č. A 1467), 2012/772 (inv. č. A 1468), 2012/773 (inv. č. A 1469), 2012/774 (inv. č. A 1470), 2012/775 (inv. č. A 1471), 2012/776 (inv. č. A 1472), 2012/777 (inv. č. A 1473), 2012/778 (inv. č. A 1474), 2012/779 (inv. č. A 1475), 2012/780 (inv. č. A 1476), 2012/781 (inv. č. A 1477)



† Hilda Môtovská
Predajňa Supraphon v Bratislave (Rastislav Janák, Vojtech
Vilhan). Okolo 1981
Čiernobiela fotografia, 17,6 × 24,5 cm
Prír. č. 2012/406 (inv. č. A 1102)

Ľubo Stacho (1953 Handlová) – Silvia Valachová – Elena
Trokanová – Rajmund Müller – Hilda Môtovská a neznámy
autor

Adaptácia prízemnia domu na Klobočnickej ulici č. 2 a 4
v Bratislave pre potreby predajní Kara, Dílo, Bižutéria, Klenoty,
pre Bratislavskú informačnú službu a Múzeum J. N. Hummela
(Rastislav Janák, Jelica Janotová). Súbor fotografií projektovej
dokumentácie a fotografií realizácie. Okolo 1984

Farebná a čiernobiela fotografia, 87 ks, rozmery rôzne
Prír. č. 2012/395 (inv. č. A 1091), 2012/399 (inv. č. A 1095), 2012/405 (inv. č. A 1101), 2012/423 (inv. č. A 1119), 2012/427 (inv. č. A 1123), 2012/433 (inv. č. A 1129), 2012/434 (inv. č. A 1130), 2012/649 (inv. č. A 1345), 2012/650 (inv. č. A 1346), 2012/651 (inv. č. A 1347), 2012/652 (inv. č. A 1348), 2012/653 (inv. č. A 1349), 2012/654 (inv. č. A 1350), 2012/655 (inv. č. A 1351), 2012/656 (inv. č. A 1352), 2012/657 (inv. č. A 1353), 2012/658 (inv. č. A 1354), 2012/659 (inv. č. A 1355), 2012/661 (inv. č. A 1357), 2012/662 (inv. č. A 1358), 2012/663 (inv. č. A 1359), 2012/664 (inv. č. A 1360), 2012/665 (inv. č. A 1361), 2012/666 (inv. č. A 1362), 2012/667 (inv. č. A 1363), 2012/668 (inv. č. A 1364), 2012/670 (inv. č. A 1366), 2012/671 (inv. č. A 1367), 2012/672 (inv. č. A 1368), 2012/673 (inv. č. A 1369), 2012/675 (inv. č. A 1371), 2012/676 (inv. č. A 1372), 2012/677 (inv. č. A 1373), 2012/679 (inv. č. A 1375), 2012/680 (inv. č. A 1376), 2012/681 (inv. č. A 1377), 2012/682 (inv. č. A 1378), 2012/683 (inv. č. A 1379), 2012/692 (inv. č. A 1388), 2012/693 (inv. č. A 1389), 2012/694 (inv. č. A 1390), 2012/695 (inv. č. A 1391), 2012/696 (inv. č. A 1392), 2012/697 (inv. č. A 1393), 2012/698 (inv. č. A 1394), 2012/699 (inv. č. A 1395), 2012/700 (inv. č. A 1396), 2012/701 (inv. č. A 1397), 2012/702 (inv. č. A 1398), 2012/703 (inv. č. A 1399), 2012/704 (inv. č. A 1400), 2012/705 (inv. č. A 1401), 2012/706 (inv. č. A 1402), 2012/707 (inv. č. A 1403), 2012/708 (inv. č. A 1404), 2012/709 (inv. č. A 1405), 2012/710 (inv. č. A 1406), 2012/716 (inv. č. A 1412), 2012/718 (inv. č. A 1414), 2012/719 (inv. č. A 1415), 2012/720 (inv. č. A 1416), 2012/721 (inv. č. A 1417), 2012/722 (inv. č. A 1418), 2012/723 (inv. č. A 1419), 2012/724 (inv. č. A 1420), 2012/726 (inv. č. A 1422), 2012/729 (inv. č. A 1425), 2012/730 (inv. č. A 1426), 2012/731 (inv. č. A 1427), 2012/732 (inv. č. A 1428), 2012/733 (inv. č. A 1429), 2012/736 (inv. č. A 1432), 2012/737 (inv. č. A 1433), 2012/739 (inv. č. A 1435), 2012/740 (inv. č. A 1436), 2012/742 (inv. č. A 1438), 2012/743 (inv. č. A 1439), 2012/744 (inv. č. A 1440), 2012/752 (inv. č. A 1448), 2012/754 (inv. č. A 1450), 2012/755 (inv. č. A 1451), 2012/756 (inv. č. A 1452), 2012/757 (inv. č. A 1453), 2012/759 (inv. č. A 1455), 2012/761 (inv. č. A 1457), 2012/763 (inv. č. A 1459), 2012/764 (inv. č. A 1460)

Marián Márton a neznámy autor

Dom občianskych obradov na Jiráskovej ulici v Bratislave
(Rastislav Janák, Oľga Janáková, Anna Tomašáková). Súbor
fotografií. Okolo 1982

Farebná a čiernobiela fotografia, 36 ks, cca 25 × 25 cm;
cca 30 × 30 cm; cca 24 × 37 cm; cca 12 × 12 cm; cca 15 × 15 cm;
cca 18 × 18 cm

Prír. č. 2012/279 (inv. č. A 975), 2012/294 (inv. č. A 990), 2012/295 (inv. č. A 991), 2012/347 (inv. č. A 1043), 2012/348 (inv. č. A 1044), 2012/374 (inv. č. A 1070), 2012/376 (inv. č. A 1072), 2012/385 (inv. č. A 1081), 2012/388 (inv. č. A 1084), 2012/389 (inv. č. A 1085), 2012/390 (inv. č. A 1086), 2012/392 (inv. č. A 1088), 2012/393 (inv. č. A 1089), 2012/398 (inv. č. A 1094), 2012/400 (inv. č. A 1096), 2012/401 (inv. č. A 1097), 2012/404 (inv. č. A 1100), 2012/408 (inv. č. A 1104), 2012/409 (inv. č. A 1105), 2012/410 (inv. č. A 1106),

2012/411 (inv. č. A 1107), 2012/414 (inv. č. A 1110), 2012/415 (inv. č. A 1111), 2012/416 (inv. č. A 1112), 2012/417 (inv. č. A 1113), 2012/418 (inv. č. A 1114), 2012/420 (inv. č. A 1116), 2012/421 (inv. č. A 1117), 2012/422 (inv. č. A 1118), 2012/425 (inv. č. A 1121), 2012/426 (inv. č. A 1122), 2012/428 (inv. č. A 1124), 2012/430 (inv. č. A 1126), 2012/432 (inv. č. A 1128), 2012/435 (inv. č. A 1131), 2012/436 (inv. č. A 1132)

Ivan Petelen – Hilda Môtovská – Rajmund Müller a neznámy autor
Objekt SNR na Bratislavskom hrade (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Ivan Petelen). Súbor fotografií projektovej dokumentácie a fotografií realizácie. Okolo 1985

Farebná a čiernobiela fotografia, 78 ks, cca 24 × 18 cm; cca 25 × 25 cm; 25 × 30 cm; 15 × 40 cm; cca 50 × 50 cm; cca 60 × 50 cm
Prír. č. 2012/223 (inv. č. A 919), 2012/272 (inv. č. A 968), 2012/274 (inv. č. A 970), 2012/275 (inv. č. A 971), 2012/276 (inv. č. A 972), 2012/278 (inv. č. A 974), 2012/280 (inv. č. A 976), 2012/282 (inv. č. A 978), 2012/283 (inv. č. A 979), 2012/284 (inv. č. A 980), 2012/285 (inv. č. A 981), 2012/286 (inv. č. A 982), 2012/287 (inv. č. A 983), 2012/288 (inv. č. A 984), 2012/289 (inv. č. A 985), 2012/291 (inv. č. A 987), 2012/292 (inv. č. A 988), 2012/296 (inv. č. A 992), 2012/298 (inv. č. A 994), 2012/299 (inv. č. A 995), 2012/300 (inv. č. A 996), 2012/301 (inv. č. A 997), 2012/305 (inv. č. A 1001), 2012/306 (inv. č. A 1002), 2012/307 (inv. č. A 1003), 2012/308 (inv. č. A 1004), 2012/310 (inv. č. A 1006), 2012/311 (inv. č. A 1007), 2012/312 (inv. č. A 1008), 2012/314 (inv. č. A 1010), 2012/315 (inv. č. A 1011), 2012/317 (inv. č. A 1013), 2012/319 (inv. č. A 1015), 2012/320 (inv. č. A 1016), 2012/321 (inv. č. A 1017), 2012/323 (inv. č. A 1019), 2012/324 (inv. č. A 1020), 2012/328 (inv. č. A 1024), 2012/329 (inv. č. A 1025), 2012/330 (inv. č. A 1026), 2012/331 (inv. č. A 1027), 2012/332 (inv. č. A 1028), 2012/333 (inv. č. A 1029), 2012/334 (inv. č. A 1030), 2012/336 (inv. č. A 1032), 2012/337 (inv. č. A 1033), 2012/338 (inv. č. A 1034), 2012/339 (inv. č. A 1035), 2012/343 (inv. č. A 1039), 2012/345 (inv. č. A 1041), 2012/346 (inv. č. A 1042), 2012/349 (inv. č. A 1045), 2012/351 (inv. č. A 1047), 2012/352 (inv. č. A 1048), 2012/353 (inv. č. A 1049), 2012/354 (inv. č. A 1050), 2012/355 (inv. č. A 1051), 2012/356 (inv. č. A 1052), 2012/357 (inv. č. A 1053), 2012/358 (inv. č. A 1054), 2012/359 (inv. č. A 1055), 2012/360 (inv. č. A 1056), 2012/361 (inv. č. A 1057), 2012/362 (inv. č. A 1058), 2012/363 (inv. č. A 1059), 2012/364 (inv. č. A 1060), 2012/365 (inv. č. A 1061), 2012/368 (inv. č. A 1064), 2012/370 (inv. č. A 1066), 2012/371 (inv. č. A 1067), 2012/372 (inv. č. A 1068), 2012/373 (inv. č. A 1069), 2012/375 (inv. č. A 1071), 2012/378 (inv. č. A 1074), 2012/380 (inv. č. A 1076), 2012/381 (inv. č. A 1077), 2012/382 (inv. č. A 1078), 2012/387 (inv. č. A 1083)

Martin Ličko (1948 Bratislava) a neznámy autor
Druhá odbavovacia hala na Letisku M. R. Štefánika v Bratislave (Rastislav Janák, Oľga Janáková, Jan Uchytíl). Súbor fotografií. 1992 – 1999

Farebná a čiernobiela fotografia, 56 ks, cca 18 × 18 cm; cca 20 × 20 cm; cca 20 × 15 cm; cca 27 × 18 cm; cca 21 × 30 cm; cca 20 × 14 cm

Prír. č. 2012/247 (inv. č. A 943), 2012/248 (inv. č. A 944), 2012/249 (inv. č. A 945), 2012/250 (inv. č. A 946), 2012/251 (inv. č. A 947), 2012/252 (inv. č. A 948), 2012/253 (inv. č. A 949), 2012/254 (inv. č. A 950), 2012/255 (inv. č. A 951), 2012/256 (inv. č. A 952), 2012/257 (inv. č. A 953), 2012/258 (inv. č. A 954), 2012/259 (inv. č. A 955), 2012/260 (inv. č. A 956), 2012/261

(inv. č. A 957), 2012/262 (inv. č. A 958), 2012/263 (inv. č. A 959), 2012/264 (inv. č. A 960), 2012/265 (inv. č. A 961), 2012/266 (inv. č. A 962), 2012/267 (inv. č. A 963), 2012/268 (inv. č. A 964), 2012/265 (inv. č. A 965), 2012/270 (inv. č. A 966), 2012/271 (inv. č. A 967), 2012/273 (inv. č. A 969), 2012/277 (inv. č. A 973), 2012/281 (inv. č. A 977), 2012/290 (inv. č. A 986), 2012/293 (inv. č. A 989), 2012/297 (inv. č. A 993), 2012/302 (inv. č. A 998), 2012/303 (inv. č. A 999), 2012/304 (inv. č. A 1000), 2012/309 (inv. č. A 1005), 2012/313 (inv. č. A 1009), 2012/316 (inv. č. A 1012), 2012/318 (inv. č. A 1014), 2012/322 (inv. č. A 1018), 2012/325 (inv. č. A 1021), 2012/326 (inv. č. A 1022), 2012/327 (inv. č. A 1023), 2012/335 (inv. č. A 1031), 2012/340 (inv. č. A 1036), 2012/341 (inv. č. A 1037), 2012/342 (inv. č. A 1038), 2012/344 (inv. č. A 1040), 2012/350 (inv. č. A 1046), 2012/366 (inv. č. A 1062), 2012/367 (inv. č. A 1063), 2012/369 (inv. č. A 1065), 2012/377 (inv. č. A 1073), 2012/379 (inv. č. A 1075), 2012/383 (inv. č. A 1079), 2012/384 (inv. č. A 1080), 2012/386 (inv. č. A 1082)

Súbor fotografií stavebného komplexu Domu revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave od trojice popredných architektov neskoršej moderny na Slovensku – Ferdinanda Končeka, Ilja Skočeka a Ľubomíra Titla získala Slovenská národná galéria darom od architekta Ľubomíra Titla. Predstavuje dve série materiálu od fotografov Ľubomíra Stacha a O. Jaburkovej, autorstvo časti materiálu je zatiaľ neidentifikované. Séria fotografických záznamov z obdobia výstavby a séria fotografií tesne po dokončení stavby poskytujú cenný doklad o jej autentickom stave a odhaľuje jednotlivé stavebné etapy, stavebné techniky a materiály. Komplex Domu revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave vznikol na podnet odborovej organizácie ROH, ktorá tu zamýšľala vybudovať reprezentatívny kultúrno-spoločenský komplex, poskytujúci priestor pre rokovanie zjazdov komunistickej strany aj pre kultúrne aktivity obyvateľov mesta. Architektonický návrh sa získal v roku 1955 súťažou, jeho definitívna podoba sa však ujasňovala postupom stavebných prác aj kreovaním lokality programu ešte nasledujúcich dvadsať rokov. Podľa projektu architektov Ferdinanda Končeka, Ilju Skočeka a Ľubomíra Titla napokon postavili v etapovitej výstavbe účelové objekty Domu techniky, Domu detí a mládeže, administratívnu budovu, kluby a rozsiahle reprezentačné priestory Domu ROH. Autori vytvorili komplex ako zomknutú štruktúru objemov s výraznou vertikálou šestnásťpodlažnej administratívnej budovy, kde najmä územčistá hmota reprezentačnej časti s ponechaním rozsiahlych plôch nečlenených stien pôsobí dominantne. Význam objektu zdôrazňovalo aj obloženie obvodových stien bledým kararským mramorom. Vytvorenie širokého nástupného priestoru s parkovou úpravou nebolo z dôvodu dodatočne naplánovanej výstavby novej tržnice realizované.

Súbor fotografií Domu revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Ľubomír Titl)

Ľubo Stacho (1953 Handlová)

Pohľad na Dom detí a Dom techniky zo Škultétyho ulice (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Ľubomír Titl). 1980 – 1981

Čiernobiela fotografia, 29,7 × 39,7 cm

Prír. č. 2012/201; inv. č. A 897

Bočná fasáda Domu odborov (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 28,2 × 39,7 cm
Prír. č. 2012/208; inv. č. A 904

Detail vstupu do organizačnej budovy s plastikou sochára A. Víku (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 49,7 × 49,6 cm
Prír. č. 2012/213; inv. č. A 909

Detail čelnej fasády Domu odborov (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
čiernobiela fotografia, 49,6 × 59,7 cm
Prír. č. 2012/198; inv. č. A 894

Pohľad z átria na Dom techniky a časť klubov (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 18 × 23,5 cm
Prír. č. 2012/209; inv. č. A 905

Detail vstupu do organizačnej budovy s plastikou sochára A. Víku (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 18,7 × 40,3 cm
Prír. č. 2012/205; inv. č. A 901

O. Jaburková
Pohľad na obvodové múry veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia počas výstavby (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 18,1 × 23,7 cm
Prír. č. 2012/197; inv. č. A 893

Detail nosnej konštrukcie Domu Revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 23,9 × 18 cm
Prír. č. 2012/203; inv. č. A 899

Pohľad na rozostavaný komplex Domu Revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 18 × 24 cm
Prír. č. 2012/211; inv. č. A 907

Pohľad na rozostavaný komplex Domu Revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave s nosnou konštrukciou v popredí (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 9 × 13,9 cm
Prír. č. 2012/214; inv. č. A 910

Pohľad do interiéru Domu Revolučného odborového hnutia počas výstavby (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 18,1 × 24 cm
Prír. č. 2012/207; inv. č. A 903

Pohľad na rozostavaný komplex Domu Revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave s nosnou konštrukciou v popredí (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 24,1 × 18,1 cm
Prír. č. 2012/193; inv. č. A 889

Pohľad na rozostavaný komplex Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 18,2 × 24 cm
Prír. č. 2012/216; inv. č. A 912

Pohľad na rozostavaný komplex Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 18,1 × 24 cm
Prír. č. 2012/210; inv. č. A 906

Detail nosnej konštrukcie Domu Revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1977 – 1978
Čiernobiela fotografia, 23,9 × 18,1 cm
Prír. č. 2012/200; inv. č. A 896

Ivan Hoffman (1952 Martin)
Fotografia z obdobia inštalácie stropu vo veľkej sále Domu Revolučného odborového hnutia (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). Okolo 1979 – 1980
Čiernobiela fotografia, 23,4 × 18,4 cm
Prír. č. 2012/217; inv. č. A 913

Autor neznámy
Pohľad na strop veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 49,5 × 49,5 cm
Prír. č. 2012/204; inv. č. A 900

Autor neznámy
Pohľad do hľadiska veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 49,5 × 49,5 cm
Prír. č. 2012/192; inv. č. A 888

Autor neznámy
Čelná fasáda Domu odborov a náčrt osadenia pomníka (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 22,3 × 29,7 cm
Prír. č. 2012/215; inv. č. A 911

Autor neznámy
Kreslá veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Ilja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 – 1981
Čiernobiela fotografia, 29 × 40,4 cm
Prír. č. 2012/202; inv. č. A 898

Autor neznámy

Pohľad do veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 - 1981

Čiernobiela fotografia, 29,7 × 39,4 cm

Prír. č. 2012/194; inv. č. A 890

Autor neznámy

Pohľad do veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 - 1981

Farebná fotografia, 49,7 × 59,3 cm

Prír. č. 2012/195; inv. č. A 891

Autor neznámy

Pohľad do veľkej sály Domu Revolučného odborového hnutia v Bratislave (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 - 1981

Farebná fotografia, 49,5 × 49,6 cm

Prír. č. 2012/206; inv. č. A 902

Autor neznámy

Veľké foyer Domu odborov s koženou sedacou súpravou od I. Slameňa (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 - 1981

Čiernobiela fotografia, 49,7 × 49,5 cm

Prír. č. 2012/199; inv. č. A 895



↑ Autor neznámy

Veľké foyer Domu odborov s koženými sedacími súpravami od I. Slameňa (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 - 1981

Čiernobiela fotografia, 49,9 × 49,5 cm

Prír. č. 2012/196; inv. č. A 892

Autor neznámy

Celkový pohľad na komplex Domu Revolučného odborového hnutia, Domu techniky a Domu detí zo Škultétyho ulice (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl). 1980 - 1981

Čiernobiela fotografia, 28,9 × 40,3 cm

Prír. č. 2012/218; inv. č. A 914

Autor neznámy

Pohľad do veľkého foyer Domu revolučného odborového hnutia v Bratislave (Il'ja Skoček, Ferdinand Konček, Lubomír Titl).

1980 - 1981

Čiernobiela fotografia, 18,5 × 40,4 cm

Prír. č. 2012/212; inv. č. A 908

DIZAJN A ÚŽITKOVÉ UMENIE

Súbor drobných úžitkových predmetov hotela Kyjev v Bratislave nadobudla Slovenská národná galéria formou záchranného nákupu v priebehu likvidácie pôvodného interiérového zariadenia.

Komplex obchodného domu a hotela Kyjev v Bratislave je dielom architekta Ivana Matušika, považovaného za jedného z najvýznamnejších architektov neskorej moderny na Slovensku. Výstavba bola realizovaná v priebehu rokov 1964 - 1973 podľa návrhu oceneného v celoštátnej architektonickej súťaži prvou cenou. Dodnes je stavba svojím urbanistickým i architektonickým riešením považovaná za jeden z najzachovalejších príkladov moderného budovania mesta 60. rokov 20. storočia.

Architekt si za charakteristický motív kompozície zvolil kombináciu horizontálnej a vertikálnej hmoty, ktorá sa v tom čase bežne vo svete používala. Prvýkrát ju v roku 1952 uplatnili Louis Skidmore, Nathaniel A. Owings a John O. Merrill na obchodnom dome Lever House v New Yorku. Neskôr napríklad Arne Jacobsen pri hoteli Radisson SAS v Kodani (1958 - 1960) či Roland Korn, Heinz Scharlipp a Hans E. Bogatsky na hoteli Stadt Berlin z roku 1970. Za príbuzné riešenie možno považovať aj budovu parlamentu v meste Brazília od Oscara Niemayera (1957 - 1964) či komplex Vysokiej školy poľnohospodárskej v Nitre od Vladimíra Dedečka (1960 - 1966). Príčlenenie samostatnej trojuholníkovej hmoty, ako ju predstavil komplex Kamenného námestia, je však aj pri takomto pohľade unikátne. Stavba je cenená aj kvôli viacerým inovatívnym konštrukčným a technickým riešeniam, ako i precízne domysleným a realizovaným detailom. Zamýšľaná rekonštrukcia hotela viedla v októbri roku 2011 k ukončeniu jeho prevádzky a postupnému odpredávaniu hotelového zariadenia vrátane významných diel slovenských umelcov, ktoré boli súčasťou interiérového zariadenia. Odpredaj prebiehal formou dražby a dodatočného burzového dopredaja. Slovenská národná galéria ani iné kultúrne inštitúcie však neboli o prebiehajúcich akciách informované. Záchranný nákup v tretí predajný deň preto priniesol iba torzo autentického zariadenia hotela, ktorý bol i predmetom nadobudnutia. (VD)

Súbor prívieskov ku kľúčom s logom hotela Kyjev

Václav Cigler (1929 Vsetín, ČR), (Kovovýroba Zokov) Príviesok ku kľúčom č. 607 s logom hotel Kyjev. 1973 Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm Prír. č. 2012/185; inv. č. UP-F 1239

Príviesok ku kľúčom č. 407 s logom hotel Kyjev. 1973 Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm Prír. č. 2012/186; inv. č. UP-F 1240

Príviesok ku kľúčom č. 501 s logom hotel Kyjev. 1973 Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm Prír. č. 2012/187; inv. č. UP-F 1241

Prívesok ku kľúčom č. 209 s logom hotel Kyjev. 1973
Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm
Prír. č. 2012/188; inv. č. UP-F 1243

Prívesok ku kľúčom č. 1112 s logom hotel Kyjev. 1973
Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm
Prír. č. 2012/189; inv. č. UP-F 1243

Prívesok ku kľúčom č. 609 s logom hotel Kyjev. 1973
Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm
Prír. č. 2012/190; inv. č. UP-F 1244

Prívesok ku kľúčom č. 1103 s logom hotel Kyjev. 1973
Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm
Prír. č. 2012/191; inv. č. UP-F 1245

Prívesok ku kľúčom (bez čísla) s logom hotel Kyjev. 1973
Hliník, kremík, striebro; odlievanie; 10,3 × 6,5 cm
Prír. č. 2012/192; inv. č. UP-F 1246

Súbor servisnej súpravy s logom hotela Kyjev

Autor neznámy
Podšálka k mokka šálke. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, 1,7 × 13 × 0,7 cm
Prír. č. 2012/65; inv. č. UP-F 1236

Autor neznámy
Vázička s emblémom hotela Kyjev. 1980 – 1989
Glazovaná hlina; 12 × 10 × 11,5 cm
Prír. č. 2012/66; inv. č. UP-F 1237

Autor neznámy
Dezertný tanierik s emblémom hotela Kyjev. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, 1,7 × 19,5 × 0,7 cm
Prír. č. 2012/67; inv. č. UP-F 1229

Autor neznámy
Čajník s emblémom hotela Kyjev a vrchnák. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, čajník, 10,5 × 14 × 9,2 cm; vrchnák
3,9 × 5,6 × 2,2 cm
Prír. č. 2012/68; inv. č. UP-F 1228

Autor neznámy
Koňakový pohár s emblémom hotela Kyjev. 1990 – 1990
Sklo; fúkanie, 11,5 × 7,5 × 7,5 cm
Prír. č. 2012/69; inv. č. UP-F 1230

Autor neznámy
Nádoba na mlieko. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, 3,3 × 3,7 × 2,8 cm
Prír. č. 2012/70; inv. č. UP-F 1234

Autor neznámy
Koňakový pohár s emblémom hotela Kyjev. 1990 – 1990
Sklo; fúkanie, 11,5 × 7,5 × 7,5 cm
Prír. č. 2012/71; inv. č. UP-F 1231

Autor neznámy
Cukornička bez vrchnáka s emblémom hotela Kyjev.

1980 – 1989
Glazovaná hlina, 7,2 × 9 × 7 cm
Prír. č. 2012/72; inv. č. UP-F 1227

Autor neznámy
Mliečnik s emblémom hotela Kyjev. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, 7,2 × 9 × 7 cm
Prír. č. 2012/73; inv. č. UP-F 1232

Autor neznámy
Mokka šálka s emblémom hotela Kyjev. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, 5,4 × 7,7 × 5,2 cm
Prír. č. 2012/74; inv. č. UP-F 1233

Autor neznámy
Omáčník s emblémom hotela Kyjev. 1980 – 1989
Glazovaná hlina, 4,7 × 12 × 4,8 cm
Prír. č. 2012/75; inv. č. UP-F 1235

Miloš Balgavý st. (1925 Malé Leváre – 1999 Trnava)
Reliéf Kvet. 1983 – 1984
Hlina, šamot, modelovanie, glazovanie, vypalovanie, Ø 52 cm
Neznačené
Prír. č. 57/2012; inv. č. UP-F 1219
Dielo získané darom

Miloš Balgavý st. (1925 Malé Leváre – 1999 Trnava)
Reliéf Kvet. 1983 – 1984
Hlina, šamot, glazovanie, modelovanie, vypalovanie, Ø 52 cm
Neznačené
Prír. č. 58/2012; inv. č. UP-F 1220
Dielo získané darom

Václav Kautman (1922 – 1981)
Lev veľký. 1968
Drevo, razenie, leštenie, dĺžka 50 cm
Neznačené
Prír. č. 59/2012; inv. č. UP-F 1222
Dielo získané darom

Václav Kautman (1922 – 1981)
Slon. 1968
Drevo, razenie, leštenie, dĺžka 22 cm
Neznačené
Prír. č. 60/2012; inv. č. UP-F 1223
Dielo získané darom

Václav Kautman (1922 – 1981)
Lev malý. 1968
Drevo, razenie, leštenie, dĺžka 25,5 cm
Neznačené
Prír. č. 61/2012; inv. č. UP-F 1221
Dielo získané darom

Marián Laššák (1979 Detva)
Bar code. 2005
Kov, MDF doska, kombinovaná technika, 86 × 43 cm
Neznačené
Prír. č. 62/2012; inv. č. UP-F 1224
Dielo získané kúpou od autora



Marián Laššák (1979 Detva)

† Folk Chair. 2009

Drevo, kov, kombinovaná technika, 85 × 42 cm

Neznačené

Prír. č. 63/2012; inv. č. UP-F 1225

Dielo získané kúpou od autora



Marián Laššák (1979 Detva)

† She Chair. 2005

Drevo, kombinovaná technika, 85 × 45 cm

Neznačené

Prír. č. 64/2012; inv. č. UP-F 1226

Dielo získané kúpou od autora

Akvizície Slovenskej národnej galérie v roku 2013

Zbierky starého umenia

Zbierka barokového umenia

(diela boli získané do zbierky na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 1. októbra 2013)

Kurátorka: Katarína Chmelinová

Neznámy maliar

Smrť sv. Kláry. 2. polovica 18. storočia

Plátno, olej, 48,0 × 37,5 cm; s rámom 60,4 × 49,0 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/164; inv. č. O 6987

Interný prevod deponátu

Neznámy maliar

Vízia sv. Kláry. 2. polovica 18. storočia

Plátno, olej, 92,6 × 66,3 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/165; inv. č. O 6988

Interný prevod deponátu

Neznámy maliar

Pútnik. Okolo 1800

Plátno, olej, 91,5 × 64,5 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/166; inv. č. O 6989

Interný prevod deponátu

Neznámy stredoeurópsky maliar

Panna Mária. 1770 - 1800

Plátno, olej, 48,1 × 38,0 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/167; inv. č. O 6990

Interný prevod deponátu

Neznámy maliar

Biskup Vavrinec Stahleta. 1795

Plátno, olej, 95,3 × 70,8 cm

Značenie: zadná strana plátna čiernym „Bischof Laurence Stahleta 1795“

Prír. č. 2013/168; inv. č. O 6991

Interný prevod deponátu

Vít Stadler (1635 - 1655 doložený na Slovensku)

Oltár Piety - architektúra. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 176,5 × 152,2 × 41,0 cm

Značenie: v predele vo zdvojenej kartuši esterházyovský erb, 1650 a text PE DG

Prír. č. 2013/156; inv. č. P 2721

Interný prevod deponátu

Vít Stadler (1635 - 1655 doložený na Slovensku)

Pieta z Oltára Piety. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 74 × 58 × 29 cm

Značenie: rezba v zadnej časti diela V.S. 1650

Prír. č. 2013/157; inv. č. P 2722

Interný prevod deponátu

Sv. Barbora z Oltára Piety. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 77,5 × 35 × 18 cm, podstavec 13,5 × 28,5 × 14 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/158; inv. č. P 2723

Interný prevod deponátu

Vít Stadler (1635 - 1655 doložený na Slovensku)

Sv. František z Assisi z Oltára Piety. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 66 × 49,5 × 18,0 cm, podstavec 19 × 28 × 15 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/156; inv. č. P 2724

Interný prevod deponátu

Vít Stadler (1635 - 1655 doložený na Slovensku)

Sv. Ignác z Loyoly z Oltára Piety. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 74 × 48 × 22 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/160; inv. č. P 2725

Interný prevod deponátu

Vít Stadler (1635 - 1655 doložený na Slovensku)

Sv. František Xaverský z Oltára Piety. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 73 × 30 × 20 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/161; inv. č. P 2726

Interný prevod deponátu

Vít Stadler (1635 - 1655 doložený na Slovensku)

Sv. Katarína Alexandrijská z Oltára Piety. 1650

Drevo, zlátené a polychrómované, 78,5 × 31,5 × 21,5 cm a podstavec 13 × 28,5 × 14,5 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/162; inv. č. P 2727

Interný prevod deponátu

Ľudovít Gode - nasledovník

Sv. Ján Evanjelista. Okolo 1760

Zlátená drevorezba, 65 × 34 × 18 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/163; inv. č. P 2728

Interný prevod deponátu

Zbierka umenia 19. storočia

(Diela boli získané do zbierky a zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 1. 10. 2013)

Kurátorka: Katarína Beňová

Okolo roku 1797, ako aj niekoľkokrát neskôr podnikol grafik Johann Fischer (1769 - 1822) cestu do Haliče a na Považie.

V roku 1818 vydalo viedenské nakladateľstvo Antona Straussa album nazvaný *Malebná cesta dolu Váhom v Uhorsku* (Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn), ktorý obsahoval jeho pohľady na 12 lokalít. O toto dielo prejavil veľký záujem barón Alojz Mednyánszky (1784 - 1844) pre svoju pripravovanú publikáciu *Malebná cesta dolu Váhom* (Malerische Reise auf dem

Waagflusse, 1826) a odkúpil dosky i ďalšie predlohy od Fischera. Dokonca už v roku 1822 plánoval podniknúť cestu po Považí a doplniť ju o ďalšie pohľady „priamo na mieste“, ale počas plavby Fischer zomrel. Kolorované akvatinty, spracované Wilhelmom Friedrichom Schlotterberckom (1777 – 1819), s námetom *Podhradie* a *Piešťan* pochádzajú pravdepodobne z prvého vydania Malebnej cesty dolu Váhom z peštianskeho vydavateľstva Konráda Adolfa Hartlebena z roku 1826. Sú ukážkou pohľadov na rovinatú krajinu ako v prípade kúpeľov v Piešťanoch i na hornatú krajinu horného toku rieky Váh – na Podhradie. Diela boli zakúpené so zámerom vystaviť ich na pripravovanej krajinárskej výstave SNG v roku 2014. (KBe)

Josef Fischer (1769 – 1822) – Wilhelm Friedrich Schlotterbeck (1777 – 1819)
Podhradie (Podhragy). 1826
Farebná akvatinta, papier, 12,8 × 19 cm
Značené vľavo dole: JFischer del.; v strede: PODHRAGY; vpravo dole: W. F. Schlotterberck fc.
Prír. č. 2013/312; inv. č. G 13592

Josef Fischer (1769 – 1822) – Wilhelm Friedrich Schlotterbeck (1777 – 1819)
Piešťany (Bäder in Pischtyan). 1826
Farebná akvatinta, papier, 12,6 × 19 cm
Značené vľavo dole: JFischer del.; v strede: Bäder in PISCHTYAN; vpravo dole: W. F. Schlotterberck fc.
Prír. č. 2013/133; inv. č. G 13593

KONVOLÚT DIEL LADISLAV MEDNYÁNSZKEHO

Zberateľ a trenčiansky advokát Dr. Leo Ringwald (1888 – 1968) sa podujal na začiatku 20. storočia budovať zbierku výtvarného umenia, kde prevládali hlavne diela Ladislava Mednyánszkeho. Vlastnil viac ako 200 prác tohto umelca, ktoré získal kúpou alebo darom od umelcovej rodiny. Ide preto o špecifický konvolút diel, pochádzajúci z Beckova alebo zo Strážok, ktorý má veľký význam práve pre zbierku Slovenskej národnej galérie. Pred druhou svetovou vojnou s narastajúcou hrozbou nacizmu vycestoval dr. Ringwald do Veľkej Británie a presťahoval tam aj svoju zbierku. V 70. rokoch 20. storočia mal možnosť spoznať tieto diela ešte Karol Vaculík, ale získať ich do zbierok SNG sa mu pre politickú situáciu nepodarilo. V roku 2009 bola väčšia časť z Ringwaldovej zbierky predaná na aukcii anglickej spoločnosti Dreweatt's. Konvolút diel L. Mednyánszkeho, ktorý bol zakúpený pre zbierku SNG, pozostáva väčšinou z menších papierových formátov s krajinárskymi námetom. Umelec sa inšpiroval motívami z povodia riek Váh a Poprad, ako aj tatranskou prírodou. Nachádzajú sa tam ale aj práce z rokov umelcovej mladosti, keď sa venoval motívom z okolia Strážok. Niekoľko prác sú čisto detské kresby, ktoré boli Mednyánszkemu pripísané. SNG vlastní rozsiahlu zbierku umelcovho diela a práve práce z tzv. Ringwaldovej pozostalosti doplnia ukážky tých fáz maliarovej tvorby, ktoré by pre bežných zberateľov neboli dostatočne „atraktívne“, ale z umeleckohistorického hľadiska sú dôležité pre doplnenie poznatkov o umelcovom tvorivom procese. (KBe)

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Les pod Tatrami. Okolo 1875
Kresba ceruzou, papier, 27 × 37 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/115; inv. č. K 18654

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Krajina od Váhu. Krajina s hradom v údolí Váhu. Okolo 1875 – 1880
Kresba ceruzou, papier, 17,5 × 23,6 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/116; inv. č. K 18655

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Tatranský motív. Okolo 1875 – 1880
Kresba ceruzou, papier, 17,8 × 23,7 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/117; inv. č. K 18656

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Jazero s pohorím a s loďkami. Okolo 1870 – 1872
Kresba ceruzou, papier, 17,5 × 23,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/118; inv. č. K 18657

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Štúdia nôh. Okolo 1880
Kresba ceruzou, perom, papier, 31 × 48 cm
Neznačené. V dolnom rohu záznamy adres: Arthur Raouse ru sinoni 23, M. Aiguc Rue 9I Somine 23, Chagnet Rue de laine Nu. 22, Arthur Sante choquet re
Prír. č. 2013/119; inv. č. K 18658

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Drevorubač. Štúdie hláv a architektúry. 1868 – 1872
Kresba ceruzou, uhlom, papier, 23 × 27,3 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/120; inv. č. K 18659

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Pohľad na fabriku pri Strážkach. 1870 – 1872
Kresba ceruzou, papier, 20,2 × 28 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/121; inv. č. K 18660

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Štúdia sadrovej masky. 1865 – 1870
Kresba ceruzou, papier, 48,2 × 31,4 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/122; inv. č. K 18661

Ladislav Mednyánszky (1852 Beckov – 1919 Viedeň)
Štúdia ornamentu. 1865 – 1870
Kresba ceruzou, papier, 13 × 22,2 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/123; inv. č. K 18662

ZOZNAM DIEL ZÍSKANÝCH PREVODOM

Jozef Czauczik (1780 Levoča – 1857 Levoča)

Dievčatko s bábikou. Okolo 1830

Plátno, olej, 60 × 48 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/154; inv. č. O 6985

David Konštantín Rosenthal (1820 Pešť – 1851 Pešť)

Portrét staršej ženy v čepci. 1844

Plátno, olej, rozmery nezistené

Značené: vľavo na boku vrypom „Rosenthal Pressburg 1844“

Prír. č. 2013/150; inv. č. O 6981

Július Štetka (1855 Kráľova Lehota – 1925 Budapešť)

Portrét ženy. Okolo 1900

Plátno, olej, 69,5 × 51 cm

Značené: vľavo dole Stetka Gyula

Prír. č. 2013/134; inv. č. O 6965

Ľudovít Pitthordt (1860 Pezinok – 1946 Bratislava)

Žena s kvietkami. Okolo 1900

Lepenka, olej, 71 × 51 cm

Značené: nečitateľné

Prír. č. 2013/135; inv. č. O 6966

Ľudovít Pitthordt (1860 Pezinok – 1946 Bratislava)

Hlava starca. 1900 – 1920

Plátno, olej, 51 × 41,5 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/140; inv. č. O 6970

Ľudovít Pitthordt (1860 Pezinok – 1946 Bratislava)

Autoportét. Okolo 1900

Plátno, olej, 58,2 × 48,2 cm

Značené: vľavo dole Pitthordt

Prír. č. 2013/140; inv. č. O 6971

Ľudovít Pitthordt (1860 Pezinok – 1946 Bratislava)

Portrét dcéry Army. Okolo 1900

Plátno, olej, 100 × 47 cm

Značené: vpravo dole Pitthordt

Prír. č. 2013/143; inv. č. O 6974

Ľudovít Pitthordt (1860 Pezinok – 1946 Bratislava)

Sediace dievčatko. 1900 – 1920

Plátno, olej, 70 × 49,5 cm

Značené: vpravo dole Pitthordt L.

Prír. č. 2013/145; inv. č. O 6976

Ľudovít Pitthordt (1860 Pezinok – 1946 Bratislava)

Portrét ženy. 1900 – 1920

Lepenka, olej, 66 × 40,5 cm

Značené: vpravo dole Pitthordt

Prír. č. 2013/146; inv. č. O 6977

Jozef Hanula (1863 Liptovské Sliače – 1944 Spišská Nová Ves)

Čipkárka. 1928

Plátno, olej, 80 × 60 cm

Značené: vpravo hore JHanula 1928

Prír. č. 2013/136; inv. č. O 6967

Jozef Hanula (1863 Liptovské Sliače – 1944 Spišská Nová Ves)

Spišská krajina. 1900 – 1920

Plátno, olej, 38,5 × 53,5 cm

Značené: vpravo dole nečitateľne

Prír. č. 2013/138; inv. č. O 6969

Jozef Hanula (1863 Liptovské Sliače – 1944 Spišská Nová Ves)

Ostrovček na rieke. 1900 – 1920

Plátno, olej, 19 × 28,5 cm

Značené: vpravo dole J.Hanula

Prír. č. 2013/141; inv. č. O 6972

Jozef Hanula (1863 Liptovské Sliače – 1944 Spišská Nová Ves)

Z parku. 1900 – 1920

Lepenka, olej, 30,5 × 19,5 cm

Značené: na zadnej strane štítok: Z parku (Štiavnik, Spiš)

Prír. č. 2013/142; inv. č. O 6973

František Olgyay (1872 Jászberénya – 1939 Budapešť)

Letná krajina. Okolo 1900

Plátno, olej, 45,5 × 35 cm

Značené: vpravo dole Olgyay Ferenc Basin...

Prír. č. 2013/148; inv. č. O 6979

F. Mayerberger (? -?)

Portrét muža. Okolo 1850

Drevo, olej, 31,5 × 21 cm

Značené: vľavo dole Mayerberger F.

Prír. č. 2013/151; inv. č. O 6982

F. Mayerberger (? -?)

Portrét ženy. Okolo 1850

Drevo, olej, 31,5 × 21 cm

Značené: vľavo dole Mayerberger F.

Prír. č. 2013/152; inv. č. O 6983

Neznámy maliar

Krajina. 1800 – 1850

Plátno, olej, rozmery nezistené

Neznačené

Prír. č. 2013/153; inv. č. O 6984

Neznámy nemecký maliar

Orientálna krajina. 1850 – 1900

Plátno, olej, 32 × 65 cm

Neznačené

Prír. č. 2013/137; inv. č. O 6968

Neznámy maliar 19. storočia

Portrét muža s vyznamenaniami. 1872

Plátno, olej, 70 × 54 cm

Značené: vľavo dole monogramom 18 UI 72

Prír. č. 2013/144; inv. č. O 6975

Neznámy maliar
Včelín. 1880 – 1920
Plátno, olej, 47 × 60 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/147; inv. č. O 6978

Neznámy nemecký autor
Portrét staršieho muža. 1830 – 1840
Plátno, olej, 21 × 16,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/149; inv. č. O 6980

Neznámy rakúsky maliar
Pútnici. 1850 – 1900
Plátno, olej, 159 × 104,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/155; inv. č. O 6986

Neznámy maliar
Milostná Panna Mária. 1800 – 1900
Plátno, olej, rozmery nezistené
Neznačené
Prír. č. 2013/295; inv. č. O 7027

Neznámy maliar
Portrét muža. 1830 – 1850
Plátno, olej, 56,5 × 50 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/296; inv. č. O 7028

Zbierky moderného a súčasného umenia

Zbierka moderného a súčasného maliarstva Zbierka modernej a súčasnej kresby a grafiky Zbierka iných médií

(diela boli získané do zbierok na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 1. októbra 2013)

Diela sú priradené autorom a zaradenie diela do príslušnej zbierky naznačuje inventárne číslo (O = maľba, P = plastika, K = kresba, UP-DK = fotografia)
Kurátorky: Katarína Bajcurová, Vladimíra Bünigerová, Petra Hanáková, Alexandra Kusá, Lucia G. Stachová; asistentka
Zbierky modernej a súčasnej kresby a grafiky: Alexandra Tamášová

Viera Kraicová (1920 Modra – 2012 Bratislava)
Na konci. 1968
Tempera, tuš, papier, 29,6 × 21,1 cm
Značené vpravo dole: 1968
Prír. č. 2013/292; inv. č. K 18692
Dar dopĺňa kolekciu tempier Viery Kraicovej zakúpenú roku 2012.

Miloš Šimurda (1924 Frenštát pod Radhoštěm, ČR)
Spolujazdec. 1971
Olej, asambláž, plátno, plexisklo, plech, 160 × 200 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/211; inv. č. O 6996
Dielo zakúpené od autora tvorí sériu s dielom Situácia č. 2, získaným do zbierok SNG roku 2012.

Dávid Demjanovič (1985 Bardejov) – Jarmila Mitríková (1986 Trebišov)
Svätenie lunochodu (zo série Slovenský vesmírny program). 2012
Drevená preglejka, morenie, prepaľovanie, 180 × 125 cm
Značené na rube: Demjanovič Mitríková 2012
Prír. č. 2013/172; inv. č. O 7022
Dielo získané kúpou

Dávid Demjanovič (1985 Bardejov) – Jarmila Mitríková (1986 Trebišov)
Šaman. 2012
Drevená preglejka, morenie, prepaľovanie, 125 × 80 cm
Značené na rube: Demjanovič Mitríková 2012
Prír. č. 2013/171; inv. č. O 7023
Dielo získané kúpou

Umelecká dvojica, ktorú spolu v roku 2009 vytvorili maliarka Jarmila Mitríková (1986) a Dávid Demjanovič (1985), sa venuje tradičnej technike morenej pyrografie na preglejke. Kompozične prevrstvujú pohľadnicový typ krajiny a architektonického motívu figuratívnym príbehovým plánom. Rozvíjajú v ňom bizarné témy odvodených z kombinácie folklórnych a etnografických motívov a ich prienikmi s lokálnymi aj globálnymi námetmi súčasnosti a nedávnych dejín. Vo svojich víziách zobrazujú bytosti z povestí a pripomienky mytologických príbehov i mystických zážitkov v spojení so slovenskou krajinou a jej kultúrou, často v nejasnej „ostalgickej“ atmosfére. V zmesi motívov sa objavujú aj prvky (pseudo)náboženských a ľudových rituálov spolu s obraznosťou sci-fi a technologického pokroku populárneho trendu tzv. minulej budúcnosti. „Nový“ folklór a „slovenský mýtus“ sui generis vzniká postupne z databázy zaznamenávaných zážitkov, rozhovorov, ciest a z najrôznejších vizuálnych zdrojov. Autori žijú v Bratislave a Banskej Štiavnici. V zbierkach SNG dosiaľ nebola zastúpená tvorba tejto dvojice ani jednotlivých autorov a akvizícia dvoch obrazov – pyrografií (nákup) a videa (dar) tak dopĺňa zbierky SNG o diela aktuálneho slovenského umenia. (LGS)

Andrej Dúbravský (1987 Nové Zámky)
Orange hands. 2013
Plátno, akryl, 200 × 100 cm
Značené na rube: Dúbravský 2013
Prír. č. 2013/173; inv. č. O 7024
Dielo získané kúpou

Andrej Dúbravský (1987 Nové Zámky)
The Very Exciting Mysterious / Aquarium. 2013
Plátno, akryl, 290 × 600 cm
Značené na rube: Dúbravský 2013
Prír. č. 2013/174; inv. č. O 7025
Dielo získané kúpou

Andrej Dúbravský (1987 Nové Zámky)
Wet Land. 2013
Plátno, akryl, 110 × 80 cm
Značené na rube: Dúbravský 2013
Prír. č. 2013/176; inv. č. O 7026
Dielo získané kúpou

Andrej Dúbravský (1987) patrí k najvýraznejším osobnostiam nastupujúcej maliarskej generácie. Jeho tvorbe dominujú

veľkoplošné plátna s charakteristickým rukopisom i osobitou ikonografiou. Spája sa uňho remeselná zdatnosť s cieľavedome rozvíjanou témou. Jeho námety sú postavené na autobiografickom až denníkovom základe, z ktorého systematicky vybudoval vlastnú ikonografiu. Azda najčastejší je autoportrét a využívanie výtvarného (i významového) potenciálu motívu zajačích uší. Znepokojujúce obrazy priamo odkazujú na otázky sexuálnej identity a celkom bez obalu hovoria aj o homosexuality, narcizme a sebaláske, ale aj o zmätku, krehkosti a zneužití. Akvizície reprezentujú dve polohy jeho tvorby – veľkoplošné akvárium, súčasť záverečnej školskej práce, a dve plátna s už spomínanými charakteristickými motívami. Obrazy sme vybrali aj s ohľadom na ich budúce uplatnenie v expozíciách a na výstavách. Autor dosiaľ nebol zastúpený v zbierkach SNG, preto táto akvizícia obohatí potenciál zbierok o diela súčasného umenia. (AK)

DARY ZÍSKANÉ OD SÚKROMNEJ MAJITEĽKY Z KANADY

Gustáv Mallý (1879 Viedeň – 1952 Bratislava)
Rozsieváč. 1935 – 1938
Plátno, olej, 60 × 50,5 cm
Značené vpravo dole: G. Mallý
Prír. č. 2013/184; inv. č. O 6992

Miloš Alexander Bazovský (1899 Turany – 1968 Trenčín)
Október. 1944
Lepenka, tempera, 67,5 × 30 cm
Značené vľavo dole: M-B
Prír. č. 2013/185; inv. č. O 6993

Jozef Ilečko (1909 Kispest-Budapest – 1986 Modra)
Mladá sedliacka. Okolo 1940
Preglejka, olej, 42,5 × 29,5 cm
Značené vľavo hore: Ilečko
Prír. č. 2013/186; inv. č. O 6994

DIELO ZÍSKANÉ KÚPOU Z AUKCIE AUKČNEJ SPOLOČNOSTI SOGA NA ZÁKLADE ÚČELOVEJ DOTÁCIE MINISTERSTVA KULTÚRY SR

Miloš Alexander Bazovský (1899 Turany – 1968 Trenčín)
Sekera. 1952
Plátno, olej, 90 × 70 cm
Značené vľavo dole: M-A-B
Prír. č. 2013/187; inv. č. O 6995

Dielo patrí do neskorej tvorby klasika nášho modernizmu Miloša A. Bazovského (1899 – 1968), z maliarskeho hľadiska ho možno určite zaradiť medzi majstrovské diela autora, ktoré vznikli v záverečnom vyznení umelcovej tvorby rokov 1952 – 1957. V čase, keď naše umenie postihlo zničujúce obdobie socialistického realizmu a dogmatizmu, príkazov i zákazov, bol jedným z mála slovenských tvorcov, ktorí si dokázali uchrániť autentickosť svojej maliarskej vízie, aj za cenu existenčného ohrozenia zo strany vtedajšieho režimu, a nekompromisne udržoval duchovnú kontinuitu moderny. *Delirium colorans*, farebným delíriom nazval farebne a tvarovo exaltované finále svojej tvorby. Strhujúcim spôsobom do záverečného diela pretavil tragické pocity osobného osamenia a azda aj rozlúčky s maľovaním, v ktorom mu bránila postupujúca choroba. Povedané slovami Jána Abelovského: „Bazovský slovenskú realitu nikdy nechcel

modernisticky prepodstatňovať, pretože ju nechcel nanovo vytvárať, iba odhaľovať v jej autentickom duchovnom bytí.“ (KB)

DEPONÁTY PREVEDENÉ DO ZBIERKY MODERNÉHO A SÚČASNÉHO MALIARSTVA

Július Balogh (1921 Hrádok – 2003 Trnava)
Februárová noc. Okolo 1959
Plátno, olej, 50 × 70 cm
Značené vpravo dole: Balogh J.
Prír. č. 2013/212; inv. č. O 6997

Oskár Fikar (1919 Bratislava – 2006 ?)
Brigádniči na stavbe cesty. Okolo 1949
Preglejka, olej, 78 × 115 cm
Značené vpravo dole: Fikar
Prír. č. 2013/213; inv. č. O 6998

Oskár Fikar (1919 Bratislava – 2006 ?)
Krajina s továrňou. 1949
Plátno, olej, 62 × 76 cm
Značené vpravo dole: Fikar
Prír. č. 2013/214; inv. č. O 6999

Oskár Fikar (1919 Bratislava – 2006 ?)
Autoportrét. Okolo 1949
Preglejka, olej, 121 × 73 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/215; inv. č. O 7000

František Studený (1911 Nová Ves nad Žitavou – 1980 Bratislava)
Obilnica II. 1957
Plátno, olej, 118 × 81 cm
Značené vľavo dole: Fr. Studený 57
Prír. č. 2013/216; inv. č. O 7001

Jozef Jaňák (1947 Bobrovec)
Žltý horizont. 1972
Plátno, olej, 97 × 81 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/217; inv. č. O 7002

Míta Kolesárová-Dewasne / Emilia Dewasne / Mythia Kolesar-Dewasne (1921 Bratislava)
Bar Vert. 1947
Plátno, olej, 80 × 65 cm
Značené vľavo dole: Kolesarova Paris 1947
Prír. č. 2013/218; inv. č. O 7003

Ladislav Guderna (1921 Nitra – 1999 Vancouver, Kanada)
Zátišie s lastúrou. 1965
Plátno, olej, 30 × 60 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/219; inv. č. O 7004

Imro Weiner-Král (1901 Považská Bystrica – 1978 Bratislava)
Kozmický vek II. Okolo 1960
Plátno, olej, 140 × 95 cm
Značené vpravo dole: Imro Weiner Král
Prír. č. 2013/222; inv. č. O 7005

Imro Weiner-Kráľ (1901 Považská Bystrica – 1978 Bratislava)
Kozmický vek I. Okolo 1960
Plátno, olej, 120 × 85 cm
Značené vpravo dole: Imro Weiner Kráľ
Prír. č. 2013/221; inv. č. O 7006

Anton Jasusch (1882 Košice – 1965 Košice)
Moc slnka. 1922 – 1924
Plátno – juta, olej, 149 × 172 cm
Značené vpravo dole: JASZUSCH PINX XX
Prír. č. 2013/222; inv. č. O 7007

Gustáv Mallý (1879 Viedeň – 1952 Bratislava)
Priadka. Okolo 1905
Plátno, olej, 76,5 × 55,5 cm
Značené vľavo dole: G. Mallý
Prír. č. 2013/223; inv. č. O 7008

Antonín Hudeček (1872 Loucká u Ředhoště, ČR – 1941 Častolovice, ČR)
Krajina s potokom. 1900 – 1940
Lepenka, papier, olej, 43,5 × 59,4 cm
Značené vpravo dole: Ant. Hudeček
Prír. č. 2013/224; inv. č. O 7009

Cyprián Majerník (1909 Veľké Kosťolany – 1945 Praha)
Oheň – Utečenci. Okolo 1940
Papier, gvaš, 60 × 82,5 cm
Značené vpravo dole: Majerník 38
Prír. č. 2013/225; inv. č. O 7010

Viliam Chmel (1917 Temešvár, Rumunsko – 1961 Bratislava)
Utečenci. 1952 – 1954
Plátno, olej, 90 × 168,5 cm
Neznačené, bez podpisu
Prír. č. 2013/226; inv. č. O 7011

Gustáv Mallý (1879 Viedeň – 1952 Bratislava)
Jar v Petržalke. 1921
Plátno, olej, 54 × 44 cm
Značené vľavo dole: G. Mallý 921
Prír. č. 2013/227; inv. č. O 7012

Gustáv Mallý (1879 Viedeň – 1952 Bratislava)
Dedinský potok. Okolo 1930 – 1945
Plátno, olej, 43,5 × 53,5 cm
Značené v pravom dolnom rohu asi 3 cm od kraja: G Mallý
Prír. č. 2013/228; inv. č. O 7013

Gustáv Mallý (1879 Viedeň – 1952 Bratislava)
Pltníci, Na rieke Orave. 1930 – 1945
Plátno, olej, 61 × 78 cm
Značené vľavo dole: G. Mallý
Prír. č. 2013/229; inv. č. O 7014

Milan Thomka Mitrovský (1875 Martin – 1943 Martin)
Podobizeň ženy s korálmi (Portrét dámy s náhrdelníkom).
Okolo 1900 – 1940
Olej, plátno na lepenke, 31,5 × 21 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/230; inv. č. O 7015

Milan Thomka Mitrovský (1875 Martin – 1943 Martin)
Les. Okolo 1900 – 1940
Plátno, olej, 74 × 58 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/231; inv. č. O 7016

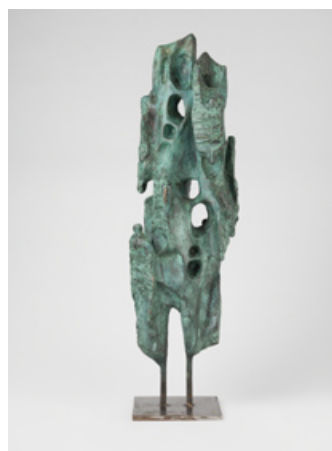
Janko Alexy / pripisované (1894 Liptovský Mikuláš – 1970 Bratislava)
Oplakávačky. 1925 – 1929
Plátno, olej, 88 × 122 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/232; inv. č. O 7017

Andrej Nemeš / Endre Nemes (1909 Pécsvárad – 1985 Štokholm, Švédsko)
Zátišie s nožom. Okolo 1936 – 1939
Preglejka, olej, 25 × 34 cm
Značené vpravo hore: Nemes
Prír. č. 2013/233; inv. č. O 7018

Martin Benka (1988 Kostolište – 1971 Malacky)
Satira. 1957 – 1958
Plátno, olej, 206 × 112 cm
Značené vpravo dole: MB
Prír. č. 2013/234; inv. č. O 7019

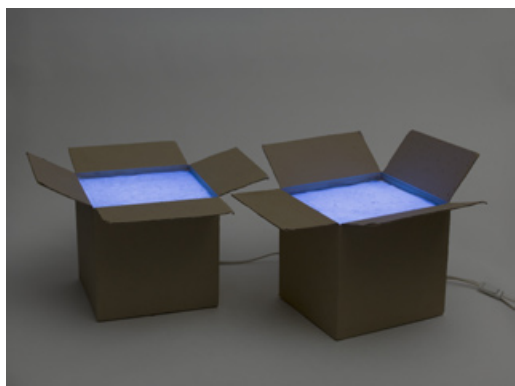
Martin Benka (1988 Kostolište – 1971 Malacky)
Poézia a lyrika – Euterpé. 1957 – 1958
Plátno, olej, 261 × 112,5 cm
Značené vpravo dole: MB
Prír. č. 2013/235; inv. č. O 7020

Martin Benka (1988 Kostolište – 1971 Malacky)
Opona pre armádne divadlo v Martine. 1958
Plátno, olej, 378 × 594,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/236; inv. č. O 7021



† Jozef Jankovič (1937 Bratislava)
Skica k pomníku v Nemeckej. 1963
Bronz, liatie, patinovanie, v. 73 cm
Autorský odliatok z roku 2012
Neznačené
Prír. č. 2013/170; inv. č. P 2729
Dielo získané darom od autora

Jankovičova *Skica k pomníku v Nemeckej* je v zbierke SNG zastúpená prostredníctvom dvoch sadrových verzií zakúpených v roku 1964 a 1979 (P 812, P 1096). Sú príkladom autorovej monumentálnej tvorby z prvej polovice 60. rokov 20. storočia v období bratislavských Konfrontácií. Jankovič zobrazil masové vraždenie vo vápenej peci v Nemeckej (1945) vo vertikálnej kompozícii, prepájajúcej abstraktne s figurálnym. V súťaži o pomník získal druhé miesto (nebol realizovaný) a je ukázkou výnimočného pomníkového návrhu venovaného SNP. Zásluhou daru Jozefa Jankoviča bude môcť SNG model vystaviť mimo vlastných výstavných priestorov a dielo zachovať v zbierkach v trvácnom materiáli. (VB)



↑ Marek Kvetán (1976 Bratislava)
Box 1., 2. 1998 – 2006
Kombinovaná technika, silikón, neón, kartón,
elektroinštalácia, v. 24,5 cm, š. 46,5 cm
Prír. č. 2013/169; inv. č. P 2730
Dielo získané kúpou

Objekt Mareka Kvetána *Box 1., Box 2.* (1997 – 2006) je autorskou rekonštrukciou z jeho druhej samostatnej výstavy (*Anti/komunikácia* s Jurajom Bartuszom; kurátorka Hana Vaškovičová). Svetelný objekt je zložený z dvoch kartónových krabíc, zvnútra ktorých vyviera magicky chladné svetlo – asociácia televíznej obrazovky, hlboké prázdnoty „konzumného“ očakávania... Kvetánova raná práca vznikla počas štúdia na VŠVU v Bratislave (1995 – 2001), ale už v tom čase bola ukázkou vyspelého autorského záujmu o objekt a inštaláciu. Vyžarujúcimi predmetmi prehodnocuje prácu s ready-made a so svetlom, s vysokým a nízkym vo vizuálnej kultúre recykláciou obyčajných vecí na „luxusné“ a „sakralizované“, ktoré sa naplno prejavili vo viacerých jeho neskorších prácach (napr. *Koberec*, 2008). (VB)

Ľubomír Ďurček (1948 Bratislava)
Domov. 1983
Digitalizovaný 16 mm farebný film, MG zvukový záznam na DVD. 13'30''
Edícia 1/3
Prír. č. 2013/289; inv. č. IM 660
Dielo získané kúpou

Film *Domov* (1983) dopĺňa kolekciu autorových diel v zbierke IM, zatiaľ obmedzenú len na texty a fotografie. Rovnako obohatí historickú stopu videoartu (či experimentálneho filmu), ktorá je tiež – hoci zatiaľ dosť nekompletne – jednou z línií zbierky iných médií.

Ako dielo, ktoré je plnohodnotným, štruktúrovaným filmom, teda nielen záznamom akcie, vzniklo, je všeobecne známe. Skupina Ďurčekom nainštruovaných mladých ľudí sa stretla v lese a bola zašitá do textilného objektu – „priestoru“ – kocky. V ňom sa, v podstate v tme a len na báze vzájomnej koordinácie pohybovala lesom až do okamihu dosiahnutia jeho hranice.

Akcia bola striedavo dokumentovaná zvnútra i zvonku, z pozície režiséra i účastníka, subjektu i objektu (manipulátora i obete?) akcie. Pre Ďurčeka je dielo typické. Je „participatívne“ (kurátorka M. Keratová ho v rámci Situačných modelov komunikácie zaraďuje medzi „participatívne situácie“), skúma možnosti a limity spolupráce, vzájomnej manipulácie i koordinácie. Hoci akcia vychádza z vopred pripraveného scenára, jej aktéri si ju samozrejme prispôbujú, je to stretnutie plánovaného a nepredvídateľného, skúška zmyslov i hraníc tela. (PH)

Dnes komunálny politik Ján Budaj (1952), medzi kamarátmi John, bol za socializmu sieťovou figúrou bratislavského undergroundu, aktivista a líder Dočasnej spoločnosti intenzívneho prežívania (DSIP), ktorá na prelome 70. a 80. rokov 20. storočia „vyrušovala“ či odkláňala (situacionistické *détournement*) normalizovanú spoločnosť. Okrem akcionizmu ľudia z DSIP vydávali „sociologické“ samizdaty, venovali sa ochranárskym aktivitám (Budajova iniciatíva za záchranu ohrozeného Ondrejského cintorína) či podvratnej výstavnej činnosti v ochranárskych „výveskách“. Formátom Budaja a ľudí okolo neho bol sociologický *happening* – vytváranie raz agresívnejších, inokedy skôr decentných „rozbuškových“ situácií vo verejnom priestore (väčšinou v centre Bratislavy), teda akési tréningovanie pozornosti otupeného a normalizovaného občana. Títo, dnes by sme povedali „streetworkeri“, vzdialení príbuzní francúzskych situacionistov, svoje „akcie konštruovali ako nástrahy, ktoré (...) konfrontovali s bezprostrednou realitou“. (M. Keratová). V SNG zatiaľ nemáme žiadnu stopu po účinkovaní JB a DSIP. Kolekcia je vyskladaná z dostupného. Budaj a jeho priatelia z DSIP (zo známych mien napr. Vladimír Archleb, prezývaný Ráchel, Tomáš Petřívý či Ľubomír Ďurček) sa „výstavnou“ dokumentáciou (svojich) akcií nikdy veľmi nezapodievali a aj vzhľadom na Budajove neskoršie už iné ambície je celá táto tvorba pomerne ťažko rekonštruovateľná. Existuje pôvodná fotodokumentácia malých formátov, technicky nekvalitná a medzerovitá, k inému zas existujú farebné diáky, tiež sčasti rozobraté. Akcie/diela, ku ktorým existuje konzistentná papierová dokumentácia, sú pôvodnými zväčšeninami, ostatná tvorba je skompletizovaná prostredníctvom digitálnej stopy (licencia na reprodukciu a výrobu fotografií v prípade vystavovania). (PH)

Ján Budaj (1952 Bratislava) a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP)
Simulácie (aj: Obraz – realita). 1978
6 čiernobielych fotografií (bordúra papierovej pásky) 20 × 28,5 cm a digitálna dokumentácia (9 snímkov) na doplnenie na CD/DVD – licencia k naskenovaným materiálom, ktorú je možné podľa potreby výstavne materializovať.
Prír. č. 2013/283; inv. č. IM 661
Dielo získané kúpou

Na troch miestach Hviezdoslavovho námestia Budaj s Ráchelom (V. Archleb) inštalujú čiernobiele fotografické „simulácie“ – duplikáty nájdenej urbánnej reality a následne sledujú reakcie chodcov na ne. Práve „reagencia“ či interakcia bola vlastným cieľom fotoakcie, ktorá mala pochopiteľne, podobne ako iné „nástrahy“ DSIP, veľmi rýchly počas rozpadu. Išlo zároveň a akúsi výstavu expandovanej fotografie, doklad fotografických ambícií performeru Budaja. (PH)

Ján Budaj (1952 Bratislava) a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP)
Týždeň fiktívnej kultúry. 1979
Digitálna dokumentácia k akcii na CD/DVD (13 snímok).
Licencia k naskenovaným materiálom, ktorú je možné podľa potreby výstavne materializovať.
Prír. č. 2013/284; inv. č. IM 662
Dielo získané kúpou

Dokumentácia asi najznámejšej akcie DSIP. Fiktívny marketing za železnou oponou sotva predstaviteľnej kultúrnej produkcie (koncert Boba Dylana, výstavy S. Dalího, R. Magritta...) mal poukázať na kultúrnu uzavretosť nášho sveta a trénovať ostražitost' jeho vtedajších dozorcov. (PH)

Ján Budaj (1952 Bratislava) a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP)
Tri slnečné dni (3SD). 1979 – 1981
Dva zelené plastové súbory s papierovými, fotografickými a xerografickými dokumentmi v kartónovej škatuli 33 × 29 × 12 cm. Dokumentácia neuskutočnenej akcie – výstavy v Medickej záhrade. Archiválie nie je stopercentne kompletná, ale ponúka obraz o akcii a vkladoch jej účastníkov.
Prír. č. 2013/285; inv. č. IM 663
Dielo získané kúpou

Napokon utopický projekt *Tri slnečné dni* (1979 – 1981) v Medickej záhrade mal byť „udalosťou voľnej tvorivosti“, akýmsi intermediálnym festivalom s otvorenou účasťou. Podujatie, organizované divadlom Labyrinth (a už skoro kurátorom J. Budajom), malo byť platformou pre „*situácie-hudbu-objekt-koncept-priestor-performanciu-akciu-divadlo-výstavu-rituál-plenér*“. Nakoniec sa síce neuskutočnilo, zachovala sa však k nemu objemná dokumentácia. Obsahuje nielen projekty od viacerých umelcov našej alternatívy, ale i mnoho textov a rozhovorov, plánovaných sčasti pre bulletin k 3SD. Dvojdielny dokumentačný „fascikel“ pochádza od J. Budaja a je viacmenej kompletný (len z fotografií sa neskôr vyberalo). Vznikol rok po zrušenej akcii a okrem dokumentácie, fotografickej či xeroxovej, obsahuje i (seba)reflexiu tvorby zainteresovaných autorov „rok po“. Z materiálu vznikol samizdat, ktorý je súčasťou dokumentácie. Objekt tohto typu zatiaľ v zbierke IM nemáme, ale vzhľadom na svoj intermediálny charakter sem rozhodne patrí. (PH)

Ján Budaj (1952 Bratislava) a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP)
Pouličná akcia. 1979
Digitálna dokumentácia dvoch akcií (3 a 8 snímok) počas Týždňa divadla na ulici. Licencia k naskenovaným materiálom, ktorú je možné podľa potreby výstavne

materializovať.
Prír. č. 2013/286; inv. č. IM 664

Ján Budaj (1952 Bratislava) a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP)
Letecká doprava je najlacnejšia. 1978
Dokumentácia akcie. Čiernobiela fotografia. 24 × 24 cm
Prír. č. 2013/287; inv. č. IM 665
Dielo získané kúpou

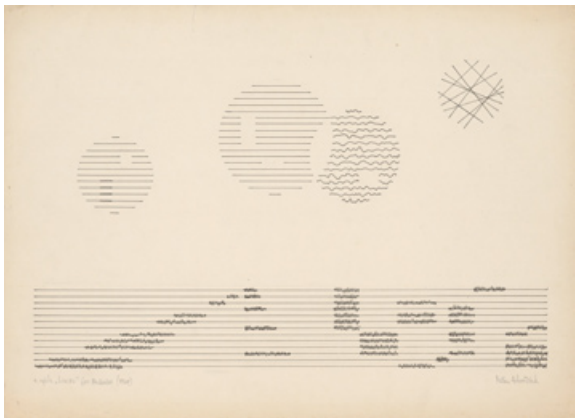
Ján Budaj (1952 Bratislava) a Dočasná spoločnosť intenzívneho prežívania (DSIP)
Obed II. Bratislava – Petržalka. 1978
Záznam akcie. Farebné fotografie, 2 ks, nové zväčšeniny. Rozmery
Prír. č. 2013/288; inv. č. IM 666
Dielo získané kúpou

Dávid Demjanovič (1985 Bardejov) – Jarmila Mitríková (1986 Trebišov)
Svätenie vody. 2012
Farebný film na DVD, minútáž: 2'55'', edícia: 1/5
Prír. č. 2013/175; inv. č. IM 667
Dielo získané kúpou

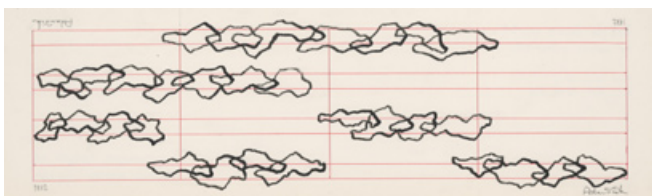
Pavla Sceranková (1980 Košice)
Planetárna sústava. 2013
Kombinovaná technika. Priadza, kov, oceľ, guma; kovová tyč, kľbká vlny, pletacie ihlice, fitlopty. Variabilné rozmery (cca 14 × 7 m, veľkosť najväčšej planéty: 110 cm)
Neznačené
Prír. č. 2013/290; inv. č. IM 668
Dielo získané kúpou

Veľkorysá inštalácia Pavly Scerankovej (1983) *Planetárna sústava* je interaktívnym modelom slnečnej sústavy. Jednotlivé planéty, rozmiestnené v priestore okolo centrálnej osi (slnka) tvoria kľbká vlny čiernej farby, „obiehajú“, zdvojené transparentnými planétami/fitloptami. Dielo má participatívnu povahu, divák doň môže vstúpiť, sadnúť si na fitloptu a čierne kľbká-planéty pomocou priložených pletacích ihlíc rozplieť do dlhých pásov, napojených na os slnečnej sústavy.
Vesmír (a vzťahovanie sa k nemu) – antropologicky, futurologicky, ironicky... bol veľkou témou domáceho konceptu 70. rokov (Filko, Sikora, Koller). Dnes na túto líniu viacerí umelci mladšej generácie radi nadväzujú, používajúc prirodzene seba i dobe vlastné médiá. Scerankovej „participatívna“ podoba vesmíru je zároveň ženská (využitie ženských prác, navodenie akejsi chránenej dielne pod dozorom kurátora) i ekologicko-environmentálna: súčasťou vesmíru sme, stávame sa i my sami, spolu ho vytvárame i rozkladáme. (PH)

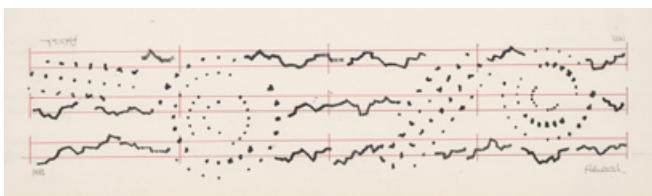
Dušan Zahoranský (1972 Havířov)
Moja prvá žena. 2005/2013
Farebný film na DVD, minútáž: 4'45''
Prír. č. 2013/291; inv. č. IM 669
Dielo získané darom od autora



† Milan Adamčiak (1946 Ružomberok)
Konfigurácie pre veľký orchester. 1968
Papier, čierny tuš, 32,5 × 45 cm
Značené vľavo dole: z cyklu „Linien“ für Orchester (1968);
vpravo dole: Milan Adamčiak
Prír. č. 2013/204; inv. č. K 18670
Dielo získané kúpou



† Milan Adamčiak (1946 Ružomberok)
Quartet – flexible double quartet for melodic instruments A,
B. 1972
Výkresový papier, čierny tuš, pero, červený atrament, 2 ks
à 13 × 44 cm
Značené vpravo hore a vľavo dole ceruzou: Adamčiak 72
Prír. č. 2013/205; inv. č. K 18671
Prír. č. 2013/206; inv. č. K 18672
Dielo získané kúpou



† Milan Adamčiak (1946 Ružomberok)
Trio – Flexible Triptych für 2 mal 3 Instrumenten A, B, C. 1972
Výkresový papier, čierny tuš, pero, červený atrament, 3 ks à 13
× 44 cm
Značené vpravo hore a vľavo dole ceruzou: Adamčiak 72
Prír. č. 2013/207; inv. č. K 18673
Prír. č. 2013/208; inv. č. K 18674
Prír. č. 2013/209; inv. č. K 18675
Dielo získané kúpou



† Milan Adamčiak (1946 Ružomberok)
Šušlíková citara No. 3. 1991
Drevotrieska, drôt, plast, kombinovaná technika, v. 11 cm,
š. 32 cm, h. 45 cm
Prír. č. 2013/210; inv. č. P 2731
Dielo získané kúpou

Akvízičia grafických partitúr a zvukového objektu Milana Adamčiaka (1946), muzikológa a intermediálneho umelca dopĺňa doterajšie zbierky tohto príslušníka veľkej neo-avantgardnej generácie slovenského umenia, ktorá vstúpila na scénu v polovici 60. rokov 20. storočia. V súčasnosti sa pripravuje už tretia monografická publikácia o autorovi. Prvá z nich bola venovaná vizuálnej poézii autora, druhá grafickým partitúram, ich hudobnej interpretácii a vzťahom medzi vizuálnym umením a novou hudbou. Do zbierky sme získali niekoľko grafických partitúr z prelomu 60. a 70. rokov (*Konfigurácie pre veľký orchester* z cyklu *Linien für Orchester*, 1968; diptych *Quartet – flexible double quartet for melodic Instruments A a B*, 1972; *Trio – Triptych für 2 mal 3 Instrumenten A, B, C*, 1972). Objekt *Šušlíková citara* (1990) je unikátnou akvizíciou autorsky vyrobeného strunového hudobného nástroja zo zásuvky bežného kancelárskeho písacieho stola. Zastupuje zároveň históriu činnosti a vystúpení združenia Transmusic Comp., ktoré Adamčiak založil v roku 1989 a SNEHu – Spoločnosti pre nekonvenčnú hudbu, ktorú spolu s Petrom Machajdíkom a Michalom Murinom založili v roku 1990. Z hľadiska zbierkového fondu ide aj o relevantné doplnenie intermediálneho umenia a objektu z 90. rokov 20. storočia. (LGS)

DEPONÁTY PREVEDENÉ DO ZBIERKY MODERNEJ A SÚČASNEJ
KRESBY A GRAFIKY

GRAFIKA

Emil Ladislav Baranski (Ópalánk 1877 – Budapešť 1941)
Krajinka. 1907
Kartón, lept, 9,3 × 13 cm; 17 × 22 cm
Značené vľavo dole: m. Paulusen 907. X.; vpravo dole: Baranski
László 1907
Prír. č. 2013/238; inv. č. G 13596

Matilda Čechová (1908 Čičmany – 1995 Bratislava)
Staré pesničky. 1950
Papier, linorez, 21,5 × 28,5 cm; 28,5 × 35,5 cm
Značené: a) vľavo dole: Staré pesničky – 1950; vpravo dole:

- M. Čechová; značené b): vľavo dole: 11/20 Staré pesničky – 1950
Prír. č. 2013/265; inv. č. G 13623/a - b
- Matilda Čechová (1908 Čičmany – 1995 Bratislava)
Staré pesničky. 1950
Papier, linorez, 21,5 × 28,5 cm; 28,5 × 35,5 cm
Značené vľavo dole: Staré pesničky – 1950; vpravo dole:
M. Čechová
Prír. č. 2013/255; inv. č. G 13613
- Jarmila Čihánková (1925 Roštín)
List z cyklu Ráztocká vápenka žaluje. 1954
Ručný papier, drevoryt, 22,8 × 29,4 cm; 28,8 × 40,2 cm
Značené vľavo dole: 2/15 Cyklus „Ráztocká vápenka žaluje“;
vpravo dole: J. Čihánková 1954
Prír. č. 2013/262; inv. č. G 13620
- Jarmila Čihánková (1925 Roštín)
List z cyklu Ráztocká vápenka žaluje (skúšobný odtlačok). 1954
Kartón, drevoryt, 22,8 × 29,4 cm; 32 × 42 cm
Značené vľavo dole: Skúšobný odtlačok – cyklus „Ráztocká
vápenka žaluje“; vpravo dole: J. Čihánková 1954
Prír. č. 2013/263; inv. č. G 13621
- Orest Dubay (1919 Veľká Poľana – 2005 Bratislava)
V horách. 1954
Ručný papier, linoryt, 23,6 × 32,5 cm; 29 × 42,5 cm
Značené vľavo dole: Orest Dubay 1954
Prír. č. 2013/256; inv. č. G 13614
- Orest Dubay (1919 Veľká Poľana – 2005 Bratislava)
Oheň. 1949
Papier, linorez, 11,4 × 7,6 cm; 20,4 × 15,2 cm
Značené v strede hore: G; vľavo dole: Orest Dubay 1949
Prír. č. 2013/268; inv. č. G 13600
- Orest Dubay (1919 Veľká Poľana – 2005 Bratislava)
Poprava. 1949
Papier, linorez, 11,2 × 7,7 cm; 20,4 × 15,3 cm
Značené vľavo dole: Orest Dubay 1949
Prír. č. 2013/240; inv. č. G 13598
- Orest Dubay (1919 Veľká Poľana – 2005 Bratislava)
Rozvaliny. 1949
Papier, linorez, 11,4 × 7,6 cm; 20,4 × 15,2 cm
Značené vľavo dole: Orest Dubay 1949
Prír. č. 2013/243; inv. č. G 13601
- Orest Dubay (1919 Veľká Poľana – 2005 Bratislava)
Ženy. 1949
Papier, linorez, 11,3 × 7,8 cm; 20,4 × 15,2 cm
Značené vľavo dole: Orest Dubay 1949
Prír. č. 2013/241; inv. č. G 13599
- Orest Dubay (1919 Veľká Poľana – 2005 Bratislava)
Obete. 1949
Papier, linorez, 11,2 × 7,7 cm; 20,5 × 15 cm
Značené vľavo dole: Orest Dubay 1949
Prír. č. 2013/239; inv. č. G 13597
- Róbert Dúbravec (1924 Ružomberok – 1976 Bratislava)
Ujarmený ľud. 1955
Ručný papier, linorez, 19 × 24 cm; 29,8 × 37,8 cm
Značené vľavo dole: Ujarmený ľud; vpravo dole: Dúbravec 55
Prír. č. 2013/246; inv. č. G 13604
- Róbert Dúbravec (1924 Ružomberok – 1976 Bratislava)
Chlieb. 1954
Ručný papier, linorez, 25,3 × 20,4 cm; 37,3 × 29,5 cm
Značené vľavo dole: Chlieb 5/20; vpravo dole: Dúbravec 54
Prír. č. 2013/247; inv. č. G 13605
- Róbert Dúbravec (1924 Ružomberok – 1976 Bratislava)
Banská Bystrica. 1954
Papier, linorez
Značené vľavo dole: skúšobný; vpravo dole: Dúbravec 54;
vpravo dole v obraze: grafická značka
Prír. č. 2013/244; inv. č. G 13602
- Karl Hugo Frech (1883 Stuttgart-Gaisburg – 1945 Steyr)
Nádvorie s vežou. Nedatované
Ručný papier, linoryt, 44 × 39 cm; 52 × 46 cm
Značené vpravo dole: K. F.
Prír. č. 2013/259; inv. č. G 13617
- Anton Hollý (1915 Stupava – 1989 Bratislava)
Bez názvu. 1943
Papier, linoryt, 38 × 28,5 cm; 52 × 38,5 cm
Značené vľavo dole: 10/9; vpravo dole: Anton Hollý 43
Prír. č. 2013/264; inv. č. G 13622
- Anton Hollý (1915 Stupava – 1989 Bratislava)
Bratislava I. 1944
Papier, linoryt, 29,5 × 39,5 cm; 45 × 53 cm
Značené vľavo dole: Bratislava 1944 4/7; vpravo dole: Anton
Hollý
Prír. č. 2013/266; inv. č. G 13624
- Richard Lux (1877 Viedeň – 1939 Viedeň)
Bratislavské ghetto. 1922
Kartón, farebný lept, 20,3 × 30,2 cm; 35,5 × 43,2 cm
Značené vľavo dole: „Bratislava.“ (Ghetto); vpravo dole: Farb.
Orig. Radierung von Richard Lux 1922
Prír. č. 2013/261; inv. č. G 13619
- Alojz Pepich (1926 Hriňová – 1962 Bratislava)
Občerstvenie. 1955
Papier, drevoryt, 16,7 × 26,4 cm; 26,5 × 37 cm
Značené vľavo dole: 1/5; vpravo dole: A. Pepich 1955
Prír. č. 2013/270; inv. č. G 13628
- Alojz Pepich (1926 Hriňová – 1962 Bratislava)
Odpočinok. 1955
Papier, drevoryt, 17 × 26,3 cm; 26 × 36 cm
Značené vľavo dole: 1/5; vpravo dole: A. Pepich 1955
Prír. č. 2013/269; inv. č. G 13627
- Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Starý kosec. 1954
Papier, drevoryt, 18,7 × 28,9 cm; 30,7 × 43 cm

Značené vľavo dole: Ručná predtlač (cykl. Ľud zeme) piece unique; v strede dole: „Starý kosoc“; vpravo dole: Szabó J. 954
Prír. č. 2013/248; inv. č. G 13606

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Skladanie snopov. 1954
Papier, drevoryt, 29,5 × 39,9 cm; 38,5 × 57 cm
Značené vľavo dole: Ručná predtlač (cykl. Ľud zeme) piece unique; v strede dole: „Skladanie snopov“ Bohatá úroda; vpravo dole: Szabó J. 954; v obraze vpravo dole: Szabó
Prír. č. 2013/249; inv. č. G 13607

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Viazačky snopov. 1954
Papier, drevoryt, 34 × 24,5 cm; 43 × 30,5 cm
Značené vpravo dole v obraze: Szabó; pod obrazom: Ručná predtlač (cykl. Ľud zeme) piece unique „Viazačky snopov“ Szabó J. 954
Prír. č. 2013/250; inv. č. G 13608

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Donovaly. 1954
Papier, drevoryt, 18,8 × 23,5 cm; 29 × 38,8 cm
Značené vľavo dole: Ručná predtlač piece unique; v strede dole: Donovaly; vpravo dole: Szabó 954
Prír. č. 2013/251; inv. č. G 13609

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Slovenská ľudová pieseň. 1954
Papier, drevoryt, 23,6 × 18,8 cm; 41 × 28,5 cm
Značené vľavo dole: Ručná predtlač piece unique; v strede dole: Slov. ľudová pieseň; vpravo dole: Szabó 954
Prír. č. 2013/252; inv. č. G 13610

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Žatva v Novohrade. 1954
Papier, drevoryt, 23,6 × 18,9 cm; 37,3 × 28,5 cm
Značené vľavo dole: Ručná predtlač piece unique; v strede dole: Žatva v Novohrade; vpravo dole: Szabó J. 954
Prír. č. 2013/253; inv. č. G 13611

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Ľudová pieseň. 1954
Papier, drevoryt, 23,6 × 18,8 cm; 43,2 × 30,5 cm
Značené vľavo dole: 1. ruč. predtlač; v strede dole: „Ľudová pieseň“ z albumu B.B.; vpravo dole: Szabó 54
Prír. č. 2013/254; inv. č. G 13612

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Ulica. 1954
Papier, drevoryt, 23,6 × 18,8 cm; 42,8 × 31,5 cm
Značené vľavo dole: 11/15; vpravo dole: Szabó J. 954
Prír. č. 2013/267; inv. č. G 13625

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Horský pastier. 1954
Papier, drevoryt, 28 × 19,1 cm; 42,8 × 30,8 cm
Značené vľavo dole: Ručná predtlač (cykl. Ľud zeme) piece unique; v strede dole: Horský pastier; vpravo dole: Szabó J. 954; Prír. č. 2013/245; inv. č. G 13603

Július Szabó (1907 Budapešť – 1972 Praha)
Horský pastier. 1954
Papier, drevoryt, 28 × 19,1 cm; 42,8 × 30,8 cm
Značené vľavo dole: Pr. Tl.; vpravo dole: Szabó J. 954
Prír. č. 2013/268; inv. č. G 13626

Székely (? - ?)
Ležiaci akt. 1922
Kartón, farebný lept, 11,8 × 19,7 cm; 32,8 × 49,5 cm
Značené vľavo dole v obraze: Székely 922; pod obrazom nečitateľné
Prír. č. 2013/260; inv. č. G 13618

Alexander Trizuljak (1921 Varín – 1990 Bratislava)
Žena. Nedatované
Ručný papier, kriedová litografia, 27,5 × 44 cm; 36,5 × 52,5 cm
Značené vpravo dole: Alexander Trizuljak
Prír. č. 2013/257; inv. č. G 13615

Imro Weiner-Král (1901 Považská Bystrica – 1978 Bratislava)
Matka s dieťaťom. 1934
Papier, kriedová litografia, 44,8 × 32 cm
Značené vľavo hore: I. Weiner 34
Prír. č. 2013/258; inv. č. G 13616

KRESBA

Janko Alexy (1894 Liptovský Mikuláš – 1970 Bratislava)
Sedliacke povstanie. Okolo 1942
Papier, rudka, pastel, 47,3 × 58,8 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/279; inv. č. K 18686

Janko Alexy (1894 Liptovský Mikuláš – 1970 Bratislava)
Fujaráši (Na Detve). 1931
Papier, pastel, 58 × 43 cm
Značené vpravo dole: J. Alexy
Prír. č. 2013/282; inv. č. K 18689

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Býk III. 1946
Papier, drevko, atrament, 27,7 × 39,3 cm
Značené v strede dole: K.S. N. York 1. IV. 1946
Prír. č. 2013/237; inv. č. K 18677

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Býk IV. 1946
Papier, drevko, atrament, 27,7 × 39,3 cm
Značené vpravo dole: K. N. York 1946
Prír. č. 2013/276; inv. č. K 18683

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Jánošík I. 1944
Papier, štetec; pero, 43,7 × 32,8 cm
Značené vľavo hore: K. Sokol 44 (nečitateľné)
Prír. č. 2013/271; inv. č. K 18678

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Torzo. 1929
Papier, ceruza, 43 × 30 cm
Značené vľavo hore: K. Sokol 29; vpravo hore: K. Sokol; vľavo dole: K.S. 929
Prír. č. 2013/272; inv. č. K 18679

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Obluda. 1941
Papier, pero, atrament, 28 × 21,5 cm
Značené vpravo hore: Sokol 41
Prír. č. 2013/273; inv. č. K 18680

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Trópy II. 1944
Papier, pero, 28,2 × 21,7 cm
Značené vpravo hore: KS 44
Prír. č. 2013/274; inv. č. K 18681

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Kone I. 1946
Papier, drievko, atrament, 27,7 × 35,3 cm
Značené v strede dole: K. Sokol N. York 5. IV. 1946
Prír. č. 2013/275; inv. č. K 18682

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Vojna I. 1946
Papier, drievko, atrament, 27,7 × 39,3 cm
Značené vľavo dole: K. Sokol; vpravo dole: N. York 20. IV. 1946
Prír. č. 2013/277; inv. č. K 18684

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Utečenci. 1946
Papier, drievko, atrament, 27,7 × 35,3 cm
Značené vľavo dole: K. Sokol 5. IV. 1946 N. York
Prír. č. 2013/278; inv. č. K 18685

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Sediaca žena. 1940
Kartón, šelak, 48,4 × 39 cm
Značené vľavo hore: K. Sokol 18. IV. 940; vľavo dole: 40
Prír. č. 2013/279; inv. č. K 18687

Koloman Sokol (1902 Liptovský Mikuláš – 2003 Tucson, Arizona, USA)
Monorytmo. 1940
Kartón, rudka, čierna krieda, 60,9 × 45 cm
Značené vpravo hore: K. Sokol max 1940
Prír. č. 2013/280; inv. č. K 18688

DARY

Andrej Dúbravský (1987 Nové Zámky)
Bažiny I. – XVI. 2013
Papier, linoryt, 5 ks à 42 × 29,6 cm; 1 ks à 30 × 42 cm
Značené (a – p): vľavo dole: Z cyklu Bažiny 2013 E. A.; vpravo dole: Dúbravský
Prír. č. 2013/178; inv. č. G 13594/a-p
Dar dopĺňa kolekciu obrazov Andreja Dúbravského zakúpenú v roku 2013

Andrej Dúbravský (1987 Nové Zámky)
Skicár. 2013
Papier, akvarel, tuš, kniha, počet listov 65 à 28,8 × 23,5 cm
Značené na zadnej strane perom: Dúbravský 2013
Prír. č. 2013/177; inv. č. K 18690
Dar dopĺňa kolekciu obrazov Andreja Dúbravského zakúpenú v roku 2013

Jozef Ilečko (1909 Budapešť – 1986 Modra)
Mladá sedliačka. 1930 – 1986
Lepenka, gvaš, 42,2 × 28,8 cm
Značené vpravo dole: Ilečko
Prír. č. 2013/294; inv. č. K 18691
Dar

Sándor Pinczehelyi (1946 Szigetvár, Maďarsko)
Kosák & kladivo. 1973
Papier, ofsetová tlač, 60 × 49 cm
Značené vpravo dole: Pinczehelyi 1973; v strede dole: EA III/IV; vľavo dole: Sarló és kalapács/suta
Prír. č. 2013/293; inv. č. G 13595
Dar od autora

Zbierka fotomédií

(Diela boli získané do zbierky na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 1. októbra 2013)
Kurátorka a kurátor: Lucia Almášiová, Aurel Hrabušický

Jozef Nový (1921 Medzilaborce – 1995 Bratislava)
Automobilové preteky. Piešťany. 1952
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; kartón, 45,8 × 53 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: Jozef Nový, priemyselný výtvarník – fotoreportér, Bratislava; na hornom okraji vľavo perom: Automobil. preteky – Piešťany
Prír. č. 2013/1; inv. č. UP-DK 4613
Dielo získané kúpou

Jozef Nový (1921 Medzilaborce – 1995 Bratislava)
Zaránky. Pohorelá. 1953
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; kartón, 38,7 × 29,1 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: Jozef Nový, priemyselný výtvarník – fotoreportér, Bratislava; na hornom okraji vľavo ceruzou: 5, Zaránky. Pohorelá 1948
Prír. č. 2013/2; inv. č. UP-DK 4614
Dielo získané kúpou



† Jozef Nový (1921 Medzilaborce – 1995 Bratislava)
 Toaleta. Pohorelá. 1953
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický; kartón, 39 × 29 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Jozef Nový, priemyselný
 výtvarník – fotoreportér, Bratislava; na hornom okraji v strede
 ceruzou: 6, Toaleta – Pohorelá 1948
 Prír. č. 2013/3; inv. č. UP-DK 4615
 Dielo získané kúpou

Jozef Nový (1921 Medzilaborce – 1995 Bratislava)
 Televízny stožiar. 1954 – 1955
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický; kartón,
 58,9 × 49,9 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Jozef Nový, priemyselný
 výtvarník – fotoreportér, Bratislava; na hornom okraji vľavo
 perom: Stožiar na televíziu – Bratislava
 Prír. č. 2013/4; inv. č. UP-DK 4616
 Dielo získané kúpou

Jozef Nový (1921 Medzilaborce – 1995 Bratislava)
 V povznesenej nálade. Okolo 1956; pozitív 1995
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický, 40 × 30 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Jozef Nový, priemyselný
 výtvarník – fotoreportér, Bratislava; v strede perom:
 V povznesenej nálade, okolo 1956; v strede hore pečiatkou:
 Nový Peter, Fotografické, reklamné a sprostredkovateľské
 služby, Bratislava; v strede hore perom: Zväčšenina 1995
 Prír. č. 2013/5; inv. č. UP-DK 4617
 Dielo získané kúpou

Jozef Nový (1921 Medzilaborce – 1995 Bratislava)
 Pred zdravotným strediskom v Nových Zámkoch. 1957
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický; kartón,
 37,6 × 28,4 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Jozef Nový, priemyselný
 výtvarník – fotoreportér, Bratislava; pri hornom okraji
 ceruzou: 15, Pred zdravotným strediskom v Nových Zámkoch
 Prír. č. 2013/6; inv. č. UP-DK 4618
 Dielo získané kúpou

Napriek tomu, že Jozef Nový (1921 – 1995) bol významným
 slovenským dokumentaristom a výtvarným fotografom,
 jeho diela sa v zbierkach SNG doteraz nenachádzali.

V 40. a 50. rokoch 20. storočia sa profiloval predovšetkým
 ako fotoreportér, spolupracoval postupne s viacerými
 slovenskými obrazovými žurnálmi. Jeho fotografie z tohto
 obdobia v podstate nadväzujú na dokumentaristický štýl
 Viliama Malíka, nevyhľadávajú tzv. rozhodujúce okamihy,
 sú starostlivo nasvietené, precízne komponované, avšak
 zostávajú pomerne strohé a vecné.

Ako profesionálny fotograf sa J. Nový nevyhýbal oficiálne
 vyžadovaným témam 50. rokov – tzv. budovaniu základov
 socializmu, združstevňovaniu poľnohospodárstva a pod.
 V jeho snímkach sa však iba výnimočne objavujú pre dobu
 typické teatrálno-inscenačné postupy – *Televízny stožiar*
 (1954 – 1955). Aj v tomto prípade sú však vyvážené svetlom
 zvýraznenými líniami a mriežkami geometrickej mostnej
 konštrukcie, z ktorej povstala prvá televízna veža vybudovaná
 na Slovensku.

V jeho fotografovaní väčšinou aj vtedy prevažoval záujem
 o civilisticky ponímané témy. Vďaka tomu môžeme vidieť,
 že aj v období budovateľského „totálneho nasadenia“ ostával
 ešte priestor na bežné ľudské záujmy. V takmer dedinských
 podmienkach prebiehali aj pomerne náročné technicko-
 športové podujatia – v snímke *Automobilové preteky. Piešťany*
 (1952) atmosférická a svetelná réžia nesie ešte stopy
 piktorializmu.

Fotografia *Pred zdravotným strediskom. Nové Zámky* (1957) v istom
 zmysle odkazuje na tradíciu sociálnej fotografie. Matka
 s dvoma deťmi sa zrejme na prianie fotografa usmieva do
 slnka, ale celkový výzor a oblečenie tejto rodiny svedčí o tom,
 že výdobytky socializmu, aspoň v tomto regióne a v tejto
 sociálnej vrstve, ešte meškali.

Žánrová snímka *V povznesenej nálade* (okolo 1956) zobrazuje
 situáciu, ktorá bola v pohostinských zariadeniach na
 Slovensku bežná, ale ako téma zobrazenia nebola vo svojej dobe
 vítaná. Svojou kompozíciou odkazuje na známu snímku z dejín
 slovenskej fotografie – *Vysokú politiku* (1941) od Jána Halašu,
 ale aj na jej predobraz, Caravaggiovo plátno *Povolanie svätého*
Matúša. Nového záber je svojho druhu paródiou Halašovej
 fotografie – kompozíciu s odkvácnutými stolovníkmi dotvára
 odsunutá stolička, zrejme z nej práve vstal fotograf, aby
 zvečnil tento „povznášajúci“ okamih.

Dvojica snímok *Zaránky a Toaleta. Pohorelá* (1953) je časťou
 série, ktorá je v slovenskej fotografii unikátna. Oblíbená
 téma výtvarného umenia aj fotografie – ženský akt pri
 toalete – sa tu totiž vôbec nevyskytla. V slovenskej kultúre vo
 všeobecnosti prevládala erotická zdržanlivosť a cudnosť, ktorá
 hraničila s prudériou. Vidiecke ženy boli väčšinou od hlavy
 po päty skryté v krojoch, avšak v tomto prípade fotograf svoju
 hrdinku z kroja vyzliekol, umiestnil do reálneho prostredia
 horehronského vidieckeho obydľia s triezvym ranným
 svetlom, a výjav tak zbavil akejkoľvek postrannej tematickej
 dráždivosti. (AH)

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
 Za plotom. 1955
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka,
 39,2 × 13,3 cm
 Značené vzadu v strede fixkou: Šajmovič Juraj
 Prír. č. 2013/7; inv. č. UP-DK 4619
 Dielo získané kúpou

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Pod krížom. 1955 – 1959
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka,
38,9 × 29,2 cm
Značené vzadu v ľavom hornom rohu ceruzou: Šajmovič Juraj
Prír. č. 2013/8; inv. č. UP-DK 4620
Dielo získané kúpou

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Obilie. 1955 – 1959
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka,
29,5 × 39,2 cm
Značené vzadu v strede dolu ceruzou: Šajmovič
Prír. č. 2013/9; inv. č. UP-DK 4621
Dielo získané kúpou

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Dvojica. 1957
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka,
29,5 × 39,1 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/10; inv. č. UP-DK 4622
Dielo získané kúpou

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Zamyslená. 1958
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka, 29,1 × 39 cm
Značené vzadu v strede dolu ceruzou: Zamyslená
Prír. č. 2013/11; inv. č. UP-DK 4623
Dielo získané kúpou

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Nová Madona. 1959 – 1960
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka, 27,5 × 28 cm
Značené vzadu pri dolnom okraji v strede ceruzou: Madona
Prír. č. 2013/12; inv. č. UP-DK 4624
Dielo získané kúpou



↑ Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Dva povozy. Okolo 1960
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka,
18,6 × 16,5 cm

Neznačené
Prír. č. 2013/13; inv. č. UP-DK 4625
Dielo získané kúpou

Juraj Šajmovič (1932 Piešťany – 2013 Praha)
Kolotoč. 1963
Čiernobiela fotografia, papier fotografický; lepenka,
39,3 × 29,4 cm
Značené vzadu v strede ceruzou: Šajmovič Juraj
Prír. č. 2013/14; inv. č. UP-DK 4626
Dielo získané kúpou

Ťažisko fotografickej tvorby nedávno zosnulého televízneho a filmového kameramana, príležitostného fotografa a maliara Juraja Šajmoviča (1932 – 2013) spadá do 50. a 60. rokov 20. storočia. Niektoré diela, zvlášť zo 60. rokov, sú už v majetku SNG, tentoraz sa akvizície sústredili predovšetkým na diela z 50. rokov.

Zatiaľ čo civilizáčnej alebo symbolicky vyznievajúce témy hľadal J. Šajmovič aj v českom prostredí, fotografické záznamy krajiny vznikali predovšetkým na Slovensku. Autor v rozpore s vtedajšou krajinárskou ikonografiou si všímal najmä jej posvätné miesta, spojené s kresťanskou tradíciou. Aj obvyklý námet vtedajšej fotografie v snímke *Obilie* (1955 – 1959) – obilný lán (symbol budúcej úrody, nasýtenia más a teda starostlivosti o pracujúcich v socialistickom systéme) v spojení so siluetou prícestného kríža vyznieva ako obraz úrody v inom zmysle. Možno ho vnímať aj ako odkaz na transsubstanciáciu, zázračnú premenu chleba a vína v Kristovo telo a krv. Výrazný motív kríža vystupuje do popredia v snímke *Pod krížom* (1955 – 1959). Za ním vidno cintorín a odvrátenú postavu kľáčiackej ženy, pohrúženej do modlitieb. V pozadí sa však už otvára nový obzor – za stenou cintorína sa dvíha novostavba bytového domu v typickom pseudofunkcionalistickom štýle 50. rokov.

Moment stretnutia či skôr vzájomného míňania sa odchádzajúceho a prichádzajúceho sveta je zreteľný na fotografii *Dva povozy* (okolo 1960), v konfrontácii dvoch vozidiel – polodetailu lesklej karosérie nového osobného auta v popredí a tmavej siluety konského záprahu v pozadí.

Extrémna forma fotografického výrezu, príznačná pre obdobie druhej polovice 50. a začiatku 60. rokov, sa objavuje na snímke *Za plotom* (okolo 1955). Šajmovičova invenčná práca s tradičným a sémanticky preťaženým námetom matky s dieťaťom sa prejavuje vo fotografii *Nová Madona* (okolo 1960). Účinok tvarového pripodobnenia dvoch hláv pri zábere odzadu podporuje módný chlapčenský účes matky, „novej Madony“. Kolekciu Šajmovičových diel v SNG, predstavujúcich tematické nóvum vo vtedajšej fotografii – problematizáciu osobného života, komplikovanosť vzájomného spoluzitia Marsu a Venuše – dopĺňa snímka *Zamyslená* (1958). Naproti tomu malebný motív mileneckej dvojice v zasneženom parku (zrejme v autorovom rodisku Piešťanoch), svojou atmosférou a svetelnou réžiou pripomína epochu piktorialistickej fotografie.

Súbor fotografií z 50. rokov dopĺňa jediný záber z nasledujúceho desaťročia, *Kolotoč* (1963), ktorý sprítomňuje obľúbený námet fotografie všedného dňa, prostredie kolotočov a iných púťových atrakcií. (AH)



† Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 Zotavovňa ROH Topoľčianky. Okolo 1955
 Čiernobiela fotografia , papier fotografický, 40 × 30,2 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Foto: Anton Šmotlák,
 Bratislava
 Prír. č. 2013/15; inv. č. UP-DK 4627
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 Pri výklade kníhkupectva. 1955 – 1960
 Čiernobiela fotografia , papier fotografický, 39,7 × 30,5 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Foto: Anton Šmotlák,
 Bratislava
 Prír. č. 2013/16; inv. č. UP-DK 4628
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 Družstevníčky pri mori. 1957
 Čiernobiela fotografia , papier fotografický, 40,2 × 30 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Foto: Anton Šmotlák,
 Bratislava
 Prír. č. 2013/17; inv. č. UP-DK 4629
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 Dievčatá na zábradlí. 1957
 Čiernobiela fotografia , papier fotografický, 60,4 × 50 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Foto: Anton Šmotlák,
 Bratislava
 Prír. č. 2013/18; inv. č. UP-DK 4630
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 Čítajúce. 1957
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický, 29,5 × 24,2 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Anton Šmotlák, Bratislava
 Prír. č. 2013/19; inv. č. UP-DK 4631
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 Busta na hromade uhlia. 1958
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický, 40 × 30,3 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Foto: Anton Šmotlák,
 Bratislava
 Prír. č. 2013/20; inv. č. UP-DK 4632
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 Nitra – 1979 Bratislava)
 JRD Veľký Biel. 1959
 Čiernobiela fotografia, papier fotografický, 49 × 59,5 cm
 Značené vzadu v strede pečiatkou: Foto: Anton Šmotlák,
 Bratislava
 Prír. č. 2013/21; inv. č. UP-DK 4633
 Dielo získané kúpou

Anton Šmotlák (1920 – 1979) je ďalším autorom, ktorý ešte nie je zastúpený v zbierkach SNG. Pôvodne bol stenografom, dokonca parlamentným „komorným“ stenografom, stenografiu aj vyučoval, avšak od polovice 50. rokov 20. storočia sa prevažne venoval fotografovaniu. Postupne sa profiloval ako divadelný fotograf, no od samotného počiatku sa venoval fotografii ulice, zaznamenávajúc okamihy všedného života predovšetkým v Bratislave, ale aj inde na Slovensku a výnimočne aj za jeho hranicami. Vo svojom čase bol jedným z mála slovenských fotografov, ktorí si na cestách za oficiálne vyžadovanými témami všímali aj to, čo sa do ich rámca nehodilo. Vznikali tak zábery, ktoré mohli vyznievať úsmevne (*JRD Veľký Biel*, 1956), avšak ich žánrový humor zároveň odhaloval skryté alebo bežne nevnímané spoločenské protirečenia a paradoxy. Niekedy autor zachytil súbežné javy, ktoré už v tom období nemali vedľa seba existovať, ako napr. v snímke *Zotavovňa ROH Topoľčianky* (okolo 1955). Obrad svätého prijímania prebieha v tesnej blízkosti odborárskej zotavovne, volakedajšieho letného sídla prezidentov T. G. Masaryka a E. Beneša. Na jeho priečelí sa už vyníma veľká červená hviezda. Pomínutelnosť moci, márnosť svetskej slávy sa zračí v zábere *Busta na hromade uhlia* (asi 1958). Busta štátnika (zrejme nedávno zosnulého prezidenta Antonína Zápotockého) sa po jeho smrti ocitla na hromade uhlia, ktoré – ako to bolo za čias budovania socializmu obvyklé – dlho čakalo na definitívne miesto uloženia. Podobný paradox, aj keď v menej vyostrenej verzii, prináša fotografia *Pri výklade kníhkupectva* (1955 – 1960). Zarosené sklo výkladu kníhkupectva skrýva svoj obsah pred zvedavými očami možných čitateľiek, sťažuje jeho „čítanie“. Inou variáciou na tému nedokonalého čítania je snímka *Čítajúce* (1957). Matka s dcérou (autorova manželka a dcéra) na ulici čítajú tie isté noviny, každá po svojom a z obidvoch strán. Šmotlákovo fotografický postreh, okorený istým druhom voyerizmu, sa prejavuje aj v zábere *Dievčatá na zábradlí* (1957). V zábere z pohľadu vidíme zvedavé dievčatá, ktoré s vyhrnutými sukienkami preliezajú kovaný plot uzavretého areálu. Na inom, pôvodne nezväčšenom zábere vidno, že je to areál vtedajšej SNG. Kultúrny „stánok“ nezámerne slúži ako miesto detských hier. Zmysel pre civilizačné paradoxy A. Šmotlák naplno prejavil snímku *Družstevníčky pri mori* (1957). Vznikla v čase, keď už boli v obmedzenej miere možné kolektívne zájazdy do zahraničia, spočiatku najmä ako forma odmeny za dobre vykonanú prácu

v prospech socializmu. Družstevníčky z JRD Rača sa zrejme prvýkrát ocitli pri mori, zjavne na to neboli patrične vybavené, a tak si iba namáčali členky v morskej vode. Ich vcelku objemné siluety s vyhrnutými sedemdesiatimi siedmimi sukňami svedčia už o postupnom náraste socialistického blahobytu. Vznikla tak jedna zo vzácných fotografií, ktoré ukazujú zlom epochy, stretnutie zdanlivo nespojitelných svetov, akýchsi paralelných vesmírov. (AH)

Miloš Dohnány (1904 Linz, Rakúsko – 1944 Bratislava)
 Reklama na syr Montana. Okolo 1935
 Čiernobiela fotografia na kartóne 29,8 × 38,8 cm; kartón 34,3 × 44,2 cm
 Značené na kartóne pod fotografiou vpravo dole: perom 36.
 Prír. č. 2013/22; inv. č. UP-DK 4634
 Dielo získané kúpou

Snímka *Reklama na syr Montana* od slovenského fotografa Miloša Dohnányho (1904 – 1944) predstavuje cenný prírastok do Zbierky fotomédií z hľadiska obohatenia žánru modernej reklamnej fotografie z 30. rokov 20. storočia. Zároveň predstavuje ďalšiu z Dohnányho prác – štúdií (vo výstavnom formáte) súvisiacich s jeho účasťou na večerných fotografických kurzoch na škole umeleckých remesiel v Bratislave u významného českého modernistu Jaromíra Funkeho. Miloš Dohnány patril k najvýznamnejším moderným fotografom na Slovensku, bol vedúcou osobnosťou Združenia fotografov amatérov YMCA, neskôr i Fotoskupiny KSTL v Bratislave. Prostredníctvom metodických článkov a poradných rubrik v slovenských ilustrovaných časopisoch (*Vesna*, *Krásy Slovenska*) sprostredkoval program novej vecnosti aj ostatným amatérskym fotografom. (LA)



† Stano Pekár (1938 Unín, Senica – 2014 Bratislava)
 Záhorácke slávnosti. 1975; pozitív 1991
 Čiernobiela fotografia, 18,2 × 24 cm
 Značené vzađu vpravo dole ceruzkou: Stano Pekár, Záhorácke slávnosti 1 – 12, neg. 1975, poz. 1991
 Prír. č. 2013/23; inv. č. UP-DK 4635
 Dielo získané kúpou

Fotografia *Záhorácke slávnosti* (1975) predstavuje najznámejšiu snímku zo súboru *Záhorácke slávnosti* (niekedy tiež označované ako *Ludové slávnosti na Záhori*) od slovenského amatérskoho

fotografa Stana Pekára (1938 – 2014). Stano Pekár sa fotografii venoval od polovice 60. rokov 20. storočia, cez prvé pokusy s výtvarnou fotografiou (súbor *Fotografiky*) sa dostal k trvalému záujmu o živú fotografiu a najmä presahy do oblasti sociológie (súbor *Boxeri*, 1974; *Ulica*, 1969 – 1971; *Úbytovňa*, 1975; *Fotografie na želanie*, 1975; neskôr *Trhovničky*, 1983). Súbor *Záhorácke slávnosti* patrí do okruhu sociologicky orientovanej fotografie s určitým nádychom irónie nad bežnou realitou doby, kde každá snímka obsahuje (vďaka prehustenosti figúr a motívov, ale i vďaka určitému odstupu) vždy viacero drobných príbehov. (LA)



† Helena Imrichová(-Pekárová; 1952 Čáry)
 Zátarasý. 1989
 Čiernobiela fotografia (4 ks), papier fotografický 20,2 × 29,9 cm (2 ks); 20,3 × 29,9 cm (2 ks)
 Značené vzađu v strede hore ceruzkou: Imrichová – Zátarasý
 Prír. č. 2013/24 – 2013/27; inv. č. UP-DK 4636 – UP-DK 4639
 Dielo získané kúpou

Po víťaznom zápase. 1989
 Čiernobiela fotografia (5 ks), papier fotografický 20 × 30,4 cm; 29,9 × 20,3 cm; 20 × 30,5 cm; 29,8 × 20,3 cm; 29,8 × 20,1 cm
 Značené vzađu v strede ceruzkou: Imrichová
 Prír. č. 2013/28 – 2013/32; inv. č. UP-DK 4640 – UP-DK 4644
 Dielo získané kúpou

Súbor fotografií *Po víťaznom zápase* (1989) s výjavmi zo šatne ženského hádzanárskeho družstva predstavuje ďalší príklad sociologickej fotografickej sondy do skrytých kútov spoločnosti a sociálnych vzťahov, tentoraz navyše videný očami ženskej amatérskej fotografky Heleny Imrichovej(-Pekárovej; 1952). Zaujímavá téma je oživená i formálne, využitím hlbšej perspektívy scény, odohrávajúcej sa priebežne v dvoch miestnostiach. Hoci hlavné obdobie vzniku sociologicky orientovanej fotografie v slovenskom prostredí bola 2. polovica 70. rokov, súbor je dokladom pretrvania záujmu o tento žánr i v neskoršom období. Druhý súbor *Zátarasý* (1989) predstavuje ojedinelé fotografické spomienky z prostredia štátnych hraníc s typickým obrazom ostnatých drôtov vytvárajúcich pomyselnú i fyzickú bariéru medzi krajinami z obdobia krátko pred ich prelomením v roku 1989. (LA)



† Oto / Otto Apfel st. (1878 Bratislava – 1949 Bratislava)
Rodinný portrét. 1914 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 13 × 19,8 cm;
lepenka 13,4 × 21,2 cm
Značené vpredu na pravom okraji hore tlačou: Pozsony,
Kossuth Lajostér 25; dole: Apfel Otto L. Fényképész
Prír. č. 2013/33; inv. č. UP-DK 4645



† Ateliér Globus (činný okolo 1910)
Portrét ženy. Okolo 1910
Kolorovaná želatínová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 14,7
× 10,3 cm; lepenka 16,5 × 10,8 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou:
Atelier „Globus“; vpravo: Wien. XV., Mariahilferstr. No. 141,
Filiale: VIII. Alserstr. 37
Prír. č. 2013/34; inv. č. UP-DK 4646

Ateliér Morgenstern (činný asi 1890 – okolo 1900)
Portrét sediaceho dievčatka. 1895 – 1905
Hnedo tónovaná kolódiová (?) fotografia na tenkej hnedej
lepenke, 13,4 × 9,5 cm; lepenka 16,4 × 11 cm
Značené vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo tlačou:
Pozsony; v strede: Photographisches Atelier Morgenstern;
vpravo: Venturi
Prír. č. 2013/35; inv. č. UP-DK 4647

Portrét stojaceho dievčatka. 1895 – 1905
Hnedo tónovaná kolódiová (?) fotografia na tenkej hnedej
lepenke, 13,3 × 9,5 cm; lepenka 16,4 × 10,9 cm
Značené vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo tlačou:
Pozsony; v strede: Photographisches Atelier Morgenstern;
vpravo: Venturi
Prír. č. 2013/36; inv. č. UP-DK 4648

Ateliér Rafael / Jaroslav Klíč (činný 1864 – okolo 1930)
Portrét mladého muža. 1895 – 1905
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 9,7 × 5,1 cm;
lepenka 11,4 × 5,5 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji v strede tlačou:
Atelier Rafael; vzađu v strede tlačou: Rafael, C. a K. Dvorní
dodavatel, Brno, Nová ul. č. 4, Prostějov, Vojačkovo nám.,
Kroměříž, Komenského nám., Vyškov, Stromořadní ul.
Prír. č. 2013/37; inv. č. UP-DK 4649

Alojz / Alajos Baker (1838 Viedeň – 1903 Banská Štiavnica)
Portrét muža v motýliku. 1890 – 1903
Hnedo tónovaná kolódiová fotografia na tenkej bielej lepenke,
9,4 × 6 cm; lepenka 10,9 × 6,8 cm
Značené vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo tlačou: Baker
A., vpravo: Selmezbányan; vzađu (pri orientácii na šírku)
vľavo hore tlačou: Baker Alajos; na hornom okraji tlačou:
Selmezbányan, Künstleris (Schemnitz) és Szliács-fürdő.
Prír. č. 2013/38; inv. č. UP-DK 4650

Portrét muža s vysokým golierom. 1890 – 1903
Modro tónovaná kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke,
8,2 × 5,4 cm; lepenka 10,7 × 6,7 cm
Značené vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo tlačou: Baker
A., vpravo: Selmezbányan; vzađu (pri orientácii na šírku) na
hornom okraji vpravo tlačou: Baker Alajos, Selmezbányan
(Schemnitz) és Szliács-fürdő
Prír. č. 2013/39; inv. č. UP-DK 4651

Dezso Bergtraun (činný pred 1918 – okolo 1930)
Portrét pani Ilóny Gaspar. 1920 – 1930
Hnedo tónovaná kolódiová (?) fotografia, 13,4 × 8,3 cm
Značené vpredu v pravom dolnom rohu razbou: Bergtraun
Lučenec; vzađu v strede vpravo perom: Gáspár Ilona
Prír. č. 2013/40; inv. č. UP-DK 4652

Wladyslaw Bogucki (? - ?)
Portrét muža. 1865 – 1885
Albumínová fotografia na tenkom svetlooranžovom kartóne,
9 × 5,5 cm; kartón 10,3 × 6,1 cm
Značené vzađu v strede tlačou: Fotograf Wladyslaw Bogucki
Prír. č. 2013/41; inv. č. UP-DK 4653

Móric Brodszky (činný 1900 – 1905 v Bratislave)
Portrét ženy. 1900 – 1905
Kolódiová fotografia na tenkej béžovej lepenke, 14,5 × 7,7 cm;
lepenka: 15,9 × 7,9 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou:
Brodszky M., vpravo: Pozsony. Sétatér 25.; vzađu (pri orientácii
na šírku) v strede tlačou: Brodszky M. Fényképészeti Műterme,
Pozsony Sétatér 25. Promenade 25, Sajat Hazaban Győrött.
Prír. č. 2013/42; inv. č. UP-DK 4654

Heinrich Eckert (1833 Praha – 1905 Praha)
Portrét mladého muža. 1904
Kolódiová fotografia na tenkej krémovej lepenke, 8,8 × 6,3 cm;
lepenka 10,4 × 6,6 cm
Značené vpredu na fotografii v pravom dolnom rohu razbou:
H. Eckert, 1904; vzadu vľavo hore tlačou: H. Eckert, Caes. Reg.
Aula et Camerae Photogr. Pragae
Prír. č. 2013/43; inv. č. UP-DK 4655

Hynek Fiedler (1836 Dvůr Králové nad Labem, ČR – 1870 Praha) /
Anna Fiedlerová
Portrét ženy. 1865 – 1875
Hnedo tónovaná albumínová fotografia na tenkom
svetlooranžovom kartóne, 9 × 5,6 cm; kartón 10,3 × 6,1 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji vpravo tlačou:
H. Fiedler fot.; vzadu v strede tlačou: H. Fiedler, Fotograf
i malíř v Praze, 783-II. Václavské náměstí čís. 24
Prír. č. 2013/44; inv. č. UP-DK 4656

Alexander / Sándor Fink (1850 Steyr, Rakúsko – ? Bratislava)
Portrét matky s deťmi. Okolo 1890
Albumínová fotografia na hrubšej béžovej lepenke,
14,5 × 9,8 cm; lepenka: 16,1 × 10,7 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Pozsony,
Fink Sándor Photographisches Atelier, Pressburg; vzadu
(pri orientácii na šírku) v strede: tlačou: Alexander Fink,
Pressburg, Promenade 23
Prír. č. 2013/45; inv. č. UP-DK 4657

Foto Tatra / Mária Holoubková-Urbasiowna (1898 Gdów,
Bochnia / Godów, Wodzisław Śląski, Poľsko – 2004 Trenčín)
Portrét mladého muža. Okolo 1930
Želatínová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 8,8 × 6,3 cm;
lepenka: 10,5 × 6,6 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Foto Tatra
Trenčín, Sliač – N. Zámky – Ľubochňa
Prír. č. 2013/46; inv. č. UP-DK 4658

Fotosalón Murín / Jozef, Štefan a Imrich Murínovci (činní
1939 – 1945/1951 v Levoči)
Portrét pani M. Kunovej. 1939 – 1945
Želatínová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 8,8 × 5,8 cm;
lepenka 10,6 × 6,6 cm
Značené vpredu na fotografii vpravo dole perom: M. Kunová;
vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo dole tlačou: Fotosalón
Murín; vpravo: Levoča Hlavné námestie 66
Prír. č. 2013/47; inv. č. UP-DK 4659

Ján Goller (činný v Topolčanoch)
Portrét muža s novinami. Okolo 1910
Želatínová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 14,6 × 10,2 cm;
lepenka 16,4 × 10,8 cm
Značené vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo tlačou:
Goller J., vpravo: Nagy-Tapolcsány.; vzadu v strede hore tlačou:
Goller J., Fényképészeti műterme; v strede: Nagy-Tapolcsány,
Festmények rajzok minden fénykép után., Kivánatra
műtermen kívül is eszközöztetnek felvételek. A lemezek
utánrendelést megőriztetnek.; vľavo dole perom: Dočkal Lajos
Prír. č. 2013/48; inv. č. UP-DK 4660

Gyula Hauenstein (? – ?)
Portrét muža s fúzmi. 1900 – 1918
Hnedo tónovaná kolódiová fotografia na tenkej béžovej
lepenke, 9 × 5,7 cm; lepenka 10,5 × 6,4 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou:
Hauenstein Gyula; vpravo: Nyitra; vzadu (pri orientácii na
šírku) vpravo hore tlačou: Hauenstein Gyula, Fényképész,
Nyitra, Toth. Vilm utcza 20.
Prír. č. 2013/49; inv. č. UP-DK 4661

M. Horn (? – ?)
Portrét mladého muža. 1910
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 9 × 6,1 cm;
lepenka 10,4 × 6,4 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou:
Horn M., vpravo: Nyitra; vzadu vľavo hore tlačou: Horn M.,
v strede: Fényképészeti Múterme, Nyitra, Városház-tér 5;
vpravo dole perom: Nyitra 910, VIII/10
Prír. č. 2013/50; inv. č. UP-DK 4662

Michal Klimko (? – ?)
Bojnický zámok. 1920 – 1930
Čiernobiela želatínová fotografia, 8,8 × 13,8 cm
Značené vpredu na dolnom okraji svetlotlačou: Bojnický
zámok; vzadu v strede hore pečiatkou: M. Klimko Prievidza
Prír. č. 2013/51; inv. č. UP-DK 4663

Eduard Kozič / Ede Kozics (1829 Dubnica nad Váhom – 1874
Bratislava) / Ateliér
Portrét matky s deťmi. 1873 – 1878
Čiernobiela hnedo tónovaná albumínová fotografia na tenkej
bielej lepenke, 14,3 × 10 cm; lepenka 15,7 × 10,5 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji v strede tlačou:
E. Kozics, Pressburg, Promenade 2; vzadu v strede hore tlačou:
Pressburg Kozics, Promenade No. 2
Prír. č. 2013/52; inv. č. UP-DK 4664

Gustav Löger (činný od 60. rokov 19. storočia v Nitre – 1898
Nitra)
Portrét muža a ženy. 1860 – 1890
Čiernobiela albumínová fotografia na tenkej čiernej lepenke,
9,6 × 6,2 cm; lepenka 10,9 × 6,8 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vpravo tlačou:
G. Löger; vzadu v strede tlačou: Löger Gusztav, Fényképészete,
Nyitra, Pöstyent
Prír. č. 2013/53; inv. č. UP-DK 4665

Gustav Löger (činný od 60. rokov 19. storočia v Nitre – 1898
Nitra)
Portrét pána Bélu Benkésa. 1860 – 1890
Čiernobiela albumínová fotografia na tenkej šedej lepenke,
9,1 × 5,8 cm; lepenka 10,6 × 6 cm
Značené vpredu na fotografii dole v strede svetlotlačou: Benkés
Béla; vzadu v strede hore tlačou: Löger Gusztáv, Fényképészete
Nyitrín, Pöstyent
Prír. č. 2013/54; inv. č. UP-DK 4666

Jozef Löwy (1834 Bratislava – 1902 Viedeň)
Portrét matky s dieťaťom. 1866 – 1876
Čiernobiela albumínová fotografia na tenkom béžovom

kartón, 9,2 × 6,1 cm; kartón 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji vpravo tlačou: J. Löwy, Wien; vzadu vľavo hore tlačou: Photographisch Artistisches Atelier; v strede: J. Löwy; vpravo dole: Wien
Prír. č. 2013/55; inv. č. UP-DK 4667

Vojtech / Béla Mindszenty (1874 Moháč, Maďarsko – 1946 Budapešť)
Svadobný portrét. 1904 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 19,1 × 13 cm; lepenka: 21,4 × 13,3 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou: Mailáth J. c. és kir. Udv. Fényképész útóda, Mindszenty B.; vpravo: Pozsony, A színház Átellenében; vzadu v strede hore tlačou: Mailáth J. cs. és Kir. Udv. Fényképész Útóda; v strede: Mindszenty B. Fényképészeti és Festészeti Múterme, Pozsony
Prír. č. 2013/56; inv. č. UP-DK 4668

Neznámy autor (? - ?)
Portrét manželského páru. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 14,9 × 7,5 cm; lepenka 15,7 × 7,8 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: (nečitateľné)
Prír. č. 2013/57; inv. č. UP-DK 4669



† Neznámy autor (? - ?)
Brošňa s portrétom muža. 1870 – 1918
Fotografia na keramickom (?) podklade v dekoratívnej kovovej obrube, 5 × 4 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/58; inv. č. UP-DK 4670

Carl Pietzner (1853 Wriezen nad Odrou, Poľsko – 1927 Viedeň)
Portrét vojaka Karola Janka. 1909
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 14,4 × 5,7 cm; lepenka 16,9 × 8 cm
Značené vpredu na lepenke vľavo dole razbou: Carl Pietzner K. U. K. Hofphotograph, Aussig; vzadu pri hornom okraji perom: 12/5. 1909; na pravom okraji perom: Strýček Karol Janko, st. bratr tatínka
Prír. č. 2013/59; inv. č. UP-DK 4671

Ján Plcho / János Plchó (činný od 90. rokov 19. storočia v Nitre)
Portrét vojaka Alberta Szolötkyho a mladej ženy Miczi Petrovzskej. 1897
Kolódiová fotografia na tenkej svetložedej lepenke, 8,7 × 5,9 cm; lepenka 10,7 × 6,5 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou: Plchó János; vpravo Nyitrán; vzadu v strede tlačou: Plchó János, Fényképész, Nyitrán, Plébánia Utcza 7 sz; na dolnom okraji perom: 1897, Szolötky Albert e Petrovzsky Miczi
Prír. č. 2013/60; inv. č. UP-DK 4672

Vojtech Rašofský / Béla Rasofszky (činný 1904 – 1921 v Nitre)
Nitriansky hrad. Okolo 1920
Želatinová fotografia, 9 × 14 cm
Značené vpredu na dolnom okraji vľavo svetlotlačou: Nitra, vpravo: Rašofský
Prír. č. 2013/61; inv. č. UP-DK 4673

J. Schrecker (? - ?)
Portrét chlapca. 1860 – 1890
Albumínová fotografia na tenkom béžovom kartóne, 9,5 × 6,7 cm; kartón 10,5 × 6,1 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji vpravo tlačou: Schrecker J.; vzadu v strede dole tlačou: Schrecker J., Pest
Prír. č. 2013/62; inv. č. UP-DK 4674

Alexander / Sándor Schwartz / Foto Schwartz (? - ?)
Portrét muža a ženy. 1890 – 1918
Fialovo tónovaná kolódiová fotografia na tenkej krémovej lepenke, 14,7 × 10,2 cm; lepenka 16,2 × 10,7 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji v strede tlačou: Schwartz Sándor, Trencsén; vzadu v strede hore tlačou: Fényképészeti Múterem Photographisches Atelier, Schwartz Sándor, Trencsén; vľavo dole: Specialista Gyermekfelvételekben. Specialist in Kinderaufnahmen, Utánrendelések Evék Mulva is Esz-Közölhetök.
Prír. č. 2013/63; inv. č. UP-DK 4675

Skalník a syn / Skalník és Fia (činní okolo 1900 v Košiciach)
Portrét muža v kabáte. 1903
Modro tónovaná kolódiová fotografia na tenkej sivohnedej lepenke, 9,3 × 6 cm; lepenka 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na fotografii vpravo dole razbou: Skalník és Fia 1903 Kassán; vpredu na lepenke pod fotografiou vpravo tlačou: Skalník és Fia, Kassán; vzadu vľavo hore tlačou: Fényképészeti Festészeti és Nagyító, Múterme Skalník és Fia, Ezelött, Letzter és Társa; v strede vpravo: Kassán, Fő utca 25.
Prír. č. 2013/64; inv. č. UP-DK 4676

Stern a syn / Stern és Fia (Jozef Stern)
Portrét mladého muža. 1920 – 1940
Želatinová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 8,8 × 6,2 cm; lepenka: 10,6 × 6,6 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji vľavo tlačou: M. Stern a syn; vpravo: Trenčín a Tr. Teplíce; vzadu v strede tlačou: M. Stern a Syn, Fotograf, Trenčín a Trenčianske Teplíce
Prír. č. 2013/65; inv. č. UP-DK 4677

Stern a syn / Stern és Fia (Jozef Stern)
Portrét ženy s dieťaťom. 1890 – 1918

Fialovo tónovaná kolódiová fotografia na tenkom šedom kartóne, 14,4 × 10,5 cm; lepenka 16,4 × 10,9 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou:
K. u. K. Photograph, Stern M. és Fia; vpravo: Trencsén,
Trencsén Teplicz
Prír. č. 2013/66; inv. č. UP-DK 4678

Szelényi és Kovács (? Budapest- ? Budapest)
Portrét matky s dieťaťom. 1890 – 1910
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 10 × 18,5 cm;
lepenka: 10,9 × 20,5 cm
Značené vpredu na lepenke na ľavom okraji tlačou: Szelényi
és Kovács, Budapest, VIII. József u. 43; vzadu v strede tlačou:
Szelényi és Kovács, Fényképész, Budapest, VIII. József-utca 43
Prír. č. 2013/67; inv. č. UP-DK 4679

Salomon Weitzsmann (? - ?)
Svadobný portrét. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej krémovej lepenke, 14,9 × 10 cm;
lepenka 18,3 × 11,8 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji v strede tlačou:
S. Weitzmann, K. u. K. Hofphotograph; vpravo: Wien; vzadu
v strede hore tlačou: K. u. K. Hof Photograph, S. Weitzmann;
v strede dole: Wien, XVII. Hernals, Calvarienberggasse 37,
Spezialität: Moderne Photographie
Prír. č. 2013/68; inv. č. UP-DK 4680

Viliam Wietz (činný okolo 1875 v Bratislave – ? Trnava)
Portrét muža. 1880 – 1895
Hnedo tónovaná albumínová fotografia na tenkom hnedom
kartóne, 9,9 × 5,8 cm; kartón 10,7 × 6,6 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji vpravo tlačou:
V. Wietz; vzadu v strede hore tlačou: V. Wietz, Fotogr. Artist.
Atelier; v strede dole: Tyrnau u. Pöstyén, Fényképészeti
Műterme, Nagy Szombat és Pöstyén
Prír. č. 2013/69; inv. č. UP-DK 4681

Ján Vykopal / János Vykopal (? - ?)
Portrét strýca Mička. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej fialovosivej lepenke, 9,2 × 6,1 cm;
lepenka 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na lepenke pod fotografiou vľavo tlačou:
Vykopal János; vpravo: Zsolna és Pöstyén; vzadu vľavo hore
tlačou: Fényképészeti Műterem; v strede: Vykopal János;
vpravo dole: Zsolna Kálloi utca 228. sz. és Pöstyén; na hornom
okraji ceruzkou: Strýc Mičko
Prír. č. 2013/70; inv. č. UP-DK 4682

Súbor 38 fotografií predstavuje zväčša portrétné fotografie
rôznych slovenských, prípadne i zahraničných (českých,
maďarských, poľských a rakúskych) autorov z konca 19. storočia
a z prvej polovice 20. storočia, získané postupne kúpou na
zberateľských burzách v priebehu roka 2013. Fotografie boli
vybrané s dôrazom na doplnenie chýbajúceho zastúpenia
autorov (Morgenstern, Alojz Baker, Fotoateliér Murín, Guyla
Hauenstein) a zaujímavých formátov a ukážok techník (Ateliér
Globus, Wladislaw Bogucki, Carl Pietzner, Szelényi és Kovács),
taktiež na doplnenie už existujúcich autorských súborov
v Zbierke fotomédií (Otto Apfel, Móríc Brodsky, Vojtech
Mindszenty, Gustav Lögger, Alexander Schwartz, Ján Vykopal

a i.). Okrem klasických portrétov na papierovej podložke sa
v rámci súboru nachádza dnes už vzácné zachovaná ukážka
aplikácie portrétnej fotografie na šperk pravdepodobne z obdobia
poslednej tretiny 19. storočia; doplnením okruhu originálnych
fotografických pohľadníc z 20. a 30. rokov 20. storočia sú ukážky
z oblasti Nitry (Michal Klimko) a Bojníc (Vojtech Rašofský). (LA)

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Druhý vodopád Veľkého Studeného potoka (Gross-Kolbacher
zweiter Wasserfall). 1889
Stereoformát, albumínová fotografia na tenkej béžovej
lepenke, 8,3 × 7,3 cm; lepenka 9 × 16,8 cm
Značené vpredu na ľavej fotografii na pravom okraji
svetlotlačou: Nagy-Tarpatak második vízesése. Gross-
Kolbacher zweiter Wasserfall.; vzadu v strede hore tlačou:
Divald Károly, Eperjes. Karl Divald, Eperies. Mindennemű
utánzás tilos. 1889.; na dolnom okraji v strede: Nagy készlet
kárpáti képekben és egész képgyűjteményekben. Grosses Lager
in Karpathen-Aussichten und Karpathen-Albums.
Prír. č. 2013/71; inv. č. UP-DK 4683

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Tretí vodopád Veľkého Studeného potoka (Gross-Kolbacher
dritter Wasserfall). 1889
Stereoformát, albumínová fotografia na tenkej béžovej
lepenke, 8,3 × 7,3 cm; lepenka 9 × 16,8 cm
Značené vpredu na pravej fotografii v ľavom dolnom rohu
svetlotlačou: Nagy-Tarpatak harmadik vízesése, Gross-
Kolbacher dritter Wasserfall.; vzadu v strede hore tlačou:
Divald Károly, Eperjes. Karl Divald, Eperies. Mindennemű
utánzás tilos. 1889.; na dolnom okraji v strede: Nagy készlet
kárpáti képekben és egész képgyűjteményekben. Grosses Lager
in Karpathen-Aussichten und Karpathen-Albums.
Prír. č. 2013/72; inv. č. UP-DK 4684

Karol Divald (1830 Banská Štiavnica – 1897 Prešov)
Bez názvu (Vysoké Tatry). 1889
Stereoformát, albumínová fotografia na tenkej béžovej
lepenke, 8,3 × 7,3 cm; lepenka 9,2 × 17,1 cm
Značené vzadu v strede hore tlačou: Divald Károly, Eperjes.
Karl Divald, Eperies. Mindennemű utánzás tilos. 1889.; na
dolnom okraji v strede: Nagy készlet kárpáti képekben és egész
képgyűjteményekben. Grosses Lager in Karpathen-Aussichten
und Karpathen-Albums.
Prír. č. 2013/73; inv. č. UP-DK 4685

Súbor troch fotografií od Karola Divalda (1830 – 1897)
predstavuje stereoskopické pohľady na vybrané časti
Veľkého Studeného potoka a ostatnú lokalitu vo Vysokých
Tatrách z albumu *Grosses Lager in Karpathen-Aussichten und
Karpathen-Albums* z roku 1889. Karol Divald si otvoril svoj prvý
fotografický ateliér v roku 1863 v Prešove, po jeho úspechu
svoje aktivity rozšíril i do ostatných spoločensky významných
miest na východnom Slovensku – do Bardejova, Bardejovských
Kúpeľov, Starého Smokovca, v roku 1872 nakrátko i do Levoče.
Hlavnou činnosťou Divaldovho ateliéru bola tvorba portrétov,
paralelne sa však veľa venoval krajinárskej fotografii, ktorá
je dnes omnoho známejšia. V roku 1878 založil v Prešove
svetlotlačovú prevádzku, prvú vo vtedajšom Uhorsku.
V tlačiarni tlačil a vydával fotografické albumy, mapy a pod.

Stereoformátové fotografie (fotografie s priestorovým efektom) boli veľmi populárne v Európe od 60. rokov 19. storočia a slúžili pre zábavu, aj ako didaktická pomôcka na bližšie poznanie domácich i zahraničných krajov. (LA)

SÚBOR FOTOGRAFIÍ Z 2. POLOVICE 19. A ZO ZAČIATKU 20. STOROČIA



† Jac. Adler (? - ?)

Portrét muža a ženy. 1865 - 1875

Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne, 9,2 × 6 cm; kartón 10,9 × 6,1 cm

Značené vpredu na kartóne vpravo dole tlačou: Jac. Adler; vzadu v strede tlačou: Photographie von Jac. Adler, Pressburg; na dolnom okraji: Glas-Salon, Klarissergasse im Mossoczyschen. Hause in Garten

Prír. č. 2013/74; inv. č. UP-DK 4686



† František / Ferencz Czéhula (činný od 1890 - okolo 1906 v Kežmarku)

Portrét chlapca pri sv. prijímaní. Okolo 1895

Kolódiová fotografia na tenkej bielej lepenke, 13 × 6,6 cm;

lepenka 15 × 7,5 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou:

Czéhula F., Késmárk; vzadu v strede tlačou: Czéhula Ferencz, Fényképész, Késmárk

Prír. č. 2013/75; inv. č. UP-DK 4687

František / Ferencz Czéhula (činný od 1890 - okolo 1906 v Kežmarku)

Portrét dievčaťa v bielych šatách. Okolo 1900

Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 12,9 × 6,5 cm; lepenka 15 × 7,5 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Czéhula Ferencz, Késmárk; vzadu v strede tlačou: Czéhula Ferencz, Fényképész, Késmárk

Prír. č. 2013/76; inv. č. UP-DK 4688

Karol / Károly Divald (1830 Banská Štiavnica - 1897 Prešov)

Portrét chlapca. 1865 - 1875

Albumínová fotografia na tenkom béžovom kartóne; 9,4 × 6 cm; kartón 10,6 × 6,5 cm

Značené vzadu v strede tlačou: Divald K. Eperies és Szepes Megye

Prír. č. 2013/77; inv. č. UP-DK 4689

Alexander / Sándor Fink (1850 Steyr, Rakúsko - ? Bratislava)

Portrét mladej ženy. 1880 - 1890

Albumínová fotografia na tenkej bielej lepenke, 9 × 5,8 cm; lepenka 10,6 × 6,6 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Pozsony, Fink Sándor Photographisches Atelier, Pressburg; vzadu (pri orientácii na šírku) v strede tlačou: Alexander Fink, Pressburg

Prír. č. 2013/78; inv. č. UP-DK 4690

Alexander / Sándor Fink (1850 Steyr, Rakúsko - ? Bratislava)

Portrét ženy s riasenými šatami. 1890 - 1900

Kolódiová fotografia na tenkej béžovej lepenke; 9,4 × 6,2 cm; lepenka 10,8 × 6,7 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Fink Sándor, Photographisches Atelier; vzadu (pri orientácii na šírku) vľavo hore tlačou: Fink Sándor; vpravo hore: Pozsony, vpravo dole perom: Elizabeth

Prír. č. 2013/79; inv. č. UP-DK 4691

Ján Goller (činný v Topolčanoch)

Portrét dvoch mladých žien. Okolo 1910

Kolódiová fotografia na tenkej hnedej lepenke; 8,9 × 6,2 cm; lepenka 10,7 × 6,7 cm

Značené vpredu na lepenke vpravo dole razbou: Goller J. N. Tapolcsány; vzadu vľavo hore tlačou: Goller J., Fényképészeti műterme. Nagy-Tapolcsány

Prír. č. 2013/80; inv. č. UP-DK 4692

Ján Goller (činný v Topolčanoch)

Portrét ženy. Okolo 1910

Kolódiová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 9 × 6,2 cm; lepenka 10,8 × 6,8 cm

Značené vpredu na lepenke vpravo dole razbou: Goller J. N. Tapolcsány; vzadu vľavo hore tlačou: Goller J., Fényképészeti műterme. Nagy-Tapolcsány

Prír. č. 2013/81; inv. č. UP-DK 4693

Ján Goller (činný v Topolčanoch)
Portrét ženy s dieťaťom. Okolo 1910
Kolódiová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 7,5 × 14,4 cm;
lepenka 8,1 × 16,2 cm
Značené vpredu na lepenke na pravom okraji hore razbou:
Goller J. N. Tapolcsány; vzadu (pri orientácii na výšku) v strede
tlačou: Goller J., Fényképészeti műterme. Nagy-Tapolcsány
Prír. č. 2013/82; inv. č. UP-DK 4694

Herman J. v. Holbein (činný v Levoči ?)
Portrét muža s kravatou. 1860 - 1870
Hnedo tónovaná albumínová fotografia na tenkom jemne
ružovom kartóne; 9 × 5,6 cm; kartón 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: Herman
J. v. Holbein, Leutschau.; vzadu v strede tlačou: Herman J. v.
Holbein, Fotograf & Maler, Leutschau
Prír. č. 2013/83; inv. č. UP-DK 4695

Herman J. v. Holbein (činný v Levoči ?)
Portrét dvoch mladých mužov. 1860 - 1870
Tónovaná albumínová fotografia na tenkom krémovom
kartóne, 9 × 5,7 cm; kartón 10,4 × 6,3 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: J. v. Holbein, Fotograf
Prír. č. 2013/84; inv. č. UP-DK 4696

Herman J. v. Holbein (činný v Levoči ?)
Portrét ženy s lokňami. 1860 - 1870
Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne,
9 × 5,7 cm; kartón 9,9 × 6,3 cm
Značené vzadu na dolnom okraji pečiatkou: J. v. Holbein,
Fotograf
Prír. č. 2013/85; inv. č. UP-DK 4697

Július / Gyula Chrien (1878 Banská Štiavnica - 1947 Banská
Štiavnica)
Portrét muža. 1913
Hnedo tónovaná želatínová (?) fotografia na tenkej šedej
lepenke, 8,8 × 6,1 cm; lepenka 10,4 × 6,4 cm
Značené vpredu na fotografii v pravom dolnom rohu perom:
Áés Iván, ... (nečit.) 6. 1913; na lepenke na dolnom okraji
razbou: Chrien Múterme, Selmezbányán
Prír. č. 2013/86; inv. č. UP-DK 4698

Vincent Kabáth (činný od 1900 v Trnave - 40. roky Portschau,
Rakúsko)
Portrét ženy v bielych šatách. 1906
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 9,3 × 6,3 cm;
lepenka 10,6 × 6,5 cm
Značené vpredu na fotografii na hornom okraji perom: ... 1906
jan 22., dole v strede: Karolo X.; na lepenke na dolnom okraji
tlačou: Kabáth V., Pörschach a/s, Nagy-Szombat.; vzadu
v strede tlačou: Atelier Kabáth V., műfestő és fényképész Nagy
Szombat és Pörschach a/s.
Prír. č. 2013/87; inv. č. UP-DK 4699

Vincent Kabáth (činný od 1900 v Trnave - 40. roky Portschau,
Rakúsko)
Portrét ženy s klobúkom. 1900 - 1910
Kolódiová fotografia na tenkej hnedej lepenke, 14,6 × 10,4 cm;
lepenka 16,3 × 10,8 cm

Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Nagy-
Szombat, Kabáth, Pörschach; vzadu v strede tlačou: Atelier
Kabáth V., műfestő és fényképész Nagy Szombat és Pörschach
a/s.
Prír. č. 2013/88; inv. č. UP-DK 4700

Lazár Letzter (1840 Šarišské Lúky - 1911 Košice)
Portrét muža stojaceho pri stolíku. 1860 - 1970
Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne,
9,2 × 5,7 cm; kartón 10,4 × 6,3 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: L. Letzter, Fotograf,
Kaschau
Prír. č. 2013/89; inv. č. UP-DK 4701

Lazár Letzter (1840 Šarišské Lúky - 1911 Košice)
Portrét muža s dáždnikom. 1864
Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne,
9,2 × 5,8 cm; kartón 10,2 × 6,5 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: L. Letzter.,
Kaschau.; vzadu v pravom hornom rohu tlačou: 1864, v strede:
L. Letzter's Fotografische Kunst-Anstalt in Kaschau.
Prír. č. 2013/90; inv. č. UP-DK 4702



† Lazár Letzter (1840 Šarišské Lúky - 1911 Košice)
Portrét muža stojaceho pri stúpe. 1860 - 1970
Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne,
8,9 × 5,8 cm; kartón 10,4 × 6,4 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: L. Letzter, Fotograf,
Kaschau
Prír. č. 2013/91; inv. č. UP-DK 4703

Lazár Letzter (1840 Šarišské Lúky - 1911 Košice)
Portrét muža pri zábradlí. 1860 - 1970
Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne,
9,2 × 6 cm; kartón 10,5 × 6,5 cm
Značené vzadu v strede pečiatkou: L. Letzter, Fotograf,
Kaschau
Prír. č. 2013/92; inv. č. UP-DK 4704

Alexander / Sándor a Šimon / Simon Letzter (činní od 60. rokov
19. storočia - okolo 1900 Košice)
Portrét muža pri stolíku. Okolo 1880

Albumínová fotografia na tenkom béžovom kartóne,
9,1 × 5,4 cm; kartón 10,4 × 6,1 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: IFJB.
Letzter S. Kassán.; vzadu v strede tlačou: IFJB. Letzter S.
fényírodája, Kassán, Malom utza 524 sz.
Prír. č. 2013/93; inv. č. UP-DK 4705

Alexander / Sándor a Šimon / Simon Letzter (činní od 60. rokov
19. storočia – okolo 1900 Košice)
Portrét muža v pruhovanom saku. 1890 – 1990
Albumínová fotografia na tenkom béžovom kartóne,
9,2 × 5,7 cm; kartón 10,9 × 6,7 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: Letzter
S., Kassán fő utcza 25 sz., vzadu v strede hore tlačou: Letzter S.,
fényképészeti müintézete, Kassán, Fő-utcza 25 sz
Prír. č. 2013/94; inv. č. UP-DK 4706

Alexander / Sándor a Šimon / Simon Letzter (činní od 60. rokov
19. storočia – okolo 1900 Košice)
Portrét mladého muža. 1880 – 1890
Hnedo tónovaná albumínová fotografia na tenkom béžovom
kartóne, 9,1 × 6,5 cm; kartón 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: S. Letzter,
Kaschau; vzadu v strede tlačou: S. Letzter, Photograph
Kaschau, Hauptgasse 25.
Prír. č. 2013/95; inv. č. UP-DK 4707

Alexander / Sándor a Šimon / Simon Letzter (činní od 60. rokov
19. storočia – okolo 1900 Košice)
Portrét ženy s vrkočom na hlave. 1875 – 1885
Albumínová fotografia na tenkej béžovej lepenke; 9,2 × 5,7 cm,
kartón 10,8 × 6,6 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Letzter
S., Kassán, fő utcza 25 sz; vzadu v strede hore tlačou: Letzter S.,
fényképészeti müintézete, Kassán, Fő utcza 25 sz
Prír. č. 2013/96; inv. č. UP-DK 4708

Alexander / Sándor a Šimon / Simon Letzter (činní od 60. rokov
19. storočia – okolo 1900 Košice)
Portrét ženy s opierkou. 1865 – 1875
Albumínová fotografia na tenkom oranžovom kartóne,
9,1 × 5,7 cm; kartón 10,4 × 6,4 cm
Značené vpredu na kartóne dole tlačou: S. Letzter, Kaschau;
vzadu v strede hore tlačou: S. Letzter, Photograph, Kaschau,
Hauptgasse 25.
Prír. č. 2013/97; inv. č. UP-DK 4709

Letzter a spoločník / Letzter és Társa (činní okolo 1900
v Košiciach)
Portrét muža s fotografiou. Okolo 1895
Albumínová fotografia na tenkej béžovej lepenke,
14,4 × 10,8 cm; lepenka 16,3 × 11,3 cm
Značené vpredu na fotografii v pravom dolnom rohu razbou:
Letzter S. és Társa, Kassa; na lepenke na dolnom okraji
tlačou: Letzter S. és társa, Kassán; vzadu (pri orientácii na
šírku) pri hornom okraji tlačou: Letzter S. és Társa, Kassán,
Fényképészeti Müintézete, Kassán, fő utcza 25 sz.
Prír. č. 2013/98; inv. č. UP-DK 4710

Vojtech / Béla Mindszenty (1874 Moháč, Maďarsko – 1946
Budapešť)
Portrét ženy v prúžkovaných šatách. 1913
Kolódiová fotografia na tenkej svetlohnedej lepenke, 9 × 6,2 cm;
lepenka 10,7 × 6,7 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou:
Mindszenty B., Pozsony a színház átelttlében; vzadu hore
v strede tlačou: Mindszenty B., Pozsony; vzadu v pravom
dolnom rohu perom: 1913.III.23
Prír. č. 2013/99; inv. č. UP-DK 4711

Arthur Nagy (? - ?)
Portrét ženy v plisovaných šatách. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 14,5 × 10 cm;
lepenka 16,3 × 10,7 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Nagy A.,
Léva, Vihnye-fürdő; vzadu v strede hore tlačou: Nagy-Arthur,
Fényképészeti Müintézete; v strede: Léva Zöldkert Utcza 15.,
Vihnye-fürdő
Prír. č. 2013/100; inv. č. UP-DK 4712

Alexander / Sándor Nagy (činný v Trnave ?)
Portrét muža. Okolo 1900
Hnedo tónovaná kolódiová fotografia na tenkej hnedej
lepenke, 8,9 × 6,3 cm; lepenka 10,4 × 6,6 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji razbou: Nagy
Sándor, Nagyszombat; vzadu v strede hore tlačou: Nagy Sándor;
v strede: Fényképész, Nagyszombat Kossuth Lajos Utcza 168.
Prír. č. 2013/101; inv. č. UP-DK 4713

Neznámy autor (? - ?)
Krajina so stromami a s továrňou. 1860 – 1895
Albumínová (?) fotografia na tenkej hnedej lepenke,
11,2 × 16,8 cm; lepenka 11,5 × 17,5 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/102; inv. č. UP-DK 4714

Nándor Pachinger (? - ?)
Skupinový portrét troch mužov. 1860 – 1875
Albumínová fotografia na tenkom oranžovom kartóne,
9,2 × 5,8 cm; kartón 10,2 × 6 cm
Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: Pachinger
N.; vzadu v strede tlačou: Pachinger Nándor, Fényképész és
Könyvköti Jglón.
Prír. č. 2013/103; inv. č. UP-DK 4715

Andrej Podlesný / András Podleszny (činný v Košiciach ?)
Portrét muža s motýlikom. 1896
Albumínová fotografia na tenkej béžovej lepenke, 9 × 5,9 cm;
lepenka 10,5 × 6,5 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou:
Podleszny, Kassa és S. á. Ujhely; vzadu v strede tlačou:
Podleszny András, Kassa, Kossuth Lajos utcza 22. és S. Á.
Ujhely
Prír. č. 2013/104; inv. č. UP-DK 4716

Franz J. Schnitzel (činný od 1875 – po 1880 v Bratislave)
Portrét muža v kabáte. 1880 – 1888
Tónovaná albumínová fotografia na tenkom čiernom kartóne,
9 × 5,7 cm; kartón 10,7 × 6,7 cm

Značené vpredu na kartóne na dolnom okraji tlačou: F. L. Schnitzel, Pressburg; vzadu v strede hore tlačou: F. L. Schnitzel, Pressburg, Promenade 23, Donau-Quai 12
Prír. č. 2013/105; inv. č. UP-DK 4717



† Neznámy autor
Portrét muža s bicyklom. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej béžovej lepenke, 9,9 × 14,4 cm;
lepenka 10,6 × 16,4 cm
Značené vpredu na lepenke na ľavom okraji tlačou: Cabinet
Portrait; vzadu (pri orientácii na výšku) v strede dole tlačou:
Souvenir
Prír. č. 2013/106; inv. č. UP-DK 4718

Max Stern (činný pred 1870 v Trenčíne – Trenčianske Teplice)
Portrét mladej ženy s dieťaťom. Okolo 1890
Albumínová fotografia na tenkom krémovom kartóne,
9,3 × 5,8 cm; kartón 10,8 × 6,7 cm
Značené vpredu na kartóne vpravo dole tlačou: Stern M.; vzadu
v strede tlačou: Stern M., Trenchin & Teplitz.
Prír. č. 2013/107; inv. č. UP-DK 4719

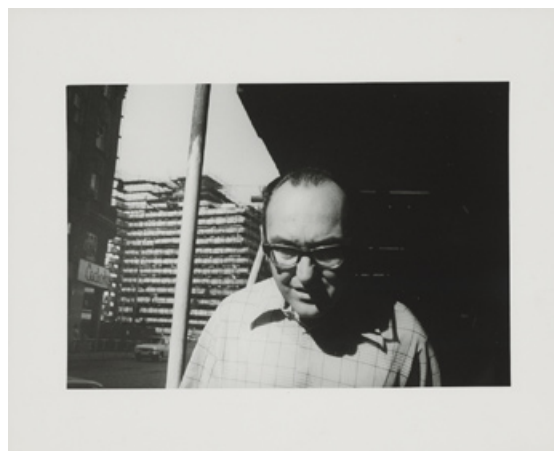
Ferencz Szamossy (činný v Košiciach ?)
Portrét muža. 1908 – 1909
Kolódiová fotografia na tenkej čiernej lepenke, 9,1 × 6,2 cm;
kartón 10,6 × 6,7 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Szamossy
Ferencz, Kassa, Fö-Utzcza 11; vzadu v strede tlačou: Szamossy
Ferencz, Fényképész, Kassa, fö utzcza 11 (schalkház közelében)
Prír. č. 2013/108; inv. č. UP-DK 4720

Sándor Vasas (činný v Nových Zámkoch ?)
Portrét muža s fúzmi. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 9,2 × 6,3 cm;
lepenka 10,4 × 6,4 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Vasas
Sándor, Érsekujvár; vzadu v strede hore tlačou: Vasas Sándor,
Fényképészeti és Nagyitási Múterme, Érsekujvár, Árpád-Utzcza 58
Prír. č. 2013/109; inv. č. UP-DK 4721

Sándor Vasas (činný v Nových Zámkoch ?)
Portrét ženy s kožušinou. 1890 – 1918
Kolódiová fotografia na tenkej šedej lepenke, 9,2 × 6,4 cm;
lepenka 10,4 × 6,4 cm
Značené vpredu na lepenke na dolnom okraji tlačou: Vasas
Sándor, Érsekujvár; vzadu v strede hore tlačou: Vasas Sándor,
Fényképészeti és Nagyitási Múterme, Érsekujvár, Árpád-Utzcza
58
Prír. č. 2013/110; inv. č. UP-DK 4722

Súbor 37 fotografií tvoria zväčša ateliérové portréty od
rôznych slovenských/hornouhorských fotografov, respektíve
z fotografických ateliérov z obdobia 2. polovice 19. storočia
až prvej štvrtiny 20. storočia. Súbor obsahuje vzácné
zachované jednotlivé fotografie i malé kolekcie z tvorby
fotografov z Bratislavy, Košíc a Levoče zo 60. – 70. rokov
19. storočia (Jac. Adler, Lazár Letzter, Herman J. v. Holbein),
z čias prvého veľkého rozmachu fotografie na území dnešného
Slovenska. Diela z neskorších dekád (80. – 90. roky 19. storočia)
budú obohatením už existujúcich autorských kolekcií
(Ferencz Czéhula, Alexander Fink, Ján Goller, Július Chrien,
Vojtech Mindszenty, Arthur Nagy, Andrej Podlesný a Max
Stern). Viacero nových mien (Vincent Kabáth, Alexander
Nagy, Nándor Pachinger, F. J. Schnitzel, Ferencz Szamossy,
Sándor Vasas) novo zastúpi alebo doplní ateliérovú portrétnu
produkcii z poslednej tretiny 19. a zo začiatku 20. storočia
z Bratislavy, Nových Zámkov a Trnavy. Zaujímavým
doplnením zbierky z hľadiska rozmanitosti žánru sú dve
kabinetné fotografie neznámych autorov / ateliérov – *Portrét
muža s bicyklom* a *Krajina so stromami a s továrňou*. (LA)

DARY



† Ján Rečo (1948 Sečská Polianka, Vranov nad Topľou)
Ulica. 1978
Čiernobiela fotografia (2 ks), papier fotografický 23,4 × 29,2 cm;
23,1 × 29 cm
Značené vzadu v pravom dolnom rohu pečiatkou: Ján Rečo,
Praha
Prír. č. 2013/111 – 2013/112; inv. č. UP-DK 4723 – UP-DK 4724

Dvojica originálnych fotografií z roku 1978 patrí do súboru
Ulica od Jána Reča (1948), slovenského fotografa pôsobiaceho
najmä v Čechách. Ján Rečo vyštudoval fotografiu na FAMU
v Prahe (1977), patril do generácie fotografov ovplyvnených
pedagógom Pavlom Štechem. V priebehu 80. rokov sa stal
jedným z najvýraznejších predstaviteľov dokumentaristickej
fotografie v Čechách a na Slovensku. V súčasnosti pracuje
ako samostatný fotograf v Prahe. Svoje témy zväčša z okraja
spoločnosti spracúva v rozsiahlejších fotografických
súboroch s výrazným sociologickým prístupom. Medzi jeho
najznámejšie práce patria citlivo a veľmi otvorene poňaté
súbory *Domov dŕchodcŕ*, *Z ústavu pro postižené děti* v rámci celku
Ústavy (1978 – 1986) a vtipne poňatý súbor *Ministerstvo* (1977).
(LA)

Pavol Breier (1952 Bratislava)
Východné Slovensko. 1972; po 2000
Čiernobiela fotografia, papier fotografický 39,7 × 27,3 cm
Značené vzadu v strede dole pečiatkou: Foto: Pavol Breier,
Bratislava; vľavo dole ceruzkou: Východné Slovensko I.;
v strede: 1972; vpravo: P. Breier.
Prír. č. 2013/113; inv. č. UP-DK 4725

Fotografia *Východné Slovensko* slovenského fotografa Pavla Breiera ml. (1952) je novšou a lepšie zachovanou zväčšeninou pôvodnej snímky z roku 1972. Pavol Breier dokončil štúdium fotografie na FAMU v Prahe v roku 1974. V ranom období od začiatku 70. rokov sa venoval dokumentárnej fotografii v zmysle sociálneho a sociologického dokumentu, jeho témou dlho boli ľudia na Orave a v regiónoch východného Slovenska s ich prostým a konzervatívnym spôsobom života a udržiavaním významu viery. Neskôr od 80. rokov sa začal zaoberať fotografiou krajiny, najmä vysokohorskej v Tibete. Paralelne sa taktiež venoval a naďalej venuje fotografii architektúry, dokumentácii diel výtvarného umenia a plagátovej tvorbe. (LA)

INFORMÁCIA: DORIEŠENIE NÁKUPU REALIZOVANÉHO V ROKU 1990

Ján Cífra (1929 Muráň, Rožňava - 1959 Praha)
Zábava v Petržalke. 1957 - 1958
Cigáni. 1957 - 1958
Staré mesto. 1957 - 1958
Portréty. 1957 - 1958
Bez názvu. 1957 - 1958
Súbor negatívov (149 ks), 6 × 6 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/114; inv. č. UP-DK 4726/1 - UP-DK 4726/231

Ján Cífra (1929 - 1959) študoval v rokoch 1950 - 1955 odbor filmovej fotografie na FAMU v Prahe. Od roku 1954 pôsobil ako kameraman Štúdiá dokumentárnych filmov v Bratislave, kde pracoval na tvorbe krátkometrážnych filmov. Fotografii sa začal venovať už v mladosti, prvé rozsiahlejšie série fotografií z východného Slovenska vytvoril okolo roku 1951. Neskôr v rokoch 1956 - 1957 už ako úspešný dokumentárny kameraman filmoval a fotografoval vo Vietname a Kambodži. V rokoch 1957 - 1958 fotografoval opäť na Slovensku, najmä v Bratislave. Súbor negatívov pochádza práve zo spomínaného obdobia v Bratislave a bol zakúpený spolu s ostatnými fotografiami-pozitívami v rámci 192. nákupnej komisie SNG pre Zbierky užitočného umenia a priemyselného výtvarníctva ešte v roku 1990. Zrejme pre svoju povahu však nebol nikdy v rámci zbierky riadne zaevidovaný a označený. Súbor obsahuje 149 ks plastových negatívov (spolu 231 záberov) z rôznych cyklov - *Zábava v Petržalke*, *Cigáni*, *Staré mesto*, *Portréty*, *Balet* a časť fotografií bez bližšieho určenia. Fotografie sa vyznačujú pokojným poetickým prístupom a nesú znaky vplyvu po vojne rozšíreného humanizmu a bressonovského rozhodujúceho okamihu. (LA)

Zbierky architektúry, užitočného umenia a dizajnu

(diela boli získané do zbierok na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 1. októbra 2013)

Kurátorky: Viera Dlháňová, Viera Kleinová

Súbor desiatich modelov architektonických diel popredného slovenského architekta Dušana Jurkoviča predstavuje výber významných stavieb autora z obdobia rokov 1900 - 1937 vrátane dvoch nerealizovaných projektov. Modely boli vyrobené pri príležitosti výstavy Dušan Jurkovič (SNG, SAS, 1993, komisár výstavy Matúš Dulla, scenár výstavy Dana Bořutová) v architektonickom ateliéri Kodoň. Kraus. Ich autormi sú architekti Ján Kodoň a Sidónia Gáborová. Diela boli dlhé roky deponámi Slovenskej národnej galérie a inštitúcia ich získala darom od majiteľov - od autorky Sidónie Gáborovej a od manželky architekta Ivety Kodoňovej.

Architekta Dušana Jurkoviča (1868 Turá Lúka - 1947 Bratislava) možno zaradiť medzi prvú generáciu slovenských architektov/staviteľov, narodených v pomerne širokom rozpätí rokov 1844 - 1869. Profesionálne vzdelanie získal na Štátnej škole remesiel vo Viedni v rokoch 1884 - 1889, kde navštevoval odbor stavebný u profesora Rudolfa Feldscharka. Po ukončení štúdiá absolvoval krátke obdobie odbornej praxe u architekta Blažaja Bullu v Martine, po nej nasledovalo deväť rokov projektovania v projektovnej kancelárii Michala Urbánka vo Vsetíne. V roku 1899 sa usadil v Brne, kde už ako samostatný architekt pôsobil do prvej svetovej vojny. Počas vojny sa na krátke dvojročné obdobie (1916 - 1918) dostal do Krakova, na oddelenie vojenských hrobov veliteľstva armády. Po vzniku Československej republiky sa po krátkom pobyte v Skalici usadil v Bratislave, kde pôsobil až do svojej smrti, spočiatku ako vládny komisár Úradu pre zachovanie umeleckých pamiatok na Slovensku (1919 - 1922) a neskôr opäť ako samostatný architekt. V tom období zastával i viaceré vedúce či členské posty v spolkoch. Okrem iného bol generálnym predsedom Umeleckej besedy Slovenska (od 1921) a predsedom Spoločnosti Slovenského vlastivedného múzea (od 1924). Počiatky architektonickej praxe Dušana Jurkoviča siahajú do 90. rokov 19. storočia a sú spojené s projektovou kanceláriou architekta Michala Urbánka, keď sa mladý architekt zaoberal návrhmi ľudovej architektúry pre národopisné výstavy vo Vsetíne a v Prahe. Pri tejto príležitosti absolvoval študijné cesty po ľudovej architektúre v Moravskom Valašsku a na západnom Slovensku. Získané poznatky boli neskôr preň podnetné pri projektovaní vlastných stavieb, do ktorých aplikoval inšpiráciu ľudovou architektúrou v rôznej miere i spôsobe (tvarové prvky, konštrukčné princípy, materiál a pod.). V tom období sa jeho tvorba orientovala prevažne na navrhovanie turistických ubytovní, súkromných domov, vnútorného mobiliáru a adaptácie starších objektov. Napríklad súbor turistických stavieb Pustevne na Radhošti (1897 - 1899), kúpeľné stavby v Luhačoviciach (1901 - 1903), vidiecka vila pre rodinu továrnikaroberta Bartelmusa na Rezkú pri Novom Městě nad Metují (1900 - 1901), vlastná vila v Brne-Žabovřesko (1906), adaptácia zámku v Novom Městě nad Metují (1909 - 1913).

Vypuknutím prvej svetovej vojny a nástupom na Oddelenie vojenských hrobov pri riaditeľstve v Krakove sa Dušan Jurkovič od roku 1916 začal vo svojej tvorbe venovať aj navrhovaniu cintorínov a sepulkralnej architektúry. Po

sérii pamätníkov a vojenských cintorínov v západnej Haliči (Rotunda pri Nižnom Regetówe, Pustki pri Lužnej, Wola Cieklińska a pod.) nasledoval v roku 1919 návrh mohyly generála M. R. Štefánika na Bradle (realizované 1928), pamätník slovenských mučeníkov K. Holubyho a V. Šuteka v Hlohovci (1925), pomník S. Hurbana-Vajanského na cintoríne v Martine (1931) a ďalšie.

Ukončením prvej svetovej vojny a presídlením architekta na územie Slovenska – do Bratislavy začala v jeho tvorbe nová etapa, v ktorej vo väčšej či menšej miere reflektoval nastupujúci trend moderny, no naďalej využíval aj reminiscencie ľudovej architektúry. Popri svojej už tradičnej orientácii na navrhovanie rodinných domov, pamätníkov či na adaptáciu historických objektov sa jeho tvorivý diapazón rozšíril o úradné, školské, cirkevné, zdravotnícke a priemyselné budovy. Osobitú skupinu tvoria nerealizované návrhy sociálneho bývania, vyrábaného z finančne dostupných a rýchlo zmontovateľných stavebných prvkov. Za najvýznamnejšie stavby tohto obdobia sa považuje Sanatórium Dr. Kocha v Bratislave (1929, spolupráca J. Merganc, O. Klimeš) a projekt staníc lanovej dráhy na Lomnický štít vo Vysokých Tatrách (1936 – 1937). (VD)



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
Vila prof. Kocha v Bratislave. Model. M 1:25. 1993 (vznik modelu), 1929 (vznik stavby)
Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 65 × 110 × 110 cm
Prír. č. 2013/188; inv. č. A 1588
Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
Vila na Rezku. Model. M 1:25. 1993 (vznik modelu), 1900 (vznik stavby)

Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 59 × 110 × 100 cm
Prír. č. 2013/189; inv. č. A 1589
Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
Kaplnka na cintoríne, Lužná-Pustky. Model. M 1:5. 1993 (vznik modelu), 1916 (vznik stavby)
Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie;
118,5 × 90 × 90 cm
Prír. č. 2013/190; inv. č. A 1590
Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
Tri kríže. Model. M 1:5. 1993 (vznik modelu), 1916 (vznik stavby)
Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 39 × 94,7 × 75 cm
Prír. č. 2013/191; inv. č. A 1591
Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
 Fragment priečelia Jánovho domu v kúpeľoch Luhačovice.
 Model. M 1:20. 1993 (vznik modelu), 1902 (vznik stavby)
 Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 35 × 156 × 76 cm
 Prír. č. 2013/192; inv. č. A 1592
 Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
 Okno z Jidelny Libušín, Radhošť. Model. M 1:5. 1993 (vznik modelu), 1897 (vznik stavby)
 Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 20 × 121 × 101 cm
 Prír. č. 2013/193; inv. č. A 1593
 Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
 Kostolík na Štrbskom Plese. Model. M 1:25. 1993 (vznik modelu), 1937 (vznik stavby)
 Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 100 × 75 × 126 cm
 Prír. č. 2013/194; inv. č. A 1594
 Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
 Cintorín Rotunda. Model. M 1:50. 1993 (vznik modelu), 1916 (vznik stavby)
 Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 49 × 110 × 110 cm
 Prír. č. 2013/195; inv. č. A 1595
 Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
 Brána na cintoríne Gladyszów. Model. M 1:5. 1993 (vznik modelu), 1916 (vznik stavby)
 Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie;
 69,4 × 75 × 126 cm
 Prír. č. 2013/196; inv. č. A 1596
 Dielo získané darom



† Dušan Jurkovič (vyrobil Ateliér Kodoň.Kraus)
 Dvorana Spolkového domu v Skalici. Model. M 1:25. 1993 (vznik modelu), 1904 (vznik stavby)
 Lepenka, drevo; patinovanie, rezanie, lepenie; 62 × 80 × 121 cm
 Prír. č. 2013/197; inv. č. A 1597
 Dielo získané darom

Súbor modelov predstavuje šesticu významných príkladov slovenskej architektúry 20. storočia. Vznikli pri príležitosti Všeobecnej československej výstavy, konanej v Prahe v roku 1991 (konceptia: Matúš Dulla a Stanislav Talaš st.). Pôvodný organizátor výstavy a zároveň majiteľ zbierkového predmetu – Spoločnosť pre Všeobecnú Česko-slovenskú výstavu, krátko po ukončení výstavy zanikla. V tom čase sa uvažovalo o nadobudnutí predmetných diel do majetku SNG, a to formou prevodu, prípadne kúpou. To je pravdepodobne i dôvod, prečo boli tieto dlhodobo deponované v SNG. Doklady o uskutočnení prevodu/kúpy nie je možné dohľadať. Diela boli navrhnuté na zaradenie do odbornej evidencie SNG z dôvodov, že dielo je dlhodobo v správe SNG, neexistuje k nemu žiadna dokumentácia, ktorá by umožnila vypátrať jeho pôvod a nebol naň vznesený žiadny vlastnícky nárok. (VD)



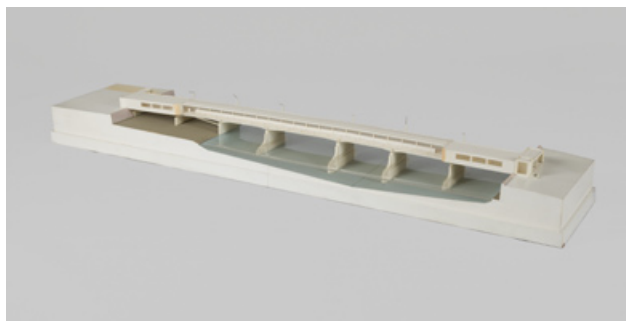
† Ödön Lechner (výrobca neznámy)
Fragment portálu Modrého kostolíka v Bratislave. Model. M 1:1.
1990 (vznik modelu), 1907 – 1908 (vznik stavby)
Epoxid; rezanie, lepenie; 280 × 30 × 100 cm
Prír. č. 2013/203; inv. č. A 1603
Dielo získané prevodom

Modry kostolík (Kostol sv. Alžbety) v Bratislave je považovaný za jedno z najvýznamnejších diel maďarského secesného architekta Ödöna Lechnera (1845 Pešť – 1914 Budapešť) a zároveň za najtypickejší prejav maďarskej secesnej architektúry lechnerovského typu na území Slovenska. Kostolík vznikol ako súčasť väčšieho areálu stavieb, do ktorého spadala aj budova fary a reálneho gymnázia (1908 – 1913 gymnázium, 1907 – 1908 kostol). Tvorba Ödöna Lechnera sa viaže na obdobie hľadania osobitého národného architektonického prejavu, ktorý sa objavil u stredo európskych národov na začiatku 20. storočia. V snahe o vytvorenie národnej maďarskej architektúry si Ödön Lechner na svojich stavbách postupne vypracoval osobitý prejav, založený na spojení románskych, maurských a secesných prvkov, rozohrávajúcich hru kriviek, naturálnych motívov a nezvyčajných farebných kombinácií. Kostol v Bratislave je zrelým dielom tohto svojského architektonického prejavu, ktorého detail – dvojstĺp zo vstupného portálu, znázorňuje model v autentickej mierke 1:1. (VD)



† Dušan Jurkovič (výrobca neznámy)
Mohyla M. R. Štefánika na Bradle. Model. M 1:100. 1990 (vznik modelu), 1919 – 1928 (vznik stavby)
Korok; rezanie, lepenie, patinovanie; 36 × 171 × 122 cm
Prír. č. 2013/198; inv. č. A 1598
Dielo získané prevodom

Model bradlianskej mohyly generála Rastislava Štefánika v mierke 1:100 predstavuje kvalitnú rukodielnu prácu zmenšeniny jednej z najvýznamnejších stavieb predstaviteľa prvej generácie slovenských architektov – Dušana Jurkoviča (1868 Turá Lúka – 1947 Bratislava). Stavba je považovaná za završenie autorovej „haličskej periódy“, pokladanej za vrcholnú fázu architektonickej tvorby. Koncept mohyly začal tvoriť už v roku 1919, no napriek tomu sa jej realizácie dočkal až v rokoch 1927 – 1928. Na svahu bradlianskeho vrchu vytvoril Dušan Jurkovič stupňovito upravené terasy, do ich centra vztýčil štyri pylóny, symbolizujúce štyroch talianskych pilotov – spoluobete leteckej tragédie. Nižšia tumba, situovaná medzi nimi, vymedzuje miesto hrobu samotného generála. Na rozdiel od drevených cintorínov, príznačných pre návrhy v Haliči, na výstavbu mohyly použil architekt trvanlivejší materiál – spišský travertín, čím dodal mohyle reprezentatívnejší i monumentálnejší charakter. (VD)



† Emil Belluš (výrobca neznámy)
Kolonádový most v Piešťanoch. Model. M 1:200. 1990 (vznik modelu), 1930 – 1933 (vznik stavby)
Plast, papier; rezanie, lepenie; 22 × 200 × 40 cm
Prír. č. 2013/199; inv. č. A 1599
Dielo získané prevodom



† Emil Belluš (výrobca neznámy)
Vodojem v Trnave. Model. M 1:50. 1990 (vznik modelu),
1941 - 1947 (vznik stavby)
Plast, papier; rezanie, lepenie; 125 × 63 × 63 cm
Prír. č. 2013/200; inv. č. A 1600
Dielo získané prevodom

Obe diela popredného slovenského architekta Emila Belluša (1899 Slovenská Ľupča - 1979 Bratislava) - kolonádový most v Piešťanoch i trnavský vodojem možno označiť za významné nielen v tvorbe samotného autora, ale aj v diapazóne modernej slovenskej architektúry 20. storočia. Obe predstavujú najčistejšie príklady Bellušovej funkcionalistickej tvorby, ale napriek tomu ani tu Belluš úplne nezavrhol svoj záujem o výtvarnú stránku architektúry. A to dokonca ani z dôvodu, že išlo o primárne utilitárnu funkciu oboch stavieb.

Objednávku na nový piešťanský most dostal Emil Belluš od niekdajšieho nájomcu kúpeľov v Piešťanoch Ľudovíta Wintera niekedy okolo roku 1930. V tom čase už na jeho mieste stála staršia ocelobetónová spodná stavba, ktorej projekt zhotovil inžinier A. Schwarz z bratislavskej pobočky firmy Pittel a Brausewetter. Na jej základoch mladý architekt vytvoril mostovku, z polovice prekrytú pasážou pre peších s obchodnými priestormi na jej koncoch. Druhou časťou viedla cestná komunikácia, oddelená od susednej radom subtilným pilierom a rastrom štvorcových sklenených tabúl medzi nimi. Komfort peším návštevníkom kúpeľného ostrova zabezpečilo i zastrešenie, veľkoryso prekrývajúce dve tretiny šírky mostovky.

Neskorou reminiscenciou funkcionalistickej architektúry v Bellušovej tvorbe je i trnavský vodojem, projektovaný už v čase prebiehajúceho vojnového konfliktu v roku 1941. Postavený bol ešte o niečo neskôr - až v roku 1946. Ani tu stavba nezostala koncipovaná na základe čisto utilitárnych požiadaviek. Štyri vysoké piliere, nesúce samotné teleso vodného zásobníka, prepojil Belluš sústavou kruhových dosiek, ktoré stavbe dodávajú výtvarné hodnoty. Náznaky autorovho tradičnejšieho čítania možno nájsť i vo forme tvarovo zjednodušených konzol v zóne napojenia vodnej nádrže na nosné piliere. (VD)



† Štefan Svetko a kol. (výrobca neznámy)
Vežový dom na Ulici Februárového víťazstva v Bratislave.
Model. M 1:100. 1990 (vznik modelu), 1957 - 1961 (vznik stavby)
Plast; rezanie, lepenie; 45 × 90 × 60 cm
Prír. č. 2013/201; inv. č. A 1601
Dielo získané prevodom

Sídliisko Februárového víťazstva v Bratislave vzniklo v rokoch 1957 - 1960 ako jedno z najväčších a najprogressívnejších sídlisk svojej doby na území hlavného mesta, ktorého architektonické kvality sú cenené až do súčasnosti. Urbanistický komplex postavili podľa projektu kolektívu architektov Štátneho projektového ústavu pre výstavbu miest a dedín v Bratislave v pomerne stiesnenej lokalite s minimálnou zástavbou a s rozsiahlymi plochami vinohradov a záhrad, ohraničenou niekdajšou ulicou Februárového víťazstva a železničnou traťou do Žiliny. Snaha po maximálnej voľnosti zástavby, uplatnenie rôzne diferencovaných objemov, ktoré by nepôsobili monotónne, komponovanie stavieb tak, aby bolo možné uplatniť priehľady na Malé Karpaty a v neposlednom rade i veľké plochy zelene - to všetko boli zásady, ktorými sa architekti, opierajúci sa o princípy moderného urbanizmu, riadili. Sídliisko rozdelili do piatich okrskov, odlišujúcich sa o. i. spôsobom výstavby od tradičnejších tehlových stavieb až po experimentálne skúšané postupy. Model predstavuje typ bytového objektu s pridruženou nadokrskovou vybavenosťou, ktoré sa postavili v blízkosti hlavnej cestnej komunikácie. Smerom do vnútra sídliska sa výšková hladina zástavby postupne znižuje a prostredníctvom nízkych objektov škôlok a ihrísk plynulo prechádza do zeleného oddychové pásma pozdĺž železničnej trate. (VD)



† Stanislav Talaš, Vojtech Vilhan (výrobca neznámy)
Slovenská koliba pre EXPO'67 v Montreáli. Model. M 1:200. 1990
(vznik modelu), 1967 (vznik stavby)

Drevo, papier, plast; rezanie, lepenie; 28 × 81 × 60 cm
Prír. č. 2013/202; inv. č. A 1602
Dielo získané prevodom

Slovenská koliba od architektov Stanislava Talaša (1932 Bratislava – 2004 Bratislava) a Vojtecha Vilhana (1925 Vrútky – 1988 Bratislava) patrí medzi významné príklady architektúry druhej polovice 20. storočia na Slovensku. Bola realizovaná v roku 1967 pre výstavu EXPO'67 v Montreali, kde tvorila súčasť oddychovo-zábavného parku na Ostrove sv. Heleny – v časti nazývanej La Ronde. Dodatočne ju presunuli na Bratislavskú kolibu, kde stojí dodnes. V zornom uhle architektonickej tvorby významného slovenského interiérového a výstavníckeho architekta 60. a 70. rokov 20. storočia Vojtecha Vilhana, konkrétne jeho aktivít pre svetové výstavy, možno stavbu považovať za jeho najvýznamnejší tvorivý počín, v ktorom zúročil skúsenosti, nadobúdané od svojich profesijných začiatkov v druhej polovici 50. rokov. Hlboko ovplyvnený ľudovou architektúrou, s ktorej výskumom sa stretol už počas svojho raného pôsobenia na Fakulte architektúry a pozemného staviteľstva SVŠT, koncipoval i kolibu ako reminiscenciu rustikálnych foriem, odzrkadľujúcu sa na stavbe v mnohopočetnej komplexnosti formálnych i funkčných zložiek. To sa prejavilo vo formálnej podobe stavby, v interiérovom riešení i vo vnútornom zariadení. Slovenská koliba sa stala významnou hneď z viacerých ohľadov. Predstavuje prototyp národného reštauračného zariadenia, kombinujúce tradície ľudového staviteľstva s moderným architektonickým vyjadrovaním, ktoré sa neskôr s obľubou uplatnili v slovenskom staviteľstve. Je zároveň charakteristickým príkladom špecifického prúdu neskorer moderny na Slovensku spájajúceho tradície ľudového staviteľstva s modernou abstrakciou. (VD)

Sylvia Jokelová (1974 Žiar nad Hronom)
Rádio. Dizajn od sporáka. 2002
Plast, PVC, kombinovaná technika, v. 28 cm, š. 18 cm, h. 23 cm
Edícia. Z kolekcie Dizajn od sporáka
Neznačené
Prír. č. 2013/181; inv. č. UP-DK 4727
Dielo získané kúpou

Projekt *Dizajn od sporáka* (2002) zahŕňajúci sériu funkčných objektov od svietidiel, cez rámy na fotografie až po audio prístroje bol v slovenskom prostredí prvým, ktorý razantne, ale s nadhľadom komentoval postavenie ženy-dizajnerky v oblasti produktového/priemyselného dizajnu, tradične vyhradeného ako doména mužov. Jokelová si pre svoj atak na hradby dizajnerskeho hradu vybrala jednak produkty, ktoré evokujú maximálnu technickú náročnosť – rádio a CD prehrávač, a jednak svoju misiu provokatívne poňala v svojráze domáckych ženských prác. So sympatickým exkurzom do nedávnych dejín tejto pre dizajn neviditeľnej, ale vo vnímaní bežnej verejnosti obľúbenej a masívnej subkultúry. Dizajn od sporáka je zároveň aj polemikou o masovej spotrebe, o konzumovaní dizajnu, o estetike priemyselne vyrábaného braku.

Sylvia Jokelová (1974) – jedna z najvýraznejších predstaviteľiek autorského (experimentálneho) dizajnu na Slovensku je svojim

profesionálnym školením šperkárka. Už od počiatkov svojho pôsobenia však rada putuje naprieč voľnými dizajnerskými žánrami – jej pracovná metóda je primárne zameraná na výskum pojmov, situácií, vzťahov, ktoré sú v dizajnerskej umeleckej praxi konvencionalizované a hierarchizované. Všíma si postavenie tvorcu i diváka, komentuje a spochybňuje ich zaužívané úlohy, preveruje stálosť/pružnosť opozitných kategórií ako gýč a umenie, dizajn a DIY aktivity, alebo v širšom zmysle originálne a masové, vysoké a nízke, globálne a národné, lacné a vzácne. V zbierke SNG je Sylvia Jokelová zastúpená svietidlami z kolekcie Hobby collection by Frauhaus a šperkom – brošňou vo „vyšívanom“, frauhausovskom výraze. Projekt Dizajn od sporáka predstavuje na Slovensku jeden z prvých prejavov tzv. autorského (experimentálneho) dizajnu.

Martin Bu (1976 Bratislava)
Váza Fabrika I., 2012
Biela kamenina, glazovanie, odlievanie, v. 34 cm, š. 24 cm, h. 20 cm
Originál
Značené Martin Bu 1/2013
Prír. č. 2013/182; inv. č. UP-DK 4728
Dielo získané kúpou



† Martin Bu (1976 Bratislava)
Váza Fabrika II. 2013
Modrá kamenina, glazovanie, odlievanie, v. 34 cm, š. 24 cm, h. 20 cm
Originál
Neznačené
Prír. č. 2013/183; inv. č. UP-DK 4729
Dielo získané kúpou

Vázy keramickeho dizajnera Martina Bu (1976) pochádzajú z kolekcie pripravenej ako súčasť doktorandského projektu Recycling Laboratory v ateliéri Art dizajn VŠVU v Bratislave. Téma obracia pozornosť na dnes pomerne frekventovanú (nielen) dizajnersku stratégiu – recyklácia a citácia – v prevedení Martina Bu ide hlavne o reformulácie motívov z dejín dizajnu, resp. materiálnej kultúry. Kameninové vázy sú prevedené v bielej a modrej glazúre – autor tu pracuje

s motívom architektúry – keramická disciplína je pripomenutá v jednoduchej fabrickej stavbe s „vytekajúcou“ keramickou hmotou.

V zbierke keramiky ide o nákup diel kvalitného autora zastupujúceho mladšiu strednú generáciu súčasnej slovenskej keramickej tvorby, ktorý je zaujímavý aj vzhľadom na to, že v pomerne rozsiahlej zbierke keramiky sa akvizície dokladajúce vývoj domácej keramiky po roku 2000 takmer nenachádzajú. Navyše zbierka je budovaná so zreteľom na hraničné polohy keramiky medzi dizajnom a voľnou tvorbou, čo tvorba Martina Bu zastupuje. (VK)



↑ Allt Studio (Peter Simoník, 1987 Stará Ľubovňa; Elena Bolceková, 1986 Bratislava)
Svietidlo *Who is watching you* (2011)
Oceľový plech, vinyl, diódové svietidlo, kombinovaná technika, v. 26 cm, š. 6 cm, h. 14 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/179; inv. č. UP-F 1246
Dielo získané kúpou

Svietidlo *Who is watching you* svojím tvarom odkazuje na priemyselnú kameru, zachováva jej industriálny charakter, s dôrazom na kontrastný farebný detail tyrkysovej elektrickej šnúry. Funguje v stolovej verzii i ako zavesené na stenu. Je domácou pripomienkou všadeprítomného, neviditeľného prvku mestskej scenérie, komentárom k dileme o hraniciach medzi bezpečnosťou a absenciou súkromia. Svetidlo vzniklo v rámci projektu Allt Studia pre pražský festival dizajnu Designblok 2011 na tému mesto.

Allt Studio zastupuje trend nástupu malých, nezávislých dizajnerských labelov, ktoré v sebe integrujú návrh, vývoj, realizáciu i marketing a predaj produktov, uvádzaných prevažne ako originály či limitované edície, na Slovensku zreteľný po roku 2005. Pre tieto malé dizajnerske bunky je zároveň príznačný dôraz na naratívne postupy, na komunikatívnosť, ich prostredníctvom často artikulujú svoj postoj k svetu, spoločnosti, udalostiam. (VK)



↑ Allt Studio (Peter Simoník, 1987 Stará Ľubovňa; Elena Bolceková, 1986 Bratislava)
Nádoba – stolový objekt *Silo* (2012)
Dubové drevo, oceľový plech, v. 23 cm, š. 32 cm
Neznačené
Prír. č. 2013/180; inv. č. UP-F 1247
Dielo získané kúpou

Nádoba *Silo* vznikla v roku 2012. Je navrhnutá vo viacerých tvarových i rozmerových variantoch ako „domáca“, interiérová verzia poľnohospodárskych objektov, nenápadných, ale všadeprítomných pripomienok kultivovanej ľudskej krajiny. Tak ako jej exteriérový pendant, aj v „home“ prevedení ide o dominantný, v tomto prípade ale aj flexibilný prvok, ktorý využíva estetiku jednoduchej, no výraznej konštrukcie. Tvoria ju drevená kostra, v ktorej je voľne zasadená plechová nádoba. Zbierka dizajnu SNG je rozsahom i záberom najskromnejšia a najmenej ucelená, nemá systematické členenie a predstavuje rôznorodé, nepomerne zastúpené oblasti dizajnu. V ostatných rokoch bolo realizovaných niekoľko nákupov so zámerom mapovať súčasnú mladú dizajnersku scénu v oblasti produkt dizajnu – do zbierky tak pribudli práce Sylvie Jokelovej, Petra Jakubíka či Mariána Laššáka. Dve práce tandemom Simoník – Bolceková zaznamenávajú tvorbu talentovaných dizajnérov, ktorí konzekventne a s nasadením, s využitím odkazov na minulosť i prepojením so súčasnými technológiami a postupmi predstavujú najprogressívnejšiu súčasť slovenského dizajnu, zameranú už aj v hľadáči medzinárodnej scény. (VK)

Akvizície Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v roku 2012

NOVÉ OSOBNÉ FONDY

Osobný fond Rastislav Janák

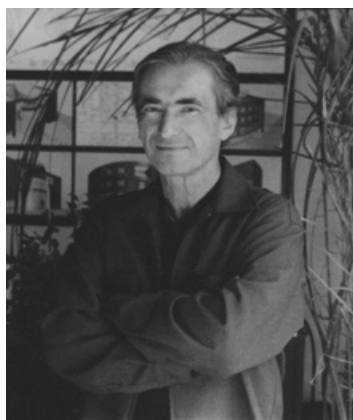
Prírastkové číslo: 752/2012

Rozsah: cca 15 bm

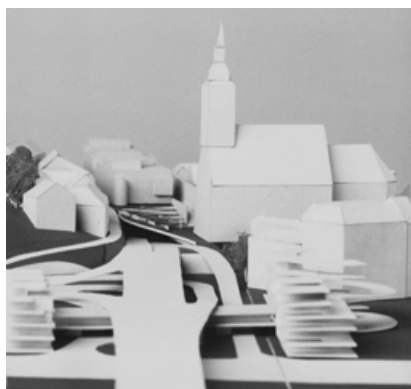
Stav spracovania: súpis

Charakteristika:

- Projektová dokumentácia, fotodokumentácia, skice, vizualizácie, architektonické štúdie a návrhy, podklady a i. materiál k projektom z rokov 1967 – 2003, ktorých autorom alebo spoluautorom bol Rastislav Janák
- Osobné fotografie a fotografie zo študentských čias



† Portrétna fotografia Rastislava Janáka. Nedatované. AVU SNG, OF Rastislav Janák



† Foto makety nerealizovaného projektu premostenia, Bratislava. Nedatované. AVU SNG, OF Rastislav Janák

Osobný fond Pavol Breier st.

Prírastkové číslo: 753/2012

Rozsah: cca 0,5 bm

Stav spracovania: nespracované, písomná evidencia autora

Charakteristika:

- Súbor negatívov a kinofilmov autora Pavla Breiera st. zo 60. – 80. rokov 20. storočia, ktoré tematicky zobrazujú

bratislavské hudobné, herecké a literárne prostredie, osobnosti výtvarného umenia (Vincent Hložník a jeho rodina, Imro Weiner-Kráľ, Jozef Šturdík, Alina Ferdinandy a i.), Bratislavu, Južné Slovensko, Žitný ostrov, Oravu, Tatry a i. a ich písomná evidencia.



† Vincent Hložník s Rastislavom Matuščíkom. Nedatované. AVU SNG, OF Pavol Breier st.



† Výstavba Mostu SNP v Bratislave. Nedatované. AVU SNG, OF Pavol Breier st.

Osobný fond Alena Bugárová

Prírastkové číslo: 754/2012

Rozsah: cca 0,05 bm (75 fol.)

Stav spracovania: nespracované

Charakteristika:

- Súbor portrétnych kresieb autorky Aleny Bugárovej zobrazujúcich zamestnancov SNG a iných inštitúcií, ktoré vznikli počas pracovných porád a školení v rokoch 1977 – 1990.

DOPLNENIE UŽ EXISTUJÚCICH OSOBNÝCH FONDŮV

Osobný fond Dušan Jurkovič

Prírastkové číslo: 755/2012

Rozsah: 1 ks (1 fol.)

Charakteristika:

- korešpondencia, odosielateľ: Dušan Jurkovič, adresát: Západoslovenské elektrárne úč. spol., 21. máj 1942

Priebežné dopĺňanie Albumov výstav SNG za rok 2012.

Katarína K. Bodnárová, Ondrej Hanko
Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava
archiv@sng.sk

Akvizície Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v roku 2013

Osobný fond Marián Vároš

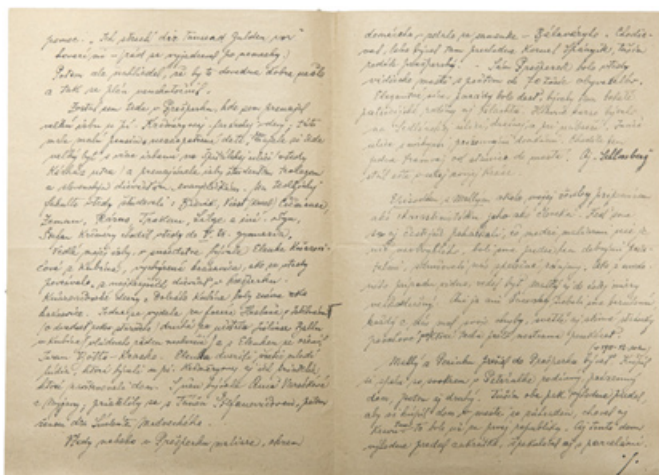
Prírastkové číslo: 756/2013

Rozsah: cca 0,40 bm

Stav spracovania: súpis

Charakteristika:

- Stručné životopisy umelcov (Bauernfreund J., Bazovský M., Bednár Š., Belányiová-Hoffmanová L., Bortnyik A., Csáder L., Csontváry-Kostka T., Čech L., Čunderlík M., Divald K., Drexler A., Dúbravec R., Durják J., Fabini J., Fábry A., Foltýn F., Frech A., Fulla L., Galanda M., Gerö G., Gessay V., Grotkovský J., Güntherová-Mayerová A., Gwerk E., Gyurkovits F., Hála J., Halász-Hrail E., Hanula J., Harnos K., Hermély V., Hoffstädter B., Hübel F., Chmel V., Chrien E., Jasusch A., Jordán M., Kajlich A., Kautman V., Kellenberger L., Kern P. J., Kollár J., Kozszka J., Kováčik A., Kóváry K., Križan L., Krupec V., Krutek J., Kudlák L., Lehotský E., Lehotský K. M.)
- Korešpondencia
- Účtovné písomnosti
- Rukopisy



† Príspevok k charakteristike Mallého ako priateľa, kolegu.
Nedatované. AVU SNG, OF Marián Vároš. Repro: Anton Kajan

Zbierkové predmety Hotela Kyjev

Prírastkové číslo: 757/2013

Rozsah: 11 ks

Stav spracovania: súpis



† Zbierkové predmety Hotela Kyjev. Zástavka s logom Hotela Kyjev. Nedatované. AVU SNG. Repro: Ondrej Hanko

Charakteristika:

- Zbierkové predmety Hotela Kyjev (navigačné tabule, oznam, jedálny lístok, pečiatky, propagačné predmety...)

Súbor máp a rodokmeňov z osobného fondu Ladislav Mednyánszky

Prírastkové číslo: 759/2013

Rozsah: 40 ks

Stav spracovania: súpis

Charakteristika:

- Historické mapy (Strassen Karte des Koenigreichs Ungarn, 1832; Carte generale des limit 1788; Atlas de l'Europe en 220 feuilles 1831; Karte von China und Japan 1843; Chinesischen Meere 1835; Red. Karte vom Persischen Golf 1832; Karte von Assam 1834; Hinterindien 1832; Gen. Karte vom Vorderindien 1886; Spec. Karte Himalaya 1935; Red. Karte Chinesischen Meere 1835; Insel Sumatra 1837; Karte von Ural Gebirge 1837; Red. Karte von den Philippinen; Arabia und Nil-Land 1835; Fünf Karten zu C. Ritters Erdkunde von Arabien 1847; Parihuzócz 1870; Karte Europa 1816; Topographische Karte von Deutschland und Italien, 1816; Charte von Sud-Amerika nach der Beschreibung M. Azara 1818; Telsö Jablonka 1860; Nouvelle Carte de l'Europe, 1824; Charte von Persien 1811; Plan von München; Eisenbahn Übersicht Mitt. Europa; Karte des siebenjährigen Krieges Friedrich 1793; Plan der Umgebung von Ofend und Pest 1852; Admont und Hieflau; Charte von Persien 1811; F. Handtke's Special-Karte von Mittel Europa; Napoleon et

son époque; Geografischer Atlas für Mittelschulen, Verzeichnis IV., Jablonka 1860)
 - Rodokmene (rod. Czóbel, rod. Vecsey, rod. Berenyi)

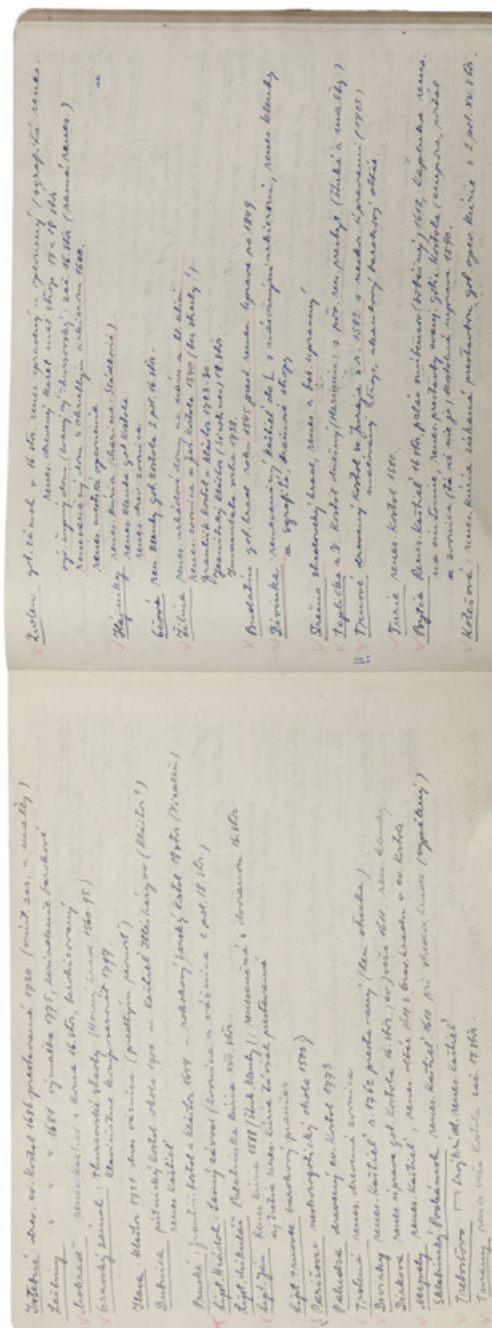


† Geografischer Atlas für Mittelschulen. Nedatované. AVU SNG, OF Ladislav Mednyánszky. Repro: Anton Kajan

Osobný fond Alžbeta Güntherová-Mayerová

Prírastkové číslo: 758/2013
 Rozsah: 50 fólií
 Stav spracovania: súpis

Charakteristika:
 - Rukopisy
 - Poznámkové bloky



† Súpis slovenských pamiatok. Nedatované. AVU SNG, OF Alžbeta Güntherová-Mayerová. Repro: Anton Kajan

Ondrej Hanko
 Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava
 ondrej.hanko@sng.sk

Prírastky umenovednej literatúry v knižnici Slovenskej národnej galérie v roku 2012

Knihy

- 2010 *Seca Art Award*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2012. ISBN 9780918471888
- ADAM, Ján a kol. *Nový pohľad na svet: čas osvietenských vládcov od protihabsburských povstanií po začiatky slovenského národného obrodzenia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007. ISBN 9788089222469
- ADAMČIAK, Milan – Michal MURIN. *Archív I (EXPO): experimentálna poézia 1964 – 1972*. Košice : DIVE BUKI, 2011. 9788097084813
- ADAMS, Ansel – STILLMAN, Andrea Gray. *Ansel Adams: 400 photographs*. New York : Little, Brown, 2007. ISBN 9780316117722
- ADAMS, Nicholas. *Skidmore, Owings & Merrill: SOM since 1936*. Milan : Electa Architecture, 2007. ISBN 9781904313557
- ADAMSON, Glenn. *The Craft Reader*. Oxford; New York : Berg, 2010. ISBN 9781847883032
- Adresár dizajnu: Slovenské centrum dizajnu*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2007.
- ADRIÁ, Miguel. *Mathias Klotz: architecture and projects*. London : Electa Architecture, 2006. ISBN 9781904313410
- ADRIANI, Götz. *Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert*. Köln : DuMont, 1977.
- Air We Breathe: Artists and Poets Reflect on Marriage Equality*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2011. ISBN 9780918471864
- ALTSHULER, Bruce. *Salon to biennial – exhibitions that made art history: Volume I, 1863 – 1959*. London : Phaidon Press, 2008. ISBN 9780714844053
- ANDREOLI, Vittorino – MARINELLI, Sergio. *Carlo Zinelli: catalogo generale*. Venezia : Marsilio, 2001. ISBN 8831773186
- ANOŠKINOVÁ, Viera. *Igor Piačka*. Bratislava : Jaga Group, 2012. ISBN 9788080761028
- Archív dizajnu 2005: ročenka SCD*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2005.
- Ars Hungarica: 1998. 26. évf.* Budapest : MTA, 2000. ISSN 0133-1531
- BADEN-POWELL, Charlotte – HATREED, Jonathan. *Architects Pocket Book*. Oxford : Architectural Press, 2011. ISBN 9780080969596
- BACHRATÝ, Bohumír a kol. *20 rokov Galérie Nova: 1991 – 2011*. Bratislava : Galéria Nova, 2011. ISBN 97880969285
- BACHRATÝ, Bohumír a kol. *Pavol Potoček: maliar a dielo*. Bratislava : Alfa konti, 2005. ISBN 8088739675
- BAJCUROVÁ, Katarína. *Moderna: ... to najlepšie čo doma (v galérii) máme...* Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591670
- BAJCUROVÁ, Katarína – KUSÁ, Alexandra – MITÁŠOVÁ, Monika. *Galéria 2010: Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave = Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava = Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2011. ISBN 9788080591632
- BALGAVÁ, Beáta a kol. *Miloš Balgavý: keramika. Voľná tvorba a dizajn*. Senica : Záhorská galéria, 2009. ISBN 97880857387
- BARKER, Elizabeth E. *Joseph Wright of Derby in Liverpool*. New Haven : Conn Yale University Press, 2007. ISBN 9780300117455
- BARKER, Chris. *Slovník kulturních studií*. Praha : Portál, 2006. ISBN 8073670992
- BARTHES, Roland. *Le Texte et l'image*. Paris : Pavillon des arts, 1986. ISBN 2905958014
- BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha : Triáda, 2008. ISBN 9788086138909
- BARTLOVÁ, Milena. *Skutečná přítomnost: středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*. Praha : Argo, 2012. ISBN 9788025705421
- BARTLOVÁ, Milena. *Obrazy & události: komentáře ke zdejší vizuální kultuře 2010 – 2012*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2012. ISBN 9788086863436
- BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Napriek totalite: neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2011. ISBN 9788081015700
- BATTIE, David a kol. *Starožitnosti: Ottova encyklopédia*. Praha : Ottovo nakladatelství, 2009. ISBN 9788073604189
- BERÁNEK, Jaroslav. *Britské galerie a muzea*. Praha : Radioservis, 2012. ISBN 9788087530092
- BESEDIČ, Martin. *Zborník Slovenského národného múzea: Roč. CI – 2010, História 47*. Bratislava : SNM, 2011. ISBN 9788080602680
- BETLEJ, Andrzej – MARKIEWICZ, Anna. *Sztuka Kresów Wschodnich: Tom 7*. Krakow : Oficyna wydawnicza Text, 2012. ISBN 97883605608
- BIELIKOVÁ, Viola. *Slovník výtvarných umelcov: Nitra, Šála, Zlaté Moravce*. Nitra : Krajská knižnica Karola Kmeťka, 2012. ISBN 9788085143362
- BIRGUS, Vladimír. *Jindřich Marco*. Prague : Torst, 2011. ISBN 9788072154234
- BLIMLINGER, Eva – MAYER, Monika. *Kunst sammeln, Kunst handeln: Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien*. Wien; Köln; Weimar : Böhlau, 2012. ISBN 9783205787532
- BRUNOVSKÝ, Daniel a kol. *Albín Brunovský: maliarske dielo = painting work*. [Zohor] : VirVar, 2011. ISBN 9788097051327
- BUKOVSKÝ, László. *Magyarok a sztálinista Csehszlovákiában 1948 – 1963 tanulmányok összeállította Hushegyi Gábor*. Pozsony : Pozsony Hagyományok és Értékek Polgári Társulás SZNM – A Szlovákiai Magyar Kultúra Múzeuma, 2011. ISBN 9788097058050
- BURTON, Johanna – DEXTER, Emma. *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. London : Phaidon Press, 2010. ISBN 9780714845456
- BYDŽOVSKÁ, Lenka a kol. *Černá slunce: odvrácená strana modernity*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě; Řevnice : Arbor vitae, 2012. ISBN 9788087164914
- CALZA, Gian Carlo – PIOTTI, Stefania. *Poem of the Pillow and Other stories: by Utamaro, Hokusai, Kuniyoshi and other artists of the Floating World*. New York; London : Phaidon, 2010. ISBN 9780714849966

- CAVALLI-BJÖRKMAN, Görel. *Falskt & Äkta*. Stockholm : Nationalmuseum, 2004. ISBN 9171006885
- CEROTTO, Guido a kol. *Florence: Art and Architecture*. Postdam : Ullmann Publishing, 2012. ISBN 9783848000081
- CSORBA, László. *Rakúsko-Uhorsko*. Bratislava : Slovart, 2011. ISBN 9788055603506
- Cumulus 2007: Design+3D Art, Society, and Politics of Production*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2007.
- Curves of Time*. London : Phaidon, 2010. ISBN 9780714848570
- ČABRUNOVÁ, Anna. *Knižničná a informačná veda: Library and Information Science*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011. ISBN 9788022331319
- ČARNÁ, Daniela – BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Michal Kern*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2011. ISBN 9788089340354
- ČARNÁ, Daniela. *Umenie zblízka 4: z galérie do školy, zo školy do galérie: vzdelávací program Galérie mesta Bratislavy*. Bratislava : GMB, 2011. ISBN 9788089340347
- DAIM, Falko. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz: Teil 1*. Mainz : Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2012. ISSN 0076-2741
- DAIM, Falko. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz: Teil 2*. Mainz : Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2012. ISSN 1861-2938
- DANIEL, Sergei. *Claude Lorrain (1600 – 1682)*. New York : Parkstone International, 2012. ISBN 9781906981761
- DARDES, Kathleen a kol. *The structural conservation of panel paintings*. Los Angeles : Getty Publ., 1998. ISBN 9788092363841
- DAVID, Catherine. *Japanische Holzschnitte*. Paris : Éditions Place des Victoires, 2010. ISBN 9782809902167
- DAVIES, Nikolas – JOKINIEMI, Erkki. *Architects Illustrated Pocket Dictionary*. Oxford; Burlington : Architectural Press, 2011. ISBN 9780080965376
- Digital Art Masters: Volume 5*. Oxford; Burlington : Focal Press, 2010. ISBN 9780240522104
- DŁUTEK, Maria – KOSTRZYŃSKIEJ-MIŁOSZ, Anna. *W kręgu sztuki przedmiotu: studia ofiarowane Profesor Irenie Huml przez przyjaciół, kolegów i uczniów*. Warszawa; Płock : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Muzeum Mazowieckie w Płocku, 2011. ISBN 9788389101044
- DONČOVÁ, Angelika – DVOŘÁK, Pavel. *Od revolúcie 1848 – 1849 k dualistickému Rakúsko-Uhorsku: počiatky politickej emancipácie Slovákov a formovania modernej spoločnosti / počiatky politickej emancipácie Slovákov a formovania modernej spoločnosti*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2009. ISBN 9788089222650
- DORULA, Ján. *Čarovný svet a skutočný život v slovenskej rozprávke*. Bratislava : GORALINGA, 2012. ISBN 9788089601004
- DRÄGER, Olaf. *Bonner Jahrbücher des LVR-Landesmuseums Bonn und des LVR-Amtes für Bodendenkmalpflege im Rheinland sowie des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*. Mainz : von Zabern, 2011. ISBN 9783805344760
- DUDEKOVÁ, Gabriela. *Na ceste k modernej žene: kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : VEDA, 2011. ISBN 9788022411899
- ĐUROVIČ, Michal a kol. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha; Litomyšl : Paseka, 2002. ISBN 8071853836
- DVOŘÁK, Pavel. *Na prahu modernej doby: súmrak stavovskej, úsvit národno-občianskej spoločnosti*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008. ISBN 9788089222599
- Eduard von Engerth 1818 – 1897*. Wien : Museen der Stadt Wien, 1997.
- EVERS, Bernd a kol. *Architectural theory: from the renaissance to the present: 89 essays on 117 treatises*. Köln : Taschen, 2011. ISBN 9783836531986
- FARBÁKY, Péter a kol. *Italy and Hungary: humanism and art in the early Renaissance*. Florence : Villa I Tatti, 2011. ISBN 9780674063464
- FARTHING, Stephen – CORK, Richard. *Umění: od počátku do současnosti*. Praha : Slovart, 2012. ISBN 9788073916220
- FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice. *Intermediální poetika příběhu*. Praha : Akropolis, Ústav pro českou literaturu AV, 2012. ISBN 9788087481561
- FERRARI, Fulvio – FERRARI, Napoleone. *Furniture of Carlo Mollino*. London; New York : Phaidon, 2010. ISBN 9780714857787
- FERRARIO, Giulio. *Il costume antico e moderno: Farbige Bildtafeln von allen Sitten und Gebräuchen der alten und neuen Völker der Erde*. Köln : KOMET, 2010. ISBN 9783898369725
- Fifty Years of Bay Area Art: the SECA Awards*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2011.
- FILČÁK, Richard. *Spoločnosť trhu a environmentálna politika: aktéri a konflikty*. Bratislava : Veda, 2012. ISBN 9788022412162
- FLACKE, Monika. *Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945: XXX. Europaratsausstellung*. Dresden : Sandstein, 2012. ISBN 9783861021742
- FORRER, Matthi – SUZUKI, Jüzō. *Hiroshige: prints and drawings*. Munich; London; New York : Prestel, 2011. ISBN 9783791345406
- FOSTER, Sheila J. a kol. *Imagining Paradise*. Göttingen : Steidl, 2007. ISBN 9783865214621
- FREŠO, Viktor. *Viktor Frešo*. [Bratislava] : FIDAT, 2011. ISBN 9788096950478
- FREY, Annette. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz: Teil 1*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2011. ISSN 0076-2741
- FREY, Annette. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz: Teil 2*. Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2011. ISSN 1861-2938
- FRIEDL, Antonín. *Počátky mistra Theodorika*. Praha : SPN, 1963.
- FÜSSEL, Stephan. *Gutenberg – Jahrbuch 2012: 87*. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2012. ISBN 9783447066501
- GABRIEL, František. *Středověké umění na Českolipsku*. Česká Lípa : Vlastivědné muzeum a galerie, 2012. ISBN 9788086319193
- GAJDOŠ, Věslav Jozef. *V tichu kláštorov a knižníc: výber z diela*. Bratislava : Lúč, 2004. ISBN 8071144916
- GAŽÍKOVÁ, Zuzana. *The best of*. Bratislava : Rada galérií Slovenska, 2011.

- GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. *Primal arts: Africa, Oceania and the Southeast Asian Islands*. London : Thames & Hudson, 2000. ISBN 0500282587
- GERŽOVÁ, Jana. *Otis Laubert: askét bez obmedzenia: práce z rokov 1966 – 1999 = an ascetic without limitation: work of 1966 – 1999*. Bratislava : Kruh súčasného umenia, 2001. ISBN 8096828312
- GOSZCZYŃSKA, Joanna a kol. *Czarny romantyzm: przypadek słowacki*. Warszawa : Dom Wydawniczy ELIPSA, 2012. ISBN 9788371510564
- HAMEL, Christopher de. *A history of Illuminated Manuscripts*. London : Phaidon, 1994. ISBN 9780714834528
- Handbook of the collections in the William Rockhill Nelson Gallery of Art and Mary Atkins*. Kansas City : Burd & Fletcher, 1973.
- HARRISON, Charles a kol. *Art in theory 1648 – 1815: an anthology of changing ideas*. Malden : Blackwell, 2000. ISBN 978063110231786
- HARRISON, Charles a kol. *Art in theory 1815 – 1900: an anthology of changing ideas*. Malden : Blackwell, 1998. ISBN 978063110231766
- HARTMANN, Ivan a kol. *Volný čas: utopie na hranicích všednosti = Spare time: utopias on the verge of commonness*. Praha : Národní galerie v Praze, 2011. ISBN 9788070354803
- HENNEL-BERNASIKOVA, Maria. *Dzieje arrasów Króla Zygmunta Augusta*. Krakow : Zamek Królewski na Wawelu, 2011. ISBN 9788361866206
- HOFERKA, Martin – HALKO, Jozef. *Šaštínsky (vice)archidiakonát v 16. – 18. storočí: náboženský život farností vo svetle kanonických vizitácií*. Skalica : Záhorské múzeum, 2011. ISBN 9788085446685
- HOJDA, Zdeněk a kol. *Naše Itálie: stará i mladá Itálie v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 31. ročníku sympozia k problematice 19. století: Plzeň, 24. – 26. února 2011*. Praha : Academia, 2012. ISBN 9788020020321
- HOLST, Christian von. *Francesco Granacci*. München : Bruckmann, 1974.
- HOLZWARTH, Hans Werner. *100 contemporary artists = 100 zeitgenössische Künstler = 100 artistes contemporains*. 1, A-K. Köln : Taschen, 2009. ISBN 9783836514903
- HOLZWARTH, Hans Werner. *100 contemporary artists = 100 zeitgenössische Künstler = 100 artistes contemporains*. 2, L-Z. Köln : Taschen, 2009. ISBN 9783836514903
- HULÍKOVÁ, Veronika. *Jakub Schikaneder (1855 – 1924)*. Praha : Národní galerie v Praze, 2012. ISBN 97880703554766
- HUMFREY, Peter. *Carpaccio*. London : Chaucer Press, 2005. ISBN 1904449336
- HUSSAKOWSKA, Maria – TATAR, Ewa. *Display: strategie wystawiania*. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012. ISBN 9788324216864
- HYŽA, Alan. *Genius loci: (roz)hovory o Slovensku*. Bratislava : Dajama, 2011. ISBN 9788081360039
- CHALUPA, Pavel – REYNEK, Bohuslav. *Bohuslav Reynek: (1892 – 1971)*. Řevnice : Arbor vitae ve spolupráci s Fondem Bohuslava Reynka a nakladatelstvím Měsíc ve dne v Českých Budějovicích, 2011. ISBN 9788087164846
- CHALUPECKÝ, Jindřich – MLYNÁRČIK, Alex. *Príbeh Alexa Mlynárčika: P.S.: Zápisky z cesty A. M.* Bratislava : Alex Mlynárčik, 2011.
- CHALUPKA, Ľubomír. *Slovenská hudobná avantgarda : štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011. ISBN 9788022331159
- CHATRIAN, Carlo – PAGANELLI, Grazia. *Manga Impact: the World of Japanese Animation*. New York : Phaidon Press, 2010. ISBN 9780714857411
- Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Berichte, Beiträge 2009. Band 35*. Dresden : Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 2011. ISSN 0419-733X
- JAKUBCOVÁ, Danica. *Utrpením k radosti: maliar a múza*. Bratislava : Forum Spaieniae, 2011. ISBN 9788097061029
- JANČÁR, Ivan – KARPISCAK, Lee. *Koloman Sokol: 100 nepublikovaných diel = 100 unpublished Works*. Bratislava : Slovart, 2012. ISBN 9788055604428
- JANKOVIČOVÁ, Sabina. *Slovak glass decades 1960 – 2010*. Bratislava : Gallery Nova, 2012. ISBN 9788097093006
- JANURA, Tomáš – ČAJKA, Michal. *Vídiecke šľachtické sídla v Oravskej stolici*. Liptovský Mikuláš : Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa; Bratislava : Historický ústav SAV, 2011. ISBN 9788085706512
- KAPSOVÁ, Eva a kol. *Miroslav Nicz – v priamom prenose*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2009. ISBN 97880810802
- KENNER, T. A. *Symboly a jejich skrytý význam: záhadný smysl a zapomenutý původ znamení a symbolů v moderním světě*. Praha : Metafora, 2007. ISBN 9788073590796
- KESNER, Ladislav a kol. *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno : Moravská galerie; Barrister & Principal, 2011. ISBN 9788070272398
- KIMPEL, Harald. *Documenta emotional: Erinnerungen an die Weltkunausststellungen*. Marburg : Jonas Verlag, 2012. ISBN 9783894454616
- KISS-SZEMÁN, Zsófia. *50 rokov GMB: zborník príspevkov z vedeckého sympózia k 50. výročiu založenia GMB*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2011. ISBN 9788089340330
- KISS-SZEMÁN, Zsófia. *Košická moderna: umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia. II. časť medzinárodného projektu 2010 – 2013: zborník príspevkov z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Košice : Východoslovenská galéria Košice, 2012. ISBN 9788085745641
- KOPAL, Petr. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha : Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. ISBN 9788087292013
- KOSATÍK, Pavel. *České okamžiky*. Praha : Torst, 2011. ISBN 9788072154135
- KÖSZEGHY, Péter. *Magyar művelődéstörténeti lexikon középkor és kora újkor XI., Széchényi – teuton lovagrend*. Budapest : Balassi kiadó, 2011. ISBN 9789635068609
- KROUPA, Jiří – SLAVÍČEK, Lubomír (eds.). *Almanach 1927 – 1997: sedmdesát let Semináře dějin umění Masarykovy univerzity v Brně*. Brno : Seminář dějin umění Masarykovy univerzity v Brně, 1997. ISBN 8021017031
- KRÜGEROVÁ, Kristína. *Řády a kláštery: 2000 let křesťanského umění a kultury*. Praha : Slovart, 2008. ISBN 9788073911218

- KUBIČKA KUSCERA, Klára a kol. *Szlovákiai magyar képzőművészek archépcsarnoka*. [Dunajská Streda]: SZMÍT, 2011.
- KUBINA, Martin. *Resculpture.sk*. Bratislava : Devin printing house, [2012]. ISBN 9788097109103
- KULAKOWSKI, Andrej. *Erotica: the nude in contemporary photography*. Lindenfels : Verlag Art Photo Akt, 2011. ISBN 9783943144024
- KURZEJ, Michal. *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*. Kraków : Studio Wydawnicze DodoEditor, 2012. ISBN 8362972029
- KUSÁ, Alexandra. *Prerušená pieseň: umenie socialistického realizmu 1948 – 1956*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591694
- LACIKA, Ján. *1000 cirkevných pamiatok Slovenska*. Bratislava : Ikar, 2012. ISBN 9788055128528
- LARSEN, Peter Nørgaard. *SMK Art Journal: Statens Museum for Kunst 2008 – 2009*. Copenhagen : Statens Museum for Kunst, 2009. ISBN 978879202322
- LAVÉDRINE, Bertrand – GANDOLFO, Jean-Paul. *Photographs of the past: process and preservation*. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2009. ISBN 97808923669577
- LEIBOWITZ, Annie. *A Photographers Life: 1990 – 2005*. London : Random House, 2006. ISBN 0224080636
- LEIN, Edgar. *Seemanns Lexikon der Ornamente: Herkunft, Entwicklung, Bedeutung*. Leipzig : E. A. Seeman, 2006. ISBN 9783865020857
- LEŇO, Tomáš a kol. *Русины = Rusíni = Rusyns*. Bratislava : O.K.O., 2011. ISBN 978808805120
- LESKOWICZ, Paweł. *Nagi mężczyzna: akt męski w sztuce polskiej po 1945 roku*. Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012. ISBN 9788323223634
- Literatur ausstellen: Museale Inszenierungen der Weimarer Klassik: Klassik Stiftung Weimar : Jahrbuch 2012*. Göttingen : Wallstein, 2012. ISBN 9783835310032
- LONGAUER, Lubomír. *Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918: 1. Modernosť tradície = modernity of tradition*. Bratislava : Slovart, 2011. ISBN 9788055603315
- Louise Bourgeois: Recent Work. XLV Biennale di Venezia*. New York : Brooklyn Museum of Art, 1993.
- LUKAČKA, Ján a kol. *Pod osmanskou hrozbou: Osudy Slovenska od Albrechta Habsburského do tragickej bitky pri Moháči v roku 1526 s prihliadnutím na začiatky renesancie v čase vlády Mateja Korvína*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004. ISBN 808887890
- LUNDELIN, Kari. *World Press Photo 10*. London; New York : Thames & Hudson, 2010. ISBN 9780500977019
- MACUROVÁ, Katarína – MARSINOVÁ, Daniela (ed.). *Koloman Sokol v Mexiku*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovart; Vysoká školaýtvarných umení, 2011. ISBN 9788055604435
- MAJEROVÁ GARSTKOVÁ, Jana. *Ikonografia Tatier: zborník prednášok z konferencie*. Kežmarok : Združenie Región „Tatry“, 2011.
- MANCINELLI, Antonio. *Fashion Box: the Immortal Icons of Style*. London : Thames & Hudson, 2010. ISBN 97800515525
- MASON, John. *Practical Course in Bookcrafts and Book*. London : Read Books, 2011. ISBN 9781447436843
- McLEOD, Virginia. *Detail in Contemporary Landscape Architecture*. London : Laurence King, 2008. ISBN 9781856694988
- MEISSNER, Günter. *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 72, Hennig – Heuler*. Berlin / Boston : Walter de Gruyter, 2012. ISBN 9783110231779
- MEISSNER, Günter. *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Band 73, Heunert – Hoellwarth*. Berlin / Boston : Walter de Gruyter, 2012. ISBN 9783110231786
- MERGL, Jan. *Z nového sveta do celého sveta: 300 let harrachovského skla*. Řevnice : Arbor vitae, 2012. ISBN 9788074670053
- MERIAN, Maria Sibylla. *Leningrader Aquarelle : Unveränderter Faksimile-Reprint des Originals nach der Leipziger Ausgabe 1974. 2 Bände*. Saarbrücken : Ernst Ullmann, 2011.
- MICHALOVIČ, Peter. *Portréty = Portraits: Stano Bubán*. Bratislava : Národná rada SR, 2010.
- MILLER, Judith. *Primitivní umění: podrobný obrazový průvodce*. Praha : Slovart, 2007. ISBN 9788072099801
- MIŠTERA, Josef. *Ústav umění a designu*. Plzeň : Ústav umění a designu Západočeské univerzity v Plzni, 2011. ISBN 9788026100263
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha : Albatros, 2004. ISBN 9788000014104
- MONCADA, Valentina. *Visioni: I primi dieci anni: Galleria Valentina Moncada = Visions: the first decade: Galleria Valentina Moncada*. Milano : Charta, 2001. ISBN 8885183372
- MORAVČÍKOVÁ, Henrieta Hammer a kol. *Bratislava : atlas sídlisk = Bratislava : atlas of mass housing*. Bratislava : Slovart, 2011. ISBN 9788055604787
- Musaica: zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského Katedra archeológie. XXVII*. Bratislava : Univerzita Komenského vo Vyd. UK, 2011. ISBN 9788022331005
- New Work: Katharina Wulff*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2012.
- New Work: Tiago Carneiro da Cunha and Klara Kristalova*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2011.
- New Work: Zilvinas Kempinas, Alyson Shotz, Mary Temple*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2008.
- OLIČ, Jiří a kol. *Čestmír Suška*. Praha : Gallery; Ostrava : Galerieýtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788086990828
- ONDZÍK, Jozef – LIPTÁK, Gabriel. *Energia pre krajinu = energy for the country 2. časť*. Bratislava : Slovenské elektrárne, a.s., 2011.
- ORIŠKOVÁ, Mária. *Zweistimmige Kunstgeschichte*. Wien : Praesens Verlag, 2008. ISBN 9783706905145
- ORŠULOVÁ, Jana. *Heraldické pamiatky Bratislavy: Staré Mesto*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2007. ISBN 9788089218646
- OSZCZANOWSKI, Piotr. *Złoty medalion oprawionz czterema diamentami: dzieła Gerharda Hendrika z Amsterdamu z początku XVII wieku w Oleśnicy*. Wrocław : Wzdawnica ARGi s.c., 2012. ISBN 9788360425886
- PAINE, Sheila – PAINE, Imogen. *Embroidered Textiles: a World Guide to Traditional Patterns*. London : Thames and Hudson, 2010. ISBN 9780500288580

- PERES, Michael R. *Focal Encyclopedia of Photography: digital imaging, theory and applications, history, and science*. Burlington; Oxford : Focal Press, 2007. ISBN 9780240807409
- PETERAJOVÁ, Ludmila. *Pamäti*. Bratislava : Petrus Publisher, 2011. ISBN 9788089233519
- PHENIX, Alan a kol. *Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments, and Training*. Los Angeles : Getty Publ., 2011. ISBN 9780983492238
- Photography in Mexico: Selected Works from the Collections of SEFOMA and Daniel Greenberg and Susan Steinhauer*. San Francisco : Museum of Modern Art, 1995.
- PIERRE, Martin. *Le résurrection en images: Le cheminement des symboles de la résurrection*. Saint-Maurice : Editions Saint-Augustin, 2001. ISBN 2880112559
- PIETSCH, Johannes – JOLLY, Anna. *Netherlandish fashion in the seventeenth century*. Riggisberg : Abegg-Stiftung, 2012. ISBN 9783905014457
- PIUS, Miroslav. *Od mýtov k rozprávkam: (ako vznikli slovenské ľudové rozprávky)*. Bratislava : GORALINGA, 2012. ISBN 9788097004293
- PLEVA, Peter – MARCI, Ludovít. *Interpretácia niektorých diel nizozemského maliarstva na pozadí historickej reality 1. polovice 17. storočia: ikonografický rozbor diel*. Nitra : Univerzita Konštatína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta Katedra histórie, 2011.
- PLOTZEK, Joachim M. *Ars vivendi – ars moriendi: Die Kunst zu leben – Die Kunst zu sterben*. München : Himer Verlag, 2001. ISBN 3777491802
- POWERS, Richard – RICHARDSON, Phyllis. *Living modern: the sourcebook of contemporary interiors*. London : Thames & Hudson, 2010. ISBN 9780500515259
- PRAKFAJVI, Endre – SZÜCS, György. *A szocreál Magyarországon*. Budapest : Corvina, 2010. ISBN 9789631359480
- PTÁČKOVÁ, Brigita – STIBRAL, Karel. *Estetika na dlani*. Olomouc : Rubico, 2002. ISBN 8085839792
- PURŠ, Ivo – KARPENKO, Vladimír. *Alchymie a Rudolf II.: hledání tajemství přírody ve střední Evropě v 16. a 17. století*. Praha : Artefactum, 2011. ISBN 9788086890333
- RACINET, Albert a kol. *The world of ornament: complete coloured reprint of L'Ornement polychrome (1869 – 1888) & L'Ornement des tissus (1877) = Die Welt der Ornamente: vollständiger kolorierter Nachdruck von L'Ornement polychrome (1869 – 1888) & L'Ornement des tissus (1877) = L'Univers de l'ornement: réimpression complète en couleur de L'Ornement polychrome (1869 – 1888) & L'Ornement des tissus (1877)*. Köln : Taschen, 2009. ISBN 9783836510264
- RACINET, Albert. *The costume history: from ancient times to the 19th century = Die Kostümggeschichte: vom Altertum bis zum 19. Jahrhundert = Le costume historique: du monde antique au XIXe siècle*. Hong Kong; Köln : Taschen, 2009. ISBN 9783836510271
- RAMAIX, Isabelle de Strauss a kol. *The Illustrated Bartsch 71, Part 3 (supplement), Raphael Sadeller I*. New York : Abaris Books, 2012. ISBN 0898350565
- RAPPORT, Michael. *Evropa devatenástého storočia*. Praha : Vyšehrad, 2007. ISBN 9788074290619
- Renaissance Paintings from the Budapest Museum of Fine Arts*. Tokyo : Asahi Shimbun, 1994.
- Richard Serra Drawing: a retrospective*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2012.
- ROHÁČEK, Jiří. *Epigraphica & Sepulcralia III.: sborník příspěvků ze zasedání k problematice sepulkrálních památek, pořádaných Ústavem dějin umění AV ČR, v.v.i. v letech 2008 – 2010*. Praha : Artefactum, 2011. ISBN 9788086890357
- RÓNAI, Peter. *Peter Rónai, Rónai Peter*. Bratislava : FO ART, 2012. ISBN 9788088973829
- ROSAND, David. *The meaning of the mark: Leonardo and Titian*. Lawrence : Spencer Museum of Art, 1988.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Esej o pôvodu jazyků, kde se hovoří o melodii a o hudebním napodobování*. Praha : Prostor, 2012. ISBN 9788072602612
- ROZNER, Ján. *Sedem dní do pohrebu*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2010. ISBN 9788081140709
- RÖSER, Brigitte. *Niederländische Stilleben: „nichts ist in den Dingen ohne Sinn“*. Mainz : Philipp von Zabern, 2005. ISBN 3805335504
- Rubens*. Punkaharju : Retretti Art Center, 1991. ISBN 9518977062
- SABOV, Peter a kol. *Spríevodca po historických knižniciach na Slovensku 2. zv*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2004. ISBN 808902310X
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Isabel. *Little Black Dress*. London : A & C Black, 2011. 9781408129890
- SANNA, Angela a kol. *The Louvre = Luwr = Louvre = Louvre*. Praha : Slovart; Łódź : Wydawnictwo JK; Budapest : Vince Kiadó, 2011. ISBN 9788073915704
- SEGEŠ, Vladimír. *Kniha kráľov: panovníci v dejinách Slovenska a Slovákov*. Bratislava : SPN, 2010. ISBN 9788010020263
- SCHERMAN, Susanna. *The Swedish Country House*. London : Thames & Hudson, 2010. ISBN 9780500515303
- SCHWABSKY, Barry. *Vitamin P 2: new perspectives in painting*. London : Phaidon, 2011. ISBN 9780714861609
- Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2012.
- SKREINER, Wilfried. *Transformationen: 13 Positionen österreichischer Skulptur einer neuen Generation*. Graz : Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1992.
- SLAVÍČEK, Lubomír a kol. *Chvála ciceronství: umělecká díla mezi pohádkou a vědou*. Brno : Barrister & Principal; Masarykova univerzita, 2011. ISBN 9788087474266
- SLAVÍČEK, Lubomír. *Barokin taidetta: Prahlan Kansallislisgalleriasta*. Helsinki : Sinebry choffin taidemuseo, 1987. ISBN 9519289267
- SLOBODA, Zdeněk a kol. *Mediální tvorba v kontextu vzdělávání: na příkladu česko-německého mediálně-pedagogického projektu o genetice*. Brno : Barrister & Principal, 2011. ISBN 9788087474280
- SNOPKO, Ladislav. *Keby sme mali knieža...: kniežaťa Karlovi Schwarzenbergovi pri príležitosti jeho šesťdesiatych a sedemdesiatych narodenín a k udeleniu Medzinárodnej ceny Jána Langoša ako dar od priateľov zo Slovenska*. Bratislava : Stredoeurópska nadácia; Neinvestičný fond Mosty, 2009. ISBN 9788097011142

- SOUTHWARD, John. *Dictionary of Typography and its Accessory Arts*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. ISBN 9781108009065
- STEFANIAK, Krystyna – CZUBIŃSKA, Magdalena. *Turner. Malarz zywiołów = Turner and the Elements*. Kraków : Muzeum Narodowe, 2011. ISBN 9788375810783
- STREHLKE, Carl Brandon. *Orsanmichele and the history and preservation of the civic monument*. Washington : National Gallery of Art, 2012. ISBN 9780300135893
- STULIK, Dusan. *Solvent gels for the cleaning of Works of art: the residue question*. Los Angeles : Getty Conservation Institute, 2004. ISBN 0892367598
- SUSOVSKI, Marijan. *Naivna umjetnost = Naive art*. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 1991. ISBN 8640102104
- SZARKOWSKI, John. *The photographer's eye*. New York : Museum of Modern Art, 2007. ISBN 9780878785274
- SZYBISTY, Tomasz. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012. ISBN 9788324216994
- ŠEVČÍK, Anja K. a kol. *Dutch paintings of the 17th and 18th centuries*. Prague : National Gallery, 2012. ISBN 9788070354933
- ŠEVČÍK, Jiří. *České umění 1980 – 2010: texty a dokumenty*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2011. ISBN 9788087108277
- ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana. *Móda na Slovensku v medzivojnovom období (1918 – 1939)*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení; Slovart, 2011. ISBN 9788055604565
- ŠKRINÁROVÁ, Lubica a kol. *Ružomberok*. Banská Bystrica : Štúdio Harmony, 2009. ISBN 9788089151226
- ŠTRAUSS, Tomáš. *1969 – 1989: Slovensko v časoch všeobecnej stagnácie: (utajená korešpondencia II)*. Bratislava : Kalligram, 2011. ISBN 9788081015632
- The corporate patron*. New York : Fortune, 1991.
- THOENES, Christof. *Raffael 1483 – 1520: Die Erfindung der Hochrenaissance*. Köln : Taschen, 2012. ISBN 9783836539586
- THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha : Akademie múzických umění; Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 9788073312077
- TOMAN, Jindřich. *Příběh jednoho moderního projektu: pražský lingvistický kroužek, 1926 – 1948*. Praha : Karolinum, 2011. ISBN 9788024618623
- TÓTH, Dezider a kol. *Monogramista T.D.: I am not an Author, I am a Metaphor*. Bratislava : O.K.O.; Slovart, 2011. ISBN 9788088805106
- VÁCHA, Štěpán a kol. *Studia Rudolphina 11.: bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II. = bulletin of the Research Center for visual arts and culture in the age of Rudolf II*. Praha : Artefactum, 2011. ISBN 9788086890371
- VÁCHAL, Josef – HRUŠKA, Petr. *Cesta Slovenskem s A. Calmetem Ord. S.B. aneb Theorie wampyrismu*. Praha : Gallery, 2012. ISBN 9788086990859
- VÁLEKOVÁ, Monika. *Vodopád krásy: drôt a farby v rukách Remigie Biskupskej*. Žilina : Považské múzeum; Bratislava : Združenie šperkárov AURA, 2012. ISBN 9788088877615
- VALEŠ, Tomáš. *Work in Progress: příspěvky z workshopu uskutečněného v Brně 7. října 2011 v rámci projektu specifického výzkumu Semináře dějin umění FF MU: „Podpora výzkumných aktivit v doktorském studijním oboru teorie a dějiny umění“*. Brno : Masarykova univerzita, 2011. ISBN 9788021056879
- VANČO, Martin. *Od doby kamennej po Velkú Moravu: dejiny umenia Slovenska*. Bratislava : Perfekt, 2011. ISBN 9788080465667
- VANČO, Martin. *Rudo Cigánik: v tieni známky*. Zohor : Knihtlač Gerthofer, 2011. ISBN 9788096999071
- VANDENBROECK, Paul a kol. *Hieronymus Bosch: Das Gesamtwerk*. Stuttgart : Belser, 2010. ISBN 9783763025633
- VINEN, Richard. *Evropa dvacátého století*. Praha : Vyšehrad, 2007. ISBN 9788087474280
- VLNAS, Vít. *Bulletin of the National Gallery in Prague = Bulletin Národní galerie v Praze XX-XXI/2010 – 2011*. Praha : Národní galerie v Praze, 2011. ISBN 9788070354872
- VÖLLNAGEL, Jörg. *Alchemie: Die Königliche Kunst*. München : Hirmer, 2012. ISBN 9783777460710
- VORONOVA, Tamara – STERLINGOV, Andrei. *Western European Illuminated Manuscripts: 8th to 16th centuries*. London : Sirrocco, 2003. ISBN 19043104310478
- WIEMANN, Hermann. *Die Malerei der Gotik und Früh-Renaissance*. Hamburg-Bahrenfeld : Cigaretten-Bilderdienst, g.m.b.h., 1938.
- WIEMANN, Hermann. *Die Malerei des Barock*. Hamburg-Bahrenfeld : Cigaretten-Bilderdienst, g.m.b.h., 1940.
- Wiener Slavistisches Jahrbuch: Sonderdruck*. Wien : Österreichische Akademie Wissenschaften Balkan-kommission, 2011.
- WINZELER, Marius. *Georg Grulich: Zitta-Düsseldorf*. Görlitz / Zittau : Gunter Oettel, 2011. ISBN 9783938583623
- WIT, Frederick de. *Lumen Picturae: Handbuch der Zeichenkunst*. Köln : KOMET, 2010. ISBN 9783898369732
- WITKOVSKY, Matthew S. *Light years: conceptual art and the photograph, 1964 – 1977*. Chicago, IL : Art Institute of Chicago; New Haven Yale University Press, 2011. ISBN 9780300159714
- WOLBERS, Richard. *Cleaning painted surfaces: aqueous methods*. London : Archetype, 2003. ISBN 978187312364
- WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich 1774 – 1840: Der Maler der Stille*. Köln : Taschen, 2012. ISBN 9783836539661
- YOUNG PAIK, Chun. *Korean artists today*. Soeul : Arts Council Korea, 2011. ISBN 9788994207070
- Yusuke Aida*. Tokyo: [s. n.], [s. a.].
- ZÁBORSKÝ, Jonáš – KUBIŠ, Timotej. *Dejiny kráľovstva uhorského od počiatku do časov Žigmundových*. Bratislava : Slovart, 2012. ISBN 9788055604077
- ZAHRÁDKA, Pavel. *Estetika na prelomu milénia: vybrané problémy súčasnej estetiky*. Brno : Barrister & Principal, 2010. ISBN 9788087474112

- ZÁLEŠÁK, Jan. *Umění spolupráce*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze; Vědecko-výzkumné pracoviště; Brno : Masarykova univerzita, 2011. ISBN 9788087108260
- Zamek malowany: ratunkowe prace konserwatorskie krużganków zamku lidzbarskiego. Olsztyn Muzeum Warmii i Mazur, 2011. ISBN 9788360016206
- Zborník prednášok X. seminára o reštaurovaní: Bratislava 2010. Bratislava : MARPO, 2011. ISBN 9788096977956
- ZIKMUND, Ladislav. *Texty o (queer) reprezentaci, kultuře, vizualitě*. Praha : Charlie; Interaktiv.cz, 2011. ISBN 97880903904

Katalógy

25. aukce výtvarného umění. Praha : Galerie Dolmen, 2012.
- 40 slov / 40 words / Photoport. Bratislava : Photoport, [2006]. ISBN 809695735X
- ABELOVSKÝ, Ján a kol. *Zbierka Bohumila Hanzela: 1990 – 2012*. Trenčín : QEX, a.s., 2012. ISBN 9788089436026
- ABELOVSKÝ, Ján. *101. zimná aukcia výtvarných diel a starožitností*. Bratislava : Aukčná spoločnosť SOGA, 2011. ISBN 9788089011841
- ABELOVSKÝ, Ján. *102. jarná aukcia výtvarných diel*. Bratislava : Aukčná spoločnosť SOGA, 2012. ISBN 9788089011858
- ABELOVSKÝ, Ján. *105. letná aukcia výtvarných diel a starožitností*. Bratislava : Aukčná spoločnosť SOGA, 2012. ISBN 9788089011889
- ABELOVSKÝ, Ján. *98. letná aukcia výtvarných diel a starožitností*. Bratislava : Aukčná spoločnosť SOGA, 2011. ISBN 9788089011810
- Against the Sky: the Utsukushi-ga-hara Open-Air Museum*. Hakone : The Hakone Open-Air Museum, 2011. ISBN 9784905446002
- AIRALDI, Gabriella – Giuseppe MARCENARO. *Credito e banca dall'Italia all'Europa: secoli XII – XVIII*. Genova Banca Carige; Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1992.
- ANDZELM, Waldemar. *Polský konstruktivismus = Polish constructivism: [Dům umění 19. 1. – 6. 3. 2011]*. V Ostravě : Galerie výtvarného umění v Ostravě; [Bratislava] : Múzeum Milana Dobeša, 2011. ISBN 9788087405062
- ANTONÍČKOVÁ, Ladislava. *The Best of*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272367
- ANTOS, Janusz. *Bogusław Bachroczyk: pocałuj mnie w pierścionek = kiss my ring*. Kraków : Bunkier Sztuki, 2011. ISBN 9788362224142
- BAJCUROVÁ, Katarína. *Schätze der slowakischen Moderne*. Bratislava : FO ART, 2012. ISBN 9788080591656
- BANN, Stephen – WHITELEY, Linda. *Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey*. London : National Gallery Company, 2010. ISBN 9781857094794
- BARTA, Peter a kol. *Svedectvo času = Witness of the Past: z najnovších a starších nálezov na Bratislavskom hrade = the newest and older discoveries on the Bratislava Castle*. Bratislava : SNM, 2011. ISBN 9788080602796
- BARTA, Peter – SEMANKO, Andrej. *Obnova Bratislavského hradu = Reconstruction of Bratislava Castle: katalóg výstavy = exhibition catalogue*. Bratislava : SNM, 2011. ISBN 9788080602727
- BARTA, Peter. *Bratislavský hrad na grafikách = Bratislava Castle on the Prints: zo zbierok SNM – Historického múzea = from the Collections of the SNM – Museum of History*. Bratislava : SNM, 2012. ISBN 9788080602813
- BARTA, Peter. *Bratislavský hrad na pohľadniciach = Bratislava Castle on Postcards: katalóg k výstave Obnova Bratislavského hradu = catalogue for the exhibition Reconstruction of Bratislava Castle*. Bratislava : SNM, 2011. ISBN 9788080602734
- BARTOŠOVÁ, Zuzana a kol. *Interakcie = Interazioni*. Bratislava : JM Press, 1997. ISBN 8085417073
- BÄUMER, Angelica. *Erich Lessing : photographie: die ersten 50 Jahre*. Wien : Museen der Stadt Wien, 1994. ISBN 3852021081
- BENICKÁ, Lucia. *Miro Zeman: impresie = impressions*. Poprad : OZ Dom fotografie, 2003. ISBN 8096814362
- BENJAMIN, Chaya. *Early Israeli arts and crafts: Bezalel treasures from the Alan B. Slifka collection in the Israel Museum*. Jerusalem : The Israel Museum, 2008. ISBN 9789652783608
- BEŇOVÁ, Katarína. *Cena Galérie NOVA: sklo 2011*. Bratislava : Galéria Nova, 2011. ISBN 9788096928576
- BIEDROŇSKA-SŁOTA, Beata. *Polonia: tesoros y colecciones artísticas*. [Madrid] : Patrimonio Nacional, 2011. ISBN 9788471204622
- BLAŽO, Cyril. *Cyril Blažo: pekný žobrák*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272268
- BONITO OLIVA, Achiller – KOTALÍK, Jiří. *Arte Maestra: da Monet a Picasso. Cento capolavori della Galerie Nazionale di Praga = Monet to Picasso: a hundred masterpieces from the National Gallery in Prague*. Firenze : Casa Editrice Adriano Salani, 1981.
- BOREJCZUK, Anna. *Na wysokiej połoninie: sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce: przewodnik = On the high uplands: art of the Hutsul Region – Hutsulshchyna in art: guide*. Kraków : Muzeum Narodowe, 2011. ISBN 9788375810660
- Breaking ground: pioneers of biblical archaeology*. Jerusalem : The Israel Museum, 2010. ISBN 97896552783790
- BRHLOVIČOVÁ, Viera a kol. *Dialogues: an exhibition of artistic crafts, applied arts and design organised for the occasion of "Bratislava Days" in Frederiksberg, Frederiksberg City Hall, 1 – 9 October 1998*. Bratislava : September, 1998. 8096739131
- BROZMAN, Dušan a kol. *At Home Gallery 1996 – 2011*. Šamorín : At Home Gallery, 2011. ISBN 9788096852925
- BROZMAN, Dušan. *Jaroslav Blažek: retrospektiva = Muzeum a galerie Břeclav, duben 2012*. Břeclav : Vydavatelství a nakladatelství Ing. Jaroslava Kučera – JAKURA, 2012. ISBN 9788090386280
- BURAN, Dušan a kol. *Krv*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591700
- BUHRS, Michael. *Frederic Lord Leighton 1830 – 1896: Maler und Bildhauer der viktorianischen Zeit*. München : [s.n.], 2009.
- BUHRS, Michael. *Secession 1892 – 1914: the Munich Secession 1892 – 1914*. München : Edition Minerva, 2008. ISBN 9783938832370
- BÜNGEROVÁ, Vladimíra – GREGOROVÁ, Lucia. *Jana Želibská: zákaz dotyku = no touching*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012.
- CASTRO BORREGO, Fernando. *Suite Vollard: Pablo Picasso: láska a smrť*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2011. ISBN 9788089340293
- CICIORA-CZWÓRNÓG, Barbara. *Gallery of 19th-century Polish Art in the Sukiennice*. Krakow : Muzeum Narodowe, 2011. ISBN 9788375810639

- CLAYTON, Martin – PHILO, Ron. *Leonardo da Vinci: Anatomist*. London : Royal Collection Enterprises, 2012. ISBN 9781905686391
- COEN-UZZIELLI, Tania. *Tzedek Ve-Shalom: a synagogue from Suriname in the Israel Museum, Jerusalem*. Jerusalem : The Israel Museum, 2010. ISBN 9789652783776
- CSERES, Jozef a kol. *Lengow & Hezermears: gambling with arts*. Banská Bystrica : FVU AVU, 2010. ISBN 9788089078868
- ČUDECKAJA, Anna a kol. *Vokrug reljefa: drevneegipetskije pamjatniki i abstraktnyj reljef XX veka iz sobranija GMII im. A.S. Puškina i častnyh kollekcij: Gosudarstvennyj muzej izobrazitelnych iskusstv imeni A.S. Puškina 28 maja – 18 ijulja 2010 goda*. Moskva : Virtualnaja galereja, 2010. ISBN 9785981810626
- ČUZYOVÁ, Silvia. *Diplomové práce 2007: Vysoká škola výtvarných umení = Academy of Fine Arts and Design*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2007. ISBN 9788089259106
- DAEM, Kristien. *Het Huis*. Antwerpen : Ludion, 2012. ISBN 9789461300737
- DÁŇOVÁ, Helena. *Dva neznámé pozdně gotické reliéfy ze sbírek Národní galerie v Praze = Zwei unbekannte spätgotische Reliefs aus den Sammlungen der Nationalgalerie in Prag*. Praha : Národní galerie v Praze, 2011. ISBN 9788070354889
- DAVIES, Martin – GORDON, Dillian. *The Italian Schools before 1400*. London : National Gallery, 2001.
- DOBEŠ, Milan – JŮZA, Jiří. *Milan Dobeš: pulsing emotions*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2009. ISBN 9788085091960
- DVOŘÁKOVÁ, Sabina. *Příběhy tisíce a jedné noci: islámské umění ve sbírkách Moravské galerie v Brně*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272305
- Endre Nemes*. Västerås : Edita Västra Aros, 2012.
- ESPEN, Silvia Van. *Vladimír Ossif: Harlem River N.Y.* [Bratislava] : Zahorian & co. Gallery, 2011. ISBN 9788097083205
- FAJT, Jiří. *Europa Jagellonica 1386 – 1572: sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów: przewodnik po wystawie*. Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie, 2012. ISBN 9788370221959
- FAN, Joyce – INHYE, Kim. *Realism in Asian Art*. Seoul : The National Museum of Contemporary Art; Singapore : The National Art Gallery, 2010. ISBN 9788963030234
- Farbwelten: von Monet bis Yves Klein; Werke der klassischen Moderne aus den Kunstmuseen Krefeld*. Bremen : Kunstsammlungen Böttcherstrasse, 2009. ISBN 9783981029642
- FAURE, Pauline. *Mín Jung-Yeon: demander le chemin à mes chaussures*. Milano : Silvana Editoriale, 2012. ISBN 9782907571593
- FIALA, Anton a kol. *Umelecká beseda slovenská*. Bratislava : Umelecká beseda slovenská, 1995. ISBN 8096729918
- Fórum dizajnu 2006: 9. ročník výstavy nábytkového dizajnu*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2006.
- FREEMAN, Nicola – SHAUL, Matthew. *Do not refreeze: photography behind the Berlin wall*. London : Cornerhouse, 2007. ISBN 9780955047817
- FÜHRER-BREUER, Hanne. *Moderne Kunst = Modern Art: Köln 30. november 2012*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- FUNCKE, Bettina A. W. a kol. *Documenta (13). Catalog 1/3, the Book of Books*. Ostfildem : Hatje Canty, 2012. ISBN 9783775729512
- FUNCKE, Bettina A. W. a kol. *Documenta (13). Catalog 2/3, Das Logbuch = The Logbook*. Ostfildem : Hatje Canty, 2012. ISBN 9783775729529
- FUNCKE, Bettina A. W. a kol. *Documenta (13). Catalog 3/3, Das Begleitbuch = The Guidebook*. Ostfildem : Hatje Canty, 2012. ISBN 9783775729543
- GABRYŚ, Dorota. *Figurki miśnieniskie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2009. ISBN 9788388476860
- GALLAGHER, Ann. *Damien Hirst*. London : Tate Modern, 2012. ISBN 9781849760140
- GERŽOVÁ, Barbora. *Inter-view 2: [reprezentačné sály, Nitrianska galéria 1. 12. 2011 – 26. 2. 2012]*. Nitra : Nitrianska galéria, 2011. ISBN 9788085746556
- GILGENMANN, Ingrid – FEDDERSEN, Karl-Sax. *Porzellan Keramik = Porcelain ceramics, 10. Mai 2012*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- GILGENMANN, Ingrid. *Kunstgewerbe = Decorative Arts, 10. Mai 2012 Köln*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- GILGENMANN, Ingrid. *Kunstgewerbe = Decorative Arts: 16. November 2012 Köln*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- GILGENMANN, Ingrid. *Porzellan Keramik Glass = Porcel[aj]n Ceramics Glass: 15. November 2012 Köln*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- GLEIS, Ralph. *Mahart: Ein Künstler regiert die Stadt*. München; New York : Prestel, 2011. ISBN 9783791363721
- GORYCZKA, Tadeáš – NĚMEC, Jaroslav. *Logika prostoru = [Logika przestrzeni = The logic of space]: architekt robert konieczny: hwkpromes*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2009. ISBN 9788090409651
- GORYCZKA, Tadeáš – NĚMEC, Jaroslav. *OFIS Architekti: 2002 – 2012 | Inspirující limity*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788087508053
- GORYCZKA, Tadeáš – NĚMEC, Jaroslav. *Post-Oil City: historie budoucnosti města*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788087508077.
- GORYCZKA, Tadeáš a kol. *Taller: objekt – oděv: když se oděv setká s architekturou : Maryla Sobek*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788087405178
- GRAHAM, David. *Common ground: la Biennale di Venezia: 13. Mostra Internazionale di Architettura*. Venice : Marsilio Editori, 2012. ISBN 978883171366
- GREGOR, Richard – VRBANOVA, Nina. *Ročenka Galérie Cypriána Majerníka 2010*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2012. ISBN 9788097054816
- HAAKOVÁ, Jitka. *Medzinárodné sochárske sympóziu Vyšné Ružbachy*. Poprad : Tatranská galéria; Vyšné Ružbachy : Obec Vyšné Ružbachy; Kúpele Vyšné Ružbachy, 1998.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Delete. Umenie a vymazávanie*. Bratislava : Slovenská národná galéria 2012. ISBN 9788080591649
- HANSEN, Dorothe. *Edvard Munch: Rätsel hinter der Leinwand*. Bremen : Kunsthalle; Köln : DuMont, 2011. ISBN 9783832194130

- HANSEN, Vibeke Waallann. *Christian Krohg: bilder som griper = pictures that captivate*. Oslo : Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012. ISBN 9788281540675
- HAUTEKEETE, Stefaan. *Holland in Linien: Niederländische Meisterzeichnungen des Goldenen Zeitalters aus den Königlich-Belgischen Kunstmuseen Brüssel*. Brüssel : Königlich-Belgische Kunstmuseen; Köln : Snoeck, 2007. ISBN 9789053496459
- HEGYI, Lóránd. *Jessica Stockholder: Wide Eyes Smeared Here Dear*. Milano : Silvana Editoriale; Saint-Etienne Métropole : Musée d'Art Moderne, 2012. ISBN 9788836624034
- HEGYI, Lóránd. *Kimsooja: [exposition au Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne Métropole 25 février – 28 mai 2012]*. Milano : Silvana Editoriale; Saint-Etienne : Musée d'art moderne, 2012. 9782907571555
- HEGYI, Lóránd – CIMORELLI, Dario. *Champion Métadier: timetrackers, captures*. Milano : Silvana Editoriale, 2012. ISBN 9788836623990
- HEGYI, Lóránd – CIMORELLI, Dario. *Miguel Angel Riós*. Milano : Silvana Editoriale, 2012. ISBN 9788836624027
- HEGYI, Lóránd – DETTERER, Gabriele. *Maurizio Nannucci: there is another way of looking at things*. Milano : Silvana Editoriale, 2012. ISBN 9788836624003
- HEJLOVÁ, Alena. *Alojz Drahoš: hľadanie tvaru*. Trenčín : Galéria Miloša Alexandra Bazovského, 2010. ISBN 978808514046
- HEJLOVÁ, Alena. *Súčasná ukrajinská grafika: výber autorov tvoriacich v technike lept*. Trenčín : Galéria Miloša Alexandra Bazovského, 2011.
- HERUCOVÁ, Marta – NOVOTNÁ, Mária. *Bohyne a svätice v umení 19. storočia na Slovensku*. Levoča : Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum, 2011. ISBN 9788085167498
- HLAVÁČKOVÁ, Konstantína. *Sheila Hicks: minimes*. Praha : Uměleckoprůmyslové museum, 2011. ISBN 9788071011057
- HOLÝ, Petr – PTÁČKOVÁ, Věra. *Otakar Schindler: Zvláštní poutník: výstava malířského a scénografického díla k umělcovým nedožitým osmdesátinám*. Ostrava : Galerie umění, 2003. ISBN 8085091607
- Hommage à Lehmbruck: Lehmbruck in seiner Zeit*. Duisburg : Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 1981.
- HORÁK, Ondřej a kol. *Věznice: místo pro umění = Prison: no limits for art*. Praha : DOX Centrum současného umění, 2011. ISBN 9788070272428
- HOUDEK, Vladimír. *Vladimír Houdek: melancholie*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272350
- HRABUŠICKÝ, Aurel. *Stano Pekár: totálna fotografia*. Bratislava : FOTOFO, 2012. ISBN 9788085739619
- HUČKOVÁ, Marta. *Ladislav Guderna*. Nitra : Nitrianska galéria, 2011. ISBN 9788085746532
- HUSHEGYI, Gábor. *Szobor / Honfoglalás = Znaky v priestore: Új köztéri emlékművek = Naše nové monumenty*. Bratislava : Občianske združenie Tradície a hodnoty; Slovenské národné múzeum – Múzeum kultúry Maďarov na Slovensku, 2011. ISBN 9788097058043
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes. *Oppenheimer: Mahler und die Musik*. Wien : Belvedere, 2010. ISBN 9783901508875
- CHU, Petra ten-DOESSCHATE. *Im Lichte Hollands: holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*. Zürich : Verlagshaus Zürich, 1987. ISBN 3726365419
- CHWALA, Adolf – LEUBNEROVÁ, Šárka. *Adolf Chwala: 1836 – 1900*. Praha : Národní galerie v Praze, 2011. ISBN 9788070354858
- ILLO, Patrik a kol. *Illo*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2011. ISBN 9788088681694
- INGERLE, Petr a kol. *František Kowolowski (2000 – 2011): MM-MMXI: manual for freedom art strategy & creativity: (S-O-U-R-C-E)*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788087405123
- International Auctioneers: spring 2012*. Zürich : IA International Auctioneers SA, 2012.
- IPSER, Carlos a kol. *Fabvolution: developments in Digital Fabrication*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, 2012. ISBN 978849853913
- JAEGER, Jean-François. *Jean Amado: sculptures récentes*. Paris : Galerie Jeanne Bucher, 1988. ISBN 2855620325
- JACH, Aleksandra. *Eyes looking for a head to inhabit*. Łódź : Muzeum Sztuki w Łodzi, 2011. ISBN 9788387937966
- JAKUBČIAK, Juraj. *Juraj Jakubčiak: 2007 – 2010*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2010. ISBN 9788087405017
- JANČÁR, Ivan a kol. *Ingrid Višňovská: burning*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2011.
- JANČÁR, Ivan – MARENČIN, Albert. *Rastislav Podoba*. Bratislava : Krása, 2011. ISBN 9788089340262
- JANČÁR, Ivan. *Igor Ondruš: digitus medius*. Bratislava : Vydavateľstvo Krása; GMB, 2012. ISBN 9788089340361
- JANČÁR, Ivan. *Nataša Floreanová*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2011. ISBN 9788089340316
- JANKOVIČOVÁ, Sabina. *Jana Hojstričová, Palo Macho: scanning*. Bratislava : Galéria NOVA, 2011. ISBN 9788096928590
- JANKOVIČOVÁ, Sabina. *Slovenské sklo: dekády 1960 – 2010*. Bratislava : Umenie, 2011. ISBN 9788097098483
- József Nádor (1776 – 1847): Pest-Budán*. Budapest : Budapesti Történeti Múzeum 1997. ISBN 9637096663
- KAPRÁLOVÁ, Daniela. *Andy Warhol: v kraji svojich rodičov = in the country of his parents = v kraju swoich rodziców*. Medzilaborce : Múzeum moderného umenia Andyho Warhola, 2012. ISBN 9788097100117
- KAPUSTA, Janusz. *K-dron – mezi uměním a matematikou: Janusz Kapusta – New York*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2011. ISBN 9788087508015
- Karl Wilhelm Diefenbach: (1851 – 1913) Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!* Wien : Wien Museum, 2011. ISBN 9783938832769
- KAZLEPKA, Zdeněk. *Colorito: maliřství v Benátkách 16. – 18. století z moravských a slezských sbírek = 16th – 18th century Venetian painting in Moravian and Silesian collections*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272374
- KELLER, Corey. *Francesca Woodman*. San Francisco : Museum of Modern Art, 2011. ISBN 9781935202660
- KI, Hey-Kyung – YI, Kwon-Ho. *Made in Popland*. Seoul : National Museum of Contemporary Art, 2010. ISBN 9788963030296
- KINTERA, Krištof a kol. *Krištof Kintera*. Řevnice : Abor vitae, 2012. ISBN 9788087164969
- KISOVÁ, Gabriela. *Home Edition*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2011. ISBN 9788088681687
- KISS-SZEMÁN, Zsófia. *Ladislav Guderna: lietajúca ryba*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2011. ISBN 9788089340323
- KLOBUČNÍKOVÁ, Magdaléna – MARKUSKOVÁ, Helena. *Pertu No 9: Juraj Bartusz – István Nádler, Galéria umenia v Nových Zámkoch: Bartusz György – Nádler István, Művészeti galéria, Érsekújvár*. Nové Zámky : Galéria umenia, 2011. ISBN 9788089330201

- KLOBUČNÍKOVÁ, Magdaléna. *Kamil Varga*. Nové Zámky : Galéria umenia, 2011. ISBN 9788089330195
- KNÍŽÁK, Milan a kol. *International art: [catalogue of the Permanent Exhibition of the Collection of Modern and Contemporary Art of the National Gallery in Prague]*. Prague : National Gallery, 2011. ISBN 9788070035221
- KNOBLOCH, Iva a kol. *Ladislav Sutnar: Americké Venuše = [U.S. Venus]*. Řevnice : Arbor vitae; Praha : Uměleckoprůmyslové museum, 2011. ISBN 9788087164747
- KNOFLÍČEK, Tomáš. *Patrik Kriššák: we / oui*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788087405178
- KOLB, Karin – LEHMANN, Hans-Ulrich. *Kunst für die Strasse: Plakate aus dem Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Berlin : Kunstforum der Berliner Volksbank, 2010.
- KOLÍBAL, Stanislav. *Kresby ke knihám: 1947 – 1994*. Praha : Arbor vitae ve spolupráci s Galerii výtvarného umění v Ostravě, 2009. ISBN 9788087164228
- KOLÍBAL, Stanislav. *Ostrava 1943 – 1949*. Praha : Arbor vitae ve spolupráci s Galerii výtvarného umění v Ostravě, 2009. ISBN 9788087164211
- KRÄMER, Felix – HOLLEIN, Max. *Kunst der Moderne 1800 – 1945 im Städel Museum*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2011. ISBN 9783941399037
- KRÄMER, Felix. *Schwarze Romantik: von Goya bis Max Ernst*. Frankfurt am Main: Städel Museum Frankfurt; Ostfildern : Hatje Cantz, 2012. ISBN 9783775733724
- KRETSCHMAR, Susann – GROSSMANN, Georg Ulrich. *Burgen in der Kunst*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012. ISBN 9783936688603
- KUKAL, Jan – ARNOLD, René. *Pocitá Picassovi*. Bratislava : Borgis, 2012. ISBN 9788097089900
- Kunst im Werden: Skizzen, Projekte und Arbeitsbücher*. Dresden : Sandstein Verlag, 2011. ISBN 9783942422567
- KUSÁ, Alexandra a kol. *Denisa Lehocá*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591663
- LaCHAPELLE, David. *Lost and Found: David LaChapelle*. [Praha]: Pavleye Art and Culture, [2011]. ISBN 9788090500600
- LINK-LENCZOWSKA, Stanisława – WINIEWICZ-WOLSKA, Joanna. *Sapiehowie: kolekcjonerzy i mecenaszi = The princes Sapieha: art patrons and collectors*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2011. ISBN 9788361866183
- LIPUS, Radovan a kol. *Trojhlavý drak = Trójgłowy smok = Dreiköpfiger Drache: 2009: architektura Horního Slezska (1922 – 1939)*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2009. ISBN 9788090409644
- Livres du connétable: La bibliothèque d'Anne de Montmorency: 18 sept. – 16 dec. 1991 Musée National de la Renaissance*. Ecoenen; Chantilly : Musée National de la Renaissance Ecoenen; Musée Condé Chantilly, 1991. ISBN 27118224934
- Lucas Cranach vanh.: Sinebrychoffin taidemuseo, 30. 11. 1988 – 15. 1. 1989 = Lucas Cranach d.ä.: Sinebrychoffs Konstmuseum, 30. 11. 1988 – 15. 1. 1989*. Helsinki : Suomen taideakatemia, 1988. ISBN 9519289348
- LUPTÁKOVÁ, Eva – MAZÚR, Milan: *Dotyky – vplyvy – inšpirácie: moderna zo zbierok Oravskej galérie v Dolnom Kubíne a Považskej galérie umenia v Žiline*. Dolný Kubín; Oravská galéria; Žilina : Považská galéria, 2012. ISBN 9788088918233
- LUPTÁKOVÁ, Eva. *Braňo Jánoš, Pavol Hammel: SomSiJeSmeSteSú*. Dolný Kubín : Oravská galéria v Dolnom Kubíne, 2011. ISBN 9788088918226
- MACEK, Václav – SZABOVÁ, Eva. *22. mesiac fotografie Bratislava November 2012 = 22. Month of Photography Bratislava November 2012*. Bratislava : FOTOFO, 2012. ISBN 9788085739565
- MAJLINGOVÁ, Zuzana L. – BARANÍKOVÁ, Katarína. *Súčasná slovenská grafika 17: november 2011 – február 2012*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2011. ISBN 9788088681663
- MAJLINGOVÁ, Zuzana L. a kol. *Veronika Šramatyová*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2011. ISBN 9788088681649
- MANSTEIN, Marianne von. *Freiheit des Sehens : Zeichenkunst von Kobell bis Corinth aus dem Städel Museum*. Petersberg : Imhof, 2012. ISBN 9783941399068
- MARÁKY, Peter a kol. *Výstava Ako ? sme žili: Slovensko v 20. storočí = The exhibition How ? did we live : Slovakia in the 20th century*. [Bratislava]: Slovenské národné múzeum, 2009. ISBN 9788080602437
- MARKUSOVÁ, Helena – KLOBUČNÍKOVÁ, Magdaléna. *Rudolf Sihora: fotoodchádzanie = photoleaving*. Nové Zámky : Galéria umenia, 2011. ISBN 9788089330225
- MASARYKOVÁ, Eva – KUBINA, Martin. *TB Banská Stanica: 20. 10. 2010 – 30. 10. 2010*. [Bratislava]: [s.n.], 2011.
- MATÁK, Mária a kol. *Malbotkanie: Eva Cisárová-Mináriková, Igor Minárik*. Martin : Turčianska galéria v Martine, 2012.
- MAYR-OEHRING, Erika. *Alpen: Sehnsuchtsort & Bühne*. Salzburg : Residenzgalerie, 2011. ISBN 9783901443367
- MERGL, Jan. *Papír a hlína: podzemí : Jindra Víková, Eva Roučka, Šárka Radová, Naděžda Potůčková = Paper and clay: underground*. Plzeň : Galerie města Plzně, 2012.
- MIKLOŠ, Peter. *Cena Dušana Jurkoviča 2010*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska, 2010. ISBN 9788088757634
- MIKLOŠ, Peter. *Cena Dušana Jurkoviča 2011 = Dušan Jurkovič Príze 2011*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska, 2011. ISBN 9788088757696
- MIRZA, Omar. *Lovu zdar! = Weidmanns heil!*. Nitra : Nitrianska galéria, 2011. ISBN 9788085746532
- MONCOLOVÁ, Ivana a kol. *White & Weiss: contemporary art auction = aukcia súčasného umenia*. [Bratislava]: [White & Weiss], 2012. ISBN 9788097095215
- MOORE, Elke aus dem – Romana SCHNEIDER. *Mezinárodní vztahy: mladí architekti z Německa = Auslandsbeziehungen: junge Architekten aus Deutschland*. Ostrava : SPOK; Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2010. ISBN 9788090409675
- MORRIS, Frances. *Henri Rousseau: Jungles in Paris*. London : Tate Publishing, 2005. ISBN 1854375474
- MÜLLER, Jürgen. *Die gottlosen Maler von Nürnberg: Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*. Nürnberg : Albrecht-Dürer-Haus; Emsdetten : Edition Imorde, 2011. ISBN 9783948100

- MÜLLER, Matthias a kol. *Apelles am Fürstenhof: Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*. Berlin : Lukas Verlag, 2010. ISBN 9783867320924
- Museumsführer = Museum Guide*. Bielefeld : Kerber, 2010. ISBN 9783866783652
- NANCY, Jean-Luc a kol. *An Inner Silence: the portraits of Henri Cartier-Bresson*. London : Thams & Hudson, 2010. ISBN 9780500288757
- NEUMANNOVÁ, Eva a kol. *Pohledy do sbírek Severočeské galerie výtvarného umění v Litoměřicích: české umění 20. století: vydáno k 50. výročí otevření galerie*. Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění, 2008. ISBN 9788085090840
- New acquisitions 2010*. Korea : National Museum of Contemporary Art, Korea, 2011. ISBN 4947613424
- NOMMENSEN, Sven. *Panoramen der Erinnerung: das Herzog Anton Ulrich-Museum gesehen von Uwe Brodmann*. Braunschweig : Appelhans-Verlag, 2011. ISBN 9783941737570
- NOVOTNÁ, Mária. *Anna Svethová: z reštaurátorskej tvorby*. Levoča : Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum v Levoči, 2011. ISBN 9788085167481
- OLIČ, Jiří. *Jakub Špaňhel*. Řevnice : Arbor vitae ve spolupráci s Galerií výtvarného umění – Domem umění v Ostravě, 2011. 9788087405093
- OLIČ, Jiří. *Jozef Jankovič: kórejský cyklus*. Bratislava : Galéria Linea, 2011.
- OS, Henk van. *Netherlandish art: in the Rijksmuseum 1400 – 1600*. Amsterdam : Rijksmuseum, 2000. ISBN 9040093768
- OTTOVÁ, Michaela. *Sochařství za vlády Jagellonců: z pokladů Národního muzea*. České Budějovice : Halama, 2012. ISBN 9788087082263
- PAUER, Marián – FIALA, Anton. *Pavol Potoček: uvážená vyváženost : výtvarná aktivita 1945 – 1995*. [Bratislava]: [Krajanské múzeum Matice slovenskej v Bratislave], 1995.
- PETRUS, Jerzy T. *Zbiory wawelskie: nabytki 2010 – 2011*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2012. ISBN 9788361866220
- PHILLIPS, Sandra S. *Rineke Dijkstra: a Retrospective*. New York : Guggenheim Museum; San Francisco : Museum of Modern Art, 2012. ISBN 9780892074235
- PIERZCHALA, Marek. *Sztuka Śląska XVVI-XIX w. = Chleisische Kunst XVI-XIX Jh*. Wrocław : Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1993.
- PIWOCKA, Magdalena. *Arrasy króla Zygmunta Augusta: zwierzęta. Część I*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2009. ISBN 9788388476891
- PIWOCKA, Magdalena. *Arrasy króla Zygmunta Augusta: rośliny*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2010. ISBN 9788388476952
- PLASSMANN, Otmar. *19. Jahrhundert = 19th Century: 17. November 2012 Köln*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- PLASSMANN, Otmar. *Alte Kunst = Old Masters: 17. November 2012 Köln*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2012.
- POLÁČKOVÁ, Dagmar a kol. *Na zdravie! Na dizajn!: 120 rokov sklárne v Lednických Rovniach*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591687
- Polska sztuka współczesna z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*. Krakow : Muzeum Narodowe, 2011. ISBN 9788375810721
- POPELÁR, Roman – SVOBODOVÁ, Nadežda. *Sochárske sympóziium Vyšné Ružbachy: 2009, 2010, 2011*. [Vyšné Ružbachy]: [s.n.], 2012.
- POTŮČKOVÁ, Alena. *Milada Políánová: malba na divoko*. Roudnice nad Labem : Galerie moderního umění 2012. ISBN 9788087512111
- POTŮČKOVÁ, Alena. *Ostrava! Ostrava: nejen zlatá šedesátá ze sbírek GVU v Ostravě*. Roudnice nad Labem : Galerie moderního umění 2012. ISBN 9788087512128
- Pro und Kontra: Werner Reiterer*. Wien : Werner Reiterer, 1991.
- REMBRANDT WOLF, Norbert. *Erotic Sketches = Erotische Skizzen*. München; Berlin; London; New York : Prestel, 2006. ISBN 97837991335117
- ROTH, Linda Horvitz. *J. Pierpont Morgan, Collector: european decorative arts from the Wadsworth Atheneum*. Hartford : Wadsworth Atheneum, 1987. ISBN 0918333040
- RÖVER-KANN, Anne a kol. *Künstler und Kaiser : Albrecht Dürer und Kaiser Maximilian I. : Der Triumph des römisch-deutschen Kaiserhofes*. Bremen : Hauschild, 2003. ISBN 3897572168
- ROYT, Jan. *Gotická desková malba: v severozápadních a severních Čechách v letech 1340 – 1550*. Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění, 2012. ISBN 97885090918
- SANDER, Jochen. *Alte Meister: 1300 – 1800 im Städel Museum*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. ISBN 9783941399020
- SCOTTON, Flavia. *I disegni e le stampe: catalogo generale*. [Venezia]: Musei civici veneziani, c2002.
- SCOTTON, Flavia. *La scultura: Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro*. Venezia : Musei civici veneziani, 2006. ISBN 9788831792004
- SEIDL, Walter – VASSILEVA, Maria. *Kontakt Sofia: works from the Kontakt Art Collection*. Sofia : Sofia City Art Gallery, 2011. ISBN 9783902673077
- SEIDL, Walter. *Cutting realities: gender strategies in art: works from Kontakt, the Art Collection of Erste Bank Group, Vienna: Austrian Cultural Forum New York*. Vienna : The Art Collection of Erste Bank Group, 2008. ISBN 9780981748603
- SCHINDLER, Margot a kol. *Figurale Keramik aus der Slowakei: der Nationalkünstler Ignác Bizmayer = Figurálna keramika zo Slovenska: národný umelec Ignác Bizmayer*. Wien : Österreichisches Museum für Volkskunde, 2011. ISBN 9783902381187
- SCHRÖDER, Amelie. *Ins Rollen kommen: Thomas Weber: keramische Skulpturen*. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 2011. ISBN 9783937345499
- SCHULZE ALTAPPENBERG, Hein-Thomas. *Disegno: Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin; Deutscher Kunstverlag, 2007. ISBN 9783886096060
- SCHURIAN, Walter. *Phantastische Kunst aus Wien: 1900 bis 2010*. Bad Frankenhausen : Panorama Museum, 2010. ISBN 9783938049174
- SLANINOVÁ, Katarína. *Martin Špirec: ParaNormálne aktivity On a Off IV*. Bratislava : Galéria Linea, 2012. ISBN 9788096821051
- SOBOTOVIČOVÁ, Sláva. *Sláva Sobotovičová: mírný posun*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272381

- SONNABEND, Martin. *Claude Lorrain: die verzauberte Landschaft*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2011. ISBN 9783941399075
- STACHO, Lubo. *Mladé médium = a youthful medium: 20 rokov fotografie na VŠVU = 20 years of photography at AFAD*. Bratislava : VŠVU, 2011. ISBN 9788089259533
- STACHO, Lubo. *Mladé médium II = a youthful medium II: zborník zo sympózia a katalóg k výstave českých a slovenských študentov z troch tvorivých dielni*. Bratislava : VŠVU, 2012. ISBN 9788089259632
- STEELS, Luc. *Matthew Barney: drawing Restraint: vol II* 2005. Tokyo : Uplink, 2005. ISBN 4900728144
- STEFANIAK, Krystyna – CZUBIŇSKA, Magdalena. *Turner, Malarz żywiołów = Turner and the Elements*. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2011. ISBN 9788375810776
- STEICHEN, Edward – SANDBURG, Carl. *The family of man: the 30th anniversary edition of the classic book of photography*. New York : The Museum: Distributed by Simon & Schuster, 1983, c1955. ISBN 0671554115
- STENGEL, Karin. *Delusion: Laurie Anderson*. Kassel : Stadt Kassel, 2012.
- STORCH, Ursula. *Klimt: die Sammlung des Wien Museums*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2012. ISBN 9783775733601
- STRATTON, Suzanne L. *The Virgin, Saints and Angels: South American Paintings 1600 –1825 from the Thoma Collection*. Milan : Skira, 2006. ISBN 8876246134
- SZABÓ-HALTENBERGEROVÁ, Kinga – JIROUŠEK, Alexander. *Pamätný dom Júliusa Szabóa 3*. Košice : Agentúra SÁŠA, 2011. ISBN 9788097082000
- SZABÓ-HALTENBERGEROVÁ, Kinga – BOZÓ, Andrea. *Pamätný dom Júliusa Szabóa – Lučenec: prvá výstava Pamätného domu 2008 – 2009*. Košice : Agentúra SÁŠA, 2009. ISBN 9788096953752
- SZABÓ-HALTENBERGEROVÁ, Kinga. *Pamätný dom Júliusa Szabóa, II. výstava*. Košice : Agentúra SÁŠA, [2010]. ISBN 9788097058883
- SZULCZYŇSKA, Renata. *Przedmieścia = suburbs = předměstí = Vorstädte: międzynarodowy projekt artystyczny = international art project*. Kraków : Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, 2011. ISBN 9788362321292
- ŠEVČÍK, Anja K. – BARTILLA, Stefan. *Rembrandt & Co.: stories told by a prosperous age : exhibition guide*. Prague : National Gallery, 2012. ISBN 9788070354926
- ŠEVČÍK, Jiří – JEŘÁBKOVÁ, Edith. *Mezi první a druhou moderností: 1985 – 2012: katalog = Between the first and second modernity: 1985 – 2012: catalogue*. Praha : VVP AVU, 2011. ISBN 9788087108291
- ŠTĚPÁN, Petr. *Dokoupil: Nové religiózní obrazy = New Religious Paintings = Neue religiöse Bildern = новые религиозные картины*. Praha : Galerie Miro, 2012. ISBN 9788087700006
- ŠTĚPÁN, Petr. *Georgi Stojanov (*1961): akvarely = Watercolors*. Praha : Galerie Miro, 2012. ISBN 9788087700013
- ŠTĚPÁN, Petr. *Otto Herbert Hajek (1927 – 2005): Obrazy a grafiky = Paintings and graphic Works*. Praha : Galerie Miro, 2012. ISBN 9788087700020
- ŠTÍBR, Jan. *Marie Krůtová*. Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění, 2012. ISBN 9788085090888
- ŠTÍBR, Jan. *Václav Syrový*. Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění, 2012. ISBN 9788085090895
- TARTUFERI, Angelo. *L'eredità di Giotto: arte a Firenze 1340 – 1375*. Firenze : Giunti, 2008. ISBN 9788809060319
- THURMANN, Peter a kol. *Max Pechstein: ein Expressionist aus Leidenschaft: Retrospektive*. München : Hirmer, 2010. ISBN 9783937208305
- TOMAN, Rolf. *Baroko: architektura, sochařství, malířství*. [Praha] : Slovart, 2007. ISBN 9788072097715
- TOMÁŠEK, Petr. *Moravská národní galerie*. Brno : Moravská galerie, 2011. ISBN 9788070272312
- Tradicii peterburškogo avantgarda 1920 – 2005: živopis, grafika, kolaž: katalog vystavki: Varvara Bubnova, (1886 – 1983), Nikolaj Lozovoj (1901 – 1992), Aleksandr Lozovoj (1949)*. Moskva : Moskovskij muzej sovremennovo iskusstva, 2006.
- UPRKA, Joža – MUSILOVÁ, Helena. *Joža Uprka: 1861 – 1940: Evropan slováckého venkova*. Praha : Národní galerie v Praze, 2011. ISBN 9788070354810
- VALLO, Matúš. *Mestské zásahy = Urban interventions*. Bratislava : Slovart, 2011. ISBN 9788055603919
- VEY, Horst – KESTING, Annamaria. *Katalog der niederländischen Gemälde von 1550 bis 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln*. Köln : Wallraf-Richartz-Museum, 1967.
- VODRET, Rossella. *Rome in Caravaggio's Day 1600 – 1630: guide*. Milano : Skira, 2011.
- VRBANOVÁ, Nina a kol. *Filip Jurkovič: prvý pokus*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2012. ISBN 9788097054854
- VRBANOVÁ, Nina a kol. *Jaroslav Kyša: destruct to reconstruct*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2012. ISBN 9788097054861
- VRBANOVÁ, Nina – GREGOR, Richard. *Pavla Sceranková: nahlas*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2011. ISBN 9788097054830
- VRBANOVÁ, Nina – GREGOR, Richard. *Ročenka Galérie Cypriána Majerníka 2011*. Bratislava : Centrum vizuálneho umenia; Galéria Cypriána Majerníka, 2012. ISBN 9788097054823
- VREČAR, Metka. *Teorije razstavljanja: tečaj za kustose sobodne umetnosti šolsko leto 1997/98 = Theories of display*. Ljubljana : Zavod za odprto družbo – Slovenija : Sorosov center za sodobne umetnosti, 1998. ISBN 9619015738
- Výročný katalóg 2011. Bratislava : Galéria 19 n.o., 2012.
- VYSKUPOVÁ, Martina. *Milan Thomka Mitrovský (1875 – 1943)*. Martin : Turčianska galéria v Martine, 2012. ISBN 978808686637
- VYTISKA, Jan – HAVLÍČEK, Jiří. *Jan Vytiska: valašský hřebec : [k výstavě Jana Vytisky v Nové síni Poruba, 21. 4. – 14. 5. 2011]*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2011. ISBN 9788087405086
- WALDÉN, Katja – HUNT, Ronald. *Poesin måste göras av alla! = Poetry must be made by all!: Förändra världen! = Transform the world!* Stockholm : Moderna museet, 1969.
- WARNING, Ludwig. *Figurenzeichnen*. Strelitz in Mecklenburg : Polytechnische Verlagsgesellschaft Max Hittenkofer, 1922.
- WILK, Christopher. *Modernism: designing a new world 1914 – 1939*. London : Herford, 2006. ISBN 9781851774777
- WINIEWICZ-WOLSKA, Joanna. *Jacka Malczewskiego kronika podróży po Antolii*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2009. ISBN 9788388476914

WINZELER, Marius – KAHL, Uwe. *Für Krone, Salz und Kelch: Wege von Prag nach Zittau = Ve jménu koruny, soli a kalicha: Cesty z Prahy do Žitavy*. Zittau-Gerlitz : Verlag Gunter Oettel, 2011. ISBN 9783938583692

ZERVAN, Marián – MIKLOŠ, Peter. *Architekt Rastislav Janák*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska, 2011. ISBN 9788088757702

Terézia Juríková

Slovenská národná galéria, Bratislava

terezia.jurikova@sng.sk

Prírastky umenovednej literatúry v knižnici Slovenskej národnej galérie v roku 2013

Knihy

- ADKINSON, Robert. *Posvätné symboly: Národy, náboženstvá, mystéria*. Praha : Slovart, 2012. ISBN 9788073915889
- ALBERTO, Alexander – STIMSON, Blake. *Institutional critique: an Anthology of Artists' Writings*. Cambridge; London : MIT Press, 2009. ISBN 9780262516648
- ANDRADE, Rosemary a kol. *Cultural Adventures = Une aventure culturelle: [SAMP – ten years of Swedish-African museum exchange]*. Stockholm : SAMP, 2000. ISBN 9163098105
- ARDIES, Jacques – SILVA, Jorge Antonio e. *Ivonaldo: pintores naifs Brasil = Ivonaldo: naive painters Brazil*. São Paulo : Empresa das Artes, 2002. ISBN 8589138011
- ARVIDSSON, Kristoffer – WERNER, Jeff. *Fådda och försmådda = Received and Rejected: samlingarnas historia vid Göteborgs Konstmuseum = the History of the Collections at the Gotheburg Museum of Art*. Göteborg : Göteborgs Museum of Art, 2012. ISBN 9789187968792
- BALAŽIČ, Janez. *Landesmuseum Ptuj*. Ptuj : Landesmuseum Ptuj, 1988.
- BÁNSZKY, Pál. *A naiv művészet Magyarországon*. Budapest : Képzőművészeti Kiadó, 1984. ISBN 9633362334
- BASTIAN, Jacques – BASTIAN, Marie-Alice. *Fayencen aus der Strassburger Manufaktur Hannong*. Riggisberg : Abegg-Stiftung, 2013.
- BAŠIČEVIĆ, Dimitrije – CRNKOVIĆ, Vladimir. *Studije i eseji, kritike i zapisi: 1955 – 1963*. Zagreb : Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1995. ISBN 9536089025
- BAŠIČEVIĆ, Dimitrije – CRNKOVIĆ, Vladimir. *Studije i eseji, kritike i zapisi: 1952 – 1954*. Zagreb : Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1995. ISBN 9536089017
- BAŠTA, Petr. *Sochaři hraběte Františka Antonína Šporka*. Praha : Národní památkový ústav, 2011. ISBN 9788087104552
- BAUDRY, Gérard-Henry. *Handbuch der Frühchristlichen Ikonographie: 1. bis 7. Jahrhundert*. Freiburg : Herder, 2010. ISBN 9783451322853
- BAUER, Hermann. *Salzburger Bilderbuch*. Salzburg : Residenz Verlag, 1974. ISBN 3701700931
- BAUER, Michal. *Automatická madona: Antologie skupiny Ra*. Praha : Akropolis, 2012. ISBN 9788087481622
- BECKER, Holly – COPESTICK, Joanna. *Decorate: 1,000 professional design ideas for every room in your home*. San Francisco : Chronicle Books, 2011. ISBN 9780811877893
- BEDNÁRIK, Rudolf. *Zvykoslovné pramene výtvarného prejavu slovenského*. [Turčiansky Svätý Martin]: Matica slovenská, 1942.
- BENČOVÁ, Dagmar – SKLENKA, Vladimír. *Horné Opatovce: monografia obce*. Banská Bystrica : Polygrafia Gutenberg, 2012. ISBN 9788096988655
- BENEŠ, Josef. *Muzejní prezentace*. Praha : Národní muzeum, 1983.
- BENEŠ, Josef. *Muzeum a sbírky*. Praha : Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1977.
- BENEŠ, Josef. *Muzeum a výchova*. Praha : Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1980.
- BENEŠOVÁ, Jaroslava a kol. *Konzervování a restaurování kovů: ochrana předmětů kulturního dědictví z kovů a jejich slitin*. Brno : Technické muzeum v Brně; Asociace muzeí a galerií ČR, 2011. ISBN 9788086611389
- BEREND, Nora. *Christianizace a utváření křesťanské monarchie: Skandinávie, střední Evropa a Rus v období 10. – 12. století*. Praha : Agro, 2013. ISBN 9788025708354
- BERKA, Tomáš a kol. *Vily nad Bratislavou*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2013. ISBN 9788081141034
- BESKID, Vladimír. *Mária Balážová: Dielo z rokov 1985 – 2009*. Trnava : Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2009. ISBN 9788080822651
- BIEGEL, Richard. *Mezi barokem a klasicismem: Proměny architektury v Čechách a Evropě druhé poloviny 18. století*. Praha : Univerzita Karlova. Nakladatelství Karolinum, 2012. ISBN 9788024621937
- BIERS, Jane. *MUSE: annual of the Museum of Art and Archeology*. Columbia : Museum of Art and Archeology, 2012. ISBN 0910501424
- BLAZWICK, Iwona – STALLABRASS, Julian. *Documentary*. London : Whitechapel Gallery; Cambridge : The MIT Press, 2013. ISBN 9780262518291
- BOLDAN, Kamil – JINDŘICH, Marek. *Libri catenati Egrenses: Knihy a knihovna chebských františkánů v pozdním středověku a raném novověku*. Praha : Národní knihovna ČR, 2013. ISBN 9788070506189
- BORN, Megan. *Dirt: Volume 2*. Philadelphia : PennDesign; Cambridge; London : MIT Press, 2012. ISBN 9780262516921
- BORODOVÁ, Olga a kol. *Klenotnica Gemersko-malohontského múzea v Rimavskej Sobote: venovaná 130. výročiu vzniku múzea*. Rimavská Sobota : Gemersko-malohontské múzeum, 2012.
- BORSKÝ, Maroš a kol. *Slovenská cesta židovského kultúrneho centra = The Slovak Jewish Heritage Route*. Bratislava : Slovenské centrum židovského kultúrneho dedičstva, 2011.
- BORSKÝ, Maroš. *Židovské pamiatky západného Slovenska = Jewish Monuments of Western Slovakia: sprievodca = guide*. Bratislava : Neinvestičný fond židovského kultúrneho dedičstva, 2011. ISBN 9788096972012
- BOWLES, John Parish. *Adrian Piper: race, gender, and embodiment*. Durham; London : Duke University Press, 2011. ISBN 9780822348962
- Bratislava: City Guide*. Bratislava : The Slovak Spectator, 2013. ISBN 9788096878284
- BROOKER, Graeme – STONE, Sally. *Co je interiérový design?*. Praha : Slovart, 2010. ISBN 9788073914356
- BUBRYÁK, Orsolya. *Családtörténet es reprezentáció: A galgócí Erdődy-várkastély gyűjteményei*. Budapest : MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet, 2013. ISBN 9786155133053

- BUCHER, Brigit. *I like Kunstmuseum Bern: jahresbericht 2011*. Bern : Kunstmuseum Bern, 2012.
- BÜSCHER, Barbara. *Umění a nová média*. Brno : Masarykova univerzita, 2011. ISBN 9788021056398
- CALDENBY, Claes. *Architektur im 20. Jahrhundert: Schweden*. München : Prestel, 1998.
- CALLOWAY, Stephen. *The Elements of Style: An Encyclopedia of Domestic Architectural Detail*. London : Octopus Publishing Group, 2012. ISBN 9781845336950
- CALTÍKOVÁ, Milada a kol. *Literatúra III.: učebnica pre stredné školy*. Bratislava : Orbis Pictus Istropolitana, 2012. ISBN 9788081201769
- CINCÍK, Jozef. *Slovenské grafické umenie*. Martin : Matica slovenská, 1944.
- CINTULOVÁ, Erika a kol. *Fotografia tatranského regiónu*. Kežmarok : Múzeum v Kežmarku, [2006]. ISBN 809695816X
- CORN, Wanda M. – GARFINKLE, Charlene G. – MADSEN, Annelise K. *Women building history: public Art at the 1893 Columbian Exposition*. Berkeley; Los Angeles; California : University of California Press, 2011. ISBN 9780520241114
- COX, Barbara a kol. *Ve jménu módy: ilustrované dějiny bizarnosti a krásy*. Praha : Mladá fronta, 2013. ISBN 9788020429285
- CRNKOVIĆ, Vladimir. *Hommage à Rabuzin*. Zagreb : Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1996. ISBN 9536089041
- CRNKOVIĆ, Vladimir – DEPOLO, Josip. *Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1986–1999: o naivi, naivima i srodnim pojavama*. Zagreb : Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2001. ISBN 9536660164
- CRNKOVIĆ, Vladimir – DEPOLO, Josip. *Studije i eseji, kritike i zapisi, polemike 1954–1985: o naivi, naivima i srodnim pojavama*. Zagreb : Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2001. ISBN 9536660156
- CRNKOVIĆ, Vladimir. *RABUZIN: zbornik studija, eseja, kritika, prikaza i intervjuva, Rabuzin o svojem životu i djelu*. Zagreb : Matica Hrvatska, 1992. ISBN 8678070129
- CRNKOVIĆ, Vladimir. *Studije i eseji, recenzije i zapisi, interpretacije 1997–2001: Prilozi za teoriju i povijest naive i art-brutističkih tendencija*. Zagreb : Hrvatski muzej naivne umjetnosti; Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2002. ISBN 9536660202
- CRNKOVIĆ, Vladimir. *Studije i eseji, recenzije i zapisi, interpretacije 1983–1997: prilozi za teoriju i povijest naive i art-brutističkih tendencija*. Zagreb : Hrvatski muzej naivne umjetnosti; Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2002. ISBN 9536660199
- ČAČKO, Peter. *Galéria osobnosti: Bienále animácie Bratislava*. [Bratislava]: [BIBIANA], [2004].
- ČÚZYOVÁ, Silvia – LACKO, Norbert. *Galéria Medium = Medium Gallery: [1991 – 2011]*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení – Galéria Medium, 2011. ISBN 9788089259564
- DAGENS, Bruno. *Pillage à Angkor = Looting in Angkor*. Bilbao : Prodima, 1997. ISBN 9290120344
- DANGLÁR, Jozef Gertli. *Poster book: Danglár*. Bratislava : Slovart, 2012. ISBN 9788055604404
- DÁŇOVÁ, Helena – MEZIHORSKÁ, Klára – PRIX, Dalibor. *Artem ad vitam: kniha k počtě Ivo Hlobila*. Praha : Artefactum, 2012. ISBN 9788086890463
- DAWSON, Alexander. *Výjimečný webdesign: jak tvořit osobitné, přitažlivé, použitelné weby*. Brno : Computer Press, 2012. ISBN 9788025137192
- DAWSON, Ian. *Making Contemporary Sculpture*. Wiltshire : Crowood Press, 2012. ISBN 9781847974303
- DECK, Meike. *Der Architekt und Kirchenbaumeister Rainer Disse (1928 – 2008): Reduktion und Konzentration im Zeitalter des Betonbrutalismus*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2013. ISBN 9783795426675
- DIÉGUEZ PATAO, Sofía – GIMÉNEZ, Carmen. *Arte y arquitectura funeraria (XIX-XX) = Arte e architettura funeraria (XIX-XX) = Funeral Art and Architecture (XIX-XX): Dublin, Genova, Madrid, Torino*. [Madrid]: Electa, [2000]. ISBN 848156270X
- DIMITROV, Peter. *Film – umenie v čase*. Banská Bystrica : AU Fakulta dramatických umení, 2011. ISBN 9788089078950
- DOBALOVÁ, Sylva – VÁCHA, Štěpán. *Studia Rudolphina: bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II. 12-13*. Praha : Artefactum, 2013. 9788086890456
- DOLINSKÁ, Viktória – GLOCKOVÁ, Mária. *Učiaci sa organizácia: (Aplikácia znalostnej kultúry na umelecké podnikateľské prostredie)*. Banská Bystrica : AU Fakulta výtvarných umení, 2011. ISBN 9788089078974
- DRÄGER, Olaf. *Bonner Jahrbücher: des LVR-Landesmuseums Bonn und des LVR-Amtes für Bodendenkmalpflege im Rheinland sowie des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. BAND 210/211*. Darmstadt : Philipp von Zabern, 2012. ISBN 9783805346290.
- DROCÁROVÁ, Monika. *Moja prvá návšteva galérie: hravý sprievodca svetom galérií pre deti. 2*. Trenčín : Galéria M.A. Bazovského 2012. ISBN 9788097110529
- ECK, Caroline van. *Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. ISBN 9780521844352
- EKMANN, Ulrik – FULLER, Matthew. *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. Cambridge; London : The MIT Press, 2013. ISBN 9780262017503
- Encyclopaedia Beliana: slovenská všeobecná encyklopédia. Siedmy zväzok, In-Kalg*. Bratislava : Encyklopedický ústav Slovenskej akadémie vied, 2012. ISBN 9788097035013
- ESCHER, Maurits C. M. C. *Escher: Graphik und Zeichnungen*. Köln : Taschen, 2008. ISBN 9783836506366
- FERLINGHETTI, Lawrence. *Ars(e) poetica – Sliach*. Bratislava : Petrus, 2003. ISBN 8088939534
- FIALA, Václav a kol. *Václav Fiala: Pomník pro Rožnov = The Monument for Rožnov*. Praha : Kolovam, 1997. ISBN 8090182534
- FIALOVÁ, Irena – TICHÁ, Jana. *D3A: Živá architektura = Airy architecture*. Praha : Zlatý řez, 2009. ISBN 9788087068052
- FISCHEROVÁ, Anna. *Paleta Edity Ambrušovej: [z rozhovorov s akademickou maliarkou]*. Bratislava : Perfekt, 2006. ISBN 8080463409
- FISCHINGER, Andrzej – FABIAŃSKI, Marcin. *The Renaissance Wawel: building the Royal Residence*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2013. ISBN 9788361866312
- FLÜELER, Niklaus. *Kulturführer Schweiz: in Farbe*. Zürich : Ex Libris Verlag, 1982.
- FOLETTI, Ivan – FILIPOVÁ, Alžbeta. *The Face of the Dead and the Early Christian World*. Roma : Viella; Brno : Masaryk University, 2013. ISBN 9788883349942

- FRANKE, Arne – ROTH, Harald. *Kaschau / Košice: ein kunstgeschichtlicher Rundgang durch die ostslowakische Metropole*. Regensburg : Verlag Schnell & Steiner, 2013. ISBN 9783795426149
- FROMMEL, Sabine. *Sebastiano Serlio architect*. Milano : Electa Architecture, 2003. ISBN 9781904313221
- FUSKA, Ján. *Milan Rastislav Štefánik žije v národe: Mohyla na Bradle, pamätníky doma i vo svete*. Bratislava : Nadácia Milana Rastislava Štefánika, 2013. ISBN 9788097144968
- FÜSSEL, Stephan. *Gutenberg – Jahrbuch 2013. 88. Jahrgang*. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2013. ISBN 9783447061988
- GABRIELOVÁ, Bronislava – MARČÁK, Bohumil. *Sylva Lacinová*. Brno : Moravská galerie; Město Brno, 1996. ISBN 8070270578
- GAJEWSKI, Kazimierz. *Leksykon polskich i słowackich fotografów tatrzańskich i zakładów fotograficznych w Tatrach, na Podhalu, Orawie, Spizsu i Liptowie do roku 1939 = Lexikón tatranských fotografov a fotoateliérov na území Poľska a Slovenska: v Tatrách, na Podhalí, Orave, Spiši a Liptove do roku 1939*. Nowy Targ : Miejski Ośrodek Kultury w Nowym Targu, 2013. ISBN 9788393046478
- GALEWSKI, Dariusz – JEZIERSKA, Anna. *Silesia Jesuitica: kultura i sztuka zakonu jezuitów na Śląsku i w hrabstwie kłodzkim 1580 – 1776: materiały konferencji naukowej zorganizowanej przez Oddział Wrocławski Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Wrocław, 6-8 X 2011) dedykowane pamięci Profesora Henryka Dziurli*. Wrocław : Uniwersytet Wrocławski ; Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2012. ISBN 9788388341656
- GAMCOVÁ, Jana – PAULÍNÝOVÁ, Barbora. *Hry s grafikou: edukačné aktivity inšpirované projektom Grafické dielne v galérii júl 2011 – december 2012*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2012. ISBN 9788088681724
- GARLATYOVÁ, Gabriela. *Päťročnica Mestskej galérie v Rimavskej Sobote: 2007/2011 + plán výstav 2012, Zborník Mestskej galérie Rimavská Sobota*. Rimavská Sobota : Mestská galéria, 2012. ISBN 9788097101961
- GAŠAJ, Dárius – JARINKOVIČ, Martin. *Historica carpatica: Zborník Východoslovenského múzea v Košiciach. 43/2012*. Košice : Východoslovenské múzeum, 2012. ISBN 9788089093304
- GAŠAJ, Dárius – JARINKOVIČ, Martin. *Historica carpatica: Zborník Východoslovenského múzea v Košiciach. 41-42/2011*. Košice : Východoslovenské múzeum, 2011. ISBN 9788089093298
- GATRALL, Jefferson J. A. – GREENFIELD, Douglas M. *Alter Icons: the Russian Icon and Modernity*. University : Pennsylvania State University Press, 2010. ISBN 9780271036779
- GAVALČINOVÁ, Gabriela. *Břetislav Pojar: zborník z Medzinárodného seminára venovaného tvorbe Břetislava Pojara, 15. 10. 2003*. Bratislava : [Coolart], 2003. ISBN 8096908014
- GAVALČINOVÁ, Gabriela. *Viktor Kubal: zborník z Medzinárodného seminára venovaného tvorbe Viktora Kubala, 16. 10. 2003*. Bratislava : [Coolart], 2003. ISBN 8096908006
- GAZDÍKOVÁ, Alžbeta. *Zborník Slovenského národného múzea v Martine. Roč. CV – 2009, Etnografia 52*. Martin : Slovenské národné múzeum, 2011. ISBN 9788080602741
- GENERALIĆ, Ivan a kol. *Josip Generalić: autobiography = autobiographie*. Zagreb : Spektaar, 1971.
- GERNHARDT, Robert. *Wenn schöne Frauen morgens sich erheben: Ein Lesebuch mit Bildern von Rudi Hurlzmeier herausgegeben von Johannes Möller*. Frankfurt am Main : Edition Büchergilde, 2012. ISBN 97839400111937
- GERŽOVÁ, Jana. *Malba v kontextoch, kontexty maľby: zborník z česko-slovenského sympózia venovaného problémom súčasnej maľby*. Bratislava : Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, 2012. ISBN 9788055607931
- GERŽOVÁ, Jana. *Malba v postmediálnom veku = Painting in the Postmedial Age: zborník z medzinárodného sympózia = proceedings from an international symposium*. Bratislava : Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, 2013. ISBN 9788055608815
- GERŽOVÁ, Jana. *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu: zborník z interdisciplinárneho sympózia*. Bratislava : Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, 2013. ISBN 9788089259687
- GOAD, Philip – WILLIS, Julie. *The encyclopedia of Australian architecture*. New York : Cambridge University Press, 2012. ISBN 9780521888578
- GOLDSMITH, Sara. *Vitamin green*. London : Phaidon, 2012. ISBN 9780714862293
- GRAU, Oliver – VEIGL, Thomas. *Imagery in the 21st Century*. Cambridge; London : MIT Press, 2011. ISBN 9780262015721
- GREČNER, Eduard. *Vybrané kapitoly z dejín filmu: (skriptá pre 1. ročník). I*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2006. ISBN 8089078133
- GREGOR, Richard a kol. *1963*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2013. ISBN 9788089648023
- GREGOR, Richard. *Haberernovej oko = Haberernová's Eye: post-informálna figurácia v slovenskom výtvarnom umení 60. rokov 20. storočia = post-Informal Figuration in Slovak Visual Art of the 1960's*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2012. ISBN 9788089648016
- GRENIER, Catherine. *Annette Messenger*. Paris : Flammarion; Centre national des arts plastiques, 2012. ISBN 9782080201461
- GROSSMANN, Georg Ulrich. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012. ISSN 1430-5496
- GROSSMANN, Georg Ulrich – KRUTISCH, Petra. *The challenge of the object = Die Herausforderung des Objekts: 33rd congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th – 20th July 2012: Congress Program with Abstracts of all Sections and Lectures*. Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2012. ISBN 9783936688641
- GÜNTHEROVÁ, Alžbeta. *Jasov*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958.
- HARADA, Shodo. *Moon by the Window: The Calligraphy and Zen Insights of Shodo Harada*. Boston : Wisdom Publications, 2011. ISBN 9780861716487
- HAUSCHILD, Stephanie. *Skriptorium: die Mittelalterliche Buchwerkstatt*. Darmstadt; Mainz am Rhein : von Zabern, 2013. ISBN 9783805346061
- HAVERI, Minna. *Nykykansantaide*. Helsinki : Maahenki Oy, 2010. ISBN 9789525870145
- HEJZLAROVÁ, Tereza a kol. *Czech travellers and collectors in Central Asia: collections of the National Museum – Náprstek Museum, Prague*.

- Praha : Národní muzeum, 2012. ISBN 9788070363690
- HOFFMANN, Katja. *Ausstellungen als Wissensordnungen: zur Transformation des Kunstbegriffs auf der Documenta 11*. Kassel : documenta Archiv, 2013. ISBN 9783837620207
- HORZELA, Dobrosława. *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440 – 1477*. Kraków : Towarzystwo naukowe Societas Vistulana, 2012. ISBN 9788361033585
- HOUDEK, Ivan. *Cechovníctvo na Slovensku*. Turčiansky Svätý Martin : Muzeálna slovenská spoločnosť, 1943.
- HRBKOVÁ, Růžena. *Holíčska fajansa*. Bratislava : TVAR, 1954.
- HUBERTUS, Adam – GUTTMANN, Eva. *Raum, verschraubt mit der Zeit = Space Twisted with Time: Architekturjahrbuch Graz Steiermark 2010 = Architecture Yearbook Graz Styria 2010*. Basel : Birkhäuser, 2011. ISBN 9783034607926
- HÜGEL, Hans-Otto. *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart; Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2003. ISBN 3476017591
- HUNČAGA, Gabriel P. *Dominikáni na ceste k intelektuálnym elitám vrcholného stredoveku = The Dominicans on their way to the intellectual elites of the high middle ages = Die Dominikaner auf dem Weg zu den intellektuellen Eliten des Hochmittelalters*. Bratislava : Centrum pre štúdium kresťanstva; Chronos; Slovenská komisia pre komparatívne cirkevné dejiny; Kraków : Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2013. ISBN 9788089027378
- HUNOLD, Angelika. *Das Erbe des Vulkans: eine Reise in die Erd- und Technikgeschichte zwischen Eifel und Rhein*. Regensburg : Schnell und Steiner; Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2011. ISBN 9783795424398
- HUSSAKOWSKA, Maria. *Rozmawiając o wystawie = Talking about Exhibition*. Kraków : Instytut historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012. ISBN 9788393567508
- HYROSS, Peter. *Bratislava: zborník Múzea mesta Bratislavy. XXI*. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2009. ISBN 9788096986446
- HYROSS, Peter. *Bratislava: zborník Múzea mesta Bratislavy. XXII*. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2010. ISBN 9788096986453
- CHADSEY, Charles P. a kol. *Words: the new illustrated dictionary*. London : Spring Books, 1956.
- CHADWICK, Whitney. *Contemporary feminist studies and its relation to art history and visual studies: proceedings from a conference in Gothenburg, March 28 – 29, 2007*. Göteborg : University of Gothenburg, 2010. ISBN 9789173466479
- CHAMBERS, Neil B. *Urban Green: architecture for the Future*. New York : Palgrave MacMillan, 2011. ISBN 9780230107632
- CHEN, Tingyou. *Chinese Calligraphy*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. ISBN 9780521186452
- CHENHALL, Robert G. *Katalogizace muzejních sbírek ve věku počítačů*. Praha : Ústav pro informace a řízení v kultuře, 1981.
- IHRINGOVÁ, Katarína. *Vzťah slova a obrazu: v slovenskom vizuálnom umení*. [Levice]: Katarína Ihringová, 2012. ISBN 9788097109707
- IONESCU, Adrian-Silvan. *Studii și cercetări de istoria artei. Tomul 2*. București : Editura Academiei române, 2012. ISBN 0039-3983
- IORI, Nevio – RABOTTI, Corrado. *Scritti sull'arte naïve*. [S. l.]: [s. n.], [1993].
- Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Berichte, Beiträge 2011. Band 37*. Dresden : Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2013. ISSN 0419-733X
- Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz. Teil 1*. Mainz : Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2012. ISSN 0076-2741
- Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz. Teil 2*. Mainz : Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2012. ISSN 0076-2741
- Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz. Teil 3, Jahresbericht*. Mainz : Römisch-Germanisches Zentralmuseum, 2012. ISSN 1861-2938.
- JAKSICOVÁ, Vlasta. *Kultúra v dejinách – dejiny v kultúre: moderna a slovenský intelektuál v siločiach prvej polovice 20. storočia*. Bratislava : Veda; Historický ústav SAV, 2012. ISBN 9788022412384
- JAKUBOWIZ, Karol. *Nová ekologie médií: konvergence a mediamorfóza*. Zlín : Radim Bačuvčík – VeRBuM, 2013. ISBN 9788087500378
- JANČÁR, Ivan a kol. *50 rokov Galérie mesta Bratislavy 1961 – 2011*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340415
- JEŘÁBKOVÁ, Edith. *David Böhm a Jiří Franta: Nulla dies sine linea*. Praha : BiggBoss, 2012. ISBN 9788090397347
- JIN, Yong. *Arte de China*. Beijing : China Intercontinental Press, 2011. ISBN 9787508521893
- JIPTNER, Norbert. *Digitale Fotopraxis*. Frankfurt am Main : Umschau Buchverlag, 2002. ISBN 3829565003
- JOSEPH-HUNTER, Galen – DUFF, Penny – PAPADOMANOLAKI, Maria. *Transmission Arts: artists and Airwaves*. New York : Theatre Communications Group, 2011. ISBN 9781555541514
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana. *Hudba v stredovekom výtvarnom umení na Slovensku*. Bratislava : Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2011. ISBN 9788080602666
- KAPSOVÁ, Eva. *Konceptuálne tendencie vo výtvarnom umení*. Banská Bystrica : Fakulta výtvarných umení, 2002. ISBN 8089078044
- KAPSOVÁ, Eva. *Maliar a grafik Andrej Doboš*. Nitra : MONMART; Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. ISBN 9788097127404
- Karel Paták: monografie*. Beroun : Nakladatelství Machart, 2013. ISBN 9788087517857
- KARLAS, Otakar. *The Typefaces of Vojtěch Pressig*. Prague : Academy of Arts, Architecture and Design, 2009. ISBN 9788086863351
- KAZLEPKA, Zdeněk. *Ostrov italského vkusu: umělecký mecenát Antonia Rambalda, hraběte z Collalto a San Salvatore, mezi Itálií, Vidní a Moravou v první polovině 18. století*. Brno : Moravská galerie; Barrister & Principal, 2012. ISBN 9788087474518
- KAŽA, Katarína. *Konzervačná veda a technológia: pre ochranu kultúrneho dedičstva*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2012. ISBN 9788080602888
- KIEPUSZEWSKI, Lukasz. *Niewczesne obrazy: Nietzsche i sztuki wizualne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013. ISBN 9788323225263

- KLANTEN, Robert a kol. *The Little Know-It-All: Common Sense for Designers*. Berlin : Die Gestalten Verlag, 2011. ISBN 9783899553482
- KLEIN, Charles-Armand. *Honorei Daumier: roi de la caricature peintre et sculpteur*. Saint-Reımy-de-Provence : Eiquinoxe, 2005. ISBN 284135458X
- KLEINBUB, Christian K. *Vision and the Visionary in Raphael*. Pennsylvania : Pennsylvania State University Press, 2011. ISBN 9780271037042
- KNOPP, Werner. *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 1992. Band 29*. Berlin : Gebr. Mann Verlag, 1993. ISBN 3786111960
- KONEČNÝ, Lubomír – VÁCHA, Štěpán – BUKOVINSKÁ, Beket. *Hans von Aachen in Context: proceedings of the International Conference, Prague 22 – 25 September 2010*. Praha : Artefactum, 2012. ISBN 978808689042
- KOSOVÁ, Katarína. *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku: okres Martin*. Bratislava : Pamiatkový úrad SR; Slovart, 2012. ISBN 9788055607849
- KŐSZEGRY, Péter – TAMÁS, Zsuzsanna. *Magyar művelődéstörténeti lexikon: középkor és kora újkor. IX., Pálfy-rénes forint*. Budapest : Balassi Kiadó, 2009. ISBN 9789635067893
- KŐSZEGRY, Péter – TAMÁS, Zsuzsanna. *Magyar művelődéstörténeti lexikon: középkor és kora újkor. XIII., Vizkeleti-kódex-Zsombori, Pótlás*. Budapest : Balassi Kiadó, 2013. ISBN 9789635068814
- KOTALÍK, Jiří a kol. *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze: k 180. výročí založení (1799 – 1979)*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze, 1979.
- KOVÁČOVÁ, Marta. *Banické pracovné motívy vo výtvarnom umení: diplomová práca*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2005.
- KOVALČÍK, Vlastimil. *Sedemriečie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989. ISBN 8022000442
- KOZIEL, Andrzej. *Michael Willmann: i jego malarstwa pracownia*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2013. ISBN 9788322933565
- KRESÁK, Fedor. *Slovenská umeleckohistorická bibliografia za roky 1971 – 1974*. Bratislava : Umenovedný ústav SAV, 1980.
- KROUTVOR, Josef. *Fotografie jako mýtus: pocta černobílé fotografii a jejím tvůrcům*. Praha : Pulchra, 2013. ISBN 9788087377536
- KRUMMHOLZ, Martin – TRNKOVÁ, Petra – IVANEGA, Jan. *Buquoyská krajina = The Buquoy Landscape: zaniklé i dochované stavby v Nových Hradech a okolí = ruined and Surviving Buildings in and around Nové Hrady*. Praha : Artefactum, 2012. ISBN 9788086890401
- KRUMMHOLZ, Martin. *Buquoyské Nové Hrady: počátky krajinných parků v Čechách*. Praha : Artefactum, 2012. ISBN 978808689044
- KŘEŠTAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha : Nakladatelství Paseka; Národní archiv v Praze, 2012. ISBN 9788074322532
- KUBÍNOVÁ, Kateřina. *Emauzský cyklus: ikonografie středověkých nástěnných maleb v ambitu kláštera Na Slovanech*. Praha : Artefactum, 2012. ISBN 9788086890364
- KUBINSZKY, Mihály – KUBIČKOVÁ, Klára. *A Soproni Winkler Oszkár (1907–1984) és a Losonci Winkler Oszkár (1909–1970)*. Budapest : Hap Galéria, 2013.
- KUČEROVÁ BODNÁROVÁ, Katarína. *Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave = Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava = Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava: Galéria 2011*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012. ISBN 9788080591724
- LÁŠEK, Jan Blahoslav a kol. *Ikona v ruském myšlení 20. století: sborník statí a studií*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011. ISBN 9788087378984
- LEE, Kyong-hee. *Modern Korean Artists*. Seoul : The Korean Foundation, 2009. ISBN 9788986090338
- LEIER, Manfred a kol. *100 Most Beautiful Museums of the World: a Journey Across Five Continents*. Lisse : Rebo Publishers, 2005. ISBN 903661578X
- LEŠKOVÁ, Dana. *Fikcia a história: K transformácii naratívov o Jánošíkovi*. Prešov : Prešovská univerzita, 2013. ISBN 9788055507880
- LEŠKOVÁ-BUBÁNOVÁ, Lena – NĚMCOVÁ, Helena. *Košická moderna = Košice modernism: umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia = Košice Art in the Nineteen-Twenties*. Košice : Východoslovenská galéria Košice v spolupráci s Agentúrou Sáša, s.r.o. Košice, 2013. ISBN 9788085745658
- LETENAYOVÁ, Zdenka – ŠEVČÍKOVÁ, Eva. *Múzejná dokumentácia druhej polovice 20. storočia na Slovensku: problematika komplexnej múzejnej dokumentácie obdobia po roku 1989*. [Bratislava]: Artwell Creative, [2012]. ISBN 978809670230
- LI, Song. *Chinese Bronze Ware*. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. ISBN 9780521186858
- LIESER, Wolf. *The World of Digital Art*. Potsdam : Ullmann, 2010. ISBN 9783833153457
- LICHNEROVÁ, Lucia – STEINEROVÁ, Jela. *Knižničná a informačná veda = Library and Information Science: zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. XXIV*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2013. ISBN 9788022333818
- LONDÁK, Miroslav. *Ekonomické reformy v Československu v 50. a 60. rokoch 20. storočia a slovenská ekonomika*. Bratislava : Historický ústav SAV; Typoset, 2012. ISBN 9788089396221
- Looting in Africa = Pillage en Afrique*. Pampelune : I.G. Castuera, S.A., 1997. ISBN 9290120363
- MACKENZIE, Mairi. *...izmy: ako rozumieť móde*. Bratislava : Slovart, 2010. ISBN 9788055601922
- Maliřské signatury. 2*. Praha : Toužimský & Moravec, 2013. ISBN 9788072641390
- MALOVCOVÁ, Božena. *Výborná: Bierbrunn. Výborná* : Obecný úrad Výborná, 2006. ISBN 8096953281
- MARCONI, Clemente. *Temple decoration and cultural identity in the archaic Greek world: the Metopes of Selinus*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. ISBN 9781107689374
- MATERNA, Petr. *Národní galerie v Praze = National Gallery in Prague: Výroční zpráva 1999 = Annual report 1999*. Praha : Národní galerie v Praze, 2000.

- MAŤOVČÍK, Augustín – PARENÍČKA, Pavol. *Biografický lexikón Slovenska. V., Km-L*. Martin : Slovenská národná knižnica; Národný biografický ústav, 2013. ISBN 9788081490118
- MATTUSCH, Carol C. *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710 – 1890*. Washington : National Gallery of Art, 2013. ISSN 0091-7338
- McELHINNEY, James Lancel. *The Visual Language of Drawing: lessons on the art of seeing*. New York : Sterlink, 2012. ISBN 9781402768484
- MEYER, Richard. *What Was Contemporary Art?* Cambridge, Massachusetts : MIT Press, 2013. ISBN 9780262135085
- MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuálnej kultúry*. Praha : Academia, 2012. ISBN 9788020019844
- MISSELBECK, Reinhold a kol. *Photographie des 20. Jahrhunderts – Museum Ludwig Köln*. Köln : Taschen, 2012. ISBN 9783836541039
- MLADENOV, Svetlana. *Ne/preglednost = In/visibility*. Novi Sad : Visart, 2009. ISBN 9788691191139
- MLADENOV, Svetlana. *Skulptura u urbanom prostoru: objekti, instalacije, ambijenti, intervencije = Sculpture in Urban Space: objects, installations, ambiences, interventions*. Novi Sad : Visart, 2008.
- MOJŽIŠOVÁ, Iva. *Škola moderného videnia: bratislavská ŠUR 1928 – 1939*. Bratislava : Artforum; Slovenské centrum dizajnu, 2013. ISBN 9788081500107
- MOLNÁR, Éva – MULASICS, Éva. *Mulasics László: rétegről-rétegre = from layer to layer*. Budapest : DMN Repró Stúdió, 2002. ISBN 9634303080
- MOORE, Lisa L. *Sister Arts: The Erotics of Lesbian Landscapes*. Minneapolis : University of Minnesota, 2011. ISBN 9780816670130
- MOSSAKOWSKI, Stanisław. *King Sigismund Chapel: at Cracow Cathedral (1515 – 1533)*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu; IRSA Publishing House 2012. ISBN 9788389831149
- MUDRA, Aleš. *Ecce panis angelorum: výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře (kolem 1300 – 1620)*. Praha : Národní památkový ústav; České Budějovice : Halama, Grafické studio a nakladatelství, 2012. ISBN 9788087082249
- MULLIGAN, Therese – WOOTERS, David. *Geschichte der Photographie: von 1839 bis heute: The George Eastman House Collection*. Köln : Taschen, 2012. ISBN 9783836540988
- MURRAY, Robin L. – HEUMANN, Joseph K. *That 'a all folks?: ecocritical readings of American animated features*. Lincoln; London : University of Nebraska Press, 2011. ISBN 9780803235120
- NACT Report: April 2010 – March 2011*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- NACT Report: April 2011 – March 2012*. Tokyo : The National Art Center, 2012.
- NAPHY, William G. – SPICER, Andrew. *Der schwarze Tod: die Pest in Europa*. Essen : Magnus Verlag, 2006. ISBN 3884000160
- NIČÍK, Ján. *Žilina: príbehy jedného mesta*. Žilina : Georg, 2012. ISBN 9788089401925
- Obytný súbor Klokočina Nitra: 1975 – 1985*. Stavoprojekt Nitra. Nitra : ONV; MsNV; Stavoprojekt Nitra, 1975.
- NIEVES, Marysol. *Taking aim!: the business of being an artist today*. New York : Forham University Press; The Bronx Museum of the Arts, 2011. ISBN 9780823234134
- NIILONEN, Kerttu – EKELUND, Hilding. *Art in Finland = Les Beaux-Arts Finlandais = die Bildende Kunst in Finnland*. Helsinki : Kustannusosakeyhtiö Otava, 1967.
- Nysa Sztuka w dawnej stolicy księstwa biskupiego = Nysa Art in the Former Capital of the Episcopal Principality*. Wrocław : Uniwersytet Wrocławski, 2008. ISBN 9788392551768
- OBRIST, Hans Ulrich. *Stručná historie kurátorství*. Kutná Hora : Galerie Středočeského kraje, 2012. ISBN 9788070561676
- ORŠULOVÁ, Jana. *Zborník Slovenského národného múzea = Annales Musei Nationalis Slovaci. Roč. CII – 2011, História 48*. Bratislava : Slovenské národné múzeum v Bratislave, 2011. ISBN 9788080603007
- O'TOOLE, Lawrence Miachael. *The language of displayed art*. London; New York : Routledge, 2011. ISBN 9780415595261
- PALLAS, Jean-Claude. *Histoire et architecture du Palais des Nations (1924 – 2001): l'art deico au service des relations internationales*. Genève : Nations Unies, 2001. ISBN 9789212003567
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha : Malvern; Academia, 2013. ISBN 9788087580370
- PARTON, Anthony. *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*. Woodbridge : Antique Collector s Club, 2010. ISBN 9781851496051
- PATAKY-BRESTYÁNSZKY, Ilona. *Margita Kovács*. Budapest : Corvina Kiadó; Képzőművészeti alap kiadóval, 1976. ISBN 9631313700
- PATOU, Claude. *BHA: Bibliography of the History of Art = Bibliographie d'histoire de l'art*. Santa Monica : The Getty Information Institute; Vandœuvre Cedex : INIST-CNRS, 1996. ISSN 1150-1588
- PAYNE, Alina. *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven; London : Yale University Press, 2012. ISBN 9780300175332
- PELIKÁNOVÁ, Jana. *Pamätihodnosti mesta Banská Bystrica*. Banská Bystrica : Mesto Banská Bystrica, 2012. ISBN 9788097117450
- PELTZER, Jörg Henning a kol. *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz im Mittelalter: eine Erfolgsgeschichte?*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2013. ISBN 9783795426453
- PETERS, Jane S. – WEST, Miriam. *The Illustrated Bartsch. 21., German Masters (1550 –1600)*. New York : Abaris Books, 2011. ISBN 0898350212
- PETRASOVÁ, Tatána – PRAHL, Roman. *Mnichov – Praha: Výtvarné umění mezi tradicí a modernou = München – Prag: Kunst zwischen Tradition und Moderne*. Praha : Academia, 2012. ISBN 9788020018892
- PIOTROWSKI, Andrzej. *Architecture of Thought*. Minneapolis; London : University of Minnesota Press, 2011. ISBN 9780816673049
- PLEKANEC, Vladimír – HAVIAR, Tomáš. *Gotický Gemer a Malohont: italianizmy v stredovekej nástennej malbe = Gothic Gemer and Malohont: italianizing in medieval wall painting*. Martin : Vydavateľstvo Maticie slovenskej; Bratislava : Arte Libris, 2010. ISBN 9788081150319

- POSPÍŠIL, Jozef – BÁLENT, Boris. *Exlibris na Slovensku*. [Turč. Sv. Martin]: Matica slovenská, [1947].
- PRINA, Francesca. *Bildlexikon: Architektur: Elemente, Formen, Materialien*. Berlin : Parthas, 2009. ISBN 9783869640006
- PRUCHLA, Jacek. *Herito: dziedzictwo, kultura, współczesność = heritage, culture & the present*. Kraków : International Cultural Centre, 2012. ISSN 2082-310X
- PŘIBÁN, Jiří. *Pictures of Czech Postmodernism*. Praha : KANT, 2013. ISBN 9788074370892
- QUAST, Dieter a kol. *Das merowingerzeitliche Reliquienkästchen aus Ennabeuren: eine Studie zu den frühmittelalterlichen Reisereliquiaren und Chrismalia*. Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2012. ISBN 9783884671849
- RAPP BURI, Anna. *Der Zittauer Jungbrunnen*. Zittau : Städtische Museen Zittau, 2011. ISBN 9783938583821
- RASSLOFF, Ute. *Wellenschläge: Kulturelle Interferenzen im östlichen Mitteleuropa des langen 20. Jahrhunderts*. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 2013.
- REHÁČKOVÁ, Tamara. *Historické záhrady a parky Bratislavy*. Bratislava : Trio Publishing, 2012. ISBN 9788089552276
- REICHLE, Natasha. *Violence and Serenity: Late Buddhist Sculpture from Indonesia*. Honolulu : University of Hawai'i press, 2007. ISBN 9780824829247
- RENAN, Ernest. *Christus in der Kunst*. New York : Parkstone international, [2010]. ISBN 9781844848119
- ROHÁČEK, Jiří. *Epigraphica & Sepulcralia: fórum epigrafických a sepulkrálních studií. IV*. Praha : Artefactum, 2013. ISBN 9788086890456
- ROSOVÁ, Dana a kol. *Gustáv Matz a spol.: Fotoateliéry na Spiši*. Spišská Nová Ves : Múzeum Spiša v Spišskej Novej Vsi, 2005. ISBN 8085173018
- RUSNÁKOVÁ, Katarína. *Dve štúdie: rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku, Gilles Deleuze a myslenie o filmovom obraze*. Banská Bystrica : Fakulta výtvarných umení, 2009. ISBN 9788089078554
- RUSNÁKOVÁ, Katarína. *Rozšírené spôsoby diváckej recepcie digitálneho umenia*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2011. ISBN 9788089078929
- RUTŠEKOVÁ, Martina. *Dictionary of cross-cultural communication in management: basic concepts of cross-cultural communication in management*. Banská Bystrica : AU Fakulta výtvarných umení, 2003. ISBN 8089078109
- RUTTKAY, Matej a kol. *Bratia, ktorí menili svet – Konštantín a Metod: príspevky z konferencie*. Bratislava : Slovenské národné múzeum; Nitra : Archeologický ústav SAV Nitra, 2012. ISBN 9788080603045
- RYTÍŘ, Václav. *Malířské signatury. 1*. Praha : Toužimský & Moravec, 2013. ISBN 9788072641383
- SACK, Adriano. *Manieren 2.0: Stil im digitalen Zeitalter*. München : Piper Verlag, 2007. ISBN 9783492050500
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Spanish drawings: from the 10th to the 19th century*. New York : Shorewood Publishers, [1964]. *Saqueo en América Latina = Looting in Latin America = Pillage en Amérique Latine*. Pampelune : I.G. Castuera, S.A., 1997. ISBN 929012041X
- SAVICKÝ, Nikolaj. *Renesance jako změna kódu: o komunikaci slovem a obrazem v italském rinascimentu*. Praha : Prostor, 2010. ISBN 9788072602360
- SEDLEY, Jeremy. *New Art International: a Compendium of Recent Works by World Contemporary Artists*. Woodstock : Book Art Press, 2008. ISBN 9780977354061
- SEDLEY, Jeremy. *New Art International: a Compendium of Recent Works by World Contemporary Artists*. Woodstock : Book Art Press, 2005. ISBN 0977354008
- SEDLEY, Jeremy. *New Art International: a Compendium of Recent Works by World Contemporary Artists*. Woodstock : Book Art Press, 2002. ISBN 0971385920
- SEELIG, Lorenz. *Die Silbersammlung Alfred Pringsheim*. Riggisberg : Abegg-Stiftung, 2013. ISBN 9783905014587
- SEEMANN, Hellmut – VALK, Thorsten. *Prophet des Neuen Stil: der Architekt und Designer Henry van de Velde: Klassik Stiftung Weimar: Jahrbuch 2013*. Göttingen : Wallstein, 2012. ISBN 9783835312296
- SEIFFARTH, Carsten a kol. *Sound exchange: experimentelle Musikkulturen in Mitteleuropa*. Saarbrücken : Pfau-Vlg, 2012. ISBN 9783897274877
- SELHEIM, Claudia. *Welche Zukunft hat das Sammeln?: eine museale Grundaufgabe in der globalisierten Welt: Beiträge der 19. Arbeitstagung Sachkulturforschung und Museum in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 26. bis 28. Januar 2011 im Germanischen Nationalmuseum*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012. ISBN 978396688702
- SELUCKÁ, Alena. *Povrchové úpravy železných kovů*. Brno : Technické muzeum v Brně ; Kovy Komise konzervátorů-restaurátorů AMG, 2012. ISBN 8086413945
- SCHEUFLER, Pavel – HOZÁK, Jan. *Krásné časy: Rudolf Bruner-Dvořák, momentní fotograf*. Praha : Národní technické muzeum, 1995. ISBN 8085785218
- SCHLAGMAN, Richard. *The Art Museum*. London : Phaidon, 2011. ISBN 9780714856520
- SIMANOWSKI, Roberto. *Digital Art and Meaning: reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis : Universita of Minnesota Press, 2011. ISBN 9780816667376
- SMILJKOVIĆ, Koviljka. *Српска наивна уметност = Naive Art in Serbia: Поводом шездесет година од појаве наивне уметности на просторима Србије = on occasion of the six decades of naive art in Serbia*. Jagodina : Muzej naive umetnosti, 1993. ISBN 8682263017
- SMITH, Ray. *Encyklopedie výtvarných technik a materiálů: Kompletní praktický průvodce nástroji, technikami a materiály pro malbu, kresbu, grafiku a tisk s více než 1000 ilustrací*. Praha : Slovart, 2013. ISBN 9788073914820
- SMK Art Journal: *Statens Museum for Kunst 2010 – 2011*. Copenhagen : Statens Museum for Kunst, 2012. ISBN 9788792023605
- SOMMER, Anke Elisabeth. *Glasmalereien der Protestantischen Landeskirche der Pfalz: Leuchtende Botschaft Christlichen Glaubens im Kontext Ihrer Zeit*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2007. ISBN 9783795419523
- STRATIL, Václav. *Životopis: [aktivní askeze a svatost]*. Bratislava : Sputnik Editions, 2012. ISBN 9788097089405

- STRATTON, Suzanne L. *The Immaculate Conception in Spanish Art*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. ISBN 0521414377
- SUCHÁNEK, Pavel. *Triumf obnovujícího se dne: Umění a duchovní aristokracie na Moravě v 18. století*. Brno : Barrister & Principal; Masarykova univerzita, 2013. ISBN 9788021062337
- SWEET, Fay. *Vintage Furniture: collecting & living with modern design classics*. London : Carlton, 2007. ISBN 9781851495573
- ŠETLÍK, Jiří. *Otto Gutfreund: cesta ke kubismu*. Praha : Gallery, 2012. ISBN 9788086990200
- ŠEVČŮ, Ondřej. *Architektura: Lexikon architektonických prvků a stavebního řemesla*. Praha : Grada Publishing, 2013. ISBN 9788024731209
- ŠIMKOVIČ, Vladimír. *Digitálna architektúra: fa stu 2010*. Bratislava : Slovenská technická univerzita, 2010. ISBN 9788022734127
- ŠÍPKOVÁ, Želmíra. *Tradičné remeslá pre dnešok: historické východiská, súčasné podoby a perspektívy uplatnenia vo vidieckom priestore: zborník príspevkov z informačnej konferencie s medzinárodnou účasťou*. Zvolen : LESY Slovenskej republiky, š.p. – Lesnícke a drevárske múzeum Zvolen, 2012. ISBN 9788096743766
- ŠOKA, Milan – ĎURIANČIK, Jozef. *Po stopách Dominika Skuteckého*. Banská Bystrica : DALI-BB, 2012. ISBN 9788081410277
- ŠPĚT, Jiří. *Muzea ve vývoji společnosti a národní kultury*. Praha : Národní muzeum, [1978].
- ŠPIRKO, Jozef. *Výtvarné pamiatky Spišskej Kapituly*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1943.
- ŠTĚPÁNEK, Ivo a kol. *Fórum 2012: fórum po konzervátory-restaurátory = forum for conservators – restaurators*. Brno : Technické muzeum v Brně, 2012. ISBN 9788086413891
- ŠTRAUSS, Tomáš. *Tri otázničky: Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava : Pallas, 1993.
- ŠTURDÍK, Jozef. *Korenie koreňov*. Bratislava : Petrus, 2002. ISBN 8088939062
- ŠUMI, Nada. *Zbornik za umetnostno zgodovino = Archives d'histoire de l'art*. Ljubljana : Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 1996.
- ŠŤOVEC, Martin. *Roky Fica I.: výber frkov a ilustrácií z denníka SME 2006 – 2010*. Bratislava : Slovart, 2010. ISBN 9788055602912
- TAJKOV, Peter. *Sakrálna architektúra 11. – 13. storočia na juhovýchodnom Slovensku*. Košice : Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach, 2012. ISBN 9788055309309
- TALON, Kevin. *Digitale Modeillustration mit Photoshop und Illustrator*. München : Stiebner, 2009. ISBN 9783830708520
- TAVČAR, Lidija. *Odsotnost / prisotnost: likovnih ustvarjalk v leksikonih in enciklopedijah*. Ljubljana : Narodna galerija, 2006. ISBN 9616029835
- TERJANIAN, Pierre. *The art of the armorer in late medieval and Renaissance Augsburg: the rediscovery of the „Thun sketchbooks“*. Darmstadt : Verlag Philipp von Zabern, 2013. ISBN 9783805346344
- Textil v muzeu: soubor statí k problematice dětský textil a textilní hračka*. Brno : Technické muzeum v Brně, 2012. ISBN 9788086413921
- TICHÁ, Jana. *Zlatý řez = Golden section*. Praha : Zlatý řez, 2011. ISSN 12104760
- TKÁČ, Štefan. *Svetové insitné umenie*. Bratislava : Pallas, 1969.
- TOMOLOVÁ, Věra. *Projekt Matra 1998 – 2000: a české muzejnictví*. Praha : Debora, 2002.
- TORANOVÁ, Eva. *Goldschmiedekunst in der Slowakei*. Bratislava : Tatran, 1983.
- TRIBE, Mark a kol. *New Media art*. Köln : Taschen, 2009. ISBN 9783836514132
- TROST, Vera. *Skriptorium: die Buchherstellung im Mittelalter*. Stuttgart : Belsner, 2011. ISBN 9783763025947
- ULICKÝ, Gustav. *História vývoja a výroby jednostopových motorových vozidiel v meste Považská Bystrica*. Považská Bystrica : Vlastivedné múzeum v Považskej Bystrici, 2011. ISBN 9788097061913
- URMINSKÝ, Jozef. *Conventus Galgociensis: monografia Františkánskeho kláštora v Hlohovci*. Hlohovec : Vlastivedné múzeum v Hlohovci; Františkánsky kláštor v Hlohovci, 2013. ISBN 9788097010553
- VALÁBEK, Marián – MARSINOVÁ, Daniela. *Národná svätyňa Šaštín-Stráže*. Bratislava : Slovart, 2012. ISBN 9788055604206
- VANDENBROECK, Paul. *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2010 = Antwerp Royal Museum Annual 2010*. Antwerp : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, [2012]. ISSN 0770/314
- VIGORELLI, Giancarlo. *Ivan Lachović Croata*. Geneve : Vita Arte, 1983.
- VLNAS, Vít. *Jan Nepomucký: česká legenda*. Praha : Paseka; Národní galerie v Praze, 2013. ISBN 9788074322785
- VUČLA, Tomáš. *Pražské kostely a chrámy*. Praha : Slovart, 2013. ISBN 9788073917111
- WAETZOLDT, Wilhelm. *Dürerova Apokalypsa*. [Turčiansky Svätý Martin]: Matica slovenská, 1943.
- WAKEDFIELD, H. – GATENBY, E[dward] V[ivien]. *The Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford : Oxford University Press, 1963.
- WALANUS, Wojciech. *Cerkwie drewniane dawnej Galicji Wschodniej*. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2012. ISBN 9788324217793
- WIEDEMANN, Julius. *Digital Beauties: 2D & 3D computer generated digital models, virtual idols and characters*. Köln : Taschen, 2001. ISBN 3822816280
- WINTER, Tomáš. *Miloš Jiránek: zápas o moderní malbu 1875 – 1911*. Řevnice : Arbor vitae societas; Cheb : Galerie výtvarného umění v Chebu, 2012. ISBN 9788087395028
- WNUCK, Marc. *Scandinavia*. Köln : Feierabend Unique Books, 2009. ISBN 9783939998358
- WOJTYLA, Arkadiusz. *Idea ordo militaris w sztuce barokowej krzyżowców z czerwoną gwiazdą*. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. ISBN 9788322933459
- WOLF, Gerhard – NOVA, Alessandro. *Forschungsbericht: November 2008 – Juli 2012*. Firenze : Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2012.
- WOLF, Gerhard – NOVA, Alessandro. *Forschungsbericht / Appendix: November 2008 – Juli 2012 /*. Firenze : Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2012.
- WONG, Chee Ming. *Digitální maliřské techniky: postupy a inspirace od expertů z oboru*. Brno : Computer Press, 2012. ISBN 9788025136270

WOOLMAN, Matt. *Digital Information Graphics*. London : Thames & Hudson, 2002. ISBN 0500510946

ZAJÍČEK, Štefan. *Dvadsaťpäť rokov Záhorskej galérie: zborník príspevkov zo sympózia pri príležitosti jubilejnej výstavy: V. stretnutie umelcov Záhoria*. Trnava : Trnavský samosprávny kraj; Senica : Záhorská galéria, 2010. ISBN 9788085738858

ZAJONC, Juraj. *Premeny vlákna*. Trnava : Edition Ryba, 2012. ISBN 9788089250134

ZAMRZLOVÁ, Jitka – VÍT, Richter. *Archivy, knihovny, muzea v digitálnom svete 2005*. Praha : Národní technické muzeum, 2006. ISBN 8070371498

ZAMRZLOVÁ, Jitka. *Archivy, knihovny, muzea v digitálnom svete 2004*. Praha : Národní technické muzeum, 2005. ISBN 8070371382

ZAVARSKÝ, Valér Aurel. *Slovenské kostoly románske*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1943.

Zborník – Medzinárodné sympóziu BIB 2009 = Miscellany – International Symposium BIB 2009: Vzťah ilustrácie a textu = The Relationship between Illustration and the Text. Bratislava : Bibiana, 2009. ISBN 9788089154241

Zborník prednášok XI. seminára o reštaurovaní: Hrádok 2012. [Bratislava]: MARPO pre Obec reštaurátorov Slovenska, 2013. ISBN 9788096977963

Katalógy

14th Japan Media Arts Festival: award-winning Works. Tokyo : Japan Media Arts Festival Secretariat Office, 2011.

15th Japan Media Arts Festival: award-winning Works. Tokyo : Japan Media Arts Festival Secretariat Office, 2012.

25. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2012 = 25th International Biennial of Graphic Design Brno 2012. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272527

ABAD CASAL, Lorenzo. *La Vila Joiosa: Arqueologia I Museu*. Alicante : Fundación MARQ, 2011. ISBN 9788461551675

ABBOU, Malek – HEGYI, Lóránd. *Christian Lhopital: splendeur et désolation*. Saint-Étienne : Musée d'Art Moderne; Milan : Silvana Editoriale, 2013. ISBN 9782907571564

ABELOVSKÝ, Ján. *108. zimná aukcia výtvarných diel a starožitností*. Bratislava : Aukčná spoločnosť Soga, 2012. ISBN 9788089011919

ADAMUSOVÁ, Dagmar. *GPS: ako sa nestratiť v galérii: detský sprievodca po stálych expozíciách Oravskej galérie v Župnom dome v Dolnom Kubíne*. Dolný Kubín : Oravská galéria, 2012. ISBN 9788088918257

ADES, Dawn a kol. *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art; Mexico : Museo de Arte Moderno; München; London; New York : Prestel Verlag, 2012. ISBN 9783791351414

AGUILERA ARANAZ, María. *América Latina, 1810 – 2010: 200 años de historias*. Madrid : Biblioteca Nacional, 2011. ISBN 9788415272038

ALBA CARCELÉN, Laura. *Velázquez: esculturas para el Alcázar*. Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007. ISBN 9788496406155

ALTHAMER, Paweł. *Paweł Althamer: Almech*. New York : Guggenheim Museum, 2011. ISBN 9780892074648

ALVIANI, Getulio. *Getulio Alviani: farbe*. Bratislava : Komart gallery, 2012.

AMMANN, Heinrich. *Hauptwerke naiver Kunst: und Einzelwerke von André Aeberhard, Jan Balet, Josef Binzegger, Regine Dapra, Léon Greffe, A. M. Guerin, Anja Hefti, Gerlinde Krauss, Nikifor, Bernardo Pasotti, Gottlieb Speiser, Gyorgy Stefula*. Zürich : Kunstsalon Wolfsberg, 2001.

AMME, Jochen. *Historische Bestecke: Formenwandel von der Altsteinzeit bis zur Moderne = Historic Cultery: Changes in from the Early Stone Age to the mid-20th Century*. [1], *Formenwandel von der Altsteinzeit bis zur Moderne*. Stuttgart : Arnoldsche Art Publisher, 2002. ISBN 3897901676

AMME, Jochen. *Historische Bestecke. II, Supplement zu Amme 2002*. Stuttgart : Arnoldsche Art Publishers, 2007. ISBN 9783897902619

AMME, Jochen. *Historische Bestecke. III, Von der Frühzeit bis in die Zeit um 1600: In erweiterter und zusammenfassender Darstellung*. Stuttgart : Arnoldsche Art Publishers, 2012. ISBN 9783897902541

ANDĚL, Jaroslav. *Karel Nepraš*. Praha : DOX Prague, 2012. ISBN 9788087446157

ANGEL, Judit. *Európai utasok: kolozsvári képzőművészet az ezredforduló után = European Travellers: art from Cluj today*. Budapest : Múcsarnok, 2013. ISBN 9789639506572

ANKOVIČOVÁ, Sabina. *Vetřelci a volavky = Aliens and Herons : Atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968 – 1989) = A Guide to Fine Art in the Public Space in the Era of Normalisation in Czechoslovakia (1968 – 1989)*. Praha : Nakladatelství Arbor vitae; Vysoká škola uměleckopřmyslová, 2013. ISBN 9788086863733

Art & Sport 2000: exposition du 6 avril au 25 juin 2000 = exhibition from 6 april to 25 june 2000. Lausanne : Musée Olympique, 2000. ISBN 9291600415

Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art: documents. Tokyo : The National Art Center, 2011.

Ateliér textilného dizajnu Vysoká škola výtvarných umení = Studio of Textile Design Academy of Fine Arts and Design Bratislava SK. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení, [2009].

Auf den Leib geschrieben. Wien : Kunsthalle Wien, 1995. ISBN 3852470064

AUGUSTÍN, Andrej. *Andrej Augustín*. Bratislava : FIDAT, 2009.

BAJCUROVÁ, Katarína. *Jozef Jankovič: [the Humanised Geometry of Jozef Jankovič]*. Bratislava : SNG, 2005. ISBN 8080591040

BAKI, Péter. *Helmut Newton: 1920 – 2004*. Budapest : Museum of Fine Arts, 2013. ISBN 9786155304033

BARANÍKOVÁ, Katarína – KUBIČKOVÁ, Klára. *Július Flache (1892 – 1967): retrospektívna výstava pri príležitosti 120. výročia narodenia a 45. výročia úmrtia umelca*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2012. ISBN 9788088681700

BARCZI, Július – GAŽOVIČOVÁ, Nina. *Lone Wolf, Cub and World Champion: Matej Fabian, Andrej Dúbravský, Katarína Janečková*. Bratislava : Soga, 2012.

- BARRON, Stephanie a kol. *Kunst und Kalter Krieg: deutsche Positionen 1945 – 89*. Köln : DuMont, 2009. ISBN 9783832191467
- BAUDRILLARD, Jean – VERNOUX-THÉLOT, Nicolas – CHARLES, Christophe. *Tokyo designer's Week 2003*. 10. 9-13. = *Tokyo Tokyo designer's block 2003*. 10. 9-13.: *esprit design France*. [Tokyo]: [Tokyo Designer's Week], [2003].
- Bauhaus Dessau*. Berlin : Bauakademie der Deutschen Demokratischen Republik, [1976].
- BÄUMER, Angelica – WEIERMAIR, Peter. *Hölzer Johann Feilacher: skulpturen*. Heidelberg : Edition Braus im Wachter Verlag, [2004]. ISBN 3899041038
- Bedel, Benedit, Bony y Bruzzone en la XLVIII Bienal Internacional de Venecia = Bedel, Benedit y Bruzzone at the XLVIII International Venice Biennale*. Venecia : Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 1999.
- BEN-MEIR, Kobi. *Good Night*. Jerusalem : The Israel Museum, 2012. ISBN 9789652783967
- BERBELSKA, Dorota. *Muzeum Pałac Herbsta: przewodnik = guide*. Łódź : Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013. ISBN 9788363820121
- BESKID, Vladimír – VASILKO, Ján. *Ján Vasilko*. Bratislava : Vydavateľstvo Krása; Galéria mesta Bratislavy, 2013. ISBN 9788089340453
- BESKID, Vladimír a kol. *Triennale plagátu Trnava 2009 = Trnava Poster Triennial 2009: 21. október – 20. december 2009 = October 21st – December 20th, 2009*. Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2009. ISBN 9788085132588
- BESKID, Vladimír. *Anna Fedáková: Otváranie do vnútra*. Poprad : Tatranská galéria, 2011.
- BESKID, Vladimír. *Skúter I = Scooter I: bienále mladého umenia Trnava 2007 = biennial of Young Art Trnava 2007*. Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2007. ISBN 9788085132533
- BESKID, Vladimír. *Skúter II = Scooter II: bienále mladého umenia Trnava 2009 = biennial of Young Art Trnava 2009*. Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2009. ISBN 9788085132588
- BESKID, Vladimír. *Svet galérie – svet umenia: GJK Trnava 1976 – 2006*. Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2006.
- BLUME, Eugen. *Amerikaňské i európejské malarstvo z kolekcie Marxa = Werke amerikanischer und europäischer Malerei der Sammlung Marx = American and European Painting from the Marx Collection*. Szczecin : Muzeum Narodowe, 2011. ISBN 9788386136919
- BODNÁR, Jozef. *Miriám Kavuličová Tomašiaková*. [Prešov]: [Šarišská galéria], 2012.
- BODÓ, Katalin a kol. *Art on Lake – Művészet a tavon: 24 May – 4 September 2011, City Park Lake, Budapest*. Budapest : Museum of Fine Arts, 2011. ISBN 9789637063855
- BONER, Juan Manuel a kol. *Una ventana en Praga: fotografías de los cincuenta Josef Sudek*. Madrid : Circulo de Bellas Artes, 2009. ISBN 9788487619540
- BONET, Juan Manuel. *Biblioteca Nacional de España: Otras miradas*. Madrid : Biblioteca Nacional de España; Acción Cultural España, 2013. ISBN 9788492462285
- BOOM, Irma. *Workspirit six vitra: new*. Birsfelden : Vitra, 1998.
- BORBÉLY, Szilárd a kol. *Bukta Imre: Másik Magyarország = Another Hungary*. Budapest : Múcsarnok Nonprofit, 2012. ISBN 9789639506602
- BORRIES, Friedrich von. *Apple Design*. Hamburg : Museum für Kunst und Gewerbe; Ostfildern : Hatje, Cantz, 2011. ISBN 9783775730105
- BORSKÝ, Maroš – ŠVANTNEROVÁ, Jana. *Židia v Bratislave a ich kultúrne dedičstvo = The Jews of Bratislava and Their Heritage*. Bratislava : Neinvestičný fond židovského kultúrneho dedičstva – Menorah, 2012. ISBN 9788096972029
- BOVA, Aldo a kol. *Dva fenomény evropského sklárství: benátské a české sklo*. Praha : Uměleckoprůmyslové museum; Galerie České spořitelny, 2012. ISBN 9788071011163
- BOZÓKI, Lajos. *Visegrád, Alsó- és Felsővár*. Budapest : Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2012. ISBN 9789635132270
- BRABENETZ, Jeannette. *OP + POP: experimente amerikanischer Künstler ab 1960*. Stuttgart : Staatsgalerie Stuttgart; München : Hirmer, 2013. ISBN 978377420691
- BRATHOVÁ, Barbara. *Fantastic Zoology ... or Mythology of the Modern World: 10th UNESCO – BIB 2001 Albin Brunovský workshop for illustrators of children's books: from scientific terminology to creative work on children's books*. Bratislava : Bibiana, 2001. ISBN 8096860232
- BRINKMANN, Esther. *Le bijou en Suisse au 20e siècle = Art jewellery in Switzerland in the 20th Century = Schweizer Schmuck im 20. Jahrhundert = Gioielli d'arte in Svizzera nel 20. Secolo*. Genève : Musée d'art et d'histoire; Zürich : Schweizerisches Landesmuseum; Ligornetto : Museo Vela, 2002. ISBN 2884530940
- BRINKMANN, Vinzenz a kol. *Jeff Koons. The Sculptor*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2012. ISBN 9783775733717
- BRINKMANN, Vinzenz. *Zurück zur Klassik: ein neuer Blick auf das alte Griechenland*. München : Hirmer; Frankfurt am Main : Liebighaus Skulpturensammlung, 2013. ISBN 9783943215021
- BROWN, Jonathan a kol. *The Spanish manner: drawings from Ribera to Goya*. New York : Frick Collection; London : Scala Publishers, 2010. ISBN 9780912114507
- BRUNCLÍK, Pavel. *Adriana Šimotová*. Prague : National Gallery, 2001
- BRUNO, Silvia. *Flemish & Dutch Painting = Flämische und Niederländische Malerei = Vlaamse en Nederlandse Schilderkunst = Pintura Flamenca y Holandesa*. Florenz : Scala, 2010. ISBN 9788881175918
- BŘEŇOVÁ, Věra. *Velká francouzská revoluce a české země: výběrový katalog výstavy k 200. výročí dobytí Bastily*. Praha : Národní muzeum, 1989.
- BUDIK, Arnost. *Le Surréalisme tchèque: La Part du Feu*. Ganshoren : Centre Culturel La Villa, 2000.
- BUENDÍA, José Rogelio. *Begegnung mit dem Prado: [Das Museum aus der Sicht der Stilrichtungen 181 Kunstdrucke; 100 in Farbe]*. Madrid : Silex, 1979. ISBN 8485041208
- BUCHOVÁ, Paulína. *Sochárske sympóziu Oščadnica 2012*. Oščadnica : Kysucká galéria v Oščadnici, [2012]. ISBN 9788085138146

- BUCHOVÁ, Paulína. *Spoznajme sa umením = Poznajmy Sztukę: międzynarodné tvorivé dielne*. Ošadnica : Kysucká galéria v Ošadnici, 2012.
- BURAN, Dušan – HASALOVÁ, Eva. *Umenie a príroda stredovekej Európy*. Bratislava : Slovenská národná galéria; Slovenské národné múzeum, 2013. ISBN 9788080591762
- BURG, Tobias. *SOLO: featured artist in this issue: Marcel Dzama*. Vicenza : AmC Collezione Coppola, 2013.
- CARRIER, David – PISSARRO, Joachim. *Wild Art*. London : Phaidon, 2013. ISBN 9780714865676
- Cartographie Belge: dans les collections espagnoles XVIe au XVIIIe siècle*. [Bruxelles]: Crédit Communal, [1985]. ISBN 2871630046
- CASPERS, Klaus a kol. *Jörg Traeger als Maler*. Regensburg : Universitätsverlag Regensburg, 2012. ISBN 9783868450866
- CEROVICI, Natalija. *Barbarien: Предраг Милићевић*. Jagodina : Museum of Naïve and Marginal Art, 2010. ISBN 9788684403683
- CÍFERSKÁ, Eva. *Najkrajšie knihy Slovenska = The most beautiful books of Slovakia = Die schönsten Bücher der Slowakei: 2011: 20. ročník súťaže*. Bratislava : Bibiana, 2012. ISBN 9788089154388
- COUTAGNE, Denis. *Cézanne: Paris – Provence*. Tokyo : Nikkei Inc, 2012.
- ČARNÁ, Daniela. *Umenie zblízka 4: Z galérie do školy, zo školy do galérie: Vzdelávací program Galérie mesta Bratislavy: Pohľad detí na slovenské umenie 20. a 21. storočia*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340446
- ČARNOGURSKÁ, Tereza. *Symposium uměleckoprůmyslových škol Libereckého kraje 2010: [čtyři živly]*. Liberec : Liberecký kraj, 2010.
- ČEJKA, Marek a kol. *Middle East Europe: Centrum současného umění DOX 26. 1. – 20. 4. 2012*. Praha : DOX Centrum současného umění, 2012.
- ČERMÁK, Jakub. *Dimenze teatrality = The dimension of theatricality: Galerie Emila Filly v Ústí nad Labem 29. 11. 2012 – 23. 1. 2013 = Emil Filla Gallery in Ústí nad Labem 29. 11. – 23. 1. 2013*. Ústí nad Labem : Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2012. ISBN 9788074145407
- ČERMÁK, Václav. *CM 863: Svatí Cyril a Metoděj: Dějiny – tradice – úcta: průvodce výstavou*. Praha : Národní galerie v Praze, 2013. ISBN 9788070355367
- ČIERNA, Katarína – TAMÁSOVÁ, Alexandra. *Medzi selankou a drámou: príbeh zbierky insitného umenia v SNG*. Bratislava : SNG, 2013. ISBN 9788080591731
- DAGENS, Bruno. *Pillage à Angkor = Looting in Angkor*. Bilbao : Prodima, 1997. ISBN 9290120344
- DAHLSTRÖM, Per. *August Strindberg*. Göteborg : Göteborgs Konstmuseum, 2012. ISBN 9789187968815
- DE MICHELI, Mario – RIZZI, Paolo. *Africa di Saverio Barbaro*. Venezia : Museo d'Arte moderna, 1987.
- DE MICHELI, Mario – WALTER, Vichi. *Il lavoro nell'arte: Collezine Verzocchi*. Milano : Vangelista, 1984.
- DEITCHER, David. *Wolfgang Tillmans: Burg*. Köln : Taschen, 2011. ISBN 9783836531054
- DEKKER, Femke. *Two or three things, I know about Provo: brno Edition = Dvě nebo tři věci, co vím o Provo: brněnská verze*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272503
- DENARO, Dolores. *Collage – Décollage: Dogoncay – Villeglé*. Nürnberg : Verlag für Moderne Kunst, 2009. ISBN 9783941185579
- DETVAY, Jenő. *Jeno Detvay: je fais voler la photo = röptetem a képet: Galerie Hegyeshalom Hongrie, Galerie Inconnue Autriche, Galerie Roch Allemagne, Galerie Contretype Belgique, Galerie Thierry Marlat France*. Budapest : A Bolt Galéria kiadványai, 2004. ISBN 9639009512
- Domani: 2012*. Tokyo : The National Art Center, 2012.
- DONOVAN, Molly. *Warhol: headlines*. Washington : National Gallery of Art; Munich; London; New York : Prestel, 2011. ISBN 9783791351605
- DOOSRY, Yasmin. *Tagträume – Nachtgedanken: Phantasie und Phantastik in Graphik und Photographie*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 2012. ISBN 9783936688696
- DOSTÁL, Martin – PTÁČEK, Jiří. *Být v krajině a malovat ji podle fotky: 18. mikulovské výtvarné sympozium „dílna“*. Praha : KANT; Mikulov : Město Mikulov, 2011. ISBN 9788074370724
- DOSTÁL, Martin. *Obr.: Josef Achrer, David Hanvald, Martin Krajc, Karel Štědrý*. Praha : Kant, 2012. ISBN 9788074370465
- DOUGLAS, Caroline. *Supernova*. London : British Council, 2005. ISBN 086355539X
- DÖPP, Hans-Jürgen. *Erotische Kunst aus Asien*. New York : Parkstone international, 2012. ISBN 9781906981709
- DUFEK, Antonín – PÁTEK, Jiří – TRNKOVÁ, Petra. *V plném spektru: fotografie 1841 – 2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně*. Brno : Moravská galerie; Kant pre MG, 2011. ISBN 9788074370571
- DUVERGER, Christian. *The arts of Latin America: Unesco Travelling Exhibition*. Paris : UNESCO, 1977.
- EISENHAUER, Paul a kol. *Wharton Esherick and the birth of the American modern*. Atglen (Pennsylvania) : Schiffer Publishing; Penn Libraries, 2010. ISBN 9780764337888
- ENGLER, Martin. *Piero Manzoni: When Bodies Became Art*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2013. ISBN 9783941399334
- ENKE, ROLAND. *Via regia: 800 Jahre Bewegung und Begegnung*. Dresden : Sandstein, 2011. ISBN 9783942422345
- FABER, Monika. *Günter Brus: Nervous stillness on the horizon*. Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Actar, 2005. ISBN 8496540197
- FABUŠ, Palo – DŽADOŇ, Tomáš – ŠEVČÍK, Jiří. *Tomáš Džadoň*. [Poprad]: [Tomáš Džadoň], [2012]. ISBN 9788097085780
- FAJT, Jiří. *Europa Jagellonica 1386 – 1572: sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów: przewodnik po wystawie*. Warszawa : Muzeum Narodowe w Warszawie; Zamek Królewski w Warszawie, 2012. ISBN 9788370221959
- FAJT, Jiří. *Europa Jagellonica 1386 – 1572: Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců: průvodce výstavou*. Kutná Hora : GASK, 2012. ISBN 9788070561720
- FAJT, Jiří. *Europa Jagellonica: Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386 – 1572: Ausstellungskatalog*. Potsdam : Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte, 2013.

- FANTURA, Josef. *Jiří Horák: fotografie*. Hodonín : Galerie výtvarného umění v Hodoníně, 2007. ISBN 9788085015478
- FELIX, Zdenek. *Miloš Urbásek: Zeichnungen 1982 – 1985*. Essen : Museum Folkwang, 1985.
- FERIANCOVÁ, Petra. *Creator 2008: (photos from O. Ferianc's archive, New Breeds 1948 –1962)*. Milano : Sputnik Editions, 2010.
- FEUERSTEIN, Günther. *Vienna – Present and Past: Arts and Crafts – Applied art – Design. [3. volume]*. Wien : Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1976.
- FIALA, Václav. *Sochy do barokní niky*. Klatovy : Hangár F, 2012. ISBN 9788090461314
- FICKER, Friedbert. *Hell & Hell: Naive Kunst 81-83*. München : Galerie am Rathaus, Hell+Hell, 1983.
- FICKER, Friedbert. *Hell & Hell: Naive Kunst 84-86*. München : Galerie am Rathaus, Hell&Hell, 1984.
- FICKER, Friedbert. *Hell & Hell: Naive Kunst 87-89*. München : Galerie am Rathaus, Hell+Hell, 1987.
- FIFKOVÁ, Renáta. *Sága moravských Přemyslovců: život na Moravě od XI. do počátku XIV. století: sborník a katalog výstavy pořádané Vlastivědným muzeem v Olomouci a Muzeem města Brna k 700. výročí tragické smrti Václava III., posledního českého krále z dynastie Přemyslovců*. Olomouc : Vlastivědné muzeum v Olomouci; Brno : Muzeum města Brna, 2006. ISBN 8085037424
- FIORENTINI, Erna a kol. *Mit der Natur innig vertraut: Christoph Nathe, Landschaftszeichner der Vorromantik*. Görlitz : Kulturhistorisches Museum; Dessau : Anhaltische Gemäldegalerie, 2007.
- FLACKE, Monika. *The Desire for Freedom: art in Europe since 1945: 30th council of Europe Exhibition*. Dresden : Sandstein, 2013. ISBN 9783942422987
- FLACKE, Monika. *The Desire for Freedom: art in Europe since 1945: 30th council of Europe Exhibition*. Dresden : Sandstein, 2013. ISBN 9783942422987
- FOL, Carine. *Art en Marge: collection*. Bruxelles : Art en Marge, 2003. ISBN 2960035615
- FOLDYNOVÁ, Adéla – HENNE, Ludwig – LERIC, Olivier. *K.A.I.R. 2011/2012: Košice artist in Residence*. Košice : K.A.I.R., 2013.
- FORBES, Duncan a kol. *Edith Tudor-Hart: Im Schatten der Diktaturen*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag; Edinburgh : National Gallery of Scotland; Wien : Wien Museum, 2013. ISBN 9783775735667
- FORSTER, Peter a kol. *Rheinromantik: Kunst und Natur*. Regensburg : Schnell und Steiner; Wiesbaden : Museum Wiesenbaden, 2013. ISBN 9783795427108
- FRANCOVÁ, Zuzana. *Bratislavské motívy: vo výtvarnom umení a umeleckom remesle zo zbierok Múzea mesta Bratislavy = Motifs of Bratislava: in Fine Arts and Artisanal Crafts in the Collections of Bratislava City Museum*. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788096986477
- FRANK, Susan Behrends. *To See as Artists See: american Art from The Phillips Collection*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- FRÖHLICH, Anke – HERRMANN, Constanze – WENZEL, Kai. *Meisterwerke auf Papier: das Graphische Kabinett zu Görlitz*. Görlitz : Kulturhistorisches Museum; Döbel : Janos Stekovics, 2008. ISBN 9783899232332
- FRÖHLICH, Anke. *Im Reich der schönen, wilden Natur: der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle 1778 – 1805 = W raju rjaneje, njeskludženeje přirody: rysowar krajinow Hendrich Božidar Wjela 1778 – 1805 = в царстве прекрасной, первоизданной природы: рисовальщик-пейзажист генрих теодор веппе 1778 – 1805*. Bautzen : Domowina, 2005. ISBN 3742020269
- FUCHS, Rainer – KRAUS, Karola. *Dan Flavin: Lights*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2012. ISBN 9783775735230
- FUKUNAGA, Osamu. *Artist file 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 032, Nakaigawa Yuki*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- FUKUNAGA, Osamu. *Noda Hiroji 1981 – 2011*. Tokyo : The National Art Center, 2012.
- FULKOVÁ, Mária. *Jeden priestor – mnoho ciest = One space – many ways*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení; Rauland : Telemark University College, 2010.
- GABRIŠ, Miro. *Mirogabriš*. [S. l.]: [Miro Gabriš], [s. a.].
- GAMBURD, Miriam. *Moissei Gamburd: drawings*. [Haifa]: Heret Haifa, 1998.
- GARLATYOVÁ, Gabriela. *Mária Bartuszová – kresby: Anna Bartuszová – záznamy*. Rimavská Sobota : Mestská galéria, 2011 – 2012. ISBN 9788097089009
- GARLATYOVÁ, Gabriela. *Štefan Balázs*. Rimavská Sobota : Mestská galéria, 2010. ISBN 9788097054304
- GATEFF, Agnès. *FIAC 2001: 10 Au 15 Octobre, Porte de Versailles*. Paris : Reed, Organisation ideies promotion, 2001.
- GAVALČINOVÁ, Gabriela. *Bienále animácie Bratislava 2003 = Biennial of Animation Bratislava 2003: kino Tatra, kino Mladosť a kino Hviezda 14. – 19. október 2003*. Bratislava : Orman, 2003. ISBN 8096877348
- GAVULOVÁ, Lucia – KUSÁ, Alexandra – GREGOROVÁ, Lucia. *Just umenie: aukcia súčasného umenia so zárukou*. Bratislava : Nadácia – Centrum súčasného umenia, 2009. ISBN 9788089009220
- GEISSMAR-BRANDI, Christoph – LOUIS, Eleonora. *Glaube Hoffnung Liebe Tod*. Wien : Kunsthalle; Graphische Sammlung Albertina; Klagenfurt : Ritter, 1995. ISBN 3852470056
- GERSZI, Teréz. *The New Ideal of Beauty in the Age of Pieter Bruegel: sixteenth-century Netherlandish Drawings in the Museum of Fine Arts, Budapest*. Budapest : Szépművészeti múzeum, 2012. ISBN 9789637063930
- GILGENMANN, Ingrid. *Kunstgewerbe = Decorative Arts: 10. Mai 2013 Köln. 1009, Lempertz Auktion*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2013.
- GILGENMANN, Ingrid. *Kunstgewerbe = Decorative Arts: 10. Mai 2013 Köln. 1009, Lempertz Auktion*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2013. Lempertz Auktion.
- GIONI, Massimiliano – BELL, Natalie. *II Palazzo Enciclopedico: The Encyclopedic Palace: Biennale Arte 2013: 55. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Volume I*. Venezia : Marsilio, 2013. ISBN 978883171485
- GIONI, Massimiliano – BELL, Natalie. *II Palazzo Enciclopedico: The Encyclopedic Palace: Biennale Arte 2013: 55. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia. Volume II*. Venezia : Marsilio Editori, 2013. ISBN 978883171485

- Glas: Historismus und die Historismen um 1900*. Berlin : Staatlichen Museen zu Berlin; Kunstgewerbemuseum, 1977.
- GOLDMANN, Renate. *Dialog přes hranice: sbírka Hanse-Petera Rieseho*. Köln : Wienand, 2011. ISBN 9783868320756
- GOLOB, Nataša. *Manuscripta: Knjižno slikarstvo v srednjeveških rokopisih iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*. Ljubljana : Narodna galerija; Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2010. ISBN 9789616743204
- GOŁOTA, Urszula. *Kiszo Kurokawa: japonia: architektura symbiozy*. Wrocław : Muzeum architektury, 1986.
- GOLUBIEW, Zofia – KULIG-JANAREK, Krystyna. *Zawsze młoda!: polska sztuka okolo 1900*. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012. ISBN 9788375810943
- GRECO, Gabriella. *Metaphysical Art: the De Chirico journals, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Florence : Le Lettere, 2011. ISBN 9788860875129
- GREENE, Vivien. *Utopia Matters: Von Bruderschaften zum Bauhaus*. New York : Guggenheim Museum, 2010. ISBN 9780892074013
- GREIN, Kerstin. *Die Ringe des Königs: aus der Sammlung König Ernst August von Hannover*. Braunschweig : Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig, 2012. ISBN 9783922279679
- GRIGOTEIT, Ariane – HÜTTE, Friedhelm. *Kara Walker*. Frankfurt am Main : Deutsche Banka AG, 2002. ISBN 3935293291
- GROBIEN, Felicity. *Hans Thoma: „Lieblingmaler des deutschen Volkes“*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2013. ISBN 9783941399280
- GRÜNWALD, Lisa. *Georg Baselitz: Werke von 1968 bis 2012 = Works from 1968 to 2012*. Klosterneuburg : Museum Essl, 2013. ISBN 9783902001719
- GÜNWALD, Lisa. *Alex Katz*. Klosterneuburg : Essl Museum, 2012. ISBN 9783902001689
- HABÁŇ, Pavel a kol. *Štýl a móda 60. rokov = Style and Fashion of the 1960s*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2013.
- HALOUN, Karel a kol. *Dar = The Gift : a. k. a. Husák trávu nekouřil = Husák did not smoke dope*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272510
- HAYASHIDA, Hideky. *The National Art Center Tokyo*. Tokyo : The National Art Center, [2006].
- HEGYI, Lórand. *Fiat Flux: la nébuleuse Fluxus 1962 – 1978 = the Fluxus nebula 1962 – 1978*. Milano : Silvana Editoriale, 2012. ISBN 9782907571616
- HEGYI, Lórand. *Jean-Jacques Lebel: peintures / Paintings / Collages / Assemblages, 1955 – 2012 /*. Saint-Étienne : Musée d'Art Moderne; Milan : Silvana Editoriale, 2012. ISBN 9782907571623
- HEJDOVÁ, Dagmar. *Soudobá holandská tapiserie*. Praha : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1978.
- HEJLOVÁ, Alena. *Jaroslava Pešicová – František Štorek: opojenie životom*. Trenčín : Galéria M.A. Bazovského, 2012.
- HEJLOVÁ, Alena. *Milan Chabera: domluvíme se – dohovoríme sa: maľba, kresba, plastika*. Trenčín : Galéria M.A. Bazovského, 2013.
- HERMANSDORFER, Marius a kol. *Zdzisław Sosnowski: goalkeeper vs. robokeeper*. Wrocław : Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2012. ISBN 9788361900313
- HESS, Daniel – ESER, Thomas. *Der frühe Dürer*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 2012. ISBN 9783936688597
- HILLINGS, Valerie L. *Picturing America: Fotorealismus der 70er Jahre = Picturing America: Photorealism in the 1970s*. Berlin : Deutsche Guggenheim, 2009. ISBN 9780892073825
- HIRAI, Shoichi a kol. *Gutai: the spirit of an era*. Tokyo : The National Art Center, 2012.
- HIRAI, Shoichi. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 026, Birdhead*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- HLAVÁČEK, Josef – ŠETLÍK, Jiří. *Ateliér veškerého sochařství = The studio of universal sculpture: ateliér Kurta Gebauera na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze = the studio of Kurt Gebauer at the Academy of Arts, Architecture & Design, Prague*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 1998. ISBN 8090198201
- HNOJIL, Adam. *Nehonečné perspektivy: Krajina a veduty 19. století ze sbírky Patrika Šimona*. Praha : Patrik Šimon – Eminent, 2013. ISBN 9788087352045
- HNOJIL, Adam. *Osvobozování sentimentu: podoby středoevropského romantismu a biedermeieru*. Hluboká nad Vltavou : Alšova jihočeská galerie, 2013. ISBN 9788086952987
- HOFFER, Andreas a kol. *Eine kleine Machtmusik: Bericht aus dem Depot*. Klosterneuburg : Museum Essl, 2013. ISBN 9783902001733
- HOCHDÖRFER, Achim – SCHRÖDER, Barbara. *Claes Oldenburg: the Sixties*. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien; Munich; London; New York : Prestel, 2012. ISBN 9783791352053
- HÖPER, Corinna. *Edvard Munch in Stuttgart: Vom ersten Kuss bis in den Tod*. Stuttgart : Staatsgalerie; München : Hirmer Verlag, 2013. ISBN 978377421384
- HORÁNYI, Éva. *Art deco és modernizmus: Lakásművészet Magyarországon, 1920 – 1940*. Budapest : Iparművészeti Múzeum, 2012. ISBN 9786155217012
- HRABUŠICKÝ, Aurel – FERKLOVÁ, Daša. *Martin Martinček*. Bratislava : Stredoeurópsky dom fotografie, 2013.
- HRABUŠICKÝ, Aurel – ZMETÁKOVÁ, Danica. *Viliam Malík*. Bratislava : Slovenská národná galéria; Slovart, 2013. ISBN 9788055608327
- HUEY, Michael. *Josef Hoffmann: Interiors 1902 – 1913*. München : Prestel, 2006. ISBN 9783791337104
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes a kol. *Awakening the Night: Art from Romanticism to the Present*. München; London; New York : Prestel Verlag, 2012. ISBN 9783791364469
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes a kol. *Decadence: Aspects of Austrian Symbolism*. Wien : Österreichische Galerie Belvedere, 2013. ISBN 9783902805256
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes a kol. *Gironcoli: Context: Andre, Bacon, Barney, Beuys, Bourgeois, Brus, Klauke, Nauman, Schwartzkogler, West*. Wien : Österreichische Galerie Belveder; Nürnberg : Verlag für moderne Kunst, 2013. ISBN 9783902805225

- HUSSLEIN-ARCO, Agnes – GRABNER, Sabine. *Orient & Occident: travelling 19th century Austrian painters*. Wien : Belvedere, 2012. ISBN 9783777458915
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes – KLEE, Alexander. *Emil Jakob Schindler: poetischer Realismus*. Wien : Belvedere, 2012. ISBN 9783777420141
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes – STEINBRÜGGE, Bettina. *Keine Zeit = Busy: erschöpftes Selbst / Entgrenztes Können = exhausted Self / Unlimited Ability* /. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012. ISBN 9783863352493
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes – WEIDINGER, Alfred. *150 years Gustav Klimt*. Wien : Belvedere, 2012. ISBN 9783901508939
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes – WEIDINGER, Alfred. *Gustav Klimt, Josef Hoffmann: pioneers of modernism*. Wien : Belvedere, 2011. ISBN 9783791363691
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes – ZAUNSCHIRM, Thomas. *Gold*. Wien : Belvedere; München : Hirmer, 2012. ISBN 9783777453613
- HÖFER, Candina – ECO, Umberto. *Bibliotheken*. München : Schirmer/Mosel, 2005. ISBN 9783829601788
- CHALUPECKÝ, Jindřich – ZEMINA, Jaromír – ŘEHÁKOVÁ, Naďa. *Věra Janoušková*. Brno : Galerie Aspekt, 1998.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Eva Brýřlová*. Praha : Svaz čs. výtvarných umělců, 1967.
- CHILLIDA, Alicia. *Lothar Baumgarten: Los Aristócratas de la Selva y la Reina de Castilla*. Santander : Fundación Botín, 2012. ISBN 9788415469186
- CHOLIDIS, Nadja – LUTZ, Martin. *Die geretteten Götter aus dem Palast vom Tell Halaf: Begleitbuch zur Sonderausstellung des Vorderasiatischen Museums „Die geretteten Götter aus dem Palast vom Tell Halaf“ vom 28. 1. – 14. 8. 2011 im Pergamonmuseum*. Regensburg : Schnell und Steiner; Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 2011. ISBN 9783795424503
- Igor Čierny: *sochy*. [S. l.]: [s. n.], [2005].
- ISRAELI, Yael. *Made by Ennion: ancient Glass Treasures from the Shlomo Moussaieff Collection*. Jerusalem : The Israel Museum, 2011. ISBN 9789652783899
- IVANNIKOVA, Anna Petrovna a kol. *V načale bylo slovo...* Moskva; Sankt-Peterburg : RA „Propaganda“, 2013. ISBN 9785904339050
- JABLONSKÁ, Beata – BUBÁN, Stanislav. *Bazén: Žižkova ul., Bratislava, 30. 4. – 15. 5. 1992*. Bratislava : Štátny fond kultúry pro Slovakia, 1993. ISBN 8090044492
- JACOBY, Joachim – SONNABEND, Martin. *Raphael: drawings*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2012. ISBN 9783941399198
- Jahresbericht 1985-86: Architekturmuseum in Basel*. Basel : Architekturmuseum, 1986.
- Jahresbericht 1987-88: Architekturmuseum in Basel*. Basel : Architekturmuseum, 1988.
- Jahresbericht 1988-89: Architekturmuseum in Basel*. Basel : Architekturmuseum, 1989.
- Jahresbericht 1989-90: Architekturmuseum in Basel*. Basel : Architekturmuseum, 1990.
- Jahresbericht 1990-91: Architekturmuseum in Basel*. Basel : Architekturmuseum, 1991.
- Jahresbericht 1992-93: Architekturmuseum in Basel*. Basel : Architekturmuseum, 1993.
- JAKOB TSCHUI, Valéria – PERSERER, Guido. *Housi Knecht: Wasser-Licht-Skulpturen = Water Light Sculptures*. Gümligen : Blitzschlag, 2003. ISBN 3905185024
- JAKUBOWSKA, Agata. *The ABC of Muzeum Sztuki*. [Łódź]: [Muzeum Sztuki w Łodzi], [2012].
- JANÁČKOVÁ, Dana. *Milan Flajščík: Neúplná bilancia*. Senica : Trnavský samosprávny kraj ; Záhorská galéria v Senici, 2012. ISBN 9788085738902
- JANČÁR, Ivan. *Ildikó Pálová: Viedenské príbehy = Wiener Geschichten = Viennese Stories*. Bratislava : Vydavateľstvo Krása; Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340484
- JANČÁR, Ivan. *Marek Ormandík: Svätí za dedinou*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340385
- JANČÁR, Ivan. *Robert Bielik*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy; Petrus, 2012. ISBN 9788089340439
- JANČÁR, Ivan – Mary Kaliski. *František Reichentál: obrazy a kresby 1913 – 1948 = Paintings and Drawings 1913 – 1948*. Bratislava : Vydavateľstvo Krása; Galéria mesta Bratislava, 2013. ISBN 9788089340477
- JANKOVIČOVÁ, Sabina – POPELÁR, Roman. *Sochárske diela na území Bratislavy, 1945 – 2012, (súpis)*. Bratislava : OZ Resculpture.sk, Asociácia sochárov, 2012. ISBN 9788097109110
- Ješua Mešiacha*. Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2009. ISBN 9788085132571
- JIROUŠEK, Alexander. *Alexander Jiroušek: od Tatier k Dunaju*. [S. l.]: [Alexander Jiroušek], 2004.
- JONES, Kimberly. *Impressionist and Post-Impressionist Masterpieces from the National Gallery of Art*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- JUDLOVÁ, Marie. *Obraz a objekt: Janoušková / Kopecký, Svobodová / Judl*. Tábor : Muzeum Husitského revolučného hnutia, 1984.
- JUNG, Rudolf. *Karel Šmirous: výber barevných fotografií z rastrových diapozitív z let 1908 – 1955 = selection of color photographs from the screened positives from 1908 – 1955*. Praha : Národní technické muzeum, 1993. ISBN 8070370211
- JURÍČKOVÁ, Božena. *Denisa Bogdálíková – Mithote (Hlas tisícich hlasov)*. Trnava : Trnavský samosprávny kraj Senica; Záhorská galéria, 2011. ISBN 9788085738889
- JŮZA, Jiří. *Miloš Urbásek*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2008. ISBN 9788085091830
- KAMMEL, Frank Matthias. *Charakterköpfe: die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung*. Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2013. ISBN 9783936688757
- KANN, Peter. *Erotische Kunst des alten Peru: sinnlich-über-sinnlich*. Wien : Museum für Völkerkunde, 1996. ISBN 3901005048
- KASAJ POLÁČKOVÁ, Ludmila – KLOBUČNÍKOVÁ, Magdaléna. *Ašot Haas: za hranicami geometrie = Behind the Borders of Abstract geometry*. Nové Zámky : Galéria umenia, [2012]. ISBN 9788089330256
- KAZLEPKA, Zdeněk. *68. bulletin Moravské galerie v Brně 2012*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272589
- KELNAR, Vladimír. *Svatá Anežka Česká: princezna a řeholnice*. Praha : Arcibiskupství pražské; Národní galerie v Praze, 2011. ISBN 9788074221453

- KERATOVÁ, Mira a kol. *Lubomír Ďurček: Situačné modely komunikácie = Situational Models of Communication*. Bratislava : Slovenská národná galéria; Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2013. ISBN 9788080591755
- KESERŮ, Katalin. *Hommage à Martyn: kiállítás Martyn Ferenc születésének 100. évfordulójára*. Pécs : Pécsi Galéria, 1999.
- KÉSZMAN, József – SZIJÁRTÓ, Zsolt. *Homeopatikus valóság = Homöopathische Realität = Homeopathic reality*. Budapest : Ernst Múzeum, 2011. ISBN 9789639506558
- Khhhhhh: Slavs and Tatars*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272497
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Őszi képzaukcio 2006*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2006.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Őszi képzaukcio 2007*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2007.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Őszi képzaukcio 2008*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2008.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Tavaszí Képzaukcio 2005*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2005.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Tavaszí képzaukcio 2007*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2007.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Téli képzaukcio 2004*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2004.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Téli Képzaukcio 2005*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2005.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Téli Képzaukcio 2006*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2006.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Téli képzaukcio 2007*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2007.
- KIESELBACH, Tamás a kol. *Kieselbach: Téli Képzaukcio 2008*. Budapest : Kieselbach Galéria, 2008.
- KINCSES, Károly. *Herendi Péter: szolarizált csendéletek = solarised still lives*. Budapest : Bolt Galéria, 1999. ISBN 9639009229
- KING, Elaine A. *Diane Samuels: Retrospective = Retrospektív*. Győr : Municipal Museum of Art, 1999. ISBN 9630374110
- KISS-SZEMÁN, Zsófia a kol. *Galéria Nedbalka: slovenské moderné umenie*. Bratislava : Galéria Nedbalka, 2012. ISBN 9788097053123
- KISS-SZEMÁN, Zsófia. *Stanislav Filko: biela ako ontologický priestor a začiatok všetkého*. Bratislava : Galéria Nedbalka, 2012. ISBN 9788097053130
- KISS-SZEMÁN, Zsófia – BEŇOVÁ, Katarína. *Ladislav Mednyánszky, Barbizon a viedenský „Stimmungsimpressionismus“ = Ladislav Mednyánszky, Barbizon and Austrian „Stimmungsimpressionismus“: výstava sa koná pri príležitosti 160. výročia narodenia umelca = the exhibition is held on the occasion of the 160th anniversary of artist's birth*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340408
- KISS-SZEMÁN, Zsófia – GAŽÍKOVÁ, Zuzana. *Kufor kresieb: Ladislav Mednyánszky (Kresba ako vizuálny denník)*. Liptovský Mikuláš : Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa, 2012. ISBN 9788085706529
- KISS-SZEMÁN, Zsófia – ŠTĚPANOVIČOVÁ, Zuzana. *Nebo nad hlavou – umelci Barbizonu = Under the Open Sky – the Barbizon Painters: Barbizonská škola a jej reflexia v stredoeurópskom maliarstve zo zbierok Oblastnej galérie v Liberci = Barbizon School and its Reflection in Central European Painting in the Collections of the Regional Art Gallery in Liberec*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy; Liberec : Oblastní galerie, 2012. ISBN 9788089340378
- KITTELMANN, Udo – VERWIEBE, Brigit. *Die Sammlung des Bankiers Wagener: die Gründung der Nationalgalerie*. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin; Leipzig : E. A. Seeman, 2011. ISBN 9783865022745
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Stanislav Podhráský. Řevnice : Nakladatelství Arbor vitae*, 2013. ISBN 9788074670374
- KOCH, Andreas – SCHUMACHER, Rainald. *Neugierig?: Kunst des 21. Jahrhunderts aus privaten Sammlungen*. Bielefeld : Kerber Verlag, 2010. ISBN 9783866783805
- KOJIĆ MLADENOV, Sanja – TODOSIJEVIĆ-RAŠA, Dragoljub. *Dragoljub Todosijević – Raša: Pavilion of Serbia at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia = Pavilijon Srbije na 54. Medunarodnoj izložbi umetnosti – la Biennale di Venezia*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011. ISBN 9788684773816
- KOJIĆ MLADENOV, Sanja. *Dragoljub Todosijević-Raša: Light and Darkness of Symbols = Svetlost i tama simbola*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011. ISBN 9788684773823
- KOJIĆ MLADENOV, Sanja. *Prostor za novi dijalog = Space for new dialogue: Muzej savreme umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 20. septembar – 04. oktobar 2008 = The Museum of Contemporary Art Vojvodina in Novi Sad*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2008. ISBN 9788684773472
- KOKLESOVÁ, Bohunka – MACEK, Václav. *Telo po slovensky = Body in Slovak*. Bratislava : FOTOFO; Stredoeurópsky dom fotografie, 2008. ISBN 9788085739480
- KOS, Wolfgang. *Wiener Typen: Klischees und Wirklichkeit*. Wien : Brandstätter Verlag; Wien Museum, 2013. ISBN 9783850337830
- KOSMÁLYOVÁ, Marta. *Dni fotografie v Leviciach 2013: 6. ročník medzinárodného fotografického festivalu 10/5 – 17/6 2013 = Levice Photography Days 2013: 6th year of international festival of photography*. Levice : Regionálne osvetové stredisko v Leviciach, 2013. ISBN 9788097128005
- KOVALČIK, Jozef – ŠTRANEKOVÁ, Mária. *Ateliér odevného dizajnu = Studio of Fashion Design, AFAD*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení, 2008.
- KOZÁK, Csaba. *Jenő Detvay and Péter Herendi: Apropó = A Propos = By the way*. Budapest : A Bolt Galéria kiadványai, 2001. ISBN 9639009334
- KÖHLER, Eva a kol. *New. New York*. Klosterneuburg : Essl Museum, 2012. ISBN 9783902001696
- KRAK, Ladislav. *Stanislav Harangozó: obrazy*. Bratislava : Primaciálny palác, 2012.
- KRAUS, Karola. *Museum of Desires*. Wien : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2011. ISBN 9783902490865
- KRÄFTNER, Johann. *Masterworks from the Collections of the Prince of Liechtenstein*. Tokyo : Asahi Shimbun, 2012.
- KRÄMER, Felix. *Dark Romanticism: from Goya to Max Ernst*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2012. ISBN 9783775733731
- KRÄMER, Sonja Maria. *Leiko Ikemura: i-migration*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2013. ISBN 9783775735407

- KRIŠKA, Fedor. *Miroslav Cipár: Divertimenta*. Bratislava : ARTPEX pre Slov. sporiteľňu, 2007.
- KUBIAK, Szymon – PROBST, Volker. *Figura: kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus dem Bestand des Nationalmuseum Stettin = sztuka pierwszej połowy XX wieku ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie*. Szczecin : Muzeum Narodowe, 2012. ISBN 9788363365042
- KULIG-JANAREK, Krystyna – GOLUBIEW, Zofia. *Zawsze młoda!: polska sztuka okolo 1900*. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012. ISBN 9788375810981
- Kunst im politischen Raum: Schleswig-Holsteinische Gegenwartskunst im Landeshaus*. Kiel : Schleswig-Holsteinischer Landtag, 1990.
- KURINCOVÁ, Elena. *Profesia – Umenie: fotograf Josef Hofer (1883 – 1967) = Profession – Art: Josef Hofer (1883 – 1967), Photographer*. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788096986491
- KUSÁ, Alexandra – SEDLÁKOVÁ, Radomíra – ZAJÍCOVÁ, Kristýna. *Česko-slovenský pavilon v Benátkach = Pavilion of the Czech Republic and the Slovak Republic in Venice*. Praha : Národní galerie v Praze, 2013. ISBN 9788070355305
- LABUDA, Vladimír – ŠMÁLIK, Michal. *Andrej (Andor) Spóner: politik, právnik, spisovateľ, šachista*. Veľká Lomnica : Obec Veľká Lomnica, [2012].
- LABUDA, Vladimír – ŠMÁLIK, Michal. *Gregor František Berzeviczy: právnik, osvietenec, národohospodár, reformátor*. Veľká Lomnica : Obec Veľká Lomnica, [2012].
- LABUDA, Vladimír – ŠMÁLIK, Michal. *Ján (Hans) Broos: architekt, pedagóg*. Veľká Lomnica : Obec Veľká Lomnica, [2012].
- LABUDA, Vladimír – ŠMÁLIK, Michal. *Matej (Mátyás) Vitéz: akademický maliar, pedagóg*. Veľká Lomnica : Obec Veľká Lomnica, [2012].
- LABUDA, Vladimír – ŠMÁLIK, Michal. *Teodor (Tivadár) Spóner: politik, právnik*. Veľká Lomnica : Obec Veľká Lomnica, [2012].
- LAHODA, Vojtěch – JEDLIČKA, Jan. *Jan Autengruber: 1887 – 1920*. Praha : Nakladatelství Arbor vitae; Západočeská galerie v Plzni, 2009. ISBN 9788086300931
- LaCHAPELLE, David. *Hotel LaChapelle*. New York : Bulfinch Press, 2009. ISBN 9780821226360
- LAMBIČ-FENJČEV, Sunčica – POPOV, Slavica. *Stevan Kojić: Samodrživi sistemi apsurdna = Self-Sustaining Systems of Absurdity*. Zrenjanin : Savremena galerija Zrenjanin, 2010. ISBN 9788660630140
- LAMOUCHE, Anne-Isabelle – JOURDAIN, Béatrice. *FIAC / Paris : Reed Expositions France*, 2005.
- LAMOUCHE, Anne-Isabelle – JOURDAIN, Béatrice. *FIAC 04: 31 edition Paris: Foire Internationale d'Art Contemporain 21-25 Oct. 2004 Paris expo, Porte de Versailles*. Paris : Reed expositions France, 2004.
- LANDAU, Suzanne. *Magic Lantern: [recent Acquisitions in Contemporary Art]*. Jerusalem : The Israel Museum, 2011.
- LARESE, Franz – JANETT, Jürg. *Konstruktive Kunst aus der Tschechoslowakei: Hugo Demartini, Jan Kubíček, Karel Malich, Zdeněk Sýkora, Miloš Urbásek*. St. Gallen : Galerie im Erker, 1972.
- LASERE, Franz. *Sophie Taeuber-Arp: Reliefs Collagen Gouachen Zeichnungen*. St. Gallen : Erker-Galerie, 1985.
- LASSAIGNE, Jacques. *Miró, Vasarely, Schumacher, Čelić: ze VII. mezinárodní grafické výstavy v Lublani*. Praha : Národní galerie v Praze, 1967.
- LEMBKE, Katja – SCHMITZ, Bettina. *Giza: Am Fuß der großen Pyramiden*. München : Hirmer Verlag GmbH; Hildesheim : Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, 2011. ISBN 9783777434810
- Lempertz 1845. 1/2013, Bulletin*. [Köln]: [Kunsthhaus Lempertz], [2013].
- Leon Tarasewicz: dipingere*. Warszawa : Galeria Sztuki Współczesnej Zacheta, 2001. ISBN 8387587869
- LEWALLEN, Constance – RINDER, Lawrence – TRINH, T. Minh-Ha. *The dream of the audience: Theresa Hak Kyung Cha (1951 – 1982)*. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 2001. ISBN 0520232879
- LIN, Shijian. *On Spot: International Event Design*. Hong Kong : Sendpoints Publishing, [2013]. ISBN 9789881562401
- LOVIŠKOVÁ, Danica. *Ján Ľapák: Upojenie*. Trenčín : Galéria M.A. Bazovského, 2012. ISBN 9788097110512
- LOWENSTEIN, Kate. *Miotte*. New York : Chelsea Art Museum, 2006.
- LOZZI, Roma. *Villa d'Este: Hadrian's Villa, Villa Gregoriana, Tivoli*. Rome : Lozzi Roma, 1998. ISBN 8886843526
- LUCKHARDT, Jochen. *Das „Küchenstück“ von Ludger tom Ring d. J. (1562): Kunst in Antwerpen zwischen Münster und Braunschweig*. Braunschweig : Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig, 2013. ISBN 9783922279709
- LUDIKOVÁ, Zuzana – BURAN, Dušan. *Talianska malba = Italian Painting*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2013. ISBN 9788080591748
- LUKOVÁ, Jana – VYSKUPOVÁ, Martina. *Mučenícke legendy: výber zo zbierok Galérie mesta Bratislavy*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340392
- LUNGOVÁ, Barbora. *Dívčí sen 2009: Testosteron*. Brno : Uff!Art, 2009. ISBN 9788025455456
- ĽUPTÁKOVÁ, Eva. *Lúčky 2012: maliarske sympóziu*. Dolný Kubín : Oravská galéria, 2012. ISBN 9788088918240
- LYNCH, Megan a kol. *Práce z Kalifornie = Work from California*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272480
- MAGID, Václav – ŠOŠKOVÁ, Nina. *2012 Outdoor gallery: Banská Bystrica, Nitra*. [S. l.]: Nina Šošková, [2012]. ISBN 9788097115272
- MAGID, Václav – FERENCOVÁ, Yvonna. *Václav Magid: souřadnice = coordinates*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272558
- MAINER, José-Carlos. *Joaquín Costa: el Fabricante de Ideas*. Zaragoza : Gobierno de Aragón, Dirección General de Cultura, 2011. ISBN 9788483802670
- MAJLINGOVÁ, Zuzana L. *Martin Piaček 2006 – 2012*. Banská Bystrica : Stredoslovenská galéria, 2012. ISBN 9788088681717
- Malarstwo na miedzi = Paintings on Copper*. Praha : Národní galerie v Praze; Legnica : Muzeum Miedzi w Legnicy, 2003. ISBN 8388155180
- MALZACHER, Florian a kol. *Truth is Concrete: <http://truthisconcrete.org>: a 24/7 marathon camp on artistic strategies in politics and political strategies in art: 21/09 – 28/09/2012/steirischer herbst/ Graz/*. Graz : Steirischer Herbst Festival, 2012.

- Marca-Relli: *February 1970*. New York : Marlborough-Gerson Gallery Inc, 1970.
- Marília Maria Mira: *In den Wolken = Nas Nuvens = In the Clouds*. Wien : V & V Galerie; Montreal : Galerie Jocelyne Gobeil, 1993.
- MARKOWSKA, Anna a Barbara Baworowska. *PERMAFO*. Wrocław : Muzeum Współczesne; Muzeum Narodowe, 2012.
ISBN 9788363350031
- Masterpieces from the Norton Simon Museum*. Pasadena : Norton Simon Museum, 1989. ISBN 0915776057
- MATSUOKA, Kiyoko a kol. *Dušan Kállay and the artists in Bratislava*. Bratislava : GMB, 2009.
- MAURER, Dóra. *Konstruktív konkrét strukturális herestetik 2. = Seeking constructive concrete structural 2*. Budapest : Nyílt Struktúrák Művészeti Egyesület, 2009. ISBN 9789638744487
- MAURER, Dóra. *Péter Herendi. Jenő Detvay. Balász Czeizel: szoros együtthangzás = in close harmony = une parfaite harmonie*. Budapest : A Bolt Galéria kiadványai, 2002. ISBN 9639009393
- MAURICE-CHABARD, Brigitte. *Bellérophon et la Chimère*. Autun : Musée Rolin, 2009.
- MAYMÓ, Jaume a kol. *Ecoproducte Ecodisseny*. Barcelona : Museu de les Arts Decoratives, Departament d'Imatge i Producció Editorial, 2005. ISBN 8476091664
- MAZUROVÁ, Elena – BENČEKOVÁ-TAHY, Zuzana. *Wir retten und verschönern: Eine Auswahl von Restaurierungsarbeiten 1990 – 1995*. Bratislava : Denkmalinstitut; Regionales Restaurierungsatelier, 1995. ISBN 8096716352
- MEADE, Fionn. *SOLO: featured artist in this issue: Nina Canell*. Vicenza : AmC Collezione Coppola, 2012.
- MECKLENBURG, Virginia M. – MCCARTHY, Todd. *Telling Stories: Norman Rockwell from the collections of GEORGE LUCAS and STEVEN SPIELBERG*. New York : Abrams; Washington : Smithsonian American Art Museum, 2010. ISBN 9780810996519
- MEISEL, Louis K. *Photorealism: in the Digital Age*. New York : Abrams, 2013. ISBN 9781419708282
- Meisterwerke der Prager Burggalerie: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien 4. Juni bis 22. September 1996*. Wien : Kunsthistorisches Museum, 1996. ISBN 3900325588
- MELIŠ, Juraj – KLOBUČNÍKOVÁ, Magdaléna. *Juraj Meliš: Dé principió*. Nové Zámky : Galéria umenia Ernesta Zmetáka, 2012.
ISBN 9788089330249
- MENDELSON, Amitai. *The Wood Menagerie: works by Rudi Lehmann*. Jerusalem : The Israel Museum, 2011. ISBN 9789652783929
- MENZEL, Martha-Christine. *GA-NETCHÚ!: the manga anime syndrome*. Frankfurt am Main : Deutsches Filminstitut; Museum für Angewandte Kunst, 2008. ISBN 9783887990800
- MERCINA, Vanja. *Galerija likovnih samorastnikov Trebnje = Gallery of Naïve Art in Trebnje*. Trebnje : Center za izobraževanje in kulturo, 2007. ISBN 9789619212004
- MESZÁROS, Júlia N. *Municipal Museum of Art Győr*. Győr : [Municipal Museum of Art], [1998]. ISBN 9630498774
- MIKLOŠ, Peter. *Architekt Peter Stec (60): Architektúra, básne, obrazy 2009*. [Bratislava]: [Galéria architektúry SAS], 2009.
- MIKLOŠKOVÁ, Lucia – KRALOVANSKÝ, Ľubomír. *Oltáre súčasnosti – súčasné oltáre: reflexia kresťanstva v slovenskom vizuálnom umení v horizonte obdobia nultých rokov (od roku 2000 až po súčasnosť)*. Martin : Turčianska galéria v Martine, [2012]. ISBN 9788088686644
- MIKOLAJSKI, Olgierd. *Od Vogla do Cybisa = From Vogel to Cybis: Ikonografia Pieskowej skały (1786 – 1935) = Iconography of Pieskowa skała from 1786 to 1935: Katalog wystawy sierpień – wrzesień 2013*. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2013. ISBN 9788361866350
- MIKOLÁŠEK, Martin – PIVODA, Petr. *Barbora Lungová*. Ostrava : Šmíra-Print, 2012. ISBN 9788087427224
- MILLER, Harland – RUSCHA, Edward. *International Lonely Guy*. New York : Rizzoli, 2010. ISBN 9780847829286
- MINAMI, Yusuke. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 028, Iwakuma Rikiya*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- MINAMI, Yusuke. *Given Forms: Tatsuno Toeko, Shibata Toshio*. Tokyo : The National Art Center, 2012.
- MIRON, Aya. *Life: a Users Manual*. Jerusalem : The Israel Museum, 2011. ISBN 9789652783875
- MIYAJIMA, Ayako. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 025, Kristin Baker*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- MLADENOV, Svetlana – PINTILIE, Ileana. *Dan Peržovski (Dan Perjovschi): chalk reality: crtež – instalacija = drawing – installation*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011. ISBN 9788684773786
- MLADOVSKY, Jan – GEBAUER, Kurt. *Whyrwhere*. Praha : Akademie výtvarných umění v Praze; Ausdruck Books, 2013.
ISBN 9788087108406
- MONCOLOVÁ, Ivana – Mária Machatová. *Mária Machatová: [výber z tvorby = selection of the artworks]*. [Nitra]: Mária Machatová; [Bratislava]: Tympanon, 2012. ISBN 9788096938582
- MONCOLOVÁ, Ivana – WEISS, Pavol. *White & Weiss: contemporary art auction = aukcia súčasného umenia*. [Bratislava]: [White & Weiss], 2012. ISBN 9788097095215
- MONGI-VOLLMER, Eva – BÜCKLING, Maraike. *Schönheit und Revolution: Klassizismus 1770 – 1820*. Frankfurt am Main : Liebighaus Skulpturensammlung; München : Hirmer, 2013. ISBN 9783941399273
- Montreux Art Gallery: 5ème Salon d'Art Contemporain 11 – 15 Novembre 2009*. Les Avants : Montreux Art Gallery, [2009].
- MOPP: Max Oppenheimer 1885 – 1954*. Wien : Jüdisches Museum der Stadt Wien, 1994. ISBN 3852021138
- MORÁN TURINA, José Miguel – ALVAR EZQUERRA, Alfredo – SÁENZ DE MIERA, Jesús. *Homo Ludens: le jeu dans les collections du Museo del Prado = games in the Museo del Prado Collections = juego en las colecciones del Museo del Prado*. Lausanne : Musée Olympique – Fondation du Musée Olympique, 2002. ISBN 929160058X
- MORAVČÍKOVÁ, Henrieta Hammer – DULLA, Matúš – TOPOLČANSKÁ, Mária. *Spoznajte architektúru 60. a 70. rokov prostredníctvom jej tvorcov! = Lernen Sie die Architektur der 60. und 70. Jahre über ihre Schöpfer kennen!: Dni architektúry 2004 = Architekturtage 2004*. Bratislava : Spolok architektov Slovenska, 2004.
- Moravská galerie v Brně: Uměleckoprůmyslové muzeum*. Brno : Moravská galerie, [s. a.].

- Morimura Yasumasa: *self-portrait as art history*. Vol. 1. Tokyo : Asahi Shimbun, 1998.
- Morimura Yasumasa: *self-portrait as art history*. Vol. 2. Tokyo : Asahi Shimbun, 1998.
- MOTOHASHI MĀKI MANTILA, Yayoi. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 030, Taiji Matsue*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- MOTTE MASSELINK, Nathalie – MASSELINK, Reid – DRELON, Klara. *25 Dessins Anciens = 25 Master Drawings*. Paris : Galerie Nathalie Motte Masselink, 2013.
- MÜNZKER, Viktoria. *Into the Unknown: Viktoria Münzker*. Vienna : Viktoria Münzker, 2012.
- Museums of Korea: The Korean National Committee for ICOM*. [Seoul]: Korean National Committee for ICOM, [1996].
- MUSILOVÁ, Helena. *František Kupka: the road to Amorpha: Kupka's Salons 1899 – 1913*. Praha : National Gallery in Prague, 2012. ISBN 9788070355121
- N. MÉSZÁROS, Júlia. *Mask = Maszk = Masque: P Herendi*. Budapest : A Bolt Galéria kiadványi, 2004. ISBN 963900944X
- NAGAYA, Mitsue. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 029, Kito Kengo*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- NAGAYA, Mitsue. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 031, Bjørn Melhus*. Tokyo : The National Art Center, 2011. *National Museum of History: visitors guide*. [Taipei]: [Huang Kuang-nan], [1998]. ISBN 9570012897
- NEPŠINSKÁ, Mária. *Medzinárodné sympóziu u umeleckého šperku 2012 = International Symposium of Artistic Jewellery 2012: Združenie šperkárov AURA / Jewellers Association AURA, Škola užitkového výtvarníctva v Kremnici / School of Applied Arts in Kremnica, NBS Múzeum mincí a medailí Kremnica / Coin and Metal Museum Kremnica*. Bratislava : Ministerstvo kultúry SR; Fond výtvarných umení, 2012. ISBN 9788096985463
- NEŠLEHA, Pavel. *Panenský Týnec 1991 – 1997*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 1997.
- NETUŠIL, Lubomír. *Ladislav Machoň*. Pardubice : Východočeská galerie, 1988.
- NEUMANN, Hans-Jörg. *Steps to heaven: Bilder in Bewegung = Sculptures in Motion: De Maatschap Internationaal. Jan Doms, ... unterstützt durch: Soundscapes-Peter Hofland*. Tilburg : Maatschap Internationaal; Meißen : Stadtmuseum Meißen, 2000. ISBN 9080571415
- NEWTON, Helmut – NEWTON, June. *Helmut Newton: World Without Men*. Köln : Taschen, 2013. ISBN 9783836545129
- NEWTON, June. *Helmut Newton: polaroids*. Köln : Taschen, 2011. ISBN 9783836528863
- NISHINO, Hanako. *Artist File 2011: the NACT Annual Show of Contemporary Art. 027, Tara Donovan*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- NOBILE, Marco Rosario. *Una arquitectura gótica mediterránea. Volumen II*. Valencia : Conselleria de Cultura i Educació, Subsecretaria de Promocio Cultural, 2003. ISBN 8448235460
- NOVOTNÁ, Hana. *Acta musaei Scepusiensis 2010 – 2011*. Levoča : SNM – Spišské múzeum Levoča, 2012. ISBN 978808516753
- Nový ornament = New Ornament: katalóg k workshopu a výstave troch ateliérov textilného dizajnu = catalogue to the workshop and the exhibition of three studios of textile design*. Bratislava : ÚLUV; Vysoká škola výtvarných umení, 2009.
- OBERHOLLENZER, Günther. *Martin Schnur: Vorspiegelung*. Klosterneuburg : Museum Essl, 2013. ISBN 9783902001726
- OBERHOLLENZER, Günther. *Tim Eitel: Besucher*. Klosterneuburg : Museum Essl, 2013. ISBN 9783902001740
- OBERHOLLENZER, Günther – TOMEK, Viktoria. *Sehnsucht ich*. Klosterneuburg : Museum Essl, 2013. ISBN 978390200177
- ONDRUŠEKOVÁ, Anna. *Odkryté hodnoty: prvá stála expozícia Tatranskej galérie v Poprade*. Poprad : Tatranská galéria, [2012]. ISBN 9788088851332
- ONDRUŠEKOVÁ, Anna. *Vyšné Ružbachy – génius loci: areál Medzinárodného sympózia Vyšné Ružbachy 9. – 21. júla 2012*. Poprad : Tatranská galéria, 2012. ISBN 9788088851356
- ONDRUŠEKOVÁ, Anna – KOVÁČIKOVÁ, Mira. *50 rokov Tatranskej galérie v Poprade 1960 – 2010*. Poprad : Tatranská galéria, 2010. ISBN 9788088851318
- ORAVCOVÁ, Jana – MYTKOWSKA, Joanna. *What You See Is What You Get: projected: Poland*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 2000.
- OTTINGER, Didier a kol. *Le Surréalisme: exposition organisée par le Centre Pompidou a partir de sa collection*. Tokyo : The National Art Center, 2011.
- PAJASTIE, Eila. *Tuulikki Pietilä: Grafiikkaa = Grafik = Graphic = Gravures, 1945 – 1970*. [Helsinki]: [s. n.], [1970].
- PALATA, Oldřich. *Hold sklu = A homage to Glass: Josef Kaplický a práce jeho žáků z padesátých a z počátku šedesátých let 20. století ve sbírkách Severočeského muzea v Liberci = Josef Kaplický and his student works from the 1950s and early 1960s in the collections of the North Bohemian Museum, Liberec*. Liberec : Severočeské muzeum, 2011. ISBN 9788087266069
- PARAJKA, Martin – BACHRATÝ, Bohumír. *Pocť majstroví maliarovi Pavlovi Potočkovi*. Bratislava : FO ART, 2013. ISBN 9788088973959
- PARSZEWSKA, Dorota. *Architektura plakatu: graficy-architekci z kregu Politechniki Warszawskiej w latach 1915 – 1939*. Warszawa : Muzeum Plakatu w Wilanowie; Muzeum Narodowego w Warszawie, 2005. ISBN 837100334X
- PAŠTEKOVÁ, Michaela – JABLONSKÁ, Beata. *Magisterské diplomové práce 2012 = Master diploma works 2012*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení, 2012. ISBN 9788089259601
- PÁTEK, Jiří. *ELEMENT F: fotografie a umění ve druhé polovině 20. století*. Brno : Moravská galerie, 2012. ISBN 9788070272565
- PAUER, Marián – KLAMAR, Joe. *Joe Klamar: Pohyblivý svet = Moving World*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy; Ministerstvo kultúry SR, 2012. ISBN 9788089340460
- PAUER, Marián. *Oliver Solga: definitionen des Humors*. Pezinok : Gomini, 1996. ISBN 809759485
- PEČINKOVÁ, Pavla. *Viktor Karlík: Světla města 1990 – 2010 = The city lights 1990 – 2010 = Les lumières de la ville 1990 – 2010*. Praha : [Viktor Karlík]; Společnost pro Revolver Revue, 2010. ISBN 9788087037263
- PEDERSEN, Eva de la Fuente – POULSEN, Hanne Kolind – ARNKLIT, Folmer. *Flowers and World Views*. Copenhagen : Statens Museum for Kunst, 2013. ISBN 9788792023223

- PERCY, Ann. *James Castle: a retrospective*. Philadelphia : Philadelphia Museum of Art, 2008. ISBN 9780876332061
- PEREZ, Nissan N. *Helmar Lerski: working Hands: photographs from the 1940s*. Jerusalem : The Israel Museum, 2011. ISBN 9789652783868
- PERRAULT, Dominique. *L'architecture d'aujourd'hui*. N° 379. Montpellier : Archipress, 2010. ISBN 9782918832058
- PERRAULT, Dominique. *Metropolis?: 12th International Architecture Exhibition – Venice Biennale: French Pavilion*. Venice : Press kit, 2010.
- PERRY-LEHMANN, Meira. *The Prince and the Paper: masterworks from the Esterhazy Collection, Museum of Fine Arts, Budapest*.
Jerusalem : The Israel Museum, 2011. ISBN 9789652783851
- PESENTI, Allegra. *Rachel Whiteread Drawings*. Los Angeles: Hammer Museum; Munich; London; New York : Prestel – DelMonico Books, 2010. ISBN 9783791350387
- PETITOT, Bernard. *Dewasne: Arche de la Défense / Rondes-Bosses*. Arras : Noroit/Arras, 1996. ISBN 2908626225
- PETRÁNSKY, Ludo. *Milan Lukáč*. [Bratislava]: [SPP], [2009].
- PETRÁNSKY, Ludo. *Tichá pošta spomienok: Martin Augustín*. [S.l.]: [Martin Augustín], 2007.
- PETRÁNSKY, Ludo. *Večné príbehy snov Milana Lukáča*. [S. l.] : [s. n.], [2005].
- PETRÁNSKY, Ludovít. *Jozef Kollár*. Modra : Design friendly, 2012. ISBN 9788097113308
- PIATROVÁ, Alena. *Teodor Jozef Tehel: oheň duše*. Trnava : Galéria Jána Koniarka, 2002. ISBN 8085132362
- PLASSMANN, Otmar a kol. *19. Jahrhundert = 19th Century: 11. Mai 2013 Köln. 1010, Lempertz Auktion*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2013.
- PLASSMANN, Otmar a kol. *Alte Kunst = Old masters 11. Mai 2013 Köln. Lempertz Auktion 1010*. Köln : Kunsthaus Lempertz, 2013.
- POHANKA, Reinhard – HEIN, Irmagard. *Pharaonen und Fremde: Dynastien im Dunkel*. Wien : Museen der Stadt Wien, 1994.
ISBN 38520211562
- POHRIBNÝ, Arsén. *Chaimowicz: Lieber Papa!: ein Kind sieht den 2. Weltkrieg und schickt dem Vater Karten ins Gefängnis: Lebensspur: der Weg ins Weiss*. Wien : Alpha-Verlags-Ges., [1991].
- POIVERT, Michel – FENBY, Jonathan. *Nordkorea*. Berlin : Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2006. ISBN 9783896027399
- POMMERANZ, Johannes W. *Wunderbare Bücherwelten: Moderne Druckkunst aus Hamburg*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2010. ISBN 9783936688429
- PONGE, Francis. *O. Debré*. New York : M. Knoedler, 1964.
- POPELÁR, Roman. *Jozef Srna*. Bratislava : Vydavateľstvo Krása; Galéria mesta Bratislavy, 2012. ISBN 9788089340422
- POPELKOVÁ, Eva. *Slovenské moderné umenie 20. storočia v Turci*. Martin : Turčianska galéria, 2002. ISBN 8088686393
- POSPISZYL, Tomáš – GRUŇ, Daniel. *Archiv Júliuse Kollera: Badateľna = Július Koller archive: Study room*. Praha : Tranzit, 2012.
- POTROK, Marián – ANOŠKINOVÁ, Viera. *23. bienále ilustrácií Bratislava: 02. 09. – 26. 10. 2011*. Bratislava : Bibiana, 2011.
ISBN 9788089154333
- POTUŽÁKOVÁ, Jana. *VIII. mezinárodní bienále kresby Plzeň 2012 = VIII. International Biennial of Drawing Pilsen 2012*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni; Zájmové sdružení právnických osob Bienále kresby Plzeň, 2012.
Práce z ateliérů = Arbeiten aus den Ateliers = works from the studios. Český Krumlov: Egon Schiele centrum, [2003]. ISBN 8090295738
- PRIESOLOVÁ, Helena – KORMOŠOVÁ, Ružena. *Jozef Hanula: *6. 4. 1863 Liptovské Sliače †22. 9. 1944 Spišská Nová Ves*. Liptovské Sliače : Obec Liptovské Sliače; Mesto Spišská Nová Ves, [2013]. ISBN 9788097133702
- Primeri nevidljive umetnosti: (digitalizacija zbirke konceptualne umetnosti MSVU) = Examples of Invisible Art: (digitizing collection of conceptual art of MCAV)*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2012. ISBN 9788684773908
- PUHLE, Matthias. *Otto der Große und das Römische Reich: Kaisertum von der Antike zum Mittelalter*. Regensburg : Schnell und Steiner; Magdeburg : Kulturhistorisches Museum, 2012. ISBN 9783795424916
- PUTIŠOVÁ, Mira. *2010 Outdoor gallery – betónový podstavec: 2011 Outdoor gallery – betónový podstavec*. Nitra : Outdoor Gallery, [2011].
ISBN 9788097080600
- PUTIŠOVÁ, Mira a kol. *Priestor a priestor = Space and space*. [Žilina]: Nina Šošková, 2012. ISBN 9788097115227
- PUTIŠOVÁ, Mira – Lucia Gregorová. *From Ján With Love: Artworks by Ján Triáška 2010 –2013*. Bratislava : Orman, 2013. ISBN 9788097146146
- RAIS, Antonín a kol. *Ladislav Postupa: Salon Mina*. [S. l.]: [Ladislav Postupa], [1987].
- RATTEMEYER, Volker. *Alexej von Jawlensky zum 50. Todesjahr: Gemälde und graphische Arbeiten*. Wiesbaden : Museum Wiesbaden, 1991.
ISBN 3892580154
- RECHT, Roland a kol. *Nicolas de Leyde, sculpteur du XVe siècle: un regard moderne*. Strasbourg : Éd. des Musées de Strasbourg, 2012.
ISBN 9782351250952
- RESTANY, Pierre. *Mlynárčik, Urbásek*. Paris : Galerie Raymonde Cazenave, 1967.
- RHEE, Wonil a kol. *Thermocline of Art: New Asian Waves*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2007. ISBN 978377520731
- RIEMENSCHNEIDER, Burkhard. *Wolfgang Tillmans*. Köln : Taschen, 2011. ISBN 9783836531054
- RICHTEROVÁ, Alena – ČORNEJOVÁ, Ivana. *The Jesuits and the Clementinum*. Prague : National Library of the Czech Republic; Czech Province of the Society of Jesus, 2006. ISBN 8070504870
- RÓNAIOVÁ, Veronika – MOLITOR, Jozef. *Sociálna sonda 2: v koncepcii Veroniky Rónaiovej*. Trnava : Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2012. ISBN 9788080825423
- ROSE, Romani – ŽÁRYOVÁ, Tatiana. *Holokaust Sintov a Rómov: katalóg stálej výstavy v Štátnom múzeu v Osvienčime*. Bratislava : Rada mimovládnych organizácií rómskych komunit, 2007.
- ROTTERS, Eberhard. *Hebert Baumann*. Berlin : Galerie Diogenes, [1965].
- ROUSOVÁ, Hana. *Zdeněk Dvořák 1897–1943: sochař abstrakcionista*. Řevnice : Nakladatelství Arbor vitae; Praha : Památník národního písemnictví, 2013. ISBN 9788074670350

- RUDZITE, Ksenija. *Secundum Artem: 19. gadsimta akadēmiskā glezniecība*. Rīga : Valsts Makslas Muzejs, 2003. ISBN 9984194663
- RUF, Beatrix. *Blasted Allegories: works from the Ringier Collection = werke Aus Der Sammlung Ringier*. Zürich : JRP / Ringier, 2008. ISBN 9783905829402
- RUSSELL, William B. – DE BARBIERI, Laura. *The Lobkowitz Collections: Six Centuries of Patronage*. Prague : The Lobkowitz Collections, 2000.
- SACCHETTI, António. *Portugal. go deeper: into culture*. Lisboa : Icep Portugal, 2004.
- SALVESEN, Britt – CRONAN, Todd. *See The Light: Photography, Perception, Cognition: The Marjorie and Leonard Vernon Collection*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art; München; London; New York : Prestel, 2013. ISBN 9783791353081
- Salvo: *Bilder 1973 – 1982 = Peintures 1973 – 1982*. Luzern : Kunstmuseum Luzern; Lyon : Le Nouveau Musée Villeurbanne, 1983. ISBN 3267424
- SALZMANN, Siegfried. *Herbert Baumann: Skulpturen, Zeichnungen*. Duisburg : Wilhelm Lehmbruck Museum, 1968.
- SANDER, Jochen – SYBALLA, Katrin. *Albrecht Dürer : His Art in Context*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2013. ISBN 9783941399310
- SEIDEL, Anna – KOVALEVSKI, Bärbel – SCHULTZ, Nikola. *Souverän in Marmor: Carl I. – Geschichten eines Bildnisses*. Braunschweig : Herzog Anton-Ulrich Museum Braunschweig, 2013. ISBN 9783922279693
- SEMOTAN, Elfie – LOERS, Veit. *Kurt Kappa Kocherscheidt*. Klosterneuburg : Museum Essl, 2013. ISBN 9783902001764
- SENZOKU, Nobuyuki. *Hermitage: 400 Years of European Masterpieces from the State Hermitage Museum*. Tokyo : Nippon Television Network Corporation, 2012.
- Sezon Słowacki: kraina nieodległa*. Warszawa : Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2002. ISBN 8089117007
- SCHINDLER, Thomas a kol. *Zünftig!: Geheimnisvolles Handwerk 1500 – 1800*. Nürnberg : Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013. ISBN 9783936688733
- SCHMIDT, Georg. *POP etc.: Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten 19. September bis 31. Oktober 1964*. Wien : Museum des 20. Jahrhunderts, 1964.
- SCHRAMMOVÁ, Ágnes. *Erna Masarovičová*. Bratislava : SPP, [2006].
- SCHUARTZ, Elvira. *Atraves do vidro: objetos e poemas = Through glass: objects and poems*. São Paulo : Lacocca, 2006. ISBN 858739603X
- SKALSKÝ, Vladimír. *Stvoření / Stvorenie / Creation: Martina Mináriková*. [Dvůr Králové nad Labem]: [Martina Mináriková], 2003. ISBN 8023922475
- SKRAK, Ladislav. *Národný umelec, prof. Orest Dubay: Výber z maliarskeho a grafického diela*. Bratislava : Národná rada Slovenskej republiky; Slovenský zväz protifašistických bojovníkov; Klub výtvarných umelcov a teoretikov, 2004.
- SKRUPSKELIS, E. *Vladimiras Dubeneckis 1888. IX. 6 – 1932. VIII. 10: jubiliejinė kūrybos paroda, skirta 100-osioms gimimo metinėms*. Vilnius : Lietuvos TSR Istorijos ir Etnografijos muziejus, 1988.
- SNYDER, James S. *Renewed: the Israel Museum, Jerusalem: camps Renewal Project*. Jerusalem : The Israel Museum, 2011. ISBN 9789652783912
- Sochařský – sculpture workshop: dřevo – wood 2002*. Zlín : Nadace Tomáše Bati, 2002.
- SOLOMONT, Alan D. *Afganistán posible = Another Afghanistan*. [Sevilla]: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo; [Madrid]: Embajada de Estados Unidos, 2010.
- SPECTOR, Nancy. *Gabriel Orozco: Asterisms*. New York : Guggenheim Museum, 2012. ISBN 9780892074846
- SRP, Karel. *Jan Zrzavý: Božská hra*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012. ISBN 9788074670213
- STEFANIAK, Krystyna – SZYDŁOWSKI, Stefan. *Wojciech Fangor: space as play*. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012. ISBN 9788375811001
- STEIHAUG, Jon Ove a kol. *Edvard Munch: 1863 – 1944*. Oslo : Munch-museet; Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design; Milano : Skira, 2013. ISBN 9788281540750
- STEINBERG, Shlomit. *Rubens, Venus, and Adonis: anatomy of a Tragedy*. Jerusalem : The Israel Museum, 2012. ISBN 9789652783936
- STEPANOV, Sava. *Mira Brtka i Andy Warhol: (ne)mogući susret*. Novi Sad : Galerija BELART, 2011.
- STEPANOV, Sava. *Mira Brtka i grupa illumination*. Vojvodine : Fondacija Brtka Kresoja; Novi Sad Galerija Bel Art, [2011].
- STETTLER, Michael. *Současná švýcarská architektura*. [S. l.]: [s. n.], [1970].
- STJÖSTRÖM, Johan. *Bruce Nauman*. Göteborg : Gothenburg Museum of Art, 2013. ISBN 9789187968822
- STOMBERG, John R. *A Changing World: New England In The Photographs of Verner Reed 1950 – 1972*. Beverly : Commonwealth Editions; Historic New England, 2004. ISBN 1889833940
- STROBL, Alice – WEIDINGER, Alfried. *Oskar Kokoschka, Works on Paper: the Early Years, 1897 – 1917*. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1994. ISBN 0810968797
- STUPICA, Maruša. *Jože Horvat – Jaki: Rojstvo (rebirth of) Meduze: risbe s tušem od 1965 do 1980*. Trebnje : Galerija likovnih samorastnikov, 2010. ISBN 9789619212080
- SZEEMANN, Harald. *La Biennale di Venezia: 49. esposizione internazionale d'arte: platea dell'umanita = plateau of humankind = Plateau der Menschheit = Plateau de l'humanité*. Venezia : Marsilio, Biennale di Venezia, 2001. ISBN 883177848X
- SZNAJDERMAN, Eva – SHARON-DEBEL, Nirit. *Frank Auerbach: portraits on Paper*. Jerusalem : The Israel Museum, 2012.
- SZOMBATHY, Bálint. *Herendi Péter: négyanegyedikén*. Budapest : Magyar Műhely Kiadó, 2004. ISBN 9637596429
- SZŰCS, Károly – HERENDI, Péter. *Emulsion Engravings*. Budapest : Bolt Galéria, 1999. ISBN 9639009253

- SZYDŁOWSKI, Stefan. *Wojciech Fangor: przestrzeń jako gra = space as play*. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012. ISBN 9788375811018
- ŠETLÍK, Jiří. *Maliř Ota Šik = Der Maler Ota Šik: Katalog*. [Praha]: [s. n.], 1994.
- ŠETLÍK, Jiří – RAIMANOVÁ, Ivona. *FineArt '96*. Praha : FINEART, 1996.
- ŠETLÍK, Jiří – Zemanová, Helena. *Eva Kmentová*. Litomyšl : Muzeum a galerie Litomyšl, 1995.
- ŠEVEČEK, Ludvík a kol. *Ovčáček !!!: 1933/2013*. Ostrava : Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2013. ISBN 978808740520
- ŠEVEČEK, Ludvík. *Eduard Ovčáček: Premeny médií 1960 – 2012*. Trenčín : Galéria M.A. Bazovského, 2012.
- ŠMIDRKAL, Pavel. *Maliřská sklizeň Karola Molnára: 65. výročí osvobození od fašismu*. Praha : Rudolfinum, 2010.
- ŠTĚPÁN, Petr. *Tal R (*1967) Dánsko / Denmark: výběr z díla = Tal R (*1967) Dánsko/Denmark: selection of work*. Praha : Galerie MIRO, 2012. ISBN 9788090423992
- ŠVANTNEROVÁ, Jana. *Tieň minulosti = The Shadow of the Past*. Bratislava : Neinvestičný fond židovského kultúrneho dedičstva – Menorah, 2013. ISBN 9788096972036
- TAMÁSOVÁ, Alexandra. *Robert Bielik*. Bratislava : Galéria Linea, 2013. ISBN 9788096821075
- TAUBHORN, Ingo – WOISCHNIK, Brigitte. *Lillian Bassman & Paul Himmel: die erste Retrospektive = the First Retrospective*. Heidelberg : Kehrer Verlag, 2012. ISBN 9783868283655
- TAVEL, Hans Christoph von. *Kunstmuseum Bern*. Zürich : Schweiz. Institut für Kunstwis., 1994. ISBN 3908184355
- TELLENBACH, Michael a kol. *Die Macht der Toga: DressCode im Römischen Weltreich*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2013. ISBN 9783795425906
- THÉBERGE, Pierre. *The National Gallery of Canada: a canadian cultural treasure*. Ottawa : National Gallery of Canada, 1999.
- THÉVOZ, Michel – SIMOND, Anne-Marie. *Louis Soutter: crayon, plume & encre de Chine*. [Lausanne]: Éditions du Héron, 2002. ISBN 2884860002
- THORMANN, Olaf – PHILIPPI, Ulrich – VETTER, Ingrid. *Richard-Bampi-Preis 2013: zur Förderung junger Keramiker*. Leipzig : Grassi Museum für angewandte Kunst, 2013. ISBN 9783910062115
- THORMANN, Olaf. *Gefäs / Skulptur 2: Deutsche und internationale Keramik seit 1946*. Stuttgart : Arnoldsche, 2013. ISBN 9783897903913
- TIBELIUS, Alexander. *The Logo Design Toolbox: Time-Saving Templates for Graphic Design*. Berlin : Gestalten, 2013. ISBN 9783899554823
- TOLNAY, Alexander. *Uecker: Material becomes picture = Képpé formált anyag*. Budapest : Museum of Fine Arts, 2013. ISBN 9786155304002
- TOSSATO, Guy. *Musée de Grenoble: la Saison 2013 – 2014*. Grenoble : Musée de Grenoble, 2013.
- TRILECOVÁ, Eva. *Fero Guldan*. Bratislava : FOART, 2013. ISBN 9788088973942
- TROJANOVÁ, Eva a kol. *Miroslav Cípár: 1 + 1 = 3*. Nové Zámky : Galéria umenia Ernesta Zmetáka, 2012. ISBN 9788089330232
- TROJANOVÁ, Eva. *Rudolf Uher: sochy z rokov 1975 – 1986*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy; Zlín : Viva Kovárna, 2013.
- TUNKLOVÁ, Ilona – JURÍČKOVÁ, Božena. *ARS 51: Michal Bauer, Ludmila Hološková, Rudolf Janák, Jan Kovářik*. Senica : Záhorská galéria v Senici, 2011. ISBN 9788085738865
- TURČAN, Ľubomír. *Gotické umění na Ústecku*. Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění; Ústí nad Labem : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2013. ISBN 9788074148643
- TURILOV, Anatolij Arkadevič a kol. *Na začiatku bolo Slovo...: výstava venovaná 1150. výročiu príchodu svätých vierozvestcov Cyrila a Metoda na Moravu*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2013.
- TUTINO, Elena. *Wildwuchs: interventionen aktueller Kunst*. Hannover : Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 2009. ISBN 9783929444353
- Tvary, formy, ideje: studie a eseje k dějinám a teorii architektury*. Praha : Artefactum, 2013. ISBN 9788086890470
- ULRICH, Matthias a kol. *Jeff Koons. The Painter*. Frankfurt am Main : Städel Museum, 2012. ISBN 9783775733717
- USTINOV, Igor – CUÉNOD, Jean-Noël – DRUEY, Monique-Priscille. *Pavel Korbek: 33 ans de passion en couleur 1968 – 2001*. Prague : U.P ART studio, 2002. ISBN 809006006216
- USTVEDT, Øystein. *Emil Nolde: jakten på det autentiske = in search of the authentic*. Oslo : Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 2012. ISBN 9788281540699
- VALOCH, Jiří. *Miloš Cvach: kresby*. Klenová : Galerie Klatovy, 1995.
- VALOCH, Jiří. *Miloš Urbásek*. Brno : Dům umění města Brna, 1989. ISBN 8070090049
- VALOCH, Jiří. *Miloš Urbásek: grafika*. Ostrava : Galerie Kruh v Ostravě, 2006.
- VANHOVE, Doris. *L'olympisme dans l'Antiquité*. Lausanne : Musée Olympique, 1993. ISBN 92910500106
- VAŇOUS, Petr – NOVOTNÝ, Jaromír. *Jaromír Novotný: rozhraní = transition point*. Praha : Makum, 2009. ISBN 9788090418448
- VÉCSEY, Axel. *Masterpieces: Museum Fine Arts Budapest*. Budapest : Museum of Fine Arts, 2013. ISBN 9786155304026
- VERBOGT, Thomas. *In het licht van de zomer*. Arnhem : Galerie van den Crommenacker Arnhem, 1994.
- VIRÁG, Judit. *Mű-Terem Galéria – Virág Judit: Őszi aukció: A Budapest Kongresszusi Központban 1123 Budapest, Jagelló u. 1-3: Kiállítás – Exhibition: 2006. október 14-től 27-ig minden nap 10-18 óráig, a Mű-Terem Galériában: Árverés – Auction: 2006. október 28-án (szombaton) 18 órákor, a Budapest Kongresszusi Központban*. Budapest : Mű-Terem Galéria, 2006.
- VIRÁG, Judit. *Mű-Terem Galéria – Virág Judit: Tavasz aukció: A Budapest Kongresszusi Központban 1123 Budapest, Jagelló u. 1-3 : Kiállítás – Exhibition: 2006. április 25-től május 7-ig minden nap 10-18 óráig, a Mű-Terem Galériában: Árverés – Auction: 2006. május 8-án (hétfő) 18 órákor, a Budapest Kongresszusi Központban*. Budapest : Mű-Terem Galéria, 2006.
- VIRÁG, Judit. *Mű-Terem Galéria – Virág Judit: Téli aukció: A Budapest Kongresszusi Központban 1123 Budapest, Jagelló, u. 1-3: Kiállítás – Exhibition: 2005. december 8-tól 17-ig minden nap 10-18 óráig, a Mű-Terem Galériában: Árverés – Auction: 2005. december 18-án (vasárnap) 18 órákor, a Budapest Kongresszusi Központban*. Budapest : Mű-Terem Galéria, 2005.

- VIRÁG, Judit. *Mű-Terem Galéria – Virág Judit: Téli Aukció: A Budapest Kongresszusi Központban 1123 Budapest, Jagelló u. 1-3: Kiállítás – Exhibition: 2006. december 6-tól 16-ig minden nap 10-18 óráig, a Mű-Terem Galériában: Árverés – Auction: 2006. december 17-én (vasárnap) 18 órákor, a Budapest Kongresszusi Központban.* Budapest : Mű-Terem Galéria, 2006.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria és Aukciósház: 25. Tavasz Aukció: A Budapest Kongresszusi Központban 1123 Budapest, Jagelló u. 1-3: Kiállítás – Exhibition: 2007. május 9-től 18 óráig a Virág Judit Galériában: Árverés – Auction: 2007. május 18-án (pénteken) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2007.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria és Aukciósház: 26. Őszi aukció: A Budapest Kongresszusi Központban 1123 Budapest, Jagelló u. 1-3: Kiállítás – Exhibition: 2007. október 6-tól 16-ig minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában: Árverés – Auction: 2007. október 17-én (szerdán) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központba.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2007.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria és Aukciósház: 27. Téli aukció = Winter auction: 2007. december 16-án (vasárnap) 18 órákor a Budapest a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2007. december 5-től 15-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2007.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria és Aukciósház: Soros György Gyűjteményének árverése: Kiállítás – Exhibition: 2008. április 1-től 10-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában: Árverés – Auction: 2008. április 11-én (pénteken) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központ Bartók termében.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2008.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria és Aukciósház: Tavasz aukció = Spring auction: 2008. május 26-án (hétfőn) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban (1123 Budapest, Jagelló u. 1-3): Kiállítás – Exhibition: 2008. május 13-tól 25-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2008.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria: Őszi aukció = Autumn auction: 2011. október 16-án (vasárnap) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2011. október 4-től 15-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2011.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit Galéria: Téli aukció = Winter auction: 2011. december 18-án (vasárnap) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2011. december 6-tól 17-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2011.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Őszi aukció = Autumn auction: 2008. október 19-én (vasárnap) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2008. október 7-én 17 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2008.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Őszi aukció = Autumn auction: 2009. október 18-án (vasárnap) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2009. október 6-tól 17-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2009.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Őszi aukció = Autumn auction: 2010. október 17-én (vasárnap) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2010. október 5-től 16-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2010.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Tavasz aukció = Spring auction: 2009. május 18-án (hétfőn) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2009. május 6-tól 17-ig minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2009.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Tavasz aukció = Spring auction: 2010. május 17-én (hétfőn) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2010. május 4-től 16-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2010.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Tavasz aukció = Spring auction: 2011. május 20-án (péntek) 18 órákor Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2011. május 9-től 19-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2011.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Téli aukció = Winter auction: 2008. december 21-én (aranyvasárnap) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2008. december 6-tól 20-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2008.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Téli aukció = Winter auction: 2009. december 19-én (szombaton) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2009. december 7-től 18-ig, minden nap 10-től 18 óráig Virág Judit Galériánban.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2009.
- VIRÁG, Judit. *Virág Judit: Téli aukció = Winter auction: 2010. december 18-án (szombaton) 18 órákor a Budapest Kongresszusi Központban: Kiállítás – Exhibition: 2010. december 4-től 17-ig, minden nap 10-től 18 óráig a Virág Judit Galériában.* Budapest : Virág Judit Galéria és Aukciósház, 2010.
- Visions of happiness.* Tokyo : The Japan Foundation ASEAN Culture Center, 1995.
- Vladimír Havlík: *Actions and interventions 1978 – 1988.* Bratislava : Sputnik Editions, 2012. ISBN 9788097089412
- VLNAS, Vít. *200 years National Gallery in Prague: 1796 – 1996.* Praha : National Gallery in Prague, 1995.
- VOIGT, Kirsten Claudia. *Unter vier Augen: Sprachen des Porträts.* Karlsruhe: Staatliche Kunsthalle, 2013. ISBN 9783925212871
- VOJTOVÁ VILHELMOVÁ, Lenka – KŘÍŽ, Jan. *Lenka Vilhelmová / Panta rei – vše plyne = Panta rei – everything flows.* Litoměřice : Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2010. ISBN 9788085090765
- VRBANOVÁ, Alena – BESKID, Vladimír. *Koniec minulého storočia: artotéka umenia 90. rokov 20. storočia.* Banská Bystrica : Štátna galéria, [2001]. ISBN 8088681499
- VRBANOVÁ, Nina – GREGOR, Richard. *Ročenka Galérie Cypriána Majerníka 2012.* Bratislava : Centrum vizuálneho umenia Bratislava; Galéria Cypriána Majerníka, 2012. ISBN 9788097054885

- VRBANOVÁ, Nina. *Kontextuálne umenie = Contextual Art: [Umenie v kontexte umenia 1991 – 2011]*. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, 2013. ISBN 9788089648030
- VRKLJAN-KRIŽIČ, Nada. *Karl Sirovy: Leben und Werk 1896 – 1948*. Zagreb : Museum für Zeitgenössische Kunst, [1993]. ISBN 9536043041
- VUKSANOVIĆ, Danilo. *40. Novosadski salon: Energija plus: izložba filmske projekcije umetničke radionice razgovor*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2011.
- VUKSANOVIĆ, Suzana. *Mira Brtka: nestabile ravnoteže = Unstable Balances*. Novi Sad : Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2012. ISBN 9788684773977
- WALLNER, Heimo. *93 Artattack: Intermediales Symposion Schwarzenbergische Meierei Schrattenberg 1. 5. – 23. 5. 1993*. Schwarzenberg : Schwarzenbergische Meierei Schrattenberg, 1995.
- WARD, Alex. *Curious Minds: new Approaches in Design*. Jerusalem : The Israel Museum, 2012. ISBN 9789652783943
- WARD-JACKSON, Philip – READ, Benedict. *Arthur Fleischmann 1896 – 1900: a Centennial Celebration: with essays by Benedict Read and Philip Ward-Jackson*. London : Joanna Barnes Fine Arts, 1996. ISBN 0952768011
- WELCK, Karin von a kol. *Die Franken – Wegbereiter Europas: vor 1500 Jahren: König Chlodwig und seine Erben. Teil 1*. Mainz am Rhein : Philipp von Zabern, 1996. ISBN 3805318138
- WELCK, Karin von a kol. *Die Franken – Wegbereiter Europas: vor 1500 Jahren: König Chlodwig und seine Erben. Teil 2*. Mainz am Rhein : von Zabern, 1996. ISBN 3805318138
- WESENBERG, Angelika. *Romantik und Mittelalter: Architektur und Natur in der Malerei nach Schinkel*. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 2012. ISBN 9783943964042
- WHITFIELD, Clovis. *England and the Seicento: A Loan Exhibition of Bolognese Paintings from British Collections*. London : Thos. Agnew and sons, 1973.
- WIECZOREK, Alfried – WICHERT, Susanne. *Ferne Gefährten: 150 Jahre deutsch-japanische Beziehungen*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2011. Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen; Band 43. ISBN 9783795425708
- WIECZOREK, Alfried a kol. *Die Wittelsbacher am Rhein: die Kurpfalz und Europa: Begleitband zur 2. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen. Band I., Mittelalter*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2013. ISBN 9783795426446
- WIECZOREK, Alfried a kol. *Die Wittelsbacher am Rhein: die Kurpfalz und Europa: Begleitband zur 2. Ausstellung der Länder Baden-Württemberg, Rheinland-Pfalz und Hessen. Band II., Neuzeit*. Regensburg : Schnell und Steiner, 2013. ISBN 9783795426446
- WIEHAGER, Renate. *Cars: Andy Warhol, Robert Longo, Sylvie Fleury, Vincent Szarek: from the Daimler Art Collection = aus der Daimler Kunst Sammlung*. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. ISBN 9783775725828
- WIEMANN, Elsbeth. *Der Herrenberger Altar: von Jerg Ratgeb*. Stuttgart : Staatsgalerie; München : Hirmer, 2013. ISBN 9783777421131
- WOISETSCHLÄGER – MAYER, Inge. *Österreichische Kunsttopographie: Bd. 39. Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirkes Oberwölz*. Wien : Schroll, 1973. ISBN 3703103094
- YU, Alan. *Umelecký dialóg Čína – Európa: výstava čínskej maľby a kaligrafie*. Bratislava : Ministerstvo kultúry SR, 2013.
- ZAHN, Leopold. *Der frühe Klee: Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Ölbilder, Hinterglasbilder*. Baden-Baden : Staatliche Kunsthalle, [1964].
- ZAJÍČEK, Štefan – MACHARÁČKOVÁ, Marcela. *Jozef Kostka klasik slovenskej sochárskej moderny: pri príležitosti 100. výročia narodenia umelca*. Senica : Záhorská galéria; Bratislava : Galéria Jozefa Kostku, 2012. ISBN 9788085738896
- ZAJÍČEK, Štefan. *Ján Mudroch: obrazy a kresby: zborník príspevkov zo sympózia konaného 27. marca 2009 pri príležitosti jubilejnej výstavy Ján Mudroch Obrazy a kresby usporiadanej k 100. výročiu narodenia umelca*. Trnava: Trnavský samosprávny kraj; Senica : Záhorská galéria, 2010. ISBN 9788085738834
- ŽAK, Zdzisław. *Wooden architecture in Poland: Orthodox Churches*. Wrocław : Museum of Architecture, 1985.
- ZEMINA, Jaromír. *Věra Janoušková*. Praha : [s.n.], 1982.
- ZGAGA, Višnja – PAVIĆ, Vladimira. *War damage to museums and galleries in Croatia = Ratne štete na muzejima i galerijama u Hrvatskoj*. Zagreb : Museum Documentation Centre, 1997. ISBN 9536664011
- ZIKMUND, Ladislav a kol. *What a Material!: queer Art from Central Europe*. Praha : Ladislav Zikmund-Lender, 2012. ISBN 9788090527102
- ZIÓŁKOWSKA, Magdalena – GRZYBAŁA, Wojciech. *Andrzej Wróblewski: patrzeć wciąż naprzód = constantly looking ahead*. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2012. ISBN 9788375810974
- ZÖLCH, Franz A. *Vollkommenheit: ein fotografischer Versuch, Schönheit und Vollkommenheit von Natur und Technik zu vermitteln und zu verstehen*. Bern; Gstaad : Müller Marketing & Druck, 2009.
- ZUBAĽ, Ivan. *Jozef Kollár (1899 – 1982)*. Bratislava : Galéria Linea, 2013. ISBN 9788096821068
- ŽÁKOVÁ, Vlasta – TAJKOV, Peter. *Vlasta Žáková: suture*. [Rožňava]: [Vlasta Žáková]; [Trnava]: [Galéria Jána Koniarka], 2009. ISBN 9788097011758
- ŽOLDÁK, František. *Ondrej Ivan: výber z maliarskej tvorby 1950 – 1973*. Poprad : Tatranská galéria, [1973].

Terézia Juriková
Slovenská národná galéria, Bratislava
terezia.jurikova@sng.sk

Inštrukcie autorom k úprave textov v Ročenke SNG

Ak máte záujem publikovať v Ročenke SNG, dodržiavajte, prosím, nasledovné inštrukcie:

Priame citáty v texte sa píše v úvodzovkách, názvy umeleckých diel alebo písomných prameňov kurzívou. Číselné odkazy na obrázky ohraničujte v texte lomenými zátvorkami [1, 2, 3 ...]. Kvôli ulahčeniu redakčnej práce s textom Vás prosíme, aby ste nepoužívali automatické poznámky, ale manuálne vloženie čísla.

Štruktúra poznámok

Číslo poznámky označte za textom veľkou arabskou číslicou, ktorú môžete odlišiť aj funkciou horný index (x²). Priezvisko – font kapitálky ABC (nie verzálky ABC pomocou funkcie Caps Lock!) a meno autora (celé meno, nie iniciálka!) oddeľujte od priezviska čiarkou, za menom dvojbodka, názov knihy alebo časopisu kurzívou, miesto vydania v pôvodnom názve. Pre jednotlivé druhy publikácií dodržiavajte dôsledne nasledovné pokyny:

Monografie

¹ ALEXANDER, Jonathan J.: *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven – London : Yale University Press, 1992, s. 4.

Štúdie z kolektívnych monografií

² GÜNTHEROVÁ, Alžbeta: Stredoveká knižná maľba na Slovensku. In: MIŠIANIK, Ján – GÜNTHEROVÁ, Alžbeta: *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*. Bratislava : SVKL, 1961, s. 9-31.

Periodická tlač – časopisy a noviny

³ SCHMIDT, Gerhard: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in slowakischen Handschriften. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 18, 1964, č. 2, s. 36-40.

Výstavné katalógy

⁴ HOLTER, Kurt: Buchmalerei. In: *Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400 – 1530*. [Kat. výst.] Salzburg : Salzburger Museum Carolino Augusteum, 1972, s. 239.

Ročenky a zborníky

⁵ ROSENAUER, Artur: Zum Einfluß der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst. In: *Gotika v Sloveniji / Gotik in Slowenien. Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria*. Ed. Janez HÖFFLER. Narodna galerija : Ljubljana 1995, s. 37-45.

⁶ CHMELINOVÁ, Katarína: Nové poznatky k životu a dielu umeleckej rodiny Grossovcov. In: *Galéria 2000 – Ročenka SNG v Bratislave*. Eds. Dušan BURAN – Martin VANČO. Bratislava : SNG, 2000, s. 115-122.

Keďže **ročienka** nie je vydávaná ako periodikum, rešpektujte, prosím, aj nasledujúce bibliografické údaje:

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2001. Eds. Dušan BURAN – Martin VANČO. Bratislava : SNG, 2001.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2002. Eds. Dušan BURAN – Martin VANČO. Bratislava : SNG, 2002.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2003. Eds. Beata JABLONSKÁ – Alexandra KUSÁ. Bratislava : SNG, 2004.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2004 – 2005. Ed. Dušan BURAN. Bratislava : SNG, 2006.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2006. Ed. Dagmar POLÁČKOVÁ. Bratislava : SNG, 2007.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2007 – 2008. Eds. Vladimíra BÜNGEROVÁ – Alexandra KUSÁ. Bratislava : SNG, 2009.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2009. Ed. Dagmar POLÁČKOVÁ. Bratislava : SNG, 2010.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2010. Eds. Katarína BAJCUROVÁ – Alexandra KUSÁ – Monika MITÁŠOVÁ. Bratislava : SNG, 2011.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2011. Ed. Katarína K. BODNÁROVÁ. Bratislava : SNG, 2012.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2012 – 2013. Eds. Vladimíra Büngerová – Lucia G. Stachová. Bratislava : SNG, 2014.

Opakované citácie

⁷ SCHMIDT 1964 (cit. v pozn. 3), s. 36-40.

⁸ Ibidem, s. 45.

⁹ Ibidem.

Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave - Galéria 2012 - 2013
Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie - Galerie 2012 - 2013
Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava - Gallery 2012 - 2013

Vydala Slovenská národná galéria v Bratislave / Published by Slovak National Gallery in Bratislava
Riečna 1, SK - 815 13 Bratislava 1; dočasné pracovisko Hurbanove kasárne - Kollárovo nám. 10, 811 07 Bratislava
Tel.: 00421-2-20 47 61 11
Fax: 00421-2-54 43 07 93

Generálna riaditeľka SNG / Director General of the SNG: Alexandra Kusá
Editorky / Editors: Vladimíra Büngerová, Lucia G. Stachová
Zodpovedná redaktorka / Language Editor: Luďka Kratochvílová
Produkcia ročenky / Yearbook Production Irena Kucharová

Texty / Texts: Lucia Almášiová, Katarína Bajcurová, Katarína Beňová, Katarína K. Bodnárová, Vladimíra Büngerová, Martin Čičo, Viera Dlháňová, Lina Dzuverovič, Dávid Fehér, Daniel Grúň, Petra Hanáková, Ondrej Hanko, Aurel Hrabušický, Katarína Chmelinová, Sabina Jankovičová, Terézia Juríková, Zdeněk Kazlepka, Viera Kleinová, Linda Osyková, Dagmar Poláčková, Katarína Rusnáková, Lucia G. Stachová, Jana Švantnerová, Alexandra Tamášová

Preklady / Translations: Adele Eisenstein (text / text by Dávid Fehér), Irma Charvátová & Tony Long (text / text by Zdeněk Kazlepka), Zuzana Ludíková (text / text by Dávid Fehér), Elena & Paul McCullough

Za publikačné práva všetkých obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov / The authors of the articles are liable for the publication rights for all visual materials.

Pri transkripcii cudzojazyčných mien redakcia rešpektovala požiadavky autorov príspevkov / The editors respected the requirements of the authors of the articles regarding the transcription of foreign names.

Texts © Lucia Almášiová, Katarína Bajcurová, Katarína Beňová, Katarína K. Bodnárová, Vladimíra Büngerová, Martin Čičo, Viera Dlháňová, Lina Dzuverovič, Dávid Fehér, Daniel Grúň, Petra Hanáková, Ondrej Hanko, Aurel Hrabušický, Katarína Chmelinová, Sabina Jankovičová, Terézia Juríková, Zdeněk Kazlepka, Viera Kleinová, Linda Osyková, Dagmar Poláčková, Katarína Rusnáková, Lucia G. Stachová, Jana Švantnerová, Alexandra Tamášová 2014

Translations © Adele Eisenstein (text / text by Dávid Fehér), Irma Charvátová & Tony Long (text / text by Zdeněk Kazlepka), Zuzana Ludíková (text / text by Dávid Fehér), Elena & Paul McCullough 2014

Photographs © Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava; Fotoarchív SNG, Bratislava - Martin Dökereš, Anna Mičúchová; Ateliér Eduarda Kozicsa; Ateliér Kabáth, Trnava; Matica slovenská, Martin - Filip Lašut; Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia - archív; Gábor Attalai - inheritance; Pavol Breier, František Draškovič, Ľubomír Ďurček, Květoslava Fulierová, Sabina Jankovičová, Rudolf Kedro, Carol-Marc Lavrillier, Martin Ličko, Martin Marenčin, Pavol Uhrin; repro: Katarína K. Bodnárová, Ondrej Hanko 2014

Skeny a príprava do tlače / Scans and Pre-press Anton Kajan, Vratko Tóth 2014

Grafický dizajn / Graphic design © Juraj Sukop 2014
Použitá písmo / Font used: Greta © Typotheque

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľov autorských práv. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, for any purpose, without the express prior written permission of the copyright owners.

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2014

www.sng.sk

ISBN 978-80-8059-182-3

