

Generálny partner SNG



Partneri



BKIS



Hlavní mediální partneri

.tasr.

CITYLIFE.SK

:RADIO_FM

Mediální partneri

:RADIO DEVÍN

in.ba

Shiz.sk

kød



QEX

Ako stála je stála expozícia? Podľa akého kľúča v nej zoradiť umelecké diela? Ako môže staré umenie osloviť človeka 21.storočia? Potrebuje poznať k jeho porozumeniu historický kontext alebo je to iba predmet estetického vnímania?

Aj počas rekonštrukcie, ktorou momentálne SNG prechádza, chceme návštevníkom ponúknuť možnosť kontaktu s najdôležitejšími originálmi Zbierok starého umenia. Zároveň túto príležitosť využívame na revíziu predstavy o stálej expozícii. Pripravili sme netradičnú, vo viacerých ohľadoch experimentálnu inštaláciu gotického & barokového maliarstva a sochárstva. Namiesto lineárnej chronológie ponúkame niekoľko zásadných tém, namiesto sledovania štýlových dejín umenia poskytujeme priestor na otázky. Týkajú sa možnosti voľby, pred ktorými stáli dávni umelci, no súvisia tiež s funkciami starého umenia a jeho vnímaním v minulosti i v súčasnosti.



9788080591786

MMXIV

nestex



ne stála
expozícia
slovenskej
národnej
galérie

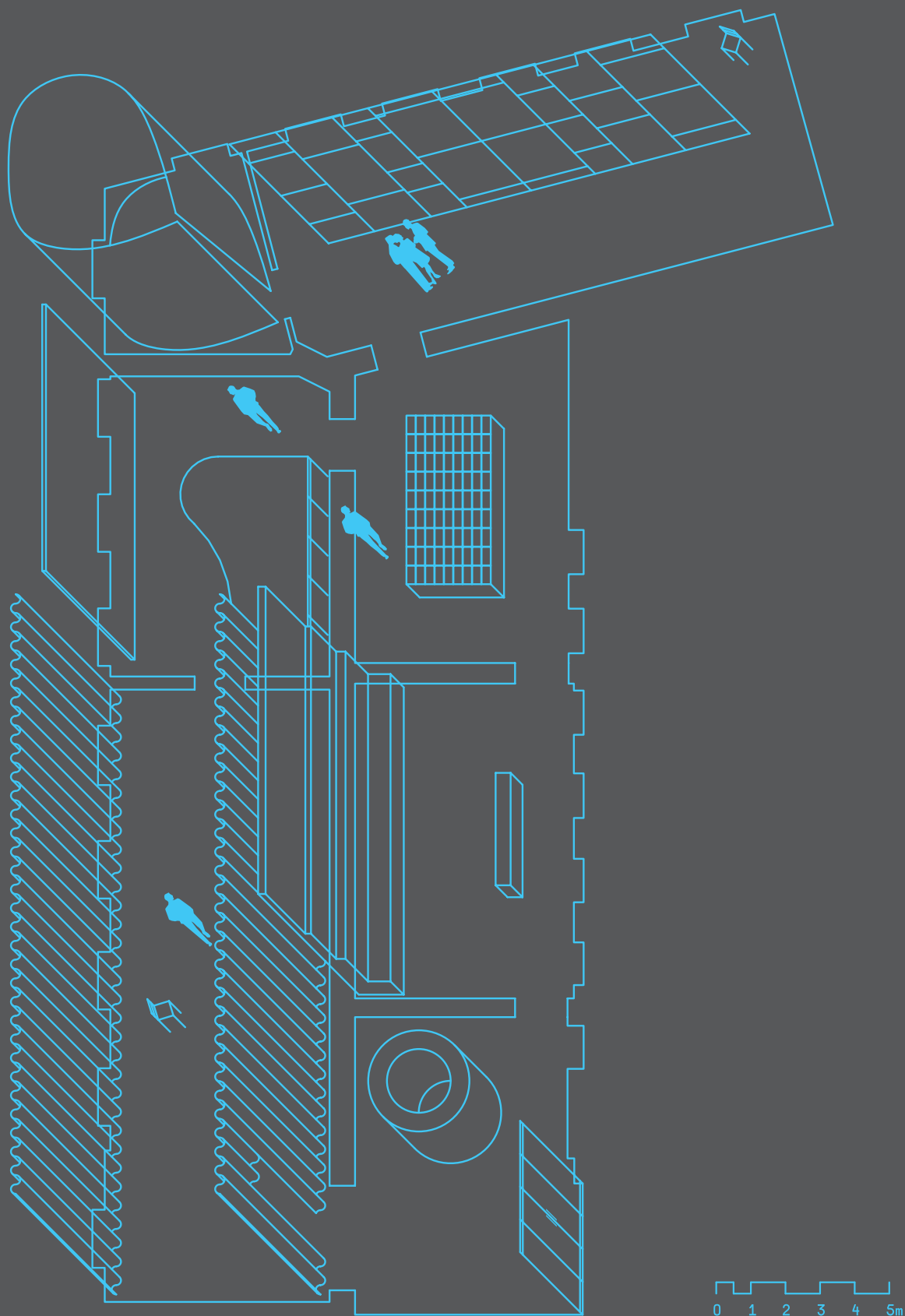




Slovenská národná galéria

Bratislava

MMXIV



nestex
nestála expozícia
slovenskej národnej galérie

Dušan Buran
Katarína Chmelinová

nestex

nestála expozícia slovenskej národnej galérie

Vydala: Slovenská národná galéria, Bratislava 2014
Generálna riaditeľka SNG: Alexandra Kusá
Konceptia projektu, autori textov:
Dušan Buran **DB** Katarína Chmelinová **KCH**
Asistentka projektu: Eva Specogna Kotláríková
Pre-press: Vratko Tóth, Anton Kajan
Edičné zabezpečenie projektu: Irena Kucharová
Grafická úprava a layout: Branislav Matis, Zuzana Liptáková
Fotografie z inštalácie: Martin Dökereš
Architektonická konceptia, axonometria:
Igor Marko, Martin Jančok, Aleš Šedivec

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2014
Texts © Dušan Buran, Katarína Chmelinová, Alexandra Kusá 2014
Photographs © Photoarchives of Slovenská národná galéria v Bratislave 2014
Graphic design © Braňo Matis, Zuzana Liptáková 2014

Tlač: areaprint, s r.o. Bratislava 2014

ISBN 978-80-8059-178-6

úvod **8**

výraz & emócia **11**

typ & individuuum **21**

telo & gesto **31**

priestor & ilúzia **39**

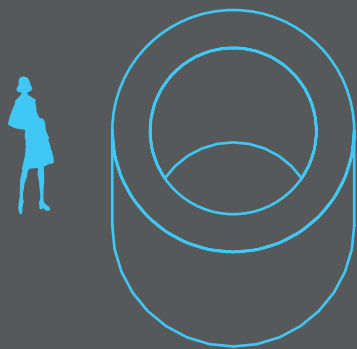
svetlo & tma **49**

život & smrť **55**

zoznam vystavených diel **67**

odporúčaná literatúra **77**

—
Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť
bez predchádzajúceho písomného súhlasu SNG rozmnožovaná,
zverejňovaná a rozširovaná, a to ani v tlačenej,
ani v elektronickej podobe.



úvod

Stále expozície, azda najzávažnejší výstavný žáner každého múzea, sa v poslednom čase stali aj v medzinárodnom kontexte hojne diskutovanou témou. Pre jedných sú ukážkou kvality fondu, „výkladnou skriňou“ zbierkovej inštitúcie; pre iných, naopak, mocenským prostriedkom, ktorým si múzeum či galéria nepatrične uplatňuje svoj vplyv v rámci spoločnosti. Nech je tak alebo onak, podobne ako rad iných kultúrnych fenoménov, aj zdanlivo tak overený a stabilný žáner, akým sa ešte včera zdala byť stála expozícia, sa ocitol na križovatke.

V prípade Slovenskej národnej galérie navyše ide o križovatku – stavenisko. Rekonštrukcia budov a celého areálu galérie, v podstate komplexná reštrukturalizácia inštitúcie so sebou prináša rozličné výzvy. Pre jedných by to mohol byť dôvod aspoň načas uzamknúť zbierky do nedobytných depozitárov (a kurátorov do vedeckých kabinetov), pre iných príležitosť na experiment alebo na formulovanie niekoľkých otázok. Nebude ťažké uhádnuť, ku ktorej skupine patrí SNG: Experiment držíte v rukách, resp. vidíte ho okolo seba. Nepochybujeme o tom, že k našim otázkam (napríklad: Ako „stále“ majú byť stále expozície? Je ich členenie podľa historických slohov ešte opodstatnené? Má rozdelenie na umelecké druhy naďalej hrať rozhodujúcu úlohu? atď.) priradíte možno aj viac svojich.

Skôr než bezprostredné odpovede ponúkajú kurátori Zbierok starého umenia SNG, Dušan Buran a Katarína Chmelinová, v sekciách prítomnej výstavy alternatívy. Ani nie tak v zmysle vedeckej diskusie o datovaní či štýlovom zaradení tej-ktorej sochy alebo

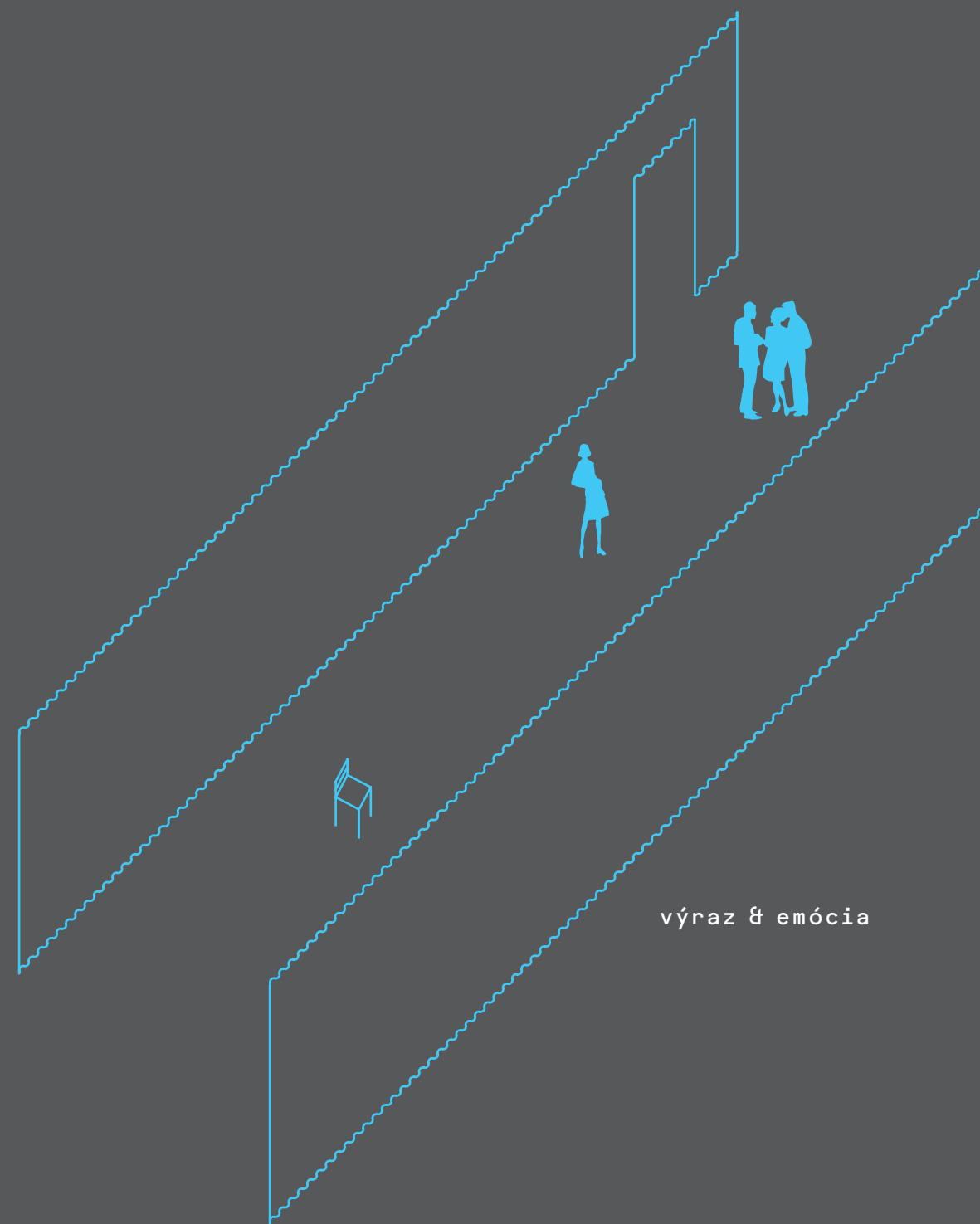
obrazu. Názvy sekcií ako **priestor & ilúzia** alebo **typ & individuuum** vyznejú pre laického návštevníka galérie možno netradične. A pritom, podobné aspekty dnes tvoria bežnú súčasť umeleckohistorických interpretácií. Keď ich z kabinetu vynášame pred zrak verejnosti, súvisí to v prvom rade s príležitosťou ponúknuť aj návštevníkom iné interpretačné perspektívy, než na aké boli zvyknutí. Práve preto im však môžu odhaliť aj tie stránky umenia, ktoré doteraz vôbec nevnímali.

A akoby toho nebolo dosť, ani zvolené prezentačné formy inštalácie diel nemožno vonkoncom považovať za tradičné. Za lakonický tón architektúry prítomnej expozície je zodpovedná trojica architektov – Igor Marko, Martin Jančok a Aleš Šedivec. Na jednej strane tvorí samostatný, ucelený tvar, ktorý – spre-vádzaný externým informačným systémom (flyer, aplikácia pre smartfóny a pod.) – má divákovi sprostredkovať základné poznatky o význame konkrétnych artefaktov, ale tiež zážitok z prehliadky výstavy. Na strane druhej je táto expozícia zároveň otvoreným organizmom, ktorý dovoľí aj veľkorysejšie intervencie. Prečo by sa napríklad gotické sochy či barokové oltáre nemohli vystavovať bok po boku súčasnej kresby alebo fotografia nemohla tvoriť hoci aj šokujúci kontrast k iluzívnym maľbám 18. storočia?

V čase, keď držíte tohto sprievodcu v rukách, už ne/stála expozícia žije svojím vlastným životom, podnecuje ďalšie otázky či vzbudzuje prekvapenia, a aj spomínané intervencie sa medzičasom možno stali realitou. Veríme, že budete mať dôvod zamieriť do SNG čoraz častejšie.

Alexandra Kusá
generálna riaditeľka

Dušan Buran
vedúci kurátor Zbierok starého umenia



výraz & emócia



Neznámy rezbár
—
Ukrižovaný Kristus
(Morový krucifix)
Po 1709
—
SNG P 2697

Rezba s unikátnou ikonografiou pochádza z depozitu františkánskeho kostola v Kremnici. Zaujme v prvom rade množstvom rán na tele mŕtveho Krista pribitého ku krížu. Práve morové rany na jeho tele sa radia k vzácné sa objavujúcim prejavom barokového umenia prelomu 17. a 18. storočia. Expresivita stvárnenia bolesti Krista kontrastuje s klasickou eleganciou jeho štíhleho tela, tak odlišného od najznámejšieho morového krucifixu rakúskeho sochára M. Guggenbichlera (začiatok 18. storočia, Schnütgen Museum Köln). Postupným presvetľovaním bol v polychrómií na červenom podklade vybudovaný sugestívny inkarnát sinavo mŕtveho tela s podliatinami a kaširovanými „vredovitými“ ranami. Socha zatiaľ neznámeho majstra bola nepochybne vytvorená priamo v nadväznosti na morovú epidémiu v Kremnici roku 1709.

KCH



Stredoeurópsky rezbár
—
Víťazný Kristus
Koniec 17. storočia
—
SNG P 1647

Príkladom efektnej vrcholnobarokovej realizácie je komorná rezba nahého Krista s dramaticky sa vzdúvajúcim plášťom. Zachytáva samostatný motív odvodený zo Zmŕtvychvstania Krista. Na rozdiel od popisnosti scény s hrobom a sprievodnými postavami je tu dôraz prenesený na výraz a postoj Krista, od 14. storočia čoraz častejšie zobrazovaného v plášti než v bedernom rúšku, a s ranami po umučení. V ruke niesol kríž či štandardu s krížom ako symbol víťazstva nad smrťou, v ikonografii baroka sprevádzanú porazeným hadom-diablom pod jeho nohami.

KCH



Majster kráľovských
postáv z Matejoviec

—
Sv. Mikuláš z Partizánskej
(Nemeckej) Ľupče

Madona z Ondreja / z Hôrky
(zvaná „zo Šváboviec“)
Začiatok 16. storočia

—
SN 6 P 2282, P 2281

„Majster kráľovských figúr z Matejoviec“ je núdzové pomenovanie pre jednu z čelných osobností spišského rezbárstva okolo roku 1500. Na rozdiel od Majstra Pavla z Levoče, štýl tohto jeho súčasníka oveľa viac poznačil naturalizmus a obľuba formálnych kontrastov: Drapéria je akoby z plechu, jej ostré, polámané riasenie si v skutočnosti len ťažko predstaviť. Tváre, niekedy na hranici grimasy a zámernej „estetiky škaredého“, sa vyznačujú pochmúrnymi, ostrými črtami. Vlasy a brady mužských figúr sú vyrezané „nahrubo“, akoby rutinne, čo im dodáva expresívny výraz.





Paul Troger
1 6 9 8 — 1 7 6 2
↳ okruh
Oplakávanie Krista
2. pol. 18. stor.
—
SNG 0 6552

Zdôraznená emocionálnosť tradičného smútočného výjavu Oplakávania Krista anjelmi bola dosiahnutá premyslenou kompozíciou, ale najmä efektanou kontrastnou svetelnou réžiou. Maliar ňou vytvoril intímnu atmosféru s priam nadpozemskou mystikou svetla. Konkrétny autor diela nie je známy, no vzhľadom na štýlové súvislosti a rukopis celku ho treba hľadať v okruhu vplyvného profesora viedenskej akadémie Paula Trogera. Práve on vytvoril aj obraz s identickým námetom, ale ešte náročnejšou výpravou pre kostol bratislavských alžbetínok v roku 1743. KCH

Majster Pavol z Levoče (?)
—
Sv. Ondrej zo Strážok
Po 1520 (1524)
—
SNG P 138

Svojou technológiou skôr netypická skulptúra, v podstate rafinovane spracovaný reliéf s prekvapivým priestorovým účinkom, pôvodne stála po boku Madony na jednom z bočných oltárov Kostola Sv. Anny v Strážkach z roku 1524. Vysokú kvalitu dokumentuje rad detailov, najmä však precízne stvárnenie hlavy. Účinok mimiky je založený na kontraste medzi jemnou štruktúrou svalov a vrások na jednej strane a zostrihnutými vlasmi s bohatou bradou na druhej. Celok predstavuje ukážku suverénneho spišského rezbárstva, zrejme bezprostredne dielo Majstra Pavla z Levoče.

DB





Franz Xaver Messerschmidt
1 7 3 6 — 1 7 8 3
Charakterová hlava 20
Zúrivý a pomstychtivý Cigán
1783
odliatok 1985
—
SN6 P 2226

Busta údajne verne predstavuje Cigána telesne trestaného pri vojsku. Jeho prepiaty výraz ovláda bolesť, poníženie, ako aj pomstychtivosť. Je súčasťou legendami opradenej série 69 búst označených až dodatočne pri ich prvej výstave ako „Charakterové hlavy“ aj s konkrétnymi názvami jednotlivých diel. Ich autor, potomok juhonemeckej rezbárskej rodiny Straubovcov, ich vytvoril najmä v bratislavskom dome na predmestí Zuckermandel, kam sa utiahol zo zdravotných dôvodov po úspešnej kariére vo Viedni.

výraz & emócia

Sugestívna inštalácia súboru **Charakterových hláv Franza Xavera Messerschmidta** nás – in medias res – priviedla k jednému zo zásadných aspektov výtvarného umenia, a to bez ohľadu na dobu, kedy bolo to-ktoré dielo vytvorené. Prirodzene, formy výrazu tváre, ako ich poznáme z tohto slávneho cyklu sú výnimočné, aj 240 rokov po svojom vzniku predstavujú extrémnu polohu ľudskej podobizne. Zároveň ale sú príkladom situácie, keď sa z formy stáva samotný obsah a vytvára základné poslanstvo artefaktu. Sama forma pripomína antický sochársky typ reprezentačnej rímskej busty. V prostredí cisárskej Viedne bola takáto referencia, pravdaže, zjavná. Po barokovej teatrálnosti a nadmiere inscenácie umenie klasicizmu vedome nadväzovalo na odkaz antiky tiež v jej racionálnosti a striedmosti formy. O to väčšiu pozornosť však vzbudila jej neobvyčajná re-interpretácia v podobe radu grimás zastupujúcich rôzne charaktery, situácie alebo stavby či emócie. Dlhoo sa špekulovalo o tom, že dôvodom Messerschmidtovho vylúčenia z viedenskej Akadémie, a teda i motívom jeho presídlenia do Bratislavy, bola duševná choroba. Novšie výskumy sa však k tejto téze už stavajú skeptickejšie.

A hoci interpretácie smerom k duševným pohnutkam samotného umelca aj naďalej ostávajú legítimne, motivácia vypätého, niekedy až expresívneho výrazu figúry nemusí vždy prameniť v rozhodnutí konkrétneho umelca. V dejinách umenia poznáme celé obdobia, ktoré uprednostňovali výrazovo a „psychologicky“ artikulované zobrazenia – expresionizmus raného 20. storočia vďačí týmto tendenciám dokonca za svoje pomenovanie. Tak aj väčšina artefaktov vystavených v tejto sekcii v súvislosti so zobrazením bolesti či radosti – na rozdiel od Charakterových hláv – zastupuje skôr typické diela svojej doby.

Už doklady prehistorického umenia, známe z archeologických nálezov svedčia o tom, že výraz figúry hral pri ich tvorbe, nemenej potom pri vnímaní, dôležitú úlohu. Ich rozhodujúca väčšina bola zviazaná s náboženskými rituálmi na jednej strane a ľudskou postavou či figúrou zvierat na strane druhej. Telo a výraz tváre sa stali základným mediátorom emocionálneho posolstva zoči-voči divákovi. A napriek tomu až do gréckeho umenia obdobia helenizmu výraz tváre ostáva viac-menej neutrálny, a tiež stredovek začal emócie výraznejšie artikulovať až v talianskom umení trecenta (14. storočia). Ale ani tu sa výraz tváre ešte nestal nositeľom identity subjektu, komunikoval skôr určité modelové rozpoloženie, v ktorom

sa postava – v stredoveku zväčša protagonista biblického príbehu či legendy o svätcoch – nachádzala.

V tejto súvislosti bolo poslanie výtvarného umenia blízke funkcii divadla a ďalších múzických umení. Napokon, aj väčšinu z nich iniciovali rôzne šaman-ské rituály, potreba aktívneho prežitku náboženskej skúsenosti alebo rozšírenia liturgického prostredia o nové vizuálne podnety.

V predstavách človeka – priam na antropológickej úrovni – mimika tváre, pohybové motívy alebo špecifické gestá asociovali s mnohými vlastnými (i hraničnými) skúsenosťami a takýmto spôsobom prispievali k dôveryhodnosti obrazu alebo sochy. V prostredí divadla alebo spomínaných rituálov to bola maska ako „zástupná identita“ a jej časté, no najmä kontinuálne používanie v takmer všetkých kultúrach ustanovilo i jej význam po celé stáročia. Napokon, aj obraz tváre Krista (**Veraikon**), zastúpený v expozícii **spišským reliéfom z neskorého 15. storočia** je dedičom tejto tradície. Biblický príbeh Sv. Veroniky, ktorá Kristovi ponúkla svoje rúško, do ktorého zase on odtlačil obraz svojej tváre síce, rovnako ako ďalšie verzie populárnej legendy (napr. tá o kráľovi Abgarovi), poskytujú nevyhnutné naratívne pramene k porozumeniu tohto a podobných artefaktov. Primárnu silu ale čerpajú z kultúrnych a náboženských procesov oveľa starších než samotné kresťanstvo. Už Sumeri či Egypťania ľudskú tvár, jej výraz chápali ako esenciu zachytenia a zobrazenia ľudskej identity.

V súvislosti s niektorými výrazovými formami zvykneme v umeleckohistorických komentároch aj dnes používať moderné slovné spojenie psychológia výrazu. Avšak výraz, ktorý tradujú diela starého umenia, je dobovo podmienený a jeho správne „čítanie“ je možné iba v historickom kontexte. Radosť či bolesť inak artikulovala gotická oltárna socha svätca – inak barokový krucifix. Pri prvom opakovanie motívov podľa overených vzorov slúži dôveryhodnosti i z hľadiska hagiografického či liturgického kontextu. Prevláda (ná) znak, skôr komunikácia postáv navzájom. Priamy apel na veriaceho je, a aj to len na sklonku stredoveku, vyhradený len najdôležitejším figúram (Kristus, Panna Mária). Naopak, v barokovom sochárstve sú i tradičné symbolické motívy (krv, päť rán Krista) súčasťou naturalistickej, až expresívnej formy adresovanej priamo divákovi. Tzv. **Morový krucifix z Kremnice** na začiatku 18. storočia rozširuje klasický repertoár symbolických motívov o tento spôsob štylizácie so zámerom asociácie s ranami obetí nedávnej morovej epidémie. Výraz

sakrálnnej plastiky je tak aktualizovaný na dobové pomery a Kristus – opäť raz – identifikovaný s najviac trpiacimi členmi spoločnosti.

Naopak, diela staršieho, stredovekého umenia boli dlhý čas poznamenané úsilím o formálnu štylizáciu. Ešte v románskom období koncept tzv. „realizmu“ nehral vôbec dôležitú úlohu: postavy boli štylizované niekedy až po samú hranicu abstraktných tvarov. A tak sa aj stvárnenie mimiky zväčša obmedzilo na rozoznateľné základné črty – bez závažnejšieho záujmu o diferenciáciu výrazu. Od 13. storočia však v európskom umení prichádza k revolučným premenám: umelci gotiky začínajú prírodu a predmety okolitého sveta zachytávať čoraz viac v ich viditeľných formách a často aj prepracovaných detailoch. Postavy svätcov a anjelov strácajú schematizmus predchádzajúceho štýlu, ich pohyb začína pripomínať prirodzené pózy a výraz tváre živého človeka. Cesta k realizmu síce bola ešte veľmi dlhá (a najmä kľukatá); napokon – účelom oltárov nebolo zrkadliť vonkajšiu realitu spôsobom, ako ju oveľa neskôr definovala fotografia.

A predsa; už v sochárstve (menej v maliarstve) 14. storočia nachádzame – pravda v rozličných formách a na rôznom stupni intenzity – prúdy, v ktorých výraz tváre, ale i prepíate gestá a kľčovitý pohyb vystupujú do popredia záujmu. Krucifixy a vôbec scény umučenia Krista alebo martýriá svätcov sú v tomto smere zvlášť poučným materiálom. Okolo roku 1500 sa dokonca tieto tendencie, niekedy nazývané i neskorogotickým expresionizmom, stanú vôbec dominantnou estetickou koncepciou záverečnej fázy stredovekej kultúry. Obrazy tzv. Dunajskej školy či Isenheimský oltár Mathisa Grünewalda zastupujú túto tendenciu rovnako ako – pravda, menej slávne – skulptúry od anonymného spišského rezbára známeho pod menom „Majster kráľovských figúr z Matejoviec“ – tu napr. **Madona z Hôrky** alebo **Sv. Mikuláš z Nemeckej Ľupče**. Jeho ateliér (ateliéry?), činný okrem spišských lokalít taktiež v okolí Banskej Bystrice, v čulom prostredí objednávok v bohatnúcich mestách, ponúkal rozoznateľný štýl, alternatívu k idealizovanému sochárstvu Majstra Pavla z Levoče a jeho dielní.

Výber artefaktov v tejto sekcii je zavŕšený ukázkami barokových diel v rozličných médiách

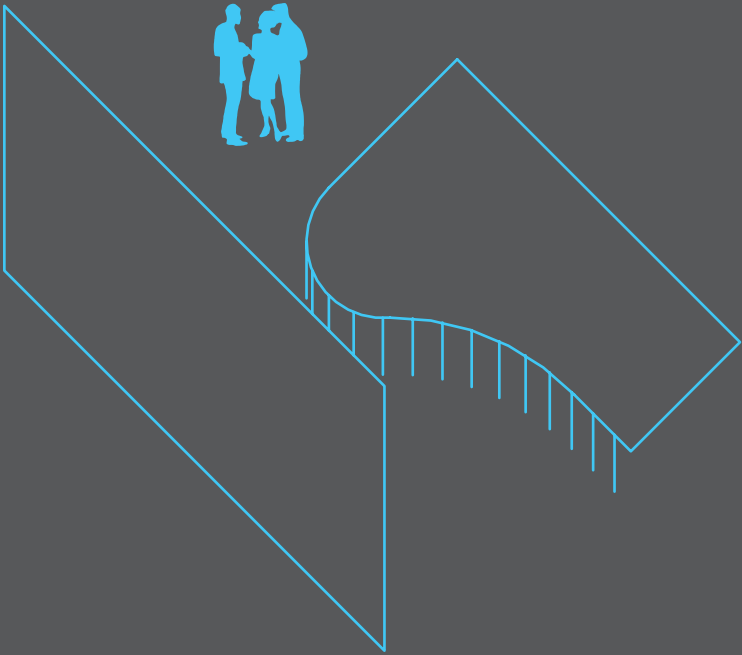
a formátoch. Spomedzi stoviek hagiografických motívov sa v ikonografii 17. a 18. storočia zvláštnej obľube tešili – príznačne – rôzne emóciami vybičované scény. Tu sú zastúpené napríklad skvostnými reliéfmi Jozeфа Godeho (**Extáza Sv. Terézie & Extáza Sv. Františka**). Teatrálne efekty plastiky i maľby neraz naznačujú sprostredkované inšpirácie u talianskych majstrov ako Bernini či Carravaggio, no okrem toho spracovávajú i niektoré technologické novinky. Tak napríklad komornú skulptúru **Vítazného Krista** z konca 17. storočia možno považovať za „model“ pre neskoršiu, dnes už nezachovanú monumentálnu realizáciu. Takýto spôsob dielenskej praxe z gotického obdobia takmer vôbec nepoznáme. Rozmerný oltárny obraz **Oplakávanie Krista anjelmi z okruhu Paula Trogera** z neznámej lokality spĺňa napokon všetky atribúty kompozície, ktorú by sme bez okolkov mohli označiť ako scénickú, vrátane subtilnej svetelnej „réžie“ a „choreografie“. Divák sa po dvoch stupňoch pohľadom dostáva na úroveň Kristovho mohutného korpusu, neprirodzene natočeného, zato s rafinovane prezentovanou ranou v boku. Dvaja anjeli akoby zaliati lúčmi nadprirodzeného svetla (hoci – paradoxne – medzi nimi dominujú oblaky!) sa vyznačujú markantnými gestami. Tieto plnia hneď niekoľko funkcií – či už ako signály k významným motívom, napr. ranám v dlaniach Krista, ale tiež ako kompozičný prvok prepájajúci jednotlivé plány obrazu. Sama pyramidálna kompozícia naznačuje skoré Zmŕtvychvstanie a Nanebovstúpenie, bolesť a pohnutie tu už nemajú podobu expresívneho apelu, ako napr. na spomínanom Krucifixe z Kremnice. Ich účinok je od začiatku kalkulovaný, spolieha sa na pozorovateľa poučeného tak v Biblii ako i umeleckej tradícii, ktorému však ponúka ilúziu pohľadu na nebesia a rad ďalších asociácií.

Stupeň barokovej inscenácie, v ktorej bol výraz často dovedený na hranicu expresívnosti, závisel od poznania samotnej reality. Čím viac stredoeurópsky človek 18. storočia vedel o svete, ktorý ho obklopoval, tým viac akoby musel byť obraz transcendentného sveta od neho odlišný, priam teatrálny. Práve tento stupeň, vysoká miera divadelnej štylizácie dodávala aj obrazu Boha na presvedčivosti. D B

Odporúčaná literatúra

BARTLOVÁ 2012; FAJT – ROLLER 2003; FREEDBERG 1991; CHMELINOVÁ – POLJAK 2007; KAT. BRATISLAVA 1983A; KAT. SIENA 2009; PÖTZL – MALÍKOVÁ 1982; PÖTZL – MALÍKOVÁ 2004; PÖTZL – MALÍKOVÁ 2013

typ & individuum





Majster Pavol z Levoče
↳ okruh

—
Skulptúry oltára z Hozelca
Bolestný Kristus
Sv. Imrich knieža
Spiš, pred 1520

—
SN 6 P 2287, P 2286

Rozdiel v stvárnení postáv uhorských dynastických svätcov, Sv. Štefana (P 2284), Sv. Ladislava (P 2285) a sv. Imricha v porovnaní so skulptúrou Bolestného Krista, ako aj zjavné kvalitatívne rozdiely na jednej a tej istej soche naznačujú, že každá bola takpovediac „kolektívnym dielom“. Kým za pomerne kultivované a rezbársky profesionálne vypracované tváre a možno za časti veľkorysých plášťov bol zodpovedný asi sám majster, celkovo „bábková“ fyziognómia menších skulptúr, napr. u sv. Imricha, prezrádza ruku menej skúseného pomocníka.

DB



Neznámy spišský rezbár
—
Madona z Ruskinoviec
Okolo alebo po roku 1300
—
SNG P 1700

Madona patrí medzi sochy so špeci-
fickou funkciou: hlavička Ježiša sa dá
odnímať. Jej nasadenie na otočnom
čape je podobne uplatnené aj u Mado-
ny z Podolínce a Madony z Toporca I.
Tento zriedkavý, no lokálne opakova-
ný motív, zohral zrejme významnú
úlohu poza horizont predpisanej
liturgie, keď sa pohybom vďaka jed-
noduchému mechanizmu a pomocou
diery v zadnej časti madony mohla
hlava natočiť k Bohorodičke a vytvoriť
tak príťažlivý emocionálny kontakt
medzi matkou a dieťaťom – takpove-
diac „live“. Zároveň takto modifiko-
vaná socha mohla byť komentovaná
v kázňach a hymnoch pri príležitosti
rozličných mariánskych sviatkov.

DB



Spišský maliar
—
Oltárny triptych
zo Strážok
Po 1450
—
SNG O 1590,
O 1591, O 1592

Štýl týchto malieb býva niekedy v literatúre nazývaný ako „skromný štýl“
(*modus humilis*). Bol typický pre polovicu 15. storočia a v niektorých stredoeurópskych
regiónoch predstavoval reakciu na tzv. „krásny sloh“ – formálne kultivovaný, vo výraze
a materiáloch často prepychový smer stredoeurópskeho umenia okolo a po roku 1400.
Aj pod vplyvom kritiky husitov umelci druhej tretiny 15. storočia začali uprednostňovať
asketickejšie formy: striebornú fóliu namiesto zlata, menej rekvizít a dekoru, zato
ale väčšiu typizáciu postáv a ich tvárí. Toto malo napokon vplyv aj na efektívnejšiu
prevádzku ateliérov, ktorých produkty boli dostupnejšie i pre menšie farnosti. DB



Jozef Kurtz
1692? — 1737
Portrét arcibiskupa
Imricha Esterházyho
1735
—
SNG 0 4884

Vrcholnobarokový portrét signovaný tirolským maliarom Jozefom Kurzom je tradičným celofigurálnym spodobením arcibiskupa na pozadí architektúry s ceremoniálnym závesom. 72-ročný ostrihomský arcibiskup a prímás Uhorska je v konvenčnej póze s pravícou na hrudi a ľavicou ukazujúcou na znaky svojho postavenia zložené na stolíku. Imrich Eszterházy bol štedrým mecénom umenia, vďaka ktorému sa Bratislava na istý čas stala centrom umeleckého diania strednej Európy. Pôsobili tu osobnosti zvučných mien ako napríklad Georg Raphael Donner, Paul Troger či maliarska rodina Palkovcov. Diela ním prizvaných umelcov predstavujú v našom prostredí zriedkavo čistý prúd vrcholného baroka. KCH



Franz Anton Palko (?)
1717 — 1766
Autoportrét
v kožušinovej čiapke
Okolo 1740
—
SNG 0 88

Komorný portrét malého bustového výrezu, odlišný od honosnej reprezentačnej podobizne, zaujme podmanivou atmosférou postavenou na princípe svetla a tenebrózne-nej techniky. Je oslobodený od popisných detailov, s dôrazom na konkrétnu tvár. Portrét neznámeho muža sa dlho tradoval ako jediné originálne dielo Jána Kupeckého vo fondoch slovenských múzeí a galérií. Malba, dodatočne signovaná a datovaná rokom 1709, bola na základe porovnaní považovaná za Kupeckého autoportrét z obdobia okolo roku 1700. V pripravovanej maliarovej monografii Eduard Šafařík prináša názor, že dielo je raným autoportrétom výrazne mladšieho Franza Antona Palka. KCH



Neznámy švábsky rezbár

Svätica z Ľubice
Sv. Barbora (?)
Okolo roku 1500

SN6 P 139

Z rovnakej dielne pochádza ešte jedna socha, sv. Mária Magdaléna (SNG P 140) a Madona – dnes v Poprade-Matejovciach. Pre oblasti Spiša neobvyklý, no zároveň jasne odlišiteľný štýl týchto sôch poukazuje na dôležitú úlohu dobových importov. Vieme totiž, že zachované maľby tohto oltára (VSM Košice a MNG Budapešť) sú určite domácej, spišskej proveniencie. Prítomnosť švábskych skulptúr na Spiši okolo roku 1500 naznačuje vtedy už zaužívané zostavovanie oltárnych retábul z diel rozmanitého pôvodu.

typ & individuuum

Pri pohľade na fotografiu v pase dnes sotva niekomu napadne, že podobizeň tváre ako prostriedok identifikácie konkrétnej osoby je výsledkom len relatívne nedávneho kultúrneho procesu.

Kým antické umenie, napríklad vo forme busty cisára alebo celofigurálnej sochy senátora, sa usilovalo dominantne o síce veľmi idealizovaný, no predsa len „akurátny“ obraz fyziognómie, umenie stredovekej Európy túto iluzívnu (napodobovaciu) zobrazovaciu koncepciu na celé stáročia v podstate poprelo. Dokonca aj obrazy konkrétnych historických postáv – vládcov, rytierov i pápežov – podliehali príkrej štylizácii. Dôležitá bola sama idea človeka, jeho duchovná podstata. Výzor a charakteristické črty ľudského tela a tváre podstatné neboli. Zásadnejšie zmeny tohto vnímania sveta stredovekými remeselníkmi, medzi ktorých patrili i maliari či sochári, zaznamenávame až s etablovaním gotického umenia. Na konci 13. a počas 14. storočia sa začala presadzovať predstava o určitých príznačných fyziognomických rysoch, ktoré vystihovali podobu znázornenej osoby v jej jedinečnosti. Asi sotva prekvapí, že v prvom rade šlo o podobizne kráľov, dvoranov alebo cirkevných hodnostárov.

Hoci nám sochy a maľby na gotických oltároch môžu niekedy pripomínať konkrétne postavy, zväčša svoj status (miesto v príbehu a dôležitosť v náboženskom kulte) komunikovali inak, než konkrétnymi rysmi tváre. Ich tváre sa navzájom podobajú, pri pozornejšom pohľade si možno všimnúť, že dokonca celé postavy, ich oblečenie a gestá podliehajú akejsi unifikácii, akoby sledovali len niekoľko málo spoločných vzorov. Súhrn týchto formálnych prostriedkov nazývame v dejinách umenia štýl, pri väčších časových úsekoch – sloh. Niekedy slúži vôbec ako jediný prostriedok na datovanie a/alebo lokalizáciu miesta vytvorenia tohto oltára alebo sochy či maľby. Inokedy, naopak, veľa prezrádza o zdroji inšpirácie.

Jeden príklad: v priebehu 13. storočia sa aj do strednej Európy začína dostávať čoraz viac umeleckých predmetov francúzskeho pôvodu, medzi nimi aj relatívne ľahko transportovateľné slonovinové sošky. Ich prirodzený tvar postupne ovplyvnil aj monumentálnejšie sochy v dreve, pričom formu lukovito ohnutej figúry opakovali aj bez materiálových obmedzení. Skulptúra **Madony z Ruskinoviec** zo začiatku 14. storočia predstavuje jeden z oneskorených, no lokálne vplyvných príkladov recepcie francúzskej gotiky, možno už sprostredkovanej podunajskými (rakúskymi) vzormi. Lineárna štylizácia „západoeurópskeho“

pôvodu a využívanie dekoratívnych vlastností drapérie k monumentálnemu účinku oltárnych figúr pretrvali v gotickom sochárstve na našom území až do 16. storočia. V závislosti od rôznych ďalších podnetov, v 14. storočí najmä tých z Talianska, sa pritom menila len miera telesného objemu priznaného pod šatami. **Madona z Ďapaloviec**, snáď z obdobia okolo roku 1420, je jedným z neskorých príkladov integrujúcich koncept francúzskej katedrálnej plastiky a nové, dá sa povedať emocionálne motívy, ktoré svoj výraz nachádzajú najmä v artikulácii vzťahu medzi matkou a dieťaťom. Tento výraz, umocnený tiež rovnakým typom tváří, je presvedčivý i napriek tomu, že o realizme v dnešnom slova zmysle nemôže byť ani reči.

Opakovanie určitých typov, či už v tvárach ale i celých postavách, však malo v každodennej prevádzke románskych i gotických dielní tiež iné dôvody a dôsledky než uprednostňovanie konkrétneho štýlu. Skúsme si predstaviť prácu na rozsiahlom gotickom oltári – napríklad tom hlavnom v levočskom farskom Kostole sv. Jakuba od Majstra Pavla z Levoče (cca 1508 – 1514). Okrem troch centrálnych skulptúr v skrini, nachádza sa na ňom niekoľko desiatok ďalších väčších či menších postáv. V rámci určitej „racionalizácie“ práce uprednostňovali aj v tejto dielni kopírovanie jednotlivých kompozičných riešení z iných zdrojov, či variácie v podstate veľmi podobných typov hláv, účesov alebo motívov drapérie. Ďalším z dôvodov opakovania typov a motívov bola ľahšia rozoznatelnosť týchto postáv v rámci naratívnejších celkov, a teda ich jednoznačnejšia zrozumiteľnosť. Okrem toho sa dá preukázať, že pre niektoré kompozície reliéfov (Státie Sv. Jakuba) slúžila ako vzor grafika od Veita Stossa, maľby na ztvorených krídlach bezprostredne inšpiroval cyklus Pašií od Lucasa Cranacha staršieho.

Takýmto spôsobom bola vytvorená väčšina neskorogotických oltárov na Slovensku, malý príklad poskytuje **Bolestný Kristus a trojica sôch uhorských dynastických svätcov z Hozelca**. Po roku 1500 dokonca zaznamenávame aj zostavovanie retábul z dovezených sôch a malieb až na mieste ich používania. **Dve sochy z Ľubice – Sv. Mária Magdaléna a Sv. Barbora** – sú príkladom dobového importu zo Švábska do prostredia prosperujúcich spišských miest.

Osobitné miesto v spleti týchto inšpirácií zaujíma juhonemecká grafika. Drevorezy a neskôr medirytiny sa svojou povahou reprodukčného média stali hojne využívaným nástrojom na rozširovanie konkrétnych kompozícií alebo motívov, ale vlastne

i neskorogotického štýlu po celej Európe. Mená ako Martin Schongauer, Israhel van Meckenem či Lucas Cranach starší sú len tými najznámejšími. Aj množstvo iných umelcov obchodovalo so svojimi grafickými listami, ktoré iným umelcom – sochárom, maliarom či iluminátorom – slúžili ako predlohy. Azda najplodnejším, a zároveň najvplyvnejším grafikom na začiatku 16. storočia, bol norimberský majster Albrecht Dürer. [Obraz s Madonou na polmesiaci, prezentovaný v nasledujúcej sekcii [svetlo & tma](#), bol namalovaný podľa Dürerovej medirytiny listu z roku 1516; inú Madonu, spolu s niekoľkými ďalšími motívmi rozličných Dürerových listov možno takýmto spôsobom identifikovať na monumentálnom obraze Czoborovho epitafu v sekcii [život & smrť](#).]

Ako však prišlo k etablovaniu portrétu, ako ho poznáme dnes? Kadiaľ viedla cesta až k fotografii v pase, spomínanej v úvode? Uviedli sme už, že na kráľovských či biskupských dvoroch od 13. storočia – síce pomaly, no čoraz naliehavejšie – narastala potreba zachytenia individuálnych čŕt kráľa, dvorana alebo prepošta. Už od staroveku bola k dispozícii funkčná umelecká úloha, na ktorej tieto prvé podobizne našli svoje uplatnenie – náhrobky a rôzne sepulchrálne pamiatky (epitafy, mortuáriá, hrobové platne a i.). Ich rastúci počet v rámci honosných hrobiek v kostole

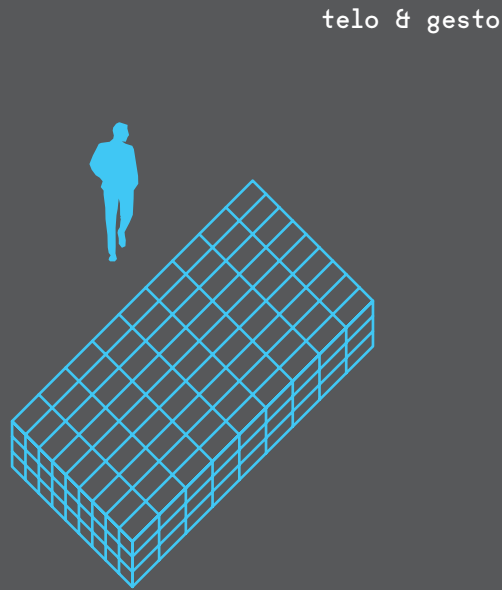
a s ním spojená potreba lepšieho rozlišovania identity osôb, za ktoré sa veriaci modlili, vyvolali nevyhnutnosť rozlišovania figurálnej výzdoby i v tvárach zosnulých.

V 14. storočí zaznamenávame prvé verné podobizne tiež v stredoeurópskom maliarstve. Pražský cisársky dvor Karola IV. bol pre rozvoj európskeho portrétu na sklonku stredoveku rovnako dôležitým strediskom, ako Paríž či Viedeň. Z tejto ranej fázy sa však v Uhorsku, to-bôž v zbierkach SNG, nezachovalo zhola nič.

A odkiaľ pozná západné umenie formu polfigúry (poprsia) s portrétom konkrétnej osoby? V zárodku tejto – v novoveku úplne najpopulárnejšej – koncepcie stála opäť aliancia antického iluzionizmu (cisárske a senátorské podobizne) s byzantským sakrálnym umením. Maľovaná ikona Bohorodičky sa stala kompozičným typom, ktorý určil formu aj pre portrét, obľúbený v renesancii. Napokon, jeho kompozičné súradnice prebrala v 19. storočí aj portrétna fotografia, ktorej dedičkou sú aj naše „fotky“ v pase. Obohacovanie dokladov o ďalšie biometrické záznamy však zároveň poukazuje na fakt, že podobizeň, portrét v zmysle novovekého obrazu na úplne uspokojivú identifikáciu jedinečnej osobnosti nestačí (a nikdy ani nestačil). Bol – a to aj v prípade fotografie – vždy historicky podmienenou inscenáciou, a teda nikdy verným odrazom skutočnosti 1:1. D B

Odporúčaná literatúra

BARTLOVÁ 2004 – 2005; BELTING 2013; ENDRŐDI 2003; ENDRŐDI 2006; KAT. BRATISLAVA 1983 A; KAT. BRATISLAVA 1983 B; POLEROSS 1988; BÜCHSEL – SCHMIDT (EDS.) 2003; SCHMIDT 2000; SAFARIK 2014; SONTAG 1977; TÖRÖK 2005 – 2007





Neznámy spišský maliar
(Mikuláš z Levoče?)

—
Madona s anjelmi
z Popradu
1484

—
SNG O 1593

Hlavným posolstvom mariánskej tabule z Popradu je Telo Krista. Eucharistický motív (Ukrižovaný, Bolestný Kristus a pod.) tu však nie je znázornený priamo. Je skôr transformovaný do nahého tela Ježiška, kontrastujúceho s látkami pozadia. Máriin plášť akoby vytváral divadelnú scénu: po oboch stranách ho dvíhajú anjeli, svojimi pohľadmi a gestami tak rafinovane vedú oko diváka k ústrednému motívu. Navyše, parapet, na ktorom je otvorený breviár a niekoľko ďalších, viac-menej symbolických motívov, zároveň pripomína dosku oltárneho stola – v spleti vizuálnych signálov ďalší odkaz k eucharistii. DB



Dionýz Ignác Staneti
1710 — 1767
Sv. Alžbeta
1764

—
SNG P 1840

Trojica vystavených zlátených sôch – Sv. Alžbeta a dve ženské dekoratívne figúry (SNG P 1839, P 1220) sú fragmentom sochárskej výzdoby bočného Oltára Sv. Anny z bývalého farského Kostola Blahoslavennej Panny Márie v Kremnici, ktorý bol zo statických dôvodov zbúraný v roku 1880. V jeho centre bola maľba od viedenského maliara Antona Schmidta tvoriaceho s autorom sôch, sliezskym sochárom Stanetím, osvedčený umelecký tandem realizujúci väčšinu stredoslovenských zákaziek 50. a 60. rokov 18. storočia. Pendantom sochy Sv. Anny bol jej manžel židovský kňaz Zachariáš (SNM EM Martin, inv. č. KH 7137). Zachované rezby dokumentujú okrem iného systém komunikácie figurálnej výzdoby celku, realizovaný ako gestami tak i postojmi figúr s mierne predĺženými proporciami. Elegantné pózy tiel s esovitou líniou možno odčítať napriek ich zahaleniu do vrstvených, sčasti antikizujúcich odevov, vďaka rytmickému opakovaniu výrazne priliehavých častí. Gestá rúk naznačujú nielen umiestnenie ich respondenta, a teda i pozíciu rezby ako takej v celku, ale tiež pozdravenie a vzdávanie úcty, či držanie – prezentovanie neznámeho atribútu. KCH

Ludovít Gode
? — 1 7 5 8 / 5 9
↳ dielňa
—
Anjel
Okolo 1740
—
SNG P 80

Vďaka pôsobeniu Georga Raphaela Donnera v Bratislave sa z nej na krátky čas stalo sídlo významnej sochárskej školy v strednej Európe. Rozvinutý estetický princíp klasicizmu sa pod jeho vplyvom v našom prostredí udomácnil a rezonoval hlboko do 18. storočia. Dokladom silnej donnerovskej tradície je aj zlátená rezba anjela z dielne jedného z jeho najnadanejších žiakov a nasledovníkov – Ludovíta Godeho. Figúra, príbuzná stvárneniam anjela strážneho, prezrádza v komponovaní obdiv k antickým i renesančným vzorom. Pripomína elegantného antického eféba v uvoľnenom kontraposte s veľkými krídlami hladko uzatvárajúcimi jeho vonkajší obrys. Na rozdiel od dynamických prejavov baroka je tu v popredí ušľachtilá prirodzenosť anatomickejšieho pohybu, čo je v súlade aj s umiernenou drapériou zľahka haliacou telo od pásu k členkom.

KCH



Ľudovít Gode
? — 1 7 5 8
↳ nasledovník
—
Melanchólia
1790
—
SNG P 255

Dokladom silnej donnerovskej tradície je aj realizácia alegorickej ženskej figúry Melanchólie vytvorená neznámym nasledovníkom Ľudovíta Godeho. V nevelkej, pokojne sediacej symbolickej postave z neznámeho náhrobku sa prejavil vplyv klasicizujúcej sepulchrálnej tvorby. Voľná náhrobná socha z 18. storočia výnimočne zachovaná v muzeálnych zbierkach je zároveň dokladom jasne zadefinovaného smútočného gesta zakrývajúceho časť sklonenej tváre. Obdobné gestá s rovnakou funkciou vizuálneho znázornenia smútku či oplakávania môžeme nájsť už na antických reliéfoch.

KCH





Pavol Gross st.
? — okolo 1688
Posledná večera
60. roky 17. stor.
—
SNG P 1567

Reliéf Poslednej večere z Veľkej reprezentuje charakteristický štýl Pavla Grossa st., zakladateľa klúčovej spišskej sochárskej dielne raného baroka. Vytvorený bol zrejme s použitím grafickej predlohy a sám sa stal vzorom dobových i dielenských replík (napr. Spišská Teplica). Pri použití autorsky príznačných podsaditých figúr s opakujúcimi sa fyziognomickými znakmi ponúka reliéf prehľad stereotypných gest zviazaných s námetom. Počínajúc rukami Krista zdôrazňujúcimi chlieb a kalich pri nich, Petrovou ľavicou úctivo zloženou na hrudi až po uvoľnené gestá rozhovoru či obsluhy v pravej časti scény odvodené z každodenného života. KCH

telo & gesto

V starom umení s dominanciou figurálnej tvorby predstavuje ľudské telo bezpochyby kľúčový vyjadrovací prostriedok. Škála jeho podôb je pritom široká a ani zďaleka nebola udávaná samotnou rozdielnosťou individuí. Formálne stvárnenie tela ako hlavného výrazového média určovalo viacero faktorov, medzi iným kultúrny okruh, doba vzniku diela, ale tiež funkcia či technika. Je zrejmé, že výrazne podliehalo dobovým zmenám vkusu a mieniacim sa ideálom krásy a tak od znakovej podoby, zvlášť geometrickej štylizácie – osciluje medzi idealizáciou vo forme rôznych dobových kánonov a simuláciou reality, až po hranicu verizmu.

Kánon aplikovaný na telesnú formu bol dobovo podmieneným proporčným systémom určujúcim dokonalý pomer jej jednotlivých častí. Aj v umení od gotiky po záver baroka sa inšpiroval či vymedzoval vo vzťahu k nesmrteľnému vzoru antického umenia. Dodnes v našom kultúrnom kontexte predstavuje prominentnú estetickú normu. Paradoxne, gotika i barok, s výnimkou klasicizujúcej línie, pritom preferovali inak štylizovanú telesnú formu, najmä s predĺženými proporciami. Zdôraznená bola výrazová stránka, v ktorej významnú rolu zohrávali dva s telom úzko zviazané prostriedky.

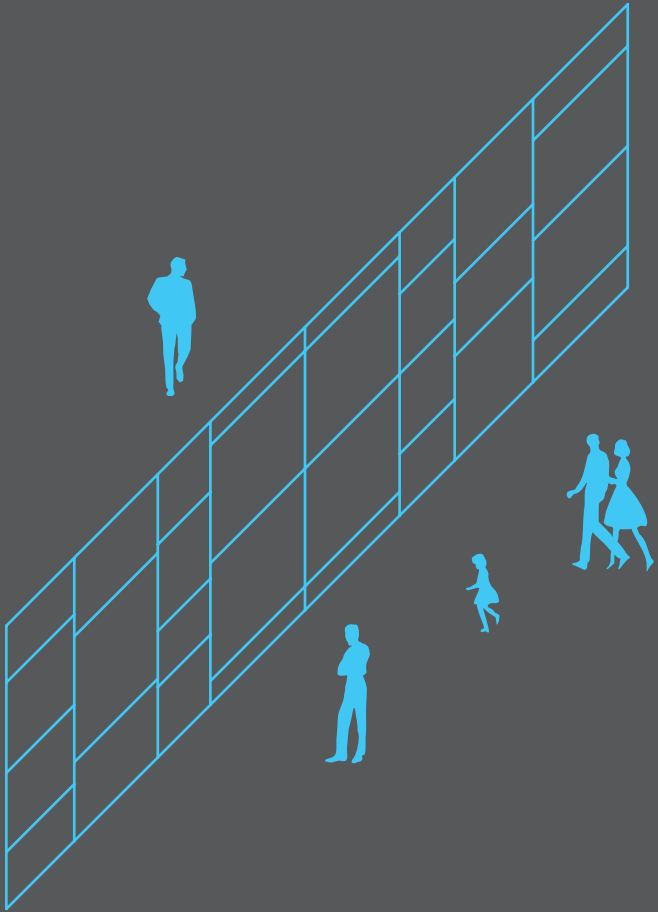
Jedným z nich bola drapéria – v kresťanskom kontexte integrálna súčasť postavy od vyhnania prvých ľudí z raja. V gotike i baroku zriedkavejšie spodobovaná nahota sa viazala najmä s mytologickými námetmi a zvykla mať charakter atribútu božského pôvodu zobrazeného. Z umeleckého hľadiska bol pre komponovanie diela zvlášť dôležitý vzťah tela a odevu, ktoré mohli byť spracované na princípe vzájomného súladu, ale aj kontrastu. Traktovanie drapérie na telesnej forme mohlo totiž telo nielen rešpektovať či odhaľovať, ale doslova popierať, napríklad s úmyslom kompozične akcentovať obsah či výraz. Práve takéto drapérie, popierajúce fyzikálne zákony sa stali v gotike i v baroku ďalšou kompozičnou rovinou príslušných postáv, a teda i celkov, napríklad oltára. Dobovo a námetovo podmienený odev figúry mal okrem toho aj podstatnú obsahovú výpovednú hodnotu vo vzťahu k jej charakteru, profesii, sociálnemu statusu zobrazeného – stačí porovnať liturgické ornáty a biskupské mitry cirkevných otcov **sv. Augustína** a **sv. Ambróza** v tejto sekcii...

V znázornení ľudského tela má však nepochybne kľúčovú pozíciu sprostredkovateľa emocionálneho

obsahu expresívne gesto, ktoré je súčasne vhodným orientačným bodom kompozícií. Keďže v starom umení prevažujú figurálne diela a kompozície sú založené na postavách prepojených vzájomne postojmi a gestami, práve tieto väzby je nutné podrobnejšie študovať. V neverbálnej komunikácii výtvarného umenia je nielen obsah, ale i celkový výraz figúry či skupín, úzko spätý s ich gestom. Práve jeho zdanlivo samozrejmé využitie navyiac buduje väzby, ako v emočnej, tak i formálnej rovine, čím práve umožňuje diela „čítať“. Umelecká „gestualita“ je pritom systémom viacerých gest s rôznou mierou kodifikácie istých foriem – od tých obradných až po rutinné gestá každodenných činností. (Príkladom tých prvých môže byť **Mariánsky obraz z Popradu**, tie druhé vidno napríklad v kontexte reliéfu **Poslednej večere od Pavla Grossa**.) Jej značná časť sa radí k symbolickým formám, ktoré sú neraz bez starých spisov pre moderný svet nezrozumiteľné. Od čias Ciceróna a Quintiliana je rétorika bohatá na dodnes študované a používané gestá. Inú výbavu potrebovala pre neverbálne vyjadrovanie antika, s mytológiou samotnou obsahujúcou prvky intimity a každodennosti. Inú židovsko-kresťanský okruh, ktorého ritualizované gestá spojené s výkonom kultu, ako požehnanie, modlitba, pozdrav..., boli obrazom aj kodifikované a niesli symbolickú hodnotu.

Gestá možno triediť do skupín a systémov podľa rôznych kritérií. Primárne na sakrálnu a svetskú, sviatočnú a každodennú, ale tiež napríklad na oslavnú a smútočnú (napríklad tu prítomná skulptúra **Melanchólie**). Toto poznanie obsahuje aj jedna z najstarších teoretických prác venovaných gestu a to Umenie gest od Giovanni Bonifaccia z roku 1616. Gestá a telesné znaky vníma ako druh rétoriky. Svoje dielo s viac než 600 takými znakmi venuje príznačne panovníkom, „ktorí sa vo svojej dôstojnosti dorozumievajú znameniami skôr než slovami“. Ako však správne poznamenal Charles Darwin (1872) vysvetľujúci gestá fyziologicky ako reflexné pohyby – obrazová dokumentácia ľudskej gestuality je selektívna. Bol sklamaný z toho, že napriek jej prirodzenému pôsobeniu v nej nenachádzal skutočné formy, ale vytríbené pohyby s originálnymi princípmi usporiadania. Predstavujú teda samostatný znakový-obrazový jazyk, len koreniaci v živej skutočnosti. KCH

Odporúčaná literatúra
DSVU – GOTIKA; EISENBICHLER – SOHN (EDS.) 1986; GOMBRICH 1982;
CHASTEL 1984; CHASTEL 2008; CHMELINOVÁ 2002; KAT.BRATISLAVA 1983 B



priestor & ilúzia



Majster Hlavného oltára zo Spišského Podhradia

Tabule zo Spišského Podhradia

Zvestovanie / Odmietnutie Joachimovej obety

Klaňanie troch kráľov / Stretnutie pri Zlatej bráne

Narodenie Krista / Zvestovanie Sv. Anne a Joachimovi

Smrť Panny Márie / Strom Jesseho

90. roky 15. storočia (po 1493)

Majetok Rímskokatolíckeho biskupského úradu
Spišské Podhradie – Spišská Kapitula



Niektoré scény zo života Panny Márie (Stretnutie Joachima a Anny pri Zlatej bráne, Zvestovanie, Klaňanie troch kráľov) sú vsadené do jednoduchej krajiny. Tvoria ju kopce, miestami malé skupiny stromov. Krajina však nemá prirodzené pokračovanie v modrej oblohe, naopak – namiesto nej dominuje takmer všetkým obrazom zlatá plocha. Zlato svojimi prirodzenými, ale i symbolickými vlastnosťami, asociovalo nadpozemský priestor, ako taký zmyslami len ťažko postihnuteľný. Na väčšine výjavov z niekdajšieho hlavného oltára v Spišskom Podhradí hrá azda ešte významnejšiu úlohu architektúra. Okrem obsahovej súvislosti s príbehom (Zlatá brána, maštal Narodenia a pod.) spočíva jej funkcia v priestorovom členení scény, vytváraní kompozičných akcentov a celkovom štruktúrovaní obrazových plánov. D B



Majster Martin
—
Madona z Jánoviec
1497
—
SNG 0 1594

Maliari obdobia gotiky vytvárali obrazový priestor hneď niekoľkými spôsobmi, hoci im ešte zákony lineárnej perspektívy boli cudzie. Tróniaca Madona z Jánoviec je príkladom pokusu o takúto perspektívnu skratku – vo forme trónu, resp. jeho pódia. Zároveň ale je priestorotvorným prvkom i samo rozostavenie postáv: Hoci obe svätice po stranách – sv. Katarína i sv. Alžbeta Uhorská – akoby boli na jednej úrovni, zámerom bolo postaviť ich mierne do pozadia. Napokon, ich záhybmi modelované plášte takisto vytvárajú akú-takú ilúziu hĺbky. Negáciou všetkých týchto pokusov sa však stáva pozadie s dekoratívnym zlátením – tzv. brokátovanie. Je dedičstvom staršej tradície a jeho účelom nie je vytvárať priestor. Naopak; na jednej strane sugeruje nadpozemské prostredie, na strane druhej zároveň podčiarkuje prepychovú materiálnosť neskorogotických oltárnych malieb a triptychov. DB



Jakub Bogdan
okolo 1660 — 1724
Mačka medzi kohútmi
1718
—
SNG 0 3

Signovaná maľba pôvodom prešovského rodáka Jakuba Bogdana je nielen dokladom nového námetového okruhu rozvíjaného v 17. storočí – žánrového obrazu, ale aj jeho špecifického jazyka pre spodobovanie pozemského sveta. V duchu baroka ide o dramaticky exponovaný výjav z hydínového dvora plný realistických detailov. Takéto „zemité“ scény boli priamym protikladom početných náboženských výjavov, najmä vzletných konštruktov nebeských sfér. Bogdan sa po pobyte v Amsterdame od roku 1688 natrvalo usadil v Londýne. Prezentovaná maľba vznikla už v čase jeho anglického pôsobenia a spolu s pendantom zachytávajúcim Zápas kohútov bola vytvorená pre jedného z jeho mecenášov admirála Georga Churchila. Inšpiráciou mu zrejme bola admirálova slávna voliéra vybudovaná v parku vo Windsore. KCH



Johann Michael Rottmayr
1654 — 1730
Triumf lásky (Skica
k nástropnej maľbe)
Pred 1720 (1713/14)
—
SNG 0 1236

Okázalé nástropné maľby popierajúce existenciu steny a sugerujúce jej dynamické otvorenie do hĺbky nadpozemského sveta sú typicky barokovými dielami. Ukážkou takéhoto priehľadu do nebeskej sféry s presvedčivou ilúziou tretej dimenzie je skica, ktorá bola ešte v 50. rokoch minulého storočia uložená v premonštrátskom kláštore v Jasove. Dlhو sa mylne spájala s návrhmi pre uvedený objekt a s maliarom J. L. Krackerom. Rôzne interpretovaný námet (Alegória cnosti – Víťazstvo dňa nad nocou, Triumf umenia s Apolónom, Triumf Auróry, Alegória života a smrti) predstavuje alegóriu lásky panovníckeho manželského páru a kráľovnú Alžbetu Kristínu ako Bellonu. Zdobil leopoldovský trakt Hofburgu po jej návrate zo Španielska. „Cikcakovo“ komponovaný dramatický boj je zachytený v ostrom podhlade výlučne na pozadí neba definovaného oblakmi. KCH



Johann Lucas Kracker
1717 — 1779
Krst Krista (Skica
k obrazu hlavného
oltára premonštrátskeho
kostola v Jasove)
Pred 1762
—
SNG 0 1498

Okázalé nástropné maľby popierajúce existenciu steny a sugerujúce jej dynamické otvorenie do (simulovanej) hĺbky nadpozemského sveta sú typicky barokovými dielami. Ukážkou takéhoto priehľadu do nebeskej sféry s presvedčivou ilúziou tretej dimenzie je skica, ktorá bola ešte v 50. rokoch minulého storočia uložená v premonštrátskom kláštore v Jasove. Dlhо sa mylne spájala s návrhmi pre uvedený objekt a s maliarom J. L. Krackerom. Rôzne interpretovaný námet (Alegória cnosti – Víťazstvo dňa nad nocou, Triumf umenia s Apolónom, Triumf Auróry, Alegória života a smrti) predstavuje alegóriu lásky panovníckeho manželského páru a kráľovnú Alžbetu Kristínu ako Bellonu. Zdobil leopoldovský trakt Hofburgu po jej návrate zo Španielska. „Cikcakovo“ komponovaný dramatický boj je zachytený v ostrom podhlade výlučne na pozadí neba definovaného oblakmi. KCH



Franz Anton Maulbertsch
1 7 2 4 — 1 7 9 6
↳ okruh autora
—
Nanebovzatie P. Márie
(Skica pre nástropnú
fresku vo Váci)
1760
—
SNG O 1801

Prípravná skica pre realizáciu nástropnej iluzívnej fresky od génia neskorobaro-
kovej maľby F.A. Maulbertscha stavia na ostróm podhlade s farebným kontrastom
popredia a žiarivej nebeskej dialky. Kompozične však využíva dostredivú silu cen-
trály. Postupuje od zvlneného obvodu k centrálne umiestnenému kruhovému jadru
lucerny, na základe čoho možno usúdiť, že išlo o maľbu kupolovú. Veľký podiel na
presvedčivosti priestorového dojmu, vedúceho diváka doslova z temnoty k svet-
lu, má koloristická skladba a svetelná réžia diela. V baroku už boli skice cenené
ako samostatné umelecké diela aj v strednej Európe a stali sa predmetom široké-
ho zberateľského záujmu, a teda i obchodu. Vďaka nim sme tiež schopní urobiť si
pomerne konkrétnu predstavu o viacerých nezachovaných realizáciách. KCH

priestor & ilúzia

Budovanie vizuálnej ilúzie v širokom zmysle slova možno označiť za esenciu výtvarného umenia. Týka sa to architektúry od fasády až po urbanistické i scénografické koncepty, sochárskeho prejavu, ale najmä maľby a príbuzných dvojrozmerných diel. Práve náročné ukotvenie dojmu hĺbky v ploche a následné okaklamy (*trompe l'oeil*) boli tak periodicky skúškou, ako i výzvou majstrom. Umelec si pre realizáciu takejto ilúzie postupne osvojil celé spektrum formálnych prostriedkov a miera jej dokonalosti závisela od podmienok vzniku i nárokov kladených na dielo. V súvislosti s priestorom sledujeme historicky premenlivý vzťah k vytváraniu presvedčivej nápodoby reality i sugestívnej vidiny iných svetov. Pritom nie každá kultúra mala schopnosť (najmä nie vždy mala záujem) tvoriť diela spodobujúce výjavy formou „zrkadla“ skutočného sveta. Výber gotických a barokových exponátov dokumentuje oba tieto póly od symboliky priestoru až k extrémnemu okaklamu.

Možnosti pre navodenie dojmu tretej dimenzie v ploche vychádzajú jednak z fyziológie ľudského oka, ale rovnako aj z psychológie nášho vnímania či bežnej skúsenosti. Pri figúrach či predmetoch pred neartikulovaným pozadím je napríklad využívaná najmä čistá asociácia sugerujúca priestor. Už starovek však pre postavy používal aj pojmové znázornenie rôznych uhlov pohľadu na jednotlivé časti tela. Bola tak zachytená jeho viacrozmernosť, ale bez použitia iluzívnych prostriedkov. Naprieč storočiami je tiež bežné používanie rôznorodého systému registrov v zmysle – čo je hore to je vzadu, ako aj prekrývajúcich sa prvkov kompozícií.

Po antických iluzívnych až iluzívno-dekoratívnych experimentoch so zachytením priestoru vsadil stredovek, podobne ako Byzancia, spočiatku na opačný princíp vizualizácie sakrálneho priestoru. Neraz uplatňuje staršie asociatívne navodenie dojmu hĺbky, ale aj významové merítko, čiže hierarchickú perspektívu. Plošné, neartikulované pozadie je v kontraste so zobrazenou figúrou, obzvlášť ak je plasticky modelovaná. V prípade, že je zláténé, dodáva zobrazeniu špecifické vnútorné svetlo (porovnaj sekciu [svetlo & tma](#)). So záujmom o rozprávanie príbehov prichádzal aj záujem o jasnejšie spodobenie prostredia, a teda aj experimenty s prehĺbením priestoru. Hoci to, čo si zvyčajne ako prvé vybavíme pod pojmom „perspektíva“, je matematicky konštruovaná lineárna perspektíva, už pred ňou existovalo viacero podobných postupov. Bývali menej dôsledné, no často veľmi presvedčivé, založené

na optike a pozorovaniach. Od jednoduchých prípadne i naklonených architektúr v stereometrických formách (porovnaj monumentálne **tabuľové maľby zo Spišského Podhradia**) až po komplikované zachytenia členitých a súčasne hlbokých interiérov.

Staronová metóda obrazovej (jednoubežníkovej) lineárnej perspektívy bola pre umenie Európy jasne sformulovaná v renesančnej Florencii v 20. rokoch 15. storočia. Tento vývojový zlom sa spája s menami Leone Battistu Albertiho a Filipa Brunelleschiho. Alberti ju dokonca podrobne vysvetľuje a odporúča ako najvhodnejší spôsob tvorby obrazu vo svojom spise O maliarstve z roku 1435. K priamej aplikácii v maľbe však došlo pod Bruneschiho vplyvom už skôr a to okolo roku 1427 v slávnej Masacciovej freske Najsvätejšej Trojice v chráme Santa Maria Novella. V obmedzenom formáte vytvára dokonalú ilúziu „diery v stene“. Viera v univerzálnosť matematiky a dokonalú geometriu je príznačná pre samotné maliarstvo i jeho teórie v 15. storočí. A nie bez príčiny sa objavuje v čase prekonania remeselného statusu umelca. Zvládnutie systému prirodzene vyústilo do jeho precizovania, ale aj hravých až extrémnych aplikácií či rôznych okaklamov.

Do maliarskeho spodobenia priestoru významnou mierou zasiahol Leonardo, sumarizujúci svoje úvahy v jednej časti rukopisov o maľbe z konca 15. storočia. Definoval napríklad atmosferickú perspektívu s potrebnou úpravou farebnej škály do hĺbky priestoru. Experimentoval aj s extrémnou perspektívou vo forme anamorfózy, ale najmä rozpracoval koncept perspektívy rešpektujúci zakrivenie ľudského zorného uhla. Ponúka aj praktický návod na prenos figúry na zaoblenú stenu bez porušenia dojmu jej reálnosti u diváka, a teda s oklamaním oka, čo bohato využijú neskoršie iluzívne maľby. Na sever od Álp sa informácie šírili osobnou skúsenosťou i v teórii, zvlášť Dürerovou Rozpravou o meraní (1525, 1536).

Záujem o sugestívne spodobenie hĺbky tak pozemského, ako aj nadpozemského priestoru bol príznačný aj pre manierizmus a barok. Oba štýly tento cieľ dosahovali kombináciou spontánnej maliarskej práce a teoretického základu. Intelektuálny záujem o vedecké spracovanie problematiky podnecovali aj čoraz silnejšie umelecké akadémie. Stretneme sa s ním však aj u tvorcov mimo týchto kruhov. Veľavravným príkladom je slávna Velazquezova zbierka teoretických prác: Okrem spisov od „kolegov“ ako bol Dürer a jeho Rozprava o meraní či štyri knihy ľudských proporcií, alebo Päť architektonických rádo

Vignola, mal aj texty antických autorov ako Vitruvius či Euklidovu Geometriu v španielskom preklade. Vlastnil tiež Cespedovu Knihu nových geometrických nástrojov, učiacu aplikovanú geometriu najnovšími kresliacimi prostriedkami. Okrem toho mal Praktickú perspektívu Daniela Barbaru či súborné dielo matematika Niccola Tartagliu veriaceho, že geometria je základom filozofickej pravdy. Podnety tiež čerpal zo stredovekého filozofického textu Optika od Witella. Ešte stále bol totiž považovaný za základ náuky a v nadväznosti na svojho učiteľa arabského učenca Alhazenu tvrdil, že svetlo je mystickou substanciou spájajúcou nás s Bohom. Velazquéz nebol výnimkou. Barokový umelec, ale aj konzument umenia sa perspektívou rád zaoberal a jej zvládnutie najmä v rôznych špecifických podmienkach (napríklad holandskej krajinomalby), sa veľmi cenilo. Rozšírené tiež boli početné technické pomôcky pre jej zachytenie či priamo hračky postavené na princípe okaklamu.

Od presadenia sa jednoúbežníkovej perspektívy v úvode dospel napokon raný novovek vo svojom závere až k extrémnej forme povyšujúcej priestor na kľúčový predmet diela. Dokladajú ju hlavne nástropné maľby simulujúce nekonečné nebeské diaľky. Jeden z vrcholov takejto radikálnej ilúzie predstavuje strop kostola

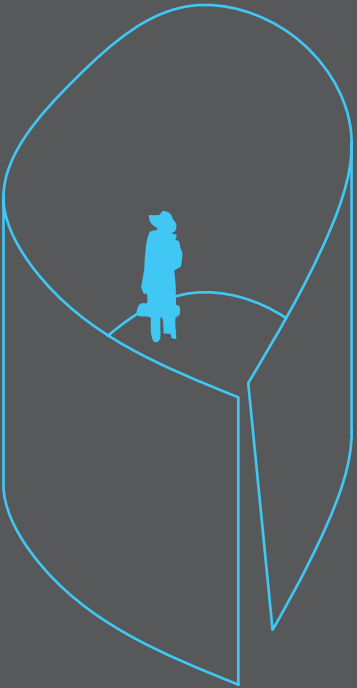
San Ignazio v Ríme s námetom misionárskej činnosti jezuitov (1691 – 1694). Andrea Pozzo tu do plochy nad reálnu architektúru vmaľoval architektúru fiktívnu, s priehľadom do nebies. Dokonale presvedčivá maľba bola komponovaná na jeden úbežník s presným určením pozície diváka vyznačenej v podlahe, z iných uhlov sa monumentálny systém viac či menej rozpadal. Vplyv Pozzovej tvorby, ale najmä prostredníctvom spisu Perspektíva v maliarstve a architektúre (1693 a 1700) bol enormný a zasiahol aj strednú Európu. Napriek tomu to nebola „konečná“ v hrách a efektoch ilúzie priestoru v starom umení. Už v baroku stretávame aj iný typ monumentálnej iluzívnej nástropnej fresky rovnako sugestívne popierajúcej limity reálnej architektúry a sformovaný bez jej elementov. Jej princípom sa stalo svetlo sceľujúce priestor spolu s rôzne komponovanými perspektívne skrátеныmi figúrami či inými súčasťami. Ako príklad môže poslúžiť vystavená dvojica prípravných skíc pre nástropné maľby od Johanna M. Rottmayra a Franza A. Maulbertscha.

Rôzne formy perspektívy imitujúcej ľudské vnímanie priestoru ostali, hoc prevažne v umiernennejšej podobe, základom budovania obrazu až do 19. storočia. Možno ju teda právom považovať za jednu zo základných črt starého umenia. KCH

Odporúčaná literatúra

GOMBRICH 1985; HILDEBRAND 2004; PUTTFARKEN 2000; KAT. BRATISLAVA 1983 A; JÁVOR 2005; MATSCHE 2005; JÁVOR – SLAVÍČEK (EDS.) 2009

svetlo & tma





Neznámy maliar
(podľa Albrechta
Dürera)
—
Madona na polmesiaci
Po 1516
—
SNG 0 332

Zlaté pozadia gotických tabuľových malieb sa v priebehu 15. storočia rozvinuli do náročných, technologicky temer nezávislých súčastí obrazov. Puncovanie, tremolovanie, brokátovanie sú iba niektoré z hojne používaných techník. Ich úlohou bolo ďalej členiť metalickú, svetlo reflektujúcu plochu pozadia a napokon aj pri oltároch, triptychoch či nezávislých obrazoch sugerovať predstavu vzácneho, zlatnícky opracovaného predmetu. Plátkovým zlatom pokryté pozadie na mariánskej tabuli z neznámej lokality (slnečné lúče a listové ornamenty) je vytvorené technikou brokátovania – striedania rôznych povrchov, často podobných kvetovým vzorom známym z dobového textilu. Zlátené pozadie artikuluje víziu z Apokalypsy Sv. Jána: ženu odetú slnkom, zároveň obraz Bohorodičky. DB



Josef Ignaz Mildorfer
1719 — 1775
Narodenie Krista
1763 – 1764
—
SNG 0 5306

Kultivovaná maľba s tenebróznym základom v duchu neskorého baroka má vlastné svetelné centrum obsiahnuté v žiarivom telíčku novorodenca – Božieho syna. Formálne i autorsky je dokladom rozšírenia rôzne modifikovaného vplyvu malieb profesora viedenskej akadémie Paula Trogera. Jej autor, Josef Ignaz Mildorfer, člen rozvetvenej innsbruckej umeleckej rodiny, sa radí k významným reprezentantom tejto línie. Pôsobil ako profesor a dvorný maliar arcivojvodkyne Emanuely Savojskej vo Viedni. Jeho realizácie spojené s našim prostredím začínajú nezachovanými oltárnymi obrazmi pre kapucínov v Holíči (okolo 1755) a končia rovnako nezachovanou freskou chóru paulínskeho kostola v Marianke (1769). Prezentovaná maľba pochádza podľa všetkého z kaplnky kaštieľa v Orlovom a spája sa s jej úpravou rodom Száparyovcov v rokoch 1763 – 1764. KCH



Josef Ignaz Mildorfer
1719 — 1775
↳ okruh
—
Svätá rodina
1760 - 1780
—
SNG 03145

Maľba pripísaná neznámemu tvorcovi z Mildorferovho okruhu nadväzuje na predchádzajúce dielo a zároveň dokladá dve dobovo príznačné tendencie stredoeurópskeho maliarskeho štýlu. Na jednej strane je to nové vzopätie tenebrózneho prejavu rozvíjané neskorým stredoeurópskym barokom v obzvlášť vitálnej forme a v mnohorakých podobách. V tomto prípade je výlučným zdrojom osvetlenia intímne ladenej scény nadpozemsky žiariace telo dieťaťa – Ježiša držaného v náručí jeho pestúna, sv. Jozefa. Kvalita tohto svetla formujúceho atmosféru výjavu má, podobne ako v Narodení, aj obsahovú hodnotu zdôrazňujúc Boží pôvod tohto svetla. Na strane druhej je to nový dôraz na potridentskú ikonografiu Svätej rodiny so špecificky akcentovanou pozíciou sv. Jozefa, s prvkami intimity či žánrovými detailmi. V prostredí habsburského súš-
tátia navyiac postava Božieho pestúna nadobudla aj špecifickú rolu rodového patróna. KCH

svetlo & tma

Svetlo tvoriace prirodzenú, priam nevyhnutnú súčasť našej existencie, je fyzikálnou veličinou. Výtvarné umenie s ňou nielen vedome narába, najmä u troj-rozmerných diel, ale súčasne od počiatku hľadá preň aj adekvátnu vizuálnu podobu, najmä v dvojrozmer-ných artefaktoch. Z troch vlastností obsiahnutých priamo v okom viditeľnom elektromagnetickom žia-rení tlmočí do vlastného jazyka dve – a to farbu (frek-vencia) a svietivosť (amplitúda), priradujúc k nim špecifický obsah. Umožňuje to rozdiel medzi jeho reálnou fyzikálnou podobou, kde sú farba a svetlo identické, a naším vnímaním týchto vlastností ako dvoch samostatných kategórií: Svetla ako premenli-vého fenoménu a farby ako nezávislej, konštantnej vlastnosti predmetov. Rovnako ich zobrazovanie je samostatné, hoci v prípade svetla dominantne pomo-cou pigmentu, zriedkavejšie prostredníctvom reflex-ného i vzácného materiálu, akým je napríklad zlato. (Madona na polmesiaci a Oltárne krídlo z Tvrdošina s postavami sv. Petra a sv. Pavla.) Takto skonštruova-ný vzťah obrazového svetla a farby ponúka množstvo vyjadrovacích možností a je dodatočne ovplyvnený interakciou s reálnym osvetlením artefaktu.

Svetlo vo výtvarnom diele, predovšetkým v maľ-be, ktorá je predmetom tejto časti expozície, má nie-kolko funkcií. V prvom rade ide o reálne, ale aj výtvar-ne spodobené svetlo. Bez neho by existencia maľby a príbuzných médií stratila zmysel. Ďalšou úlohou svetla je umožnenie optického vnímania tretej di-menzie, pričom má dominantný podiel na jej budo-vaní. Platí to nezávisle od výtvarného druhu s tým rozdielom, že v prípade architektúry a sochárstva ide o svetlo skutočné, zatiaľ čo v prípade maľby je to najmä výtvarná podoba svetla. Okrem zmienených formálnych aspektov má svetlo výraznú emocionál-nu funkciu. V súvislosti s priamymi reakciami našej psychiky na svetelné podmienky sa stáva silným vý-razovým prostriedkom formujúcim atmosféru. Nemô-žeme tiež opomenúť jeho obsahovú rovinu. Svetelná symbolika mala veľký význam už od čias starove-ku – spájala sa s vyššími prejavmi bytia, bohmi Slnka i Luny. V antickom Grécku sa stretávame s jeho filozo-fickou metafyzikou, v stredoveku s mystickou inter-pretáciou. Aj neskôr má schopnosť formálne i obsaho-vo sprítomniť nadpozemské, v západnej kresťanskej kultúre hlavne nebeské prostredie.

V umení prezentovaného časového rozpätia, od gotiky po záver baroka, bolo pri zachytení svet-la na obrazovej ploche používané množstvo rôznych

prostriedkov. Vývoj obrazového svetla začína v stredo-veku jeho zachytením formou žiarivého pigmentu. Je tak obsiahnuté priamo v obraze, nevrhá tieň a nemá paralelu s prirodzeným svetlom. Žiariť tu zvykne aj ab-straktné zlaté pozadie odlišujúce vyššiu sféru od po-zemského sveta. Pozvoľný prechod k zobrazeniam spo-dobujúcim tzv. osvetľujúce svetlo prichádza v talian-skom umení 14. storočia – *trecente*. Nie vždy je dôsledný, ale ako to možno vidieť napríklad u Giotta (1266? – 1337), osvetlené predmety vrhajú tieň a objemy sú svetlom výrazne plasticky premodelované.

Obdobie renesancie bolo prelomovým tiež v roz-šírení spôsobov konštrukcie obrazového svetla simu-lujúceho realitu. Počínajúc konštantným difúznym osvetlením výjavov z kvázi prirodzeného zdroja mimo obraz s dôrazom na krásu lokálnej farby, cez zafinova-nie svetelnej perspektívy až po rozvinutie techniky *sfumata* – mäkkej modelácie tieňom. V tejto súvislos-ti nemožno opomenúť nielen diela, ale aj teoretickú prácu Leonarda da Vinciho (1452 – 1519). V nadväznosti na poňatie maliarstva, chápaného ako realizácia me-dzi svetlom a tmou, napísal už okolo roku 1492, že „tieň je mocnejší ako svetlo“. Kľúčovým je najmä jeho text O tieni a svetle, etablujúci maľbu ako vedu. Tvrdí, že vzájomne sa dopĺňajúce svetlo a tma sú vrcholom maliarskej dokonalosti a tieň je nevyhnutným pre vy-stihnutie krásy, a teda celkovo podstaty maliarstva. Dokonalým výsledkom maľby je tiež presvedčivý do-jem plasticity stvárnený uvedenými nástrojmi – po-mocou svetla a tieňa.

Po zvládnutí ilúzie prirodzenej svetelnej re-ality s konštantnou žiarivosťou nastupujú od čias manierizmu rozličné experimenty s výrazovými kvalitami obrazového svetla. Umelci sa čoraz viac zaujímali o simuláciu premenlivého osvetlenia, keď-že premenlivá intenzita patrí k základným charak-teristikám denného svetla. Mení sa nielen farebná škála odkláňajúca sa od lokálnych tónov, ale aj vzťah svetla a farby, ktorá už po jeho dopade neostáva svie-tiť, ale naopak, je potlačená.

Napľno boli spomínané tendencie rozvinuté v nasledujúcom období baroka. Od počiatku 17. storočia sa teórie o jednote svetla a farby rozvíjali veľmi rýchlo a vyvrcholili v Newtonovej práci *Optika* z roku 1704. Zároveň barok, aplikujúci s obľubou aj na obrazové svetlo princípy scénografického režirovania, ponúkol rôzne spôsoby znázorňovania obrazového svetla. Dia-lo sa tak pod vplyvom príslušnosti k umeleckej škole či prúdu, ako napríklad aj funkcie či typu realizácie

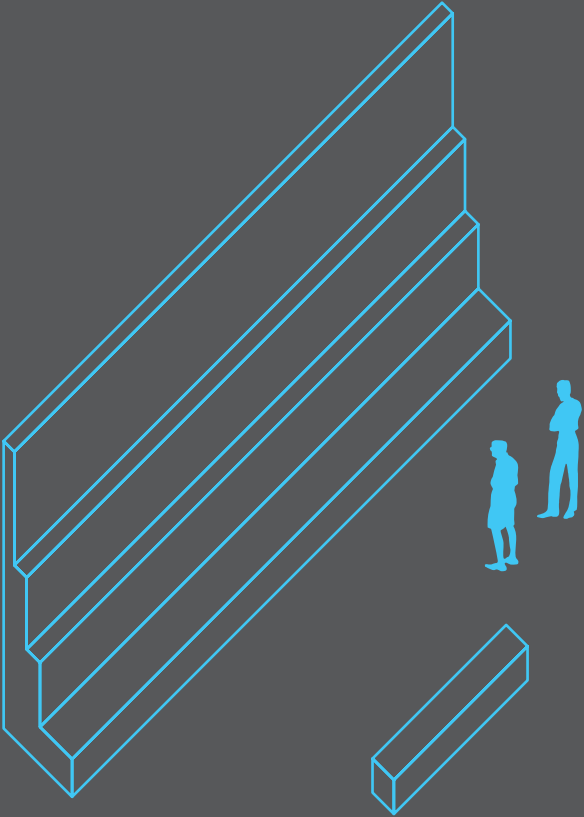
a s prihliadnutím na potreby novo rozvíjaných žánrov ako krajinomalba či zátišie. Svetelné zdroje obrazov boli prirodzené aj nie, vo výjave i mimo neho a pokojne aj viaceré naraz. Špecifikom bolo rozšírenie rôzne poňatých „tenebrózných“ malieb – vytvorených na princípe extrémnej temnosvitnej techniky, na prelome 16. a 17. storočia spopularizovanej Caravaggiom (1573 – 1610). Z temných pozadí tu vystupujú len priamo nasvietené časti kompozícií. Táto technika bola veľmi obľúbená takmer až do záveru 18. storočia, hoci bola ponímaná veľmi individuálne či invenčne. Veľký rozkvet zažila pod vplyvom Benátok aj v stredoeurópskom neskorom baroku. Popredným predstaviteľom tohto smeru bol napr. Josef Ignaz Mildorfer, ktorého tu prezentujeme výjavom **Narodenia Krista**. Zďaleka však nešlo o jediný spôsob narábania s obrazovým svetlom. Za všetky treba spomenúť aspoň tzv. maliarov svetla

v Holandsku 17. storočia. Z nich napríklad Vermeer van Delft (1632 – 1675) skúmal vzťah atmosféry a premenlivého denného svetla vo vlastnom interiéri aj s využitím dobovej techniky *camera obscura*. Za základné farby svetla pritom označil žltú a modrú. Akýmsi vyvrcholením vedeckého skúmania a spracovania svetla v obraze je objavenie sa luminizmu v 18. storočí. V počiatkoch sa spája najmä s benátskou maľbou neskorého baroka a rokoka (Giovanni Battista Tiepolo, 1696 – 1770). Ide o techniku tvoriacu protiklad k tenebróznej maľbe, pričom jej hlavným predmetom je svetlo a svetelná atmosféra s premenami lokálnych farieb. Farebno-svetelný kontrast je využitý na budovanie priestoru. Bodkou za sledovaným obdobím je nástup osvietenstva, pod ktorého vplyvom sa mení forma i obsahová náplň svetla. Podané v chladnejších tónoch, stáva sa synonymom rozumu. K C H

Odporúčaná literatúra

DSVU – GOTIKA; CHASTEL 2008; LEUBE – PAYER 2011; PEDRETTI 1965; PÖTZL – MALIKOVÁ 1994; PREISS 1999

Život & smrť





Neznámy spišský maliar
—
Predela oltára Sv. Anny
zo Spišskej Novej Vsi
Okolo roku 1500
—
SNG O 314

Obraz neobvyklého formátu bol pôvodne spodnou časťou oltárneho retabula, umiestnenou bezprostredne nad oltárnou menzou. Preto aj tváre a vôbec inkarnáty (malba kože) sú stvárnené veľmi detailne. Obraz Krista dokonca v minulosti vyrezali, celok bol skompletizovaný až pri reštaurovaní roku 1950. Okrem Krista, Bolestnej Panny Márie a sv. Jána ústrednú trojicu sprevádzajú biskup sv. Wolfgang a pápež sv. Bonifác – zakaždým v ruke s modelom kostola ako svojím atribútom. Zvlášť individualizované tváre týchto postáv vzbudzujú podozrenie, že im za vzor poslúžili konkrétni cirkevní hodnostári z čias vzniku oltára. DB

Juhonemecký sochár
—
Imago Pietatis
(Bolestný Kristus
s Pannou Máriou
a sv. Jánom Ev.)
Okolo roku 1500
—
SNG P 2700

Súsošie Bolestného Krista sprevádzaného postavami Panny Márie a sv. Jána Evanjelistu je derivátom byzantskej maliarskej tradície. Aktéri síce súvisia predovšetkým s Ukrižovaním, takto sformulovaný výjav však v Biblii neexistuje. Kristus v hrobe sa objavil najskôr na samostatných tabuliach ikon – triptychov. Talianske maliarstvo všetky tri postavy nielenže sústredilo v jednej scéne, ale v súvislosti s rozvíjajúcim sa kultom eucharistie (Kristovho Tela) využilo aj jeho teatrálny potenciál. Podobné sochárske skupiny boli dlho do 16. storočia súčasťou výzdoby predely na neskorogotických oltároch i na Slovensku. DB





Neznámy maliar
—
Epitaf(?) Imricha
Czobora zo Skalice
Okolo 1520
—
SNG O 385

Tabuľová malba neobvykle veľkého formátu znázorňuje Madonu a rytiera v brnení ležiaceho jej pri nohách. Obe tieto postavy majú svoje predobrazy v grafických listoch Albrechta Dürera z rokov 1508 a 1502/1503. Pár anjelov hore je tak isto odvodený z Dürerovej grafiky z roku 1513. Výpravny erbový štít s klenotom a pštrosími perami sa podarilo identifikovať ako erb rodu Czobor: šestčipa hviezda pod skríženými pštrosími perami na modrom štíte. Helmícu s klenotom dotvára medzi ďalšími pštrosími perami volavka (bocian?), v zobáku s rybou. Brodivý vták sa však sám stáva obeťou útoku iného vtáka – dravca na svojom chrbte. DB



Majster Pavol z Levoče
↳ okruh
—
Sv. Trojica (Trón
milosti) z Polomy
Okolo 1520
—
SNG P 2262

Témou reliéfu, ktorého pôvodné určenie nie je celkom jasné (oltárny reliéf?, devocionálny obraz?), je špecifický typ Najsvätejšej Trojice. Abstraktná teologická myšlienka je tu pretavená do vizuálne dôveryhodnej formy: Boh-Otec drží v náručí bezvládne sinavé telo Krista (holubica Ducha Svätého sa nezachovala), dvaja anjeli po stranách odkrývajú plášť (akoby oponu) a divákovi sprostredkujú pohľad na Kristovo nahé telo prepásané rúskom. Telo je zároveň symbolom eucharistie, ktorej kult podnecovali a propagovali bratstvá Božieho Tela po celej Európe. DB

Neznámy viedenský alebo
bratislavský rezbár
(Hans Kamensetzer?)

Adorácia Pána
(tzv. Narodenie Ježiša
z Hlohovca)
Okolo 1480 - 1490

SN6 P 53

Monumentálny hlboký reliéf pôvodne tvoril ústrednú sochársku skupinu hlavného oltára Dómu Sv. Martina v Bratislave, ktorý po celý stredovek používal i staršie patrocínium Najsvätejšieho Spasiteľa. Je ukážkou výnimočne bohato rozvinutého príbehu Narodenia a zároveň vysokej sochárskej kvality. Dielňa, ktorá vytvorila hlavný oltár, mala zrejme svoje sídlo na cisárskom dvore Frídricha II. vo Viedni alebo vo Wiener Neustadt. Počas barokizácie interiéru bratislavského chrámu po roku 1732 reliéf gotického oltára odviezli Erdődyovci a špeciálne preň nechali postaviť kaplnku na Hlohoveckom zámku.

DB





Neznámy maliar
—
Posmrtný portrét
Juraja D. Baltazára
Horvatha-Stansitha
1678
—
SNG O 4841

Tzv. katafalkové portréty sú špecialitou uhorského maliarstva 16. a 17. storočia. Šlachta s obľubou inscenovala okázalé pohrebné sprievody a podobné portréty mali slúžiť ako pripomenutie podoby zosnulého i pre členov rodiny, ktorí nestihli pricestovať k samotnému obradu. V závislosti od stavu a bohatstva zosnulého či zosnulej slúžia dodnes podobné pamiatky nielen ako prameň historického výskumu (často sú doplnené i podrobnejšími textmi s dátumami), ale ponúkajú tiež predstavu o dobovom oblečení či zariadení šľachtických sídiel. Oveľa menej spoľahlivo však vypovedajú o samotnej podobe mŕtveho. Keďže boli neraz maľované už počas života a v mladšom veku, vyznačujú sa silnou typizáciou alebo idealizáciou črt. D B

Život & smrť

Podľa niektorých antropológov a výtvarných teoretikov, bolo základným poslaním umenia od samých jeho počiatkov zobrazíť predstavu človeka o smrti. A naozaj, rozhodujúca väčšina artefaktov archaických kultúr je priamo spojená s kultom mŕtvych. Stačí pripomenúť egyptské pyramídy, ale tiež spôsoby pochovávania a hmotné doklady hrobov v iných kultúrach (Mayovia, staroveké Grécko či Rím). Zrod toho, čo dodnes považujeme za umenie, by bez intenzívneho pomyslenia na smrť vôbec nebol možný. Tzv. „Fajúmske portréty“ – podobizne tvárí zosnulých z egyptských hrobov 1. až 6. storočia n. l. – túto funkciu dokumentujú veľmi názorne: ich primárnou úlohou bolo uchovať vizuálnu podobu človeka čo najdlhšie po jeho smrti. Takéto poslanie okrem iného na celé storočia dopredu konštituovalo ľudskú tvár ako „prirodzený“ prostriedok identifikácie konkrétneho človeka (o tejto funkcii viac v sekcii **typ & individuum**). Zároveň ale bezprostredná skúsenosť rodiacej sa vizuálnej kultúry s ľudským telom mala zásadný, a vlastne dodnes pretrvávajúci vplyv nielen na vývoj portrétneho umenia. Z obrazu tela (vrátane zachytenia jeho pomínutelnosti), a neraz v rozpore s náboženskými konvenciami, vytvorila kľúčový princíp. Človek sa ním konfrontoval nielen s okolím, ktoré ho obklopovalo, ale aj s predstavami siahajúcimi za horizont života a empirických skúseností. Obraz či socha tak mali od začiatku výhodu pred slovom a textom: okrem dispozície sprítomniť neprítomné aj schopnosť zviditeľniť neviditeľné.

Kultúrnu skúsenosť strednej Európy popri anticých tradíciách aj v tomto smere zásadne poznamenalo kresťanstvo. Predstavu smrti koncentrovalo na mnohých miestach Starého i Nového zákona a v príbehoch svätcov, ktoré slúžili ako vzory hodné nasledovania nielen po morálnej stránke, ale boli určujúce aj pre vysvetlenie množstva iných postojov človeka k okolitému svetu. Niet preto divu, že v oblasti hagiografických legiend a ich stvárňovania pripadla hlavná úloha motívu mučeníckej smrti, ktorá bola prejavom obetovania za určitý náboženský ideál a v niejednom prípade ju sprevádzali zázraky. Z hľadiska Biblie celkom prominentné miesto zastáva smrť Krista – Ukrižovanie, obraz obetovania za spásu hriešnikov a ďalšie s ním súvisiace témy – Zmŕtvychvstanie, Nanebovstúpenie, Bolestný Kristus atď.

Pokiaľ ide o fond Slovenskej národnej galérie, tému smrti v zbierke gotického umenia reprezentujú najmä skulptúry a maľby, ktoré pôvodne tvorili súčasť gotických oltárov. **Predela Oltára sv. Anny zo**

Spišskej Novej Vsi predstavuje rozšírený ikonografický typ Bolestného Krista v hrobe (lat. *Imago Pietatis*), sprevádzaného Bolestnou Pannou Máriou a sv. Jánom Evanjelistom, po oboch stranách s ďalšími svätcami. Túto ústrednú skupinu rozoznávame opäť, tentokrát v sochárskom prevedení, v **súsoší Bolestného Krista**, ktoré bolo na prelome 15. a 16. storočia vytvorené asi v niektorej z produktívnych juhonemeckých dielní. Ikonografický typ Krista v hrobe s Máriou a sv. Jánom má pramene v byzantskom umení, konkrétne v triptychoch 12. a 13. storočia. Ich obsah, ale neraz tiež formálne a kompozičné riešenia, sa do Európy dostávali prostredníctvom talianskeho maliarstva 13. a 14. storočia. V tom pätnástom už boli bežnou súčasťou stredoeurópskych oltárov, najmä v ich predelovej časti pod skriňou so sochami. Umiestnenie na úrovni očí kňaza celebrujúceho omšu zároveň umožňovalo koncentráciu na jednotlivé motívy. To je tiež dôvod, prečo napriek zavedenej ikonografii predela príležitostne akcentuje aj iné motívy.

Na prelome 15. a 16. storočia im je vlastná určitá teatrálnosť – figúra umučeného Krista je „prezentovaná“ divákovi, kompozičné motívy (hrob, pohybové akcenty) v rámci obrazu umocňujú hierarchiu postáv. Bohaté detaily poskytovali spolu s relatívne ľahkou pohľadovou prístupnosťou tiež možnosť na vytváranie tzv. kryptoportrétov – situácií, keď aj biblické postavy či figúry svätcov nadobúdali črty konkrétnych ľudí z obdobia vzniku maľby. V niejednom prípade sa takto nechali spodobiť v postave jedného z klaňajúcich sa kráľov či svätcov-biskupov asistujúcich scéne Krista v hrobe. Často však, i napriek zjavnej snahe o individuálne črty, historickú osobnosť identifikovať nevieme.

Iným variantom ikonografie Bolestného Krista je **Trón milosti. Reliéf zo začiatku 16. storočia** zo širšieho okruhu dielní Majstra Pavla z Levoče znázorňuje Boha-Otca s bezvládnym telom Krista v náručí. Účinok súsošia však nekončí obyčajným stvárnením tejto myšlienky – ako-takej v Biblii neprítomnej. Trón milosti je totiž ikonografiou, ktorú nesformulovali učitelia – teológovia. Na základe popularity staršieho typu súsošia – Piety – ju ponúkli sami umelci. Pôvodne šlo o Bohorodičku s mŕtvym Kristom na kolenách. Jej silný emocionálny náboj vyvolal veľký záujem (a množstvo objednávok) v rôznych vrstvách vtedajšej spoločnosti a ešte počas jej konjunkturny sa objavili experimenty s verziou, zobrazujúcou Krista v náručí Boha-Otca. Holubica Ducha Svätého v celkovej ikonografii zavŕšila vizualizovanú predstavu kľúčovej

dogmy o Svätej Trojici. Narastajúca rezervovanosť cirkevných autorít a neskôr (po Tridentskom koncile) aj snaha o zakázanie niektorých jej stredovekých „ilustrácií“ poukazujú na silu umenia – paradoxne najmä mimo oficiálnu náboženskú doktrínu.

Dôležité miesto sme v rámci tejto sekcie prísúdili rozmernému obrazu, pravdepodobne **epitafu s Madonou, rytierom a erbom rodiny Czoborovcov** z františkánskeho kostola v Skalici. Interpretačným orieškom ale naďalej ostáva postava rytiera pri nohách Bohorodičky. Na prvý pohľad budí dojem spiacej postavy (Madona v slnečnej žiare by sa potom dala interpretovať ako jeho sen či vízia). Niektorí autori v poslednom čase upozornili na vizuálnu referenciu k rozšíreným obrazom Adama pri päte kríža alebo jeho typologickému (starozákonnému) predobrazu postavy Adama pri nohách trónu kráľa Šalamúna. Funkcia obrazu nie je celkom objasnená: buď ide o epitaf pre jedného z členov Czoborovskej rodiny, vzhľadom na erb, štýl obrazu a jeho hypotetické datovanie by do úvahy pripadal Imrich I., kráľovský diplomat, o. i. kapitán Bratislavského hradu, bratislavský a temešský župan a popredný spojenec dvora Vladislava II. Jagellonského. Rovnako však mohlo ísť o pamiatku – obraz namaľovaný pri príležitosti zádušnej omše za niektorého z členov rodu.

Prítomná kolekcia okrem dvoch rozhodujúcich pólov christologickej ikonografie ilustruje tiež ďalšie funkcie smrti v obraze. V stredoeurópskom kontexte možno za unikátne považovať uhorské katafalkové portréty. Ich funkcia nie je celkom objasnená, zrejme bezprostredne súvisia s pohrebnými ceremoniami a snahou uchovať podobizeň zosnulého nielen pre oči rozvetveného príbuzenstva, ale i pre – večnosť. Takúto memoriálnu funkciu možno pripísať aj **dvom posmrtným portrétom rodu Horváth Stansith**. Oba boli v minulosti dodatočne prispôbené dnešnému formátu, no i tak je evidentné, že patria do nevelkej skupiny

renesančných epitafov (náhrobných pamiatok), ktoré postavy mŕtvych mohli – vlastne naposledy – štylizovať do podoby spiacich mužov či žien obklopených atribútmi ich každodenného života (resp. trofejami z bojov, ktoré muži z týchto rodov boli ochotní podstúpiť). Podobné obrazy sú neraz jediným zdrojom informácií o rôznych predmetoch, dobovej móde a luxusných tkaninách prítomných na šľachtických dvoroch na Slovensku, z ktorých sa však dodnes v podstate zachovali iba fragmenty – opäť raz len z hrobových nálezov.

A predsa, akokoľvek nám dnes gotické aj barokové sakrálné umenie pripadá akoby „zahľadené do záhrobia“, jeho všadeprítomné vizualizácie smrti vyvažovalo rovnako presvedčivými inscenáciami života, priam vzniku života. A aj tu už v 15. storočí začali na seba narážať empirické pozorovania umelcov a náboženské učenia, v prvom rade komplex predstáv spojených s tzv. Nepoškvrneným počatím Panny Márie.

Kľúčovým exponátom tejto sekcie je vysoký **reliéf Narodenia Pána, zvaný „z Hlohovca“**, pôvodne však z hlavného oltára Dómu Sv. Martina v Bratislave. Jeho ústrednou témou je Narodenie Ježiša. Verzia, ktorú vytvoril sochár z okruhu Nicklausa Gerhaerta z Leydenu po roku 1480 pre bratislavský prepoštský chrám je však viac poklonou – Adoráciou dieťaťa. Scéna má na dobu svojho vzniku neobyčajne bohatý naratívny kontext (Sv. Jozef s čiapkou sňatou z hlavy, pastieri so stádom, pôrodné babice preskakujúce lesnicu). Ilustrácia vízie Sv. Brigity Švédskej (+1373) všetky telesné aspekty narodenia zámerne marginalizuje v snahe podporiť doktrínu o večnom panenstve Panny Márie – teda i po Narodení Ježiša.

Mladšie, barokové obrazy okolnosti Narodenia a Ježišovho detstva rozvíjajú zväčša v samostatných výjavoch. Ukážkou sú tu dve plátna neobvyklého formátu od Erazma Schrötta z konca 18. storočia – **Zvestovanie pastierom a Obriezka v chráme**. D B

Odporúčaná literatúra

ARIÉS 2000; BARTLOVÁ 2012; BELTING 1981; BELTING 2001; DSVU – BAROK; ENDRŐDI 2001; HOMOLKA 1972; KAT. BRATISLAVA 1983A; KROOS 1984; KRÖTZL – MUSTAKALLIO (EDS.) 2011; LABUDA 2006; PANOFSKY 1964; POLEROSS 1988





intro

Franz Xaver Messerschmidt

1 7 3 6 — 1 7 8 3

Charakterová hlava 22

Šľachetný

1777 – 1783

odliatok 1990

Patinované olovo, cín

42×2×26 cm

SNG P 2573

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1990

Charakterová hlava 3

Bezočivý posmešník

1777 – 1783

odliatok 1985

Patinované olovo

44,5×2×2 cm

SNG P 2310

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1985

Charakterová hlava 44

Zadržávaný smiech

1777 – 1783

odliatok 1983

Patinované olovo, cín

31×2×2 cm

SNG P 2157

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1983

Charakterová hlava 15

Vyznačený starec

s boľavými očami

1777 – 1785

odliatok 1984

Patinované olovo, cín

44,5×2×2 cm

SNG P 2169

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1984

Charakterová hlava 6

Zvláštna „zobákovitá“ busta

1777 – 1783

odliatok 1985

Patinované olovo

42×2×23,5 cm

SNG P 2227

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1985

Charakterová hlava 43

Závažné tajomstvo

1777 – 1783

odliatok 1989

Patinované olovo, cín

42×2×24,5 cm

SNG P 2504

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1989

Charakterová hlava 32

Vážny autoportrét

1777 – 1783

odliatok 1985

Patinované olovo, cín

43×2×2 cm

SNG P 2158

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1983

Charakterová hlava 5

Živájucci

1777 – 1783

odliatok 1984

Patinované olovo, cín

43×2×2 cm

SNG P 2170

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1984

Charakterová hlava 39

Pokrytec a ohovárač

1777 – 1783

odliatok 1989

Patinované olovo, cín

37×2×28,5 cm

SNG P 2505

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1989

Charakterová hlava 20

Zúrivý a pomstychtivý Cigán

1777 – 1783

odliatok 1985

Patinované olovo

43,5×2×2 cm

SNG P 2226

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1985

Charakterová hlava 19

Ťažko ranený

1777 – 1783

odliatok 1985

Patinované olovo

45,5×2×23,5 cm

SNG P 2260

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1985

Charakterová hlava 49

Najprudšia vôňa

1777 – 1783

odliatok 1982

Patinované olovo, cín

47×27,5×3 cm

SNG P 2156

[Odliatok na objednávku](#)

SNG 1982

výraz & emócia

Majster Pavol z Levoče (?)

Socha sv. Ondreja zo Strážok
Po 1520 (1524)
Lipové drevo, polychrómia, zlátenie
106,5×35×28 cm
[SNG P 138](#)
[Získané prevodom zo SNM 1952](#)

Majster kráľovských postáv z Matejoviec

Madona z Ondreja / z Hôrky (zvaná „zo Šváboviec“)
Začiatok 16. storočia
Lipové drevo, polychrómia, zlátenie
109,5×28×20 cm
[SNG P 2282](#)
[Získané z Národnej galérie v Prahe 1974](#)

Majster kráľovských postáv z Matejoviec

Sv. Mikuláš z Partizánskej (Nemeckej) Ľupče
Začiatok 16. storočia
Lipové drevo, polychrómia, zlátenie
139×37×27 cm
[SNG P 2281](#)
[Získané prevodom z Národnej galérie v Prahe 1987](#)

Spišský rezbár

Sv. Mikuláš z neznámej spišskej lokality
Koniec 15. storočia
Lipové drevo, polychrómia, zlátenie
121×35×22 cm
[SNG P 706](#)
[Získané kúpou 1963](#)

Neznámy rezbár

Bolestná Panna Mária z Kalinky
Pred 1500
Lipové drevo, polychrómia
65,5×20×16 cm
[SNG P 1403](#)
[Získané kúpou 1971](#)

Anton Schmidt
[1706?](#) — [1773](#)
Sv. Peter z Alcantary
Pred 1763
Olej na plátne
245×160,8 cm
[SNG O 6833](#)
[Získané kúpou 2005](#)

Jozef Gode
[1734](#) — [1806](#)
Extáza Sv. Františka
1776 – 1778
Reliéf z olova sekundárne pomedený
42,5×24 cm
[SNG P 1600](#)
[Získané kúpou 1973](#)

Jozef Gode
[1734](#) — [1806](#)
Extáza Sv. Terézie
1776 – 1778
Reliéf z olova sekundárne pomedený
42,5×24 cm
[SNG P 1601](#)
[Získané kúpou 1973](#)

Stredoeurópsky sochár
—
Ukrižovaný Kristus (Morový krucifix)
Po 1709
Drevo, polychrómia
137×90,5×31 cm
[SNG P 2697](#)
[Získané kúpou od farského úradu v Kremnici 2005](#)

Vít Stadler
[doložený na Slovensku](#)
[1635](#) — [1655](#)
Oltár Piety
1650
Drevo, polychrómia, zlátenie
257,5×160×41 cm
[DP 172 – 177, 179](#)
[Získané ako súčasť vybavenia SNG – Zvolenský zámok 1965](#)

Paul Troger
[1698](#) — [1762](#)
↳ nasledovník
Oplakávanie Krista
Druhá polovica 18. storočia
Olej, plátno
264×230 cm
[SNG O 6552](#)
[Získané kúpou 1989](#)

Neznámy rezbár
—
Bolestná Panna Mária
Koniec 17. storočia
Drevo s fragmentmi polychrómie
114×40 cm
[SNG P 851](#)
[Získané kúpou 1964](#)

Neznámy rezbár
—
Korpus Krista
Okolo 1700
Drevorezba
85×33×23,8 cm
[SNG P 17](#)
[Získané prevodom zo SNM 1950](#)

Neznámy sochár
—
Bolestná Panna Mária
Po polovici 18. storočia
Drevo, polychrómia, zlátenie
160×69×53 cm
[SNM – HM UH 3](#)
[Dielo je majetkom SNM – Historické múzeum](#)

Neznámy rezbár
—
Assumpta (štúdia)
Začiatok 18. storočia
Drevo, polychrómia, striebro s lazúrami
43×16×13 cm
[SNG P 2574](#)
[Získané kúpou 1991](#)

Martin Vogerle (?)
[1714](#) — [1770](#)
Immaculata (štúdia)
Okolo 1740
Drevo, fragmenty polychrómie
50×26×15 cm
[SNG P 2348](#)
[Získané kúpou 1988](#)

Franz Xaver Seegen
[1724](#) — [1780](#)
Kalvária
1761
Drevo, tmavohnedá patina
69×35 cm
[SNG P 422](#)
[Získané darom od Slovenského náboženského fondu 1955](#)

Stredoeurópsky rezbár
—
Víťazný Kristus (štúdia)
Koniec 17. storočia
Drevo, polychrómia
62×18×13 cm
[SNG P 1647](#)
[Získané kúpou 1973](#)

Ľudovít Gode
[?](#) — [1758/59](#)
↳ nasledovník
Sv. Ján Evanjelista
Okolo 1760
Drevo, zlátenie
65×34×18 cm
[SNG DP 178](#)
[Deponát](#)

Neznámy spišský rezbár
—
Hlava Krista – Veraikon
Okolo 1480 (polychrómia a doska sú mladšie)
Drevo, polychrómia
31×21,5×15 cm
[SNG P 2280](#)
[Získané prevodom z Národnej galérie v Prahe 1987](#)

typ & individuuum

Neznámy spišský (alebo malopoľský?) maliar — Triptych zo Strážok Po 1450 Drevo, tempera, strieborná fólia so žltou lazúrou, puncovanie Stred 139×102 cm, kridla 138,5×51 cm SNG 0 1590 – 1592 Získané prevodom zo SNM 1957	Majster Pavol z Levoče ↳ okruh — Skulptúry z Hozelca (Bolestný Kristus; Sv. Štefan, Sv. Ladislav a sv. Imrich) Okolo 1520 Lipové drevo, polychrómia a zvyšky zlátenia 115×34×26 cm, 80×24×17 cm, 84×26×21 cm, 76,5×23×14 cm SNG P 2284 – 2287 Získané prevodom z NG v Prahe 1974 a 1987
Neznámy viedenský rezbár (Hans Kamensetzer?) — Mária zo skupiny Zvestovania Okolo 1480 – 1490 Lipové drevo, polychrómia, zlátenie 148,5×62×50 cm Dielo je majetkom rímskokatolíckej cirkvi – Farnosť Veľký Biel	Spišský rezbár — Madona z Ruskinoviec Začiatok 14. storočia Lipové drevo, zvyšky polychrómie a zlátenia 139×40×38,5 cm SNG P 1700 Získané kúpou z cirkevného majetku 1974
Neznámy rezbár — Madona zo Žiaru nad Hronom Okolo polovice 15. storočia Lipové drevo, podkladové vrstvy polychrómie, zvyšky zlátenia 120×46×22 cm SNG P 1404 Získané kúpou 1971	Neznámy viedenský sochár — Dvaja biskupi z Marianky (Sv. Mikuláš a sv. Blažej) Po 1500 Lipové drevo 97×30×17 cm SNM – HM UH 11526, UH 11525 Diela sú majetkom SNM – Historické múzeum

Spišský rezbár
—
Sv. Helena a sv. Katarína
z mariánskeho oltára
v Pikovciach
Okolo 1500
Lipové drevo, zvyšky
polychrómie a zlátenia
91,5×21,5×14 cm,
76,5×19,5×14 cm
[SNG P 2288 – 2289](#)
[Získané prevodom v Národnej
galérie v Prahe 1987](#)

Neznámy švábsky rezbár
—
Dve svätice z Ľubice
Sv. Mária Magdaléna
Sv. Barbora
Okolo 1500
Lipové drevo, polychrómia
odstránená
119×38×27 cm,
120×36,5×27 cm
[SNG P 139 – 140](#)
[Získané prevodom zo
SNM 1951](#)

Neznámy rezbár
—
Madona z Ďapaloviec
Okolo 1420
Lipové drevo, zvyšky
polychrómie
148×47×29 cm
[SNG P 1512](#)
[Zakúpené z cirkevného
majetku 1971](#)

Franz Anton Palko (?)
[1 7 1 7 — 1 7 6 6](#)
Portrét muža (Autoportrét)
Okolo 1740
Olej, plátno
68,2×56 cm
[SNG 0 88](#)
[Získané prevodom zo
SNM 1950](#)

Ján Kupecký (?)
[1 6 6 7 — 1 7 4 0](#)
Podobizeň blahobytného
mešťana
Prvá polovica 18. storočia
Olej, plátno
85,9×69,3 cm
[SNG 0 310](#)
[Získané prevodom zo
SNM 1950](#)

Jozef Kurtz
[? 1 6 9 2 — 1 7 3 7](#)
Portrét arcibiskupa
Imricha Esterházyho
1735
Olej, plátno
216×129 cm
[SNG 0 4884](#)
[Získané s pozostalosťou
Margity Czóbelovej 1972](#)

Ján Gottlieb Kramer
[1 7 1 6 — 1 7 7 1](#)
Marek Horvath-Stansith
ako 6-ročný
1740
Olej, plátno
113×66 cm
[SNG 0 4845](#)
[Získané s pozostalosťou
Margity Czóbelovej 1972](#)

Ján Gottlieb Kramer
[1 7 1 6 — 1 7 7 1](#)
Johana Zuzana Horvath-
-Stansithová ako 7-ročná
1739
Olej, plátno
123×68 cm
[SNG 0 4844](#)
[Získané s pozostalosťou
Margity Czóbelovej 1972](#)

Ján Adam Messerschmidt (?)
[1 7 3 8 — 1 7 9 4](#)
Mních kapucín
Okolo 1770 – 1780
Drevo, patina
126,2×60,5×31 cm
[SNG P 232](#)
[Získané kúpou 1954](#)

Ján Adam Messerschmidt (?)
[1 7 3 8 — 1 7 9 4](#)
Mních kapucín
(Sv. Félix z Cantalice)
Okolo 1770 – 1780
Drevo, patina
126,5×52×29 cm
[SNG P 223](#)
[Získané kúpou 1954](#)

telo & gesto

Neznámy spišský maliar
(Majster Mikuláš z Levoče?)
—
Madona s anjelmi z Popradu
1484
Tempera na
dreve, brokátovanie a zlatá
fólia
77,3×61,5 cm
[SNG O 1593](#)
[Získané prevodom 1957](#)

Neznámy rezbár
—
Madona z Turca
Koniec 15. storočia
Lipové drevo, polychrómia,
zlátenie
114×35×24,5 cm
[SNG P 350](#)
[Získané kúpou 1957](#)

Stredoeurópsky rezbár
—
Sv. Peter Apoštol
Okolo 1500
Lipové drevo, zvyšky
polychrómie
93,5×27×20 cm
[SNG P 2628](#)
[Získané kúpou 1994](#)

Pavol Gross st.
? — okolo 1688
Posledná večera
60. roky 17. storočia
Drevo, rezba, fragmenty
polychrómie
65×117 cm
[SNG P 1567](#)
[Získané kúpou 1972](#)

Neznámy rezbár
—
Madona z Kremnice
Okolo 1480
Lipové drevo, zvyšky
polychrómie a zlátenia
74×24,5×19 cm
[SNG P 766](#)
[Získané kúpou 1964](#)

Ľudovít Gode
? — 1758 / 59
↳ dielňa
Anjel
Okolo 1740
Drevo, zlátenie
95×45×28 cm
[SNG P 80](#)
[Získané kúpou 1951](#)

Ľudovít Gode
? — 1758
↳ nasledovník
Melanchólia
1770 – 1790
Pieskovec
77,5×51,4 cm
[SNG P 255](#)
[Získané kúpou 1955](#)

Anton Zallinger
1738 — 1805
Sv. Anton
18. storočie
Olej, plátno
140×95 cm
[SNM HM UH 2547](#)
[Dielo je majetkom](#)
[SNM – Historické múzeum](#)

Dionýz Ignác Stanetti
1710 — 1767
Sv. Alžbeta
1762 – 1764
Drevo, zlátenie
147×76×31 cm
[SNG P 1840](#)
[Získané prevodom](#)
[zo SNM 1975](#)

Dionýz Ignác Stanetti
1710 — 1767
Dve sediace ženské
dekoratívne figúry
1762 – 1764
Drevo, zlátenie
99,7×87,3×50 cm,
99,4×86×49 cm
[SNG P 1839](#) a [P 1220](#)
[Získané prevodom](#)
[zo SNM v Martine 1970](#)

Neznámy rezbár
—
Sv. Augustín biskup
Okolo 1740
Drevo, fragmenty polychrómie,
zlátenia a inkarnátov
149×54×53 cm
[SNG P 2567](#)
[Získané kúpou 1990](#)

Neznámy rezbár
—
Sv. Ambróz (?) biskup
Okolo 1740
Drevo, fragmenty polychrómie,
zlátenia a inkarnátov
155×50×46 cm
[SNG P 2568](#)
[Získané kúpou 1990](#)

Neznámy rezbár
—
Adorujúci anjel I. a II.
Prvá polovica 18. storočia
Drevo, polychrómia, zlátenie
90×45×36 cm,
99×45×36 cm
[SNG P 2701 – 2702](#)
[Získané kúpou 2008](#)

Stredoeurópsky maliar
—
Sv. Ján Nepomucký
Mlčiaci spovedník
Prvá polovica 18. storočia
Olej, plátno
60,3×45,4 cm
[SNG O 5745](#)
[Získané kúpou 1980](#)

Neznámy sochár
—
Sv. Hieronym
Okolo 1700
Kameň, fragmenty polychrómie
80×162×65 cm
[SNG P 1875](#)
[Získané prevodom](#)
[v roku 1976](#)

Georg Raphael Donner
1693 — 1741
↳ okruh
Sv. Pavol pustovník
Pieskovec
230×80×77 cm
[SNG P 1950](#)
[Získané kúpou z cirkevného](#)
[majetku v roku 1978](#)

Georg Raphael Donner
1693 — 1741
↳ okruh
Sv. Anton Veľký
Pieskovec
230×83×77 cm
[SNG P 1949](#)
[Získané kúpou z cirkevného](#)
[majetku v roku 1978](#)

priestor & ilúzia

Viedenský alebo bratislavský maliar — Tabule z neznámeho oltára Ukrižovanie / Sv. Barbora a sv. Uršuľa Zmrŕtvychvstanie / Sv. Ján Krstiteľ a sv. biskup (sv. Vojtech?) 1420 – 1440 Tempera na dreve, zlátenie Cca 98×75,5 cm SNG 0 6711, 0 6712 Získané prevodom zo SNM – Múzeum Bojnice 1995	Franz Anton Maulbertsch 1 7 2 4 — 1 7 9 6 ↳ okruh Nanebovzatie Panny Márie Skica pre nástropnú fresku vo Váci 1750 – 1760 Olej, drevo 100,2×89 cm SNG 0 1801 Získané prevodom 1953
Majster Hlavného oltára zo Spišského Podhradia — Tabule zo Spišského Podhradia Zvestovanie / Odmietnutie Joachimovej obety Klaňanie troch kráľov / Stretnutie pri Zlatej bráne Narodenie Krista / Zvestovanie Anne a Joachimovi Smrť Panny Márie / Strom Jesseho 90. roky 15. storočia (po 1493) Tempera na dreve, zlatá fólia 133×142 cm (každá tabuľa) Majetok Rímskokatolíckeho biskupského úradu Spišské Podhradie – Spišská Kapitula	Stredoeurópsky maliar – Jozef Zanussi (?) — Vzkriesenie Krista (skica k nástropnej maľbe) Okolo 1770 Olej, drevo 52×44 cm SNG 0 5317 Získané kúpou 1976
Majster Martin — Madona so Sv. Katarínou a sv. Alžbetou (Madona z Jánoviec) 1497 Tempera na dreve, zlatá fólia, puncovanie 144×115 cm (v pôvodnom ráme 158,8×130,3 cm) SNG 0 1594 Získané prevodom zo SNM 1957	Johann Lucas Kracker 1 7 1 7 — 1 7 7 9 Krst Krista. Skica k obrazu hlavného oltára kláštorného kostola premonštrátov v Jasove 1762 Olej, plátno 87,5×53,5 cm SNG 0 1498 Získané darom od Slovenského náboženského fondu 1957
	Johann Michael Rottmayr (?) 1 6 5 4 — 1 7 3 0 Triumf lásky (skica k nástropnej maľbe) Pred 1720 (1713/1714) Olej, plátno 94×86 cm SNG 0 1236 Získané prevodom zo Slovenského náboženského fondu 1957

Štefan Michal-Vörös Izbigy doložený na Slovensku 1 7 2 5 — 1 7 5 6 Zátišie s tekvicami a uhorkami 1734 Olej, plátno 67,5×96,5 cm SNG 0 3844 Získané kúpou 1971
Jakub Bogdan 1 6 6 0 — 1 7 2 4 Zápas kohútov 1706 – 1710 Olej, plátno 112×125 cm SNG 0 2 Získané kúpou 1949

Jakub Bogdan 1 6 6 0 — 1 7 2 4 Mačka medzi kohúťmi 1706 – 1710 Olej, plátno 103,5×126 cm SNG 0 3 Získané kúpou 1949
--

svetlo & tma

Majster Oplakávania z Tvrdošína — Kridlo oltára z Tvrdošína Sv. Pavol a sv. Ondrej / Bolestná Panna Mária Okolo 1460 Tempera na topoľovom dreve, strieborná fólia, lazúra, puncovanie 120,5×47,5 cm SNG 0 548/a,b Získané prevodom zo SNM 1952	Josef Ignaz Mildorfer ↳ okruh Sv. Jozef s rodinou 1760 – 1780 Olej, plátno 63,2×74,5 cm SNG 0 3145 Získané kúpou 1966
Stredoeurópsky maliar (podľa Albrechta Dürera) — Madona na polmesiaci Po 1516 Tempera na dreve, zlátenie 76,8×51,8 cm SNG 0 332 Získané prevodom zo SNM 1950	Franz Xaver Wagenschon (?) 1 7 2 6 — 1 7 9 0 Narodenie Druhá polovica 18. storočia Olej, plátno 62,5×39,7 cm SNG 0 893 Získané kúpou 1955
Josef Ignaz Mildorfer (?) 1 7 1 9 — 1 7 7 5 Narodenie Krista 1763 – 1764 Olej, plátno 141×200 cm SNG 0 5306 Získané prevodom zo SNM 1975	

život & smrť

Neznámy spišský maliar
—
Predela Oltára Sv. Anny zo
Spišskej Novej Vsi
Okolo roku 1500
Tempera na dreve
58,7×174 cm
[SNG O 314](#)
[Získané prevodom](#)
[zo SNM 1950](#)

Neznámy viedenský rezbár
(Hans Kamensetzer?)
—
Reliéf Adorácia Pána
(tzv. Narodenie Ježiša
z Hlohovca)
Okolo 1480 – 1490
Lipové drevo, polychrómia,
zlátenie
206×118×51 cm
[SNG P 53](#)
[Získané prevodom zo](#)
[SNM v Bratislave 1951](#)

Neznámy juhonemecký sochár
—
Imago Pietatis (Bolestný
Kristus s P. Máriou
a sv. Jánom Evanjelistom)
Okolo 1500
Lipové drevo, zvyšky
polychrómie
50,8×45,4×20 cm
[SNG P 2700](#)
[Získané na aukcii](#)
[spoločnosti SOGA 2007](#)

Majster Pavol z Levoče
—
↳ okruh
Sv. Trojica (Trón milosti)
z Polomy
Okolo 1520
Reliéf, lipové drevo,
polychrómia
125×113 cm
[SNG P 2262](#)
[Získané kúpou 1986](#)

Neznámy rezbár
—
Smrť Panny Márie z Chrenovca
Okolo 1520
Reliéf, lipové drevo,
polychrómia, zlátenie
96×95 cm
[SNG P 2633](#)
[Získané prevodom zo](#)
[SNM – Múzeum Bojnice 1996](#)

Neznámy maliar
—
Epitaf(?) Imricha Czobora
zo Skalice
Okolo 1520
Lipové drevo, polychrómia,
zlátenie
215,3×134,8 cm
[SNG O 385](#)
[Získané prevodom](#)
[zo SNM 1951](#)

Neznámy maliar
—
Posmrtný portrét
B. Horvatha-Stansitha
1678
Olej, plátno
72,5×88 cm
[SNG O 4841](#)
[Získané s pozostalosťou](#)
[Margity Czóbelovej 1972](#)

Neznámy maliar
—
Posmrtný portrét K. Horvath-
-Stansithovej, rod. Kissovej
80. roky 17. storočia
Olej, plátno
78×79 cm
[SNG O 4842](#)
[Získané s pozostalosťou](#)
[Margity Czóbelovej 1972](#)

Erazmus Schrött
1 7 5 5 — 1 8 0 4
Zvestovanie pastierom
Koniec 18. storočia
Olej, plátno
189×39,2 cm
[SNG O 1492](#)
[Získané kúpou 1958](#)

Erazmus Schrött
1 7 5 5 — 1 8 0 4
Obrezanie Ježiška v chráme
Koniec 18. storočia
Olej, plátno
189×39,2 cm
[SNG O 1493](#)
[Získané kúpou 1958](#)

odporúčaná literatúra

[ARIÉS 2000](#)
Ariés, Philippe: *Dějiny smrti I., II.*
(1977). Praha 2000.

[BALÁŽOVÁ – MEDVECKÝ –
SLIVKA 2009](#)
Balážová, Barbara – Medvecký,
Jozef – Slivka, Dušan: *Medzi zemou
a nebom. Majstri barokovej fresky na
Slovensku.* Bratislava 2009.

[BARTLOVÁ 2004 – 2005](#)
Bartlová, Milena: *Modus humilis.*
Záhada maliárského stylu tzv. krakovské
školy. In: *Galéria – Ročenka SNG*
2004 – 2005, 167-179.

[BARTLOVÁ 2012](#)
Bartlová, Milena: *Skutečná přítomnost.*
*Středověký obraz mezi ikonou
a virtuální realitou.* Praha 2012.

[BELTING 1981](#)
Belting, Hans: *Das Bild und sein
Publikum im Mittelalter: Form und
Funktion früher Bildtafeln der Passion.*
Berlin 1981.

[BELTING 2001](#)
Belting, Hans: *BildAnthropologie.*
Entwürfe für eine Bildwissenschaft.
München 2001.

[BELTING 2013](#)
Belting, Hans: *Faces: Eine Geschichte
des Gesichts.* München 2013.

[BURAN 2011](#)
The Crucifixion in Kežmarok. A Little-
known Masterpiece by Master Paul.
In: *Image, Memory and Devotion*
(*Essays in Art History in Honour of Paul
Crossley*). Eds. Zoë Opačić – Achim
Timmermann. Turnhout 2010, 181-196.

[BURAN 2012](#)
Buran, Dušan:
‘Böhmisch – slowakisch –
österreichisch’? Die Malerei
in Preßburg (Bratislava) in der
ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
*Codizes Manuscripti. Zeitschrift für
Handschriftenkunde*, (Supplementum
6 = Inspiration – Rezeption.
Böhmische Buchmalerei des 14. und
15. Jahrhunderts), 2012, 45-55.

[BÜCHSEL – SCHMIDT
\(EDS.\) 2003](#)
*Das Porträt vor der Erfindung des
Porträts.* Eds. Martin Büchsel –
Peter Schmidt. Mainz 2003.

[CHASTEL 1984](#)
Chastel André:
„Signum Harpocraticum“.
Multigrafica Editrice 1984.

[CHASTEL 2008](#)
Chastel, André: *Gesto v umění. In:
Leonardo da Vinci aneb vědy o umění.*
Gesto v umění. Brno 2008, 51-78.

[CHMELINOVÁ 2002](#)
Chmelinová, Katarína: *Sochárska
rodina Grossovcov zo Spišskej Soboty.*
Levoča 2002.

[CHMELINOVÁ – POLJAK
2007](#)
Chmelinová, Katarína – Poljak,
Štefan: *Neznámy sochár. Ukrižovaný
Kristus – Morový krucifix, skladačka
k výstave.* SNG, Bratislava 2007.

[DA COSTA KAUFMANN 1998](#)
Da Costa Kaufmann, Thomas: *Höfe,
Klöster und Städte. Kunst und Kultur in
Mitteleuropa 1450 – 1800.* Köln 1998.

[DSVU – BAROK](#)
*Dejiny slovenského výtvarného
umenia – Barok.* Ed. Ivan Rusina.
SNG, Bratislava 1998.

[DSVU – GOTIKA](#)
*Dejiny slovenského výtvarného
umenia – Gotika.* Ed. Dušan Buran.
SNG, Bratislava 2003.

[DSVU – RENESANCIA](#)
*Dejiny slovenského výtvarného
umenia – Renesancia.* Ed. Ivan Rusina.
SNG, Bratislava 2009.

[EISENBICHLER – SOHM
\(EDS.\) 1986](#)
Language of Gestures of Renaissance.
Eds. Konrad Eisenbichler – Philip
Sohm. Toronto 1986.

[ENDRŐDI 2001](#)
Endrődi, Gábor: Kapitoly z dejín
hlohoveckého Narodenia Krista. In:
Galéria – Ročenka SNG 2001, 7-41.

[ENDRŐDI 2003](#)
Endrődi, Gábor: A Leibici szent
Borbála- és Magdolna-Oltár. In:
Művészettörténeti Értesítő 52, 2003,
247-262.

[ENDRŐDI 2006](#)
Endrődi, Gábor: Grosse Kunst „aus
Hass und Neid“. Überlegungen zu
Bauarbeiten und zur Ausstattung der
Neusohler Pfarrkirche um 1500. In:
Acta Historiae Artium 47, 2006, 37-78.

[FAJT – HÖRSCH
\(EDS.\) 2006](#)
*Künstlerische Wechselwirkungen in
Mitteleuropa.* Eds. Jiří Fajt – Markus
Hörsch. Ostfildern 2006.

FAJT – ROLLER 2003

Fajt, Jiří – Roller, Stefan: Majster Pavol z Levoče. In: *DSVU – Gotika* 2003, 429-461.

FREEDBERG 1991

Freedberg, David: *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago 1991.

GLATZ 1991

Glatz, Anton C.: Poznámka k sochárskemu dielu Majstra Pavla z Levoče a jeho dielne v 2. decéniu 16. storočia. In: Novotná (ed.) 1991, 20-33.

GOMBRICH 1982

Gombrich, Ernst H.: Ritualized gesture and expression in Art (1966) In: *The Image and the Eye*. London 1982, 63 a n.

GOMBRICH 1985

Gombrich, Ernst H.: *Umění a iluze* (1959). Praha 1985.

GOMBRICH 1996

The Essential Gombrich. Ed. Richard Woodfield. London 1996.

HABERDITZL 2006

Haberditzl, Franz Martin: *Franz Anton Maulbertsch 1724 – 1796*. Eds. Gerbert Frodl – Michael Krapf. Wien 2006.

HILDEBRAND 2004

Hildebrand, Adolf: *Problém formy ve výtvarném umění* (1901). Praha 2004.

HINDELANG – SLAVÍČEK 2007

Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen. Eds. Eduard Hindelang – Lubomír Slavíček. Brno 2007.

HLAVAČKOVÁ 2008

Hlavačková, Miriam: *Kapitula pri Dóme sv. Martina – intelektuálne centrum Bratislavy v 15. storočí*. Bratislava 2008.

HOMOLKA 1972

Homolka, Jaromír: *Gotická plastika na Slovensku*. Bratislava 1972.

JÁVOR 2005

Jávor, Anna: *Johann Lucas Kracker. Ein Maler des Spätbarocks in Mitteleuropa*. Budapest 2005.

JÁVOR – SLAVÍČEK (EDS.) 2009

Késő barokk Imressziók. Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) Josef Winterhalter (1743 – 1807). Eds. Anna Jávor – Lubomír Slavíček. Budapest 2009.

KROOS 1984

Kroos, Renate: Grabbräuche – Grabbilder. In: *Memoria: der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedankens im Mittelalter*. München 1984, 285-353.

KRÖTZL – MUSTAKALLIO (EDS.) 2011

On Old Age: Approaching Death in Antiquity and the Middle Ages. Eds. Christian Krötzel – Katariina Mustakallio. Turnhout 2011.

LABUDA 2006

Labuda, Adam S.: Die Pitié-de-Nostre-Seigneur der St. Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu den Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers. In: Fajt – Hörsch 2006, 161-181.

LEUBE – PAYER 2011

Leube-Payer, Elisabeth: *Joseph Ignaz Mildorfer 1719 – 1775. Akademieprofessor und Savoyisch-Lichtensteinischer Hofmaler*. Wien – Köln – Weimar 2011.

MALÍKOVÁ 1993

Malíková, Mária: *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava 1993.

MAROSI 2008

Marosi, Ernő: Matthias Corvinus, the Medieval Man. Gothic and Renaissance. In: Kat. Budapest 2008, 113-127.

MAROSI (ED.) 1987

Magyarországi művészet 1300 – 1470 körül. I, II. Ed. Ernő Marosi. Budapest 1987.

MATSCHKE 2005

Matsche, Franz: Bellona und Astraea: zwei allegorische Huldigungen an Kaiserin Elisabeth Christine als Kriegs- und Friedensgöttin in Ölskizzen von Johann Michael Rottmayr. In: *Frühneuzeit-Info*, 16, 2005, 1/2, 35-52.

NOVOTNÁ (ED.) 1991

Majster Pavol z Levoče – život, dielo, doba. Ed. Mária Novotná. Košice 1991.

PANOFSKY 1964

Panofsky, Erwin: *Tomb Sculpture*. London 1964.

PAPCO 2003

Papco, Ján: *Rakúsky barok a Slovensko: nové nálezy, atribúcie. Österreichisches Barock und die Slowakei. Neue Funde, Attributionen*. I, II. Bojnice 2003.

PEDRETTI 1965

Pedretti, Carlo: *Leonardo da Vinci Painting. A Lost Book*. London 1965.

POLEROSS 1988

Poleross, Friedrich B.: *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert I, II*. Worms 1988.

PÖTZL – MALIKOVA 1982

Pötzl-Malikova, Mária: *Franz Xaver Messerschmidt*. Wien – München 1982.

PÖTZL – MALIKOVÁ 2004

Pötzl-Maliková, Maria: *F. X. Messerschmidt a záhada jeho charakterových hláv*. Bratislava 2004.

PÖTZL – MALIKOVÁ 2013

Pötzl-Maliková, Maria: Von Messerschmidt, seinen Schweizer Freunden und einem „Holzbein“ In: *ARS*, 46, 2/2013, 256-288.

PREISS 1999

Preiss, Pavel: *František Karel Palko*. Praha 1999.

PUTTFARKEN 2000

Puttfarken, Thomas: *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual order in Painting 1400 – 1800*. New Haven – London 2000.

SCHMIDT 2000

Schmidt, Gerhard: Malerei. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Vol. 2 – Gotik*. Ed. Günter Brucher. München – London – New York – Wien 2000, 466-489.

SCHULTES 2004 – 2005

Schultes, Lothar: Das Relief der Geburt Christi aus Freistadt / Hlohovec, die Wiener Burgkapellenfiguren und die Skulpturen des Kaschauer Hochaltars. In: *Galéria – Ročenka SNG* 2004 – 2005, 247-264.

SCHÜRER – WIESE 1938

Schürer, Oskar & Wiese, Erich: *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn – Wien – Leipzig 1938.

SONTAG 1977

Susan Sontag: *On Photography*. New York 1977.

ŠAFAŘÍK 2014

Šafařík, Eduard, A.: *Kupecky. Mistr a jeho okruh z českých a slovenských sbírek*. Ed. Zdeněk Kazlepka. (v tlači) 2014.

ŠEDIVÝ 2007

Šedivý, Juraj: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava 2007.

TÖRÖK 2005 – 2007

Török, Gyöngyi: Die Madonna von Toppertz, um 1320 – 30, in der Ungarischen Nationalgalerie und das Phänomen der beweglichen Christkindköpfe. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise / A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve* 2005 – 2007, 76-89.

WETTER (ED.) 2004

Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige. (Studia Jagellonica Lipsiensia 2) Ed. Evelin Wetter. Stuttgart – Ostfildern 2004.

katalógy výstav a zbierok

BRATISLAVA 1981

Keleti, Magda: *Slovenské barokové umenie v zbierkach SNG. Prírastkový katalóg 1970 – 1980*. SNG, Bratislava 1981.

BRATISLAVA 1983 A

Glatz, Anton C.: *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. (Fontes 1). SNG, Bratislava 1983.

BRATISLAVA 1983 B

Keleti, Magda: *Neskorá renesancia, manierizmus a barok v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. (Fontes 2). SNG, Bratislava 1983.

BRATISLAVA 1992

Juraj Rafael Donner a Bratislava (1693 – 1741). Eds. Mária Malíková-Pötl – Jozef Lenhart. SNG, Bratislava 1992.

BRATISLAVA 1994

Umenie Slovenska. (Sprievodca po stálych expozíciách SNG) Ed. Juraj Žáry. SNG, Bratislava 1994.

BRATISLAVA 1999

Gotické umenie z bratislavských zbierok. Ed. Anton C. Glatz. SNG, Bratislava 1999.

BRATISLAVA 2008 A

111 diel zo zbierok Slovenskej národnej galérie | 111 works of art from the collections of the Slovak National Gallery. Eds. Dušan Buran – Katarína Müllerová. SNG, Bratislava 2008.

BRATISLAVA 2008 B

Ars inter Arma. Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku. Ed. Katarína Chmelinová. SNG, Bratislava 2008.

BRATISLAVA 2009

Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia. Ed. Zuzana Ludiková. SNG, Bratislava 2009.

BRATISLAVA 2010

Industriálna Krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí. Ed. Katarína Chmelinová. SNG, Bratislava 2010.

BUDAPEST 1992

Barok Művészet Közép-Európában. Utak és Találkozások. Baroque Art in Central Europe. Crossroads. Ed. Géza Galavics. MNG, Budapest 1992.

BUDAPEST 2008

Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court 1458 – 1490. Ed. Péter Farbaky et al. BTM, Budapest 2008.

BUDAPEST – LUXEMBOURG 2006

Sigismundus Rex et Imperator. 1387 – 1437. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg. Eds. Imre Takács. Mainz 2006.

EISENACH 2007

Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige. Ed. Dieter Blume – Matthias Werner. Petersberg 2007.

KOŠICE 1995

Gotické umenie z košických zbierok. Ed. Anton C. Glatz. VSM, Košice 1995.

MARTIN 1985

Gotické umenie zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine. Ed. Anton C. Glatz. SNM, Martin 1985.

PARIS 2010

D'or et de feu. L'art en Slovaquie à la fin du Moyen Âge. Eds. Dušan Buran – Xavier Dectot – Jean Christophe Ton That. Musée de Cluny – RMN, Paris 2010.

PRAHA 1938

Umění na Slovensku odkaz země a lidu. Ed. Karel Šourek. Praha 1938.

SIENA 2009

Arte Genio Folia. Il giorno e la notte dell'artista. Ed. Vittorio Sgarbi. Siena 2009.

WIEN 2013

Wien 1450. Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit. Eds. Veronika Pirker Aurenhammer – Antje Fee Koellermann. Belvedere, Wien 2013.