

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

Galéria 2010



Obsah

Štúdie / Studien / Contributions

Vladimíra Büngerová: Rekapitulácia re/konštrukcie *Suterénu 89* / Recapitulation of the Re/construction of *Suterén 89* 7

Petra Hanáková: Láska s pečiatkou. Milostné koncepty Júliusa Kollera / Love with Stamp. Július Koller's Love Concepts 19

Ján Abelovský

Historik umenia – medzi galériou, vedou a obchodom (súbor materiálov k jubileu) / Art Historian – Among Gallery, Science and Business (set of materials on the occasion of his jubilee) 31

Katarína Bajcurová: Namiesto životopisu – reflexie na tému „z klieťky na trhovisko“ / Instead of Biography – Reflections on the Subject “from the Cage to the Market” 33

Alexandra Kusá: Galerijné pôsobenie Jána Abelovského – príspevok ku koncipovaniu a naplneniu formátu výstavy *stále expozície* / Gallery Activities of Ján Abelovský – Contribution to the Outlining and Implementation of the Exhibition Format of *the Permanent Expositions* 41

Aurel Hrabušický: O Výtvarnej moderne Slovenska a všeličom inom / On Slovak Modernism and Other Things 47

Ján Abelovský: O obchode s umením, zberateľstve, falzifikátoch a znalectve, o kultúrnej politike, slovenskej moderne, starom a súčasnom umení ... (výber z úvodníkov v aukčných katalógoch spoločnosti SOGA 1998 – 2011) / On Art Business, Collecting, Forgeries and Connoisseurship, Cultural Policy, Slovak Moderna, Old and Contemporary Art ... (selected editorials from the SOGA Auction House catalogues 1998 – 2011) 53

Z publikovanej literatúry 1973 – 2010 / From Published Literature 1973 – 2010 91

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

Zuzana Ludiková: Opäť jeden obraz Madony s dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom (Poznámka k tvorbe Pierfrancesca Foschiho a Francesca Salviatiho) / Again One Painting of the Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist (Notes on the Work of Pierfrancesco Foschi and Francesco Salviati) 97

Katarína Chmelinová – Alena Kubová: Neznámy maliar a rezbár: Epitaf s výjavom Posledného súdu / Unknown Painter and Carver: Epitaph with the Scene of the Last Judgment 105

Katarína Beňová: Medzi vedou a výtvarným umením 19. storočia – Gabriel von Max ako celebrita svojej doby / Between Science and Visual Art of the 19th Century – Gabriel von Max as a Celebrity in His Own Time 109

Katarína Bodnárová: Osobný fond Ladislav Treskoň (1900 – 1923) z rokov 1916 – 1923 (1941) / Personal Papers of Ladislav Treskoň (1900 – 1923) of 1916 – 1923 (1941) 115

Katarína Bodnárová: Osobný fond Imrich Weiner-Kráľ (1901 – 1978) z rokov 1913 – 1978 (2001) / Personal Papers of Imrich Weiner-Kráľ (1901 – 1978) of 1913 – 1978 (2001) 120

Slovenská národná galéria / Slowakische Nationalgalerie / Slovak National Gallery

Akvizície Slovenskej národnej galérie v roku 2010 125

Akvizície Archívu Slovenskej národnej galérie v roku 2010 140

Prírastky umenovednej literatúry v knižnici Slovenskej národnej galérie v roku 2010 141

Z výročnej správy Slovenskej národnej galérie za rok 2010 153

Anotácie k výstavám Slovenskej národnej galérie v roku 2010 159

Inštrukcie pre autorov k úprave textov v Ročenke Slovenskej národnej galérie 167

Ročenka *Galéria 2010* je v niečom odlišná od predchádzajúcich vydaní – nemá jedného konkrétneho zostavovateľa, čo však neznamená, že by jej chýbala téma. Je výsledkom konsenzu viacerých odborných pracovníkov a naplnená štruktúra pomerne presne odráža prax našej súčasnej a minulej galerijnej práce. Nenápadnou témou je tak introspekcia a reflexia galerijnej práce a zbierok.

Ročenka obsahuje štandardné časti: *štúdie, materiály, dokumenty, archív a apendixy* a samostatnú tematickú časť venovanú pôsobeniu teoretika a historika umenia Jána Abelovského, dlhoročného odborného námestníka a kurátora Slovenskej národnej galérie.

V časti *štúdie* publikujeme dva príspevky venované súčasnému umeniu, resp. umeniu 20. storočia a oba reflektujú témy, ktoré boli súčasťou galerijného výstavného programu v roku 2009 a 2010. Štúdia V. Büngerovej dopovedá príbeh prípravy expozície o výstave *Suterén 89*, menej medializovanej súčasť veľkého dekádového projektu zameraného na umenie osemdesiatych rokov. Podobne štúdia P. Hanákovskej nadväzuje na domáci titul – monografickú výstavu z tvorby Júliusa Kollera a zároveň čerpá z rozsiahleho archívu, ktorý SNG darovala jeho družka Kveta Fulierová. Aj príspevky obsiahnuté v časti *materiály, dokumenty, archív a apendixy* vychádza z výskumu jednotlivých odborných pracovníkov rôznych oddelení.

Samostatnou časťou je už spomínaný celok zostavený Katarínou Bajcurovou a venovaný pôsobeniu historika a teoretika umenia Jána Abelovského. Okrem príležitosti naň voľba padla aj preto, že spolu s Karolom Vaculíkom, Antonom Glatzom, Ludmilou Peterajovou, Ivanom Rusinom patrí ku kľúčovým galerijným pracovníkom, ktorí formovali podobu galerijnej činnosti, zbierok, ako aj reflexiu umenia v nich obsiahnutého. Životné jubileum nám bolo iba vítanou zámienkou, preto sme „minizborník“ nepripravili ako *laudatio* v obvyklom garde a nezhrmáždili príspevky z „kunsthistorických šuplíkov“, ale podporili vznik nových štúdií, ktoré by sa venovali konkrétnym oblastiam historikovo pôsobenia. Pracovná dráha Jána Abelovského, aj keď stále zďaleka nie uzavretá, už teraz pokrýva niekoľko profilových oblastí galerijnej a umeleckej praxe, kde v každej dosiahol nespochybniteľné výsledky. Počas pôsobenia v SNG niekoľkokrát zásadne zasiahol do vývoja formátu a obsahu stálych expozícií, vlastne v mnohom formoval náš obraz vývoja umenia 20. storočia. Práve tu možno sledovať korene jeho znalosti konkrétneho výtvarného materiálu, ktorá sa stala predpokladom jeho pôsobenia v 90. rokoch, odkedy je výkonným riaditeľom Aukčnej spoločnosti SOGA a spoluformuje podobu súčasného trhu s umením a zručnosť. V období medzi zamestnaním v Slovenskej národnej galérii a neskoršou prácou v komerčnom sektore pôsobil v Slovenskej akadémii vied, kde spolu s Katarínou Bajcurovou pripravili rukoväť slovenskej výtvarnej moderny, posledné a dosiaľ neprekonané oevre venované slovenskému umeniu prvej polovice storočia. Všetky tieto „dráhy“ mapujú jednotlivé príspevky a podávajú obraz Jána Abelovského, nevšednej osobnosti, ktorá poznatky o výtvarnom materiáli neprejavuje iba v teoretickej nadstavbe, ale aj v konkrétnej znaleckej praxi a ešte má aj zmysel pre suchý humor.

Alexandra Kusá

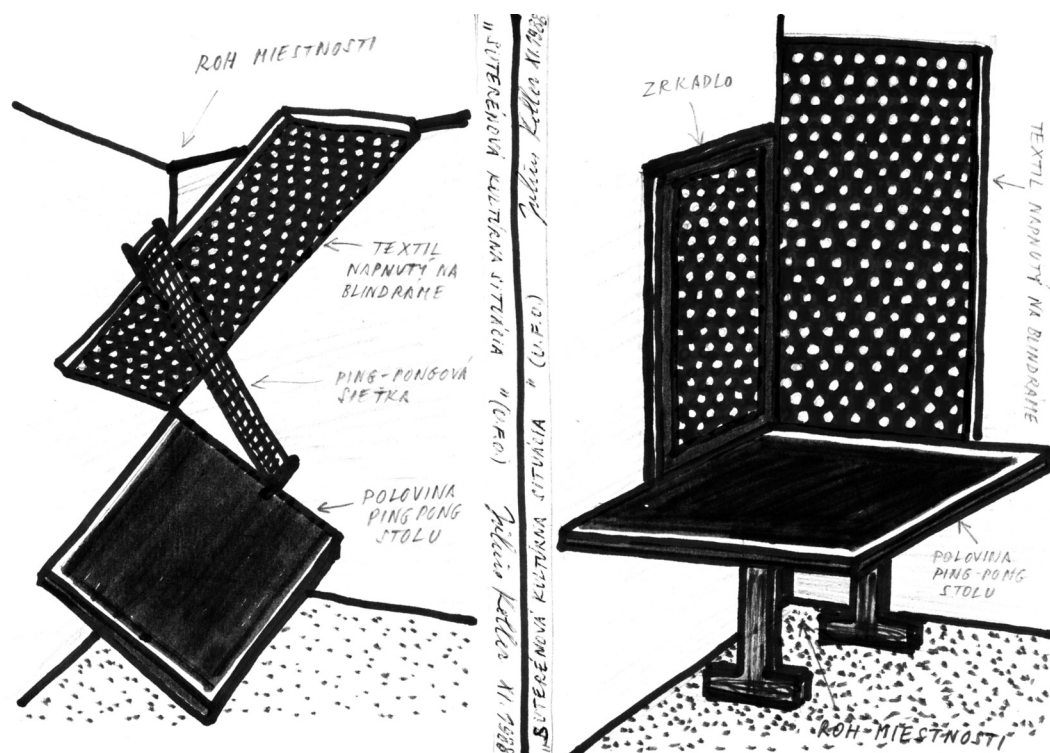
The *Galéria 2010/Gallery 2010* Yearbook is different from editions of previous years in that it was not compiled by one individual; however, this does not mean that it lacks a theme. It is the outcome of the consensus of several expert workers and its structure reflects the practice of our present and past gallery work. This unassuming theme represents the introspection and reflection of gallery work and collections.

The Yearbook comprises the following standard sections: *Studies, Materials, Documents, Archives and Appendices* and a separate section dedicated to the work of art theoretician and historian, Ján Abelovský, for many years the expert technical deputy of the director and the curator of the Slovak National Gallery.

The *Studies* section includes two contributions dedicated to contemporary or 20th century art and reflects themes that formed part of the gallery exhibition program in 2009 and 2010. Vladimira Büngerová's study completes the story of the preparation of the exposition on the *Suterén 89/Basement 89* exhibition, the less hyped part of the large decade project aimed at the art of the 1980s. Similarly, Petra Hanáková's study continues in the domestic vein – a monographic exhibition of the work of Július Koller, while also drawing on the extensive materials donated to the SNG by his partner, Kveta Fulierová. The contributions contained in the *Materials, Documents, Archives* and *Appendices* sections are based on the research of individual expert workers from various departments.

The unit compiled by Katarína Bajcurová and dedicated to the work of art historian and theoretician, Ján Abelovský constitutes a separate section. In addition to its appropriateness due to the occasion, it was selected because together with Karol Vaculík, Anton Glatz, Ludmila Peterajová and Ivan Rusina, he was one of the key persons who formed the gallery's activities and collections, as well as the reflection of the art contained in them. The Jubilee was only a welcome pretext for us; for this reason, we did not prepare a “mini collection” as *laudatio* in the usual way or accumulate contributions from “art-historical drawers,” but we supported the origin of new studies which would be dedicated to the specific areas of the historian's work. Although far from over, Abelovský's working career already covers several profile areas of gallery and art practice, in each of which he achieved undeniable results. During his SNG career he significantly affected the development of the format and content of the permanent expositions on a number of occasions. In fact, in many aspects he formed our image of the development of 20th century art. And it is here, where we can observe the roots of his knowledge of specific fine art material which became the preconditions for his work in the 1990s, when he began to serve as the executive director of the SOGA Auction House and co-form the contemporary market with art and connoisseurship. In the period between his work at the Slovak National Gallery and later in the commercial sector he worked at the Slovak Academy of Sciences, where together with Katarína Bajcurová he prepared a handbook of Slovak Moderna, the most recent and unsurpassed *oeuvre* dedicated to Slovak art of the first half of the century. All of these “routes” map individual contributions and create the image of Ján Abelovský, a unique figure whose knowledge of fine art material is demonstrated not only in theoretical superstructures, but in the actual practice of a connoisseur; he even has a dry sense of humor.

Rekapitulácia re/konštrukcie *Suterénu 89*



Július Koller: Suterénová kultúrna situácia (U.F.O.). 1988. Návrhy inštalácie, nerealizované. Kresba fixkami, perom na papieri. Archív P. Meluzina

Súčasťou výstavy *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992* bola samostatná prezentácia v suterénnych priestoroch Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Rekonštruovala a dokumentovala dnes už legendárnu výstavu *Suterén 89* a naznačovala vývin od objektu k inštalácii *in situ*, prípadne umenie *site-specific* na začiatku 90. rokov 20. storočia. Inštalácia sa stala v tomto období trendom, doslova až módnou záležitosťou. Označovali sa ňou i diela, ktoré s týmto problémom nesúviseli. Nie všetko, čo táto etapa tvorby priniesla, bolo inštaláciou alebo objektom – to dnes aj mátie a vyžaduje si dôslednejšiu kritiku a názor teórie umenia.

Suterénne priestory SNG umožnili relatívne dôsledne realizovať ideu čiastočnej rekonštrukcie *Suterénu 89*. Táto podzemná časť Esterházyho paláca je vo vrcholnej galerijnej inštitúcii vnímaná ako okrajová, takmer bez znakov reprezentatívnosti. Napriek adaptácii pôsobí industriálne a negalerijne, čo býva mnohokrát výhodou. Je to predovšetkým podzemie a aj kvôli tomu je často medzi výtvarníkmi i kurátormi nepopulárne. Píšem to z vlastnej skúsenosti, pri prípravách výstav v SNG dostalo už niekoľkokrát nielen od výtvarníkov hanlivú nálepku, že je určené pre tých, ktorí nevystavujú v palácových priestoroch galérie. Možno to chápať ako predsudok, ale tento pocit naďalej pretrváva. V minulosti predovšetkým pivnica, úkryt, sklad a dodnes istým spôsobom alternatívny výstavný priestor. Práve jeho *genius loci* sme využili so zámerom pripomenúť

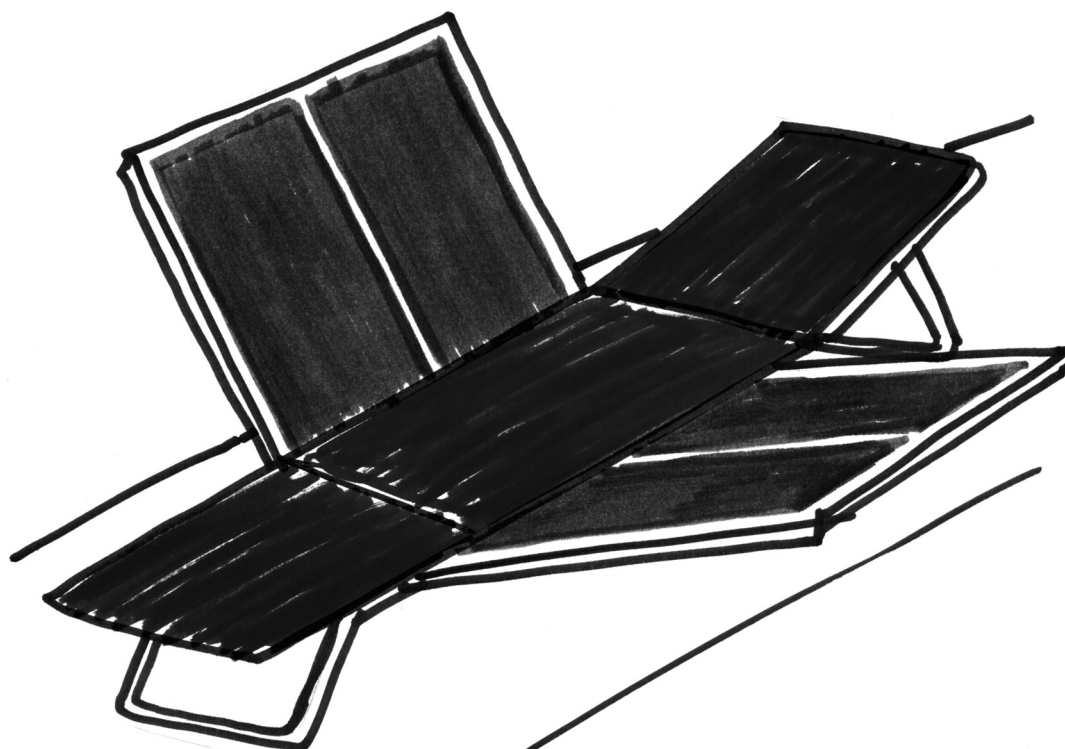
stretnutie výtvarníkov v apríli 1989, ktoré sa uskutočnilo iba pár mesiacov pred nežnou revolúciou. *Suterén 89* akoby túto zmenu a obrat k slobode predznamenal, a to nielen na výstavnej a výtvarnej scéne. Ním nastal „zrod“ inštalácie v zmysle výtvarného diela, ktoré pracuje s priestorom a tiež špecifickejšie s mimogalerijným priestorom/priestormi na vystavovanie, i keď predznamenanania genézy inštalácie a objektu v slovenskom umení sa spájajú už s druhou polovicou 60. rokov 20. storočia.² Prehistória inštalácie prebehla v 60. rokoch (Filko, Želibská), jej korene prerástli do 70. rokov a pokračovali vo svojom raste koncom 80. rokov, keď vychádzali najmä z podhubia akčného a konceptuálneho umenia. V rovnomennom katalógu výstavy *Osemdesiate* vývin pred Suterénom, po ňom a aj mimo neho u jednotlivých autorov analyzovala v rozsiahlej štúdií Zora Rusinová.³ Tento príspevok sa zameriava na rekonštrukciu a dokumentáciu časti výstavy a mapuje aj históriu prípravy *Suterénu 89*, ktorá ešte nebola v súvislosti s danou problematikou publikovaná, má doplňujúci a dokumentačný charakter. Sústreďuje sa najmä na okolnosti vzniku a priprav výstavy, tvorby tímu a tiež na interpretáciu vybraných diel. Rekonštrukcia na výstave *Osemdesiate* bola poctou Radislavovi Matuščíkovi (1929 – 2006),⁴ ktorý sa kurátorsky výraznou mierou spolupodieľal na koncepcii *Suterénu 89* a formoval dianie v slovenskom výtvarnom umení nielen ako kurátor, kritik, glosátor a teoretik umenia, ale aj ako jeho „guru“ a aktér, čo dokazuje i samotný príbeh „suterénistov“.

Tím „suterénistov“

Dnes chápeme *Suterén 89* ako istý medzník, prelomové stretnutie. K lepšiemu pochopeniu jeho významu v slovenskom umení je potrebné odkryť spôsob akým bol tvorený, nazrieť do jeho zákulisia a aj do doposiaľ nezverejnených faktov a dokumentov, prípadne iných širších súvislostí s vývojom umenia u nás a vo svete. Hlavným organizátorom a „motorom“ výstavy bol Peter Meluzin (1946),⁵ ktorý v spolupráci s Matuščíkom prizvali ďalších autorov, blízkych *Terénu*, aby akčne a zároveň aj hmotne a materiálovo reagovali na dianie na slovenskej scéne a príchod tzv. nových divých maliarov s tým, že ukážu možnosť inej cesty v umení. Chceli dokázať, že ako akční umelci sú schopní vytvoriť artefakt a naštartovať niečo nové, schopné pohybu odlišným smerom. Na základe počiatkových oslovení a aj z dokumentácie a povolení Zväzu slovenských výtvarných umelcov (Mestská organizácia, Bratislava, 27. 10. 1988) je zrejme, že bol v tíme i ilustrátor Svetozár Mydlo,⁶ neskôr ho nahradil Milan Adamčiak. Ten s nevyhnutnou technickou pomocou ostatných vytvoril napokon dve akustické inštalácie. Pôvodný termín realizácie výstavy bol stanovený na december 1988, ale ten sa z viacerých príčin posúval a menil. Nakoniec náročnosť prípravy, produkcie a realizácie výstavy spôsobili, že vernisáž sa uskutočnila až 14. 4. a výstava trvala do 28. 4. 1989. Celých 14 dní jednotliví vystavujúci sami strážili výstavu v podzemnom priestore obytného domu na Konventnej ulici č. 14 v Bratislave, ktorý bol otvorený návštevníkom. Diváci mohli priestor vidieť a byť súčasťou výstavy, na ktorej sa prezentovalo dovedna 22 nových diel (!) s výnimkou jednej už predtým vystavenej práce.⁷ Z historického aj z dnešného pohľadu je tento počet nových diel jednoznačne pozoruhodným faktom. Pred inštalovaním bolo potrebné vyčistenie a úprava priestorov aj technické prispôsobenie výkonu elektrickej siete, keďže väčšina diel rátała s umelým osvetlením. Výpadok energie priamo na otvorení výstavy hovorí o úskaliach a náročnosti tejto realizácie svojou vlastnou rečou. Možno naznačené peripetie vzniku a vývinu jednej výstavnej akcie nie sú zdanlivo až tak dôležité, ale pomáhajú objasniť opakujúce sa nejasnosti a dezinterpretácie tejto výstavy. Meluzin oslovil Matuščíka ako odborného garanta, spoločne utvorili definitívny osemčlenný viacgeneračný tím autorov (M. Adamčiak, J. Koller, M. Krén, V. Oravec – M. Pagáč, P. Rónai, J. Želibská). Autorský tím narastal postupným oslovovaním. Niekedy pomohla náhoda, priateľská linka, ale aj intuícia – vzhľadom na blízkosť chápania umenia. Výber ovplyvnil aj predpoklad istých autorských schopností, jeho zodpovedného prístupu a zručnosti pri definitívnom realizovaní priestorového útvaru. I keď takto vytvorený tím mal len krátkodobé trvanie a nedošlo k systematickejšiemu pokračovaniu v spoločnej práci, hoci sa o ňom uvažovalo, vygenerovali sa na pôde *Suterénu 89* dve krátkodobé združenia – Nová vážnosť a Čenkovej deti (neskôr bez M. Kréna skupina Untitled). Jediným výraznejším pokračovaním bol výstavný projekt *I. poschodie*,⁸ kde spoločne vystavovalo združenie Čenkovej deti (P. Meluzin, V. Oravec, M. Pagáč, J. Želibská) a Nová vážnosť (J. Koller, P. Rónai) a hostia (R. Galovský, L. Pagáč, M. Nicz, M. Kern). Kurátorom vykročenia zo *Suterénu* na vyššie poschodie bol opäť Matuščík, vystavovali takmer všetci „suterénisti“ okrem Adamčiaka a Kréna.

Suterén 89 už svojím názvom odkazuje na akčné konfrontácie *Terén*, ktoré v roku 1982 – 1984 ustanovili J. Koller, R. Matuščík a P. Meluzin. *Suterén* je teda logickým vyústením predchádzajúcich akcií v prírode a exteriéri s postupným presunom do interiéru a s výsledkom – artefaktom – špeciálne priestorovou inštaláciou a objektom, avšak ich východiskovým bodom zostáva akcia. Aj preto môžeme *Suterén* chápať ako kolektívnu akciu, posun od pôsobenia vo voľnej krajine, prírode k dôrazu na ľudský zásah do interiéru, do mestského spoločenstva a s ním spojeného sveta umenia. „Terén je – návrh, aby ste uskutočnili Vašu akciu, ktorej realizácia predpokladá a využíva voľnú krajinu, prírodu i ľudský zásah v nej, vo vymedzenom časovom úseku a priestore.“⁹ Existencia *Suterénu* bola tiež ohraničená časom a priestorom, ale povaha artefaktov bola dočasná. *Suterén* teda nadviazal a obrátil záujem na interiér, „mestskú prírodu“ a ľudský zásah do nej. Obrátil záujem z exteriéru do interiéru tak, že rešpektoval určité programové zásady *Terénu* (1982 – 1987). Ďalšou zachovanou ideou z *Terénov* bola ponuka spoločného priestoru a času na individuálnu realizáciu ľubovoľného typu akcie alebo na priamu inšpiráciu špecifikom kraja a ročného obdobia.¹⁰ Avšak s tým, že suterénová akcia vyústila do hmotného artefaktu – objektu alebo inštalácie. „Tvorca *Terénu* realizuje svoju akciu organicky zviazanú s voľnou krajinou kdekol'vek v sektore vymedzenom na priloženej turistickej mape a kedykoľvek v čase od 1. do 30. 6. 1982.“ Aj v *Suteréne* ostalo podmienkou organické zviazanie inštalácie a objektu s priestorom, tentoraz však so suterénom na Konventnej. Diela reagovali na priestor v námetoch, vo výbere predmetov aj v poukazoch na špecifické aspekty a charakteristiky daného interiéru. Takže po akciách v teréne, prírode, nešlo len o protipól, ale aj o kontinuitu východiskových zámerov konceptu a akcie. Výstava síce skončila vytvorením hmotných artefaktov, ale dočasných, pretože diela dnes de facto neexistujú, je ich možné len rekonštruovať a nanovo vyhotoviť.¹¹ Väčšina z nich sa rovnako ako akčné umenie zachovala vo fotografickej, filmovej a návrhovej dokumentácii. Efemérne médium akcie nahradil *Suterén* hmotným, ale tiež časovo ohraničeným. V katalógu sú diela uvádzané pod názvami, ktoré tvorili sumár sériovo vyrobených predmetov a iných materiálov (nájdenný objekt, *ready made*).¹² Na jednej strane ide o priznanie materiálu a spôsobu kreovania objektov, ale aj o prihlásenie sa k predumeleckej skutočnosti, a teda aj o umožnenie slobodného čítania konštruovaných diel z predmetov a rôznorodých materiálov každodenného používania. Ďalšie názvy inštalácií vznikli alebo boli uvádzané až dodatočne a len niektorými autormi (napríklad Krén nazýva inštalácie *Dole – studňa*, *Pyramída – Nefertity*; Meluzin *Polčas rozpadu*; Želibská *Večný kolobeh*). Okrem testovania interiéru autori skúšali aj reakcie publika na „bombovú správu“ o prúde nového umenia. Išlo aj o hru s návratom umeleckého artefaktu po duchampovskom geste. *Suterén* môžeme vlastne chápať ako kolektívnu akciu, slávnosť, nešlo o typickú výstavu, štandardnú prehliadku umenia, ale o typ slávnosti hlboko zakotvený v akčnom umení na Slovensku. Z. Rusinová k tejto problematike píše: „Pohreb *Terénu* môžeme zároveň vnímať ako symbolický skon istej paradigmy – vyčerpanie akčného a konceptuálneho výtvarného prejavu, ktorý zaznamenávame v celosvetovom meradle od konca 70. rokov 20. storočia. Hoci sa, prirodzene,

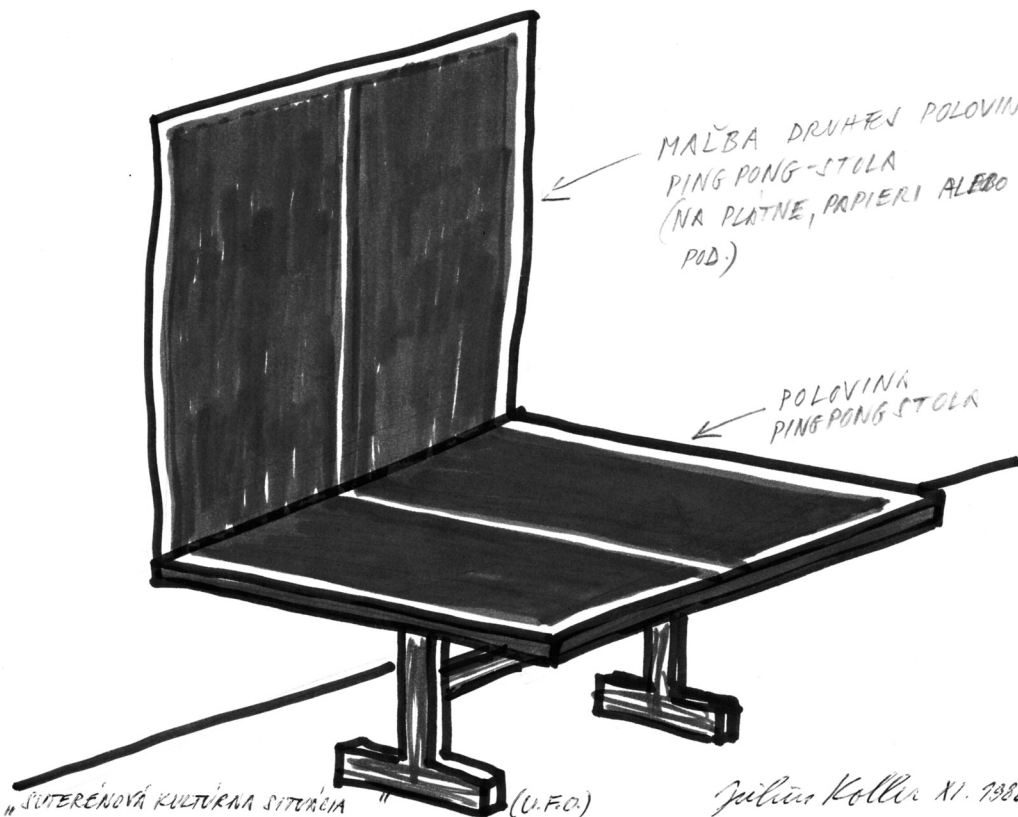
Július Koller: Suterénová kultúrna situácia (U.F.O). 1988. Návrh inštalácie, nerealizovaný. Kresba fixkami na papieri. Archív P. Meluzina



„SUTERÉNOVÁ KULTÚRNA SITUÁCIA“ (U.F.O.)

Július Koller XI. 1988

Július Koller: Suterénová kultúrna situácia (U.F.O). 1988. Návrh inštalácie, nerealizovaný. Kresba fixkami, perom na papieri. Archív P. Meluzina



„SUTERÉNOVÁ KULTÚRNA SITUÁCIA“ (U.F.O.)

Július Koller XI. 1988

celkom z výtvarného diania nevytratil, vo všeobecnosti nasledoval príklon k hmotnému artefaktu a v istom slova zmysle návrat k tradičným médiám.¹³ „Suterénisti“ vychádzajú z akčného a konceptuálneho umenia týmto pracovným stretnutím – výstavou, ktorá má povahu kolektívneho diela s individuálnymi vystúpeniami,

istým spôsobom nadviazali aj na ideu 1. otvoreného ateliéru – kolektívnej výstavy a akcie, ktorá vznikla zo spoločných diskusií v roku 1970. V oboch prípadoch išlo o pracovné stretnutie, voľne kreované a svojou formou otvorené, ale pluralitnejší model tímu ateliéru sa postupne rozrástol do počtu 18 účastníkov. Identicky išlo aj o autorské výpovede

mimo vtedy blokovaného či „nepriateľského“ územia galérií a výstavných siení, ktoré tento druh umenia nevystavovali. Z iniciatívy výtvarníka R. Sikoru tak vznikla výstava viacerých médií od akcie až po inštaláciu *in situ*. Pôvodne chcela generácia mladých autorov vytvoriť kolektívne dielo. Narastaním tímu aj o generačne starších účastníkov neskôr od tejto myšlienky ustúpili a realizovali individuálne participácie na spoločnom stretnutí – výstave. Na nej sa stretli aj traja generačne starší „suterenisti“ (M. Adamčiak, J. Koller, J. Želibská) a medzi týmito časovo odlišnými akciami tak nachádzame vzájomné paralely a východiská. Diela boli v oboch prípadoch viazané na prostredie, rodinný dom poskytoval zároveň možnosť exteriéru aj interiéru. Niektoré priestorové diela boli skomponované z nájdených, alebo zo „zvolených“ *ready madeov*. V oboch prípadoch išlo o realizácie viazané na špecifické miesto a ich súvis s námetmi formulovanými pre dané miesto a jeho významy. Spomeňme napríklad dymovú akciu M. Mudrocha *Upriamte pozornosť na komíny domu* alebo Tóthovu *Inventarizáciu – spočítanie tehál na Tehelnej ulici*. Podobné väzby a ironie, posuny a prevraty priestoru a hmotných časovo limitovaných artefaktov nájdeme aj v inštaláciách a objektoch „suterenistov“. Ale oproti otvorenosti ateliéru bola akcia *Suterén* „utajená“, výlučná a v podstate hermeticky uzavretá. Uzavretosť tímu súvisí aj so spoločenskými udalosťami a so zámernom prezentácie „bomby“ ako skutočného zlomu, ktorý sa v umeleckých programoch väčšiny účastníkov naštartoval nielen *Suterénom*, ale aj udalosťami po roku 1989. Jana Geržová v recenzii *Suterénu* píše o nadviazaní staršej generácie autorov (M. Adamčiak, J. Koller, J. Želibská) na ich predchádzajúcu tvorbu a analyzuje v nej mimo iného aj historickú súvislosť s *Polymúzičným priestorom* (1970, L. Kára, Piešťany). Suterén ako špecifický priestor na realizovanie výstavy odkazuje na pivničný, podzemný, „undegroundový“ charakter, ale išlo skôr o polooficiálne stretnutie výtvarníkov, ktoré prešlo systémom povolení a oficiálnych ohlásení. Niekedy sa stretnutie označuje ako „ilegálne“ alebo neoficiálne, ale v podstate takým nebolo. Táto kultúrna aktivita bola štandardne ako iné výstavy avizovaná napríklad vo *Výtvarnom živote* základným informačným oznámením s uvedením autorov a komisára, i keď bez bližšej špecifikácie.¹⁴ Slovenská televízia pripravila dokumentárny film a spravodajský žurnál, takže ohlásenie v rôznych oficiálnych médiách bolo pomerne široké.

Výber priestoru

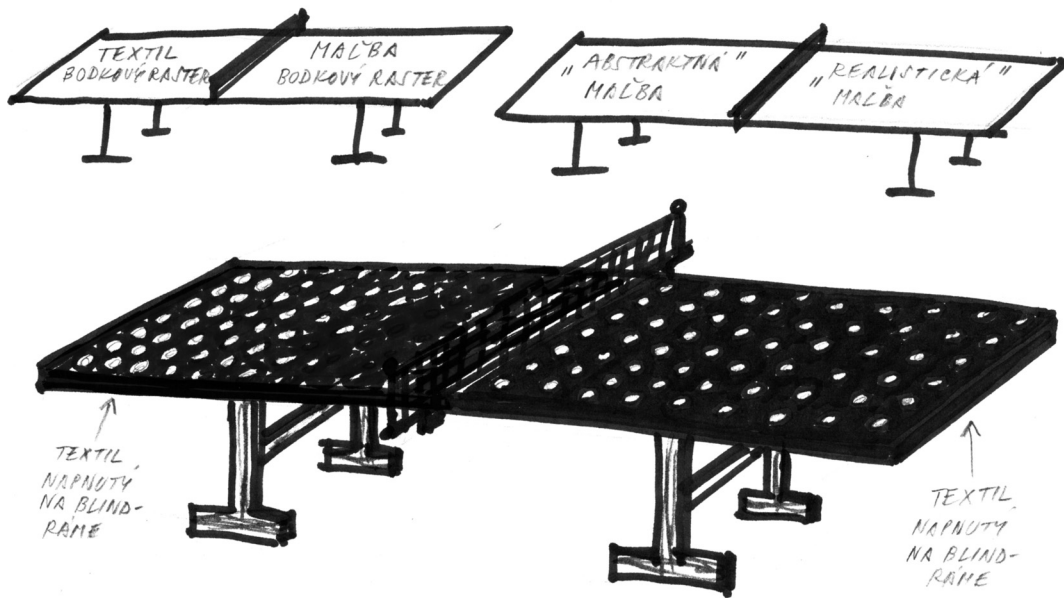
Definitívny výber priestoru bol určený po obhliadke iných možností (napríklad rodinného domu P. Rónaia) v novembri 1988. S prípravou priestoru na výstavu súvisel rad povolení a žiadostí o realizovanie výstavy adresovaných Bytovému podniku i obyvateľom domu, aj súhlas mestskej organizácie Zväzu slovenských výtvarných umelcov (zo dňa 27. 10. 1988).¹⁵ K žiadostiam existovala i verzia libreta *Výstava 8 výtvarníkov* v jazyku vtedajšej oficiálnej komunikácie na výtvarnej scéne – to mala „maskovať“ zrozumiteľná a bezpečná forma reči tak, aby sa realizácia uskutočnila a subverzívny zámer sa podarilo realizovať. Autorom textu výstavy bol podľa Meluzinovho svedectva Matušík, ktorý vo vzárovej hantírke predstavil projekt kulantným spôsobom:

„Výstava 8 výtvarníkov (ideový zámer)

Realizácia celospoločenského esteticko-výchovného programu vyžaduje okrem iného hľadanie nových foriem prezentácie výtvarných diel, netradičných výtvarných riešení, neobmedzujúcich sa na stále výstavné siene. Príspevkom k takto koncipovanému výtvarnému daniu v Bratislave, na ktorom musí významne participovať sieť kultúrno-výchovných zariadení, a iniciatívnym prihlásením sa 8 výtvarníkov k zámerom estetickej výchovy je aj výstava ich najnovších trojrozmerných prác. Výstavy sa zúčastňujú: Július Koller, Matej Krén, Peter Meluzin, Svetozár Mydlo, Viktor Oravec, Milan Pagáč, Peter Rónai, Jana Želibská. Prezentujú sa novšie diela vyhotovené v rozličných technikách (kov, sklo, drevo, tehly, betón, textil, plastické hmoty a i.), v trojrozmernom riešení, s využitím kombinácie s maľbou alebo v moderných povrchových úpravách, prípadne so svetelnou a zvukovou zložkou. Tieto priestorové kreácie zásadne hľadajú vzťah k architektúre, k prostrediu, v ktorom budú inštalované. Cieľom výstavy je predstaviť novú tvorbu autorov, ktorá môže byť v úvahách o estetizácii životného a pracovného prostredia, nakoľko sa realizuje v nebytových priestoroch, núkajúcich možnosť prebudovania napr. na klubovne a kluby mládeže. V tom zmysle prispieva aj k ďalšiemu prehĺbovaniu vzťahov medzi profesionálnymi umelcami a amatérmi. Súčasťou otvorenia výstavy budú hudobné projekty známeho muzikológa dr. Milana Adamčiaka, vedeckého pracovníka Slovenskej akadémie vied, člena Zväzu slovenských skladateľov. Výstava sa uskutoční v decembri 1988 v nebytových priestoroch domu na Konventnej ulici č. 14, ktorých majiteľom je Bytový podnik Bratislava I. Náklady spojené s vyčistením priestorov, inštaláciou a celou prevádzkou hradia vystavujúci autori. Mestský výbor Zväzu slovenských výtvarných umelcov súhlasí s usporiadaním výstavy.“¹⁶

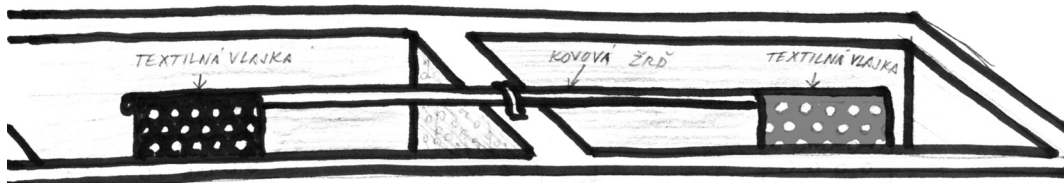
Text k projektu poukazuje na spôsoby presadzovania sa alternatívnych aktivít v období neslobody tak, aby prípadné nesúhlasné či odlišné aspekty boli interpretované ako výchovné a inovujúce – ako úžitok pre spoločnosť, umenie a kultúru. Podobnými metódami sa u nás oficializovali viaceré aktivity alternatívnej scény. Príklad *Suterénu* a „story“ jeho vzniku koncom 80. rokov je len jedným z príkladov obchádzania a prispôsobovania sa normám, ktoré po roku 1989 zanikli. So slobodným spoločenským a politickým životom prišiel aj ten umelecký, keď sa kamufláže, zásterky a masky odložili, prípadne vymenili. Hoci potreba alternatívnych priestorov pre umenie či v interiéri alebo v exteriéri, mimo oficiálnych galerijných inštitúcií nezanikla do súčasnosti. Koncom 80. rokov, aj v čase istého odmäku a liberalizácie spoločnosti vďaka perestrojke, sa ešte stále zachovávala zväzová a byrokratická kultúra. Tento aspekt kultúry v 80. rokoch podmieňoval aj to, akým spôsobom vznikali niektoré kolektívne akcie, síce „posvätené“ oficiálne, ale realizované alternatívne a bez podpory inštitúcií. Ako potvrdzuje J. Geržová v recenzii výstavy *Suterén*: „Zdá sa, že na konci 80. rokov sa ostrie konfliktu medzi oficiálnym a neoficiálnym umením čiastočne zmiernilo. Súčasné výtvarné tendencie, reprezentované predovšetkým časťou mladej generácie, otvorene reagujú na premeny svetovej výtvarnej scény.“¹⁷

Július Koller: Suterénová kultúrna situácia (U.F.O). 1988. Návrh inštalácie, realizovaný, Suterén 89, Bratislava. Kresba fixkami, perom na papieri. Archív P. Meluzina

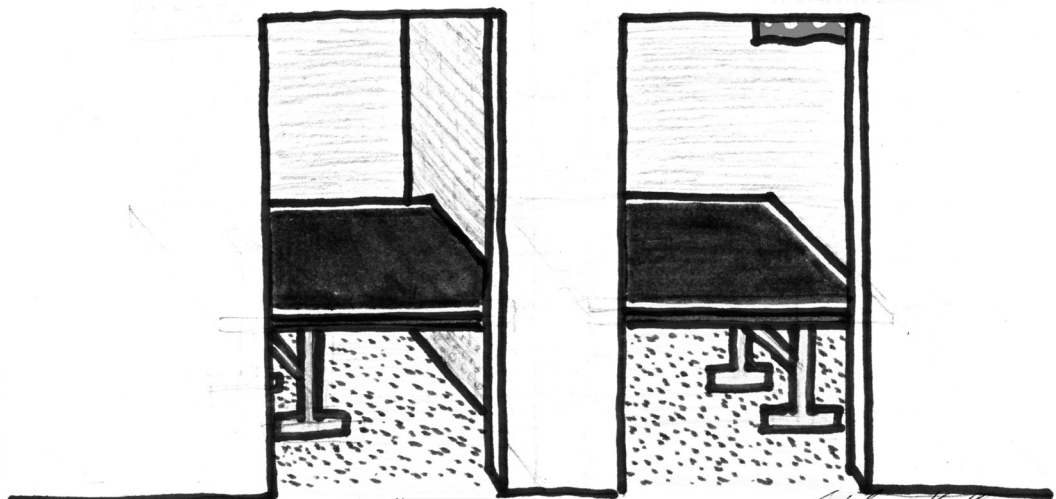


„SUTERÉNOVÁ KULTÚRNA SITUÁCIA“ (U.F.O.)

Július Koller N. 1988



Július Koller: Suterénová kultúrna situácia č. 1 (U.F.O). 1988. Návrh inštalácie, realizovaný, Suterén 89, Bratislava. Kresba fixkami, perom na papieri. Archív P. Meluzina



„SUTERÉNOVÁ KULTÚRNA SITUÁCIA“ (U.F.O.)

Július Koller N. 1988

Návrhy inštalácií

Po definitívnom rozhodnutí realizovať akciu na Konventnej ulici sa uskutočnilo niekoľko pracovných stretnutí, kde skupina diskutovala o jednotlivých dielach. Niektorí autori predložili kresbové návrhy, projekty budúcich inštalácií. Sú pozoruhodnými dokladmi myslenia o objekte, priestore a možnostiach ich prepájania. Časť z nich ostala len v projektoch, nie všetky návrhy boli realizované a niektorí autori ani týmto spôsobom „projektovania“ diela nepracovali

(J. Želibská, P. Meluzin). Koller predložil v novembri päť návrhov *Suterénových kultúrnych situácií I. - V.* (1988), jeho verzie inštalácií vychádzali z objektu pingpongového stola a „maľby“ - blind rámov - s napnutým bodkovaným textilom. Z nich Koller realizoval dve suterénové inštalácie, pričom jedna so zabetónovaným stredom hracieho stola vyžadovala pomerne rozsiahlu úpravu interiéru a vytvorenie nových priestorových priečok. Koller sa absurdne a ironicky pohrával s pamäťou predmetov, ich funkčnosťou a jej premenou v individuálnej autorskej mytológii a histórii. Boj abstraktnej maľby

s „realistickou malbou“ v druhej inštalácii bol opäť kreovaný ako pingpongový stôl. Práve sústredenie na jeden predmet v dvoch realizáciách ho odlišuje od ostatných v *Suteréne*. Tie sú pestrou zmesou rôznorodosti, ktorá nastolila heterogénnosť na úkor čistoty a jednoty prístupu. V jednom z návrhov Koller použil i zrkadlo a priestorovú ilúziu. Tieto prvky sa viackrát objavili najmä u Oravca – Pagáča aj u Meluzina. Okrem Kollera predložili projekty aj Pagáč – Oravec, Rónai a Krén. Želibská a Meluzin si kresbové návrhy k inštaláciám nepripravovali. Vychádzali z oslovenia priestorom a z konečnej improvizácie, keď komponovali segmenty diel priamo na mieste. V dokumentácii zachovaný, ale nerealizovaný Krénov návrh *Spojenie*¹⁸ pracuje s červeným svetlom aj s objektom – žltým rebríkom položeným na zrkadle. Krénov projekt je v porovnaní s ostatnými technicky a priestorovo podrobne premyslený a prepracovaný. Oravcove a Pagáčove kresbové projekty zasa odkazujú na dizajn a výtvarnú estetiku 80. rokov. Napríklad dekorum kresby aj vybranou farebnosťou, ktoré menili pomocou svetla a reflexnými vlastnosťami skla priestor na svetelný, odhmotnený, takmer spirituálny. Rónaiov projekt inštalácie s televízorom bol určený ešte do priestoru dvora jeho rodinného domu, o ktorom sa uvažovalo na počiatku. Pre podzemie vytvoril inú realizáciu vychádzajúcu skôr z „hladača motívu“ – teda z prázdneho rámu z odpadových plastových inštalovaných trubíc. Názory na inštaláciu majú už v prvotných návrhoch individuálne odlišnosti, rozvinuté potom v realizovaných príspevkoch na výstave aj v nasledujúcich rokoch, ale charakter tvorby uvedených autorov v ďalšom období je zrejmy už z týchto prvotných návrhov.

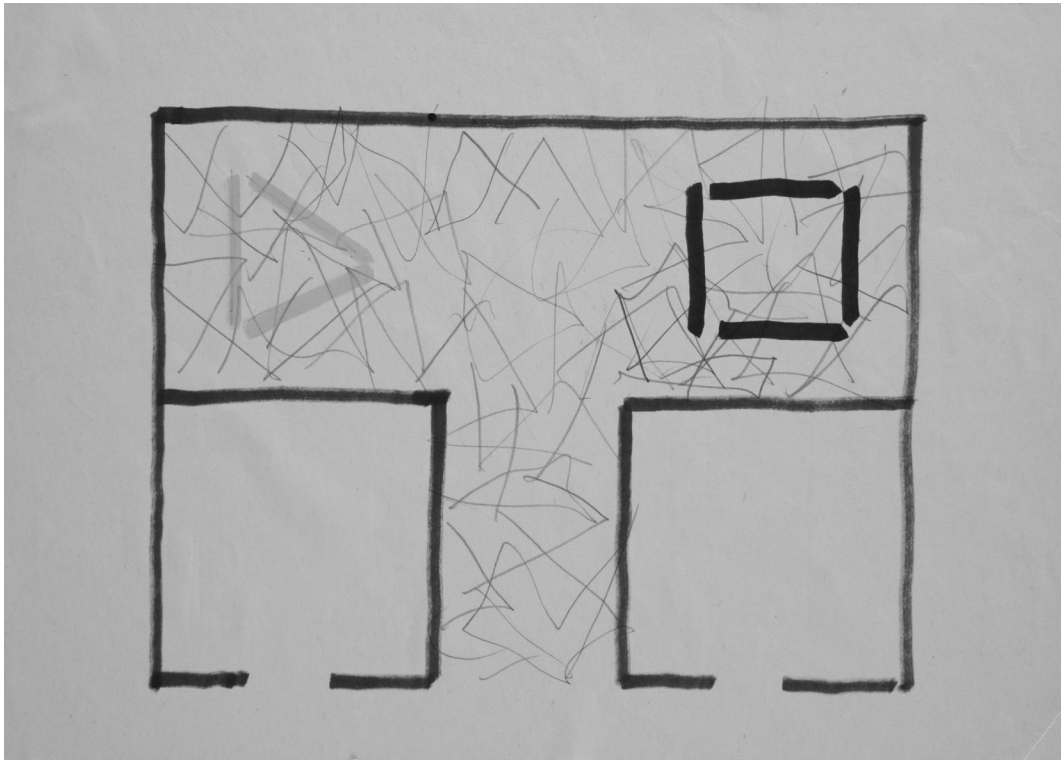
Čistý verzus špinavý priestor

Príprave výstavy predchádzala „očista“ nevyužívaného a čiastočne devastovaného priestoru pracovnou brigádou autorov, známou z viacerých fotografií, ktoré sme pre priblíženie atmosféry prezentovali v rekonštrukcii *Suterénu* v SNG: umelci čistiaci nánosy prachu a pavučín, murujúci steny a komponujúci v niektorých prípadoch pomerne monumentálne, technicky a konštrukčne náročné diela. Tu je potrebné pripomenúť, že u väčšiny z nich bez akejkolvek predchádzajúcej skúsenosti s takouto prácou s priestorom, architektúrou či interiérom (okrem J. Želibskej a J. Kollera, ktorí sa venovali objektu a inštalácii už od konca 60. rokov).

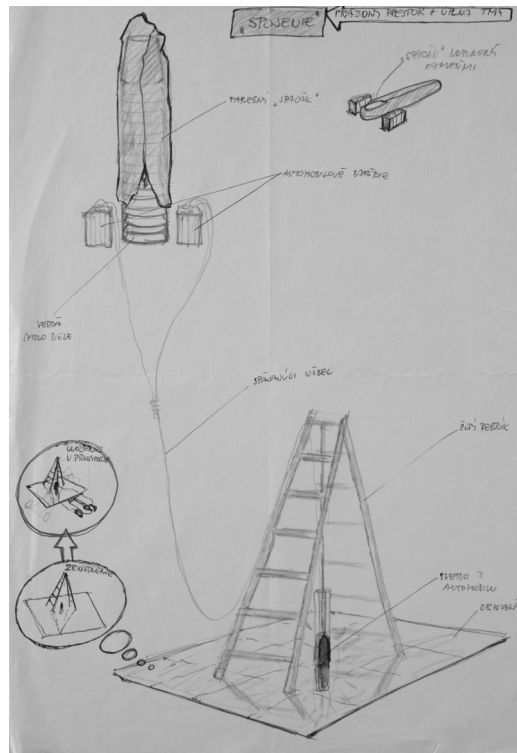
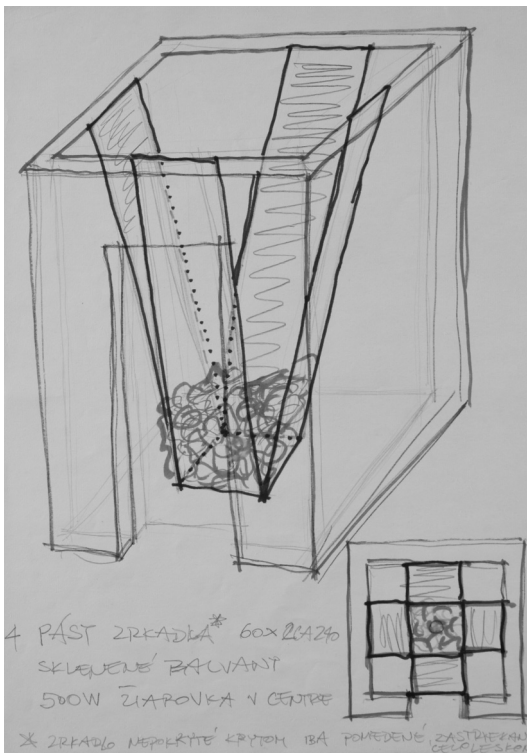
Napríklad Ilja Kabakov vnímal priestor pre inštalácie ako neutrálnu nádobu: „*Existence prostoru není na objektech závislá, ty přicházejí a pomíjejí, ale on sám zůstává jako jakási neutrální nádoba. Takové místo ovšem musí být čisté, formálně jednoduché, se světlými stěnami a spíše prostorné, s vysokými stropy, nejlépe zcela bez oken a velmi dobře osvětlené pokud možno měkkým, rozptýleným světlem.*“¹⁹ Ako dokonalý príklad uviedol „príjemnú čistú kúpeľňu“, ktorú vnímal ako vhodný neutrálny, čistý a svetlý priestor s optimálne a prehľadne umiestnenými „objektmi“. Suterén na Konventnej ulici bol, oproti tejto predstave, tmavý, špinavý, prašný – génium loci „undegroundu“ a inými významami poznačený priestor. Kabakov poukazuje aj na rozdiely „výstavných situácií“ medzi Východom a Západom. Východný model mal iné znaky ako vývoj v západnom umení, kde inštalácie mohli byť od začiatku realizované v galériách, alebo prezentované v alternatívnych kultúrnych priestoroch

a centrách. V našom vývoji po roku 1989 síce galérie umožnili prezentáciu tohto média a druhu umenia, ale hľadali zároveň spôsob ako ho „posuterenciť“. Akoby bol priestor poznačený dejinami a tajomstvom vhodnejší pre inštaláciu a jej tvorbu. Kabakov, zamýšľajúc sa aj nad pozíciou objektu v spoločnostiach, konštatuje iný vzťah k objektu/objektom na Východe: „*V našem živote věci nehrají tak důležitou roli jako na Západě. Většinou je to proto, že je téměř nemožné je získat, a když už je někdo má, jsou obvykle staré, opotřebované a špinavé. Mechanismy a přístroje nefungují, ale ‚existují‘ jako sběrný kov a oblečení, nábytek či předměty každodenného života jsou si podobné téměř k nerozeznání, jedna věc jako druhá...*“²⁰

Keby sme chceli bližšie analyzovať veci či predmety inštalácií v *Suteréne*, zistíme, že prístupy tiež boli individuálne. Koller pokračoval vo vlastnej mytológii, Želibská vytvárala svetelné objekty z neónov a ako jediná aj z prírodnín. Oravec – Pagáč siahali po zrkadle, skle a jeho rôznych podobách, od tabuľového skla, neopracovanej skloviny až po sklenené laboratórne náradie a podobne. U nich to bol predovšetkým záujem o materiál, nie o predmety ako také, i keď ich akumulovali, alebo zostavovali v priestore do nových „architektúr“. Adamčiak vyberal predmety zo svojho privátneho priestoru (napríklad zo spálne) a tie kombinoval s inými nájdenými predmetmi od plastových až po textilie. Krén a Meluzin najviac pracovali s predmetmi „mestskej prírody“ (P. Restany) či civilizácie: boli tu Krénove kartónové krabice – odpadový produkt obchodu a trhového mechanizmu aj Meluzinove nástroje, odpadové koše a iné nájdené veci na smetiskách. Realizácie zo *Suterénu* pôsobili vďaka prítmiu a umelému osvetleniu pomerne expresívne, rovnako ako divoká malba, na ktorú razantne odpovedali. Neskrývali údernosť, šok, hru s ilúziou, zmätenie a zneistenie návštevníka v tmavých koptkách. I keď v nich „zapadal“ a „vychádzal“ Krénov objekt – slnko z rebríkov. Hoci autori siahali aj po odpadových materiáloch, snažili sa podľa Meluzinových slov zakryť a zamaskovať ošumelosť, zmeniť ich na nové objekty náterom, farbou a odkryť tak „odpadovú krásu“ novým povrchom i priestorom, novou konšteláciou. Tak, aby nevznikli spojenia s umením objektu 60. rokov, predovšetkým z okruhu *Konfrontácií*, alebo napríklad alúzie na Knížákové inštalácie na ulici v rámci akcií zo začiatku 60. rokov. Žiadna hrdza, žiadne nánosy staroby a pamäte každodenného používania vecí. Predmety a priestor boli vyčistené a „učesané“. Tak ako keď prístupujeme k vzácnej veci. Ale v prípade *Suterénu* a jeho objektov to všetko opäť platilo – pri podstatnej časti inštalácií – iba dočasne. Veci znovu očakával návrat do mimoumeleckej reality. *Suterén* mal špecifickú atmosféru, špecifický priestor, ktorý modeloval charakter inštalácií v súčinnosti so subjektom, ktorý na ňom pracoval. I keď dohody „suterénistov“ sa odlišovali, išlo v istej fáze a do istej miery aj o kolektívne dielo, ak chápeme *Suterén* ako totálnu inštaláciu (I. Kabakov), v ktorej sa divák ocitá. Z tohto hľadiska môžeme povedať, že v prípade *Suterénu* išlo aj o pokus vytvoriť totálnu inštaláciu zloženú z viacerých samostatných inštalácií v jednom priestore. Stanislav Kolibal výstižne charakterizoval pozíciu inštalácie v umení, keď upozornil na improvizáciu a jej dočasnú, na istú efemérnosť tohto média, ktorá do určitej miery dospela k úpadkovosti, ale ostáva po nej čin, akcia, gesto a myšlienkové posolstvo zamerané proti artefaktu v umení.²¹



Milan Pagáč – Viktor Oravec:
Návrh inštalácie. 1988.
Realizovaný, Suterén 89,
Bratislava. Kresba fixkami na
papieri. Archív P. Meluzina



Milan Pagáč – Viktor Oravec:
Návrh inštalácie. 1988.
Nerealizovaný. Kresba fixkami,
ceruzou na papieri. Archív
P. Meluzina

Matej Krén: Spojenie. 1988. Návrh
inštalácie, nerealizovaný. Kresba
perom, fixkami a ceruzou. Archív
P. Meluzina

Väzby a záznamy

Suterén 89 výraznou mierou modifikoval nasledujúci vývoj v individuálnych stratégiách tvorby umenia, ale aj v trendoch vystavovania na Slovensku. Galérie uvoľnili po roku 1989 priestor tomuto zrazu módnemu druhu umenia. Spomeniem aspoň Považskú galéria umenia v Žiline a výstavu *Genius loci* (1991, K. Rusnáková), ktorá využívala priestor suterénu v bývalej budove PGU na Mariánskom námestí, ďalej v tej istej galérii projekt *Tajomstvo* (1993, K. Rusnáková) realizovaný

v podkrovných priestoroch PGU na Štefánikovej ulici. K ďalším galériám, ktoré rozvíjali stratégie naznačené už v *Suteréne 89*, patrí priestor synagógy (Centrum súčasného umenia) v Galérii Jána Koniarka v Trnave otvorený v roku 1994 výstavou *Cesta* od skupiny Untitled, ktorá vznikla zo „suterénistov“. Tu v kolektívnom diele – inštalácii – vystavovali Meluzin, Oravec, Pagáč a Želibská. Pre tento priestor pripravovala J. Geržová cykly výstav *Umenie aury* (1995 – 1996), na ktorý v nasledujúcich rokoch nadviazali *Pamäť miesta* (1997 – 1998) a *Vymedzenie priestoru* (1999 – 2000). Tieto projekty v podstate

pokračovali v tom, čo ako alternatívny priestor pre umenie predznamenal *Suterén 89* a treba dodať, že podobných príkladov je na slovenskej výtvarnej scéne po roku 1990 omnoho viac. Spomenula som len exemplárne prípady historickej a významovej kontinuity tohto druhu umenia a aj spôsobu jeho prezentovania v alternatívnych priestoroch galérií, pričom zásadným spôsobom ovplyvnili vývin a expanziu inštalácie *in situ*. Pre väčšinu „suterénistov“ bol objekt a hlavne inštalácia aj v 90. rokoch naďalej médiom, ktorému sa naplno venovali a niektorí mu ostali „verní“ do dnešných dní (M. Krén, J. Želibská, V. Oravec, P. Rónai).

Záznam z pracovného či tvorivého stretnutia *Suterén 89* dokumentuje – a tým prekonáva jeho prchavosť – Hečkov film *Zo suterénu*. Aj preto sa termín výstavy pravdepodobne menil, aby sa prispôbil i tomuto spôsobu dokumentácie. Vo filme, využívajúcom hraný aj dokumentárny žáner, je záznam aj z vernisáže, kde má Radislav Matuščík otváraciu reč s nádychom recesie s istou nadinterpretáciou, keď „cituje“ iný fiktívny úvod z Večerníka:

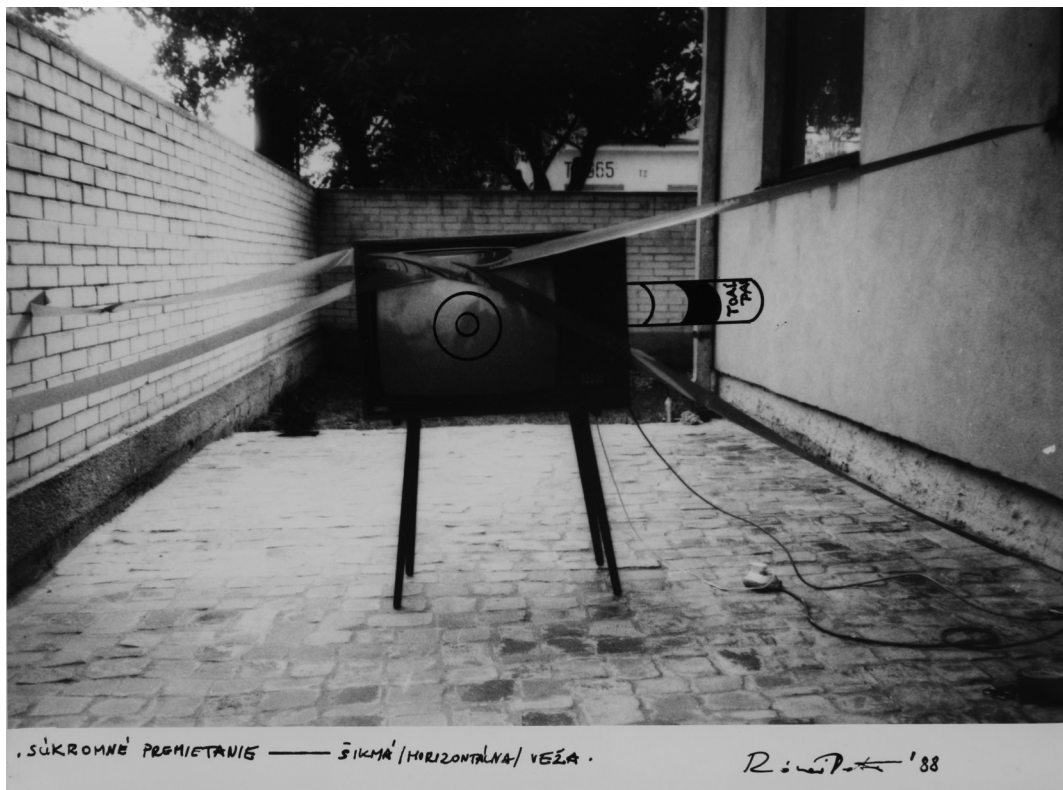
„Včera, 14. apríla, otvorili za masovej účasti prominentného publika, v ktorom nechýbal nik zo špičkových výtvarníkov, popredných spisovateľov, slávnych hudobníkov a iných osobností kultúrneho života Bratislavy, výstavu *Suterén*. Aj v búrlivom ruchu výtvarného života tohto veľkomesta stala sa vernisáž, ktorú nakrúcali najlepší režiséri a kameramani filmových a televíznych spoločností, ozajstnou udalosťou. Slávnosť otvorila brilantná interpretácia geniálnej koncertnej miniatúry. Po nej sa ujal slova najznámejší výtvarný historik, vo svojom prejave prerušovanom búrlivým potleskom, výkrikmi a cvakaním fotoaparátov prítomných fotografov [skutočné prerušovanie potleskom a hvizdotom, pozn. autorky] svetového mena, okrem iného uviedol: Výstava, ktorú dnes otvárame, vojde do dejín bratislavského, slovenského, európskeho a svetového umenia ako vôbec prvá tohto druhu. Lebo neotváral by ju... [Matuščík mávne rukou]... Pardon. Možno je všetko inakšie, možno je ešte trochu času hovoriť vecne a vážnejšie. Našťastie pánske sako má viacero vrecák. Skúsime z iného konca.

Vážení hostia, milí priatelia. Množina objektov a inštalácií, ktoré dnes sprístupňujeme, nastoľuje dvojicu problémov, nad ktorými je hodno sa zamyslieť, aspoň stručne. Problém historický a problém aktuálny. K problému historickému: S radosťou, ktorá je pochopiteľná u obchodníka, najmä u úspešného obchodníka s obrazmi, neospravedliteľná u historika umenia. Začalo sa na prelome 70. a 80. rokov, a u nás, prirodzene, podstatne neskoršie, slávnostne a silácky a rozlične inakšie vyhlasovať: Už sa opäť maľuje!, alebo: Už sa konečne opäť maľuje! No a možno dodnes to nie je jasné. Začalo [neidentifikované slovo] všetko, čo súviselo s koncom 50. a 60. rokov, ktoré rozlične formovali iné vytváranie kultúry. Opäť začalo vo svete ísť o fungovanie kultúry. Prirodzene, nech sa neurazia maliari a ani sochári, venoval som ich tvorbe štyri desaťročia svojho života, v ktorom je prirodzene maľba alebo plastika využiteľnejšia. Či už v rovine ideologickej manipulácie, alebo ekonomickej transakcie. To, prirodzene, nevylučuje kritiku takéhoto fungovania vlastnými zbraňami, to znamená novou netradičnou [neidentifikované slová]... oprávnený pocit, že ten celok, ktorý žil organicky ako celok, už je tu prítomný iba v rozštvrtených údoch, ktoré síce reagujú, ktoré bolia, ale svoje pôvodné funkcie strácajú. A tak

ako sa nikdy neprestalo maľovať, tak nikdy sa neprestal vytvárať objekt, neprestalo sa pracovať – jednoznačne prevažoval objekt. Nie je, pravda, v súčasnej podobe nad tradičnými prejavmi; v pravku, v umení prírodných národov, v ľudovom umení, tam všade objekt prevažuje, alebo prelína sa nerozlíšiteľne s inými odvetvami, inými druhmi. A predovšetkým 20. storočie – povedané s Pierrom Restanym –, [je] umelecký krst objektu ready madeom Marcela Duchampa, ktorý podporil cestu novej imaginácie. Nie je azda treba hovoriť o jednotlivých etapách, o dadaizme. To všetko uvádzalo, či už priznaním sa k banalite, alebo reflexiou vecí, alebo v tom sochárskom prevedení land artu, alebo v drobných prácach earthových a arte povera. Dobré, no viete, čo všetko to má spoločné s dneškom... Nie je to iba tradícia? Je to azda aj aktuálny problém? Je vymedzená najmä negatívne, ako postfenomenologická, postexistencialistická, postindustriálna, alebo inokedy orientovaná proti racionalite. Nech, v tejto polemike medzi postmodernou s modernou sa zjednodušuje nefér spôsobom. [Neidentifikované slová]... stavia právo subjektu, individuality apod. Ale už pred polovicou 80. rokov bolo celkom jasné, vo svetovom kontexte, že obnova mýtkej [neidentifikované slová] s reprodukciou reprodukcie v situácii sveta, ktorý je prioritne zameraný na fungovanie. Je možné [neidentifikované slová] ozajstnú funkčnosť vecí, ale aj toho, čo sa s nimi viaže. Lebo ak my nesmelo začíname uvažovať, že čím azda aj nás sa táto problematika dotýka, medzitým kongres AICA rokuje celkom vážne na tému o situácii umenia a kultúry, artikuluje svoje problémy. Na niektorých potom je viacej väzieb k minulosti, o toto všetko sa pokúsili pre vás, pre diskusiu s vami tu prítomní umelci, ktorým za to ďakujem.“²²

Matuščík hovorí o trhu s umením, o zberateľoch a artefakte – to boli v 80. rokoch aktuálne problémy svetového umenia. Situácia u nás bola špecifická, trh s umením v nejakej podobe existoval, i keď v neporovnateľnej forme v konfrontácii so svetom. Na medzinárodnej umeleckej scéne vznikali viaceré aktivistické skupiny vystupujúce proti konzervatizmu a trhu s umením, ale aj proti umeleckým inštitúciám (napríklad *Group Material*, 1979 – 1996, New York). Chceli premeniť vzťah politiky a spoločnosti, skúmajúc súvis umenia a peňazí. U nás tento problém nastáva až s príchodom voľného trhu s umením v 90. rokoch.

Matuščík na začiatku z recesie čítal správu z Večerníka s dátumom nasledujúceho dňa – pokračoval v mystifikačnej hre o uskutočnení bombastickej akcie v kultúrnom živote Bratislavy. Irónia tu súvisela so zámernou hyperbolizáciou tejto výstavnej situácie, ale možno bola aj reakciou na dianie na svetovej výtvarnej scéne. Napokon, Matuščík inšpiráciu dianím vo svete otvorene priznáva i v kurátorskom texte publikovanom v katalógu výstavy.²³ Úvodné čítanie správy zo zajtrajších novín evokuje odkaz na legendárnu výstavu *This is Tomorrow* (1956, Whitechapel Gallery, Londýn, kurátor architekt Theo Crosby), na ktorej *Independent Group* (nezávislá skupina výtvarníkov, predchodcov britského pop artu) v mene vyznačenia budúcnosti umenia spájala výtvarné umenie, architektúru a dizajn v jeden celok kombináciou „vysokého“ a „nízkeho“ umenia bez rozlíšenia hierarchií s cieľom vytvoriť *Gesamtkunstwerk* v tímovej multidisciplinárnej spolupráci. Sochári, maliari a architekti v skupinách tvorili spoločné diela využívajúce populárne a masové produkty so zámerom



Peter Rónai: Súkromné premietanie - šikmá horizontálna veža. 1988. Návrh inštalácie, nerealizovaný. Kresba tušom na fotografii. Archív P. Meluzina



Upratovanie priestorov na Konventnej. 1989. Zľava doprava: M. Krén, V. Oravec, P. Meluzin, M. Pagáč, P. Rónai. Autor fotografie neznámy. Súkromný archív

Radislav Matuščík na otvorení Suterénu 89. Autor fotografie neznámy. Súkromný archív

demaskovať nástrahy konzumnej spoločnosti. V roku 1987 sa konala v Clocktower Gallery v New York výstava *This is Tomorrow today*, ktorá predstavila britské hnutie nadväzujúce na sen moderny iniciovaný pohybom v architektonických kruhoch. Spojenie *Suterénu* so spomínanými výstavami je, okrem Matuščíkovej zrejme nezámernej narážky, rozlíšiteľné aj v celkovom dizajne výstavy, vrátane špeciálnej pozvánky a katalógu. Na záver tohto exkurzu do dejín svetového umenia stačí dodať, že: „Nejdôležitejším odkazom *Independent Group* je zrejme jejich ‚umění‘ diskuse, designu a vystavování.“²⁴ *Suterénu* išlo aj o kritiku inštitúcií ako sú galérie a múzeá umenia, ktoré v tom čase nedávali priestor tomuto typu kreativity. Na pôde oficiálnych galérií nebol podobný projekt realizovateľný a stál by proti samotnej myšlienke kritiky stavu umenia a inštitúcií. Nevýhoda bola teda premenená na výhodu a projekt sa slobodne rozvíjal bez obmedzenia striktnými danými výstavnými sieňami. V západnom umení od 70. rokov intenzívne narastali aktivity alternatívnych priestorov pre umenie, ktoré boli paralelne reflektované a mapované aj dianím v galériách. Spomeniem aspoň príklad galérie P. S. 1, ktorú v roku 1972 založila Allanna Heiss, keď hľadala neobývané miesta New Yorku a poskytovala ich

ako alternatívne priestory výstavám umenia a dočasným inštaláciám. Dnes sa tento legendárny priestor pre performancie, inštalácie a interdisciplinárne diela transformoval na MoMA P. S. 1. Centrum nemá stálu zbierku, ale spravuje viaceré dlhodobé inštalácie na rôznych miestach jednej budovy, alebo na interiérových a exteriérových súčiastiach svojho centra (schodisko, suterén, chodba, strecha apod.). O fungovaní *Suterénu* ako súkromnej galérie alebo centra alternatívnej kultúry uvažovali aj jej iniciátori, avšak bez reálneho pokračovania tejto idey.

Suterén 89 v SNG

Rekonštrukcia *Suterénu 89* v SNG bola dokumentom, ale umožnila aj dočasnú realizáciu autorských rekonštrukcií vybraných inštalácií (okrem M. Kréna a M. Adamčiaka).²⁵ Pozostávala z fotografickej a filmovej dokumentácie úpravy negalerijných priestorov *Suterénu 89*, inštalácie diel, vernisáže a Kollerových návrhov k inštaláciám. Celý tento komplex diel a dokumentácia mali prezentovať atmosféru dočasného stretnutia autorov na konci 80. rokov. Pri oslovení bývalých „suterénistov“, ktorí dodnes tvoria, vyšlo najavo,

že diela neexistujú, alebo sú zachované len v nepočtených fragmentoch (Želibská, Rónai). Na jednej strane ich autori evidentne nemali kde a ako uchovávať, na druhej strane to poukazuje i na malú dôležitosť fyzických artefaktov. Pri rekonštrukcii ich bolo potrebné v spolupráci s autormi znovu vytvoriť pre iný priestor a čas. Tie spôsobili aj ich odlišné vyznenie. Spolu s nimi boli na výstave v SNG prezentované aj diela „suterénistov“ po roku 1989. Jedným z nich bola inštalácia *Message Salon* (1992) Petra Rónaia, ktorý v *Suteréne 89* predstavil inštaláciu zostavenú z nájdených predmetov, najmenej pracujúcu so svetlom, skôr splývajúcu s daným prostredím. Pozostávala z rámu z plastových rúrok a zo zjednocujúceho igelitu, čo pôsobilo skôr nenápadne ako provokatívne. Tento priestorový „hľadač motívu“ Rónai namieril na sivú stenu pivnice.

Message salon je už typickým príkladom Rónaiovho pokračovania tvorby v priestore a s videom v nadväznosti na *Novú vážnosť*. Spoločné dielo združenie predstavilo tak, že ho prekrylo sieťou s tabuľkou a nápisom *Nová vážnosť*. A aj jednotlivé komponenty inštalácie odkazujú na staršie Rónaiove diela i aktivity združenia, napríklad vlnovková lisovaná plastová plocha – plť pri akcii *Novej vážnosti* v galérii Médium *Exposition exhibition* (1992). Na začiatku 80. rokov začal Rónai intenzívnejšie pracovať s videom. Z inštalácie a deinštalácie *Message salonu* vytvoril časozberné video postupným pribúdaním alebo miznutím komponovaných ready madeov.

Problémom pri koncipovaní rekonštrukcie a dokumentu *Suterénu 89* v SNG boli repliky predmetov inštalácií. Repliky ready madeov sú špeciálnou témou, na ktorú už upozornil Marcel Duchamp pri vytváraní tých svojich stratených. Uvedomil si, že samotné predmety sa časom menia a dizajnérsky vyvíjajú, že nové „repliky“ ready madeov sú iné ako pôvodné.

Do rekonštrukcie sme zaradili i nepočtený výber z pôvodných 22 diel – iba tie, ktoré bolo možné na danom mieste a v danom čase zo spomenutých dôvodov rekonštruovať, aby priblížili význam a umožnili zhodnotenie *Suterénu 89* na slovenskej výtvarnej scéne.

Na záver pripomínam razanciu a nebývalý entuziazmus „suterénistov“ pri ich spoločnej práci na udalosti – výstave, ktorá výraznou mierou ovplyvnila nielen umenie 90. rokov na Slovensku, ale aj súčasné výtvarné umenie, kde je dnes inštalácia už etablovaným, rešpektovaným a dodnes aktuálnym médiom.

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

¹ SNG – Esterházyho palác, 1. a 2. podlažie, suterén (8. apríl – 30. august 2009), Bratislava, kurátorka: Beata Jablonská, spolupráca na výstave: Vladimíra Büngeřová (suterén), Bohunka Koklesová (fotografia), Monika Mitášová (architektúra).

² Vývoj inštalácie a objektu prezentovalo niekoľko výstav, napr. *Zwischen Objekt und Installation* (1992, Museum am Ostwall, Dortmund), *20. storočie v slovenskom výtvarnom umení* (2000, Slovenská národná galéria, Bratislava).

³ RUSINOVÁ, Zora: Postmoderna „in situ“. In: JABLONSKÁ, Beata (ed.): *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992*. [Kat. výst.] Bratislava : Slovenská národná galéria, 2009, s. 111-139.

⁴ Dovolím si pripomenúť numerickú poznámku k realizovaniu rekonštrukcie a dokumentácie *Suterénu* ako poctu R. Matuščíkovi, v čase realizovania výstavy *Osemdesiate* (2009) bolo 80. výročie jeho nedožitých narodenín.

⁵ Touto iniciatívou a organizáciou P. Meluzina Suterén chápe ako vlastnú autorskú akciu.

⁶ Dôvodom Mydlovej konečnej neúčasti podľa slov Meluzina bolo, že v tom čase bol zaneprázdnený inými pracovnými aktivitami.

⁷ Jana Želibská: *Dekorovaná*, 1988. Výstava *Výber z 80. rokov* (kurátor Radislav Matuščík). Rodný dom Jána Kupeckého, Pezinok, 1988.

⁸ Marec 1993, výstavná sieň Umeleckej besedy slovenskej, Bratislava.

⁹ MATUŠÍK, Radislav: *Terén. Alternatívne akčné zoskupenie 1982 – 1987*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko, 2000, s. 9.

¹⁰ *Ibidem*, s. 9.

¹¹ Po rekonštrukcii *Suterénu* aj tu nastáva výnimka, Slovenská národná galéria po výstave zakúpila do svojich zbierok autorskú rekonštrukciu inštalácie *Polčas rozpadu* od Petra Igora Meluzina – P 2709.

¹² Milan Adamčík: 1. Drevená konštrukcia, vyladené silóny podložené nafukovacími loptami, tapetový pás, 2. Konštrukcia hudobných nástrojov z rozličného spotrebného tovaru; Július Koller: 1. Dva rámy s textilom a pingpongovou sieťou zavesené v bielom priestore, uzavretom drôtenou sieťovinou, 2. Pingpongový stôl v dvoch priestoroch, textilné vlajky; Matej Krén: 1. Kartónové obaly NEFERTITI ORANGES – EGYPT, igelitový záves, biela emailová podlaha, 2. Dvojité rebríky, reflektor, emailový náter steny, 3. Podsvietené filmové fólie v kovových rámoch s plexisklom, emailový náter odpadového potrubia, 4. Objekt z kartónových obalov DOLE a CHIQUITITA so zrkadlovým dnom; Peter Meluzin: 1. Fúriky, lopaty, pigment, železné konštrukcie školských lavíc, žiarivkové svietidlá, 2. Metalizované kovové nádoby a odpadky s vloženými zrkadlami a žiarovkami, 3. Boilery, mliekarenské prepravky, polyetylénová fólia, svietidlá nad zrkadlovou plochou, 4. Metalizované výlisky a liatinové formy na čokoládové bonbóny, 5. Kyslíkom rozpoltené kyslíkové fľaše, neóny, vyradené žiarivkové trubice, pomosadené narážacie hroty; Viktor Oravec – Milan Pagáč: 1. Ručné svietidlá, črepy tabuľového skla, 2. Podsvietené hrudy simaxovej skloviny, zrkadlo v lakovanom priestore, 3. Dva priestory so žiarivkami zasypané kapilárovou sklenenou drťou, 4. Presvietený polguľový priehľadný výlisok naplnený vodou a zrkadlom v čiernom priestore, stolička, 5. Hrudy skloviny prekladané tabuľovým sklom, neón, 6. Čierny panel so žiarivkami, tabuľové sklo, pieskom zasypaná podlaha; Peter Rónai: 1. Vodoinštalčný materiál, krajčírske metre, fólia, osobné váhy; Jana Želibská: 1. Podstavec z polychrómovaného dreva, neón, 2. Žiarivky, plachtovina, opracované haluze.

¹³ RUSINOVÁ, Zora: Postmoderna „in situ“. In: JABLONSKÁ 2009 (cit. v pozn. 3), s. 111.

¹⁴ Diár. In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 6, s. 62.

¹⁵ Archív potvrdení a vybavovania celého projektu vlastní jeho iniciátor P. Meluzin.

¹⁶ Autorom ideového návrhu výstavy nazvanej *Výstava 8 výtvarníkov* je pravdepodobne Radislav Matuščík. Dokument vznikol koncom novembra 1988, keď bol vydaný súhlas Mestskej organizácie Zväzu slovenských výtvarných umelcov.

¹⁷ GERŽOVÁ, Jana: Suterén '89. Dojmy – poznámky – tézy. In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 10, s. 12.

¹⁸ Archív P. I. Meluzina, Bratislava.

¹⁹ KABAČOV, Ilja: Totálna instalace. In: *Výtvarné umění*, 1994, č. 4, s. 23.

²⁰ *Ibidem*, s. 24.

²¹ KOLÍBAL, Stanislav: Včera a tady. In: *Výtvarné umění*, 1994, č. 4, s. 44.

²² Reč R. Matuščíka z vernisáže *Suterénu* bola prepísaná z videodokumentácie výstavy a vernisáže z archívu J. Želibskej a z dokumentárneho filmu K. Hečka *Zo suterénu* (1989). Prepis vznikol pre potreby tohto textu v septembri 2011.

²³ Matuščík spomína napr. výstavy: *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945 – 1986*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles; *Documenta 8*, Kassel; *Aperto 88*, La Biennale di Venezia a iné.

²⁴ FOSTER, Hal – KRAUSOVÁ, Rosalind – BOIS, Yve-Alain – BUCHLOH, Benjamin H. D.: *Umění po roce 1900*. Praha : Slovart, 2007, s. 385.

²⁵ M. Krén vyjadril nesúhlas k účasti na rekonštrukcii *Suterénu* v SNG, napriek niekoľkonásobnej výzve. M. Adamčík, podľa slov M. Murina, chcel participovať, ale nakoniec ani táto spolupráca nebola uskutočnená.



Viktor Oravec – Milan Pagáč: Bez názvu. 1989 / rekonštrukcia 2009. Záber z výstavy Osemdesiate – časť Suterén. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave



Jana Želibská: Večný kolobeh. 1989. Viktor Oravec – Ladislav Pagáč: Bez názvu. 1989 / rekonštrukcia 2009. Záber z inštalácie výstavy Osemdesiate – časť Suterén. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

Recapitulation of the Re/construction of *Suterén 89*

Summary

This text is dedicated to the issues of *in situ* installation, with a special orientation on the documenting of the preparations and course of the already legendary *Suterén (Basement) 89* exhibition. Part of the exhibition entitled *Osemdesiate. Postmoderna v slovenskom výtvarnom umení 1985 – 1992 (The Eighties. Post-Moderna in Slovak Visual Arts 1985 – 1992; SNG Bratislava, 2009)* is comprised of a separate presentation of the elements of the reconstruction of the exhibition in the basement of Esterházy Palace which traced the development from *in situ* object to *in situ* installation and site-specific art at the beginning of the 1990s, when installation became a trend, literally a matter of fashion.

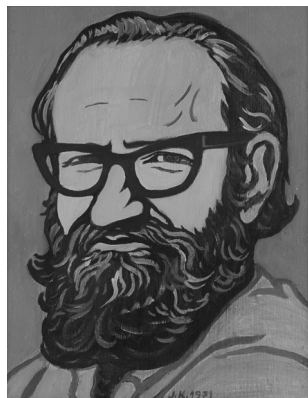
This contribution focuses on the reconstruction and documenting of part of the exhibition and maps the history of the preparations of *Suterén 89*, which, in connection with the given issues, has yet to be published; it is of a complementing and documenting nature and focuses on the circumstances of the origin and preparation of the exhibition, the forming of the team and the interpretation of selected works. Peter Meluzin was the main organizer and “driving force” behind *Suterén*. In cooperation with Radislav Matuščík, he invited other artists (Milan Adamčíak, Július Koller, Matej Krén, Viktor Oravec – Milan Pagáč, Peter Rónai, Jana Želibská) to react with action and material to the events on the Slovak fine art scene and the arrival of new strange artists by demonstrating the possibilities of another way in art. The title, *Suterén 89* refers to the *Terén (Terrain)* action confrontations which were organized by Koller, Matuščík and Meluzin in 1982 – 1984. *Suterén* is thus the logical unraveling of previous actions outdoors and in the exterior with a gradual transfer to the interior and resulting in an artifact and unique spatial installation and object, with action remaining the baseline point. This is also why we can comprehend *Suterén* as a collective event, a shift from making an impact in an open landscape, outdoors with an emphasis on human intervention in the interior, in the urban community and the related world of art. Through *Suterén* installation was born in the sense of visual art which works with space and more specifically with out-of-gallery space/spaces for exhibiting, despite the fact that the foreshadowing of the installation and object genesis in Slovak art are connected with the second half of the 1960s. The text for the project *Výstava 8 výtvarníkov (Exhibition of 8 Artists; author R. Matuščík)* which points out the methods of asserting alternative activities during a time of non-freedom so that possible disagreements or different aspects are interpreted as educational and innovative – a benefit to society, art and culture, is also published in the contribution. Several activities of the alternative scene were officialized by similar methods in our country. *Suterén* and the story of its origin at the end of the 1980s is only one example of avoiding and accommodating the norms which perished after 1989. The analysis of individual approaches to creating installations (in the section dedicated to the designs of the installations for *Suterén* which are noteworthy documents of thinking about object, space and the possibilities of their linking, also constitute part of this contribution. Some remained only as projects; not all of the designs were implemented,

and certain authors (J. Želibská, P. Meluzin) did not even use this method of “designing.” In the case of *Suterén 89*, it also pertained to a criticism of institutions such as galleries and art museums, which at that time did not provide any space for this type of creativity. No similar project was implemented on the premises of official galleries and it would have stood in opposition to the idea of the criticism of the state of art and institutions.

Suterén 89 was markedly modified following its development in individual strategies of artistic creation and trends of exhibiting in Slovakia, and after 1989, galleries also made space for this medium. In addition to the well known facts in connection with *Suterén 89*, the publishing of heretofore unpublicized documents, factual notes, installation designs and the pointing to parallels and differences in the development of installations in world art forms another part of this text.

English by Paul McCullough

Láska s pečiatkou. Milostné koncepty Júliusa Kollera



JK a KF v Galérii mladých v Bratislave. 1970. Súkromný majetok

Kveta Fulierová. 1971. Súkromný majetok

Július Koller. 1971. Súkromný majetok

Univerzálna Familiárna Orientácia 1 (U.F.O.). 1973. Súkromný majetok. Foto: Kveta Fulierová

O Júliusovi Kollerovi (JK) sa toho v poslednom čase napísalo mnoho, či už v súvislosti s jeho prienikom do západoeurópskych štruktúr a kánonu umenia, alebo v súvislosti s jeho nedávnou *Vedecko-fantastickou retrospektívou*. Práve výstava v Slovenskej národnej galérii v Bratislave ukázala vrstevnatosť Kollerovej tvorby, v jednotlivých kapitolách odkryla jej stále nevyčerpaný, ba nevyčerpatelný potenciál¹ a možnosti jej ďalších interpretácií. Keďže mám to šťastie pracovať v SNG, byť takpovediac „pri prameni“ jeho pozostalosti, rada by som sa, už sústredenejšie, vrátila k jednej z tém, ktorú výstava predstavila a bola do istej miery prekvapením aj pre domáce publikum.

Chcem rozpracovať tému J+K (Július plus Kveta), zaujímať sa hlbšie o Kollera-milovníka a pozrieť sa, aj prostredníctvom zatiaľ nepublikovaného materiálu, ako sa Kollerov vzťah k jeho celoživotnej družke Kvete Fulierovej odtlačil do jeho konceptu kultúry života i umenia (s malým či veľkým U). Skrátka, ako a nakoľko poznamenal jeho tvorbu.

V pozadí mojej voľby poctivejšie spracovať práve tento melodramatický segment JK stojí jednak môj neutíchajúci záujem o tohto neobyčajne vynaliezavého autora, jednak s ním zdieľané očarenie Kvetou Fulierovou, ktorú som pri príprave Kollerovej výstavy mala príležitosť spoznať a obľúbiť si. Moja štúdia bude tak v istom zmysle v projektovaním sa do Kollerovej fascinácie Kvetou, ktorú s ním zdieľam a na ktorú po jeho smrti tak trochu nadväzujem. V pozadí, kdesi v psychoanalytickom zázemí tejto štúdie, a to sa nebojím priznať, sa však možno „vyzradí“ aj môj vlastný zanedbaný červenoknižničný potenciál.²

Hoci Kollerove „zamilované koncepty“ možno nepredstavujú vrchol jeho tvorby či jeho – modernisticky povedané – vkladu do dejín umenia a sú len malou, skôr intímnu a divácky zrejme pôvodne neprístupnou kapitolou jeho produkcie,³ vystihujú celkom zástupne spôsob a charakter jeho vyhodnocovania sveta. No ak aj typické a zovšeobecniteľné, sú v mnohom výnimočné. Pretože zraniteľnejšie ako zvyšok. Na rozdiel od vždy ambivalentného a scudzujúceho gesta, ktorým sa Koller k svetu a jeho javom vzťahuje, udržiavajú si k nemu / s ním vždy istý dištanc, odstup, emocionálnu nezainterosovanosť, sú tieto práce bezprostrednejšie, osobnejšie, emotívnejšie. Toto je skrátka kapitola, v ktorej sa nám predstavuje na jednej strane v mnohom typický, na druhej ale nečakane a (vzhľadom na budúcnosť) neopakovateľne obnažený Koller. Pri autorovi, čo sa celý život pokúšal „istiť“ stopy možných extrémov (potenciálnych zlyhaní?), pri ktorých by ho ktokoľvek mohol z čohokoľvek usvedčiť,⁴ snád len láska (ku Kvete Fulierovej) túto jeho upätosť na chvíľu uvoľnila. Dala nazrieť za komisiú masku ufonauta JK, spoznať jeho civilnejšiu, skutočne smrteľnú stránku. Július Koller, ktorý si celý život svet okolo seba vyhodnocuje formou otáznika, má po stretnutí s Kvetou Fulierovou po prvýkrát (a zrejme naposledy) vo veci jasno: „Životné dielo: láska = Kveta, umenie = ?“.⁵ Nad krajinou plnou nebezpečných otáznikov suverénne žiari J+K⁶ a z milovanej Kvetu sa stáva „najkrajšia a najžiarivejšia hviezda môjho vesmíru“.

Koller s Fulierovou sa zoznámili koncom 60. rokov, teda v období, keď sa už – aspoň podľa Aurela Hrabušického⁷ –



Univerzálna Familiárna
Orientácia 2 (U.F.O.). 1974
Súkromný majetok

Spoločná kultúrna situácia
(U.F.O.). 1985. Súkromný majetok

20. XI. 1969 – 20. XI. 1970. 70. roky
20. storočia. Súkromný majetok

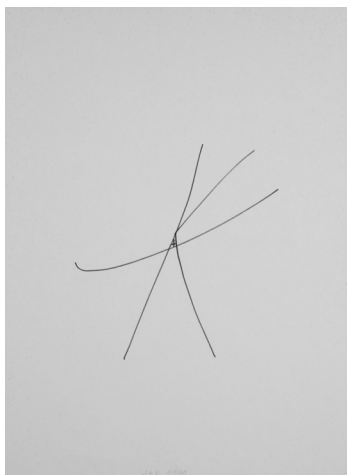
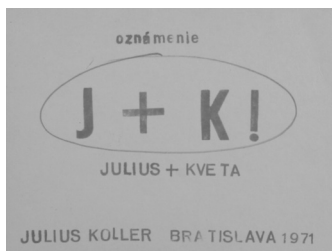
najzávažnejšia kapitola Kollerovho diela uzatvárala. Kveta vstúpila do života JK na sklonku jeho antihappeningového obdobia, približne v momente započatia transformácie Júliusa Kollera v ufonauta JK, uprostred procesu pozvoľného sprivatňovania a materiálového uskromňovania Kollerovej tvorby určeného do istej miery normalizačnou kultúrno-politickou zmenou. Hoci, ak zohľadníme novšie texty,⁸ Július Koller zrejme nepatrí k najexponovanejším umelcom nastupujúcej mladej generácie – nebol tak viditeľný ako Mlynárčik, Dobeš, Želibská, Popovič či Filko, aj v jeho profesionálnom živote sa politickou zmenou všeličo mení. Tesnejším zatahnutím opony sa i Kollerovo beztak pomalé zviditeľňovanie na výtvarnej scéne pribrzdzuje. Možností slobodne vystavovať je menej, rodia sa však príležitosti iné, pri ktorých však bude treba radikálne zmeniť stratégiu. Začína obdobie podvojného účinkovania, paralelného fungovania na viacerých frontoch umeleckej prevádzky. V Kollerovom prípade nemá podobu extrémnych výstupov, skôr akýchsi mimikry. Koller je všade i nikde. Jednou nohou v Diele, druhou v undergrounde, pričom jedným akoby sa permanentne „vyvíňoval“ z toho druhého.⁹

Na druhej strane, a to sú už determinanty skôr privátne, práve začiatkom 70. rokov sa začína skutočné spolužitie dvojice romantických výtvarníkov – idealistu Kollera, doteraz slobodného mládenca pod matkinou opaterou, perfekcionista s pomerne vysokými nárokmi na umenie i „kultúru života“ a ešte vždy nerozvedenej Kvety,¹⁰ od svojho nového partnera o neštandardných sedem rokov staršej a z hľadiska spoločenských či životných *skills* podstatne vyspelejšej. Spolužitiu Jula a Kvety v spoločnej panelákovvej

domácnosti predchádzalo niekoľko rokov kvázi utajeného vzťahu bez domova. Vydatá Kveta si musela svoj nový vzťah ustáť pred bývalým partnerom i rodinou a boriť sa bolo treba i so životným pragmatizmom Julovej matky Ludmily (Lili) Kollerovej, ktorá nemala o svojom synovi a jeho pripravenosti na seriózný vzťah veľmi vysokú mienku.¹¹ Mnoho z týchto v prvých rokoch spolužitia prežívaných vzťahových obštrukcií, odkladaných a komplikovaných túžob Koller tematizuje v zápiskoch či textkartách, alebo ich konceptualizuje do podoby UFOperácií.

O vzťahovom upratovaní v živote konečne *odsinglovaného*, predovšetkým však vážne a silne emocionálne zaangažovaného JK svedčí napríklad koncept *Užitočnej familiárnej organizácie roku 1974 pre Ludmilu Kollerovú*, v ktorom syn Július jasne vymedzuje kompetencie svojej (doteraz tak dominantnej) matky. V jednom z bodov tohto trochu absurdného „oidipovského“ dokumentu sa píše: „Nevmešovanie a nepripisovanie si nadmerných a jediných obchodno-spoločenských zásluh pomoci a zdôrazňovanie dôležitosti hore menovanej v súkromných záležitostiach a v profesionálno-existenčnej samostatnej práci Júliusa Kollera, zvlášť vtedy, keď samostatná odborná práca získava ocenenie záujemcu a nákupcu svojou kvalitou a umeleckou hodnotou.“¹²

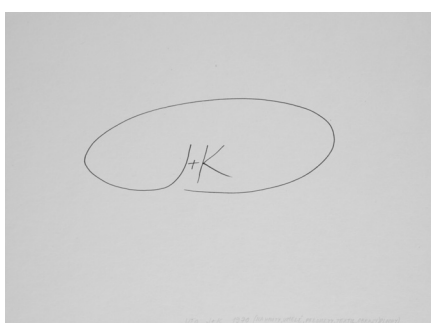
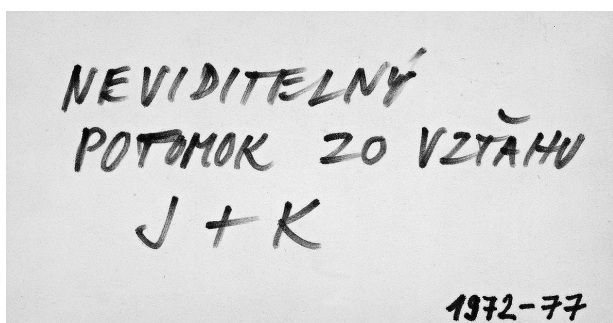
Ako to už býva so zakázaným ovocím, prežívajú Julo s Kvetou práve v tomto období zrejme najintenzívnejšie obdobie vzťahu. V Kollerovej pozostalosti nachádzame spoločné aktivity J+K svedomito zaarchivované a prirodzene artefaktualizované. Každá spoločná návšteva kina, zoologickej



J+K. 1970. Súkromný majetok
Oznámenie J+K! 1971. Súkromný majetok

J+K. 1970. Súkromný majetok

J+K. 1970. Súkromný majetok



Neviditeľný potomok zo vzťahu J+K. 70. roky 20. storočia
SNG v Bratislave

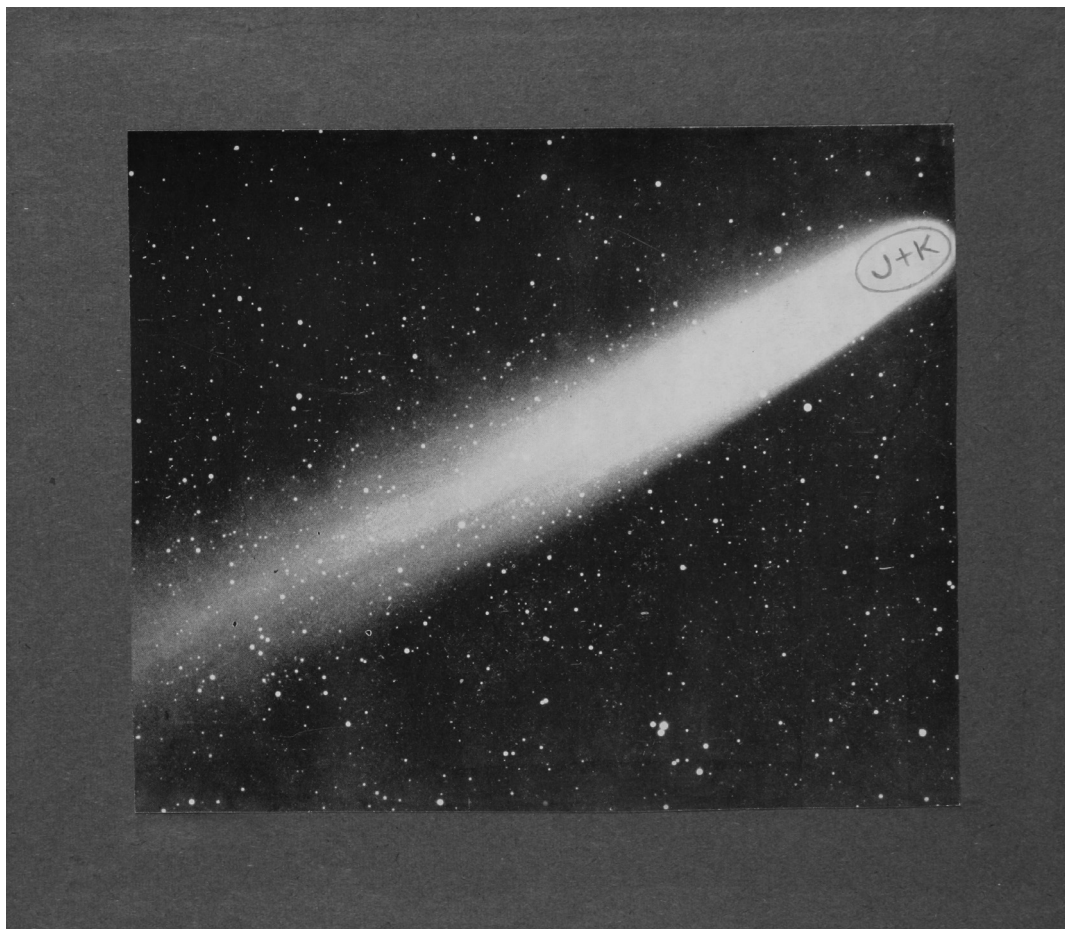
J+K. 1970. Súkromný majetok

záhrady, každý malý výlet za hranice všedných dní majú svoje miesto v intenzívne prežívanej a v tomto období snád najintenzívnejšie materializovanej, až fetišizovanej kultúre života, ktorej súčasťou sa prirodzene stáva aj *Mapovanie fyzických a duchovných stykov J+K*.¹³ Spoločne zdieľané romantické chvíle Júliusa a Kvetu, ich spoločné „prechádzky, stretnutia, spoznávanie, poznávanie, udalosti, zážitky, pocity, vyprevádzania, lúčenia, čakania...“ sú následne konceptualizované v *Univerzálny Fyzicko-psychický Objekt J+K*.¹⁴ Koller už v tomto období zbiera a akumuluje všetky materiálne uchopiteľné doklady či „suveníry“ spolubytia J+K. Samotné J+K (Július plus Kvetu), zarámované UFO-elipsou, sa dokonca stáva vlastnou témou zobrazenia. Koller ho obsesívne variuje na rôznych podkladoch v rôznom materiálovom prevedení. Následne sa zelpisované J+K objavuje ako akási apropriačná pečiatka či konzumentská signatúra na rôznych obalovinách – zberateľských suveníroch po spoločne zdieľaných malých potešeniach, zrejme dosť vzácnych v kulinársky nezužívajúcich časoch. J+K, obkružené elipsou a obyčajne doplnené dátumom tak svieti na obale od čokolády, na papierovom sáčku od klobásy, ale i na lístkoch do kina, do divadla, na rôznych pohľadniciach...¹⁵ Koller si skrátka fetišisticky odkladá materiálové stopy spoločne zdieľaných chvíľok, či už viazaných na kultúru, turistiku, erotiku či konzum.¹⁶ V tejto zvláštnej apropriácii pritom akoby sa zbíhalo hneď niekoľko zberateľských motívácií. Najprv tá, ktorou sme si ako socialistické deti možno prešli mnohí: zberateľstvo zamerané na kumuláciu luxusného či „tuzexového“ odpadu. Ďalej je tu samozrejme (tiež nič neobvyklé) milostné zberateľstvo – motívacia zamilovaného, ktorý si odpadovými suvenírmí pripomína spoločne prežitú vzácnu chvíľu. A napokon, už menej antropologická či univerzálna, skôr v pravom slova

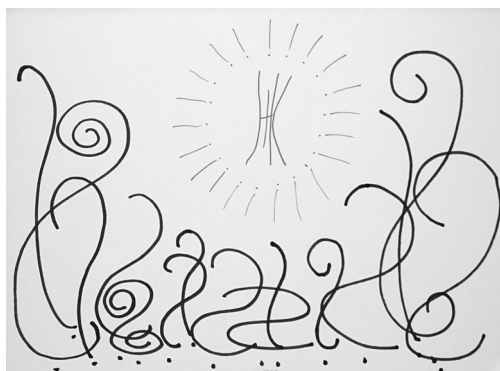
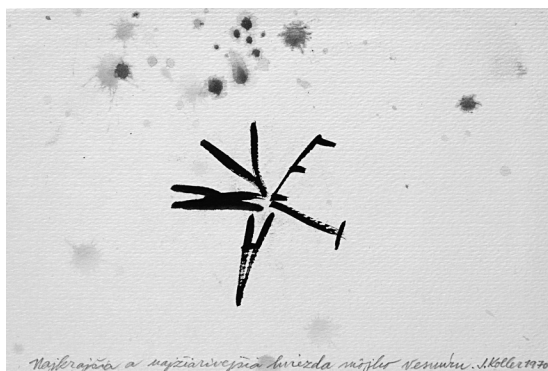
zmysle súkromná mytológia, ktorá necháva kollerovskú signatúrou (individuálnou či partnerskou) preniknúť, „označovať“ akýkoľvek, z hľadiska autora príznakový nosič.¹⁷

Vzhľadom na obrovské množstvo pozostal(ostn)ého materiálu i jeho charakter si asi donekonečna môžeme klásť otázku o aký druh materiálu tu vlastne ide a ako sa ku Kollerovi vzťahuje? Je „zošit“, zlepený z rysov A3, kde každý je v podstate paspartou pre dva nalepené lístky z filmových predstavení, ktoré navštívili Julo s Kvetou, akýmsi časozberom či materiálovým *Spuren(ver)sicherung*-om ich mladej lásky? Alebo je to doklad (artefakt?) dobového kultúrneho konzumu? Je „dielo“, pozostávajúce z odevných visačiek či bločkov, vyúčtovávajúcich nákup ponožiek, košiel či pyžám, ústrojne, „mriežkovite“ ponalepovaných na hárku papiera výrazom akejsi body-artovej sebaadministrácie, špecifickým druhom *autopoiesis*? Alebo sme mimo umenia a ide skôr o doklad pedantného domáceho účtovníctva (umelca-účtovníka),¹⁸ ktorého estetickou nadhodnotou je dobovo príznakový vizuál mriežky.¹⁹

Či sú to výpožičné lístky z Univerzitetnej knižnice – doklady Kollerovho štúdia literatúry o mimozemských civilizáciách, vlakové lístky či vstupenky na rôzne kultúrne podujatia (obyčajne vo dvojici), Koller si potvrdenky svedomito adjustuje, akoby musel na sklonku pozemského účinkovania komusi predložiť, vyúčtovať svoju celoživotnú agendu. Keď Juraj Bartusz v práci nazvanej *Faktografická próza* (1971) svedomito zaprotokolováva svoje každodenné, banálne úkony, myslí to ironicky, ako paródiu na úradnícky režim a jeho všadeprítomnú administrátorskú prax. To, čo je v Bartuszovom prípade jednorázovkou, konceptuálne akčným dielom, ktoré je síce adresované spoločnosti, patrí



J+K. 70. roky 20. storočia. SNG v Bratislave

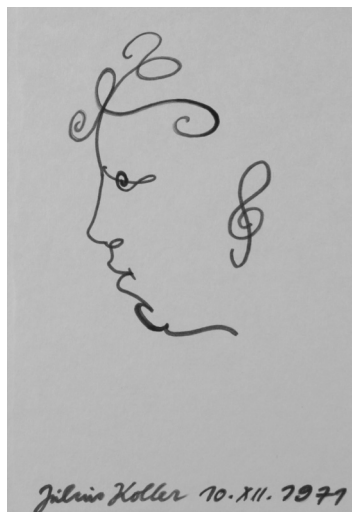
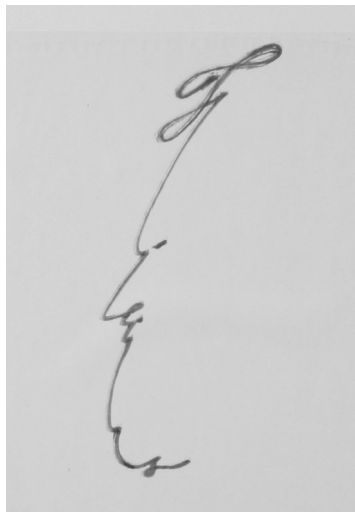
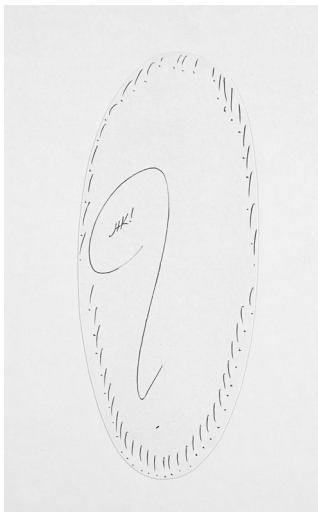


KVETA - najkrajšia a najžiarivejšia hviezda môjho vesmíru. 1970 Súkromný majetok

J+K!. 1970. Súkromný majetok

však evidentne do kontextu umenia,²⁰ má v Kollerovom prípade zrejme (aj) iný význam. Sebaadministrácia tu nie je (len) ironizáciou (spoločnosti či seba samého). Je zároveň existenciálnou aktivitou, svojho druhu mnemotechnickou pomôckou, hmatateľným uchopením života, ktorý by bez materiálneho záznamu, bez archivácie, možno stratil svoj skutočný *raison d'être*. To, po čom nezostala stopa, nebolo „zaprotokolované“, neprešlo zvecňujúcim procesom „spapierovania“, akoby neexistovalo. V Kollerovom živote, relatívne chudobnom na udalosti a životné príležitosti, sa tak archív a svedomitá sebadokumentácia, ktorá je skôr, či prinajmenšom rovnako, relaxom či psychohygienou ako primárnou umeleckou aktivitou, stávajú akousi armatúrou života, ktorý, ak by nebol zaznamenaný, zvecnený, materializovaný, zapaspartovaný..., by mu možno pretiekol pomedzi prsty.

V podstate tvorivosti (i úzkosti) „Nemca“ Júliusa Kollera akoby spočívalo čosi bytostne, ba až zlovestne byrokratické.²¹ Je to človek, ktorý miluje „papierovanie“ – veď čím iným ako vo svojej podstate papierovaním je celá kollerovská pozostalosť? Koller je administrátor, milovník tabuliek, formulárov, listových tajomstiev a poštových trajektórií. Je to v podstate úradník, ktorý ctí pečiatku (a jej ambivalentnú moc) i chuť lepidla poštových obálok. Poštová pečiatka, klasická listová obálka, ako *ready mades* či namalované fixkou voľnou rukou, sú častým kollerovským motívom. Isteže zároveň patria k výtvarnému arzenálu doby, k elementárnym médiám dobovo aktuálneho *mail* či *stamp artu*, skrátka, k estetickému dedičstvu „administratívnych“ 70. rokov. U Kollera sa v nich navyše ozýva i onen stredo európsky c. k. horizont, kafkovsky komisná štátna či štátna kultúra. Mnoho Kollerových diel je „oštemplovaných“, opatrených pečiatkou, pritom ide skoro



Autoportrét J+K! 1970. Súkromný majetok

Július. 1971. Súkromný majetok

Kveta. 1971. Súkromný majetok



Kvetuška. 1973. Súkromný majetok

Pri rozhovoroch o Bachovi a umývaní riadu. 1973. Súkromný majetok

bezo zvyšku o pečiatku rukodielnu, teda vo svojej podstate ironickú, sebareflexívnu. Na rozdiel od iného domáceho konceptualistu – Lubomíra Ďurčeka, ktorého guľatá pečiatka je výrazom kvázi legálnej autorizácie, korektnej zmluvy medzi autorom a vlastníkom diela, je Kollerova pečiatka elipsoidná, tvorená závitnicou a väčšinou oprávňuje neexistujúce javy. Kollerovská pečiatka jednoducho značí Záhadno a autorizuje neidentifikovateľné (v zmysle U.F.O.) posolstvá.

Vráťme sa ale ešte na chvíľu k mail artu. Pomerne veľké percento Kollerovej komunikácie (či antikomunikácie) sa deje poštou, pričom je zaujímavé, že Koller takto sprostredkované nekomunikuje len s partnermi geograficky či politicky vzdialenými, ale i s ľuďmi (kolegami), s ktorými mu okolnosti nijakým spôsobom neznemožňujú priamy fyzický kontakt. Kollerova „mail-artovosť“ je viac než dobová (v zmysle umeleckého trendu i trendu všeobecnej paranoie, najlepšie vyjadrenej práve obavou z kontroly privátnej pošty). Koller skrátka rád deleguje odkazy na poštový nosič, komunikuje nepriamo, cez anonymný inštitucionálny filter, ktorým materializuje a zároveň legitimizuje svoje posolstvá.²²

Kollera vôbec teší *fajlovanie*²³ – ukladanie vecí a konceptuálnych posolstiev do zložiek a obalov. Pritom nejde len o klasické mail artové poštové obálky s textkartami či inými posolstvami a tajomstvami. V pozostalosti je i viacero prác na báze plastových obalov na veľký zošit A4 zelenej či inej netransparentnej farby. Do ich vnútorných záložiek Koller vkladá ekologické, milostné či futurologické posolstvá – zelené diabolské trojuholníky, elipsy, kresby „ufomotaní“ na šmirgľovom papieri,²⁴ textové odkazy...

Koller vo všeobecnosti rád pracuje s formou dvojlistu (symetricky zloženého papiera), využívajúc jeho – štrukturalisticky povedané – binárne opozície. Či už je to krehký aršík archaického toaletného papiera,²⁵ kde jeden list nesie nápis ZLO a druhý DOBRO (a ktoré sa pri zložení a vložení do obálky navzájom prekrývajú), alebo viaceré drobné práce fungujúce na princípe duplexu či obojstranného posolstva. Papierová elipsa nesúca na jednej strane – na averze – nápis *anjeli* a na druhej nápis *diabli* vlastne funguje len v preklopení, podobne ako viaceré Kollerove práce či drobné objekty na princípe Möbiovej pásky. Nejedno Kollerovo diel(k)o má takúto

zvratnú, obojakú identitu. Počíta s viacpohľadovosťou, dá sa čítať spredu i zozadu, zdola a zhora, odpredu i odzadu... Táto bytostná podvojnoscť či dualita, toto blíženie, vlastne platí pre Kollera všeobecne, pre jeho tvorbu i celé jeho (pozemské aj inštitucionálne) účinkovanie.

Kollerovská sebaadministrácia však v sebe prirodzene skrýva určitý ironický rozmer. Určité spoločenské mimikry. V prostredí, ktorého umelecká prevádzka je skrz-naskrz zbyrokratizovaná, postihnutá úradníckou formulou, kde sa všetko deje prostredníctvom úradných oznamov, formulárov, žiadostí, potvrdení a pečiatok, Koller v podstate len „homeopaticky“ opakuje to, s čím sa denno-denne stretáva. Preberá mimikry absurdného spoločenského fungovania a sebaprevádzkovania. Schvaľovací režim a permanentná spoločenská potreba pečiatky (úradného „overenia“) sa tak v jeho vlastnej tvorbe odráža vo forme plnohodnotne zaprotokolovaného života (i umenia ako života), kde i (ba zvlášť) veci intímne, neuchopiteľné, nehmatateľné a nematerializovateľné, nadobúdajú sprievodný list, protokol a pečiatku. Napokon, aj celá Kollerova U.F.O.agenda, napohľad vzdialená od prízemnosti domáceho inštitucionálneho bytia, akoby sa v mnohom opíčila, akoby mnohé prevzala z bizarného dobového metajazyka inštitucionálnej komunikácie napr. takého Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Už len ak si uvedomíme, čo všetko je Koller schopný do skratky U.F.O. začarovať, ňou sformalizovať a možno i to, že touto formalizáciou dochádza často k vyprázdneniu „začarovaného“, ironické analógie sú zrejmé. Kollerovo zaprotokolovanie „kultúrnych situácií“ do textových oznámení U.F.O. je skrátka neraz podobne absurdné a podobne tautologické ako písomná komunikácia jedinej oficiálnej organizácie výtvarných umelcov. Má takisto odtiažený scientistickej slovník i administratívny vizuál.

Zaujímavé na Julovom očarení Kvetou Fulierovou je, že hoci má mnohokrát podobu veľmi intímnu, v pozostalosti skoro absentujú akty, klasický to žáner mužsko-ženskej partnerskej exploitácie či milostnej agendy.²⁶ Koller je naozaj bytostný konceptualista. Aj svoje telesné očarenie Kvetou dôsledne konceptualizuje.

Na prelome 60. a 70. rokov vzniká tiež množstvo poznámok venovaných Kvetu, v podstate privatissím, ktorých je Kveta múzou a hlavným objektom. Mimo erotických vyznaní, tie ponechajme intímite pozostalosti, je tu viacero verejne snáď prenosnejších zápiskov, konceptualizujúcich Kollerovu fascináciu novým milostným objektom, jeho zatiaľ nepoznaným, tajuplným svetom. Koller-pochybovač, skôr pesimista ako optimista, zvlášť vo veciach umenia, sa vzťahom s Kvetou skryštalizuje. Filiácia J+K načas zatieni, doslova prežiarí všetky otázky.

Kollera fascinuje Kvetina inakosť a má potrebu spoznávať a konceptualizovať si ju po všetkých stránkach.²⁷ Podobne ako Koller vŕhava do pasparty (anti)umenia väčšinu svojho každodenného počínania, obdobne i jeho družka Kveta Fulierová („Kveta konceptuálna a objektová“) je takto „zapaspartmentovaná“, skrz-naskrz zartefaktualizovaná. Z domácich prác, ako „varenie, pečenie, kompostovanie“, sa stávajú „estetické hry“. Z partnerských, rodinných, prevádzkových situácií či konfliktov kultúrne situácie či UFO-operácie a organizácie. „Môj, Univerzálny Fantastický bOrdel“ v našom byte ide na nervy Květuške“ – sebaironicky komentuje

poriadkumilovnosť svojej družky domácnosť permanentne zapratávajúci JK.

Iným príkladom partnerskej fascinácie je drobný papierik s nasledovnou charakteristikou: MEDIÁLNA DEČKA – MOTÝLIE KRÍDLO: PRVOTNÉ ZDROJE INŠPIRÁCIE KVETUŠKY – poznámka, čo snáď odzbrojí všetkých, ktorým mimobežnosť umeleckých názorov Jula a Kvetu celoživotne nešla do hlavy. Alebo iná, tentoraz datovaná charakteristika: KVETA – CELOŽIVOTNÁ PRÁCA: „ZATAJENÝ DYCH“ (ÚŽASNÝ, TICHÝ, FASCINUJÚCI, UHRANČIVÝ, SUGESTÍVNY SVET).

Vzájomného očarenia a spoločne zdieľanej kultúry života J+K sa napokon týka i niekoľko textkariet zo známej série kartičkových antihappeníngov. Sú to jednak rôzne variácie vkladania či vklíňovania znamienka plus do (pôvodne zrejme) individualistických Kollerových iniciál, jednak niektoré textkarty, oznamujúce Kollerov nový koncept umenia života, ktorého je Kveta Fulierová prirodzenou súčasťou, hlavnou múzou a celoživotnou tímovou spoluhráčkou. Z JK sa teda v umení života (UŽ) stáva partnerské J+K (Július plus Kveta), doplnené výkričníkom a eliptickým ohraničením. Elipsa je tu spočiatku len akýmsi ochranným rámcom, pozvoľna sa však stáva plnohodnotnou ufo-elipsou, jedným z kľúčových kollerovských vizuálnych a apotropajných motívov nasledujúcich rokov. Spojenie J+K! (zrodené z egoistického JK a niekedy doplnené nástojčivým výkričníkom) sa v tomto období – teda na prelome 60. a 70. rokov – objavuje i vo viacerých autoportrétnych kresbách už ufonauta JK. Jednu z najuhrančivejších tvorí minimalistická, snáď pár sekundová kresba z roku 1970. Karikatúristických pár ťahov vystihuje onen trochu vyplašený, „žbirkovský“ výraz mladého Kollera. Zároveň je to však portrét v pravom slova zmysle konceptuálny. Oválna hlava tvorí vertikálne nasadená ufo-elipsa, črty tváre esovitá kresba otáznika, pričom oko vykresľuje spojenie iniciál J+K (koncom 60. rokov akoby mladý Július nedokázal svet vidieť inak, ako zamilovaným filtrom J plus K). Strnisko zarastenej tváre tvorí šrafúra namnožených výkričníkov. Podobné príklady ikonizácie iniciál, preklopenie signatúrneho do autoportrétného sa potom objavuje aj v textkartách. Spojením vlastných iniciál a štylizovaných črt tváre vznikajú viaceré autoportréty, pričom (auto)portrétna črta má aj dvojica kresieb – v podstate pojmových obrazov – „zobrazujúcich“ Jula a Kvetu. Podobne ako sa v *Mori* (1964) jednotlivé písmená (pojmu more) „homeopaticky“ vlnia do obrazu mora, alebo rukou písané „I“ zo slova (obrazu-pojmu) PARIS dvíha do tvaru Eiffelovky, aj mená Jula a Kvetu sú stvárnené, vytvarované tak, aby pripomínali tváre Jula a Kvetu. Pojem sa stáva obrazom, pričom práve ono stávanie (obojaké bytie) je vlastnou témou pojmo-obrazu.

Od začiatku 70. rokov je teda KF dôležitou súčasťou a aktívnou spolutvorkyňou (kultúry) života JK.²⁸ Ako však neskôr uvidíme v bohatej sérii tzv. kultúrnych situácií, do Kollerovho života (a jeho rozšíreného konceptu umenia ako kultúry života) však nevstupuje a jeho prirodzenou súčasťou sa nestáva len Kveta Fulierová, ale v nasledujúcich rokoch i celé jej príbuzenstvo. Jej už medzičasom dospelá dcéra Miriam, jej dvaja synovia Martinko a Miško a takisto Kvetina mama – Julova kvázisvokra Marie Zavadilová.²⁹ Vznikajú tak akési rodinné koncepty, celá séria tzv. familiárnych kultúrnych situácií, artefaktualizujúcich rozličné peripetie a konvenčné



Pestúnska kultúrna situácia 1 (U.F.O.). 1986. Súkromný majetok. Foto: Kveta Fulierová

Univerzálne folkloristické originály. (U.F.O.). 1978. SNG v Bratislave



Lietacia kultúrna situácia (U.F.O.). 1983. SNG v Bratislave. Foto: Kveta Fulierová

U.F.O.tbalista. 1981. Súkromný majetok. Foto: Kveta Fulierová

situácie rodinného života. Fotografie, bezbolestne použiteľné aj v rámci rodinného albumu vlastne samotný koncept „rodinného albumu“ ironizujú, vytvárajúc tak vďaka fotografií akýsi celoživotný rodinný happening.³⁰ Vťahujúc svojich „apropriovaných“ príbuzných do svojej hry umenia Julo najmä Kvetiných vnukov Miška i Martinka výdatne exploatuje. Chlapci však na druhej strane uvoľňujú onú trochu komisiú rezervovanosť uja Jula, ktorého herné dispozície sa naplno rozvinú práve v detských teamworkoch z 80. rokov. Kollerova celoživotná *relačná estetika* tvorby kultúrnych situácií (často práve) ako športových hier je takpovediac rodinu zocelujúca. Hry (pretože to bude nateraz Kollerov najfrekventovanejší formát umenia) nielen stmelujú, ale i zabávajú. Prijemne stravujú čas, zároveň sú výchovné i poučné. A práve deti sú ich najprírodzenejšími aktérmi a spotrebiteľmi.

Osobitú kapitolu spolužitia a spoluprorby J+K tvoria dielka na báze vzájomnej intervencie – Jula do Kvetinej práce a naopak. Koller vstupuje skratkou U.F.O. do Kvetinej sladkej P.F.-ky so štruktúrou motýľa, navzájom participujú na svojich individuálnych výstavách, resp. prepašováajú jeden druhého do svojho, výtvarne tak odlišného, skoro nezmieriteľného sveta. Mnoho ľudí z Kvetinho výtvarného okruhu sa zrejme pýta na zmysel gest toho bradatého čudáka,³¹ ktorý sa v jej prítomnosti objavuje a neustále čosi bizarné podniká. Kunsthistorici fandiaci Julovi Kollerovi nerozumejú, ako sa tento bytostný ironik mohol tak intímne

zblížiť s bytosťou, ktorej poetický svet obývajú motívy tak ľahko ironizovateľné: huslové klúče, noty, motýle, kaktusy a kvety.³² Zatiaľ čo normalizácia praje skôr Kvetinmu dekorativizmu, jej soft-surrealistickému výtvarnému svetonázoru, neoavantgardistické 90. roky sú obdobím *comebacku* JK. Vlastne až Kollerov prienik do západoeurópskych štruktúr po roku 2000 urobí tomuto galantnému a obojstranne prospešnému barteru koniec. Koller odteraz „kope sám za seba“ a nedovolí Kvete, aby mu svojou stredoprúdivosťou „kazila“ jeho avantgardistický imidž. Aj znamienko plus, ktoré tak neochvejne (pod ochranou apotropajnej ufo-elipsy) dlhé roky stálo medzi J a K, Julom a Kvetou, znovu zacloní „egocentrický“ kollerovský otáznik...

Zatiaľ sme sa nezmenili o asi najznámejšom produkte spoluprorby J+K – o Kollerových ufonautoch, existencialisticko-recesistickej sérii, ktorá je v posledných rokoch výstavne asi najpopulárnejším „obeživom“ kollerovského kánonu. V civilisticko-kutilskom duchu ufonautických portrétov, ktorých je Kveta v 70. rokoch sprvu sporadickou a neskôr výlučnou fotografkou, sa tímový duch tolerancie, fair play a vzájomného spolubytia J+K vyjavuje asi najzreteľnejšie. Podobne ako mnohé kultúrne situácie, sú i toto v podstate akcie pre fotoaparát, za ktorým obyčajne stojí Kveta, performerovi spoza kamery nahráva a ufonaut pred kamerou s ňou často komunikuje.³³ V mnohoročnej kontinuite Kollera fotografovaného a Kvetiny-fotografky sa tvorí a „mediuje“ istý druh partnerskej intimity, ktorý, z hľadiska konvenčnej

distribúcie rolí, v istom zmysle prevracia, či aspoň problematizuje tradičný mulveyovský vizuálny režim.³⁴ Ale je to zvláštne, pretože hoci múza (Kveta) zostáva múzou, ten, kto je tu fotografovaný, kto sa vyslovene strojí či inscenuje pre pohľad/fotoaparát, je muž (vlastne ufonaut) Július Koller. Zdanlivo servisná či asistenčná pozícia Kvety ako obyčajnej dokumentaristky, neviditeľného, transparentného oka, sa tak v progresívnosti celožitného diela i/ako celožitného vzťahu zväzňujú. Po Kollerovej smrti, odkrytí totality jeho *oeuvre* a v jeho rámci pomerne veľkého množstva pre fotografiu inscenovaných kultúrnych situácií, je zrejme, že hlavným spoluhráčom Kollerovho celožitného diela, skutočným trénerom jeho „umenia hry“ (či hry umenia?) bola práve Kveta. A rovnako jasné je už dnes i to, že nebyť tejto rezonancie, tohto, patriarchálne povedané, múzického rozozvučania, mnohé Julove hry (kultúrne situácie, organizácie, operácie...) by sa jednoducho „nerozohrali“. Práve neviditeľná prítomnosť Kvety Fulierovej v Kollerovom diele je pritom tak esenciálna (prakticky nevyseparovateľná), že ju človek bez citlivosti na „fulierizmy“ môže ľahko prehliadnúť. Pritom práve fulierovská esencia v diele Júliusa Kollera je tou pravou zárukou mnohých jeho cností...

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

¹ Neviem, nakoľko je moja skúsenosť zovšeobecniteľná, no pri dlhodobom spracovávaní Kollerovho diela som mala mnohokrát pocit, akoby mi doslova rástlo pod rukami. Nielen pri prenikaní do „nášho“ (SNG) segmentu pozostalosti, ale i pri neustálom objavovaní a „vynáraní“ sa nových a nových Kollerov v iných pozostalostiach a súkromných zbierkach, na aukciách, na výstavách v zahraničí... som sa mnohokrát cítila ako v rozprávke o hrnčeku var. Kollerovi akoby „nebolo konca“, akoby sa nejaká zázračne samogeneroval, stále prekvapoval a prekvapuje novými dielami. Skutočnosť, že Kollera je materiálovo i „artefaktovo“ tak veľa, možno zaskočila aj jeho západných zberateľov či galeristov. Exkluzivita je preda len istou podmienkou trhu. Na druhej strane, kollerovská kvantita (či nadproduktivita?) má svoju autorskú logiku. Je výrazom neexkluzivity jeho konceptuálneho (životného) gesta. Každopádne má úplne inú povahu ako (nad)produkcia, ba priam biologická tvorivosť či potencia hoci takého Stana Filka.

² Hoci si veľmi dobre uvedomujem, že „červenoknižničná“ štúdiá, venovaná nášmu poprednému konceptualistovi, možno nie je celkom tým, na čo dnes čaká kollerovské publikum, intímneho materiálu je v Kollerovej pozostalosti také obrovské množstvo, že sa priam pýta po interpretácii, po nejakom sústredenejšom vyhodnotení. Tyrania intimity, o ktorej sa dnes tak často hovorí aj v súvislosti so spoločenským tlakom bulváru, sa už - zdá sa - mojím prostredníctvom dostala i pod kožu kunsthistorie.

³ Vo svojej štúdii vychádzam nielen z materiálu, ktorý je súčasťou zatiaľ nespracovanej rozsiahlej pozostalosti JK, ale i z veľkého množstva diel (väčšinou darov JK) stále vo vlastníctve Kvety Fulierovej.

⁴ Pozri Kollerova identita dvojitého agenta, ktorý paralelne účinkuje zároveň v oficiálnych i neoficiálnych štruktúrach, ničomu sa v zásade nevyhýba, v ničom sa však zároveň nadmieru neangažuje. Alebo jeho odpor voči akýmkoľvek ľudským slabostiam a „spríjemňovadlám“. Nič nie je tomuto reprezentantovi domácich „zlatých šesťdesiatych“ vzdialenejšie ako to pre ne tak typické: sex, drogy a rokenrol. Koller je bytosť striedna, disciplinovaná. Akýkoľvek extrém či exces ho odpudzuje, k čomu v pozostalosti nájdeme mnoho poznámok.

⁵ Pozostalosť JK. Archív výtvarného umenia, Slovenská národná galéria v Bratislave (ďalej AVU SNG).

⁶ „Naveky spojené označenie J+K je výrazom mojej a Kvetinej tvorby v novom (inom) význame umeleckého sebavyjadrovania. Jej osobnosť +

moja osobnosť predstavuje jednotný umelecký prejav.“ Pozostalosť JK. AVU SNG.

⁷ S týmto názorom stále najkompetentnejšieho zo znalcov tvorby Júliusa Kollera samozrejme nemusíme súhlasiť. Kvalita je kvalitou proteickou. Intenzifikuje sa i v závislosti od dobových estetických (či emocionálnych) potrieb. To, čo rezonovalo včera, nemusí rezonovať dnes. Ja sa naopak, na rozdiel od A. Hrabušického, príliš zaťaženeho mýtom „zlatých šesťdesiatych“, domnievam, že Kollerova tvorba je - z dnešného hľadiska - najzaujímavejšia práve v období (jeho) 70. rokov.

⁸ Bližšie debata o prítomnosti a viditeľnosti Júliusa Kollera na výtvarnej scéne koncom 60. rokov či úvahy o jeho „oneskorenosti“ zoči-voči našliapnutiu pribojnejších kolegov. Pozri: Geržová Jana / Juraj Mojžiš, Iva Mojžišová, Ľuba Belohradská, Zuzana Bartošová, Dezider Tóth, Otis Laubert: O outsiderstve Júliusa Kollera a našom umení 60. rokov. In: *Profil*, 17, 2010, č. 4, s. 50-87.

⁹ Pri dnešnom „moralistickom“ vyhodnocovaní Kollerovej (a nielen jeho) situovanosti v šedých (či iných) zónach socialistickej kultúry by sme nemali zabúdať na špecifický sociálny kontext konkrétneho výtvarníka. To, čo mohlo byť pre sociálne lepšie stratifikovaného umelca otázkou (aspoň relatívne) slobodnej voľby, pre iného možno nebolo voľbou, ale existenciálnou nutnosťou. Inými slovami: nie každý umelec vberal z rovnakej škály možností, nie každý si vôbec mohol dovoliť voľiť...

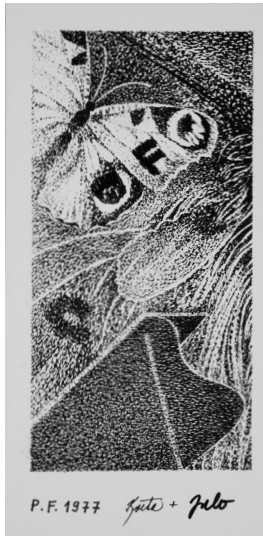
Druhá vec je, samozrejme i v prípade Jula Kollera, otázka osobnostných dispozícií či temperamentu. Lebo „pištoľnícka“ odvaha evidentne nepatrila k charakterovej výbave ufonauta JK. Bol to muž skôr opatrný, nedôverčivý, umelec, ktorý väčšmi reagoval na príležitosti, ako by ich sám tvoril. Pre Kollerovo celožitné účinkovanie, i neskôr, už v novom režime, bolo vo všeobecnosti charakteristické väčšmi využívanie a vstupovanie do zvonka zafinovaných rámcov, ktoré potom často zneužíval, prevracal a rôzne situačne „odkláňal“, než predátorskejšia tvorba rámcov vlastných či nových. Nebol to človek ostrého (životného) gesta, skôr menších, nenápadnejších, zato dôsledných a systematických, permanentných intervencií. V podstate aj v tomto zmysle komentuje Kollerovo moderované účinkovanie na výtvarnej scéne pred rokom 1989 jeho kamarátka, historička alternatívy Zuzana Bartošová: „Julo Koller si nedokázal zorganizovať priestor na prezentáciu. Tvoril vo svojom najbližšom okolí, v intraviláne mesta, súkromie nevynímajúc. V prírode vtedy, keď bol na sústreďeniach s amatérmi, (...), alebo keď ho prizvali na spoločné akcie kolegovia. Pre neho bolo treba vytvoriť príležitosť - on sám to nedokázal - a to nebolo jednoduché.“ Bartošová, Zuzana (v rozhovore s J. Geržovou): Kollerov skutočný vstup na viditeľnú výtvarnú scénu sa odohral neskôr, než bolo zvykom... In: *Profil*, 17, 2010, č. 4, s. 75.

¹⁰ Podobne ako jeho mama Lili Kollerová očakával krach romantickej lásky J+K a návrat k *status quo* i Kvetin manžel, čo novému páru samozrejme spôsobovalo značné bytové a existenčné problémy. Po presťahovaní Kollerovcov z Kloboučnickej ulice v centre do trojizbového bytu v Dúbravke na Alexyho ulici a odsťahovaní Jula od mamy, žili spolu J+K od roku 1973 v jednoizbovom byte na Hanulovej ulici. Neskôr tento byt, spolu s bytom Kvetinej mamy, pani Zavadilovej vymenili za spoločný a spoločne zdieľaný „trojizbák“ na Kudlárovej. Tento byt sa pozvoľna stával tým, čo sme na sklonku Kollerovho života niektorí poznali. Bol pomaly zanášany množstvom kníh, novin, časopisov, výstrižkových krabíc... doslova na úkor životného priestoru.

¹¹ Dominantná Lili Kollerová je nezanedbateľnou „ingredienciou“ vzťahu J+K, zvlášť v jeho počiatkoch.

¹² Nespracovaná pozostalosť JK. AVU SNG. K objasneniu tohto textu, ktorý Július (ironicky?) podpisuje ako *samostatný výtvarník, slobodné povolanie, akad. maliar Július Koller*, snáď ešte pripomeňme, že priateľka Ludmily Kollerovej pracovala v Diele, kam sa takto, matným prostredníctvom, ľahšie dostávali Julove „komerčné“ obrazy. V kontexte domácej ekonomie tak vlastne pani Kollerová fungovala trochu ako dealerka svojho syna (istým spôsobom jej rukojevníka), čo sa v ich „talianskej“ domácnosti občas stávalo jablkom sporu.

¹³ Zbierka IM 232. Napriek svojmu vročeniu (1970) ide v podstate o celožitný koncept. V pozostalosti zachované stolové kalendáre z rokov 1965 a vyššie sú najmä v prvých rokoch plné poznámok, mapujúcich stretnutia a intímne chvíle, podľa ktorých možno rôzne štádiá vzťahu J+K, dokonca ich erotický život, sledovať priam *big brotherovsky*. Popri rukou písaných „mnemotechnických“ poznámkach neskôr pribúdajú aj rôzne vlepované texty, titulky či výstrižky z novin, komentujúce



Sviatočná kultúrna situácia 2 (U.F.O.). 1986. Súkromný majetok. Foto: Kveta Fulierová

Július Koller – Kveta Fulierová: P.F. 1977. 1976. Súkromný majetok

život J(+K). Kalendár sa tak mení na svojho druhu denník, svojrázny informačný nosič, ktorý má neobvyčajnú heuristickú hodnotu.

¹⁴ Zbierka IM 234.

¹⁵ Zábavná (a pre Júliusov ambivalentný „oidipák“ celkom príznačná) je suvenírová „konzumačná“ účtenka z Krymu. Romantické stretnutie (teda iniciálu J+K) ironicky scudzkuje verzálkový prípis + KOLLEROVÁ, teda „mamičkovský“ dozor.

¹⁶ Súčasťou Kollerovej pozostalosti bude neskôr (okrem iného aj) svedomitá dokumentácia tlačových ohlasov na jeho diela. Podobnú autorskú dokumentáciu či výstrižkový servis robí JK v tomto období obetavo aj pre svoju družku Kveta – zakúpi tri identické výtlačky novín, v ktorých sa objavila správa o výstave s reprodukciou Kvetinho diela, obrázky vystrihne, vloží do obálky a obálku nalepí (ako inak?) na rys veľkosti A3. Podobne Koller nalepuje/paspartuje aj iné Kvetine dokumenty – jej staré fotografie, prázdny listový papier s jej dievčenskou iniciálou, jej školský zošit. Kveta sa stáva súčasťou života JK a ako taká (t. j. skrz-naskrz zdokumentovaná a zaevidovaná) aj súčasťou jeho celoživotného archívu.

¹⁷ Ak pripustíme tento trochu cynický predpoklad postduchampovskej kondície umenia, že to, čo robí umenie umením, je v konečnom dôsledku vlastne len autorská signatúra, v takom prípade je Koller skutočne majstrom nad majstrov. Jeho mánia označovania, signovania, paspartového apropriovania čo do rozsahu nemá, prinajmenšom na Slovensku, obdobu.

¹⁸ Podobnú „diagnózu“ ako JK mal údajne aj jeho strýc Eduard, povoláním úradník, ktorý sa však svojou úradnou agendou (nalepovaním účteniek na osobitné papiere) zamestnával aj vo voľnom čase a rovnako ako Július „zapratával“ domácnosť vlastnými papier(ovačka)mi.

¹⁹ Formát mriežky či akejsi šachovnice – „nenaratívnej“ obrazovej štruktúry bez hieratických bodov, svojho druhu metráže, nachádzame v tvorbe umelcov 70. rokov (u nás napr. Ďurček, Tóth, Kalmus) pomerne často. U Kollera sa s mriežkou, resp. so seriálnym rastrom stretávame už koncom 60. rokov. Textilná metráž a jej privlastnený, občas remastrovaný dezén sú základným materiálom anti-obrazov. K fenoménu mriežky pozri aj: http://www.arch.ttu.edu/people/faculty/rex_b/2501f09/KraussRosaland_Grids.pdf, či v našom kontexte HRABUŠICKÝ, Aurel: Umenie fantastického odhmotnenia. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.): *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava 2002, s. 175-176.

²⁰ Ani Bartuszovo umenie úradu, ani Kollerova celožitná administratíva sa samozrejme nedejú vo vzduchoprázdne. Mriežka je v dobovom umení všadeprítomná, tvorba viacerých kanonických figúr euroamerického konceptu má „administratívny“ vizuál.

²¹ Stanislav Komárek v texte *Byrokracie jako fenomén* popisuje byrokratickú prax spôsobom, ktorý v mnohom pripomína umeleckú agendu Júliusa Kollera: „Byrokratický systém má kromě svých ‚mechanických‘ rysů i některé rysy ‚organické‘, např. nezadržitelnou tendenci růst, odhraničovat se od vnějšího světa, uzavírat se do sebe a vést bohatý ‚vnitřní život‘ spojený se stále se zvětšujícím interním úřadováním a oběhem písemností (...).“ Aj láska je v Kollerovom živote svedomito zúradovaná, sprotokolovaná a oštemplovaná. Dostupné na:

<http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/b/byrokracie/1-byrokracie-jako-fenomen.html>

²² Keď posielala P.F.-ky, čo robí naozaj dôsledne na starostlivo vyselektovaný zoznam preverených adries, vždy si uchováva i kartičku so zoznamom adresátov a túto druhotnú stopu dôsledne archivuje. Dnes nám môže táto Kollerova „kartičková mnemotechnika“ pripadať dosť neopatrná. Veď stačila by jediná bytová kontrola a prípadný vtrelec by tu našiel sociálne siete a uzlové body neoficiálnej scény ako na dlani.

²³ Anglický výraz *file* (*to file*) v mnohosti svojich významov (usporiadať, zakladať, evidovať, registrovať...) veľmi dobre pomenúva dosť široký register Kollerových úradnícko-artistných praktík.

²⁴ Celá Kollerova pozostalosť svedčí o neobvyčajnej vynaliezavosti v práci s papierom a papierenským tovarom. Baliaci, kancelársky, listový, zošitový, pijavý, šmirgľový, milimetrový, kopírovací, desiatový, novinový, toaletný a všakovaký iný, poväčšine ľahko dostupný papier je základným kollerovským materiálom, elementárnym nosičom jeho konceptov, ktoré mnohokrát zohľadňujú práve špecifické kvality (príslušného druhu) papiera. Použitie na Kollera označenie „umelec papiera“ znie možno príliš „papierovo“, ale sotva by sme medzi slovenskými výtvarníkmi (možno s výnimkou Vladimíra Popoviča) našli niekoho, kto tak bytostne priľnul k tomuto banálnemu materiálu, kto tak poctivo vyexploatoval možnosti socialistického piernictva ako Július Koller. Napokon, kyslastá vôňa starého papiera je možno vôbec prvou nevízuálnou informáciou pri stretnutí s dielom Júliusa Kollera. Inou otázkou „papierového“ diela Júliusa Kollera je potom samozrejme otázka reštaurátorská. Rôzny papier starne rôznou rýchlosťou a väčšina diel Júliusa Kollera má už dnes svoju nezvratnú zažltnutú patinu.

²⁵ Ten istý toaletný papier sa stáva nosičom aj jedného milého milostného dielka z pozostalosti: na tradičnom kollerovskom ryse A3 je adjustovaná obálka s dátumom 20. 11. 1969. Vnútri je vložený „súložný“ toaletný dvojlist, kde jedna strana nesie nápis *Július Koller* a druhá *Kveta Fulierová*. Láska a súňalnosť vyjadrené maximálne úsborne a zároveň trochu ironicky. Veď kto už by čakal erotiku na dvojhárku toaletného papiera?

²⁶ Ironickým výstupom takejto dematerializovanej erotiky sa potom celkom príznakovo stáva NEVIDITEĽNÝ POTOMOK ZO VZŤAHU J+K – verzálkový statement z drobnej textkarty alebo iné minidielko s nápisom: UPOKOJUJÚCI RADOSTNÝ „ANTIDAR“ KVETE NA MDŽ NA jednej a odpoveďou: NEUROBENIE POTOMKA (marec 1976) na druhej strane textkarty. Nevie, čo iné z Kollerovho diela zhrňuje jeho spôsob uvažovania i vzťahovania sa k svetu hutnejšie, ako práve tieto dve zdanlivo marginálne privatissimá.

²⁷ V Kollerovej pozostalosti sa okrem viacerých opisov Kvetu, kde sa JK pokúša slovami zachytiť čaro jej bytosti, či vyvolať si spomienku na nedávne stretnutia, nachádza i niekoľko textov, v ktorých Koller-teoretik umenia pojmovu uchopuje jej tvorbu. Obyčajne kladie fulierovské charakteristiky vedľa (či na druhú stranu) charakteristik vlastných, vytvárajúc tak akúsi komparáciu či konfrontáciu základných parametrov

ich tvorby. V súvislosti s Kvetou si Koller píše: „Realita študijná. Dokumentarizmus. Ilustrácie. Poetický realizmus. Surreálny realizmus. Symbolizmus realistický a abstraktný. Štruktúrny, detailný realizmus. Kombinovaný, kolážovaný realizmus. Individuálny poetický pop art. Poetizmus.“ Pozri: súkromný archív Kvety Fulierovej.

²⁸ Málo známym faktom spoluzdieľanej domácnosti i kultúry života J+K je, že ju finančne ťahá (svojimi grafikami a ilustráciami) prevažne Kveta. Zo ZSVU vylúčený JK nemá veľa príležitostí privyrobiť si. Navyše, každý extra príjem okamžite stravujú investície do knížiek a tlačovín, neraz na úkor „elementárnejších“ životných potrieb.

²⁹ Medzi fotografiami moravskej fotografky Marie Zavadilovej, ktorá portretuje svoju dcéru Kvétu pravidelne, v akomsi časozbere už od najmladších detských a dievčenských liet, a Julovou múzickou zaujatostou dospelou Kvetou sa tak vytvára zvláštna kontinuita. Medzi Zavadilovej matersky intímnymi fotkami dospievajúceho dievčatka Kvety a Julovými (p)opismi, kresbami, fotografiami a inými stvárneniami Kvety síce medzičasom ubehlo niekoľko desaťročí, Kveta je však akoby zázrakom stále tá istá. I po sedemdesiatke vyžaruje z nej stále to isté dievčenské, vskutku múzické čaro.

³⁰ Kollerove familiárne kultúrne situácie, fotografované však výlučne Kvetou, majú istú obdobu v intímnych časozberných dokumentoch niektorých bratislavských fotoamatérov (Motulko, Nosál, Pekár). I tu sa fotoaparát stáva súčasťou rodinnej intimity, každodenných malých rituálov. Kollerove fotografie, samozrejme, nemajú také fotografické kvality ako fotografické cykly jeho kolegov-fotografov (v skutočnosti sú to totiž skôr „akcie pre fotoaparát“ ako fotografie). Napriek tomu im práve toto mediálne mimikry (kvázi civilnej fotografie) umožňuje opakovane sa ocitnúť na výstavách (amatérskej) fotografie. Kontakt s fotografickou scénou sprostredkujú Julovi a Kvetu Klaudius Viceník s Vladimírom Vorobjovom. Pri svojich návštevách amatérskej fotografky Marie Zavadilovej „zavadia“ aj o ich *teamworky* kultúrnych situácií a posunú ich na výstavy.

V súvislosti s fotomediálnym Kollerom však ešte treba zdôrazniť, že oficiálne je síce autorom fotografií (pretože ich objektom, hlavným aktérom inscenovaných situácií) JK, celú fotografickú mániu však v skutočnosti iniciuje Kveta. Jej celoživotná záľuba vo fotografovaní (tu sa nezaprie dcéra fotografky) rodinných situácií a udalostí spúšťa u JK, ktorý sa vlastne nerád fotografuje, záľubu v travestii, v tvorbe situačných rolí. Stačí, aby sa objavila Kveta s fotoaparátom, Koller sa zmocní situácie, okamžite sa v obraze zrežuruje: nahodí smrteľne vážny výraz, masku ufonauta, fatálny výraz údivu, alebo sa pokrčí, mimikricky „vyladí“ s okolím či zmeravie... V kontinuite fotografovania sa tieto gestá postupne konvencionalizujú (ufonaut, skrčenec) a vznikajú z nich osobité cykly a série (*Subjektívno-objektívna kultúrna situácia*).

³¹ Kollerova brada je stále dlhšia, imidž stále svojráznejší. Z Kollera sa stáva „týpek“ a keď sa začiatkom 90. rokov „spolčí“ s Petrom Rónaiom (združenie Nová vážnosť), vytvorí dvojicu, ktorej vizuálno-situačný potenciál prekoná i najlepšiu tradíciu americkej grotesky – Laurel a Hardy, Pat a Patachon, Lasica a Satinský, Koller a Rónai...

³² Napriek vzdialenosti svojich vesmírov a zdanlivej nepreniknuteľnosti svojich výtvarných sveto(názoro)v, sa však predsa len Julio s Kvetou v niektorých témach prenikajú. Oboch napríklad zaujíma vesmír. V prípade Kvety má podobu abstraktných „informelových“ štruktúr, „ozvučených“ notovým zápisom, v prípade JK skôr formu záhadologického výskumu, akéhosi celoživotného vzdelávania či *knowledge in progress*. Kvetine celoživotné pestovanie kaktusov (svoju prvú zbierku dostáva Kveta doslova do vienka) a exotických izbových rastlín (napríklad voskoviek) zas pozvoľna preniká do Julových kultúrnych situácií a ufonautických portrétov. Záhadné, ježaté tvary kaktusov, motanice popínajúcich kvetov sa stávajú príznakovými rekvizitami performancií JK, menia sa v masky, ufo-motanice, kvázi keltské spletnice.

³³ Prítomnosť Kvety za kamerou je niekedy vlastnou témou fotografie – napr. v *Ufonautovi J.K.* z r. 1988, alebo v *Reflexnej kultúrnej situácii* z nasledujúceho roku. Ufonaut JK si zakrýva, „maskuje“ tvár zrkadlom, v ktorom sa odráža, ba multiplikuje fotografujúca Kveta. Obe fotografie sú nielen výrazom pre Kollera tak typickej tautologickej obraznosti, ale aj pekným príkladom partnerského autoportrétu.

³⁴ HANÁKOVÁ, Petra (CZ): Pohled (pojem). Dostupné na: <http://cinepur.cz/article.php?article=6>

Love with Stamp. Július Koller's Love Concepts

Summary

Much has been written recently about Július Koller (JK) particularly in connection with his recent *Vedecko-fantastická retrospektíva (Science-fiction Retrospective)*. This exhibition at the Slovak National Gallery (2010) showed the stratification of Koller's work and the possibilities for further interpretation. Since I am the lucky one to be, as they say, “at the source” of his estate, I would like to return to one of the themes which the exhibition presented and to a certain degree was a surprise for the domestic audience. I want to elaborate on the theme of J+K (Július plus Kveta) become more interested in Koller-lover and to examine how Koller's relationship with Kveta Fulierová, his life-long companion, was imprinted in his concept of life and art culture.

Koller's “in-love concepts” may not represent the culmination of his work and comprise only a small, rather intimate chapter of his production. However, they quite principally grasp the method and nature of his assessment of the world. Similarly, as he involves the majority of his everyday acts in the mount of (anti)art, his companion, Kveta Fulierová, is also similarly “mounted” and thoroughly *artifactualized*. Domestic jobs such as “cooking, baking and bottling” become “aesthetic games”. Partner, family, operation situations or conflicts are turned into cultural situations or UFO-operations and organizations. The study of the background of the biographical context (the peripeteia of co-habitation, Koller's “Oedipal” relationship with his mother, the problematic housing situation...) and the example of actual works shows the “artifactualizing” of Kveta Fulierová and the jointly shared culture of J+K life. From his early enchantment by Kveta in the late 1960s and early 1970s, which is reflected in a number of portrait quasi-Art Nouveau drawings with black or green marker, through collages, in which Kveta becomes “the brightest and most beautiful star” of Koller's universe up to the *Mapovanie fyzických a duchovných stykov J+K (Mapping of the Physical and Spiritual Relations of J+K)*. An interesting fact about Koller's enchantment by Fulierová is that although it often assumes a very intimate form, nudes, the classical genre of male-female exploitation or the love agenda, are almost absent. Koller is a truly essential conceptualist. He thoroughly conceptualizes even his physical enchantment by Kveta.

In relation to the creative Kveta Fulierová, special attention is dedicated to JK's archive-administration mania, which is also an existential activity. On the other hand, it hides a certain ironic dimension. A kind of social mimicry. In this milieu, the artistic operation is thoroughly bureaucratized, and everything takes place through official notices, applications, certificates and stamps. Koller, in fact, only “homeopathically” repeats what he encounters daily. He assumes a mimicry of the absurd social functioning and self-operation. Thus the approval regime and permanent social needs for stamps were reflected in his own work in the form of a fully recorded life (and art as life) where even intimate, ungraspable, impalpable and immaterializable matters acquire a cover letter, report and stamp.

Works on the basis of mutual intervention – Julius in Kveta's work and vice-versa, constitute a special chapter in the co-habitation and co-work of J+K. And then, UFO-



Hravá kultúrna situácia (U.F.O.),
1984. Súkromný majetok. Foto:
Kveta Fulierová

Reflexná kultúrna situácia A
(U.F.O.), 1989. Súkromný majetok.
Foto: Kveta Fulierová

nauts, naturally. In the civilist-handyman spirit of UFO-nautic portraits, of which Kveta in the 1970s is almost the exclusive photographer, the team spirit of tolerance, fair play and mutual co-existence of J+K is probably the most obvious. Thus, Kveta's assistants role as regular documentary maker and invisible, transparent eye acquires meaning in the progressiveness of the lifelong work and/as life-long relation. After Koller's death, the revealing of the totality of his *oeuvre* and within the framework of a large number of cultural situations staged for photography, it became obvious that it was Kveta, who was Koller's main co-player of lifelong work, the true coach of his "art of game" (or game of art?). And equally today, it has become obvious that without this resonance, this patriarchally expressed, creative resounding, many of Julius's games (cultural situations, organizations, operations) would never have taken place.

English by Paul McCullough

Ján Abelovský

Historik umenia – medzi galériou, vedou a obchodom (súbor materiálov k jubileu)

Blok štúdií a materiálov venovaný historikovi umenia Jánovi Abelovskému bol pôvodne zamýšľaný ako samostatný zborník príspevkov k jeho šesťdesiatym narodeninám. Ale ako to na Slovensku často býva zvykom, jubileum nastalo, avšak vydanie sa „nestihlo“. Skutočnosť, že sme sa rozhodli materiál pozostávajúci z rozhovoru typu dnes populárnej *oral history*, štúdie o galerijnom pôsobení Jána Abelovského, nepublikovaného rozhovoru o Výtvarnej moderne Slovenska, výberu úvodníkov ku katalógom aukčnej spoločnosti SOGA a z bibliografie publikovať v Ročenke Slovenskej národnej galérie, mala hneď niekoľko nezanedbateľných dôvodov.

Predovšetkým: Ján Abelovský nie je celkom obyčajný „bývalý“ kolega, ktorý v Slovenskej národnej galérii „služobne“ strávil skoro pätnásť rokov. Zanechal v jej dejinách dosť podstatnú stopu. Nielen ako „funkcionár“, ktorý sa podieľal (pokiaľ mohol i nemohol) na rôznych zjavných či menej zjavných stratégiách (a taktikách) či rozhodnutiach, ale tiež ako odborný pracovník – „kurátor“ početných výstav výrazne prispel k spracovaniu a interpretácii zbierkových fondov inštitúcie. Jeho osobne stále zaujaté rozpomínanie na veci minulé tak možno čítať a chápať ako veľmi dôležitú súčasť našej prirodzenej historickej pamäte. Rovnako, nie je nadnesené tvrdenie, že patrí ku kľúčovým slovenským historikom umenia „staršej strednej“ (?) generácie: jeho autorské, výstavné a hlavne publikačné výsledky sú na tomto poli neprehliadnuteľné. Prišiel s novátorskou koncepciou interpretácie dejín slovenského moderného maliarstva, pričom dokázal veľmi rázne odhodiť predsudky, zbaviť sa národoveckých ideálov, romantického vajatania a pátosu svojich viacerých predchodcov, povzniesť sa nad jednostrannosti dovtedajších interpretačných ciest a umeleckohistorických metód. Svoj „svetonázorový“ koncept pluralitného, multikultúrneho a multinacionálneho modelu výtvarnej moderny Slovenska oprel o kritický úsudok a zdravú, niekedy až „krajnú“ (a na Slovensku dovtedy nevídanú) mieru kacírskoho skepticizmu, odstup či nadhľad. Mal navyše vždy závideniahodné ľahké pero (ktoré však neviedla „grafomanská“ ambícia) a odvahu slovom provokovať najmä k premýšľaniu. Ako dlhoročný „súdny znalec“ bol priekopníkom toho, čomu dnes hovoríme znalectvo diel predovšetkým výtvarnej moderny Slovenska, význam tejto disciplíny (ktorá má na Slovensku tak málo skutočne seriózných odborníkov) dnes rastie súbežne s nárastom obchodu, ale hlavne s rapídne zväčšujúcim sa počtom falzifikátov našej výtvarnej moderny. A napokon, ale nie naposledy treba spomenúť jeho (kardinálnu) úlohu v organizácii a kultivácii – mnohostrannej štandardizácii obchodu s umením na Slovensku. Katalógové úvodníky sú tu aj preto, že v nich ich autor nevy povedá len o obchode, ale – intelektuálne briskne – aj o všeličom inom, čo sa týkalo či týka nášho minulého a súčasného umenia, aktuálnej výtvarnej kultúry a scény. Napokon aj o nás všetkých ako jej účastníkoch, divákoch, aktéroch...

A tak mi pri tejto publikačnej príležitosti neostáva nič iné ako nášmu kolegovi – oneskorene – zaželať, aby podľa možnosti neostal iba „akademikom“ a obchodníkom: aby naďalej (a nielen v kuloároch) brúsil svoj kritický a neštandardný úsudok (nielen „proti všetkému a všetkým“) a delil sa oň s nami...

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



Ján Abelovský (január 1981). Foto:
Fotoarchív SNG v Bratislave

PhDr. Ján Abelovský, CSc. (* 30. 4. 1950 v Trnave), vyštudoval dejiny umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1969 - 1974), po ukončení vysokej školy na krátky čas nastúpil do Krajskej galérie v Nitre. Po absolvovaní vojenskej služby začal pracovať v Slovenskej národnej galérii (1975 - 1989), kde pôsobil v rozličných funkciách až po funkciu námestníka riaditeľa, z ktorej bol roku 1981 odvolaný. Dôvodom bola novátorská koncepcia stálych expozícií SNG, ktorá narazila na ideologický nesúhlas nadriadených orgánov, po čom v rokoch 1981 - 1988 nasledovali rôzne postihy: zákaz publikovania a výstavnej činnosti v časopisoch a vo výstavných sieňach podliehajúcich Zväzu slovenských výtvarných umelcov, neschválenie externej aspirantúry na SAV, znemožnenie služobných ciest do zahraničia atď. V Slovenskej národnej galérii sa venoval hlavne slovenskému maliarstvu 20. storočia. Výsledky svojich bádání publikoval v revue *Ars* a ďalších odborných časopisoch, ale i v novinách (asi 200 štúdií a článkov). V SNG sa kurátorsky podieľal na príprave výstav Janka Alexyho (1984), Vincenta Hložníka (1984), Martina Benku (1988), Jana Hálu (1988), Ladislava Čemického (1989), Júliusa Jakobyho (1994), Imricha Weinera-Kráľa (2001) atď. V roku 1990 nastúpil ako vedecký pracovník na Ústav dejín umenia SAV, kde roku 1993 obhájil dizertačnú

prácu *Koncepcia dejín moderného maliarstva Slovenska*. Jej výsledky publikoval v knihe *Výtvarná moderna Slovenska / Maliarstvo a sochárstvo 1890 - 1949* (s Katarínou Bajcurovou, Bratislava 1997, druhé vydanie 2000), ktorá vyšla aj v anglickej verzii: *Art in Changing Times. Painting & Sculpture 1890 - 1949* (Bratislava 2000). V rokoch 1984 - 2006 pôsobil ako súdny znalec v oblasti výtvarného umenia, v 1990 - 1993 ako odborný poradca a kurátor súkromnej galérie Mitte vo Viedni, kde pripravil viac ako 20 výstav súčasných slovenských výtvarníkov. Pre Sorosovo centrum súčasného umenia (SCCA) v Bratislave zostavil komplexnú dokumentáciu diela Vincenta Hložníka, Júliusa Jakobyho a Viliama Chmela (1994). Po roku 1989 publikoval odborné štúdie najmä v knihách a zborníkoch SNG: *Das Bauhaus im Osten* (1997), *Dejiny slovenského výtvarného umenia - 20. storočie* (2000), *Fulla 2002* (2002), *Ladislav Mednyánszky* (2004), *Slovenský mýtus* (2006), *Posledný klasik / Ernest Zmeták - umelec a zberateľ* (2011), ale i niekoľko monografií: *Július Jakoby 1903 - 1985* (Bratislava 1994), *Miloš Alexander Bazovský* (s Jozefom Ruttkayom, Bratislava 1999), *Jan Hála* (Trenčín 2007), *Janko Alexy* (Trenčín 2008). Od roku 1998 pôsobí ako výkonný riaditeľ bratislavskej aukčnej spoločnosti SOGA, od roku 2004 je konateľom Slovenského syndikátu znalcov umenia ARS LEGIS.

Namiesto životopisu – reflexie na tému „z kletky na trhovisko“¹ (rozhovor Kataríny Bajcurovej s Jánom Abelovským z februára 2010)



S Magdou Keletiovou a Andrejom Švecom na otvorení novej budovy SNG v Bratislave (1977). Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

V súčasnosti sa trochu módnym žánrom historických vied (a tiež aj kunsthistorie) stala tzv. „oral history“, svedecké výpovede priamych účastníkov určitých historických pohybov, ale aj skúmanie doteraz zdanlivo nedôležitých, resp. odťažitých stránok sociokultúrneho, ale aj antropologického pozadia umeleckých alebo historiografických procesov, tzv. inštitucionálnej „prevádzky“ (kedysi by sme povedali „výtvarného života“). Ako historik umenia si od polovice 70. rokov 20. storočia vlastne až po súčasnosť príznačne zasiahol – zasahoval a zasahuješ – do troch jej kľúčových sfér: aplikovanej galerijnej umenovedy, akademických dejín disciplíny a napokon aj do obchodu s umením. Nebol si iba divákom, ale aj svedkom, resp. aktívnym aktérom mnohých procesov odohrávajúcich sa v týchto troch sférach, v ich dotykoch a prienikoch. Aj preto som toho názoru, že práve tvoja osobná „oral history“ by mohla byť nielen zaujímavá, ale určite aj dôležitá.

Ale začnime poporiadku. Prečo si vkročil práve na pôdu tejto disciplíny, ovplyvnilo tvoje neskoršie rozhodnutie študovať kunsthistoriu rodinné zázemie, aké boli tvoje prvé motivácie?

Môj otec (učiteľ kreslenia a matematiky) bol tak trochu zberateľom. Samozrejme v rámci možností, vyplývajúcich z jeho skromného platu. „Zbieral“ výlučne grafiky a kresby. Priatelil sa napríklad s Vincentom Hložníkom a Albínom Brunovským. Už ako malého „šraca“ ma v nedeľu predobedom vláčil na vernisáže v sieni zväzu výtvarníkov na Hviezdoslavovom námestí. A mal na tie časy celkom slušnú umenovednú knižnicu. Ale to bolo naozaj len detstvo.

Neskôr sa stal zo mňa typický pubertálny štrícák z podhradia (i keď z „dobrej“ adresy) a otcovo „hobby“ ma už vzrušovalo pramálo. Platilo pre mňa skôr – šport, bigbít a dievčatá (presne v tomto poradí dôležitosti). A do toho prišla druhá polovica 60. rokov a zo mňa sa navyše stal zúrivý čitateľ (najmä českých literárnych časopisov, ktoré naši odoberali asi všetky) a filozof (česká nová vlna etc.). Maturoval som v šťastno-nesťastnom šesťdesiatom ôsmom. Vynorila sa tak samozrejme otázka: čo ďalej? Trojka z matematiky na maturitnom vysvedčení bola jasnou smernicou – malo by to byť niečo „humanitné“. Predovšetkým však: v prípade neprijatia na vysokú hrozila dvojročná vojna. Toho som sa teda najviac bál. Potom som ale zistil, že čosi také, ako kombinácia literatúra – film nejestvuje. Tak som si spomenul na otcovo „zázemie“ a prihlásil som sa na kunsthistoriu v Bratislave (vtedy Katedru estetiky a dejín umenia). Pohovory som napodiv spravil bez problémov – už v tom čase to totiž bola katedra, na ktorú prijímali tak každého dvadsiateho záujemcu. Až neskôr mi došlo, že som vlastne mal veľké šťastie. Pohovory boli naozaj „len“ pohovormi. Nejaké dodatočné plusové či mínusové body za triedny pôvod, politickú angažovanosť – vlastnú i rodičov – sa vtedy ešte „neudeľovali“. Mama (profesorka cudzích jazykov na strednej škole) sa totiž medzičasom stala politicky neprijateľnou. Starší si to možno ešte pamätajú, patrila k tým tisíciam naivných ľudí, ktorí po Dubčekovom návrate z ruského „zajatia“ na jeho podporu vstúpili do strany. Aby ich prakticky vzápätí tí istí súdruhovia, čo ich prijímali, zo strany

vykopli. Mamina politická epizóda (v našej rodine nemajúca obdobu) sa teda v mojom prípade ešte neprejavila. Ale moje dve mladšie sestry sa kvôli tomu na prvé pokusy na vysokú nedostali (neskôr si spravili svoje „školy“ viac-menej dialkovo).

Študoval si dejiny umenia v čase normalizácie, teda v priebehu prvej polovice 70. rokov (na vysvetlenie pre mladšie ročníky – bolo to obdobie, ktoré nastalo po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v auguste 1968, keď sa začalo ideologicky, v duchu marxizmu-leninizmu, reglementovať všetko, umenie a kultúru nevynímajúc).

Štúdium v čase normalizácie? K tomu nemám veľa čo napísať. Naša katedra ma totálne sklamala. A nielen preto, že hneď zo začiatku „boli odídení“ najzaujímavejší pedagógovia, docenti Radislav Matuščík a Tomáš Štraus[s]. Skrátka, predstavoval som si to všetko trochu inak, než len vedieť memorovať vtedy už beznádejne zastaralého Matějčka. Dosť na tom, flákal som školu ako sa len dalo, prednášky a semináre som navštevoval len v prípadoch „nevyhnutnosti“. Jeden ročník som dokonca opakoval. Takže zo štúdií si výraznejšie pamätám len dve veci: okupačný študentský štrajk hneď úvodom. Najmä však ako bez akéhokoľvek odporu nás ostatných i „verejnosti“ vzápätí vylučovali jeho organizátorov zo štúdií (boli to všetko prváci a druháci, vyššie ročníky sa príznačne nezapojili). A potom ešte – Bohumír – Bobeš Bachratý. Viem, na jeho pedagogické pôsobenie sú dnes všelijaké názory. Za seba však môžem tvrdiť, že byť jeho, tak možno tú nešťastnú školu ani neskončím. Bobeš nám v poslednom ročníku prednášal domáce a svetové umenie 20. storočia. Myslím, že sme boli v jeho pedagogickej kariére „úvodný“ ročník, takže to bral ešte bez obvyklej rutiny. Oveľa podstatnejší však bol fakt, že bol ochotný ako náš prvý a posledný pedagóg venovať sa nám aj „po pracovnej dobe“. V preklade to znamenalo, že sa s nami sústavne vláčil po krčmách a trochu aj po výtvarníckych ateliéroch. A budeš sa diviť: debatovali sme takmer výlučne o umení. Nevieť presne ako, ale vyšlo mu to. Aspoň mňa teda, takýmto „osobným nasadením“ presvedčil, že umenie je predsa len čosi, čo má parametre najvyššej dôležitosti, že môže byť dôvodom „životného programu“. Začal som teda zúfalo doháňať dovtedy zameškané. V diplomovom ročníku som sa už cítil čoby „prvý“ náš sémiotik či ikonológ. Bolo to samozrejme samoštúdium „z rýchlika“. A podľa toho tá moja „veda“ aj vyzerala. Stačí si pozrieť moju diplomovku (monografia Jana Hálu). Sčasti humor a sčasti absurdita.

Slovenská národná galéria bola prvá profesionálna adresa, kde si pracoval? Ako si sa tam dostal? A aká tam bola atmosféra v polovici 70. rokov: vonku zúrila normalizácia, ale vnútri – zdá sa, ako o tom viem od viacerých starších kolegov – to bolo celkom príjemné a miestami aj na tú dobu „liberálne“ prostredie, bolo to naozaj tak?

Ešte pred ročnou vojnou som na necelý mesiac nastúpil do Nitrianskej galérie (1974). Ale to bola len taká epizóda, ktorá ma asi mala presvedčiť, že mimo Bratislavy nepôjdem, aj keby neviem čo. Po vojne som sa vrátil, obišiel som adresy, ktoré prichádzali do úvahy (boli len dve – Slovenská národná galéria a Galéria mesta Bratislavy) a zistil som, že všetko je obsadené. To bola celkom nečakaná situácia. Prvé dva silné ročníky kunsthistorie urobili svoje. Tak sa začali hľadať protekčné chodníčky. Moja mama učiteľka poznala tiež

učiteľku a zároveň mamu Milana Lasicu a tá zasa Jozefa Kota, vtedajšieho námestníka ministra kultúry. Zo začiatku to dokonca vyzeralo tak, že budem prijatý tam. Čo ma vôbec netešilo. Pracovať však bolo treba a išiel som preto poslušne k nemu na pohovor. Aby som tak nejako logicky celkom zlyhal. Na kľúčovú otázku či som člen strany, som odpovedal niečo na spôsob: „... no dovoľte!“ Nie z arogancie alebo nebodaj hrdinstva, ale z obvyčajnej nervozity. Keď sa správa o mojom „výkone“ dostala k mojej mame, plakala. Tá protekcia však akýmsi samospádom predsa len ďalej fungovala a o nejaký týždeň mi volali z kádrového oddelenia SNG, že miesto by sa pre mňa predsa len našlo. Nastúpil som ako administratívny pracovník na nákupné oddelenie a správu depozitárov.

Toto všetko spomínam len preto, aby som spochybnil výrazy ako „zúriaca normalizácia“ či opačne „liberálna atmosféra“. Roku 1975 boli už karty dávno rozdane a všetci – vonku i vnútri – to vedeli a akceptovali. Jednoducho, pravidlá hry už po tých piatich rokoch boli každému v galérii jasné a nejaké ich otvorené porušovanie neprichádzalo do úvahy. A ani to nikto, pokiaľ viem, neskúšal (hovorím samozrejme o 70. rokoch). To ale neznamená, že to v galérii „nežilo“. Bol to ale život, metaforicky povedané, „rybičiek v akváriu“. Riešili sa „osudové“ problémy, zvädzali sa pracovné „boje a zápasy“ medzi jednotlivcami, pracoviskami (Zvolen, Ružomberok), úsekmi (odborným a ekonomickým), oddeleniami, odbornými kabinetmi, ale trebárs aj medzi kunsthistorikmi a klimatizérmi (ktorí mali násobné platy, oproti nám, „odborníkom“...). Samostatnou kapitolou bola protipozícia riaditeľ – zvyšok galérie. Bolo to všetko určite (aspoň teda pre mňa „mlaďasa“) vtedy zaujímavé, ak chceš aj svojím spôsobom „liberálne“. Len si bolo treba zmysli vytesniť sklenené steny akvária a teda aj poznanie, že skutočný život je inde a o inom. V každom prípade – toto všetko pre mňa nebol žiadny problém. Bol som jednoducho mladý. Svet bol pre mňa gombička a „svetom“ sa pre mňa priam osudovo stala galéria. A bol som k tomu primerane ambiciózný.

Ako viem, na svoj mladý vek a „nestranícky“ štatút (nebol si členom KSČ) si v galérii mohol urobiť „ukážkovú“ kariéru: stal si sa ideovým námestníkom vtedajšieho riaditeľa, stranického nominanta Štefana Mruškoviča. Z dnešného pohľadu však treba povedať, že to nebola celkom závideniahodná (a jednoduchá) situácia, v ktorej si sa ocitol...

Priam programovo som si stavala ciele „nad svoje pomery“, a potom ich dosahoval. V tom však bola zároveň aj moja nekonečná naivita a hlúposť. Táto slabina mojej „taktiky“ sa však ukázala až neskôr. Čím sa dostávam k mojej „hviezdnej“ galerijnej kariére (napokon mala, pravda, skôr krátkodochú povahu „kométy“): do štyroch rokov od nástupu som bol menovaný námestníkom a zároveň vedúcim umenovedného oddelenia. Do funkcií ma dosadil priam ukážkovo „normalizačný“ riaditeľ Štefan Mruškovič. O tomto mužovi jestvuje vlastne len jeden porevolučný „portrét“ vo výročnom zborníku SNG. Nevieť, kto ho písal. Určite však Mruškoviča „naživo“ nepoznal. Takže, dáme niečo o ňom. Je jasné, že to bol (lebo inak by sa v tých časoch na takú stoličku nedostal) komunist a „tvrdého“ razenia. Mal jeden základný predpoklad – bezhraničnú ochotu „poslúchať“ stranickú vrchnosť. Často mi hovorieval, že z riaditeľského miesta v Martine



S Agátou Žáčkovou na BIB '79 v Dome umenia v Bratislave. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

Z otvorenia výstavy Kolomana Sokola v SNG (14. december 1977). Zľava: Štefan Mruškovič, riaditeľ SNG, Ján Abelovský, Ľudmila Droppová, Dagmar Srnenská a Andrej Švec. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

(Etnografický ústav SNM v Martine) neodišiel dobrovoľne. Že galériu dostal ako stranícku úlohu, že v Martine bol šťastný a že v Bratislave sa to „nedá vydržať“. Veril som mu to vtedy a verím tomu aj dnes. Mruškovič bol etnograf, teda presnejšie folklorista. A pokiaľ to viem posúdiť, isté kvality vo svojom odbore určite mal (napr. skanzen slovenskej dediny pri Martine, ktorý je jeho dielom, funguje v pohode dodnes). Predovšetkým však, z pozície folkloristiky s jej racionálne vypracovanou metodológiou sa pozeral (do istej miery aj oprávnené) na kunsthistorickú „dojmológiu“, tak ako ju poznal v galérii, s hlbokým opovrhnutím. Navyše, jeho výtvarný vkus bol skutočne „meštiacky“ (alebo „martinský“?). Najmä „modernému“ umeniu absolútne nerozumel. Suma sumárum, Mruškovič sa musel v galérii cítiť ako „nahý v trní“. Opustený výsadbár „bez spojenia“ v nepriateľskom zázemí.

Mruškovič teda zúfalo potreboval spojenca. A výtipoval si mňa. Mladého nímamda bez praxe, zatiaľ ešte s celkom nevybudovaným vzťahom k mystériu, tradíciám galérie. Nevadilo mu dokonca ani to, že som nebol straník. Podľa mňa (a samozrejme - zo spätného pohľadu) v tom bolo možno aj akési podvedomé gesto. Facka galerijnej kunsthistorii a kunsthistorikom: „... tú vašu vedu v úvodzovkách môže robiť v podstate každý ...“. Nech už to bolo akokoľvek, Mruškovič ma tie necelé štyri roky „vo funkciách“ poctivo (dokiaľ aspoň trochu mohol) „držal“. Napriek mojim mnohým, periodicky opakovaným „úletom“ (musel som naozaj na neho pôsobiť ako politicky neriadená strela). Pre ilustráciu spomeniem hneď svoj úvodný „prieser“. Ako začínajúci „kritik“ som bol výtvarným fondom pozývaný na všakovaké sympóziá a konferencie. Súdruhovia nás tam školili. Vraveli: zdravá kritika je to, čo práve teraz potrebujeme. Tak som ich teda kvázi naivne vzal za slovo a „kritizoval“ som. Súčasné, „oficiálne“ mladé umenie. Predstavoval som v tomto dosť „menšinový“ žáner - o to viac som šťval výtvarníckych „szmákov“ (boli v mnohom „pápežskejší“ než ich starší súdruhovia). Moja anabáza „cestujúceho“ kritika vyvrcholila a zároveň aj skončila, myslím, roku 1976. Pre vtedajšiu Galériu mladých (na Mostovej ul.) som odovzdal scenár a rozsiahlejší text katalógu výstavy dvoch mladých maliarov (Milana Hřčku a Viktora Kiššákovú?) to zobrali ako možnosť protiúderu (na stole bol text - teda vecný dôkaz). Ich vtedajší ideológ dr. Čičilla (dnes

úspešný slovenský zbohatlík) napísal posudok s jednoznačným záverom: Abelovský je ukážkový pravicový oportunist a je teda viac než divné, že pôsobí v SNG, a to ešte na vedúcich pozíciách. Celé to potom doletelo z ÚV na stôl Mruškovičovi. S požiadavkou na okamžité kádrové „riešenie“. Nevedel by som o tom vlastne nič, keby nebolo riaditeľovej sekretárky Stásky. Mruškovič ju považoval v galérii za svojho najbližšieho človeka. Napriek tomu, tajne okopírovala Čičillovo odsúdenie i Mruškovičovu odpoveď a dala mi ich. Čo len dokladá vratkosť Mruškovičovho osobného rešpektu vo vtedajšej znormalizovanej galérii. Už celkom na okraj, sekretárka Stáska (neviem si už spomenúť na priezvisko) si neskôr dovolila emigrovať. Čo bola asi najväčšia ľudská rana pre dušu nášho riaditeľa za celé jeho galerijné „bytovanie“. Mruškovičov list (mám ho dodnes v domácom archíve) bol príkladom toho, čomu starí bolševici vraveli „obezlička“. Isteže, plne akceptoval všetky Čičillove názory na moju „úchyľku“. A pridal aj niečo „z vlastnej hlavy“. Kunsthistorikovo vo všeobecnosti vykreslil ako akúsi tajnú spoločnosť, skryto vyznávajúcu „abstrakciu“ (to bolo vtedy slovo, vhodné na všetko protisocialistické). Dôležitý však bol len záver Mruškovičovho elaborátu, teda jeho návrhy na „opatrenia“. Zrazu totiž celkom „splyhol“ a uzatváral v prekvapivo zmierlivom duchu. Vykreslil ma ako mladý, nádejný káder, pravda, dočasne pomýlený a zmätený, ktorému však treba dať šancu k náprave. A skutočne - nestalo sa mi nič a šancu som dostal. Pochopil som ju však celkom inak ako môj tútor. V mojej naivnej hlave sa práve na základe tejto „iniciačnej“ príhody zrodila stratégia, ktorú som si súkromne nazval „vydržbať s bolševikmi ich vlastnými zbraňami“. Nakoniec to, prirodzene, dopadlo celkom opačne - oni vydrbali so mnou. Detaily tohto príbehu sú, domnievam sa, už viac-menej známe (pozn. K.B. - pozri rozhovor s J. Abelovským v publikácii *60 rokov otvorené*. Bratislava : SNG, 2008).

Kto boli tvoji „najoblúbenejší“ kolegovia? V SNG našli v 70. a 80. rokoch svoj azyl (paradoxne aj vďaka spomínanému Mruškovičovi) viaceré osobnosti obrodného procesu...

Tak predovšetkým to bola skupinka „odložených šesťdesiatosmičkárov“: Adolf Mensatoris, Albert Marenčin, Marian Városov, Tomáš Štraus[s], Dušan Ruppeldt. Nezabudnem, ako sme sa takmer vždy ráno (ešte pred

príchodom Mruškoviča) stretávali u jeho tajomníka, doktora Ruppeldta s Dolinom Mensatorisom a viedli sme „velezradné“ reči. Dolino sa stal napokon mojím celoživotným priateľom. Bol to neuveriteľne „opravdivý“, autentický človek. Noblesný v už zabudnutom štýle starej školy, ale aj typicky slovensky „prudký“. Priam oslobodzujúco pôsobilo trebárs to, ako zaľato tituloval riaditeľa „pán“, a nie obligátne „súdrh“. Či ako mu išiel v opitosti samovražedne „rozbiť hubu“ na akejsi podnikovej oslave. Bol by to spravil, keby sme ho štyria nedržali. Alebo Albert Marenčin – počas sme sa napríklad schádzali s „vybraným“ kolektívom kolegýň v blízkej kaviarni Korzo (samozrejme, v pracovnej dobe) a Albert nám držal prednášky o časopise Hara-Kiri a patafyzike, alebo o svojich filmárskych zážitkoch. Bol vynikajúci, fascinujúci rozprávač. A jeden z mojich prvých zdrojov samizdatovej literatúry. Čo dokazuje našu vzájomnú dôveru. Jediný, s kým som nenadviazal bližší vzťah, bol Marian Váross. Pripadal mi ako strašný suchár. Tragikomické bolo napríklad, ako každý pondelok, smrteľne vážne „analyzoval“ pre kolegynę v kancelárii a ďalších prisediacich posledný diel nejakého prihlúpleho dietlovskeho seriálu. Dnes je mi jasné, že pre tohto intelektuálneho aristokrata bola vynútená „stáž“ v SNG asi zo všetkých „vylúčených“ najťažšia. A odstup od všetkého a všetkých bol pre neho formou tichého protestu. Inak – nemám pocit, že by som ja a ostatní nejakú intenzívnejšie vnímali pokorujúcu situáciu našich „odstavených“. Azda len na prvého mája. Ako prišli medzi prvými na zhromaždisko sprievodu a ako si to poctivo (spolu s galerijnými komunistami) odmávali pred tribúnou, plnou ich rozrehotaných „katov“. Na rozdiel od nás ostatných, ktorí sme (beztrestne) zdrhli a „oslavovali“ v najbližšej krčme. Toto všetko vyznieva tak trochu anekdoticky. Z iného pohľadu mi však pracovné i ľudské spolužitie s týmito ľuďmi, všetko vyhranenými osobnosťami, veľmi pomohlo. Nedovolilo mi zabudnúť, že rok 1968 vôbec bol. A dodalo mi odvalu, keď prišla moja „hodinka“ a keď sa už nedalo uhnúť. Keď sa bolo treba súdruhom vzoprieť bez ohľadu na následky. Vcelku však (musím to znovu zdôrazniť) bol som mladý a galéria sa mi zdala taká tiež. Najmä teda kolegynę. Dôležitejšia v mojich galerijných začiatkoch však bola povaha mojich „štúdií“. Spôsobila, že som sa tu ocitol ako vo svojej podstate totálny laik. Práve z tohto dôvodu bolo pre mňa všetko „strašne“ zaujímavé. Navyše, mal som šťastie, že som začínal na správe depozitárov a nákupnom oddelení. Moja „výchova“ tak prebiehala v dvoch protirečivých líniiach. Jednak v každodennom „blúdení“ po galerijnom podzemí, objavovaní „Ameriky“ – teda „živých“ diel, ktoré som dovtedy len z malej časti a zbežne poznal z reprodukcii. A jednak v načúvaní kunsthistorických (pre mňa vtedy) neomylných „stars“: Evy Trojanovej, Silvie Ilečkovej, Danice Zmetákovkej, Tonka Glatza, Magdy Keletiovej... A samozrejme – žijúcej legendy galérie, Karola Vaculíka.

Karol Vaculík bol vlastne zakladateľom Slovenskej národnej galérie, tvorcom jej výstavného a akvizičného programu už od 50. rokov, galériu viedol až do konca 60. rokov. Zanechal na nej svoju neodmysliteľnú stopu. Napriek tomu, že bol „zbavený“ riaditeľskej funkcie, v SNG zostal ako odborný pracovník a odišiel odtiaľ až do dôchodku. Ako si naňho spomínaš? A aká bola v galérii v tých časoch medziludská a odborná atmosféra?

V čase môjho nástupu patril tiež medzi „odložených“ (neskôr ho však strana „rehabilitovala“, funkcie mu však nevrátila). S Karolkom (ako sme ho všetci volali) som vychádzal takrečeno „neutrálne“. Nejakú zvlášť sme sa nemilovali, ale myslím, vzájomný rešpekt tu bol. A to aj napriek tomu, že som ho postupom svojej galerijnej „kariéry“ vyradil z pozície „prvého“ v rámci umenovedného úseku. Dosť na tom, Karol Vaculík bol v mojich začiatkoch mojím najdôležitejším učiteľom. Galerijné „remeslo“ som odpozoroval hlavne od neho – primárnu „prácu s dielom“, jeho klasifikáciu, hodnotenie. Najmä však štandardy jeho galerijnej prezentácie. V tomto bol fakt génius, nepotreboval architektov, „vnímal“ obraz v priestore ako fotograf či kameraman (často si pri inštalovaní robil prstami to povestné filmové „okienko“). Navonok pôsobila jeho práca presne tým istým dojmom ako jeho pracovný stôl – totálny chaos. Ako správcu depozitárov ma vždy rozčuľovalo, že si pred inštaláciou vždy nechal natahať do výstavy „celý sklad“, dvoj-trojnásobný počet diel, než sa dal reálne inštalovať. Skoro som však prišiel na to, že práve v tom spočíva jeho „systém“. Nepoznal som iného kunsthistorika, ktorý by mal tak vyvinutý cit pre výtvarnú „kvalitu“ (napríklad taký Váross toto celkom postrádal). Vaculík pri inštalovaní neteoretizoval, nevytváral umeleckohistorické celky, on len „ukladal“ obrázky k sebe podľa čirých estetických kritérií. Bol to skratka kunsthistorik „podľa citu“. To bola jeho podstatná prednosť. Ktorú uplatnil neobyčajne jasnozrivým, nezastupiteľným spôsobom napríklad pri budovaní galerijných zbierok (dovolím si tvrdiť, že práve bez akvizičného „prvolezectva“ Vaculíka by trebárs ani obraz o našej moderne nebol taký, akým je dnes vo všeobecnom povedomí). Ale bol to aj Vaculíkov limit v momente, keď si sadol k stolu a začal „teoretizovať“. Veľmi skoro som to pochopil v dlhých „fajčiarskych“ debatách s Tonkom Glatzom. Ten mal zázemie v poctivej, brnianskej „richterovskej“ fenomenológii a dokázal teda nevyvrátiteľným spôsobom argumentovať proti Vaculíkovým historiografickým konštrukciám, strieľaným takpovediac „od boku“. Vaculík to veľmi dobre vedel a Glatzovi riadne osladzoval jeho sústavné „brblanie“. V podstate, odsúdil ho do publikačného i výstavného mlčania, takmer vymazal jedného z najtalentovanejších ľudí z našej medievalistiky. Často aj podpásovými metódami. Napríklad pre toto som ho nedokázal nikdy plne akceptovať. Chápal kunsthistoriu nie ako férový súboj názorov, ale ako nemilosrdný, osobný konkurenčný boj, v ktorom dokázal ísť skutočne až na „krv“.

Dá sa teda povedať, že s galerijnou odbornou „obcou“ som ľudsky vychádzal od počiatku veľmi dobre, bol a ostal som (azda bez výnimky) so všetkými korektným priateľom, bez ohľadu na meniace sa „okolnosti“. Avšak zároveň: bol som najmä zo začiatku programový oportunist (inak povedané – neprímerane sebavedomý fracek). Ten, ktorému sa hovorí, že je „v opozícii za každú cenu“. Takže tie dva zretele – konkrétne diela a „intímne“ načúvanie ich odborných výkladov sa mi skrížili do presvedčenia, že celá tá galerijná veda je plná kliše, stereotypov, mýtov či praobyčajných predsudkov, nemajúcich oporu v „materiálových“ faktoch. „Počet“ z tohto poznania som neskôr a definitívne dal v mojej „životnej“ knihe o moderne Slovenska.

Keď sme v jednom čase pôsobili vo vtedajšom Umenovednom ústave SAV (neskôr Ústave dejín umenia), v spoločných debatách som stále



Pred SNG na otvorení výstavy Revolučné, sociálne a proletárske umenie (18. jún 1981). Zľava: Milan Mičura, Ludmila Peterajová, Anna Horváthová-Urbíliková, Silvia Ilečková. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

Z otvorenia výstavy Národný umelec Vincent Hložník – súborné dielo v SNG (13. november 1984). S Vincentom Hložníkom a jeho manželkou. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

počúvala o tom, že galéria (SNG) bola podľa teba jediným miestom, kde sa robila „skutočná“ kunsthistória, ktorá mala – oproti akademii – naozajstný zmysel. Neskôr som ti dala za pravdu, keď som to „nechcené čaro“ inštitúcie a práce v nej prežila – a prežívam – na vlastnej koži... Dnes sú v móde tzv. kontrafaktuálne – virtuálne dejiny (čo by bolo keby...), skús sa zamyslieť, akou cestou by sa Slovenská národná galéria vybrala, keby si sa roku 1990 prihlásil do konkurzu (viem, že ťa o to požiadali vtedajší kolegovia zo SNG a že si o tom aj premýšľal...), vyhral ho a stal sa jej riaditeľom?

V novembri 1989 som už vlastne bol zamestnancom SAV (na ústav som mal nastúpiť k 1. januáru 1990). A tešilo ma to. Posledných desať rokov v galérii, po mojom odvolaní z námestníckej funkcie, nestálo za mnoho. Cítil som sa totálne opotrebovaný a chcel som zmenu. A tie ponuky síce akési boli, ale určite nie od všetkých. Ale dobre. Podme konfabulovať. S jednou vecou som si istý: galériu by som vedel dať „vnútorne“ do poriadku. Bez falošnej skromnosti, oproti väčšine kunsthistorikov som rodený „úradník“ a viem organizovať robotu a ľudí. A po tejto stránke bola Slovenská národná galéria koncom 80. rokov v úplnej katastrofe. Čiže „prekopal“ by som organizačný poriadok a spoločne s tým by som z galérie vyhodil ľudí, čo tam nemajú čo hľadať (vtedy sa to ešte dalo bez väčších problémov). Tým nemyslím len na všelijakých Podušelov, ale aj na „spiacich“ vedcov, lehniciach si vo svojej úzkej špecializácii a produkujejúciach tak jednu (nota bene zbytočnú) výstavu za päť rokov. Teda, zredukoval by som odborný úsek na nevyhnutné minimum a z ušetreného by som kádromu dotoval podporné zložky vedeckej práce. Plus najlepších dosiahnuteľných expertov zvonku na kľúčové výstavné projekty. Z hľadiska obsahu by to už asi taká „revolúcia“ nebola. Predsa len, človek vlastný tieň neprekročí. Dramaturgiu výstav by som asi staval na tom istom, čo záslužne, vynikajúco a nedocenené robili viacerí riaditelia (vrátane teba) v „reáli“. Teda na veľkých prierezových výstavách, mapujúcich (často prvolezecky) „umenie Slovenska“. A posledná vec – ako absolútnu prioritu by som si vzal to, čo rozhodujúco limituje galériu dodnes. Teda, zásadné riešenie stavu budovy na Rázusovom nábreží. A tu by som zrejme aj osudovo narazil. Z ľuďmi totiž, myslím, vychádzať viem, s papalášmi mi to ale akosi nejde. Suma sumárum – moju riaditeľskú životnosť by som odhadoval tak na jedno volebné obdobie s tým, že by som galériu asi ťažko posunul

ďalej či inam, ako to spravili iní. On totiž zrod našej dobe primeranej vízie galérie si asi žiada svoj čas. Naša generácia je príliš zaťažená chorobami vlastnej mladosti, aby – pri všetkej úcte k tebe a ďalším dotknutým kolegom a priateľom – dokázala uskutočniť nejakú skutočne zásadnú zmenu. Má však na to, aby ju pripravila a iniciovala. Možno sa to práve tebe v osobe Alexandry Kusej aj podarilo.

Sú všetci, čo pracujú v SNG, vopred odsúdení na „neúspech“ iba preto, že tam pracujú (mám na mysli nevraživosť kolegov zvonku, ich prehnaný kritizmus, z toho vyplývajúcu neschopnosť, resp. neochotu objektívne posúdiť a zhodnotiť výsledky...)? Dodnes to totiž vyzerá tak – a to viem z vlastnej skúsenosti – že čokoľvek, čo sa v galérii urobí, je a priori zlé, pričom každý (aj ten, kto nemá žiadne relevantné odborné výsledky) do toho môže hovoriť... Pričom – v tom je moja otázka zaiste príliš „insiderská“ a zaujatá – ale čo si naozaj myslíš, nie je SNG vzhľadom na publikačné a odborné výsledky dnes jedným z mála „fungujúcich“ umenovedných pracovísk na Slovensku?

Máš, samozrejme, pravdu. Budem sa ale opakovať, jedna vec je „produkovať“ výsledky, druhá vec je vedieť ich „predať“. A v tomto, nehnevaj sa, je galéria totálne amatérska firma. Iným problémom je to adjektívum „národná“ v názve inštitúcie. Vzbudzuje totiž očakávania verejnosti, profesionálov i laikov, ktoré jednoducho nemôže naplniť. Dokonca ich vo viacerých prípadoch ani naplniť nesmie. Aby nepoprela samú seba. To druhé však úzko súvisí s tým prvým. Pokiaľ sa „národná“ galéria nedokáže jasne, zrozumiteľne a akceptovateľne sebadefinovať oproti „národu“ v zmysle „toto robíme a za toto zodpovedáme a toto už nie, to nám už nepatrí“, tak potom bude skôr verejne okopávaná za to, že niečo zásadné „nerobí“, ako docenovaná za často celkom nadštandardné kultúrne činy. Riešenie by bolo isteže jednoduché. Zrušiť to nešťastné adjektívum a tým aj ódiu galérie ako slovenskej „kapličky“, ktorá je miestom „konečného riešenia“ všetkých problémov výtvarnej prevádzky. To sa ale asi nedá v kultúrnom prostredí, ktoré ešte stále trčí jednou nohou v mýtickom hnoji 19. storočia.

Pôsobenie v Ústave dejín umenia SAV v porovnaní s prácou v SNG ti prinieslo „iné“ benefity, práve tam vznikla konečná verzia tvojej interpretácie maliarskej moderny Slovenska publikovaná v našej spoločnej knihe Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo

a sochárstvo 1890 – 1949. V mnohých ohľadoch bola sformulovaná pomerne „krajnostne“, polarizoval si v nej viaceré interpretačné východiská a aj samotné výsledné interpretácie. Modifikoval by si na tom dnes niečo? Je tvoj vzťah k „nacionálne“ a „xenofóbne“ definovanej modernej Slovenska (nielen k jej pokleskom) stále taký prísny, ba priam nemilosrdný?

Práve naopak. Ešte by som pritvrdil. Alebo skôr, jasnejšie a zrozumiteľnejšie formuloval veci. Pretože sa mi niekedy zdá, že mnohé z toho, čo som napísal, nebolo celkom presne pochopené. Najmä v nedávnych našich polemikách so vzácnym priateľom a kolegom Aurelom Hrabušickým. Teda polemiky. Aurel písal a ja som na jeho výčitky nereagoval. Celkom nevyhnutne. Kedykoľvek totiž nazriem do tej našej knižky (najmä vo chvíľach, keď ma „život“ núti opisovať od seba samého), tak mám pocit, že ten text písal niekto iný. Moderna je pre mňa už dávnejšie uzavretá záležitosť. Kniha si žije vlastným (teší ma, že takým plodným) životom, do ktorého nechcem a vlastne už ani nemôžem zasahovať, alebo ho nejakým spôsobom korigovať. Jediné čo v tejto chvíli môžem, je zdôrazniť jednu jej základnú premisu. Že nejstujúce čosi také ako „objektívna“ historická pravda. Existuje len „pravda“ s licenciou doby, v ktorej bola vyslovená. Takže aj čitateľ „moderny“ by mal brať do úvahy, že jej konečná podoba vznikala v časoch, keď sa v mene národa v Juhoslávii hromadne podrezávali krky. Keď sa trhalo niečo kultúrne a historicky také zmysluplné, ako bolo pre moju generáciu Československo. Len preto, aby si nová národná elita uvoľnila ruky na globálne rozkradnutie jeho „oslobodenej“ časti. A keď po Bratislave pobežovali so slovenskými zástavami akýsi rozdrapaní „ruráli“, ktorí sa (aspoň mne) nápadne podobali na „prostonárodné“ postavy z obrazov Martina Benku. Skrátka a jasne – každý kritik mojej moderny by mal mať na pamäti jedno triviálne pravidlo: bigbitáka z presvedčenia na fujaru hrať nedonútiš.

Začiatkom 90. rokov sa na ústave pod vedením Jána Bakoša stretol celkom inšpiratívny kolektív historikov umenia – prečo si myslíš, že spolupráca nemala dlhé trvanie a napokon sa „tím“ rozpadol (odišli: Juraj Žáry, Ivan Rusina, na čiastočný úväzok ostala Dana Bořutová, odišla som tiež ja – do SNG, potom aj ty...), nedokázala sa tu tímovo definovať a rozvíjať spolupráca a výsledky výskumov boli skôr dielčie (žiadne komplexné, viacvzťahové dejiny, ale iba monografie, „najväčším“ výstupom bola naša Moderna). Čo by mala podľa teba, keďže si kunsthistorikom s akademickou skúsenosťou, akadémia, presnejšie, Ústav dejín umenia robiť, aby opodstatnil svoj zmysel?

To je naozaj ťažká otázka. Pre mňa zvlášť. Na rozdiel od viacerých iných, ostal som doteraz nekritickým obdivovateľom Jána Bakoša. Bol mojím v podstate jediným, žiaľ, nedosiahnuteľným vzorom. A možno práve v tomto je jadro problému. Jano až tak všetkých a vo všetkom „presahoval“, že im bral odvalu. Na vyslovenie a predovšetkým publikovanie „rizikového“, a teda vlastného názoru. Pamätám si napríklad na nekonečné a hlavne neplodné diskusie okolo jedného pseudoprotblému: sme už pripravení písať syntézu dejín nášho umenia, alebo treba najprv vykonať čiastkové analýzy, resp. prehodnotiť staršie, bývalým režimom pokrivené? Ktorý názor prevážil, to sa dá ľahko domyslieť. Všadeprítomný „ostych“, nedostatok odvahy na „niečo väčšie“, tak viedla

u menšiny k prehnannej sebakritickosti; isto si spomenieš na Ivu Mojžišovú a jej kultové „križovatky avantgardy“ (dodnes knižne nevydané...), ako stále „nebola ešte hotová“, ako jej stále čosi „ešte chýbalo“. Večná škoda pre našu kunsthistoriu. Väčšina sa zachovala pragmatickejšie, uzavrela sa do svojich úzkych „histórií“ a prežívala od pondelka k pondelku. Ich publikačná činnosť sa tak scvrkla na písanie hodnotiacich správ o tom, ako na svojich veciach „pracujú“ a že sú tesne pred odovzdaním (v budúcom polroku, roku). „Odovzdanie“ samozrejme nikdy nenastalo. A keď aj náhodou, text sa založil ad acta. Čo bola ďalšia zásadná slabina ústavu (a Jana?). Neplodné „manažovanie“ jeho výsledkov, nepochopenie toho, že doba je už iná a žiada si neštandardné postupy. Riešenia možno aj svojím spôsobom „pod úroveň“. Ako ja vravím: zháňanie sponzorov sa pričasto podobá obyčajnému žobaniu. Ale bez neho to nejde. Keby som trebárs našu „modernu“ mal dať akademickému vydavateľstvu VEDA, tak ju radšej hodím do kanála. Skrátka, toto všetko ma na ústave dosť iritovalo a bolo to asi aj vidieť. Po čase neboli naše vzťahy s Janom „vonkoncom“ ideálne. Na druhej strane, do smrti ostanem Janovi Bakošovi vďačný. Dal mi veľkoryso priestor a voľnosť na napísanie dvoch mojich rozhodujúcich kníh (Jakoby a Moderna – pozn. KB). Zo spätného pohľadu – boli to moje najšťastnejšie kunsthistorické časy. A hlavne, trvali presne tak dlho, koľko trvať mali. Aby som tam celkom nezahnil.

Ešte počas svojho pôsobenia v akadémii na začiatku 90. rokov si sa netajil tým, že by si na Slovensku chcel založiť a rozbehnúť obchod s umením – aukčnú sieň – podľa západoeurópskych vzorov. Hoci ju založil Gabriel Herczeg, veľmi skoro si sa v prvej slovenskej aukčnej spoločnosti ocitol aj ty a tvoj podiel na formovaní trhového – obchodného aspektu inštitucionálnej prevádzky od 90. rokov po súčasnosť je, myslím si, kľúčový a zásadný. Na druhej strane sa u nás obchod s umením stále vníma ako čosi „nečisté“, nehodné „kariérnej kunsthistorie“ – a, ostatne, akési podvedomé vymedzovanie sa z toho – cítiť aj z tvojich dnes už početných úvodníkov úctyhodného rozsahu pre aukčné katalógy SOGY. Tak ako sa vlastne cíti sui generis galerijný a akademický kunsthistorik (ktorý sa z tohto svojho určenia nemôže dobrovoľne „vyviazať“, pozri tvoje reakcie na nedávnu výzvu 20 rokov po nežnej...) v obchode s umením?

Väčšina si asi myslí, že v SOGE sa cítim dobre. Kvôli prachom. Niečo na tom bude, ale je tu aj čosi „vyššie“. Mojm osobným „porevolučným“ snom bolo odísť spod kurately štátu. Postaviť sa na vlastné nohy a ísť do rizika: živiť sa na úrovni stanovenej nie nejakým úradníkom, ale „realitou“ vlastných schopností či neschopností, vlastného úsilia, alebo flákania, vlastného úspechu alebo neúspechu. Zároveň som si nevedel predstaviť, že odídem celkom mimo kunsthistorie. Takže SOGA bola veľmi príjemným kompromisom. A to, že ma oslovil Csaba Herczeg, bolo mojím veľkým šťastím, ktoré jednoducho treba mať, keď sa takto človek vrhne „do neznáma“. Vo všeobecnosti však – jestvovanie akademického kunsthistorika v komerčnej sfére je nielen niečo celkom normálne, ale aj nevyhnutné pre prirodzené fungovanie umeleckej prevádzky. Čo je ešte podstatnejšie, je užitočné pre „obe strany“.

Vrátim sa ešte ku škole. Čo súdiš dnes ty ako človek z komerčnej praxe (profesor Ján Bakoš vraj svojim študentom v 90. rokoch hovorieval, že ti najlepší, aj tak odídu do komercie...) by dnes mal



Ján Abelovský na prezentácii publikácie vydanej k 10. výročiu aukčnej spoločnosti SOGA 19. mája 2008. Foto: SOGA, Bratislava - archív, Martin Marenčín



kunsthistorik vedieť, aké zručnosti ovládať, aby sa uplatnil v našej síce „preľudnenej“, ale odborne podvyživenej disciplíne? Dá sa urobiť niečo pre zvýšenie jej „ratingu“ – rešpektu? Veď aj pre mnohých umelcov sme ako kunsthistorici stále iba nutný a trpený „servis“ a verejnosť o našej práci tuší máločo...

Ešte za komunistov som si dovilil tvrdiť, že umenie je a ostane „elitnou“, menšinovou záležitosťou. A z toho plynie aj spoločenská neviditeľnosť kunsthistorika. Takže z môjho pohľadu trápiť sa tým je ako sťažovať sa na to, že prší. Inou vecou je „rating“ kunsthistorika v rámcoch výtvarnej prevádzky. A tu to nevidím vôbec bledo. Oproti časom mojej mladosti, keď sme skutočne neboli ničím viac, než servisom pre výtvarníkov, sa situácia podstatne zmenila. Podľa západného vzoru sa stáva rola všemocného „kurátora“ aj u nás dominantnou. A ešte čosi – vy v galérii ste si to asi veľmi nevšimli, ale sú to práve poniektorí naši (vaši) „mienkotvorní“ kolegovia (teda hlavne kolegyně) a nikto iný (trebárs obchodníci), ktorí rozhodujúcim spôsobom dokážu nepriamo, či dokonca priamo ustalovať „hodnotu“ súčasného umenia, obchodné renomé súčasného výtvarníka. Je to dôsledok postupnej, typicky slovensky pomalej, normalizácie „kapitalizmu“ aj v tejto sfére. Nateraz to vidíme len my, „kšeftári“, dovoľm si však tvrdiť, že o pár rokov budete všetci vypliešťať oči. Či to potom budete považovať za dovriešenie „boja“ za dosiahnutie primeraného spoločenského „ratingu“ kunsthistorika, už nechám na vás.

Každý kunsthistorik je „len“ človek, čiže osoba s osobným vkusom, snaha byť objektívny sa tu často prestupuje so subjektívnou skúsenosťou, preferenciami, vzťahmi. Celý život pracuješ s umením, pohybuješ sa medzi živými a mŕtvymi (umelcami)... Teda na záver dost obligátna otázka: čo si myslíš o súčasnom umení, veď už sa stalo vašou prirodzenou obchodnou komoditou?

Voči súčasnému umeniu mám jednu, dosť vážnu (ak nie vôbec najvážnejšiu) výhradu. Nudí ma. Niežeby som sa v ňom nedokázal orientovať: dosť intenzívne v tejto sfére obchodujeme, takže „v obraze“ jednoducho byť musím. Ale neteší ma to. Ono to bude asi tou povestnou chorobou z povolania. Príliš dlho a príliš „intímne“ sa tým naším umením zaoberám, aby som nakoniec nepocítoval nič iné, než čosi, čo sa dá najlepšie nazvať únavou z opakovania „stále toho istého“.

¹ Termín z publikácie – BAKOŠ, Ján: *Umelec v klietke*. Bratislava : SCCA, 1999.

Galerijné pôsobenie Jána Abelovského – príspevok ku koncipovaniu a napĺňaniu formátu výstavy *stále expozície*

Počas pätnástich rokov pôsobenia v Slovenskej národnej galérii vystriedal Ján Abelovský¹ niekoľko vedúcich funkcií, v ktorých pravdepodobne najmenej známym odborným vkladom bolo jeho uvažovanie o príprave stálych expozícií.² Z titulu funkcie, ktorú Abelovský v SNG zastával, bol vedúcim riešiteľského tímu, ktorý (viackrát) pripravoval nové stále expozície. Po prvýkrát išlo o expozície, čo mali nahradiť tie, ktorými sa Galéria prezentovala pri znovuo tvorení po rekonštrukcii a prístavbe premostenia Vodných kasární. No Abelovský mal možnosť zaoberať sa problematikou stálych expozícií vlastne dvakrát – po prvý raz, keď menil koncepciu záverečnej časti stálych expozícií po rekonštrukcii v rokoch 1977 – 1981 a druhý raz, keď oponentsky posudzoval a pripomienkoval expozíciu slovenskej moderny, ktorú kurátorsky pripravovali Silvia Ilečková a Zora Rusinová (1990).

Stále expozície majú v rámci inštitucionálnej prevádzky svoje zrejme, nie celkom nevinné miesto, kde je predstavený samotný príbeh umenia. Preto sú tým miestom, na ktorom sa okrem umenia zjavne prejavuje aj ideológia a dobová kultúrna politika. V dejinách SNG bol záver 70. a prvá polovica 80. rokov obdobím, keď sa hegemonia kultúrnej politiky presadzovania socialistického umenia zásadným spôsobom a veľmi priamočiaro prejavovala na galerijných výstupoch. Tento vzťah odrážal výstavný plán aj stále expozície o to viac, že v roku 1977 bola dokončená rekonštrukcia a dostavba Vodných kasární podľa projektu otvoreného výstavného priestoru od architekta Vladimíra Dedečka, čo viedlo, celkom prirodzene, k objednávke na výstavný *Gesamtkunstwerk* – komplexné prepojenie neskoromoderného výstavného priestoru galérie a inštalovaného výtvarného umenia ako výrazu ich aktuálnosti aj nadčasovej hodnoty. Príprava a neskoršie reinnštalácie stálych expozícií výtvarného umenia v súvislosti s novootvorenými priestormi premostenia patrí k najevidentnejším príkladom dobového „boja“ kunsthistorie s nie celkom explicitne definovanou štátnou kultúrnou politikou. Expozície pripravené pri príležitosti otvorenia prístavby a rekonštrukcie SNG v roku 1977 boli takmer ihneď po sprístupnení podrobené zdĺhavému procesu ich zmien a prerábania. Kurátorom stálej expozície sprístupnenej 1. marca 1977 bol bývalý riaditeľ SNG Karol Vaculík.³ Scenár jeho expozícií kládol dôraz na prezentáciu domáceho umenia „od gotiky po obdobie výtvarného prejavu po oslobodení“ a na zbierku starého európskeho umenia. V nej vlastne zohľadnil svoje priority galerijnej práce – ambíciu postaviť kontinuitný príbeh dejín slovenského umenia⁴ a akcentovať poznanie, dôležitosť a silu umeleckého artefaktu (tento princíp zvlášť uplatňoval aj pri napĺňaní výstavného a akvizičného programu v súvislosti so zbierkami starého umenia). Využitie priestorov a výber diel vyvolali nesúhlas ideologickej komisie ÚV KSS a Zväzu slovenských výtvarných umení – nesúhlasila s pomerom priestorov venovaných starému, modernému a súdobému umeniu. Preto sa impulzom pre novú koncepciu stalo rozhodnutie Ideologickej komisie ÚV KSS, ktorá v roku 1978 na svojich dvoch zasadnutiach posudzovala úroveň

expozícií. Do plánu hlavných úloh SNG na obdobie rokov 1979 – 1981 tak bola zaradená reinnštalácia a dobudovanie stálych expozícií „v maximálnej miere zohľadňujúce slovenské výtvarné umenie socialistickej epochy“. Zo záverov zasadnutí vyplynula úloha reinnštalovať a dotvoriť stále expozície tak, aby sa posilnil priestor pre prezentáciu slovenského výtvarného umenia socialistickej epochy (obdobia rokov 1948 – 1980) aj súdobého umenia socialistických krajín. Touto úlohou bol poverený kolektív: Ján Abelovský, Silvia Ilečková a Karol Vaculík, garantom sa stal vtedajší riaditeľ Štefan Mruškovič. S realizáciou sa počítalo v roku 1981. Kolektív a termíny sa v priebehu realizácie niekoľkokrát menili.

O dôležitosti novej, „revidovanej“ expozície vypovedá aj fakt, že garantom tímu sa stal riaditeľ inštitúcie, ktorý formuloval mantinely novej expozície. Program plánovanej reinnštalácie vychádzal z jeho stanoviska, navrhujúc takéto usporiadanie: 1. podstatne rozšíriť a obsahovo prehĺbiť expozíciu súčasného slovenského výtvarného umenia; 2. previesť expozíciu gotického, renesančného, barokového a starého európskeho umenia z expozičného celku v Bratislave do objektu Zvolenského zámku; 3. vo Vodných kasárňach inštalovať slovenské výtvarné umenie 19. a 20. storočia a expozíciu súčasného umenia socialistických krajín. Toto rozhodnutie jasne ukazuje preferencie dobovej kultúrnej politiky: presunúť diela starého umenia do Zvolena (mimo centra) a vytvoriť bezprecedentný priestor pre súčasné umenie (v centre). Dôraz na súdobé socialistické umenie bol pritom v rozpore so zaužívanou praxou, podľa ktorej sa inštitúcie typu národnej galérie profilovali ako múzeum umenia, teda v stálych expozíciách preferovali prezentáciu dejín výtvarného umenia spolu s overenými hodnotami starého umenia a súdobé umenie predstavovali skôr v programe dočasných výstav. Práve snaha kodifikovať súdobé (socialistické) umenie v kamennej inštitúcii typu národnej galérie sa stala jednou z dominantných charakteristík kultúrnej politiky obdobia normalizácie a „postnormalizácie“. Preto boli na konci 70. a počas 80. rokov stále expozície venované problematike umenia 20. storočia asi najexponovanejšou témou a zároveň markantnejším galerijným problémom.

„Chybou“ práce kolektívu pod Vaculíkovým vedením teda bolo, že nevenoval dostatočnú pozornosť súdobému socialistickému umeniu. Tohto nedostatku si boli zrejme vedomí, napríklad sa v materiáloch dočítame, že „... otázka generačnej hranice pre zastúpenie v trvalých expozíciách národnej galérie je podľa našej mienky dosť vážnym problémom. Nie sme však za prax, aby sa do galerijných expozícií dostávali už iba nežijúci umelci, tak ako je to nepísaným zákonom v mnohých iných národných galériách vo svete.“ Je zrejme, že skôr než o priestor pre umenie generačne mladších tvorcov socialistického umenia, išlo o to, predložiť obhajobu s dostatočným „alibí“, ktorá by zdôvodnila, prečo sa práve im stále expozície nevenujú. Bolo treba „zvážiť otázku umeleckého prínosu a generačnej príslušnosti tak, aby išlo skutočne o dielo a autora už definitívnej, uzavretej koncepcie, ktorého umelecký prínos a osobnosť sú

nediskutovateľné, všeobecne prijaté, overené časom i odborným hodnotením a zdôvodnením. Takéto presvedčenie sme nadobudli pri hodnotení a umeleckohistorickej analýzy tvorby Generácie 1909, a preto sme aj jej úsilím generačne ohraničili rozsah expozícií. "Ohraničenie expozície umením Generácie 1909 opäť vychádzalo minimálne z dvoch príčin, na jednej strane bola Generácia 1909 umenovednou konštrukciou, ktorú predstavil v SNG Karol Vaculík na rovnomennej výstave (1964),⁵ a na strane druhej, bolo umenie jej predstaviteľov dostatočne overenou kvalitou a pritom politicky schváleným umením. V zdržanlivom prístupe k súdobému umeniu boli galerijní a múzejní pracovníci pomerne zajedno i na zasadnutí vedeckej rady SNG (8. septembra 1978), kde sa zaoberali návrhom rámcového programu činnosti SNG na obdobie 7. päťročnice a návrhom ideového námetu reінštalácie a dotvorenia stálych expozícií v SNG v Bratislave. Na stretnutí Milan Jankovský (riaditeľ GMB) v diskusii pripomenul, že neexistuje koordinácia tvorby výstavných plánov medzi Ministerstvom kultúry SSR, Zväzom výtvarných umelcov a jednotlivými galériami. Vyslovil názor, že Galéria by nemala pripravovať monografické výstavy, tie by mali byť v kompetencii Zväzu, teda žijúcich výtvarníkov. Naopak iný člen rady (Pavel Paška) zdôraznil, že Galéria by sa nemala vzdávať úlohy zverejňovať živé a aktuálne dianie a ako kritérium pri výbere navrhol životné jubileá umelcov. Ján Abelovský do tejto diskusie vstúpil s názorom, že pri výbere najvýznamnejších osobností by sa pozornosť SNG mala zameriavať na nespracovanú a relatívne neznámu tvorbu.⁶ Málokto si dnes možno uvedomuje, že „zápas“ o podobu stálych expozícií bol vlastne diskusiou o vážnom muzeologickom probléme, ako pristúpiť k inštalovaniu súdobého umenia do stálych zbierok, teda ako uchopiť materiál, ktorý – z galerijného pohľadu ani z pohľadu umenovedy – neprešiel historickou previerkou. Zároveň, akoby toho nebolo málo, muselo kolégium kurátorov lavírovať medzi nástrahami oficiálnej kultúrnej politiky, ktorá mala v niektorých veciach zázračne jasno, aj keď zvyčajne až potom, ako boli výstavy, expozície a texty formulované. Úloha bola o to naliehavšia, že po rekonštrukcii v roku 1977 sa inštitúcia naraz dostala z dovtedajšieho zázvetria⁷ do centra pozornosti, budova SNG sa stala dominantou nábrežia Dunaja a Vaculíkove časy, keď bol na mieste riaditeľa kunsthistorik-odborník, sa skončili.⁸

Abelovského expozície⁹

Úlohu odsunúť staré umenie a nainštalovať na dve poschodia premostenia umenie po roku 1945 dostal kolektív kurátorov vedený Jánom Abelovským. Je zrejme, že motiváciou bolo urobiť miesto pre umenie žijúcich výtvarníkov, ktorí sa chceli vidieť v zbierkach a potrebovali na to „galerijné posvätenie“. Z už uvedených dôvodov a proti tejto praxi sa v SNG rozvinul tichý odpor a išlo o to, koľko sa podarí „uhrať“. Na začiatku treba hneď uviesť, že to, čo dnes možno nazvať „Abelovského stálymi expozíciami“, nebolo verejnosti nikdy prezentované, a preto výslednú podobu a kunsthistorický zámer expozície možno rekonštruovať iba z niekoľkých dochovaných dokumentov a fotografií.¹⁰ Dá sa predpokladať, že impulz k Abelovského práci so samotným typom či skôr formátom stálej expozície bol dôsledkom tlaku, pod ktorým bola úloha sústavne

prepracovávaná. Namiesto rezignácie sa pokúsil o tvorivý prístup, jeho rozhodnutie bolo jednoduché a pritom inovatívne: súdobé umenie neprezentovať v chronologickej postupnosti ako bolo zvykom, ale pristúpiť k problému ahistoricky, materiál členiť podľa vybraných tém. K tomuto rozhodnutiu dospel postupne a jednou z jedných inšpirácií (ako sám v rozhovore uviedol) bolo i riešenie expozície súdobého umenia ako tematickej inštalácie pripravené Tomášom Štraussom do Zvolena v roku 1977 pod názvom *Umenie po roku 1945*, ktorá bola podľa pamätníkov zatvorená po jedinom telefonáte radovej pracovníčky Ministerstva kultúry SSR. Tomáš Štrauss bol v tom čase pracovne zaradený ako zamestnanec knižnice SNG a šancu urobiť vo Zvolene výstavu dostal priamo od riaditeľa, s ktorým ho spájali priateľské vzťahy. Ján Abelovský s ním v tom období často o možnostiach prezentácie umenia diskutoval, a je len prirodzené, že mladému a odborne ambicióznemu Abelovskému nemohol vyhovovať Vaculíkov prístup založený na „galerijnom potvrdzovaní“ overených diel a autorov v expozícii, resp. zákonite mu takáto prezentácia nemohla stačiť. Aj keď je z neskorších vyjadrení kurátora zrejme, že sa teoreticky prikláňa ku kontextuálnemu prístupu inštalácie diel, pre potreby expozície prišiel s modelom, ktorý nazval „sociologickým“. Ten bol výsledkom Abelovského interpretácie Štraussových podnetov,¹¹ jeho pragmatických aj kritických názorov odkomunikovaných takto: „... keďže v socializme vlastne všetko umenie vzniká na spoločenskú objednávku. Buď sa jej tvorca snaží vyhovieť, alebo je voči nej v opozícii, v každom prípade však ona a nie teda výtvarník určuje tému i spôsob umeleckého diskurzu. Takže stačí len pomenovať ‚sujety‘ spoločenských ‚zadaní‘ a podľa toho zoradiť najzaujímavejšie, vyhranené výtvarné riešenia z tej i onej strany.“ Tento prístup umožnil to, čo Ján Abelovský v napĺňaní svojej koncepcie bohato využil: aby sa stretli diela Jána Kulicha a Jozefa Jankoviča, alebo trebárs aj Eleny Lazinovskej a Michala Kerna. Okrem istej teoretickej logiky a „historickej pravdy“ nevy povedala takáto koncepcia len o súdobom umení, ale odhalila aj niečo z jeho prevádzky. Tento prístup umožnil urobiť výslednú expozíciu tak, aby nebola iba umiestnením „zaslúžilých“ a „pritakávajúcich“ diel na biele steny premostenia. Témy zneli samozrejme veľmi tendenčne, ale keď si uvedomíme ako korešpondovali s prezentáciou slovenskej moderny a akými dielami ich Abelovský naplnil, bolo toto riešenie vo svojej jednoduchosti asi jedinou možnou cestou ako v tom čase dosiahnuť dačo viac. V oficiálnych materiáloch Ján Abelovský jasne artikuloval problémy expozície súdobého socialistického umenia ako materiálu spoločensky a historicky nespracovaného a stále živého. Preto umenie epochy budovania socializmu predstavil predovšetkým prostredníctvom „vzťahu umenia a spoločnosti“ a v inštalácii „akcentoval spoločenskú funkčnosť výtvarnej tvorby, ktorá bola hlavným kritériom pre výber jednotlivých diel“.¹² Galerijný princíp zamerať sa na kvalitu ani v tomto prípade neobišiel, no musel k nemu pridať aj politické a autorské kritériá, ktoré boli v tom období rovnako dôležité, aspoň pri posudzovaní ideologickou komisiou. Abelovský to neurčito obišiel konštatovaním, že v expozícii bude „i kvantitatívne zdôraznený význam tvorby národných, zaslužilých a ďalších významných umelcov“. Vo výslednej koncepcii rozdelil sledované obdobie 1948 – 1980 do ôsmich tematických okruhov: a) Slovenské národné



Fotodokumentácia stálych expozícií pre správu na ÚV KSS. 1981. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

povstanie; b) Boj proti fašizmu a vojne, mierové úsilie a jeho odraz vo výtvarnom umení; c) Boje a zápasy KSC o dnešok, VOSR a internacionalistické zväzky so ZSSR; d) Zobrazenie februárového víťazstva pracujúceho ľudu a jeho významu pre súčasný život; e) Industrializácia Slovenska; f) Socialistická prestavba poľnohospodárstva; g) Slovenská krajina a civilizačné premeny jej tvárnosti; h) Obraz človeka a jeho súčasného života. Dnes sa k tomuto prístupu Abelovský stavia pomerne cynicky: „Svoju koncepciu som si pracovne nazval sociologickou. Bolo to akési extrémne z vulgarizovanie Štraus[s]ovej ‚intelektuálčiny‘. Spravil som čosi, čo išlo celkom proti najzákladnejším galerijným výstavníckym kliše: zoradil som sled diel podľa (myslím, piatich či šiestich), celkom explicitne (teda primitívne) naformulovaných sujetových okruhov. Pre mňa však bolo podstatné, že týmto spôsobom tam bol síce Kulich a sorela rokov päťdesiatych, ale boli tam aj všetci ‚nevystavovatelní‘ Galandovci a aj niektorí mladší z Nástupu 61. Neboli tam však ani zďaleka všetci členovia predsedníctva ZSVU. Napriek tomu sa mi vec zdala priechodná. Myslel som si: budem ‚na papierí‘ pápežskejší ako pápež. (...) A ja som nabral ešte väčšiu odvahu. Z depozitov som nechal priniesť aj diela autorov, ktoré neboli v scenári a zavesil som ich.“ Ďalšou novinkou, ktorú Abelovský zaviedol, bola príprava scenára a konzultácie s architektmi,¹³ ako sa vyhnúť starej galerijnej praxi „kreovania“ inštalácie na mieste, hoci i túto prax využil a operatívne dopĺňal expozíciu počas jej inštalovania. Dokonca aj vo vykonávacom scenári nechal zapracované niektoré diela a mená, ktoré jasne vypovedajú o jeho „partizánskom úsilí“, napríklad keď v tematickej skupine „Industrializácia Slovenska“ navrhol zvýrazniť dve diela: Mária Medvecká *Po odpichu* (O 2394) a Alojz Klimo *Križovatky* (O 4688). Ako sa neskôr ukázalo, ani dielo Medveckej nedokázalo vyvážiť prítomnosť Klimovho obrazu. Tvorba scenára postupovala pomerne pomaly, nebolo to však vecou kurátorov, ale siahodlhého predkladania na pripomienkovanie aj celého kolotoča úkonov spojených s vtedajšími praktikami galerijnej prevádzky. Ján Abelovský bol zostavením ideového námetu reínštalácie stálych expozícií v budove SNG v Bratislave poverený 10. júla 1978 gremiálnou radou a 29. augusta 1978 predložil prvý ideový námet zohľadňujúci pripomienky K. Vaculíka, A. Šveca,

Z. Pinterovej a S. Ilečkovej. No na základe výsledkov aktívnu komunistov a vedúcich pracovníkov k záverom 15. plenárneho zasadnutia ÚV KSC, pripomienok riaditeľa Š. Mruškoviča a záverov zasadnutia ideologickej komisie ÚV KSS, J. Abelovský predložil 10. júna 1980 návrh na zmenu koncepcie obsahového členenia reínštalácie stálych expozícií. Záverečná časť predmetnej expozície *Slovenské výtvarné umenie socialistickej epochy 1948 – 1980* inštalovanej na 3. a 4. poschodí premostenia tu dostala skutočne bezprecedentne veľkú výstavnú plochu.¹⁴ V materiáloch je uvedené, že sa malo ukázať, akým spôsobom spĺňalo výtvarné umenie svoje ideovo-spoločenské funkcie. Preto sa expozícia členila tematicky, okruhov už bolo menej, resp. tie pôvodne navrhované boli zlučované zrejme na základe výtvarného materiálu: 1. Téma Slovenského národného povstania; 2. Boj proti fašizmu a vojne, mierové úsilie a jeho odraz v slovenskom výtvarnom umení; 3. Boje a zápasy pracujúceho ľudu o socialistický dnešok, VOSR a internacionalistické záväzky so ZSSR; 4. Februárové víťazstvo pracujúceho ľudu a jeho význam pre súčasnosť; 5. Industrializácia Slovenska a socialistická prestavba poľnohospodárstva. Civilizačné premeny tvárnosti slovenskej krajiny; 6. Obraz človeka a jeho života v podmienkach rozvinutej socialistickej spoločnosti. Pracovnú verziu scenára reínštalácie a dotvorenia stálych expozícií SNG v Bratislave predkladal J. Abelovský vedeniu 3. júla 1980, materiál prešiel internou oponentúrou (K. Vaculík, M. Városov, A. Švec, D. Zmetáková, M. Keleti, A. Žáčková). Najzásadnejšie pripomienky nemal, paradoxne, K. Vaculík, ale M. Városov, podľa neho expozícia „... nepodáva vývinovo utriedený výber z toho najlepšieho, ale ilustratívny odraz spoločensko-historických dejov v danom období – čo vedie k neadekvátnemu zastúpeniu jednotlivých autorov“. Nešlo však len o autorov, M. Városov vyslovil námietky aj k samotnej tematickej koncepcii, ktorú vlastne neoceníl a argumentoval, že „... len expozícia súčasného umenia budovaná na profiloch individuálnych osobností môže splniť širokú paletu požiadaviek, ktoré sa kladú na prehliadku súčasného umenia v galérii“. Počas záverečnej internej oponentúry (10. septembra) za účasti všetkých odborných pracovníkov SNG kurátor prijal všetky navrhované pripomienky. V následnej správe o obsahovom dotvorení (21. októbra 1980) J. Abelovský

uvádza i svoju sofistikovanú obranu: „... najzávažnejším problémom bolo koncipovanie expozičnej časti slovenského výtvarného umenia socialistickej epochy. Problémom najmä preto, že až dosiaľ neexistujú vedecky odôvodnené marxistické koncepcie umeleckohistoricky zhodnocujúce povahu a dialektiku vývinových premien súčasného slovenského socialistického výtvarného umenia. Expozícia bude teda prakticky prvým pokusom o vytvorenie umeleckohistorickej periodizácie slovenského výtvarného umenia obdobia rokov 1948 – 1980. Autorský záber bude relatívne neobmedzený, pretože expozičia predstaví všetkých objektívne významných umelcov tohto obdobia, bez ohľadu na ich generačnú príslušnosť... Vychádzalo sa pri tom z poznania, že špecifickosť slovenského výtvarného umenia obdobia budovania socializmu môžeme nájsť a ukázať len v tom, akým spôsobom spĺňalo svoje ideovo-spoločenské funkcie a akým spôsobom a formou korešpondovalo so základnými ideovo-politickými úlohami vývoja našej socialistickej spoločnosti.“

Po zapracovaní pripomienok bola ešte v roku 1980 definitívna verzia scenára reinstalácie stálych expozícií v Bratislave predložená aj na externé posúdenie (L. Petránsky, K. Kahoun, B. Bachratý, L. Saučin, K. Kubičková, M. Veselý). Ich výhrady sa týkali iba výberu autorov. Nová definitívna verzia scenára sa po „kolečku“ pripomienkovania začala konečne realizovať (2. októbra 1980). Najprv expozíciou gotiky, ktorú sa Abelovskému popri všetkých peripetiách okolo súčasného umenia podarilo uchrániť pred presunom do Zvolena. Záver stálych expozícií, teda *Slovenské výtvarné umenie socialistickej epochy*, sa začal inštalovať 10. marca 1981.

Keď hotovú inštaláciu posudzovala Vedecká rada SNG (8. apríla 1981), pozitívne hodnotila úroveň po všetkých stránkach: „Diskusia sa dotýkala najmä základnej koncepcie expozičného celku, členeného podľa vytypovaných ideovotematických skupín výtvarných diel. Bolo konštatované, že vzhľadom na spoločenskú neverifikovanosť výtvarného materiálu posledného tridsaťročia vývinu našej výtvarnej kultúry záverečná časť expozície má nutne do istej miery otvorený charakter. Vzhľadom na túto skutočnosť možno akceptovať použitú koncepciu, ktorá umožňuje didakticky účinne poukázať na vzťah umenia a spoločenského diania – čo bolo základnou úlohou tvorby expozícií v tejto činnosti [...] Vedecká rada akceptovala kritériá výberu diel a zastúpenie autorov.“ Abelovského predstavy, že sa mu podarí „prepašovať“ v trójskom koni dobovej sociálne-politickej a didaktickej rétoriky „inú“ expozíciu, sa zdali byť v tomto momente realistické.

Problém nastal až vtedy, keď boli do SNG na prehliadku expozícií pozvaní zástupcovia¹⁵ nadriadených straníckych aj štátnych umeleckých a kultúrnych orgánov, ktorí okamžite odporúčali niektoré diela celkom vyradiť¹⁶ a nahradiť ich „inými, ideovo vyhranenejšími dielami“. Napriek tomu, že kolektív pripomienky akceptoval a zmeny vykonal, predsedníctvo ZSVU neodporúčalo SNG zverejniť záverečnú časť stálej expozície reprezentujúcej slovenské výtvarné umenie socialistickej epochy.¹⁷ V deň vernisáže preto boli sprístupnené iba časti venované starému umeniu a moderne,¹⁸ Ján Abelovský bol zbavený funkcie hlavného komisára expozícií a prepracovaním expozície bol poverený kolektív komisárov: V. Dúbravský, G. Kordošová, E. Trojanová, K. Vaculík a A. Žáčková na čele s hlavnou komisárkou

S. Ilečkovou. Výstavný formát expozície sa zmenil na odbornere únosnejšiu dlhodobú výstavu. Vzniknutú situáciu S. Ilečková riešila tak, že postupovala podľa osvedčeného vzorca: diela radila chronologicky, pričom akcentovala význam jednotlivých osobností aj zaradením malých autorských kolekcii ich diel.

Prvý pokus o vytvorenie novej umeleckohistorickej koncepcie slovenského výtvarného umenia obdobia 1948 – 1980 bol slovami autora označený „za zdravý experiment“ a musel asi zákonite skončiť v danej spoločenskej a politickej situácii neúspechom. Metodologicky prepracovaný a invenčný krok ako sa vymaniť zo zaužívaných schém nenašiel v roku 1981 politickú podporu. Problém však nebol iba v metodologickom rozpore ako robiť expozíciu súdobého socialistickeho umenia, problémom bola aj absencia tvorivých autorov socialistickeho umenia, na ktorých by mohli takúto expozíciu postaviť, ako Abelovský – zrejme dosť neopatrne – píše vo svojom scenári: „... obdobie 1949 – 1980 postráda dlhobojšie inšpiratívne pôsobenie výrazných autorských osobností“.¹⁹ Aj keď ďalej argumentuje veľmi obratne, na tomto mieste ukázal, že s rozpoznaním kvality toho, čo sa dnes nazýva „oficiálnym umením“, nemal problém on ani jeho kolegovia. Ten nastal, až keď mali z tohto „materiálu“ upliesť výstavu. Ako Abelovský píše v scenári, upustil od členenia expozície aditívne radenými autorskými kolekciami, lebo takáto inštalácia by vypovedala o generačnom charaktere súdobej tvorby, čo podľa neho nezodpovedalo skutočnosti. V prvom a najrozšírenejšom scenári označuje svoj prístup ako *sociologický umeleckohistorický metodologický*, v librete dokonca odvážne spomína diela Gudernu, Jankoviča, Lалуha, Paštéku a iných ako „témy“ do diskusie o možnosti rozšíriť expozíciu. Z dnešného hľadiska nie je tento postup fascinujúci ani tak, z hľadiska občianskej odvahy, veď tá nepatrí k umeleckohistorickým kritériám, skôr ich zahmlieva, ale nečakanou mierou snahy o zmenu a invenciu v časoch, ktoré ponúkali priame a rýchle mechanické opakovania overených výstavných a interpretačných riešení. Nehovoriac o tom, že navrhnutím tohto prístupu Abelovského práca neskončila. Sformulované tematické celky boli navrhnuté aj v istej chronologickej postupnosti a každá téma bola ďalej explikovaná. Tento materiál sa ďalej nezverejňoval, pre potreby komisií a porád sa odpisovali iba jeho menej polemické časti, ale v takejto komplexnej forme existoval a bol predložený. Napriek spomínaným konzekvenciám, ktoré pre Abelovského pracovné zaradenie v SNG zo scenára vyplynuli, predložil v roku 1987 scenár dlhodobej výstavy *Slovenské výtvarné umenie socialistickej epochy 1949 – 1985* (opäť v spolupráci so Silviou Ilečkovou). Rozhodli sa síce pre prísne kvalitatívny výber overených galerijných hodnôt a expozíciu členili po dekádach (50., 60., 70. a 80. roky), no opäť uvádzali i diela autorov ako Klimu, Láluha, Paštéka, Jankovič, Kompánek. Ako vidno, ani po prvotnom neúspechu to so slovenským súčasným umením Abelovský nevzdal.

Abelovský a expozícia moderny

V riešiteľských a prípravných tímoch stálych expozícií mal zvyčajne Abelovský na starosti problematiku súdobe umenie, menej sa angažoval pri príprave expozícií moderny. Po odchode zo SNG do SAV pracoval na výskumnej úlohe o maliarstve slovenskej výtvarnej moderny, zaoberal sa teda



Fotodokumentácia stálych expozícií pre správu na ÚV KSS. 1981. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave



obdobím, ktoré sa stalo už v 80. rokoch – aj vďaka nejasnému vzťahu „oficiálneho“ a neoficiálneho“ umenia druhej polovice 20. storočia – nepochybnou galerijnou istotou. Expozične sa Abelovský tomuto obdobiu nemal možnosť venovať, ale v roku 1993 vypracoval posudok na expozíciu moderny, ktorej autorkami boli Silvia Ilečková a Zora Rusinová. Práve v posudku a v neskoršom texte pre Literárny týždenník²⁰ Abelovský formuloval a teoreticky zhrnul nové spôsoby uvažovania o *ideálnej expozícii* slovenskej výtvarnej moderny. Navrhnutá stála expozícia moderného slovenského maliarstva a sochárstva od autoriek Z. Rusinovej a S. Ilečkovej vznikla v roku 1992 a bola to vlastne druhá porevolučná expozícia slovenskej moderny (hoci expozíciu v roku 1991 Abelovský pokladal za dlhodobú výstavu). Aj keď bola moderna akceptovaná už od 70. rokov, predsa len očakával zásadnejšie zmeny v prístupe a doplnení expozícií napríklad o východoslovenskú modernu, no spôsob prezentácie sa nevelmi zmenil. V samotnom librete a scenári sa o základnej myšlienke stálej expozície hovorí ako o „prezentácii najvýznamnejších diel popredných osobností nášho umenia v tom-ktorom období, teda tých, ktoré z hľadiska svojho výtvarného programu a konkrétneho riešenia zohrali dôležitú a nezastupiteľnú úlohu v dejinách našej moderny, a to či už jej kliesnili cestu, alebo ju určitým plodným

spôsobom rozvíjali a obohacovali“,²¹ čo možno vnímať ako pokračovanie v ceste započatej K. Vaculíkom. Na rozdiel od neho J. Abelovský v posudku volal po expozícii, ktorá bude hovoriť o zlomových osobnostiach, podá charakteristiku obdobia a vysvetlí problémové okruhy. Na týchto Abelovského úvahách bolo prínosné, že začal uvažovať o expozíciách celkom iným spôsobom, a to v čase, keď boli priority postavené celkom inak. Tvorbe expozícií dominovala na jednej strane modernistická koncepcia postavená na „sile“ (či aure) umeleckého diela ako odlesku teórie uprednostňujúcej spiritualizmus estetického zážitku a zohľadňujúcej politiku *Meisterwerku*. Modernistickému čítaniu expozície pomáhali i otvorené výstavné priestory premostenia bez stĺpového a stenového členenia, ktoré boli doslova zhmotnením ideálu bielej haly, kaskádového variantu „bielej kocky“. Naopak pre Ilečkovú bola stále alfou i omegou koncentrovaná reprezentatívna expozícia skupín vybraných autorských diel, kde jedinou či hlavnou podmienkou vystavenia bola špičková kvalita diela a jeho prínos k dejinám umenia príslušného obdobia. Zároveň plánovala v expozícii previazať maliarstvo so sochárstvom, ktoré pripravovala Z. Rusinová, no miesto, aké soche „poskytovala“ expozícia založená predovšetkým na maľbe a z pohľadu maľby, nezodpovedalo (podľa posudku K. Bajcurovej)²² úlohe plastiky vo vývoji

slovenského výtvarného umenia moderny. Vo svojom posudku Abelovský navrhol opustiť stereotyp tradičnej galerijnej metodiky a „v súlade s internacionálnymi výstavníckymi trendmi opustiť fetiš výtvarného diela ako jediného možného a samospasiteľného komunikačného prostriedku s divákom“. V obsahovej náplni expozícií videl posun oproti predchádzajúcemu obdobiu a kvitoval zaradenie diel „kultúrne dvojdomých“ inonárodných autorov. Tu však tiež zdôraznil, že takáto závažná obsahová zmena oproti dovtedajšej praxi kladie dôraz na koncepciu, aby nevznikol nejasný zmätok.

Úvahy, ktoré vyplynuli z posudku, potom zhrnul a rozšíril v spomínanom texte *O ideálnej expozícii slovenskej výtvarnej moderny* v Literárnom týždenníku. Text je prvou skutočnou (a na veľmi dlhý čas i poslednou) analýzou formátu stálej expozície aj nového galerijného pohľadu na modernu. Abelovský predložil predstavu stálej expozície, ktorá by mala sprístupniť viac, než iba jedinečné umelecké diela. Mala by ukázať aj kontexty diela a všetky poznatky nazhromaždené umenovedným výskumom. Vadilo mu doslova ignorovanie diváka v stálych expozíciách (ktoré vo veľkej miere platí dodnes), nekomunikatívnosť osamoteného diela či skupiny diel, a teda aj nepripravenosť diváka prijímať galerijnú reč. Prvýkrát označil a identifikoval nástrahy dekoratívnosti stálych expozícií, ku ktorým čistý priestor premostenia zvädzal. V texte sa prejavila Abelovského teoretická práca s umením moderny podložená galerijnou praxou, čo bolo pre slovenskú umenovedu to najšťastnejšie spojenie. Práve Abelovský poukázal, s odkazom na vlastnú galerijnú prax, na vzpornú povahu niektorých diel voči historiografickým konštrukciám, to, ako sa niektoré diela svojou povahou „fyzicky“ vzpierajú „logickým“ historickým súvislostiam a ako sa zvyknú obzerať k sebe ukladať podľa často protikladných zákonitostí. Vnímavý galerijný pracovník Abelovský už v roku 1992 presne pomenoval kunsthistorické kliše „adekvátneho modelu vývinu“ našej maľby rokov 1900 – 1949. Keďže Abelovského výskum moderny vychádzal zo znaleckého poznania umeleckých diel i z poznania teoretických konštrukcií výkladu moderny, podával nový pohľad na modernu. Uplatnil ho v návrhu *ideálnej expozície* umenia moderny aj neskôr v monografii/rukoväti o moderne a napokon i v členení aukčného katalógu. Odrasovým bodom teoretického uvažovania Jána Abelovského a podkladom jeho priekopníckeho prístupu vo všetkých spomenutých oblastiach bol síce konkrétny materiál slovenskej výtvarnej moderny, no výsledok bol ďalekosiahlejší, veď vďaka nemu celkom nenápadne a bez veľkých rečí formuloval mnohé zo základov súčasnej recepcie (nielen) slovenského výtvarného umenia moderny.

Alexandra Kusá
Slovenská národná galéria, Bratislava
alexandra.kusa@sng.sk

¹ Do SNG v Bratislave nastúpil v r. 1975. Postupne pôsobil ako vedúci oddelenia akvizície a správy depozitárov (1975 – 1977), potom sa stal námestníkom riaditeľa pre umenovednú oblasť a vedúcim umenovedného oddelenia (1977 – 1981), neskôr vedúcim Umenovedného odboru (1981 – 1984), vedúcim oddelenia evidencie, dokumentácie a správy diel (1984 – 1986) a v r. 1987 bol menovaný do funkcie vedúceho oddelenia vedeckej a metodologickej činnosti. K 1. 1. 1990 odišiel do Slovenskej akadémie vied.

² V texte vychádzam aj z informácií v katalógu výstavy *60 rokov otvorené* pozri KUSÁ, Alexandra – LUDIKOVÁ, Zuzana: 60 rokov otvorené. In: *Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2007 – 2008*. Bratislava 2009, s. 213-259. Všetky citáty bez označenia sú prevzaté z interných dokumentov SNG vo fonde Stále expozície a zo spomínaných textov v ročenke.

³ K problematike Vaculíkovej expozície pozri LUDIKOVÁ, Zuzana: Nové stále expozície. In: *Ročenka SNG 2009* (cit. v pozn. 2), s. 233-234 a ORIŠKOVÁ, Mária: K otázke politiky vystavovania: príklad Slovenskej národnej galérie. In: *Ars*, 36, 2003, č. 3, s. 201-215.

⁴ Téma slovenské umenie verzus umenie na Slovensku nie je témou tohto príspevku, ale vo Vaculíkovom pôsobení má svoje miesto.

⁵ K problému SNG a Generácie 1909 pozri KUSÁ, Alexandra: Blockbuster s ambíciou – veľké výstavy v 60. rokoch a ich význam pre SNG. In: *Ročenka SNG 2009* (cit. v pozn. 2), s. 224.

⁶ LUDIKOVÁ, Zuzana: Tajomstvo úspešného umelca – jedna podozrivá hodnota. In: *Ročenka SNG 2009* (cit. v pozn. 2), s. 224.

⁷ Od svojho založenia bola Slovenská národná galéria v istom kultúrno-politickom závetrí, pretože otázky jej formovania boli v začiatkoch oveľa dôležitejšie než napĺňanie štátnej kultúrnej politiky. Tento stav sa zmenil po odvolaní Karola Vaculíka z funkcie riaditeľa (1970).

⁸ K problematike riaditeľov SNG pozri: BÜNGEROVÁ, Vladimíra – KUSÁ, Alexandra – LUDIKOVÁ, Zuzana: Profily riaditeľov. In: *Ročenka SNG 2009* (cit. v pozn. 2), s. 83-92.

⁹ K Abelovského expozícii pozri Rozhovor s Jánom Abelovským. In: *ibidem*, s. 103-105.

¹⁰ Expozícia je pomerne dobre fotograficky zdokumentovaná, tento materiál bol vytvorený pre podkladovú dokumentáciu správy na ÚV KSS. Foto: Anna Červená, Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave. Existoval údajne aj podrobnejší materiál vyhotovený pre potreby J. Abelovského, ten sa však zrejme stratil.

¹¹ Strauss vysvetľuje svoje úvahy inak.

¹² Podľa Správa o realizácii z 23. apríla 1981.

¹³ Architektonicko-priestorové riešenie realizovali akad. arch. Jozef Habodáš, akad. arch. Juraj Žilincár a akad. arch. Zoltán Salamon. Súčasťou reínštalácie bolo aj vytvorenie graficko-vizuálneho a informačného dotvorenia expozícií, čo bolo, myslím, v dejinách SNG taktiež pionierskym počínom.

¹⁴ Pre staré umenie bolo vyčlenených 448 m² a pre súčasné umenie 2 370 m².

¹⁵ Bolí to R. Jurík (vedúci odd. kultúry ÚV KSS), J. Kot (riaditeľ odboru umenia MK SSR), M. Španka (pracovník odd. kultúry ÚV KSS), P. Mikloš (vedúci výtvarného odd. MK SSR) a zástupca ZSVU S. Koreň.

¹⁶ Okamžite sa mali vyradiť diela A. Eckerda, O. Bartošíkovej, A. Klima, M. Lалуha, L. Bergera a R. Filu – pri vystavených dielach M. Jakabčica a A. Ilečka bolo odporúčaná výmena.

¹⁷ Nepomohlo ani to, že výsledok bol propagovaný a navrhnutý na sprístupnenie 30. apríla 1981 ako príspevok SNG na počesť osláv 60. výročia založenia KŠČ a sviatku pracujúcich 1. mája.

¹⁸ Dňa 16. apríla bola sprístupnená iba časť expozícií: Slovenské výtvarné umenie 13. – 19. storočia (komisár K. Vaculík), Slovenské výtvarné umenie 1900 – 1948 (komisárka S. Ilečková).

¹⁹ Podľa textu: Scenár dotvorenia a reínštalácie stálych expozícií SNG v Bratislave z 3. 6. 1980.

²⁰ ABELOVSKÝ, Ján: O ideálnej expozícii slovenskej výtvarnej moderny. In: *Literárny týždenník*, 11. júl 1992, s. 14.

²¹ Dodatok k realizačno-technickému scenáru expozícií SNG, časť Slovenské umenie 20. storočia (maľba). Silvia Ilečková a Zora Rusinová 28. 11. 1992.

²² Posudok K. Bajcurovej hovorí doslova o sochárskych doplnkoch ako o „dekoratívnom prívesku maliarskocentricky interpretovaných a prezentovaných dejín našej výtvarnej moderny“. In: Posudok z 5. mája 1993.

O Výtvarnej moderne Slovenska a všeličom inom... (nepublikovaný rozhovor Aurela Hrabušického s Jánom Abelovským a Katarínou Bajcurovou z novembra 1998)

Spracovanie takého monumentálneho projektu, akým je Výtvarná moderna Slovenska, si zaiste vyžiadalo dlhší čas. Čo z doterajších vlastných bádateľských skúseností a výsledkov ste mohli pri koncipovaní tohto projektu využiť?

(**Ján Abelovský**) Nedávno som kdesi vyhrabal svoju diplomovú prácu na katedre dejín umenia. Písal som ju roku 1974 úplne bez nadšenia: jej tému som mal direktívne pridelenú (za čo pánovi Michalidesovi dodatočne ďakujem). Bola to monografia maliara Jana Hálu. Jeho sentimentálny folklorizmus mi bol osobne – ako čisto „mestskému“ človeku – vtedy (a napokon i dnes) celkom cudzí a vzdialený. A tak v podstate z pocitu bezradnosti som k nej napísal siahodlhý úvod (ktorý bol nakoniec rozsiahlejší ako celá diplomovka) o pretrvávajúcom anachronických ideí romantizmu minulého storočia v slovenskej maliarskej moderne. Prečo to spomínam: podstatné tézy tohto úvodu možno nájsť v maliarskej časti *Moderny*. Nejako podobne to bolo i s výstavami, katalógovými či časopiseckými štúdiami o Benkovi, Alexym, Hložníkovi, Jakobym ďalších. Dostával som sa k nim vcelku necielene: robil som ich „za plat“, v rámci úväzku v Slovenskej národnej galérii. A vždy spoľahlivo zafungoval onen pocit bezradnosti a z neho plynúca snaha nebyť konformný, neprepisovať už stokrát napísané. Problematizovať zdanlivo neproblematické. A od problematizovania jednotlivostí došlo napokon logicky na spochybňovanie dovtedajších celkových dejinných koncepcií. Nová interpretácia takého Benku či Jakobyho si totiž akosi nevyhnutne vyžiadala novú interpretáciu kultúrno-historických súvislostí, z ktorých ich dielo vyrastalo. Takže by sa dalo tvrdiť, že „vedcom“ som sa stal vlastne nevedomky, zhodou banálnych, každodenných životných okolností. Robil som vedu „na svoj spôsob“, bez ohľadu na vonkajšie zadanie. Rovnako v niekoľkých, vo svojej dobe však vcelku nepovšimnutých štúdiách pre odbornú revue *Ars*, ako aj trebárs v kritikách pre *Večerník*. Robil som ju teda vždy ako niečo nevýnimočné. Možno i preto ma tí skutoční vedci, až na výnimky, príliš neregistrovali. Až roku 1989 som konečne, po dlhých rokoch márneho úsilia, získal konkurzom miesto na Ústave dejín umenia Slovenskej akadémie vied. V Slovenskej národnej galérii som sa mohol kunsthistorii venovať len ukradomky, popri často až zničujúcom úradníčení. Teraz mi dali to, po čom som kedysi veľmi túžil, čo však už bolo v danej chvíli zúfalo oneskorené: dostal som pracovný stôl, počítač, knižnicu a stručnú pracovnú náplň – robenie vedy na plný úväzok. To bol pre mňa tak trochu šok – uvedomil som si totiž, že na nejakú ozajstnú vedu nemám. Ako sa vraví – starého psa novým kúskom nenaučíš a ja som za pätnásť rokov úradovania v galérii s teóriou stratil kontakt. Mal som len jedinú výhodu – dlhoročný dennodenný styk s výtvarnými dielami, ktorý je pre „knižného“ vedca obvykle skôr náhodný a sporadický. A z neho plynúce poznanie, o tichom odpore konkrétnych obrazov k historiografickým konštrukciám robeným „od stola“. A nakoniec som mal kdesi v šuplíku

zasunutý edičný zámer knihy – eseje o našej maliarskej moderne, ktorý som dovtedy ponúkal kde komu a nikto nemal záujem. A ešte som mal šťastie na kolegov – začiatkom 90. rokov sa na ústave načas zišla elitná partia kunsthistorikov – špecialistov na modernú architektúru a výtvarné umenie – Iva Mojžišová, Dana Bořutová a Katarína Bajcurová. Takže projekt a jeho tím bol na svete, bez problémov sme dostali a obhájili grant. Koncom roku 1994 ležal na stole takmer tisícstranový, veľmi pozitívne oponovaný text. S vydavateľom Petrom Popelkom som práve vtedy publikoval úspešnú monografiu Júliusa Jakobyho. V akejsi podivnej eufórii som mu na otázku čo mám hotové ďalšie odpovedal – no predsa modernu Slovenska. Samozrejme, že to nebola pravda. Ponaajprv sa ukázalo, že časť o architektúre a medzinárodných súvislostiach našej moderny nie je ešte dostatočne kompletná pre knižné vydanie a aj moje maliarstvo a Katky Bajcurovej sochárstvo potrebovalo ešte viaceré drobné doplnenia a zmeny. Tieto „drobné“ úpravy si napokon vyžiadali tri roky v podstate každodennej práce. (**Katarína Bajcurová**) Aj u mňa to začalo podobne – diplomovou prácou z roku 1980, ktorá sa volala *Slovenské sochárstvo medzi dvoma vojnami*. Chcela som sa zaoberať sochárstvom a táto téma bola vlastne smerom k súčasnosti odťažité a bolo v nej (naoko) „najmenej politiky“ (nakoniec tam bolo politiky dosť, ale tej minulej). Súčasne to však bola téma, do istej miery, marginálna, nezaujímavá – bolo v nej aj málo umenia, a preto ma vlastne už pri jej písaní a aj potom, akoby „z núdze“, začali zaujímať veci okolo. Odpovede na otázku prečo v tej dobe bolo v sochárstve vlastne tak málo umenia? Otázky a problémy sociokultúrnej situovanosti sochárstva, socha ako „modla“ svojho druhu, „modloslužobníčka“ funkcia sochy, ktorá sa síce vo svojich historických prejavoch a podobách menila, ale vo svojej podstate ostala zachovaná podnes (a čo si dnes s hrôzou uvedomujem, ostala, napriek svojmu anachronizmu, aj neuveriteľne „živá“ – pozri najnovšia kauza „bronzových hláv“). Začiatkom 90. rokov som vďaka súhre pozitívnych okolností začala spolupracovať s profesorom Jozefom Kostkom na jeho súhrnnej monografii, ktorú sa podarilo aj v rýchlom čase vydať (1993). Blízky kontakt s jeho dielom mi zas otvoril nový pohľad na autentické začiatky slovenskej sochárskej moderny. Keďže heuristika nie veľmi rozsiahleho materiálu „medzivojnového sochárstva“ bola v základných črtách k dispozícii, hlavný dôraz „zaoberania sa“ touto témou v Ústave dejín umenia som položila najmä na inú interpretáciu, na iné rozloženie akcentov, „fabulovanie“ príbehu začiatkov slovenského sochárstva, na vysvetlenie jeho paradoxných vývinových ciest. Naše prístupy sa stretli asi v tomto bode, že obaja – nezávisle a každý na tom svojom území – sme sa snažili o to isté: prerozprávať cez osudy našej moderny, maliarstva a sochárstva „život“, zjaviť špecifický „diskurz“ diel v kultúrno-historických súvislostiach, poukázať tým ďalej, na niektoré „sociokultúrne“ problémy, s ktorými v dejinách zápolilo (a naďalej zápolí) naše spoločenstvo.

Netajíte sa tým, že vaša kniha je okrem iného programovou polemikou s doterajšími názormi na tému slovenskej výtvarnej moderny (či výtvarnej moderny Slovenska).

(J. A.) Hovoríš o „programovej polemike“. Ja by som skôr zdôrazňoval síce tvrdo kritické, ale v každom prípade len „prerозprávanie“ už predtým poznaného. Zober si Várossove dejiny (z roku 1960) a našu knihu a zistíš, že ide stále o tie isté mená (a do istej miery i o tie isté diela). V čom je však podstatný rozdiel, sú akcenty, dôrazy, interpretácie. Práve galerijná prax ma presvedčila o tom, že v existujúcich dejinách našej moderny mnoho mimoriadne kvalitných výtvarníkov visí takpovediac vo vzduchu, v historickom vzduchoprázdne. Vie sa síce o nich, ale nevie sa čo s nimi. Rovnako pri nákupech ich diel či pri ich prezentácii v expozíciách. A preto sa ich prínos musí marginalizovať, vysúvať na okraj, mimo hlavného prúdu diania. Celá naša ambícia teda spočívala v prinavrátaní všetkých týchto zaujímavých osobností „do dejín“, v priznaní ich významu bez ohľadu na dôsledky a zmeny, ktoré takéto priznanie urobí v celkovom obraze histórie našej moderny. To napríklad znamenalo uznať, že Konštantín Kóvári a Anton Jasusch sú v európskom kontexte prinajmenej takí významní, ak nie významnejší ako Martin Benka či Janko Alexy. Alebo Jakoby, Weiner či Sokol oproti Bazovskému alebo Fullovi. Pre pôvodom slovenského historika to však zároveň znamenalo vedomú nahrávku na smeč všetkým našim skrytým či otvoreným nacionalistom. Dejinné „prisvojovanie“ si výtvarného odkazu najmä maďarských a židovských maliarov: tvorcov košickej moderny, komárňanského okruhu a časovo nadväzujúceho „neslovenského“, najmä však maďarského senzúálneho prúdu, vychádzajúceho z tradície stredoeurópskej secesie a symbolizmu, môže byť chápané i ako špinenie do vlastného hniezda. Ale ako vravieval Masaryk: „padni komu padni“. S takými vecami treba jednoducho rátať.

V čom je váš umeleckohistorický model Moderny odlišný od doterajších, napríklad v otázkach vymedzenia samotného problému, periodizácie, rozvrhu akcentov?

(J. A.) Ak som na niečo v našej knižke zvlášť hrdý, tak je to novosť jej kostry, jej rámcová koncepcia. Napokon, poznáš to iste aj z vlastnej skúsenosti: „chlievikovanie“ je najväčším pôžitkom kunsthistorika. To ostatné – teda samotné písanie – býva často len krvopotnou drinou. Na umeleckohistorickom modeli našej moderny som začal pracovať v čase, keď projekt vydania knihy bol ešte vo hviezdach. Prvýkrát som jeho celkový náčrt publikoval vo svojej dizertačnej práci (1993), ale viaceré jeho podstatné kontúry som mal ujasnené už oveľa skôr – možno ich vyčítať z už spomínaných štúdií v časopise *Ars* (1981), z katalógových úvodov k Alexymu (1984) a Hložníkovi (1985) a potom ešte z dvojdielného článku o vzťahoch poézie a výtvarného umenia v rokoch 2. svetovej vojny vo *Výtvarnom živote* (1988). Ale až *Moderna* mi poskytla možnosť domyslieť čiastkové názory do konzistentného celku, ktorý – myslím – má tú hlavnú prednosť, že vlastne modelom vo svojej podstate nie je. Proti predchádzajúcim nie je totiž uzavretý – je flexibilný a je schopný prijať všetko, čo bolo doteraz o našej moderne pozitívne vedecky zistené. Vychádza z poznania, že namiesto predstavy chronologickej následnosti umeleckých výbojov, modernistických inovácií

vyhovuje pre charakteristiku vnútorného diania našej moderny skôr pojem Oskára Čepana o „príkrovovovej“ štruktúre vývinu. Podobne ako súdoba literatúra, aj naša výtvarná moderna „vývin“ v klasickom slova zmysle len predstierala: jej názorový pohyb bol príznačný skôr súbežnosťou, prekrývaním a prestupovaním generačných a nacionálnych výtvarných koncepcií, epizodickými ústupmi či opätovnými návratmi, aktualizáciami základných hybných duchovných polarít tradičného a moderného, nacionalistického a všeludského, konformného a nekonformného. V takejto korekcii pohľadu na vývin našej moderny sa celkom inak než doposiaľ javí i jeho periodizácia. Obdobia rokov 1890 – 1910 a 1919 – 1928 možno charakterizovať ako dve etapy dlhého, kompromisného a stále ešte latentného (teda ani nie celostne autentického a ani nie celoslovenského) ustaloovania moderného maliarskeho názoru. Časť kníhy venovaná týmto otázkam je určite najoriginálnejšia – celkom inak poníma úvodné dejstvá našej moderny, rehabilituje náš (teda hornouhorský) impresionizmus a potom najmä secesiu a symbolizmus. Dejiny nového umenia teda nezačínajú pre nás Augustom, Hanulom a Benkom, ale už Mednyánszkym, Skuteckým a ďalšími, doteraz odsúvanými do problematiky minulého storočia. Ale nielen to. Na multinacionálnom základe nášho umenia rozhrania storočí – doteraz odsúvaného do problematiky minulého storočia – buduje historickú konštrukciu doteraz obchádzanej, anacionálnej línie našej medzivojnovovej moderny: od Harmosa, bratov Tichých, predprevratového Benku, cez košickú modernu, Weinerja, Gwerka, Flacheho, Weisza, Palugyaya, Prohászku, Reichentála, Jakobyho až po najmladších – Čemického, Lőrincza, Bednára a Zmetáka. Zo štýlového hľadiska išlo o faktickú súbežnosť dvoch protirečivých procesov – od maliarstva svetla k obrazovo asketickému postimpresionizmu, alebo symbolicky nasýtenej secesii a potom – z tohto heterogénneho základu – k modernejšiemu poňatiu symbolizmu, v ktorom však secesné rezíduá spochybujú číro výtvarné uchopenie expresionizmu, respektíve expresívneho. V lone týchto slohových protichodností (a nie teda mimo nich, či nad nimi) sa zároveň rodí po línii Hanula – Mitrovský – Benka dosť výlučná maliarska koncepcia, usilujúca dať modernému slovenské značenie. Za zlomový možno považovať rok 1928. Vtedy sa završujú nielen iniciačné výboje košickej moderny, ale uzaviera sa aj prvé Benkovo monumentalizačno-heroizačné vzopätie, k svojim vrcholom nastupuje maľba Mallého, Bazovského, Alexyho, Fullu, Galandu, Sokola. Najmä však založenie a pôsobenie Školy umeleckých remesiel v Bratislave v tom istom roku vnieslo do roztrieštenosti a pretržitosti modernistických úsilí Slovenska nové, zjednocujúce podnety. Až teraz je našu modernu možné podrobiť priamej konfrontácii so západoeurópskym modernistickým dianím. Ale ani toto porovnanie nie je bez problémov. Štýlový synkretizmus, ktorý bol dovtedy výrazom prostého nepochopenia či izolovanosti tvorcov v anachronickej duchovnej problematike, naďalej svojim spôsobom pretrváva. Len už má iné motivácie. Ich podstatu ukazujeme na tvorbe posledných, najmladších generácií moderny Slovenska. Naša polemika s vulgárne sociologickým pojmom *Generácia 1909* tak napokon končí paradoxným poznáním: z nášho pohľadu až tí, ktorí boli doteraz považovaní za nadrealistické „svedomie doby“, napokon dosiahli – v krátkych periódach rokov 1935 – 1942

a najmä 1946 – 1949 – métu, pred ktorou kompromisne zastali Bazovský, Fulla, ale aj Galanda a Sokol. Totiž konečné, definitívne a najmä svojprávne obsadenie štatutárneho územia autentickej maliarskej moderny.

Akým spôsobom sa tento model prejavil v spracovaní materiálu a v samotnej štruktúre knihy? Prečo sa napríklad zaoberá len alebo prevažne maliarstvom a sochárstvom, ale nie aj napríklad až mýticky významnou grafikou?

(J. A.) Výčitku o vynechaní grafiky som počul azda najčastejšie. Nepovažujem ju však za celkom korektnú. Medzivojnová grafika v podstate len kopírovala dianie v maliarstve. A len niekedy ho predbiehala. V takýchto prípadoch (Krón, Sokol, Fulla) je jej prínos v našej knihe zohľadnený. Viac ma mrzí absencia architektúry, ale napríklad aj fotografie, niektorých druhov úžitkového umení či scénografie. Mnohé naše súdy by na takomto rozšírenom podkladovom materiáli boli ešte presvedčivejšie. Vtip je v tom, že sme nemohli a napokon ani nechceli napísať akúsi encyklopédiu. Počas troch rokov prekonával text knihy rozličné, často dosť podstatné zmeny. V zásade pritom išlo vždy o zostručňovanie, názorové prečisťovanie, zhutňovanie východiskových textových variantov. Utvrdili sme sa pritom v jednej, pre nás rozhodujúcej ctižiadosti: postihnúť hlavné kontúry celkového obrazu umeleckého diania, jeho určujúce motivácie a prevažujúce výtvarné koncepcie. V tomto záujme sme, niekedy i s lútosťou, rezignovali na menej významné dejinné „odbočky“ či alternatívy len sprevádzajúce základný stav rozloženia umeleckých názorov, myšlienkových i štýlových smerovaní našej výtvarnej moderny. Aby však bolo tiež jasné – v spomínaných ohľadoch uznávame možnosť istej kritiky. Zároveň sa však domnievame, že takto zacielené výhrady budú vždy do istej miery zoslabené existenciou viacerých encyklopedických publikácií, množstva heuristických kompendií, ktoré v čase publikovania dejepisných syntéz Várossa, Saučina, Vaculíka, Peterajovej a ďalších ešte neboli k dispozícii. Dnešný čitateľ si tak naše sumarizujúce výklady môže ľahšie doplniť o chýbajúce jednotlivosti.

(K. B.) Spojenie maliarstva a sochárstva na pôdoryse jednej knihy nebolo celkom bez problémov a bolo vlastne oveľa komplikovanejšou záležitosťou, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Vývojová odlišnosť, nesúbežnosť a aj nesúmerateľnosť oboch disciplín je ostatne dobre známa. Chýbali tu avantgardné výboje, nebolo tu zreteľnejšej jednoty ideovo-estetických koncepcií, skromné boli experimenty a ojedinelé nové iniciatívy. Napriek tomu sme boli toho názoru, že spojenie oboch druhov na pôdoryse jednej knihy by mohlo podať komplexnejšiu predstavu ich vývoja v uvedenom časovom období. Aj preto sme sa pokúsili nájsť a zdôrazniť momenty, problémy, ktoré uvedené disciplíny spájali, ale i rozdeľovali. Vysvetliť, prečo k tomu dochádzalo.

Oproti pôvodným plánom – pokiaľ som informovaný – bola vypustená z projektu kapitola o medzinárodných súvislostiach výtvarnej moderny Slovenska? Napriek tomu ste tento problém v publikácii neobišli. Ako by ste zhodnotili prínos slovenskej moderny, prípadne maliarstva a sochárstva zvlášť v širšom kontexte stredoeurópskeho alebo európskeho modernizmu?

(J. A.) Na kapitole o slovenských „križovatkách avantgárd“ svojho času pracovala a predpokladám, že ešte pracuje, naša kolegyňa z akademického grantu Iva Mojžišová. V čase písania a vydania Moderny však ešte s textom nebola dostatočne spokojná. A my sme boli nedočkaví a mali sme práve vtedy na knihu sponzorské peniaze. V každom prípade ale dúfam a verím, že Iva knihu na túto tému raz vydá. Želám jej to naozaj z celého srdca. Už aj preto, že bola – aspoň pre mňa – jediná, ktorá ma pri písaní knihy morálne podporovala a povzbudzovala. A to pri známej ľahostajnosti (ak už nie rovno nevraživosti) slovenského kunsthistorika voči práci a prípadnému úspechu „toho druhého“ nie je skutočne málo. Napokon, Ivine názory sú v našej knihe aspoň implicitne prítomné. Práve jej zásadné štúdie o ŠUR boli pre nás dôležitým východiskom i pre popis vonkajších súvislostí našej moderny. **(K. B.)** Tým sa vlastne dostávame k druhej časti tvojej otázky. Problém, či bola moderna Slovenska európskym alebo typicky provinciálnym fenoménom, je v našej knihe ťažiskový a je riešený zo všetkých dostupných aspektov. Naša odpoveď sa nakoniec priklonila k druhej možnosti. Už len preto, že – až na výnimky – si výtvarné úsilie Slovenska rokov 1890 – 1949 nikdy explicitne, ale vlastne ani implicitne métu modernity nekládli za svoj prvoradý cieľ. „Provincialita“ sa však na druhej strane nezdá celkom korektnou charakteristikou povahy moderny Slovenska. Jej duchovný zmysel nebol totiž len výsledkom uzavretosti, myšlienkového odtažitého slovenskej spoločnosti na počiatku jej moderných dejín. Bol aj diferencovaným, nesporne zaujímavým a umelecky nezameniteľným dôsledkom vedomej a umelecky slobodnej dištancie od ortodoxie modernizmu, v mene cieľov, ktoré sa práve v špecifickom stredoeurópskom priestore vždy pokladali za dôležitejšie. Preto viacej ako provincialita nám pre označenie tohto zvláštneho európskeho kontextu moderny Slovenska vyhovuje termín Jána Bakoša „križovatka kultúr“. Nie teda ako predstava jednosmerného odovzdávania podnetov vyššej, centrálnej kultúry pasívnej provincii. Príťažlivosť a aktuálnosť špičkových výtvarných zjavov našej moderny totiž nebola založená v prvom pláne na púhej domestifikácii príkladov európskej moderny, ale na inšpiratívnom prelínaní podnetov jej periférnych, stredoeurópskych prúdení.

S tým súvisí aj ďalšia otázka. Pod výtvarnou modernou Slovenska sa automaticky a predovšetkým rozumie moderna v malbe, prípadne aj grafike. Ako je to so sochárskou modernou pred vystúpením jej tzv. zakladateľských osobností začiatkom 40. rokov 20. storočia?

(K. B.) So sochárstvom to bolo naozaj po každej stránke komplikovanejšie. Až od konca 30. rokov začal Jozef Kostka svojou tvorbou programovo premostovať slovenské sochárstvo s moderným európskym príkladom (predovšetkým českým a francúzskym sochárstvom). Otvorene, sugestívne, monumentálne. O jeho zakladateľskej úlohe v modernom slovenskom sochárstve, tak ako o úlohe trochu neskoršej a inak zameranej tvorby Rudolfa Uhra, niet pochyb. V porovnaní s maliarstvom však skutočne išlo o značné oneskorenie, ktoré však vyplývalo zo špecifickosti sociokultúrnych funkcií, ktoré sochárstvo začalo plniť po vzniku samostatného štátu, zo „služby“ konkrétnemu spoločenskému účelu, kde moderný výraz zákonite nenachádzal ani svoje miesto, ani uplatnenie. Jedine postavy ako Koniarek a Murmann mohli „konkurovať“

súdobým snahám v maliarstve, ale ich tvorivý osud bol kvôli mnohým okolnostiam zložitý. Kým u Murmanna ide len o torzo diela, ktorého základ bol až príliš viazaný na vzory (Maillol), Koniarek zanechal diferencovanejší odkaz – jeho dielo sa rozčlenilo na dve diametrálne odlišné časti (pri troške zjednodušenia by sme ich mohli nazvať tradicionalistickou – „národnou“ a modernou – „európskou“), avšak vo svojom celku sa dnes javí skôr ako zjav oneskorene romantický než moderný. Až na ojedinelé iniciatívy (Kováčiková-Horová) v slovenskom sochárstve do 40. rokov išlo o svojský „pohyb v štýlovom kruhu“, v ktorom inšpirácie siahali, zjednodušene povedané, od Rodina k Maillolovi (aj tu išlo o nadväznosť na konzervatívnejšie polohy najmä Rodinovo diela, jeho moderný duch pre slovenské sochárstvo komplexne „zviditeľnil“ až Kostka). Na experimenty kubizmu či abstrakcie, ktoré otvorili cestu moderným sochárskym iniciatívam, u nás nenachádzame v tom čase temer žiadnu odozvu. Základným, objektívne doložitelným paradoxom zostáva však skutočnosť, že prvky a problémy, ktoré slovenské sochárstvo vo chvíľach svojho konštituovania akceptovalo ako „moderné“, boli v európskom kontexte vnímané väčšmi ako zavŕšenie vývinového oblúku než ako začiatok novej, modernej tradície. Vývinový pohyb k moderne a stotožnenie sa s jej duchovnými i výrazovými princípmi sa v slovenskom sochárstve v celej šírke zákonite definoval až oveľa neskôr, za hranicami skúmaného obdobia: ale aj potom sa nové iniciatívy uskutočňovali zasa skokmi, diskontinuitne, útržkovo, bez kauzálnej následnosti, v nadväznosti na rozmanité vzory, problémy i časové vývinové stupne. Ale podobný model nachádzame aj v iných disciplínach. Je to takpovediac naše všeobecnejšie „špecifikum“. Preto dôsledné poznanie kauzality vývoja slovenského sochárstva v prvej polovici 20. storočia, ak aj nie je zaujímavé, tak je možno aspoň trochu „poučné“.

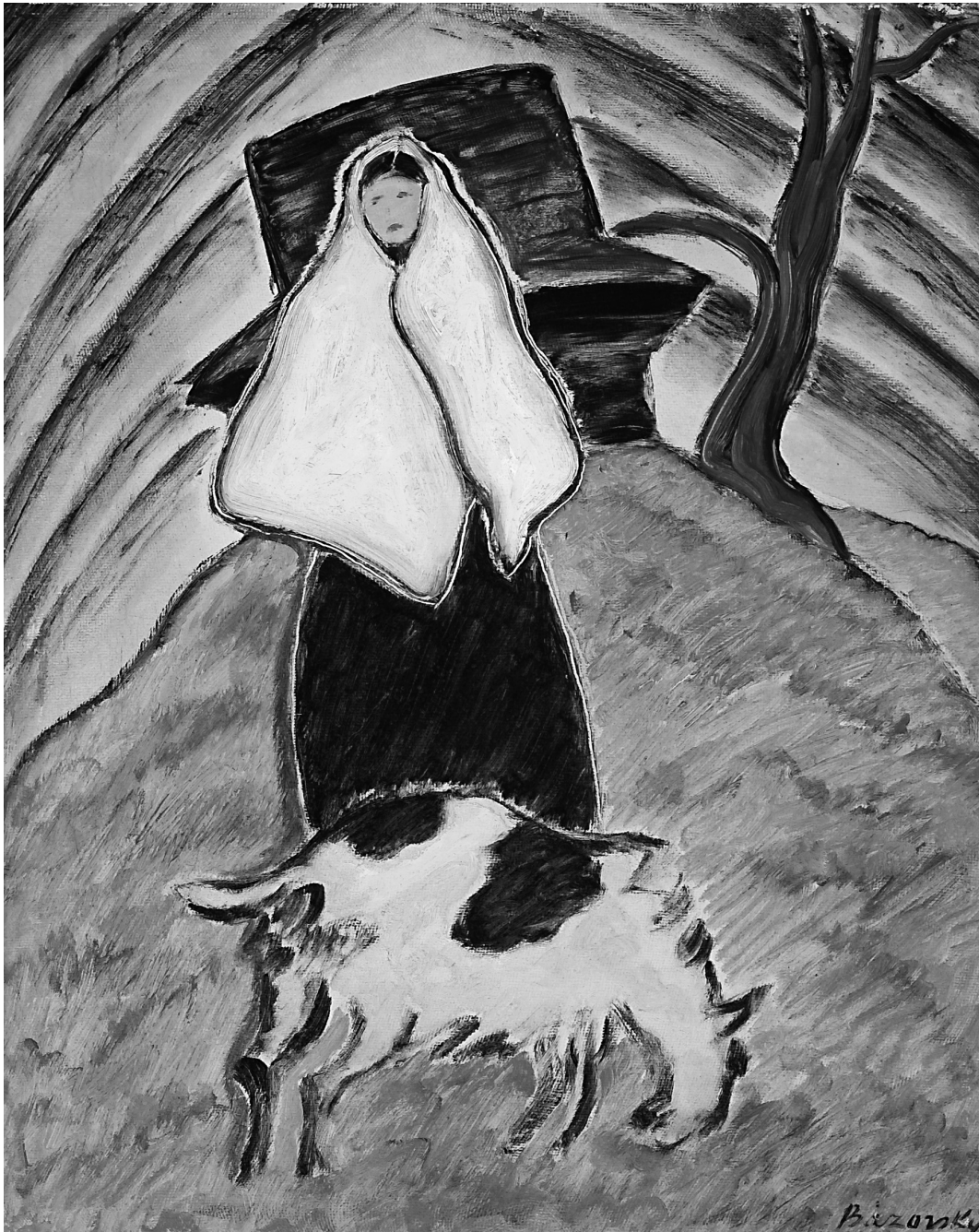
Ak vychádzame z vami zdôrazneného pluralitného, multikultúrneho a multinacionálneho modelu výtvarnej moderny Slovenska, ako sa potom javí otázka jej autentickosti a špecifickosti? Dá sa vôbec hovoriť o špecificky slovenskej ceste, slovenskej nie v zmysle číro nacionálnom?

(J. A.) Dá i nedá. Záleží na uhle pohľadu. Tak napríklad – takmer súbežne s Modernou som sa podieľal na veľkorysom nemeckom projekte *Bauhaus im Osten*. Jeho vedúca, nemecká kunsthistorička Susanne Anna, pre mňa dosť prekvapujúco a pravdupovediac nepochopiteľne, nachádzala to najpodstatnejšie špecifikum nášho modernizmu v neopakovateľnom prelínaní avantgardného a nacionalistického. My sme v našej knihe dokázali, že ak by to tak bolo, tak by išlo o priam klasický príklad *contradictio in adjecto*. Predstavu o nedomodernéj moderne. V prípade našej moderny totiž nešlo o neproblematické súznenie, ale o fatálnu, hlboko protirečivú a konfliktnú povinnosť výberu medzi slovenským a moderným. Povinnosť, ktorá v konečných dôsledkoch neumožnila programovo slovenskej moderne byť skutočne modernou. Autentický modernizmus sme v našej knihe nachádzali skôr v anacionálnych prúdeniach, pre ktoré nutnosť „vychovávať národ“ jednoducho neexistovala. Ale približne od rozhrania 20. a 30. rokov nemožno už maliarsku modernu Slovenska ani teoreticky diferencovať na jednotlivé nacionálne prúdy. Ich hlavní predstavitelia nakoniec dospeli k zjednoteniu programových cieľov. Malovali

štýlovo rovnorodým spôsobom, nie však celkom o tom istom. Diferencovala ich odlišná sociokultúrna situovanosť. Kým príslušníci „väčšinového“ (slovenského) národa narážali na anachronickú tendenčnosť, menšinoví (najmä maďarskí) výtvarníci boli vo svojom rozlete limitovaní kultúrnou neurčitou svojho postavenia. Jedno i druhé však bolo len odleskom provinciality slovenského prostredia, jeho obracania sa k minulosti, rovnako k mýtickej „slovenskej“, ako k reálnejšej, ale takisto nenávratne stratenej „hornouhorskej“. Táto predurčenosť kultúry medzivojnového Slovenska bola ešte podporená jeho regionálnou roztrieštenosťou na vzájomne nekomunikujúce malomestské enklávy, neexistenciou určujúceho modernistického mestského centra. Internacionálny modernizmus bol vo svojej podstate umením mesta, veľkomesta. Košice dvadsiatych a Bratislava tridsiatych rokov nikdy neboli nielen Parížom, ale ani Prahou, Budapešťou, Viedňou, Mníchovom. Ako všetky naše ostatné kultúrne centrá podliehali určitým civilizačným deviáciám, ktoré neboli západnej veľkomestskej kultúre známe. Proces urbanizácie, ktorý inde začal už na začiatku storočia, tu nikdy nebol dokončený, respektíve bol chaotickou industrializáciou našich malomiest pokrivený, stal sa paródiou samého seba. Nikdy nedosiahol takú kvalitu, aby postavil výtvarné umenie do produktívnej konfrontácie s duchovnými formami života, ale i vizuálnym štýlom „megapolis“. To spôsobilo dlhé pretrvávanie nelogického spolužitia protikladných civilizačných modelov vedľa seba, bez ich vzájomného vylúčovania: tradičného a novodobého, rurálneho a urbánneho, dedinského a mestského. V tejto špeciálnej kultúrnej situácii nadobúda umelecká izolácia našich modernistov „zakladateľských“ generácií celkom konkrétny zmysel a má fatálne dôsledky pre ich umenie. Ukázali sme ako Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda, rovnako ako trebárs Imrich Weiner-Král či Július Jakoby bez problémov zamieňali, vzájomne miešali ikonografiu, a tým aj duchovné významy „súčasného“ a „minulého“, „prírodného“ a „civilizačného“. Veď na bratislavskej či košickej periférii vlastne nekončilo mesto, ale začínal v podstate ešte nenarušený, „patriarchálny“ vidiek! A práve v tejto synkretickej, logicky protirečivej a konfliktnéj súbežnosti tradičného a moderného, ktorú jeho západný protipól v autentickej podobe jednoducho nemohol poznať, spočíva zvláštnosť nášho modernizmu. A aj preto sú v našom prípade všetky analógie s príkladmi európskej moderny len podmienené.

Od vydania publikácie už uplynul pomerne dlhý čas. Ako si vysvetľujete až zarážajúci nedostatok záujmu odbornej verejnosti – aj s ohľadom na zdôrazňovanú inakosť vášho pohľadu?

(K. B.) Keď už bolo vydanie knihy na spadnutie, tak sme si slúbili, že sa nijakým spôsobom nebudeme zapájať do polemík, ktoré vyvolá. Pretože diskusiu a to tvrdú diskusiu sme očakávali a domnievali sme sa, že knižka je natoľko dobrá, že sama o sebe obstoje voči každej serióznej mienenej výhrade. Dnes po polroku od vydania musíme priznať, že sme sa hlboko mylili. Okolo knižky zavládlo akési „sprisahanie mlčania“. Okrem viacerých plus mínus oslavných novinárskych recenzií niet jediného ohlasu z odbornej obce. Osobne sme čakali najmä reakciu na našu radikálnu polemiku a v istom zmysle i odmietnutie zaužívaného pojmu *Generácia 1909*. Nekonalo sa však celkom nič. Dokonca ani kuloárne. Možno že čítanie



Miloš Alexander Bazovský:
Chudobná paša. 1922 - 1942.
Slovenská národná galéria. Foto:
Fotoarchív SNG v Bratislave

sedemstostranovej „bichly“ trvá tým našim „mienkotvorným“ kolegom príliš dlho. Takže predbežne môžeme len hádať: buď je kniha taká bezchybná, alebo taká bezvýznamná, že nestojí za polemickú kunsthistorickú zmienku. Popravde, po čase to už ani nie je zaujímavé. Pretože tentoraz nezafungovala známa pravda o tom, že horšia než negatívna je žiadna recenzia. (J. A.) Mal som napríklad desiatky telefonátov. Renomovaní a začínajúci zberatelia umenia (i českí), potom predovšetkým tí, čo sa nazývajú milovníci umenia, viacerí významní výtvarníci a neviem kto ešte prijali knihu s neskrývaným uznaním. Napokon dnes už je tu i vecný dôkaz jej úspechu: napriek na naše pomery astronomickéj predajnej cene, je už celý náklad knihy rozpredaný. Máme i ohlasy, ktoré si vážime azda najviac: ďakovné listy dvoch žijúcich aktérov našej knihy: Ester Šimerovej-Martinčekovej a Ernesta Zmetáka. Práve pán Zmeták mi pri jednom rozhovore o „sprisahani mlčania“

kontroval, že ide skôr o „sprisahanie nacionalistov“. Neviem. Mňa skôr povzbudzuje, že kniha je permanentne zapožičaná a xeroxovaná v študovni knižnice SNG. Myslím totiž, že práve mladí, budúci či začínajúci kunsthistorici sú jediní schopní čítať našu Modernu bez odborných, osobných, generačných, politických či iných predsudkov a je teda aspoň aký-taký predpoklad, že ju i správne pochopia.

Obaja máte skúsenosť viacročného pôsobenia na odborných postoch v Slovenskej národnej galérii. Ako vidíte súčasný stav a možné perspektívy tejto jubilujúcej, večne problémovej, ba z pohľadu viacerých až sprofanovanej inštitúcie?

(J. A.) Konečne sa pýtaš na niečo aktuálne. Teda na to, čo zaujíma aj niekoho iného, okrem nás troch. Bojím sa ale, že moja odpoveď nebude v čase publikovania nášho rozhovoru

už aktuálna. Slovenská národná galéria čaká v tejto chvíli na príchod nového riaditeľa. Pretože jednou z tragédií SNG bola a, žiaľ, i ostala skutočnosť, že s ňou relevantné okolie „narába“ ako s politickou inštitúciou. Byť jej riaditeľom teda znamená zastávať vyslovene politickú funkciu. Čo by však mal spraviť nový riaditeľ galérie – odborník zohľadňujúci jej reálny „súčasný stav a perspektívy“? Predovšetkým a ihneď zavrieť jej do neba volajúco schátralé expozičné priestory a začať s ich (niekoľkoročnou) rekonštrukciou. A s tým súbežne, „osem rokov po“, konečne začať seriózne riešiť zásadné koncepčné problémy jej ďalšej existencie. Napríklad hľadať metódu ako stvoriť sieť skutočne reprezentatívnych stálych expozícií (aj v spolupráci s inými národnými múzejnými inštitúciami) a tak vytvoriť predpoklady pre vznik nadmestskeho, nadregionálneho, nadnárodného kultúrneho centra. Presvedčiť najlepších odborníkov, aby pre tieto expozície napísali scenáre. Zaplatiť najlepších architektov a realizáciu ich projektov. A v rámci toho nájsť – nevyhnutne – nové budovy nielen pre expozície a výstavy, ale aj pre depozitáre, laboratóriá, archívy, ateliéry. Získať lukratívnych sponzorov katalógov a zborníkov, v priamych kontaktoch obnoviť zahraničné styky, priviesť od partnerských inštitúcií v zahraničí atraktívne výstavy a tak obnoviť spoločenský rešpekt inštitúcie, realizovať vlastné umeleckohistorické projekty a takto zvýrazniť odborné renomé galérie, pokračovať vo vedecky, a nie tendenčne zdôvodnenej nákupnej činnosti, ktorá je len tak mimochodom už viac ako päť rokov celkom zastavená atď. atď. Čo však v skutočnosti môže spraviť nový riaditeľ-politik? Predovšetkým, v žiadnom prípade nemôže zavrieť galériu. Pretože jeho prvým príkazaním bude, že nesmie meniť jej vynútený imidž, podľa ktorého je SNG v podstate len jeden z viacerých bratislavských, celkom neexkluzívnych výstavných priestorov, slúžiacich hlavne pre nikoho, okrem ich aktérov, nevzrušujúce striedanie monografických výstav súčasného slovenského výtvarného umenia. Už len preto, že bol zvolený ako rukojemník skupiny práve preferovaných výtvarníkov. A tých – ak nie je náš riaditeľ náhodou nejaký kamikadze – treba vystavovať, vystavovať a ešte raz vystavovať. Do tejto zároveň sebaopodporujúcej i sebaopierajúcej činnosti musí náš politický riaditeľ samozrejme aj investovať: gros z toho mála, čo ministerstvo pridelí. Len preboha žiadne donkichotské, mimočasové historiografické projekty! Lebo ako raz povedal jeden z tých súčasných nezastupiteľných majstrov umenia: „Koho už dnes zaujíma nejaký Bohúň?“ To všetko však samozrejme, z vyššie uvedených dôvodov, neprinesie žiadané efekty a tí istí, čo riaditeľa-politika dosadili, začnú byť po čase s ním nespokojní a milého riaditeľa odvolajú z tých istých príčin, pre ktoré ho menovali. Totiž, že svoju funkciu nezastával výsostne odborne. Alebo budú nejaké nové či predčasné voľby a k moci prídu iní „tvorcovia riaditeľov“. A tak ďalej a tak ďalej a do nekonečna. Aby si ma správne pochopil: SNG je moja srdcová záležitosť, dlhé roky som tu pracoval s ľuďmi, z ktorých si väčšinu dodnes vážim a dodnes tam mám veľa osobných priateľov. Galériu, jej potreby i latentné možnosti poznám možno lepšie, než väčšina z tých, ktorí sa – rovnako ako v minulosti i dnes – z času na čas vynárajú ako jej jediní oprávnení záchrancovia. Proti nim tvrdím, že Slovenská národná galéria nie je „sprofanovaná inštitúciou“. Inštitúciou v pravom slova zmysle sa totiž za päťdesiat rokov svojej existencie nestala. Pretože sa ňou v tomto našom malom slovenskom Kocúrke ani stať nemohla.

(K. B.) Vrelo súhlasím so všetkým, čo kolega povedal. Keďže poznám problémy SNG zvnútra, dovoľm si vysloviť priam „kacírsku“ myšlienku, že v krátkodobom horizonte sú v tejto chvíli úplne zbytočné akékoľvek utopické vízie ako Galériu reštrukturalizovať, či reorganizovať, či ako rýchlo „dobehnúť“ zmeškaný svet, ale každý, kto sa ujme jej vedenia, by mal v čo najkratšom čase urobiť jedno: uzavrieť premostenie a nájsť prostriedky na jeho rekonštrukciu (žiadne veľké svetové výstavy „neprídu“ do priestorov, ktoré sú nedôstojne špinavé, kam pravidelne, keď prší, zateká na exponáty (!), kde nie je možné udržať stabilnú teplotu a vlhkosť atď.). A len na doplnenie: mali by sme si prestať myliť Slovenskú národnú galériu s „Kunsthalle“, či jednostranne stotožňovať jej úlohu iba s funkciou MOMA (Museum of Modern Art) – a rýchlo sa pokúsiť na Slovensku vytvoriť predpoklady k ustanoveniu inštitúcií tohto typu. V dlhodobom – programovom – horizonte by sa Slovenská národná galéria mala sústrediť na prípravu vážnych umeleckohistorických projektov, na výstavy interpretačné, problémové (pravdaže aj v medzinárodnej spolupráci), analýzy kratších historických celkov, ale aj na veľké tímové, syntetické projekty. Hlavne obnoviť funkciu, ktorá jej vyplýva priamo zo štatútu – byť konečne „znovu“ zberateľskou inštitúciou. A ešte si želim, aby expozičné a výstavné sály nezívali prázdnotou, aby tu bolo možné stretnúť, tak ako je to bežné v ktorejkoľvek západoeurópskej galérii, hlúčky kresliacich a zainteresovanému slovu načúvajúcich detí. Ale to sú len sny...

O obchode s umením, zberateľstve, falzifikátoch a znalectve, o kultúrnej politike, slovenskej moderne, starom a súčasnom umení ...

(Výber z úvodníkov Jána Abelovského v aukčných katalógoch spoločnosti SOGA 1998 – 2011)

... Dnes už možno azda bez pochybností tvrdiť, že profilácia umeleckohistorického záberu našej aukčnej spoločnosti je ukončená. Napokon, prirodzene vyplynula z charakteru existujúcej ponuky i dopytu na našom trhu s výtvarným umením. Je preto viac-menej isté, že aspoň pre najbližšie obdobie sa do dražobného predaja budú dostávať predovšetkým maliarske diela klasikov slovenskej moderny – Mallého, Benku, Bazovského, Alexyho, Weinerja, Jakobyho, Sokola, Hložníka a ďalších. Rovnako sa zdá, že pomerne široká klientela sa orientuje na maliarov prelomu storočí, najmä Mednyánszkeho, Katonu, Halásza, Schurmanna, Čordáka a ďalších. Niet sa čo diviť – títo autori dosahujú pomerne vysoké cenové relácie nielen na našom, ale i maďarskom či rakúskom trhu s výtvarným umením. Tradičné kultúrne prepojenie medzi Slovenskom a Maďarskom vysvetľuje aj príťažlivosť tvorby reprezentantov maďarskej moderny. Tu však – rovnako ako v prípade českého umenia – bude zrejme i naďalej fungovať princíp výberovosti. Najlepšie predajné sú takzvané „veľké mená“. Špecializovaní zberatelia idúci aj v tejto oblasti výlučne po kvalite konkrétneho obrazu či sochy sú zatiaľ výnimkou. Otvoreným problémom zostáva ponuka európskeho a svetového výtvarného umenia. I keď, najmä pri dielach staršieho dáta, sa nám už podarilo predstaviť viacero diel nezanedbateľnej úrovne, absolútna špička sa zatiaľ – s výnimkou grafiky – v našej prezentácii neobjavila. To je však iste len otázka času. Súvisí to aj s možnosťou nákupu i predaja zahraničnej klientely na našich aukciách, ktorá je v rámci existujúcej legislatívy v podstatnej miere obmedzená. Zákonitosti trhu si však v budúcnosti určite vynúti úpravy príslušných predpisov. Je totiž celkom logické, že spoločnou históriou vytvorené, tradičné prepojenia medzi Bratislavou, Viedňou, Prahou a Budapešťou musia byť aj v tejto oblasti skôr či neskôr obnovené. Tým sa zároveň vytvoria nové možnosti, ktorých kvalitu a rozsah možno v súčasnosti len ťažko odhadnúť. ...

5. jarná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 17. marec 1998

... V neposlednom rade výstavná sieň SOGY má byť miestom, kde sa bude overovať koncepcia postupného budovania výtvarných a umeleckých fondov našej aukčnej siene. V tom netreba vidieť žiadny samoučel či skrytú reklamu. Niekde – dúfame, že v neďalekej budúcnosti – sa pred nami črtá vízia umeleckohistoricky konzistentnej stálej expozície výtvarných zbierok SOGY. Už od počiatku našich aktivít nám totiž bolo jasné, že zmysel existencie SOGY nemožno nachádzať len v čírom obchode, výlučnej komercii. SOGA mala a má aj hlbšie ambície. Chce sa stať – v rámci možností, ktoré si práve vlastnými obchodnými výsledkami vytvorí – nezastupiteľnou kultúrnou ustanovizňou. ...

6. letná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 26. máj 1998

... Filozofia SOGY totiž od počiatku nestála na rýchлом zbohatnutí. Vychádzala z presvedčenia, ktoré zdieľal so zakladateľmi firmy málokto. Totiž, že aukčný predaj je aj u nás najperspektívnejšou formou obchodu s výtvarným umením. Zároveň však aj z poznania, že sa púšťajú do niečoho, čo na Slovensku nemá žiadnu bezprostrednú tradíciu. Ambíciou teda bolo (muselo byť) vybudovať aukčný dom porovnateľný s európskym štandardom. A to si vyžadovalo a stále vyžaduje veľké investície. Skrátka – naše podnikanie nie je rozhodne korunovou záležitosťou: jedna aukcia stojí plus-mínus 500 tisíc. Suma sumárum – doterajšia sedmička našich aukcií bola šťastná predovšetkým v tom, že SOGA je nezastupiteľne tu a atraktivnosťou a finančnou výhodnosťou svojich služieb sa zrejme už natrvalo usadila na trhu s výtvarným umením. Aký je však ten náš, slovenský trh s výtvarným umením? Posledných sedem-osem rokov štátne galérie a múzeá skončili so sústavnejšou nákupnou činnosťou. To je so zreteľom na serióznosť trhu veľmi zlé. Nielen preto, že chýbajú záväzné cenové precedensy. Štátne a verejnoprávne galérie sú vždy a všade aj garantmi kritérií, určovateľmi umeleckých kvalít. To všetko tu zúfalo chýba a plodí nielen cenový, ale aj hodnotový zmatok. A čo existuje okrem toho? Zopár „konkurenčných“ aukčných spoločností – zatiaľ, zdá sa – len „na jedno použitie“. Ďalej starožitnícky obchod, ktorý je vo viditeľnej kríze, a niekoľko kvalitnejších súkromných galérií, ktoré by bez bočných, sponzorských príjmov zrejme neprežili. A napokon, a predovšetkým, pokútny obchod... V každom prípade mám dnes a denne pocit, že SOGA pracuje v akomsi kultúrnom vzduchoprázdne. A to plodí tlaky a nároky, ktoré súkromná obchodná firma jednoducho nemôže naplniť. Nemôže byť napríklad výhradným či dokonca jediným predajným miestom diel žijúcich výtvarných umelcov, ktorých je na Slovensku – ak sa nemýlim – viac ako tri tisíc. Nemôže byť ani osvetovou inštitúciou vychovávajúcou k dobrému vkusu, orientujúcou ľudí v labyrinte umeleckej ponuky. Môže a chce sa na týchto činnostiach či procesoch podieľať, nemôže ich však určovať. Jediné, čo naozaj musí, je úspešne obchodovať. A z tohto všetkého vzniká pocit chodenia v uzavretom kruhu. Úspešne obchodovať, a tým aj zvyšovať zisk, sa dá len v kultivovanom kultúrnom okolí. Vytvárať také prostredie však znamená dlhodobo nenávratné investície, presahujúce finančné možnosti a napokon aj nepísaný „štátut“ súkromnej firmy. Na druhej strane náš „biznis“ nie je a nemôže byť – práve „tu a teraz“, na Slovensku – iba o predávaní a kupovaní. Vo svojej najvnútornejšie podstate je to nadovšetko spoločenská, kultúrna záležitosť. A kultúra je aj od slova kultivovať. Takže nám teraz ide predovšetkým o kultiváciu obchodu s umením. To však vôbec nie je banálny cieľ. Prerod „podomového“ priekupníctva na dôstojný, po všetkých stránkach seriózny obchod nie je a nebude ani u nás jednoduchou záležitosťou. SOGA v našich podmienkach teda nemôže byť len čisto

komerčnou firmou. Musí sa stať kultúrnou inštitúciou. To by sa nemalo chápať ako nejaká nadnesená fráza či kvázi reklamná floskula. Chcem tým naznačiť len to, že jedno (teda obchod) v zásade nevylučuje druhé (teda kultúru). Uvediem celkom konkrétny prípad. Nedávno sme otvorili našu stálu výstavnú sieň. A uviedli sme ju výstavou Mikuláša Galandu a maliarov skupiny nazvanej jeho menom. V tejto voľbe bol – okrem iného – skrytý istý signál našim terajším i budúcim klientom. Pre našu výtvarnú kritiku sú dnes Barčík, Lалуha, Paštéka, Krivoš, Kompánek a ďalší modernými klasikmi. Nie tak pre bežných zberateľov. Lady sa však postupne lámu a blízkosť prelomu cítime práve u týchto výtvarníkov. Ak sa tak stane, pre našu zberateľskú obec sa vlastne – aspoň latentne – otvorí doteraz v podstate nezmapované územie „súčasného“ umenia. A tam už bude orientácia o čosi ťažšia. Chceme k nej prispieť i my a dať šancu renomovaným i talentovaným začínajúcim kurátorom, aby prezentovali vlastné názory na skutočné hodnoty aktuálnej výtvarnej scény. Naša stála výstavná sieň je však aj predobrazom jedného nášho „romantického“ projektu. Má sa stať miestom, kde sa bude overovať koncepcia postupného budovania výtvarných a umeleckých fondov našej aukčnej siene. Tento idealistický zámysel má ale celkom pragmatické pozadie. Naše doterajšie úspechy nás totiž v istom zmysle doviedli do akejsi akvizičnej pasce. Najmä diela význačných osobností moderny Slovenska dosiahli za uplynulý rok na našich aukciách dramatický cenový rast. Tým sa zároveň vytvorila na trhu nepríjemná patová situácia: obrazy Benku a ostatných sa prakticky nedajú získať do ponuky za takú cenu, aby ich okamžitý predaj bol primerane výhodný. Obchodný cit velí počkať pár rokov, vystihnúť ďalší cyklus nárastu cien. Chtiac-nechtiac tak meníme i spôsob našej práce, nášho myslenia. Doteraz sme žili od aukcie k aukcii. Teraz už vieme, že budúcnosť v tomto obchode patrí tým, ktorí sú stále „o krok vpred“. V našom prípade to znamená budovať ucelené zbierkové bloky, výtvarné fondy „na neskoršie použitie“. Máme už určitú predstavu o našich stálych zbierkach – kolekciami osobností moderny Slovenska, zbierky umenia šesťdesiatych rokov či autorov našej postmodernej prelomových časov záveru osemdesiatych rokov. Vidno teda, že v SOGE všetko so všetkým podivuhodne súvisí – i tie najromantickejšie zámysly nájdú skôr či neskôr svoj praktický zmysel. A to je, myslím, dobre.

9. jesenná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 17. september 1998

... Domnievam sa, že len málokto do dôsledkov chápe princíp „služby“ poskytovanej aukčnou spoločnosťou. Naši klienti vnímajú často len našu províziu a majú pocit, že takýmto predajom reálne strácajú časť „vlastných“ peňazí a žiadnu viditeľnú protihodnotu nezískavajú. Pritom neodškriepiteľnou, inde a inak nemožnou výhodou pre klienta je fakt, že sa tu zorganizuje prítomnosť viacerých záujemcov o jeho dielo v jednu a tú istú chvíľu. Predajná cena teda nevzniká kompromisom medzi subjektívnymi predstavami predávajúceho a kupujúceho, ale v strete ponúk viacerých kupujúcich. Dosiahnutá cena je teda najbližšie k objektívnej trhovej hodnote diela. Ale aj kupujúci sú v oveľa lepšej situácii, než v obyčajnom obchode. Z „hromadnej“ povahy aukčného predaja totiž logicky vyplýva, že vyvolávacie ceny musia byť stanovované podľa princípu precedensu. Nezdôvodnené cenové výkyvy – na rozdiel od komisionálneho predaja – sú

teda menej časté, pretože ceny musia rešpektovať objektívny, reálnymi predajmi potvrdený „kurz“ toho-ktorého umelca. Navyše, ponuka je vopred selektovaná z hľadiska kvality a nie je teda náhodná ako v bežnom obchode.

Je jasné, že vyššie spomínané princípy fungujú len na vyspelom trhu s výtvarným umením. A ten sa u nás už pomaly vytvára. Kým na našej prvej aukcii dražilo zopár jednotlivcov, tak na poslednej to už bolo niekoľko desiatok seriózných, solventných a rozhladených kupcov. Z toho všetkého teda pre nás (ale i pre vás) vyplývajú dôležité uzávery. Naša spoločnosť pri uzatváraní dohôd o sprostredkovaní predaja – chtiac-nechtiac – musí čoraz dôslednejšie rešpektovať dané a objektívne doložiteľné cenové relácie nielen nášho, ale i českého, maďarského či rakúskeho trhu s výtvarným umením. Každý len trochu zorientovanejší zberateľ vie, o čom hovorím. Najmä zásluhou existujúcej „izolacionistickej“ legislatívy, cenové diferencie, niekedy až absurdné rozdiely medzi slovenským a stredo európskym trhom ešte existujú. Nemôžu však pretrvávať donekonečna. Aspoň nie v ponuke SOGY, ktorá má jednu určujúcu ambíciu: chce pre kupujúcich i predávajúcich vytvoriť ak už nie ideálne, tak aspoň primerané prostredie pre obojstranne výhodný obchod. Jedným zo znakov vyspelého trhu s výtvarným umením je však aj jeho absolútny záber, umeleckohistorická celostnosť ponuky. I v tomto smere pociťujeme závažné rezervy. Doterajších dvanásť aukcií SOGY sa sústredilo predovšetkým na staršie výtvarné umenie. Rešpektovali sme pritom zjavnú konzervatívnosť väčšiny našej klientely. Každý, kto dlhšie pracuje v tejto branži, mi isto potvrdí nie príliš povzbudzujúci fakt. Totiž, že u nás – oveľa viac ako inde – premeny všeobecného vkusu málokedy kopírujú zmeny výtvarno-kritických súdov. Ako mi to raz povedal jeden významný výtvarník – tolerancia slovenského milovníka či zberateľa umenia končí (česť výnimkám!) kdesi pri fauvizme (čiže pri štýle, ktorý bol „moderný“ ešte pred prvou svetovou vojnou). Pre nás konkrétne to znamená, že hranica obchodných istôt je vytýčená kdesi pri našich moderných klasikoch (Brunovský, Paštéka, Krivoš, Láluha, Kompánek...). Všetko ostatné – mladšie, súčasnejšie a aktuálnejšie je nevypočítateľným a do značnej miery i neúnosným obchodným hazardom. Najsúčasnejšie slovenské (a napokon i svetové) výtvarné umenie nemá zatiaľ seriózný trh a nemá vyprofilovaných zberateľov. To je jeden zo základných poznatkov, získaných počas dvojročnej existencie SOGY. To samozrejme plodí rozličné tlaky a my sme predbežne voči nim v defenzíve. V situácii, keď je SOGA jediným reálne fungujúcim slovenským akvizičným miestom (štátne i súkromné galérie na tieto aktivity dlhodobo rezignovali), sa totiž každá nepremyslená iniciatíva môže vypomstiť „dominovým efektom“. Sami totiž trh pre súčasné umenie stvoriť nemôžeme a teda nemôžeme ani prijať argumentáciu typu, „keď ponúkate diela toho či onoho, prečo nie moje?“ Ak si uvedomíme, že na Slovensku je v súčasnosti evidovaných okolo tri tisíc profesionálnych výtvarníkov, by bolo takéto naše počínanie priam samovražedné. Na druhej strane, absenciu skutočne koncepcijnej ponuky súčasných výtvarných diel pociťujeme ako jednu z našich najväčších slabín. Vieme tiež, že ten, kto prvý nájde riešenie existujúcej patovej situácie, dosiahne na dlhé obdobie vedúce postavenie na našom súkromnom trhu s výtvarným umením. ...

12. zimná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 15. december 1998

... Máloktorý z našich klientov si napríklad uvedomuje, koľko úsilia (prostredníctvom interných i expertných odborníkov) investuje SOGA do znaleckých expertíz zverených výtvarných diel a starožitností. A v budúcnosti zrejme bude musieť investovať ešte oveľa viac. Konečným cieľom musí byť totiž istota dražiteľa, že kupuje tak povediac „to, čo kupuje“. Seriózny aukčný obchod – z hľadiska jeho organizátora – totiž ani u nás nemôže spočívať na relatívne jednoduchšej operácii spočívajúcej v spísaní zmlúv s majiteľmi výtvarných diel, ich optickej katalogizácii, vystavení, licitovaní a následnom príjemnom čakaní na príslušnú províziu. Informovanejší vedia na čo teraz predovšetkým narážam: ak sa totiž slovenský trh s výtvarným umením v niečom skutočne radikálne mení, tak je to v priam závažne vzrastajúcej veľkovýrobe falzifikátov. Umelecký historik môže na výstavách, depozitároch či u zberateľov pozeráť na obrazy Fullu, Gandu, Paštéku a nezáväzne rozmýšľať nad ich výtvarnými kvalitami, štýlovým, umeleckohistorickým, chronologickým zaradením... Pri práci v aukčnej spoločnosti sa však z neho stáva priam chorobne podozrievavý človek. Nevníma obrazy, skôr vetrí falzifikáty. Skrátka, aktuálna realita nášho obchodu s umením musí každého nadobro vyliečiť z akejkoľvek znaleckej naivity. Napokon toto všetko je logické a dalo sa to čakať. A dá sa tiež predpokladať, že táto bohumilá činnosť sa bude čoraz viac profesionalizovať. Vraví sa, že existuje kyvadlová preprava zaručene pravých Jakobyov či Jasuschov z Košíc do Bratislavy a rovnako čerstvých Benkov či Bazovských opačne s tým, že sa zámerne ráta s menšou informovanosťou potenciálnych príjemcov. Nevieť či je to pravda. Naši českí kolegovia nás však viackrát upozornili, že obdobná „kultúrna výmena“ začína fungovať medzi nami a Českom. Takže aspoň v tomto pomaly, ale isto dosahujeme európsky štandard. Neostáva nič iné, len sa rovnako profesionalizovať. ...

17. jesenná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 28. september 1999

... Kúpna sila našich nových zákazníkov je zrejme do istej miery limitovaná. Preto sa sústreďujú iba na vopred starostlivo vytipované diela a pri dražení nepodliehajú (pretože si to asi jednoducho nemôžu dovoliť) iracionálnym, prestížnym impulzom. Predbežne nemáme možnosť na nejaké hlbšie sociologické prieskumy našej klientely, ale azda sa dá vysloviť tvrdenie, že na scéne slovenského trhu s výtvarným umením sa konečne zjavila tzv. stredná trieda. To je, myslím, veľmi dobre: umelecký obchod síce stráca na doterajšej výnimočnosti sféry „len pre vyvolených“, získava však perspektívne oveľa širšiu základňu milovníkov umenia, pre ktorých je investícia do umenia ani nie tak záležitosťou sebareprezentácie, ako skôr prirodzeným prejavom kultivovaného životného štýlu. ...

18. zimná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 2. december 1999

... čo to vlastne starožitnosť je a ako sa dá presnejšie definovať. Ja sám sa za starožitníka nepovažujem, a preto vám ponúknem laický výklad tohto pojmu, takpovediac z jeho „jazykospytného“ zretela. Pre mňa je starožitnosť umelecky stvárnený predmet pochádzajúci zo „starého života“, hmotný doklad históriou už petrifikovaného životného štýlu. Na druhej strane, starožitnosť nie je čosi, čo do našich čias nepatrí

a môže byť len dôvodom muzeálneho uctievania. Napokon, súčasné postmoderné výtvarné umenie je svojím spôsobom založené na nomádskom putovaní po starých štýloch, slohoch, zdanlivo prekonaných umeleckých epochách a ich citáciách. Skrátka – naša skeptická prítomnosť už nemiluje novátorský duch umeleckých revolúcií. Nechce nič nové vynachádzať, len dávať staré, už dávno známe a objavené do iných, nečakaných súvislostí. Prečo by ste to isté nemohli robiť „v malom“: pri zariaďovaní vášho bytu či vo výzdobe priestorov vašej firmy? Je tu však ešte aj niečo iné, kultúrnymi zreteľmi ťažšie zdôvodniteľné, spočívajúce skôr na citových predpokladoch života našich súčasníkov: latentná prítomnosť retronostalgie prelomu storočí. Veď ako inak sa dá vysvetliť – napríklad – stále rastúca obľuba úžitkového umenia z obdobia okolo roku 1900, secesných umelecko-remeselných predmetov, ktoré skrášľovali príbytky našich duchovných dvojníkov pred sto rokmi? ...

21. aukcia umeleckého remesla a starožitného nábytku – 22. jún 2000

... cez leto som viac ako inokedy navštevoval zberateľov, majiteľov výtvarných diel v Bratislave i na slovenskom vidieku, vyberal obrazy do aukcie. Okrem príjemných zážitkov, stretnutí s väčšími či menšími kunsthistorickými objavmi (viaceré z nich nájdete v ponuke prítomnej jesennej aukcie), som sa na môj vkus až príliš často stretal s názorom: „SOGA predáva (aj) falzifikáty“. Odhliadnuc od toho, že širitelia takejto kritiky nevedeli, alebo nechceli uviesť konkrétne príklady, zanechali vo mne nepríjemný pocit bezmocnosti. Bezmocnosti nielen voči zlomyseľnému ohováraníu, ale aj reálne jestvujúcemu moru falšovania a falzifikátorov. Pretože som posledný, ktorý by tvrdil, že tento problém na našom trhu s výtvarným umením neexistuje.

SOGA je v súčasnosti najfrekventovanejším verejným predajným miestom výtvarného umenia na Slovensku a je preto logické, že pokusy o zhodnocovanie takýchto diel sa koncentrujú práve sem. Pred každou štvrtročnou aukciou odmietame z týchto príčin rádovo desiatky obrazov, kresieb a grafík. To však neznamená, že nám nič neprekáža a že sme neomylní. Rovnako však nejestvuje taký prípad vo viac ako trojročnej histórii SOGY, že by sme obchod s dodatočne spochybneným dielom bez odkladu nestornovali. Len na okraj – takýchto prípadov som pri doterajšom predaji na aukciách SOGY (a bolo to doteraz viac ako 6 000 diel) napočítal menej než desať.

Na druhej strane však: tento fatálny problém sa tým vôbec nerieši a SOGA ho ani vlastnými silami riešiť nemôže. Obrazy, sochy, grafiky a kresby, ale i umelecko-remeselné výrobky sa dnes vo veľkom predávajú na všetkých úrovniach: v súkromných starožitníctvach a galériách, na inzeráty, ale najčastejšie „z rúčky do rúčky“. Náš trh s výtvarným umením je síce živý a dynamický, ale nachádza sa stále (a to už príliš dlho) v akomsi zárodočnom, „divokom“ štádiu. V porovnaní s okolitým svetom je celkom nekultivovaný. Pojmy absolútnej umeleckej kvality, kritériá doložiteľnej umeleckohistorickej hodnoty nie sú ani zďaleka rozhodujúce. Obchoduje sa – na porovnateľnej finančnej úrovni – s dielami na hranici gýča i s nespornými zberateľskými exkluzivitami. Znalec, kunsthistorik vstupuje do obchodu – ak vôbec – zvyčajne až ex post, keď sa náhodne vynorí nejaký problém. Chýbajú inde automaticky prítomné, neodmysliteľné odborné filtre. To všetko nahráva rozličným podnikavcom, ktorí bez

väčších problémov púšťajú na trh pochybné veci. Občasný neúspech ich nijako neohrozi: keďže neexistuje spoločensky rešpektovaná, spätná väzba v odbornej verejnosti, pokus o predaj falzifikátu sa klasifikuje len ako nezámerný omyl, nijako sa nezverejňuje, obchodne a či nebodaj právne nepostihuje. Kredit nášho pseudoobchodníka ostáva čistý a on môže vo svojej bohumilej činnosti pokračovať veselo ďalej. Prím hrajú kľúčové osobnosti maliarskej moderny Slovenska: Mednyánszky, Skutecký, Benka, Bazovský, Alexy, Hála, Csordák, Mallý... Je to prirodzené – ide o autorov s najvyšším obchodným renomé, dosahujúcimi relatívne vysoké predajné ceny. Zdá sa, že náš falzifikátor má povahu rodeného hazardéra: uprednostňuje rýchly jednorazový zisk pred „drobnou“ mravčou prácou. Treba si totiž uvedomiť, že kým špičkové Benka, Bazovský, Mednyánszky sa dnes predáva v priemere za 200 – 300 tisíc, autori regionálneho významu, všetci tí Grotkovskí, Polónyiovia, Votrubovia, Bereczovia a ďalší sa dajú predáť tak do 20 – 25 tisíc. Na druhej strane, riziko odhalenia falzifikátu trebárs u Benku je mnohonásobne vyššie, než pri bežnom maliarovi. Jednoducho preto, že na diela špičkových umelcov sú viacerí erudovaní špecialisti – znalci, kým rutinná medzivojnová produkcia dnes už žiadneho skutočného odborníka vážnejšie nezaujímá. Perspektívne možno predpokladať vývin v dvoch smeroch: buď sa naši falzifikátori sústredia na menej zraniteľné oblasti podnikania, alebo radikálne zlepšia svoju prácu. Pravdou totiž je, že veľká väčšina našich falzifikátov je odhaliteľná jednoducho empirickým kunsthistorickým či bežným reštaurátorským prieskumom. Jediným problémom je, že i s takouto jednoduchou odbornou konfrontáciou – pri existujúcom slovenskom „prvotnopospolnom“ obchodovaní – sa náš falzifikát a falzifikátor spravidla ani nestretne. V poslednom čase sme si v SOGE už viackrát povedali, že niektoré „ponuky“ našej firme sú zrelé na trestné oznámenie. Keď sme však tieto veci konzultovali s ľuďmi znalých pomerov, stretli sme sa s dost veľkou skepsou. Prevláda názor, že pre našu políciu či orgány činné v trestnom konaní je toto ešte príliš nová, odborne špecifická a – vzhľadom na iné spoločenské problémy – málo zaujímavá oblasť porušovania zákonov. Navyše, ponuky našej firme sú vo veľkej väčšine až z „tretej ruky“: solídny občan prinesie na predaj obraz, o ktorom ani netuší, že je falzifikátom. Skrátka – falzifikátor či jeho priamy predajca sa k nám osobne málokedy obťažuje. Domnievam sa, že tento problém si musí vyriešiť naša komunita sama. Falšovanie zrejme nikdy celkom nevymizne, mohlo by sa však podstatne spoločensky (a tým aj ekonomicky) marginalizovať. Treba však začať od seba – napríklad od problému znalectva. Ja sám pracujem už dlhé roky ako úradný znalec v oblasti výtvarného umenia, hoci som nikdy znalectvo neštudoval (lebo znalectvo sa zo záhadných príčin na našej katedre kunsthistórie neprednášalo a dodnes neprednáša). Mojou jedinou oporou je skúsenosť, tisícky diel, ktoré mi prešli cez ruky počas zamestnania v Slovenskej národnej galérii či pri práci na knihách o slovenskej maliarskej moderne. To síce čosi znamená, ale istý neprekročiteľný limit pre mňa stále existuje. Hľadiská kunsthistorika a znalca sú totiž celkom odlišné, umelecký historik skúma obraz zo zretela jeho určujúcich štýlových a obsahových prvkov, znalec naopak overuje autorstvo obrazu podľa celkom nezámerných, okrajových príznakov maliarovho rukopisu

(napríklad podľa typického, automaticky opakovaného tvaru uší na portrétoch). Iným problémom je, že dnes sa môže stať súdnym znalcom fakticky ktokoľvek (v podstate stačí odporúčenie dvoch iných znalcov). Dôsledok je jasný: najnovšie mi nosia ľudia evidentné falzifikáty aj s pečiatkami takýchto „znalcov“. Skrátka – naše znalectvo sa ocitlo až kdesi v suteréne spoločenského i odborného rešpektu. Už dávnejšie uvažujem o založení akejsi neoficiálnej komory znalcov, ktorá by mohla presadiť prax už existujúcu vo vyspelých krajinách. Ide o to, že každý by mal nejakým spôsobom vedieť, že Benku, ktorého predáva, či kupuje, mu môže odobriť a oceniť len jeden alebo úzky okruh skutočných špecialistov, a nie hocikto, kto vlastní príslušnú pečiatku. Potom je to napríklad otázka stavovskej cti, obchodnej solidarity. Nemalo by sa stávať, že falzifikát, ktorý naša firma z objektívnych dôvodov odmietne, následne ponúka starožitník o ulicu ďalej, hoci je o dôvodoch odmietnutia veľmi dobre informovaný...

22. jesenná aukcia výtvarných diel – 26. september 2000

... isto sa zhodneme, že posledná jesenná aukcia SOGY bola z tých úspešnejších. Nemyslím tým však ani tak na dosiahnuté cenové rekordy – skôr na fakt, že sa pomerne jednoznačne potvrdil trend uprednostňujúci absolútnu kvalitu pred bežným priemerom. Tak trochu ma preto mrzí, že najmä u novinárov vzbudzujú na našich aukciách najväčšiu pozornosť cenové extrémny. Navyše s tichým podtextom: koľko zasa raz SOGA zarobila. Odhladnuc od toho, že zarobili predovšetkým majitelia inkriminovaných diel, takéto senzácie nemám rád. Je samozrejme potešujúce, že sme – napríklad – dielo slovenského maliara po prvý raz vydražili za viac ako milión korún. Bol z toho „poprask“ v sále, pre nás však z toho všetkého nakoniec zostalo len vedomie, že došlo k neprimeranému cenovému úletu – Benkove trhové relácie sú odteraz „pokazené“ a bude trvať dlho, kým sa dostanú do zodpovedajúceho normálu. Dalo by sa teda povedať, SOGA v istom slova zmysle pracuje sama proti sebe. Naše odborné i manažérske úsilie smeruje k dosiahnutiu čo najvyšších, i keď vždy objektívnymi, predchádzajúcimi precedensmi reálnych predajov overených cien. Keď sa to podarí, vracia sa nám to ako bumerang: všetky ďalšie ponuky nami konečne „docenených“ Benkov, Bazovských, Jakobyov, Sokolov, Weinerov sa odvolávajú práve na ťažko opakovateľné finančné vrcholy a nie na reálny, viackrát potvrdený priemer, a tým sa tieto obrazy dostávajú do pásma nepredajnosti. ...

Ako kunsthistorik som sa od počiatku špecializoval na maliarstvo moderny Slovenska. Čo je presne tá oblasť, ktorá je v strede záujmu klientov SOGY. Takže žiadne schizofrenické pocity rozpoltenosti medzi obchodnou a umeleckou hodnotou väčšiny z toho, čo pomáham predávať, nepociťujem. Nikdy by som však neuveril, že je také ťažké nášmu zberateľovi presvedčivo zdôvodniť, že môže byť podstatný rozdiel medzi Benkom a Benkom a ten rozdiel nie je daný formátom obrazu, alebo že Alexy zo začiatku tridsiatych rokov je mnohonásobne cennejší, než jeho dekoratívny pastel zo šesťdesiatych rokov. Z toho mám niekedy stavy totálnej márnosti. Pravda je totiž taká, že väčšina zberateľov – česť výnimkám! – platí často horibilné sumy len za tých pár štvorcových centimetrov plátna, na ktorých je signatúra. Zvyšok ich vlastne nezaujímá. Kupovanie umenia však nie je len nezáväznou ušlachtilou záľubou, ale je to aj tvrdý obchod ako každý iný. Úspešný

je len ten, kto dôverne pozná aj jeho nepísané pravidlá. To najdôležitejšie spočíva v starej pravde, že hodnota umeleckej zbierky nie je daná množstvom investovaných peňazí, ale kvalitou jej koncepcie. Cesta od nakupovania obrazov k ich zbieraniu je dlhá a mne sa niekedy zdá, že v našich podmienkach bude trvať ešte – v lepšom prípade – prinajmenej jednu generáciu. ...

23. zimná aukcia výtvarných diel – 5. december 2000

... Predajná cena nevzniká kompromisom medzi subjektívnymi predstavami predávajúceho a kupujúceho, ale v strete ponúk viacerých kupujúcich. Dosiadnutá cena je teda najbližšie k objektívnej trhovej hodnote diela. Ale aj kupujúci sú v oveľa lepšej situácii, než v obyčajnom obchode. Z „hromadnej“ povahy aukčného predaja totiž logicky vyplýva, že vyvolávacie ceny musia byť stanovované podľa princípu precedensu. Nezdôvodnené cenové výkyvy – na rozdiel od komisionálneho predaja – sú teda menej časté, pretože ceny musia rešpektovať objektívny, reálnymi predajmi potvrdený „kurz“ toho-ktorého umelca. Navyše, ponuka je vopred selektovaná z hľadiska kvality a nie je teda náhodná, ako v bežnom obchode.

Vo všeobecnosti možno konštatovať, že i v prípadoch, keď ocenenie diela nepredchádza jeho predaju, sa simuluje obchodná situácia kúpy diela, ktorá jediná umožňuje stanoviť jeho aktuálnu trhovú hodnotu. V praxi sa používa termín „predaj výtvarného diela“ rovnako pre prípady, keď ide o nadobudnutie diela od iných vlastníkov, než od jeho autora, ako aj prípady, keď ide o prvé nadobudnutie diela od jeho autora. V každom tomto prípade ide o zvláštny typ autorského práva – zmluvu o prevode diela. Týmto zmluvným spôsobom majiteľ diela realizuje svoje oprávnenie a prevádza originál diela za zaplatenie odmeny vo forme úplaty za prevod. Čo je však najdôležitejšie: táto úplata nie je identická s umeleckou hodnotou diela. Skrátka – umenie sa na peniaze nedá prepočítavať. Ak teda dostanete za vaše výtvarné dielo či umelecko-remeselný predmet peniaze, nejde pritom (ako sa často nesprávne hovorí) o kúpnu cenu, ale len o odmenu za prenechanie práva na disponovanie s dielom. A preto aj výška tejto odmeny nie je stanovená žiadnymi cenovými predpismi, pretože charakter tejto odmeny i povaha samotného diela takéto záväzné ustanovenie neumožňujú.

V súlade so zásadným kritériom, uvedeným v § 13 ods. 1 autorského zákona (hodnota diela a jeho spoločenský význam), je stanovenie výšky odmeny za prevod diela vždy vecou subjektívnou, záležitosťou individuálneho posúdenia či už účastníkov samých, alebo odborných komisií. Určenie „správnej ceny“ je potom otázkou obchodnej etiky a nie striktných cenových predpisov. To vedie ku skutočnostiam, že pri opakovanom predaji tých istých diel, alebo diel porovnateľných umeleckých kvalít, dochádza k rozdielom, často i viacnásobne presahujúcim 100 %, pričom však účastníkom takýchto ohodnocovaní nemožno vytknúť nedostatky v odbornom prístupe. Zároveň sa tým vlastne formuluje hlavný trhovú zákon ekonomického zhodnotenia umenia. Zjednodušene povedané: ide o to, že nie je proti zákonu či obchodnej morálke, ak sa lacno kupuje a drahšie predáva, alebo inak – každá cena umeleckého diela je dobrá, keď sa na nej dokáže zhodnúť predávajúci s kupujúcim. Pre činnosť aukčnej spoločnosti to znamená zásadné

konštatovanie, že stanoviť taxatívnu cenu každého jedného predávaného diela nie je možné. Teoretické ocenenie diela je totiž vždy spochybniteľné. „Presnú cenu“ diela je možné získať len v praktickej obchodnej situácii s tým, že i táto cena by bola relatívna vzhľadom na neopakovateľné objektívne i subjektívne podmienky, v ktorých by bola stanovená. Cieľom nášho dohadovania s klientmi je preto len stanovenie primeranej súčasnej obchodnej hodnoty predávaného diela. Musíme pritom vychádzať z už spomínaného princípu precedensu, t. j. porovnávať predmetné dielo v súvislostiach cenových relácií aktuálnych v terajšom obchode s umením. Konečné stanovenie hodnoty diela vychádza z posúdenia výtvarných a galerijných kvalít predmetného diela z hľadiska celkovej tvorby jeho autora, resp. zo slohových kritérií daného umeleckohistorického okruhu, ako aj z zhodnotenia jedinečnej umeleckej úrovne oceňovaného diela. ...

24. aukcia umeleckého remesla a starožitného nábytku – 6. december 2000

... Ako je to teda so slovenskými znalcami a znanectvom vôbec? S rizikom istého zjednodušovania možno tvrdiť, že práca nášho súdneho znalca je rovnako spoločensky i finančne nedocenená, ako aj z mnohých príčin kultúrnou a obchodnou komunitou spochybnovaná a kritizovaná. Slovenský súdny znalec pracuje celkom samostatne, popri svojom hlavnom zamestnaní, ako súkromná osoba bez opory a podpory iných odborných inštitúcií. To znamená, že len vo výnimočných prípadoch opiera svoje úsudky o ďalšie doplnkové expertízy (reštaurátorské prieskumy a analýzy, grafologické posudky, archívne prieskumy, právne a cenové poradenstvo apod.). Gros znaleckých posudkov je potom vlastne len subjektívnym názorom znalca, podopretým čírym empirickým (optickým) prieskumom diela. Na druhej strane, znalečné za posudky doložené aj ďalšími náročnými expertízami musí byť rádovo vyššie, než je všeobecne akceptovateľná úroveň odmeny pre nášho znalca. Znanectvo sa tak ocitá v patovej situácii. Objednávateľia posudkov sú nespokojní s ich neúplnosťou a nespoľahlivosťou, zároveň však nie sú ochotní platiť za znalcovu prácu viac, než považujú za obvyklé a primerané. Špeciálnym problémom je stanovovanie cien posudzovaných výtvarných diel. Aj vysoko vedecky kvalifikovaní znalci zlyhávajú pri stanovovaní primeraných finančných protihodnôt posudzovaných diel. Dokážu posúdiť umeleckohistorické kvality posudzovaného diela, nevedia však určiť jeho aktuálnu obchodnú bonitu. Vo svojom zamestnaní (spravidla to bývajú štátne vedecké, galerijné, múzejné, resp. vzdelávacie inštitúcie) sú totiž celkom odtrhnutí od obchodnej praxe, jednoducho nepoznajú existujúce cenové relácie. To je veľmi citlivá otázka – pre väčšinu objednávateľov posudkov je práve stanovenie predajnej či kúpnej ceny (z pochopiteľných príčin) rozhodujúcim dôvodom vyžiadania posudku. Často tak dochádza k prípadom, že ocenenia viacerých znalcov na jedno a to isté dielo sa rádovo líšia, resp. pri obchodnom zhodnotení diela – teda v praktickej trhovej situácii – sa ukáže jeho znalecké ocenenie ako celkom neodôvodnené. To samozrejme podstatne znižuje odbornú reputáciu a spoločenský rešpekt nášho znalca a znanectva vo všeobecnosti. Všetky doteraz uvedené skutočnosti sa stali východiskovými predpokladmi právneho statusu, koncepcie činnosti, odborného zamerania i organizačnej a personálnej štruktúry

Slovenského syndikátu znalcov umenia ARS LEGIS, ktorý nedávno založila SOGA ako samostatný právny subjekt. ... ARS LEGIS chce teda svojimi aktivitami pozdvihnúť spoločenské, odborné i právne renomé slovenského znelectva v oblasti výtvarného umenia. Výberový princíp zakotvený v kritériách určovania znalcov spolupracujúcich s firmou by v blízkej budúcnosti mohol viesť ku konštitúcii akejsi Komory znalcov výtvarného umenia, ktorá by mohla vniesť odbornosť do budovania personálnej základne slovenského znelectva. Kvalita výstupov firmy by zároveň mala postupne budovať všeobecné povedomie o náročnosti a zodpovednosti znaleckej práce a tým aj o primeranosti jej podstatne vyššieho finančného ohodnotenia. Je pritom jasné, že činnosť ARS LEGIS bude upriamená nie na bežné, rutinné znelectvo, ale na zvlášť zložitú a náročnú znaleckú zadanú, na posudzovanie rozsiahlych konvolútov diel a výtvarných zbierok, na oceňovanie výtvarných diel a umeleckých predmetov, ktoré sú bezprostredne predmetom obchodných zmlúv, bankových úverov a pod. Skrátka – takých výtvarných diel a umeleckých predmetov, pri ktorých je odborné zdôvodnené stanovovanie ich umeleckohistorických kvalít, pravosti či primeranej finančnej protihodnoty rozhodujúcim kritériom kvality a serióznosti znaleckej práce.

25. jarná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 20. marec 2001

... Na naše aukcie prichádza čoraz viac maďarských, českých a rakúskych zberateľov a my sme často až prekvapení ich intenzívnym záujmom o naše katalógy, našu prácu i o naše vnútorné problémy. Teší nás ich všeobecné uznanie: aj podľa ich názoru právny status, spôsob organizácie aukcií, odborná a grafická úroveň katalógov SOGY je v zásade porovnateľná so štandardnými vzormi aukčných siení v západnej Európe. Ktovie však, či vlúdny pohľad našich zahraničných kolegov nespočíva prasto na tom, že sme pre nich zatiaľ konkurenciou len potenciálnou či latentnou?

Objektívnou pravdou je totiž aj to, že podstatný rozdiel v kvalite ponuky i dopytu medzi nami a zahraničím tu stále ostáva. U nás predkladáme a predávame obrazy, sochy, grafiky, umelecko-remeselné predmety za desaťtisíce, státisíce. Náš hrubý finančný obrat sa už dávnejšie ustálil na priemere 5 – 7 miliónov na jednu štvrtročnú aukciu. Zdá sa však, že toto je aj – aspoň pre dohliadnutelnú budúcnosť – horný limit nášho obchodovania v úzkych rozmeroch slovenského trhu. Expanzia je teda možná len jeho rozšírením mimo hraníc štátu. Slovenská legislatíva však veľmi nepraje dovozu a vývozu umeleckých diel, či inak povedané, medzištátnemu obchodovaniu s umením. Existujúce, ešte v podstate socialistické zákony bránia cezhraničnému obchodnému pohybu kvalitnejších umeleckých diel, resp. priam neuveriteľným spôsobom ho komplikujú. Tento obchodný izolacionizmus sa zdôvodňuje akiste oprávnenými požiadavkami na ochranu kultúrneho dedičstva národa. V praxi je však skôr skrytým podnetom na jeho pašovanie. Národ tak stráca naďalej – v rozsahu, ktorý sa dá len ťažko odhadnúť – a nezískava nič. V každom prípade prichádza minimálne o colné poplatky, ktoré by mu z legálneho medzinárodného obchodu s umením prináležali. Zodpovední pracovníci príslušných ministerstiev, ale aj mienkotvorní galerijní a múzejní odborníci zotrávajú v myslení, ktoré mohlo mať svoje oprávnenie pred rokom 1989,

resp. ešte začiatkom deväťdesiatych rokov. Vtedy totiž ceny porovnateľných výtvarných diel a umelecko-remeselných predmetov v našich starožitníctvach a súkromných galériách boli podstatne, rádovo nižšie oproti Západu. Samozrejme, že dochádzalo k vykúpeniu našich vecí. Dnes však sa naše ceny, najmä staršieho umenia, ale aj stredo európskej moderny vyrovnávajú rakúskym, maďarským i českým – takže toto obranárstvo stratilo akýkoľvek praktický zmysel. Pre toho, kto neverí, stačí letmá obhliadka našich posledných katalógov: pri kvalitných autoroch spravidla uvádzame cenové precedensy z renomovaných zahraničných aukčných siení. Ak ich porovnáte s dosiahnutými konečnými cenami nami predávaných diel, nezistíte podstatnejšie rozdiely. Pre začiatok by stačilo – povedzme – len odkopírovať maďarské alebo české vzory. Zdá sa však, že terajší stav väčšine zainteresovaných v podstate vyhovuje. Aspoň ja neviem o nejakej starožitníckej či inej loby, ktorá by presadzovala do našej legislatívy európske štandardy obchodu s výtvarným umením.

Podme preto radšej k (zdanlivo) menej zložitým problémom. Témou dňa sa konečne aj v SOGE stáva internetový obchod. Od jesene by sme chceli „pripojiť“ a spustiť projekt internetových aukcií. Popravde povedané, som v tomto smere dosť konzervatívny človek. Nevieť si celkom dobre predstaviť kupovanie obrazu, sochy či grafiky bez toho, aby som si ich nemohol ohmatať, poprezeráť, doslova oňuchať. Vidí sa mi, že pri predávaní a kupovaní umenia na dialku sa celkom stráca to pravé zberateľské čaro. Na druhej strane viem, že cez internet sa dnes predáva a kupuje doslova všetko. A predaj výtvarného umenia je v súčasnosti vo svete na tak vysokej úrovni, že veľmi vážne konkuruje tradičnému aukčnému a galerijnému obchodu. V technokratickom svete nového storočia to bude pravdepodobne tá najlukratívnejšia sféra trhu s výtvarným umením. Ako dopadneme s naším umením vo svetovej konkurencii, ťažko predpokladať. Vzhľadom na vyššie uvedené, budeme cez internet obchodovať – aspoň spočiatku – asi len so súčasným, „vývozu možným“ umením. Našou jedinou výhodou je, že – vzhľadom na kvality ponúkaných diel – prichádzame na svetový trh so skutočne dumpingovými cenami. Ale to je „prednosť“ väčšiny umenia postsocialistických krajín na západnom trhu. V každom prípade – nepodlieham naivným predstavám typu „kvalita sa presadí sama“. Obchod s umením je behom na dlhú trať a víťazí len ten, kto neočakáva okamžitú návratnosť vložených prostriedkov a námahy.

26. letná aukcia výtvarných diel a umeleckých predmetov – 5. jún 2001

... Pre najbližšie obdobie sú samozrejme možné ďalšie korekcie našich obchodov, ale skôr len technického rázu. Už sme oddelili obrazy, grafiky, kresby, sochy od starožitného umeleckého remesla a usporadúvame im zvláštne aukcie. Zároveň s tým by sa dalo prejsť plne na západný model a robiť zvlášť aukcie „starého“, „moderného“ (t. j. od impresionizmu po abstrakciu) a „súčasného“ umenia. Predbežne mi však takéto riešenia – vzhľadom na veľkosť (či skôr malosť) trhu, ktorý obhospodarujeme – nepripadajú príliš produktívne. V každom prípade – budeme pokračovať v akejsi alternatívnej línii našich pravidelných aukcií, kde chceme ponúkať diela, ktoré interne radíme do menšinových „obchodných žánrov“. Okrem ponuky klasických starožitností to môžu byť trebárs aukcie drobnej plastiky, fotografie, diel úžitkových umení,

alebo uzavretých kolekcii jedného výtvarníka, skupiny či smeru, dražby umeleckých pozostalostí, súkromných výtvarných zbierok a podobne. Ide o to, že v našich depozitároch sa nám občas hromadia diela, ktoré sú síce kvalitné a zberateľsky zaujímavé, ale nezmestia sa z tej či onej príčiny do „škafuliek“ všeobecného vkusu. Na druhej strane – či už sa nám to páči, alebo nie, požiadavky našich potenciálnych kupcov sú „až“ na prvom mieste a my chceme každú kolekciu našich hlavných aukcií zostavovať tak, aby sme podľa možnosti vyhovelí všetkým. Trisťpäťdesiat – štyristo položiek na jednej aukcii je – z číro praktického hľadiska – hraničné množstvo a my musíme ponúknuť nielen Benku, Bazovského, Alexyho, Fullu, Galandu, ale aj ľúbivé obrazy, grafiky a plastiky či dekoratívne umelecko-remeselné predmety a starožitný nábytok. A potom – i také obchodné istoty, aké dnes predstavujú napríklad obrazy Jakobyho, Weinaera či Mudrocha alebo Matejku sú kvantitatívne limitované. Na jednej aukcii predáme dobre i od renomovaného autora iba tri – štyri veci, ostatné odídu za vyvolávaciu cenu, alebo vôbec nie. Našimi alternatívnymi aukciami chceme teda osloviť najmä špecializovaných zberateľov, tých skutočných „fajšmekrov“, ktorí na našich hlavných aukciách nemajú oproti finančným dravcom fakticky žiadnu šancu.

Organizovanie dvoch súbežných aukcií je mimoriadne náročná odborná i organizačná záležitosť. Treba si totiž uvedomiť, že posledný príklep na aukcii znamená zároveň začiatok prípravy nasledujúcej. Jedna aukcia znamená pre nás uzavretie približne 120 zmlúv na sprostredkovanie predaja približne 350 – 380 výtvarných diel. Pritom ponuka je rozsahom ďaleko širšia, než sa javí podľa našich aukčných katalógov. V začiatkoch sme sa snažili osloviť predovšetkým majiteľov výtvarných diel. Dnes už naša práca spočíva viac v triedení ich ponúk. Spravidla odmietame ďalších 200 – 250 diel, ktoré nespĺňajú kritériá umeleckej kvality a predajnosti. A nielen to – zverené diela treba expertne posúdiť, odborne popísať, reštaurovať, fotografovať, paspartovať, rámoviť. A v tom istom krátkom čase spracovať a graficky upraviť opulentný aukčný katalóg. Pritom SOGA je počtom stálych zamestnancov ešte stále – vzhľadom na jej finančný obrat – veľmi malou firmou.

Naša ponuka nie je teda náhodná, ako v bežnom starožitníckom či galerijnom obchode. A potom – je tu, respektíve mala by tu byť odborne podložená záruka, že dotýčaný kupuje to, čo kupuje. SOGA chce dať svojim klientom v podstate „len“ toto. Teda – chce pre kupujúcich i predávajúcich vytvoriť ak už nie ideálne, tak aspoň primerané prostredie pre obojstranne výhodný obchod. Viem, znie to celkom banálne, ale verte, že banálne to vôbec nie je. Ono to totiž automaticky nefunguje. Viacerí sa presvedčili pred nami a určite sa presvedčia i po nás, že nestačí len prevziať od majiteľov istý počet diel, vytlačiť nenáročný katalóg a pozvánky, prenajať nejakú miestnosť a pohodlne čakať, že v istý deň a hodinu všetko so ziskom predajú. Nepredajú. A ak nepredajú prvý raz, nepredajú už nikdy. Nevieť ako inde, ale u nás stojí a padá úspešnosť takéhoto podnikania na osobnom styku a z neho plynúcej dôvery zákazníkov. Všetci spoločne i každý zvlášť dennodenne prijímame v našich depozitároch množstvo známych ľudí. Prídu sa „len tak pozrieť“ a pritom sa tu vlastne – v neformálnych „hovoroch o umení“ – pripravujú

budúce veľké, ale aj celkom bežné obchody. Každý z nás pritom svojím spôsobom využíva zdroje vlastných známostí, priateľstiev a z nich plynúcich rôznorodých skúseností, poznatkov, dôverných informácií získaných počas dlhoročnej praxe v celkom odlišných končinách našej terajšej spoločnej branže... Samotná aukcia je potom už len príjemným vyvrcholením predchádzajúcej „drobnej“, zato však sústavnej a často i veľmi vyčerpávajúcej činnosti, pri ktorej čosi také ako pracovná doba neexistuje. Možno i preto sa pred aukciou neobávame ani tak o jej výsledok (viac-menej s istotou vieme, aký bude v globále predaj), ale skôr o to, aby nečakane nevybuchla elektrina či mikrofóny, aby sa licitátor nepoplietol pri počítaní, aby si každý prominent našiel voľné miesto na sedenie, či aby si nejaká dáma neroztrhla sukňu na stoličke. ...
27. aukcia umeleckého remesla a starožitného nábytku – 6. jún 2001

... posledná letná výtvarná aukcia SOGY, okrem obvyklého komentára na stránkach SME, vyvolala aj nečakanú reakciu pani Paštékovej na margo dražby diela jej nedávno zosnulého manžela. Jej poznámka v titulku vyhlasovala, že sa predal falzifikát, a to ešte za premrštenú cenu. Ako to už býva, odpoveď SOGY noviny podstatne skrátili, a tak sa stalo, že ju zaregistroval len málokto. Považujem preto za potrebné k celému prípadu sa opätovne vrátiť. Napokon – je to moja povinnosť minimálne voči dražiteľovi obrazu. Takže najprv k peniazom. Obraz Milana Paštéku sa vydražil za 157 tisíc korún. Pani Paštékova sa vo svojom rozhorčení vlastne inšpirovala recenzentom aukcie Mariánom Reiselom, ktorého tiež vyviedla z rovnováhy vysoká dražba Paštékova „priemerného“ a „ľúbivého“ obrázku „nezorientovaným“ dražiteľom. Bol som samozrejme pri tom a môžem teda tvrdiť, že obraz spočiatku dražilo viac ako desať ľudí, z ktorých minimálne polovicu poznám ako renomovaných zberateľov, schopných reálne posúdiť kvality obrazu. Kupec obrazu bol teda možno „nezorientovaný“, cenu mu však vyhnali súper, ktorých by za takých určite nepokladal ani sám pán Reisel. O to však ani nejde. Skôr ma prekvapuje, že recenzent komentujúci už nejaký ten mesiac naše aukcie, je nezorientovaný v jednom základnom pravidle obchodu s umením. Totiž, že kúpna cena ktoréhokolvek obrazu či sochy nie je vyjadrením jeho umeleckej hodnoty. Skrátka, umelecká hodnota sa – ani približne – nedá objektívne prepočítať v korunách, ako trebárs hodnota domu či auta. Alebo inak: každá cena umeleckého diela je „dobrá“, ak sa na nej dokáže dohodnúť majiteľ či autor diela s kupujúcim. Z hľadiska autorského práva to, čo za umelecké dielo platím (presnejšie: som ochotný zaplatiť), je len a len poplatok majiteľovi alebo autorovi za možnosť výhradne disponovať s jeho obrazom, sochou či grafikou. Alebo si pán Reisel naozaj myslí, že trebárs posledný predaj veľkého Paštékova vzoru, Francisca Bacona za 4,34 miliónov amerických dolárov v londýnskej Sotheby's, niečo hovorí o umeleckých kvalitách jeho obrazu a vyjadruje – napríklad – taký nebotýchný rozdiel v umeleckých schopnostiach oboch maliarov? Nemyslím, že si to myslí, len akosi pozabudol, že obchod s umením je obchodom ako každý iný a o cenách rozhoduje výhradne meniaci sa charakter ponuky a dopytu, kapacita trhu, jeho veľkosť, kultivovanosť a množstvo ďalších okolností, ktoré so svetom umeleckých hodnôt majú máločo spoločné. Takže ja si oproti pánovi Reiselovi myslím, že SOGA konečne „spravila“

Milanovi Paštékovi cenu, ktorú si nesporne zaslúži. A zároveň sa vopred teším na rozhorčenie nášho recenzenta pri budúcich státisícových, či dokonca miliónových dražbách bežných diel Weinerja, Bazovského, Jakobyho, Fullu či Galandu. Pretože doteraz som nič takého od neho nečítal, hoci pri SOGE mal príležitosti nadostať. Alebo nie je Paštéka, rovnako ako Benka a ostatní, dnes už klasikom našej maliarskej moderny? A teraz k podozreniu pani Paštékovej, že SOGA predala falzifikát Paštékovoho obrazu. Toto radikálne odsúdenie síce vzápätí korigovala ako „nie konečné“, predsa však ho doložila (formálne obdivuhodnou), zdanlivo nezvratnou analýzou samotného obrazu. Z vlastnej skúsenosti viem, že – pri príprave výstavy alebo monografie – sa človek tak intenzívne „zahrabe“ do diela umelca, že často v jeho obrazoch vidí aj veci, ktoré tam nejestvujú, respektíve ktoré tam vidieť chce. Preto aj rád takéto úlohy riešim vo dvojici. Zaručuje to z času na čas veľmi užitočnú korekciu vlastných, nevyhnutne subjektívnych názorov. Pani Paštéková teraz chystá vlastne prvú monografiu manžela a možno je v rovnakej situácii. Tým chcem povedať len to, že proti názoru pani Paštékovej by bolo možné vzniesť rovnako (teda subjektívne) podložené úsudky podporujúce pravosť obrazu. Nič by sa tým však nedosiahlo – bolo by to len tvrdenie proti tvrdeniu. Takže to skúsím inak: každý, kto sa zaoberá znanectvom, vie, aká dôležitá je problematika tzv. pôvodu diela. Samozrejme, že inkriminovaný obraz prešiel pred jeho predložením na aukcii bežnou reštaurátorskou expertízou (ktorá potvrdila jeho dobovosť, technologickú konzistenciu a súvislosť signatúry s malbou). To, čo nás však absolútne presvedčilo o solídnosti obrazu, bol práve jeho pôvod. Prvým majiteľom obrazu bol známy zberateľ, okrem iného aj majiteľ známej poradenskej firmy pre umenie. V závere osemdesiatych rokov získal obraz priamo od Milana Paštéku. V tom čase sa s ním a jeho rodinou často stýkal, a v rámci svojich vtedajších možností ich podporoval a pomáhal v neľahkej situácii v minulom režime. Tento zberateľ nám pomohol rekonštruovať aj ďalšie osudy obrazu a my skutočne nemáme žiadny dôvod pochybovať o serióznosti jeho tvrdení.

Čo teda ešte dodať? O probléme falzifikátov – dávno pred pánom Reiselom i pani Paštékovou – začala verejnú diskusiu práve naša aukčná spoločnosť. S vedomím všetkých nepríjemných následkov. Vždy sme však jedným dychom aj tvrdili, že tento problém si naša obchodná komunita musí vyriešiť sama. Nevieť však, či spôsob, ktorý zvolili obaja kritici poslednej aukcie SOGY, je ten najšťastnejší. Skôr mi celá záležitosť pripadá ako ďalší, i keď nechcený dôkaz postrehu pána Reisela o „adolescencii“ nášho výtvarného trhu. Za SOGU môžem zodpovedne tvrdiť, že sme na dramatický nárast výskytu pochybných diel reagovali rýchlo a operatívne. Každý významnejší (a tým aj patrične drahý) obraz je u nás už dávnejšie „podrobovaný“ základnému reštaurátorskému prieskumu (UV luminiscencia a infra reflektografia) a umeleckohistorickej expertíze. Dlhodobo spolupracujeme s viacerými externými zncalcami. Stojí nás to samozrejme nemalé peniaze a my zrejme budeme nútení v blízkej budúcnosti finančne zainteresovať na týchto dodatočných službách aj našich klientov.

Náš problém je totiž v tom, že my musíme mať absolútne istotu – nedá sa ponúkať obraz Bazovského, ktorý je Bazovským „na 90 %“. Tým samozrejme netvrdím, že sa

nemôžeme „seknúť“. Na odbornú prípravu jednej aukcie máme fakticky len necelý mesiac a pri súčasnom enormnom množstve ponúk sa môže stať, že niečo preklzne. Už od počiatku sme preto prijali zásadu, že pri dodatočnom vzniku oprávnených pochybností, bezodkladne vraciame peniaze. Naša aukčná spoločnosť za tri roky existencie na svojich hlavných štvrtročných aukciách sprostredkovala predaj takmer 2 900 výtvarných diel. A prípadov stornovaných nákupov z vyššie rozvádzaných príčin bolo podstatne menej ako desať. Pri všetkej skromnosti – nemožno to za danej situácie považovať za uspokojivý výsledok? Samozrejme, lepšia by bola stopercentná úspešnosť. Ale ruku na srdce, priatelia, – ktorý z našich kuloárových kritikov, neprajníkov či prsto obchodných konkurentov sa s čistým svedomím môže v tejto veci považovať za absolútne neomylného?

28. jesenná aukcia výtvarných diel – 2. október 2001

... Nielen však peniazmi a počtami obchodovaných diel sa meria úspešnosť a kvalita našej práce. Kedysi dávno, ešte v našich začiatkoch sme s jedným našim vtedajším spolupracovníkom vymysleli smutný paradox: „čím lepšia aukčná ponuka, tým horší predaj“. To už dnes celkom neplatí a ja verím, že časy, keď sa takmer výhradne najlepšie predávali výtvarné povrchnosti v zlatých rámoch, sú už za nami. Ale nielen to – najmä ľudia z obchodnej praxe by mohli a mali doceniť to, ako vyzeral náš trh s umením „pred SOGOU“ a ako vyzera dnes. Keď už nič iné – domnievam sa, že hlavne zásluhou SOGY sa aspoň v približných kontúrach stvorilo čosi ako záväzná štruktúra cenových precedensov, konečne funguje pojem absolútnej umeleckej kvality, skutočne odborné pokrytie predaja výtvarných diel sa postupne stáva nevyhnutnou podmienkou jeho serióznosti, slovenský obchod s umením začína rešpektovať ak ešte nie európsky, tak aspoň stredoeurópsky kontext a pod. K tomu treba jedným dychom dodať, že SOGA vznikla „na zelenej lúke“, v prostredí bez akejkoľvek tradície aukčného predaja. O to sú naše úspechy zreteľnejšie, ale aj občasná chyby a nedostatky pochopiteľnejšie. ...

... Právny status, spôsob organizácie a odborného zabezpečenia aukcií SOGY je v zásade porovnateľný so štandardnými vzormi aukčných siení v západnej Európe. Podstatný rozdiel je ale v kvalite ponuky i dopytu. U nás predkladáme a predávame obrazy, sochy, grafiky, umelecko-remeselné predmety za tisíce, státisíce. V renomovaných aukčných sieňach na Západe je to – vo finančnom obrate – oveľa, oveľa viac. Na druhej strane – už dnes sa i v tomto môžeme aspoň rádo porovnávať s aukčnými spoločnosťami v susedných Čechách alebo Maďarsku: náš hrubý finančný obrat sa už dávnejšie ustálil na priemere 8 – 10 miliónov na jednu štvrtročnú aukciu. Zdá sa však, že toto je aj – aspoň pre výhľadovú budúcnosť – horný limit nášho obchodovania v úzkych rozmeroch slovenského trhu. Zásadnejšia expanzia je teda možná len jeho rozšírením mimo hraníc štátu. Každý, kto aspoň z času na čas chodí na naše aukcie, vie, že najväčšie sumy dosahujú maliarske diela profilových autorov moderny Slovenska. Čoraz viac zberateľov si však zároveň uvedomuje, že hlavným kritériom je kvalita zbierky z nadnárodného zreteľa. To by mohol byť signál pre postupný rast renomé tých autorov, ktorých diela sú obchodovateľné na zodpovedajúcej úrovni i za našimi hranicami. Z našej aktuálnej ponuky sú to napríklad špičkoví

autori hornouhorskej secesnej scény rozhrania storočí, maďarskí maliari košickej moderny a ich názoroví dedičia, česko-slovenské avantgardné umenie šesťdesiatych rokov, maďarská a česká avantgarda vo všeobecnosti, alebo na strane druhej – staré umenie Slovenska od 19. storočia nižšie. SOGA pripravila doterajších tridsať aukcií ako takmer absolútny solitér na slovenskom trhu. Nemali sme teda a nemáme podnes relevantnú domácu konkurenciu. To je však výhoda len zdanlivá. Okrem iného je totiž odrazom nestability domáceho trhu s výtvarným umením, ktorá odradila a odrádza potenciálnych záujemcov o podnikanie v tejto sfére. Napriek tomu si však stále myslím, že na Slovensku by sa dobre uživil prinajmenej dve-tri aukčné spoločnosti. Pre nás by bezprostredná konfrontácia bola dokonca istým uľahčením: jednak by sa ustalovali dôveryhodnejšie cenové precedensy, vo vzájomnom porovnávaní by sa nachádzali trvalejšie obchodné i zberateľské priority a jednak by sme sa mohli konečne špecializovať. Obchodovať predovšetkým v tých umeleckohistorických sférach, ktorým najlepšie rozumieme a v ktorých sa bezpečne orientujeme.

29. zimná aukcia výtvarných diel

30. aukcia umeleckého remesla a starožitného nábytku – 5. december 2001

... Všetko by sa teda zdalo byť v najlepšom poriadku, keby nebolo to povestné keby. Spomínané trendy nie sú už dlhší čas pre nás žiadnou novinkou a v rovine prípravy aukcií (prieskum trhu, odborné zhodnotenie ponúk, posúdenie a následný výber akvizíčných priorít) sme schopní primeranej reakcie na vývin požiadaviek trhu. Ponuka je stále širšia, a je preto z čoho vyberať. Podstatne horšie je to na druhej strane barikády – v samotnom aukčnom predaji. Postupná „europeizácia“ SOGY totiž logicky vyvolala záujem zberateľov a obchodníkov aj mimo hraníc Slovenska. Stále častejšie dostávame z blízkeho i vzdialenejšieho zahraničia – cez internet či inak – jednu jedinou otázku: mám záujem dražiť to a to dielo, môžete mi vybaviť jeho vývoz? Nateraz musí byť naša odpoveď keď nie vyhýbavá, tak rovno zamietavá. Realita je totiž taká, že jestvujúce zákony fakticky nedovoľujú vývoz čohokoľvek hodnotnejšieho. A ak aj, tak potom za podmienky skutočne neúnosných byrokratických obštrukcií a nekonečných časových lehôt. ...

Takže sa vynára otázka: komu terajší stav vlastne vyhovuje? Zdá sa, že najmä tým, ktorí to majú tým či oným spôsobom na hraniciach aj tak vybavené. Ale i ministerským úradníkom, získavajúcim pre nich nevyhnutný štatút nezastupiteľnosti a potrebnosti. Navyše v tak svätej veci, ako je spravovanie nášho umeleckého „rodinného striebra“. Tak trochu sa len divím kolegom múzejníkom či galerijníkom, dodávajúcim odborné argumenty pre udržiavanie jestvujúcej, niekedy až absurdnej trhovej nehybnosti. Spravidla to totiž bývajú tí istí, čo pri každej príležitosti upozorňujú na absolútny nedostatok peňazí na ochranu a prezentáciu národného výtvarného dedičstva. Nechcú pochopiť, že štátnych financií pre tento účel nebude nikdy dosť, ba vyzerá to skôr tak, že ich bude stále menej. Alternatívne možnosti ich získavania sú iba mimo štátnej kasy a ich zdrojom môže byť najmä normálne fungujúci trh s výtvarným umením. A ten je – okrem iného – vždy obojsmerný. Vývoz umeleckých hodnôt logicky predpokladá ich dovoz. Môžem to potvrdiť z vlastnej

skúsenosti. I v limitovaných podmienkach SOGY sme predali – a to rádo – oveľa viac legálne dovezených výtvarných diel domácim kupcom, než sa ich prostredníctvom našich aukcií vyviezlo do zahraničia.

Aby bolo jasné – bol som a považujem sa doteraz za galerijníka z „presvedčenia“. Som teda posledný, kto by podporoval čo i len v náznaku výpredaj našej gotiky, Fullov či Benkov do zahraničia. Myslím si predovšetkým, že to vôbec nehrozí. Dostupných, legálne obchodovateľných starých sloveník jednoducho niet a o naše novodobé umenie nie je v zahraničí vážnejší záujem. To sa, samozrejme, v dlhšej perspektíve môže zmeniť, zakazovaním „všetkého“ sa však nič nevyrieši. Rovnako teraz, ako v budúcnosti. V tejto chvíli ide o niečo celkom iné. Namiesto nastolovania a akože riešenia fiktívnych problémov vniesť na trh s umením transparentnosť pravidiel a trochu praktického zmyslu v odhade jeho reálnej situácie. Pre začiatok by možno stačilo pozrieť sa na spôsoby, ako to robia naši najbližší susedia. Raz totiž bude Slovensko súčasťou Európy bez hraníc. Iste to nebude tak skoro, pripravovať sa však treba už teraz. Inak sa môže stať, že v deň „D“ sem vtrhnú filiálky dravcov svetového trhu a takpovediac bez boja obsadia túto našu zem nikoho, zo zreteľa umeleckého obchodu panenské územie, ktoré sme pre úzkoprsý, naskrze nečasový a naivný izolacionizmus akosi nestihli skultivovať a zveľadiť.

32. letná aukcia výtvarných diel – 4. jún 2002

... Skrátka – dosiahnuť všeobecný rešpekt pred umeleckohistorickou klasifikáciou našej ponuky si žiadalo svoj čas. A námahu. O tomto a o ničom inom boli a sú siahodhlé „pokecy“ k jednotlivým dielam v našich knihársky a graficky čoraz náročnejších katalógoch. I keď by sa mohli zdať pre zasväteného odborníka nepotrebné a pre obchodníka v branži zasa neekonomické (mimočodom – naše vždy beznádejne rozpredané katalógy si len z menšej časti kupujú aktívni dražiteľia, skôr idú na odbyt ako cenovo prístupné knižky o umení). Rovnako aj veľkoryso koncipované predaukčné výstavy. Pri týchto a podobných, zdanlivo nenávratných investíciách nám šlo predovšetkým o vytvorenie obchodného prostredia, inšpirujúceho klienta rozlišovať a hlavne doceňovať zberateľskú exkluzivitu oproti bežnej výtvarnej produkcii bez toho, aby sa zásadným spôsobom ohrozila obchodná úspešnosť firmy a tým aj jej existencia. Aby som sa však vrátil k našej poslednej aukcii. Viac ako cenový rekord za Fullove *Líštičky* (hoci ani ten by – podľa mňa – pred takými dvoma rokmi za toto štýlovo mimoriadne asketické, v podstate komorné dielo nebol možný), potešili menej nápadné veci – vysoké predaje maloformátových, ale špičkových Bazovských (a aj menej atraktívneho, „druhého“ Fullu), po viacerých márných pokusoch veľmi dobré draženie olejov Semiana, viacnásobné licitovanie pomerne vysoko cenovo nasadených obrazov Mednyánszkeho, Hložníka, Alexyho, Mallého, Mudrocha a ďalších. Na druhej strane zasa – nezvyčajne vysoká úspešnosť „mimoslovenských“ kapitol hornouhorského, maďarského a staršieho európskeho umenia. Vo všetkých týchto prípadoch išlo totiž vskutku o najvyššie, galerijné hodnoty a podľa toho boli i určené vyvolávacie a doporučené ceny. Viacerí naši „domovskí“ kritici pred aukciou znovu hovorili a písali o „nadsadených vyvolávačkách“. Lenže tentoraz už nemali pravdu. V tomto svetle treba aj vnímať niektoré neúspechy poslednej aukcie.

Mňa zo všetkého najviac zamrzelo nezaujímajúce o vynikajúce objekty Rudolfa Sikoru. Lenže, kto si – napríklad – dnes spomenie na naše doslova donkichotské, opakované a neúspešné ponuky konceptuálnych kreácií Júliusa Kollera? Najmä, ak sa teraz Kollerove bežné veci zo šesťdesiatych rokov bez problémov dajú v relácii 70 – 90 tisíc?

A propos ceny. Fakticky od počiatku existencie SOGY nám najmä kolegovia zo starožitníckeho obchodu vyčítajú, že ako solitéri na trhu úmyselne „šrobujeme“ ceny a likvidujeme tak drobný súkromný predaj. Nuž neviem. Dovolím si tvrdiť, že výtvarné umenie je špeciálnou obchodnou komoditou, pre ktorú úslovie o neviditeľnej ruke trhu platí bezo zvyšku a dvojnásobne. Predáš len, keď trafíš správnu cenu. A v našom prípade ide navyše o cenu vyvolávaciu, ktorá musí vytvárať čo najširšiu možnosť pre jej navyšovanie. Ostatné je už na samostatnom, ťažko ovplyvniteľnom rozhodovaní dražitelov. Nejaké umelé cenové manipulácie či regulácie sú ak nie celkom vylúčené, tak určite dlhodobo neudržateľné. Skôr by sa teda dalo hovoriť o zásluhách SOGY, ktorá hromadnými, opakovanými a čo hlavne – verejnými predajmi umožnila fungovanie základného zákona umeleckého obchodu. A tým je železné pravidlo cenového precedensu. Ak nič iné, tak práve toto nám raz história nášho umeleckého obchodu (práve pre naše monopolné trhové postavenie) určite pripíše k dobru. Zároveň však nám dovoľuje naša skúsenosť z viac ako tridsiatich aukcií vysloviť aj isté, samozrejme len opatrne prognózy. Úvodom spomínaný zlom „smerom ku kvalite“ by sa dal popísať aj ako postupný presun dopytu smerom od regionálneho k nadnárodnému. Konkrétne to znamená obohacovanie základnej obchodnej istoty, ktorou je a ešte dlho zostane naša medzivojnová moderna a jej maďarský, český, či lepšie – stredo európsky kontext. Nechcel by som byť zlým prorokom, ale vidí sa mi, že práve tento, zatiaľ ešte okrajový „širší záber“ (plus staré európske umenie) sa v blízkej budúcnosti stane ťažiskom obchodovania SOGY. Ale zasa – nielen preto, že my to takto „manipulujeme“. Tento trend vyplýva navyše z logiky myslenia nášho väčšinového klienta, čoraz racionálnejšie hľadajúceho spôsob investície, ktorý obстоjí i v podstatnejších, než len domácich súvislostiach.

Je tu však aj iná skúsenosť – SOGA jestvuje už dosť dlho na to, aby sa prejavilo čosi, čomu u nás tak trochu ironicky hovoríme „kolobeh obrazov v prírode“. Čoraz častejšie sa totiž stáva, že diela už raz u nás vydražené sú znova ponúkané do aukcie. A spravidla sa nepodarí dosiahnuť aspoň pôvodnú predajnú cenu. Týka sa to najmä takých autorov a diel, ktoré bývajú radené do prvej, respektíve poslednej časti našich katalógov. Teda do dobovej medzivojnovej domácej, zväčša krajinárskej produkcie, alebo do súčasného umenia. Kým v prvom prípade dôjde zrejme k postupnej redukcii tejto oblasti ponuky SOGY (a jej presunu do tradičného, komisionálneho predaja), pri súčasnom umení sme predbežne celkom bezradní. Pojem „súčasnú umenie“ totiž v realite obchodov SOGY vlastne končí v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Všetko ostatné, mladšie, a teda vskutku „súčasnú“, je predmetom náhodných a navyše iba sporadických predajov. Ukazuje sa, že na tomto poli si SOGA jednoducho nepomôže sama. Chce to totiž zásadnú zmenu myslenia. Nie však, ako sa mnohí domnievajú, v hlavách dražitelov, ktorí sú vraj v aktuálnom výtvarnom dianí beznádejne nevzdelaní, nezorientovaní a neviem ešte

akí. Loptička je skôr na strane samotných výtvarníkov. Pokiaľ si neuvedomia, že ich nedávno nadobudnutá sloboda je limitovaná a že aj ich umenie je svojím spôsobom tovarom (a vyžaduje si preto platené manažovanie, a teda deľbu honorárov), tak sa terajšia patová situácia ešte dlho nevyrieši. To je však už námet na celkom iný úvod a možno aj v celkom inom katalógu, než je ten náš.

34. jesenná aukcia výtvarných diel – 1. október 2002

... svojho času vyšla v budapeštianskom odbornom časopise *Múterem* hodnotiaci kritika jednej aukcie SOGY. Jej autor – pravidelne a poučene informujúci o našich aktivitách – s udivením konštatoval, že napriek pozoruhodnému štandardu obchodov SOGY, slovenské médiá im fakticky nevenujú pozornosť. S čím sa – žiaľ – dalo len súhlasiť. Pre našu kultúrnu publicistiku je predbežne umelecký obchod iba triviálnym kšeftovaním, niečím čo nemá podstatnejší význam v súvislostiach diskurzu o umení s veľkým U. Takže, pokiaľ siedma veľmoc vôbec skloní svoj zrak k SOGE, tak spravidla buď na úrovni banálnych informácií, alebo zo zreteľa žurnalistiky, hľadajúcej senzácie, negatíva, skrátka „pikošky“. Mnohí z vás už tušia k čomu smerujem: na poslednej aukcii sa podlimitne vydražil Aba-Novák a vzápätí okolo toho prepukla aférka, publikovaná na veľkom priestore (o akom by sa nám mohlo za normálnych okolností len snívať) v našom najpredávanejšom týždenníku Plus 7 dní. Podstata veci sa síce SOGY priamo netýkala, predsa však článok odhalil mnohé nedorozumenia, sprevádzajúce laické predstavy o obchode s umením.

Odohral sa približne tento príbeh. Pán X predal obraz prominentného maďarského maliara Vilmosa Abu-Nováka pánovi Y. Dohodli sa po „slovensky“, bez svedkov a papierov – platbou „na drevo“. Na rovných 400 tisíc. Nový majiteľ zašiel za znalcom do aukčnej spoločnosti a požiadal o overenie pravosti obrazu. Expertíza dopadla dobre s tým, že znalec v závere posudku stanovil jeho primeranú protihodnotu na domácom trhu na 600 tisíc. Takto povzbudený majiteľ sa rozhodol obraz predat. Zvažoval šance predaja diela doma i v zahraničí, aby ho napokon dal do ponuky tej istej aukčnej spoločnosti. Chcel však, aby jeho vyvolávací cena zodpovedala nie slovenským, ale maďarským reláciám. Aukčná spoločnosť presondovala maďarské cenové precedensy i záujem u potenciálnych kupcov a došla k záveru, že obchod by sa azda dal „s odretými ušami“ zvládnuť i na tejto úrovni. Obraz sa teda predložil na aukcii za vyvolávaciu cenu 2 milióny 700 tisíc. Zvyšok príbehu už poznáte: obraz bol síce vydražený, ale za podlimitnú cenu, o 20 % nižšiu ako vyvolávačka. S čím majiteľ napokon nesúhlasil a tým pádom sa obchod neuskutočnil. Investigatívna novinárka to však takto jednoducho nevidela. Tušila nečistú hru. Ako je preboha možné, aby v jednom a tom istom obchode stála jedna a tá istá vec – fakticky v priebehu jediného roka – najprv 400, potom 600 a vzápätí viac ako 2 milióny? A sme pri jadre problému. Pri vysvetľovaní pre nás záväzných, pre ostatných – zatiaľ – zrejme nepochopiteľných princípov „cenotvorby“ umeleckých diel. Kedysi dávno, keď som začínal ako znalec, pre potreby obdobného prípadu som si nechal vypracovať expertízu v Ústave autorského práva v Prahe. Robil ju sám riaditeľ – v tomto medzinárodnej autorita – a podstata jeho vyjadrenia by sa dala vyložiť nasledovne: pri predaji obrazu vlastne uzatvárate zmluvu o jeho prevode. Teda

- prenechávate svoj obraz či sochu za zapltenie odmeny. Čo je však dôležitejšie: táto úplata nie je identická s umeleckou hodnotou diela. Umenie sa na peniaze jednoducho nedá prepočítavať. Ak teda dostanete za vaše výtvarné dielo peniaze, nejde pritom (ako sa často nesprávne hovorí) o kúpnu cenu, ale len o odmenu za prenechanie práva na disponovanie s ním. A preto aj výška tejto odmeny nie je stanovená žiadnymi cenovými predpismi, pretože charakter tejto odmeny i povaha samotného diela takéto záväzné ustanovenie neumožňujú.

To všetko vedie ku skutočnostiam, že pri opakovanom predaji tých istých diel, alebo diel porovnateľných umeleckých kvalít, dochádza k rozdielom, často i viacnásobne presahujúcim 100 %, pričom však účastníkom takýchto ohodnocovaní nemožno vytknúť nedostatky v odbornom prístupe. Každá obchodná situácia je neopakovateľná podľa miesta, času a jej účastníkov. Príkladov by sa dalo uviesť nekonečne veľa. Napríklad bežný Július Jakoby sa dnes v Košiciach pomaly nedá kúpiť pod 300 tisíc, u nás na aukciách sme sa na takú cenu - i s jeho špičkovými dielami - dostali len jediný raz. Benkovia, Bazovskí, Fullovia sa v Prahe - i pri kurzových rozdieloch - predávajú rádovo nižšie než v Bratislave. To isté platí o predajoch autorov českého kubizmu na Slovensku: dražiť takého Emila Fillu za 4 milióny je v SOGE nereálne. Ale nielen miestne špecifiká podmieňujú cenové rozdiely. Viacerí z vás si pamätajú viaceré legendárne dražby SOGY s nárastom mnohonásobne presahujúcim vyvolávaciu i doporučenú cenu. Mnohé z nich vyplynuli zo zhody okolností, ktoré mali pramálo čo spoločné s umeleckými hodnotami dražených vecí. Je napríklad rozdiel, či sa v aukcii ponúka len jeden, alebo až štyri špičkové diela Bazovského - je jasné, že solitér sa vždy draží lepšie a spravidla rádovo vyššie. „Orámovanie“ obrazu je vôbec dôležité: priemerný Benka „svieti“ v susedstve bežnej produkcie v starožitníctve a potom vo vyselektovanej ponuke aukcie celkom zanikne. Často rozhoduje o úspešnosti dražby efektná (alebo nešťastná) inštalácia obrazu, jeho vhodné alebo nevhodné nasvietenie na predaukčnej výstave, vydarená alebo farebne posunutá reprodukcia v katalógu... Ale aj veci už úplne subjektívne - dražitelia sa trebárs vzájomne poznajú a zisk príklepu sa pre nich stane vecou nie zberateľskej, ale čisto spoločenskej prestíže. Veľa riadkov by sa tiež dalo popísať i o psychologickom pozadí toho, čo možno nazvať dražitelským afektom. Zažil ho každý, kto sa aspoň raz aktívne zúčastnil aukcie: v hektickej atmosfére človek minie peniaze, ktoré by v normálnej situácii v žiadnom prípade nevydal... Týmito a podobnými, vlastne okrajovými, s „vecou umenia“ priamo nesúvisiacimi okolnosťami sa utvárajú princípy trhového zhodnotenia obrazu či sochy. Zjednodušene povedené: nie je proti zákonu či obchodnej morálke, ak sa lacno kupuje a drahoo predáva, alebo inak - každá cena umeleckého diela je dobrá, keď sa na nej dokáže zhodnúť predávajúci s kupujúcim. Skúsenosť SOGY taktiež hovorí, že aj napriek vízií jednotného európskeho trhu, jestvujú rozdiely a špecifiká národných trhov s výtvarným umením. Sú dané najmä zastaranou legislatívou, fakticky nedovoľujúcou vývoz a dovoz cennejších vecí, a teda ich vzájomné obchodovanie a zosúladenie cien. „Cenové vyrovnanie“ platí predbežne len teoreticky a týka sa najmä bežných vecí. Diela špičkových predstaviteľov národných kultúr sa predsa len stále najlepšie predávajú na trhu ich pôvodu. Proti maďarskému, českému či rakúskemu obchodu

s umením je navyše ten slovenský jednoznačne v defenzíve. Je najmenej vyspelý a najmä „spätná väzba“ predbežne nefunguje. Ťažko si predstaviť licitovanie obrazu Martina Benku, Ľudovíta Fullu či Miloša Bazovského napríklad v Maďarsku - aspoň rádovo - na tej cenovej úrovni ako sme my dražili inkriminovaného Abu-Nováka.

Čo k tomu ešte dodať? Príbehy obrazov a príbehy obchodov zvláštnym spôsobom spolu súvisia a zároveň sa mĺňajú. V každom prípade - boli a sú nepochybne vzrušujúce. Niekedy sa mi zdá, že by aj pre (nech je mi odpustený ten prívlastok) „bulvárne“ médium mohli byť lákavejšie, než násilné „tušenie súvislostí“, hľadanie zlých úmyslov. Ale to je z mojej strany asi príliš idealistické a možno to pokladať len za príznak onoho povestného „fachidiotstva“.

37. jarná aukcia výtvarných diel - 18. marec 2002

... Na úvod alternatívnej línie aukčného programu vám SOGA predkladá ponuku časti (približne tretiny) výtvarných diel zo zbierkových fondov Východoslovenských železiarní v Košiciach. Samozrejme, celé to má - alebo môže mať - nádych senzácie. Gros zbierky VSŽ vzniklo v druhej polovici deväťdesiatych rokov počas prezidentovania Alexandra Rezeša, čo samo osebe vzbudzuje istú, celkom prirodzenú zvedavosť. A vyvoláva rovnako prirodzené otázky. Napríklad - do akej miery korešponduje nadobúdacia cena zbierky s jej reálnou trhovou hodnotou, plus mínus vyjadrenou vyvolávacími a doporučenými cenami tohto katalógu. Akiste si domyslíte, že určitá finančná disproporcía tu jestvuje. Je vecou terajšieho vedenia VSŽ, či bude ochotné bližšie údaje v tejto záležitosti zverejniť. V každom prípade - radi prenecháme tieto a podobné starosti našim investigatívnym žurnalistom. To, čo sa nám zdá na celej veci zaujímavejšie, je určite mimo aktuálneho záujmu bulvárnejšie orientovaných médií. Totiž zistenie, že predkladaná „Rezešova zbierka“ je svojím spôsobom nevýnimočným, skôr zrkadlovým príkladom poňatia akvizícií väčšiny našich štátnych negalerijných inštitúcií. Treba si predovšetkým uvedomiť, že iniciatíva Alexandra Rezeša bola svojho času v zásade správna, odôvodnená a v našich podmienkach aj príkladná. Každá západná firma obdobného národohospodárskeho významu, akou boli a napokon aj sú Východoslovenské železiarne, totiž „povinné“ buduje vlastnú umeleckú zbierku. Okrem iného preto, že si tým zveľaduje nielen kultúrny imidž, ale aj potvrdzuje autenticitu vlastnej účasti na živote občianskeho, alebo ak chcete - národného spoločenstva. Takže skôr, než ktokoľvek začne spochybňovať, či nebudaj ironizovať Rezešove nákupy, nech sa spýta: akéže to výtvarné zbierky zhromaždili po roku 1989 Sloznaft, SPP, Elektrárne, Telekomunikácie, Pošta či iné bezpochyby vysoko ziskové, „vlajkové lode“ nášho hospodárstva? Nezistíte pritom nič iné, než veľkú nulu. Problém predkladanej zbierky VSŽ nie je ani v tom, že je súhrnom diel špičkových a okrajových, nesúrodým konglomerátom obrazov, kresieb a grafič umelcov celonárodného alebo aj nadnárodného renomé so zjavmi skôr regionálneho významu. Každý skúsenejší zberateľ vie, že akokoľvek sofistikované podnikanie v tomto smere nakoniec a nevyhnutne vedie k potrebe z času na čas prečistiť zbierku, korigovať jej štruktúru, oddeliť skutočnú kvalitu od hlušiny. To isté - lenže vo veľkom - stretáva i tie najprecíznejšie budované štátne či verejnoprávne

zbierky. Čo viditeľne a jednoznačne zbierke VSŽ chýba, je prítomnosť jasnej a vyprofilovanej odbornej koncepcie (ak len za koncepciu nepovažujeme potrebu „niečo zavesiť“ na steny podnikových kancelárií). Bez toho, aby sme poznali konkrétne fakty a okolnosti, možno vycítiť z povahy zbierky, že vznikala pod rozličnými neumeleckými tlakmi a motiváciami. Jej tvorba bola podmienená – asi rozhodujúcou mierou – politickými, obchodnými, ale i osobnými vzťahmi tých, ktorí rozhodovali o výbere diel, bez viditeľnejšieho rešpektu k nejakému celkovému zámeru. Z tohto zreteľa je príznačné vysoké percento zastúpenia už nežijúcich autorov. To totiž nemusela byť len otázka konzervatívneho vkusu či opatrnosti zostavovateľov zbierky. Skôr to bolo dané potrebou (a ľahko domysliteľnou výhodnosťou) robiť nákupy radšej cez prostredníkov, ako priamo zo zdroja – v tomto prípade od výtvarníkov. Prostredníci museli byť totiž inak, než odborne overení. Legitimizovali sa podstatnejšou prednosťou: tou či onou formou príslušnosti „ku klanu“. To však už nebolo zberateľstvo v pravom slova zmysle a ani ešte stále pochopiteľná a zdôvodniteľná pragmatická investícia do umenia, ale iba istá forma barterového obchodu, príležitosť pre protislužbu za služby s vecou umenia nijako nesúvisiace. Ale opäť – toto všetko nie je v slovenských pomeroch nič zvláštne a neobvyklé. Skôr celkom štandardné. Zhodou okolností som pred časom oceňoval podobne rozsiahlu a obsahovo porovnateľnú zbierku Národnej banky Slovenska. A mal som z nej taký istý pocit. Napokon – popisované špecifikum slovenského štátneho zberateľstva sa netýka len inštitúcií stojacich mimo odbornej sféry. Pre zainteresovaných nie je žiadnym tajomstvom, že byť riaditeľom štátnej galérie alebo múzea je oveľa viac politickou než odbornou funkciou. Je potom niekedy až (smutne) zábavné sledovať, ako pružne sa menia „dlhodobé“ akvizíčné koncepcie našich galérií či múzeí podľa politického backgroundu neustále rotujúcich riaditeľov, námestníkov, kurátorov, ale aj príslušných ministrov, primátorov či starostov. ...

38. mimoriadna aukcia výtvarných diel v majetku Východoslovenských železiarní Košice – 28. apríl 2002

... tesne pred poslednej letnou dvojaukciou zažila SOGA významnú, určite zlomovú udalosť svojej nedlhej histórie. 25. apríla sme slávnostne otvárali vlastné expozičné a obchodné priestory na Panskej ulici v Bratislave. Viacerí z vás boli medzi hosťami vernisáže, alebo ste si už medzičasom stihli novú SOGU prezrieť (pre tých ostatných ponúkame aspoň niekoľko reportážnych fotografií z otvorenia). Počúvali sme odvtedy len samé chvály. Najmä o tom, že Bratislava dostala od SOGY skutočne nadštandardný, architektonicky vynikajúco riešený výstavný stánok, čo pri priestorovej mizérii iných štátnych či súkromných inštitúcií nie je naozaj málo. ... A práve skúsenosť z mimoriadneho záujmu kultúrnej verejnosti o nové expozície SOGY nás donútila uvažovať aj o zásadnejších veciach. Nová SOGA totiž postavila pred nás hneď dva kardinálne, vzájomne prepojené problémy. Ako dať zmysluplnú náplň, koncepcie podložený výstavný a aukčný rytmus novo vybudovaným priestorom a zároveň uchovať všetky prednosti doterajších spôsobov našej ponuky, na ktoré si už naši klienti zvykli. Ako to už v živote býva – riešenie nám ponúkla náhodná zhoda okolností. Súbežne s dokončovaním nových priestorov sme dostali ponuku na usporiadanie aukcie

diel z majetku Východoslovenských železiarní v Košiciach a takmer vzápätí aj na aukciu súčasného umenia v odbornej garancii Nadácie – Centra súčasného umenia. Už v minulosti sme uvažovali o organizovaní špeciálnej aukcie fotografie. Oslovili sme teda kurátora bratislavského Mesiaca fotografie a zdá sa, že aj táto – v okolitom svete mimoriadne aktuálna výtvarná disciplína – bude mať v novembri v SOGE aukčnú premiéru. A podobných ponúk či úvah o zostavení menších, presne vymedzených aukčných kolekcii, doslova šitých pre naše nové priestory, máme na stole viacero (okrem iných – chceme sa vrátiť opäť k občasným aukciám kresby a grafiky). Ak k tomu prirátame naše „menšie“ polročné aukcie starožitností, tak potom sa nám začína črtáť dramaturgia periodického (v šesť-sedemtyždňových intervaloch) konania mimoriadnych a špecializovaných aukcií na Panskej ulici. Navyše s tým, že doterajšie aukcie umeleckého remesla a starožitného nábytku budú častejšie (tri-štyrikrát do roka) a čo hlavne – budú termínovo oddelené od hlavných sezónnych aukcií a rozšírené o ponuku tradičných výtvarných žánrov: maliarstva, sochárstva, kresby a grafiky. ...

Aj napriek dlhodobu stabilnej úrovni celkového finančného obratu neuniklo našej pozornosti, že kvantita ponuky našich veľkých aukcií začína až príliš presahovať, prekrývať jej kvalitu. Kameň úrazu je však v tom, že jednoduché, radikálne riešenia nejestvovali a nejestvujú. Aukčná spoločnosť (napokon aj každý iný obchodník s umením) sa v slovenských podmienkach musí (ak chce prežiť) vedome zmieriť s istým kompromisom medzi kunsthistorickým a obchodným zreteľom, vedomím umeleckej kvality a reálnym odhadom požiadaviek trhu, respektíve toho, čo možno nazvať všeobecným vkusom. Alebo inak a natvrdo povedané: okrem špičkových Bazovských, Galandov, Weinerov, Sokolov, diel domácej a európskej moderny, kvalitného starého umenia, musíte ponúkať aj ľúbivé 10 – 20-tisícové kytičky, krajinky, akty. Skrátka, ako sa medzi zainteresovanými súhrnne hovorí: „romantizmy v portfóliu sú nevyhnutné“. Inak sa od vás dost podstatná časť klientely jednoducho odvráti.

Čo sa však dá a môže – i v tých našich zvláštnych slovenských pomeroch –, je nájsť tomu i onomu správny kontext, miesto ponuky. A práve k tomuto smeruje naša inovácia. Počnúc prítomnou jesennou aukciou, chceme podstatne sprísniť kritériá výberu diel do hlavných, sezónnych dražieb (aj za cenu dočasnej redukcie ich počtu a tým aj globálneho obratu), ktoré by mali spĺňať aspoň primárne zretele galerijných kvalít. To ostatné potom nájde uplatnenie v už spomínanej rozšírenej ponuke našich menších starožitníckych aukcií, pod možno nie celkom presnou, ale všetkým azda zrozumiteľnou egidou „dekoratívneho“ umenia. Aby však bolo jasné: nejde nám o to, ako oddeliť výtvarnú špičku od akéhosi plevelu, neumeleckého odpadu (či veci drahé od lacných). Našou snahou bude, aby hlavné i špecializované aukcie ponúkali diela, ktoré si prívlastok „umelecké“ nesporne zaslúžia a v oboch typoch aukcií budú obrazy a sochy finančne náročné i dostupné. Máme len za to, že náš klient je už taký vyspelý, že dokáže zhodnotiť podstatný rozdiel medzi Benkom z rokov dvadsiatych a päťdesiatych a že ten rozdiel nie je vôbec daný formátom obrazu, alebo že Alexy zo začiatku tridsiatych rokov je mnohonásobne cennejší, než jeho dekoratívny pastel zo šesťdesiatych rokov, rovnako ako raný Hložník či Čemický oproti ich neskoršej výtvarnej nadprodukcii. Alebo, že je

diametrálny odstup medzi atribuovanou maliarskou prácou z 18. storočia a jej rutinérskym (stále však ešte umeleckým) variantom o sto rokov mladším. Teda aj naše „malé“ aukcie budú, popri dekoratívnom umení v pravom zmysle toho slova, ponúkať diela renomovaných autorov. Ibaže, z pohľadu najvyššej, galerijnej klasifikácie, pôjde o práce skôr študijnej, komparatívnej povahy.

SOGA teda s novými priestormi chce priniesť i novú koncepciu obchodovania. Bude viac ako v minulosti založená na odbornom zreteli, niekedy – priznajme si – veľmi subjektívnom zvažovaní protirečivého vzťahu umeleckých a obchodných hodnôt predkladaných diel. V tomto nás čaká určite mnoho problémov a možno aj nepochopenia z vašej strany. Naš cieľ je však objektívne daný: sprehľadniť zámery obchodnej filozofie SOGY, dať klientom z oboch táborov – teda predávajúcim i kupujúcim – serióznejšiu, jasnejšími pravidlami podmienenú orientáciu v našej aukčnej dramaturgii. A to akiste stojí za občasnú kritiku či ostrejšiu diskusiu.

42. jesenná aukcia výtvarných diel – 30. september 2003

... akiste budete súhlasiť, že aukčná spoločnosť podnikajúca na Slovensku nemôže byť akousi osvetovou inštitúciou, vychovávajúcou k dobrému vkusu, orientujúcou ľudí v labyrinte umeleckej ponuky. Môže a chce sa na týchto činnostiach či procesoch podieľať, ťažko ich však môže určovať. Jediné, čo naozaj musí, je úspešne obchodovať. A z toho niekedy vzniká pocit chodenia v uzavretom kruhu. Úspešne obchodovať a tým aj získať „volné“ prostriedky na výchovu klienta sa dá len v kultivovanom zberateľskom okolí. Vytvárať ho len vlastnými iniciatívami predbežne predstavuje dlhodobo nenávratné investície, presahujúce finančné možnosti a napokon aj nepísaný „štátút“ súkromnej firmy. V doterajšej praxi SOGY to znamenalo jediné: neustály ústupový zápas s všeobecným názorom väčšiny klientely, jednoznačne uprednostňujúcej históriu overené umelecké hodnoty, pred ponukou všetkého mladšieho a aktuálnejšieho. Skrátka – obchodovanie so súčasným umením je na Slovensku (na rozdiel od okolitých krajín) stále ešte nevypočítateľným a do značnej miery i neúnosným hazardom.

Na druhej strane – riešenie jestvujúcej patovej situácie je nevyhnutné. Znakom štandardného trhu s umením je aj jeho úplnosť, jeho absolútny záber, umelecko-historická celosť ponuky. V tejto chvíli môžem povedať len toľko, že nad problémom nielen intenzívne rozmýšľame, ale máme už v zálohe aj niekoľko „romantických“, čiže zdanlivo stratových projektov. Jeden už má za sebou – a treba s radosťou konštatovať, že vcelku dobrú – premiéru: septembrová aukcia súčasného slovenského umenia dopadla nad všeobecné očakávanie dobre. Nejde ani tak o čísla, percentuálnu úspešnosť či celkový finančný obrat. Jednak tie čísla neboli (oproti našim pravidelným aukciám) až také úžasné a jednak, z hľadiska perspektívy, je to najmenej podstatné. Dôležitejší je fakt, že väčšinu dražiteľov na „sorosovskej“ aukcii tvorili nám známe tváre. Naši stáli klienti, o ktorých sme si ešte donedávna mysleli, že súčasné umenie je pre nich totálne nezaujímavou zberateľskou komoditou. Niežeby nás až tak jasne presvedčili o opaku. Takéto aukcie budú musieť byť zrejme aj v dohľadnej budúcnosti „mimoriadne“. Isté je totiž, že ich úspešnosť je predbežne podmienená nadštandardne náročnou investíciou do ich odbornej, ale najmä manažérskej

prípravy. V každom prípade však aukcia ukázala, že dnes – oproti začiatkom SOGY – je reálna šanca uspieť i s ponukou pred pár rokmi ešte celkom „nepredajného“ umenia. ... Z hľadiska krátkodobých perspektív od tejto aktivity nemožno čakať žiadne zázraky. Ak som už spomínal – výchova klienta je beh na oveľa dlhšiu trať. Našou ambíciou je skôr stvoriť z našich aukcií miesto pre reálne stretávanie predbežne dvoch nekomunikujúcich svetov: súčasného výtvarníka a jeho potenciálneho zberateľa. A z toho zreteľa je „odbornosť“ profilácie našich špecializovaných aukcií iba nevyhnutným predpokladom, nie však konečným cieľom jej existencie. Samozrejme, že nie som naivný a nemyslím si, že ponúkaním kvalitných súčasných výtvarníkov jednorazovo a okamžite presvedčíme nášho klienta o hodnotách ich diel. Počítame skôr s podvedomou – a teda nie okamžitou – reakciou návštevníkov našich aukcií. Veríme, že podobne ako dajme tomu v Slovenskej národnej galérii vnímajú diváci akékoľvek vystavené dielo ako automaticky potvrdenú, a teda nespochybniteľnú umeleckú kvalitu, tak i v aukčnej spoločnosti zafunguje obdobná spätná väzba v myšlienkových pochodoch jej klienta – komerčná firma predsa nemôže prezentovať umenie, ktoré nie je aspoň latentne či perspektívne obchodne atraktívne! Perspektívne to znamená len jedno – nesnažiť sa krčovitne vyhovieť vkusu väčšiny klientely. Skôr iniciovať dlhodobé trendy dopytu. Vidí sa mi totiž, že v budúcnosti sa náš obchodný chlebiček bude lámať na schopnosti (alebo neschopnosti) odhadnúť mieru, po ktorú je treba rešpektovať a od ktorej je potrebné aktívne kreovať požiadavky trhu. Všetko je napokon vecou odhadu obchodného rizika. SOGA je dnes natoľko ekonomicky silná, že si – i pomerne veľké – riziko môže dovoliť.

44. mimoriadna aukcia fotografie – 17. január 2003

... Navyše, do hry vstupuje celkom nový moment: vstup Slovenska do Európskej únie. Dennodenne počúvam – najmä od tých, ktorých možno nazvať (bez pejoratívnosti) priekupníkmi s umením, čo všetko sa od 1. mája v tomto obchode radikálne zmení. Slovensko sa podľa nich – v novej Európe bez hraníc – stane súčasťou oveľa väčšieho trhu s voľným pohybom umeleckého „tovaru“ a s celkom inými obchodnými pravidlami. Hovorí sa o skorom príchode piatich – šiestich filiálok renomovaných aukčných siení z Česka a Rakúska, čo monopolnú SOGU vrazil k stene a donúti prehodnotiť cenovú politiku (samozrejme, že nie v prospech dražiteľov, ale práve v záujme našich priekupníkov). Ako človek z praxe som predbežne ku všetkým víziám akéhosi obchodného raja dosť skeptický. Jednak tvrdím, že keby tu trebárs český Art Consulting či rakúske Dorotheum chceli byť, tak tu už dávno sú a jednak, že zákony, ktoré platili doteraz, budú platiť i po 1. máji (a je len okrajový problém, ako ich štát bude v novej situácii uplatňovať). Realita je totiž taká, že jestvujúce právne normy fakticky nedovoľujú vývoz čohokoľvek staršieho a zároveň hodnotnejšieho. Treba zdôrazniť, že v podstate nemáme nič proti inkriminovanému zákonu. Zo zreteľa príslušnej legislatívy okolitých krajín je dokonca – až na detaily – najpokročilejší. Katastrofou je však jeho výkon. Oproti takému Česku či Maďarsku totiž štát vstupuje do obchodu spojeného s vývozom až ex post a nie v predstihu. To znamená, že zahraničný dražiteľ kupuje takrečeno „mačku vo vreci“. Má zaplatiť vec, o ktorej nevie, či jej vývoz ministerská komisia povolí. Ak

nepovolí, beží ročná (sic!) opcia štátu na zakúpenie diela do verejných zbierok alebo jeho zapísanie do zoznamu národných kultúrnych pamiatok. K tomu treba ešte poznamenať, že nepoznám prípad, keď by štát toto právo uplatnil. V každom prípade – dvanásťmesačná neistota čakanie na vec, ktorú nota bene riadne zaplatil, je pre bežného kupca neúnosná (rovnako zasa pre aukčnú sieň je ťažko predstaviteľná nutnosť vracania peňazí, ktoré už v rámci zmluvných dohôd musela majiteľovi diela dávno vyplatiť). O čo jednoduchšia je situácia u susedov, kde dotyčná komisia príde ešte pred aukciou a jednoducho vyznačí diela, u ktorých vývoz nie je možný, a týmto prepustí do medzinárodného obchodu veľkú väčšinu toho ostatného.

A potom ešte tá nešťastná vývozná komisia. Nepochybujem, že v nej sedia dobrí odborníci, mala by sa však možno osviežiť ľuďmi z praxe. Politika typu, „kto nič nepovolí, nič nepokazí“, môže totiž viesť k paradoxným výsledkom. Napríklad – špičkový Bazovský z roku 1955 sa podľa dogmy zákona môže vyviezť, priemerná práca toho istého autora z jeho vyslovene krízových rokov štyridsiatych už nie. Bolo by teda skôr treba, namiesto úpenlivého lipnutia na litere zákona, zvažovať žiadosti o vývoz „od prípadu k prípadu“. Zo zreteľa poznania celkového diela toho-ktorého autora, jeho zastúpenia v štátnych zbierkach, dostupnosti na domácom trhu a pod. A predovšetkým vo vedomí, že vývozom kvalitného diela Slovensko nielen stráca, ale aj získava. Súčasťou každej umeleckej hodnoty je – či sa nám to páči alebo nie – aj jej obchodný zreteľ. A práve medzinárodné obchodné renomé je to, čo slovenskej výtvarnej produkcii, rovnako súčasnej ako minulej, až zúfalo chýba. ...

47. jarná aukcia výtvarných diel – 9. marec 2004

... Poďme teraz k inému živému problému. Je tak trochu produktom zhora uvádzanej internacionalizácie nášho trhu s výtvarným umením: v ponuke SOGY sa čoraz častejšie zjavujú ponuky diel (najmä staršieho) európskeho umenia s atribúciou buď neznámemu autorovi, alebo diela pripisované či klasifikované ako dielenské práce, resp. diela z okruhu určitého umelca. Viacerým z vás nie je jasné, čo presne tieto údaje v katalógu znamenajú. Takže: kedysi bol maliar či sochár považovaný len za remeselníka svojho druhu. Až umenie modernej doby (približne od romantizmu), vyznávajúce neopakovateľnosť individuality umelca, nezastupiteľnosť originality jeho štýlu, povýšilo výtvarníka do rangu umelcov s veľkým U. V stredoveku či renesancii sa preto nepovažovalo za nič neobvyklé, keď si úspešný maliar, zavalený objednávkami, zriadil dielňu. V nej jeho pomocníci (často budúci vynikajúci maliari) produkovali obrazy, ktorým Majster dodával iba základnú koncepciu, možno niekoľko ťahov štetca a signatúru.

Pri katalógovom údaji o autorovi diela býva tiež niekedy poznámka „pripisované“. To znamená, že pre autorstvo svedčí mnoho dobrých dôvodov a indícií (štýlová povaha diela, jeho dobovosť, legenda viažuca sa k obrazu, jeho pôvod z dobrej zbierky a pod.), nemožno ho však so stopercentnou istotou potvrdiť. Najčastejšie sa táto výhrada používa v prípade, keď dielo nie je signované. Pri neznačených dielach starého umenia je to dokonca kunsthistorickým úzusom. Samozrejme, že adjektívum „pripisované“ by sa nejakým spôsobom malo odraziť v rádovo nižšej cene diela oproti nesporne

atribuovaným prácam autora. Vo všeobecnosti by takéto diela mali kupovať len skúsení zberatelia, schopní odhadnúť riziko neskoršieho vyvrátenia hypotetickej atribúcie. Alebo jednoducho tí, ktorým sa takýto obrázok či socha páči, bez ohľadu na istotu jeho autorstva.

Tí z vás, ktorí pravidelnejšie študujú zahraničné aukčné katalógy, mi určite dajú za pravdu, že zázračné slovíčka „pripisované“, „okruh“, „dielňa“, „nasledovník“ sú v nich zdanlivo až nadužívané. Možno to samozrejme považovať za alibizmus aukčného domu, zriekanie sa zodpovednosti za ponúkaný „tovar“. Nie je to však pravda. Aukčná sieň nie je vedeckou ustanovizňou, jej hlavným poslaním je čo najvýhodnejšie predávať, a to v časových limitoch plne rešpektujúcich potreby a želania klienta, majiteľov ponúkaných diel. Nespochybniteľné určenie autorstva je pritom spravidla vecou odborne, finančne a časovo veľmi náročného expertného prieskumu (a navyše – s neistými výsledkami). Pri danej kvantite je i pre tých najväčších trhových hráčov absolútna vedecká garancia ponuky jednoducho nezvládnuteľná. Primerané a vzájomne rešpektované rozdelenia rizika omylu či nepresnosti atribúcie medzi aukčným domom a dražiteľom je preto asi nevyhnutné.

49. letná aukcia výtvarných diel – 11. máj 2004

... Ak teda hovoríme o relatívne úspešnej ceste SOGY, tak treba jedným dychom priznať, že to nebola cesta bez kompromisov. Pozornejší čitateľ našich aukčných katalógov však medzi riadkami suchých štatistických údajov, referujúcich o ich výsledkoch, vybadá aj – síce zatiaľ nejasné, ale určitý optimizmus budiace – svetlo na konci tunela. Aj prísne kritický pohľad na doterajšie aukcie SOGY jednoznačne potvrdzuje trend zmeny prevažujúceho záujmu od výtvarného priemeru k umeleckej výnimočnosti, od regionálnych k nadnárodným hodnotám. Do istej miery sa takto postupne zúročujú investície do zdanlivo „nepredajných“ autorov a diel. Jeden príklad za všetky: československá avantgarda šesťdesiatych rokov sa časom stala z exkluzívnej, obchodne nezaujímavej komodity zaručenou predajnou istotou. Ale aj tvrdohlavosť v akcentovaní obchodnej dramaturgie vychádzajúcej z rešpektovania stredoeurópskych súvislostí umeleckohistorického záberu SOGY a z toho vyplývajúceho (spočiatku obchodne nevelmi úspešného) preferovania najmä maďarskej, ale aj českej a rakúskej modernistickej scény sa ukázala ako správna. Diela inonárodných autorov sa v poslednom období dražia na cenovej úrovni aukčných domov krajín ich pôvodu. Rovnako zásada dôslednej odbornej prípravy, finančne náročné expertízy kvalitných diel starého európskeho umenia prináša svoje oneskorené ovocie – v rebríčku najvyššie dražených položiek pomaly prevažujú tieto diela nad „stabilkou“ ponuky SOGY – obrazmi osobností moderny Slovenska.

Opatrnosť v obchodovaní, či ak chcete – kompromisníctvo v kritériách ponuky, bolo SOGE dosť často vyčítané. Podľa mňa, nie celkom spravodlivo. Nebola totiž nikdy výrazom bezhlavého úteku od méty umeleckej kvality. Bola iba nevyhnutným a pre nás vždy len dočasným ústupom komerčným hľadiskám. Navyše – mala v sebe aj zreteľ nepriamej výchovy klienta. Samozrejme, tento proces nie je zďaleka na konci a ústupový zápas o zásadnejšiu zmenu vkusu bude ešte nejaký čas trvať.

Kde teda hľadať sféru, v ktorej bola SOGA vo svojich takmer osemročných aktivitách jednoznačne a bez diskusie úspešná? Podľa mňa napríklad v tom, že tisíckami verejne (čo podčiarkujem) zobchodovaných výtvarných diel a starožitných predmetov vniesla do radov slovenských zberateľov, znalcov, odborníkov či prosto milovníkov umenia jasné povedomie „železného zákona“ cenového precedensu. Právne vzaté, človek nekupuje obraz, ale dáva jeho pôvodnému majiteľovi poplatok za to, že s ním môže výhradne disponovať. A tento poplatok sa nedá určiť inak, než porovnaním: môj Benka je podobný inému Benkovi, ktorý sa predal pred rokom za toľko a toľko korún, a teda aj môj obrázok má obdobnú finančnú hodnotu. V skutočnosti je to, prirodzene, o čosi zložitejšie, ale predsa – myslím – možno tvrdiť, že veľká väčšina obchodov, znaleckých posudkov či expertíz „ad hoc“ sa v podmienkach nášho trhu nevyhnutne musí dovolávať precedensov, ktoré boli potvrdené praxou SOGY a sú teda objektívnym podkladom tvorby cenovej politiky každého, čo sa predajom umenia chce seriózne živiť. Môžem to potvrdiť z vlastnej skúsenosti – od roku 1989 som bol členom viacerých galerijných nákupných komisií pre naše moderné a súčasné umenie, a viem teda porovnávať rozpaky a chaos pri stanovovaní nákupných cien v štátnom obchode „pred SOGOU“ a stav aspoň relatívnej cenovej istoty potom, čo sa opakovane našimi aukciami kodifikovali obchodné relácie Benku, Bazovského, Fullu, Jakobyho, Hložníka, ale aj trebárs Paštéku, Laluhu, Jankoviča, Kollera a mnohých ďalších. ... V každom prípade – na vlastných chybách sme sa naučili, že dohodnutie správnej vyvolávacej ceny je alfou a omegou úspechu. V SOGE sa snažíme dodržiavať zásadu, že vyvolávačka by mala predstavovať približne tri štvrtiny ceny doporučenej (nie vždy sa to darí). Naším klientom pritom vždy zdôrazňujeme, že majiteľ diela a aukčný dom sú „na jednej lodi“. SOGA má samozrejmy záujem predat' ich diela čo najvýhodnejšie – závisí od toho výška jej provízie. Tento záujem má však svoj prirodzený limit – voči dražiteľom musíme dodržiavať pravidlá obchodnej etiky. Tie ale nie sú podmienené ničím iracionálnym, ale čímsi veľmi konkrétnym – práve oným už spomínaným zákonom cenového precedensu. Takže, svojím spôsobom je to uzavretý kruh: čím dlhšie a sústredenejšie sa usilujete čo najlepšie predávať, a teda dosahovať čo najväčší zisk, tým jasnejšie a presnejšie sú vám vymedzované hranice „slušného“ obchodovania, ktoré sa jednoducho nedajú prekročiť. Čo je zároveň pre mňa jedno z tých „čarovných“ špecifik, vlastných práve len obchodu s umením.

51. jesenná aukcia výtvarných diel – 12. október 2004

... Popri „kmeňových“ štvrtročných aukciách výtvarného umenia a starožitností, sme sa totiž – po určitom váhaní – rozhodli už definitívne vstúpiť na trhovo neprebádanú pôdu súčasnosti. Cieľ je jasný: pokúsiť sa o obchodné zvládnutie toho najaktuálnejšieho z jestvujúcej výtvarnej scény. Inšpirovaní prekvapujúcim úspechom minuloročných aukcií súčasného umenia a fotografie chceme založiť novú tradíciu: do dramaturgie našej ponuky sme výhľadovo zaradili každoročné „jesenné aukčné vybočenie“ z vychodených kolají konvenčných výtvarných médií a postupov. Istým paradoxom zostane, že pokiaľ SOGA s istými obavami s prípadného neúspechu predkladá druhú aukciu fotografie, vo svete je táto výtvarná disciplína až dlhší čas absolútnou

obchodnou prioritou. Tí, čo viacej chodia do sveta, vedia, že minimálne za posledných desať rokov sa radikálne zmenila ponuka tých najlepších svetových súkromných galérií. Maliarstvo a sochárstvo sú postupne vytláčané práve fotografiou a s ňou súvisiacimi vizuálnymi technológiami. Aj letný pohľad do všakovakých ročeniek, indexov a iných kompendií, zverejňujúcich cenové prehľady, zasa dosvedčuje, že fotografické diela dosahujú často až závažné sumy, pričom aj percentuálne je v tomto výtvarnom žánri cenový nárast najvyšší a najstabilnejší. Skrátka, fotografia je na programe dňa a SOGA chce – napriek všetkým rizikám – na tento trend reagovať.

Ak hovoríme o pravidelnosti, a teda vlastne (perspektívnom) popretí „mimoriadneho“ charakteru našich aukcií súčasného umenia a fotografie, tak treba jedným dychom dodať, že tento náš úmysel je – aspoň predbežne – podmienený niektorými licenciami. Predovšetkým, aukcia nie je zostavovaná na základe celkom voľnej ponuky autorov či majiteľov diel. Napokon tak tomu nie je ani pri našich bežných aukciách: SOGA nikdy nebrala a neberie „všetko“. Naopak, postupom času čoraz viac sprísňujeme kritériá kvality a aj – prirodzene – predajnosti ponúk od občanov. Pri našich mimoriadnych aukciách sme išli ešte ďalej: dražbový katalóg má vopred stanovenú koncepciu a v rámci nej – plus mínus – i výber autorov, ktorí sú k účasti priamo vyzývaní. Aukcia má teda akéhosi kurátora, ktorý jediný zodpovedá za jej zostavenie. Po dobrých skúsenostiach z minulého roka, sme túto úlohu opäť zverili Václavovi Macekovi, ktorý (okrem viacerých „mienkotvorných“ publikácií, výstav a článkov v odbornej tlači) získal renomé najmä vynikajúcou organizáciou každoročného bratislavského Mesiaca fotografie. Toho roku sa koná už štrnásty ročník tohto medzinárodného, vysoko uznávaného podujatia a naša aukcia sa uskutoční vlastne ako súčasť programu jeho slávnostného otvorenia.

Prítomnosť množstva zahraničných autorov, znalcov i zberateľov fotografie – dúfame – v dobrom slova zmysle opäť „naštartuje“ aj domácu zberateľskú obec, o ktorej záujmoch a akvizičnej orientácii máme zatiaľ len tie poznatky, ktoré sme získali pri našej premiérovej fotografickej aukcii. V pamäti zostala najmä rekordná dražba konvolútu fotografií kultovej osobnosti českej moderny Josefa Sudka (deväť fotografií za 850 000 Sk), ale aj vo všeobecnosti vysoká úspešnosť diel predstaviteľov českej avantgardy medzivojnového obdobia (takmer 70 % úspešnosť tejto kapitoly pri celkovej predajnej sume 1 056 000 Sk). Za pripomienku stojí i pomerne vysoká dražba diela Karola Kállaya (50 000 Sk) a prác niektorých ďalších zakladateľov modernej slovenskej fotografie, či mimoriadny záujem o ponúkané solitéry reprezentantov svetovej fotografie (napr. André Kertésza) alebo o diela – napokon tiež už svetoznámych – slovenských absolventov pražskej FAMU.

V zásade teda možno sformulovať prekvapujúce tvrdenie: slovenský zberateľ je vo svete modernej i súčasnej fotografie pomerne solídne zorientovaný a neváha doceniť kvalitnú ponuku na cenovej úrovni porovnateľnej s pražskými, viedenskými či rovno – s európskymi špecializovanými aukciami. Samozrejme, zachováva pritom príslovečnú slovenskú zberateľskú opatrnosť a konzervativizmus: investuje najmä do overených hodnôt a málokedy riskuje (napokon väčšinový dražiteľ všade – i v zahraničí –

spravidla kupuje „meno“ a až v druhom pláne niečo, „čo sa mu naozaj páči“). To však môže byť len otázkou času: naša takmer osemročná skúsenosť v aukčnom predaji „klasických“ výtvarných diel nás už naučila, že trpezlivé, odborne podložené opakovanie kvalitných ponúk zdanlivo nepredajných či ťažko predajných umeleckých komodít po istom čase prinesie svoje ovocie. V tom je napokon aj akýsi bočný efekt takýchto „nekomerčných“ dražieb: naplňajú (aj) úlohu nenápadnej a nenásilnej výchovy klienta, pomáhajú pri orientácii pre mnohých v celkom neprehľadnom labyrinte podôb a foriem súčasného umenia. ...

52. *mimoriadna aukcia fotografie – 5. november 2004*

... Ešte zložitejšia situácia je pri našom súčasnom umení, dielach žijúcich výtvarných umelcov. V septembri sme po druhýkrát zopakovali experiment s mimoriadnou aukciou súčasného umenia. Nedopadla najhoršie, mohla a – vzhľadom na vynaložené prostriedky, odborné a manažérske úsilie – mala dopadnúť lepšie. Zatiaľ to vyzerá tak, že nepriame, teda výchovné, popularizačné, „budúcnostné“ efekty našich mimoriadnych aukcií (týka sa to čiastočne i špeciálnych aukcií fotografie) celkom presahujú ich reálnu finančnú návratnosť. Napriek tomu chceme v týchto aktivitách pokračovať s tým, že nezľavíme z prísnych kritérií uprednostňujúcich krajné, radikálne umelecké snahy, pred možno ľúbivejším, ale zberateľsky neperspektívnym priemerom „stredného prúdu“. Zdá sa nám totiž nesmierne dôležité, že sa práve o takýchto aukciách píše, diskutuje v médiách i kuloároch, že si i širšia kultúrna verejnosť týmto spôsobom postupne zvyká na to, že na prvý pohľad nepredajné polohy súčasnej umeleckej tvorby „stoja aj za peniaze“.

Do normálneho trhu so súčasným výtvarným umením to však všetko ešte má poriadne ďaleko. Základný problém vyjadril jeden môj známy, ktorého som presviedčal, aby sa aukcie zúčastnil, operujúc pritom jej skrytou charitatívnosťou. Odpoveď bola príznačná: rád pomôžem mladému maliarovi XY, poznám a vážim si jeho tvorbu. Prečo by som však kupoval s vašou províziou jeho dielo na aukcii, keď ho za oveľa nižšiu cenu môžem dostať priamo z jeho ateliéru? Alebo inak povedané – štandardy umeleckého obchodu „so súčasnosťou“ začnú na Slovensku fungovať až vtedy, keď si samotní výtvarníci uvedomia, že nie sú niečo na spôsob samostatne hospodáriacich roľníkov. Že jednoducho musia odovzdať časť svojej slobody, a teda i potenciálneho zárobku niekomu tretiemu – súkromnej galérii, agentúre, sprostredkovateľovi, ktorý bude istým, dohodnutým spôsobom jeho umenie presadzovať, a za to ním bude aj do značnej miery, ak už nie výhradne disponovať. Lebo len tak sa dá zo subjektívnej kvality umeleckej urobiť aj objektívna, reálna kvalita trhová.

...

53. *zimná aukcia výtvarných diel – 30. november 2004*

... známy anglický historik Paul Johnson rád a často rozoberá teóriu „nezamýšľaných následkov“. Podľa neho, väčšina dobre myslených, globálnych rozhodnutí politikov – akousi zvrátenou logikou – je len dláždením cesty do pekla dôsledkov, s ktorými minulé i súčasní osvietení vládcovia nad našimi životmi akosi nepočítali a nepočítajú. Hodí sa mi v tejto chvíli táto teória. Od roku 2003 totiž vošiel do platnosti nový autorský zákon, ktorý v princípe nie je zlý. Naopak, zákon je

teraz už skutočne „*up to date*“ s európskym poňatím autorského práva. Zo zreteľa slovenského obchodníka s umením však zavádza jednu dosť šokujúcu novinku: oproti predchádzajúcim normám jasne a jednoznačne definuje princíp *droit de suite*. Ľudsky povedané: ide o povinnosť predajcu umeleckého diela „slušne sa vyrovnat“ s autorom alebo jeho dedičmi, v prípade tzv. „ďalšieho predaja“ originálu diela výtvarného umenia. V praxi to znamená, že SOGA, ale aj všetky súkromné galérie, starožitníctva a iní predajcovia výtvarného umenia musia z každého predaja diela, ktorého majiteľom nie je jeho autor (alebo priamy dedič autora) odvieť príslušnej ochrannej autorskej organizácii 5-percentnú časť zo svojho zisku (to platí pri predaji v rozpätí 30 – 126 tisíc, pri vyšších cenách sa táto čiastka postupne, po percentách znižuje).

Všetci zainteresovaní z výtvarnej branže si môžu v prvej chvíli povedať jediné: konečne! Pretože v tejto krajine nebolo – v oblasti výtvarného umenia – doteraz nič tak porušované, obchádzané a nerešpektované ako práva autorov. Na strane druhej je nad slnko jasné, že vykonanie zákona prinesie najmenej dva „nezamýšľané dôsledky“. Predovšetkým nemožno pri danom stave vecí zaručiť, že získané prostriedky zo „slušného vyrovnania“ sa skutočne dostanú k ich adresátom. To by totiž inkasant poplatkov musel mať nielen kompletnú databázu autorov a dedičov, ale aj s nimi uzavreté jednotlivé zmluvy o zastupovaní autorských práv. Pri žijúcich autoroch to chce „len“ pomerne dlhý čas a primerané organizačné úsilie. Tvrším orieškom budú dedičia (v tejto chvíli sa to týka dedičov všetkých autorov, ktorí zomreli neskôr, ako roku 1935). Tí, čo aspoň trochu poznajú právny chaos, spory a nejasnosti v tejto sfére, vedia o čom hovorím. Druhý „nezamýšľaný“ dôsledok nového autorského zákona je ešte vážnejší. Pre súkromných predajcov (najmä tých menších, ktorých je absolútna väčšina) predstavuje päť percent „navyš“ (pri ich dnešných bežných províziách 10 – 20 %) zničujúci výdavok, priamo ohrozujúci už aj bez toho skromné zisky galérie či starožitníctva. Je totiž dotovateľný minimálne tretinovým nárastom rabatu. Tým sa ale oficiálny, verejný trh stane nezaujímavým. Najmä oproti priekupníkom, obchodujúcim „bez obchodov“, a teda aj bez registračných pokladní. Aký bude teda okamžitý praktický účinok chvályhodného úmyslu našich legislatívco? Obchod s umením sa asi znovu – z veľkej časti – vráti „na ulicu“, kde sa neplatia zmluvne (t. j. písomne) dohodnuté provízie, a preto ani dane zo zisku a už vôbec nie akési odvody autorskej ochrannej organizácii. A kto na to najviac doplatí? Škodovať bude v prvom rade štát – nebude veľmi z čoho a ani od koho vyberať „plošné“ poplatky vyplývajúce z „európskeho“ autorského zákona. A v konečných dôsledkoch – doplatia výtvarníci a ich dedičia, ktorých má predsa nový zákon predovšetkým chrániť a všemožne podporovať. Neplačme však na rozliatym mliekom. Dikcia najnovšieho autorského zákona vyplýva zo záväzných dohôrov uzavretých v rámci nášho vstupu do Európskej únie a ten si predsa väčšina z nás priala. Napokon, riešenie problému je „nádherné“ jednoduché: ak sú naše zákony konečne „európske“, musí byť aj tomu prispôbený spôsob obchodovania. Je tak trochu našim (a vašim) šťastím, že nevyhnutné zvyšovanie cien sa v prípade SOGY môže odraziť od pomerne nízkeho dna. Aukčné provízie svetových aukčných domov sú totiž rádovo vyššie od našej doterajšej,

desaťpercentnej. Stačí len porovnať – Christie's: Sydney 17,5 %, Paríž 18 %, Amsterdam 23 %, Tel Aviv 19,5 %, Rím 24 %, Hong Kong 19,5 %, Ženeva 19,5 %, Zürich 19,5 %, Londýn 19 %, New York 19,5 %, a tiež Sotheby's 15 %, Dorotheum 20 %, alebo maďarské siene – Nagyházy Budapest od 15 % do 20 %, Kieselbach galéria 20 %, Belvárosi galéria 15 – 20 %, Múterem galéria 20 %. Len české aukčné spoločnosti účtujú k vydraženým dielam približne rovnako, i keď ešte stále viac ako SOGA – Antikva Nova Praha 13,5 %, Meissner Neumann 15 %, Vltavín 14 %, Art Consulting 15 % s tým, že podobne ako my ešte pripočítavajú daň z pridanej hodnoty. Skrátka a jasne – keď sme zvažovali všetky pre a proti, došli sme k záveru, že možno práve konzekvence nového autorského zákona (ale nie len tie) signalizujú, že dozrel čas, aby sme finančné náležitosti nášho vzťahu ku klientom viac zosúlادili aspoň so zvyklosťami stredoeurópskeho aukčného obchodu. ...

55. jarná aukcia výtvarných diel – 15. marec 2005

... dramaturgia ponuky našej spoločnosti už tretí rok obsahuje – popri štvrtročných aukciách výtvarného umenia a starožitností – aj také aukcie, ktoré dostávajú z rozličných príčin prívlastok „mimoriadne“. Toto adjektívum vyjadrovalo, najmä pri doterajších aukciách súčasného umenia, odôvodnené pocity, že ide o projekty nadmieru rizikové a ich prípadná dlhodobější periodicita bude priamo závislá od aspoň relatívnej úspešnosti takýchto aukcií. SOGA je totiž súkromná spoločnosť, žijúca výhradne z reálnych predajov a z nich plynúcich provízií, a nemôže si preto dovoliť príliš často „umierať na krásu“. Pri súčasnom umení to znamená síce zostaviť „repre“ aukčnú ponuku, podopretú prísny odborným výberom, nezohľadniť však popritom jestvujúcu situáciu trhu, jeho kapacitu, požiadavky a predstavy. Pri predaji súčasného umenia jednoducho nefunguje inak obvyklý automatizmus: ak máte v ponuke kvalitného autora a dielo, jeho úspešný predaj je už do určitej miery formálnou záležitosťou správne odhadnutej vyvolávacej ceny. Kardinálna otázka pri obraze či soche – trebárs i kritikou všeobecne uznávaného žijúceho autora – neznie totiž „za koľko?“, ale skôr „či vôbec?“ Skrátka, naše súčasné umenie nemá predbežne štandardný trh a tí, ktorí ho zakúsili na vlastnej koži, hovoria často o jeho iracionalite, nevypočítateľnosti, chaotickosti. Nejasnosť kritérií slovenského trhu so súčasným umením tak núti každého predajcu „vo väčšom“ hľadať obchodné stratégie pomimo klasickej rovnice autor – dielo – zberateľ. Do obchodnej hry vstupujú zretele inak a inde nezvyklé a vlastne nadbytočné: aspekt medializácie, nepriamej reklamy, ale i postupy vyslovene didaktické, vychádzajúce z predstavy akejsi zrýchlenej výchovy potenciálnej klientely. Aukčná spoločnosť jednoducho musí robiť veci, ktoré vlastne nemá a ani nemôže mať v popise práce: takpovediac ad hoc stvoríť trh pre súčasného umelca, doslova vnucovať zberateľskej komunite tie „správne“ priority, či dokonca skúšať kreovať to, čomu sa vraví všeobecný vkus. A práve táto nevyhnutnosť „nadpráce“ inšpirovala náš spôsob organizácie prvých dvoch aukcií súčasného umenia. Ako si azda spomínate, boli zostavené v spolupráci s Nadáciou – Centrom súčasného umenia. Nadácia pritom garantovala výber autorov a diel do aukcií. Význam spolupráce s Nadáciou bol však skôr v niečom inom: vstup tejto – azda najrešpektovanejšej inštitúcie tohto

druhu u nás – priamo do obchodu so súčasným umením bol jednoznačným signálom. Bol čitateľnou, pretože odborne podloženou správou pre zberateľov, že práve to, čo sa v aukcii pod egidou súčasného umenia ponúka, stojí za investovanie. Skúsenosť SOGY totiž vraví, že iracionalita nášho trhu so súčasným umením spočíva práve asi najviac v nedostatku informovanosti. Nie je totiž vôbec pravdou, že slovenský zberateľ je tvor konzervatívny, orientujúci sa iba na overené hodnoty. Len jestvujúci spôsob (ne)komunikácie v „prevádzke“ súčasnej umeleckej scény (veľmi málo rešpektovaných súkromných galérií, ale napríklad aj stále ešte nedoriešená štátna „Kunsthalle“, neexistencia skutočne „mienkotvorného“ časopisu etc., etc.) nášho zberateľa zneisťuje, nedáva mu dôveryhodné intencie pre vlastnú zberateľskú orientáciu. Z jeho pohľadu sa súčasná scéna javí ako do seba uzavretý, vyslovene elitársky klub, v ktorého intelektuálnej atmosfére veci ako peniaze, ich investovanie do budovania zbierky a z toho plynúci perspektívny finančný zisk sú nielen celkom nenáležitú, ale až „neslušnú“. ...

Obchodné spojenie aukčnej siene a neziskovej organizácie malo však aj svoje úskalia. Vyplývali z protirečivej povahy vnútorného zamerania dvoch spolupracujúcich subjektov. Pre Nadáciu bol najcennejší charitatívny zreteľ, podpora umenia umením. Pre SOGU však práve táto charitatívnosť bola od počiatku limitujúcim faktorom, brániacim dosiahnutie cieľa, ktorý bol zasa pre SOGU prvoradý. Totiž takej aukcie súčasného umenia, ktorá by nebola „mimoriadna“, ale jednoducho normálna. Charita totiž v praxi znamenala aj to, že umelec odvádzal dvojitú províziu (lebo boli fakticky dvaja predajcovia), a teda sa od neho očakával nemalý finančný altruizmus. To však nebolo trvalejšie udržateľné. Vlastne už od počiatku prevládal u väčšiny oslovených autorov istý, možno len podvedomý (celkom však pochopiteľný) zdržanlivý postoj: charitu treba síce podporiť, nie však asi tým najlepším z vlastného portfólia (to si treba nechať na výhodnejšie obchodné situácie). Reprezentačný zoznam autorov tak nebol vo viacerých prípadoch podporený aj skutočne reprezentatívnymi (teda aj dobre predajnými) dielami. Čo následne znamenalo, že ani úspešnosť aukcie nebola taká, aby to zodpovedalo vloženému úsiliu a kritériám, keď už nie rovno ziskovosti, tak aspoň znesiteľnej finančnej straty. ...

56. aukcia súčasného slovenského umenia – 10. máj 2005

... na našom výtvarnom trhu skutočne jestvuje istý konflikt medzi internacionálnym a domácim. Pozorné čítanie výsledkových listín našich aukcií – prinajmenej za posledné dva tri roky – jasne signalizuje postupné zmeny v smerovaní zberateľstva, umeleckého obchodu na Slovensku. Každý, kto aspoň z času na čas chodí na naše aukcie vie, že najväčšie sumy dosahujú maliarske diela profilových autorov „národného“ prúdu moderny Slovenska. Obrazy Mallého, Benku, Bazovského, Fullu a ďalších sú už skutočnou obchodnou istotou. To sa akiste dlhodobo nezmení. Azda len búrlivý cenový nárast diel slovenských modernistov sa buď spomalí, alebo sa načas úplne zastaví. Zdá sa totiž, že vo viacerých prípadoch dospel k momentálnemu stropu. Budúcnosť obchodných priorít sa dá ťažko predpovedať, ale máme isté vedomosti o tom, že viacerí významní slovenskí zberatelia takzvané „čistia“ zbierky, snažia sa predávať, alebo vymieňať diela, ktoré pre nich stratili pôvodnú zberateľskú

hodnotu. Hlavným kritériom sa stáva porovnateľnosť zbierky s medzinárodným kontextom. To by mohol byť signál pre postupný rast renomé tých autorov, ktorých diela sú obchodovateľné na zodpovedajúcej úrovni i za našimi hranicami. Z našej aktuálnej ponuky sú to napríklad autori stredoeurópskej výtvarnej scény rozhrania storočí, maliari košickej či komárňanskej moderny a ich názoroví dedičia, česko-slovenské avantgardné umenie šesťdesiatych rokov, maďarská a česká moderna, európske umenie 17. - 18. storočia, alebo na strane druhej - staré umenie Slovenska od 19. storočia nižšie. ...

Ono je to asi všetko oveľa zložitejšie. V každom prípade, veriť v samospasiteľnosť výlučného obchodného dôrazu na súčasné umenie sa zdá celkom iracionálne. Veď koľkí žijúci slovenskí umelci majú autentické európske či dokonca svetové obchodné renomé? Dvaja či traja? A koľkí z nich majú aspoň takúto potenciú? Na to už vierohodná odpoveď nejestvuje. Pravdou bude skôr to, že protirečenie domáce - nadnárodné je v obchode s umením tak trochu umelé. Regionálny a medzinárodný trh môžu i na Slovensku jestvovať vedľa seba bez toho, aby sa vzájomne vylučovali. Tak, ako je tomu v Čechách, ale aj Maďarsku či v Rakúsku. Skutočným slovenským problémom je skôr to, že pre internacionalizáciu nášho trhu nie sú nateraz vytvorené ani primárne legislatívne podmienky. Ale to už je téma pre niektorý z budúcich príhovorov.

58. letná aukcia výtvarných diel - 14. jún 2005

... iste dáte za pravdu tvrdeniu, že v obchode s umením niečo také ako „uhorková sezóna“ nejestvuje. Zberateľstvo v pravom zmysle toho slova nie je totiž jednorazovou záležitosťou, riadiacou sa prvoplánovými, iracionálnymi pohnútkami či nedajbože dátumom v kalendári. Skutočný zberateľ umenia spravidla nekupuje obraz či sochu pri nejakej banálnej „príležitosti“, ale buduje zbierku. A to už nie je dané menšou či väčšou vôľou rozhadzovať peniaze, ale vnútornou potrebou rešpektovania dlhodobého zberateľského zámeru, jeho neustáleho zvelačovania a kultivovania. ...

V každom prípade, uhorková sezóna - či už v úvodzovkách, alebo bez nich - pre SOGU touto jesennou aukciou definitívne končí. Zdá sa, že inak to nie je ani u našej konkurencie. Dozvedeli sme sa napríklad, že Centrum - Nadácia súčasného umenia, naši bývalí partneri v prvých rozbehoch „súčasných“ aukcií, organizujú na jeseň svoju prvú samostatnú dražbu. A to nie v hocijakej spoločnosti: v spolupráci so svetoznámu Sotheby's (tu treba len oprávnené, a teda bez závidy, pogratulovať kolegom k vynikajúcemu obchodnému ťahu). Druhú tohoročnú aukciu pripravuje aj aukčná sieň ART SK-CZ. A napokon sme sa v novinách dočítali, že dokonca aj Slovenská výtvarná únia chystá nekomerčné (sic!) aukcie výtvarných diel svojich členov. Vyzerá to tak, že po dlhých rokoch nepochopiteľného ticha nastáva (pravdu povediac - rovnako ťažko vysvetliteľný) boom aukčného obchodovania so súčasným umením. Nechceme vnášať disonantné tóny do terajšej všeobecnej eufórie. Predsa však len, nech je nám - ako prvolezcom v tejto oblasti - dovolené poznamenať, že napriek všetkým čiastkovým úspechom (vrátane tých našich), sa predbežne dá hovoriť o obchodovaní so súčasným umením iba s istou licenciou. Viditeľné zvyšovanie celkových obrátov jednotlivých aukcií má totiž „na svedomí“ ani nie tak nárast počtu predaných diel a najmä ich konečných cien, ako skôr

šikovné „obohacovanie“ ponukových katalógov zberateľsky atraktívnymi položkami, ktoré však majú s dneškom nášho výtvarného diania máločo spoločného. Myslíme tým na nestorov nášho avantgardného umenia po roku 1945, najmä kľúčových autorov a ich diela zo zberateľsky kultových šesťdesiatych rokov. Úspech v obchode so súčasným umením tak vlastne zaručujú artefakty, ktoré „súčasnú“ v primárnom (časovom) význame toho slova nie sú.

Inou skrytou slabinou terajšieho stavu trhu je vysoký podiel jednorazových, tak či onak sponzorovaných dražieb na takýchto aukciách oproti reálnym, a čo hlavne - opakovaným nákupom do jestvujúcich či tvoriacich sa výtvarných zbierok. Aj keď prvá možnosť je pre štartovaciú pozíciu tohto obchodovania asi nevyhnutná, záruku jeho dlhodoobej, trvalej prosperity dáva len široká a aktívna účasť individuálnych dražiteľov „z vlastnej vôle a zberateľskej koncepcie“. A o tom sa zatiaľ dá len ťažko hovoriť. Problematická sa zdá aj ekonomická nejasnosť východiskových stratégií väčšiny novícov v branži. Podľa nás je totiž legitímna otázka, či všetky tie už uskutočnené a najmä chystané „programovo neziskové“, „tak trochu charitatívne“, „šťasti dotované“, „plánovane stratové“ aukcie súčasného umenia cieľ existencie normálneho, štandardného trhu s výtvarnou súčasnosťou približujú, alebo - a to sa nám zdá pravdepodobnejšie - ho v konečných dôsledkoch skôr vzdalujú.

59. jesenná aukcia výtvarných diel - 4. október 2005

Predpokladám, že od tohto katalógového úvodu očakávate predovšetkým nejaký „interný“ komentár k rekordnej dražbe obrazu Domenica Zampieriho na našej poslednej, jesennej aukcii. Tak teda - tí, čo tam boli, vedia, iní sa akiste dozvedeli z novín, že dielo bolo dražené jediným záujemcom po telefóne s tým, že dražiteľ navrhol podlimitnú cenu. Čo predstavovalo nemalú komplikáciu (bol potrebný súhlas majiteľa diela). Ďalším problémom bola skutočnosť - o ktorej sa doteraz verejne nevedelo - že dražiteľom bol človek zo zahraničia. Bolo teda treba žiadať k tomu kompetentné ministerstvo o súhlas s vývozom obrazu. V čase písania týchto riadkov je takáto žiadosť podaná. Tým, ktorí poznajú príslušnú legislatívu, je asi jasné, že jej pozitívne vybavenie je - diplomaticky povedané - dosť neisté. Skrátka a jasne, všetko to nakoniec prebehlo podľa trochu iného scenára, než sme dúfali a na ktorom sme pracovali. Ale za tú skúsenosť to určite stálo. Presnejšie - za pocit dotyku s tvrdou realitou hraníc, finančných, legislatívnych, ale aj odborných, koncepčných obmedzení slovenského trhu s výtvarným umením.

A bola tu ešte ďalšia skúsenosť - po dlhom čase sa SOGA ocitla vo „svetlách reflektorov“ médií všetkého druhu. Žiaľ, hlavne tých bulvárnych. Odpovedali sme na množstvo otázok, väčšinou však celkom primárnej povahy. Po takmer desiatich rokoch v branži a tisíckach zobchodovaných diel sme vysvetľovali presne tie isté veci, ako v začiatkoch: čo je to vlastne aukcia, ako sa určuje vyvolávací cena, aký význam má cenový precedens, aký je súvis medzi umeleckou a finančnou hodnotou diela a pod. Nebola to práve oblažujúca skúsenosť. Napokon, poznáte to sami - na banálne otázky jestvujú väčšinou len banálne odpovede.

Nečakáme samozrejme, že noviny alebo televízia vyšlú na našu aukciu človeka všestranne rozhladeného v problematike (kde by sa aj a v ktorej redakcii taký našiel). Po tých rokoch

len – asi naivne – predpokladáme, že naši novinári už mohli zistiť, že aukcia nie je miestom, kde nejakí z reťaze utrhnúť zbohatlíci rozhadzujú ktovie ako zarobené peniaze, ale že je to vážna a svojím spôsobom smerodajná kultúrna udalosť. Obchod s umením totiž odjakživa patril a patrí k nezastupiteľnej oblasti toho, čomu sa vraví „kultúrna prevádzka“. Pokiaľ teda nedokáže kultúrna verejnosť – prostredníctvom mienkotvorných médií – reflektovať udalosti umeleckej ekonomiky, tak potom nemôže ani pochopiť povahu umeleckého diania ako takého.

Je pritom zvláštné, že zatiaľ čo české či maďarské médiá pravidelne referujú o umeleckých aukciách v kultúrnych (čo podčiarkujem) rubrikách či reláciách, slovenské noviny, časopisy a televízie pasú akurát tak po „pikoškách“ na aukciách SOGY. O nejaké hlbšie analýzy nie je záujem (niekedy aj z obavy pred obvinením zo skrytej reklamy). Lenže pikošky sa nedajú vyrábať na počkanie. Navyše, čo bolo pikoškou kedysi (trebárs dražba diela slovenského autora za milión), dnes už ňou nie je. Je pritom jasné, že jesenných šesťnásť miliónov za jeden jediný obraz SOGA tak rýchlo (ak niekedy vôbec) neprekoná.

Obávam sa teda, že *Chlapec s dalmatínom* bude asi naddho poslednou príčinou mediálnych „hodov“ SOGY. Čo je škoda. A zďaleka nielen pre nás. Podstatnejšie je, že téma „peniaze a umenie“ ostane v takto nastavenom kultúrnom myslení naďalej keď už nie úplne tabu, tak potom len v terajšej kontraproduktívnej, bulvárnej podobe. V obraze protipostavenia umenia s veľkým „U“ a nízkeho kšeftovania s ním, nehodného akéhokoľvek seriózneho diskurzu. Teda, okrem problematiky štátnych dotácií do kultúry a ich (ne)správneho či (ne)spravodlivého rozdeľovania. Svojho času som bol členom komisie štátneho fondu kultúry Pro Slovakia. Pamätám sa dodnes na vlastné pocity márnosti. Nielen z toho, že z toho mála peňazí nebolo ani zďaleka možné podporiť všetky, kvalitou rovnocenné projekty. Skôr z poznania, že zamietnutie štátneho sponzoringu znamenalo fakticky zmar skutočne zaujímavých umeleckých nápadov. Nepoukazovalo to totiž len mizériu postavenia nekomerčného umenia v prostredí prvotnopospolného kapitalizmu. Horšia bola istota, že išlo skôr o dôsledok myslenia typického slovenského „tvorivého subjektu“. Podľa donekonečna omieľaného kliše má totiž štát jednoducho povinnosť postarať sa o pôvodcov umeleckých hodnôt, a keď ju nenaplní, tak potom je štát nanič a treba s tým niečo zásadné robiť. Čiže odvolať ministra. Ale čo keď má štát iné, dôležitejšie problémy? To síce občas uzná aj náš tvorca (trebárs pri pobyte v nemocnici), ale nejaké ďalekosiahlejšie uzávery z toho nie je ochotný či schopný vyvodiť. Napríklad také, že naozaj kvalitné umenie by si mohlo a malo – pri správnom manažovaní – na seba zarobiť samo a nebyť odkázané len na čoraz prázdnnejšiu štátnu kasu.

Aby ale bolo jasné: doteraz napísaným netvrďím, že spásu vo financovaní umeleckých projektov prinesie jednoduchá zmena štátneho sektora za súkromný. Zháňanie sponzorov – v našich podmienkach – pripomína predbežne obyčajné žobranie a problémy aj tak rieši iba jednorazovo, od prípadu k prípadu. Umelecká aktivita totiž nepotrebuje len sprostredkovanú podporu (jedno či štátnu alebo súkromnú), ale predovšetkým priamych, opakovane a dlhodobo sa angažujúcich individuálnych „kupcov“. Totiž ľudí, ktorí si

takouto investíciou peňazí nekupujú akési odpustky za vlastné bohatstvo, ale dobrovoľne a s radosťou naplňajú predstavy im vlastného životného štýlu, či dokonca prirodzené predpoklady, vyplývajúce z ich ekonomického a teda aj spoločenského postavenia. To je samozrejme ešte len hudba budúcnosti. SOGA a viaceré ďalšie jej podobné „kšeftárske“ firmy však už dnes na tejto perspektíve tvrdo pracujú. Bez toho, aby to bolo nejakým kritickým, a teda serióznym spôsobom hodnotené, skúmané a nedajbože aj docenené. V každom prípade: na takúto tému by som sa rád niekedy pozhováral s niektorým našim novinárom. A možno, ako bonus, dodám i nejakú pikošku.

61. zimná aukcia výtvarných diel – 29. november 2005

... prítomnou jarnou aukciou vstupuje SOGA do desiateho roku svojej existencie. To by mohol byť dôvod na otázku – ako sa zmenil náš trh s výtvarným umením od roku 1996 z pohľadu predajcov i kupujúcich? Pravda, slovo „zmenil“ nie je asi celkom presné: aj keď zberateľstvo a zberatelia tu jestvovali aj predtým, slovenský umelecký obchod v tomto zmysle toho slova sa v deväťdesiatych rokoch minulého storočia vlastne zrodil. A to bez podstatnejšej tradície, odborného i ekonomického zázemia. V porovnaní s okolitými krajinami (a teda našou prirodzenou konkurenciou) bola slovenská štartovacia čiara o hodne pozadu. To treba mať – pri všetkej, často oprávnenej kritike a dešpekte voči doteraz dosiahnutému – vždy na pamäti.

Z rozoberaného zreteľa je dobré, že SOGA od počiatku nešetrla na knihárskom, grafickom i obsahovom vybavení vlastných aukčných katalógov (i keď to mnohí, najmä spočiatku, považovali za zbytočné a prehnané). Máme tak dnes – okrem iného – k dispozícii perfektne zdokumentovanú, takmer desaťročnú históriu dôležitej časti nášho verejného obchodu s umením. Nevieť ako Vy, ale my si pomerne často našimi starými katalógmi listujeme. Ani nie tak z akejsi nostalgie, kvôli spomienkam na *highlightov* predchádzajúcich aukcií. Skôr pre hlbšie pochopenie zákonitostí tohto druhu podnikania, ktoré bolo a stále ešte aj je v slovenských podmienkach pre mnohých zúčastnených čímisi novým, na prvý pohľad nečitateľným, či rovno povedané – celkom chaotickým. Vráťme sa trebárs k spomínaným cenovým vrcholom našich aukcií. Je skutočne zaujímavé, aký dramatický cenový nárast zaznamenali v pomerne krátkom čase napríklad špičkoví autori moderny Slovenska, alebo naši „hornouhorskí“ maliari záveru 19. storočia. Takže trochu nostalgie v tom predsa len je: mať tak dnes v rukách Mednyánszkych, Skuteckých, Benkov, Bazovských, Jasuschov, Jakobyov, Weinerov ponúkaných na našich prvých aukciách, ich konečné ceny by boli teraz určite ďaleko, ďaleko lukratívnejšie! Ale to je normálne, dokazuje to len známu floskulu: zhodnotenie investície do umenia je až neuveriteľne vysoké a rýchle (porovnateľné azda len s obchodom s nehnuteľnosťami).

V niektorom z prvých katalógov som písal, že je dosť smutné, ak si za obraz vynikajúceho slovenského maliara nemožno kúpiť ani ojazdené auto strednej triedy s tým, že možno raz, v nejakej vzdialenej budúcnosti, sa dočkáme miliónovej dražby diela domáceho pôvodu. Dnes je to bežná vec: za trochu kvalitnejšieho a primerane rozmerného Benku získate trebárs Mercedes. V tejto súvislosti dostávame od klientov či spriatelých zberateľov otázky o primeranosti cien exkluzívnych autorov na súkromnom trhu. Tie sú

často skutočne riadne „vyšróbované“ – a to spravidla práve s odvolávkami na obchodné výsledky SOGY. Zo zretela naše skúsenosti môže byť odpoveď len jediná: ak sa aj „teraz a tu“ zdá napríklad cena dva a pol milióna za galerijného Mednyánszkeho prehnaná, zajtra či pozajtra ju vývoj určite „dobehe“. Pod jednou podmienkou – že vec kupujete do zbierky a nie na okamžitý ďalší predaj.

Aby sme však všetko nevykreslovali len v ružových farbách. Pozorné čítanie starších katalógov SOGY signalizuje aj iné, pre mnohých nie až tak potešujúce obchodnícke správy. Zásluhou postupnej (pre nás niekedy až neznesiteľne pomalej) štandardizácie trhu sa čoraz viac roztvárajú cenové nožnice medzi špičkovou umeleckohistorickou kvalitou a bežným výtvarným priemerom. Alebo inak a natvrdo povedané: nie každá investícia do umenia je automaticky odsúdená na úspech. Dodnes si s istými rozpakmi spomíname na naše úvodné aukcie a desattisícové, státisícové dražby zlatom orámovaných diel, ktoré zorientovanejší obchodníci s umením radia pod egidu „romantizmov“. Dnes po nich ani (zberateľský) pes neštekne. Ale aj trebárs konvenčná medzivojnová produkcia krajinárstva, žánrového maliarstva – všetci tí Grotkovskí, Krutekovia, Bereczovia, Votrubovia – nebadane, ale zato kontinuálne cenovo klesá a dostáva sa do pásma skôr náhodnej ako zaručenej predajnosti...

62. aukcia umeleckého remesla a starožitnosti – 13. december 2005

... na tomto mieste sme neraz pripomínali naše pocity osamelého bežca na domácom trhu s výtvarným umením. SOGA nemala a predbežne ani nemá na Slovensku porovnateľnú konkurenciu. Ak by sme vyslovili rovnaké tvrdenie dnes, bolo by ho treba uviesť s jedinou výhradou – v poslednom čase sa množia subjekty, pravidelne či len epizodicky organizujúce aukcie venované súčasnému umeniu. Je to tak trochu zvláštne, že náš obchod s umením sa rozrastá práve týmto smerom. Ak je totiž v tejto branži niečo naozaj rizikové, tak je to práve naša umelecká súčasnosť. ...

Možno práve preto sa do takto moderovaných aukcií vnášali rozličné neštandardné prvky – najčastejšie sa pridával a pridáva tým či oným spôsobom charitatívny akcent, priamy alebo nepriamy sponzorovanie predaja, či už zo strany umelcov alebo dražiteľov. To určite prinieslo okamžitý prospech v efektnejšie pôsobiacich číslach a výsledkových tabuľkách. Z dlhodobého hľadiska to prinášalo – podľa nášho názoru – len neúnosné predĺžovanie obdobia nedospelosti trhu s umeleckou súčasnosťou. A v neposlednom rade aj nie celkom etické znevýhodňovanie obchodných subjektov – ako je napríklad aj SOGA –, ktoré sa chcú (lebo musia) chovať aj v tejto oblasti normálne (teda trhovo).

Treba samozrejme priznať, že aj SOGA prešla pri organizovaní „súčasných“ aukcií detskými chorobami, rozličným experimentovaním s obchodným štatútom takýchto špecializovaných aukcií. Vyplývalo z obáv, že trh nie je ešte natoľko silný a vyspelý, aby dokázal prijať diela umelcov ešte nerenomovaných, širšou kultúrnou verejnosťou zatiaľ nezarađených do kategórie zberateľských istôt. Napokon sme však zistili, že prínos sponzorov sa v konečných dôsledkoch orientoval skôr do mediálnej propagácie aukcií (čo je pochopiteľné a patrí im za to vďaka a uznanie). Samotní umelci tiež akosi nechápali dôvody, prečo by mali časťou výnosu z predaja ich vlastných diel „sponzorovať samých

seba“ a k tomu ešte v nie celkom jasnej, obsahovej i časovej perspektíve. Čo je však ešte podstatnejšie: ukázalo sa, že naše prvotné obavy boli v mnohom liché. Na aukciách sa (najmä) reálne dražilo a dražitelia nám neboli neznámi. Boli to v zásade tí istí, čo pravidelne chodia na naše „normálne“ aukcie. Len si celkom prirodzene a bez nejakých väčších problémov rozšírili zberateľský záber. Možno sme teda realisticky odhadovali kapacitu slovenského trhu, nedocenili sme však názorovú flexibilitu, rozhladenosť a dobrý vkus špičkových slovenských zberateľov. Za čo sa dodatočne ospravedľujeme.

Počínajúc 56. aukciou SOGY (a našou treťou aukciou súčasného umenia) sme sa teda rozhodli organizovať aukcie súčasného umenia výlučne „vo vlastnej réžii“ a za štandardných obchodných podmienok našich bežných aukcií. To však ani v najmenšom neznamenalo, že by sme chceli zľaviť z náročnosti na kvalitu nastavenej na predchádzajúcich aukciách: celkom programovo sme i naďalej obchádzali „strednoprúdové“ umenie a orientovali sme sa na radikálne výtvarné koncepcie, ktoré – podľa nás – majú najjasnejšiu zberateľskú legitimitu. Zároveň bolo jasné, že naše ambície teda musia byť oveľa vyššie ako donedávna: ak je aukcia postavená výlučne na obchodných základoch, tak jej úspešnosť tiež treba merať predovšetkým týmito kritériami. Nemožno sa už totiž utešovať tvrdeniami, že vlastne nejde o peniaze, že stratovosť je vyvážená hodnotou mediálnych výstupov aukcie, že je to investícia „do perspektívneho klienta“ s návratnosťou v nejakej dohľadnej budúcnosti a podobne. ...

Za oveľa podstatnejšie ako hranie sa s číslami a so štatistikami treba asi považovať iné veci. Predovšetkým zvláštnu, na naše pomery bezprecedentnú skutočnosť: vyslovene nekomerčné umenie sa na slovenskom verejnom trhu postupne – teda naozaj až v posledných rokoch – stáva vcelku úspešným, a teda „komerčným“ artiklom. Bez falošnej skromnosti: hlavne zásluhou SOGY, ale samozrejme aj nemnohých iných trhových lídrov, sa podarilo v pomerne krátkom čase stvoriť zoznam zhruba päťdesiatich mien žijúcich umelcov predstavujúci kritický (lebo mienkotvornou kritikou odobrený) pohľad na autentické hodnoty súčasného výtvarného diania. Zaujímavé je však iné: tento ad hoc zostavený výber sa stal takmer vzápätí rešpektovaným aj v zberateľskej obci. V poslednom čase sa tak deje niečo dovtedy u nás nevídané a neslýchané: z predtým „nepredajných“ obľúbencov kaviarenskej kritiky sa zo dňa na deň stávajú hviezdy a hviezdíčky slovenského obchodného neba. Výborné na tom je to, že takto stvorený „top list“ – tým, že bol určený pre „verejné“ použitie – sa stal podkladom pre tvorbu obchodnej politiky prakticky každého, kto so serióznymi úmyslami vstupuje na neistú pôdu obchodovania so súčasným umením. Tu treba pripomenúť, že za tvorbou nepísaného VIP zoznamu celebrit súčasného výtvarného diania stáli predovšetkým kunsthistoričky z Nadácie – Centra súčasného umenia, s ktorými sme svojho času začínali s týmto podnikaním. A tie ťažko možno podozrievať z iných, než len číro umeleckohistorických motívov. Možno je teda nakoniec dobre, že komerčné hľadiská vstúpili do hry o súčasný trh vlastne až dodatočne. V každom prípade – dnes sme v príjemnej situácii, keď pri zostavovaní katalógu neuvažujeme ani tak o autorskom zastúpení, ako o správnom (teda komerčne atraktívnom) výbere konkrétnych diel. ...

63. jarná aukcia výtvarných diel – 28. marec 2006

... V každom prípade – veľmi nás teší fakt, že nová vlna našej klientely ani zďaleka netrpí detskými chorobami jej predchodcov. Naopak, ukazuje sa ako veľmi rozhladená, zorientovaná, prístupná najmä odborným zretelom zberateľskej branže. Možno aj preto, že sú to vo veľkej prevahe mladí ľudia, v „civile“ úspešní ľudia, obchodníci, manažéri... . Aj zberateľstvo je v podstate obchod ako každý iný. Úspešný je len ten, kto dôverne pozná jeho nepísané pravidlá. Na Slovensku je dnes – oproti nedávnej minulosti – až prekvapujúco mnoho zberateľov. Skutočné súkromné zbierky výtvarného umenia sa na tomto území zatiaľ dajú zrátať na prstoch jednej ruky. Pretože stará pravda hovorí, že hodnota umeleckej zbierky nie je daná množstvom investovaných peňazí, ale kvalitou jej koncepcie. Povzbudzujúce je na našich posledných skúsenostiach teda to, že cesta od číreho nakupovania obrazov k ich zbieraníu je síce dlhá, ale nemusela by – ako sme si ešte donedávna mysleli – trvať celé generácie. Na druhej strane – u našich stálych VIP klientov akoby vrcholil proces, konštatovaný už dávnejšie: postupná strata záujmu o priemer (ba aj o takzvaný dobrý priemer) a sústredenie sa vyslovene na špičkovú kvalitu. Raz darmo, za tých desať rokov sa ich zbierky viditeľne skompletizovali a zrejme nastal čas rozmýšľania ani nie tak o jednotlivostiach, extenzívnom rozširovaní nákupov, ako skôr o tvárnosti, umelecko-historickej, druhovej, štýlovej podobe súkromných výtvarných galérií. Na poslednej aukcii sa tieto dve tendencie naplnili v akomsi synergetickom efekte: nováčikovia to konečne naplno „rozbalili“ a zberateľské stálice zasa dostali to, čo práve teraz najviac potrebujú – diela, ktoré zbierku nielen rozširujú, ale predovšetkým ju obohacujú, koncepcie zhodnocujú.

Jediná „komodita“, ktorá naďalej a dlhodobo ostáva v útlme (a nezmenila to ani naša jarná aukcia), je staré európske umenie 17. – 19. storočia. To nás veľmi trápi. Najmä, ak sa nám predovšetkým v poslednom čase darí získať do ponuky určité kvalitné diela za ceny často hlboko pod priemerom finančných precedensov okolitých aukčných siení. Je jasné, že zbieranie diel starého umenia si predsa len vyžaduje špeciálnejšiu kvalifikáciu, znalosti a predpoklady, než je tomu dajme tomu pri moderne Slovenska. Navyše toto územie bolo v minulosti priam dokonale „vybrakované“, nedochovali sa tu, ako inde (trebárs v Maďarsku a Čechách), aspoň približne v kompaktnom stave pôvodné šľachtické zbierky. Takže, budovanie každej takejto zbierky na Slovensku a zo slovenských zdrojov je asi odkázané na riziko, že ostane len súborom solitérov, bez vzájomnej umelecko-historickej konzistencie. No rovnako je isté, že európsky trh bez hraníc už teraz dovoľuje a v blízkej budúcnosti ešte viac umožní príviv kvalitných vecí tohto typu aj do nášho obchodu s umením. Čiže, otvára sa tu celkom nová, akvizíčná perspektíva. Navyše perspektíva znamenajúca absolútnu obchodnú istotu – kupovanie diel, ktorých finančná hodnota nie je vymedzená limitmi národnej alebo stredoeurópskej kultúry. To akiste nemožno povedať o väčšine z toho, čo nateraz dominuje na domácom trhu s výtvarným umením. Sám som zvedavý, kedy túto do očí bijúcu skutočnosť pochopia i naši zberatelia. Opatrný optimizmus – vzhľadom na vyššie uvedené – je azda namieste.

65. letná aukcia výtvarných diel – 6. jún 2006

... pomerne často sa nás ľudia pýtajú, čo presne znamenajú výrazy ako „dielňa“, „okruh“, „kópia“, „replika“, „pripisované“, používané pri odborných popisoch diel v našich katalógoch. Nedávno sme v tejto veci mali dokonca jednu dosť absurdnú skúsenosť – obraz sme zamietli ako jasný falzifikát. Jeho majiteľ sa po čase na nás obrátil, či by sme ho za nižšiu cenu predsa len nevzali do aukcie ako „pripisovaný“, lebo „tak sa to predsa robí aj v zahraničí“. Skrátka a jasne – zdá sa, že v tejto záležitosti panuje v mysliach, aspoň tej „laickejšej“ časti našej klientely, dosť veľký zmätok. Takže – tí zorientovaní nech prepáčia – katalógový úvod tentoraz venujeme asi trochu nudnému, ale potrebnému školeniu.

Najmä diela starého európskeho umenia sa v aukčných katalógoch uvádzajú ako práce neznámych maliarov – ich jednoznačná atribúcia nie je totiž možná. Seriózna znalecká expertiza takého obrazu a sochy dovoľuje stanoviť len jeho štýlové určenie (barokový, rokokový, klasicistný maliar...), časovú charakteristiku (neznámy maliar z prvej tretiny 16. storočia...), kultúrno-historickú či zemepisnú provenienciu (neznámy stredoeurópsky, nemecký, severotaliansky maliar...), príslušnosť k istému umeleckému okruhu, škole alebo ku konkrétnemu umelcovi (maliar neapolskej školy, nasledovník Tiziana, maliar z okruhu Rubensovej dielne...). Takéto vágne popisy sú mnoho ráz výsledkom zložitého expertného úsilia a pre zberateľa sú neoceniteľnou pomôckou pri rozhodovaní o prípadnej kúpe diela. Zároveň svedčia o solídnosti predajcu – v renomovaných aukčných sieňach pojem „neznámy umelec“, bez ďalších spresnení jednoducho nepoznajú.

Kedysi bol maliar či sochár považovaný len za remeselníka svojho druhu. Až umenie modernej doby (približne od romantizmu), vyznávajúce neopakovateľnosť individuality umelca, nezastupiteľnosť originality jeho štýlu, povýšilo výtvarníka do rangu umelcov s veľkým U. V stredoveku, renesancii či v baroku sa preto nepovažovalo za nič neobvyklé, keď si úspešný maliar, zavalený objednávkami, zriadil dielňu. Dielne svojho druhu a dielenské práce však sporadicky vznikajú aj neskôr, v 19. a 20. storočí. Príkladom môže byť aj u nás obchodovaný, maďarský maliar Iványi-Grünwald či svetoznámy Andy Warhol. V takejto dielni umelcovi pomocníci (často budúci významní maliari) produkovali obrazy, ktorým Majster dodával iba základnú koncepciu, možno niekoľko ťahov štetca a signatúru. Dnes sa tieto obrazy, sochy a grafiky dostávajú do aukčného obchodu s poznámkou, že ide o dielenskú prácu. Ceny týchto diel sú spravidla podstatne nižšie, než obrazy deklarované ako práce „z ruky umelca“. Na druhej strane: rozlíšenie dielenskej a autorskej práce je záležitosťou nesmierne subtilnou. Z času na čas prepukajú v tomto smere spory aj o diela z tých najvýznamnejších svetových zbierok.

Inokedy je zasa v popise diela uvedené, že je kópiou nejakej konkrétnej staršej predlohy. Treba rozlišovať medzi kópiou a reprodukciou. Kým reprodukcia je mechanická a teda bezcenná, kópie majú svoju umeleckú i obchodnú hodnotu. Spravidla bývajú dielami profesionálnych výtvarníkov alebo reštaurátorov a vznikajú zväčša zo študijných dôvodov. Kvalita kópie sa posudzuje podľa miery zhody s originálom (iba rozmer má byť o niekoľko centimetrov menší). Pomerne vysoko cenené sú najmä tzv. dobové kópie (napríklad kópie významných flámskych maliarov 17. storočia, pochádzajúce z 18. storočia). ...

Mimochodom – „istota autorstva“. Celá s týmto zaklínadlom súvisiaca problematika nadobúda v našich terajších podmienkach ďalší, zvláštny zreteľ. Naši obchodníci s umením vedia na čo narážam – na poplatky Lite za ďalšie predaje v zmysle § 19 zákona č. 618/2003 Z. z. (autorského zákona). Jednou z rizikových oblastí uplatňovania autorského zákona, ktorá ešte nie je celkom viditeľná, ale jej kontúry sa v praxi už jasne črtajú, je totiž práve určovanie autorstva diel, ktoré sa dostávajú do verejného predaja. Relatívne vysoké percento týchto diel je prijímané do obchodných ponúk s tým, že ich autorstvo nie je jednoznačné. Predajcovia tak musia venovať nemalé odborné úsilie (a s tým spojené finančné náklady) na expertízy autorstva takýchto diel. A tu dochádza k paradoxu: „odmenou“ pre predajcu, ktorý vyvinul takúto snahu, je spoplatnenie predaja diel Litou a tým aj dosť podstatné skrátenie jeho provízie z predaja.

Hrozí teda reálne nebezpečenstvo, že naši obchodníci rezignujú na expertnú činnosť v oblasti určovania autorstva a ponechajú takéto diela v predaji len ako „pripisované“, alebo ako diela neznámych autorov. Tu treba poznamenať, že v najnižšom cenovom rozpätí pre poplatky z opakovaného predaja (30 000 – 126 000 Sk) sa dielo či už „pripisované“, alebo naopak autorsky určené oceňuje v takmer totožných reláciách. Pritom spôsob atribúcie výtvarného diela ako „pripisovaného“ alebo autorsky neurčeného je v plnej zodpovednosti predajcu a je právne či eticky nenapadnuteľný.

V konečných dôsledkoch tak môže mať uplatňovanie autorského zákona nepriamy účin v znižovaní odbornej úrovne trhu. V priamom vyjadrení by zasa takáto prax znamenala dosť podstatné zníženie objemu vymáhateľných poplatkov za ďalšie predaje výtvarných diel od autorov a ich dedičov. Takáto situácia by akiste nebola v intenciách autorského zákona, a z neho vyplývajúcej povinnosti ochrany práv autorov a ich dedičov. Nevyhovovala by však ani dlhodobým zámerom SOGY, pretože jej obchodná úspešnosť je priamo závislá od odbornej štandardizácie slovenského trhu s výtvarným umením.

67. jesenná aukcia výtvarných diel – 3. október 2006

... „kolobeh obrazov v prírode“ ustal a po spoločenskom tresku rokov deväťdesiatych sa majetky, a teda aj súkromné umelecké zbierky definitívne usadili. Nebude to však pravda celá: spomínaná „malosť“ slovenského trhu, kde každý každého pozná a „s každým si tyká“, sa začína prejavovať aj zo svojej odvrátenej, pre nás nie až tak sympatickej strany. Vlastne, funguje tu celkom primitívna matematika. Máte doma dajme tomu Benku a chcete ho prediť. Teraz ide o to, ako to spraviť čo najvýhodnejšie. Kedysi by sa takýto majiteľ akosi automaticky obrátil na SOGU s tým, že našu províziu bral ako logickú nevyhnutnosť, zdôvodnenú odplatu za to, že jedine u nás, na našej aukcii mohol dostať primeranú, totiž reálnym trhom odobrenú, finančnú protihodnotu za svoje „rodinné striebro“. Dnes až takíto nezorientovaní majitelia takmer vymizli. A čoho zásluhou? Z veľkej časti zásluhou našich opulentných katalógov a tam ľahko zistiteľných cenových precedensov, zásluhou vedomostí a poznatkov, ale aj osobných kontaktov a známostí, získaných na našich verejne prístupných aukciách a akciách. Jednoducho – zásluhou všeobecnej kultivácie trhu, na ktorej sa SOGA podstatnou mierou podieľala. Takže dnes sa náš milý vlastník Benku obráti priamo na jemu medzičasom

už dobre známeho zberateľa XY a urobí s ním obojstranne výhodný biznis. Keď už nič iné, obaja ušetria – teraz už pre nich „zdieračskú“ – províziu SOGY.

V minulosti som v týchto katalógových úvodoch často písal, že SOGA vlastne pracuje sama proti sebe. Vyššie uvedené je len jeden z viacerých príkladov. Našťastie, nemenia sa len naši domáci obchodní partneri, ale aj svet okolo nás. Sme opäť v Európe a to sa skôr či neskôr prejaví i v našom obchode s umením. Trebárs tak, že prestane byť výlučnou hrou na našom malom slovenskom piesočku, ale vstúpia doň širšie, veľkorysejšie motivácie, záujmy a koncepcie, ďaleko presahujúce úzke rozmery národnej kultúry a s nimi spojených kliše obchodného správania sa. A to – ako dufame – prinavráti aj kus zdravej „anonymity“ do vzťahov jeho subjektov. Skrátka, či sa nám to páči alebo nie: internacionálne zretele nášho obchodu s umením budú čoraz rozhodujúcejšie. Neveríte? Ešte celkom nedávno sme si nevedeli predstaviť katalóg SOGY, ktorému by kvalitou dominovali kapitoly maďarského, českého, starého i moderného európskeho umenia. Dnes taký katalóg držíte v rukách.

68. zimná aukcia výtvarných diel – 28. november 2006

... Ak sme sa teda za uplynulé desaťročie naozaj niečo naučili, tak je to pravidlo „správnej“ vyvolávacej ceny. To je alfou a omegou úspechu. Naším klientom pritom vždy zdôrazňujeme, že majiteľ diela a aukčný dom sú „na jednej lodi“. SOGA má samozrejmy záujem prediť ich diela čo najvýhodnejšie – závisí od toho výška jej provízie. Tento záujem má však svoj prirodzený limit – voči dražiteľom musíme dodržiavať pravidlá obchodnej etiky. Tie ale nie sú podmienené ničím iracionálnym, ale čímsi veľmi konkrétnym – práve už spomínaným zákonom cenového precedensu. Takže, svojím spôsobom je to uzavretý kruh: čím dlhšie a sústredenejšie sa usilujete čo najlepšie predávať, a teda dosahovať čo najväčší zisk, tým jasnejšie a presnejšie sú vám vymedzované hranice „slušného“ obchodovania, ktoré sa jednoducho nedajú prekročiť.

70. jarná aukcia výtvarných diel – 20. marec 2007

... V priebehu posledných dvoch-troch rokov sa teda vyhranili dosť odlišné predstavy o spôsobe obchodovania so súčasným umením. Či sú však skutočne konkurenčné, nie je celkom isté. Z nezainteresovaného pohľadu sa skôr vzájomne dopĺňujú a pomáhajú – každá z nich svojím spôsobom a čoraz nádejnejším smerom – rozbiehať, kultivovať a rozširovať trh s donedávna fakticky nepredajnou umeleckou komoditou. Čo je však ešte podstatnejšie: v tom najdôležitejšom spejú vlastne k tomu istému. Totiž k trhovu (čo podčiarkujem) zdôvodnenému výberu skutočne toho najlepšieho zo zálahy umeleckých riešení, ktoré súčasná scéna ponúka (treba si uvedomiť – toho času je na Slovenku cca tri tisíc ľudí, ktorí majú, aspoň formálne, štatút profesionálneho výtvarníka). Ak pozornejšie študujeme katalógy, ale najmä reálne výsledky aukcií troch rozhodujúcich aukčných subjektov, tak zistíme, že sa postupne sformoval zoznam 20 – 30 mien – väčšinou mladých – výtvarných umelcov, ktorých diela sa nielenže opakovane zjavujú na aukciách, ale sú aj pravidelne dražené, a to v narastajúcich finančných limitoch, bez ohľadu na firmu, ktorá dražbu koná. A to je vec inde nevidaná: slovenský obchod so súčasným umením vlastne predbieha, do určitej miery

nahrádza odbornú kritiku, namiesto toho, aby jej doporučená pasívne kopíroval. ...

Aby sme však celý problém nepopisovali ako úplnú selanku. Konkurenčný boj nezmizol, len sa načas zmenil na nie celkom prirodzené prímerie. Faktom je totiž aj to, že napríklad nás teší, že SOGE sa doteraz – oproti kolegom v branži – darilo dosahovať o čosi vyššiu úspešnosť a globálne obraty aukcií. To je však z dlhodobého zreteľa nevelmi podstatné a navyše – celkovo 4 až 6 ročne „otočených“ miliónov na všetkých slovenských „súčasných“ aukciách je z globálneho zreteľa domáceho obchodu s umením vlastne žalostne málo. ...
71. aukcia súčasného slovenského umenia – 22. máj 2007

... počínajúc 56. aukciou SOGY (a našou treťou aukciou súčasného umenia) sme sa rozhodli organizovať aukcie súčasného umenia výlučne „vo vlastnej réžii“ a za štandardných obchodných podmienok našich bežných aukcií. To však ani v najmenšom neznamenalo, že by sme chceli zľaviť z náročnosti na kvalitu, nastavenej na úvodných aukciách: celkom programovo sme i naďalej vynechávali „strednoprádové“ umenie a orientovali sme sa na radikálne výtvarné koncepcie, ktoré – podľa nás – majú najjasnejšiu zberateľskú legitimitu. Viacerí nám to vyčítali a vyčítajú: prečo si takto šliapeme po obchodnom šťastí? Napokon aj nám sú známe lukratívne predaje diel „mainstreamových“ umelcov pre významné súkromné firmy či solventných individuálnych zberateľov. Tí predbežne naše „súčasnú“ aukcie obchádzajú a budujú svoje zbierky v mene iných kritérií, než uprednostňuje naša ponuka. Z čoho, samozrejme, nie sme nadšení. Na druhej strane a zároveň sme presvedčení, že v tomto „behu na dlhú trať“ nakoniec zvíťazí ten, kto preukáže najväčšiu vytrvalosť v tvrdohlavosti. Či sa to totiž niekomu páči alebo nie: o tom, čo je autentickou kvalitou v súčasnom dianí nerozhoduje laický väčšinový vkus, ale odborná, mienkotvorná kritika. A tá je jednoznačne na našej strane. ...
Na tomto mieste sme neraz pripomínali naše pocity osamelého bežca na domácom trhu s výtvarným umením. To už dnes neplatí. V poslednom čase sa množia subjekty (niekedy dosť podivuhodné) s ambíciou organizovať aukcie venované súčasnému umeniu. Čo je z istého zreteľa pochopiteľné. ...
Je tu však jedno dosť podstatné „ale“. Terajšie okamžité znásobenie aukčnej ponuky neprináša len väčšiu diferenciaciu obchodných koncepcií, ale aj – ako sa zdá – prekvapujúci, niekedy až bezprecedentný ústup z pozícií aspoň primárnych zreteľov kvality. Ba často aj z akosi automaticky predpokladanej výtvarnej profesionality. Pripomína to známu legendu o Sifyzovi: to, čo sa zdalo už definitívne vybojované, treba zrazu odznova obhajovať a potvrdzovať pred záplavou umeleckého priemeru, modernistického alebo postmodernistického gýča, či jednoducho mimoumeleckej „produkcie“ výtvarných predmetov.
Čo zároveň ukazuje, že eufória vyplývajúca z pocitu stabilizácie trhu so súčasným umením je predsa len do istej miery predčasná. Aby bolo všetkým jasné – ako racionálnym obchodníkom je nám celkom jasné, že trh s umením je ako budova s viacerým poschodiami (a aj so suterénom). Na každej jej úrovni sa odohrávajú kúpy a predaje, zdôvodnené jedinou legitímnou vecou: súbežnou existenciou reálnej ponuky a dopytu. Nám ide len o to, aby „levely“ obchodovania s umením boli a ostali jasne rozlíšené. Nielen pre obchodníkov,

ale – a to predovšetkým – pre zberateľskú, ale aj širšiu kultúrnu obec. Čo je zároveň pre nás aj výzvou pre zotrvanie, ba viac: ešte ďalšie pritvrdenie v náročnosti odborného pohľadu na výtvarnú súčasnosť.

Nejde teda o nabádanie k akejsi obdobe jezuitského „pálenia kníh“, vyvolávanie pohonu na „nepravé“ umenie. Deliacia čiara medzi kvalitou a nekvalitou totiž beží v obchode s umením iným smerom, než dajme tomu v galérii výtvarného umenia. Selektácia sa odohráva len a len na úrovni ceny, alebo – ako my hovoríme – primeranosti finančnej protihodnoty obrazu, sochy, grafiky či kresby. A v tejto veci, zdá sa, opäť nastáva istý chaos, v ktorom sa obchodujú na porovnateľnej úrovni výtvarné diela, umelecky neporovnateľné. Toto bol napokon aj hlavný dôvod, pre ktorý sme sa rozhodli usporiadať toho roku ešte jednu aukciu súčasného umenia „navyšé“. Aby prítomnosť kritického názoru v obchodovaní so súčasným umením na Slovensku bola ešte viditeľnejšia.

75. aukcia súčasného slovenského umenia – 23. október 2007

... Podlimitná dražba – v spomínaných súvislostiach – je teda niekedy len jemným, pri vyšších cenách však už dosť radikálnym vychýlením rovnovážnosti vzťahu majiteľa a dražiteľa. A to v prospech kupujúceho. Ponúka sa teda logická otázka: prečo nezrušiť možnosť podlimitnej dražby, keď prináša toľko sprievodných problémov? A je ich viac, než si myslíte. Veci sa nedajú z praktických dôvodov riešiť priamo na aukcii, takže nám ostáva telefonovanie či emailovanie v týždňoch po dražbe (na každej aukcii sa vyskytne 20 – 30 takýchto prípadov). Znamená to pre nás „navyšé“ administrovať množstvo celkom nových dohodovaní medzi majiteľmi a dražiteľmi. Čo niekedy trvá neúnosne dlho, respektíve – ťažko sa to zvláda v zmluvných lehotách. Na druhej strane, pre uchovanie možnosti podlimitnej dražby hovoria iné, vážnejšie dôvody. Predovšetkým viackrát sme na tomto mieste spomínali popisovaný fenomén „relativity“ finančnej protihodnoty výtvarného diela. V praxi sa to prejavuje tým, že aj v SOGE máme niekedy ťažkosť stanoviť „správnu“ vyvolávačku. Je to paradoxné o to viac, že za tých desať rokov sa naše obchodovanie z osemdesiatich percent točí stále okolo tých istých autorov a ich vzájomne porovnateľných diel.

Dôvody našich občasných váhaní a tápaní ukážem na extrémnom príklade. Predstavte si, že do aukcie by mohla byť zaradená ponuka Fullova azda najvýznamnejšieho obrazu *Pieseň a práca*. Aká by mala byť primeraná vyvolávačka? Podľa doterajších precedensov SOGY milión aj niečo? Alebo podľa nedávnej prešovskej dražby Jasuscha dvakrát toľko? Či ešte podstatne viac (ide predsa o tzv. dielo „nevyčísliteľnej“ hodnoty)? Oveľa ťažšie by však bolo určiť „estimáciu“, teda doporučenú cenu. To už by bolo vyslovene „strieľanie od boku“, bez akejkoľvek konkrétnej opory v doterajšej histórii slovenského obchodu s umením. Fullova *Pieseň a práca* našťastie do aukcie nikdy nepôjde. Z času na čas však obdobné, „ťažko vypočítateľné diela“, do ponuky dostávame. Najhoršie je, keď sa nedojednávajú tisíce, ale skôr stá tisíce korún „hore dole“. Teda, keď treba ad hoc oceňovať obrazy skutočne významných, špičkových autorov, ktorých diela sa na trhu vyskytujú len veľmi sporadicky (najlepší príklad je asi Šimerová, ale aj už spomínaný Fulla či Galanda, F. Malý, Jakoby, Nemeš, Bauenfrend a niektorí ďalší). Alebo – čo je

ešte zvyčajnejšia situácia – ide o výnimočné dielo z hľadiska celkovej tvorby význačného autora, a teda predchádzajúce predaje jeho „bežných“ diel majú len približnú výpovednú hodnotu a záväznosť...

A práve v takýchto a podobných prípadoch má princíp podlimitnej dražby stále svoje oprávnenie: vytvára ďalší potrebný priestor pre „neviditeľnú ruku trhu“. Tá totiž jediná napokon – či sa nám to už páči alebo nie – rozhoduje o tom najpodstatnejšom: teda o peňažnej protihodnote výtvarného diela „teraz a tu“.

77. zimná aukcia výtvarného a starožitností – 27. november 2007

... dovoľte niekoľko slov o dnešnom stave a perspektívach slovenského zberateľstva. Skúsenosť desiatich rokov pôsobenia na trhu nás k podobným hodnoteniam isto oprávňuje. Asi najväčšiu a najkvalitnejšiu slovenskú súkromnú zbierku (slovenská, česká a svetová moderna, mimoriadne rozsiahla a kvalitná kolekcia Andy Warhola) spravuje v tejto chvíli bratislavská Galéria Zoya. Spoločne s ňou udáva koncepčný tón nášmu zberateľstvu 1. slovenská investičná skupina. V pozadí oboch boli a sú nadštandardne bohaté podnikateľské subjekty. Éra jednotlivcov – veľkých zberateľov (Jan Kukul, Ivan Zubaľ, Bohumil Hanzel, Boris Kollár a niektorí ďalší), ktorí určovali trendy v deväťdesiatych rokoch, je už asi za nami. A pred nami – nástup bankových subjektov, poisťovní, veľkých firiem, konzorcií, ktoré s oneskorením pochopia, že investícia do umenia je ako každá iná, lenže návratnosťou (a spoločenským, sebareklamným efektom) nepomerne výhodnejšia. To je ten „najvyšší level“. Z pohľadu SOGY je však rovnako zaujímavá a dôležitá „stredná zberateľská trieda“, dnes už desiatky, stovky úspešných manažérov, podnikateľov, politikov, umelcov budujúcich svoje privátne výtvarné kolekcie. Táto zberateľská skupina je „kádrosso“ veľmi premenlivá. Často býva totiž podmienená dosť triviálnymi okolnosťami – napríklad metrážou voľných stien v novom byte či vo vile, uspokojením potreby „výzdoby“ repre-priestorov firmy a pod. Väčšina z týchto ľudí investuje do umenia v relatívne krátkom období veľké peniaze, métu zberateľstva v pravom zmysle toho slova však spravidla nedosiahnu. Vo väčšine nemajú totiž vyriešenú verejnú (a najmä skutočne odbornú) prezentáciu zbierky – to si totiž žiada rovnaké, ak nie vyššie náklady ako samotné nakupovanie umenia. Z toho potom plynie frustrácia a skoršia či neskoršia rezignácia. No a nakoniec sú tu „čistí“ obchodníci, či vlastne: priekupníci. Ľudia, ktorí dávajú peniaze do relatívne lacných nákupov, aby po istom čase svoje „zbierky“ so ziskom predávali. Tí budú zrejme v dohľadnom čase dominovať trhu v jeho spodnom finančnom segmente. Rôznorodý, dnes už v podstate „dospelý“ slovenský trh s umením prináša obchodníkom jednu osudovú otázku: budeme schopní primerane reagovať na jeho nové požiadavky? Nemyslím len na SOGU, ale na všetkých zúčastnených predajcov. Predbežne to vyzerá tak, že nejakú intenzívnu spoluprácu (v tomto smere) nemožno očakávať. Sme predsa konkurenti. Azda jediný pokus o „zjednotenie“ slovenských obchodníkov nastal po prijatí novely autorského zákona a s tým súvisiacej likvidačnej vyhlášky Ministerstva kultúry SR o poplatkoch z predaja diel ich autorom a dedičom. Ale aj to skoro vyšumelo a všetci platíme Lite „ako zákon káže“. Na druhej strane je pravda aj to, že SOGA pôsobila doteraz na trhu ako solitér. Zažili sme akurát zopár aukčných siení „na

jedno použitie“. Preto sme sa vždy cítili natoľko silní, že nebol problém pomôcť. Čo sme aj opakovane urobili. Až na jednu výnimku – prešovskú DARTE. Títo naši jediní terajší vážnejší konkurenti rozbiehali firmu doslova „čínskymi“ metódami: opisovali od nás takmer všetko, čo sa dalo – odborné texty k autorom, dražobný poriadok, grafiku a funkčnosť internetovej stránky... Samozrejme, bez opýtania. Riadne nám to pilo krv, ale medzičasom sú už kolegovia z východu „na vlastných nohách“, takže vec je takpovediac „za nami“. Nedá sa však zároveň povedať, že by sa týmto založil práve ten najideálnejší predpoklad spolupráce aspoň vo vzdialenejšej budúcnosti.

Predsa však – nejaká aspoň rámcová, koncepčná komunikácia domácich obchodníkov s umením by asi bola práve „teraz a tu“ vhodná a prínosná. Pre začiatok by asi bolo dobré, aby si každý z nás uvedomil „akú ligu kope“. Za SOGU môžeme tvrdiť, že je a z princípu aj ostane, regionálnou aukčnou spoločnosťou. Našou programovou ambíciou bola vždy štandardná sieť so stredoeurópskym záberom. Takže napríklad Picasso, Warhol, Dalí a im podobní naozaj nie sú našou „parketou“. Iné je však v tomto smere dôležité – na Slovensku sú už zberatelia, ktorí nakupujú diela autorov na tejto, svetovej úrovni. A nie je ich až tak málo. Čo pre nás znamená jediné. Treba sa pripraviť na situáciu, že skončí jedna anomália: Slovensko je jedinou stredoeurópskou krajinou, v ktorej nepôsobí pobočka aspoň niektorého z veľkých, celosvetovo pôsobiacich aukčných domov. Mnohí tento zlom očakávajú s katastrofickými pocitmi – všetci tí zberateľmi uctievaní Benkovia, Bazovskí, Fullovia sa zrazu ocitnú v (obchodne) nie príliš lichotivom, priamom porovnaní. Obchod s umením v dnešnom hodnotovom rozporení sa však určite nezrúti. Príklad Prahy či Budapešti totiž ukazuje, že regionálny i svetový trh môžu jestvovať povedľa seba bez toho, aby sa vzájomne vylučovali. Črtajúce sa možnosti (a možno aj nevyhnutnosť) širšieho nadnárodného záberu však určite zmenia aj spôsob zberateľskej orientácie v jeho (nateraz určujúcej) „regionálnej“ zložke. V podstate všade (nielen teda u nás) jestvujú dve základné investičné stratégie. Dajú sa kupovať diela umelcov obchodne renomovaných (s doložitelnými precedensmi cenovo stúpajúcich verejných predajov). To je konzervatívne riešenie, vsádzajúce na obchodnú istotu. Druhá možnosť je riskovať investíciu do začínajúceho umelca s vierou, že kupujete obraz budúcej komerčnej hviezdy. Takáto finančne – a to rádovo – menej bolestivá investícia je však sponchybná potrebou zmieriť sa s faktom, že funguje na princípe ruskej rulety: trafíte tak v jednom prípade zo šiestich. Preto asi prevláda prv spomínaný prístup. V našich podmienkach je to o to zložitejšie, že niekdajšia obchodná priorita – diela autorov moderny Slovenska – z trhu postupne mizne. Raz darmo, majetky sa už po búrlivých deväťdesiatych rokoch usadili a tým ustal aj „kolobeh obrazov prírode“. Ponúka sa tak jediné riešenie pre väčšinových vyznáčov konzervatívnych zberateľských stratégií (ak len nechcú obrátiť svoj záujem mimo Slovenska): obchodne doteraz nezmapované, dnes už „klasické“ umenie šesťdesiatych rokov, alebo ešte lepšie – alternatívna, zväčša konceptuálna tvorba (česko) slovenského umeleckého disentu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. To si však vyžiada od zberateľov predsa len podstatnejšiu erudíciu, než tomu bolo pri nákupoch diel zakladateľov našej moderny.

Všetko doteraz napísané je samozrejme len hypotetickou súvahou, vyplývajúcou z našich vlastných skúseností. Uvedomujeme si pritom, že slovenský zberateľ je človek sebavedomý, pretože je vo svojej branži úspešný. Má teda „svoj rozum“ a my napokon nie sme a ani nebudeme jediní, kde môže nakupovať. S výnimkou úplných začiatkov, dlhodobou „pracujeme“ s personálne dosť stabilnou kategóriou 70 – 120 ľudí, ktorí chodia pravidelne a dlhšie obdobie na naše aukcie. S väčšinou z nich sa po čase vytvorí dôvernejší vzťah. Má však svoje hranice – predsa len náš dražiteľ v každej jednej chvíli vie, že my chceme (musíme) predať čo najlepšie, čo je pre jeho peňaženku málokedy to najideálnejšie riešenie. Takže paradoxne, naše poradenstvo spočíva ani nie tak v „nanucovaní“ nášho tovaru, ako skôr v „odrádzaní“ od nákupov istého druhu. V mene jedného zlatého zberateľského pravidla – oveľa lepší je špičkový, galerijný obraz za milión, ako desať priemerných obrázkov po 100 tisíc. A ešte jednu vec zdôrazňujeme našim stálym klientom. Totiž, že nie je ani tak podstatné množstvo peňazí investovaných do budovania zbierky, ale jej zmysluplná, logická umeleckohistorická koncepcia. Vyzerá to teda tak, že v tejto veci ideme sami proti sebe. Krátkodobu určite. Vo vzdialenejšej perspektíve však takto kultivujeme solventných zberateľov a tým aj celý trh. A to je pre nás „za všetky prachy“.

78. jarná aukcia výtvarných diel – 11. marec 2008

... Budúcnosť sa dá ťažko predpovedať, ale viaceré signály od top zberateľov svedčia o tom, že – postupne, takmer nebadateľne – sa jedným z rozhodujúcich zreteľov domáceho obchodu s umením stáva porovnateľnosť zbierky s medzinárodným kontextom a s tým súvisiaci rast renomé tých autorov, ktorých diela sú predajné na zodpovedajúcej úrovni i za našimi hranicami.

Ale kde takých na súčasnej výtvarnej scéne nájsť? Veď koľkí žijúci slovenskí umelci majú skutočné európske či dokonca svetové obchodné renomé? Dvaja či traja? Alebo lepšie: koľkí z nich majú aspoň takúto potenciú? Ťažké otázky. Ich zodpovedanie sa v mnohom až príliš podobá vešteniu zo sklenenej gule. Možno práve z tohto pochádzajú pocity zmaru a beznádeje nejakého slovenského zberateľa pred našou výtvarnou súčasnosťou. Azda najúprimnejšie ich vyjadril Ivan Melicherčík (Žurnál, 39/2007). Tento pán nie je hoci kto: patrí k zberateľským celebritám, toho času je dokonca predseda Spolku zberateľov. Podľa neho „za posledných 10 – 15 rokov nevyšla z výtvarných škôl žiadna osobnosť, ... na obrazy mladých sa dlho dívať nedá, ak nechcete, aby vás adrenalín položil... sú zahladení len do seba ... poplatní ‚nekonvenčným‘ prúdom ... ich programom je niekedy iba šok ...“. Vychádza mu z toho jednoznačný záver: „... páni investori, nevylámete si na rébuse zvanom Mladé umenie zuby... vyvarujte sa toho, aby vám na stenách viseli nedonosené diela, ktoré vás o ... chcený imidž... pripraví...“.

Je isté, že proti Melicherčíkovej predstave „stratenej generácie“ nášho súčasného umenia by sa dalo oponovať viacerými spôsobmi. Najľahšie tým, že len opakuje stokrát prežuté floskuly večných sporov „tradicionalistov“ a „modernistov“, datujúcich sa prinajmenej od nástupu francúzskeho impresionizmu. Použijem však radšej príklad zo súčasnej obchodnej praxe: jeden zo „stratených“ mladých, maliar Erik Šille sa v rozhovore pre SME pochválil: „... SOGA nechcela

akceptovať môj cenník za diela, tak som dva roky cez nich nepredával...“ To jeho kolega Erik Binder si naopak presadil do cenového listu nedávnej predajnej výstavy v SOGE (podľa mňa) vysoko prehnané ceny. Operoval tým, „že takto bežne vonku predáva“. Neveril som, až kým sa k nám neustanovil jeden významný viedenský zberateľ a bez mihnutia oka zakúpil jedno z vystavených diel. Následne sme neváhali už ani my a obohatili sme firemnú zbierku o Binderov monumentálny „kúsok“. Za cenu, ktorá by pánovi Melicherčíkovi určite riadne „dvihla adrenalín“.

Čo tým všetkým chceme naznačiť? Podstata omylu Ivana Melicherčíka (a jemu podobných) spočíva v tom, že popri nepochybných a stále, žiaľ, pretrvávajúcích anomáliách, akosi nepostrehli podstatné zmeny trhu s naším súčasným umením. Udiali sa v niekoľkých posledných rokoch a sú pozitívne. Bez falošnej skromnosti: najmä zásluhou SOGY, ale aj ďalších aukčných subjektov (Nadácia – Centrum súčasného umenia a už spomínaná ART SK). Od roku 2003, keď sme organizovali prvú špecializovanú aukciu, sa totiž pomerne rýchlo podarilo „spraviť poriadok“ v kritériách, náhľadoch, hodnoteniach toho, do čoho sa z ponuky približne 3 000 žijúcich umelcov „oplatí strkať peniaze“. Súbežným úsilím spomínaných trhových lídrov sa vycizeloval kritický, a preto pomerne úzky výber takýchto autorov. A čo je najdôležitejšie – stal sa takmer vzápätí rešpektovaným aj v osvietenejšej časti zberateľskej obce. Zároveň s tým – takýto, konečne už „reálny“ trh akosi prirodzene generuje ďalších galeristov, predajcov súčasného umenia, úspešne pracujúcich na vysoko sofistikovanej úrovni. Dôležité je aj to, že sa činia nielen na domácom, ale aj zahraničnom trhovom „piesočku“, aby tak vlastné obchodné precedensy potvrdzovali takpovediac „z druhej strany“ (dva príklady za viaceré – bratislavská galéria Bastart či spoločnosť Tranzit).

Prvé signály obratu sme zažili pred dvoma tromi rokmi na vlastnej koži i my: pri zostavovaní katalógov našich súčasných aukcií. Mali sme a máme čoraz viac problémov typu „Erik Šille“. Totiž, že sa nám ťažko darí dohadovať ceny na – podľa nás – primeranej úrovni. Väčšinový dôvod? Viaceré stabilné osobnosti nášho „súčasného“ portfólia predávajú aj cez ďalšie subjekty, ktoré im (zrejme) zaručujú rádovo vyššie ceny, než obvykle navrhujeme my. V rámci donedávna štandardnej – pretože jedine možnej – politiky „len aby sa veci dražili“ a „trh sa hýbal“. To sú však vcelku príjemné problémy a dajú sa riešiť kompromisom. My môžeme vložiť do banku obchodnú silu a početnosť našej klientely, komerčne úspešný umelec by zasa nemal a nemusel zabúdať, kde mala jeho trhová kariéra svoj počiatkový bod.

Vtip je v tom, že celá táto slovenská obchodná revolúcia bola iniciovaná fakticky „mimo obchodníkov“ (a teda vlastne aj mimo zberateľov). V jej pozadí boli (väčšinou mladí) bratislavskí kritici (presnejšie – kritičky), ktorí si načas, takpovediac „popri hlavnom zamestnaní“ odskočili do trhovej sféry, aby jej doslova zo dňa na deň vnútili vlastné, nekompromisné kritériá. Z takéhoto podnetu sme aj my svojho času zakúpili veľkú kolekciu diel „neobchodovateľného“ Júliusa Kollera (dnes by nám ju kdeko ixkrát preplatil – pravda, keby sme chceli). Rovnako ako sme sa nechali presvedčiť „salónnymi“ kunsthistoričkami z vtedajšej Sorosovej nadácie a šli sme do „nezodpovedného“ rizika samostatných súčasných aukcií. Toto bolo asi pri prekonávaní

„bodú zlomu“ rozhodujúce: komerčné hladiská vstúpili do hry o súčasný slovenský trh vlastne až dodatočne.

Ja viem – zberateľskí bardi typu Ivana Melicherčíka nemajú kunsthistorikov, výtvarných kritikov veľmi v láske. A už vôbec nie vtedy, keď im „lezú do kapusty“. Páni zberatelia s veľkým Z majú predsa vlastnú hlavu a predovšetkým – vlastnou praxou (a peniazmi) získaný neomylný cit pre „pravé“ umelecké hodnoty. In margine týchto, zrejme nevykoreniteľných antipatií, však treba Ivanovi Melicherčíkovi a spol. skromne pripomenúť: bez nás, kunsthistorikov a kritikov to nikdy nešlo a ani v budúcnosti asi nepôjde. Veď kým by boli (aj zberateľsky, obchodne) trebárs vaši milovaní galandovci, nebyť Matušíka, Mojžiša, Mojžišovej, Štraussa a ďalších?

79. aukcia súčasného slovenského umenia – 20. máj 2008

... v diskusiách k blogom na našej internetovej stránke sa zjavila výčitka voči obsahu našich katalógov. Totiž, že v odborných popisoch predkladaných diel neuvádzame ich pôvod (provenienciu). Jeden z debatérov takúto požiadavku precizoval detailne pri obraze Mednyánszkeho, ktorý nájdete v tomto katalógu. Ako to, že nie sme schopní rekonštruovať cestu *Portrétu paholka* z umelcovho ateliéru, zmeny jeho vlastníctva, jeho umiestnenie v súkromných zbierkach až do okamihu, keď ho jeho posledný majiteľ priniesol do našej aukčnej siene? Nuž, nie sme schopní. Nielen v tomto prípade, ale aj vo väčšine ostatných.

Možno si spomeniete na katalóg našej 72. aukcie a iný obraz od Mednyánszkeho – *Lesné ticho*. Úplnou náhodou sme pri jeho preberaní zistili, že je publikovaný v jednom málo známom umelcovom katalógu, na dobovej fotografii, kde ho vidno na štafli v zábere z Mednyánszkeho ateliéru. Dielo bolo navyše získané jeho posledným majiteľom od dedičky umelca, grófký Czóbelovej, takže jeho vlastnícky pohyb bol až do okamihu predloženia na aukcii jasný a overiteľný. To však bola a ostala absolútna rarita. Sumárne možno tvrdiť, že majitelia ponúkaných diel nám len málokedy vedia vydokladovať, alebo aspoň dôveryhodne a presne popísať pôvod vecí, ktoré chcú predať.

Má to aj svoje objektívne, takpovediac spoločenské dôvody. „Veľký tresk“ začiatku deväťdesiatych rokov, viedol k novému (dodnes vlastne ekonomicky nespočítanému a morálne nezhodnotenému) prerozdeleniu majetkov, ku globálnym zmenám vlastníckych vzťahov. Súčasťou tohto procesu boli aj umelecké diela, obrazy, sochy, starožitnosti. Lenže nie hlavnou, ale celkom okrajovou. Poznám to aj z vlastnej skúsenosti súdneho znalca – malá a veľká privatizácia, reštitúcie zo dňa na deň rodili nových majiteľov miliónových podnikov, firiem, hotelov, skrátka – okrem iného – aj nehnuteľností. A v nich sa nachádzali i výtvarné diela, ktorých vtedajšia finančná hodnota bola vlastne zanedbateľná. Noví boháči (česť výnimkám!) rozhodne neboli žiadni znalci, alebo aspoň milovníci umenia. Lahko a necielene získané diela boli v rámcoch ich „big biznisov“ vlastne na ťarchu. Takže ich bezodkladne (a bez dokladov) ďalej predávali a definitívne tak zamietli všetky stopy vedúce k ich „rodokmeňu“.

A potom tu ešte bola armáda obyčajných ľudí, ktorí sa len veľmi pomaly (ak vôbec) adaptovali na nové pomery a boli niekedy nútení riešiť finančné problémy predajom „rodinného striebra“. Nie však zberateľom (tí fakticky nejestvovali) alebo

štátnym galériám (tie zasa nemali peniaze), ale spravidla ako protihodnotu (či rovno – úplatok) za služby lekárov, právnikov, učiteľov, remeselníkov a neviem koho ešte. Netreba zabudnúť ani na rýchlo kvasených obchodníkov (skôr priekupníkov), ktorí „správne“ pochopili „výzvu doby“ a ich etika nebola príliš vzdialená od „pochopivosti“ všakovakých mafianov, úžerníkov, majiteľov záložní a ich rýchlych „pôžičiek v núdzi“, ktoré bolo treba „pod hrozbou sankcií“ rovnako rýchlo splácať. Často aj obrazmi. Neverejnosc bola prirodzenou podmienkou všetkých týchto nevelmi kóšer kšeftov. Tým sa ale zároveň splodil anonymný pôvod obrovského množstva (často aj skutočne kvalitných) diel, ktoré sú podnes v trhovej prevádzke. V každom prípade – povedané metaforou zberateľa Ivana Melicherčíka – po roku 1989 sa akosi „zrazu“ stali z obrazov, ktoré mali ľudia „len tak“ navešané v bytoch, svojho druhu bankovky, ktorými sa dalo platiť v zásade všade a za všetko. A takto sa s umením začalo aj „narábať“. Je teda vlastne celkom prirodzené, že podstatné sa stalo dohadovanie o jeho „vypočítateľnej“ hodnote. Zreteľ proveniencie ostal celkom ľahostajný a ani sa nezaznamenával a nepamätal. Treba si však zároveň uvedomiť, že tento vskutku revolučný prerod umenia na „tovar“ sa u nás odohral nielen rýchlo, ale aj po dlhých desaťročiach socialistického právneho „bezvedomia“. Náš majiteľ výtvarného diela bol za bolševika zvyknutý na jednoduchú situáciu – jediným odberateľom umenia je štát, jeho galérie a múzeá, ktoré svojvoľne určujú ceny, bez ohľadu na akékoľvek okolité, čiže európske, svetové precedensy. Viete si dnes napríklad predstaviť špičkového, veľkoformátového Františka Kupku, kúpeného od občana za úbohých 30 tisíc československých korún (a to nie v päťdesiatych, ale sedemdesiatych rokoch)? Alebo galerijného Bazovského za jeden mesačný plat? Zažil som tieto a mnohé podobné super obchody „na vlastné oči“ v Slovenskej národnej galérii.

Všetko toto viedlo k všeobecne zdieľanému pocitu, že umenie je niečím, čo je síce „krásne“, ale inak nepríliš hodnotné. Že v súvislosti s ním nemá zmysel nejako vážnejšie rozmýšľať v kategóriách ako „majetok“ či „finančná investícia“. To sa síce po revolúcii dramaticky zmenilo, ale vedľajšie produkty tejto dlhodobej masáže ľudového „myslenia o umení“ pretrvali. Bežný človek už síce vie, že jeho obraz je ekvivalentom bankovky či bankoviek, zaobchádza s ním však i naďalej v duchu starých zvyklostí.

Napríklad – nebývalo a nebýva veru ani dnes zvykom, aby sa dedičia výtvarných pozostalostí po zosnulých príbuzných obracali na notárov a súdnych znalcov, nech sa veci dajú „na poriadok“. Keby sme trebárs my, v SOGE, od majiteľov diel striktno požadovali príslušné právne dokumenty o ich nadobudnutí (a tým vlastne aj o oprávnenosti ich predávať), tak môžeme zavrieť obchod. Nikto, alebo takmer nikto, takéto „čudné“ papiere nevlastní. Mimochodom – v tomto nie som ani ja, človek skúsený a z branže, o nič lepší. Mám doma plno obrazov, grafík, kresieb – darov od priateľov výtvarníkov. Niečo také ako darovacie zmluvy či aspoň listy o darovaní však u mňa nenájdete. Možno platí to známe české, že „starého psa novým kouskům nenaučíš“, a aj vo mne, napriek všetkému, čím dennodenne žijem, funguje podvedomé presvedčenie o tom, že kvôli ničomu, čo má hodnotu „druhej kategórie“, netreba mať zbytočné výdavky a behačky. A to je, žiaľ – dovoľm si tvrdiť – väčšinový názor. Načo platiť právnikovi

a znalcovi za majetkové a umeleckohistorické zhodnotenie niekoľkých obrázkov po starej mame? Zato kvôli deleniu bezcennej súpravy jedálenských príborov sa treba dohádať do krvi, prípadne aj súdiť!

Tým sa vlastne dostávam k začiatku mojich úvah. Teda k neschopnosti, či skôr nemožnosti uvádzať „povinne“ údaj o pôvode ponúkaných diel v našich katalógoch. Aké odpovede možno očakávať od ľudí, ktorí obraz získali „len včera“, za „kešovku“ kdesi pod bránou a od predajcu, ktorý je v reťazci jeho majiteľov za posledné roky ixtý v poradí? Alebo im ostal po rodičoch či iných príbuzných, ktorí o osobách súvisiacich s miestom a okolnosťami jeho nadobudnutia nikdy nerozprávali, lebo to doma (z dôvodov popísaných vyššie) ani nikoho nezaujímal? Nuž, odpovede môžu byť iba viac ako nejasné a pre potreby vyplnenia katalógovej kolónky „proveniencia diela“ nepoužiteľné. Paradoxne – najpodrobnejšie, niekedy až neuveriteľne detailne rozprávania o „biografií“ diel počúvame od majiteľov falzifikátov. Takže vlastne, na Slovensku, je prílišná znalosť legendy o pôvode diela akosi automaticky podozrivá. A to je viac než smutné.

81. jesenná aukcia výtvarných diel – 7. október 2008

... stáva sa už pomaly tradíciou, že jeseň je na Slovensku vyhradená sérii aukcií súčasného umenia. Ak nepočítam všakovaké „charity“ (občas aj dosť podivné), tak ide – okrem SOGY – o aktivity spoločností ART SK, Woxart & Weiss a predovšetkým Nadácie – Centra súčasného umenia. Teda našich bývalých partnerov, s ktorými sme svojho času tento špecifický biznis na Slovensku roztáčali. Možno aj preto sa v priebehu času stalo zvykom, že si s kolegami (teda presnejšie – kolegyňami) z Nadácie vždy raz do roka „dopisujeme“ – prostredníctvom úvodov do našich „súčasných“ aukčných katalógov.

Tohto roku je moja „korešpondenčná“ úloha o čosi uľahčená – „sorosovský“ katalóg je už dávnejšie na svete. Navyše – katalóg je to naozaj po všetkých stránkach nadštandardný a jeho úvod poňali Alexandra Kusá a Lucia Gavulová vyslovene bilančne (organizujú totiž už šiestu samostatnú aukciu). Je teda o čom diskutovať. Základný pocit našej sofistikovanej konkurencie zo súčasného stavu vecí by sa dal zhrnúť do troch slov – „obchod predbieha umenie“. V obdobných intenciách som písal do nášho jarného katalógu súčasného umenia aj ja. Videlo sa mi, že spoločným úsilím lídrov trhu sa v ostatných rokoch podarilo presadiť dosť jasný a všeobecne rešpektovaný názor na kvality súčasnej scény. A vcelku presne bol pomenovaný tzv. stredný prúd a zdôvodnená (čo bolo najťažšie) jeho zberateľská neperspektívnosť. Najhlavnejšie však: veci nezostali len v teoretickej rovine, názor hŕstky mienkotvorných kunsthistorikov, umeleckých kritikov postupne prijali za svoj zberatelia, aby v jeho mene radikálne prestavali vlastné investičné stratégie. Obchod so súčasným umením sa konečne rozbehol na úrovni, dá sa povedať, najvyšších, galerijných kritérií. Zdalo sa nám: „je vymalované“ – teraz už treba len kultivovať dosiahnutý základ.

Ako hlboko sme sa všetci mylili! Tým, že trh so „súčasnou“ prestal byť len virtuálnym a stal sa celkom reálnym, so skutočnými peniazmi za donedávna neobchodovateľné diela a autorov, okamžite povstali trhoví bojovníci iného, pragmatickejšieho druhu. Ľudia, čo pochopili jedinú: z predaja súčasného umenia sa dá celkom slušne „vyžiť“. A tak okrem

niekoľkých skutočne zorientovaných galérií sa zrazu vyrojilo množstvo ďalších subjektov. S rovnakými heslom, aké bolo to naše – „kupovať súčasné je in“, ale s diametrálne odlišným „tovarom“. Akoby sa všetko vracalo do bodu nula, do akéhosi prapôvodného hodnotového chaosu, v rámcoch ktorého sa v rovnakom kontexte a na rádovo rovnej cenovej úrovni obchoduje trebárs Ivan Csudai a nedelne maľovanie speváka Pavla Hammela.

Celkom čerstvo máme jednu skúsenosť, ktorá toto nečakané „zmätenie jazykov a kritérií“ dokresluje. Z televízie Markíza nám volali, že by radi prišli nakrúcať na našu aukciu a spraviť rozhovor na tému investovania do umenia. Povedali sme si: prečo nie, je to reklama a ešte k tomu zadarmo. Odvysielaný šot nás však dostal naozaj „do kolien“. Zábery do našej aukčnej siene, na naše najdrahšie vydražené diela, boli totiž bez viditeľných prechodov striedané pohľadmi do ateliéru akejsi „výtvarníčky“, na jej produkciu príkladných modernistických gýčov. A do toho všetkého prehovára sonórnym hlasom kunsthistorický exót Luboslav Móza (videli ste jeho poctu Dubčekovi v Národnej rade?) o tom, ako je výhodné kupovať súčasné umenie, ale len to hodnotné a ako sa preto v tejto veci treba radiť s odborníkmi (teda asi s ním). Poviete si: je to bulvár, kašľať na to. Lenže tento bulvár pozeralo státisíce ľudí, pre ktorých to bola možno prvá (a posledná) informácia o tejto problematike.

Zostavovateľky najnovšieho katalógu Nadácie riešili vzniknutú situáciu naozaj razantne. Ďalším sprísnením kritérií – ešte viac zúžili výber autorov s tým, že predložili ich početnejšie kolekcie. To je isto schodná cesta. Lenže, nie pre každého. Nadácia totiž opakovane deklaruje svoj „nezáujem stať sa aukčným domom“. Čo v preklade znamená, že majú vďaka tolerantným sponzorom „istotu predaja“ položiek, na ktorých im – z ich odborného pohľadu – najviac záleží. Takéto obchodné istenie však napríklad nám (a nielen nám) ani zďaleka nehrozí. Takže musíme asi hľadať riešenia inak, inde a iným spôsobom.

...

V každom prípade – už dlhšie uvažujeme v podobnom duchu ako česká konkurencia. O dosť zásadnej zmene dramaturgie našich súčasných aukcií. O ich čiastočnej a výberovej internacionalizácii – teda počtom a cenami primeranom „osviežení“ slovenskej kolekcie (ktorá vždy ostane prioritou predovšetkým českým, možno i maďarským, ale hlavne svetovým súčasným umením. Domnievame sa, že pre nášho „súčasného“, už dostatočne rohľadeného zberateľa, by takáto zmena nemusela predstavovať podstatnejší problém: v dnešnom globálnom kultúrnom svete totiž (či sa nám to páči alebo nie) slovenská špička tvorí v princípe o tom istom a to isté, čo tá európska či svetová. Len (zatiaľ?) za iné peniaze. A mohlo by to všetko mať aj jeden vedľajší efekt. Obchodná konfrontácia s umeleckým okolím, s jeho určujúcimi trendmi by azda ešte dôraznejšie osvetlila domácemu publiku – masírovanému zálahou ponuky „súčasného“ pseudoumenia – podobu toho, čo je v dnešnom umení skutočnou kvalitou a do čoho sa naozaj oplatí investovať.

Zostavovateľky katalógu Nadácie – z dôvodov, ktoré poznajú len ony – štylizovali úvodný text do poľovníckej „latiny“. Keďže je mi jasné, že práve „sorosovky“ sú tie, čo u nás, na Slovensku určujú spoločenskú formu, „bontón, dress code a rituály“ organizovania súčasných aukcií, ostanem i ja „up to date“ a ukončím tento príhovor v „ich“ jazyku. Zaželám slovenským

obchodníkom so súčasným umením pre túto jesennú sezónu tradične „lovu zdar!“ Ale nie všetkým. Len tým, ktorí majú vo vrecku legálne, teda oprávnené a zaslúžene získaný poľovnícky lístok.

82. aukcia súčasného slovenského umenia – 28. október 2008

... Pritom – ľudí a teda aj majiteľov výtvarných diel, by „teraz a tu“ mali trápiť celkom iné otázky. Napríklad: je v čase globálnej hospodárskej krízy (ktorej rozsah a koniec je v nedohľadne) výhodné alebo nevýhodné predávať vlastné obrazy, sochy, starožitnosti? V tejto súvislosti ste si akiste všimli, že v poslednom čase sa SOGA stala predmetom – oproti minulosti – mimoriadneho záujmu médií. A to nielen tých bulvárnych. Len na našej poslednej jesennej aukcii sme mali dve celoštátne televízie a jeden seriózny mienkotvorný denník. A ďalšie články, „analytické“ i číro propagačné úvahy o obchodovaní s umením v SOGE, sa v našich novinách, časopisoch zjavujú týždeň čo týždeň.

Ak ponecháme bokom výpovednú hodnotu mediálnych výstupov (bola, žiaľ, často celkom nulová), je to vec predtým nevidaná. Za desať rokov sme uskutočnili x aukcií, dražieb významných diel, ktoré sa s istým zveličením dali nazvať kultúrными udalosťami. Obišli sa celkom bez mediálneho ohlasu. A zrazu je tu čosi, čo sa nápadne podobá cielej reklamej kampani. Jej leitmotívom je jednoduché heslo: v čase, keď ceny akcií a nehnuteľností závatne klesajú, burzy sa rútia, úvery sú čoraz nedostupnejšie a drahšie, ostáva investovanie do umenia jedným z mála svetielok „na konci tunela“. Verte alebo neverte: naša zásluha na tom všetkom je pramalá. Nemáme koniec koncov na organizovanie takýchto záležitostí možnosti, vplyv a ani peniaze. Skôr sa zdá, že naši novinári zúfalo hľadajú v záplave katastrofických ekonomických scenárov aj nejakú (div sa svete!) „dobrú správu“. A nachádzajú ju práve na špecifickom trhu s umením, ktorý by mal byť z nejakej príčiny „mimo“ osudových zákonitostí súčasnej ekonomickej kalvárie.

Celkom nedávno mi redaktor jedného renomovaného ekonomického týždenníka poslal emailom otázku, ktorú nemožno nazvať inak, než sugestívnou. Podľa neho je svetový trh s umením vďaka výnimočným tým, že je absolútne stabilný. Musel som mu odpovedať, že opak je pravdou: trh s umením je (ako každý iný trh) mimoriadne citlivý na čokoľvek – permanentné teroristické hrozby či dokonca atentáty, ceny ropy, hypotekárna kríza, lokálne konflikty neustále hroziace prerásť v niečo väčšie... Alebo také banality, ako s tým všetkým súvisiace zmeny v turistike: Američania zrazu – a to ešte masívne – menej cestujú do Európy, Japonci zasa do USA. Zároveň však je to trh nesmierne flexibilný – je ovládaný niekoľkými veľkými hráčmi, ktorí nemajú problém celosvetovo presúvať tovar z „krízových“ obchodných miest do regiónov s aktuálne najväčším dopytom.

Citlivosť trhu s umením môže byť niekedy aj výhodou. Obrazy totiž, na rozdiel od potlačených papierov, ktorým sa hovorí peniaze, dlhopisy, podielové listy alebo akcie, ani pri globálnych ekonomických krízach svoju hodnotu nestrácajú. Skrátka – nestabilita trhu s umením je akosi zákonite vyvažovaná „stabilitou“ komodity, ktorá je predmetom obchodovania. Lenže zasa – nie je komodita ako komodita. Výzva, ktorú pred nás stavia dnešná povaha ekonomického vývoja, by sa dala zhrnúť do jedného racionálneho pravidla:

„opatrnosť nadovšetko“. V danej situácii sa táto „opatrnosť“ dá pretaviť do kupovania diel umelcov obchodne renomovaných (s doložitelnými precedensmi cenovo stúpajúcich verejných predajov). Tu platí zároveň pravidlo – čím je renomé umelca teritoriálne (národne, stredoeurópsky, európsky, svetovo) širšie, tým lepšie. V našich podmienkach je to však komplikované tým, že niekdajšia obchodná priorita – diela autorov moderny Slovenska – z trhu postupne mizne. Raz darmo, majetky sa už po búrlivých deväťdesiatych rokoch usadili a tým ustal aj „kolobeh obrazov prírode“.

A v tomto je zároveň aj odpoveď na otázku položenú vyššie – totiž o výhodnosti alebo nevýhodnosti predaja „rodinného striebra“ v „čase krízy“. Záleží na tom, čo máte v ponuke. Je to už dlhodobější trend, ktorý súčasná situácia len dramaticky podporila: cenové nožnice medzi absolútnou, galerijnou kvalitou a bežným priemerom sa čoraz viac otvárajú. Natvrdo formulované – v časoch „obchodnej obozretnosti“ sa jednoznačne oplatí predávať Benku, Fullu, Jasuscha, Jakobyho či Laluhu, Kompánka, Paštéku, Krivoša a im podobných. Možno aj viac ako v ekonomicky, už dúfajme, normálnejšej budúcnosti. A opačne – predaj všetkých tých Votrubov, Grotkovských, Kajlichov, ale aj napríklad Šturdíkov, Nemčíkov, Juríkov sa presúva do oblasti „zostatkových“, „predrevolučných“ cien, a preto je vhodnejšie s ich finančným zhodnotením počkať „na lepšie časy“.

Z popisovanej iracionality súčasného trhu s umením tak vyplýva možno jediné racionálne, pretože strategicky „opatrné“ doporučené pre zberateľov. Malo by spočívať na okolnosťami síce vynútenom, ale odborne zdôvodniteľnom presmerovaní zberateľských zámerov: na trhovu fakticky doteraz nezmapované, dnes už „klasické“ umenie šesťdesiatych rokov, alebo ešte lepšie – alternatívnu, zväčša konceptuálnu tvorbu umeleckého disentu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. ...

83. zimná aukcia výtvarných diel a starožitností – 2. december 2008

... zdá sa, že v dnešnej dobe sa nedá písať o ničom inom, než o kríze. V našom prípade – o kríze v obchodovaní s umením. Sú toho plné noviny a iné médiá, tak ako odolať? I keď na druhej strane – u nás v SOGE sme zatiaľ, čo i len okrajovo, krízu v predaji nezaznamenali. Výsledky našich aukcií v uplynulom roku mali jednoznačne stúpajúci trend. Celkový obrat šiestich aukcií takmer 52 miliónov korún (teda viac ako 1,7 milióna eur), päť miliónových dražieb, slovenský rekord za dielo Ludovíta Fullu – toto všetko rozhodne nesvedčí o nejakej stagnácii v obchode s umením. Skôr naopak. A týka sa to nielen nás. Jeden český kolega zo známej pražskej aukčnej siene, v rozhovore pre ktorési noviny zaujímavým spôsobom zdôvodňoval zvláštny jav. Totiž terajšiu, vyslovene regionálnu a vlastne nevysvetliteľnú slovensko-česko-maďarskú aukčnú konjunktúru. Hovoril o tom, že obchod s umením nepatrí do „ekonomiky“, ale do sféry „zábavy“. A preto sa ho ani terajšie ekonomické katastrofy priamo nedotýkajú a týkať ani nebudú. Optimizmus obchodníkov s umením podporujú aj úvahy všakových analytikov nielen v bulvárnych, ale aj celkom serióznych ekonomických médiách. Vychádzajú zo zrejme oprávnených predpokladov, že peniaze budú (či už defláciou alebo infláciou) závatne strácať hodnotu a ľudia ich budú ukladať nie do bánk, ale do iných komodít s „nadčasovou“ pevnosťou. A práve výtvarné umenie sa v takejto súvislosti

ponúka ako jedna z ideálnych investícií. Lenže – voľných peňazí nie je nekonečné množstvo a disponibilné zdroje skôr či neskôr vyschnú (najmä ak by depresia mala trvať trebárs desať rokov a viac – čo sa všeobecne pripúšťa). Zo zreteľa tejto perspektívy sa takéto „dobré“ rady rýchlo kvasených investičných poradcov nápadne podobajú historicky známemu odporúčeniu Márie Antoinetty parížskym ženám, búriacim sa pre nedostatok chleba: „... tak teda jezďte koláče!“. Lebo umenie je v rámcoch teraz priechodných investičných stratégií síce svojím spôsobom zákuskom, ale tiež tovarom ako každý iný. A teda aj jeho môže (i keď nemusí) postihnúť obdobný globálny cenový prepad, ako už stíha napríklad predaj áut. Takže vo výhode budú napokon len tí, ktorí sú natoľko solventní, že budú môcť čakať na zhodnotenie dnešných „umeleckých“ nákupov pomerne dlhé časové obdobie. A takých nie je určite väčšina a ani nadbytok.

A sú aj ďalšie dobré správy pre „aukcionárov“. Tentoraz od zahraničných expertov. Vyčítal som kdesi na internete, že – podľa znalcov trhu – výnimočná kvalita teraz ponúkaných diel, ktoré boli doteraz v súkromných zbierkach, ukazuje na to, že ekonomický pokles prinútil niektorých zberateľov vzdať sa svojich najcennejších obrazov i napriek tomu, že nemusia získať najlepšiu cenu. Kunsthistorička Sarah Thomson povedala pre Daily Telegraph, že „... každý, kto predáva nejaké majstrovské dielo práve teraz, nutne potrebuje peniaze, pretože nedostane toľko, koľko by dostal pred pol rokom, alebo koľko by dostal za tri roky...“. „... súkromní zberatelia, ktorí predávajú teraz, majú buď problémy, alebo chcú investovať niekde inde...“, dodala a uviedla príklad Degasovej *Baletky*, ktorú predával predseda futbalového klubu Reading (nakoniec však bola soška, proti všetkým pesimistickým predpokladom, vydražená za úctyhodných 13,3 miliónov libier – futbalový zberateľ ju totiž získal pred piatimi rokmi za skromných päť miliónov).

Čakajú nás teda časy aukcií plných galerijných „superdiel“ za dumpingové ceny? Priznávam bez mučenia – neviem. Všetky tie spomínané hlbokomyseľné analýzy a z nich vyplývajúce rady pre investorov do umenia totiž nápadne pripomínajú veštenie z krištáľovej gule. Vtip bude možno v tom, že celá tá nešťastná kríza nie je len o racionálnych ekonomických zákonitostiach. Je aj o emóciách, psychózach, davovej iracionalite. Teda predovšetkým o médiách. Niekedy sa dokonca zdá, že kríza je preto, že o nej neustále píše noviny. Firmy prepúšťajú, aby preventívne čelili ťažkostiam, ktoré podľa médií „určite nastanú“. Alebo, ak aj nedajbože niektoré z nich rovno skrachujú, tak určite nie pre neschopný manažment, ale ako nevyhnutný, osudový dôsledok „krízy“. Lebo tak kážu pravidlá mediálnej virtuálnej reality. Nedeje sa tak prvý raz. Spomenie si dnes ešte niekto na chorobu šíalených kráv alebo vtáčiu chrípku? A aké to boli svojho času celosvetové mediálne hystérie! A koľko obchodníkov na ich konto skrachovalo! Jediné pozitívum z toho všetkého je azda len to, že celebrity označenie mediálny, trhový, ekonomický, finančný, politický a neviem ešte aký „analytik“ sa postupom času stáva (aspoň pre rozmyšľajúcu minoritu populácie) v lepšom prípade synonymom idiota či – v horšom prípade – obyčajného podvodníka.

Zdá sa teda, že zdravá skepsa je dnes aj v obchode s umením viac než namieste. Isté je totiž len jedno: ekonomiku „západného“ sveta, ktorej – našťastie, zďaleka nie

najvýznamnejšou – súčasťou je aj obchod s umením, kríza (tá skutočná, ale i tá mediálna) podstatne zmení. Skrátka – kapitalizmus už nebude taký, aký sme ho (žiaľ, len krátko a v pokrivenom vydaní) doteraz poznali. Presne tí, čo problémy spôsobili, totiž populistickí politici, idú teraz „zachraňovať svet“. S barnumskou podporou „hlasu ľudu“ (teda médií). Nie však za ich, ale za naše dane, naše peniaze, za cenu bezprecedentného zadlžovania našich detí a vnukov. A v konečnom dôsledku – na úkor našej osobnej slobody. Ako sa však vraví – všetko zlé býva aj na niečo dobré. Každá revolúcia (lebo toto je naozaj revolúcia) prináša so sebou aj zmenu hierarchie hodnôt. Večne nenažratý Západ, žijúci už dávno nad vlastné pomery, bude asi donútený zanechať doterajšiu prázdnotu „chleba a hier“ v prospech iných, možno o čosi duchovnejších priorít. Poznáte to isto aj vy: pre sebaspytovanie je najideálnejšia kocovina, situácia, keď sme takpovediac „na dne“.

V tejto súvislosti mi napadá jeden malý príklad, ktorý by mohol byť signálom niečoho „väčšieho“. Nedávno sa v londýnskej Sotheby's vydražil za 1,3 milióna libier obraz Oskara Kokoschku *Istanbul I*. Na tom by nebolo nič až tak pozoruhodné, keby plátne nebolo do roku 2007 v majetku Galérie výtvarného umenia v Ostrave a keby ho pred dvoma rokmi neresituovali dedičia predvojnového riaditeľa Vítkovických železiarní Oskara Federera. Čo je však najpodstatnejšie – v sále sedeli a dražili aj zástupcovia českej súkromnej spoločnosti Vítkovice-Holding. Dielo napokon nezískali. Vydražili však iné diela z Federerovej zbierky, akvarel Maxa Pechsteina za 62 tisíc liber a olej Lessera Uryho za takmer 19 tisíc libier. Podľa hovorkyne spoločnosti by sa obrazy mali vrátiť tam, kam vždy patrili – do Rothschildovho zámočku vo Vítkoviciach, ktorý firma opravila za zhruba 100 miliónov českých korún.

Zvláštny na tom všetkom je fakt, že oceliarstvo – aspoň podľa médií – patrí k najohrozenejším priemyselným odvetviám. A navyše: Vítkovické železiarne boli doteraz známe sponzoríngom hokeja a nie výtvarného umenia. A to ešte s takýmto premysleným, historicky podloženým zámerom. Časy sa teda menia a s nimi možno aj nekomerčné investičné ciele (stále ešte) bohatých korporácií. Zatiaľ však asi len v Čechách. Čo nie je, však môže byť. Aj na Slovensku. Tak napríklad, v priestoroch recepcie SOGY je už nejaký čas inštalované skutočne reprezentačné dielo. Kompozícia Theodore Rombouts (1597 – 1637) *Hrajúca sa spoločnosť*, pôvodne v majetku maďarských benediktínov. Čo keby trebárs náš (nota bene, vlastne maďarský) Slovaft obraz zakúpil a umiestnil ho tam, kde historicky patrí? Teda, do budúceho prezidentovho vidieckeho sídla v kaštieli v Rusovciach? Ak by sa niečo také či tomu podobné stalo, tak by to mohlo byť znamením, že táto kríza bude napokon aj k niečomu dobrá. A zároveň aj drobným dôvodom pre opatrný, pretože vecne zdôvodnený, obchodný optimizmus.

84. jarná aukcia výtvarných diel – 10. marec 2009

... celkom nedávno sa SOGA „priplietla“ k jednej dôležitej kultúrnej udalosti. Spoločnosť Júliusa Kollera v spolupráci so Slovenskou národnou galériou (a na jej pôde) organizovala Medzinárodnú konferenciu o predčasne uzavretom diele tohto nášho kultového conceptualistu. Kollerovská zbierka SOGY (päťdesiat kľúčových vecí) vznikla už roku 1994,

v čase, keď po Kollerovi zberateľsky ešte „ani pes neštekol“, a je určite najstaršia na Slovensku. Je teda pochopiteľné, že usporiadatelia oslovili aj nás. Malo ísť o zapožičanie časti zbierky na pracovnú výstavu, ktorá bola súčasťou programu konferencie.

A je rovnako logické, že SOGA ako najvýznamnejší súkromný vlastník Kollerových diel si tiež kládla určité podmienky. Konkrétne – považovali sme za primerané, aby bol náš zástupca kooptovaný do výboru Spoločnosti. To však bolo striktne a bez diskusie zamietnuté. Nakoniec sa predsa len dosiahol kompromis – so škrípaním zubov sme popresúvali termínovník výstav a celú Kollerovu zbierku sme inštalovali v našich priestoroch s tým, že účastníci konferencie si v dohodnutý deň a hodinu výstavu pozrú. Objednali sme catering, ozvučenie pre rečníkov, strážnu službu, hudobný program, prítomnosť médií ... o to väčšie bolo naše prekvapenie, keď sme vzápätí zistili, že krvopotne pripravená akcia nie je ani slovom spomenutá v oficiálnom, tlačenom programe konferencie. Nakoniec sa stretnutie „kollerológov“ v SOGE predsa len uskutočnilo – v iný čas a viacmenej „ilegálne“. Takže happy end? Len keby neostala pachuť nedôvery, vzájomného neporozumenia ľudí takpovediac z tej istej „branže“.

Nepopisoval by som celú túto skôr smiešnu, než dôležitú príhodu, keby sa za ňou neskrývalo niečo hlbšie, podstatnejšie. Navonok to všetko nieslo znaky akéhosi konkurenčného boja obchodníkov s umením. Konferencia sa zhodou okolností (alebo zákonite?) konala práve v čase, keď sa Kollerovi definitívne dostáva medzinárodného uznania. Nedávne nákupy jeho diel pre Tate Gallery a Centre Pompidou boli akoby posledným článkami dlhšieho procesu (bez falošnej skromnosti – boli sme ako jediní na jeho začiatku), definitívne ustaľujúceho, pri slovenskom výtvarníkovi vec nevídanú. Totiž, skutočne svetové zberateľské, a tým aj obchodné renomé. O koľkých ďalších sa toto dá tvrdiť? Prsty jednej ruky by bohato stačili – možno Jozef Jankovič, určite Matej Krén a Roman Ondák, potenciálne Stano Filko. A to je všetko. Dosť na tom – v pozadí (ale i v popredí) kollerovského medzinárodného summitu bolo viacero ľudí v klasickom „strete záujmov“. Kunsthistorických a obchodných. A práve títo ľudia mohli nároky SOGY pociťovať ako nenáležité „lezenie do kapusty“. I keď sme viackrát jasne deklarovali, že s našimi Kollermi nehodláme teraz a ani v dohľadnej budúcnosti akokoľvek kšeftovať (i keď lukratívne ponuky boli a nepochybne ešte aj budú). To sa dá pochopiť: videl niekde niekto na Slovensku obchodníka s umením, ktorý verí slovu iného obchodníka?

To všetko by mnohé vysvetľovalo, s meritom veci to však priamo nesúvisí. Príčiny vedomej či možno len podvedomej snahy SNG o „vyautovanie“ našej firmy z jej „odborného kontextu“ sa skrývajú (aspoň podľa mňa) v našskej, priam atavistickej predstave o nesúmerateľnosti kunsthistórie a obchodu, akejsi čistej vedy a akéhosi špinavého biznisu. Teda v čomsi, čo je v okolitom svete celkom neznáme.

Na Slovensku nejestvuje tradícia obchodu s umením. A začiatok jeho novodobej histórie sa dá datovať ani nie tak od roku 1989, ale o dosť neskôr, od konca deväťdesiatych rokov. To do určitej miery zdôvodňuje tunajší, vytrvalo prežívajúci dištanc medzi svetom výtvarnej „galérie“ a výtvarného „kšeftu“. Skrátka – v slušnej galerijnej spoločnosti sa

o peniazoch nehovorí. Hovorilo sa ale o nich napríklad pri spomínanej „utajenej“ vernisáži Kollera v SOGE. Podľa referencií hostiteľky večera, kolegyne Niny Gažovičovej, absolútna väčšina otázok zahraničných kunsthistorikov, účastníkov sympózia sa netýkala ani tak umeleckých kvalít vystavenej kolekcie, ale celkom bez zábran: finančných relácií jednotlivých exponátov „keby sa predávali“.

Ak by som špecificky slovenský spôsob separovania vedy od obchodu dovedol do absurdna, tak potom vlastne aj národná galéria pri organizovaní konferencie zohrala úlohu „užitočného idiota“. Poskytla vlastné meno, priestory a najlepších odborníkov. Isteže – vydá (za vlastné peniaze) zborník referátov z konferencie a vytvorila si odbornú pôdu pre dôstojnú Kollerovu retrospektívu v budúcom roku. To je profit štátnej SNG. O čo väčší a podstatnejší bude profit všetkých tých zúčastnených (i nezúčastnených) súkromných obchodníkov, ktorých vklad do podujatia bol fakticky nulový? A že sa ich vynorilo (najmä po smrti umelca) neúrekom!

Týmto spôsobom však nechcem uvažovať ani náhodou. Opačne – nech sú už skúsenosti SOGY akokoľvek tristné, tak práve rozoberané podujatie možno považovať za príznak toho, že sa blíži bod zlomu vo vzťahoch vedcov a „tých, čo sa na nich príživujú“. Teda aspoň z môjho zretela, z pozície kunsthistorika v obchode s umením. Čo určite nie je pozícia závidenia hodná. V lepšom prípade ste stíhaní (vyššie popisovaným) tichým pohrdaním, v horšom onálepkovaný ako zradca, ktorý „pre prachy“ (ach jaj!) zapredal vedecké ideály. Akiste, bude to všetko ešte chvíľu trvať. Uznávam pritom, že galerijní kolegovia môžu vyčítať nášmu obchodu s umením všeličo, najmä však nadpriemerný výskyt amatérov, podvodníkov a hlupákov všetkého druhu, nelegitímne kafrajúcich do posvätných „vecí vedy“. Dajme si však ruku na srdce. Nie je obdobných podivuhodných existencií, všakovakých kunsthistorických exótov dostatok aj v našich galériách a múzeách?

Takže, radšej skúsme byť *up to date* a uvažovať pozitívne. To v tomto konkrétnom prípade znamená pochopiť niečo, čo je v civilizovanom svete už dávno samozrejmosť. Totiž, že sme my, teda kunsthistorici a obchodníci, osudovo spojení. Obchod sa bez odborného zázemia stáva bohapustým, spoločensky i kultúrne nebezpečným kšeftárstvom. Zároveň však uznanie, že umenie je (aj) tovarom, podmieňuje celostné pochopenie jeho duchovného zmyslu. Rovnako v minulosti, ako (možno ešte oveľa viac) v súčasnosti.

85. aukcia súčasného umenia – 27. október 2009

... možno si ešte spomeniete na nedávnu dražbu slávnej parížskej zbierky Yvesa Saint Laurenta. Zbierka vznikala v priebehu piatich desaťročí a mala povest' jednej z najlepších na svete. Celková suma, ktorú dražitelia zaplatili, bola ohromujúca – 373 a pol milióna eur. Spolumajiteľ zbierky Pierre Berge po aukcii povedal, že ho úspech dražby neprekvapil: „... i keď mi ľudia hovorili, aby som kvôli hospodárskej recesii dva-tri roky počkal, rozhodol som sa do toho ísť a myslím, že som urobil dobre... keď totiž predávate kvalitu, kupci sa vždy nájdu...“ A novinári v palcových titulkoch písali o rekordnej sume zaplatenej na jednej aukcii, pričom sa nezabudlo zdôrazňovať, že sa tak stalo „navzdory kríze“.

Takže, ako je to vlastne s našou krízou – teda krízou v obchodovaní s výtvarným umením? S Parížom sa ťažko

môžeme porovnávať. Pozrime sa radšej k susedom do Česka. Za posledný rok, rok a pol tam kontinuálne padali aukčné rekordy – Kupka za 22 miliónov (českých), Toyen – 20; Kokoschka – 19,5; Šíma – 14,6; Čapek – 12; Braque – 9,8; Filla – 6,9; Štyrský – 6; Zrzavý – 5 miliónov a tak ďalej a tak podobne. Ani u nás v SOGE sa nemáme príliš na čo sťažovať. Ani sa nepamätám, kedy sme na našich pravidelných sezónnych aukciách nedosiahli, ba dokonca v pohode neprekročili, magickú hranicu 300 tisíc eur (čo v nedávnej, „predkrízovej“ minulosti vôbec nebývalo zvykom). Pre objektivitu treba pravdaže spomenúť aj iné príklady – menej časté, ale aj menej komentované – z blízkeho aukčného okolia. Zainteresovaní si napríklad určite všimli, že maďarská sieň „číslo jedna“, budapeštiansky Kieselbach, už po druhý raz zrušil plánovanú aukciu. Vraj pre nedostatok kvalitného „tovaru“.

Dost' na tom – optimizmus v mysliach a činoch tunajších obchodníkov s umením zjavne prevažuje nad – akiste primeranejšou – zdravou skepsou. Treba sa teda pýtať: je takáto „lahkomyselnosť“ vôbec nejako zdôvodnená? A nepodobá sa nadšenie našej obchodníckej komunity skôr absurdnému počínaniu členov salónneho orchestra na Titaniku, hrajúceho „svoju pesničku“ ešte aj vo chvíľach, keď tam umierali stovky ľudí?

Akokoľvek to obraciam – znova a znova opakovaná mantra, hlásaná napríklad prešovským kolegom od „konkurencie“ pánom Krajňákom (ale aj ďalšími) o tom, že „kríza v obchode s umením sa neprejavuje (a ani neprejaví)“, postráda primárnu logiku. Nechcem tu operovať neslávnymi marxistickými poučkami o základni a nadstavbe, skôr „sedliackym“ rozumom. Nakoniec my z branže to vieme asi najlepšie: umenie – či sa to ostatným páči alebo nie – je tovarom ako každý iný. Už tento prostý fakt odsudzuje do sféry bohapustej naivity názor, že stav „okolía“ nášho biznisu, teda dnešné kardinálne problémy základných funkcií globálnej ekonomiky, z nejakej neznámej príčiny obídu len a len sféru obchodu s umením, keď inde sa prejavujú (alebo ešte len prejavia) takým zdrvivujúcim, devastujúcim spôsobom.

Takže, považujem za celkom legitímny a predovšetkým skutočnosti bližší názor, že kríza obchodu s umením je aj tu na Slovensku a to celkom naplno. Len si ju zatiaľ väčšina obchodníkov akosi nestihla všimnúť. Mätúcou môže byť pre nich skutočnosť, že slovenský trh s umením (na rozdiel od toho svetového, ale aj českého či maďarského) je až deprimujúco malý. Jednak je v podstate uzavretý do štátnych hraníc (sporadické stredoeurópske presahy sú zatiaľ finančne málo významné) a jednak „pracujúci“ s mimoriadne úzkou klientelou (veď napríklad terajší zoznam VIP dražiteľov SOGY len tak-tak presahuje osemdesiat mien). V každom prípade – dôvodom optimizmu nášho obchodníka je fakt, že tradiční klienti v dôsledku krízy zatiaľ väčšinou „neodchádzajú“. Prečo by aj – veď ako sa vraví, keď je ekonomike zle, chudobní ešte viac schudobnejú a bohatí – samozrejme celkom opačne. Lenže, je tu to povestné „ale“. Aukčná prevádzka je založená v platbách „na drevo“. Nejaké iné, virtuálne či bartrové spôsoby úhrady za vydražené diela neprichádzajú do úvahy. A ako vieme, v dnešnej ekonomickej situácii víťazia tí z veľkých hráčov, ktorí majú dostatok nie firiem, nehnuteľností, akcií, úverov, obligácií, ale „hotových“, papierových peňazí. Tých však nie je a nebude nekonečné množstvo. Kto teda zaručí, že sa náš klient v blízkej alebo vo

vzdialenejšej budúcnosti rozhodne svoju hotovosť investovať nie do umenia, ale niečoho iného, pre neho práve „teraz a tu“ užitočnejšieho (lebo inú možnosť fakticky nebude mať). Ak tak spravia čo len dvadsiati – tridsiati, katastrofa je na svete. Je známou vecou, že na ekonomické zemetrasenia vždy najviac doplatí stredná vrstva. Teda tí naši slovenskí inteligenti (a ich potomkovia). Aj naša skúsenosť to potvrdzuje: v poslednom čase práve z týchto zdrojov rádovo narástla ponuka kvalitných obrazov, sôch, starožitností. Je to jasné – topiaci sa chytajú poslednej slamky. A tou je často predaj umeleckého „rodinného striebra“. Zásluhou toho zberateľská kvalita slovenských aukcií bezpochyby stúpila. Nie sú práve preto čísla o globálnych obratoch, percentuálnej úspešnosti aukcií – ktorými sa dnes tak (navzdory kríze) honosíme – vlastne zavádzajúce? Dal si niekto tú námahu a spočítal vyvolávacie (najmä však doporučené) ceny ktorejkoľvek svojej „rekordnej“ aukcie a porovnal ich s dosiahnutou tržbou? My sme to spravili a popravde povedané – pocit úspechu sa rýchlo vytratil. Vtip je v tom, že náš väčšinový VIP klient sa – akosi bez nášho vedomia – celkom zmenil. Zo zberateľa sa zo dňa na deň stal investor. „Život v kríze“ ho naučil dvom základným pravidlám trhového správania sa: opatrnosti a šetrnosti. V preklade to znamená, že je ochotný vraziť živé peniaze len do absolútnej istoty: veľkých, obchodne (najlepšie internacionálne) potvrdených mien a galerijných, špičkových diel. A to všetko s vedomím prísne nastavených cenových limitov. V mene hesla: kupovať len za toľko, aby sa to (v prípade nevyhnutnosti) už „zajtra“ dalo so ziskom predať. Väčšina toho, čo na našich aukciách predkladáme, teda bežný umelecký priemer, aj od renomovaných autorov, ale napríklad i prakticky celá sféra súčasného umenia, sa tak zrazu ocitajú, nečakane a tragicky, „mimo obchodu“. Alebo prinajmenej – mimo licitovania, navyšovania cien, reálneho trhového zhodnocovania. Kríza v slovenskom obchode s umením je teda najmä krízou predajcov. Je dôsledkom stagnácie nášho myslenia, našich obchodných koncepcií. Pretože „navzdory kríze“ len zas a zas spievame naivnú odrhovačku z Titaniku a nevšímame si, že už dávnejšie vyšla z módy. Je najvyšší čas s tým prestať.

87. jesenná aukcia výtvarných diel – 6. október 2009

... jubilejnú desiatu aukciu súčasného umenia SOGY organizujeme v tak trochu neštandardnej situácii. Na jednej strane tu jestvuje dobrý pocit z prostej skutočnosti, že sme to so „súčasným“ tak dlho „vydržali“. Ale nielen to. Hrejivý dojem z nášho počínania na tejto, donedávna obchodníckej „zemi nikoho“, nevyplýva iba z akéhosi hmlistého „citáku“, ale z číslami doložitelných faktov – viacročným úsilím sme docielili zásadnú zmenu trhového „štatútu“ súčasného umenia. Z exkluzívnej (čítaj – nepredajnej) komodity sme spravili bežný umelecký tovar „ako každý iný“. Kedysi v začiatkoch si uskutočnenie takejto aukcie vyžadovalo zohnať sponzorov, zorganizovať (a zaplatiť) primeranú mediálnu „masáž“, individuálne presvedčovať potenciálnych dražiteľov a tak ďalej a tak podobne. A to len preto, aby sme napokon dosiahli znesiteľnú stratu. Dnes je to celkom iné: aukcie súčasného umenia sú už dávnejšie bežnou udalosťou nášho obchodného kalendára. Postupom času vzniklo čosi ako VIP listina súčasných výtvarníkov, obsahujúca približne 30 – 40 mien s oprávnenou istotou predaja. Čo je však najpodstatnejšie: okolo našich súčasných aukcií sa

zgrupovala pomerne silná skupina dražiteľov, ktorí nechápu kúpu diel súčasného umenia ako náhodné počiny v rámci dekoratívneho vylepšovania domácich interiérov, ale ako súčasť koncepčných, dlhodobých zberateľských zámerov. To bol a je náš najväčší úspech. Od počiatku sme totiž šli proti „verejnému vkusu“, celkom sme negovali stredoprúdovú väčštinovú produkciu, upriamovali sme pozornosť na hraničné, výzvam internacionálnej scény zodpovedajúce umelecké koncepcie. Skrátka, pojem „súčasného“ sme jednoznačne zúžili iba na radikálnu menšinu domáceho výtvarného experimentovania. Napriek tomu (či práve preto?) – naša riziková ponuka súčasného, možno jej tvrdohlavým opakovaním, sa napokon stala všeobecne prijímaným štandardom. Takže, uvažovanie v kategóriách finančný úspech – neúspech aukcie prestalo byť prvoradé. Skôr prichádzajú do úvahy otázky typu ako často robí takúto špeciálnu aukciu, v akom rozsahu položiek, ako stanoviť pomer medzi „mladým“ a „historickým“ súčasným umením... A to sú – iste uznáte – vo svojej podstate starosti príjemné.

Toľko k plusom nášho doterajšieho obchodovania so súčasným umením. Sú akiste pozoruhodné, nemôžu však zatiaľ celkom prekryť negatíva. K odvrátenej strane našich úspechov na poli súčasného umenia patrí predovšetkým skutočnosť, že dlhodobo tvorí väčšiu, ba rozhodujúcu časť finančného (nie teda percentuálneho) obratu našich súčasných aukcií predaj diel kľúčových osobností nášho umenia šesťdesiatych rokov. Respektíve (ale to už menej) konceptuálnych tendencií nasledujúceho desaťročia. Akoby pre našich klientov pojem súčasného umenia končil niekde roku 1970, pri galandovcoch a informele Nástupu 61. Niežeby sa to skutočne „súčasnú“ umenie nedražilo. Naopak – aj v tejto kapitole sa vyprofilovali autentické obchodné celebrity, od starších Terena či Csudaia až po mladších – Sadovskú, Bielika, Bindera, Sedláka, Šilleho a viacerých ďalších. Nedochádza tu však k efektu, ktorý je primárnym zmyslom aukčného predaja. Teda k nárastu konečných cien porovnateľných diel, k zhodnocovaniu „mena“ autora, nárastu jeho trhového renomé. Inak povedané – súčasné umenie sa síce ako tak predáva, ale jeho obchodovanie stagnuje.

Písal som o tom už v príhovore k predchádzajúcej jesennej aukcii: doba krízy podstatne zmenila spôsob správania sa klienta. Zo zberateľa sa zo dňa na deň stal investor. A to veľmi opatrný investor, mívajúci „živé“ peniaze predovšetkým tam, kde cíti istotu okamžitej (a nie teda len perspektívnej) návratnosti vložených prostriedkov. Je jasné, že také čosi nemožno zaručiť najmä a nadovšetko práve pri najsúčasnejšom umení. A je teda aj logické, že „krízový“ aspekt terajšieho zberateľstva sa naplno – a očividnejšie než by nám bolo príjemné – prejavuje práve tu.

Práve v spomínaných súvislostiach nás nedávno zaujala pomerne rozsiahla úvaha v SME (tlačené vydanie 19. 9. 2009) o sociologickom či sociálnom rozmere existencie dnešného výtvarníka. Autorka článku Zuzana Uličianska kladie hneď v úvode sugestívnu otázku: „... presadiť sa ... na umeleckom trhu, či nebudaj uživiť sa umením nie je ľahké ani pre tých, ktorí už majú niečo za sebou. A čo ešte stovky čerstvých absolventov umeleckých škôl? Mladý sochár Richard Seneši dokonca tvrdí: „... ak chce výtvarník prežiť, musí brať všetko. Aj tak si nakoniec zabezpečí len základné životné potreby...“ Teoretička Silvia S. Lutherová zasa konštatuje, že

„... predovšetkým mladí výtvarníci v takejto situácii veľmi rýchlo strácajú ideály a ambície, až napokon na tvorbu celkom rezignujú, keď sú donútení riešiť vlastnú existenčnú otázku... nie sú pripravení samostatne fungovať v praxi... sú zaskočení konkurenčným prostredím a neúprosne rýchlym tempom trhu. Nie sú naučení byť umelcami a zároveň i vlastnými manažermi...“ Výtvarník a manažér Boris Ondreička vidí chybu skôr na druhej strane: „... náš miestny kapitál je príliš mladý, nevzdelaný, teda nekultivovaný, alebo práve naopak, zaťažený komunistickou minulosťou, čo tiež odporuje jeho kultivovanosti, pričom tieto faktory sa nedajú zmeniť zo dňa na deň... naši ľudia síce umenie kupujú, ale ... veľmi nekvalitné... musíme si počkať na generácie detí či vnukov súčasných podnikateľov, ktoré už budú mať dobré školy, dobré skúsenosti...“

To všetko by sa dalo prijať ako vcelku presné čiastkové postrehy. Keby posolstvo týchto a im podobných lamentácií nesmerovalo v konečných dôsledkoch k akejsi nostalgii za „mecénskym štátom“. Preto aj celé to dnešné výtvarnícke bolestinstvo ani tak neodráža realitu života a umenia, ako je skôr výronom pomýlených predstáv typického slovenského „tvorivého subjektu“. Podľa nich má štát jednoducho povinnosť postarať sa o pôvodcov umeleckých hodnôt, a keď ju nenaplní, tak potom je štát nanič a treba s tým niečo zásadne robiť. Ale čo keď má štát iné, dôležitejšie problémy? To síce občas uzná aj náš tvorca (trebárs pri pobyte v nemocnici), ale nejaké ďalekosiahlejšie závery z toho nie je ochotný či schopný vyvodiť. Napríklad také, že naozaj kvalitné umenie by si mohlo a malo – pri správnom manažovaní – na seba zarobiť samo a nebyť odkázané len na čoraz prázdnejšiu štátnu kasu. Skrátka – naša skúsenosť z doterajších aukcií súčasného umenia dosvedčuje, že skutočný talent má aj „teraz a tu“ reálnu šancu presadiť sa (a uživiť sa). Problém je skôr v tom, že skutočných talentov nie je na slovenskej scéne ani zďaleka toľko, ako je držiteľov diplomov našich troch (sic!) výtvarných akadémií a ďalších špeciálnych učilíšť, produkujúcich skôr umelcov v úvodzovkách ako umelcov s veľkým U. ...

88. aukcia súčasného umenia – 27. október 2009

... v posledných týždňoch rozhýbala slovenský aukčný trh udalosť s nádychom senzacnosti. Aukčná sieň Art Invest ponúkala dielo Cypriána Majerníka *Hliadha* za neveriteľnú vyvolávačku 260 tisíc eur. Len pre porovnanie – doteraz najvyššia dražba za obraz slovenského umelca patrí „nášmu“ Fullovi. Zastavila sa na necelých 100 tisíc eur. Rekord za Majerníkovo dielo padol tiež na pôde SOGY – roku 2003 sme vydražili jeho *Masky* za niečo viac ako 53 tisíc eur. V každom prípade, bulvár mal pár dní o čom písať, Markíza a spol. o čom nakrúcať. A potom prišiel deň D a z inkriminovaného „obrazu roka“ sa stal prepadák roka. Bol totiž (ako to pekne hovoria licitátori) „vrátený“.

Poviete si – konkurencia utrpela debakel takpovediac v priamom prenose, a to je samozrejmy dôvod pre tichú radosť v SOGE. Nie je to tak celkom pravda. Každý takýto verejne „vypichnutý“ nezdar, v stále ešte uzučkom retazci nášho aukčného obchodovania, prináša pocit zneistenia klientely, a preto svojim spôsobom zasiahne všetkých. A potom, ktovie či sa celá záležitosť dá považovať až za taký neúspech. Z čisto ekonomickej stránky: náklady na predloženie neúspešného obrazu boli určite mnohonásobne nižšie, než hodnota s tým

spojených mediálnych výstupov. Tie boli isto grátis, čo je pre ešte v podstate neznámu aukčnú sieň nezanedbateľný prínos. Nech už to bolo akokoľvek, „prípady Majerník“ akoby znovu oživil už zdanlivo uzavretú diskusiu o tvorbe cien na umeleckom trhu. Z vlastnej praxe by som vedel uviesť x prípadov, keď za nami prišiel majiteľ diela galerijných kvalít a tvrdo požadoval vyvolávaciu cenu, vysoko presahujúcu limity predchádzajúcich predajov autora. Človek je v takejto chvíli v dosť veľkých rozpakoch. Na jednej strane ho kunsthistorické „ja“ zvädza pristúpiť na predstavu predávajúceho. Len aby dodal aukčnému katalógu galerijný šmrnc. Na strane druhej je tu obchodné hladisko, dôverné poznanie preferencií i možností klientov a z toho plynúce vážne pochybnosti o predajnosti diela za príliš „vyšróbovaných“ finančných okolností.

V deväťdesiatich percentách takýchto prípadov zvíťazí pragmatické, „kšeftárske“ hladisko a my sa s klientom nedohodneme. Z viacerých dôvodov. Predovšetkým: publicitu toho typu, akú získal Art Invest už dávno nepotrebujeme. Bez falšnej skromnosti – máme už také obchodné renomé, že náš neúspech ostane vždy len a len neúspechom. Bez „pridanej hodnoty“. A ďalej – skúsenosti nás už naučili, že majiteľ obrazu sa spravidla skôr či neskôr vráti a zľaví, pretože na vlastnej koži zistí, že aj inde a u iných je jeho cena nepriechodná.

Tým všetkým som chcel povedať len to, že v SOGE uprednostňujeme štandardnú stratégiu „cenotvorby“ výtvarných diel. Do istej miery nás k tomu zaväzuje naša vlastná obchodnícka história. Keď som sa pred časom pokúšal o zhodnotenie desaťročia fungovania SOGY, tak za najväčší úspech som označil skutočnosť, že tisíckami verejne zobchodovaných výtvarných diel a starožitných predmetov sme vniesli do radov slovenských zberateľov, znalcov, odborníkov či prosto milovníkov umenia jasné povedomie „železného zákona“ cenového precedensu. ...

SOGA má samozrejmy záujem predat' zverené dielo čo najvýhodnejšie – závisí od toho výška jej provízie. Tento záujem má však svoj prirodzený limit – voči potenciálnym dražiteľom musíme dodržiavať pravidlá obchodnej etiky. Tie ale nie sú podmienené ničím iracionálnym, citovým, ale práve chladnými, objektívnymi príkladmi cenových precedensov. Tomu sa jednoducho nedá vyhnúť. Môžete dosiahnuť – pri dobrej zhode okolností – občasny cenový úlet, dlhodobo však stratíte niečo oveľa cennejšie. Dôveru v odbornú podloženú vašu obchodovanie.

V obchode však platí – žiadna, akokoľvek už zaužívaná a spoľahlivá stratégia nie je absolútnou alfou a omegou. Ba práve tí, čo sa v správnej chvíli a zo správneho dôvodu odhodlajú k porušeniu, popretiu, prekročeniu obchodníckych klišé, sa stávajú lídrami trhu, rozkrývačmi jeho nových perspektív. Dlhú som napríklad pozoroval zvláštnu taktiku budapeštianskeho Kieselbacha. To, ako z času na čas s neobvyčajnou úspešnosťou vrhal na trh obchodne úplne neznáme mená. A hneď aj s bežnými pravidlami nezdôvodnenou, teda mimoriadne vysokou cenou. Alebo český Art Consulting, ktorý sústavne valcuje trh až do nemožnosti navyšovanými „super“ rekordmi v predaji Kupkov, Šimov a ďalších.

Aj SOGA niekedy vedome poruší vlastné pravidlá. Jeden príklad z viacerých – možno si ešte spomeniete na nedávnu sériu predajov diel Júliusa Szabóa. Bežné obrazy lučeneckého

modernistu sa dovtedy obchodovali v cenovom suteréne, zvyčajne niekde okolo 500 eur. My sme sa však dostali k viacerým, kvalitou bezprecedentným veciam z rokov šesťdesiatych. Rozhodli sme sa preto riskovať, nenechali sme všetko iba v rukách neviditeľnej ruky trhu a rovno sme nasadili reláciu na úrovni 7 – 10 tisíc eur. A čuduj sa svete – bez problémov sme obrazy predali. Dokonca sme týmto činom vyvolali v zberateľských kruhoch akúsi „szabómániu“. V čom však vlastne spočíva záruka úspechu rizikových obchodných stratégií? V prostej veci – do obchodnej neistoty treba vstupovať len vtedy, ak v rukách držíte „všetky tromfy“. Totiž, len za splnenej podmienky, že predávate z viacerých zreteľov potvrdenú, nespochybniteľnú a neopakovateľnú kvalitu. V tomto bola asi jediná chyba našich obchodných kolegov: *Hliadka* je, z pohľadu jeho celkového diela, v princípe priemerným Majerníkovým obrazom. Navyše, pochádzajúcim zo záverečného, teda výtvarne (nie umelecky) menej atraktívneho obdobia tvorby. Faktická trhová nedostupnosť autorových diel je za týchto okolností príliš slabým argumentom pre vysoko nasadenú cenu. Keby som napríklad mal dnes k dispozícii vyššie spomínané Majerníkovce *Masky*, teda obraz so skutočne umeleckohistorickými, výtvarnými i obchodnými „piatimi pé“, tak by som si možno „lajsol“ aj tých 260 tisíc. ...

89. zimná aukcia výtvarných diel a starožitností – 1. december 2009

... začiatok roka zastihol SOGU v tak trochu slávnostnej nálade: v dobrom firemnom „zdraví“ završuje naša spoločnosť deviatu desiatku aukcií. Prezeral som si nedávno adresár predplatiteľov našich katalógov a zistil som s prekvapením i potešením, koľko je tam mien našich klientov, ktorí sú s nami od samého začiatku. Najmä oni mi dajú určite za pravdu, ak – „jubilejne“ a teda neskromne – napíšem, že SOGA prešla od roku 1997 síce zložitú, ale v zásade úspešnú cestu. Ak však hovoríme o relatívne úspešnej ceste SOGY, tak treba jedným dychom priznať, že to nebola cesta bez kompromisov. V princípe sa však tieto kompromisy neodohrávali na úrovni ústupkov z odborných kritérií. Ich nevyhnutnosť bola daná aj niečím iným, skoro až triviálnym. Málokto si to uvedomuje, ale človek v tejto branži ani zďaleka nezostavuje akési ideálne aukčné katalógy, zodpovedajúce predstavám dražiteľov v tom-ktorom okamihu. Naopak – svojím spôsobom „varíme z vody“, teda z toho, čo nám „teraz a tu“ klienti prinesú na sprostredkovanie predaja. A predajcovia, ich povaha, nároky i možnosti sa v priebehu času menia. Nie vždy však tak, ako by sme to potrebovali.

Naše úvodné aukcie boli zostavené zásluhou „know how“ zakladateľa Gabriela Hercega (spomínate si ešte na jeho bratislavský obchod Artisan?). Stali sa odrazom jeho už predtým jestvujúcich kontaktov. Predkladané kolekcie pôsobili ako akési aukcie v dobrom starožitníctve – iba forma predaja bola zmenená z komisionálnej na aukčnú. Pre mnohých – a pravdupovediac i pre nás – prekvapujúci úspech našich prvých aukcií však vzbudil takmer okamžitý záujem majiteľov diel a približne od druhého roku existencie SOGY sa situácia radikálne zmenila. Odvtedy až takmer do záveru deväťdesiatych rokov bola každá aukcia z 80% tvorená z priamych ponúk občanov. Zvyšok tvorili ponuky tretích osôb alebo právnych subjektov – inštitúcií, súkromných firiem. To však už dávnejšie neplatí. Individuálny predajca sa stal

pre nás vyslovene minoritným klientom. Našími partnermi sa v posledných rokoch a v prevažujúcej miere stali dodávatelia „vo veľkom“. V zásade ich možno definovať v dvoch kategóriách. Ich charakteristiky však nie sú jasne oddelené, skôr sa prekrývajú. Nazvime ich priekupníkmi a zberateľmi. Pod priekupníkmi myslím na tých, ktorí lacno kupujú, aby vzápätí (trebárs na aukciách) drahšie predávali. Domnievam sa, že sa takto dalo a možno ešte aj stále dá celkom slušne užiť. Sú to totiž obchodníci „bez kamenných obchodov“, teda bez kancelárií, zamestnancov, sprievodných nákladov, odvodov, registračných pokladní a zrejme aj daňových priznaní. Ich aktuálnym problémom je to, že ľudia sú čoraz informovanejší a kupovať lacno je preto – oproti minulosti – oveľa ťažšie. V blahej pamäti boli priekupníci s umením nášmu srdcu milí, pretože za nás robili niečo, načo sme nemali sily a ani prostriedky. Totiž prieskum „v teréne“.

Dnes je náš vzťah k nim oveľa odťažitejší. Naše rozpaky vyplývajú z často až dramatického poklesu kvality toho, čo sú schopní dať „do obehu“. Už dlhšiu dobu priekupníci v podstate len zaplňujú „vatu“ v aukčných katalógoch. Síce saturujú potrebu cenovo prijateľných diel pre špecifický (pre nás samozrejme tiež cenný) okruh menej solventnej klientely, ich prínos (česť výnimkám!) pre umeleckohistorickú hodnotu aukcií, ale aj ich finančný efekt sa stali vyslovene okrajovými. Vcelku logicky sa tak ich ponuky čoraz viac presúvajú zo živých do on-line dražieb, kde sú požiadavky na kvalitu podstatne väčšie.

Aspoň na prvý pohľad je zberateľ oproti priekupníkovi – povedané parafrázou nemenovanej celebritky – „celkom iný šialok kávy“. Nekupuje, aby predával. Buduje predsa zbierku. Čo vo svojej podstate nie je vec racionálnej finančnej investície, ale duchovnej aktivity, ba niekedy až iracionálnej vášne. Predsa sa však v živote zberateľa vyskytnú okamihy, keď chtiac-nechtiac musí zľaviť z ortodoxie vlastných pravidiel. Priam modelovou situáciou z tohto zreteľa je stav „zberateľskej beztiaže“. Akosi zákonite do nej spejú najmä začiatočníci: po určitom čase zistia, že v ich zbierke začína povážlivo prevažovať „smeti“ nad skutočnými *highlightmi*. Ono totiž je oveľa ľahšie hlásať heslo „radšej jeden špičkový obraz za milión, než desať priemerných za tú istú cenu“, ako ho v praxi dodržať.

Skrátka – premýšľavý zberateľ pocíti v istom momente potrebu prečistiť zbierku, zbaviť sa vecí, ktoré jej koncepciu len zmnožujú, ale neobohacujú. A v tej istej chvíli sa začne – aspoň z nášho pohľadu – správať ako priekupník. Chirurgický rez zbierkou chce uskutočniť „en gros“, obracia sa preto na nás (alebo niekoho nám podobného) v očakávaní, že sa mu vložené peniaze vrátia „hneď a zaraz, aby mohol kúpiť niečo rozumnejšie“. V dávnejšej minulosti sme takýchto „operácií“ uskutočnili viacero a dopadli poväčšine k spokojnosti všetkých zúčastnených (v pamäti ostal najmä predaj zo zbierky Borisa Kollára).

Lenže dnes to už také ideálne nie je. Je to už dávnejšie pozorovaný trend, ktorý súčasná kríza len podporila: cenové nožnice medzi absolútnou, galerijnou kvalitou a bežným priemerom sa čoraz viac otvárajú. V časoch „obchodnej obozretnosti“ sa preto oplatí predávať len skutočných top autorov... Mednyánszkeho, Skuteckého, Benku, Fullu, Galandu, Bazovského, Jasuscha, Jakobyho či Lалуha, Kompánka, Paštéku, Krivoša a ďalších, im rovnocenných. A aj to len

ich naozaj galerijné veci. A takých ani medzi zberateľským „smetím“ nenájdete nadbytok. Číže, aj v rámcoch obchodovania so zberateľmi sa inou cestou dostávame viac-menej do toho istého suterénneho levelu, ako v podenkových kšeftoch s priekupníkmi.

Suma sumárum – dnešné „čakanie na Godota“ je v našom ponímaní čakaním na návrat „individuálneho“ klienta. Napodiv – práve v tomto som v terajších časoch optimista. Aj keď kríza v našom obchode, aspoň podľa niektorých kolegov z branže, možno nejestvuje, predsa len nepriame dôsledky pôsobenia jej „veľkej“ sestry sa prejavujú. Napríklad v tom, že sa rádovo viac majiteľov špičkových vecí ocitlo v núdzi a sú teda z ekonomických dôvodov nútení predávať. Úlohou dňa sa teda stáva zmanažovanie práve takýchto exkluzívnych ponúk na úrovni, presahujúcej štandardy doterajších cenových precedensov. Keď sa to začne dariť opakovane a dlhodobo (zatiaľ to ani zďaleka tak nevyzerá), tak až potom budeme môcť všetci spoločne s dr. Krajňákom jasať nad tým, ako aj u nás „umenie porazilo krízu“.

90. jarná aukcia výtvarných diel – 9. marec 2010

... V podstate sú dve stratégie nákupu umenia na našom, domácom trhu s umením. Prvá je konzervatívna, uprednostňujúca „overené istoty“. V rámci terajšej ponuky trhu sú to predovšetkým maliarske diela moderny Slovenska od autorov Mednyánszkeho, Skuteckého, Benku, Bazovského, Fullu, Galandu, Jakobyho, Jasuscha, Weinera, Majerníka... A potom ešte naše 60. roky – Paštéka, Láluha, Krivoš, Kompánek, Filko, Koller... Potenciál zhodnotenia vložených peňazí je pri týchto autoroch veľmi vysoký a jeho horný limit je takpovediac „v nekonečne“.

Sú to, pravdaže, aj isté úskalia. Predovšetkým je dosť ťažké zhodnotiť, kedy je predajná cena tzv. kóšer. Špičkové veci spomínaných autorov sa predávajú bežne za „milión“ a viac. Lenže, je podstatný rádový finančný rozdiel medzi galerijným a bežným Benkom. Navyše, veci od autorov moderny Slovenska prežívajú práve v týchto časoch cenovú kulmináciu. Je teda dosť vylúčené získať takýto obraz za takú cenu, aby bolo dielo v krátkom čase predajné s podstatnejším ziskom. Takáto investícia je však pomerne bezpečná, možným rizikám sa pri dostatočnom expertnom zázemí dá vyhnúť. Chce to, samozrejme, (ako napokon pri každom inom obchode) istý vrodenný zmysel „pre vec“, ktorý každý do vienka nedostane. Najmä pre takýchto adeptov zberateľstva mám jednu radu „nad zlato“: nenakupujte „z rúčky do rúčky“, ale len na takých adresách, kde vám vystavia riadne doklady. Prípadné storno chybného investičného kroku nie je potom problém. A potom – snažte sa to brať racionálne a nedovoľte, aby vo vás prepukla zberateľská vášeň. Lebo v takomto duševnom stave sú peniaze a ich zhodnocovanie dôležité „až v poslednom rade“. Na druhej strane – tí najlepší, skutočne úspešní zberatelia, sú práve tí „s vášňou“. Takže si vyberte.

No a potom je tu stratégia riziková. Znamená to investovať do diel mladých, začínajúcich umelcov. Tí sú práve „teraz a tu“ dostupní mnoho ráz za dumpingové ceny a majú teda perspektívu okamžitého a strmého finančného rastu. Riziko takýchto nákupov spočíva v tom, že fungujú na princípe ruskej rulety. Trafíte sa tak v jednom prípade zo šiestich. Existuje však – zatiaľ ešte len latentne – aj tretia investičná možnosť. Prekročiť obmedzenia domácej trhovej ponuky

a obrátiť sa k autorom so svetovým obchodným renomé. Jedna výhoda takéhoto rozhodnutia je do očí bijúca: trebárs pri Warholovi sa vám nestane to, čo dajme tomu pri Fullovi. Že totiž „magnus parens“ našej moderny stratí hneď za našimi hranicami s Rakúskom finančnú (nie teda umeleckú) hodnotu. Oproti tomu argumentoval jeden diskutér na našich blogoch. Nevedel si predstaviť niekoho, kto by vymenil olejomalbu Fullu za „papierového“ Warhola. Isteže, je to nezmyselný problém. Fulla a Warhol sú z diametrálne odlišných kultúrnych i obchodných svetov. Iba ak by sme obraz či grafiku považovali len za akúsi inú podobu bankovky. A to málokto dokáže. Ja teda nie. Poznám však zberateľa, ktorý cez nás predával Mednyánszkeho, Alexyho, Benku, len aby získal prostriedky práve na kúpu Warhola. Takže?

A že Fulla za Bergom stratí obchodnú hodnotu? To je asi pravda. Ale zároveň v tom nevidím nič zlého, teda nič, čo by malo zberateľov odradzovať. Existuje svetový trh s umením a popri ňom či v rámci neho regionálne trhy. Trebárs stredoeurópsky, nemecko-rakúsky, škandinávsky, severoamerický, francúzsko-anglický... Tieto trhy sa s tým „globálnym“ navzájom nevyučujú. A v zásade si ani nekonkurujú.

Či sa nám to už teda páči alebo nie – obchod s moderným umením Slovenska je a asi aj ostane obchodom regionálnym (slovensko-česko-maďarským). Už preto, že sama moderna Slovenska je typickým príkladom umenia kultúrnej provincie. Navyše – nemali sme nikdy niečo také „európske“, ako bol český kubizmus alebo maďarský symbolizmus. S tým sa treba jednoducho zmieriť. Ale nemusíme to hneď brať ako našu vyslovenú slabinu. V tej našej provinčnosti totiž spočíva aj naša originalita, nezameniteľnosť. A z obchodného zreteľa – potenciálna dynamika rastu. Takí Fila či Špála sú rovnako, ak nie viac, „odvodené“ zjavy ako hoci Fulla či Galanda. Česi sa však predávajú za státisíce, tí naši sa točia najviac tak okolo už spomínaných, obligátnych tridsať tisíc. Tento nezmyselný rozdiel sa určite bude v blízkej budúcnosti vyrovnávať.

92. letná aukcia výtvarných diel a starožitností – 8. jún 2010

... Predsa však – trvám na tom, že obchod s umením je tak trochu (mal by určite byť) inou šálkou kávy, než bežný, triviálny biznis. Už len preto, že umenie je na peniaze neprepočítateľné, že cena obrazu, sochy, grafiky sa nedá objektívne určiť a je len meniacim sa výsledkom jedinečných, neopakovateľných obchodných situácií. A že aj zberateľstvo, kupovanie umenia nie je len otázkou racionálnych finančných investícií, ale aj (niekedy predovšetkým) hlbokých citov, vášní, iracionálnych rozhodnutí.

Skrátka – nášho klienta dosť ťažko považovať za niekoho, komu treba v záujme (isteže legitímnom) čo najvyšších ziskov „pchať do hlavy kaleráby“ a „oholiť ho“ ako sa len dá. Vidí sa mi skôr, že tým správnym spôsobom vzťahu k dražiteľovi je akési intelektuálne partnerstvo. A v rámci neho istá otvorenosť, možnosť „hovorenia pravdy“, vzájomného priznávania si nielen úspechov, ale aj omylov či pochybení. Nekorigované jasanie nad úžasnými obratmi akcií, autorskými rekordmi, percentuálnou úspešnosťou mi v tejto konštelácii príde tak trochu nenáležité. Alebo aspoň – sebaokiadzanie tohto druhu robme stíšenejším hlasom. S vedomím jestvovania spochybnujúcich slovíčok typu „ale“ či „na druhej strane“. Neviem prečo, ale v poslednom čase dostávam dosť

provokatívne otázky. Ako sa cítim čoby kunsthistorik v obchode s umením? Mám zo svojej roboty vôbec nejakú radosť? Odpovede sú naznačené vyššie. Moje pocity (možno len s výnimkou pohľadu na výplatnú pásku) nemôžu byť iné, než zmiešané. Firma beží v poriadku a dlhé roky. Ak by som si však dal ruku na kunsthistorické srdce, len pomerne malé percento predajov, ktoré ma takpovediac živí, spĺňa kritériá vyššej, galerijnej kvality. Skôr sa cítim zavalený presilou nudného priemeru, unavujúcim opakovaním „stále toho istého“. Profesionálne (to jest obchodnícky) s tým problém nemám, tešiť sa z toho však dá ťažko.

Bude to tým, že spomínaný ideálny vzťah „predajca – klient“ v praxi ešte zďaleka ideálne nefunguje. A zrejme ešte dlho nebude. Napokon – nie som v tomto smere žiadny naivný romantik. Je mi nad slnko jasnejšie, že aukčná sieň už z princípu nemôže byť smerodajným arbitrom dobrého výtvarného vkusu. To je úlohou iných. Verím však, že môže k dobrému vkusu svojim spôsobom vychovávať. Čo je, pravdaže, vec dlhodobá, ale dá sa to. Za trinásť rokov v SOGE som zažil ix prípadov takejto postupnej a nakoniec úspešnej kultivácie solventných klientov, alebo ako hovoria diskutéri na našich blogoch – „pumpárov“. Táto kultivácia má však objektívne stanovené limity. A tým je ekonomické prežitie firmy. Jednoducho nemôžete verejný vkus radikálne a jednorazovo „lámať cez koleno“. Neprežili by ste to. Nám sa táto vec darí najmä v špeciálnych aukciách súčasného umenia. Tam do ponuky dávame len diela zodpovedajúce najvyšším kritériám. Takže napríklad taký Palo Hammel a jemu podobní tam nemajú šancu. A vôbec – také orgie v predvádzaní modernistického gýča, aké občas vidíme, trebárs u našej východnej konkurencie, by sme u nás nedopustili ani náhodou. To však neznamená, že sa veci z umeleckého „okraja“ nemôžu občas zjaviť v našich on-line aukciách. Alebo na charitatívnych dražbách. Alebo za demonštratívne nízke ceny. Primárne kritériá na „umenie“ to spĺňa a istý okruh (našťastie, už nie ten rozhodujúci) klientely to oslovuje. Na druhej strane – je aj pravda, že dve aukcie „súčasného“ do roka nie sú zatiaľ pre náš zisk až tak podstatné. Takže – predbežne to vyzerá medzi zreteľom kunsthistorickým a obchodným na remízu. Neradujem sa z toho. Zmeniť to ale v nejakom dohľadnom čase nedokážem.

Sú však aj iné možnosti „radosti“ kunsthistorika v obchode s umením. Jednu práve zažívam pri zostavovaní katalógu prítomnej, jesennej aukcie. Dlho, veľmi dlho také čosi nebolo – v priebehu necelých troch týždňov nám ľudia do firmy doniesli minimálne 30 – 40 (ak nie viac) vecí, ktoré by mohli ísť rovno do expozícií či na výstavy Slovenskej národnej galérie. Len tak narýchlo a spamäti, podľa registra autorov – k dispozícii sú špičkové veci Alexyho, Bazovského, Benku, Fullu, Hálu, Halásza-Hradila, bratov Hložníkovcov, Jakobyho, Kostku, Matejku, Mednyánszkeho, Nemesa, Palugyaya, Sokola, Šovánku, Weinera-Kráľa, Zmetáka a viacerých ďalších. A to často v dvoj-, troj- či dokonca až štvornásobnom prevedení v tej najvyššej kvalite. Ale aj súčasnejšie *highlighty* – galerijné obrazy, kresby a sochy Barčíka, Barona, Brunovského, Csudaia, Filu, Jakabčica, Krivoša, Láluhu, Paštéku, Tótha či Žilincanovej. A k tomu ako bonus ešte trebárs starého rakúskeho Trogera či parížskeho Dominguéza. Čisto teoreticky – mať tak, samozrejme, na to – dala by sa na tejto jednej, jedinej aukcii, takrečeno „jedným vrzom“, zostaviť veľmi

solídna, ucelená súkromná zbierka nášho 20. storočia. A to skutočne len s malými medzerami v jej umeleckohistorickej konzistencii. Čo sa teda každý deň a na každej aukcii naozaj nestáva.

Takže sa teším. Pri odborných popisoch obrázkov a plastík, pri vymýšľaní stratégie ich radenia v katalógu. Teším sa aj na inštaláciu predaukčnej výstavy. Kvalita rozhodujúcej časti diel mi určite pripomenie zlaté galerijné časy. Keď som ešte vešal obrazy ako kunsthistorik „bez prídومku“. Ale zo všetkého najviac sa teším na debaty o ponúkaných dielach s našimi klientmi. Pretože podmienky pre želateľné intelektuálne partnerstvo budú tentoraz naplnené.

Dá sa pri tom všetkom tvrdiť, že masívna obroda našej ponuky nie je vôbec prekvapujúca. Jej signály sme registrovali už skôr. Vedeli sme, že čas krízy núti majiteľov kvalitných rodinných zberok, viac ako kedykoľvek predtým, vážne uvažovať o ich ekonomickom zhodnotení. Pripomína to tak trochu koniec 90. rokov, dramatické časy, „keď sa výtvarné majetky hýbali“. S jednou výnimkou – zdroje ponuky sú tentoraz oveľa dôveryhodnejšie. Ide často o „rodinné striebro“, o ktorom sa roky vedelo a ktoré často využívali pre svoju odbornú činnosť naše štátne galérie a múzeá. A to aj dávno pred rokom 1989. K tomu jedna zvláštna skúsenosť. Všade na svete sa pri aukčnej ponuke takýchto výtvarných diel kladie dôraz na skutočnosť, že ich majiteľ je, alebo bol významnou osobnosťou. Kultúrnou, zberateľskou či inou celebritou. Táto informácia v aukčnom katalógu automaticky zvyšuje hodnotu zbierky. Často až rádovo. U nás to, žiaľ, takto nefunguje. Takmer spravidla chcú predajcovia „zbierok s adjektívom“ ostať v anonymite. Škoda. Radosť mi to však až tak nekazí. Možno aj preto, že zatiaľ ešte príliš nemyslím na to, ako celú túto báječnú kolekciu zobchodujeme. Jedno je mi ale jasné: náš skutočný „úspech“ leží tentoraz poriadne vysoko. V každom prípade – je to manažérska výzva, ktorá je pre mňa (konečne) čírou radosťou. Nestojí totiž už len pred obchodníkom, ale aj pred kunsthistorikom. Záleží teraz už iba na vás, či sa naozaj aj takto naplní.

93. jesenná aukcia výtvarných diel – 5. október 2010

... tento rok bude pre SOGU jubilejný. Na jeseň dovŕšime okrúhlu stovku v počte aukcií výtvarného umenia. Zároveň si pripomenieme pätnáste výročie založenia firmy. Čo je akiste dobrý dôvod na obzretie sa späť. Navyše – SOGA je najstaršia slovenská aukčná sieň a popis našej skúsenosti má dnes už všeobecnejšiu platnosť. Tým myslím hlavne na to, že „jadro pudla“ hodnotenia doterajších úsilí SOGY vôbec nespočíva v štatistikách dosiahnutých obrátov či rebríčkoch rekordných dražieb. Ekonomika aukčného obchodu je samozrejme dôležitá. O reálnej úspešnosti, alebo stagnácii obchodu s umením však objektívne nič nepochodá. Ani detailným prpláním sa v číslach totiž nedochádzame k odpovedi na základnú otázku: sú vyjadrením maxima možností tohto druhu podnikania v našich, slovenských podmienkach? Alebo by mohli a najmä mali byť rádovo vyššie?

Pekným príkladom opisovaných „štatistických rozpakov“ je už takmer tri roky prebiehajúca diskusia o tom, či sa globálna finančná kríza prejavila aj v našom obchode s umením. Jestvujú dve, diametrálne odlišné stanoviská. Podľa jedného sa všetky rekordy, najvyššie obraty dosiahli práve v poslednom období, a preto je (vraj) špecifický trh s umením z krízy

„vynechaný“. Podľa druhého názoru sa dôsledky krízy jasne prejavili dramatickým zvýšením kvality predávaného „tovaru“. Dopyt však z rovnakých dôvodov ostáva na obvyklom priemere a nedokáže teda doceniť vyššiu úroveň ponuky. Čarovné na tom je, že oba tieto názory sa zdajú rovnako obhájiteľné.

Vráťme sa však k histórii SOGY. Keď ma niekedy koncom roku 1996 prehovárал na spoluprácu zakladateľ SOGY Gabriel Herczeg, bol som, pravdu povediac, v rozpakoch. Ponuku som napokon prijal. Nechal som si však otvorené zadné vrátka: ostal som ešte začas na istote v Akadémii vied a pre SOGU som prvý rok robil len externe. Moja vtedajšia skepsa, pocit, „že to nemôže fungovať“, vyplývala z jednoduchého poznania. To, čo možno nazvať výtvarným životom, bolo vtedy v stave klinickej smrti, šoku zo zmeny spoločenského statusu kultúry. Alebo optimistickejšie videné: v akomsi zásadnom prerode, ktorého kontúry sa nikto neodvažoval odhadovať. A trh s umením? Obskúrne starožitníctva a niekoľko súkromných galérií „na jedno použitie“. Dokonca aj to, čo kvázi jestvovalo za bolševika, teda štátny obchod s umením, bolo totálne finančne podvyživené.

Samozrejme, z praxe súdneho znalca som poznal zopár zberateľov umenia „starej školy“. Nezдало sa mi však, že k svojim zberateľským zámerom potrebujú nejakú aukčnú sieň. A keby aj – dalo sa ľahko spočítať, že ju asi neužívajú. Akýmsi zázrakom sa však Herczegov projekt ujal. Úprimne: dodnes neviem presne prečo. To je napokon už jedno – dnes je všetko iné a inak. Len ťažko povedať, či naozaj aj lepšie. Tých pätnásť rokov v SOGE jednoznačne potvrdilo, že aukčné obchodovanie s výtvarným umením má oprávnenie, že je logickou odpoveďou na ekonomické potreby ľudí aj u nás na Slovensku. Zároveň však, práve v poslednom, najúspešnejšom období, spoznalo aj svoje – dúfam, že len zdanlivo – neprekročiteľné finančné limity.

Takže: už dávno ma neprivádza do úžasu, že ľudia mŕňajú v SOGE peniaze za čosi tak efemérne, ako je umenie. To, čo ma trápi dlhodobo, je skôr skutočnosť, že akokoľvek zvelaďujeme odbornú, technickú, marketingovú stránku svojej roboty, nedokážeme prekročiť primárny level jej výsledkov. Aspoň na tej úrovni, aká je už roky štandardná pre kolegov v Čechách či Maďarsku, s ktorými sme v časoch, keď som s Gabrielom Herczegom „dohováral SOGU“, boli v podstate na rovnakej štartovacej čiare.

Roku 2005 sme spoluusporiadali charitatívnu aukciu CowParade. Pre tých, čo si už nespomínajú: viacerí významní výtvarní umelci, spolu s osobnosťami politického a kultúrneho života pomalovali bakelitové kravy v životnej veľkosti. Tie boli potom vystavované na rôznych námestiach starej Bratislavy a napokon vydražené v SOGE na aukcii. Zišlo sa vtedy u nás nevídané množstvo celebrit. Až sme museli odstrániť z aukčnej siene stoličky, aby sa všetci pomestili. Za jednotlivé „kúsky“ padali, s úsmevom na tvárach, desaťtisíce, státisíce. Poviete si: no a čo? Zbohatlíci si kupovali odpustky. A celá akcia bola marketingovo podporená sumou, ktorá možno aj presahovala jej nebývalo vysoký výnos. Na „kravičkovú“ epizódu SOGY sa však dá pozrieť aj z iného hľadiska. Len malé percento dražiteľov patrilo k našim stálym klientom. Veľkú väčšinu z nich sme predtým a aj potom v SOGE už nevideli (nanajvýš ak sporadicky). Čiže, v konečných dôsledkoch: nevyjadrovala účasť toľkých solventných ľudí ich,

aspoň podvedomú, „potrebu umenia“? Pri všetkom rešpekte k túžbe po mediálnej sebareprezentácii typickej slovenskej celebrity, títo ľudia sú už dnes iní, nepomerne kultivovanejší, než v deväťdesiatych rokoch. A zároveň s tým: nie je v tom aj kus našej neschopnosti pritiahnúť ľudí, ktorí „na to majú“ už aj duchovne, k investovaniu do umenia? Nielen epizodicky, ale i kontinuálne? Hlavne však koncepcne – aby kupovali nie to, čo sa na len umenie podobá, ale čo ním aj naozaj je.

Predchádzajúce sa dá aj ďalej rozvinúť. Trendom posledných rokov v okolitých krajinách je postupná marginalizácia zberateľa-solitéra v aukčnom obchode. Rozhodujúcu úlohu preberajú „kolektívni zberatelia“ – veľké korporácie, firmy, banky, podniky. Niet dôvodu, aby takáto potencia nebola i na Slovensku. Pokiaľ však hovorím za SOGU – ostáva predbežne nevyužitá. Galéria Zoya či Prvá slovenská investičná skupina sú iba výnimkami, ktoré pravidlo nepotvrdzujú. Tu predsa nejde len o rádomo vyššiu možnosť finančných investícií.

„Mega-zberateľ“ totiž dokáže – na rozdiel od jednotlivca – nielen nakupovať „bez limitov“, ale aj verejne, expozične odprezentovať výsledky svojich umeleckých investícií. Čím posilňuje – vo všeobecnosti fatálne chýbajúcu – spoločenskú vážnosť domáceho výtvarného umenia. A zároveň spätne aj pôvodu vlastnej zbierky, teda tej-ktorej aukčnej siene.

Proti všetkému doteraz povedanému sa dá oponovať jestvovaním jedného limitu, ktorý je v našich podmienkach asi naozaj neprekročiteľný. Vecné jadro tunajšieho obchodu s umením totiž spočíva na dielach medzivojnovy moderny (plus umenia 60. rokov). Kým však Slovensko v tomto smere disponuje maximálne tak pätnástimi – dvadsiatimi menami špičkových tvorcov, českí a maďarskí obchodníci ponúkajú minimálne stovku či viac top umeleckohistoricky renomovaných umeleckých osobností. To je jednoducho slabina, ktorú neprekona ani ten najsofistikovanejší marketing. Isté riešenie tohto problému ponúkol celkom nedávno český galerista Jiří Švestka. Vo veľmi zaujímavom rozhovore pre SME, okrem iného, uviedol: „... myslím, že vaše prostredie je súčasnému umeniu oveľa viac otvorené ako v Čechách. Možno preto, že klasická moderna tu nebola taká silná, ako u nás. Máte oveľa väčšiu odvahu vnímať aktuálne umenie. Zároveň máte umelca, ktorý oveľa presiahol všetkých československých umelcov, Romana Ondáka. A pritom, všetko si vybudoval tu, neštudoval v zahraničí. Rovnako Július Koller – takého my nemáme. V tomto je slovenské a české prostredie úplne iné...“.

Povzbudzujúce vety. Ale len dovedty, kým sa bez ružových okuliarov pozrieme na doterajšie naše výsledky v obchodovaní so súčasným umením. Od roku 2003 sme v tomto veľmi nepokročili. Každá jedna aukcia je lotériou. A priznajme si – keby sme pravidelne nedokladali do katalógov diela, ktoré tam už vlastne nepatria: autorov Lалу, Kompánka, Paštéku, Kollera a im podobných – aj zákonitým prepadákom. Problémom zostáva, kde je chyba. Je v nás, v našej neschopnosti manažovať túto špecifickú sféru? Alebo je to v súčasných výtvarníkoch (česť výnimkách), zberateľskej neatraktivnosti ich umenia? Alebo v nejestvovaní výtvarného života v pravom zmysle toho pojmu? Či je to jednoducho v malosti slovenského trhu, postrádajúceho práve v „živom“ umení aspoň český či maďarský presah? To sú všetko otázky, na ktoré zatiaľ akosi nenachádzame odpovede... .

96. jarná aukcia výtvarných diel – 8. marec 2011

... svojho času som uvažoval o probléme pôvodu diel, ktoré sa zjavujú v katalógoch našich aukcií. Respektíve, o jednej nevelmi potešiteľnej skúsenosti SOGY. Totiž, že majitelia ponúkaných diel nám len málokedy vedia papierovo doložiť, alebo aspoň dôveryhodne a presne popísať provenienciu vecí, ktoré chcú predať. ...

Toto bolo písané na jeseň roku 2009. Ak si pozornejšie prelistujete katalóg našej 98. aukcie, zistíte, že niečo sa odvtedy – práve z tohto zreteľa – predsa len zmenilo. Už tak celkom neplatí moja vtedajšia lamentácia o neschopnosti či skôr nemožnosti uvádzať „povinné“ údaje o pôvode ponúkaných diel v našich katalógoch. Dokonca jedna celá, pomerne rozsiahla kapitola našej terajšej ponuky je venovaná výtvarnej pozostalosti známeho spisovateľa, básnika, dramatika, prekladateľa a publicistu Jána Roba Poničana (1902 – 1978). Pre tých, ktorí maturovali zo slovenčiny už dávnejšie – napríklad spolu s A. Siráckym, D. Okálím a V. Clementisom založili v roku 1924 časopis DAV.

Poničan však predovšetkým patril k umeleckému milieu Bratislavy záveru 30. a prvej polovice 40. rokov. Teda čias, keď sa dovtedajšia kultúrna provincia stáva pulzujúcim mestom so svojou intelektuálnou societou, bohémou, kaviarňami, básnikmi, študentmi, hercami... . Myšlienkovú povahu kultúrneho diania určovali lavicovo orientovaní, surrealizmom nadšení mladí maliari, sochári, básnici a teoretici (neskôr nazvaní Avantgarda 38). To vysvetľuje fakt, že Poničanova zbierka síce zachytáva v podstate celý diapazón súdobej moderny, od Benku, Weinera až trebárs po Galandu či Mrázovú, najčastejšie si však Poničan domov prinášal diela od neho generačne mladších autorov, s ktorými sa vídal a spolupracoval fakticky dennodenne – Mudrocha, Matejku, Bednára, Kostku...

Nedávno sme na našich aukciách obchodovali exkluzívne diela z pozostalosti etnografky a kultúrnej činovníčky Sone Kovačevičovej. Na prítomnej aukcii – okrem Poničanovej zbierky – predkladáme rozsiahlejšie konvolúty diel od dedičov umeleckých historikov Alžbety Güntherovej a Fedora Krišku, výtvarníkov Márie Medveckej, Ľudovíta Križana, Ladislava Čemického, Ferdinanda Hložníka a viacerých ďalších. V ponuke je aj časť významných kolekcii dvoch súčasných zberateľov, našich stálych klientov. Skrátka, právna situácia sprostredkovania predaja diel sa postupne vyjasňuje. A trh sa aj po tejto stránke stabilizuje k západoeurópskemu normálu. Odborné popisy diel v našich katalógoch (a tým aj ich zberateľská hodnota) sú čoraz častejšie obohacované o dôležitú kategóriu ich pôvodu. Teraz len ide o to, aby aj dražitelia túto skutočnosť patrične ocenili.

Nechcem teraz rozoberať príčiny spomínaného, bezpochyby potešujúceho javu. Venoval som im už niekoľko úvah o ekonomickej kríze a jej, v niečom aj pozitívnych, dôsledkoch pre náš biznis. Skôr by som chcel – inšpirovaný práve Poničanovou zbierkou – uprieť pozornosť na fenomén v našich končinách „teraz a tu“ dosť ojedinelý. Myslím tým na jestvovanie zberateľa-intelektuála. Pretože investorov do umenia máme dnes „na mraky“, kupovanie umenia z výhradného zreteľa duchovnej dimenzie takejto činnosti akosi mizne do nenávratna.

Zhodou okolností – nedávno skončila v SNG súborná výstava Ernesta Zmetáka. Jej najobjavnejšou časťou bola (škoda, že nie úplná) prezentácia jeho privátnej zbierky. Podľa

kurátora tejto kapitoly expozície, kolegu Júliusa Barczyho nebol Zmeták „... len obyčajným zberateľom, bol zároveň aj umelcom a intelektuálom... balancoval medzi nepochopeným introvertom, obklopujúcim sa krásou a medzi dravým predátorom, ktorý vie, ako to v živote chodí. Jeho zbierka mala ambíciu byť naozaj veľkou a hodnotnou. Neuspokojil sa, možno niekedy na úkor kvality, s drobnejšími prácami ako jeho kolega Rudolf Fila, nezberal ani svojich súčasníkov, ako to robí Michal Studený. Najviac mu bol podobný asi Vojtech Löffler z Košíc. Aj jeho zbierka sa vyznačuje rozmanitosťou artefaktov... v zdanlivej nekoncepcčnosti sa zračia v jeho úsilí hlavne tri ciele: vybudovať kvalitnú zbierku starého európskeho umenia, venovať zbierku verejnosti a postupne ju dopĺňať tak, aby postihla čo najviac zo spektra dejín výtvarného umenia...“.

Isteže, Ernest Zmeták bol na naše pomery - zberateľskou zaťaženou a odbornou akribiou - extrémny príklad. Na druhej strane, intelektuálov nemal tento národ nikdy viac, než má v súčasnosti. Vidí sa mi však, že zberateľov s veľkým „Z“ je medzi nimi oveľa menej, než za čias Poničana či Zmetáka. Pýtate sa na príčiny? Sú akiste rôznorodé. Triviálnym dôvodom môže byť smutný fakt, že z honoráru za knižku si dnes nielenže nepostavíte vilku pod Slavínom, ale ani nekúpite obraz čo i len mladého, začínajúceho maliara. To by však nemala byť až taká prekážka. Intelektuál-zberateľ spravidla obrazy nekupuje, on ich (obdobne ako Poničan) dostáva darom od priateľov, názorových súbežcov z výtvarnej branže. A sme pri jadre problému. S istým zveličením možno tvrdiť, že málokto má taký priemerný, meštiacky výtvarný vkus ako slovenský literát. Chcete príklad? Napadá mi hoci vyslovene stredoprúdová dramaturgia výstavnej siene bratislavského Štúdia L+S. A to možno, aspoň podľa mňa, Milana Lasicu považovať za slovenského intelektuála par excellence!

Jedno je isté - mimobežnosť majstrov „slova“ a „obrazu“ je, a zrejme aj ostane, príznačným slovenským problémom. A v súvisi s tým: zberateľ-intelektuál bude i naďalej vzácnym, ojedinelým tvorom. Skôr možno veriť v inú cestu k širšej duchovnej podmienenosti kupovania umenia. V zázračný prerod cynického investora na nepraktického intelektuála. V duchu úslovja, že „kto s čím zachádza, s tým aj schádza“. Takéto čosi som v praxi SOGY zažil už mnohokrát. Umenie predsa len asi nie je tovar ako každý iný. Má tú moc, že toho, kto ho kupuje, nielen (potenciálne a v dlhšej časovej perspektíve) finančne obohacuje, ale aj duchovne mení (k lepšiemu). Aspoň teda dúfam.

98. letná aukcia výtvarných diel a starožitností - 7. jún 2011

Edičná poznámka: Texty prešli iba minimálnou jazykovou korektúrou (preklepy, formálne zjednotenie) a sú publikované v pôvodnej podobe. Text pre 5. jarnú a 6. letnú aukciu výtvarných diel a umeleckých predmetov napísal Ján Abelovský pre vtedajšieho generálneho riaditeľa aukčnej spoločnosti SOGA Ivana Bellu.

Z publikovanej literatúry 1973 – 2010

Monografie, texty v knižných publikáciách

Luba Končeková-Veselá / *Exlibrisy*. Bratislava : Pallas, 1977. [12] vol. listov, [2] s.

Jan Hála. Bratislava : Pallas, 1978.

Orest Dubay. *Oko a struny / Intímne kresby majstrov / S veršami Ivana Mojíka*. Bratislava : Tatran, 1988.

ABELOVSKÝ, Ján – LENKO, Július: *Bytia nášho korene / S veršami slovenských básnikov / Janko Alexy*. Bratislava : Tatran, 1990.

Július Jakoby (1903 – 1985). Bratislava : Peter Popelka, 1994.

ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska / Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949*. 1. vyd. Bratislava : Peter Popelka a Slovart, 1997, 2000.

ABELOVSKÝ, Ján – RUTTKAY, Jozef: *Miloš Alexander Bazovský*. Bratislava : Interpond, 1999.

ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína: *Art in changing times / Painting and Sculpture in Slovakia 1890 – 1949*. Bratislava : Popelka and Slovart, 2000.

Príklad stredoeurópskej moderny medzi provincialitou domácej tradície a utópiami výtvarných avantgárd. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *20. storočie / Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 7-17.

Zrod a zdroje maliarskej moderny 1900 – 1938. In: RUSINOVÁ, Zora (ed.): *20. storočie / Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 61-73.

Á kassai modernizmus és követői. In: SZABÓ, Lilla (ed.): *Külön világban és külön időben. 20 századi magyar képzőművészet Magyarország határain kívül 1918-tól napjainkig*. Budapest : Magyar Képzőműv. és Iparm. Társasága, 2001, s. 51-66.

Mednyánszky László a szlovák művészettörténetben. In: MARKÓJA, Csilla a kol.: *László Mednyánszky (1852 – 1919)*. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2003, s. 37-55.

Ladislav Mednyánszky a slovenský umelecko-historický kontext. In: MARKÓJA, Csilla a kol.: *Ladislav Mednyánszky (1852 – 1919)*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2004, s. 33-52.

Jan Hála. 1890 – 1959. Trenčín : Q-EX, 2006.

Janko Alexy. Trenčín : Q-EX, 2008.

STUDENÝ, Michal – ABELOVSKÝ, Ján: *Michal Studený / Som dieťa šesťdesiatych rokov*. Bratislava : O.K.O., 2009.

Katalógy výstav, texty v katalógoch a zborníkoch

Výstava obrazov, plastík a grafík k 25. výročiu socialistického poľnohospodárstva. Bratislava : ZSVU, 1974.

Milan Hrčka. Bratislava : ZSVU, 1976.

Úvodné zamyslenie. In: *Martin Benka a slovenská kultúra: (Materiály z celoslovenského seminára usporiadaného v Matici slovenskej v Martine v dňoch 22. – 23. septembra 1978 k 90. výročiu narodenia národného umelca Martina Benku)*. Bratislava : SFVU, 1978, s. 9-15.

Slovenské výtvarné umenie medzi 14. a 16. zjazdom KSC: Z prírastkov maliarstva, sochárstva, grafiky a užitého umenia v SNG. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1982.

Viktor Hulík. Bratislava : [ZSVU], 1982 (skartované).

Slovenská národná galéria. Výtvarné umenie na Slovensku. In: *Encyklopédia Slovenska*, zv. 6. Bratislava : Veda, 1982, s. 319-321, s. 445-448 (heslá).

ABELOVSKÝ, Ján – OSMITZOVÁ, Agneša – ŽÁČKOVÁ, Agáta: *Človek – prostredie – design*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1983. *Národný umelec Janko Alexy / Súborné dielo (1894 – 1970)*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1984.

ABELOVSKÝ, Ján – TROJANOVÁ, Eva: *Národný umelec Vincent Hložník / Súborné dielo (z príležitosti umelcových 65. narodenín)*. Bratislava : Tatran pre SNG, [1984].

ABELOVSKÝ, Ján – TROJANOVÁ, Eva: *Národný umelec Vincent Hložník : súborné dielo*. Košice : [s. n.], 1986.

Profilácia základných činností slovenských galérií. In: *Zborník ÚSMAG MK SR*. Bratislava : ÚSMAG, 1987, s. 32-45.

Sonja Delaunay – obrazy, grafika. Bratislava : SNG, 1987.

Veda, technika a výtvarné umenie. (Dištancia alebo kooperácia?). In: *Výtvarné umenie a vedecko-technický pokrok*. Zborník SAK SSR. Bratislava : Pravda, 1988, s. 21-44.

Martin Benka. Bratislava : Tatran pre SNG, 1988. 96 s. (bibliografia, katalóg diel)

Národný umelec Ladislav Čemický – výber z diela. Tvorba z rokov 1926 – 1948. Výstava pri osemdesiatych narodeninách umelca. Bratislava : Slovenská národná galéria; Liptovský Mikuláš : Galéria P. M. Bohúňa, 1989.

Jan Hála 1890 – 1959 / Súborné dielo. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1989. Nestr.

Viktor Hulík. Olomouc : Galerie výtvarného umění, 1989.

- ABELOVSKÝ, Ján – TROJANOVÁ, Eva: *Vincent Hložník. Grafické dielo*. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1990.
- Vývoj a profilácia galérií na Slovensku. In: *Rozvoj a úlohy múzeí a galérií po 17. zjazde KSC*. Bratislava : ÚSMAG, 1987.
- Michal Studený / 1939 – 1989. Bratislava : MO ZSVU, 1990.
- Abstrakcia. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1991.
- ABELOVSKÝ, Ján – JANOUŠEK, Ivo – KRIVDA, Peter: *Stanislav Balko*. Nitra : Nitrianska štátna galéria, [1991].
- Miloslav Boďa – Svetozár Ilavský. Wien : Galerie Mitte, [1991].
- Die Alternativen der Geometrie*. Alojz Klimó, Tamara Klimová – *Bilder, Zeichnungen, Graphik*. Askold Žačko, Štěpán Pala, Zora Palová, Juraj Opršal – *Glasskulpturen und Objekte*. Wien : Galerie Mitte, 1991.
- Die vergessene Generation*. Vladimír Popovič, Michal Studený. Wien : Galerie Mitte, 1991.
- Daniel Fischer – *Dialog mit der Natur*. Wien : Galerie Mitte, 1991.
- Fero Guldan. Wien : Galerie Mitte, 1991.
- Neue Vitalität*. Juraj Bartusz, Miloš Boďa, Ján Hlavatý, Milan Hrčka. Wien : Galerie Mitte, 1991.
- Die(Post)sozialistische Grotteske* : Stanislav Balko. Agneša Sigetová. Peter Klúčik. Dušan Polakovič. Wien : Galerie Mitte, 1991.
- Vladimír Gažovič – Ernst Steiner. Wien : Galerie Mitte, 1992.
- ABELOVSKÝ, Ján et al. 1993. 6+6 po tretíkrát : V. Rónaiová, J. Ľapák, S. Dusík, S. Stankoci, M. Boďa, E. Vargová. Bratislava : GMB, 1993.
- Modré hrušky*. X. jubilejná výstava voľného združenia. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 1993.
- Stanislav Balko. Banská Bystrica : Štátna galéria, 1993.
- Zeitzeichen – Slowakische Kunst und angewandte Kunst heute* (úv.). Europäische Kulturtag Karlsruhe. Bratislava : SVÚ, 1993, s. 24-25.
- ABELOVSKÝ, Ján – KUBÍKOVÁ, Klára: *Július Jakobý – súborné dielo*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1944.
- Synergia*. Kresba. 2. výstava Združenia výtvarných umelcov SYNERGIA. [Bratislava] : [Slovenská výtvarná únia], [1994].
- Slovenské výtvarné umenie v 20. storočí*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1995, skladačka.
- Slovenský mýtus a naša maliarska moderna. (Niekoľko marginálií k stálym expozíciám Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši). In: *Slovenské výtvarné umenie 20. storočia. Stále expozície Galérie Petra Michala Bohúňa Liptovský Mikuláš*. Liptovský Mikuláš : Galéria P. M. Bohúňa, 1995, s. [5-43].
- Ján Hlavatý. [s.l.] : [s.n.], [1995], skladačka.
- ABELOVSKÝ, Ján et al.: *Hommage à colštok*. Viktor Hulík. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, [1995] ; Trnava : Galéria Jána Koniarka.
- BONAFoux, Pascal – ABELOVSKÝ, Ján: *Vladimír Ossif. Peintures, dessins 1993 – 1995*. Praha : Středoevropská galerie, [1996].
- Jozef Baus. Bratislava : SVÚ, Peter Popelka, 1996.
- A 1. Ján Hlavatý, Ján Kelemen, Alexej Kraščenič. Bratislava : SVÚ, 1997.
- Die moderne Malerei der Slowakei. In: ANNA, Susanne (ed.): *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und Tschechische Avantgarde 1928 – 1939*. Ostfildern-Ruit : Gerd Hatje, 1997, s. 62-121.
- Moderné maliarstvo Slovenska. In: ANNA, Susanne (ed.): *Das Bauhaus im Osten. Slovenská a česká avantgarda 1928 – 1939*. [Ostfildern-Ruit] : Gerd Hatje, 1997, s. 32-36.
- Stanislav Balko / *Malba*. Bratislava : Interpond, 1997.
- Vladimír Ossif / *Sans titre 1987 – 1997*. Bratislava : Artisan, [1997].
- Miloš Boďa. *Funebrálie 1989 – 1998*. Bratislava : Artisan, [1998].
- Zo zbierok aukčnej spoločnosti SOGA I. Mikuláš Galanda – tvorca novej tradície (Galanda, Barčík, Kompánek, Krivoš, Láluha, Paštéka)*. Bratislava : Artisan, 1998.
- Marián Čižmárik / *dvanulanulanula*. [Poprad : Tatranská galéria, 2000], skladačka.
- Slovenská moderna / Výber zo zbierky obrazov*. Bratislava : [SPP], 2000.
- Stanislav Balko. Hranice : Městské muzeum a galerie, 2000.
- Zo zbierky rodiny Michala Studeného*. Bratislava : Artisan, 2000.
- Imrich Weiner-Král (1901 – 1978). Bratislava : Slovenská národná galéria, 2001, skladačka.
- Štefan Prokop / *Súborné dielo 1941 – 1987*. Bratislava : Allart, 2001.
- Galandovci*. Bratislava : SPP, [2001].
- Akt v slovenskej malbe*. Bratislava : [s. n.], [2002].
- Ernest Zmeták / *Inspirazioni italiane / Talianske inšpirácie*. Bratislava : MARPO, 2002.
- Svetozár Ilavský / *Asociačný experiment Sokol*. Bratislava : GMB, 2002.
- Slovenské kontexty Ludovíta Fullu / Zakladateľ moderny alebo osamelý avantgardista? In: BAJCUROVÁ, Katarína (ed.). *Ludovít Fulla 2002*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002, s. 171-183.
- ABELOVSKÝ, Ján – VRBANOVÁ, Alena: *Stanislav Balko: retrospektíva. Mímethexis*. Banská Bystrica : Štátna galéria, 2004.
- ABELOVSKÝ, Ján et al.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie: katalóg výstavy*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2004, (heslá).
- Klenoty slovenského moderného maliarstva 1910 – 1949*. Bratislava : [Galéria mesta Bratislavy], 2005.
- „La Slovacchia tra modernismo e postmodernismo“*. Pittura slovacca 1965 – 1995. Dalle collezioni della Casa d'aste SOGA di Bratislava. Bratislava : Aukčná spoločnosť SOGA, 2005.
- ABELOVSKÝ, Ján et al.: *Askold Žáčko. Sklárka tvorba / Glass creation*. Bratislava : GMB, 2006.
- Identita a moderna. (Podoby národného mýtu v tvorbe osobností programovo slovenského maliarstva rokov 1918 – 1948). In: *Slovenský mýtus*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2006, s. 9-25.
- Svetozár Ilavský. Bratislava : Danubiana, 2008.

Štúdie a články v periodikách

- Čo je nové na tomto poli. In: *Smena*, 23. 2. 1973, s. 6.
- Bienále ilustrácií Bratislava '75. In: *Výtvarný život*, 20, 1975, č. 10, s. 8-14.
- Humanistický odkaz Júliusa Szabóa. In: *Výtvarný život*, 20, 1975, č. 1, s. 36-37.
- Dielo Františka Kudláča. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 9, s. 46-47.
- Dielo P. P. Ossovského – korene a súvislosti. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 3, s. 34-35.
- Doba a jej umelecký obraz : k ideovému charakteru výtvarných diel na výstave Umelci strane. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 6, s. 11-17.
- Šieste bienále grafiky v Krakove. In: *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 9, s. 46-48.
- Elena Haverlová. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 6, s. 44.
- Milan Hrčka. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 1, s. 44.
- Obraz človeka a sveta v grafike Oresta Dubaya. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 8, s. 39-42.
- Sklad spomienok Mariana Minaroviča. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 9, s. 40-41.
- Syntetické úsilie Kláry Patakiovej. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 1, s. 30-31.
- Viktor Hulík. In: *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 1, s. 45.
- Z bratislavských výstavných siení. In: *Nové slovo*, 19, 1977, č. 9, s. 19.
- Milan Hrčka a civilizačná téma v mladom slovenskom maliarstve. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 3, s. 30-32.
- Poézia ilustračnej tvorby. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 1, s. 36-37.
- Ročník 1942. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 6, s. 23-26.
- Výtvarné umenie do závodov. In: *Výtvarný život*, 23, 1978, č. 10, s. 9.
- Tridsiate výročie SNG. In: *Výtvarný život*, 24, 1979, č. 1, s. 35-36.
- Neformálna angažovanosť : Tematika Slovenského národného povstania v sochárskom diele národného umelca Jozefa Kostku. In: *Večerník*, 25, č. 189 (25. 9. 1980), s. 5.
- Prvý komplexný pohľad na súborné dielo Cypriána Majerníka v Slovenskej národnej galérii. In: *Večerník*, 25, č. 172 (2. 9. 1980), s. 5.
- Tvorivá potencia mladých : Hodnotíme celoslovenskú výstavu výtvarníkov pripravenú na počesť zjazdu SZM v Dome umenia. In: *Večerník*, 27, č. 182 (15. 9. 1982), s. 5.
- K dialektike vývinu modernej slovenskej maľby (Vzťahy regionalizmu a histórie v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve). In: *Ars*, 16, 1983, č. 1, s. 7-24.
- Ľudovít Fulla v Slovenskej národnej galérii. In: *Múzeum*, 28, 1983, č. 1, s. 57-63.
- Obraz človeka dneška. In: *Večerník*, 28, č. 233 (25. 11. 1983), s. 6.
- Slovenské výtvarné umenie medzi 14. a 16. zjazdom KSČ. In: *Múzeum*, 28, 1983, č. 1, s. 14-18.
- Svetonázorová dialektika slovenského maliarstva (Človek a svet v slovenskej medzivojnovnej maľbe). In: *Ars*, 16, 1983, č. 1, s. 25-42.
- Zásady a ciele akvizičného programu SNG za roky 1981 – 1985. In: *Múzeum*, 28, 1983, č. 2, s. 15-18.
- Explozia tvorivosti: Krátke zamyslenie sa nad výstavou národného umelca Vincenta Hložníka v SNG. In: *Večerník*, 29, č. 232 (23. 11. 1984), s. 7.
- Skúmanie podstaty umenia: Hodnotíme výstavu maliara a grafika Viktora Hulíka inštalovanú v Galérii C. Majerníka. In: *Večerník*, 29, č. 46 (5. 3. 1984), s. 5.
- Vsadir na silu výrazu : Jubilejná výstava zaslúžilého umelca Ernesta Zmetáka. In: *Večerník*, 29, č. 92 (11. 5. 1984), s. 6.
- Jozef Šturdík súborne: Výstava diel národného umelca v Slovenskej národnej galérii. In: *Večerník*, 30, č. 185 (20. 9. 1985), s. 6.
- Náčrt typológie súčasného slovenského portrétu : (Portrét rokov 1948 – 1984 v SNG). In: *Múzeum*, 30, 1985, č. 4, s. 16-22.
- Súborné dielo Vincenta Hložníka v Slovenskej národnej galérii : (O niektorých aspektoch nových možností interpretácie diela Vincenta Hložníka). In: *Múzeum*, 30, 1985, č. 2, s. 48-52.
- Zápas o „správnu podobu“. Víťazné ilustrácie BIB 85 v súvislostiach súčasných problémov ilustračnej tvorby. In: *Večerník*, 30, č. 181 (16. 9. 1985), s. 5.
- Pastva pre oči: Súborné dielo Eleny Holéczyovej v SNG. In: *Večerník*, 31, č. 189 (26. 9. 1986), s. 6-7.
- Kolotoče života Vladimíra Gažoviča. In: *Večerník*, 32, č. 21 (30. 1. 1987), s. 6.
- Maliar duchom slovenský. In: *Večerník*, 32, č. 26 (6. 2. 1987), s. 6.
- Maliar špirály: Hundertwasser v SNG. In: *Nové slovo*, 29, 1987, č. 12, [s. 21].
- Mladé slovenské maliarstvo sedemdesiatych rokov (Bezkonfliktná generácia?). In: *Ars*, 20, 1987, č. 1, s. 33-43.
- Tvorca novej tradície. In: *Večerník*, 32, č. 134 (10. 7. 1987), s. 6.
- Inventúra s otáznikmi. Na margo 9. medzinárodného bienále maľby v Košiciach. In: *Literárny týždenník*, 1, 1988, č. 11, s. 14.
- Martin Benka a slovenský mýtus. In: *Výtvarný život*, 33, 1988, č. 8, s. 6-11.
- Minulosť, súčasnosť a perspektívy. In: *Výtvarný život*, 33, 1988, č. 6, s. 7-17.
- Sondy pod kožu maľby. In: *Večerník*, 33, č. 64 (31. 3. 1988), s. 5.
- Štyridsať rokov Slovenskej národnej galérie. Minulosť, súčasnosť a perspektívy. In: *Výtvarný život*, 33, 1988, č. 6, s. 7-19.
- Tradícia kontra moderna? Nad umeleckým odkazom Martina Benku, zakladateľskej osobnosti moderného slovenského maliarstva. In: *Literárny týždenník*, 1, 1988, č. 3, s. 14.
- Viktor Hulík. In: *Výtvarný život*, 33, 1988, č. 10, s. 43-45.
- Zmapovávanie terénu. In: *Večerník*, 33, č. 88 (5. 5. 1988), s. 6.

Zrod modernej slovenskej kresby. Náčrt počiatkov slovenskej modernej kresby 1910 – 1928. In: *Výtvarný život*, 33, 1988, č. 7, s. 2-11. Zviazaný s rodnou krajinou. In: *Večerník*, 33, č. 183 (16. 9. 1988), s. 6.

Budeme diskutovať? Príspevok do polemiky o mladom slovenskom maliarstve. In: *Literárny týždenník*, 2, 1989, č. 29, s. 14.

Konflikt človeka a sveta. Stála aktuálnosť diela Vincenta Hložníka. In: *Literárny týždenník*, 2, 1989, č. 45, s. 14.

Kritická analýza slovenského maliarstva 70. a 80. rokov. In: *Tvar*, 1989, č. 2, s. 24-30.

Maliarstvo a poézia v rokoch 1939 – 1945. (Premeny výtvarného znaku v maľbe pokolenia 2. svetovej vojny.) In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 1, s. 27-31.

Maliarstvo a poézia v rokoch 1939 – 1945. In: *Výtvarný život*, 34, 1989, č. 2, s. 3-10. Národný umelec Ladislav Čemický (1909). K výstave z výberu diela rokov 1926 – 1948 v GPMB Liptovskom Mikuláši (máj – jún) a v SNG v Bratislave (október – december 1989). In: *Múzeum*, 34, 1989, č. 4, s. 56-59.

O kontinuite. Príspevok do diskusie o mladom slovenskom maliarstve. In: *Literárny týždenník*, 2, 1989, č. 27, s. 14.

Umenie ako komunikácia. K životnému jubileu národného umelca Vincenta Hložníka. In: *Večerník*, 34, č. 207 (20. 10. 1989), s. 7.

Vincent Hložník jubilujúci. In: *Literárny týždenník*, 2, 1989, č. 32, s. 14.

Max Weiler – umenie ako príroda. In: *Literárny týždenník*, 3, 1990, č. 40, s. 14.

Malá retrospektíva Vladimíra Popoviča. In: *Literárny týždenník*, 3, 1990, č. 49, s. 14.

Nežná filozofia maliara. Úvaha o tvorbe Michala Studeného. In: *Literárny týždenník*, 3, 1990, č. 7, s. 14.

Nový fetiš objektivitu? Na margo výstavy Slovenské výtvarné umenie 1945 – 1947 v GMB. In: *Literárny týždenník*, 3, 1990, č. 24, s. 14.

O zmysle našej avantgardy. Na margo jednej dobre utajenej výstavy. In: *Literárny týždenník*, 3, 1990, č. 18, s. 14.

Protest proti výtvarnej rigoróznosti. Julián Filo v GMB. In: *Literárny týždenník*, 3, 1990, č. 12, s. 14.

Aktuálny aktual-art? Na margo výstavy Milana Knížáka v Bratislave. In: *Literárny týždenník*, 4, 1991, č. 4, s. 14.

Ján Berger v Pálffyho paláci : Maliar emócií. In: *Národná obroda*, 2, č. 3 (4. 1. 1991), s. 12.

Sondy Milana Paštéku. In: *Literárny týždenník*, 4, 1991, č. 5, s. 14.

Cesta peklom maliara Stanislava Balka. In: *Literárny týždenník*, 5, 1992, č. 4, s. 14.

K počiatkom slovenskej maliarskej moderny. 1890 – 1988. In: *Ars*, 25, 1992, č. 1, s. 33-55.

O ideálnej expozícii slovenskej výtvarnej moderny. In: *Literárny týždenník*, 5, 1992, č. 29, s. 14.

Dni slovenskej kultúry v Karlsruhe 3. apríl – 16. máj 1993. Bez komplexu kultúrnej xenofóbie. In: *Výtvarný život*, 38, 1993, č. 1, s. 36-41.

Kontexty slovenského moderného maliarstva 1. Nacionálna diferenciácia alebo kultúrna pluralita regiónu? In: *Literárny týždenník*, 6, 1993, č. 36, s. 14.

Kontexty slovenského moderného maliarstva 2. Národný mýtus alebo modernistická utópia? In: *Literárny týždenník*, 6, 1993, č. 38, s. 14.

Kontexty slovenského moderného maliarstva 3. Hľadanie národnej identity alebo kríženie kultúr? In: *Literárny týždenník*, 6, 1993, č. 49, s. 14.

Modré hrušky v UBS. In: *Literárny týždenník*, 6, 1993, č. 35, s. 14.

Návrat do Európy? Slovenské umenie na Európskych dňoch kultúry v Karlsruhe. In: *Literárny týždenník*, 6, 1993, č. 24, s. 14.

Fenomén secesie a moderné maliarstvo Slovenska (rámcový náčrt problematiky). In: *Ars*, 30, 1997, č. 1-3, s. 3-64.

Július Jakoby. In: *Profil*, 4, 1994, č. 5-6-7, s. 31-32.

Miloš Boďa a jeho zakliate peniaze. In: *Výtvarný život*, 39, 1994, č. 6, s. 36.

Nová monografia Martina Benku. In: *Pamiatky a múzeá*, 55, 2006, č. 4, s. 67-70.

Stanislav Balko. In: *Profil*, 4, 1994, č. 5-6-7, s. 31-32.

Stanislav Balko. In: *Slovenské pohľady*, 4+113, 1997, č. 1, s. 2, obálka.

Zostavili Katarína Czwithovicsová, Katarína Bajcurová

Ján Abelovský – Art Historian – Among Gallery, Science and Business (set of materials on the occasion of his jubilee)

Summary

The block of studies dedicated to Ján Abelovský, the art historian, was originally intended as a collection of contributions on the occasion of his sixtieth birthday. But in keeping with Slovak habits, the jubilee arrived but the publication “was late”. There were several essential reasons for our decision to publish the material consisting of a dialogue of a type that today is popular *oral history*, a selection of editorials for the catalogues of the SOGA Auction House and a bibliography in the Yearbook of the Slovak National Gallery.

First of all, Ján Abelovský is not just a “former” colleague who spent almost fifteen years in service in the Slovak National Gallery. He left an essential mark in its history, not only as a “functionary” who participated (while he could and could not) in various more or less obvious strategies (and tactics) and decisions, but also as an expert worker – “curator” of numerous exhibitions. He markedly contributed to the processing and interpretation of the collections of this institution. His personal and constantly involved commemoration of past matters can be read as well as understood as a very important part of our natural historical memory. Equally, the claim that he is one of the key Slovak art historians of the “older middle”(?) generation is not exalted: his authorial, exhibition and particularly publishing results are remarkable in this field. He introduced an innovative concept for interpreting the history of Slovak modern painting and he succeeded in resolutely discarding prejudices, dispensing with nationalist ideals, romantic uncertainty and the pathos of several of his predecessors, to rise above one-sided and art-historical methods of that time. He based his “ideological” concept of the pluralistic, multicultural and multinational model of fine art Moderna of Slovakia on critical judgment and a healthy, sometimes even “extreme” (and unheard of in Slovakia until then) level of heretical skepticism, distance or detachment. Moreover, he always had an enviably easy writing style (which however did not lead to “graphomani” ambition) and the courage to provoke thinking in particular. As a long time “expert witness”, he was a pioneer of what we today call the expertise of works of Slovak fine art Moderna. The significance of this discipline (which in Slovakia has only a few truly serious experts) is growing with business, but especially with the rapidly growing number of fakes of our fine art Moderna. And last but not least, we should mention his (cardinal) role in organization and cultivation – the multilateral standardizing of the art trade in Slovakia. Catalogue editorials are also included here because their author talks about more than business; he offers intellectually brisk comments on all sorts of things that were related to our past and contemporary art, the current art culture and scene and ultimately all of us as its involved participants, spectators and persons ...

And so, in terms of this publication activity, nothing remains but to congratulate our colleague – albeit tardily – so that to the greatest extent possible he remains not only an “academician” and trader, but continues (and not just in the corridors) to sharpen his critical and non-standard opinion (not only “against everyone and everything”) and share it with us...

PhDr. Ján Abelovský, CSc. (* 30. 4. 1950 in Trnava) studied art history at the Philosophical Faculty of Comenius University in Bratislava (1969 – 1974). After completing his university studies he briefly worked at the Regional Gallery in Nitra. Upon his completion of military service, he began to work at the Slovak National Gallery (1975 – 1989) where he held various positions, including that of deputy director. He was removed from this position in 1981 because his innovative concept of the permanent expositions at the SNG ran into ideological disagreement with the supervisory organs. This was followed by various measures from 1981 to 1988, including a ban on publishing in magazines and exhibiting activities and exhibition halls under the Union of the Slovak Fine Artists, his rejection an external research assistantship at the Slovak Academy of Sciences and a ban on business trips abroad. At the Slovak National Gallery he focused on Slovak painting of the 20th century. He published the results of his research in the revue *Ars* and other professional journals and in newspapers (approximately 200 studies and articles). He served as curator in preparing exhibitions of Janko Alexy (1984), Vincent Hložník (1984), Martin Benka (1988), Jan Hála (1988), Ladislav Čemický (1989), Július Jakoby (1994), Imrich Weiner-Král (2001) and others. In 1990, he started to work as a researcher at the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences, where in 1993 he defended his dissertation *Koncepcia dejín moderného maliarstva Slovenska (The Concept of the History of Modern Painting of Slovakia)*. He published his results in the book *Výtvarná moderna Slovenska / Maliarstvo a sochárstvo 1890 – 1949* (with Katarína Bajcurová, Bratislava 1997, second edition 2000), which was also published in English: *Art in Changing Times. Painting & Sculpture 1890 – 1949* (Bratislava 2000). From 1984 to 2006, he worked as an expert witness in the area of fine arts and from 1990 to 1993 he served as an expert consultant and curator at the private Mitte gallery in Vienna, where he prepared more than 20 exhibitions of contemporary Slovak artists. He compiled the complete documentation of the works of Vincent Hložník, Július Jakoby and Viliam Chmel (1994) for the Soros Center of Contemporary Art (SCCA) in Bratislava. After 1989, he published expert studies particularly in publications and collections of the SNG: *Das Bauhaus im Osten* (1997), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – 20. storočie (History of Slovak Fine Art – 20th Century; 2000)*, *Fulla 2002* (2002), *Ladislav Mednyánszky* (2004), *Slovenský mýtus (The Slovak Myth, 2006)*, *Ernest Zmeták – umelec a zberateľ (Ernest Zmeták – Artist and Collector; 2011)*, as well as several monographs: *Július Jakoby 1903 – 1985* (Bratislava 1994), *Miloš Alexander Bazovský* (with Jozef Ruttkay, Bratislava 1999), *Jan Hála* (Trenčín 2007), *Janko Alexy* (Trenčín 2008). Since 1998, he has worked as executive director of the Bratislava SOGA Auction House, and since 2004 he has served as executive of ARS LEGIS, the Slovak Syndicate of Art Experts.

English by Paul McCullough

Opäť jeden obraz Madony s dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom

(Poznámka k tvorbe Pierfrancesca Foschiho a Francesca Salviatiho)



1. Foschi, Pierfrancesco (dielňa):
Madona s dieťaťom a malým
Jánom Krstiteľom (Odpčinok
na úteku do Egypta). 2. štvrtina
16. storočia. Foto: Fotoarchív SNG
v Bratislave (aktuálny stav)

Obraz *Madona s dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom* spravovaný v zbierke európskeho maliarstva Slovenskej národnej galérie (ďalej SNG) orientačne určil ako dielo talianskeho manieristu zo 16. storočia bývalý riaditeľ a dlhoročný kustód zbierky európskeho umenia Karol Vaculík.¹ [obr. 1] Svoje stanovisko,

ktoré nestráca na platnosti, nezdôvodnil. Bez známosti či evidencie skoršej proveniencie kúpili dielo v roku 1973 od súkromného majiteľa.² [obr. 2] Novú akvizíciu prvýkrát vystavili v stálej expozícii starého európskeho umenia sprístupnenej v roku 1977.³ Napriek tomu zostal v kontexte

zbierky jedinečný obraz bez publikovaného ohlasu.⁴ Prvé zjavné zásahy boli vykonané na diele pravdepodobne už v 19. storočí. Zrejme vtedy sa prešla drevená podložka, čo spôsobilo skrakelovanie a čiastočné opadávanie farebnej vrstvy aj s podkladom. Preto stenčili drevenú podložku na hrúbku 6 mm a podlepili celoplošne silnejšou drevenou doskou hrubou 13 mm. Týmto spôsobom stabilizovali dielo. Následne maľbu čistili a opadanú farebnú vrstvu scelili retušami. Ďalší zásah do diela, už reštaurátorského charakteru, vykonali niekedy medzi rokmi 1973 – 1977. Jedna fáza je zaznamenaná i na viacerých fotografiách [obr. 3], avšak písomná dokumentácia o reštaurovaní sa nenachádza v Archíve výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v Bratislave (ďalej AVU SNG).⁵ Maľbu opätovne upevňovali, čistili a retušovali. Rozsah retuší a premalieb je jasne rozoznateľný pod ultrafialovou luminiscenciou. Žiaľ, pri oboch zásahoch boli pri čistení stiahnuté najjemnejšie autorské záverečné lazúry.⁶ Aktuálne vykonáva na maľbe reštaurátorské ošetrovanie Alena Kubová, rám reštauruje Lucia Hesterová. Po dokončení týchto prác je naplánované opätovné vystavenie obrazu v stálej expozícii.

Pôvodný rukopis zostal zachovalý len čiastočne, predsa možno s istotou určiť florentskú príslušnosť tvorcu. Navyše, obraz je dokladom úspešnosti derivátov jedného slávneho diela významného florentského majstra. Podľa jeho obrazu Svätej Rodiny vytvorili viacerí maliari sériu rozdielne veľkých malieb opakujúcich rovnaký výjav obmieňajúc pozadie. *Svätú Rodinu*, ktorú možno označiť za predlohu série derivátov, namaľoval Andrea d'Agnolo, nazývaný Andrea del Sarto (1486 – 1530) pre kaplnku vily Zanobiho Bracciho v Roverzzane. Práve vtedy uňho študoval Giorgio Vasari (1511 – 1574), ktorý sa o maľbe zmienil po rokoch vo svojej knihe venovanej životopisom umelcov: „*Pro Zanobiho Bracciho namaloval Andrea do kaple v jeho vile v Rovezzanu překrásný obraz s Madonou kojící dítě a sv. Josefem, provedenými s takovou péčí, že postavy z obrazu přímo vystupují, jak jsou plastické; dnes je dílo v domě Zanobiho syna, pana Antonia Bracciho.*“⁷ Od Antonia Bracciho získal obraz Jacopo Salviati v roku 1580 a cez neho sa dostal do zbierky rodu Colonna, neskôr Barberini a dnes je v správe Národnej galérie v Ríme, vystavovaný v Paláci Barberini, známy ako *Madona Barberiniovcov* či *Svätá Rodina Barberiniovcov*.⁸

Na obraze v Bratislave, ako aj na ďalších zo série derivátov, je znázornená scéna odpočinku Svätej Rodiny na úteku do Egypta. Panna Mária je spodobovaná na týchto derivátoch sediaca na zemi ako dojčič Ježiša, niekedy ich sprevádza malý Ján Krstiteľ a aj sv. Jozef. Výjav je situovaný do krajiny, ktorá zároveň vytvára kontrastné pozadie; zvislým smerom delí obraz na dve rovnocenné polovice, na jednej je hustý porast, na druhej priezor do diaľky. Jedine na bratislavskej verzii je na horizonte aj veduta.

Konvenčný pyramidálny rozvrh postáv je menej markantný ako spleť pretínajúcich sa diagonál robustných tvarov. Aktéri sú znázornení v neprirodzených pohyboch, ich manipulované pózy sú výsledkom prehodnoteného záujmu o naturalizmus či naratívnu logiku. Ak mali zložitú skratku iný než formálny zmysel, bol to nepochybne zámer podať udalosť s citovým obsahom. Nebývalo samozrejmom potrebou mať ambície v maľbe v prvej tretine 16. storočia psychologizovať dej. Dva deriváty často kopírovanej *Madony Barberiniovcov* boli zverejnené v kontexte tvorby Del Sarta. Pohyb madony je

na nich identický a bez znalosti predlohy by pôsobil málo pochopiteľne. Sediaca Panna Mária je totiž namaľovaná len vo výreze a nie je dopovedaný pohyb v kolene ohnutej nohy. Povšimnutá bola aj spojitost s tvorbou Raffaella Sanzia da Urbino (1483 – 1520), podľa ktorého je stvárnený sv. Jozef.⁹ Aj pri pohybe dieťa i rúk madony je známosť malého obrázku *Madony rodu z Orleans* či jeho kópie viac než pravdepodobná.

Florence a George Blumenthalovci mali v newyorskej zbierke obraz, na ktorom je podľa fotografie scéna redukovaná na dojčiacu madonu v krajine. [obr. 4] Obraz pripísali v roku 1926 Francescovi Ubertinimu, nazývanému Bachiacca (1494 – 1557), ale v roku 1966 uvádzaná rovnaká atribúcia sa už nezakladala na známosti originálu.¹⁰ Inú maľbu *Svätej Rodiny* odvodenú z Del Sartovej *Madony Barberiniovcov*, predtým tiež pokladanú za dielo Bachiaccu, znázorňujúcu okrem dojčiacej madony aj sv. Jozefa a malého Jána Krstiteľa, spravujú od roku 1857 v Štátnej galérii v Stuttgarte.¹¹

Koncom 19. storočia referoval znalec Giovanni Morelli o radikálne premaľovanom obraze malého formátu znázorňujúcom dojčiacu madonu vľavo s malým Jánom Krstiteľom zo zbierky profesora Nicoleho v Lausanne.¹² Morellimu pripomínalo usporiadanie obraz *Madonna del Pozzo* a pozadie so skalami, s drevinami a mestom v strede výšky označil za charakteristické pre Bachiaccu.

Morelliho údaj nebol v najnovšej monografii Bachiaccu vzťahovaný na žiadne z uvádzaných diel maliara.¹³ Na bratislavskom obraze je veduta na pozadí, nemožno ju však spojiť s Morelliho zmienkou, horizont je podstatne vyššie ako na väčšine diel Bachiaccu, usporiadanie súvisí len vzdialene s *Madonnou del Pozzo*. Pritom práve Morelli vyvolal oživený záujem o tvorbu Bachiaccu.¹⁴ Pokus interpretovať deriváty *Madony Barberiniovcov* ako diela Bachiaccu inšpirovali pravdepodobne Morelliho poznámky. Keď si však Morelli v Lausanne spomenul na *Madonnu del Pozzo* vystavenú v Uffizi, považovali ju za dielo Francesca di Cristofano di Francesco, nazývaného Franciabigio (1484 – 1525), spolupracovníka a priateľa Del Sarta na základe Vasariho tvrdenia v druhom vydaní životopisov slávnych umelcov. Dnes je však obraz vo florentskej akadémii a pokladajú ho za dielo málo známeho Jacopa Torriho, nazývaného tiež Dell'Indaco (1476 – 1526), asi Španiela naturalizovaného vo Florencii.¹⁵

Ďalšie dva deriváty Del Sartovej *Madony Barberiniovcov* redukované na námet dojčiacej matky s malým Jánom Krstiteľom, stvárnené v identickom pohybe, pripísal Federico Zeri žiakovi Andreu del Sarto, Pierovi Francescovi či Pierfrancescovi Foschimu (1502 – 1567), rovnako aj *Madonu Blumenthalovcov*.¹⁶ Jedna *Madona s dieťaťom a Jánom Krstiteľom* od Foschiho, ktorú ponúkli na predaj prostredníctvom D'Atri v Paríži, je známa z monografického spracovania tvorby majstra.¹⁷ [obr. 5] Ďalšia Foschiho *Madona s dieťaťom a Jánom Krstiteľom* s málo presvedčivým určením školy Jacopa da Carucci, nazývaného Pontormo (1494 – 1556), bola v ponuke viedenského aukčného domu Dorotheum v roku 1971.¹⁸ Prinajmenšom ešte dva obrazy patria do série dojčiacich madon v identickom pohybe, najtesnejšie súvisia s *Madonou Blumenthalovcov*. V Múzeu krásnych umení v Dijone spravujú *Svätú Rodinu s Jánom Krstiteľom* zverejnenú ako dielo žiaka Andreu del Sarto, skoro identickú s obrazom v Stuttgarte.¹⁹ Zo všetkých uvedených diel má k nim štýlom aj formátom najbližšie maľba v SNG.



4. Foschi, Pierfrancesco:
Madona s dieťaťom zo zbierky
Blumenthalovcov v New Yorku.
2. štvrtina 16. storočia. Foto:
Fotoarchív Nadácie Federica
Zerihó, Bologna

5. Foschi, Pierfrancesco:
Madona s dieťaťom dražená
prostredníctvom D'Atri v Paríži.
2. štvrtina 16. storočia. Foto:
Fotoarchív Nadácie Federica
Zerihó, Bologna

Výjav odpočinku Svätej Rodiny na úteku do Egypta na bratislavskom obraze je redukovaný na dojčiacu madonu v spoločnosti malého Jána Krstiteľa, podobne ako na obrazoch pripísaných Foschimu predávaných v Paríži a vo Viedni. Architektúre v pozadí obrazu dominuje stavba na kruhovom pôdoryse a zarastajúce dva oblúky, menší segmentový, nadstavaný nad pretiahnutý klenutý otvor siahajúci po zem, tvary sú zrejme skôr zo stavu pred reštaurovaním zo 70. rokov 20. storočia. Podobnú vedutu so stavbou a dvoma nadstavanými, zarastajúcimi oblúkmi vidno na málo známej, Zerim Foschimu pripísanej maľbe, ponúknutej na kúpu vo florentskom starožitníctve v roku 1995 s námetom *Nájdienie svätého križa Konštantínom pri Milvijskom moste*.²⁰ Rám bratislavského obrazu nie je autentický, no uviedli na ňom anonymný pokus stotožniť prezentované dielo so stratenou, zato často pripomínanou maľbou ďalšieho významného florentského majstra – podobne ako Foschiho, žiaka Andreu del Sarto – Francesca de Rossi, nazývaného Salviati (1510 – 1563). Podľa Vasariho namaloval Salviati pre Alemanna Salviatiho, brata kardinála Giovanniho vo Florencii, vysoko oceňovaný obraz *Madony s dieťaťom a mladým Jánom Krstiteľom*, adjustovaný v ráme od Battistu Tassa.²¹ Navzdory sústredenému záujmu o majstra, maľbu doposiaľ neidentifikovali.²² Francesco Salviati ju vytvoril najpravdepodobnejšie v úvode dlhšieho pobytu vo Florencii (1544 – 1548), kam sa vrátil po pôsobení v Ríme a na severe Talianska, v Benátkach, Bologni či v Mantove. Do Florencie sa vrátil na pozvanie svojho patróna Alemanna Salviatiho. Prijal po ňom aj priezvisko.²³ Prípravné kresby, pri ktorých Salviati uplatnil rôzne aspekty obsahujúce návrhy individuálnych postáv, zložité kompozičné riešenia, kópie, štúdie, predstavy, ale aj komplexné a detailné spracovania zvolených tém, dokladajú mnoho z jeho tvorby.²⁴ Je známe, že Salviatiho dielo popularizovali aj vo svojich grafikách Antonio Salamanca (1478 – 1562), Nicolaus Beatrizet (1507 – 1565), Antoine Lafréry (1512 – 1577) či Enea Vico (1523 – 1567).²⁵ Chýba však medzi nimi vizuálna evidencia dojčiackej madony s ohnutou nohou v kolene a vystretou pravou rukou, tak charakteristické pre vymenované deriváty.

Rozdiely medzi jednotlivými replikami podľa Del Sartovej maľby sú nemalé. Madony sú namalované ako rôzne typy žien s odlišným spoločenským štatútom vyjadreným oblečením. V čom sú však príbuzné, je opakovanie pózy madony s dieťaťom a identické je aj držanie tela malého Jána Krstiteľa a sv. Jozefa, ak boli prípadne namalovaní. Dojčiacie madony sú znázornené zároveň ako pokorné madony sediace na zemi a majú nepochybne rovnaký ikonografický obsah.²⁶ Súdiac podľa uvádzaných formátov nosiča majú aj veľkosť skoro rovnakú, zachovávaný je aj pomer voči málo artikulovanej krajine na pozadí. Všetky sú však vzdialené lúbežnému pôvabu a klasickému idealizmu predlohy. Výrazné plastické stvárnenie mohlo mať expresívnu vizuálnu symboliku v deji obrazu, prostredníctvom matky ukazujúcej dieťa a dieťaťa nadväzujúceho komunikáciu s divákom. Pohľadom aktualizoval tvorca všedný námet obrazu, snád sa usiloval o expresívny aspekt, veď napokon Del Sarto ponúkol namiesto deskriptívneho evokatívny výjav.²⁷ Súdiac podľa starej fotografie, najmenej skreslené tvary sú na Foschimu pripísanej maľbe, draženej v Paríži. Odlišnosti v porovnaní s predlohou, najmä skromné oblečenie madony, súvisia s viac puritánskym postojom zdôrazňujúcim sakrálnu povahu výjavu. Foschi Svätú Rodinu s malým Jánom Krstiteľom interpretoval v emocionálnom význame veľmi jednoznačne, sme svedkami hlbokého stupňa intelektuálnej manipulácie. Pri porovnávaní madon Del Sarta a Foschiho badať rovnako formálne, ako aj psychologické aliterácie. Na ďalších derivátoch zostali už len zložito vedené siluety, rigidné fyziognómie, kontrastné hmoty. Maľba v SNG je isto replika. Na viacerých miestach možno predviesť v infračervenom svetle prítomnosť *spolvero*, sfarbených bodov, ktoré dokladajú použitie predierovaného kartónu na množenie jednakej predlohy.²⁸ [obr. 6] Ak by sa vytvorila príležitosť na bližšie porovnanie, obrisy madony a dieťaťa by sa zrejme zhodovali na maľbách z bývalej zbierky Blumenthalovcov v New Yorku a zo Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Najpravdepodobnejšie sa s výnimkou pohybu



2. Foschi, Pierfrancesco (dielňa):
Madona s dieťaťom a malým
Jánom Krstiteľom (Odpočinok
na úteku do Egypta). 2. štvrtina
16. storočia. Foto: AVU SNG
v Bratislave (stav pri kúpe)

hlavy madony prekrývajú i obrysy postáv z malieb dražených v Paríži a vo Viedni. Zdá sa, že multiplikovaným originálom sú Foschimu pripísané maľby zaznamenané v Paríži a New Yorku. „Protože však mor pořád ještě nepřestal [vo Florencii roku 1523], zůstal Andrea [del Sarto] i po dokončení obrazu několik týdnů v Mugellu, kde si ho tak hleděli a předcházeli, a aby nezahléle, namaloval za tu dobu nejen Navštívení Panny Marie se sv. Alžbětou, které je v kostele po pravé straně nad Jesličkami jako nástavec jednoho staršího deskového obrázku, ale také nevelký, na plátně malovaný obraz s překrásnou hlavou Krista, dosti podobné té, která je na oltáři v kostele Santissima Annunziata, i když ne tak propracovanou; obraz, který se právem počítá k Andreovým dobrým pracím, je dnes ve florentském klášteře Santa Maria degli Angeli u veledůstojného Dona Antonia z Pisy, jenž má v lásce nejen významné výtvarné umělce, nýbrž i všechny ostatní nadané lidi. Od tohoto obrazu bylo pořízeno

několik replik; když ho totiž Don Silvano Razzi svěřil malíři Zanobimu Pogginimu, aby namaloval jeho kopii pro Bartolomea Gondího, který ho o to požádal, vzniklo jich hned několik a všechny se těší ve Florencii svrchované vážnosti. Tak přečkal Andrea bez úhony období moru a zmíněné jeptišky získaly díky umění tohoto velkého umělce dílo, které snese srovnání s nejvýznamnějšími maľbami naší doby...“²⁹ Andrea del Sarto namaloval Madonu Barberiniovcov krátko po tom. Na základe Vasariho je namieste nazývať obraz v SNG replikou, nie je kópiou vytvorenou voľnou rukou. Takýto štatút možno prisúdiť maľbe Madony s dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom z 2. polovice 17. storočia znázorňujúcej dojčiacu madonu v identickej póze, ktorú zaznamenali v súkromnej zbierke vo Florencii v roku 1980 a pripísali Giovannimu Battistovi Salvimu, nazývanému Sassoferrato (1609 – 1685).³⁰ Z úryvku textu je tiež zrejmé, že o multiplikovaní originálu



3. Foschi, Pierfrancesco (dielňa):
Madona s dieťaťom a malým
Jánom Krstiteľom (Odpočinok
na úteku do Egypta). 2. štvrtina
16. storočia. Foto: AVU SNG
v Bratislave (stav počas
reštaurovania v 70. rokoch
20. storočia)

nerozhodoval vždy maliar či majiteľ maliarskej dielne. Andrea del Sarto založil jednu z najproduktívnejších maliarskych dielní vo Florencii na začiatku 16. storočia. Na rozdiel od iných majiteľov vplyvných dielní, ako Fra Bartolomeo či Ghirlandaio, del Sarto prijal aj ambiciózne a svojou povahou nezávislé osobnosti, medzi inými Francesca Salviatiho, Giorgia Vasariho a aj Pierfrancesca Foschiho, ktorí dokázali na vysokej úrovni udržiavať masovú produkciu Del Sartovej dielne.³¹ Madony na malbách pripravovaných pre voľný trh sú pochopiteľne stvárnené väčšinou ako neosobné a objektivizované. *Madonne da camera*, teda madony namalované pre súkromnú pobožnosť, väčšinou malé formáty s polpostavami Panny Márie s dieťaťom, niekedy sprevádzané anjelmi, sväticami, svätcami, nerozoznateľné od scén zastavenia na úteku do Egypta, produkovali vo veľkom počte okrem veľkých majstrov a ich zave-

dených dielní aj – málo lichotivo povedané – *madonneri*. Podľa úryvku od Vasariho kópie maľovali aj nezávisle od majstra. Z uvedeného nemôže byť jasné, či Foschi namaľoval obraz dojčiacej madony počas učňovských rokov u Del Sarta, alebo ako samostatný maliar s dielňou, ktorá výjav ďalej množila. Rozdiely by indikovali buď účasť dielne, alebo svojvoľné kopírovanie. Zvolený spôsob množenia a tým udržiavanie vernosti k predlohe dokladajú účasť bezprostredného spolupracovníka Pierfrancesca Foschiho. Nech zostane pravdivým jadrom bájky uvádzanej na ráme, že *Madona s dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom* je maľbou žiaka Andreu del Sarto.

Zuzana Ludiková
Slovenská národná galéria, Bratislava
zuzana.ludikova@sng.sk

- ¹ Inv. č. O 4442. Tabuľová maľba 62,2 × 46,1 cm. Záznam v prírastkovej knihe: *Taliánsky maliar zo 16. stor.: Madona s Ježišom a Jánom*. VACULÍK, Karol: *Staré európske umenie zo zbierok Slovenskej národnej galérie*. [Kat.] Martin 1982, nestr., kat. č. 11: *Taliánsky manierista zo 16. storočia: Madona s dojíacim dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom*.
- ² Kúpu obrazu od Libora Kratochvíla v Brne neposudzovala nákupná komisia, schválil ju riaditeľ Ján Hraško. Archív výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v Bratislave (ďalej AVU SNG), Fond SNG.
- ³ VACULÍK, Karol: *Staré európske umenie*. [Skladačka] Bratislava 1977, s. 7: *Taliánsky maliar zo 16. storočia: Madona s malým Jánom Krstiteľom*.
- ⁴ Odvtedy bol obraz spomínaný len raz, lakonické konštatovanie v zozname vystavených diel expozície európskeho maliarstva SNG obsahuje Vaculíkovo stanovisko. KELETIOVÁ, Magda: *Európska maľba 15. – 18. storočia*. In: KELETIOVÁ, Magda – KORDOŠOVÁ, Gita – ZMETÁKOVÁ, Danica: *Európske umenie v zbierkach SNG*. [Kat.] Bratislava 1991, s. 8, kat. 31: *Taliánsky manierista zo 16. storočia: Madona s dojíacim dieťaťom a malým Jánom Krstiteľom*.
- ⁵ Fotografie sú v pozostalosti Karola Vaculíka. AVU SNG, Osobný fond Karol Vaculík, Taliánske maliarstvo.
- ⁶ Skorší stav a vykonané zásahy na maľbe zhodnotila pre tento príspevok Alena Kubová.
- ⁷ VASARI, Giorgio: *Životy najvýznačnejších maličů, sochařů a architektů, II*. Preklad Pavel Preiss. Praha 1977, s. 151.
- ⁸ SHEARMAN, John: *Andrea del Sarto*. Oxford 1965, I., s. 108, II., s. 263-264, kat. č. 73 s ďalšou lit.
- ⁹ Ibidem.
- ¹⁰ Tabuľová maľba 60 × 50,2 cm. Autorstvo Bachiaccu uviedla S[tella] Rubinstein-Bloch v katalógu zbierky Blumenthalovcov a prijala aj autorka monografie NIKOLENKO, Lada: *Francesco Ubertini called Il Bacchiacca*. New York 1966, s. 49, obr. č. 42. Okrem čiernobielej fotografie uvádza aj cenný opis: *The Madonna wears a rose gown with blue sleeves. On her right knee is a green drapery. The yellow scarf partly covers the infant's body. The hair of the Madonna as well as of the Child is bold*. Obraz neobsahuje prvú monografiu majstra TINTI, Mario: *Il Bacchiacca*. (Piccola collezione d'arte n. 39.) Firenze 1925. Neuvádza ho ani najnovšia monografia LA FRANCE, Robert G.: *Bacchiacca: artist of the Medici court*. (Fondazione Carlo Marchi per la Diffusione della Cultura e del Civismo in Italia. Studi 24.) Firenze 2008.
- ¹¹ Tabuľová maľba 61 × 49 cm. NIKOLENKO 1966 (cit. v pozn. 10), s. 36, obr. č. 5. Neuvádzajú TINTI 1925 ani LA FRANCE 2008 (cit. v pozn. 10).
- ¹² *The „Vierge au Sein, recemment decouverte“ [sic!] a small picture entirely repainted, which was hawked about Europe by its owner, Professor Nicole of Lausanne, in the vain hope of finding a credulous purchaser. It appears to me to be also by Bacchiacca, and of a somewhat later period. The composition of this painting, which, as is often the case, is more easily understood in the photograph than in the defaced original, bears some resemblance to that in the preceding picture. The Madonna holds the Christ to her breast; to the left is the little St. John. The landscape background is of the master's characteristic type, with wedge-shaped rocks, and a town with numerous towers in the middle distance. The composition, as well as the pose of the Madonna, recalls the „Madonna del Pozzo“ by Franciabigio in the Uffizi. It is perhaps, too much to say that the hand of the master is still perceptible in a picture which has been so entirely disfigured by repainting; nevertheless I am firmly convinced that I am not mistaken, either in this case, or in that of the three preceding pictures.* – MORELLI, Giovanni: *Italian Painters. Critical Studies of their Works: The Borghese and Doria-Pamfili Galleries in Rome*. London [1893] 1900, s. 105; NIKOLENKO 1966 (cit. v pozn. 10), s. 87.
- ¹³ LA FRANCE 2008 (cit. v pozn. 10).
- ¹⁴ Ibidem, s. 21-29.
- ¹⁵ FRANKLIN, David: *The Critical Misfortunes of Franciabigio*. In: Idem: *Painting in Renaissance Florence 1500 – 1550*. New Haven – London 2001, s. 169.
- ¹⁶ Nadácia Federica Zerih, obálka č. 0382, obr. č. 34274. K osobnosti Foschiho ZERI, Federico: *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte Italiana del Cinquecento*. 4. Torino 1994, s. 39-45.
- ¹⁷ Tabuľová maľba 75 × 60 cm. Nadácia Federica Zerih, obálka č. 0382, obr. č. 34273. PINELLI, Antonio: *Pier Francesco di Jacopo Foschi*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 6, 1967, č. 69, s. 93, 101, obr. č. 19.
- ¹⁸ Tabuľová maľba 72 × 55 cm. Nadácia Federica Zerih, obálka č. 0382, obr. č. 34272.
- ¹⁹ Tabuľová maľba 66 × 50 cm. Nadácia Federica Zerih, obálka č. 0388, obr. č. 33780.
- ²⁰ Tabuľová maľba 99 × 84 cm. Nadácia Federica Zerih, obálka č. 0382, obr. č. 34263.
- ²¹ FRANKLIN, David: *Francesco Salviati: Rome in Florence*. In: FRANKLIN 2001 (cit. v pozn. 15), s. 215.
- ²² MORTARI, Luisa: *Francesco Salviati*. Roma 1992; *Francesco Salviati et la Bella Maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998) cet ouvr. a été publié sous les auspices de l'Académie de France et de l'École Française de Rome*. Eds. Catherine MONBEIG-GOGUEL – Philippe COSTAMAGNA – Michel HOCHMANN. Roma 2001; DUMONT, Catherine: *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520 – 1560)*. Institut Suisse de Rome. (Bibliotheca helvetica romana, 12.) Rome 1973.
- ²³ COX-REARICK, Janet: *Friendly Rivals: Bronzino and Salviati at the Medici court, 1543 – 48*. In: *Master drawings*, 43, 2005, č. 3, s. 292.
- ²⁴ *Francesco Salviati* 2001 (cit. v pozn. 22); *Sixteenth-century Florentine drawings*. Ed. Jane TURNER. New York 2005.
- ²⁵ NOVA, Alessandro: *Francesco Salviati e gli editori*. In: *Francesco Salviati* 2001 (cit. v pozn. 22), s. 66-70.
- ²⁶ Bližšie k otázke významu: SHEARMAN 1965 (cit. v pozn. 8), I, s. 107; FRANKLIN, David: *Andrea del Sarto: The artist “without errors”*. In: FRANKLIN 2001 (cit. v pozn. 15), s. 147; EKSERDJIAN, David: *Il tema della madonna con il bambino in Correggio e i modelli nella pittura dell'Italia settentrionale*. In: *Gli esordi del Correggio: il tema della Madonna con il bambino Galleria Estense*. Ed. Filippo TREVISANI. Il Bulino Edizioni d'Arte : Modena 2000, s. 16.
- ²⁷ SHEARMAN 1965 (cit. v pozn. 8), I, s. 108.
- ²⁸ BAMBACH, Carmen C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300 – 1699*. Cambridge 1999.
- ²⁹ VASARI 1977 (cit. v pozn. 7), s. 151.
- ³⁰ Tabuľová maľba 100,5 × 75 cm. Nadácia Federica Zerih, obálka č. 0479, obr. č. 46110.
- ³¹ FRANKLIN, David: *The artist without errors*. In: FRANKLIN 2001 (cit. v pozn. 15), s. 147.



6. Foschi, Pierfrancesco (dielňa):
Madona s dieťaťom a malým
Jánom Krstiteľom (Odpočinok
na úteku do Egypta). 2. štvrtina
16. storočia. Foto: SNG v Bratislave
– oddelenie reštaurovania,
Bedrich Hoffstädter (spolvero
nasnímané v infračervenom
svetle)

Again One Painting of the Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist

(Notes on the Work of Pierfrancesco Foschi and Francesco Salviati)

Summary

Karol Vaculík, the former director and long-term custodian of the collection of European art, supposed that the painting *Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist* administered in the collection of European Painting of the Slovak National Gallery (hereinafter referred to as the “SNG”) was the work of an Italian mannerist of the 16th century. [Pict.1] Although his assessment has not lost its validity, he never documented it. The work was purchased in 1973 from a private owner without any information or records of its previous sources. It was exhibited for the first time at the permanent exposition of Old European Art that opened to the public in 1977. In spite of this, the painting is unique in the context of the collection in that it has remained without a published response.

The first obvious interventions in the work were probably carried out in the 19th century. Another intervention, this time by a professional, was carried out sometime between 1973 and 1977. One phase is also recorded in several photographs. [Pict. 3] The original brushwork remained only partially preserved; however the Florence affiliation of the painter can be determined with certainty. Moreover, the painting is a document of the success of derivative works of a famous painting of a significant master from Florence.

The Holy Family, which can be designated as a model for a series of derivative works, was painted by Andrea d’Agnolo, called Andrea del Sarto (1486 – 1530) for the chapel of the villa of Zanobi Bracci in Roverzzano. The painting in Bratislava, as well

as others from a series of derivative works, depicts the scene of the holy family resting on their journey to Egypt. The Virgin Mary is depicted as sitting on the ground breastfeeding Jesus; sometimes they are accompanied by young John the Baptist and St. Joseph. The scene is situated in the country; only the Bratislava version also includes a veduta on the horizon.

Two derivative works of the frequently copied *Madonna of the Barberini Family* were publicized in the context of the work of Del Sarto. Florence and George Blumenthal had a painting in their New York collection, in which, according to the photograph, the scene is reduced to Madonna breastfeeding in the country. [Pict. 4] The painting was attributed to Francesco Ubertini, called Bachiacca (1494 – 1557). A different painting of the *Holy Family* derived from Del Sarto’s *Madonna of the Barberini Family*, depicting the breastfeeding Madonna along with St. Joseph and young John the Baptist in front of only a slightly articulated background, is administered at the State Gallery in Stuttgart; it was also considered a work of Bachiacca’s. By the end of the 19th century, the expert Giovanni Morelli reported a radically re-painted small painting depicting the breastfeeding Madonna with young John the Baptist on her left and a veduta in the background; it was from Professor Nicole’s collection in Lausanne. Attempts to interpret derivative works of the *Madonna of the Barberini Family* as works of Bachiacca probably inspired Morelli’s notes. The Bratislava painting included a veduta in the background; however it can not be linked to Morelli’s reference.

Federico Zeri attributed two other derivative works of Del Sarto’s *Madonna of the Barberini Family* reduced to the theme of the breastfeeding mother and young John the Baptist depicted in identical poses to Piero Francesco, or Pierfrancesco Foschi (1502 – 1567), a pupil of Andrea del Sarto. The same applied to the *Madonna of the Blumenthal Family*. One *Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist* of Pierfrancesco, which was

offered for sale through D'Atri in Paris, is well known from a monograph on the work of the master. [Pict. 5] Another work by Foschi – *Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist*, was offered at the Vienna Dorotheum Auction House in 1971. At least two more paintings belonging to the series of breastfeeding Madonnas in the identical pose are most closely related to the *Madonna of the Blumenthal Family*. The Museum of Fine Arts in Dijon administers the *Holy Family with John the Baptist*, publicized as the work of a student of Andrea del Sarto; it is almost identical to the painting in Stuttgart. The painting in the Slovak National Gallery is the closest of all of the aforementioned works in terms of style and format. The frame of the Bratislava painting is not authentic, but there was an anonymous attempt to identify it with the lost but frequently mentioned painting of Francesco de Rossi, called Salviati (1510 – 1563) another significant master of Florence, and like Foschi, a student of Andrea del Sarto. According to Vasari, Salviati painted a highly appreciated *Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist* for Alemanno Salviati, the brother of Cardinal Giovanni in Florence. It was adjusted in the frame by Battista Tasso, of which well known works exist today.

The differences among individual replicas of Del Sarto's painting are great. The Madonnas are depicted as various types of women of different social status expressed by their clothing. However, the repeated pose with child is similar and if they appear in the paintings, the postures of young John the Baptist and St. Joseph are also identical. The breastfeeding Madonnas are depicted as humbly seated on the ground and without any doubt they have the same iconographic content. Judging from the indicated formats of the medium, their size is almost the same, the ratio towards only a slightly articulated countryside in the background is also preserved. However, all are far from the gracious beauty and classical idealism of the model. The distinctive plastic depiction could represent an expressive visual symbol in the story of the painting. Del Sarto offered an evocative scene instead of a descriptive one.

Judging from an old photograph, the painting attributed to Foschi sold at an auction in Paris has the least distorted shapes. Differences in comparison with the model, particularly the modest clothing of Madonna, are related rather to a puritan attitude emphasizing the religious nature of the scene. Foschi's emotional interpretation of the Holy Family with Young John the Baptist was very indirect; we are witnessing a deep level of intellectual manipulation.

The painting in the SNG is certainly a replica. In several places we note the presence of *spolvero* which documents the use of pricked cartoon to enable the same model. [Pict. 6] If an opportunity arose to closely compare the paintings, the contours of Madonna with child in the paintings from the former collection of the Blumenthal family in New York and the Slovak National Gallery in Bratislava would be identical. With the exception of the tilt of Madonna's head, the contours of the figures in the paintings sold in auctions in Paris and Vienna most probably overlap. It seems that the paintings recorded in Paris and New York attributed to Foschi are duplicated originals.

The examples do not explain if Foschi painted the painting of breastfeeding Madonna during his apprentice years with Del

Sarto, or as an independent artist with a workshop, which enabled the scene further. The differences would either identify the involvement of a workshop or unauthorized copying. The chosen method of copying and thus faithful adherence to the model documents the participation of a direct co-worker of Pierfrancesco Foschi. The fact that *Virgin and Child with the Young Saint John the Baptist* is a painting of a follower of Andrea del Sarto remains the truthful core of the fable presented within the frame.

English by Paul McCullough

Neznámy maliar a rezbár: Epitaf s výjavom Posledného súdu



Neznámy maliar a rezbár: Epitaf s výjavom Posledného súdu. 80. roky 16. storočia (1584?). Drevo, tempera, 154 × 208 cm; ø 126 cm; spodná časť 140 × 124 cm Slovenská národná galéria Stav po stabilizovaní a očistení. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

Stav po reštaurovaní, celok hornej a dolnej časti. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave



Epitaf s maľbou Posledného súdu získala Slovenská národná galéria v roku 1972 ako súčasť pozostalosti barónky Margity Czobelovej, poslednej vlastníčky kaštieľa v Strážkach pri Kežmarku. Kaštieľ má síce ešte stredoveký základ, no pre jeho dnešný vzhľad je charakteristická podoba vytvorená ranonovovekými prestavbami najmä v renesančnom štýle. V čase vzniku epitafu patrilo pôvodom chorvátskemu šľachtickému rodu Horváth-Stansith de Gradecz a s gotickým Kostolom sv. Anny i príslušnou renesančnou zvonnicou tvoril jeden areál. Hlavné stavebné úpravy kaštieľa prebiehali v závere 16. storočia a medzi rokmi 1618 – 1628, až napokon po požiari objektu v roku 1708 mu pribudlo aj štvrté krídlo uzatvárajúce nádvorie. Po smrti barónky Czobelovej vo vyššie uvedenom roku prešiel kaštieľ spolu so zariadením do správy SNG a po potrebnej rekonštrukcii tu bolo zriadených niekoľko expozícií. Epitaf, umiestnený pôvodne v kostole a neskôr z bližšie neznámych dôvodov prenesený do kaštieľa, bol využitý ako jeden z ich kľúčových exponátov, osvetľujúcich významnú etapu starších dejín objektu i jeho vtedajších vlastníkov.

Epitaf, ako sepulkrálna pamiatka bez priamej väzby k hrobu zosnulého, mal najmä komemoratívnu a reprezentačnú funkciu. V strážskom prípade je jeho jadrom kruhová tabuľa s mnohofigurálnym výjavom Posledného súdu ovinutá po obvode priestorom pre kolopis a doplnená pomerne jednoduchým dekoratívnym rámom využívajúcim motívy prebýjaného ornamentu, rollwerku a vegetabilných „krídel“. V spodnej časti sa k nej pripája opäť dekoratívne orámovaná, no menšia pravouhlá tabuľa s tradičnou maľbou členov rodu kľačiacich pod krížom a s ďalším priestorom pre text. Typologicky epitaf vychádza zo severonemeckých vzorov 1. polovice 16. storočia a svojou atektonickou výstavbou sa, popri bežnejších edikulových formách, radí k menej rozšíreným atektonickým typom. Dominantné kruhové jadro s kolopisom navyše pripomína iný druh sepulkrálnych pamiatok – tzv. mortuáriá, čiže smrtné štíty s rodovým erbom v centre, ktoré boli nosené v pohrebnom sprievode a potom umiestňované na steny chrámov. Ich korene siahajú ku kruhovým formám štítov bojovníkov a aj v našom prostredí boli v ranom novoveku vytvárané neraz pre zosnulých s rôznymi vojenskými zásluhami, hlavne v protitureckých bojoch.



Epitaf s výjavom Posledného súdu
Katarína Chmelinová, Alena Kubová
1872



Neznámy maliar a rezbár:
Epitaf s výjavom Posledného súdu. 80. roky 16. storočia (1584?). Stav po reštaurovaní a skompletizovaní. Foto: Fotoarchív SNG v Bratislave

Grafika Jan Sadeleru podľa
Christophera Schwartzu:
Posledný súd. 1588 - 1592.
Museum Boijmans Van
Beuningen, Rotterdam

Najpútavejšou aj umelecko-historicky najzaujímavejšou časťou diela je spomenutá rozmerná malba Posledného súdu. Tradičný námet stvárnený v podobe tonda v centre epitafu je inšpirovaný frekventovanou podobou Posledného súdu z nezachovanej malby mníchovského dvorného maliara Christophu Schwartzu (okolo 1545 - 1592) z roku 1580. Hoci Schwartz svoj originál vytvoril pre katolícky okruh, jeho poňatie Posledného súdu bez použitia motívu očistca či väzenia duší vyhovovalo s prípadnými drobnými úpravami obom konfesiam - katolíkom aj protestantom. Schwartzova predloha graficky spracovaná Johannom I. Sadelerom ešte v 80. rokoch 16. storočia, ako aj jej neskoršia Merianova úprava sa stala jedným z najúspešnejších modelov uvedenej témy šírených v mnohých kópiách po celej Európe. Aj na našom území sa s ňou ako celkom či jednotlivými detailmi stretávame u viacerých pamiatok raného novoveku (napríklad na epitafe Sophie Greffovej, rod. Hirscherovej v Levoči z roku 1609). Maliar strážskeho epitafu prevzal aktuálnu Schwartzovu predlohu ako celok, len s drobnými úpravami zodpovedajúcimi protestantskému objednávateľovi (modifikovanie zástupu svätcov pri Kristovi a najmä úprava pozície Panny Márie). Tvorba podľa grafických vzorov bola v ranom novoveku bežnou umeleckou praxou masívne rozšírenou najmä v prostredí rôznych lokálnych umeleckých dielní. Z takej zrejme pochádzal aj evidentne skúsený maliar epitafu, ktorý okrem centrálne komponovanej scény Posledného súdu s manieristicky predĺženými figúrami a so žiarivo červenými akcentmi vytvoril aj menší obraz kľačiacej rodiny pod krížom so zručne konštruovanou jedonúbežníkovou perspektívou. Pre presnejšie určenie i datovanie diela by bol iste nápomocný zvyčajný text epitafu obsahujúci okrem biblického citátu

údaje o osobe, ktorej bol určený. Na záznam priamo na diele sa odvoláva aj staršou literatúrou uvádzané datovanie epitafu do roku 1584 (niekde 1588), no napriek reštaurovaniam (1976 - 1982, 2009) ho v súčasnosti vzhľadom na stav nápisu nemožno verifikovať. Poškodenie textovej časti pamiatky, ktorú spolu s ornamentikou predsa len v neočakávane veľkom rozsahu odkrylo až ostatné reštaurovanie, je rozsiahle a z veľkej časti ponúka už len fragmenty ťažko identifikovateľných liter. Texty epitafu písané zlatou majuskulou predstavoval kolopis a záznam na spodnej doske pod obrazom rodiny. Kolopis bol dvojriadkový, pričom v smere hodinových ručičiek je dnes jeho prvá tretina úplne prázdna. Z ďalších častí možno vo vnútornom riadku druhej tretiny rozlúštiť pasáž znejúcu snád' (A)MADE AN, ďalej v poslednej tretine vo vnútornom riadku zrejme (QU)ORVNDEM PIE IN CHRIS(TO) a následne vo vonkajšom kolopise PRO...NATORIS EIVSDEM. Zvyšný zdanlivo bohatý text tvoria nečitateľné a ťažko spojitelné fragmenty. V prípade spodnej nápisovej tabule s textom v dvoch stĺpcoch rozdelených uprostred červenou linkou možno dnes prečítať už len časti niektorých slov pri pravom okraji pravého stĺpca, pričom v predposlednom riadku vidno slovo STANSI(TH?), čo by zodpovedalo rodovému menu. Pri identifikácii tohto diela môžeme preto zatiaľ len konštatovať, že vzhľadom na dostupné údaje a charakter jeho prevedenia bolo vytvorené v závere 16. storočia a nepochybne sa spája s vtedajšími vlastníkami strážskeho panstva, teda so šľachtickým rodom Horváth-Stansith. Už tradične sa pritom, napriek absentujúcemu bližšiemu potvrdeniu na diele, zvykne viazať s osobou Gregora Horvátha-Stansitha de Gradec (1558 - 1597). Jeho otec Marek získal Strážky od Ferdinanda I. v roku 1556 za svoje zásluhy v protitureckých bojoch pri obrane hradu Sihot'. Gregor, pôsobiaci aj ako spišský

podžupan, bol významným, literárne činným uhorským humanistom a zástancom Lutherovej reformy. Okrem toho sa preslávil ako zakladateľ známej humanistickej školy určenej šľachtickým deťom a pre jej potreby vybudoval v Strážkach obsiahlu knižnicu, v tom čase jednu z najbohatších v celom Uhorsku. Epitaf zviazaný s jeho rodinou je dnes jedným z mála zachovaných maliarskych diel tohto typu a datovania u nás. Zároveň ide o vzorovú ukážku kvalitatívne dobre zvládnutej lokálnej produkcie reflektujúcej aktuálne trendy, potvrdené najmä využitím populárnej predlohy len o pár rokov staršieho Posledného súdu.

Katarína Chmelinová
Slovenská národná galéria, Bratislava
katarina.chmelinova@sng.sk

Reštaurovanie

Epitaf *Posledný súd* a *Rodina donátora* bol v minulosti už reštaurovaný, preto sa museli vizuálnym prieskumom, infračerveným svetlom a ultrafialovou luminiscenciou odhaliť všetky dodatočné zásahy do diela. Tento prieskum poukázal na rozsiahle úbytky samotnej maľby a destabilizáciu dreveného smrekového nosiča. Nebolo to spôsobené len vplyvom času, ale aj necitlivými zásahmi, konkrétne čistením, tmelením a retušami. Predchádzajúce reštaurovanie bolo uskutočnené nerekonštrukčným spôsobom. Poškodená časť tváre anjela v prednom pláne maľby, v jej centrálnej časti, ako aj skupina svätcov a anjelov v pozadí za ním, boli dotvorené neutrálnou retušou. Tým istým spôsobom bol retušovaný kolopis s fragmentmi zlatého písma na hornej časti epitafu s výjavom Posledného súdu. V dolnej časti epitafu znázorňujúcej rodinu donátora, v spodnom bloku s písmom, boli urobené tie isté zásahy nerekonštrukčným spôsobom. Značne bolo poškodené aj zlátenie na rezbárskych častiach v hornej aj dolnej časti epitafu. Reštaurátor nahradil zlátenie monochrómnou maľbou, ktorú rozšíril aj na polychrómné časti rezby, čím značne zredukoval jej kolorit. Laková vrstva už bola časom celkom stenčená, čo zapríčinilo silné znečistenie celého diela. Jednotlivé dosky smrekového nosiča sa zasychaním rozišli, tým v ňom vznikli viditeľné trhliny a doska v dolnej časti epitafu sa oblúkovite prehla.

Prvou úlohou reštaurovania bola stabilizácia dreveného nosiča nevyhnutná pre ďalšie zásahy do farebnej vrstvy maľby. Oblúkovité prehnutie dosky s výjavom rodiny donátora bolo vyrovnávané zvlhčovaním a postupným zaťažovaním a na záver stabilizované dubovými sflakmi, vsadenými do originálnych drážok. V hornej časti s výjavom Posledného súdu pozdĺžna prasklina v strede dosky bola odstránená lepením a spevnením pomocou štyroch mašlí.

Po úplnej rekonštrukcii a ustálení smrekového nosiča sa dalo pristúpiť k reštaurovaniu samotnej maľby. V prvej fáze boli odstránené nečistoty a všetky dodatočné retuše pomocou celosollve s terpentínovou neutralizáciou, mechanicky skalpelom odstránené všetky nevhodné tmely nielen na samotnej maľbe, ale aj na rezbe epitafu. Po stabilizovaní a očistení povrchu maľby boli vypadané časti originálu zjednotené voskovo-emulzným tmelom, pričom sa rešpektoval pôvodný reliéf drevenej podložky. Rozsiahle poškodenie

si vyžiadalo tri druhy retuše, a to imitujúcu, neutrálnu a rekonštrukčnú, realizovanú čiarkovanou metódou. Pri retušovaní bolo potrebné sa sústrediť na maliarsky prejav autora, ktorý vychádzal z grafickej predlohy Johanna Sadelera, ale nedosahoval jej úroveň. Súčasťou retušovania bola aj rekonštrukcia fragmentov zlatého písma v kolopise okolo výjavu Posledného súdu a v časti pod výjavom rodiny donátora. Keďže sa nedalo zrekonštruovať celé znenie textu a jeho význam bol neznámy, o to dôležitejšie bolo pri retušovaní nedoplniť tvar podobných písmen, ale ponechať ich vo fragmentálnom stave pre budúce štúdium textu. Na záver bola maľba ochránená a jej farebná sýtosť podporená záverečným damarovým lakom.

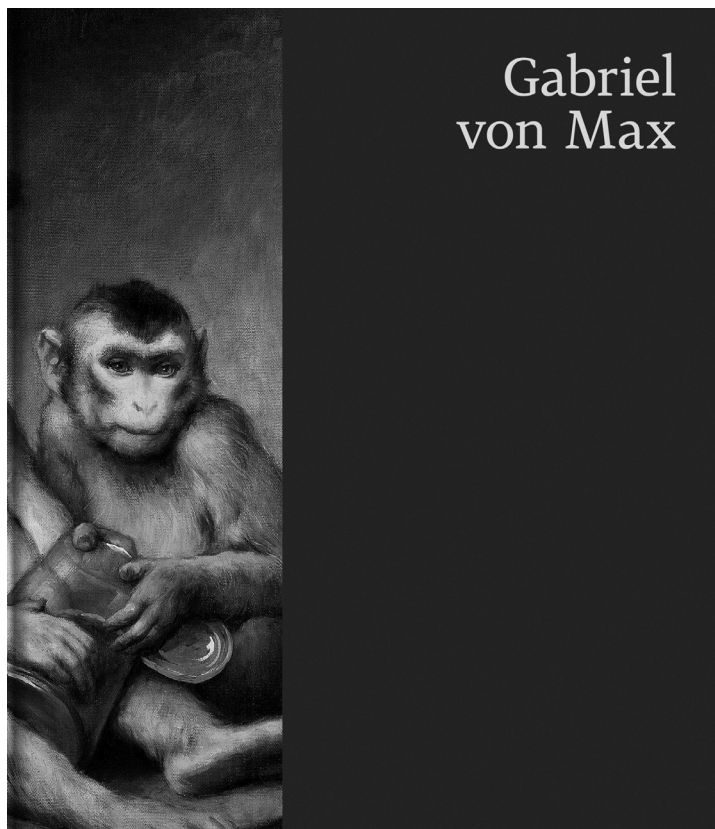
Rezbárska časť epitafu bola retušovaná podľa dochovaných fragmentov. Rastlinné motívy vegetatívnych krídel čiarkovanou metódou v spodnej časti boli zrekonštruované voluty a okolie dotvorené neutrálnou retušou. Zlátené prvky rezby sa dozlacovali pravým plátkovým zlatom na polimente. Na záver horná a dolná časť epitafu boli prepojené novými sflakmi a dvoma konštrukčnými doskami, ktoré fixujú celé dielo. Zadná časť smrekového nosiča bola konzervovaná voskom v toluéne, čím je zabezpečená ochrana aj samotnej maľby.

Alena Kubová
Slovenská národná galéria, Bratislava
kubova.alena@azet.sk

Literatúra:

- GLATZ, Anton: *Portrét 17. – 19. storočia na Slovensku*. [Kat.] SNG – Kaštieľ Strážky : Bratislava 1990, s. 5.
- CHMELINOVÁ, Katarína: Epitaf s výjavom Posledného súdu. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*. [Kat. výst.] Ed. Zuzana LUDIKOVÁ. SNG : Bratislava 2009, s. 86.
- IBÁNYI, Béla: A Grádeczi Horváth-Stansith család tortenetéhez. In: *Közleményk Szépes Varmegye múltjából* 10. Levoča 1918, s. 102-143.
- KELETI, Magda: *Neskorá renesancia, manierizmus, barok v zbierkach SNG. Fontes 2*. SNG : Bratislava 1983, s. 117-118.
- GEISLER, Heinrich: *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540 – 1640*. [Kat. výst.] Staatsgalerie : Stuttgart 1979 – 1980.
- MEDVECKÝ, Jozef: Medzi renesanciou a barokom. K charakteru domácej maliarskej tvorby prvej polovice 17. storočia. In: *Ars*, 31, 1998, č. 1 – 3, s. 122-123.
- MEDVECKÝ, Jozef: Grafické predlohy maliarstva na Slovensku v 16. a 17. storočí. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*. Ed. Ivan RUSINA. SNG : Bratislava 2009, s. 307-315.
- MEDVECKÝ, Jozef: Posledný súd, ústredný obraz epitafu Sophie Greffovej. 1609. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia*. Ed. Ivan RUSINA. SNG : Bratislava 2009, s. 863-864.
- VACULÍK, Karol: *Staré slovenské umenie*. SNG : Bratislava 1978.
- WEBER, Samu: *Grádeczi Stansith Horváth Gergely és czaládja*. Kežmarok 1896.

Medzi vedou a výtvarným umením 19. storočia – Gabriel von Max ako celebrita svojej doby



FILIP, Aleš – MUSIL, Roman:
Gabriel von Max (1840 – 1915).
Arbor vitae, Západočeská
galerie v Plzni : Plzeň
2011, 372 strán, farebné
a čiernobiele reprodukcie.
ISBN 978-80-87164-63-1

Maliar Gabriel von Max (1840 – 1915) pôsobil na prelome 19. a 20. storočia v Mníchove a patril k vtedajším renesančným osobnostiam. Popri maliarskej činnosti bol aj erudovaným vzdelancom, ktorý sa venoval antropológii, zoológii, paleontológii, etnológii, ako aj ďalším vedným odborom. Bol typickým produktom obdobia 19. storočia, ovplyvnený dobovými filozofickými a náboženskými vplyvmi, hlavne teozofiou. Pochádzal z Prahy, pričom väčšinu svojho života prežil v bavorskej metropole, kde študoval a usadil sa. Spolu s ďalšími umelcami ako Franz von Lenbach (1836 – 1904) v Mníchove, Hans Makart (1840 – 1884) vo Viedni alebo jeho švagar Július Benczúr (1844 – 1920) v Budapešti patrili medzi tzv. maliarov-kniežatá¹ oceňovaných nielen za ich maliarsku prácu, ale i za spoločenský status, ktorý nadobudli. V roku 2009 si všimli jeho obsiahlu zbierku organizátori výstavy *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*,² pripravovanej v Kunsthalle Schirn vo Frankfurtu. V roku 2010 sa konala von Maxova výstava v mníchovskom Lenbachhaus, ku ktorej vyšiel katalóg pod názvom *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*.³ Práve rôzne aspekty života a diela Gabriela von Max sa stali témou výstavného projektu chystaného niekoľko rokov v Západočeskej galérii v Plzni, ktorého výsledkom sa stala aj obsiahla monografia *Gabriel von Max*.⁴ I keď boli vydané dve samostatné monografie k von Maxovi, obidva tímy – nemecký aj český – vzájomne spolupracovali na plzenskom projekte. Táto prax spoločného

výskumu je v posledných dekádach pomerne častá, pričom širší záber na zhodnotenie života a diela maliara je nanajvýš dôležitý práve preto, že v období 19. storočia umelci z priestoru bývalej Rakúsko-uhorskej monarchie pracovali v prostredí „bez hraníc“.⁵ Zostavovatelia rozdelili monografiu na tri časti – život, dielo a ohlasy von Maxovho diela v dobovej spisbe. Za osobitnými sekciami pripravili autori zápisy z umelcových textov zachovaných v pozostalostnom fonde, ktorý sa nachádza v Germanisches Nationalmuseum v Norimbergu.⁶ Najprv je uvedený český preklad a za tým text v origináli. Začiatok tvorí podrobný prehľad života maliara s dôrazom na konkrétne roky. Čitateľ získa prehľad o jednotlivých obdobiach von Maxovho života, sprevádzaného obsiahlym dobovým fotografickým materiálom, ako aj ukázkami z maliarovej tvorby. Nasleduje príspevok autorky mníchovskej výstavy Karin Althausovej *Gabriel von Max – jeden z nejslavnějších mníchovských umělců své doby*. Práve moderná klíma mníchovského prostredia ovplyvnila veľké množstvo študentov, ktorí tu od 60. rokov 19. storočia navštevovali miestnu akadémiu.⁷ Smerodajným pre ďalší von Maxov vývoj bola osobnosť Karla von Piloty (1826 – 1886), ktorého ateliér navštevoval. Už počas štúdií vytvoril diela, ktorými na seba upriamil pozornosť. Bola to hlavne *Mučeníca na kríži (Sv. Júlia)*⁸ z roku 1867, ktorá „vyvolala epochálny účinok a svojmu tvorcovi okamžite priniesla povest významného umelca“.⁹



Gabriel von Max: Autoportrét s Ernestínou a dvoma opicami pri stole. 1914. Jack Daulton Collection, Los Altos, Kalifornia. Foto: Don Tuttle

Pre druhú polovicu 19. storočia bolo typické uctievanie „celebrít“, často už v raných fázach kariéry mladých adeptov umenia, k čomu prispievala rozvíjajúca sa dobová kritika a celkovo zmena v spoločnosti a rozšírenie základne vnímateľov a zároveň aj objednávateľov výtvarného umenia. V roku 1874 predstavil von Max svoj druhý „senzačný“ obraz¹⁰ s námetom veraikonu. Dielo vzniklo na objednávku Nicolausa Lehmana v Prahe, ktorý po jeho prezentácii v galérii a následnom veľkom úspechu sa ho rozhodol poslať na okružnú cestu po európskych metropolách.¹¹ Prezentovaný bol dokonca aj samotnému pápežovi vo Vatikáne. Podobných diel, ktoré rozvírili záujem verejnosti o von Maxovo dielo, bolo ešte niekoľko. Práve využívanie prvých marketingových aktivít vtedajších galeristov prispievalo k dotváraniu „image“ maliarov ako súdobých celebrít. Tak ako mal von Max meno v Mníchove a Prahe, sa napríklad v Paríži prezentoval Mihály Munkácsy (1844 – 1900) prostredníctvom svojho predajcu Charlesa Sedelmayera,¹² alebo už spomínaný Július Benczúr¹³ v Budapešti a hlavne jeho spolužiak Hans von Makart¹⁴ z von Pilotyho ateliéru. Von Maxov obraz, ako si všíma Karin Althaus, nebol verejnosťou vnímaný bezprostredne ako náboženské dielo: „Maxove mučenie poskytovali akúsi kombináciu erotickej hrôzy, súcitu a náboženského sentimentu.“¹⁵

U Gabriela von Max sa postupom času jeho výtvarná aktivita transformovala na tvorbu diel prevažne určených na predaj. Zo získaných financií za svoje obrazy, ktoré predával často priamo z ateliéru bez prezentovania na výstavách, mohol financovať svoje zaujatie vedou a neustále rozrastajúcu sa zbierku. K najlepším článkom na predaj patrili jeho tzv. dievčenské hlavy a obrazy, ktoré maliar nazýval „Brettchen“.¹⁶ Práve von Maxov záujem o vedu a špiritistické seansy sa prejavil aj v jeho tvorbe. Maliar sa venoval telekinetickým seansám, ktorých sa aj sám zúčastňoval ako médium. Málokto z jeho obrazoch si považoval, bral ich ako zdroj obživy, a preto sa

námetovo a prevedením vymykajú práve tie diela, u ktorých vidíme maliarovo zaujatie touto tematikou – *Extatická panna Anna Katarína Emmerichová, Veštkyňa z Prevorstu, Veniec (Opice ako kritici umenia)*.¹⁷ Umelec sa veľmi dobre orientoval v dobovej vedeckej literatúre, poznal Darwinove spisy a napriek tomu, že maloval námety „adekvátne“ svojej dobe (žánrová, náboženská maľba i portréty), práve fascinácia prírodnými vedami sa postupne prejavila aj v jeho dielach. Na túto časť von Maxovej osobnosti nadväzuje aj stať od Wilfrieda Rosendahla, Marion Jourdanovej a Gaëlle Rosendahlovej s názvom *Vedecká sbírka Gabriela von Maxe*. Autori spracovali maliarovu vášeň pre vedu a erudovanosť vo viacerých vedných odboroch. Jeho záujem sa začal naplno prejavovať od 80. rokov 19. storočia. V roku 1892 sa stretol s Darwinovým žiakom Ernestom Haecklom, s ktorým udržiaval korešpondenciu.¹⁸

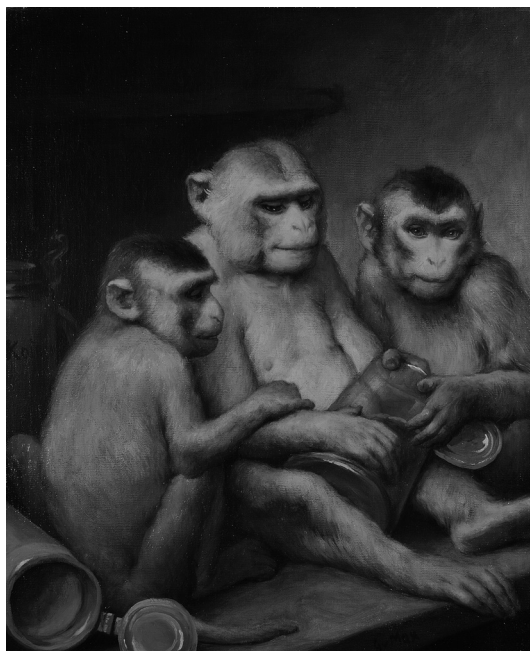
Situácia vo výtvarnom umení sa v posledných dvoch dekádach 19. storočia zmenila – nastúpili impresionizmus a avantgardné hnutia. Preto tvorba maliara ako bol von Max začala byť považovaná za zastaranú. Tu preskočíme chronológiu katalógu a pozrieme sa na časť, ktorú zostavovatelia zamerali na ohlasy von Maxovho diela. Susanne Weber v stati *Dobová recepcie diela Gabriela von Maxe v Nemecku* si všíma rozporuplnosť v prístupe kritiky k jeho obrazom. Na začiatku kariéry patril k obdivovaným hviezdám, miláčikom publika, pričom kritika bola spočiatku opatrná v hodnotení jeho diela. Od 80. rokov 19. storočia, keď už Gabrielovi von Max bola naklonená aj kritika pozitívne hodnotiacia jeho „maliarstvo duše“, sa začali objavovať výčitky ohľadne jeho maľovania na efekt, aby „senzačné obrazy“ čo najviac uchvátili publikum.¹⁹ Na príklade maliarovho diela je možné si uvedomiť aj zmenu vnímania námetov výtvarného umenia, ktoré od inklinácie k historickým maľbám, zohrávajúcich prím v 60. a 70. rokoch 19. storočia, sa postupne zamerali na aktuálne a istým spôsobom senzačné témy. Kým na začiatku bolo vhodné stvárniť námet na veľké plátno a adekvátne ho



Gabriel von Max:
Odkvitnutá!. 1870. Oblastní
galerie v Liberci. Foto:
Jaroslav Trojan

technicky previesť, u von Maxa sa postupne objavujú témy dráždiace nervy, upútavajúce pozornosť diváka, ktoré autorka výstižne nazvala „maliarstvo duše a senzácie“.²⁰ Práve dobová spisba, v prípade von Maxa evidujúca množstvo ohlasov,²¹ interpretovala jeho námety, kde bol zdôrazňovaný maliarov dôraz na citovosť.²² Často sa nad maliarovými dielami, napríklad pri *Kristovej hlave na rúšku Veroniky*, stretávali odporcovia i zástancovia jeho štýlu v rušných debatách. Omnoho väčšiu pozornosť získali práve jeho obrazy opíc, ktoré si dobová kritika hlavne v 90. rokoch 19. storočia všíma ako predmet zaujímavého obratu. Pred tromi desaťročiami by takéto diela nemali možnosť sa stať hlavným „kasovým“ obrazom výstavy (tak ako tomu bolo na Medzinárodnej výstave umenia v Stuttgarte v roku 1891).²³ Aleš Filip a Roman Musil sa zameriavajú na zhodnotenie von Maxovho diela z pohľadu kritikov (krajanov) z Čiech

a Rakúsko-Uhorska. Zdôrazňujú jeho postavenie ako slávnej osobnosti mníchovskej malby, ktorej diela sa dobre predávali a propagovali na výstavách. Boli oceňované i v zámorí.²⁴ Dôležitým zdrojom poznania bola umelcova pozostalosť, ako aj dovtedy publikované práce maliarových životopiscov.²⁵ Táto časť je doplnená o štúdiu Romana Praha *Pražské odezvy na tvorbu Gabriela von Maxe*. Nosnú časť monografie tvorí recepcia von Maxovho diela. Zostavovatelia knihy patria medzi špecialistov na náboženskú malbu,²⁶ preto sa v prvom texte tejto časti zamerali na umelcove náboženské a historické obrazy. Väčšina tém súvisí so zobrazením žien a dievčín, „... ženských typov, vyznačujúcich sa tajomnou krásou, oduševnenosťou a psychologickým ponorom“.²⁷ Do toho zapadá už prvá známejšia práca *Mučenica na kríži (Sv. Júlia)*, kde maliar povzniesol ikonografický typ ukrižovaného Krista za



Gabriel von Max: Človeče, dávaj pozor (Fantóm Katie King). Okolo 1900. Jack Daulton Collection, Los Altos, Kalifornia. Foto: Don Tuttle

Gabriel von Max: Návšteva v ateliéri. 90. roky 19. storočia. Súkromná zbierka. Foto: Martin Hahn Fotodesign

mučenicu, ktorú stvárňuje na pomedzí života a smrti. Samotný typ ukrižovaných svätíc sa objavuje pomerne ojedinele. Práve „... oduševnená krása ranokresťanských mučenic, uchvacujúca a zároveň vzbudzujúca súcitu, sa pre [von] Maxa stala jednou z kľúčových tém“.²⁸ Východiskom pre maliarov tvorbu boli poznatky z nazarenizmu a romantických maliarov. Najžiadanejším námetom okrem príbehov z cirkevnej histórie bola najmä madona s dieťaťom. Ich variantov sa zachovalo pomerne veľké množstvo a i v dobovej tlači často von Maxa nazývali tzv. *Madonnenmaler*. Tieto jeho „...viac-menej civilne podané obrazy neboli určené pre sakrálne priestory, ich hlavná úloha očividne spočívala v duchovnom povznesení meštianskeho príbytku“.²⁹ Popri ženských námetoch vytvoril von Max i niekoľko obrazov s motívom Krista, prípadne tzv. anti-hrdinov Judáša Iškariotského alebo Ahasvera.³⁰

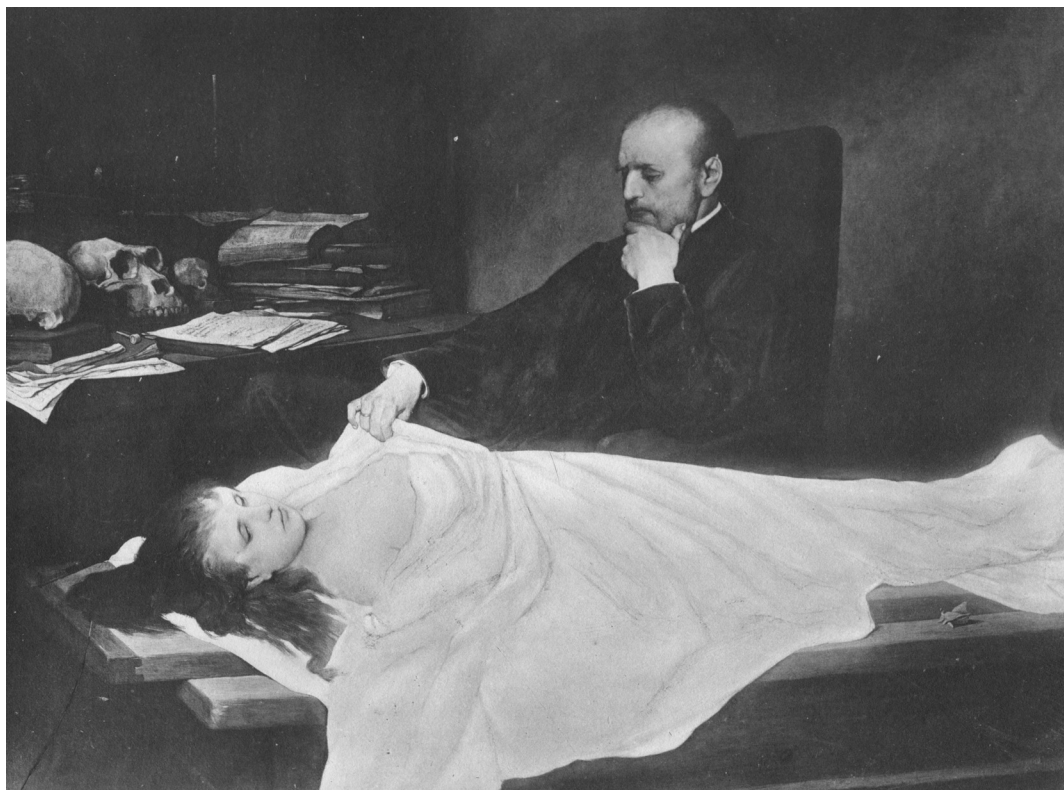
Mníchovská škola preferovala historické námety, ktoré von Max nemaloval často. Inšpiroval sa literatúrou, dejinami Čiech a Nemecka, ale nevytváral pompézne scény ako Hans Makart ani meditatívne prevedené obrazy svojho učiteľa von Pilotyho.³¹ V tvorbe Gabriela von Max nachádzame skôr väčšiu koncentráciu literárnych námětov, ktoré sa stali predmetom príspevku Josefa Vojvodíka *Obrazové príběhy bez děje? Literární inspirace v Maxově díle*. Všimá si hlavne obraz *Júlia Capuletová vo svadobné ráno*,³² pričom zhodnocuje jeho dielo v intenciách Alpersovej metodologického prístupu.³³ Von Max okrem literárnych námětov ako *Margaréta počas Valpuržinej noci* (1873), *Lady Macbeth* (1885) alebo *Nevesta leva* (1875)³⁴ sa venoval aj ilustráciám kníh.

V portrétnej tvorbe sa von Max orientoval, oproti svojmu švagrovi Benczúrovi, viac na maľovanie tzv. charakterových hláv, ako na portréty na objednávku. Pre svoje obrazy žien a dievčat často používal ako modelku svoju druhú manželku Ernestínu Harlanderovú (napríklad pri diele *Jarné ráno*, 1886).³⁵ Tematicky štylizoval ženské tváre do podôb Márií Magdalén, Beatricií, mníšok, ale i ako alegórie cností, temperamentov, zmyslov, prípadne až do popisných prevedení. Práve tieto jeho

diela bývali na jednej strane prijímané s nadšením dobovej kritiky, na druhej strane sa stretával von Max aj s výčitkami, predovšetkým pre množstvo a dobrú predajnosť obrazov. Pri porovnaní obrazov *Jarná rozprávka* (1872) či *Jesenný vír* (1874)³⁶ uvádzajú autori štúdie o portrétoch Aleš Filip a Roman Musil ako príklady diela maliarov Anselma Feuerbacha (1829 – 1880) a Arnolda Böcklina (1827 – 1901).³⁷ Vedľa posledne menovaného mal v tom období ateliér aj Július Benczúr. Práve jeho obrazy z prvej polovice 70. rokov 19. storočia patria tiež do skupiny veľkých ženských figúr v prírode, typických pre von Pilotyho študentov. Nadviazal tak na svojho kolegu v ateliéri Pála Szinyeiho-Merseho a jeho obraz *Piknik v máji*. Benczúrove maľby *Žena v lese* (1874), *Kytička pre matku* (1876) alebo *Žena čítajúca v lese* (1875)³⁸ zaraďujeme podobne ako von Maxovu *Jarnú rozprávku* do tejto kategórie. Vzhľadom na osobné vzťahy medzi Gabrielom von Max a Júliusom Benczúrom by sa v tejto časti žiadalo podrobnejšie zhodnotenie ich vzájomného vplyvu.

Autori monografie, ako aj Josef Vojvodík skúmali vo svojich štúdiách motívy transcendentálneho – súvis s celkovým vývojom spoločnosti, ktorý narušil hierarchizáciu doterajších hodnôt. Sám von Max pociťoval dobovú krízu a viacero jeho diel môžeme zaradiť do kategórie literárneho maliarstva.³⁹ Jeho inklinácia k svetu vízií a neskutočnému prostrediu sa prejavila aj v témach diel ako *Biela pani* (1897), *Extatická panna Anna Katarína Emmerichová* (1885), ktoré vychádzali z jeho vedeckého zamerania na špiritizmus.⁴⁰

Špecifikom von Maxovej tvorby sa stal námet opíc, takže bol často prezývaný ako maliar opíc. Túto tému spracovali v štúdiu *Pravý homunkulus vo svete zvierat* autori monografie, zameriavajúc sa hlavne na dva druhy prevedenia tohto žánru. V prvých rokoch kariéry maľoval von Max, motivovaný vlastnou vedeckou činnosťou a Darwinovými štúdiami, niekoľko obrazov s námetom opíc, ktoré ich predstavujú kostýmované pri ľudských činnostiach. Stvárnil rôzne typy, často používal en face, profil aj trištvrteprofil, čím podporil vzájomnú komunikáciu zvierat na plátne, ako aj



Gabriel von Max: Anatóm.
Okolo 1874. Repro: Sammlung
L. Laroche-Ringwald. [Kat.]
Basel 1910, tab. 41

smerom k pozorovateľovi. Najčastejšie spracovával typ opice makaka.⁴¹ Táto téma nebola samozrejme ničím novým v rámci výtvarného umenia 19. storočia. Opice maľovali napríklad Alexandra-Gabriela Decampsa alebo Edwin Landseer, pričom ale von Maxov prístup bol podporený osobným vedeckým záujmom, čím sa predsa len odlišuje od bežnej žánrovej produkcie. Patria sem diela *Venček (Opice ako kritici umenia, 1889)* či *Má dať, dal* (pred 1896).⁴² V neskoršom období jeho práce smerujú k väčšej prirodzenosti. Využíval vlastné pozorovania opíc, ktoré choval doma od roku 1869, prípadne vychádzal z množstva fotografií (živých, ako aj mŕtvych opíc), ktoré vytvoril. Prejavoval v ich maľovaní vlastné vedecké nadšenie a svojimi námetmi komentoval spoločenské dianie.⁴³ V posledných rokoch svojho života sa zaoberal motívom opičieho homunkula.⁴⁴ Maľovanie opíc sa stalo pre von Maxa logickým vyústením tvorby, keďže množstvo objednávok, ktoré dostával na tzv. pekné obrazy, v ňom podnietilo ako protipól záujem o svet opíc.

Záverečná časť monografie obsahuje výberový súpis umelcových diel, práce maliara na výstavách Krasoumnej jednoty v Prahe a bibliografiu. Monografia o maliarovi Gabrielovi von Max je spracovaná po odbornej stránke na vysokej úrovni, s presahom do rôznych oblastí výskumu. Zároveň po vizuálnej stránke je kniha prevedená v zaujímavej a atraktívnej podobe vďaka výraznému dizajnu Roberta V. Nováka. Pre lepšiu orientáciu v texte, keďže sa tu objavuje veľké množstvo odkazov na von Maxove obrazy, by bolo ale vhodné uvádzať odkazy na čísla reprodukcii priamo vedľa textov.

Gabriel von Max sám seba považoval za umelca-remeselníka, ktorému jeho talent pomáhal financovať vlastnú vedeckú vášeň. Využil náklonnosť verejnosti, ktorá obdivovala jeho zasnené postavy mladých žien, maliarove obrazy s opicami

vzbudzovali údiv. Motívmi svätíc, madon zapadol do akademických tendencií mníchovského maliarstva poslednej tretiny 19. storočia. Jeho zabudnutá tvorba je vďaka úsiliu Aleša Filipa a Romana Musila prezentovaná odbornej i širšej kultúrnej verejnosti, čím sa postupne „dostáva na milosť“ a do popredia záujmu i maľba 19. storočia.

Katarína Beňová
Slovenská národná galéria, Bratislava
katarina.benova@sng.sk

¹ Max, Makart a Lenbach získali i titul kráľovského profesora na Akadémii v Mníchove. Samotný Max dostal vo veku 60 rokov šľachtický titul. Počas svojho života dosiahol množstvo ocenení na salónoch, svetových výstavách a ďalších prehliadkach umenia. – FILIP, Aleš – MUSIL, Roman: *Gabriel von Max (1840 – 1915)*. Plzeň 2011, s. 9-10.

² KORT, Pamela – HOLLEIN, Max (eds.): *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*. Frankfurt 2009. Pozri štúdiu: TELLENBACH, Michael – JOURDAN, Marion – ROSENDAHL, Gaëlle – ROSENDAHL, Wilfried: Die „wissenschaftliche Sammlung“ des Gabriel von Max, s. 188-211.

³ ALTHAUS, Karin – FRIEDEL, Helmut: *Gabriel von Max. Malerstar, Darwinist, Spiritist*. [Kat. výst.] Lenbachhaus (23. 10. 2010 – 13. 2. 2011). München 2010.

⁴ Gabriel von Max, Západočeská galerie, Plzeň (25. 2. – 8. 5. 2011). – FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1).

⁵ Z nášho prostredia sa podobná medzinárodná spolupráca podarila pri projekte zhodnotenia výtvarného diela a jedinečného života maliara Ladislava Mednyánszkeho (1852 – 1919). MARKÓJA, Csilla (ed.): *Ladislav Mednyánszky (1852 – 1919)*. [Kat. výst.] Bratislava 2004. Výstava sa konala v SNG v Bratislave (29. 4. – 29. 8. 2004).

⁶ Za oddielom o živote Gabriela von Max sú to výňatky z jeho vlastného životopisu, doplnené o ukážky textov, skicárov a fotografií. FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 78-87.

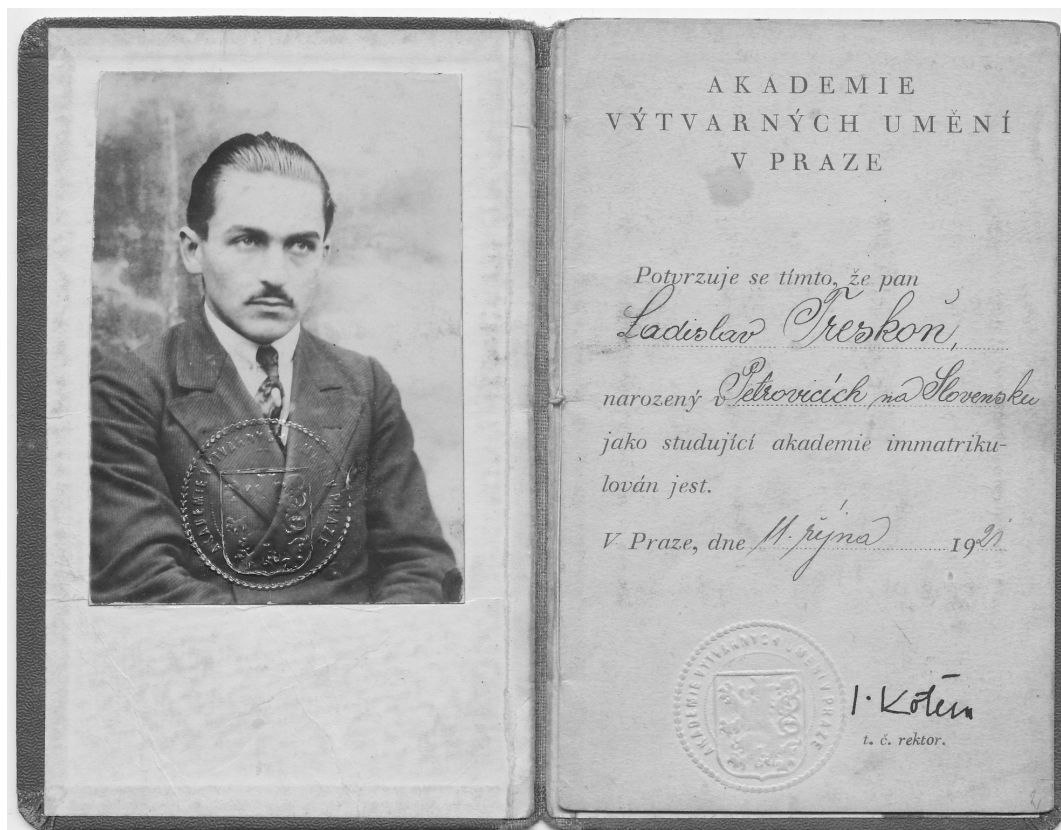
⁷ BOŘUTOVÁ, Dana – BEŇOVÁ, Katarína: *Mníchovská akadémia a Slovensko*. Bratislava 2010.

⁸ *Mučenica na kríži (Sv. Júlia)*. 1865. Olej, plátno, 180 × 135 cm. Národní galerie v Praze, Praha, inv. č. O 17493.

- ⁹ FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 43, pozn. 5.
- ¹⁰ *Kristova hlava na rúšku sv. Veroniky*. 1874. Olej, plátno. Súkromný majetok.
- ¹¹ FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 49. Obraz bol vystavený vo Viedni, v Berlíne, Londýne a Petrohrade.
- ¹² HUEMER, Christian: Charles Sedelmeyer's Theatricality: Art and Speculation in late 19th-Century Paris. In: BAKOŠ, Ján (ed.): *Artwork through the Market. The Past and the Present*. Bratislava 2004, s. 109-124.
- ¹³ BELLÁK, Gábor: *Benczúr*. Budapest 2001.
- ¹⁴ HUSSLEIN ARCO, Agnes – KLEE, Alexander: *Hans von Makart, Maler der Sinne*. Wien 2011.
- ¹⁵ FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 51.
- ¹⁶ *Ibidem*, s. 59.
- ¹⁷ *Extatická panna Anna Katarína Emmerichová*. 1885. Olej, plátno, 84,5 × 67,7 cm. Neue Pinakothek, Mníchov, inv. č. 7739; *Veštkyňa z Prevorstu*. 1885. Olej, plátno, 57,5 × 45,5 cm. Ermitáž, Petrohrad, inv. č. GE 4835; *Veštkyňa z Prevorstu v extáze*. 1892. Olej, plátno, 99 × 132 cm. Národní galerie v Praze, Praha, inv. č. O 689; *Venček (Opice ako kritici umenia)*. 1889. Olej, plátno, 84,5 × 107,5 cm. Neue Pinakothek, Mníchov, inv. č. 7781.
- ¹⁸ Po Gabrielovi von Max sa zachovala rozsiahla kolekcia okolo 60 – 80 000 predmetov, ktoré v r. 1917 získalo mesto Mannheim. – FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 67.
- ¹⁹ *Ibidem*, s. 260.
- ²⁰ *Ibidem*, s. 264.
- ²¹ Ohlasov na von Maxovu tvorbu bolo naozaj veľké množstvo – tie z obdobia 80. rokov 19. storočia to dokonca uvádzali v rámci nemeckého prostredia ako „jeho“ desaťročie. – *Ibidem*, s. 264.
- ²² V nemeckom prostredí sa s citlivým prístupom k stvárneniu duše a duchovných námetov stretávame už od obdobia romantizmu.
- ²³ Autorka si všima i zaradenie von Maxovho diela do jedného z dobových spracovaní dejín umenia 19. storočia od Richarda Muthera z r. 1893 (s. 442), kde už napr. maliarstvo von Pilotyho a jeho okruhu je vnímané ako plné pátosu a umelci sú podľa neho len šikovnými remeselníkmi. Samotného von Maxa zaraďuje Muther k maliarskym osobnostiam, ktoré prispeli ku koloristickému obratu v Nemecku. – FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 270.
- ²⁴ K problematike mníchovskej maľby a jej vplyvu na americkú maľbu pozri – MATZNER, Florian – GRASSKAMP, Walter – GERHART, Nikolaus (eds.): *200 Jahren Kunstakademie München*. München 2008.
- ²⁵ FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 284.
- ²⁶ FILIP, Aleš – MUSIL, Roman: *Neklidem k Bohu. Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870 – 1914*. Arbor vitae (Řevnice) 2006.
- ²⁷ FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 90.
- ²⁸ *Ibidem*, s. 93.
- ²⁹ *Ibidem*, s. 97. Týmito námetmi sa von Max zaoberal od začiatku svojej tvorby. Medzi prvé obrazy patrili *Madona s dieťaťom hľadajúca útočisko v jaskyni*, 1862; *Madona tíšiaca dieťa maznaním*, 1866; *Modliaca sa madona v mladosti*, 1870.
- ³⁰ Popri antihrdinách pracoval s témou viny a súcitu, pričom často používal napr. súdobé priestory. – *Ahasver pri mŕtvole*, ktorý je umiestnený do nemocničnej pitevnej sály. – *Ibidem*, s. 105.
- ³¹ *Ibidem*, s. 120.
- ³² *Júlia Capuletová vo svadobné ráno I*. 1873. Olej, plátno, 144 × 216 cm. Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Oldenburg, inv. č. LMO 8174.
- ³³ *Ibidem*, s. 123, 136, 140-141. Autor si všima tri hlavné aspekty tohto diela: dokonalé stvárnenia drahých látok, ktoré predznamenávajú „kult formy“; vzájomné prelínanie vnútorného a vonkajšieho priestoru; napätie medzi detailne prevedenými časťami a beztvarosťou niektorých častí.
- ³⁴ *Margaréta počas Valpuržinej noci*. 1873. Olej, plátno, 188 × 114 cm. Súkromná zbierka; *Lady Macbeth*. 1885. Olej, plátno, 100,5 × 73 cm. Ermitáž, Petrohrad, inv. č. GE 6212; *Nevesta leva*. 1875. Dnes nezvestné.
- ³⁵ *Jarné ráno*. 1886. Olej, plátno, 100 × 76 cm. Kouvoutsakis Art Institute, Atény.
- ³⁶ *Jarná rozprávka*. 1872. Olej, plátno, 148 × 120 cm. Österreichische Galerie, Viedeň, inv. č. 2098; *Jesenný vír*. 1874. Olej, plátno, 107 × 173 cm. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, inv. č. MSG 5647.
- ³⁷ *Ibidem*, s. 156-157.
- ³⁸ Július Benczúr: *Žena v lese*. 1874. Olej, plátno, 92 × 73,5 cm. MNG, Budapešť, inv. č. 5830; *Kytička pre matku*. 1876. Olej, plátno, 87,6 × 115,6 cm. Súkromná zbierka; *Žena čítajúca v lese*. 1875. Olej, plátno, 87 × 116 cm. MNG, Budapešť, inv. č. 61.121. – BELLÁK 2001 (cit. v pozn. 13), repr. č. 16, 18, 19.
- ³⁹ Táto téma v poslednom období sa stáva čoraz zaujímavejšou pre dejiny umenia. Pozri napr. katalóg k výstave, organizovanej v Petófi Irodalmi Múzeum v Budapešti – *Ködlövagok. Irodalom és képzőművészet találkozás a századfordulón 1880 – 1914*. Eds. Enikő BAUERNHUBER – Anna Cséve – Éva KÓMÁR – Kata KÖRÖS. Budapest 2011.
- ⁴⁰ Von Max chápal špiritizmus ako vednú disciplínu, ktorá má napomáhať vysvetľovať reálnou cestou paranormálne javy.
- ⁴¹ Sám doma choval niekoľko druhov. Zachoval sa aj jeden z jeho mála autoportrétov, kde sa stvárnil s malou opičkou Paly v náručí a dokonca ľavú ruku si namaloval v opičej forme. – FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 178.
- ⁴² Obraz bol tak cenený hneď po vystavení, že ho kúpila do svojej novej zbierky mníchovská Neue Pinakothek. – *Venček (Opice ako kritici umenia)*. 1889. Olej, plátno, 84,5 × 107,5 cm. Neue Pinakothek, Mníchov, inv. č. 7781; *Má dať, dať*. Pred 1896. Olej, plátno, 43 × 36 cm. Galerie Kodl, Praha.
- ⁴³ V r. 1883 namaloval napr. obraz *Vivisektor*, ktorým komentoval rozhodovanie o živote zvierat a zapojil sa do diskusie o ich duši.
- ⁴⁴ FILIP – MUSIL 2011 (cit. v pozn. 1), s. 186-196.

Osobný fond Ladislav Treskoň (1900 – 1923)

1916 – 1923 (1941)



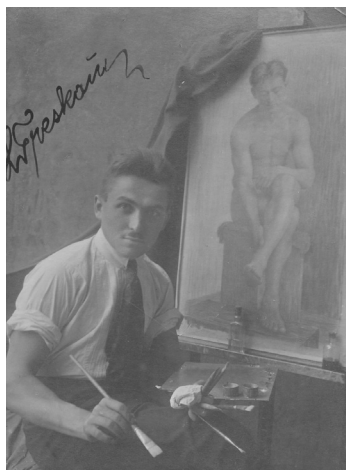
Študentský preukaz Ladislava Treskoňa z Akadémie výtvarných umení v Prahe. 1921. In: Osobný fond Ladislav Treskoň, AVU SNG v Bratislave (inv. č. 2, šk. č. 1).
Repro: K. Bodnárová

Maliar Ladislav Treskoň sa narodil 10. mája 1900 v Petroviciach v Trenčianskej stolici v Uhorsku¹ v rodine notára Ľudovíta Treskoňa (1870 – 1924)² a jeho manželky Pavlíny rod. Špaldonovej. Bol jediným synom v inak štvordetnej rodine, ktorú okrem neho tvorili aj sestry Ilona († 1918),³ Vilma, neskôr manželka úradníka banky Tatra v Turčianskom sv. Martine a pokladníka Spolku slovenských umelcov Bela Vároša, a Janka (Johana).

Gymnázium v Trenčíne skončil s vyznamenaním v roku 1919, hneď potom, čo sa vo veku 19 rokov vrátil ako vojak z talianskeho frontu. Školské kresliarske základy získal na trenčianskom gymnázium u profesora Muszkalaya. Do 2. ročníka Akadémie výtvarných umení v Prahe ho prijali na jeseň 1919. Od prijatia a počas celého štúdia bol ovplyvnený finančnými problémami rodiny⁴ a odkázaný na poberanie štipendií.⁵ Jeho pedagógmi malby boli prof. Bukovac, neskôr prof. Pirner.⁶ Okrem štúdia na akadémii, kde pôsobil ako riadny poslucháč, navštevoval zároveň ako mimoriadny poslucháč na želanie rodičov aj kurzy didaktiky a psychológie na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej⁷ a deskriptívy na Českom vysokom učení technickom.⁸ Posledné roky štúdia bol, spolu s ďalšími slovenskými študentmi v Prahe, ubytovaný na Štefánikovej koleji.⁹ Pomerne komplikovaný a náročný študijný program na troch vysokých školách mal Ladislav Treskoň už v roku

1921 dobre premyslený. V liste z 29. októbra 1921 napísal svojim rodičom nielen podrobný rozpis svojho štúdia,¹⁰ ale aj víziu svojho profesionálneho života, ktorá znela: „... Za hlavné považujem umenie, maliarstvo. Profesúra je iba prostriedok ku pohodlnému a spokojnému životu. Keď budem profesorom, bude mi vždy lepšie keď budem v maľbe zdokonalený, ako keď by som sa iba tej profesúry chytil. Potom, keď budem mať stálí plat budem môcť robiť to (malovať) čo ja chcem a nie čo iný káže. Nebude mi natoľko záležať na tom či to ihneď predám. A dobrá vec sa vždy predá. Po ukončení akadémie si chcem požiadať o štipendium do cudziny (Paríž) na jeden rok. Ako profesor každé leto budem v cudzine... Toto je môj plán – nezmeniteľný – od počiatku od 19ho roku. ...“¹¹

Jeho pobyt v Prahe sa vyznačoval čínorodou aktivitou, a to nielen v oblasti vlastnej výtvarnej tvorby, ale aj v spolkevnej a literárnej činnosti,¹² čo napokon dokladuje aj korešpondencia medzi ním a jeho rodinnými príslušníkmi. V liste z 28. októbra 1921 napísal svojim rodičom o dokončení diel pre Štefánikovu kolej v Prahe, pre ktorú maloval dva nadživotné portréty gen. Štefánika a Masaryka, odmaľoval prvého riaditeľa koleje, ako aj o pláne malovať pražského miestomešťanostu ing. Rotnagla. Ako sám napísal: „... Platia mi síce len materiál, ale je to reklama na celý život. To budú viesť slovenskí študenti v Prahe desaťročia.“¹³ Jeho pracovné tempo



Ladislav Treskoň pri malovaní. Nedatované. In: Osobný fond Ladislav Treskoň, AVU SNG v Bratislave (inv. č. 39, šk. č. 1). Foto: neznámy autor, repro: K. Bodnárová

Legitimácia Ladislava Treskoňa zo Štefánikovej koleje. 1922 - 1923. In: Osobný fond Ladislav Treskoň, AVU SNG v Bratislave (inv. č. 5, šk. č. 1). Repro: K. Bodnárová

a nasadenie bolo vysoké aj v roku 1922, keď to v liste z 5. júla 1922 popísal svojej sestre Vilme a švagrovi Belovi nasledovne: „...Malujeme teraz (zdobíme) knihovňu a čítárňu kollegia, robím ta portraity, rýjem do dreva, kreslím a to je deň čo deň. Chodím zas do Strachov, malujem tam 2 nepodarené dečka. Je to strašná práca... Ruská pomocná akcia ma požiadala o návrh na pohľadnicu v prospech hladujúcich detí ... Včera vyšlo 2 číslo ‚Svojeť‘. Malo ma poraziť. Pitali odomňa barevný drevoryt... Najnovšie pitajú brnenské ‚Lidové noviny‘ zas karikatúry ... Včas ráno, kým je na ulici málo ľudí chodím aquarelovať pre Pfeiffera. Stále ma prenasleduje o obrázkoch. Cez deň od 8 - 12 a od 2 - ½ 6 som v škole zamestnaný. Hore opísané veci robím ráno, v pol. prestávke a večar...“¹⁴ Treskoňova spolková aktivita sa najvýznamnejšie prejavila v spoluzaložení spolku Svojeť a v prispievaní do rovnomenného časopisu.¹⁵ Vysvetľujúce dôvody založenia spolku, ktorý zrejme v Martine vzbudil nevôľu, uviedol v liste z 13. marca 1922 a adresoval svojmu švagrovi Belovi Várošovi, pokladníkovi Spolku slovenských umelcov. Napísal v ňom: „... Zdá sa mi, že predsa budem musieť ja do toho Martina. Je veľké neporozumie medzi nami mladými a spolkom sl. um. Nám nestačí činnosť spolku a preto sme založili nový kultúrno-umelecký spolok, ktorý má ten istý účel (vybudovať svojrázne slov. národné umenie) ako sp. sl. um. (Odtiaľ meno Svojeť.) Pritom ovšem ostaneme členami martinského spolku, ako doteraz. Do nášho spolku prijímame mladých slovenských kultúrnych pracovníkov bez ohľadu na politické presvedčenie a na náboženstvo. Snáď toto sa nepáči! Sp. sl. um. nechcel vydávať samostatný časopis! My sme sa pustili do toho, aby sme mali priamy contact medzi nami a obecnstvom. Bude to predbežne obrázkový dvojmesačník. Pošlem Ti prvé číslo a som si istý, že nebudeš v tom vidieť ani Ty ani nikto iný žiadnu nebezpečnú vec. (Vidia v tom z jednej strany čechofilstvo z druhej separatizmus...)“¹⁶

Treskoňova literárna činnosť sa prejavila v roku 1920 prispievaním do časopisu Mladé Slovensko, pre časopisy bol rovnako dodávateľom perokresieb a drevorytov.¹⁷ V aktivite ho zastavila jeseň 1923, keď sa 1. októbra vrátil po prázdninách do Prahy ukončiť štúdiá. Priebeh jeho na prvý pohľad nie príliš vážnej choroby bol však rýchly a koniec neočakávaný.¹⁸ Po diagnostikovaní nákazlivej červienky (dizentérie) ho previezli do libenskej nemocnice, kde 13. októbra o 5. hod. ráno zomrel.¹⁹ Pohreb Ladislava Treskoňa

sa uskutočnil vo Veľkej Bytči 19. 10. 1923,²⁰ rečnili na ňom za Akadémiu výtvarného umenia Vojtech Ihriský, ako aj predstavitelia Spolku slovenských umelcov a za Literárny odbor Matice slovenskej básnik Vladimír Roy.²¹ Sústrastné listy rodičom zaslali z jednotlivcov napríklad Martin Benka a Alojz Kolísek, z inštitúcií Výtvarný odbor Umeleckej besedy či Východoslovenské múzeum v Košiciach.

Iniciatíva na záchranu pozostalosti po Ladislavovi Treskoňovi vznikla takmer okamžite po jeho smrti. Už 18. októbra 1923 napísal Alojz Kolísek v liste Belovi Várošovi popri sústrastnom vyjadrení aj prosbu o záchranu umeleckej pozostalosti po Ladislavovi Treskoňovi za účelom usporiadania jeho posmrtnej výstavy.²² Rodinnú iniciatívu naznačujú aj listy jeho pražských konškolákov Janka Alexyho a Roberta Bieleka, ktorí informovali rodičov o osude osobných vecí Ladislava Treskoňa, ako aj o jeho súkromných zákazkách.²³ Posmrtná výstava akademického maliara Ladislava Treskoňa sa uskutočnila už v roku 1924, 13. - 24. apríla, v priestoroch právnickej jednoty v Bratislave na Michalskej ulici. Vystavených bolo 24 olejomalieb a 26 kresieb.²⁴ Diela Ladislava Treskoňa boli taktiež súčasťou *Výstavy slovenského umenia New York* v roku 1938. Výstava jeho diel sa uskutočnila aj 1. - 15. mája 1941 v Dome umenia na Šafárikovom námestí v Bratislave. Výzvu Spolku slovenských umelcov k majiteľom obrazov Ladislava Treskoňa za účelom oznámenia adresy, názvu diela, jeho rozmerov a techniky uverejnili noviny Slovenská pravda 20. marca 1941.²⁵ Podarilo sa na ňu zozbierať 83 diel (štúdií, grafik, obrazov).²⁶ Rovnaký pôvod, prameniáci v iniciatíve zhromaždiť písomnosti týkajúce sa života maliara Ladislava Treskoňa, mali zrejme aj celky, ktoré sa nachádzajú v Archíve výtvarného umenia SNG a ktoré boli zoskupené do Osobného fondu Ladislav Treskoň (1900 - 1923).

Charakteristika osobného fondu

Osobný fond Ladislav Treskoň (1900 - 1923) je tvorený časťami archívnych dokumentov, ktoré Slovenská národná galéria získala kúpou počas rokov 1977 - 1997. Pochádzali v najväčšej miere z vlastníctva sestry Ladislava Treskoňa, Vilmy Várošovej, rod. Treskoňovej, a jej manžela Bela Vároša. Ich pôvod, charakter a obsah naznačujú, že boli zozbierané za účelom zhromaždiť maliarovu písomnú pozostalosť. Celý



Ladislav Treskoň so spolužiakmi z akadémie (horný rad: Salaj, Polkoráb, Pospíšil, Bíroš, Párička, Kassriel, Mudronček, Straka. Dolný rad: Ihriský, Dodek, Kuzmányová, Alexy, Treskoň, Ondreička.) Nedatované. In: Osobný fond Ladislav Treskoň, AVU SNG v Bratislave (inv. č. 40, šk. č. 1). Foto: neznámy autor, repro: K. Bodnárová

osobný fond má výrazne zbierkový charakter. Z hľadiska provenienčného princípu je tak osobný fond pomerne rozsiahle štrukturovaný, avšak väčšinu dokumentov rodinných príslušníkov tvorí korešpondencia odoslaná práve Ladislavom Treskoňom.

Osobný fond Ladislav Treskoň (1900 – 1923) má rozsah 0,5 bm, jeho 148 inventárnych jednotiek je uložených v 4 škatuliach. Materiál je časovo ohraničený rokmi 1916 – 1923 (1941). Najstarším dokumentom je preukaz Ladislava Treskoňa z roku 1916, ktorý dokumentuje jeho členstvo v Spolku na podporu afrických misií. Najmladšími dokumentmi v osobnom fonde, ktoré majú charakter „posteriora“, tzn. dokumentu, ktorý pochádza z obdobia po smrti Ladislava Treskoňa, sú dokumenty z roku 1941, keď sa uskutočnila jeho posmrtná výstava. Z tohto roku pochádzajú nielen výstrižky článkov o tejto udalosti, ale aj korešpondencia, ktorá výstave predchádzala a ktorej adresátom bola matka Ladislava Treskoňa – Pavlína Treskoňová.

Osobný fond Ladislav Treskoň (1900 – 1923) je členený na 2 časti, ktoré sú štrukturované na skupiny a podskupiny. V prvej časti sa nachádzajú archívne dokumenty Ladislava Treskoňa, v druhej časti dokumenty iných osôb, najmä jeho rodinných príslušníkov. Pisomnosti Ladislava Treskoňa sú členené do nasledovných 9 skupín:

- 1.1. Životopisný materiál
- 1.2. Účtovný materiál
- 1.3. Korešpondencia
- 1.4. Osobná fotodokumentácia
- 1.5. Originálne diela výtvarného charakteru
- 1.6. Dokumentácia týkajúca sa diel výtvarného charakteru
- 1.7. Rukopisy
- 1.8. Časopisy, noviny, výstrižky článkov a iné tlače o živote a diele Ladislava Treskoňa, prípadne ktorých autorom je Ladislav Treskoň
- 1.9. Iné

Životopisný materiál tvoria 3 podskupiny. V prvej sú osobné doklady Ladislava Treskoňa z rokov 1916 – 1923. Sú radené chronologicky. Nachádza sa tu už spomínaný členský preukaz Spolku na podporu afrických misií z roku 1916, ako aj rôzne iné preukazy spolkov, ktorých členom bol Ladislav Treskoň, písomnosti dokladujúce jeho vzdelanie a podobne. Druhá podskupina obsahuje tlače, ktoré majú osobný charakter – parte Ladislava Treskoňa z roku 1923, letáky Výboru pre postavenie náhrobku Ladislavovi Treskoňovi,²⁷ ktorý rozvíjal svoju iniciatívu v roku 1926, ako aj katalógy posmrtnej výstavy Ladislava Treskoňa z roku 1924 a *Výstavy slovenského umenia New York* z roku 1938. Tretiu podskupinu tvorí biografický materiál z rokov 1918 – 1920 vo forme denníkových zápiskov. Druhá skupina obsahuje dokumenty, ktoré majú charakter účtovných písomností. Ide o účty z roku 1923 súvisiace s pohrebom Ladislava Treskoňa.

V tretej skupine sa nachádza korešpondencia, ktorej adresátom bol Ladislav Treskoň. Je členená abecedne podľa odosielateľov. Väčšina má charakter stručných pozdravov či blahoželaní. Z obsahovo zaujímavejšej korešpondencie, ktorá sa týkala študijných a pracovných záležitostí Ladislava Treskoňa, môžeme spomenúť listy Demetera Ďurčanského²⁸ a Štefana Janšáka z roku 1919,²⁹ listy Spolku slovenských umelcov z rokov 1921 – 1923³⁰ a Vládneho komisariátu na ochranu pamiatok na Slovensku.³¹

Štvrtá skupina obsahuje osobnú fotodokumentáciu Ladislava Treskoňa. Nachádzajú sa tu jeho portrétné fotografie od neznámych autorov, z ktorých najstaršou je maturitná fotografia z piaristického gymnázia v Trenčíne z roku 1918. Hromadné fotografie pochádzajú prevažne zo študentských rokov 1920 – 1922. Zobrazujú napríklad majstrovskú školu prof. Pirnera v roku 1921/1922, Štefánikov internát, školskú exkurziu do Viedne či spolok Svojeť. Výhodou niektorých z nich je skutočnosť, že Ladislav Treskoň ich sám zasielal poštou svojej rodine a tak sú na mnohých z nich vyobrazené osoby aj identifikované menom.

Piata a šiesta skupina súvisia už priamo s tvorbou Ladislava Treskoňa. Je v nich zaradených 23 kusov originálnych diel výtvarného charakteru z rokov 1916 – 1919. Sú to rôzne kresby, náčrty a skice, po ktorých nasleduje dokumentácia k dielam vo forme zoznamov a fotodokumentácie.³²

Aktivitu v oblasti publikačnej a literárnej činnosti dokumentuje siedma skupina. Prvá podskupina obsahuje vlastný rukopis Ladislava Treskoňa z roku 1920, jeho prednášku o Mikulášovi Alešovi, ktorú pripravil pre Slovákov žijúcich v Prahe.³³ Druhá podskupina obsahuje cudzí rukopis so vzťahom k Ladislavovi Treskoňovi. Ide o reč prednesenú nad hrobom Ladislava Treskoňa v roku 1923 od neznámeho autora.³⁴ V poradí ôsma skupina obsahuje chronologicky radené výstrižky článkov z časopisov a novín vrátane dvoch článkov uverejnených v roku 1920 v časopise Mladé Slovensko, ktorých autorom bol Ladislav Treskoň.³⁵ Veľkú časť tvoria ohlasy na smrť maliara uverejnené v roku 1923 napríklad v periodikách Lidové noviny, Slovák, Slovenský denník, Slovenská politika a Trenčanské noviny, či ohlasy na posmrtnú výstavu v roku 1941 uverejnené Slovákom, Slovenskou pravdou a Elánom.

Prvá časť archívneho fondu uzatvára deviatu skupinu, do ktorej boli zaradené ostatné archívne dokumenty, napríklad drobné rukopisné poznámky, tlače a štočky – odtlačky pochádzajúce zrejme z časopisu Svojeť.

Druhá časť osobného fondu Ladislav Treskoň (1900 – 1923) je tvorená archívnymi dokumentmi iných osôb, najmä rodinných príslušníkov. Väčšina z nich má priamy súvis s osobou Ladislava Treskoňa, zväčša ide o ním odoslanú korešpondenciu. Je členená na nasledujúce podskupiny:

- 2.1. Minárik Alexander
- 2.2. Moravcová Justína
- 2.3. Treskoňová Ilona (sestra)
- 2.4. Treskoň Ľudovít (otec) s rodinou
- 2.5. Treskoňová Pavlína (matka)
- 2.6. Urbánová Marienka
- 2.7. Várošová Vilma, rod. Treskoňová (sestra)
- 2.8. Vároš Belo (švager) s rodinou
- 2.9. Neidentifikované

Početne aj obsahovo najzaujímavejšími sú archívne dokumenty rodinných príslušníkov, s ktorými Ladislav Treskoň udržiaval úzky kontakt.

Štvrtá skupina obsahuje napríklad písomnosti Ľudovíta Treskoňa, otca Ladislava Treskoňa. V jej druhej podskupine sa nachádzajú okrem iného aj sústrastné listy, ktoré po smrti Ladislava Treskoňa v roku 1923 adresovali rodine jednotlivci aj inštitúcie. Pomerne početnú časť predstavuje korešpondencia, ktorú v rokoch 1918 – 1923 svojej rodine adresoval Ladislav Treskoň.³⁶

Piatu skupinu tvoria písomnosti Pavliny Treskoňovej, matky Ladislava Treskoňa. Pochádzajú z obdobia rokov 1924 – 1941. Ide o korešpondenciu, najmä sústrastné listy po úmrtí jej manžela Ľudovíta Treskoňa, ku ktorému došlo v júni 1924, ale aj o korešpondenciu v súvislosti s prípravou výstavy Ladislava Treskoňa v roku 1941.

Rozsiahlejšie sú napokon aj siedma a ôsma skupina, ktoré obsahujú písomnosti sestry Ladislava Treskoňa, Vilmy, a jej manžela Bela Vároša. Archívne dokumenty Vilmy Várošovej, rod. Treskoňovej predstavuje takmer výlučne korešpondencia jej brata Ladislava z rokov 1918 – 1922.³⁷ Archívne dokumenty jej manžela Bela Vároša sú naopak rozdelené na dve podskupiny. V prvej sa nachádza súkromná korešpondencia, ktorú väčšinou predstavujú listy odoslané Ladislavom Treskoňom v rokoch 1921 – 1923,³⁸ druhú podskupinu tvoria dokumenty súvisiace s činnosťou Bela Vároša vo funkcii pokladníka Spolku slovenských umelcov Turčiansky sv. Martin. Nachádzajú sa tu tlače Spolku slovenských umelcov – stanovky spolku a nevyplnené tlačivá, katalógy, zoznamy činných členov z rokov 1919 – 1922 a korešpondencia súvisiaca s účtovnými záležitosťami jednotlivých členov z rokov 1922 – 1924.

Osobný fond Ladislav Treskoň (1900 – 1923) je mozaikou informácií najmä k životu a čiastočne aj k dielu maliara Ladislava Treskoňa. Jeho inventár bol v Archíve výtvarného umenia SNG vypracovaný v roku 2011. Bádateľom je prístupný na internetovej stránke www.sng.sk, v tlačenej podobe v bádateľni Archívu výtvarného umenia SNG.

Katarína Bodnárová

Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava

katarina.bodnarova@sng.sk

¹ Napr. Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave (ďalej len AVU SNG), Osobný fond Ladislav Treskoň (ďalej len OF Ladislav Treskoň), Cestovný pas Ladislava Treskoňa, inv. č. 4, šk. č. 1.

² Tamže, Parte Ľudovíta Treskoňa, inv. č. 56, šk. č. 3. Tamže, Vysvedčenie chudoby Ladislava Treskoňa, inv. č. 8, šk. č. 1.

³ Tamže, Parte Ilony Treskoňovej, inv. č. 53, šk. č. 3.

⁴ O finančných problémoch svedčí množstvo korešpondencie Ladislava Treskoňa s jednotlivými členmi jeho rodiny, ako aj vysvedčenie chudoby z r. 1923. Tamže, Vysvedčenie chudoby Ladislava Treskoňa, inv. č. 8, šk. č. 1.

⁵ Prísľub štipendia získal Ladislav Treskoň už v r. 1919. V tejto veci sa za jeho osobu prihovárať aj kanonik Demeter Ďurčanský, ktorý ho, podľa slov vládneho poradcu pre veci verejné Štefana Janšáka, považoval za „dobrého kresliča a študenta majúceho nadanie pre maliarstvo“. Tamže, Janšák Štefan, inv. č. 23, šk. č. 1. Priame citácie boli z archívnych prameňov transliterované, v texte sú uvádzané úvodzovkami.

⁶ j.k.: Príklad života a tvorby. (K spomienkovej výstave Ladislava Treskoňa v Dome umenia v Bratislave od 1. – 15. mája.) In: *Slovák*, 10. máj 1941, s. 7. V tom čase s ním na akadémii študovali napr. Štefan Polkoráb, Jozef Pospíšil, Štefan Straka, Vojtech Ihrský, Janko Alexy, Karol Ondreička.

⁷ Porovnaj index. AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Zoznam prednášok (Index lectionum) Ladislava Treskoňa z Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe, inv. č. 3, šk. č. 1.

⁸ j.k.: Príklad života a tvorby. (K spomienkovej výstave Ladislava Treskoňa v Dome umenia v Bratislave od 1. – 15. mája.) In: *Slovák*, 11. máj 1941, s. 14.

⁹ AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Legitimácia Ladislava Treskoňa zo Štefánikovej koleje, inv. č. 5, šk. č. 1.

¹⁰ „...Takto mi vyzerá celé štúdium. Na akadémii potrebujem mimo tohoto roku ešte jeden. Teda v júli roku 1924 dostanem diplom ako maliar. Na univerzite potrebujem ešte jeden semester pedagogiky a filozofie. Na technike 2 semestry (2 pôlroky) descriptívny a matematiky. To je všetko...“ Tamže, Ladislav Treskoň, inv. č. 81, šk. č. 3.

¹¹ Tamže.

¹² „...Celé noci strávil nad úmornými drevorytmi, vo dne sedel na prednáškach a v pracovniach školy, ďalej portrétoval súkromne po rodinách, kreslil do novín, spolkáril, vybavoval úradnú korešpondenciu, športoval, chodil kopat na stavbu študentského kolégia, a to aj za iných,

telesne slabších kolegov...“ – j.k.: Príklad života a tvorby. (K spomienkovej výstave Ladislava Treskoňa v Dome umenia v Bratislave od 1. – 15. mája.)

In: *Slovák*, 11. máj 1941, s. 14.

¹³ AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Ladislav Treskoň, inv. č. 81, šk. č. 3.

¹⁴ Tamže, inv. č. 121, šk. č. 3.

¹⁵ Spomienka na L. Treskoňa. In: *Nová žena. Rodinný obrázkový časopis*, 4, č. 20, 18. máj 1941, s. 7.

¹⁶ AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Ladislav Treskoň, inv. č. 121, šk. č. 3. Členmi spolku Svojeť boli napr. sochár Vojtech Ihriský, maliar Janko Alexy, prozaik Gejza Vámoš.

¹⁷ Tamže, inv. č. 47, šk. č. 1. Avšak ako napísal 4. mája 1920 v liste svojim rodičom: „Pošlem vám niečo, čo som popísal do Novín. Zarábal som čisto len s malbou. Čo píšem, to robím len jako ‚idealist‘ zadarmo! ...“ Tamže, inv. č. 80, šk. č. 3.

¹⁸ O ochorení sa rodičia Ladislava Treskoňa dozvedeli 9. októbra 1923 od jeho spolubývajúceho Roberta Bieleka. – Tamže, Bielek Robert, inv. č. 61, šk. č. 3. Dramatickosť situácie dokresľujú až nasledujúce telegramy. Tamže, Telegramy o zdravotnom stave Ladislava Treskoňa, inv. č. 92, inv. č. 3.

¹⁹ j.k.: Príklad života a tvorby. (K spomienkovej výstave Ladislava Treskoňa v Dome umenia v Bratislave od 1. – 15. mája.) In: *Slovák*, 14. máj 1941, s. 7.

²⁰ AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Parte Ladislava Treskoňa, inv. č. 12, šk. č. 1.

²¹ Pohreb Ladislava Treskoňa vo Veľkej Bytči. In: *Slovák*, 5, č. 229, 21. október 1923, s. 2.

²² AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Kolísek Alojz, inv. č. 117, šk. č. 4.

²³ Tamže, Alexy Janko, inv. č. 58, šk. č. 3. Tamže, Bielek Robert, inv. č. 61, šk. č. 3.

²⁴ Tamže, Tlače k posmrtným výstavám Ladislava Treskoňa, inv. č. 14, šk. č. 1.

²⁵ Výzva na majiteľov Treskoňových obrazov. In: *Slovenská pravda*, 6, č. 65, 20. marec 1941, s. 3.

²⁶ Otvorenie spomienkovej výstavy Ladislava Treskoňa. In: *Slovák*, 3. máj 1941, s. 7.

²⁷ Predsedom výboru bol Dr. Martin Mičura, jednatelom výboru sochár Vojtech Ihriský, za Maticu slovenskú bol členom maliar Július Kern, za Zväz slov. štúd. Dr. Miloš Ruman, pokladníkom výboru bol advokát Dušan Pokorný, za Spolok slov. umelcov bol členom sochár Miroslav Motoška, za spolok Detvan Dr. Adolf Horanský. AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Letáky Výboru pre postavenie náhrobku Ladislavovi Treskoňovi vo Veľkej Bytči, inv. č. 13, šk. č. 1.

²⁸ Tamže, Ďurčanský Demeter, inv. č. 22, šk. č. 1.

²⁹ Tamže, Janšák Štefan, inv. č. 23, šk. č. 1.

³⁰ Tamže, Spolok slovenských umelcov Turčiansky sv. Martin, inv. č. 30, šk. č. 1.

³¹ Tamže, Vládny komisariát na ochranu pamiatok na Slovensku, inv. č. 35, šk. č. 1.

³² Informácie o všetkých výtvarných dielach Ladislava Treskoňa nachádzajúcich sa v zbierkach SNG sú na internetovej stránke www.webumenia.sk.

³³ AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Prednáška Ladislava Treskoňa o Mikulášovi Alešovi pre Slovákov v Prahe, inv. č. 45, šk. č. 1.

³⁴ Tamže, Reč prednesená nad hrobom Ladislava Treskoňa, inv. č. 46, šk. č. 1.

³⁵ Treskoň, Lad.: Ku štyrstému výročiu smrti Rafaela. In: *Mladé Slovensko. Revue slovenskej mládeže*, 2, č. 5, 25. apríl 1920, s. 61. Treskoň, Ladislav: Mikuláš Aleš. In: *Mladé Slovensko. Revue slovenskej mládeže*, 2, č. 6, 20. máj 1920, s. 67-69.

³⁶ AVU SNG, OF Ladislav Treskoň, Treskoň Ladislav, inv. č. 79 – 84, šk. č. 3.

³⁷ Tamže, Treskoň Ladislav, inv. č. 108 – 115, šk. č. 3.

³⁸ Tamže, Treskoň Ladislav, inv. č. 120 – 123, šk. č. 4.

Osobný fond Imrich Weiner-Kráľ (1901 – 1978)

1913 – 1978 (2001)

Imrich Weiner-Kráľ sa narodil 26. októbra 1901 v Považskej Bystrici. Po stredoškolských štúdiách v Žiline a Kremnici zmaturoval na gymnáziu v Levoči. V rokoch 1919 – 1924 striedavo študoval architektúru a maliarstvo v Prahe na Českom vysokom učení technickom a na Umeleckopriemyselnej škole, následne maliarstvo v Düsseldorfe a Berlíne na Akadémii výtvarných umení a v Paríži na Ecole des Beaux-Arts a na Académie de la Chaumière. Po absolvovaní vojenskej služby v Bratislave v rokoch 1926 – 1927 pôsobil v rôznych zamestnaniach aj ako tréner, kreslič či úradník.¹ Pred začiatkom 2. svetovej vojny absolvoval v 30. rokoch študijné cesty v Nemecku a vo Francúzsku, bol členom Maďarskej spoločnosti pre vedu, literatúru a umenie v Československu a vystavoval na kolektívnych výstavách. V roku 1936 sa uskutočnila jeho spoločná výstava s Františkom Malým v Brne a Bratislave² a následne aj v iných mestách.

2. svetovú vojnu, ktorá tragickou silou dopadla na jeho rodinu,³ prežil vo Francúzsku, kde sa zapojil do odboja. Po vojne realizoval výstavy v New Yorku, v Rouene vo Francúzsku a v brazílskom Riu.⁴ Po nútenom odchode z Francúzska v roku 1950 žil striedavo v Bratislave a Považskej Bystrici.⁵ Jeho umelecká činnosť bola prezentovaná na množstve výstav doma aj v zahraničí.⁶ Zomrel 11. augusta 1978 v Bratislave.

Charakteristika osobného fondu

Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave (ďalej len AVU SNG) získaval archívne dokumenty Imricha Weinera-Kráľa vo viacerých častiach od 80. rokov 20. storočia. Najväčšie celky osobného fondu (ďalej len OF Imrich Weiner-Kráľ) boli prijaté v rokoch 1981 a 1982 od Ireny Blühovej, novšie jednotliviny potom v roku 1995 a naposledy v roku 2002.

Rozsah archívneho fondu je 1,875 bm, je uložený v 15 archívnych škatuliach a tvorí ho 352 inventárnych jednotiek. Časovo je archívny fond ohraničený rokmi 1913 – 1978 (2001). Najstarším archívnym dokumentom je skicár Imricha Weinera-Kráľa z rokov 1913 – 1914 s rozsahom 17 fólií. Rok 1978 obsahuje iba parte Imricha Weinera-Kráľa. Archívny fond zahŕňa aj dokumenty, ktoré vznikli až po smrti výtvarníka, tzv. posteriorá. Predstavujú ich napríklad písomnosti z produkcie Ireny Blühovej, prvej manželky Imricha Weinera-Kráľa, rovnako ako aj dokumenty týkajúce sa priamo osoby výtvarníka, a to pamätný list z roku 1995, ktorý bol udelený Imrichovi Weinerovi-Kráľovi in memoriam Ministerstvom obrany SR a Slovenským zväzom protifašistických bojovníkov pri príležitosti 50. výročia oslobodenia Slovenska a konca 2. svetovej vojny, a tiež emisia známky Umenie – Imrich Weiner-Kráľ: Rachovo (Sen pltníka) z roku 2001.

OF Imrich Weiner-Kráľ je členený na 2 základné časti. V prvej sa nachádzajú archívne dokumenty Imricha Weinera-Kráľa, do druhej boli vyčlenené archívne dokumenty iných osôb, najmä

jeho príbuzných.

Prvá časť je členená na 11 nasledujúcich skupín:

- 1.1. Životopisný materiál
- 1.2. Účtovný a iný materiál týkajúci sa umeleckých diel
- 1.3. Korešpondencia
- 1.4. Blahoželanía
- 1.5. Novoročenky
- 1.6. Osobná fotodokumentácia
- 1.7. Originálne diela výtvarného charakteru
- 1.8. Dokumentácia týkajúca sa diel výtvarného charakteru
- 1.9. Rukopisné práce
- 1.10. Časopisy, noviny, výstrižky článkov a iné tlače o živote a diele Imricha Weinera-Kráľa, prípadne ktorých autorom bol Imrich Weiner-Kráľ
- 1.11. Iné

Jednotlivé skupiny sú následne členené na podskupiny.

Úvod archívneho fondu tvorí životopisný materiál rozdelený na 4 podskupiny. Z osobných dokladov je najstarším originál novinárskeho preukazu z roku 1950, ktorý Imrichovi Weinerovi-Kráľovi ako prispievateľovi novín *Novo Slovo* vydala Policajná prefektúra vo Francúzsku.⁷ V tejto podskupine sa nachádzajú aj písomnosti viažuce sa k nútenému odchodu Imricha Weinera-Kráľa z Francúzska do Československa v roku 1950.⁸ Imrich Weiner-Kráľ, ako československý občan žijúci vo Francúzsku,⁹ spolupracoval v Paríži s Československou informačnou kanceláriou od jej založenia a po vypovedaní československých spolupracovníkov z Francúzska ju aj viedol. Sám Imrich Weiner-Kráľ bol z Francúzska, kde zanechal svoju družku Marcelle Selmersheimovú a dcéru Elise, vypovedaný 7. septembra 1950 a odvezený do Nemeckej demokratickej republiky, odkiaľ sa 15. septembra 1950 vrátil do Prahy.¹⁰ Po tomto nútenom návrate začal vyvíjať iniciatívu na získanie vlastného bývania. Jedným z dôvodov, prečo si pre miesto svojho života vybral Prahu a nie Bratislavu, bola zrejme aj Marcelle Selmersheim, ktorá ho o to žiadala už v liste z 10. septembra 1950.¹¹ Z dotazníkov a žiadostí o pridelenie bytu sa dozvedáme, že v decembri 1950 dočasne býval na Černokosteleckej ulici 2/II u p. Knöpfelmachera. Jeho žiadosti o byt pre trojčlennú rodinu boli podporené aj odporúčením Ministerstva zemédelství s potvrdením výtvarníkovej spolupráce na príprave zahraničnej výstavy o československom poľnohospodárstve, ktorá sa mala konať v roku 1951. Okrem žiadostí o byt sa v tejto podskupine archívneho fondu nachádza aj žiadosť Imricha Weinera-Kráľa o pridelenie ateliéru, konkrétne priestorov na Vrchlického ulici č. 620 v Prahe. Získanie týchto priestorov argumentoval výtvarník slovami: „Podporujem svoju žiadosť s tým, že som bol vyhoštený z Francúzska z politických dôvodov kde som zastával myšlienky nášho ľudovo-demokratického poriadku. Bol som vedúcim nášho krajského spolku ‚Jednota‘, viedol som naše časopisy, našu Informačnú kanceláriu ČSL a konal som iné práce ve prospech našej vlasti. Zúčastnil som sa odboja



Imrich Weiner-Král s maliarom prof. Döhringom v Düsseldorfe. 1922 (?). In: Osobný fond Imrich Weiner-Král, AVU SNG v Bratislave (inv. č. 229, šk. č. 6). Foto: neznámy autor, repro: K. Bodnárová

Novinársky preukaz Imricha Weinera-Kráľa. 1950. In: Osobný fond Imrich Weiner-Král, AVU SNG v Bratislave (inv. č. 1, šk. č. 1). Repro: K. Bodnárová

ako to moja partizánska legitímácia č. j. 26008, We-36 dokazuje so zbraňov v rukách a stal som sa predsedom ilegálneho Nár. výboru vo Francúzsku...¹² Na doloženie týchto skutočností žiadal ich overenie u námestníka ministra zahraničných vecí Artura Londona, u povereníka Ladislava Holdoša, u ministra spravodlivosti Štefana Raisa alebo u ministra poľnohospodárstva Júliusa Ďuriša.¹³

Druhú podskupinu archívneho fondu tvoria vyznamenania udelené Imrichovi Weinerovi-Kráľovi. Prvým je odmena vo výtvarnej súťaži k 50. výročiu vzniku KSČ od Zväzu slovenských výtvarných umelcov a Slovenského fondu výtvarných umení v roku 1971.¹⁴ Druhým archívnym dokumentom, ktorý má charakter vyznamenania, je už spomínaný pamätný list in memoriam udelený Ministerstvom obrany SR a Slovenským zväzom protifašistických bojovníkov pri príležitosti 50. výročia oslobodenia Slovenska a konca 2. svetovej vojny.¹⁵ Toto vyznamenanie za činnosť v odboji však nebolo pre Imricha Weinera-Kráľa prvým ocenením jeho aktivít počas 2. svetovej vojny. Už v júni 1945 bol súčasťou výstavy českých a slovenských výtvarníkov aktívne zúčastnených odboja vo Francúzsku, uskutočnenej v Paríži v reprezentačných miestnostiach na Ulici St. Honoré.¹⁶ 14. júla 1947 mu potom spolu s ďalšími slovenskými účastníkmi odboja vo Francúzsku, ktorými boli Ondrej Šimo, Viera Hašková, Jozef Cupak a Anton J. Okál, odovzdal predseda Francúzsko-československej spoločnosti v Bratislave, poslanec Ladislav Holdoš, z poverenia francúzskeho ministra Charlesa Tillona, najvyššieho veliteľa francúzskych slobodných strelcov a partizánov, národné francúzske uznanie a diplom za „odbojovú činnosť so zbraňou v ruke vo Francúzsku“.¹⁷ Odovzdávanie sa uskutočnilo v prítomnosti generálneho konzula Francúzska Manuela Manacha na generálnom konzuláte Francúzskej republiky v Bratislave.

Tretiu podskupinu tvoria tzv. osobné tlačé, v tomto prípade reprezentované dokumentáciou vo forme pozvánky na otvorenie výstavy a plagátu k výstave *Imro Weiner-Král - výber z diela* a bulletinom k výstave *Kresby a grafika Imro Weinera-Kráľa* usporiadanej Okresnou ľudovou knižnicou v Náchode. Do tejto skupiny bolo zaradené aj parte Imricha Weinera-Kráľa z roku 1978 a napokon tiež najmladší dokument archívneho fondu, už spomínaná emisia známky Umenie - Imrich Weiner-Král: Rachovo (Sen pltníka) z roku 2001. Životopisný materiál uzatvára podskupina obsahujúca tzv. biografický materiál, ktorý predstavujú spomienkové a biografické texty.

Do druhej skupiny OF Imrich Weiner-Král bol zaradený rôznorodý účtovný materiál týkajúci sa výtvarných diel Imricha Weinera-Kráľa. Pozostáva zo zmlúv o dielo, účtov, honorárov, potvrdení a pod. z rokov 1960 - 1967. Pre lepšiu orientáciu je členený chronologicky.

Tretia skupina, najrozsiahlejšia, obsahuje korešpondenciu. Je rozdelená na prijatú a odoslanú. Pri prijatej korešpondencii je inventárnou jednotkou skupina korešpondencie od jedného odosielateľa. Výnimku tvorí korešpondencia od Marcelle Selmersheimovej, ktorá je, na rozdiel od ostatných vzhľadom na svoj rozsah, členená chronologicky. V tomto prípade tvorí inventárnu jednotku pri obsažnejších rokoch skupina korešpondencie z jedného mesiaca, pri ostatných rokoch skupina korešpondencie z jedného roka.

Z obsahového hľadiska je zaujímavou najmä korešpondencia Emílie Büchlerovej-Weinerovej, sestry Imricha Weinera-Kráľa, z rokov 1951 - 1961. Skupina 12 fol. zahŕňa aj korešpondenciu (5 listov), ktorú mu adresovala do väzenia,¹⁸ kde strávil Imrich Weiner-Král obdobie od 25. 4. do 29. 11. 1951 po tom, čo

sa pokúsil cez Šumavu ilegálne opustiť Československo. Po odsúdení na základe paragrafu 95, ods. 1 Trestného zákona z roku 1948 pre pokus nedovoleného opustenia republiky namaloval počas sedemmesačnej väzby 45 obrazov.¹⁹ Z hľadiska výpovednej hodnoty je zaujímavým aj list Obvodného národného výboru Bratislava-Nívy z roku 1959, ktorým bol Imrichovi Weinerovi-Královi pridelený ateliér po akademickom maliarovi Ernestovi Špitzovi na Záhradníckej ulici č. 12 v Bratislave.²⁰

Rozsahom najväčším celkom, a to nielen v rámci korešpondencie, ale aj v rámci celého archívneho fondu, je skupina korešpondencie adresovaná Imrichovi Weinerovi-Královi od Marcelle Seltersheimovej, ktorá bola jeho družkou a matkou ich dcéry Elise.²¹ Časové rozpätie korešpondencie je ohraničené rokmi 1941²² – 1964. Kým sa však jej rozsah do roku 1950 nevyomykal z bežnej frekvencie, po nútenom odchode Imricha Weinera-Kráľa v septembri 1950 logicky nabral na intenzite. Ich rozsiahla osobná komunikácia prebiehala vo francúzskom jazyku a zahŕňala aj korešpondenciu dcéry Elise, ktorá mala v čase odlúčenia od otca tri roky. Prvý list Marcelle Seltersheimovej, ktorý adresovala Imrichovi Weinerovi-Královi po jeho odchode z Francúzska 7. septembra 1950, je datovaný už 9. septembra 1950. V jeho úvode Marcelle trpko zhodnotila situáciu, v ktorej sa ocitli, parafrázovaním slov samotného Imricha Weinera-Kráľa: „Ako si povedal v liste, ktorý prišiel dnes ráno: Ajhľa – stalo sa. Dobré. Je to ukončená epizóda. Teraz je potrebné zhodnotiť to, čo nám ostalo v rukách...“²³ Aj napriek týmto racionálnym slovám je list plný smútku, bolesti a strachu z odlúčenia, ktorý zrejme predznamenal charakter nasledujúcich rokov ich osobného života.

Po rozsiahlej tretej skupine OF Imrich Weiner-Kráľ nasledujú ďalšie dve, do ktorých boli zaradené blahoželania k 65., 70. a 75. výročiu narodenia I. W. K. a novoročenky z rokov 1966 – 1977.

Potom pokračuje šiesta skupina, ktorá obsahuje osobnú fotodokumentáciu Imricha Weinera-Kráľa. Patria sem osobné fotografie, vrátane jedného negatívu, pochádzajúce z obdobia rokov 1918 – 1956. Ich autorkou je Irena Blühová, fotografka a prvá manželka Imricha Weinera-Kráľa. Okrem portrétnych fotografií zachytávajú výtvarníka aj pri neformálnych aktivitách ako lyžiarskeho trénera, turistu/horolezca či futbalového útočníka.

Siedma skupina archívneho fondu obsahuje materiál výtvarného charakteru. Originálne diela Imricha Weinera-Kráľa sú zastúpené skicami, vrátane najstaršieho archívneho dokumentu v archívnom fonde, už spomenutého skicára z rokov 1913 – 1914. Okrem skicárov sa tu nachádzajú aj iné drobné kresby a náčrty. Pomerne veľkú časť tejto skupiny tvoria originálne grafické štočky, ktorých materiálom je kov, drevo a lino.

Dokumentácia k dielam výtvarného charakteru je následne zaradená do ôsmej skupiny. Okrem písomnej dokumentácie, ktorá sa nachádza v prvej podskupine a ktorú predstavujú zoznamy diel Imricha Weinera-Kráľa z rokov 1966 a 1971 – 1972, sú v druhej podskupine fotografie jeho diel z rokov 1927 – 1953.

Ich autorkou je, podobne ako tomu bolo v prípade osobnej fotodokumentácie, Irena Blühová. Tretiu podskupinu tvoria napokon negatívny diel.

Do deviatej skupiny boli zaradené rukopisné práce. Za zmienku stojí najmä časť rukopisov článkov Imricha Weinera-Kráľa, ktoré vychádzali pod názvom *Parížsky dopis* v novinách *Práca* v novembri – decembri 1967.²⁴ Z Paríža v nich literárnou formou komentoval dianie v tejto kultúrnej metropole a zmeny, ktoré prekonala od čias, keď tam sám dlhodobo pôsobil.

Podobný charakter archívneho materiálu obsahuje aj desiatu skupinu, v ktorej sa nachádzajú časopisy, noviny, výstrižky článkov a iné tlače o živote a diele Imricha Weinera-Kráľa, prípadne ktorých autorom bol Imrich Weiner-Kráľ. Kvôli obsiahlosti je členená podľa jazyka na tlače české a slovenské, maďarské, francúzske, nemecké a anglické, v rámci týchto podskupín na identifikované a neidentifikované a následne chronologicky. Nachádzajú sa tu tlače od 30. rokov až po 70. roky 20. storočia. V rámci francúzskych tlačí sú osobitne vyčlenené články autorov Etienna Clarca a Marcelle Kralovej (Seltersheimovej). Za zmienku určite stoja články Imricha Weinera-Kráľa z rokov 1948, ktoré boli publikované v periodiku *Parallèle* 50.

Prvá časť OF Imrich Weiner-Kráľ uzatvára jedenásta skupina. Nachádzajú sa v nej rôzne dokumenty, ako napríklad písomnosti Zväzu československých výtvarných umelcov, Zväzu slovenských výtvarných umelcov, Slovenského fondu výtvarných umení, pozvánky na rôzne podujatia a aj predmety nearchívneho pôvodu, ktoré predstavujú dva štetce Imricha Weinera-Kráľa.

Druhá časť OF Imrich Weiner-Kráľ je tvorená archívными dokumentmi iných osôb, najmä rodinných príslušníkov výtvarníka. Väčšinu tvorí skupina materiálu, ktorého pôvodcom je fotografka Irena Blühová. Najobsiahlejšou je podskupina fotografií z rokov 1928 – 1981. Nachádzajú sa tu osobné fotografie Ireny Blühovej z rokov 1928 – 1939, ktorých autorom bol Imrich Weiner-Kráľ, ako aj portrétné fotografie výtvarníkov (Julia Horová-Kováčiková, Ferdiš Kostka, Vilém Nowak, Eva Rodová-Kaiserová), ktorých autorkou bola Irena Blühová. Z ďalších pôvodcov môžeme spomenúť Elise Kralovú, dcéru Imricha Weinera-Kráľa, z ktorej detstva sa v archívnom fonde nachádza 20 fotografií.

Inventár OF Imrich Weiner-Kráľ bol v Archíve výtvarného umenia SNG vypracovaný v roku 2010. Jeho digitálna verzia je prístupná na internetovej stránke www.sng.sk, v tlačenej podobe je bádateľom k dispozícii v bádateľni Archívu výtvarného umenia SNG.

Katarína Bodnárová
Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava
katarina.bodnarova@sng.sk

Pařížský dopis, 3. X. 1945.

Sedlovník

Zbierajú sa malíarske výstavy "Salon d'automne" -
napriek slovo - vystavovať by sa tieto výstavy to je najmä mimostroj-
cís umelcov - tieto výstavy ktorých má svoje korene ešte v Salone ucty
bol usporiadaný Ludvigom ~~to~~ spracovaním v salone v Louvre, a
dnes avšak obrovský výmerom tejto výstavy je stále ešte sa-
lom. Táto výstava je než o človeka alebo keď sa to učia, ktorí aj dajú
umelci a keď máme tu reprezentantov podnikateľsky, ktorí by sa
už, tomu a nepomohli. K výstave na reprezentatívnej výstave.
Všetci pri tých výstavách a dvoa politické diel sa vypravujú v záli-
jate, a keď je o tom by pán Picasso sám povedal niečo, keďže
keď si budú popat na tieto, ~~čiastočne sa odlišujú~~ umelcov usporiadateľov
sa mu onedlavo a dnes jeho dva obrázky vyvíja na dobrom umení, ale
slavne demonštrácii z laickej sa nebodá opakovat, "Clon" vrhol.
Na začiatku tohto sedenia je Henri Matisse - malíarsky sa
keďže u nás väčšinou vypravum a ho spracovaním, v šer. Oproti
demonštrácii Picassovi u Matisseho výstava je kludná, vyvíjajú
harmonia, a keď sa snažie na čiernej alebo iných podobných
tie najväčších kadejsie tóny. ~~to~~ v ňom potvrdiť oba obrysy
našielu nie máže stádať vývin moderného francúzske-
ho umenia za posledných päťdesiat rokov - obal týchto diel je
velmi šikovný - buď žatisté, ktoré prvý - ~~to~~
bo výpis z korekcie - ale to málo, ale to je veľmi veľké obraz
z umením umelcom - problémy ktoré si Matisse klasické si -
malíarske, - gladiat formou, ~~to~~ -
jeho výstavu posúdzame keď sa to, ~~to~~ kde jeho vizualiz
sa dostávajú do ruk jeho nástrojov - ktorí sa zistia
vyhranené miesto v modernom francúzskom umení - ba dokonca
sa vedúci u nás tých smerov - a škôl. - prítomne, je veľakrát
u tých dielých výstava väčšinou v černej farbi voči vlnám
postrie u toho - uvieme alebo štatistiku týchto diel - vďaka sa zhr-
monajú a de to obdĺžniky a myslíme že sa to dá odhodit
určitou prinútenosťou, inštruktom na ktorý sa Matisse úplne
gusticke - odozvy by mohol byť pre to, je ho výsti - ~~to~~
zaujímavým a Tom okamihom keď sa odľobiti at akéhosi
impresionistického - naturalizmu a keď u nás úplne globot dte
pre svoj výstave - de to síce opäť fajonistom každý deťo genus a ukli-
Matisseho to len potvrdzuje. - demonštrácia z vlnami deťo vďaka
neoparavely - publikum sa zrychlo: - lebo ~~to~~ same smeru a
z us máto významu prítomné tých samých umelcov ako u nás v tomto.
de tu autor kubistického smeru Andrej deťo vlnami Fal ako Braque,
alebo orbotnik umelcov Diphon ako arismetickú de Breton. Por-
deľny sa tento rok stávajú časté. de o pradžu ktorých nie je Fal smer.

201/145

Pařížsky dopis, 3. október 1945.
Rukopis novinového článku
autora Imricha Weinera-
Krála. 1945. In: Osobný fond
Imrich Weiner-Král, AVU SNG
v Bratislave (inv. č. 289, šk. č. 12).
Repro: K. Bodnárová

¹ SRNENSKÁ, Dagmar - MÜNZOVÁ, Alma: *Imro Weiner-Král*. Bratislava : Petrus, 2001, s. 176.

² Tamže, s. 176-177.

³ V r. 1942 zomrel v koncentračnom tábore Osvienčim jeho otec Jakub Weiner a sestra Elza s dcérou, jeho matka zomrela v rovnakom roku v starobinci v Novom Meste nad Váhom. Tamže, s. 176.

⁴ Tamže, s. 178. Porovnaj tiež: Imro Weiner-Král vystavuje v New Yorku. In: *Pravda*, 23. apríl 1947, s. 6; Súborná výstava jeho diela: Výstava slovenského maliara v New Yorku. In: *Národná obroda*, 3, č. 94, 23. apríl 1947, s. 4; Imro Weiner-Král vystavuje v Rouene. In: *Pravda*, 18. december 1947; Výstava Imro Weiner-Krála vo Francii. In: *Obrana ľudu*, 11. január 1948, s. 2.

⁵ SRNENSKÁ - MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 178.

⁶ K výstavám Imricha Weinera-Krála porovnaj napr. SRNENSKÁ - MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 178-180. ABELOVSKÝ, Ján - BAJCUROVÁ, Katarína: *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 - 1949*. Bratislava : Vydavateľstvo Peter Popelka, Vydavateľstvo Slovart, 1997, s. 193.

⁷ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 1.

⁸ K tejto udalosti došlo po zatvorení „Maison de France“ v Bratislave a vypovedaní francúzskych diplomatov z Československa. SRNENSKÁ - MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 178. Popis odsunu z Francúzska do Československa z pera Imricha Weinera-Krála uverejnil v plnom znení francúzsky týždenník *Action*. Výtah článku bol uverejnený v Kultúrnom živote. Porovnaj: AVU SNG, Zbierka výstrižkov článkov, Imrich Weiner-Král - WEINER-KRÁL, Imro: Ako ma vyhнали z Francúzska. In: *Kultúrny život*, 5, č. 20, 22. október 1950.

⁹ Vo Francúzsku sa Imrich Weiner-Král dlhodobo zdržiaval v r. 1924, 1930, 1932, 1937 - 1939 - 1950. Tieto viac než trojmesačné pobyty uviedol v r. 1968 v žiadosti o udelenie víz za účelom návštevy svojej dcéry Elise vo Francúzsku. AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 4.

¹⁰ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 3.

¹¹ „Tu m'as demandé au telephone mon goût pour une vie en Tchecoslovaquie... à moi qui n'entendrais rien à la langue parlée autour de moi - mais du point de vue pratique, peut-être vaut il mieux Prague... Pas Bratislava - c'est tout ce que je te demande...“ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 49, 10. 9. 1950.

¹² AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 3.

¹³ Tamže. Imrich Weiner-Král sa v tejto súvislosti odvolával skutočne na štyroch vrcholných predstaviteľov vtedajšej politiky. Tento fakt vyznieva o to zaujímavejšie, že vo veľmi krátkom období sa dvaja z nich ocitli vo väzení ako obeť politických procesov 50. rokov. Artur London bol zatknutý v r. 1951 a v 1952 bol odsúdený na doživotie v procese s Rudolfom Slánskym a Ladislav Holdoš, zatknutý rovnako v r. 1951 a obvinený z tzv. buržoázneho nacionalizmu, bol v r. 1954 odsúdený na 13 rokov väzenia. Porovnaj LETZ, Róbert: *Dokumenty k procesu s katolíckymi biskupmi Jánom Vojtaššákom, Michalom Buzalkom a Pavlom Gojdičom*. Bratislava 2007, s. 56, pozn. 128 a s. 59, pozn. 132. (http://www.upn.gov.sk/publikacie_web/dokumenty-k-procesu-s-biskupmi.pdf). Tiež www.totalita.cz/vysvetlivky/o_durisyj-php a www.totalita.cz/vysvetlivky/o_londona.php

¹⁴ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 6. Odmena bola udelená v odbore maľby za olejomalbu *U nás*. Porovnaj SRNENSKÁ – MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 179.

¹⁵ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 6.

¹⁶ Výstava maliarov z Československa v Paríži. In: *Pravda*. 18. júl 1945, č. 119, s. 3.

¹⁷ Uznanie slovenským partizánom vo Francúzsku. Slávnosť na generálnom konzuláte Francúzskej republiky v Bratislave. In: *Pravda*, 16. júl 1947, č. 161, s. 2.

¹⁸ Najskôr na adresu Krajského veliteľstva štátnej bezpečnosti, Bartolomejská ul. 10, Praha 1, neskôr do väznice na Ruskej ul. 2, Bratislava. AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 21.

¹⁹ SRNENSKÁ – MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 178.

²⁰ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 37.

²¹ Prvé stretnutie Imricha Weínera-Krála s Marcelle Argentinovou, od r. 1929 manželky sochára a dekorátora André Selmersheima, s ktorým sa neskôr po dlhšej odluke rozviedla, sa uskutočnilo už v r. 1925 v parížskej Akadémii Colarossi. In: SRNENSKÁ – MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 176.

²² Pravidelné dopisovanie medzi Marcelle Selmersheimovou a Imrichom Weínerom-Králom prebiehalo údajne už od r. 1937. Porovnaj SRNENSKÁ – MÜNZOVÁ 2001 (cit. v pozn. 1), s. 177.

²³ „Comme tu le dis dans la pauvre lettre arrivée ce matin: Voilà – c'est fait. Bon C'est un épisode terminé. Maintenant il faut examiner ce qui nous reste entre les mains...“ AVU SNG, OF Imrich Weiner-Král, inv. č. 49, 9. 9. 1950.

²⁴ Porovnaj AVU SNG, Zbierka výstrižkov článkov, Imrich Weiner-Král – WEINER-KRÁL, Imro: Druhý list z Paríža. In: *Práca*, 12. november 1967; WEINER-KRÁL, Imrich: Štvrtý list z Paríža. In: *Práca*, 26. november 1967; WEINER-KRÁL, Imro: Piaty list z Paríža. In: *Práca*, 3. december 1967; WEINER-KRÁL, Imro: Šiesty list z Paríža. In: *Práca*, 9. december 1967; WEINER-KRÁL, Imro: Siedmy list z Paríža. In: *Práca*, 10. december 1967; WEINER-KRÁL, Imro: Osmý list z Francúzska. In: *Práca*, 16. december 1967; WEINER-KRÁL, I[mro].: Posledný list z Paríža. In: *Práca*, 17. december 1967.

Akvizície Slovenskej národnej galérie v roku 2010

Zbierky starého umenia

Zbierka gotického umenia

(záchranný nákup z fondu Ministerstva kultúry SR zo súkromnej zbierky v Martine dňa 10. novembra 2010)

Kurátor: Dušan Buran

Majster z Okoličného

Ukrižovanie. Okolo 1510 – 1520

Tempera na (rozpílenej) drevenej tabuli, cca 129 × 98 cm (bez nového rámu). Neznačené

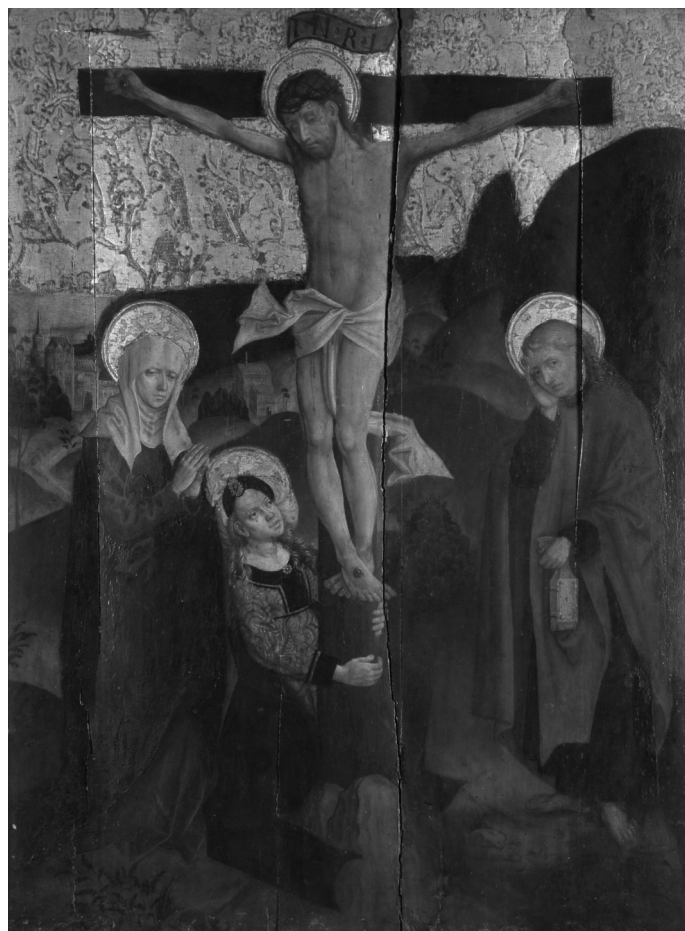
Prír. č. 1/2010, inv. č. O 6951

Gotická tabuľa bola SNG ponúknutá zo súkromnej zbierky v kritickom stave: vinou rozpílenia v minulosti (zadná strana s neznámym výjavom absentuje) a neodborného deponovania sa jednotlivé drevené dosky oddeľujú a praskajú aj na iných miestach než len v spojoch. Zároveň však nebola – s výnimkou brokátovania nad horizontom – pravdepodobne vo väčšom rozsahu premalovaná. Výsledkom toho je viacmenej autentický stav samotnej maľby; potrebné je najmä jej upevnenie a očistenie. Za týmto účelom bude potrebné v prvom rade stabilizovať jednotlivé drevené dosky a ich spoje primeranou parketážou.

Majster gotických malieb z Okoličného vďačí za svoje núdzové pomenovanie niekoľkým tabuliam bývalého Hlavného oltára z Františkánskeho kláštora v Okoličnom pri Liptovskom Mikuláši (dnes Kostol sv. Petra z Alkantary), rozptýleným po rozličných zbierkach na Slovensku i v zahraničí.

V samotnom kostole sa dodnes nachádza fragment jednej tabule (Zvestovanie Panne Márii) a dve sochy z oltára od Majstra Pavla z Levoče (sv. Barbora a sv. Katarína; ďalšiu sošku uchováva Muzeum Narodowe vo Vroclave). Majster z Okoličného patril k najlepším maliarom stredoeurópskej neskoréj gotiky a spolupracoval s prominentnými spišskými sochármi. Jeho východiskom bol ateliér Oltára Korunovania P. Márie na Spišskej Kapitule – objednávka Štefana Zápoľského. Oltár z Okoličného je jeho najznámejším dielom, avšak v 18. storočí musel ustúpiť novému barokovému hlavnému oltáru. Už vtedy zrejme prišlo k jeho rozobratiu na jednotlivé krídla a sochy. Okrem spomínaného fragmentu sa dve tabule z neho nachádzajú vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach, dve v Oravskej galérii v Dolnom Kubíne a jedna (obojsstranná) v Maďarskej národnej galérii v Budapešti. Jedna tabuľa (Kľaňanie troch kráľov?) by dodnes mala byť v neznámom súkromnom majetku, snáď v Bratislave. Majster z Okoličného v roku 1510 vytvoril tiež ďalšie datované retabulá – postranné oltáre v neďalekých Smrečanoch (Oltár sv. Rodiny a Oltár sv. Martina Biskupa); jeho dielom sú tiež krídla a predela Oltára Navštívenia P. Márie v Košiciach, dat. 1516 (Dóm sv. Alžbety). Význam tejto akvizície spočíva okrem zaručenej proveniencie obrazu v mimoriadnej kvalite maľby a v jej

umeleckohistorickej hodnote. Aj na obraze Ukrižovania je veľmi dobre čitateľná osobitá syntéza nizozemskej neskoréj gotiky (krajinná perspektíva s architektúrou) s talianskou ranou renesanciou (psychologizujúce výrazy postáv, jemné lazúry atď.). Slovenská národná galéria doteraz – na rozdiel od spomenutých zbierok alebo od Národného múzea v Lublane – nevlastnila žiadne dielo tohto maliara. (DB)



† Majster z Okoličného: Ukrižovanie Okolo 1510 – 1520. Stav pred reštaurovaním

Zbierky moderného a súčasného umenia

(diela boli získané do zbierok na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok dňa 23. novembra 2010)

Kurátorky a kurátor: Katarína Bajcurová, Lucia Gregorová-Stachová, Petra Hanáková, Aurel Hrabušický; asistentka pre zbierku fotomédií: Lucia Almášiová

Zbierka moderného a súčasného maliarstva

Zbierka modernej a súčasnej kresby

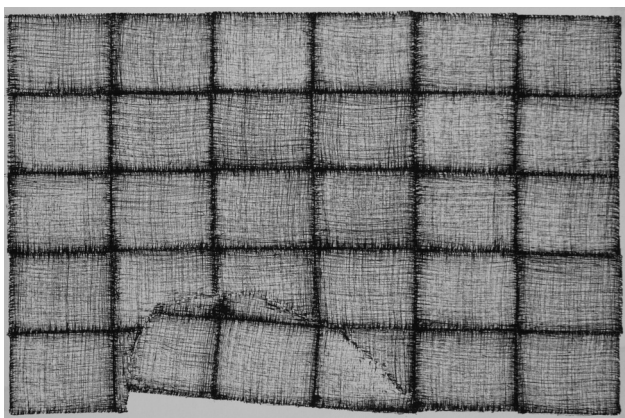
Igor Kalný (1957 – 1987)

Bez názvu. Kresba č. 1. 1982 – 1983

Tuš na ručnom papieri, 42 × 29,7 cm

Značené vzadu ceruzou: Bez názvu (Kresba č. 1)

Prír. č. 19/2010; inv. č. K 18 604



† Bez názvu. Kresba č. 7. 1983

Tuš, pastelka na ručnom papieri, 26,8 × 40,4 cm

Značené vzadu ceruzou: Bez názvu (Kresba č. 7)

Prír. č. 21/2010; inv. č. K 18 605

Roztrhnutá. 1982

Pastelka na ručnom papieri, 59,2 × 41,6 cm

Neznačené

Prír. č. 20/2010; inv. č. K 18 606

Igor Kalný (1957 – 1987) patrí k autorom, ktorých tvorba, ako aj životný a umelecký príbeh bol priamo spätý so situáciou slovenského výtvarného umenia počas totalitného režimu. Jeho práce na papieri náležia k najdôležitejším výstupom komornej ateliérovej tvorby nesúcej výrazné znaky estetiky 80. rokov 20. storočia – analytickú kresbu a grafiku s presahom do konceptuálneho umenia. Jeho soliterna pozícia na neoficiálnej výtvarnej scéne a tvorba v klauzúre vlastného ateliéru prispeli ku koncentrácii umeleckej výpovede smerom k existenciálnym témam pretaveným do minimalizovaných štruktúr a obrazov či obkresľovania vlastného tela. Získané diela z pozostalosti autora boli predstavené v Slovenskej národnej galérii na výstave *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985* (2002 – 2003). K pomerne rozsiahlemu súboru Kalného diel pribudla do zbierky táto autorská poloha, posúvajúca hranice kresby za kresbu, v zdanlivo neproblematickej hre štruktúr vybudovaných jemnými ťahmi farebných pasteliek či tušového pera v jeho variante denníkovej kresby. (LG)



Veronika Šramatyová (1977)

† SNG zo série *Expanding Collection*. 2010

Gvaš na papieri, 4 × 6 cm

Značené vzadu ceruzou: Veronika Šramatyová 2010

Prír. č. 164/2010; inv. č. K 18 607

Veronika Šramatyová (1977) študovala na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, kde v roku 2010 obhájila dizertačnú prácu. Šramatyovej série drobných fotorealistických malieb vznikajú ako súčasť jej maliarsko-konceptuálneho programu. Malba gvašom na papieri podľa fotografickej predlohy je v nich použitá nielen preto, aby reprezentovala svoj námet, ale aj vlastné médium malby. V prevode banálneho fotozáberu na rukodielny pracovný originál sa hrá s ideou „umenia“ ako takého. V sérii *Vchody* (2003 – 2009) namalovala podľa fotografií dvadsiatich štyroch pohľadov na brány a vstupy do domov, v ktorých kedy bývala. *Barter Collection* (od 2005) je založená na myšlienke výmeny diela oslovených kolegov-umelcov za vyhotovenie ich podobizne podľa vlastnej fotografie. Techniku a formát malieb nevolí samoúčelne. Žánrovo presne vychádzajú práve preto, že akvarel a gvaš sú vnímané najmä ako domény „nedelných maliarov“ s nekomplikovanými námetmi ako pekné krajinky, kvetinové zátišia či milé osobné portréty. Vedomým exploatovaním tejto umeleckohistorickej tradície Šramatyová pridala svojim obrazovým manipuláciám ďalšiu vrstvu významov.

SNG zo série Expanding Collection (2010) je súčasťou stratégie, ktorou sa autorka pokúša „nabúrať“ sa do renomovaných inštitúcií zbierajúcich a prezentujúcich výtvarné umenie. Žánrové zobrazenie budovy Slovenskej národnej galérie v Bratislave a následné ponúknutie tohto „portrétu“ inštitúcii darom poslúžilo Šramatyovej ako zámienka skúmať proces tvorby zbierok a zároveň zhodnotiť svoju autorskú značku. (LG)

Erik Binder (1974)

Žirafa. 2008 – 2009

Akryl, fixka, akrylový sprej, čínske pero na plátne, 100 × 120 cm

Značené vzadu perom: Erik Binder 2008 – 2009

Prír. č. 13/2010; inv. č. O 6952

Hotel Hovno. 2008 – 2009

Akrylový sprej na papieri, 89,7 × 126 cm

Značené vpredu vpravo dole ceruzou: ERIK BINDER 2008-9

Prír. č. 14/2010; inv. č. K 18 608

Malý princ. 2008

Akrylový sprej na papieri, 89,7 × 126 cm

Značené vpredu vpravo dole ceruzou: Erik Binder 2008

Prír. č. 15/2010; inv. č. K 18 609

Feng šuej krajina. 2007 – 2008

Akrylový sprej na papieri, 89,7 × 126 cm

Značené vpredu vpravo dole ceruzou: ERIK BINDER 2008
Binder

Prír. č. 16/2010; inv. č. K 18 610



† Vajcia vo vode. 2007 – 2008

Akrylový sprej na papieri, 89,7 × 126 cm

Značené vpredu vpravo dole ceruzou: ERIK BINDER 2008
Binder

Prír. č. 17/2010; inv. č. K 18 611

Volské oči. 2008

Akrylový sprej na papieri, 126 × 89,7 cm

Značené vpredu vľavo dole ceruzou: Erik Binder 2008

Prír. č. 18/2010; inv. č. K 18 612

Žirafa, pštrosy a hyena. 2008 – 2009

Akrylový sprej na papieri, 126 × 89,7 cm

Značené vpredu vľavo dole ceruzou: Erik Binder 2008-9

Prír. č. 165/2010; inv. č. K 18 613

England. 2007

Akrylový sprej na papieri, 89,7 × 126 cm

Značené vpredu vpravo dole ceruzou: Erik Binder 2007

Prír. č. 166/2010; inv. č. K 18 614

Slovakia. 2008 – 2009

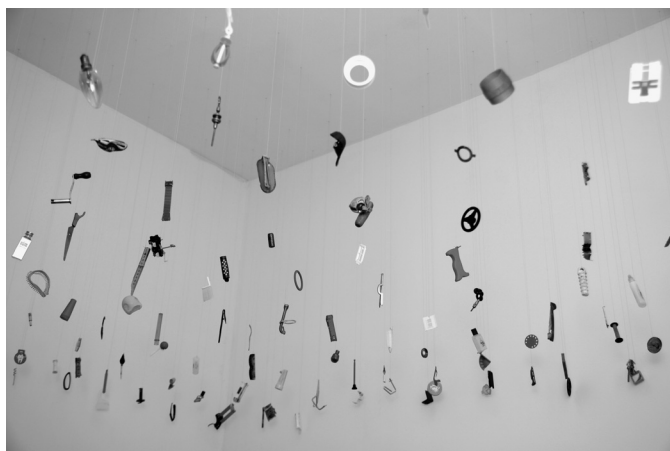
Akrylový sprej na papieri, 89,7 × 126 cm

Značené vpredu vpravo ceruzou: ERIK BINDER 2008-9

Prír. č. 167/2010; inv. č. K 18 615

Erik Binder (1974) študoval v ateliéri profesora Jozefa Jankoviča a profesora Daniela Fischera na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave a v ateliéri docenta Vladimíra Kokoliu na Akadémii výtvarných umení v Prahe. Patrí k úspešnej generácii autorov, ktorých tvorba reflektuje prepájanie prístupov nových médií (objekty, inštalácie, video) s maľbou a kresbou v projekte totality umenia, ktoré trvá na bezprostrednosti prejavu. Svojím zámerným pritakaním infantilite evokuje výraz estetiky neškolenej „street“ povahy, o čom vypovedajú aj použité techniky. Prepojenie umenia a ne-umenia sa deje na viacerých úrovniach v dôslednom prelnutí s osobnosťou autora. Binder patrí k zberateľom objektov a motívov, ktoré sa dostávajú do nečakaných, ale premyslených konštelácií a generujú nové naratívne možnosti a významy. Získaný reprezentatívny súbor prác na papieri zachytáva Binderovu typickú prácu s akrylovými sprejmi. Okrem tohto súboru v roku 2010 do Zbierky moderného a súčasného maliarstva pribudol obraz *Žirafa* (2008 – 2009, O 6952) vytvorený maľbou akrylom a kombinovanou technikou na plátne. Spolu s *Elektroinštaláciou* (2005, IM 76) sa v súčasnosti v Zbierkach moderného a súčasného umenia SNG nachádza reprezentatívny súbor prác tohto medzinárodne úspešného autora. (LG)

Zbierka iných médií



Otis Laubert (1946)

† Aucájder. 1985 (koncept) / 1988 (prvá inštalácia). Edícia 1/3. Variabilná inštalácia (min. 300 × 300 × 300 cm), ktorá sa znovu tvorí na tvári miesta. Depozitárna verzia diela pozostáva z cca 450 nájdených predmetov, resp. ich fragmentov a stručného manuálu k inštalácii.

Prír. č. 43/2010; inv. č. IM 200

Otis Laubert (1946) je kľúčovou postavou umenia inštalácie a objektu 90. rokov 20. storočia. Tvorbu tohto vynaliezavého autora celoživotne poháňa zberateľský princíp a väzba na nájdený objekt, resp. odpadovú kultúru. Lauberta možno vnímať ako muzeálneho umelca či umelca archívu, ktorý podobne ako múzeum nazbierané rozličným spôsobom štruktúruje a esteticky „povyšuje“. Slovanmi Jany Geržovej v súvislosti s *Aucájdrom*: „Účinnosť tejto inštalácie spočíva na alchymistickej premene profánneho v sakrálné.“

Slovenská národná galéria má zatiaľ v zbierke od Lauberta len pár drobností zakúpených koncom 80. rokov, resp. v súvislosti s jeho prezentáciou v rámci *Sond* na začiatku 90. rokov. Viaceré moje predchodkyne (najmä Zora Rusinová) sa pokúšali tento deficit preklenúť – získať do zbierok od Lauberta nejakú rozsiahlejšiu prácu, ale neúspešne, aj vzhľadom na autorovu túžbu neskôr súborne prezentovať totalitu svojho diela vo forme súkromného *one-man* múzea. Laubertov sen o múzeu však začal v posledných mesiacoch nadobúdať reálnejšie kontúry, preto čiastočne „otvoril embargo“ a rozhodol sa, hoci iba v rámci edícií, predsa len predávať.

Finančná situácia SNG, žiaľ, neumožňuje zakúpiť od Lauberta viacero diel. Preto som sa po viacerých rozhovoroch s autorom rozhodla pre *Aucájdru*, z hľadiska tvorby autora zástupné a snáď vôbec najrepresentatívnejšie Laubertovo dielo.

Aucájder patrí k najfrekventovanejším dielam umenia inštalácie slovenských 90. rokov. Má pozoruhodnú výstavnú minulosť (výstava *Metropolis* v roku 1991 v Berlíne), zároveň je divácky veľmi príťažlivé. Ide o inštaláciu dosť náročné dielo, preto sa asi najskôr uplatní v rámci stálych expozícií. Na druhej strane – čo sa deponovania týka – je *Aucájder* až prekvapujúco ergonomický. (PH)

Miloš Vančo (1945)

Evina svadba. Reportáž z akcie-slávnosti Alexa Mlynárčika 1972

6 fotografií 40 × 50 cm (29,5 × 44 cm), nové zväčšeniny z roku 2010

Neznačené

Prír. č. 44/2010; inv. č. IM 201

Prír. č. 45/2010; inv. č. IM 202

Prír. č. 46/2010; inv. č. IM 203

Prír. č. 47/2010; inv. č. IM 204

Prír. č. 48/2010; inv. č. IM 205

Prír. č. 49/2010; inv. č. IM 206

Miloš Vančo (1945)

Gondkuľak. Reportáž z akcie-slávnosti Deň radosti. Keby všetky vlaky sveta... Alexa Mlynárčika. 1971

6 fotografií 40 × 50 cm (29,5 × 44 cm), nové zväčšeniny z roku 2010

Neznačené

Prír. č. 50/2010; inv. č. IM 207

Prír. č. 51/2010; inv. č. IM 208

Prír. č. 52/2010; inv. č. IM 209

Prír. č. 53/2010; inv. č. IM 210

Prír. č. 54/2010; inv. č. IM 211

Prír. č. 55/2010; inv. č. IM 212

Napriek viacerým pokusom sa Slovenskej národnej galérii zatiaľ nepodarilo získať do svojich zbierok niektoré vytipované diela Alexa Mlynárčika, kľúčovej osobnosti tzv. inej kreativity a akčného umenia 60. a 70. rokov 20. storočia. Antiinštitucionálne gesto, typické pre umelca avantgardy, zdá sa, naďalej prežíva v Mlynárčikovej inštitucionálnej SNG-antipatii. Tú však možno trochu šalamúnsky, zároveň však legitímne akvizične preklenúť vzhľadom na (autorsky) kolektívny a zároveň efemérny charakter jeho akčných diel. Mlynárčikove akcie-slávnosti zo začiatku 70. rokov boli kolektívne koncipovanými udalosťami na rozhraní umenia a života, hry, opiáša a sekulárnej slávnosti, ktorej účastníci boli zároveň konzumentmi i spoluvorcami improvizovanej akcie. Medzi účastníkmi-spoluvorcami bol obyčajne fotograf, ktorý umožnil preniesť skúsenostnú udalosť cez jedinečnosť chvíle, zvečniť efemérne. Takýmto fotografom bol (nielen v prípade Mlynárčikových akcií) Miloš Vančo, ktorého tvorba je príležitosťou získať stopu Mlynárčikovej akcie do zbierok SNG prostredníctvom autorskej fotografickej reportáže. Dva nové fotografické súbory majú teda vlastne v zbierkach SNG dvojaké opodstatnenie. Sú záznamom dvoch asi najvýznamnejších efemérnych akcií-slávností Alexa Mlynárčika a zároveň svojbytnou fotografickou reportážou – dielom fotografa-reportéra, ktorý počnúc 60. rokmi príležitostne dokumentoval výstavy, akcie a alternatívne podujatia svojich generačných spolupútnikov. Keďže vstupnou motiváciou akvizičnej voľby je „pokrytie“ zatiaľ nezastúpeného Mlynárčika, budú oba súbory (inak prislúchajúce skôr do zbierky fotografie) súčasťou Zbierky iných médií. (PH)

Zbierka fotomédií



Boris Németh (1979)

† Slovakia I'm lovin it. I. - VI. 2007 - 2010

Fine art print, 6 ks / 50 × 75 cm

Značené na zadnej strane vpravo dole ceruzou: Boris Németh, Slovakia I'm lovin it

Prír. č. 22 - 27/2010; inv. č. UP-DK 3924 - 3929

Boris Németh podobne ako ďalší slovenskí fotografi mladšej a strednej generácie (Martin Kollár, Andrej Balco, Lucia Nimcová, Jozef Ondzik, Martin Marenčin) sa predstavuje ako *street photographer* (alebo skôr *country photographer*?), zaznamenáva vizuálne pozoruhodnosti, nesúladnosti, mimovoľné nedorozumenia v konštelácii ľudí a vecí. Uhol záberu niekedy smeruje ponad horizont, do priestoru, kde sa odohrávajú efemérne deje, zdôrazňuje sa moment komunikácie (textovej, fónickej), odkazu do „iných sfér“, dokonca istej transcencie (ale skôr v ironickom zmysle). Boris Németh ako pohotový fotožurnalista má zmysel pre paradoxy, ale jeho najlepšie snímky obsahujú jemné významové nuansy, vďaka ktorým postupne vzniká iná, viac sublimovaná výpoveď o Slovensku - produkte a zároveň „obete“ spoločenskej transformácie po roku 1989.

Viliam Malík (1912)

Na besede (Muzikanti). Okolo 1934

Čiernobiela fotografia, 31,7 × 30,5 cm

Značené za zadnej strane vpravo dole fixkou: „Beseda“ 1934, f: Viliam Malík Bratislava

Prír. č. 28/2010; inv. č. UP-DK 3930

Pomník Milana Rastislava Štefánika I. - V. 1938

Čiernobiela fotografia, 4 × (33,5 × 25 cm), 24,3 × 18 cm

Značené na zadnej strane pečiatkou: foto Viliam Malík; perom: f. V. Malík 1938

Prír. č. 29 - 33/2010; inv. č. UP-DK 3931 - UP-DK 3935

Hydrocentrála v Ladcoch. 1936 - 1940

Čiernobiela fotografia, 39,7 × 29,8 cm

Značené na zadnej strane pečiatkou: foto Viliam Malík

Prír. č. 34/2010; inv. č. UP-DK 3936

Drahotín Šulla (1932)

Poschodie. 1962

Čiernobiela fotografia, 30,2 × 39,7 cm

Značené na prednej strane vpravo dole fixkou: D. Šulla; na zadnej strane pečiatkou: Foto Drahotín Šulla

Prír. č. 35/2010; inv. č. UP-DK 3937

Novostavba. 1964

Čiernobiela fotografia, 39,9 × 23,2 cm

Značené na prednej strane vpravo dole fixkou: D. Šulla; na zadnej strane pečiatkou: Foto Drahotín Šulla

Prír. č. 36/2010; inv. č. UP-DK 3938

Pocta životu. 1965

Čiernobiela fotografia, 40 × 30,1 cm

Značené na prednej strane vpravo dole: D. Šulla; na zadnej strane pečiatkou: Drahotín Šulla

Prír. č. 37/2010; inv. č. UP-DK 3939

Nevidomý generál. 1967

Čiernobiela fotografia, 39,5 × 24,8 cm

Značené na prednej strane vpravo dole fixkou: D. Šulla; na zadnej strane pečiatkou: Drahotín Šulla

Prír. č. 38/2010; inv. č. UP-DK 3940

Slepec. 1966

Čiernobiela fotografia, 38,9 × 29 cm

Značené na prednej strane vpravo dole fixkou: D. Šulla; na zadnej strane pečiatkou: Drahotín Šulla

Prír. č. 39/2010; inv. č. UP-DK 3941

Veľké pranie. 1974

Čiernobiela fotografia, 28,7 × 38,6 cm

Značené na prednej strane vpravo dole fixkou D. Šulla 1974; na zadnej strane papierová nálepka: Drahotín Šulla, AFIAP

Prír. č. 40/2010; inv. č. UP-DK 3942

Nákup za symbolickú cenu zo súkromnej zbierky Ivana Kozáčka

Bogdan Ivan (1942)

Portrétna štúdiá. 70. roky 20. storočia

Čiernobiela fotografia, 37,1 × 26,7 cm

Značené na zadnej strane perom: foto: Ivan Bogdan; pečiatkami: Galéria Fotografie Ivana Kozáčka Bratislava (GAFIK); Zväz slovenských fotografov (ZSF)

Prír. č. 56/2010; inv. č. UP-DK 3943

Z letnej nedele. 70. - 80. roky 20. storočia

Čiernobiela fotografia, 38 × 26,4 cm

Značené na zadnej strane ceruzou: Ivan Bogdan; pečiatkami: GAFIK; ZSF

Prír. č. 57/2010; inv. č. UP-DK 3944

Otokar Brezina (1930)

Malá oprava. 60. roky 20. storočia

Čiernobiela fotografia, 29,7 × 30,3 cm

Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto: Otokar Brezina

Prír. č. 58/2010; inv. č. UP-DK 3945

- Ladislav Eliáš (1940)
 Pretváranie krajiny. 60. – 70. roky 20. storočia
 Čiernobiela fotografia, 40,5 × 29,2 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto:
 Ladislav Eliáš
 Prír. č. 59/2010; inv. č. UP-DK 3946
- Igor Grossmann (1924)
 Sťahovanie dreva. 1964
 Čiernobiela fotografia, 39,9 × 30,3 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto © Igor
 Grossmann
 Prír. č. 60/1010; inv. č. UP-DK 3947
- Metamorfózy. 1984
 Čiernobiela fotografia, 28,9 × 39,4 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto © Igor
 Grossmann
 Prír. č. 61/2010; inv. č. UP-DK 3948
- Metamorfózy skla – Kaligram. 80. roky 20. storočia
 Čiernobiela fotografia, 40,3 × 29,7 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkou: Foto © Igor Grossmann
 Prír. č. 62/2010; inv. č. UP-DK 3949
- Karol Kállay (1926)
 Samarkand. 1976
 Čiernobiela fotografia, 29,9 × 40 cm
 Značené vpredu ceruzou: Samarkand 1976; na zadnej strane
 perom: Karol Kállay; pečiatkami: GAFIK; ZSF
 Prír. č. 63/2010; inv. č. UP-DK 3950
- Taškent. 1976
 Čiernobiela fotografia, 39,9 × 29,9 cm
 Značené vpredu ceruzou: Taškent 1976; na zadnej strane
 perom: Karol Kállay; pečiatkami: GAFIK; ZSF
 Prír. č. 64/2010; inv. č. UP-DK 3951
- Los Angeles. 1982
 Čiernobiela fotografia, 29,6 × 39,9 cm
 Značené vpredu ceruzou: Los Angeles 1982; na zadnej strane
 perom: Karol Kállay; pečiatkami: GAFIK; ZSF
 Prír. č. 65/2010; inv. č. UP-DK 3952
- Čína. 1984
 Čiernobiela fotografia, 29,9 × 39,8 cm
 Značené vpredu ceruzou: Čína 1984; na zadnej strane perom:
 Karol Kállay; pečiatkami: GAFIK; ZSF
 Prír. č. 66/2010; inv. č. UP-DK 3953
- Z komárňanských lodeníc. 1957
 Čiernobiela fotografia, 30 × 39,8 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: Photo © Karol Kállay;
 GAFIK; ZSF
 Prír. č. 67/2010; inv. č. UP-DK 3954
- Eva Kamenická-Lengyelová (?)
 Malé prádlo. 60. – 70. roky 20. storočia
 Čiernobiela fotografia, 23,6 × 39,5 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Eva Kamenická;
 GAFIK; ZSF; perom: Lengyelová, „Malé prádlo“; ceruzou: PKO
 Prír. č. 68/2010; inv. č. UP-DK 3955
- Ján Kobza (1946)
 Bez názvu. Okolo 1966
 Hnedotónovaná fotografia, 30,3 × 25,5 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; ceruzou:
 Jano Kobza
 Prír. č. 69/2010; inv. č. UP-DK 3956
- Periféria IV. 1964 – 1966
 Čiernobiela fotografia, 38,7 × 28,3 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; perom: Jano
 Kobza
 Prír. č. 70/2010; inv. č. UP-DK 3957
- Periféria VIII. 1964 – 1966
 Čiernobiela fotografia, 24 × 30,5 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; ceruzou:
 Ján Kobza
 Prír. č. 71/2010; inv. č. UP-DK 3958
- Periféria XII. 1964 – 1966
 Hnedotónovaná fotografia, 27,9 × 39,2 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; AMFO;
 perom: Jano Kobza
 Prír. č. 72/2010; inv. č. UP-DK 3959
- Nezáujem. 1968
 Čiernobiela fotografia, 26,6 × 35,6 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF
 Prír. č. 73/2010; inv. č. UP-DK 3960
- František Lauff (1915)
 Stopy. 1964
 Čiernobiela fotografia, 29,8 × 39,7 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: Fotoklub PKO; GAFIK;
 ZSF; František Lauff
 Prír. č. 74/2010; inv. č. UP-DK 3961
- Mníšky. Nedat.
 Čiernobiela fotografia, 37,4 × 28,6 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF;
 Veszprémmegyei Bakony Fotoklub; František Lauff
 Prír. č. 75/2010; inv. č. UP-DK 3962
- J. Litár (?)
 Mačiatka. 1940
 Čiernobiela fotografia, 28,4 × 39,1 cm
 Značené na zadnej strane perom: J. Litár, Bratislava;
 pečiatkami: Vystavené na IX. členskej výstave Fotokupiny
 KSTL v Bratislave December 1941; GAFIK; Fotoklub slovenských
 turistov Bratislava; ZSF
 Prír. č. 76/2010; inv. č. UP-DK 3963

Ivan Lužák (1939)
Interkamera '81. 1981
Čiernobiela fotografia, 38,8 × 29,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Ivan Lužák
Prír. č. 77/2010; inv. č. UP-DK 3964

Obchodný dom. 1. polovica 80. rokov 20. storočia
Čiernobiela fotografia, 39 × 29,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto Ivan
Lužák
Prír. č. 78/2010; inv. č. UP-DK 3965



Štefan Morávka (1908)
† Bez názvu. 40. roky 20. storočia
Čiernobiela fotografia, 29,5 × 20,1 cm
Značené na zadnej strane perom: Štefan Morávka; pečiatkami:
GAFIK; ZSF
Prír. č. 79/2010; inv. č. UP-DK 3966

Otakar Nehera (1917)
Smútočný sprievod. Žitný ostrov. 1964
Čiernobiela fotografia, 11,7 × 39,3 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; © Nehera
Otakar
Prír. č. 80/2010; inv. č. UP-DK 3967

Alexander Novotný (1938 ?)
Stari priatelia. 1964
Čiernobiela fotografia, 40 × 21,1 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; ceruzou:
Alexander Novotný
Prír. č. 81/2010; inv. č. UP-DK 3968

Eduard Pavlačka (1931 – 1971)
Sedemnáštroční. Štyria. 1967
Čiernobiela fotografia, 39,4 × 28,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto: Eduard Pavlačka;
GAFIK; ZSF
Prír. č. 82/2010; inv. č. UP-DK 3969

Človek. 1969
Čiernobiela fotografia, 29,3 × 39,7 cm
Značené na zadnej strane perom: Edo Pavlačka; pečiatkami:
GAFIK; ZSF; Fotosalón Vítkovice 70 ČSSR
Prír. č. 83/2010; inv. č. UP-DK 3970

Bez názvu. 1959 – 1971
Čiernobiela fotografia, 39,9 × 30,3 cm
Značené na zadnej strane perom: Ing. Eduard Pavlačka;
pečiatkami: GAFIK; ZSF
Prír. č. 84/2010; inv. č. UP-DK 3971

Bez názvu. 1959 – 1971
Čiernobiela fotografia, 29,5 × 38,5 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto: Eduard Pavlačka;
GAFIK; ZSF
Prír. č. 85/2010; inv. č. UP-DK 3972

Občerstvenie. 1959 – 1967
Čiernobiela fotografia, 39,2 × 28,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Mezinárodní přehlídka
fotoklubů, Vsetín – Československo; GAFIK; ZSF
Prír. č. 86/2010; inv. č. UP-DK 3973

Dvojportrét II. 1959 – 1971
Čiernobiela fotografia, 29,1 × 39,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto: Eduard Pavlačka;
GAFIK; ZSF
Prír. č. 87/2010; inv. č. UP-DK 3974

Portrét IX. 1959 – 1971
Čiernobiela fotografia, 38,7 × 29,1 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Veszprémmegyei
Bakony Fotoklub; Foto: Eduard Pavlačka; GAFIK; ZSF
Prír. č. 88/2010; inv. č. UP-DK 3975

Pred vystúpením. 1959 – 1966
Čiernobiela fotografia, 38,8 × 29,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; ceruzou:
Eduard Pavlačka
Prír. č. 89/2010; inv. č. UP-DK 3976

Rozhovor. 1959 – 1971
Čiernobiela fotografia, 28,7 × 38,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Interfoto festival, Trešň
– ČSSR; GAFIK; ZSF, ceruzou: Eduard Pavlačka
Prír. č. 90/2010; inv. č. UP-DK 3977

Stanislav Pekár (1938)
 Život a krása dreva. Koniec 60. rokov 20. storočia
 Čiernobiela fotografia, 39,7 × 29,5 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Stanislav Pekár;
 ZSF; GAFIK
 Prír. č. 91/2010; inv. č. UP-DK 3978



Pavol Poljak (1911)
 † Bez názvu (Slavín). Okolo 1960
 Čiernobiela fotografia, 39,8 × 29,4 cm
 Značené na zadnej strane ceruzou: Poljak
 Prír. č. 92/2010; inv. č. UP-DK 3979

Cigánsky listonoš. Okolo 1967
 Čiernobiela fotografia, 39,9 × 30 cm
 Značené na zadnej strane perom: Pavol Poljak; pečiatkou:
 GAFIK
 Prír. č. 93/2010; inv. č. UP-DK 3980

MHD. Okolo 1967
 Čiernobiela fotografia, 30,3 × 24 cm
 Značené na zadnej strane perom: Pavol Poljak; pečiatkou:
 GAFIK
 Prír. č. 94/2010; inv. č. UP-DK 3981

Otcovská láska... Okolo 1967
 Čiernobiela fotografia, 40 × 30,1 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkou: GAFIK; nálepka s nápisom
 Pavol Poljak
 Prír. č. 95/2010; inv. č. UP-DK 3982

Rodina. Okolo 1967
 Čiernobiela fotografia, 40,5 × 30,2 cm
 Značené na zadnej strane perom: Pavol Poljak; pečiatkou:
 GAFIK
 Prír. č. 96/2010; inv. č. UP-DK 3983

Palier. 60. roky 20. storočia
 Čiernobiela fotografia, 29,9 × 23,9 cm
 Značené na zadnej strane perom: Pavol Poljak; pečiatkou:
 GAFIK
 Prír. č. 97/2010; inv. č. UP-DK 3984

Spevácky súbor. Okolo 1967
 Čiernobiela fotografia, 29,7 × 39,8 cm
 Značené na zadnej strane perom: Pavol Poljak; pečiatkou:
 GAFIK
 Prír. č. 98/2010; inv. č. UP-DK 3985

Viliam Pribyl (1913)
 Bez názvu. 1954 – 1969
 Čiernobiela fotografia, 29,9 × 40,6 cm
 Značené na zadnej strane perom: Pribyl; pečiatkami: GAFIK;
 ZSF
 Prír. č. 99/2010; inv. č. UP-DK 3986

Bez názvu. 1954 – 1969
 Čiernobiela fotografia, 30,1 × 39,7 cm
 Značené na zadnej strane ceruzou: Pribyl; pečiatkami: GAFIK;
 ZSF
 Prír. č. 100/2010; inv. č. UP-DK 3987

František Rajecký (1943)
 Chvíľa oddychu. 70. roky 20. storočia
 Čiernobiela fotografia, 30,3 × 30,5 cm
 Značené na zadnej strane perom: František Rajecký;
 pečiatkami: GAFIK; ZSF
 Prír. č. 101/2010; inv. č. UP-DK 3988

Magdaléna Robinsonová (1924)
 Vrana na horách. 1960
 Čiernobiela fotografia, 12,7 × 30,3 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF;
 Fotografovala Magdaléna Robinsonová
 Prír. č. 102/2010; inv. č. UP-DK 3989

Zaslúžilý umelec Alexander Trizuljak. Okolo 1970
 Čiernobiela fotografia, 39,9 × 29,9 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: Magdaléna
 Robinsonová; GAFIK; ZSF
 Prír. č. 103/2010; inv. č. UP-DK 3990

Pavol Schramko (1951)
 Krajina I. Nedat.
 Čiernobiela fotografia, 17,4 × 39,4 cm
 Značené na zadnej strane pečiatkami: Pavol Schramko;
 Fotofórum; ZSF; GAFIK
 Prír. č. 104/2010; inv. č. UP-DK 3991

- Viera Sláviková (1946)
Formácia. 1983
Čiernobiela fotografia, 30,1 × 37,3 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Viera Sláviková; ZSF
Prír. č. 105/2010; inv. č. UP-DK 3992
- Milenci. 1983
Červenotónovaná fotografia, 36,8 × 30,3 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Viera Sláviková
Prír. č. 106/2010; inv. č. UP-DK 3993
- Rozpomínanie. 1984
Čiernobiela fotografia, 37,1 × 30,3 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Viera Sláviková
Prír. č. 107/2010; inv. č. UP-DK 3994
- Súhvezdie osamelosti. 1985
Čiernobiela fotografia, 36,4 × 30,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Viera Sláviková; ZSF
Prír. č. 108/2010; inv. č. UP-DK 3995
- Jozef Šťastný (1936)
Sestry. Okolo 1967
Čiernobiela fotografia, 39,4 × 28,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto: Jozef Šťastný
Prír. č. 109/2010; inv. č. UP-DK 3996
- Štefan Tamáš (1917)
Asfaltéri. 1937 – 1939
Čiernobiela fotografia, 24,2 × 17,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Fotografoval Štefan Tamáš; ZSF
Prír. č. 110/2010; inv. č. UP-DK 3997
- Po daždi. 1937
Čiernobiela fotografia, 24,3 × 17,9 cm
Značené na zadnej strane perom: Štefan Tamáš; pečiatkami: GAFIK; ZSF
Prír. č. 111/2010; inv. č. UP-DK 3998
- Rybárove topánky. 1939
Čiernobiela fotografia, 24,2 × 17,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Fotografoval Štefan Tamáš; ZSF
Prír. č. 112/2010; inv. č. UP-DK 3999
- Prechádzka mestom. 1940
Čiernobiela fotografia, 23,8 × 17,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Fotografoval Štefan Tamáš; ZSF
Prír. č. 113/2010; inv. č. UP-DK 4000
- Július (Gyula) Tóthpál (1941)
Elementárna symetria. 70. roky 20. storočia
Čiernobiela fotografia, 39 × 28 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Foto Tóthpál Július; ZSF
Prír. č. 114/2010; inv. č. UP-DK 4001
- Ulica... Okolo 1968
Čiernobiela fotografia, 27,3 × 39,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; Foto Tóthpál Július; ZSF
Prír. č. 115/2010; inv. č. UP-DK 4002
- Nesmelé začiatky. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 39,7 × 29,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto Tóthpál Július; GAFIK; ZSF
Prír. č. 116/2010; inv. č. UP-DK 4003
- Miroslav Tuleja (1942)
Delegátka svetového festivalu mládeže a študentstva v Havane. 1978
Čiernobiela fotografia, 30 × 39,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Galéria Fotoklubu Nova Košice; ceruzou: Foto: Miroslav Tuleja
Prír. č. 117/2010; inv. č. UP-DK 4004
- Školáčky zo Santiaga de Cuba. 1978
Čiernobiela fotografia, 38,7 × 27,2 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; ceruzou: Foto: Miroslav Tuleja
Prír. č. 118/2010; inv. č. UP-DK 4005
- V maminom bezpečí. Kuba. 1978
Čiernobiela fotografia, 30 × 39,6 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Galéria Fotoklubu Nova Košice; ceruzou: Foto: Miroslav Tuleja
Prír. č. 119/2010; inv. č. UP-DK 4006
- Tibor Lengyel (1938 – 1988)
Zo súboru Z parku. Okolo 1973
Čiernobiela fotografia, 39 × 29,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: GAFIK; ZSF; Foto: Tibor Lengyel
Dielo zapísané ako dar.
Prír. č. 168/2010; inv. č. UP-DK 4051
- Súbor 63 čiernobielych a 2 farebne tónovaných fotografií rôznych autorov predstavuje výber z prvej časti daru (resp. nákupu za symbolickú cenu) od známeho slovenského fotografa Ivana Kozáčka. Snímky tvorili súčasť Kozáčkovej súkromnej zbierky fotografie, ktorú si vytvoril počas svojho aktívneho pôsobenia vo Zväze slovenských fotografov (ako zakladajúci člen, dlhoročný predseda a spoluorganizátor výstav). Výber do zbierky obsahuje diela známych i menej známych autorov (zväčša slovenských amatérov) zo 60. – 80. rokov 20. storočia, výnimočne i diela zo 40. rokov. Fotografie zastupujú viaceré žánre (dokument, reportáž, výtvarne orientovanú fotografiu) a obsahujú rôznu tematiku (portrét, scény z ulice, krajinárske a prírodné motívy, abstraktné

motívy, figurálne kompozície a i.). Z jednotlivých autorov nebola doteraz väčšina v zbierke zastúpená vôbec (Brezina, Eliáš, Kamenická-Lengyelová, Lauff, Lengyel, Litár, Morávka, Pribyl, Rajecký, Schramko, Šťastný, Tóthpál a Tuleja) a viacerí iba čiastočne dielami z iných období a žánrov (Bogdan, Grossmann, Lužák, Nehera, Novotný, Pekar, Poljak, Robinsonová, Sláviková). Všetky diela sú označené pečiatkou Galéria fotografie Ivana Kozáčka Bratislava (GAFIK) a pečiatkou Zväz slovenských fotografov (ZSF). (LA)

Dary

Pomerne rozsiahly súbor fotografií z vlastnej tvorby fotografa Ivana Kozáčka (1923) tvorí druhú časť daru autora Slovenskej národnej galérii. Ivan Kozáček pôsobil od roku 1952 ako výtvarný redaktor v družstve Tvar a od roku 1955 v Ústave zdravotnej výchovy Bratislave. V rokoch 1968 – 1978 zastupoval ZSF v československom Komitáte FIAP. Bol činný ako publicista a člen redakcií *Revue fotografie*, *Výtvarníctvo*, *Fotografia Film* a i. Od 40. rokov pracoval v rôznych komisiách a poradných zboroch pre fotografiu, v organizovaní a vo výchove fotografického dorastu. Bol spoluzakladateľom Fototribúny a súhrnných prehľadok amatérskej fotografickej tvorby. Ako aktívny fotograf sa od roku 1942 venoval širokej škále motívov, najviac však krajinárskej fotografii, spoločenskému daniu a verejným podujatiam. Výber 44 čiernobielych fotografií predstavuje prehľad autorovej tvorby zo 40. – 70. rokov 20. storočia. Snímky obsahujú rôzne témy (voľná a mestská krajina, mestské zátišia, žánrové snímky z bratislavských ulíc, oslavy a sprievody, portréty, propagačné snímky zo zdravotníctva, životné prostredie, móda a i.) najmä vo forme reportáže a dokumentu, v menšej miere aj ako fotografie výtvarne a výtvarne štylizované (architektúra, kultúrne podujatia). (LA)

Ivan Kozáček (1923)

Podtatranská krajina (Podtatranský motív). 1944
Čiernobiela fotografia, 29,5 × 39,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček, Bratislava; GAFIK
Prír. č. 120/2010; inv. č. UP-DK 4007

Leknínové jazierko v Bratislave. 1946
Čiernobiela fotografia, 39,5 × 29,6 cm
Značené na zadnej strane perom: Ivan Kozáček; pečiatkou: GAFIK
Prír. č. 121/2010; inv. č. UP-DK 4008

Hliadka na Dunaji. 1949
Čiernobiela fotografia, čiernobiela fotografia, 39,6 × 29,7 cm
Značené na zadnej strane perom: Ivan Kozáček; pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 122/2010; inv. č. UP-DK 4009

Holuby na balkóne. 1952
Čiernobiela fotografia, 29,8 × 39,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 123/2010; inv. č. UP-DK 4010

Zo starej uličky (Baštová). 1953
Čiernobiela fotografia, 39,4 × 29,4 cm
Značené na zadnej strane perom: Ivan Kozáček; pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 124/2010; inv. č. UP-DK 4011

Asfaltéri. 1955
Čiernobiela fotografia, 29,8 × 36,1 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 125/2010; inv. č. UP-DK 4012

Daždivé leto (Pohronská krajina). 1956
Čiernobiela fotografia, 29,8 × 39,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 126/2010; inv. č. UP-DK 4013

Pohľad na Bratislavu. 1956
Čiernobiela fotografia, 29,4 × 39,2 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 127/2010; inv. č. UP-DK 4014

Pohľad zo Slavína. 1956
Čiernobiela fotografia, 29,6 × 39,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 128/2010; inv. č. UP-DK 4015

U zubára. 1956
Čiernobiela fotografia, 40 × 29,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 129/2010; inv. č. UP-DK 4016

Stará Bratislava (Podhradie). 1958
Čiernobiela fotografia, 39,7 × 29,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 130/2010; inv. č. UP-DK 4017

Prvá panelová stavba. Bratislava. 1960
Čiernobiela fotografia, 38 × 28 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 131/2010; inv. č. UP-DK 4018

Psí život – psie starosti... 1960
Čiernobiela fotografia, 29,3 × 38,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 132/2010; inv. č. UP-DK 4019

Slavín. Ohňostroj. 1960
Čiernobiela fotografia, 37,6 × 26,6 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček; GAFIK
Prír. č. 133/2010; inv. č. UP-DK 4020



† Zaujaté krásou. 1960
Čiernobiela fotografia, 29,4 × 38,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 134/2010; inv. č. UP-DK 4021

Autopotrét. 1962
Čiernobiela fotografia, 39,5 × 29,6 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 135/2010; inv. č. UP-DK 4022

Akt I. 1963
Čiernobiela fotografia, 39,5 × 29,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 136/2010; inv. č. UP-DK 4023

Infúzia (Po operácii). 1963
Čiernobiela fotografia, 39,1 × 29,5 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 137/2010; inv. č. UP-DK 4024

Karlove Vary. Hlavný prameň. 1963
Čiernobiela fotografia, 39,8 × 29,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 138/2010; inv. č. UP-DK 4025

Tri sestry. 1964
Čiernobiela fotografia, 29,8 × 39,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
V. Internationale Photoausstellung in Linz 1964; GAFIK
Prír. č. 139/2010; inv. č. UP-DK 4026

Vernisáž v Dome umenia. 1966
Čiernobiela fotografia, 39,4 × 29,3 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 140/2010; inv. č. UP-DK 4027

Čajky. 1968
Čiernobiela fotografia, 29,5 × 39,6 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 141/2010; inv. č. UP-DK 4028

Na kúpalisku. 1968
Čiernobiela fotografia, 39,2 × 29,1 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 142/2010; inv. č. UP-DK 4029

Odpočinok na kúpalisku. 1969
Čiernobiela fotografia, 29,4 × 38,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 143/2010; inv. č. UP-DK 4030

Majú malý stan. 1970
Čiernobiela fotografia, 29,8 × 39,5 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 144/2010; inv. č. UP-DK 4031

Rozhovor. 1970
Čiernobiela fotografia, 29,3 × 39,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 145/2010; inv. č. UP-DK 4032

Ujo Martiš. 1971
Čiernobiela fotografia, 39,5 × 28,7 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 146/2010; inv. č. UP-DK 4033

Most SNP. 1973
Čiernobiela fotografia, 39,6 × 24,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 147/2010; inv. č. UP-DK 4034

Detail mosta SNP. 1974
Čiernobiela fotografia, 39,3 × 21,3 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 148/2010; inv. č. UP-DK 4035

Kontrasty. 1974
Čiernobiela fotografia, 39 × 29 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 149/2010; inv. č. UP-DK 4036

Most SNP. 1974
Čiernobiela fotografia, 39,6 × 25,9 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 150/2010; inv. č. UP-DK 4037

Most SNP – Bratislava. 1974
Čiernobiela fotografia, 39,5 × 25,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 151/2010; inv. č. UP-DK 4038

Trenčín – mesto módy. 1977
Čiernobiela fotografia, 28,3 × 38,6 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 152/2010; inv. č. UP-DK 4039

Cintorín panelov v Dúbravke. 1982
Čiernobiela fotografia, 28,3 × 39 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 153/2010; inv. č. UP-DK 4040

Ujko Kresak zo SNG. 1952 – 1953
Čiernobiela fotografia, 29,4 × 22,2 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 154/2010; inv. č. UP-DK 4041

Inkontramento (stretnutie). 1959
Čiernobiela fotografia, 29,8 × 39,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 155/2010; inv. č. UP-DK 4042

Kurizanti... 1970 – 1971
Čiernobiela fotografia, 27,8 × 40,2 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 156/2010; inv. č. UP-DK 4043

1. máj študentov. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 27,2 × 38,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 157/2010; inv. č. UP-DK 4044

Bozk na objednávku (Bratislavské svadby v radnici). Nedat.
Čiernobiela fotografia, 29,3 × 39,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK; Premfoto Přelouč
Prír. č. 158/2010; inv. č. UP-DK 4045

Dievčatá a psík. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 39 × 29,6 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 159/2010; inv. č. UP-DK 4046

Kamarátky. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 39,4 × 28,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 160/2010; inv. č. UP-DK 4047

Protest. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 39,7 × 29,8 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 161/2010; inv. č. UP-DK 4048

Stano Pekár. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 39,3 × 29,4 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Foto © Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 162/2010; inv. č. UP-DK 4049

Starostlivá priateľka. Nedat.
Čiernobiela fotografia, 28,6 × 38,5 cm
Značené na zadnej strane pečiatkami: Autor: Ivan Kozáček;
GAFIK
Prír. č. 163/2010; inv. č. UP-DK 4050

Súbor talianskej cestopisnej fotografie

Do Zbierky fotomédií bol taktiež darovaný súbor 126 fotografií na albumínovom papieri nalepených na béžovom kartóne, pochádzajúcich z Talianska z 2. polovice 19. storočia. Snímky predstavujú pohľady na panorámy vybraných talianskych miest (Benátky, Bologna, Florencia, Janov, Neapol, Pisa, Pompeje, Rím) a ich architektonické dominanty – stredoveké až barokové exteriéry a interiéry kostolov, mestských palácov a vidieckych vil, kaplniek, škôl a akadémií, veží alebo mestských brán – taktiež pohľady na antické ruiny, archeologické lokality, priestory námestí, ulíc a prístavov a ojedinele i žánrové scény a reprodukcie malieb. Fotografie sú čiernobiele s jemným žltohnedým nádychom, výnimočne sú tónované i domodra alebo dozelená. Takmer všetky fotografie majú na dolnom okraji rôzne číselné označenia a názvy popisujúce obsah fotografie (ktorý však nie je vždy presný); v niektorých prípadoch i meno autora. V rámci súboru bolo doteraz identifikovaných 8 autorov: James Anderson, Achille Mauri, Carlo Naya, Alfred Noack, Carlo Ponti, Pietro Poppi (Zn. Fotografia dell' Emilia Bologna), Giorgio Sommer a Enrico Van Lint. Autorstvo ostatných fotografií je zatiaľ neznáme. Väčšina diel má rámcové rozmery 20 × 25 cm s kartónom približne 33 × 43 cm.

Z hľadiska žánru ide o cestopisnú fotografiu, ktorá bola pomerne rozšírená od polovice 19. storočia, súvisela s rozvíjajúcimi sa modernými formami cestovania a taktiež s počiatkami systematického dokumentovania („popisovania“) známych i neznámych krajov v Taliansku, ostatnej Európe aj inde vo svete (Severná Amerika, Stredný a Ďaleký východ atď.). Fotografie na albumínovom papieri predstavovali novú podobu hromadne „tlačenej“ (kopírovanej) fotografie; jednotlivé snímky mohli byť publikované a predávané samostatne alebo v tematických albumoch (často s dielami od rôznych autorov). Presný pôvod súboru diel je zatiaľ nejasný; existuje však domnienka, že fotografie boli súčasťou bohatej umeleckohistorickej knižnice šľachtickej rodiny Steiger-Zamojsky, ktorá bola v roku 1945 skonfiškovaná a v priebehu 50. a 60. rokov 20. storočia po rozdrobení na viacero častí čiastočne i zničená. V Zbierke fotomédií sa diela tohto typu a proveniencie doposiaľ nenachádzali. Fotografie boli odborné posúdené z hľadiska určenia techniky a ďalej budú predmetom bádania za účelom zistenia pôvodu diel a dohľadania chýbajúceho autorstva. (LA)



Carlo Naya (1816 – 1882)
 † Benátky. Bazilika sv. Marka. 1857 – 1882
 Fotografia na albumínovom papieri na kartóne, 18,9 × 24 cm
 (kartón 32,9 × 43,8 cm)
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie: Venezia Basilica
 di S. Marco

Prír. č. 189/2010; inv. č. UP-DK 4072



Alfred Noack (1833 – 1895)
 † Janov. Prístav. 1860 – 1895
 Fotografia na albumínovom papieri na kartóne, 20,2 × 25,9 cm
 (kartón 33 × 43,7 cm)
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie: 761 Genova Il
 Porto

Prír. č. 224/2010; inv. č. UP-DK 4107



Pietro Poppi (1833 – 1914) | Fotografia dell' Emilia Bologna
 † Bologna. Palác della Cassa di Risparmio. 1867 – 1907
 Fotografia na albumínovom papieri na kartóne, 26,6 × 20,4 cm
 (kartón 43,7 × 33 cm)

Značené vpredu na dolnom okraji fotografie: Bologna No = 202.
 Palazzo della Cassa di Risparmio. Fotog dell'Emilia Bologna
 Prír. č. 173/2010; inv. č. UP-DK 4056



Giorgio Sommer (1834 – 1914)
 † Neapol. Castel dell'Ovo. 1857 – 1890
 Fotografia na albumínovom papieri na kartóne, 20,7 × 25,4 cm
 (kartón 32,3 × 43,9 cm)
 Značené vpredu na dolnom okraji fotografie: 11121 Castello dell'
 Ovo (Napoli) G. Sommer – Napoli
 Prír. č. 179/2010; inv. č. UP-DK 4062

Zbierky architektúry, užitkového umenia a dizajnu

(diela boli získané do zbierok na zasadnutí Komisie pre tvorbu zbierok 23. novembra 2010)

Kurátorky: Vladimíra Büngerová, Dagmar Poláčková

Karel Teige (1900 – 1951)

Laco Novomeský – Otvorené okná. 1935

Papier, tlač, 18 × 14 cm

Neznačené

Prír. č. 42/2010; inv. č. P UP 3281

Dielo získané nákupom

Karel Teige (1900 – 1951) bol jednou z najvýznamnejších postáv českej medzivojnovovej avantgardy. Teoretik, neúnavný organizátor a tvorca osobitej formy novej typografie, autor mnohých koláží realizoval aj desiatky grafických návrhov na obálky kníh i časopisov. Obálka k Novomeského básnickej zbierke, vydané v edícii EMSA L. Mazáča ako jej 54. zväzok, prezentuje aktuálne Teigeho obdobie, formované jeho programovým zblížením sa so surrealizmom. Bola to práve aj osobnosť L. Novomeského, cez ktorú sa prostredie českej avantgardy spájalo s prostredím slovenským. Podobne ako pri tejto zbierke Teige, aj Toyen vyjadrila svoj rešpekt k Novomeskému tým, že prijala ponuku na výtvarnej spolupráci pri realizácii jedného z knižných vydaní autora (Romboid, 1932). Teigeho a Novomeského kniha *Otvorené okná* sa v zbierkach SNG zaradila medzi desiatku najvýznamnejších akvizícií v odbore knižnej grafiky. (DP)

Nina Weisslechnerová (1983)

sLOVEnsko I. – VIII. 2008

Akrylické sklenené platne, počítačová grafika, digitálna tlač, 50 × 70 cm

Značené: v dolnom rohu Nina Weisslechnerová, Zuzana Hašanová

Prír. č. 41/2010; inv. č. P UP 3282/1-8. Diela získané darom od autorky

Nina Weisslechnerová (1983) dosiahla od svojho nástupu na profesionálnu scénu niekoľko úspechov doma i v zahraničí práve sústredeným programom založeným na seriálovosti jednotlivých projektov. Sériá *sLOVEnsko* výrazne akcentovala princíp techniky počítačovej grafiky aj prostredníctvom realizácie diela formou digitálnej tlače, ozvláštnenej navyše i zamietnutím klasického nosiča grafiky – papiera. Autorka realizovala digitálnu tlač na podklad z akrylických sklenených platní v programovom koncepte revitalizácie tradície – nové technológie – nové materiály. Ďalším z posunov mimo hranice súčasnej konvencie grafického dizajnu boli významové posuny s čitateľnými odkazmi ku genderovej problematike, a to prostredníctvom odvolania sa na techniku výšivky ako aktivity čisto ženskej tradície. (DP)

Lubomír Blecha (1933 – 2009) – Emanuel Beránek (1899 – 1973)

Váza – tiene vrhnuté tiahnutím krdľom. 1957

Hutne tvarované sklo, fúkanie, 28 × 24,5 cm

Značené: L. Blecha 1957

Skláreň Škrdlovice (ČR)

Prír. č. 11/2010; inv. č. UP-DK 3922

Lubomír Blecha (1933 – 2009)

Váza-plod-hlava – malá alternatíva. 1961

Hutne tvarované sklo, fúkanie, 29 × 22,4 cm

Neznačené

Skláreň Škrdlovice (ČR)

Prír. č. 12/2010; inv. č. UP-DK 3923

Návrh na dekoratívny terč – Anténa – čakanie na signály Spasiteľa. 1956

Tempera na papieri, Ø 33,5 cm

Neznačené

Prír. č. 2/2010; inv. č. UP-DK 3913

Návrh dekoratívnej fľaše – Hlava – veľká alternatíva II.

Akvarel, ceruza na papieri, 42 × 29, 5 cm

Neznačené

Prír. č. 3/2010; inv. č. UP-DK 3914

Návrh na dekoratívny terč. 1956

Akvarel na papieri, Ø 32 cm

Neznačené

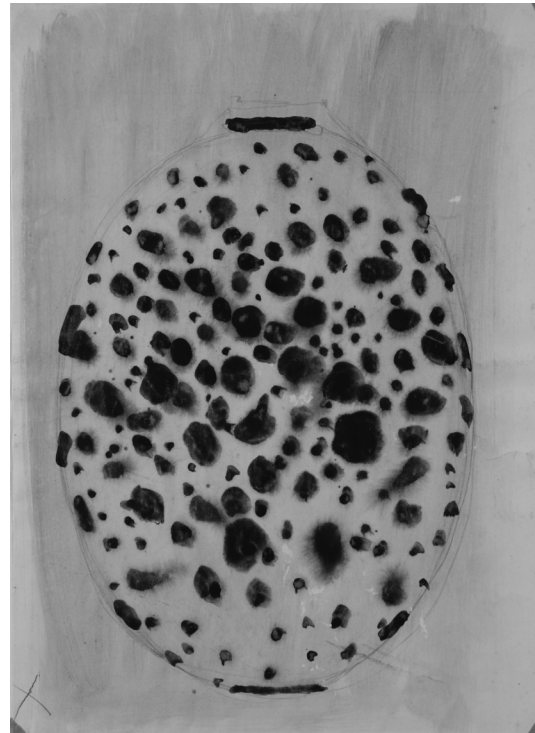
Prír. č. 4/2010; inv. č. UP-DK 3915

Návrh na dekoratívny terč. 1956

Akvarel na baliacom papieri – maľba do mokrého papiera, Ø 27,7 cm

Značené: Blecha, predná strana papierovej pasparty

Prír. č. 5/2010; inv. č. UP-DK 3916

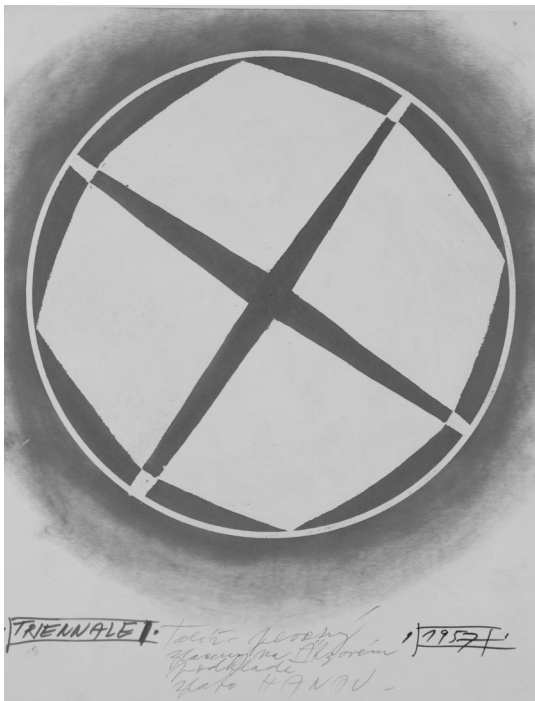


† Návrh na dekoratívnu vázu. 1957

Akvarel na papieri – maľba do mokrého papiera, 30 × 21,7 cm

Značené: Lubomír Blecha, zadná strana papierovej pasparty

Prír. č. 6/2010; inv. č. UP-DK 3917



↑ Návrh taniera s geometrickým motívom (Triennale Milano '57). 1957

Technika vymývanej kresby, gvaš, 39,5 × 30,5 cm
Neznačené

Prír. č. 7/2010; inv. č. UP-DK 3918

Návrh na zlatenú misu (Triennale Milano '57). 1956 - 1957

Technika vymývanej kresby, gvaš, 39,5 × 34,6 cm
Neznačené

Prír. č. 8/2010; inv. č. UP-DK 3919



↑ Návrh dekoratívnej vazy Jablko I. 1961

Akvarel a ceruza na papieri, 29 × 39,5 cm
Neznačené

Prír. č. 9/2010; inv. č. UP-DK 3920

Návrh dekoratívnej vazy Jablko I. 1961

Akvarel a ceruza na papieri, 31,8 × 39,6 cm
Neznačené

Prír. č. 10/2010; inv. č. UP-DK 3921

Akvizícia je doplnením kolekcie diel sklárskeho výtvarníka Lubomíra Blechu (1933 - 2009) o dve vázy a deväť návrhov dekoratívnych sklenených predmetov (vázy, terče a misky) z raného obdobia tvorby po absolvovaní štúdia v ateliéri Josefa Kaplického na Vysoké škole umeleckopriemyselnej v Prahe. V zbierke SNG sa nachádzajú Blechove diela úžitkového aj voľného umenia zo 60. - 80. rokov 20. storočia. Najnovšie akvizície dopĺňajú kolekciu o diela z konca 50. a začiatku 60. rokov a sú dokladom jedinečného narábania s farbou v sklenených dekoratívnych objektoch smerujúcich k autorovým neskorším sochárskym fúkaným objektom v skle. Tvarové riešenie váz dekoratívnych stolových objektov (Váza - tiene vrhnuté tiahnuším krdlom, 1957; Váza-plod-hlava - malá alternatíva, 1961) je inšpirované vegetatívnymi formami plodov (tzv. autorom nazvané „plody úrody“, hruška, tekvica, jablko a pod.). Prvá zo spomínaných váz bola vystavená v rámci medzinárodnej prezentácie československého skla na Expo '58 v Bruseli, kde študenti ateliéru J. Kaplického získali najvyššie ocenenie - Zlatú medailu.

Súčasťou akvizície okrem trojrozmerných sklenených objektov je súbor kresbových návrhov, abstraktných farebných riešení dekoratívnych predmetov (napr. pre Triennale '57 v Miláne, Expo '58 v Bruseli). Typickou pre dané obdobie autora je osobitá farebnosť asymetricky komponovaná na ploche objektov a predovšetkým sústredenie sa na hutne spracované, fúkané sklo, ktoré sa stáva pre Blechu dominujúcou sklárskou technikou aj v nasledujúcich rokoch. Obidve vázy boli vytvorené v sklárňach Škrdlovice (ČR), jedna v spolupráci s Emanuelom Beránkom. Od roku 1962 autor žil a tvoril na Slovensku, spolupracoval s viacerými sklárňami v Čechách a na Slovensku, hlavne s dnes už neexistujúcou sklárňou v Zlatne. (VB)

Akvizície Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v roku 2010

Nové osobné fondy

Osobný fond Konrád Švestka

Prír. č.: 740/2010

Dar

Rozsah: cca 0,125 bm

Stav spracovania: nespracované

Charakteristika:

- Rôzne tlače, predlohy (19. – zač. 20. storočia), 129 ks
- Skice (1866, s. d.), 2 ks
- Diplomy (1901, 1903), 2 ks



† AVU SNG, OF Konrád Švestka. Diplom Muzeálnej slovenskej spoločnosti, 1901

Združený osobný fond Ernest Zmeták – Danica Zmetáková

Prír. č.: 741/2010

Rozsah: cca 0,25 bm

Stav spracovania: čiastočne spracované, súpis

Charakteristika:

- Osobná korešpondencia (1962)
- Dokumentácia k opone ŠD Košice
- Osobná fotodokumentácia (2. polovica 20. storočia)
- Korešpondencia s Kolomanom Sokolom a jeho rodinou (1987 – 2010); fotodokumentácia (1992)
- Archívny materiál k téme Galéria Nové Zámky (1972 – 2005)

Osobný fond Maximilián Schurmann

Prír. č.: 741/2010

Rozsah: 7 ks

Charakteristika:

- Knihy s exlibrismi a podpismi Maximiliána Schurmanna (1. pol. 20. storočia), 7 ks

Doplnenie už existujúcich osobných fondov a novodobej dokumentácie

Osobný fond Fraňo Štefunko

Prír. č.: 742/2010

Dar

Rozsah: 3 ks

Charakteristika:

- Fotografie (1928, okolo 1960, 1967/1968), 3 ks



† AVU SNG, OF Fraňo Štefunko. Fotografia Fraňa Štefunka pri soche Andreja Kmeťa, 1967/1968

Priebežné dopĺňanie **Albumov výstav SNG**, do októbra 2010
priebežné dopĺňanie **Zbierky novinových výstrižkov**.

Katarína Bodnárová
Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava
archiv@sng.sk

Prírastky umenovednej literatúry v knižnici Slovenskej národnej galérie v roku 2010

Knihy

2. ročník konference studentů doktorských programů dějin umění v České republice : 1. – 2. 11. 2008 : Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno : seminář dějin umění. [Ed. Luba Hédlová, Robert Mečkovský, Jitka Matulová]. Brno : Masarykova univerzita, 2009. 87 s.
- V. aukciu výtvarných diel a starožitností poriada Aukčná spoločnosť Zobor, s. r. o., dňa 24. 6. 2008 ... v priestoroch hotela Zobor, Štefánikova 5, Nitra. Nitra : Aukčná spoločnosť Zobor, 2008. 95 s.
65. Bulletin Moravské galerie v Brně 2009. [Ed. Alena Krkošková]. Brno : Moravská galerie, 2009. 191 s.
- 101 masterpieces of the collection of prints and drawings of the National Gallery in Prague. [Alena Volrábová (ed.)]. Praha : Národní galerie v Praze, 2010. 225 s.
- A Győri püspöki kincstár. [Írta és stereo. H. Kolba Judit]. Budapest : Magyar Könyvklub, 2001. 136 s.
- After the Act : die (Re)Präsentation der Performancekunst; [basiert auf der Vortragsreihe und (A)symmetrische Historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy : sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století. [Přísp. Petr A. Bílek et al.]. Praha : Akademie výt. umění, 2008. 269 s.
- Ausstellung After the act, 4. – 6. November 2005, Ausstellung 4. November – 4. Dezember 2005 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Hrsg. von Barbara Clausen]. Nürnberg : Verl. für moderne Kunst c2006. 139 s.
- ALEKSIC, Vesna. *Begrade's foreign residents : a story of a cosmopolitan city and its bewildering energy*. Belgrade : Tourist organization of Belgrade, 2009. 260 s.
- Arcidiecézní muzeum Olomouc. [Ed. Ondřej Jakubec, Pavel Zatloukal]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2009. 135 s.
- Architektura : tělo nebo obraz ? : texty o moderní a současné architektuře III. [Z textů autorů Johna Pawsona et al. sest. a předmluvu naps. Jana Tichá (ed.)]. Praha : Zlatý řez, 2009. 123 s.
- Ars hungarica : a Magyar tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének közleményei. Szerkesztő. Tímár Árpád. Budapest : MTA, [2007]. 216 s.
- Ars hungarica : a Magyar tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének közleményei. [Szerk. Tímár Árpád]. Budapest : MTA, [2007]. 222-463 s.
- Ars sacra : christliche Kunst und Architektur des Abendlandes von den Anfängen bis zur Gegenwart. [Hrsg. Rolf Toman]. Potsdam : h.f. ullmann, 2010. 800 s.
- Ars transsilvaniae. XIX. Cluj-Napoca : Academia Română, 2009. 167 s.
- Ars transsilvaniae. XVIII. Cluj-Napoca : Academia Română, 2008. 201 s.
- Artium quaestiones : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Instytut historii sztuki. [Red. Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki]. Poznań : Wyd. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009. 256 s.
- Asiatische Kunst : Impulse für Europa : ständige Ausstellung : Grassi Museum für Angewandte Kunst Leipzig. [Textautoren: Reingard Neumann et al.]. Leipzig : Passage-Verlag, 2009. 192 s.
- At the Vienna Fair. [Ed. Hedwig Saxenhuber]. Vienna : Springerin, [1998]. 20 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden : Bd 1. Absenz – Darstellung. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 875 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd 2. Dekadent – Grotesk. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 900 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd 3. Harmonie – Material. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 882 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd 4. Medien – Populär. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 884 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd 5. Postmoderne – Synästhesie. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 868 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd 6. Tanz – Zeitalter, Epoche. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 810 s.
- Ästhetische Grundbegriffe : historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd 7. Suplemente. [Hrsg. Karlheinz Barck]. Stuttgart ; Weimar : J.B. Metzler, 2010. 671 s.
- BAJCUROVÁ, Katarína. *Ľudovít Fulla*. Bratislava : Petrus; Slovart, 2009. 374 s.
- BALÁŽOVÁ, Barbara. *Medzi nebom a zemou : majstri barokovej fresky na Slovensku*. Bratislava : Societas historiae artium, 2009. 179 s.
- BELOHRADSKÁ, Luba – TROJANOVÁ, Eva. *Hranice geometrie*. Bratislava : Petum, 2009. 429 s.
- BELTING, Hans. *Spiegel der Welt : die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. München : C.H. Beck, 2010. 293 s.
- BERGER, John. *O pohľadu*. Praha : Agite/Fra : Fra, 2009. 225 s.
- BESKID, Vladimír – VALOCH, Jiří – GAJDOŠ, Roman. *Mária Balážová : dielo z rokov 1985 – 2009*. Trnava : Typi Universitatis Tyrnaviensis, vyd. TU, 2009. 111 s.
- Biela kniha : 1. európska konvencia výtvarných umelcov. [Ed. Pavol Král]. Bratislava : Slovenská výtvarná únia, 2009. 100 s.

- BIOME, Albert. *Revelation of modernism : responses to cultural crises in fin-de-siècle painting*. Missouri : University of Missouri Press, c2008. 250 s.
- Blažej Baláž : *texty k textom*. [Texty Blažej Baláž]. Trnava : Trnavská univerzita, c2009. 30 s.
- BOCK, Ralf. *Adolf Loos : works and projects*. Milano : Skira, 2007. 302 s.
- BONČO, Juraj – ČOMAJ, Ján. *Búranie Podhradia*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2010. 317 s.
- BRÜCKNER, Wolfgang. *Die Sprache christlicher Bilder*. Nürnberg : Verl. des Germanischen Nationalmuseums, 2010. 224 s.
- BRUTHANSOVÁ, Tereza. *Libuše Niklová*. Praha : Arbor vitae societas, 2010. 277 s.
- Bulletin of the National Gallery in Prague. XVIII-XIX /2008 – 2009*. [Ed. Vít Vlnas]. Praha : Národní galerie, 2009. 120 s.
- Burg und Herrschaft* : [eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin 25. Juni bis 24. Oktober 2010. [Hrsg. von Rainer Atzbach...]. Dresden : Sandstein, 2010. 320 s.
- BYCKOVÁ, Gréta. *Stretnutie s umením : (kapitoly o práci s umeleckým dielom so žiakmi 1. – 4. ročníka ZŠ)*. Medzilaborce : Inštitút umenia Spoločnosti Andyho Warhola, 2010. 79 s.
- BYDŽOVSKÁ, Lenka – SRP, Karel. *Josef Šíma : návrat Theseův*. Praha : Gallery, 2006. 163 s.
- Byzanz : das Römerreich im*. Teil 1. *Welt der Ideen, Welt der Dinge*. [Hrsg. Daim und Jörg Drauschke]. Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. 495 s.
- Byzanz : das Römerreich im* Mittelalter. Teil 2/1. *Schauplätze*. [Hrsg. Daim und Jörg Drauschke]. Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. 491 s.
- Byzanz : das Römerreich im*. Teil 2/2. *Schauplätze*. [Hrsg. Daim und Jörg Drauschke]. Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. S. 493-910.
- Byzanz : das Römerreich im* Mittelalter. Teil 3. *Peripherie und Nachbarschaft*. [Hrsg. Daim und Jörg Drauschke]. Mainz : Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2010. 445 s.
- CELANT, Germano. *Mimmo Rotella*. Milano : Skira, 2007. 575 s.
- Centrum gallery, Košice Slovakia* : 2. aukcia výtvarného umenia a starožitností : aukčný katalóg, 16. 5. 2009, hotel Centrum, Košice. Košice : [Centrum gallery], 2009. 80 s.
- Centrum gallery, Košice Slovakia* : 3. aukcia výtvarného umenia a starožitností : aukčný katalóg, 14. 11. 2009, hotel Centrum, Košice. Košice : [Centrum gallery], 2009. 88 s.
- Circumlitio : the polychromy of antique and medieval sculpture : [proceedings of the Johann David Passavant colloquium, 10. – 12. December 2008]*. [Ed. by Vinzenz Brinkmann et al.]. Munich : Hirmer, 423 s.
- Czech film posters of the 20th century* : [Brno, Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, 18. 6. – 20. 10. 2002]. Aut. Dana Bartelt [et al.]. Brno : Moravian Gallery ; Prague : Exlibris, 2004. 495 s.
- ČARNÁ, Daniela. *Po stopách umenia : ukrýva 33 umeleckých diel, 33 príbehov a 33 hier*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy; OZ Artfriends, 2009. 70 s.
- DANCHIN, Laurent. *Le dessin a l'ère des nouveaux médias*. Lelivredart, 2009. 218 s.
- De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 4, Nachtrag. *Bright – Casset*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2011. 444 s.
- De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 66, *Gunten – Haaren*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2010. 540 s.
- De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 67, *Haarer – Hahs*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2010. 537 s.
- De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 68, *Hai – Hammock*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2011. 537 s.
- De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 69, *Hammon – Hartung*. Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2011. 539 s.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation. I : text imprimé*. Paris : Éd. de la Différence, 1994. 112 s.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon : logique de la sensation. II : peintures*. Paris : Éd. de la Différence, 1984. 194 s.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *Ninfa moderna : esej o spadlé draperii*. Praha : Agite/Fra, 2009. 211 s.
- Die Burg : wissenschaftlicher Begleitband zu den Ausstellungen „Burg und Herrschaft“ und „Mythos Burg“* ; [Deutsches Historisches Museum, Berlin 25. Juni – 24. Oktober 2010 ; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 8. Juli – 7. November 2010 ; Publikation der Beiträge des Symposions „Die Burg auf der Wartburg“, 19. – 22. März 2009]. Hrsg. von G. Ulrich Grossmann; Hans Ottomeyer. Dresden : Sandstein, 2010. 340 s.
- Digitalizácia múzejných zbierok – vize a východiská : zborník príspevkov z medzinárodného sympózia : Banská Štiavnica, [20. – 21. október] 2009*. [Zost. Zuzana Šullová]. Košice : Slovenské technické muzeum, 2009. 83 s.
- DITTRICH, Sigrid – DITTRICH, Lothar. *Lexikon der Tiersymbole : Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. – 17. Jahrhunderts*. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2005. 672 s.
- Druckgraphik : zwischen Reproduktion und Invention*. Bd. 31. Hrsg. Markus A. Castor. Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2010. 497 s.
- EIERMANN, Wolf – SCHWESINGER, Helga. *Willem van Bommel (1630 – 1708) : Monografie mit kritischem Werkverzeichnis der Gemälde*. Petersberg : Imhof, 2007. 237 s.
- Encyclopaedia Beliana : slovenská všeobecná encyklopédia. Šiesty zväzok, His – Im*. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV 2010. 686 s.
- Epochal : Meisterwerke des Herzog Anton Ulrich – Museums von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. Jochen Luckhardt. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2009. 275 s.

- Etický kódex múzeí. Bratislava* : Slovenský komitét Medzinárodnej rady múzeí (SK ICOM), 2009. 24 s.
- Eva Chmelová. [Text Radan Wagner]. Praha : Regulus, 2008. 35 s.
- FAUCHEREAU, Serge. *Philippe Soupault, voyageur magnétique*. Paris : Cercle d'art, c1989. 174 s.
- Február 1948 a Slovensko : zborník z vedeckej konferencie, Bratislava 14. – 15. 2. 2008. Zost. Ondrej Podolec. Bratislava : Ústav pamäti národa, 2008. 685 s.
- Fotografii Olega Videnina : obratnyj maršrut. [Text Jevgenij Bereznev]. Moskva : Art- Volchonka, 2009. 96 s.
- Galleries collection : museum guide the National Museum in Krakow. [Ed. Agnieszka Fryz-Więcek]. Kraków : Muzeum narodowe, 2008. 228 s.
- GÄRTNER, Peter J. *Musée d'Orsay : Kunst & Architektur*. [Köln] : Ullmann & Könemann, c2007. 572 s.
- GIQUEL, Pierre. *Pierrick Sorin*. Paris : Hazan, c2000. 111 s.
- GLUDOVATZ, Karin. *Auf den Spuren des Realen Kunst und Dokumentarismus*. Wien : MUMOK Stiftung Ludwig Wien, 2004. 160 s.
- GONZALEZ-CRUSSI, F[rank]. *Věci viděné, neviděné, obscénní : jak se díváme*. Praha : Triton, c2008. 195 s.
- GRENFELL, Michael – HARDY, Cheril. *Art Rules : Pierre Bourdieu and the visual arts*. New York : Berg, 2007. 212 s.
- GRŮŇ, Daniel. *Archeológia výtvarnej kritiky : slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie*. Bratislava : Slovart, 2009. 206 s.
- HAGOORT, Giep. *Umělecký management v podnikatelském stylu*. V Praze : KANT pro AMU, 2009. 301 s.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Palo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2010. 315 s.
- HANÁKOVÁ, Petra. *Ženy – inštitúcie? K dejinám umeleckej prevádzky deväťdesiatych rokov*. Bratislava : Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, 2010. 206 s.
- HAY, Denys. *Evropa pozdního středověku 1300 – 1500*. Praha : Vyšehrad, 2010. 412 s.
- HELLER, Steven. *Design disasters : great designers, fabulous failures, and lessons learned*. New York : Allworth Communications, 2008. 216 s.
- HEROLDOVÁ, Helena. *Čína – země hedvábí : od starověku po současnost*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2010. 186 s.
- Historica : zborník Filozofickej fakulty Univerzity Komenského XLVII. Vytváranie osobného archívneho fondu Jaroslava Votrubu. Bratislava : Univerzita Komenského. 2008. S. 137-148.
- HOFMANN, Werner. *Phantasiestücke : über das Phantastische in der Kunst*. München : Hirmer, 2010. 319 s.
- HOLOŠKA, Ľudovít. *Figuralisti*. Martin : Matica slovenská, 2009. 111 s.
- HOŠEK, Jiří – LOSOS, Ludvík. *Historické omítky : průzkumy, sanace, typologie*. Praha : Grada, 2007. 167 s.
- ILEČKOVÁ, Silvia – PETRAKOVIČOVÁ, Agáta. *Slovenský maliar Jozef Ilečko*. Modra: Modranská Beseda; Múzeum Ľudovíta Štúra, 2009. 132 s.
- Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. [Ed. Paul Vandebroek]. Antwerpen : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 2007. 175 s.
- Jacques Doucet : catalogue raisonné. Tome I, Parcours 1942 – 1959. [Text Andrée Doucet]. Paris : Galilée, 1996. 166 s.
- Jacques Doucet : catalogue raisonné. Tome II, Parcours 1960 – 1976. [Text Andrée Doucet]. Paris : Galilée, 1998. 255 s.
- Jacques Doucet : catalogue raisonné. Tome III, Parcours 1977 – 1994. [Text Andrée Doucet]. Paris : Galilée, 1999. 251 s.
- Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Bd. 33, Berichte, Beiträge 2006 – 2007. Dresden : Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2009. 378 s.
- Jan Frydrych : glass. [s.l.] : [s.n.], [2008]. [36] s.
- Ján Kulich : výber z diela : výstava usporiadaná pri príležitosti životného jubilea autora, západná terasa Bratislavského hradu, september 2010. [s.l.] : Obč. združenie (s)kul(p)túra, 2010. [4] s.
- JANČÁR, Ivan – KRIŠKA, Fedor. *Agnesa Sigetová*. Vyd. 1. Trenčín : Q-EX, c2007. 245 s.
- JAVAUULT, Patrick. *Alain Séchas*. Paris : Hazan, 1998. 103 s.
- Jindřich Štreit : Tichá nemoc. [Text Vladimír Študent]. Olomouc : Občanské sdružení – Muž XXI. století, 2009. [41] s.
- Josef Hoffmann : Architekturführer. [Hrsg. Peter Noever, Marek Pokorný]. Ostfildern : Hatje Cantz, 2010. 196 s.
- Josef Hoffmann : autobiografie. [Ed. Peter Noever, Marek Pokorný]. Wien : MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst; Brno : Moravská galerie, 2009. 139 s.
- Jussieu atrium : périphériques architectes. [Contributions David Trottin, Anne-Françoise Jumeau, Emmanuelle Marin-Trottin et al.] Paris : In-ex projects, c2006. 191 s.
- Katalóg výtvarných diel : I. aukcia umenia : 6. 12. 2008, hotel Devín, Bratislava : Art Invest, 2008. 84 s.
- KEMPERDICK, Stephan. *Deutsche und böhmische Gemälde 1230 – 1430 : kritischer Bestandskatalog*. Berlin; Petersberg : Staatliche Museen zu Berlin; Michael Imhof Verlag, 2010. 256 s.
- KISS-SZEMÁN, Zsófia. *Fenomény v slovenskom výtvarnom umení v 2. polovici 20. storočia*. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2009. 120 s.
- KLEE, Paul. *Kunst-Lehre*. Praha : Togga, 2009. 137 s.
- KLIMEŠOVÁ, Marie. *Roky ve dnech : české umění 1945 – 1957*. V Řevnicích : Arbor vitae ve spolupráci s Galerií hlavního města Prahy, 2010. 423 s.
- KOKLESOVÁ, Bohunka. *V tieni tretej ríše : oficiálne fotografie slovenského štátu*. Bratislava : Slovart; Vysoká škola výtvarných umení, 2009. 239 s.
- Krásná jízba : výstavní činnost v letech 1929 – 1936. [Ed. Lucie Vlčková]. Praha : Uměleckoprůmyslové museum, 2009. 191 s.
- KRASNY, Piotr. *Visibilia signa ad pietatem excitantes : teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*. Kraków : Universitas, 2010. 250 s.
- KRIŠKA, Fedor. *Kamila Štanclová : dni a sny*. Bratislava : Slovart, 2009. 208 s.

- KÜHLENTHAL, Michael – SADATOSHI, Miura. *Historische Polychromie : Skulpturenfassung in Deutschland und Japan*. München : Hirmer, 2004. 575 s.
- La Querelle du réalisme : Léger, Gromaire, Le Corbusier, Lurçat, Aragon, Lhote, Georg, Cassou, Delaunay, Ernst ...* Présentation de Serge Fauchereau. Paris : Cercle d'art, 1987. 297 s.
- Land und environmental art*. [Hrsg. von Jeffrey Kastner]. Berlin : Phaidon, 2004. 203 s.
- LANGHAMER, Antonín. *Sklářská škola v Železném Brodě 1920 – 2010*. Praha : Uměleckoprůmyslové museum; Železný Brod : Střední uměleckoprůmyslová škola sklářská, 2010. 215 s.
- LEMAIRE, Gérard-George. *Orientalismus : das Bild des Morgenlandes in der Malerei*. Potsdam : H.F. Ullmann, 2010. 360 s.
- Lempertz : Lempertz Auktion 972 : Moderne Kunst : 3. – 4. Dezember 2010*. Köln : Lempertz, 2010. 214 s.
- Lempertz : Lempertz Auktion 956 : Sammlung Steinmetz : Sammlung Härle : 15. 5. 2010*. Köln : Lempertz, 2010. 86 s.
- Lempertz : Lempertz Auktion 957 : Alte Kunst: 15. 5. 2010*. Köln : Lempertz, 2010. 280 s.
- Lempertz : Lempertz Auktion 970/971 : Photographie : 2. – 4. 12. 2010*. Köln : Lempertz, 2010. 214 s.
- Lempertz Auktion 955 : Kunstgewerbe : 12. 5. und 14. 5. 2010*. Köln : Lempertz, 2010. 369 s.
- Lempertz Auktion 955 : Portellan Keramik: 12. 5. 2010*. Köln : Lempertz, 2010. 180 s.
- LEVIN, Amy K. *Gender, Sexuality and Museums : a Routledge reader*. London : Routledge, 2010. 322 s.
- LONGAUER, Lubomír. *O sebe a o svojej práci*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2009. 162 s.
- LUKAČKA, Ján. *Stredoveké mesto ako miesto stretnutí a komunikácie*. Bratislava : Typoset print, 2010. 300 s.
- Magyar művelődéstörténeti lexikon : középkor és kora újkor : VIII., műhely – paleográfia*. [Főszerk. Kőszeghy Péter]. Budapest : Balassi kiadó, 2008. 495 s.
- MAK – Sammlung Gegenwartskunst. 20/21 [Jahrg.]*. [Hrsg. von Peter Noever]. Nürnberg : Verlag für moderne Kunst, c2009. 242 s.
- MARINCOLLA, Pauls. *What makes a great exhibition?* Philadelphia : Philadelphia exhibition initiative, c2006. 184 s.
- MAROSI, Ernő. *Auf der Bühne Europas : der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft*. Budapest : Balassi Kiadó, 2009. 363 s.
- MASSENET, Michel. *Albert Gleizes : 1881 – 1953*. Paris : Somogy éditions d'art, 1998. 119 s.
- Material rzeźby : między techniką a semantyką = Material of sculpture : between technique and semantics*. [Red. Aleksandra Lipińska]. Wrocław : Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009. 606 s.
- Milan Kunc : portréty = portraits*. [Úvodní studii napsal Stephan von Wiese]. V Řevnicích : Arbor vitae, 2010. 247 s.
- Miloš Alexander Bazovský 1899 – 1968*. [Konc. kat. Klára Kubíková, Danica Lovišková]. Bratislava : Galéria M.A. Bazovského, c2008. [140] s.
- Modern and Contemporary Czech Art 1890 – 2010*. [Authors of texts Karolína Dolanská et al.]. Prague : National Gallery, 2010. 182 s.
- Modus : prace z historii sztuki : w 125 rocznicę utworzenia Katedry Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. VIII – IX*. Kraków : Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. 379 s.
- MOJŽIŠ, Juraj. *Volným okom : o sochách, obrazoch a fotografiách*. Ivanka pri Dunaji : F.R. and G., 2007. 195 s.
- MOJŽIŠ, Juraj. *Volným okom II : o sochách, obrazoch a fotografiách*. Ivanka pri Dunaji : F.R. and G., 2009. 253 s.
- MOJŽIŠOVÁ, Iva. *Giacomettiho smiech?*. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení. 2009. 364 s.
- MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. *Nová slovenská architektúra : výber z prác 1999 – 2009*. Bratislava : Slovart, 2009. 254 s.
- MOSER, Koloman – LEOPOLD, Rudolf – PICHLER, Gerd. *Koloman Moser 1868 – 1918*. Wien: Leopold Museum ; München : Prestel Verlag c2007. 445 s.
- Mosty a propasti mezi vědou a uměním*. [Ed. Michal Giboda]. České Budějovice : Dialog vědy s uměním v nakl. Tomáš Halama, 2010. 110 s.
- MÜNCH, Birgit Ulrike. *Geteiltes Leid : die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung : Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Grossprojekten um 1600*. Regensburg : Schnell; Steiner, 2009. 487 s.
- Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Folge 3, Bd. 57*. München : Bayerisches Nationalmuseum, 2006. 353 s.
- Muzeoedukológia : zborník príspevkov k problematike projektu Medzinárodná komparácia muzeoedukologických aktivít v krajinách Európskej únie*. [Zost. Martin Cubjak]. Medzilaborce : Múzeum moderného umenia Andyho Warhola, 2005. 167 s.
- Mythos Burg* : [eine Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 8. Juli bis 7. November 2010. Hrsg. G. Ulrich Grossmann]. Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum ; Dresden : Sandstein, c2010. 456 s.
- Najkrajšie knihy Slovenska : 18. ročník súťaže 2009*. [Zost. Eva Ciferská]. Bratislava : Bibiana, 2009. 39 s.
- Najkrajšie knihy Slovenska 2008*. [Zost. Eva Ciferská]. Bratislava : Bibiana, 2009. 39 s.
- Národná cena za dizajn 2009*. [Ed. Adriana Pekárová]. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2007. 73 s.
- New glass review*. Corning : The Corning Museum of Glass, 2010. 126 s.
- Od analógového k digitálnemu : nové pohľady na nové umenia v audiovizuálnom veku*. [Zost. Jozef Cseres, Michal Murin]. Banská Bystrica : Akadémia umení, Fakulta výtvarných umení, 2010. 219 s.
- Opuscula historiae artium*. 53, 2009, 1-2. Brno : Masarykova univerzita, 2009. 141 s.
- Orientalismus in Europa : von Delacroix bis Kandinsky*. [Hrsg. von Roger Diederer, Davy Depelchin]. München : Hirmer Verlag, c2010. 311 s.
- Original – Kopie – Zitat : Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit : Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung. Zv. 26*. [Hrsg. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding]. Passau : Dietmar Klingner Verlag, 2010. 443 s.
- PAUER, Marián. *Martin Martinček : čas slnka*. Martin : Vydav. Matice slovenskej, 2000. 57 s.
- PEČINKOVÁ, Pavla. *Josef Čapek*. Praha : Galerie Zdeněk Sklenář, 2009. 317 s.
- PETROVÁ, Eva. *Výstavy v čase proměn*. [Praha] : Gallery, 2009. 255 s.

- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem : průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha : Herrmann & synové, 2009. 201 s.
- PIETSCH, Ulrich. *Zauber der Zerbrechlichkeit : Meisterwerke europäischer Porzellankunst; [anlässlich der Ausstellung „Zauber der Zerbrechlichkeit. Meisterwerke Europäischer Porzellankunst“]*. Leipzig : E.A. Seemann, c2010. 367 s.
- Považská galéria umenia Žilina. [Aut. textov: Milan Mazúr, Mira Putišová, Soňa Novotná]. Žilina : Považská galéria umenia, [2006]. 69 s.
- POYNOR, Rick. *Cosí tísňového : surrealizmus a grafický design*. Brno, Moravská galerie 2010. 128 s.
- Príručka ku genealogickému výskumu na Slovensku a v slovacikálnom zahraničí*. 2. [Zost. Milan Šišmiš]. Martin : Slovenská genealogicko-heraldická spoločnosť, 2009. 265 s.
- Putovanie banskoštiavnickou Kalváriou*. [Ed. a texty Katarína Vošková]. Banská Štiavnica : Spolok Banskej Štiavnice '91, Kalvársky fond, 2009. 60 s.
- RESTANY, Pierre – FARHI, Jean-Claude. *Farhi*. Paris : La Différence, 1995. 297 s.
- Restauratoren Handbuch 2010/2011*. München : Callwey Verlag, c2009. 176 s.
- REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010. 344 s.
- Riggisberger Berichte*. 18, *Iconography of liturgical textiles in the middle ages*. [Ed. by Evelin Wetter]. Riggisberg : Abegg-Stiftung, 2010. 212 s.
- RICHARD, Sophie. *Unconcealed, the international network of conceptual artists 1967 – 77 : dealers, exhibitions and public collections*. London : Ridinghouse, 2009. 511 s.
- Ročenka Art + : trh s uměním v roce 2009 : příloha Art + Antiques únor 2010*. Praha : Ambit Media, 2010. 80 s.
- RUSINA, Ivan a kol. *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Renesancia : umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava : Slovenská národná galéria; Slovart, 2009. 995 s.
- SADOVSKÁ, Dorota. *emergency entrance / núdzový vchod*. Bratislava : FOTOFO Dorota Sadovská, 2009. 95 s.
- SAID, Edward W. *Orientalismus : západní koncepce Orientu*. Praha ; Litomyšl : Paseka, 2008. 459 s.
- San Francisco Museum of Modern Art : 75 years of looking forward*. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 2009. 487 s.
- SANGUINETTI, Philippe. *Slovaquie: l'image mosaïque : l'analyse photographique comme outil de découverte d'un pays européen*. Bratislava : Enigma, 2008. 187 s.
- Saur allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 63, Grondona – Grysuk*. [Begründet und mit herausgegeben von Günter Meissner]. München, Leipzig : K.G. Saur, 2009. LII, 540 s.
- Saur allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 64, Gryt – Guerrin*. [Begründet und mit herausgegeben von Günter Meissner]. München, Leipzig : K.G. Saur, 2009. LII, 539 s.
- Saur allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 65, Guerring – Guntbaldu*. [Begründet und mit herausgegeben von Günter Meissner]. München, Leipzig : K.G. Saur, 2009. LII, 540 s.
- SCHÜTTZE, Sebastian. *Caravaggio : das vollständige Werk*. Köln : Taschen, 2009. 306 s.
- SCHÜTZ, Karl. *Das Interieur in der Malerei*. München : Hirmer Verlag, 2009. 383 s.
- Skulptur. [1], Von der Antike bis zum Mittelalter : 8. Jahrhundert v. Chr. bis 15. Jahrhundert*. [Hrsg. von Georges Duby, Jean-Luc Daval]. Köln : Taschen, 2010. 544 s.
- Skulptur. [2], Von der Renaissance bis zur Gegenwart : 15. bis 20. Jahrhundert*. [Hrsg. von Georges Duby, Jean-Luc Daval]. Köln : Taschen, 2010. S. 550-1149.
- Slavné pražské vily*. Přemysl Veverka [et al.]. Praha : FOIBOS, 2007. 238 s.
- Slávne vily Slovenska*. [Ed. Matúš Dulla]. Bratislava : Foibos books SK, 2010. 282 s.
- Slezsko země koruny české : historie a kultura 1300 – 1740. Díl A*. [Ed. Helena Dáňová, Jan Klípa, Lenka Stolárová]. Praha : Národní galerie, 2008. 429 s.
- Slezsko země koruny české : historie a kultura 1300 – 1740. Díl B*. [Ed. Helena Dáňová, Jan Klípa, Lenka Stolárová]. Praha : Národní galerie, 2008. s. 431.
- Slovak art in Marbella*. [Text by Eva Trojanová et al.]. Bratislava : Danubiana, [s.a.]. 157 s.
- Slovenská detská kniha*. [Zost. Ľubica Kepštová]. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008. 278 s.
- Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 – 2010. Sv. 21. W – Ž*. [Ed. Alena Malá]. Ostrava : Výtvarné centrum Chagall, 2010. 391 s.
- Soga aukčná spoločnosť, Bratislava : 91. aukcia súčasného umenia, 18. 5. 2010*. Bratislava : Soga, 2010. 122 s.
- Soga aukčná spoločnosť, Bratislava : 92. letná aukcia výtvarných diel a starožitností, 8. 6. 2010*. Bratislava : Soga, 2010. 270 s.
- Soga aukčná spoločnosť, Bratislava : 95. zimná aukcia výtvarných diel a starožitností, 7. 12. 2010*. Bratislava : Soga, 2010. 268 s.
- Soga. Aukčná spoločnosť, Bratislava : 90. jarná výstava výtvarných diel* : Bratislava, Panská 4, 9. 3. 2010. Bratislava : Soga, 2010. 260 s.
- Soga. Aukčná spoločnosť, Bratislava : 94. aukcia súčasného umenia, 26. 10. 2010*. Bratislava : Soga, 2010. 112 s.
- SÖDING, Ulrich. *Gotische Kruzifixe in Tirol*. Berlin; München : Deutscher Kunstverlag, 2010. 288 s.
- SPIEKER, Sven. *The big archive : art from bureaucracy*. Cambridge : MIT Press, c2008. 219 s.
- Spomienky na Štefana Valenta (1908 – 2007) : Nitra, apríl – máj 2009*. [Aut. textu Marta Hučková]. Nitra : Nitrianska galéria, 2009. 57 s.
- Ständige Ausstellung : Antike bis Historismus* : Grassi Museum für Angewandte Kunst Leipzig. [Textaut.: Reingard Neumann et al.]. Leipzig : Passage-Verlag, 2007. 192 s.
- STIBRAL, Karel – DAJEJÍK, Ondřej – ZUSKA, Vlastimil. *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*. Praha : Dokořán, 2009. 316 s.
- Studia Rudolfina : bulletin Centra pro výzkum umění a kultury doby Rudolfa II*. [Ed. Lubomír Konečný, Beket Bukovinská]. 9. Praha : Artefactum, 2009. 163 s.

- STURKEN, Marita – CARTWRIGHT, Lisa. *Studia vizuální kultury*. Praha : Portál, 2009. 471 s.
- SVOBODOVÁ, Kateřina. *Donátoři, mecenáši, sběratelé*. Brno : Moravská galerie, c2010. 135 s.
- Symboly obludnosti : mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40. – 60. let*. [Marie Langerová et al.] [Praha] : Malvern, 2009. 510 s.
- SZCZERSKI, Andrzej. *Modernizacja : sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918 – 1939*. W Łodzi : A. Szczerski : Muzeum Sztuki, c2010. 507 s.
- Sztuka i podróżowanie : studia teoretyczne i historyczno-arystyczne*. Kraków. [Pod redakcją Piotra Krasnego i Dominika Ziarkowskiego] : Proksenia, 2009. 269 s.
- Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część III*. [Red. Joanna Wolańska, Wojciech Bałus]. Kraków : Universitas, 2010. 365 s.
- ŠEBO, Juraj. *Budovateľské 50. roky*. Bratislava : Ikar, 2010. 333 s.
- ŠEBO, Juraj. *Reálne 80. roky*. Bratislava : Albert Marenčin – Vydavateľstvo PT, 2010. 290 s.
- ŠEVČÍK, Oldřich – BENEŠ, Ondřej. *Architektura 60. let : „zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století*. Praha : Grada, 2009. 502 s.
- ŠTĚPÁNEK, Pavel. *„Československý malíř“ Salvador Dalí a jeho vliv na české umění*. 1. vyd. Praha : Galerie Miro, 2010. 185 s.
- Sternberk : klášter řeholních lateránských kanovníků : dějiny, umění, kultura*. [Ed. Filip Hradil, Jiří Kroupa]. Sternberk : Římskokatolická farnost Sternberk, 2009. 176 s.
- ŠTÝBROVÁ, Miroslava. *Boty, botky, botičky*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2009. 244 s.
- Tadej Pogačar & P.A.R.A.S.I.T.E. Museum of contemporary art : the best is yet to come*. [Ed. Livia Paldi; texts by Zdenka Badovinac et al.]. Ljubljana ; Frankfurt : Zavod P.A.R.A.S.I.T.E.; Revolver, 2007. 186 s.
- Taranczewski : praca zbiorowa*. [Pod red. Pawła Taranczewskiego]. Kraków : Wyd. Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2008. 182 s.
- Tenkrát na Východě : Češi očima fotografů 1948 – 1989* : [Dům u Kamenného zvonu, Praha, 28. 10. 2009 – 3. 1. 2010]. [Text Vladimír Birgus; Tomáš Pospěch]. Praha : Kant, c2009. 126 s.
- Text and Image in the 19 – 20th Century Art of Central Europe : Proceedings of the international conference organized at the Eötvös Lóránd University of Budapest, September 21 – 22, 2009*. [Ed. by Katalin Keserű, Zsuzsanna Szegedy-Maszáková]. Budapest : Eötvös Univ. Press, 2010. 244 s.
- The archive : documents of contemporary art. 1*. [Ed. by Charles Merewether]. London : Whitechapel Gallery, 2006. 207 s.
- The Artist as ...* [Hrsg. Matthias Michalka]. Wien : MUMOK Stiftung Ludwig Wien, 2006. 167 s.
- The gallery of painting and sculpture of the National Museum in Poznań : guide*. [Ed. Maria Golab, Adam Socko]. W Poznaniu : Muzeum Narodowe, 2008. 258 s.
- The woodcut in fifteenth-century Europe*. Studies in the History of Art. 75. Center for Advanced Study in the Visual Arts. Symposium Papers 52. [Ed. by Peter Parshall]. Washington : National Gallery of Art, 2009. 352 s.
- THOMPSON, Don. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů : prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. Zlín : Kniha Zlín, 2010. 361 s.
- Tisíc a jedna noc*. 2. zv. Bratislava : Ikar, 2009. 373 s.
- Triumph der blauen Schwerter : Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815 [anlässlich der Ausstellung „Triumph der Blauen Schwerter. Meissener Porzellan für Adel und Bürgertum 1710 – 1815“] / Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. [Hrsg. von Ulrich Pietsch et al.]. Leipzig : E. A. Seemann, 2010. 416 s.
- TŘEŠTÍK, Michael. *Umění sbírat umění*. Praha : Gasset, 2010. 175 s.
- Umění 19. století v Čechách (1790 – 1910) : malířství, sochařství a užité umění : Národní galerie v Praze, Klášter sv. Jiří na Pražském hradě : průvodce expozicí*. [Ed. Naděžda Blažičková- Horová]. Praha : Národní galerie, 2009. 191 s.
- Unity and discontinuity : architectural relations between the Southern and Northern low countries 1530 – 1700*. [Ed. by Krista De Jonge, Konrad Ottenheim]. Turnhout : Brepols, 2007. 428 s.
- Úsvit renesance : dvorské umění císaře Fridricha II., Bamberký a Magdeburký jezdec*. [Peter Kováč et al.]. Praha : Ars Auro Prior, 2010. 463 s.
- VÁCHA, Štěpán. *Der Herrscher auf dem Sakralbild zur Zeit der Gegenreformation und des Barock : eine ikonologische Untersuchung zur herrscherlichen Repräsentation Kaiser Ferdinands II. in Böhmen*. Prag : Artefactum, 2009. 327 s.
- VANČÁT, Jaroslav. *Vývoj obrazivosti od objektu k interaktivitě : gnozeologické předpoklady analýzy obrazové stránky nových médií*. Praha : Karolinum, 2009. 245 s.
- VARGA, Livia. *Bonum ut pulchrum : essays in art history in honour of Ernő Marosi on his seventieth birthday*. Budapest : [s.n.], 2010. 567 s.
- VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence : manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha : Argo, 2008. 400 s.
- Warszaty Krakowskie 1913 – 1926*. [Ed. by Maria Dziedzic]. Kraków : Jan Matejko Academy of Fine Arts, 2009. 454 s.
- WEBER, Jutta. *Rost in Kunst und Alltag des 20. Jahrhunderts*. Berlin : Reimer, c2008. 223 s.
- WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha : Karolinum, 2010. 676 s.
- WITTLICH, Petr. *Literatura k dějinám umění : vývojový přehled*. Praha : Karolinum, 2008. 120 s.
- WOOD, Christopher S. *Forgery, replica, fiction : temporalities of German Renaissance art*. Chicago : University of Chicago Press, 2008. 386 s.
- Wystawa paryska 1937 : materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 22. – 23. 10. 2007 roku*. [Red. nauk. Joanna M. Sosnowska]. Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2009. 319 s.
- Zaha Hadid : Bauten, Projekte, Design*. [Mit einer Einf. von Aaron Betsky]. München : Deutsche Verlags-Anstalt, c2009. 256 s.
- Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu V – 2009*. Beograd : Filozofski fakultet; Novi Sad : Galerija Matice srpske, 2009. 271 s.
- Zborník Slovenského národného múzea v Martine. Roč. CII – 2008, Etnografia 49*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2008. 145 s.

Zborník Slovenského národného múzea v Martine. Roč. CIII – 2009, *Etnografia* 50. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2009. 191 s. *Zeszyty sądecko-spiskie*. zv. 4. [Zost. Miroslav Števík, Robert Ślusarek]. Nowy Sącz ; Stará Lubovňa : Muzeum Okręgowie w Nowym Sączu ; Lubovnianske múzeum, 2009. 167 s.

Katalógy

- I. sympóziu Socha, *Záhorská galéria Senica 2009* : Milan Flajšík (SR), Miroslav Mládenek (SR), Zdeněk Tománek (ČR). [Kur. symp. Dana Janáčková]. Senica : Záhorská galéria, 2009. [8] s.
1. *Medzinárodné výtvarno-literárne sympóziu Ora et ars – Skalka 2008*. [Text Marián Kvasnička]. Trenčín : Mesto Trenčín, 2008. 27 s.
13. *Międzynarodowe Triennale Thaniny : Łódź 2010 = 13th International Triennial of Tapestry*. [Red. Norbert Zawisza]. Łódź : Centralne Muzeum Włókiennictwa, 2010. 248 s.
20. *mesiac fotografie*. [Ed. Václav Macek, Eva Szabová]. Bratislava : FOTOFO, 2010. 103 s.
21. *Keramické sympóziu Lučenec-Kalinovo*. [Aut. kat. Štefan Oriško]. Lučenec : Novohradské múzeum a galéria, 2009. 29 s.
22. *Bienále ilustrácií Bratislava : 4. 9. – 26. 10. 2009, Bratislava, Dom kultúry Nám. SNP 12*. [Aut. Barbara Brathová]. Bratislava : Bibiana, 2009. 205 s.
- A cold war era transgressive and subversive artistic practice > transgression, sexuality, and politics in the pursuits of the OHO group and the movement OHO – katalog 1965 – 1971*. [Repr. by Tadej Pogačar; text Miško Šuvakovič]. Ljubljana : Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., c2010. 149 s.
- Alexej Vojtášek : il pittore = painter*. [Text Mária Horváthová]. Bratislava : Spolok výtvarníkov Slovenska, 2009. 14 s.
- Anton Čierny and Pavlína Fichta Čierna : directions to create necessary things and impressions*. [Cur. Katarína Slaninová]. [Bratislava] : Space, 2010. [2] s.
- Antoni Clavé : un mundo de arte : obras 1934 – 2002 = a world of art : works 1934 – 2002*. [Ed. by José Francisco Tware]. [s.l.] : Sociedad estatal para la Acción, 2010. 295 s.
- Ateliér malby Kocelova 23 : prof. Ján Berger, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava*. [Kur. výst. Xénia Lettrichová; text Ján Berger]. [s.l.] : Vydavateľstvo Vladimír Durlák, [2010]. 87 s.
- Attila Duncsák : moja cesta*. [Kur. výst. a text v kat. Helena Němcová]. Košice : Východoslovenská galéria, 2010. [5] s.
- Bartus : gestá = gestures : body : sekundy = seconds*. [Kur. Vladimíra Büngerová, Katarína Bajcurová, Lucia Gregorová-Stachová]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010. 197 s.
- Bienále užitočného umenia 2009*. [Text Pavol Kráľ et al.]. [Bratislava] : [Slovenská výtvarná únia], 2009. 78 s.
- Being and essence : the unknown A.R. Penck*. [Publ. by Gisbert Porstmann and Johannes Schmidt]. Dresden: Städtische Galerie; München : Prestel Verl., c2008. 258 s.
- Bienále plastiky malého formátu Pezinok*. [Kur., konc. a kat. Ľuba Belohradská]. Pezinok : Ateliér PK, 2007. 94 s.
- Blažej Baláž : texty k textom*. [Ed. Štefan Blažo]. Trnava : Trnavská univerzita, Pedagogická fakulta, 2009. 30 s.
- Bočný oltár z farského kostola v Spišskom Podhradí : príbeh diela stredovekého Spiša*. [Konc. výst. Mária Novotná]. Levoča : SNM – Spišské múzeum Levoča, 2010. 64 s.
- Botticelli : Bildnis, Mythos, Andacht : eine Ausstellung des Städel Museums, Frankfurt am Main, 13. 11. 2009 bis 28. 2. 2010*. [Hrsg. von Andreas Schumacher]. Frankfurt am Main : Städel Museum, c2009. 372 s.
- Brücke, Bauhaus, Blauer Reiter : Schätze der Sammlung Max Fischer*. [Aut. Ina Konzen]. Berlin : Edition Braus, c2010. 236 s.
- Copyright art 2010 : Blažej Baláž, Mária Balážová, Gabriela Gaspárová-Illéšová, Milota Havránková, Lýdia Jergušová-Vydarená, Marcela Kupčíková, Milan Lukáč, Róbert Urbásek, Uljana Zmetáková* : [výstava členov združenia Vektoryart a ich hostí]. [Text Lýdia Jergušová-Vydarená]. [Bratislava] : [Slovenská výtvarná únia], 2010. [18] s.
- Calder to Warhol : introducing the Fisher collection*. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, 2010. 175 s.
- Der Korbinianaltar von Friedrich Pacher : gefährdet, konserviert, präsentiert*. [Hrsg. Agnes Husslein-Arco, Veronika Pirker-Aurenhammer]. Weitra : Verlag Bibliothek der Provinz, c2010. 127 s.
- Det kunstfaerdige billede : Haarlem-maniéristerne 1580 – 1600 : Den kongelige Kobberstiksamlng, Statens Museum for Kunst*. [David Burmeister Kaaring]. Copenhagen : Statens Museum for Kunst, c2009. 56 s.
- Die Wiener Gruppe = the Vienna group : a moment of modernity 1954 – 1960 : the visual works and the actions : Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rüm, Oswald Wiener*. [Hrsg. Peter Weibel]. Wien ; New York : Springer, c1997. 784 s.
- Diplomové práce 2010 : Vysoká škola výtvarných umení = Academy of fine arts and design*. 1. vyd. [Ed. Lucia Gavulová, Barbora Tribulová]. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení, 2010. 99 s.
- Domani : [the art of tomorrow] 2009*. [Tokyo] : [The National Art Center], 2009. 99 s.
- Double fantasy : Jan Jedlička, Michal Šeba, Beate Gütschow*. [Text Petr Nedoma, Marie Rakušanová]. Praha : Kant, 2010. 111 s.
- Drawing as thinking : Andrea Bartošová, Michal Czinege, Mira Gáberová, Maija Laurinen, Monika Pascoe Mikyšková, Juliana Mrvová, Rastislav Sedlačík*. [Kur. Beata Jablonská]. Bratislava : vl. nákl., 2010. [17] s.
- D'or et de feu : l'art en Slovaquie à la fin du Moyen Age*. [Text Dušan Buran et al.] Paris : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, c2010. 127 s.
- Eduard Ovčáček – Rudolf Fila : metamorfózy E. O. : metamorfózy R. F. : Turčianska galéria Martin, september – november 2008*. [Text Jiří Valoch]. Martin : Turčianska galéria, 2008. [21] s.
- Edward Burne-Jones : das Irdische Paradies*. [Text Christofer Conrad, Annabel Zettel]. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, c2009. 231 s.
- El arte del poder : la Real Armería y el retrato de corte*. [Ed. a cargo de Álvaro Soler del Campo]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2010. 277 s.

- Erik Binder : denné menu. [Text Alexandra Kusá]. Bratislava : Galéria Linea, 2010. [20] s.
- Ernst Ludwig Kirchner : retrospective. [Ed. Felix Krämer]. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. 304 s.
- Eva Cisárová-Mináriková. [Text Peter Zajac, Magda Klobučníková]. Ostrava : Galerie Magna, 2010. [2] s.
- Eva Moflárová a Martin Moflár : mladá slovenská maľba = young slovak painting = junge slowakische Malerei : Galéria mesta Bratislavy, Pálffyho palác, 18. 3. 2010 – 23. 5. 2010. [Kur. výst., texty v kat. Ivan Jančár]. [s.l.] : Vydavateľstvo Krása, c2010. 35 s.
- Federico Fellini : kostiumy i rysunki : katalog wystawy w Kamienicy Szolajskich – Oddział Muzeum Narodowego w Krakowie, listopad – grudzień 2006 = abito e disegni : catalogo della mostra Palazzo Szolajski – Filiale del Museo Nazionale di Cracovia, novembre – dicembre 2006. [Text Vittorio Boarini]. Kraków : Muzeum Narodowe, Istituto Italiano di Cultura, 2006. 48 s.
- Fenomém Baťa : zlínská architektura 1910 – 1960. [Ed. Ladislava Horňáková]. Zlín : Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, c2009. 275 s.
- Fórum dizajnu '08 : zážitok zo stolovania : 11. ročník nábytkového a interiérového dizajnu : 11. – 16. 3. 2008, Výstavnisko Agrokomplex Nitra. [Kur. Katarína Hubová, Mária Nepšinská, Adriena Pekárová]. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2008. [5] s.
- Fotorealizm amerykański : z kolekcji rodziny Louisa K. i Susan P. Meiselów = American Photorealism : from the Louis K. and Susan P. Meisel family collection. [Ed. Magdalena Czubińska]. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2009. 124 s.
- GABA, Meschac. [Ed. Rein Wolfs, Macha Roesink, Bianca Visser]. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010. 160 s.
- Gender check : Rollenbilder in der Kunst Osteuropas : Textband deutsch. [Hrsg. Bojana Pejić]. Wien : Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, c2009. 162 s.
- Gender check : femininity and masculinity in the art of Eastern Europe. [Ed. by Bojana Pejić]. Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, c2009. 391 s.
- Generation 1.5 : Ellen Harvey, Pablo Helguera, Emily Jacir, Lee Mingwei, Shirin Nershat, Seher Shah, Rirkrit Tiravanija, Nari Ward. [Kur. Tom Finkelpearl, Valerie Smith]. New York : Queens Museum of Art, 2009. 176 s.
- Gérard Sendrey : il a dit : „Création Franche“. [Text Colin Rhodes]. [s.l.] : Musée de la Création Franche, 2009. 431 s.
- Grafický dizajn nie ! [Text Jozef Kovalčík]. Bratislava : VŠVU, Ateliér grafického dizajnu 2, Katedra vizuálnej komunikácie, 2010. [76] s.
- Günter Brus : aurore de minuit = midnight dawn = Mitternachtsröte. Wien : MAK, c2008. 322 s.
- Hans von Aachen (1552 – 1615) : Hofkünstler in Europa. [Ed. Peter Noever et al.]. Berlin, München : Deutscher Kunstverlag, c2010. 278 s.
- Hołd pruski : Matejko Wawelowi – Wawel Matejce. [Konc. Jerzy T. Petrus]. Kraków : Zamek Królewski na Wawelu, 2009. 261 s.
- Holé baby = [nudes] : recenzurované akty moderných majstrov . [Konc. výst. a kat. Petra Hanáková; text Jana Cviková]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010. 37 s.
- HRABUŠICKÝ, Aurel – HANÁKOVÁ, Petra. Július Koller : vedecko-fantastická retrospektíva = Július Koller : science-fiction retrospective : Slovenská národná galéria, Bratislava, Esterházyho palác, 22. 4. – 20. 6. 2010. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010. 366 s.
- Christian Eisenberger : more, more, more. [Text Omar Mirza]. Nitra : Nitrianska galéria, 2008. 53 s.
- Ildikó Pálová : raz hore = once I am up = mal rauf = then I am down = raz dole = mal runter : mladá slovenská maľba = young slovak painting = junge slowakische Malerei. [Aut. Ivan Jančár]. [s.l.] : Vydavateľstvo Krása, 2010. 102 s.
- Ilja Holešovský : tridsať rokov keramickej tvorby. [Kur. výst. a aut. publ. Božena Juríčková]. Senica : Záhorská galéria, 2009. [80] s.
- Industriálna krajina ? : Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí. [Ed. Katarína Chmelinová]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010. 192 s.
- Insita 2010 : 9. ročník Triennale insitného umenia = 9th Triennial of self-taught art. [Ed. Katarína Čierna]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010. 192 s.
- Ivan Patúc : metallum. [Kur. výst., konc. kat. a text Božena Juríčková]. Senica : Záhorská galéria, 2010. [34] s.
- Ján Kulich : výber z diela : výber z portrétnej, medailárskej a voľnej sochárskej tvorby : výstava usporiadaná pri príležitosti životného jubilea : západná terasa Bratislavského hradu, 7. – 29. 9. 2010. [Bratislava] : obč. združenie (S)kul(p)túra, 2010. 168 s.
- Ján Mudroch : obrazy a kresby : jubilejná výstava k 100. výročiu narodenia umelca : Senica, Záhorská galéria, marec – apríl 2009. [Kur. výst. a aut. publ. Štefan Zajíček]. Senica : Záhorská galéria, 2009. [32] s.
- Ján Rombauer (1782 – 1849) : výstavné siene ŠG na Hlavnej ul. č. 51 : 21. 9. 2010 – 9. 1. 2011. [Kat. Katarína Beňová, Marta Hrebíčková]. Prešov : Štátna galéria, 2010. 80 s.
- Jana Zaujecová : pretvoriť rúnom. [Text Zuzana Gažíková]. Liptovský Mikuláš : Spoločnosť Kolomana Sokola, 2009. [6] s.
- Jean-Antoine Houdon : die sinnliche Skulptur. [Hrsg. Maraike Bückling, Guilhem Scherf]. München : Hirmer Verlag, c2009. 300 s.
- Jerzy Tomala : maľba do štvorca : druhá výstava. [Text. Michal Tokár; kur. výst. Martin Cubjak]. Medzilaborce : Múzeum moderného umenia Andyho Warhola, 2009. [6] s.
- Jindřich Zdík (1126 – 1150) : olomoucký biskup uprostřed Evropy. 1. vyd. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, c2009. 247 s.
- Jordaens : the making of a masterpiece. Copenhagen : [Aut. Troels Filtenborg et al.]. Copenhagen : Statens Museum for Kunst, c2008. 120 s.
- Jozef Jankovič : svedectvo na okraji = testimony on the edge. [Text JuraJ Mojžiš]. Bratislava-Čunovo : Danubiana Meuelensteen Art Museum, 2010. [4] s.
- Júlia Sabová – Carol Townsend : z denníkov = from the diaries. [Text. Zuzana Gažíková]. Liptovský Mikuláš : Spoločnosť Kolomana Sokola, 2010. [30] s.
- Július Koller : anti-obrazy III. : spomienky : Galéria Linea, Drieňová 34, Bratislava, 26. 4. 2010 – 11. 6. 2010. Bratislava : Galéria Linea, 2010. [17] s.
- Július Muška : 90 : Šarišská galéria v Prešove, november 2009 – január 2010. [Kur. a text Marta Hrebíčková]. Prešov : Šarišská galéria, 2009. 48 s.

- Junk (young) art : hry s umením 2008 : Tatranská galéria Poprad : 16. 5. – 31. 8. Elektrařeň TG.* [Konc. projektu Anna Ondruřeková, Miroslav Brooř]. Poprad : Tatranská galéria, 2008. 96 s.
- Juraj Gavula, Milan Kubiček : inklúzia : Záhorská galéria v Senici, 16. 10. – 23. 11. 2008.* [Kur. Bořena Juričková]. Senica : Záhorská galéria, 2008. [22] s.
- Juraj Krajčo : maľba 1999 – 2009.* [Text Danica Loviřková]. Trenčín : Galéria M.A. Bazovského, 2009. 32 s.
- Kampf um die Stadt : Politik, Kunst und Alltag um 1930.* [Hrsg. Wolfgang Kos]. Wien : Czernin Verlag; Wien Museum, c2010. 583 s.
- Kassai modernek : a két világháború közötti képzőművészet Kassán : Határtalanul – A Kárpát-medence Múzeumai : MűvészetMalom Szentendre, 25. 10. 2009 – 17. 1. 2010.* [Text Lilla Szabó]. Szentendre : Szentendrei Új Közművel. Kulturális és Városmarket. Központ, 2009. 104 s.
- Kayama Matazo : retrospective : 1927 – 2004.* Tokyo : The National Art Center, 2009. 200 s.
- Késő barokk impressziók : Franz Anton Maulbertsch (1724 – 1796) és Josef Winterhalder (1743 – 1807) : Garas Klárának 90. születésnapjára : kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában 19. 11. 2009 – 28. 2. 2010.* [Szerk. Jávor Anna, Lubomír Slavíček]. Budapest : Magyar Nemzeti Galéria, 2009. 267 s.
- Klára Pataki – Jana Reháková-Lalová : Art Prague, Mánes, květen 2010.* Praha : D+Gallery – Jiřina Divácká, 2010. 27 s.
- Konrad Szrednicki : poeta grafiki = a poet of graphic art : Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, Rynek Główny 25, 11. 9. 2009 – 15. 11. 2009.* [Red. Michał Piliowski]. Kraków : Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, 2009. 181 s.
- Kontinuita : generácia tisícdeväťstotridsať : 1967 – 1969, 2007 – 2009.* [Text Luboslav Moza]. Bratislava : Spoločnosť Artem o.z., 2009. [47] s.
- Krajina : obraz : fotografie = Landscape : image : photography.* [Text Lucie Vlčková]. Praha : Kant, 2010. 57 s.
- Krüger Viktor : fényképeim = moje fotografie.* Komárno : Krüger Viktor, 2009. [32] s.
- Laco Kobza : Trenčín.* [Text Lubomír Podušel]. Trenčín : Trenčianske múzeum, 2009. 17 s.
- Ladislav Mednýanský : Kařtiel Strážky : katalóg stálej expozície.* [Text Katarína Beňová]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2009. 55 s.
- LAHODA, Vojtěch. Emil Filla : archiv umělce = the archive of the artist : [Galerie Středočeského kraje, Jezuitská kolej v Kutné Hoře, 8. května – 19. září 2010].* [Ed. Tomáš Winter]. Praha : Galerie Středočeského kraje ve spolupráci s Ústavem dějin umění AV ČR, 2010. 256 s.
- Las meninas de Richard Hamilton.* [Text Miguel Zugaza Miranda]. Madrid : Museo Nacional de Prado, c2010. 27 s.
- Les premiers retables : (XIIe – début du XVe siècle) : une mise en scene du sacré : [Paris, Musée du Louvre, 10 avril – 6 juillet 2009].* [Sous la direction de Pierre-Yves Le Pogam]. Paris; Milan : Musée du Louvre ed.; Officina libraria, 2009. 279 s.
- Listování : moderní knižní kultura ve sbírkách Muzea umění Olomouc = Turning pages : modern book culture in the collections of the Olomouc Museum of art.* [Ed. Nikolas Proksch]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, c2009. 191 s.
- Lojze Spacal : slikarjevo oko in fotoaparát = l'occhio del pittore e la macchina fotografica = the painter's eye and the camera.* [Text Lara Štrumej]. Ljubljana : Moderna galerija, c2008. 95 s.
- Lubo Repařký : genesis : maľba, kresba, grafika : Galéria umelcov Spiša v Spišskej Novej Vsi, 17. 2. – 31. 3. 2009.* [Kur. výst. Slavomír Zombek]. Spišská Nová Ves : Galéria umelcov Spiša, 2009. [4] s.
- Luc Tuymans.* [Ed. Madeleine Grynstejn, Helen Molesworth; essays by Helen Molesworth et al.]. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, c2009. 228 s.
- Luk & lyra : ze zbírek Arcidiecézního muzea Kroměříž.* [Ed. Ondřej Zatloukal, Pavel Zatloukal]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2009. 343 s.
- L' enfant dans les collections du musée du Louvre.* [Aut. Guillemette Andreu]. Tokyo : The National Art Center, 2009. 280 s.
- Madeleine Kemeny-Szemere : dvojica umelcov = artistic couple.* [Text Eva Trojanová]. Bratislava-Čunovo : Danubiana, 2008. [4] s.
- Madness & Modernity : Kunst und Wahn in Wien um 1900.* [Hrsg. Gemma Blackshaw, Leslie Topp]. Wien : Christian Brandstätter Verlag, c2009. 163 s.
- Maľba po maľbe.* [Konc. výst. a kat. Alexandra Kusá; ed. Lucia Gregorová, Alexandra Kusá, Monika Mitářová]. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2010. [200] s.
- Martin Salcman : 1896 – 1979. Vyd. 1.* [Ed. Tomáš Brabec]. Plzeň : Západočeská galerie, c2009. 103 s.
- Medailersky portrét a autoportrét : Kremnica 2009, Rožňava 2010.* [Úv. text Ľuba Belohradská]. [Bratislava] : Združenie medailérov Slovenska, 2009. 15 s.
- Mi ViDA : Menny és pokol : a MUSAC gyűjteménye Budapesten Műcsarnok, 28. 3. – 17. 5. 2009 = MiViDA : from heaven to hell : life experiences in art from MUSAC collection : Műcsarnok / Kunsthalle Budapest : 28. 3. – 17. 5. 2009.* [Ed. Zsolt Petr Petrányi, Augustín Pérez Rubio]. Budapest : Műcsarnok; León : MUSAC / Museo de arte contemporáneo de Castilla y León, 2009. 165 s.
- Michal Ranný : kresby, akvarely : Muzeum města Brna, 16. 4. – 9. 8. 2009.* [Text Alena Konečná]. Brno : Muzeum města Brna, 2009. 499 s.
- Milan Bočkay : toto nie je – toto je.* [Text Milan Bočkay]. Bratislava : Galéria Linea, 2010. [13] s.
- Milan Lukáč : sculpture e pitture = sculptures & pictures = sochy a obrazy.* [Text Mária Horváthová]. Bratislava : Spolok výtvarníkov Slovenska, 2008. [17] s.
- Miloslav Fekar : sochy = sculptures.* [Text Jiří Valoch]. Olomouc : Galerie Caesar, 2008. [3] s.
- Milostný obraz Panny Marie Zařovské : restaurování 2007 – 2008.* [Ed. Helena Zápalková]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2009. 56 s.
- Miloř Kopták – Rai Escalé : miroir noir.* [Text Petra Feriancová Baldovičová]. Liptovský Mikuláš : Spoločnosť Kolomana Sokola, 2010. [6] s.
- Miro Marček – Ivan Štubňa : paralely.* [Text Jiří Valoch]. Martin : Turčianska galéria, 2009. [24] s.
- Miroslaw Balka : wie sehen dich.* [Hrsg. Julian Heynen]. Karlsruhe : Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Nürnberg Verlag für moderne Kunst, 2010. 151 s.
- Možnosti záznamů : sto let v kresbách ze sbírky Moravské galerie v Brně = [Drawn for the record : a hundred years in drawings from the collection of the Moravian Gallery in Brno].* [Ed. Petr Ingerle]. V Brně : Moravská galerie, c2010. 111 s.
- Muzej na cesti. Ljubljana : Moderna galerija Ljubljana, 23. 9. – 19. 10. 2008.* [Aut. Zdenka Badovinac; ed. Tamara Soban]. Ljubljana : Moderna galerija, 2009. 112 s.

- Muzeum Polskie w Ameryce : zbiory graficzne : wystawa w cyklu „Skarby kultury polskiej na emigracji“, Muzeum Narodowe w Krakowie, wrzesień – grudzień 2009.* [Aut. Magdalena Czubińska]. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2008. 251 s.
- Nature strikes back : man and nature in western art.* [Conc. Hanne Kolind Poulsen and Henrik Holm]. Copenhagen : Statens Museum for Kunst, c2009. 163 s.
- Neoclassicism and Biedermeier : from the Collection of the Prince of Liechtenstein.* [Text Johann Kräftner, Radim Vondráček]. Praha : Uměleckoprůmyslové museum; Vienna : Liechtenstein Museum c2010. 430 s.
- Nicolai Abildgaard : revolution embodied.* [Kur. Thomas Lederballe; text Martin Myrone]. Copenhagen : Statens museum for kunst, c2009. 294 s.
- Nieuwe monumenten = new monuments.* [Essay Pascal Gielen]. Antwerp : Ludion, c2010. 133 s.
- Nomura Hitoshi : Perceptions – Changes in time and field.* [Text Nobuyuki Kobayashi]. Tokyo : The National Art Center, 2009. 183 s.
- „Nur Papier und doch die ganze Welt“ : 200 Jahre graphische Sammlung.* [Text Corinna Höper]. Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2010. 308 s.
- Od sadry k žuvačke : autorské techniky a stratégie = From plaster to chewing gum : artists' techniques and strategies.* [Text Barbora Geržová]. Nitra : Nitrianska galéria, 2009. 53 s.
- Odkaz Josefa Hlávky Národní galerii v Praze : [Národní galerie v Praze – Sbirka umění 19. století, Klášter sv. Jiří, 6. 11. 2008 – 1. 3. 2009].* [Ed. Naděžda Blažičková-Horová, Tomáš Sekyrka]. V Praze : Národní galerie, 2008. 149 s.
- Olja Triaška Stefanovič : anatomía priestoru.* [Ostrava] : Fotografická galerie Fiducia, 2010. 31 s.
- Ondřej Zahner : 1709 – 1752.* [Aut. Simona Jemelková, Helena Zápalková]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2009. 119 s.
- Opava očima studentů Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity = Opava through the eyes of students of the Institute of Creative Photography, Silesian University.* [Text Rudolf Žáček, Tomáš Pospěch]. V Opavě : Slezská univerzita ve spolupráci s nakl. KANT v Praze, c2008. [82] s.
- Pasce vizuálnej ilúzie : súčasné podoby trompe l'oeil = Traps of visual illusion : contemporary forms of trompe l'oeil.* [Kur. Barbora Geržová]. Nitra : Nitrianska galéria, 2009. 79 s.
- Patrik Illo for in Rona + : sklo na pitie a iné použitie.* [Text Adriena Pekárová]. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, c2009. [4] s.
- Per Kirkeby.* [Ed. Achim Borchardt-Hume]. London : Tate Publishing, 2009. 167 s.
- Pertu No 8 : Klára Bočková, Pittmann Zsófia.* [Kur. výst. a text Helena Markusková]. Nové Zámky : Galéria umenia, 2009. 24 s.
- Petra Bošanská : second nature.* [Text Milota Havránková]. [Ostrava] : Fotografická galerie Fiducia, 2009. [28] s.
- Pillanatgépek = Blickmaschinen = Máquinas de mirar.* [Szerk. Nike Bätzner]. Budapest : Múcsarnok, 2009. 205 s.
- Pintura canaria del siglo XX = Canarian painting of the 20th century.* [Com. Fernando Castro Borrego, Pavel Štěpánek]. [s.l.] : [s.n.], [2010]. 381 s.
- Pocta grafickým priateľstvám II.* [Text Fedor Kriška, Štefan Zajíček, Miroslav Kudrna]. Senica : Záhorská galéria, 2010. [26] s.
- Polarity : Iveta Bencová – Ján Lišaník.* [Text Zuzana Bartková]. Banská Bystrica : Štátna galéria, [s.a.]. [14] s.
- Poljsko slikarstvo okoli 1900 : impresionizem in simbolizem.* [Úvod Elžbieta Charazińska]. Ljubljana : Narodna galerija, 2009. 247 s.
- Post scriptum : záverečný akord : Rudolf Uher sochy 1975 – 1987 : Michal Uher obrazy 2008 – 2009.* [Text Elena Porubánová]. Trenčín : Galéria Miloša Alexandra Bazovského; Nové Mesto nad Váhom : Galéria Petra Matejku, 2009. [4] s.
- Pravoslav Kotík : práce na papíru, kresby, malby hlavně z šedesátých let 20. století.* [Text Václav Zoubek]. Brno : AAA s.r.o., c2008. [80] s.
- Prince Eugene : general-philosopher and art lover.* [Hrsg. Agnes Husslein-Arco]. Vienna : Belvedere ; Munich : Hirmer, c2010. 335 s.
- Promises of the past : a discontinuous history of art in former eastern Europe.* [Ed. Christine Macel, Nataša Petrešin-Bachelez]. Zurich : JRP / Ringier, c2010. 254 s.
- ... que veinte anos no es nada : el humor de Mordillo : 18. 6. – 6. 9. 2009.* [Text Florentino Flórez, Paco Mir, Faustino Rodríguez]. Palma : Ajuntament de Palma, c2009. 351 s.
- Queens international 4 : 24. 1. – 26. 4. 2009.* [Kur. Erin Sickler and José Ruiz]. New York : Queens Museum of Art, 2009. 118 s.
- Raffaels grazie – Michelangelos furor : Sebastiano del Piombo : 1485 – 1547.* [Hrsg. Bernd Wolfgang Lindemann, Claudio Strinati]. [Milano] : Federico Motta Editore; Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 2008. 384 s.
- René Lalique : a retrospective.* [Supervised by Mayumi Ikeda]. Tokyo : The National Art Center, 2009. 250 s.
- Revealing the lost world.* [Text Mária Horváthová]. Bratislava : Spolok výtvarníkov Slovenska, 2009. 11 s.
- ! Revolution ? = ! Forradalom ?* [Kur. Ulrike Kremeier, Paildi Liivia]. Budapest : Múcsarnok, 2008. 115 s.
- Richard Long : heaven and earth.* [Ed. by Clarie Wallis]. London : Tate Publ., 2009. 239 s.
- Ročenka Galérie Cypriána Majerníka 2009.* [Aut. konc. Richard Gregor; zost. Nina Vrbanová]. Bratislava : Galéria Cypriána Majerníka, [2009]. 47 s.
- Rural poster workshop.* Trnava : Poster, Klub priateľov Trienále plagátu, 2009. [6] s.
- Skleník : kapitoly z dějin olomoucké výtvarné kultury 1969 – 1989.* [Ed. Ladislav Daněk, Pavel Zatloukal]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, c2009. 367 s.
- Sleeping beauty : masterpieces of Victorian painting from Museo de arte de Ponce.* [Ed. Agnes Husslein-Arco, Alfred Weidinger]. Wien : Belvedere, c2010. 156 s.
- Slovenská moderna očami zberateľov : Galéria mesta Bratislavy, Mírbachov palác, Bratislava, 4. 2. – 11. 4. 2010.* [Kur. výst., text Ivan Jančár]. Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 2010. 47 s.
- Současná slovenská geometrie 1 : Eduard Antal, Blažej Baláž, Mária Balážová, Štefan Balázs, Dávid Čársky, Roman Gajdoš, Viktor Hulík, Pavel Maňka, Jozef Mužila, Martin Sedlák, Ján Švec, Robert Urbásek.* [Text Jiří Valoch]. Plzeň : Galerie města Plzně, 2010. 30 s.
- Stano Masár : [Entry – No – Entry].* [Text Ľudmila Kasaj Poláčková, Richard Gregor, Juraj Čarný]. Nové Zámky : Galéria umenia, 2009. 41 s.

- Středoevropské forum Olomouc : architektonická studie = Olomouc Central European Form : architectural design.* [Ed. Michal Soukup; text Pavel Zatloukal]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2009. 46 s.
- Svět dětí na šlechtických sídlech : katalog výstavy dokumentující léta dětství a dospívání mladých aristokratů.* [Aut. Marta Sedláková]. Brno : Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně, 2008. 53 s.
- Šedevry russoj ikonopisi XIV – XVI vekov iz častnyh sobranij : katalog.* [Text Irina Šalina et al.]. Moskva : Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv imeni A.S. Puškina, 2009. 592 s.
- Španělská keramika ze sbírky Slezského zemského muzea.* [Aut. Pavel Štěpánek]. Opava : Slezské zemské muzeum, 2010. 40 s.
- Štefan Zajíček : kresby 1972 – 2009 : Skalica, Galéria u františkánov, december 2009 – január 2010.* [Text Klára Kubíková]. Senica : Záhorská galéria, 2009. [29] s.
- Talenty : 7. trienále poslucháčov výtvarných škôl [Katedra dizajnu, Ateliér produkt dizajn].* [Aut. Dana Janáčková, František Burian, Sylvia Jokelová]. Senica : Záhorská galéria, 2010. [26] s.
- The light : Noguchi Rika.* Tokyo : The National Art Center, 2009. 119 s.
- The light : Matsumoto Yoko.* Tokyo : The National Art Center, 2009. 121 s.
- This is design : [pribeh vecí].* [Text Adriana Čeledová]. Nitra : Nitrianska galéria, 2009. [64] s.
- Thomas Zipp : (White reformation co-op) mens sana in corpore sano.* [Hrsg. Rein Wolfs, Guido W. Baudech]. Köln : Walter König, 2010. 190 s.
- Tomaž Lavrič : stripi = comics.* [Ed. Igor Španjol; text Špela Standeker]. Ljubljana : Moderna galerija, 2010. 167 s.
- Treasures of the Habsburg Monarchy : 140th jubilee of the friendship treaty between Austria – Hungary and Japan.* [Text Karl Schütz, Ilona Balogh, Sabine Haag]. Tokyo : The National Art Center, 2009. 268 s.
- Trienále maľby Spiš – Zemplín – Gemer : Medzinárodné maliarske sympóziium : Spiš 2009 : 21. – 28. 9. 2009.* [Kur. Jozef Joppa, Jitka Hašková]. Spišská Nová Ves : Galéria umelcov Spiša, 2009. [12] s.
- Umelecká beseda slovenská : 1990 – 2010.* [Text Ľubomír Podušel, Pavol Sika]. Bratislava : FO ART pre UBS, 2010. 95 s.
- Up/to/date : and design : VŠVU, šesťdesiat rokov.* [Aut. Michaela Paštéková, kur. Silvia Lutherová]. Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení, 2009. 61 s.
- Viaggio in Italia : Künstler auf Reisen 1770 – 1880 : Werke aus der Sammlung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.* [Red. Astrid Reuter et al.] München; Berlin : Deutscher Kunstverlag, c2010. 327 s.
- Viktor Pivovarov : oni.* [Text Marek Pokorný, Simona Vladíková]. V Brně : Moravská galerie, 2010. 149 s.
- Vražedná realita : zločin a trest v českém výtvarném umění 1800 – 1914.* [Ed. Eva Bendová, Tomáš Winter]. Plzeň : Západočeská galerie, 2010. 58 s.
- Výtvarné paralely VIII : [výstava mladých].* [Konc. výst. a text kat. Mária Horváthová] Bratislava : Spolok výtvarníkov Slovenska, 2009. 15 s.
- V. stretnutie umelcov Záhoria pri príležitosti 25. výročia vzniku Záhorskej galérie v Senici : Záhorská galéria Senica 5. 11. 2009 – 31. 1. 2010.* [Aut. Štefan Zajíček]. Senica : Záhorská galéria, 2009. 80 s.
- Wawel w Wilnei : od Jagiellonów do końca Rzeczypospolitej Obojga Narodów : katalog wystawy zorganizowanej w ramach obchodów Tyciąclecia Litwy : Wilno, Muzeum Sztuki Stosowanej : 5. 8. – 4. 10. 2009 roku.* [Oprac. kat. Jerzy T. Petrus et al.] Kraków : Zamek Królewski na Wawelu; Wilno : Lietewskie Muzeum Sztuki, 2009. 127 s.
- Wie im richtigen Leben = Kot v resničnem življenju.* [Kur. Julia Schäfer]. Ljubljana : Zavod P.A.R.A.S.I.T.E., c2008. 106 s.
- William Kentridge : five themes.* [Ed. by Mark Rosenthal]. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art, c2009. 263 s.
- Władysław Pluta : sześćdziesiąt plakatów 1989 – 2009 : wystawa 4. – 17. 12. 2009, Kraków, Galeria Pryzmat = Władysław Pluta : sixty posters 1989 – 2009.* [Text Tomasz Gryglewicz, Stanisław Tabisz]. Kraków : Związek Polskich Artystów Plastyków, 2009. 54 s.
- Zbožných duší ůl : náboženská bratrstva v kultuře raněnovověké Moravy.* [Ed. Vladimír Maňas, Zdeněk Orlita, Martina Potůčková]. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2010. 167 s.
- Zofia Stryjeńska, 1891 – 1976 : wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009.* [Konc., red. Światosław Lenartowicz]. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2008. 445 s.
- Madeleine & Zoltan Kemeny : dvojica umelcov = artistic couple.* [Text Eva Trojanová]. Bratislava-Čunovo : Danubiana, 2008. [4] s.
- Zóna okraja = zone of periphery.* [Text Bohunka Koklesová]. Bratislava : VŠVU, c2009. [20] s.
- Zoran Mušič : in public and private collections in Slovenia.* [Ed. Breda Ilich Klančnik, Tamara Soban]. Ljubljana : Moderna galerija, c2010. 242 s.

Katarína Czwithkovicsová, Karin Patúcová, Martin Vozák
Slovenská národná galéria, Bratislava
kniznica@sng.sk

Z výročnej správy Slovenskej národnej galérie za rok 2010

Adresa	Riečna 1, 815 13 Bratislava 1
Telefón	02 / 59 22 61 11
Fax	02 / 54 43 39 71
E-mail	sng@sng.sk
Web	www.sng.sk
Riaditeľka	Mgr. Alexandra Kusá, PhD.
Nadriadený orgán	Ministerstvo kultúry SR

Návštevné hodiny

SNG Vodné kasárne	Rázusovo nábr. 2, Bratislava Pondelok: zatvorené, štvrtok: 12.00 – 20.00 hod., ostatné dni: 10.00 – 18.00 hod.
SNG Esterházyho palác	Námestie L. Štúra 4, Bratislava Pondelok: zatvorené, štvrtok: 12.00 – 20.00 hod., ostatné dni: 10.00 – 18.00 hod.

Vysunuté pracoviská

SNG Zvolenský zámok	Námestie SNP, 960 01 Zvolen. 1. máj – 30. september: denne okrem pondelka 10.00 – 17.30 hod. 1. október – 30. apríl: pondelok – utorok zatvorené, streda – nedeľa: 10.00 – 17.30 hod.
SNG Kaštieľ Strážky	Mednyánszkeho 25, 059 01 Spišská Belá. 15. jún – 15. september: denne 9.00 – 19.00 hod., 16. september – 14. jún: pondelok – utorok zatvorené, streda – nedeľa: 10.00 – 17.00 hod.
SNG Galéria Ľudovíta Fullu	Makovického 1, 034 01 Ružomberok. Denne okrem pondelka 9.00 – 16.30 hod.
SNG Galéria insitného umenia	Schaubmarov mlyn, Cajlanská 255, Pezinok-Cajla. Denne okrem pondelka 10.00 – 17.00 hod.

Celkový počet: 4

Ochrana zbierkového fondu

Pracovisko v Bratislave	Plocha (m ²)	EPS	EZS
Expozičné priestory	4 723,0	áno	áno
Výstavné priestory	5 265,0	áno	áno
Depozitárne priestory	2 481,0	áno	áno
Pracovne	1 638,0	áno	áno
Prednáškové miestnosti	348,0	áno	nie
Dielne a laboratóriá	751,0	áno	áno
Iné priestory	994,0	áno	nie
Spolu	16 200,0		
Pracovisko vo Zvolene	Plocha (m ²)	EPS	EZS
Expozičné priestory	1 947,0	áno	áno
Výstavné priestory	89,0	áno	áno
Depozitárne priestory	648,0	áno	áno
Pracovne	124,0	áno	áno
Prednáškové miestnosti	0		
Dielne a laboratóriá	196,0	áno	áno
Iné priestory	638,0	áno	áno
Spolu	3 642,0		

Pracovisko v Ružomberku	Plocha (m ²)	EPS	EZS
Expozičné priestory	366,0	áno	áno
Výstavné priestory	128,0	áno	áno
Depozitárne priestory	18,0	áno	áno
Pracovne	35,0	áno	áno
Prednáškové miestnosti	0		
Dielne a laboratóriá	10,0	áno	áno
Iné priestory	303,0	áno	áno
Spolu	860,0		

Pracovisko v Strážkach	Plocha (m ²)	EPS	EZS
Expozičné priestory	929,0	áno	áno
Výstavné priestory	65,0	áno	áno
Depozitárne priestory	0		
Pracovne	62,0	áno	
Prednáškové miestnosti	45,0	áno	
Dielne a laboratóriá			
Iné priestory	132,0	áno	áno
Spolu	1 233,0		

Pracovisko v Pezinku	Plocha (m ²)	EPS	EZS
Expozičné priestory	243,0	áno	áno
Výstavné priestory	225,0	áno	áno
Depozitárne priestory	62,0	áno	áno
Pracovne	12,0	áno	áno
Prednáškové miestnosti			
Dielne a laboratóriá			
Iné priestory	386,0	nie	nie
Spolu	928,0		

Reštaurovanie a ošetrovanie zbierkových predmetov	Počet kusov
Reštaurované diela	11
Reštaurované rámy	4
Ošetrené diela	117
Ošetrené rámy	39

Spolu bolo ošetrených a reštaurovaných 171 položiek

Fotodokumentácia zbierok	Prírastok v roku	Celkový stav
	2 546	80 402

Celkovo bolo vyhotovených 5 913 záberov (zbierky, edičné projekty, reštaurovanie, študijné a prezentačné účely); 187 fotografií a 66 farebných diapozitívov

Akvizičná činnosť

Odbor	Prírastky prír. č.	ks	Kúpa * prír. č.	ks	Dar * prír. č.	ks	Prevod * prír. č.	ks
Maliarstvo	2	2	2	2	0	0	0	0
Sochárstvo	0	0	0	0	0	0	0	0
Kresba	8	8	8	8	0	0	0	0
Grafika	0	0	0	0	0	0	0	0
Iné médiá	13	463	13	463	0	0	0	0
Úžitkové umenie	256	277	96	102	160	175	0	0
Architektúra	0	0	0	0	0	0	0	0
Neprofesionálne umenie	0	0	0	0	0	0	0	0
Faksimile	0	0	0	0	0	0	0	0
Prírastky spolu	279	750	119	575	160	175	0	0

* Spôsob nadobudnutia

Expozičná činnosť

Názov expozície	Autor koncepcie	Miesto	Rok	Výstup
Barokové umenie Slovenska	K. Chmelinová	SNG Bratislava	2001	
Gotické umenie Slovenska	D. Buran	SNG Bratislava	2005	
Staré európske umenie	I. Rusina	SNG Bratislava	2006	
Umenie 19. stor. na Slovensku (1800 - 1920)	K. Beňová	SNG Bratislava	2006	
(ne)stále expozície umenia 20. storočia	kolektív autorov	SNG Bratislava	2006	
Ludovít Fulla	K. Bajcurová, Kusá	GLF Ružomberok	2009	
Lapidárium gotického umenia	A. Glatz	SNG Zvolen	1994	
Staré európske umenie	I. Rusina	SNG Zvolen	2007	
Zámocká expozícia hist. nábytku, interiérových predmetov a um. remesla	A. Schrammová	SNG Strážky	2004	
Slovenské sochárstvo 20. storočia	Z. Rusinová	SNG Strážky	2004	
Portrét 17. - 19. stor. na Slovensku	K. Chmelinová, K. Beňová,	SNG Strážky	2009	
L. Mednyánszky a Strážky	K. Beňová	SNG Strážky	2009	katalóg
Historická knižnica	K. Chmelinová, K. Beňová,	SNG Strážky	2009	
Insitné umenie zo zbierok SNG	K. Čierna	GIU Pezinok	2008	
Portrét 17. - 19. storočia na Slovensku	K. Chmelinová	SNG Strážky	2010	

Nové expozície: 1, celkový počet expozícií: 15

Výstavná činnosť

Názov výstavy	Autor koncepcie	Miesto	Trvanie	Výstup	Druh
Július Koller. Vedecko- -fantastická retrospektíva	P. Hanáková A. Hrabušický	SNG BA	22. 4. - 20. 6. 2010	katalóg	vlastná
Majstrovské dielo: Ladislav Mednyánszky: Volský záprah	J. Krajčovičová, K. Beňová	SNG BA	3. 3. - 29. 10. 2010		vlastná
Skica - návrh - kópia (Zreštaurované talianske kresby 16. a 17. storočia zo zbierky SNG)	M. Čičo	SNG BA	14. 5. - 29. 8. 2010		vlastná
Na návšteve. Manet, Rodin, Warhol a ďalší zo zbierok SNG	V. Büngerová, A. Kusá	SNG BA	14. 5. - 12. 9. 2010		vlastná
Ján Rombauer (1782 - 1849) Levoča - Petrohrad - Prešov	K. Beňová	SNG BA	3. 6. - 29. 8. 2010	katalóg	vlastná
Insita 2010	K. Čierna	SNG BA	3. 7. - 26. 9. 2010	katalóg	vlastná
Juraj Bartusz gestá / body / sekundy	V. Büngerová, L. Gregorová- Stachová	SNG BA	19. 8. - 31. 10. 2010	katalóg	vlastná

Názov výstavy	Autor koncepcie	Miesto	Trvanie	Výstup	Druh
Zlatý vek holandskej grafiky Od Goltzia po Rembrandta	Z. Ludiková	SNG BA	9. 9. 2010 – 16. 1. 2011		vlastná
Znovuobjavené súvislosti: Alexandra Exter, Ester Šimerová-Martinčeková, Anatol Petritzky, Ludovít Fulla	D. Poláčková	SNG BA	24. 9. – 14. 11. 2010		vlastná
Holé baby (Necenzurované akty moderných majstrov)	P. Hanáková	SNG BA	5. 10. – 28. 11. 2010	katalóg	vlastná
Intervencie v gotickej zbierke	N. Kančevová, D. Buran	SNG BA	26. 10. 2010 – 30. 1. 2011		vlastná
Anton Cepka Šperky z rokov 1966 – 1990	D. Poláčková	SNG BA	19. 10. – 25. 10. 2010		vlastná
Majstrovské dielo: Neznámy maliar: Epitaf (1584 ?)	A. Kubová, K. Chmelinová	SNG BA	2. 11. 2010 – 30. 6. 2011		vlastná
Ona je madona...	K. Bajcurová	SNG BA	23. 11. 2010 – 16. 1. 2011		vlastná
Maľba po maľbe Súťažná prehliadka finalistov ceny VÚB	A. Kusá, L. Gregorová- Stachová	SNG BA	7. 12. 2010 – 6. 2. 2011	katalóg	vlastná
SNG! Now (študentské práce katedry vizuálnej komunikácie VŠVU)	D. Poláčková	SNG BA	14. 12. 2010 – 16. 1. 2011	katalóg	vlastná
Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí	K. Chmelinová	SNG BA	16. 12. 2010 – 13. 03. 2011	katalóg	vlastná
Výber zo zbierky insitného umenia	K. Čierna	SNG Pezinok	22. 1. 2010 – 9. 1. 2011		vlastná
Pieta	K. Čierna	SNG Pezinok	18. 3. – 5. 6. 2010		vlastná
Víno a zem	D. Čársky	SNG Pezinok	4. 10. 2010 – 12. 12. 2010		vlastná
Poézia zimy	K. Čierna	SNG Pezinok	19. 12. 2010 – 30. 1. 2011		vlastná
Ernest Zmeták	K. Bajcurová	GLF Ružomberok	18. 2. – 28. 3. 2010		vlastná
Martin Martinček (1913 – 2004) – Liptovská Mara	L. Almášiiová	GLF Ružomberok	24. 6. – 19. 9. 2010		vlastná
Juraj Bartoš	A. Hrabušický	Zámok Zvolen	25. 5. – 28. 11. 2010		vlastná
Josef Hoffmann (Ornament a moderna / Architekt a dizajnér)	R. Franz	GLF Ružomberok	23. 9. – 21. 11. 2010		dovezená
Ruská ikona XV. – XX. storočia	J. Berezner, N. Tarasova, I. Čmyreva K. Chmelinová	SNG BA	6. 4. – 16. 5. 2010		dovezená
Josef Hoffmann (Ornament a moderna / Architekt a dizajnér)	R. Franz	SNG BA	3. 8. – 15. 8. 2010		dovezená
František Drtikol	J. Mlčoch	SNG BA	12. 10. – 28. 11. 2010		dovezená
Z fotografického archívu	L. Almášiiová				
Priestory umenia v šedej zóne projekty pre Tranzit	A. Pálffy	SNG BA	4. 7. – 1. 8. 2010		dovezená
Scénografia ako obraz	D. Poláčková	SND BA	12. 9. – 31. 11. 201		hostujúca
Ján Rombauer (1782 – 1849)	K. Beňová	Šarišská galéria Prešov	21. 9. 2010 – 9. 1. 2011		hostujúca
Daniel Fischer / 8 statočných – vynáranie		SNG BA	21. 10. – 24. 10. 2010		hostujúca
Juraj Bartoš	A. Hrabušický	SI Viedeň	17. 2. – 10. 3. 2010		vyvezená
Ludovít Fulla	K. Bacurová	SI Viedeň	18. 3. – 18. 4. 2010	skladačka	vyvezená
Július Koller	P. Hanáková, A. Hrabušický	SI Viedeň	28. 4. – 19. 5. 2010		vyvezená
Pozície minulosti – záruky budúcnosti (Zo slovenského umenia 60. – 80. rokov 20. storočia)	K. Bajcurová	Veľvyslanectvo SR, Paríž	20. 5. – 30. 10. 2010	skladačka	vyvezená
Ernest Zmeták	K. Bajcurová	SI, Viedeň	23. 6. – 10. 8. 2010		vyvezená
Zlatom a ohňom	D. Buran	Musée de Cluny, Paríž	14. 9. 2010 – 11. 1. 2011		vyvezená
Gotika vo fotografii	D. Buran	Veľvyslanectvo SR, Paríž	14. 9. 2010 – 11. 1. 2011		vyvezená
Zo slovenského maliarstva 2. polovice 20. storočia	K. Bajcurová	SZ SR pri EU, Brusel	16. 9. 2010 – 31. 12. 2011		vyvezená

Celkový počet výstav: 40

Vedeckovýskumná činnosť

Názov úlohy	Riešitelia	Doba riešenia	Výstup
DSVU – Umenie 19. stor. na Slovensku	D. Bořutová a kol.	2001 – v riešení	výstava, publikácia
DSVU – Renesancia	I. Rusina, Z. Ludiková	2005 – 2010	výstava, publikácia
APVT – Elektronická encyklopédia	K. Beňová, D. Buran K. Chmelinová, A. Kusá Z. Ludiková	2005 – 2010	elektron. encyklop.
Rukopisy knižnice Bratislavskej kapituly v stredoveku	D. Buran	2004 – 2010	publikácie, CD-ROM
Sakrálna rezba raného baroka v Šariši	K. Chmelinová	2008 – 2010	
Úžitkové umenie a dizajn 1918 – 1948	D. Poláčková	2005 – v riešení	výstava, publikácia
Trienálie insitného umenia	K. Čierna	2008 – 2010	výstava, katalóg
50. roky 20. storočia	A. Kusá a kol.	2005 – v riešení	výstava, katalóg
20. – 30. roky 20. storočia	D. Poláčková a kol.	2005 – 2010	výstava, katalóg
Architektúra Československa, Čiech a Slovenska v 20. stor. – antológia dokumentov, programov a manifestov	M. Mitášová	2007 – 2010	antológia
Vladimír Dedeček	M. Mitášová	2010 – v riešení	publikácia
Ján Rombauer	K. Beňová	2007 – 2010	výstava, publikácia
Július Koller	A. Hrabušický, P. Hanáková	2008 – 2010	konferencia, výstava, katalóg
Barok stredoslovenských banských miest v 16. – 18. storočí	K. Chmelinová	2008 – 2010	výstava, katalóg

Celkový počet vedeckovýskumných úloh: 14

Edičná činnosť

Názov	Autor – zostavovateľ	Rok	Druh titulu
DSVU – Renesancia	I. Rusina a kol.	2010	publikácia
DSVU – Renesancia „Za renesanciou tu a teraz“	V. Malast	2010	brožúra
Umenie medzi neskorou gotikou a barokom			
Ruská ikona XV. – XX. storočia	J. Berezner a kol.	2010	katalóg
Július Koller	P. Hanáková, A. Hrabušický	2010	katalóg
Vedecko-fantastická retrospektíva Ján Rombauer (1782 – 1849)	K. Beňová (ed.)	2010	katalóg
Levoča – Petrohrad – Prešov			
Insita 2010	K. Čierna (ed.)		
Juraj Bartusz gestá / body / sekundy	K. Bajcurová, V. Büngerová, L. Gregorová-Stachová	2010	katalóg
Holé baby	P. Hanáková (ed.)	2010	katalóg
Industriálna krajina	K. Chmelinová (ed.)	2010	katalóg
Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí			
Maľba po maľbe	A. Kusá	2010	katalóg
Galéria 2009	D. Poláčková (ed.)	2010	ročnica SNG
Les positions du passé, gages d'avenir	K. Bajcurová	2010	skladačka
L'art slovaque des années 60 – 80 du XX ^e siècle			
La grandezza delle piccole cose (Ludovít Fulla)	K. Bajcurová	2010	skladačka
Noc múzeí a galérií 2010		2010	sprievodca
Program SNG	A. Kusá, G. Schulzová (eds.)	2010	programovník
Holé baby – pohľadnice k výstave			

Celkový počet vydaných titulov: 14

Odborná metodická činnosť

Priebežne pracovníci SNG poskytujú metodicko-poradenskú činnosť galériám na Slovensku. Pracovníci GIC SNG zabezpečujú služby pre SNG aj pre galérie na celom území SR, prípadne pre iné inštitúcie podľa ich potrieb a požiadaviek. Záujemcovia z regionálnych galérií dostali možnosť zúčastniť sa na konferencii *Odborná ochrana zbierkových predmetov*, ktorá sa uskutočnila 20. – 21. 10. 2010 a ktorej organizátorom bolo SNM a spoluorganizátorom SNG v Bratislave. Na základe podkladov SNG boli spracované dva metodické materiály: *Manuál pre spracovanie digitálnych snímok výtvarných diel* a *Manuál pre katalogizáciu výtvarných diel v CEDVU*. Pracovníci SNG spracovali aj usmernenie: *Kategorizácia zbierok podľa priority digitalizácie* a vyjadrenie k registrácii novej zbierkotvornej galérie – Pamätného domu Júliusa Szabóa v Lučenci.

Knižnica

Počet knižničných jednotiek k 31. 12. 2010	100 709
Počet starých tlačí do roku 1918	6 000
Prírastok za daný rok	861
Úbytok za daný rok	0
Počet titulov dochádzajúcich periodík	78
Návštevníci knižnice	2 932
Výpožičky prezenčné	14 007
Výpožičky absenčné	326
Výpožičky periodík	2 760
Výpožičky elektronických dokumentov	25
Výpožičky MVS	0
Výpožičky spolu	17 093
Počet vypracovaných bibliografií	4
Počet vypracovaný rešerši	0
Počet poskytnutých bibliografických a faktografických informácií	14 660
Počet študovní	1
Počet miest pre študujúcich	21
Plocha priestorov knižnice	359
Náklady na nákup literatúry	10 407 €

Návštevnosť a vstupné

Názov sídla	Návštevníci	Neplatiaci	Vstupné
SNG Bratislava	36 790	15 260	41 388, 25 €
SNG Zámok Zvolen	17 914	6 578	17 100, 40 €
SNG Kaštieľ Strážky	7 801	884	10 917, 10 €
SNG – GLF Ružomberok	8 784	6 458	1 661, 00 €
SNG – GIU Pezinok	3 444	1 113	117, 34 €
Spolu	74 733	30 293	72 940, 05 €

Anotácie k výstavám Slovenskej národnej galérie v roku 2010

Reštaurované dielo zo zbierok SNG

Neznámy maliar: Klaňanie troch kráľov (3. tretina 18. storočia)

SNG – Vodné kasárne – rizalit, Bratislava

6. júl 2009 – 13. apríl 2010

Kurátorka výstavy: Katarína Chmelinová

Dielo reštaurovala: Nora Hebertová

Rozmerné plátno *Klaňanie troch kráľov* bolo zakúpené do zbierok SNG v roku 2005 v havarijnom stave spolu s maľbou sv. Petra z Alcantary od Antona Schmidta a s rezbou morového Ukrižovaného Krista. Obraz zaznamenáva námiet z Nového zákona rozšírený v kresťanskom umení – troch kráľov (mudrcov, mágov) z Východu, ktorých betlehemska hviezda priviedla k narodenému Spasiteľovi. Táto scéna sa zobrazovala od raného stredoveku v rozličných variantoch od základnej ikonografickej formy madony s dieťaťom a trojicou mágov, ku ktorej sa v klasickej forme pripája ešte sv. Jozef.

Pôvodné určenie maľby, ktorá by vzhľadom na námiet, vyhotovenie i rozmery mohla plniť funkciu oltárneho plátna, však nepoznáme. Nebola ani súčasťou známych oltárov františkánskeho kláštorného kostola v Kremnici a jej nájdenie v tomto priestore ešte nemusí znamenať, že aj vznikla pre tento interiér. Zatiaľ zostáva jej tvorca anonymný a dá sa len hypoteticky predpokladať, že dielo vzniklo v jednom maliarskom ateliéri v Kremnici či jej okolí, pričom zatiaľ nemožno vylúčiť ani prípadnú maliarsku „školu“ v samotnom františkánskom kláštore.

Traja z regiónu

SNG – GIU, Schaubmarov mlyn, Pezinok-Cajla

6. september 2009 – 17. január 2010

Kurátorka výstavy: Katarína Čierna

Výstava predstavila tvorbu troch insitných umelcov z malokarpatského regiónu – Ondreja Šteberla, Jozefa Lackoviča a Dany Polákovéj.

Architektúra v starej grafike 16. – 18. storočia

SNG – Kaštieľ Strážky, Spišská Belá

16. október 2009 – 25. apríl 2010

Kurátor výstavy: Martin Čičo

Výstava tematizovala architektúru v jej rôznych polohách, videnu a stvárňovanú v grafickom médiu v dielach zo 16. až 18. storočia. Približne šesťdesiat diel predstavilo architektúru od teoretických traktátov, cez dobové pohľady na architektúru minulosti a súdobú reálnu architektúru až po diela ideálnej, efemérnej a triumfálnej architektúry v období baroka, a to nielen z pohľadu architektov a scénografov (A. Pozzo, J. B. Fischer z Erlachu, G. Galli-Bibiena, J. Chamant, G. B. Piranesi), ale aj ako prostriedok dekorácie a predmet zobrazovania (F. A. Danreiter, S. Kleiner a iní).

Šiesty zmysel divadla | Slovenská scénografia a divadelný plagát po roku 1989

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

22. október 2009 – 17. január 2010

Koncept výstavy: Vladislava Fekete, Divadelný ústav, Bratislava
Prvotný výskum a zber materiálu: Dana Silbiger-Sliuková, Mária Rišková

Videoprojekcie: Marko Horban. Hudba: Peter Mankovecký, Peter Zagar a Michal Novinski

Odborná spolupráca a zber materiálu: Viera Burešová, Frederika Čujová, Miroslav Daubrava, Oleg Dlouhý, Lenka Džadíková, Ján Jaborník, Katarína Kunová, Michaela Mojžišová, Zuzana Nemcová, Dagmar Poláčková, Mária Rišková a Martin Timko

Výstava prezentovala verejnosti prostredníctvom scénografie zmeny, ktoré sa udiali v slovenskom divadle za posledných dvadsať rokov. Prelomový rok 1989 zásadne otvoril komunikačné kanály, priechodnosť nových tém, postupov a provokatívnosť diel. Slovenské divadlo po tomto roku získalo ďalšie formy v podobe nezávislých združení, ktoré uprednostňujú kolektívnu tvorbu, *site specific* projekty, prevažne intímne a civilné témy a ktoré takmer zrkadlovo odrážajú potreby nového európskeho občana. Sledovanie vývoja scénografie (od scénických návrhov až k definitívnej podobe vo forme inscenačného tvaru) uviedlo zaujímavú sondu do spoločenského, politického a kultúrneho kontextu jednej krajiny. Tridsaťdeväť scénických a kostýmových výtvarníkov a šesť divadelných združení predstavili esenciu novej slovenskej vizuálnej divadelnej tvorby.

Dejiny slovenského výtvarného umenia – Renesancia

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

17. december 2009 – 28. marec 2010

Kurátorka výstavy: Zuzana Ludiková

V rámci dlhodobého projektu Dejiny slovenského výtvarného umenia – po *Baroku*, *20. storočí* a *Gotike* – nasledovala v SNG reprezentatívna výstava s názvom *Renesancia*. Cyklus výstav a edičný rad vzniká s nárokom podať komplexný prehľad, bilanciu základných poznatkov a podľa možností i reprezentatívnu dokumentáciu z dejín výtvarného umenia v historickom teritóriu a kultúrnych väzbách Slovenska. Predmetom výstavy *Renesancia* boli výtvarné diela, ktoré vznikli na tomto území či boli vytvorené pre toto prostredie v zahraničí medzi obdobím gotiky a baroka v rozmedzí od konca 15. storočia do poslednej tretiny 17. storočia. Na úvod boli predstavené stredo európske variácie neskoršej gotiky a zaalskej renesancie prostredníctvom príkladov sochárstva, tabuľového a iluminovaného maliarstva a knižných väzieb, ako aj liturgických kníh vytlačených vo významných európskych vydavateľstvách na rozhraní 15. a 16. storočia. Heraldická reprezentácia šľachty a miest, objekty

zberateľských záujmov katolíckych veľkňazov a humanisticky vzdelaných vysoko postavených štátnych úradníkov, liturgické predmety viacerých náboženských konfesií doložili najbohatšie zastúpené oblasti domácej tvorby v 16. storočí, armálesy, smrtné štíty a epitafy, ako aj zlatnícke predmety a medaily. Portréty vytvorené vo Viedni a v Konštantínopole, tiež bohato ilustrované knihy vydávané v Nizozemsku a vo Viedni pripomenuli najplyvnejšie zahraničné umelecké centrá a najfrekvencovanejšie oslovovaných tvorcov domácimi objednávateľmi.

Záver výstavy bol venovaný maľovaným celofigurálnym a posmrtným portrétom aristokracie, ako aj podobizniám a epitafom mešťanstva. Grafíkami boli pripomenuté osobnosti verejného a náboženského života, témy domácej histórie a s knižnými vydaniai spojené výjavy aktuálnej politiky a vojnových udalostí, na ktoré reagovali umelci zahraničných vydavateľstiev a pražského panovníckeho dvora. Vybrané diela boli zostavené tak, aby vydali svedectvo i o vyznávaných hodnotách s odkazom humanizmu.

Výber zo zbierky insitného umenia

SNG – GIU, Schaubmarov mlyn, Pezinok-Cajla
22. január 2010 – 9. január 2011
Kurátorka výstavy: Katarína Čierna

Zbierka insitného umenia je špecifickou zbierkou SNG, ktorá sa buduje od roku 1965. Expozíciu tvoril reprezentatívny výber maliarskych, sochárskych a kresbových diel najmä slovenských autorov (Ondrej Šteberl, Juraj Lauko, Zuzana Virághová, Anna Ličková, Júlia Bartuszová, Ján Hlavatý, Nella Kompánková, Mária Žilavá, Štefan Siváň), ale i zo zahraničia (Natalie Schmidtová, Cecilie Marková, Jana Hruška, Rudolf Dzurko, Karla Willam Petit, Waldomiro de Deus). Zámerom bolo uviesť nových autorov, ale rovnako predstaviť známych umelcov dielami, ktoré neboli dosiaľ prezentované na pôde Galérie insitného umenia.

Ernest Zmeták | Zo Slovenska

SNG – Galéria Ľudovíta Fullu, Ružomberok
18. február – 28. marec 2010
Kurátorka výstavy: Katarína Bajcurová

Jedným z dôvodov uskutočnenia výstavy bolo zdôraznenie vzťahu oboch umelcov – Ernesta Zmetáka a Ľudovíta Fullu, ktorí v rokoch 1949 – 1952 úzko spolupracovali. V čase Fullovoho pedagogického pôsobenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave tam Zmeták pôsobil ako jeho asistent. Koncom 60. rokov 20. storočia Ernest Zmeták realizoval podľa Fullovoho návrhu i mozaiku na priečelí novostavby Galérie Ľudovíta Fullu v Ružomberku a majstrova tvorba inšpirovala aj Zmetákovu grafickú koncepciu. Výstava predstavila komorný výber Zmetákových diel, malieb a grafík so slovenskými motívami zo zbierky SNG.

Repertoár námetov jeho tvorby nebol široký: krajina, jednoduché vidiecke motívy, zátišia, portréty a autoportréty, v grafike aj ľudové balady či biblické výjavy. Hlavný dôraz však postavil na tvare, nie na impresii, dojme videného. Hľadal v tvare stálosť a zákon: dokázal vnieť napätie a vnútorný výraz aj do zdánlivo statických vecí, oživiť ho robustným gestom. Tvary na ploche „vyhmatával“ priam sochárskym

spôsobom, skratkovitým a pritom maliarsky a farebne delikátnym výtvarným jazykom.

Pieta

SNG – GIU, Schaubmarov mlyn, Pezinok-Cajla
18. marec – 5. jún 2010
Kurátorka výstavy: Katarína Čierna

Výstava predstavila tri diela zo zbierkového fondu SNG, zo zbierky insitného umenia, s témou šaštínskej piety. Diela z 19. storočia z oblasti západného Slovenska od neznámych neškolených autorov zreštauroval Štefan Masarovič ako svoju doktorandskú prácu na VŠVU v Bratislave (školiťka: Dana Salamonová, konzultantka: Katarína Čierna). Prezentácia bola doplnená fotodokumentáciou kompletného procesu reštaurovania od prieskumu pred reštaurovaním, cez zámer reštaurovania a požiadavky kurátorky k priebehu reštaurovania.

Majstrovské dielo zo zbierok SNG

Ladislav Mednyánszky: Volský záprah. Okolo 1877 – 1880

SNG – Vodné kasárne – rizalit, Bratislava
3. marec – 29. október 2010
Kurátorka výstavy: Katarína Beňová
Dielo reštaurovala v rokoch 2009 – 2010 Jana Krajčovičová

Pre maliara baróna Ladislava Mednyánszkeho (1852 – 1919) patrila kresba, hlavne v počiatkoch tvorivej činnosti, k dôležitej súčasťi jeho práce. Používal ju ako prípravné médium, aby si mohol odskúšať obmeny rôznych motívov, ktoré ho zaujali. V niektorých prípadoch bolo týchto kresieb nesmierne veľa, desiatky kusov, akoby mal autor obsesiu obmieňať hlavnú myšlienku námetu (napríklad motív utrpenia, ale aj krajinárske motívy).

Pri rozmernejších až monumentálnych kresbách hlavne zo 70. a z 80. rokov 19. storočia skúšal Mednyánszky svoje možnosti v rámci veľkých formátov. Istota v prevedení, taká charakteristická pre neskoršie obdobia, ešte nebola pre neho samozrejmosťou, a tak často robil kresbové štúdie rozmerovo identické ako plánovaný obraz.

Kresba *Volský záprah* pochádza z umelcovej pozostalosti, ktorá sa zachovala v Strážkach. V roku 1959 ju odkúpila Slovenská národná galéria od Antona Makovičku, ktorý po druhej svetovej vojne získal kúpou obsiahlu kolekciu Mednyánszkeho diel od umelcovej netere barónky Margity Czóbelovej.

Ruská ikona XV. – XX. storočia

SNG – Esterházyho palác, Bratislava
6. apríl – 16. máj 2010

Kurátori výstavy: Jevgenij Berezner, Natalija Tarasova, Irina Čmyreva
Odborná spolupráca za SNG: Katarína Chmelinová

V rámci prvej oficiálnej návštevy prezidenta Ruskej federácie Dmitrija Medvedeva na Slovensku bola v SNG v spolupráci s ruskými partnermi uvedená výstava majstrovských diel ruskej ikonomaľby. Väčšinu exponátov predstavovali ikony ruských majstrov zo XVI. – XVII. storočia, z obdobia rozkvetu cirkevnej kultúry v Rusku, keď sa definitívne utvorili kánony zobrazovania a vznikli významné ikonopisecké školy. Výstavná kolekcia bola zostavená z 55 diel – ikon a drevených

chrámových skulptúr. Moskovskí kurátori pripravili výstavu zo zbierok dvoch múzeí – Cirkevného historicko-archeologického múzea pri Svätotrojičnom Ipatievskom kláštore v Kostrome a Múzea ruskej ikony v Moskve.

Július Koller | Vedecko-fantastická retrospektíva

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

22. apríl – 20. jún 2010

Kurátori výstavy: Petra Hanáková, Aurel Hrabušický

Július Koller (1939 – 2007) sa stal jedným z mála domácich umelcov, ktorých kvality oceňuje i západný umelecký svet. Po individuálnych výstavách v Kolíne nad Rýnom, Paríži, vo Viedni a po nákupoch jeho diel do prestížnych zbierok parížskeho Centre Georges Pompidou alebo do londýnskej Tate Gallery sme sa v SNG po rokoch vrátili k tvorbe etablovaného autora v jeho prvej monumentálnej retrospektíve s reprezentatívnym katalógom. Výstava sústredila najdôležitejšie diela z domácich a zo zahraničných verejných aj súkromných zbierok.

Na návšteve | Manet, Rodin, Warhol a ďalší zo zbierok SNG

SNG – Vodné kasárne, Kabinet umenia 20. storočia*, Bratislava

14. máj – 12. september 2010

Kurátorky výstavy: Alexandra Kusá, Vladimíra Büngerová

Výstavou sme uviedli do výstavného programu nový priestor – Kabinet umenia 20. storočia*, ktorý je primárne venovaný prezentácii moderného a súčasného výtvarného umenia, architektúry a dizajnu.

Prvá výstava *Na návšteve | Manet, Rodin, Warhol a ďalší zo zbierok SNG* rekapitulovala stav Zbierky európskeho umenia konca 19. a prvej polovice 20. storočia. Konceptcia sa zamerala na tú časť zbierok, ktorá je v medzinárodnom kontexte určujúca pre „rating“ galerijnej inštitúcie. Zastúpenie, povaha a kvalita zbierkového fondu a následná ponuka atraktívneho výstavného titulu realizovaného na ich základe ovplyvňujú mieru ich medzinárodného uznania. Z nich potom plynie aj možnosť participácie na výstavných projektoch iných inštitúcií. Napokon, aj na základe „výpožičnej politiky“ sa pestujú vzájomné vzťahy a „nevzťahy“ zbierkotvorných galérií a múzeí. V súlade s diváckou a marketingovou atraktivitou možno tvrdiť, že k tzv. chef d’oeuvres patria zbierky európskych impresionistov, postimpresionistov a moderny, pričom na toto výsledie sa pomaly doťahuje (prevažne angloamerické) súčasné umenie.

Skica – návrh – kópia | Zreštaurované talianske kresby 16. a 17. storočia zo zbierky SNG

SNG – Vodné kasárne, Kabinet starého umenia, Bratislava

14. máj – 29. august 2010

Kurátor výstavy: Martin Čičo

Výstava prezentovala 19 kresieb talianskej proveniencie zo zbierky SNG. O ich návrat na scénu dejín umenia sa zaslúžili poslucháči Katedry reštaurovania Vysoké školy výtvarných umení Jarmila Tarajčáková-Doriová, Jakub Gulyás a Barbora Němečková. Kolekcia predstavila rôznorodý autorský aj tematický výber, orientovaný prvoradne na širší okruh reštaurátorských problémov. Zaujímavá bola však aj z hľadiska

funkcie kresby, pričom ukázala viacero polôh: kresbu ako skicu, kresbu ako prípravu pre finálne dielo, kresbu ako pomôcku pri realizovaní výsledného maliarskeho diela, alebo naopak ako jeho kreslenú kópiu, ale aj kresbu v jej autonómnej polohe ako hotové umelecké dielo. Ich kvalitu vo viacerých prípadoch zhodnocuje zistenie predlôh, podľa ktorých boli vytvorené, ale najmä potvrdenie staršieho pripísania ich autorstva či celkom nová atribúcia významným talianskym tvorcom ako boli Bernardino Gatti, Luca Cambiaso a Stefano della Bella.

Juraj Bartoš

SNG – Zámok Zvolen

25. máj – 28. november 2010

Kurátor výstavy: Aurel Hrabušický

Výstava priblížila tvorbu jedného z najvýznamnejších súčasných fotografov-dokumentaristov na Slovensku. Juraj Bartoš v priebehu niekoľkých desaťročí fotografoval na kultúrnych podujatiach rôzneho druhu, prispieval do módnych časopisov, ale predovšetkým dokumentoval to, o čo pred rokom 1989 nebol v médiách záujem. Pohyboval sa takmer výlučne v exteriéroch, obzvlášť v mestskom prostredí a stal sa jedným z prvých skutočných dokumentaristov – nefotografoval totiž exkluzívne, vizuálne atraktívne situácie ako reportéri; systematicky sa venoval zberu fotografických svedectiev z vybraného prostredia, pravidelne sa opakujúcej udalosti. Jeho dokumentácia prerastá niekedy až do etnologickej alebo kultúrnej antropologickej komplexnej fotografickej výpovede o danom prostredí a čase. Osobitú pozornosť venuje náhodným textovým a predmetným zhlukom, odhaľujúcim často paradoxné súvislosti. Najviac ho však zaujímajú anonymní ľudia z ulice – ako ľudské typy a konkrétni jedinci zároveň – v jeho podaní vznikajú okamžité a psychologicky portrétné štúdie ľudí stratených v dave.

Ján Rombauer (1782 – 1849) | Levoča – Petrohrad – Prešov

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

3. jún – 29. august 2010

Kurátorka výstavy: Katarína Beňová

Mestá Levoča, Petrohrad a Prešov tvoria tri hlavné medzníky, kde pôsobil maliar Ján Rombauer. Tento svetobežník pôvodom z levočskej remeselníckej rodiny sa prostredníctvom maliara dánskeho pôvodu Jána Jakuba Stundera (1759 – 1811) dostal do pozornosti spišskej šľachty a ako talentovaný autodidakt získal už v mladom veku zaujímavé objednávky. V roku 1805 ho osud nasmeroval do ruského prostredia, kde tvoril portréty ruských a poľských šľachticov. V roku 1810 získal povolenie na kopírovanie diel v petrohradskej Ermitáži. V Rusku tvoril až do roku 1824, keď sa rozhodol vrátiť späť do Uhorska. Usadil sa v Prešove, kde sa odohrala posledná fáza jeho tvorby. V roku 1835 získal objednávky na reprezentatívne portréty členov evanjelického kolégia. O päť rokov neskôr maloval portrét panovníka Ferdinanda V. pre účely radnice a župného domu. V rokoch 1824 – 1849 tvoril prevažne v Prešove a okolí portréty, oltárne i žánrové obrazy.

Výstava mapovala teritórium tvorby maliara Jána Rombauera v kontexte výtvarného umenia prvej polovice 19. storočia v Uhorsku a Rusku.

Martin Martinček (1913 – 2004) | Liptovská Mara

SNG – Galéria Ľudovíta Fullu, Ružomberok

24. jún – 19. september 2010

Kurátorka výstavy: Lucia Almäšiová

Výstava z diela známeho slovenského fotografa Martina Martinčka bola venovaná vybranému súboru snímok – dokumentárnemu cyklu z výstavby vodného diela Liptovská Mara (1971 – 1972), ktorý je v autorovej tvorbe považovaný za ojedinelý. Súbor bol výnimočným dokladom Martinčekovej účasti na jednej z akcií, organizovaných a vyhlásených Slovenským fondom výtvarných umení v roku 1971 za účelom podpory angažovanej výtvarnej tvorby. Klasická téma budovania bola Martinčekovi vzdialená, keďže však išlo o udalosť týkajúcu sa jeho rodného Liptova, venoval fotografiám z tohto prostredia rovnakú pozornosť ako svojim ostatným prácam. Výstava predstavila panoramatické pohľady, obsahovo a kompozične prepracované celky, polocelky a detaily stavby, charakterové portréty a výnimočne i uvoľnené momentky. Jednotlivé snímky ukázali Martinčekovu trpezlivosť, cielavedomosť a dôslednosť pri fotografovaní; taktiež jeho schopnosť i v navonok chaotickom a nevzhľadnom priestore nájsť výtvarne pôsobivé motívy či detaily. Predložený cyklus fotografií z výstavby Liptovskej Mary bol po prvý raz vystavený samostatne a vo väčšom počte asi 30 záberov. Vystavené diela pochádzajú zo zbierok SNG v Bratislave, Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši a Stredoslovenskej galérie v Banskej Bystrici.

Insita 2010 | 9. ročník Trienále insitného umenia

SNG – Esterházyho palác, Bratislava; SNG – GIU, Schaubmarov mlyn, Pezinok-Cajla

3. júl – 26. september 2010

Kurátorka výstavy: Katarína Čierna

Koncepcia výstavy: Katarína Čierna v spolupráci s medzinárodnou jury (Roger Cardinal, Laurent Danchin, Nico van der Endt, Monika Jagfeld, Vladimír Kordoš, Nina Krstić)

Medzinárodné periodické podujatie Insita je výberová umelecká výstava zameraná na prezentáciu autentických hodnôt neškoleného výtvarného prejavu – naivného umenia, art brut a na umenie outsiderov. Štruktúra výstavy *Insita 2010*: – Monografická výstava laureátky Grand Prix Insita 2007 Justyny Matysiakovej (1979) z Poľska. Pre kresby autorky s detailne zobrazenými postavami a architektúrami sú charakteristické čisté kompozície s jemnými lineárnymi štruktúrami a redukovanými farebnými tónmi. – Konfrontačná medzinárodná súťažná prehliadka diel súčasných autorov v kategóriách naivné umenie, art brut a outsiderské umenie, z ktorých medzinárodná jury určila laureáta Grand Prix Insita 2010. Prehliadka predstavila špecifické výrazové a morfológické polohy spontánnej a originálnej tvorby od expresívnych dynamických štruktúr k primárnym výrazovým formám. – Minigaléria malých kolekcí diel Ivana Rabuzina (1921 – 2008), najvýznamnejšieho chorvátskeho naivného umelca s harmonickými, poetickými maľbami kvetov a krajínok, Roberta Burdu (1942), nemeckého predstaviteľa art brut s minimalistickými kresbami interiérov, a Kashinatha

Chauhana (1966) z Indie, autora spontánnych, elementárnych figur. Minigalériu uzatvárala tvorba neznámeho nemeckého autora s interpretáciami fantastických príbehov a rozprávok maľovaných splývavým rukopisom s jemnou modeláciou objemov.

– Kolekcia Maľované ihlou (Fabric art) uviedla dvadsiatku umelcov európskeho i svetového formátu (Helga Sophia Goetze, Danielle Jacqui, György Kricsfalussy, Raymond Materson, Michel Nedjar, Anna Zemánková a i.) dielami vytvorenými z nití a vlákien. Rozličné podoby interpretácie média textilu od klasického obrazu k objektom a inštaláciám predstavili motivicky pestré diela autorov, pričom východiskom jedných je spodobovanie predmetného sveta, zatiaľ čo iní vychádzajú z tvorivej sily vnútornej vízie a imaginácie.

Priestory umenia v šedej zóne | Projekty pre Tranzit

SNG – Vodné kasárne, Premostenie, Bratislava

4. júl – 1. august 2010

Kurátor výstavy: András Pálffy

Výstava dokumentovala sériu architektonických projektov týkajúcich sa priestorovej, urbanistickej a politickej situácie Tranzitu – siete autonómnych iniciatív súčasného umenia a ich špecifickej situácie v meste Bratislava. Pätnásť vystavených projektov sa zaoberalo výskumom tém: krajina, výstavný priestor a faktory produkcie vo výtvarnom umení. Dokumentovali, ako „napätia“ vyvolané daným prostredím, teda „šedou zónou“ mesta, môžu podnietiť nové a komplexné architektonické riešenia. Prostredníctvom série modelov a architektonických kresieb táto výstava poskytla prehľad metód a spôsobov navrhovania vyvinutých na fakultách architektúry vo Viedni (ateliér Andrása Pálffyho na Viedenskej technickej univerzite) a v Bratislave (ateliér Martina Uhríka na Slovenskej technickej univerzite) a uviedla divákov aj do aktivít Tranzitu Bratislava.

Josef Hoffmann (1870 – 1956) | Ornament a moderna |

Architekt a dizajnér

SNG – Vodné kasárne, Premostenie, Bratislava

3. august – 15. august 2010

SNG – Galéria Ľudovíta Fullu, Ružomberok

23. september – 21. november 2010

Kurátor výstavy: Rainald Franz

Odborná spolupráca za SNG: Monika Mitášová

Putovná výstava vznikla v spolupráci MAK Wien – Múzea úžitkového umenia / súčasného umenia vo Viedni, Moravskej galérie v Brne a Rakúskeho kultúrneho fóra v Prahe. Súborny reprodukovanych fotografií sprevádzané textmi predstavili tvorbu významného stredoeurópskeho architekta a dizajnéra. V troch častiach priblížili najskôr Hoffmannove tvorivé začiatky, ďalej návrhy pre umelecko-remeselné dielne Wiener Werkstätte, ktoré spoluzakladal, i jeho najvýznamnejšie architektonické projekty a stavby (známe viedenské vily, sanatórium v Purkersdorfe, palác Stoclet v Bruseli). Na výstave sa objavili aj dosiaľ menej diskutované projekty z obdobia po prvej svetovej vojne. Množstvo podrobných informácií osvetlilo rôzne oblasti Hoffmannovej tvorby. V obrazovej časti boli po prvý raz vystavené aj dosiaľ nezverejnené zábery z ateliérov a dielni Wiener Werkstätte, momentky z čias Hoffmannovej spolupráce

s priemyselníkom Fritzom Waerndorferom i s maliarom a dizajnérom Kolomanom Moserom. Výstavu doplnili reprodukcie fotografií najvýznamnejších Hoffmannových rakúskych realizácií od významného viedenského fotografa architektúry začiatku 20. storočia Waltera Zednicka.

Juraj Bartusz – gestá | body | sekundy

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

19. august – 31. október 2010

Kurátorky výstavy: Vladimíra Bünigerová, Lucia Gregorová-Stachová

Odborná spolupráca: Katarína Bajcurová

Retrospektívna výstava Juraja Bartusza (1933) s podnázvom *gestá / body / sekundy* nadviazala na program SNG prezentovať významné osobnosti dejín slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bartusz študoval v Prahe v rokoch 1954 – 1958 na Vysokej škole umeleckopriemyselnej (prof. Jan Wagner, prof. Jan Kavan) a v rokoch 1958 – 1961 na Akadémii výtvarných umení (prof. Karel Pokorný, prof. Karel Hladík). Na slovenskú výtvarnú scénu vstúpil v 60. rokoch 20. storočia a stále patrí k jej najvýraznejším osobnostiam. Vytvoril pozoruhodné sochárske dielo a jeho realizácie pre verejný priestor charakterizuje vo figuratívnej tvorbe dôraz na silu myšlienky dosiahnutý expresívnym traktovaním s výrazným rukopisom alebo v reduktivistickom štýle cítenie antropomorfného tvaru. Vo svojej tvorbe však rozvinul aj ďalšiu líniu „inej kreativity“, v ktorej spracoval stretnutie sochárskeho východiska s neoavantgardnými tendenciami, čím sa zaradil aj k umelcom alternatívnej scény počas totalitného režimu. Razanciu autorského gesta a princíp neustáleho výskumu umeleckej tvorby pretavil do jedinečných intermediálnych výstupov v malbe, grafike, kresbe, umení akcie, do objektu a inštalácie, ale aj do experimentálnej hudby. Konceptia výstavy s príznačným názvom *Juraj Bartusz – gestá / body / sekundy* vychádzala z najdôležitejších fenoménov autorovho intermediálneho umeleckého programu, ktorými sú: 1. gesto (sochárske, maliarske, performatívne, tvorivé i deštruktívne); 2. autorský zámer, individualita, subjekt – jeho výkon, telo, idea; 3. čas, limit, pamäť, dejiny. Výstava pripomenula aj Bartuszov intenzívny vzťah k vedeckému výskumu a k téme kozmu a kozmonautiky. Autorský subjekt je neoddeliteľnou súčasťou jeho diela a prejavil sa výrazne aj v koncepcii výstavy. Preto rovnocenne s ostatnými dielami boli uvedené dokumentárne záznamy tvorby v podobe fotografií a filmov. Ide o záznamy procesov, ktoré možno chápať ako autorské techniky, realizované v konceptuálnych a akčných stratégiách.

Cieľom výstavy bolo komplexne predstaviť vybrané podoby a premeny Bartuszovho výtvarného myslenia od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť prostredníctvom v jednotlivých dominujúcich tematických okruhov.

12. bienále architektúry

Benátky, Giardini, Pavilón Českej a Slovenskej republiky

29. august – 21. november 2010

Národní galerie v Praze pripravila autorskú výstavu diel architekta Martina Rajniša a jeho kancelárie e-Mrak. Na príprave projektu spolupracovali Irena Fialová a Jana Tichá z vydavateľstva Zlatý řez v Prahe. Pod názvom *Přirozená*

architektura / Natural Architecture tvorili expozíciu drevené modely diel lešeňovej architektúry a drevené elementy, z ktorých je konštruovaná. Nainštalované boli v priestore pavilónu i pred pavilónom a projekt ďalej obsahoval tiež katalóg-knihu a film. Všeobecnou témou tohto ročníka bienále bolo *Stretávanie sa ľudí v architektúre / People meet in architecture*, ktorú formulovala jeho kurátorka, japonská architektka Kazuo Sejima.

Zlatý vek holandskej grafiky | Od Goltzia po Rembrandta

SNG – Vodné kasárne, Kabinet starého umenia, Bratislava

9. september 2010 – 16. január 2011

Kurátorka výstavy: Zuzana Ludíková

Výstava ponúkla prehliadku holandskej grafiky obdobia manierizmu a baroka zo zbierok SNG v Bratislave. Sprístupnených 115 diel priblížilo tvorbu umelcov severných nizozemských provincií z konca 16. a prvej polovice 17. storočia. Vo výbere boli predstavené diela majstrov, ktorí významne prispeli k sláve zlatého veku ako Hendrick Goltzius či Rembrandt van Rijn. Prezentované cykly popri náboženských scénach obsahovali i výjavy o vplyvoch planét, delení dní, kolobehu ročných období, schopnostiach piatich zmyslov predchnuté humanistickým klasickým a literárnym vzdelaním, zasahujúc do oblasti etiky a metafyziky či prírodnej filozofie.

Scénografia ako obraz

Slovenské národné divadlo – Nová budova, Bratislava

12. september – 31. november 2010

Kurátorka výstavy: Dagmar Poláčková

SNG popri klasických výtvarných disciplínach venuje už dlhé roky pozornosť aj odborom scénického a kostýmového výtvarníctva. Pre SND sme pripravili špeciálne zostavenú kolekciu najkrajších diel zo svojich zbierok, tak aby tieto reprezentovali práve galérii vlastný akcent na výtvarnú stránku diela. V tomto kontexte fungujú návrhy ako viac-menej samostatné umelecké obrazy, i keď boli vždy inšpirované konkrétnou divadelnou témou. Súbor obsahoval divadelné návrhy – kresby, akvarely, pastely, koláže – renomovaných slovenských výtvarníkov, scénických či kostýmových výtvarníkov (Ladislav Vychodil, Ludmila Purkyňová, Martin Brezina, Ján Hanák, Helena Bezáková, Ivan Štepán, Bořivoj Slavík, Karol Barón, Miloš Karásek, Aleš Votava, Hana Cigánová, Milan Ferenčík, Margita Polónyiová, Ladislav Hupka, Jozef Ciller, Vladimír Suchánek, Stanislava Vaníčková, Pavel M. Gábor, Otto Šujan, Štefan Hudák, František Lipták a Hubris).

D'or et de feu. L' Art en Slovaquie à la fin du Moyen Age / Ohňom a zlatom. Umenie Slovenska na sklonku stredoveku

Musée national du Moyen Age – Musée de Cluny, Paríž, Francúzsko

14. september 2010 – 11. január 2011

Kurátor výstavy: Dušan Buran

Výstavu organizovali Múzeum Cluny – Národné múzeum stredoveku, Združenie národných múzeí Paríž (RMN) a Slovenská národná galéria, Bratislava. Na príprave a realizácii projektu sa okrem hlavných organizátorov významne podieľala aj slovenská diplomacia, osobitne

Veľvyslanectvo Slovenskej republiky a Slovenský inštitút v Paríži. Výstava sa uskutočnila pod záštitou prezidenta Francúzskej republiky Nicolasa Sarkozyho a prezidenta Slovenskej republiky Ivana Gašparoviča.

Výstava *Zlatom a ohňom* sústredila vyše 60 sochárskych diel, malieb, iluminácií (gotických rukopisov) a zlatníckych diel: množstvo pokladov kultúrneho dedičstva, ktoré umožnili spoznať jedno z veľkých európskych umeleckých centier na konci stredoveku. Výpožičky poskytlo niekoľko múzeí a – výnimočne – aj slovenské cirkevné inštitúcie.

Ťažiskom projektu bola neskorá gotika, teda v tomto geografickom priestore obdobie neskorého 15. až počiatku 16. storočia. Oltárne umenie (drevená skulptúra a tabuľová maľba) bolo stredobodom expozície, obohatené o niekoľko cenných objektov z iných inštitúcií (iluminované kódexy a zlatnícke práce). Hoci táto výstava mohla ukázať iba malý zlomok dodnes zachovaných pokladov gotického umenia Slovenska (väčšina z nich sa nachádza stále vo svojom pôvodnom prostredí v majetku Rímskokatolíckej cirkvi), dômyselnou prezentáciou a s podporou niektorých partnerských inštitúcií i katolíckej cirkvi bolo možné sprostredkovať atraktívnu prezentáciu stredoeurópskej gotiky.

Znovuobjavené súvislosti | Alexandra Exter, Ester Šimerová-Martinčeková, Anatol Petritzky, Ludovít Fulla
SNG – Vodné kasárne, Kabinet umenia 20. storočia*, Bratislava
24. september – 14. november 2010
Kurátorka výstavy: Dagmar Poláčková

Výstava predstavila knihu scénických a kostýmových návrhov *Maquettes de Théâtre* (1930) jednej z najvýznamnejších postáv ruskej avantgardy Alexandry Exterovej. Do zbierok SNG sa dostala z pozostalosti Ester Šimerovej-Martinčekovej, ktorá ju získala darom od svojej dlhoročnej učiteľky a priateľky Alexandry Exterovej. Publikácia vyšla v limitovanom signovanom náklade a patrí k svetovým zberateľským skvostom. Alexandra Exter bola vo svojich divadelných návrhoch výnimočná nielen úzkym nadviazaním na aktuálne avantgardné smery, ale predovšetkým dynamikou tvarovej štylizácie a kompozíciou plôch zo žiarivých farieb, ktoré preniesla zo svojej tvorby i na divadelné javisko.

Na výstave si bolo možné pozrieť aj divadelné návrhy Anatola Petritzkeho z knihy *Theater-Trachten* (1929), ktorá pochádza z knižnice Ludovíta Fullu. Ten sa vo vlastných scénických i grafických návrhoch nesporne inšpiroval aj ruskou konštruktivisticky orientovanou avantgardou. Svedčili o tom práve i jeho vystavené návrhy scén či realizácie z oblasti grafického dizajnu.

Holé baby | Necenzurované akty moderných majstrov
SNG – Esterházyho palác, Bratislava
5. október – 28. november 2010
Kurátorka výstavy: Petra Hanáková
Spolupráca: Jana Juráňová a Jana Cviková

Výstava bola aktualizovaným čítaním tradičného umeleckého žánru – ženského aktu. Napriek oficiálnemu sočrealizmu sú zbierky slovenských galérií a múzeí umenia až prekvapivo bohaté na obrazy nahých žien – odjakživa atraktívnych

a divácky vďačných námetov výtvarných umelcov. Ženský akt – ten klasický i ten modernistický – je však vo svojej podstate dosť problematický žánr. Nielen pre svoju neprirodzenosť (predstava nahej ženy, ktorá sa – obvyčajne s knihou v ruke – vyvaluje na pohovke, musí dnes väčšine žien pripadať dosť komická), ale najmä pre nie celkom férovú distribúciu rolí a pohľadov, ktoré implikuje: nahá žena a oblečený muž (umelec či divák), „čumil“ vs. „očumovaná“. Akt ako žánr vizuálnej exploatacie i ako aréna umeleckých výbojov bol vo výbere kurátoriek podrobený feministickému čítaniu. Išlo teda o dvojito kódovanú výstavu, ktorá na jednej strane predstavila klasické diela kanonických umelcov, na druhej strane, prostredníctvom čítania feministických autoriek (medzičasom tiež už kanonických) – Jany Juráňovej a Jany Cvikovej – odkryla aj ich iný, skôr temný rozmer. Výstava mala teda dvojitého potenciál, dvojitého zámer: na jednej strane ukázať staromajstrovské hodnoty v (prevažne) štátnych zbierkach, na druhej strane ich kritickým „čítaním proti srsti“ – vo forme dialógu či komiksu nasvietiť aj onen sexistický rozmer staromajstrovstva.

František Drtikol | Z fotografického archívu

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

12. október – 28. november 2010

Kurátor výstavy: Jan Mlčoch; asistentka výstavy: Jana Štětková

Odborná spolupráca za SNG: Lucia Almášiová

Výstava bola súčasťou programu Mesiaca českej a slovenskej kultúrnej vzájomnosti a Mesiaca fotografie 2010.

Výstava realizovaná v spolupráci s UPM v Prahe predstavila na Slovensku po prvý raz tvorbu českého fotografa Františka Drtikola (1883 – 1961). Umeleckopriemyselné múzeum malo v živote a diele českého fotografa Františka Drtikola jedinečné postavenie. Bolo miestom jeho prvej samostatnej súbornej výstavy (1922), ale i adresátom jeho umeleckého odkazu, počítajúceho viac než päťtisíc fotografií (1939 – 1942). Podľa autora výstavy Jana Mlčocha (kurátora zbierky fotografie UPM v Prahe) sa väčšina doterajších akcií zameriavala na autorovu tvorbu z 20. rokov 20. storočia, keď pracoval v štýle art deco a tvoril jedinečné ženské akty, alebo na práce z obdobia fotografickej secesie, realizované rozličnými fotografickými technikami (gumotlač, olejotlač, pigment atď.). Drtikolovmu vrcholnému obdobiu prvej polovice 30. rokov, keď z vlastnej vôle svoju fotografickú tvorbu ukončil, bolo dovtedy venované pomerne málo priestoru.

Predstavený súbor bol zostavený z jedinečných fotografií, väčšinou pracovných štúdií a variácií, ktoré svojho času väčšinou neboli určené k verejnej prezentácii. Snímky sú sondou do autorovej ateliérovej práce, ukazujú postup tvorby so živým modelom (variácie aktov), abstraktné kompozície, ktoré by samy o sebe zaistili Františkovi Drtikolovi významné miesto vo svetovej fotografii, podobne i originálne aranžované snímky, naznačujúce autorovu duchovnú orientáciu na filozofické a náboženské nauky Východu. Fotografie vznikli v období vrcholiacej hospodárskej krízy, ktorá Drtikolov pražský ateliér taktiež tvrdo zasiahla. O to viac sú cenené tieto diela, ktoré vznikli bez možnosti komerčného uplatnenia, ako úplne slobodná tvorba, realizovaná technikou kontaktných kópií z veľkoformátových negatívov.

Výstava čerpala z autorovho fotografického archívu, ktorý bol do múzejných zbierok odovzdaný v priebehu druhej svetovej vojny. Väčšina fotografií bola výstavne premiérovaná. Prehliadku dopĺňali citáty z autorových textov a projekcia dokumentárneho filmu *František Drtíkol* (2002) režiséra Jiřího Holnu.

Anton Cepka | Šperky z rokov 1966 – 1990

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

19. október – 25. október 2010

Kurátorka výstavy: Dagmar Poláčková

Priestorovo skromná inštalácia šperkov z rokov 1966 – 1990, ktoré sú v zbierkach SNG, bola nielen poctou najprominentnejšiemu slovenskému šperkárovi Antonovi Cepkovi, ale zároveň aj sprievodnou akciou k už prebiehajúcej výstave *Segment – polstoročie slovenského šperku* v Galérii Médium (VŠVU, Bratislava) a k medzinárodnému sympóziu šperkárov, ktoré sa konalo v dňoch 20. – 22. októbra 2010. Návštevníci SNG mali teda výnimočnú príležitosť vidieť šperky Antona Cepku v priereze od prvých expresívne ladených materiálových informálnych pokusov až po subtilné konštruktivistické a kinetické kompozície.

Intervencie v gotickej zbierke SNG

SNG – Vodné kasárne, Bratislava

26. október 2010 – 30. január 2011

Kurátori výstavy: Naďa Kančevová, Dušan Buran

Časť umeleckých diel zo stálej expozície *Gotické umenie Slovenska* bola od septembra 2010 do januára 2011 prezentovaná na výstave *D'or et de feu. L' Art en Slovaquie à la fin du Moyen Age / Ohňom a zlatom. Umenie Slovenska na sklonku stredoveku* v Musée de Cluny v Paríži. Hoci išlo neraz o kľúčové exponáty z obdobia približne medzi rokmi 1470 – 1520, mnoho starších a nemenej cenných diel zo stredoveku zostalo aj naďalej prezentovaných na svojom mieste. Túto príležitosť sme sa preto rozhodli využiť na konfrontáciu stredovekých artefaktov s umením 20. a 21. storočia – takisto zo zbierok SNG. Vybrali sme na ňu diela súčasných slovenských autorov – osobností, ktoré sa svojou tvorbou neraz dotýkali existenciálnych otázok oscilujúcich medzi individualitou (prítomnou v osobe samotného tvorcu) a kategóriou niečoho, čo človeka presahuje. Zastúpené boli diela viacerých súčasných umelcov (Lubomír Ďurček, Míra Gáberová, Vladimír Havrila, Igor Kalný, Michal Kern, Vladimír Popovič, Peter Rónai, Martin Sedlák, Rudolf Sikora a Dezider Tóth). Video navyše poskytlo možnosť obmeny počas trvania intervencií. V priestore gotickej inštalácie pôsobili ich diela na pohľad ako fragmenty vytrhnuté z iného príbehu. Jednako to bolo práve miesto ich dočasného umiestnenia, ktoré posúvalo možnosti vnímania, vstupovalo do hry ďalšími možnými významovými vrstvami a formulovalo ich pôvodné zámery. Od dialógu medzi gotickými sochami a obrazmi na jednej strane a fotografiami či inštaláciami na strane druhej sme si sľubovali nastolenie hneď niekoľkých otázok: Akú formu môže mať „spirituálne umenie“ na začiatku 21. storočia? Prečo je stredoveké, skrz-naskrz duchovné umenie zhmotnené v materiálovo ťažkých (drevo, kameň) a vizuálne neraz mimoriadne bohatých formách (polychrómia, zlátenie)? Prečo umenie 20. storočia s „metafyzickými ambíciami“ je naopak výrazovo čoraz skromnejšie, formálne asketické a vyúsťujúce do konceptu?

Majstrovské dielo zo zbierok SNG | Neznámy maliar: Epitaf s výjavom Posledného súdu (1584 ?)

SNG – Vodné kasárne, Kabinet starého umenia, Bratislava

2. november 2010 – 30. jún 2011

Kurátorka výstavy: Katarína Chmelinová

Dielo reštaurovala: Alena Kubová

Rollwerkcom orámovaný epitaf vychádzajúci zo severonemeckých vzorov 1. polovice 16. storočia bol v roku 1972 prevedený do SNG ako súčasť pozostalosti barónky Margity Czóbelovej zo Strážok. Spája sa s osobou Gregora Horvátha-Stansitha de Gradecz († 1597), ktorého otec Marek získal Strážky v roku 1556.

Epitaf bol pôvodne v dnešnom Kostole sv. Anny prislúchajúcom ku kaštieli v Strážkach. V jeho centre je frekventovaný *Posledný súd* podľa sadelerovskej mnichovskej grafiky nasledujúcej prácu Christoha Schwartza z roku 1580. Staršou literatúrou uvádzané datovanie diela do roku 1584 (niekde 1588) sa odvoláva na poškodený dvojjadrový kruhopis. Napriek reštaurovaniu (1976 – 1982, 2009) ho však v súčasnosti vzhľadom na stav nápisu nemožno verifikovať.

Ona je madona...

SNG – Vodné kasárne, Kabinet umenia 20. storočia*, Bratislava

23. november 2010 – 16. január 2011

Kurátorka výstavy: Katarína Bajcurová

Tradičný námet madony – matky s dieťaťom patril v tvorbe slovenských maliarov medzi dvoma vojnami, ale aj neskôr, k pomerne častým. Na Slovensku sa Panna Mária Sedembolestná oddávna uctievala ako patrónka a ochrankyňa krajiny, a preto významové konotácie a presahy od „materskej“ k „mariánskej“ roviny námetu boli pomerne časté a pre slovenských výtvarných umelcov aj prirodzené. Nie div, veď v prostredí prevažne rurálneho spoločenstva hlboko do 20. storočia ešte prežívali tradičné formy života a boli silno zakorenené náboženské predstavy. Zobrazenie matky s dieťaťom sa vo výtvarnom umení často sémantizovalo, posúvalo z roviny žánrovej do roviny symbolickej: matka s dieťaťom sa stávala madonou, neraz s prívlastkom „slovenská“, aby obrazne bdela nielen nad osudmi jednotlivcov, ale i celého národa. V dielach slovenských modernistov nachádzame tak príznačné významové oscilovanie medzi náboženským – sakrálnym a svetským – profánnym chápaním námetu, ktoré je podporené napríklad aj výtvarným využitím ikonografického motívu aureoly – svätožiary. Výstava predstavila známe diela klasikov slovenskej moderny Martina Benku, Gustáva Mallého, Miloša Alexandra Bazovského, Janka Alexyho, Ludovíta Fullu, Mikuláša Galandu, Imra Weinera-Krála, Ester Šimerovej-Martinčekovej, Jána Mudrocha, ale i menej známe práce Teodora Tekela, Františka Reichentála, Arnolda Weisza-Kubínčana, Bertalána Póra a ďalších. Maľby, kresby, grafiky prevažne zo zbierky SNG boli obohatené aj o artefakty zo zbierok SNM – Múzea Martina Benku v Martine, Galérie mesta Bratislavy, Galérie M. A. Bazovského v Trenčíne a Galérie Zoya.

Maľba po maľbe | Súťažná prehliadka finalistov ceny VÚB

SNG – Esterházyho palác, Bratislava

7. december 2010 – 6. február 2011

Kurátorky výstavy: Alexandra Kusá, Lucia Gregorová-Stachová

Výstava *Malba po malbe*, koncipovaná ako prehliadka, predstavila súčasnú slovenskú malbu, teda tvorbu mladšej a strednej generácie výtvarníkov. Zámerom bolo ukázať stav scény po roku 2000, keď už má súčasná malba svojho diváka, mnohých protagonistov i svoje galérie. Napriek silnému monografickému prvku bola výstava budovaná tematicky. Prezentované diela a výtvarné prístupy súčasných autorov a autoriek bolo možné vnímať aj ako generačnú výpoveď o malbe, spôsoboch maľovania aj o „maliarskosti“ súčasnej maľby.

SNG! Now | Výstava študentských prác Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU

SNG - Esterházyho palác, Bratislava

14. december 2010 - 16. január 2011

Kurátorka výstavy: Dagmar Poláčková

Grafický dizajn v galérii má mnoho podôb a funkcií. Od tých zjavne viditeľných, ako je reprezentácia galérie smerom von, až po tie viac-menej neviditeľné, obrátené dovnútra, ako je orientačný či informačný systém. Problém nastáva v momente, ak sa grafický dizajn stane vystavovaným exponátom. Izolovaný od prirodzeného prostredia stráca svoj zmysel, pretože je vytrhnutý z kontextu, bez ktorého je ťažko pochopiteľný.

Jedným z riešení ako predstaviť grafický dizajn v galérii je výstava „grafického dizajnu galérie“, kde je práve inštalovaná. Na základe tejto ambiciózne konceptie vznikla výstava študentských prác reagujúcich na aktuálne problémy vizuálnej komunikácie SNG.

Do projektu sa zapojilo 36 študentov z troch ateliérov a dvoch laboratórií Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave (Marek Alakša, Katarína Babálová, Lucia Blanáriková, Lukáš Čeman, Peter Gála, Lenka Hámošová, Jaroslava Homolová, Natália Jarembáková, Aneta Jiroutková, Adrián Juráček, Martin Kahan, Kristína Koronthályová, Juraj Kočár, Veronika Kořínková, Veronika Kružliaková, Jana Leňová, Roman Mackovič, Jana Macurová, Katarína Mandáčková, Marek Menke, Juraj Meszároš, Marek Minor, Zuzana Nemkyová, Ivana Palečková, Lucia Papierniková, Damián Pastirčák, Juraj Pecho, Marián Preis, Barbora Rozložníková, Vojto Ruman, Bronislava Schraggeová, Charlotte Simon, Alena Stanková, Veronika Troligová, Anna Ulahelová, Peter Vido). Súčasťou výstavy bola aj prezentácia praktických cvičení z typografie, ktoré sú neoddeliteľnou súčasťou výučby na KVK.

Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16. - 18. storočí

SNG - Esterházyho palác, Bratislava

16. december 2010 - 13. marec 2011

Kurátorka výstavy: Katarína Chmelinová

Výstava bola venovaná špecifickej oblasti stredoslovenských banských miest a umeniu raného novoveku. Naposledy bolo umenie danej oblasti komplexnejšie predstavené ako súčasť výstavy z cyklu *Dejiny slovenského výtvarného umenia - Barok* v roku 1998.

Oblasť stredoslovenských banských miest, formovaná činnosťou baní, hút a mincovní do podoby historickej industriálnej krajiny, fascinuje svojou ranonovovekou

technickou i umeleckou progresivitou už niekoľko storočí. Geografické vymedzenie nezahŕňa len známe mestá ako Banská Bystrica, Banská Štiavnica či Kremnica, ale aj Novú Baňu, Pukanec, Banskú Belú a Ľubietovú, okolité banské osady či hrady a hradné panstvá, napríklad Lupču, Dobrú Nivu alebo Víglaš. Prezentované obdobie bolo vymedzené 1. júlom 1548, keď stredoslovenské banské mestá prešli pod správu Ferdinanda I. Habsburského, a končilo rokom 1800, keď v strednej Európe ustúpilo osvietenstvo, reprezentované osobitou „josefínskou“ verziou.

Výstava bola rozdelená do niekoľkých tematických okruhov s dôrazom na barokové sochárstvo a maliarstvo, na sprostredkovanie efemernej tvorby či neodmysliteľnej „klenotnice“ odrážajúcej pre danú oblasť tak charakteristické sochárstvo malých foriem a zlatnícke práce. Prezentácia atraktívneho umeleckého materiálu sprostredkovala širokej verejnosti v exkluzívnej forme najvýznamnejšie, vo viacerých prípadoch novozreštaurované a dosiaľ nevystavované artefakty z domácich i zahraničných zbierok, ktoré nezriedka tvorili pôvodne jeden umelecký celok.

Poézia zimy

SNG - GIU, Schaubmarov mlyn, Pezinok-Cajla

19. december 2010 - 30. január 2011

Kurátorka výstavy: Katarína Čierna

Výstava priniesla ukážky diel so zimnými motívmi od viac ako desiatky insitných umelcov 20. storočia zo zbierky SNG. Spoločným menovateľom bola zima a jej atribúty - sneh, ľad, guľovanie, korčuľovanie, Vianoce. Kolekcia umožnila spoznať rozličné umelecké podania a individuálne rukopisy. Obrazy autorov zo Slovenska (Juraj Lauko, Július Považan, Ján Hlavatý, Jozef Lackovič), ale i zo zahraničia (Halina Walická z Poľska; Marie Belanová a Ján Sokol zo Srbska) znázorňovali epické figurálne scény, kde sa naivná forma podania spája s prenikavým maliarskym a básnickým videním. Osobitným druhom poézie vynikli krehké a rudimentárne sošky a betlehemy slovenských sochárov Jozefa Hatoka, Viliama Meška a Štefana Siváňa.

Inštrukcie autorom k úprave textov v Ročenke SNG

Ak máte záujem publikovať v Ročenke SNG, dodržiavajte, prosím, nasledovné inštrukcie:

Priame citáty v texte sa píše v úvodzovkách, názvy umeleckých diel alebo písomných prameňov kurzívou. Číselné odkazy na obrázky ohraničujú v texte lomenými zátvorkami [1, 2, 3 ...]. Kvôli ulahčeniu redakčnej práce s textom Vás prosíme, aby ste nepoužívali automatické poznámky, ale manuálne vloženie čísla.

Štruktúra poznámok

Číslo poznámky označte za textom veľkou arabskou číslicou, ktorú môžete odlišiť aj funkciou horný index (x²). Priezvisko – font kapitálky ABC (nie verzálky ABC pomocou funkcie Caps Lock!) a meno autora (celé meno, nie iniciálka!) oddeľujte od priezviska čiarkou, za menom dvojbodka, názov knihy alebo časopisu *kurzívou*, miesto vydania v pôvodnom názve. Pre jednotlivé druhy publikácií dodržiavajte dôsledne nasledovné pokyny:

Monografie

¹ ALEXANDER, Jonathan J.: *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. Yale University Press : New Haven – London 1992, s. 4.

Štúdie z kolektívnych monografií

² GÜNTHEROVÁ, Alžbeta: Stredoveká knižná maľba na Slovensku. In: MIŠIANIK, Ján – GÜNTHEROVÁ, Alžbeta: *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*. SVKL : Bratislava 1961, s. 9-31.

Periodická tlač – časopisy a noviny

³ SCHMIDT, Gerhard: Neues Material zur österreichischen Buchmalerei der Spätgotik in slowakischen Handschriften. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 18, 1964, č. 2, s. 36-40.

Výstavné katalógy

⁴ HOLTER, Kurt: Buchmalerei. In: *Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400 – 1530*. [Kat. výst.] Salzburger Museum Carolino Augusteum : Salzburg 1972, s. 239.

Ročenky a zborníky

⁵ ROSENAUER, Artur: Zum Einfluß der Niederlande auf die mitteleuropäische Kunst. In: *Gotika v Sloveniji / Gotik in Slowenien. Vom Werden des Kulturraums zwischen Alpen, Pannonien und Adria*. Ed. Janez HÖFFLER. Narodna galerija : Ljubljana 1995, s. 37-45.

⁶ CHMELINOVÁ, Katarína: Nové poznatky k životu a dielu umeleckej rodiny Grossovcov. In: *Galéria 2000 – Ročenka SNG v Bratislave*. Eds. Dušan BURAN – Martin VANČO. SNG : Bratislava 2000, s. 115-122.

Keďže ročenka nie je vydávaná ako periodikum, rešpektujte, prosím, aj nasledujúce bibliografické údaje:

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2001. Eds. Dušan BURAN – Martin VANČO. SNG : Bratislava 2001.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2002. Eds. Dušan BURAN – Martin VANČO. SNG : Bratislava 2002.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2003. Eds. Beata JABLONSKÁ – Alexandra KUSÁ. SNG : Bratislava 2004.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2004 – 2005. Ed. Dušan BURAN. SNG : Bratislava 2006.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2006. Ed. Dagmar POLÁČKOVÁ. SNG : Bratislava 2007.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2007 – 2008. Eds. Vladimíra BÜNGEROVÁ – Alexandra KUSÁ. SNG : Bratislava 2009.

Ročenka SNG v Bratislave – Galéria 2009. Ed. Dagmar POLÁČKOVÁ. SNG : Bratislava 2010.

Opakované citácie

⁷ SCHMIDT 1964 (cit. v pozn. 3), s. 36-40.

⁸ Ibidem, s. 45.

⁹ Ibidem.

Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave – Galéria 2010
Jahrbuch der Slowakischen Nationalgalerie – Galerie 2010
Yearbook of the Slovak National Gallery in Bratislava – Gallery 2010

Vydala Slovenská národná galéria v Bratislave / Published by Slovak National Gallery in Bratislava
SNG, Riečna 1, SK – 815 13 Bratislava 1
Tel.: 00421-2-54 43 20 81-2
Fax: 00421-2-54 43 07 93

www.sng.sk

Generálna riaditeľka SNG / Director General of the SNG: Alexandra Kusá
Editorky / Editors: Katarína Bajcurová, Alexandra Kusá, Monika Mitášová
Zodpovedná redaktorka / Redaction: Luďka Kratochvílová
Preklady / Translation: Paul McCullough

Tlač / Printed by: Ateliér Choma, Žilina 2011

Za publikačné práva všetkých obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.

Pri transkripcii cudzojazyčných mien redakcia rešpektovala požiadavky autorov príspevkov.

Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2011

Texts © Ján Abelovský, Lucia Almášiová, Katarína Bajcurová, Katarína Beňová, Katarína Bodnárová, Dušan Buran, Vladimíra Bünigerová, Katarína Czwickovicsová, Katarína Čierna, Petra Hanáková, Aurel Hrabušický, Katarína Chmelinová, Alena Kubová, Alexandra Kusá, Zuzana Ludiková, Karin Patúcová, Dagmar Poláčková, Martin Vozák 2011

Photographs © Archív výtvarného umenia SNG v Bratislave; Fotoarchív SNG v Bratislave – Anna Mičúchová, Sylvia Sternmüllerová; Fondazione Federico Zeri, Bologna; Jack Daulton Collection, Los Altos – Don Tuttle; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Oblastní galerie v Liberci – Jaroslav Trojan; SOGA, Bratislava – archív, Martin Marenčin; Martin Hahn Fotodesign; súkromný archív Petra Meluzina; repro: Katarína Bodnárová, Zuzana Ludiková 2011

Translation © Paul McCullough 2011

Grafický dizajn / Graphic design © Juraj Sukop 2011

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľov autorských práv / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, for any purpose, without obtaining the prior written permission from the copyright owners

ISBN 978-80-8059-163-2