

Os, oculos pictor Sambuci reddidit, aptum  
Ingenij munus fingere solus amat.

# arts

40, 2007, 1

SAMBUCVS AETATIS SVAE XXXIIII.  
ANNO M. D. LXV.



IOANNES CRATO MEDICVS IMPERATORIS.

Me pictura tenet, retinet grauitate poemae:  
Libera Sambuci sic tenet arte liber.

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

**ars** 2007

*Ročník / Volume 40*

*Číslo / Number 1*

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

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

**Ján Bakoš**

REDAKCIA / EDITORIAL STAFF:

**Miroslav Hrdina, Martin Vančo**

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

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

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

Eva Koubeková

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

Tel./Fax: 0421-2-54793895

e-mail: [dejumihr@savba.sk](mailto:dejumihr@savba.sk), [www.dejum.sav.sk/ars.html](http://www.dejum.sav.sk/ars.html)

TEXTS ©

Ingrid Ciulisová, Stanisław Czekalski, Margaret Dikovitskaya, Mojmír Frinta, Alexandra Kusá,  
Arnoud Visser, Jindřich Vybíral 2007

TRANSLATIONS ©

Ján Bakoš, Stefan Bartilla, Ingrid Ciulisová, Alexandra Kusá, Miroslav Hrdina, Martin Vančo, Marek Wilczyński 2007

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

COVER DESIGN:

Miroslav Hrdina, Martin Vančo

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(Pozri s. 21, obr. 2)

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

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

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

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

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

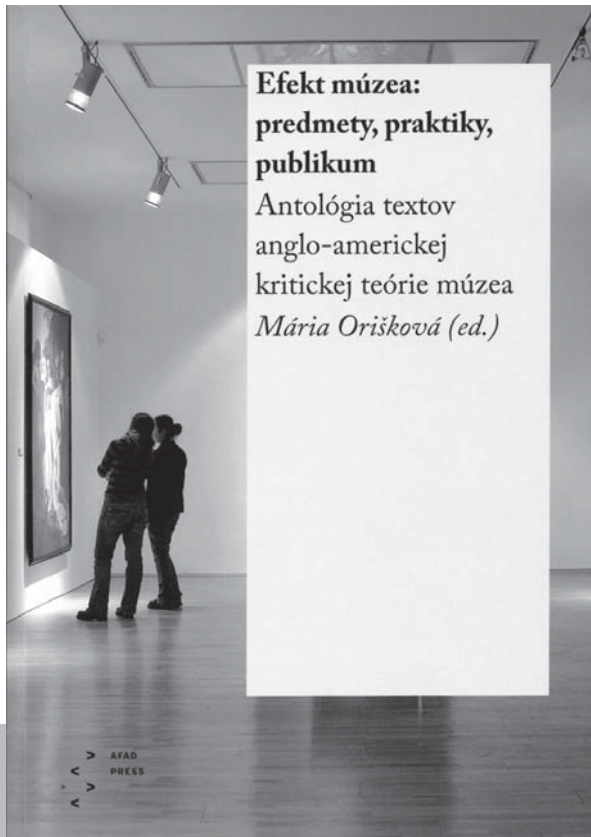
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. 647/92 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2007

**ARTS**

ISSN 0044-9008

*SAP*  
SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS spol. s r. o.



**Mária Orišková (ed.):**

**EFEKT MÚZEA: PREDMETY, PRAKTIKY, PUBLIKUM. ANTOLÓGIA  
TEXTOV ANGLO-AMERICKEJ KRITICKEJ TEÓRIE MÚZEA**

(The Effect of the Museum: Objects, Practices, Audience. An Anthology of Anglo-American Critical Theory of Museum)

Preklad Edita Langošová a Mária Orišková. Bratislava : AFAD Press, 2006, 287 s.,  
ISBN 80-89259-08-1

The collection of essays by outstanding British and North American scholars – Carol Duncan, Douglas Crimp, Stephen Bann, Donald Preziosi, Tony Bennett, Daniel J. Sherman, Mieke Bal, Susan Vogel, Ruth B. Phillips, Annie E. Coombes and Shelly Errington – provides an invaluable resource in the field of new/critical museology. Although underpinned by an editorial essay, the readings are placed in their theoretical and historical context.

**Obsah / Contents**

**ŠTÚDIE / ARTICLES**

Mojmír FRINTA

**Observations on the Altarpiece of Thomas de Coloswar (3)**

*Dve pozorovania k oltárnemu obrazu od Tomáša z Koložváru*

Arnoud VISSER

**Icons of the Past: Joannes Sambucus and the Medical Republic of Letters (19)**

*Obrazy minulosti: Joannes Sambucus a lekárska Republika učencov*

Jindřich VYBÍRAL

**Die Lehr- und Wanderjahre Leopold Bauers (31)**

*Študijské a pútnické roky Leopolda Bauera*

Ingrid CIULISOVÁ

**Acquired and Dispersed: The Collections of Grazioso Enea Lanfranconi and Baron Karl Kuffner (53)**

*Získané a rozptýlené: Zbierky Grazioso Eneu Lanfranconiho a baróna Karla Kuffnera*

Alexandra KUSÁ

**Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely (67)**

*Strategies of major exhibitions and their impact on forming of the art of "sorela"*

Stanisław CZEKALSKI

**Jan Białostocki, Goya's "Third of May", and the Aporias of Research on the Genetic Relations of Paintings (87)**

*Jan Białostocki, Goyov „3.máj“ a apórie bádania o genetických vzťahoch malieb*

Margaret DIKOVITSKAYA

**Of Objects and Subjects of Visual Culture Studies (103)**

*O objektoch a subjektoch štúdií vizuálnej kultúry*

**RECENZIE / REVIEWS**

Ingrid CIULISOVÁ

**Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych (113)**

**Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych**

**SPRÁVY / NEWS**

**Eva Toranová (1932 – 2006) (117)**

## Observations on the Altarpiece of Thomas de Coloswar

Mojmír FRINTA

First, let us start with an acknowledgement that in the incompletely preserved altarpiece from the Benedictine monastery Hronský Svätý Beňadik (Garamszentbenedek) by Thomas de Coloswar (Kolo-zsvár, Cluj, Klausenburg) of 1427 we have one of the rare precious testimonies in Central Europe on the mobility of late Medieval artists. This recognition will be supported by our observations on the formal and technical aspects of his paintings. Our comparisons hopefully substantiate the thesis of the predominant Bohemian inspiration and connection of this painter originating from the eastern confines of the Hungarian state, as it was expressed also by previous scholars. This regionally oriented focusing on the sources, of course, does not mean that we cannot detect connections with other centers – Austrian in Central Europe, South Netherlandish (I prefer this term to: Franco-Flemish) and North Italian (Lombardy) but these impacts seem to be more remote and not first-hand as I will argue for the case of Bohemian contacts.

Most of the illuminated manuscripts I was considering in my article on the Gerona Martyrology of 1964 and listed also by Gyöngyi Török in the cata-

logue of the Esztergom Museum of 1993 (the Antwerp /Vechta/ Bible of 1402, the Gerona Martyrology, the Missal in Vienna, Cod. 1850, the Seitenstetten and Sedlec Antiphonaries, the Boskovice Bible and then the Travels of John Mandeville and the Cationale in Vienna, Cod. 4642) form the foundation of the formal and cultural-esthetic outlook of Master Thomas and provide impetus to his own formulations.<sup>1</sup> It should be added that we can actually go further down in time as the elements which are subject of our interest descend to the art of the Master of the Třeboň Altarpiece and to some members of the illuminators' shop working for the king Wenceslaus IV.

Of the important connections listed in the literature, I would perhaps put less emphasis on the role of the Master of the Rajhrad (Raigern) Altarpiece for double reason: his personal style is more forceful with almost brutal expressiveness while Thomas' message is more gentle and placid.<sup>2</sup> [Fig. 15] Second, some uncertainty was recently aired for the chronology of the Rajhrad Altarpiece by arguing for a later date than the hitherto considered dating: before 1420. This does not intend to diminish the value of various coincidences – mainly iconographic.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> FRINTA, M.: The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination. In: *The Art Bulletin*, 46, September 1964, No. 3, pp. 253-306.

<sup>2</sup> SCHMIDT, G.: Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei. In: *Gotik in Böhmen*. Munich 1969, p. 318.

<sup>3</sup> BARTLOVÁ, M.: Eine Neudatierung des sog. Raigerner Altars und die Folgen für die Chronologie der Böhmisches Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, pp. 145-179. There is a number of coincidences in the Crucifixion of the Rajhrad altarpiece: the swooning Vir-

gin; woman with wimple; large knot of Christ's loincloth; placing both the spear and sponge on the left side of the cross, similar helmets of soldiers; in the Carrying of the Cross: man with his fist raised to beat Christ.

I have found the same rare *genre* motif of a little boy riding a make-believe horse painted in a Crucifixion from the Barfüsserkirche in Frankfurt, attributed to Hans von Metz, in the Historisches Museum in Frankfurt, B 695, which motif is painted less explicitly in the right distance in the Carrying of the Cross by the Rajhrad Master in Brno, Provincial Museum [Figs. 15, 16]. – FRINTA, M.: Some Distinctive Human Types in Art Around 1400 as a Means of Tracing Artistic Contacts

I am omitting the armorial (charter) letter by Emperor Sigismund for the town Košice (Kassa) written in Bratislava (Pozsony) in 1423 which I see in connection with a more traditionalist workshop in Prague unrelated to the more exceptional creations in the group of just mentioned manuscripts.<sup>4</sup>

Török reported with some critical overtones on the thesis of Zsuzsa Lukács who assumed that Master Thomas spent some time in the workshop of Duke of Berry while she declined to consider, as unlikely that the influence was transmitted through Bohemian, Austrian or German art. Her other point of stressing the impact of the Narbonne Parement looks to me, rather than a direct model, as performing the perennial role of prominent examples of Western art in precipitating the eagerness of artists in other parts of Europe to strive to emulate the supremely refined and sophisticated art forms as artists do instinctively when faced with the instances of superb creation.

Many of the figural types of Master Thomas point to Bohemian prototypes – *vide* the female types and the angels both of whom entered also into Austrian painting of the early fifteenth century.

Especially well can be compared two heads in the Ascension scene, the Virgin's and St. Peter's with those in the *Musterbuch* in Vienna, Kunsthistorisches Museum which was kept in the past in Ambras Castle. However, the masterfully conveyed sorrow of the Virgin's drawing, undoubtedly part of Crucifixion, was toned down to a lesser emotionalism in accor-

dance with a different subject, namely Ascension as the subject was changed from the unknown Bohemian masters' apparent portions of the Crucifixion scene. The emphatically forward-thrust face to convey the emotional intensity distinguishes also St. John's drawing presumably for a Crucifixion and it is presented in the same form twice by Thomas de Coloswar (Crucifixion and Ascension). It was apparently a motive dear to the Bohemian artist as it was used for several of his drawn heads.<sup>5</sup> The "flaming" hair of St. John by Master Thomas has its counterpart in several heads in the Ambras collection of drawings. Also the wimple and the kerchief-hood artfully folded back at the top of the head can be noted in both works but they occur frequently in Central European painting.<sup>6</sup> Since it is not clear whether some of the drawings were not actually executed in today lost paintings, the proposal of Thomas' knowledge of this "model-book" is just one of the possibilities.

Characteristic for the Bohemian relationship are also the bearded male types in the Ascension. I have compared St. Peter and the Apostle behind him (St. Andrew?) in the Ascension with a pair of copper-gilt reliquary busts – St. Peter and St. Paul (changed from the original St. Nicholas) in the Archiepiscopal Palace in Prague, commissioned after 1413 by Archbishop Albík of Uničov.<sup>7</sup> These intense, sternly forboding facial types can also be compared to two alabaster statues of SS. John the Baptist and Andrew(?) in Erfurt, Dommuseum.<sup>8</sup>

---

between Bohemia and the Regions West of the Rhine. In: *Umění*, 44, 1996, No. 3-4, p. 312, fig. 11. The direction of the influence tying these two paintings cannot be established as both paintings lack dates. The action, in view of lesser readability in the Rajhrad had been erroneously interpreted as a highly disrespectful action of the little boy in an argument on the supposedly anti-clerical tendency in this altarpiece of the Hussite era. – KAREL, S.: Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění první poloviny 15. století. In: *Universitas Carolina 1. Philosophica*. Prague 1955, pp. 76-94.

<sup>4</sup> FRINTA, M.: Some Thought-provoking Musing: Angevino – Luxemburgian – Corvinian. In: *Ars*, 1996, No. 1-3, p. 82, fig. 9.

<sup>5</sup> Already the Třeboň Master used this emotion-loaded posture in the Virgin in the Crucifixion from Svatá Barbora of ca. 1380 (National Gallery in Prague); it appears then in the Vyšší Brod Crucifixion (before 1400) and in a Crucifixion in the gallery in Berlin (ca. 1410). – MATĚJČEK, A.: *Czech Gothic Painting 1350 – 1450*. Prague 1950, pls. 114, 127, 147. There is

a precedent in the Italo-Byzantine stratum in a large Crucifix of ca. 1200 in S. Maria, island of S. Nicola nelle Tremiti. – *Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*. Milan 1980, pp. 356-357.

<sup>6</sup> Mentioned may be the wimples first in the Resurrection in the Vyšší Brod altarpiece and then in the fragmentary Sedlec Antiphonary of 1414 and in the Rajhrad altarpiece. From the Western preceding examples, we find the wimple e.g. in the Crucifixion in the Parement of Narbonne, then in the Passion altarpiece in the museum in Besançon of ca. 1380 and in Melchior Broederlam's Carthusian altarpiece of Champmol of 1394 – 1399 in the Musée des Beaux-Arts in Dijon.

<sup>7</sup> FRINTA 1996 (see in note 4), pp. 83-85. Also in *Prague the Crown of Bohemia*. New York 2005, p. 286, No. 125.

<sup>8</sup> FRINTA, M.: *The Beautiful Style in the Sculpture around 1400 and the Master of the Beautiful Madonnas*. University of Michigan at Ann Arbor 1960, unpublished doctoral dissertation, figs. 44-45.

Yet other facial types cannot be so easily explained by dependency on previous Bohemian tradition: the one of St. John crowned with upward-flaming hair differs from the several variations appearing in Bohemian and Austrian painting (e.g. St. John in the Rajhrad altarpiece who looks older and his hair is more plentiful or perhaps the one in the Crucifixion in St. Lambrecht). Also the elongated oval face of Christ does not have close parallels in Bohemia (except possibly a Veraicon belonging to the Metropolitan Capitula of St. Vitus in Prague [Fig. 1] and this type may be tentatively viewed as Master Thomas' own contribution.

On the other hand, Master Thomas was not as much interested in portraying Hebraic types to heighten the feeling of veracity of the Biblical representation, as did consistently his presumable models – the painters in Prague, active principally as illuminators (I called two prominent interrelated painters in the Antwerp Bible and Gerona Martyrology: the Master A and Master B). Models for these ethnic types can be found in some late fourteenth century miniatures in France issued from the continuing style sparkled by the Narbonne Parement Master.<sup>9</sup> Still, several such ethnical types can be found in the Esztergom altarpiece – a soldier second to the right of the centurion and the man with the hammer at the bottom right of the Crucifixion, and two men at the top left in the Carrying of the Cross; one of them clad with a praying shawl.

Some faces are quite realistic such as St. Giles who can be compared, e.g. with St. Benedict Handing the Rule of the Order to his Monks – in a miniature cutting from the Sedlec Antiphonary of 1414 in the Museum of Fine Arts in Budapest, No. 3112; the comparisons can be extended to still earlier artists – the highly influential Třeboň Master and his St. Giles, standing with SS. Gregory and Jerome on the verso of the Entombment panel in Prague National Gal-



1. Veraicon, detail, early 15<sup>th</sup> century. Treasury of St. Vitus Cathedral, Prague. Photo: Archive of author.

lery.<sup>10</sup> There are precedents for this facial realism in both seminal regions – France-South Netherlands and of course, in Italy.

A variety of men's headdresses that illustrate the new fashions introduced in the West and spreading fast through Europe, were depicted both in the Esztergom altarpiece and in the miniatures in Prague. Wide horizons in art awareness and international experiences can be detected for both, the painter from far away Kolozsvár and for the leading illuminators in Prague. Several shapes of helmets of soldiers in the Esztergom paintings find the closest comparisons in

<sup>9</sup> This representational tendency was well expressed in the Très Belles Heures de Notre-Dame (Paris, Bibliothèque Nationale de France, nov. acq. lat. 3093) attributed to the Parement Master and workshop. – PORCHER, J.: Très Belles Heures de Notre-Dame. In: *La Revue des Arts*, 1957, p. 13 f; MEISS, M.: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late XIV Century*. New York 1974, plate volume, figs. 6-25. The heavy beards are reminiscent of the figures painted in fresco in the Papal Palace in Avignon by Matteo Giovannetti. The Near

Eastern types with heavy black beards are, quite appropriately, best suited for the subject of the miniature the Unbelievers. – Ibidem, fig. 20. Extreme, almost caricaturist formulation appears in Prague by the Master of the Golden Bulla and in the work of one collaborator in the Antwerp Bible. – *Prague...* (see in note 7), p. 336, fig. 85.

<sup>10</sup> MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pl. 109.





2. Thomas de Coloswar: Detail with trees of St. Giles scene, 1427. Christian Museum, Esztergom. Photo: Archive of author.

the paintings in Bohemia (the Rajhrad altarpiece and the Vyšší Brod Carrying of the Cross) and reflect the current armament styles in Central Europe. The unusual shape of the small shield held by the young man next to the cross finds its precedent in the shield of a soldier seated in front of the sarcophagus in the

Třeboň Resurrection, making it an additional connection to the past art, a phenomenon that seems to be characteristic of the inclination of Master Thomas.

The strongly foreshortened upward looking heads in Master Thomas' altarpiece had been correctly connected to Italian prototypes but the existence of a very much the same facial conformation in an Upper Rhenish(?) Crucifixion of the first half of the fourteenth century from the collection of Robert von Hirsch makes the claim of a direct Italian influence just a mere possibility.<sup>11</sup> Also the old Italian convention of the prismatic, faceted rock formations in the Esztergom paintings does not have to be claimed as direct Italian influence because it was adopted already before in Central Europe. In any case, it shows Master Thomas as a man of conservative formation and retrospective nature.

The degree of realistic tendency attempted by Master Thomas varies in individual parts of the altarpiece and shows him as a member of the transitional generation to face new approaches. In the Carrying of the Cross and in the Resurrection it is more advanced: the hands and foot of Christ in the Resurrection show considerable awareness of the anatomical form which contrasts oddly with the slender hands of Mary and of other figures in the Crucifixion and in the Ascension that in their schematization still follow the old Gothic convention.<sup>12</sup> This dichotomy can be observed also in the postures: in the Carrying of the Cross, the feet are firmly planted on the ground expressing the bodily weight; but the sense of the body gravity evaporated in the two men on the lower right of the Crucifixion who are like suspended puppets and so is, next to the cross, the young man looking upwards whose head is constructed similarly to that of St. John; his posture is strangely labile and unbalanced in a quasi running motion: he belongs to the archaic mode of representation. We find a compa-

<sup>11</sup> SCHMIDT, G.: Die Wehrdener Kreuzigung der Sammlung von Hirsch und die Kölner Malerei. In: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 – 1430*. Cologne 1977, p. 15, fig. 7; SCHMIDT, G.: Die Rezeption der italienischer Trecentokunst in Mittel- und Osteuropa. In: *Gotika v Sloveniji*. Ljubljana 1995, p. 31, figs. 9, 10.

<sup>12</sup> There is one figure that aroused my interest. It is an old man with white whiskers gesturing at the right edge of the Carrying of the Cross. The face stands out in the paleness of the

colorit from the rest of the reddish faces, as well as by its distinctive realism which as if foreshadows the Boschian types in the Netherlands. [Fig. 16] I was puzzled when scrutinizing the photo of this painting taken after its cleaning in 1932, to see that the face looks there quite incomplete. However, we know that a delight in grimacing expressions was shared by some German painters closer in time, e.g. Hans Multscher in Würzacher Altar of 1437 and Hans Hirtz around the middle of the century in his Arrest of Christ. – STANGE, A.: *Deutsche Spätgotische Malerei 1430 – 1450*. Königstein 1965, pp. 24, 28.

3. Master of the Třeboň Altarpiece: Detail with trees in Christ in Getsemane, ca. 1380, O 476. National Gallery, Prague. Photo: Archive of author.



rable prototype in the shepherd at the left of the Nativity by the Master of the Vyšší Brod Altarpiece. (These two concepts, a traditional one and an innovating one, may be explained, it must be conceded, by a suggestion that these two modes belong to two collaborating painters.)

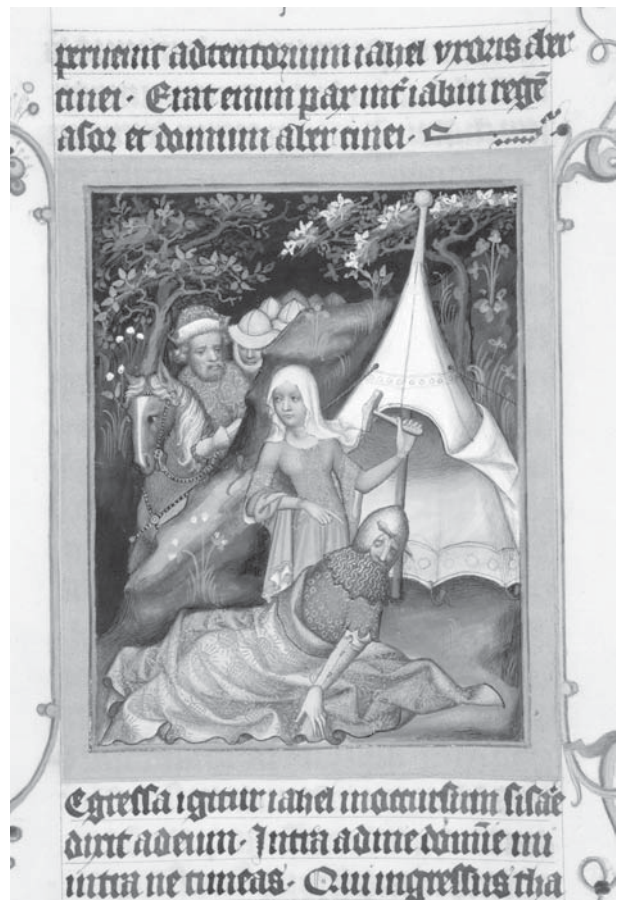
The apparent disregard for an overall proper scale of the figures is a further case of the painter's relative archaism: the diminutive size of two men at the bottom right of the Crucifixion and Simon of Cyrene helping Christ to drag the cross is revealing Thomas' traditional medieval formation according to which figures more subordinate and less important for telling the story were occasionally painted in a strongly reduced scale. Small is also the figure of the donor Nicholas, canon of Győr and choir master of the Royal

Chapel in Buda. This was a convention surviving doggedly even by painters who were already fully versed into the rational realistic mode of representation.

Looking carefully, one may uncover a strange lapse in the representational logic in the Resurrection scene. There are two red seals painted over the juncture in the stone which apparently defines the separate identity of the coffin and of its lid, therefore depicting the image of the closed and sealed sarcophagus. And yet, we see Christ stepping out from the inside. The painting was done so ambiguously that it is not clear whether we are looking at the inside wall of the sarcophagus or the upper surface of the lid. The painter's misunderstanding of the actual situation to be represented is still increased by the cascading end of drapery of Christ's garment which is formalistically thrown over



4. Master of the Antwerp Bible (Master A): Bible of Conrad of Vechta, 1402 – 1403, fol.117v. Museum Plantin-Moretus, Antwerp. Photo: Courtesy of Institut Royal du Patrimoine Artistique in Brussels.



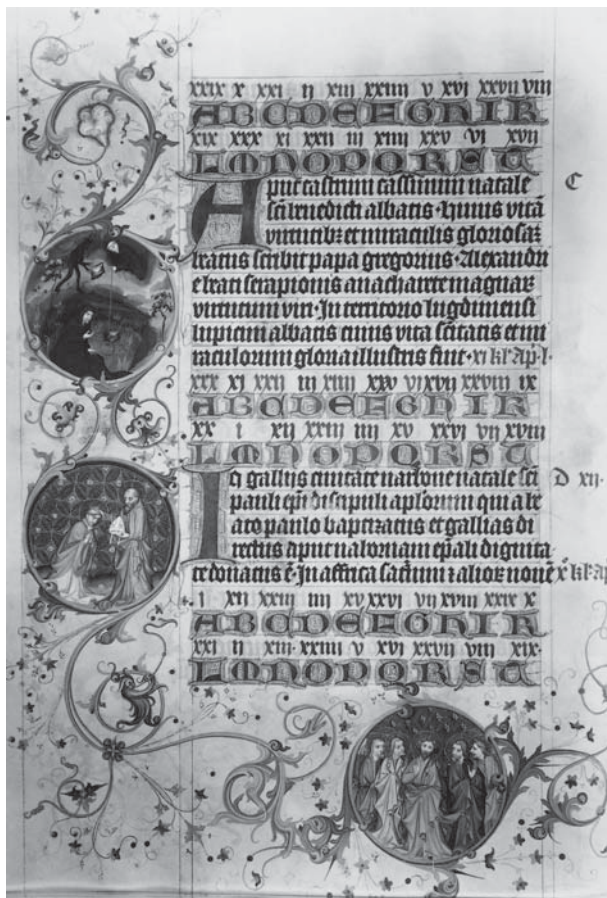
5. Master of the Antwerp Bible: Bible of Conrad of Vechta, fol.140v: Jael Kills Sisera. Photo: Courtesy of Institut Royal du Patrimoine Artistique in Brussels.

the edge of the coffin to hang as a decoration on the outside of the sarcophagus. Since Christ is still standing inside, this part of the garment could hardly precede his stepping out. Of course, one can take the opposite view by interpreting the action as a depiction of a miracle, when Christ is stepping out through the sealed lid of the coffin. One cannot escape the feeling that the frontal positioning of the coffin was a less successful representational solution than was the diagonally placed sarcophagus painted by the Třeboň Master which is also superior in the emotional content of the mysticism and majestic mystery.

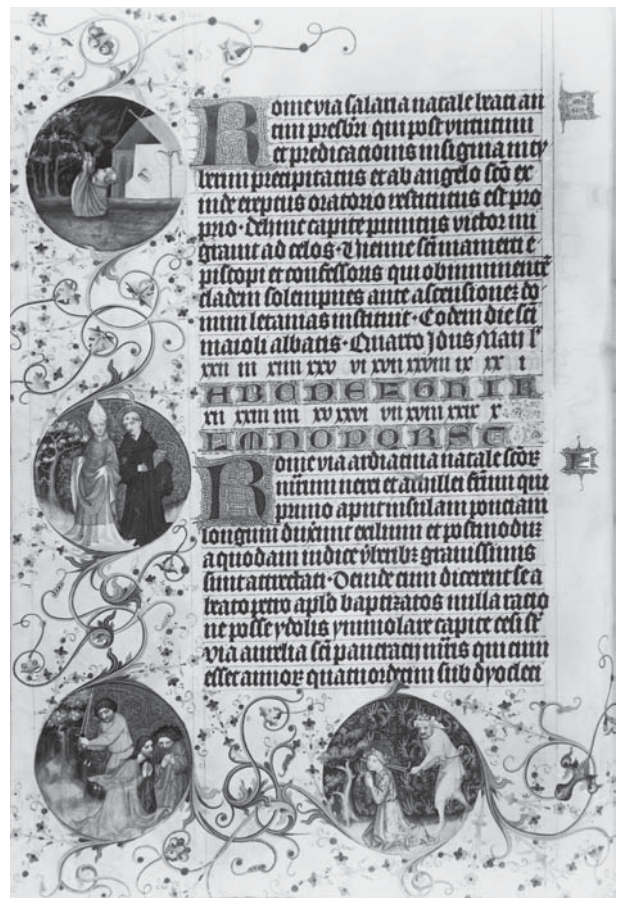
I propose to examine two features, one representational and the other of technical character to hopefully find something more specific on the artistic for-

mation and contacts of Master Thomas. I believe that both have a potential to help our search for detecting connections. Their specificity makes them usable for this task.

With the first item, a highly distinct and specific representation of the leafy trees, I already dealt some forty years ago. There is an emphasis on the spiky quality of the narrow pointed leaves which occasionally swirl in agitation. The well defined leaves stand out in a dramatic fashion from the darker surrounding ground of the tree-tops. [Fig. 2] They are remarkably close to the representations painted by the Master of the Třeboň Altarpiece and can be followed in a sequence of clearly related renderings in early fifteenth century Bohemian illuminations. [Figs. 3-5]



6. Master of the Gerona Martyrology: Martyrology Usuardi – St. Benedict Fed by a Monk in the first medallion, before 1410?, fol.33v. Diocesan Museum, Gerona (Girona). Photo: Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.



7. Master of the Gerona Martyrology and Master B: Martyrology Usuardi, fol.49. Photo: Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona.

First instances after the Třeboň creation are in the Bible of Conrad of Vechta in Antwerp, Museum Plantin-Moretus by one of the chief collaborators. [Figs. 4, 5] This particular rendering was apparently his personal idiom because a lesser associate who was assigned to paint less important portions of the miniature over the guiding under-drawing of the master, did not imitate the style of the master but used the more general fashion of decorative foliate trees.<sup>13</sup> The same team of illuminators worked on a large host of illuminated medallions in the Martyrology Usuardi in Gerona, Diocesan Museum and then on those in

<sup>13</sup> Covenant between David and Jonathan in the Antwerp Bible. – DROBNÁ, Z.: *Gothic Drawing*. Prague 1960, pl. 108.

a Bohemian Missal in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1850 and carried on the innovators' idioms. [Figs. 6, 7] The two chief interrelated Masters A and B also continued collaborating on the fragmentary dispersed Antiphonary later kept in the Monastery of Seitenstetten in Austria and on an Antiphonary of 1414, similarly vandalized, from the Monastery of Sedlec, with cuttings in the Museum of Fine Arts in Budapest and a portion in the State Research Library in Brno.<sup>14</sup> [Fig. 8] In this manuscript and in a Cationale in Vienna, Cod. 4642, it was the presumably younger Master B who continued the

<sup>14</sup> SCHMIDT, G.: Fragmente eines böhmischen Antiphonarium des frühen 15. Jahrhunderts (ehemals in Seitenstetten) und



8. Master B: Fragment of the Antiphonary from Sedlec Monastery, Christ and Zachaeus, 1414, NR 8, fol.144. State Research Library, Brno. Photo: Státní ústav památkové péče, Praha.

style – yet with lesser impetuosity – of these distinctive foliate trees. Perhaps the last example of this impressive portrayal of the trees by the painters associated with a prominent Prague illuminators shop comes from the Boskovice Bible in Olomouc, State Research Library, sign. III-3.<sup>15</sup> It is significant that all these examples come from Bohemian manuscripts of the first two decades of the century. The first of them

is connected with the Royal milieu because Conrad of Vechta was the Master of the Mint and the third, the Martyrology features in several illuminations the royal monogram W – therefore also pointing to the Prague origin. This cannot be maintained with the same certainty for the last, the Boskovice Bible which could have been produced in one of the Moravian centers.

The painters in the Western regions whose creations have to be linked in some respects with those of their contemporaries in Prague, also often painted leafy trees but, with one exception, the effect of their technique is different: the casual brush strokes do not aim to define the leaf shapes but merely suggest the bulk of the tree-crowns. It should be remembered that a distant precedent for this procedure exists in the tree of the title-page to Petrarch's *Virgil* by Simone Martini in Milan, Biblioteca Ambrosiana. Some of Flemish illuminators working for the French patrons favored this free, almost sketchy technique (e.g. Master of Cité des Dames; Master of Berry's *Femmes Cleres* who worked in 1401 on the same manuscript with the Luçon Master; the Rohan Master and the Apocalypse Master).<sup>16</sup> Especially impetuous is the sketchily brushwork of the trees by the Master of Berry Apocalypse in God with Adam and Eve in Morgan Library ms. 133.<sup>17</sup> On the other hand, the trees in Melchior Broederlam's *Flight into Egypt* in his Dijon altarpiece of 1394 – 1399 come closer to the idioms in Bohemia. However, bafflingly similar are the trees in the illumination of the Fool in a Psalter of Jean de Berry by Jacquemart de Hesdin in Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 13091.<sup>18</sup> [Fig. 9] Let us remember that Master Thomas himself was not completely committed to the mode initiated by the Třeboň Master and continued by the Antwerp and Girona Masters because some tree formations, especially the trees to the left of St. Giles form a transition to the more general decorative mode. Besides this sketchy "impressionistic" technique, a more precise and me-

eine Marien- und Iniziale des Rosenwald Collection. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1969, pp. 148-156; HOFFMANN, E.: Cseh miniatürök a Szépművészeti Múzeumban. In: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 1, 1918, pp. 49-74; DROBNÁ, Z.: Les huit miniatures tchèques de Budapest. In: *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts*, 11, 1957, pp. 28-50.

<sup>16</sup> MEISS, M.: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*. New York 1974, figs. 57, 59, 70-73, 788, 790, 876.

<sup>17</sup> MEISS 1974 (see in note 9), fig. 843.

<sup>18</sup> Ibidem, fig. 78.

<sup>15</sup> FRINTA 1964 (see in note 1), fig. 36.



9. Jacquemart de Hesdin: *Psalter of Jean de Berry, Fool*, fol.106, fr. 13191. *Bibliothèque nationale de France, Paris*. Repr.: MEISS, M.: *French Painting in the Time of Jean de Berry – the Late XIV Century*. London 1969, fig. 78.



10. Austrian, *The Younger Titarel*, ca. 1420 – 1425, H. P. Kraus Rare Books, fol. 69. Photo: Courtesy of H. P. Kraus Rare Books, New York.

ticulous painting of the foliage is also represented in Parisian illumination, e.g. *Livre de la chasse*, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 619 and Virgil's *Georgics* of 1403 in Florence, Biblioteca Laurenziana, Med. Pal. 69.<sup>19</sup> Let us recall that an subordinate collaborator of the chief Antwerp Master adhered to the more general type of representation.

We will further meet this more measured mode in the fifteenth century production in Central Europe, both in Bohemia and in Austria. The decorative brand of foliage characterizes the trees in the *Younger Titarel* which was in the sixteenth century in the possession of the Fernbergers and which I had a privilege

of examining at H. P. Kraus Rare Books in New York in the early seventies. [Fig. 10] Some features in these illuminations (such as the later Wenceslavian acanthus and the monster masks in the margin) stem from the Prague traditions transferred to Austria. More advanced portions – the realistically painted horses – point to a later date in the thirties of these illuminations. Likewise, the flora on the lawn the Duke Wilhelm is kneeling on in prayer on fol.1 of the manuscript of Thomas Aquinas, *Historia de Corpore Christi* of 1404 – 1406 in the Morgan Library, No. 853 is painted in this exacting manner; again, the margins are provided with the late Wenceslavian acanthus.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ibidem, fig. 841; Gaston Phébus, *Livre de la chasse*, ca. 1410, Paris, Bibl. Nat., fr. 616, fol.27: Bears; MEISS 1974 (see in note 16), fig. 253 (Bedford trend).

<sup>20</sup> SCHMIDT, G.: *Buchmalerei in Gotik in Österreich*. Krems 1967, #87, p. 154, fol.1v.



11. Bohemian painter: *Assumpta from Deštná*, ca. 1450, O 495. National Gallery, Prague. Photo: Státní ústav památkové péče, Praha.



12. Jacobello del Fiore: *Murder of St. Peter Martyr*, ca. 1428. Photo: Courtesy of Dumbarton Oaks Library, Washington.

Austrian influence replaced gradually in the fifteenth century in the Silesian illumination the until then dominant Bohemian impact. It is recognizable also in the precise rendering of the foliage in the *Bankische Bible* (after 1427) which was unfortunately destroyed in 1945 in the Municipal Library of Wrocław (Breslau).<sup>21</sup> This graphic ornamental style of the foliage continued to be used in the middle of the century in Bohemia as shows the *Assumpta from Deštná* in Prague, National Gallery, O 495. [Fig. 11] It may be plausible to connect this Austrian and later Bohemian mode of the flora representation with the trees in a panel with the *Murder of St. Peter Martyr* attributed to Jacobello del Fiore in the Dumbarton Oaks Library, Washington. [Fig. 12] Another similar dec-

orative rendering of the foliage in Venice is in the *Stigmatisation, ex voto of Two Spanish Knights*, of 1432 in Paris, Musée des Arts Décoratifs. Support for this conjecture would come from the recognized spreading of Bohemo-Austrian style into Tirol and further southward: it is present in Master Wenceslaus' murals in the church in Riffiano close to Merano, in the murals in the cloister of the cathedral of Bressanone (Brixen), and in the *Torre Aquila* in Trento (Trient), before 1406 which provide a connecting link to North Italian idioms. A *Madonna* signed by Michele Giambono in Rome, Galleria Nazionale is a Venetian transposition of the renowned style of "Beautiful Madonna". Additionally, the *Crucifixion predella* panel from Novacella (Neustift) near Bressanone (Brixen) reveals the Bohemian adornment tradition of the relief decoration which was transferred to Salzburg. On the other hand, taking the cue from the suggested attribution and dating: Venetian, ca.

<sup>21</sup> KLOSS, E.: *Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters*. Berlin 1942, Municipal Library, R 162, ca. 1432 – 1433, figs. 211, 212.



13. Thomas de Coloswar: Detail of Christ's loincloth in the Crucifixion. Christian Museum, Esztergom. Photo: Archive of author.

1390 of a panel with the Legend of Aracoeli in Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie, would suggest a possibility of the local existing tradition in the Veneto for our particular representation of the flowering lawn and the tree in the Stuttgart picture.<sup>22</sup>

Master Thomas generally used the technical procedures current in Central European painting.<sup>23</sup> The preliminary stage involves the tracing of the forms by line incised into the gesso: occasionally also the inner forms such as the folds of the drapery are marked

<sup>22</sup> MEISS 1974 (see in note 9), fig. 820.

<sup>23</sup> HAMSÍK, M.: Malířská technika zlatokorunské Madony. In: *Umění*, 8, 1960, No. 5, pp. 515-519; HAMSÍK, M.: Malířská technika vyšebrodského cyklu. In: *Umění*, 10, 1962, No. 4, p. 394; HAMSÍK, M. – FRÖMLOVÁ, V.: Mistr Třeboňského oltáře. In: *Umění*, 13, 1965, No. 2, p. 135; FRÖMLOVÁ, V.: Restaurace a průzkum techniky malby církevní desky. In: *Umění*, 15, 1967, No. 2, p. 109; HAMSÍK, M.: Protivínská deska a počátky techniky krásného slohu. In: *Umění*, 17, 1969, No. 6, p. 584; FRÖMLOVÁ, V.: Adorace děcka z Hluboké. In: *Umění*, 19, 1971, No. 6, p. 580; HAMSÍK, M. – TOMEK, J.: Technika české malby po třeboňském mistru: epitaf Jana z Jeřeně, deska z Dubečka.

Část metodická. In: *Umění*, 24, 1976, No. 5, p. 436-452; HAMSÍK, M. – TOMEK, J.: Malířská technika Mistra Theodorika. In: *Umění*, 32, 1984, No. 5, p. 377; HAMSÍK, M.: Madona "Ara coeli", K 349. Restaurace a malířská technika. In: *Umění*, 39, 1991, No. 4, p. 316. – Masterfully and elegantly traced incised lines can be admired in the Bohemian early Madonna in Zbraslav. Another prominent instance from the middle of the fourteenth century is in the disbanded altarpiece from Vyšší Brod (Angel in the Annunciation). Then follows another practitioner of the incised preliminary drawing: the prominent Třeboň Master (Entombment) and shortly after the painter of the altarpiece in Grudziąz (Dormition and Coronation) and our last example in the Madonna from Zlatá Koruna.





14. Bohemian artist: Detail of the frame with an Angel of the Madonna in Wrocław (Wrocław, Breslau), ca. 1420. Photo: Courtesy of Silesian National Museum, Wrocław.

by incised line. This guiding incised drawing is not always closely adhered to while painting, and some changes can be spotted. Signs of correction are visible in some hands in which the fingers assume improved positions and also in the face of the woman with wimple behind the Virgin in the Crucifixion. The incised line defines her chin forward-thrusting which is akin to that of the Virgin in the Ascension, I already mentioned. There are precedents for this motif suggesting extreme emotion in Bohemian painting: it is analogous to the pose of the woman to the left of the Virgin in the Crucifixion from Svatá Barbora attributed to the Třeboň Master.<sup>24</sup> In the Esztergom Crucifixion, the final, painted form of the woman's face wrapped in a wimple is, however, rounder and less intense looking. The procedure of establishing the forms by incised lines is applied consistently and Master Thomas does not complement it by sketching the form by brushed on strokes which seems to be a procedure increasingly being adopted by the painters at that time. In some cases the painted line assumes calligraphic beauty.

An interesting situation can be observed at the outline of Christ's hip in which the incised line defines the silhouette yet, the knot tying the loincloth and its cascading drapery folds were then painted outside this demarcation incision. But the changing

of mind is evident from the fact that the stippled pattern on the gold ground continues underneath the knot and the cascading drapery straight to the incised outline. [Fig. 13] One wonders whether this might be an indication of a change that the painter conceived during the painting phase, from a more austere to a more ornate representation. The knot does not occur in the older Central European painting. Třeboň Master's Crucified Christ from the just mentioned Svatá Barbora seems to be the early instance; in the field of illumination, the first instance is in the canon page in the Březnice Missal of ca. 1400.<sup>25</sup> One more pre-1400 instance of the knot can be considered – a knot around the loin of Christ in the Crucifixion from a diptych in Berlin, Gemäldegalerie, 1221 and 1219. If my presumption of the Hungarian origin of the diptych turns out to be right, Master Thomas' coming into contact with this rare work might be construed as precipitating his amendment of the knot.<sup>26</sup>

A change of shape from the incised to the painted form seems to involve also the two banners in the Crucifixion. The lower edge of the banner at the left was incised a little higher which makes me wonder about the object painted on the banner which would have to occupy an awkwardly squeezed position available at the bottom. It must be seen as belonging to the stage of the enlarged banner and might have been

<sup>24</sup> MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 114, 116.

<sup>25</sup> DROBNÁ 1960 (see in note 13), pl. 89.

<sup>26</sup> Prague... (see in note 7), p. 239, #92.



15. Master of Rajhrad (Raigern) Altarpiece: Christ carrying the Cross, ca. 1420 (or later?). Provincial Museum, Brno. Photo: Státní ústav památkové péče, Praha.

a result of an afterthought. I seem to understand the object as a medieval Jewish hat and as such it would have been an expression of the polemic of the Church against the Jews.<sup>27</sup> There was originally no provision for the narrower banner at the right because the continuous tooled diaper pattern of the ground allowed no provision for the banner; the lizard painted on it is of an analogous derogative character as is the frog painted in other instances. I find it interesting that in a preliminary under-drawing for a mural of ca. 1420 in the cathedral of Košice (Kassa) the staff held by Christ in the Resurrection was originally not provided by the banner which was, however, added still during the painting process.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> This distinctive Jewish hat was painted in the Grudziąz altarpiece in Warsaw of ca. 1380 and then in the Betrothal in Rosgarten Museum in Konstanz which I tentatively assign to

My second and final point concerns a highly distinct technical procedure of decorating the gold background. The traditional technique was to incise (engrave) the pattern or to produce it by iterative stippling. Painting in Rimini and in North Italy is distinguished by this kind of decoration which often was of floral design but also popular were geometric forms such as the diaper pattern or checkerboard pattern. This abstracted reference to background hanging was also painted in the miniatures of Wenceslavian time, including the Antwerp Bible. An overall pattern of densely packed lozenges was not rare in the past but in the fourteenth century the lozenges, and it is important to realize it, were drawn by incised line while

a Bohemian painter who sojourned around 1415 in Konstanz in the retinue of Emperor Sigismund.

<sup>28</sup> DROBNÁ 1960 (see in note 13), pl. 159.

the new type of stippled diapers was progressively replacing in Bohemia the older traditional type and in the first half of the fifteenth century it became dominant.<sup>29</sup>

Master Thomas' procedure for the same lozenge pattern was different: albeit of similar appearance, it consists of rows of repeated prongs to form interrupted line to design the lozenges, and it is important to realize that these are not made by iterative stippling with a pointed simple punch, but rather by a special distinct tool which can be called "running wheel" because a small disc was provided with spikes on its circumference which produce rows of prong impressions by rotating the disc. Master Thomas had two such tools, and the one slightly larger was punching elongated prongs; in addition, he made use of a simple pointed punch and a small circular punch. He used this innovative technique to design a diagonal grid of lozenges on the gold ground and to make slender radiating rays in the halos. [Fig. 14] It is significant for ascertaining prototypes for Thomas' procedures that we find the earliest instances in the paintings of the Třeboň Master and from the photographs, I seem to recognize the use of the "running wheel" already one generation earlier, in the paintings of the Master of the Vyšší Brod Altarpiece, followed by the Madonna of Archbishop Očko.<sup>30</sup>



16. *Thomas de Coloswar: Christ carrying the Cross, lower scene on the right shutter of the triptych in Esztergom, 1427. Christian museum, Esztergom. Photo: Archive of author.*

<sup>29</sup> Bohemian examples of the incised grid belong to the fourteenth century and to the beginning of the fifteenth century: a strongly Italianate Missal of Dominus Nicolaus prepositus Brunens(is), ca. 1355 in Brno, St. James Library in the City Archives; Orationale Arnesti, before 1364, Prague, Library of the National Museum, XIII C 12; Canon page in an Austrian Missal, ca. 1371 in Klosterneuburg Library, No. 93; Canon page of the late fourteenth century, Wrocław Library, Cod. 1113 (Kloss 6542); Missal of Zbyněk Zajíc of Hasenburg, 1409 in Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844; Pähler Crucifixion folding triptych, ca. 1410 in Munich, Bayerisches Nationalmuseum; Crucifixion triptych by the Master of the Vyšší Brod Madonna, after 1420, Prague, National Gallery, O 1570-1572. – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 208-213. From the West European production can be mentioned Canon page by Herman Scheere in Vienna.

<sup>30</sup> It was punched in the helmets and spears of the soldiers in Christ in Gethsemane and on the collar of St. Margaret in the Třeboň altarpiece. – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 91, 95 and in *Technologia Artis*, I. Prague 1990, p. 43. Examples of further use: Dubeček panel with Saints, before 1400, Prague, National Gallery, O 693 – MATĚJČEK 1950 (see in

note 5), pls. 136-140; Madonna Aracoeli, ca. 1400, Prague, National Gallery, O 1457 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 120-25; Veraicon, after 1400, Prague, Treasury of St. Vitus [Fig. 1]; Budějovice Madonna, after 1400, České Budějovice, Municipal Museum, N I 45 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 149-51; Resurrection from the Rajhrad altarpiece, before 1420?, Brno, Provincial Museum, A 627 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 190-191; Wrocław (Vratislav) Madonna, ca. 1420, Wrocław, Silesian National Museum; Vyšší Brod Madonna, after 1420, Vyšší Brod Monastery – ex Prague, National Gallery, DO 3619 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 205-207; Adoration from Želnavsko, ca. 1420, Hluboká, Aleš Gallery; Náměšť Martyrdom of SS. Apollonia and Catherine, ca. 1420, Brno, Provincial Museum, A 38 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 215-218; Hýrov dismantled triptych, ca. 1430, Prague, National Gallery, O 1396-1398 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 19-21; Zátouň Crucifixion triptych, after 1430, Prague, National Gallery, DO 215-217 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 222-227; Visitation from České Budějovice, after 1430, Prague, National Gallery – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pl. 230; Lanna Assumpta, ca. 1450, Prague, National Gallery, O 495 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 265-266. Use of the

In the ground of the Esztergom Resurrection, the diapers contain in the center stippled fleur-de-lys. The border at the top in the Calvary is decorated by a punched band with a row of stippled hexa-prongs which is a widely used motif but the adjoining stippled arcade with appended fleur-de-lis is more rare and thus distinctive. The motif itself likely originated in the large-scale architectural decoration such as we see it around the walls in St. Wenceslaus' Chapel in the Prague Cathedral. This pattern was a popular adornment of the edge of the panels by the Bohemian painters of the first part of the fifteenth century and its occurrence in the Esztergom altarpiece strengthens the proposal for Bohemian contacts.<sup>31</sup>

The idea of replacing the laborious free-hand punching with a handy efficient tool is a phenomenon worth investigating for its art historical implications. Since it is very specific, it can be used as a criterion for seeking connections and influences. Clarification of the problem: where, when and by whom it was first used would make it a desirable research project.

The usage of this distinctive “running wheel” tool by Master Thomas can best be interpreted as a sign of his direct communication (or perhaps even a temporary association) with some workshop in Prague. The cumulative evidence of the technological, stylistic and



17. Hans von Metz?: Detail of the Crucifixion from the Barfüsserkirche, ca. 1425, B 695. Historisches Museum, Frankfurt. Photo: Courtesy of Historisches Museum, Frankfurt.

iconographic order confirms his close familiarity with the practices of the Bohemian painters – not only his contemporaries but also the impact on him of the Bohemian art of the preceding generation. This ascertainment tends to place his formative years there to the beginning of the century and his continuing contacts thereafter during his career with Bohemia.

---

“running wheel” can be found also in Netherlandish illumination: e.g. Crucifixion. – MARROW, J.: *Golden Age of Dutch Manuscript Painting*. New York 1990, pl. VII-50a.

<sup>31</sup> Madonna of Svojšín, ca. 1410; loan to the National Gallery, Prague, VO 4 – *České umění gotické 1350 – 1420*. Prague 1970, No. 89; Madonna of Zlatá Koruna, ca. 1410, Prague, Natio-

nal Gallery, O 8631 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pl. 145; Madonna of Wrocław (Vratislav, Breslau), ca. 1420, Wrocław, Silesian National Museum – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pl. 214; Madonna of Vyšší Brod, after 1420, Prague, National Gallery, O7671 – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pls. 203-207; St. Barbara, ca. 1420, Prague, Gallery of Strahov Monastery – MATĚJČEK 1950 (see in note 5), pl. 201.

## Dve pozorovania k oltárnemu obrazu od Tomáša z Koložváru

### *Resumé*

Hľadanie inšpirácie a súvislostí umenia Tomáša z Koložváru je sťažené nedostatkom komparatívneho materiálu, ktorý sa zachoval na území súdobého Maďarska. Umelcov neúplne zachovaný oltár sa pôvodne nachádzal v juhoslovenskom kláštore vo sv. Beňadiku a v minulosti bol prenesený do cirkevného centra v Ostrihome (Esztergom). Štýlové skúmanie ukazuje jeho široký rozhľad, zameraný nielen na susedné stredoeurópske umelecké foyé, hlavne v Čechách, ale tiež na vzdialené franko-nizozemské oblasti a severné Taliansko. Tomášova inšpirácia v českom maliarstve pre krásne, ušľachtilé typy tváří bola zdôraznená v kritickej literatúre porovnávaním s kresbami na doštičkách českého „vzorníka“ z Ambrasu vo Viedni z Kunsthistorisches Museum a kresbami Zvestovania vo Fogg Art Museum Harvardskej univerzity. K nim som pridal porovania pre typ sv. Petra v relikviárovej striebornej buste svätca na pražskom arcibiskupstve pre Albíka z Uničova z 1413.

K výsledkom výskumu prof. Jána Bakoša o vzťahu oltára vo sv. Beňadiku k českému maliarstvu, uvedené v jeho kandidátskej dizertačnej práci z roku 1970, pridávam dva prípady, ktoré sú svojou špecifickosťou použiteľné ako argument ďalších súvislostí: jeden z oblasti tvarovej a druhý z technologickej. Prvým je majstrove špecifické stvárnenie listnatých stromov, pre ktoré nachádzame dynamicky podané prototypy v maľbách Majstra z Třebone. Toto výrazné stvárnenie stromu bolo prijaté v nasledujúcej generácii iluminátorom Biblie Konráda z Vechty v Antverpách. Pre kontrast uvádzam prípady viac konvenčných zobrazení v Rakúsku, v severnom Taliansku a v západnej Európe.

Druhým elementom ukazujúcim na znalosť maliarskej produkcie Majstra Tomáša v Čechách je použitie novej techniky výzdoby. Puncovanie lúčov vo svätožiarach a v diagonálnych, prerušovaných čiarach vytvárajúcich kosoštvorcový vzor na zlatom pozadí, bolo urobené pomocou nástroja s malým ozubeným kolieskom, ktoré pri rotácii efektívne vytváralo linky zložené z bodov. Tento malý technický vynález sa stal veľmi populárnym v českých dielňach na začiatku 15. storočia, ale prvé použitie môžeme nájsť už u Majstra treboňského. Jeho umenie bolo zrejme veľmi vplyvné pre nasledujúcich maliarov, ako ukazuje tiež sledovanie jeho ušľachtilých, krásnych ľudských typov pri vzniku krásneho štýlu. Tomášove použitie kolieskového nástroja sa dá najlepšie vysvetliť jeho návštevou miestnych maliarskych dielní, skôr než len jednoduchým pozorovaním z diaľky dovezených českých malieb. Pre tento názor hovorí časté používanie tejto techniky v českom maliarstve a naopak jej mimoriadnosť v ostatných centrách.

Niektorí bádatelia uvažovali o možnej spolupráci dvoch maliarov, čo by mohli naznačovať zmeny vo forme a výzdobe štandard. Pre možný časový vývin myslenia maliara (ale tiež pre možnosť spolupráce) je dôležitá zmena smerujúca k väčšej dekoratívности postavy Krista v Ukrižovaní. Veľký uzol zväzujúci perizonium a kaskáda záhybu neboli pôvodne plánované, ako ukazuje skúmanie infračerveným žiarením, pretože diagonálne vypracovanie puncovaného vzoru na zlatom pozadí siahalo až k rytému obrysu boku v tradičnom, jednoduchom tvare používanom ešte okolo roku 1400. Naopak, dekoratívne zaťažovaný uzol patrí k neskoršiemu štýlu.

*Preklad M. Vančo*

## Icons of the Past: Joannes Sambucus and the Medical Republic of Letters<sup>1</sup>

Arnoud VISSER

Why would a serious scholar produce an album with portraits of his colleagues, accompanied by his own encomiastic poems? Sixteenth-century humanists would not find this question difficult to answer. Portrait books presented learned readers with antiquarian scholarship as well as models for a virtuous life. The interest was, in a sense, a natural outcome of other humanist pursuits, such as the study of ancient coins, biographies of emperors and illustrated genealogies, mixed with an acute awareness of the need for self-presentation in the most graphic sense of the word.<sup>2</sup> The earliest collections include a gallery of lawyers by Antonio Lafreri (1566) and one of scholars from various disciplines by Philips Galle (1569).<sup>3</sup> Perhaps the most famous example of the portrait craze among humanists, is that of the historian, physician and bishop Paolo Giovio (1483 – 1552) who had collected in his villa near Como approximately four hundred painted portraits of dif-

ferent men, historical and contemporary, derived from widely divergent sources.<sup>4</sup>

This article will focus on one particular, little-studied portrait book, compiled and edited by the humanist polymath Joannes Sambucus (1531 – 1584). It concerns the first printed gallery of physicians, entitled *Veterum aliquot ac recentium medicorum philosophorumque Icones {...}* (Some portraits of ancient and recent physicians and philosophers), published by Christopher Plantin in Antwerp in 1574.<sup>5</sup> Pieter van der Borcht was probably responsible for the engraved portraits. To many modern readers, the book may seem to present a tantalizing, highly idiosyncratic slideshow of the history of medicine. Ancient philosophers such as Thales, Pythagoras, Plato and Aristotle precede sixteenth-century scientists like Andreas Vesalius, Leonhard Fuchs and Conrad Gesner. Divine figures and legendary characters such as Apollo, Socrates and the medically gifted centaur Chiron are

<sup>1</sup> This article is a revised version of my article: VISSER, A.: From the Republic of Letters to the Olympus: The Rise and Fall of Medical Humanism in 67 Portraits. In: DIJKHUIZEN, J. F. van (ed.): *Living in Posterity. Essays in Honour of Bart Westerweel*. Hilversum 2004, pp. 299-313.

<sup>2</sup> See PELC, M.: *Illustrium imagines. Das Porträtbuch der Renaissance*. Leiden 2002; HASKELL, F.: *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*. New Haven – London 1993, pp. 26-59 and SELLINK, M. S.: *Philips Galle (1537 – 1612): Engraver and Print Publisher in Haarlem and Antwerp*. PhD thesis, Vrije Universiteit Amsterdam. Amsterdam 1997, Vol. 1, pp. 41-67.

<sup>3</sup> For Lafreri see PELC 2002 (see in note 2), No. 99; for Galle see PELC 2002 (see in note 2), Nos. 61-64 and SELLINK 1997 (see in note 2), esp. pp. 41-67.

<sup>4</sup> Part of it published by Pietro Perna (Basle 1575) with Giovio's biographies.

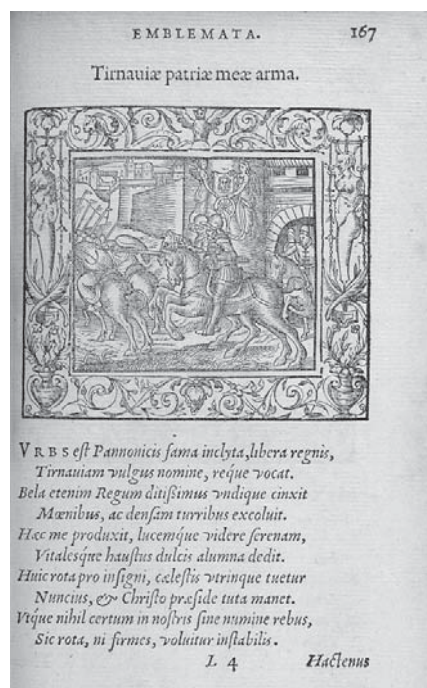
<sup>5</sup> VOET, L.: *The Plantin Press (1555 – 1589). A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp and Leiden*. Amsterdam 1980 – 1983, 7 vols., No. 2175 and PELC 2002 (see in note 2), No. 137, pp. 248-249, a facsimile of this edition was edited by Max ROOSES (Antwerp 1901); a second edition was published by Franciscus RAPHELENGIUS (Leiden 1603), reproduced in facsimile with introductions by Mária VIDA, Zoltán KÁDÁR and Gabriella JANTSITS (Budapest 1985). In this second edition Raphelengius had added sections with biographical notes and laudatory poems. For the history of portraits of physicians, see BERGHAUS, P. (ed.): *Porträt 2. Der Arzt. Graphische Bildnisse des 16. – 20. Jahrhunderts aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*. Münster 1978.

followed by the less familiar pharmacologists Cratevas, Niger and Pamphilus. How should the reader make sense of this book?

The aim of this article is to examine Sambucus and his use of the portrait book as a prism of the culture of scholarship in the sixteenth century. This will be done by pursuing a cultural-historical, contextualized approach: we will first address some basic questions about Sambucus, his scholarly activities, his social roles and identities. This will be followed by a detailed analysis of his collection of portraits: How was the book structured? What were the iconographical sources for the portraits? How does Sambucus present the scholars included in this gallery? Finally, having placed the book in its particular historical context, I will argue that the *Icones* was meant to increase Sambucus' social credit within the Republic of Letters, without which he would not be able to realise a particular scholarly ambition: a new edition of the most important herbal book from antiquity, Dioscorides' *De materia medica*. Before we can address these issues, however, the author of the book needs to be introduced briefly.

### Joannes Sambucus: Image and Identities<sup>6</sup>

Who was Joannes Sambucus? There are many answers to this question, depending on the identity one highlights. The issue is further complicated by the image that Sambucus himself created. Especially his famous emblem book, a collection of over two hundred illustrated epigrams first published in 1564, presents us with such an authorized image.<sup>7</sup> Modern scholarship has generally tended to foreground this eye-catching emblem book, but there is little indication that his contemporaries did the same. His reputation within the early modern Republic of Letters was first and foremost based on his scholarly patronage and his impressive collection of books and old manuscripts.



1. In his emblem book, Sambucus dedicated an emblem to his home town of Trnava, praising the town and providing a humanistic, classicizing interpretation of its heraldic symbols. *Emblemata*. Antwerp : C. Plantin, 1564, pp. 167-168. Photo: Universiteitsbibliotheek Leiden.

Let us start with his social and regional background. Joannes was born as Zsámboky János into a reasonably prosperous family in Trnava, today's Slovakia, on July 25, 1531. His father, Petrus Sambucus, was a man of standing and some influence in the region, having served as a mayor of Trnava twice, in 1547 and 1551. Moreover, in 1549, Ferdinand I, in his capacity as king of Hungary, had made Petrus a nobleman as a reward for his political services.<sup>8</sup> In his emblem book, Sambucus proudly celebrates his regional identity. He devotes an emblem to Trnava, for example, praising its history, and explaining its heraldic symbols in humanistic terms.<sup>9</sup> [Fig. 1] An-

<sup>6</sup> This brief biographical introduction is based on my book: VIS-SER, A.: *Joannes Sambucus and the Learned Image: The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism*. Leiden – Boston 2005, pp. 1-48.

<sup>7</sup> SAMBUCUS, J.: *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* {...}. Antwerp : C. Plantin, 1564 and later. All further references will concern the expanded edition of Antwerp 1566.

<sup>8</sup> VANTUCH, A.: Nové dokumenty k život a dielu Jána Sambuca. In: *Historické štúdie*, 13, 1968, pp. 250-251.

<sup>9</sup> SAMBUCUS 1566 (see in note 7), p. 145, *Tirnaviae patriae meae arma*.

other emblem represents the coat of arms of his family, featuring two cranes holding a stone in their feet and a golden ring in their beaks. Again Sambucus re-interprets the imagery in distinctly humanist terms.<sup>10</sup>

This humanist perspective leads us to the field of professional identity. Sambucus was a scholar shaped by the culture of Renaissance humanism. Only ten years old, he embarked on a *peregrinatio academica* which led him to the universities of Vienna (1542), Leipzig, Wittenberg (1545), Ingolstadt (1548), the famous *gymnasium* of Johann Sturm at Strasbourg (1550), finally to obtain a magister degree at the university of Paris in 1552. It was in these centres of learning that Zsámboky János became Joannes Sambucus Tirnaviensis Pannonius. Here, Sambucus immersed himself in the classics, with particular attention to the study of ancient Greek literature. His first scholarly publications date from this period, including schoolbook editions of Homer (1550) and Xenophon (1552).

Between 1553 and 1564 Sambucus remained a traveller and a student, working as a tutor to young aristocrats and enjoying some patronage from the new Hungarian archbishop, Nicolaus Oláh, and the Habsburg court. His new role brought him to Italy, France and the Low Countries, where he again stood in contact with leading members of the European Republic of Letters. In Padua he briefly embarked on the study of medicine (on which more below). Yet above all collecting activities occupied his mind: he managed to buy an impressive number of books and old manuscripts, which formed the basis for his famous library. He bought more than books alone, however, and was an avid collector of coins, prints and even sculptures. His strong interest in iconography is apparent in his edition of Johann Hüttich's collection of numismatic portraits of Roman emperors, his influential emblem book (with a numismatic appendix), and his collection of triumphal arches, an allegorical tribute to Don Juan after the battle of Lepanto, published by Philips Galle in 1572.<sup>11</sup> His emblem book reflects Sambu-



2. Joannes Sambucus in 1565 with his dog Bombo. *Emblemata*. Second ed. Antwerp : C. Plantin, 1566, fol. A1<sup>vo</sup>. Photo: Universiteitsbibliotheek Leiden.

cus' years as traveller and collector. It shows him as the learned vagabond, travelling through Europe with his dogs, Bombo and Madel, but also presents his collection of Roman coins.<sup>12</sup> [Fig. 2]

<sup>10</sup> See VISSER 2005 (see in note 6), p. 6.

<sup>11</sup> HÜTTICH, J.: *Romanorum principum effigies* {...}. Ed. J. Sambucus. Strasbourg : W. Köpfel, 1551. See PELC 2002 (see in note 2), No. 90, p. 201; SAMBUCUS 1564 (see in note 7) and *Arcus aliquot triumphales* {...}. Antwerp : Ph. Galle, 1572.

<sup>12</sup> Sambucus' emblem about his dogs is entitled "Fidei canum exemplum". – SAMBUCUS 1566 (see in note 7), p. 143. The section of ancient coins follows directly after the emblems.





3. Portrait of Galen from Joannes Sambucus. *Veterum aliquot ac recentium medicorum philosophorumque icones*. Antwerp : C. Plantin, 1574, no. 19, fol. E1ro. Photo: Universiteitsbibliotheek Leiden.

For the last twenty years of Sambucus' life, however, Sambucus was not just a humanist anymore, but above all a courtier. The precise characteristics of this part of his professional life, following the publication of his emblem book, are difficult to define. Officially, Sambucus' position was that of historiographer to the emperors Ferdinand I, Maximilian II and Rudolf II,

but his work in this field was limited. Instead, his reputation within the early modern Republic of Letters was, it seems, first and foremost based on his scholarly patronage and his impressive collection of books and old manuscripts, which he generously put at the service of his colleagues.

### Icones: Genesis, Structure and Form

The publication of Sambucus' *Icones* can be located in the last phase of his career, when he stayed at the Habsburg court as a historiographer. It proved to be a complicated affair. Sambucus had finished the epigrams as early as 1570, but he had difficulty in finding a reliable artist and publisher to take care of the production.<sup>13</sup> After several disappointing attempts, he turned to old friends in the Low Countries: "Please urge the person who is working on my little collection to hurry up; I shall pay him when he is ready", he wrote to the geographer Abraham Ortelius in September 1573.<sup>14</sup> The book finally appeared in 1574 from the presses of Christopher Plantin.<sup>15</sup>

How, then, did the court-historiographer present the history of medicine? The collection of portraits opens with the goddess of healing, Hygiea, who is invoked to "bring to light what is scarce, to disclose the abundant treasures". After this, six portraits represent the mythical phase of medical history from Apollo to Homer. A large group of 21 portraits of famous and less familiar ancient scholars and philosophers follows, including important medical authors from this period, such as Hippocrates, Galen and Dioscorides. [Fig. 3] The main part of the gallery consists of 35 portraits of early modern medical scholars from all over Europe. It is hard to detect particular patterns within this group: it seems the portraits are not ordered

<sup>13</sup> GERSTINGER, H. – VANTUCH, A. (eds.): *Die Briefe des Johannes Sambucus (Zsamboky) 1554 – 1584. Mit einem Anhang die Sambucusbriefe im Kreisarchiv von Trnava von Anton Vantuch*. Sitzungsberichte der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 255, 1968, letter to Theodor Zwinger, No. xxxvi, dated May 17, 1570. Sambucus had originally commissioned the court medallist Antonio Abondio (1538 – 1591) to make the illustrations. For the publication he had the Basel publisher Theodor Zwinger in mind. However, Abondio did not keep his promise and Zwinger probably lost interest. – GERSTINGER – VANTUCH 1968 (see above), letters Nos. xxxv, xli and xliii.

<sup>14</sup> Letter from Sambucus to Abraham Ortelius, dated September 2, 1573. See HESSELS, J. H. (ed.): *Abrahami Ortelii {...} epistulae*. Cambridge 1887, reprint Osnabrück 1969, pp. 104-105, No. 44: "Oro te cobortere, eum qui Museolum nostrum prae manibus habet, ut urgeat opus: ubi ad extremum erit: munus illi denuo mittam." This is similar to the production process of the *Emblemata*, see VISSER 2005 (see in note 6), pp. 62-66, 120.

<sup>15</sup> See Max ROOSES' introduction to *Icones veterum aliquot, ac recentium medicorum, philosophorumque elogiolis suis editae, opera I. Sambuci*. Antwerp : C. Plantin, 1574, facsimile reproduction Antwerp 1901.

thematically, chronologically or geographically and there are no explicit references to a macro-structure either.<sup>16</sup> The next two portraits represent, somewhat unexpectedly, the classical writers Seneca and Strabo. Finally, the last three portraits are reserved for the medieval naturalist Pierro de' Crescenzi, the famous neo-platonist Marsilio Ficino and Sambucus himself.

Although the order of portraits is not strictly chronological, a general historical development is suggested, in which the humanist representatives are natural heirs of the classical tradition. Arabic intermediaries, such as Averroës and Avicenna, are not represented in this overview. Also lacking are important contemporary innovators of botanical studies, such as Ulisse Aldrovandi or Carolus Clusius. Rather, the collection is focused on medical humanism in its traditional forms. From this perspective, Sambucus literally represents the end of a historical development.

How does Sambucus present his icons in the accompanying poems? Generally, he gives a brief evaluation (mostly consisting of two elegiac distichs) of their scholarly merits and literary status, or of their relevance for the history of medicine or philosophy.<sup>17</sup> In most cases, the poem is complimentary, although in the epigrams accompanying Pliny, Pamphilus and Paracelsus some reservation can be noticed. In the case of the early modern scholars, contributions to the study of philology are praised in particular. Although non-classical developments are referred to – Vesalius for example is acclaimed as the pioneer of anatomy, while Rondelet is hailed as an ichthyologist – in

general, the restoration of the “monumenta” of classical authors receives more attention than empirical research.<sup>18</sup> The epigrams do not contain much biographical information, but often include name punning and references to the scholars' regional backgrounds.<sup>19</sup>

All these characteristics betray a traditional humanist mindset. The epigrams confirm humanist cultural values and presuppose typically humanist knowledge on the part of the reader. At the time of publication, however, this may have been a rather optimistic approach. Significantly, Plantin's successor in Leiden, Francis Raphelengius, added a biographical section to the second edition. In preparing this edition, even the learned Raphelengius himself had to ask his cousin Balthasar Moretus, who ran the *officina plantiniana* in Antwerp, to send a copy of the first edition, which he needed to place the epigrams beneath the correct portrait.<sup>20</sup> This once illustrious scholarly community had clearly become difficult to identify. From a celebration of medical humanism, it seems the *Icones* had turned into a monument commemorating an episode in medical history. How could this have happened? To answer this question, we need to look at some contemporary developments in the history of medicine.

### Humanism and Medicine in the Sixteenth Century

In the sixteenth century, humanism revolutionised the study of medicine.<sup>21</sup> Important sources were re-discovered, such as Theophrastus' *Historia plan-*

<sup>16</sup> In some cases there appears to be grouping of like-minded scholars, as in the sequence of Da Monte, Fernel, Trincavelli and Dubois, sharing their attitude towards Galen, or in the case of Crato and Biesius, both personal physician of the Emperor. However, in both cases other relevant portraits are not included in the sequence, but present elsewhere, such as Corti and Mattioli respectively.

<sup>17</sup> In the case of Cuspinianus the poem comprises three distichs, that of Sambucus himself four. This latter poem, however, is not written by Sambucus; in the case of Homer, Sambucus explains his presence in the collection by referring to Apollo's wish that physicians should have sufficient literary training.

<sup>18</sup> For references to philological skills, see the poems for Andernacus, Biesius, Brassavola, Cornarius, Crassus, Crato, Ficino, Gesner, Montagnana, Mattioli, Sambucus, Scaliger, Sylvius, and Trincavelli.

<sup>19</sup> In the case of Xenocrates the lack of biographical information is subject of the epigram. For name punning see for instance Altomare, Apollonius, Bock, Fernel, Massa and Trincavelli; for references to regional backgrounds see for example Aristotile, Biesius, Gesner, Guintier, Junius and Lazius Pythagoras, Thales, Trincavelli. There is no particular stress on specific regional identities; compare the use of portrait books for constructing national images. – ENENKEL, K. A. E.: Het Nederlandse “nationale bewustzijn” in biografische reeksen: Miraeus' *Elogia Belgica* en Meursius' *Athenae Batavae*. In: ENENKEL, K. A. E. (ed.): *Typisch Nederlands. De Nederlandse identiteit in de letterkunde*. Voorthuizen 1999, pp. 27-54.

<sup>20</sup> VOET 1980 – 1983 (see in note 5), Vol. 5, No. 2175.

<sup>21</sup> See SCHMITT, C. B.: Science in the Italian Universities in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. In: CROSLAND, M. (ed.): *The Emergence of Science in Western Europe*.



4. Gallery of seven physicians, from the *Codex Vindobonensis* of Dioscorides. *De materia medica*, fol. 2vo. Repr.: Courtesy of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

*tarum* and Dioscorides' *Materia medica*, and seminal works, such as those of Galen, were edited. This episode in the history of medicine is often referred to as medical humanism, or *hellenism*, since the most important sources were in Greek. Its heyday was in the middle of the century. Once the main texts had been edited, Latin translations appeared causing a gradual shift in the debate from philological discussions to matters of evidence and method.<sup>22</sup> Simultaneously, the empirical approach to the study of nature became a prominent feature of natural history. Explorations

of new worlds led to new discoveries and collecting naturalia became increasingly popular, all of which contributed to the systematic description of nature. Both the rediscovery of ancient texts and the explorations of nature itself led to an institutionalisation of botanical studies. In the 1530s the first structural chairs of botany were established at Italian universities and in several places botanical gardens were founded. These developments shaped the organisation of medical scholarship. Dissemination of the latest developments and findings was of vital importance for the medical community.

Cases in point are Pier Andrea Mattioli's editions of Dioscorides' *Materia medica*. From the 1540s onwards his numerous editions had become the most important pharmacological manual of its time. Rather than a text edition, Mattioli's work became an encyclopaedic project in which the old text was enriched, corrected and illustrated. For all this, Mattioli relied on the help of specialists from all over Europe, whose assistance was acknowledged in an ever-growing preface to the book. In this way, the new editions gradually replaced Dioscorides' own text. On a social level, moreover, they made Mattioli the co-ordinator of a new scholarly community.<sup>23</sup>

Sambucus' *Icones* only partly represents this community. Mattioli is included in the gallery, and in the poem beneath his portrait he is praised for having surpassed Dioscorides, whose portrait appears earlier in the book.<sup>24</sup> On the whole, however, Sambucus presents icons of the past. Significantly, only six of those portrayed were still alive when the collection was published.

### Sambucus' Interest in Medicine

Taking contemporary scientific developments into account, the *Icones* is a rather old-fashioned book. Yet Sambucus had concrete ideas about its added value,

London 1975, pp. 37-38; SIRAISSI, N. G.: Medicine and the Renaissance World of Learning. In: *Bulletin of the History of Medicine*, 78, 2004, No. 1, pp. 1-36, esp. 29-36.

<sup>22</sup> NUTTON, V.: Greek Science in the Sixteenth-Century Renaissance. In: FIELD, J. V. – JAMES, F. A. J. L. (eds.): *Renaissance and Revolution. Humanists, Scholars, Craftsmen and Natural Philosophers in Early Modern Europe*. Cambridge 1993, pp. 15-24 (15-28).

<sup>23</sup> FINDLEN, P.: The Formation of a Scientific Community: Natural History in Sixteenth-Century Italy. In: GRAFTON, A. – SIRAISSI, N. (eds.): *Natural Particulars. Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge (Mass.) 1999, pp. 369-400.

<sup>24</sup> "Matthiolo primas qui defert, lector, in herbis, / Iure facit: gratos talibus esse decet. / Cumque dies aliam doceat, tamen omnibus unus / plus tulit hic lucis nonne Dioscoridi?"

and he was prepared to pay a considerable sum to have the work published. Why? This can best be understood by considering Sambucus' unusual career as a physician. When still a student, Sambucus confessed that he preferred literature to medicine. In a poem published in 1555, he shows himself to be a pragmatic student:

*"I have devoted myself to Phoebus Apollo and medicine, until something more elegant comes along, which also pleases my taste. By this study, however, I wish to help my dear ones and my own good health."*<sup>25</sup>

It seems the quest for this something more elegant soon so distracted Sambucus, that he broke off his medical studies in Padua and continued his academic tour through Italy, France, Germany and the Low Countries.<sup>26</sup> Sambucus' subsequent record is not particularly impressive. He was appointed titular court physician (*medicus aulae titularis*) in 1567, a post without an annual allowance and the first step in a medical career at court. In fact, Sambucus would never make a second step. As soon as 1567, serious problems arose, when the Vienna faculty of medicine refused him as a member, since he failed to produce a doctoral degree. Membership of the faculty was a prerequisite for practising physicians. Sambucus was only saved from a humiliating legal procedure when the Emperor decreed that court physicians were not answerable to the faculty. However, Sambucus' medical career was over. He was never appointed, for instance, to the paid post of "medicus actualis", or the prestigious position of personal physician of the emperor, such as Joannes Crato of Kraftheim, Sambucus' patron.

Rather than as a practising physician Sambucus was a humanist and antiquarian. The publication of the *Icones* should also be seen in the context of these



5. Second gallery of seven physicians, from the *Codex Vindobonensis of Dioscorides. De materia medica, fol. 3vo*. Repro: Courtesy of the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

antiquarian activities. Sambucus' idea for a portrait collection coincides with the arrival of a unique Dioscorides manuscript in Vienna. In 1569 the Habsburg diplomat Augerius Ghislenius Busbeck had purchased this codex in Constantinople for the imperial library in Vienna.<sup>27</sup> Dating from the first decade of the sixth century and illustrated with remarkable coloured plates, it was a unique source for medical scholarship. Moreover, it contained a collection of portraits of fourteen ancient physicians.<sup>28</sup> [Figs. 4, 5] On

<sup>25</sup> "Phoebo me ac medicis dedi colendum, / Donec quid magis accidit venustum / Et meo placet simul palato. / Consultum hoc studio tamen propinquis / Et meae cuperem bonae saluti." – SAMBUCUS, J.: *Poemata quaedam* {...}. Padua : G. Perchacinus, 1555, fols. 30vo-31ro.

<sup>26</sup> Sambucus stopped after attaining a licentiate, see BÁLINT-NAGY, S. : Der weltberühmte Historicus Johannes Sambucus (1531 – 1584) als Arzt. In: *Südboffs Archiv für Geschichte der Medizin*, 24, 1931, pp. 150-174, esp. 154-156.

<sup>27</sup> See VON MARTELS, Z. W. R. M.: *Augerius Ghislenius Busbeckius. Leven en werk van de keizerlijke gezant aan het hof van Süleyman de Grote*. PhD thesis. Groningen 1989, p. 409 and GERSTINGER, H.: *Dioscurides Codex Vindobonensis Med. Gr. 1 der Österreichische Nationalbibliothek. Kommentarband zu der Faksimileausgabe*. Graz 1970, pp. 2-4.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 28-33; there are four folios with portraits, the first two (2v and 3v) of which depict seven physicians each, whilst the two subsequent leafs contain allegorical compositions of Dioscorides.

the basis of this manuscript Sambucus tried to make an edition of Dioscorides' work, for which purpose he had it copied, including the illustrations in colour.<sup>29</sup> In fact, this copy appears to be the model for twelve of the ancient physicians in the *Icones*.<sup>30</sup>

In the dedicatory letter Sambucus emphasises the antiquarian value of the *Icones*.<sup>31</sup> He refers to his earlier work on portraits of Roman emperors and adds that physicians and philosophers should not be forgotten. He acknowledges that by that time many collections of portraits had been published, but claims that the asset of the *Icones* was its reliance on visual sources, such as coins, old manuscripts, statues, and paintings.<sup>32</sup> Rather than fashioning the portraits after literary descriptions, Sambucus thus claims to have used visual evidence in his search for authentic images. Surviving contemporaries, he adds, were represented according to their age at the time.<sup>33</sup>

This is all clearly visible in the iconographical characteristics of the portraits, which vary as widely as their sources. The quest for historical realism leads to a mixed collection of poses, clothes and attributes.<sup>34</sup> The case of Seneca, for instance, shows us the profile of a monk (with a shaved head wearing a habit), holding a book. The epigram beneath it refers to an old manuscript as the source for the iconography. Van der Borcht managed to secure the visual unity of the book by the uniform, circular shape of the portraits and by their frames,<sup>35</sup> which are all richly decorated in mannerist style, using animals and flowers, putti

and mythical creatures, festoons and scroll work.<sup>36</sup> The imagery reflects the riches of nature, but is not precisely tuned to the expertise of the portrayed: no fishes adorn Rondelet's portrait, for instance, but birds and squirrels. Finally, antiquarian accuracy is apparent in the four cases (Argenterius, Goropius Becanus, Montagnana and Curtius) where no models were available. Here the space for the portrait was simply left black.

Thus, Sambucus' interest in portraits as historical documents has guided the presentation to an important extent. As appears from the explicit motivation in the preface, collecting portraits was a goal in itself. This does not, however, fully explain why the book was published. Sambucus, for his part, already possessed the portraits. Moreover, the production of the book was extremely expensive and time-consuming. What more could have driven Sambucus and Plantin?

### The Social Function of the *Icones*

I would like to argue that one of the main functions of the *Icones* for Plantin and Sambucus was that of a gift book. For their professional activities both depended on patronage, as well as on a continuous exchange of services within the scholarly community. Sambucus, for instance, helped Plantin to obtain the imperial privileges for some of his publications, while he himself depended on the services of Crato for influential assistance at court.<sup>37</sup> In completing his

<sup>29</sup> Ibidem, p. 5; part of this copy is preserved in the Nationalbibliothek, Vienna, sig. Cod. Lat. 12478.

<sup>30</sup> See the appendix for the portraits involved. In the engravings the heads are enlarged; also the pose of the originals is reduced to cover the head only.

<sup>31</sup> Sambucus presented the *Icones* as a new-year's gift to Johann Heinrich Herwart (1520 – 1583), a patrician from Augsburg, and patron of humanist philology (also renowned for his botanical garden).

<sup>32</sup> "Ac scio multos hoc ipso argumento libellos hodie in vulgus produci: sed, quod Plinius, et Aelianus de Homero fatebantur, idem censeo de multorum editionibus; *Icones ad historiarum descriptiones penicillo informatas, non de pro(s)typis ectypa reddita.*"

<sup>33</sup> Sambucus, preface to the *Icones*: "[...] *ista, amicorum fide, ac testimonio, de statuís, signis, tabellis, partim nummis, haud recentis*

*memoriae, atque vetustissimorum codicum vestibulis comportârim; superstites ad cuiusque aetatem simulandos curaverim.*"

<sup>34</sup> Except for the illustration of Hygiaea, which gives a full image, all portraits are half-length, about a third of them being represented in profile (which in some cases points to coins and medals as sources), one frontally and the rest in three quarters view.

<sup>35</sup> Except for the opening print of Hygiaea.

<sup>36</sup> The design of the border is part of the portrait; only in the case of the four blank ones, existing frames are used. The borders of Cordus' portrait is used for Curtius, Theophrastus' for Montagnana, Gioivo's for Goropius Becanus and Plato's for Argenterius.

<sup>37</sup> VISSER 2005 (see in note 6), pp. 23-24, 26, 28, 81-82.

textual editions, help from colleagues all over Europe was indispensable. Although humanists often speak about the virtue of liberality in these circumstances, reciprocity, and hence social credit, was an essential precondition for the survival of the system. In his correspondence, Sambucus regularly refers to gifts received or enclosed, and it is clear that these presents were not completely free of obligation. In the same letter to Ortelius, for instance, Sambucus also expressed gratitude for the copy of Ortelius *Theatrum* which he had received as a present. “I am much obliged until I can repay it with a greater favour”, he answered. As a first counter-gift he enclosed a ring, which “did not have much gold”, but contained a “remarkable stone, with an image to exercise the mind”.<sup>38</sup> The *Icones* could similarly be used as a gift.

Books could perform this function in several ways: as a public gift by means of a dedication, but also as a personal gift from one owner to the other.<sup>39</sup> Sambucus produced several publications that can be regarded as gift books *par excellence*. The most prominent examples are his emblem book, the *Arcus aliquot triumphalia*, and the *Icones*. These works were not only donated to a single dedicatee, but presented to colleagues and friends as well.<sup>40</sup> So, in presenting the *Icones* in this form, what did Sambucus expect in return and from whom, apart from the formal dedicatee?

There are no sources to answer these questions directly. Still there are strong indications that Sambucus wanted to use the *Icones* to increase his social credit in the scholarly community. It was connected to one project in particular, Sambucus’ ambitious plan

to produce a new edition of Dioscorides’ *Materia medica*. With this edition, Sambucus hoped to surpass Mattioli’s achievement, not only in terms of scholarship, but also financially. “The work will not be less agreeable and lucrative than Mattioli’s learned collections”, he optimistically wrote to Zwinger, explaining his request for a financial compensation of 500 florins. He only needed “a patron” and a “suitable publisher”.<sup>41</sup> By that time, Mattioli’s Dioscorides was probably the most widely read scientific book of its time, and the editor himself was about to retire from his respected services as personal physician of the Emperor.<sup>42</sup> Sambucus knew that a publication of Dioscorides could gain the editor and his publisher immense fame, wealth and standing.

In addition to investments for the publication, Sambucus needed intellectual help. Like Mattioli before him, Sambucus depended on colleagues from all over Europe for collations, emendations and corrections. The *Icones* could help Sambucus to succeed in two ways. First, it presented Sambucus as a natural successor to the illustrious scholarly tradition. Sambucus was not only the compiler of this hall of fame, he is also present in it himself, and his work-in-progress on Dioscorides is mentioned explicitly. Second, Sambucus’ portrait book makes its compiler into a scholarly broker, who could offer access to a hall of fame. In a time when the private exchange of portraits (painted, printed, or on medals) was a popular way of circulating one’s image, confirming a shared identity and establishing friendly relations, their publication could make one an influential manager of reputations. Hugo Blotius, for instance, wrote to col-

<sup>38</sup> HESSELS 1887 (see in note 14), No. 44: “De Theatro, non vulgari, ut tu extumes munere, itemque deorum imaginibus te vehementer amo, habeoque gratiam, dum beneficio maiori redimam.” and “Tibi vero nunc levidense διοσκοριδιον istum anulum mitto: auro non copiosum, lapillo non vulgari, et ad studia, cogitationumque occupationibus usitato {...}.”

<sup>39</sup> See DAVIS, N. Z.: Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France. In: *Transactions of the Royal Historical Society*. London 1983, fifth series, Vol. 33, pp. 69-88.

<sup>40</sup> The *Emblemata* contained numerous dedications, which can be seen as small presents; Sambucus also sent a copy to Paulus Manutius in Venice. – GERSTINGER – VANTUCH 1968 (see in note 13), pp. 123-125; a copy of the *Arcus* for instance is sent to Pietro Vettori in Florence – GERSTINGER – VAN-

TUCH 1968 (see in note 13), pp. 133-134, who subsequently presented the copy to his patron Cosimo I de Medici, cf. VÁRADY, E.: Relazioni di Giovanni Zsámboky (Sambucus) coll’Umanesimo Italiano. In: *Corvina. Rivista di scienze lettere ed arti della Società Ungberese-Italiana Mattia Corvino* (1935), pp. 38-39. Moreover, the *Emblemata* and the *Icones* were both presented to their dedicatees as a new year’s gifts, signing the dedicatory letters on the first of January.

<sup>41</sup> Letter to Theodor Zwinger, dated June 7, 1571. – GERSTINGER – VANTUCH 1968 (see in note 13), No. xlv; for the scholarly emulation of Mattioli see also letter to Pietro Vettori, dated September 13, 1570 – GERSTINGER – VANTUCH 1968 (see in note 13), No. xl, p. 112.

<sup>42</sup> FINDLEN 1999 (see in note 23), pp. 373-380.

leagues asking for portraits he could publish. Similarly, Galle asked for new suggestions in the preface to his 1572 edition. In this case, we know how even the powerful Joannes Crato, for instance, was sensitive to its impact.<sup>43</sup> By publishing a gallery of medical humanists, Sambucus put himself in a position similar to that of Galle with his portrait book.

In fact, however, bad timing thwarted the strategy. By 1570 there were few scholars who wished to follow in Sambucus' footsteps on the path of medical humanism. Carolus Clusius, for instance, was sceptical of the relevance of the Vienna Dioscorides manuscript.<sup>44</sup> As I indicated above, ancient medical texts had gradually become marginalised in favour of empirical research. In fact, Sambucus would never succeed in realising the Dioscorides edition, and got caught up in endless logistical problems. Moreover, the printers with whom Sambucus tried to co-operate were not prepared to comply with his financial demands. "*Il mio Aristotele et Dioscoride sono sepulti in Basilea et Geneva*", Sambucus wrote not without a sense of resignation to Fulvio Orsini in 1583.<sup>45</sup> In 1598, fourteen years after Sambucus' death, an edition appeared in Frankfurt incorporating some of Sambucus' work on the text. By this time, however, the physicians of the *Icones* seemed intriguing, rather than important. They were the icons of an antiquated past.

#### Appendix: List of portraits

Names marked with an asterisk refer to portraits based on the Dioscorides' *Codex Vindobonensis*.

Aegina, Paul of (c. 625 – c. 690) [23]  
 Aesculapius [4]  
 Agricola, Georgius (1494 – 1555) [38]  
 Alexandrinus von Neustein, Julius (1506 – 1590) [43]  
 Altomare, Donato Antonio (c. 1506 – 1562) [46]  
 Andernach, see Guinter, Johann [34]  
 Apollo [2]  
 Apollonius\* [25]  
 Aretaeus of Cappadocia (fl. 2<sup>nd</sup> c.) [11]  
 Argenterio, Giovanni (1513 – 1572) [49]

Aristoteles (384 – 322 BC) [13]  
 Biesius, Nicolaus (1515 – 1573) [45]  
 Bock, Hieronymus (1498 – 1554)  
 Brassavolus, Antonius Musa [35]  
 Cardano, Girolamo (1501 – 1576) [53]  
 Celsus, Aulus Cornelius (25 BC – 50) [18]  
 Chiron\* [3]  
 Cordus, Valerius (1515 – 1544) [51]  
 Cornarius, Janus (1500 – 1558) [39]  
 Corti, Matteo (1474/5 – 1544) [60]  
 Crassus, Junius Paulus [56]  
 Cratevas\* (1<sup>st</sup> c. BC) [16]  
 Crato von Kraftheim, Joannes (1519 – 1585) [44]  
 Crescenzi, Pier de' (1233 – 1320) [65]  
 Cuspinianus, Joannes (1473 – 1529) [50]  
 Dioscorides, Pedianus\* (1<sup>st</sup> c.) [20]  
 Fernel, Jean François (1497 – 1558) [29]  
 Ficino, Marsilio (1433 – 1499) [66]  
 Fuchs, Leonhard (1501 – 1566) [37]  
 Galen\* (129 – 199/216?) [19]  
 Gesner, Conrad (1516 – 1565) [33]  
 Giovio, Paolo (1483 – 1552) [36]  
 Goropius Becanus, Joannes (1518 – 1572) [52]  
 Guinter, Johann, of Andernach (1487 – 1574)  
 Heraclius of Tarent\* (c. 100 – c. 70 BC) [26]  
 Hippocrates (c. 460 – c. 377 BC) [9]  
 Homerus (8<sup>th</sup> c. BC) [6]  
 Hygiea [1]  
 Junius, Hadrianus (1511 – 1575) [48]  
 Lazius, Wolfgang (1514 – 1565) [59]  
 Machaon\* [5]  
 Massa, Nicolo (1489 – 1569) [47]  
 Mattioli, Pier Andrea (1501 – 1578) [40]  
 Montagnana, Bartolomeo († 1460) [57]  
 Monte, Joannes Baptista da (1498 – 1551) [28]  
 Nicander of Colophon\* (fl. 130 BC) [15]  
 Niger, Sextius\* (fl. 50) [17]  
 Pamphilus from Alexandria\* (2<sup>nd</sup> half of the 1<sup>st</sup> c.) [27]  
 Paracelsus (1493 – 1541) [62]  
 Plato (c. 429 – 347 BC) [12]  
 Plinius Secundus, Gaius (23/4 – 79) [22]  
 Pythagoras (fl. c. 520 BC) [7]  
 Rondelet, Guillaume (1507 – 1566) [42]

<sup>43</sup> SELLINK 1997 (see in note 2), pp. 51, 54-55.

<sup>44</sup> VON MARTELS 1989 (see in note 27), pp. 409-410.

<sup>45</sup> GERSTINGER – VANTUCH 1968 (see in note 13), letter clxiii, p. 278; for a survey of the genesis of this edition, *ibidem*, pp. 297-302.

Rufus of Ephesos\* (fl. 100) [24]  
Salvianus, Hypolitus (1514 – 1572) [41]  
Sambucus, Joannes (1531 – 1584) [67]  
Savanorola, Michele (1385 – 1466) [58]  
Scaliger, Julius Caesar (1484 – 1558) [54]  
Seneca, Lucius Annaeus (c. 4 BC – 65) [63]  
Socrates (470 – 399 BC) [10]  
Strabo (64 – after 21 BC) [64]

Sylvius, Joannes (1478 – 1555) [31]  
Thales (fl. 585 BC) [8]  
Theophrastus (c. 371 – c. 287 BC) [14]  
Tragus: see Bock [61]  
Trincavelli, Vettore (1496 – 1568) [30]  
Vesalius, Andreas (1514 – 1564) [32]  
Vettori Faventino, Benedetto (fl. 1512?) [55]  
Xenocrates\* (1st c. BC) [21]



## Obrazy minulosti: Joannes Sambucus a lekárska ‚republika učencov‘

### Resumé

Štúdiá sa zaoberá málo skúmanou knihou humanistického polyhistora Joannesa Sambuca (1531, Trnava – 1584, Viedeň) *Veterum aliquot ac recentium medicorum philosophorumque Icones {...}* (Niektoré portréty starých a nových lekárov a filozofov [...]) vydanou v roku 1574. Centrálnou témou štúdie je Sambucus a jeho využitie knihy portrétov ako prizmy, cez ktorú je vnímaná kultúra humanistických učencov v 16. storočí. V štúdiu sa uplatňuje kultúrno-historický kontextuálny prístup: najprv je Sambucova kniha skúmaná v kontexte Sambucovho života. Kariéra jej autora ilustruje ako humanistický, klasicizujúci pohľad a sústavné hľadanie mecénov formovali Sambucove vedecké aktivity.

Potom nasleduje analýza kolekcie šesťdesiatich siedmich portrétov. Táto kolekcia ukazuje, že selekcia a prezentácia lekárov – hrdinov je reflektovaná predovšetkým zo zorného uhla lekárskeho humanizmu, jeho obrody v 16. storočí, znovuoživenia, vedúceho následne k publikovaniu starovekých lekárskeho textov. Ďalej, analýza ikonografických východísk odhaľuje antikvársky prístup autora k predstaveniu portrétov. Dvanásť portrétov, predstavených v Sambucovej knihe, pochádza vlastne zo slávneho Dioscoridovho kódexu zo 6. storočia, v tej dobe prineseného

do Viedne (tieto portréty sú vyznačené v apendixe portrétov na konci štúdie).

Nakoniec je detailne skúmaná funkcia Sambucovej knihy: argumentuje sa, že kniha portrétov mala v Republike učencov zabezpečiť Sambucovi vyšší spoločenský kredit, bez ktorého by len ťažko realizoval svoj špecifický výskumný projekt: novú edíciu najdôležitejšieho starovekého herbára, diela gréckeho učenca Dioscorida *De materia medica*. K aktuálnej edícii tejto farmakologickej práce totiž Sambucus nepotreboval iba starý rukopis, ale aj ďalšiu všemožnú pomoc, včítane nových empirických poznatkov od kolegov z celej Európy. Kniha portrétov mu v tom mohla pomôcť. Predovšetkým, Sambucus tým, že sám seba zahrnul do lekárskej siene slávy, sa vo vzťahu k tradícii lekárskeho humanizmu predstavil ako dedič tradície humanizmu v oblasti medicíny. Ďalej, voľba tohto špecifického žánru – súboru portrétov – mu dala moc dopriať, alebo naopak odňať, slávu a spoločenské uznanie nielen sebe, ale aj všetkým svojim kolegom. Sumarizujúc, kniha portrétov Joannesa Sambuca bola koncipovaná ako ideálny humanistický dar, demonštrujúci, ako klasické humanitné štúdium išlo ruka v ruku s mecenášstvom a sebazviditeľňovaním.

*Preklad I. Ciulisová*

## Die Lehr- und Wanderjahre Leopold Bauers

Jindřich VYBÍRAL

Vorliegende Studie beschäftigt sich mit dem ersten Abschnitt der Lebens- und Schaffensbahn des bedeutenden mitteleuropäischen Architekten Leopold Bauer (1872 – 1938). Der Autor widmete dieser Etappe des Künstlerlebens schon früher zwei Aufsätze.<sup>1</sup> Der jetzige Text basiert im Unterschied zu ihnen auf dem Studium von Bauers umfangreichem und bislang unzugänglichem Nachlass. Ein Forscher, der die „Problemgeschichte“ der „Materialbearbeitung“ vorzieht, ist hier vor eine ungewohnt umfangreiche Aufgabe in einem verhältnismäßig konventionellen Genre der Kunstgeschichtsschreibung gestellt – der Künstlerbiographie. Übertrieben gesagt, die Konstruktion kühner Hypothesen ist zugunsten der methodischen Leistungen gewissenhafter Archivmäuse weitgehend in den Hintergrund gerückt. Sich mit persönlichen und künstlerischen Peripetien des Schöpfers abzugeben, kann sich als langweilig erweisen und auch als äußerst altmodisch – nachdem Roland Barthes und Michel Foucault den „Tod des Autors“ verkündet haben: Der Künstler kam um seine ausschließliche Position als alleiniger Urheber des Werkes, das ein kollektives Kulturprodukt sei und dessen Bedeutung neben der persönlichen Erfahrung des Autors unzählige andere Quellen habe.<sup>2</sup> Welchen Sinn hat nach dieser drastischen Trennung von Schöpfer und Werk das Schreiben einer Künstlerbiographie? Die gestellte Frage ist nur scheinbar eine Huldigung an eine vergängliche philosophische Mode, denn das erhobene Problem ist weder künstlich noch neu. Schon vor

hundert Jahren drückten Heinrich Wölfflin und Hans Tietze ihre Zweifel an der Methode der biographischen Auslegung aus, die nach ihnen auf der umstrittenen Annahme beruht, dass das Werk das Leben des Künstlers widerspiegelt und dass sich seine Lebensumstände in ihm unmittelbar objektivierten. Angeblich sei es nicht möglich, mittels einer Biographie allgemeine Tendenzen der Kunst sichtbar zu machen, denn das Schicksal des Einzelnen und die Logik des historischen Prozesses beziehen sich auf grundsätzlich unterschiedliche Fluchtpunkte.<sup>3</sup> Es war jedoch gerade die spätere Enttäuschung von der „Kunstgeschichte ohne Namen“ und das Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten unserer Disziplin, eine historische Veränderung exakt zu erklären, was die „Geschichte der Künstler“ zurück ins Spiel brachte. Wenige Kunsthistoriker würden heute das Interesse an existenziellen Erlebnisse und Erfahrungen der Schöpfer aus der Wissenschaft in den Bereich der schönen Literatur verweisen. Die biographische Forschung bietet sich, wenn sie denn nicht als Anekdotensammlung endet, umgekehrt als rationale und glaubwürdige Strategie an, die bei einer gesunden Portion Skepsis zum erhofften inneren Verständnis des Werks führen kann.

### Jägerndorf

Die Geschichte Leopold Bauers beginnt am 1. September 1872 in Jägerndorf (Krnov). Der Geburtsort des Architekten gehörte zu den ältesten und be-

<sup>1</sup> VYBÍRAL, J.: Mladá léta Leopolda Bauera. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, F-34-36, 1990 – 1992, S. 133-147; VYBÍRAL, J.: Häuser für Kunstfreunde. Das Frühwerk von Leopold Bauer. In: *Umění*, 49, 2001, S. 501-519.

<sup>2</sup> Vgl. BURKE, S.: *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh 1998.

<sup>3</sup> HELWIG, K.: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin 2005.

deutendsten Städten des österreichischen Schlesien. Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts war er Sitz eines Fürstentums, welches zuvor einem Nebenzweig der Přemysliden gehört hatte und sukzessive in die Hände der Hohenzollern und der Liechtensteins überging. Keiner von ihren Inhabern ragte als großzügiger und ausreichend freigebiger Bauherr hervor, trotzdem gewann die Stadt während der Jahrhunderte eine Reihe architektonischer Dominanten und ein angenehm malerisches Aussehen. Überdurchschnittlich war freilich das ökonomische Potential der Stadt, dessen Grundlage die traditionelle Textilproduktion bildete. Gerade sie bot die Voraussetzungen für die ungestüme Entwicklung Jägerndorfs im Prozess der kapitalistischen Industrialisierung, die hier zwar relativ verspätet verlief, jedoch im Vergleich mit anderen historischen Zentren Nordmährens und Schlesiens einen nie gesehenen Aufschwung erreichte. Die Großproduktion von Tuch seit dem Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts verdrängte die handwerkliche Fertigung. Die größte Dynamik erreichte dieser Prozess in der Zeit von Bauers Kindheit und Heranreifen. Existierten 1870 in Jägerndorf sieben Fabriken, so waren es im Jahre 1900 ihrer schon 39 und ihr Produktionsvolumen rückte die Stadt angeblich auf den vierten Platz in der Habsburgermonarchie. Innerhalb von fünfzig Jahren seit 1834 verdreifachte sich ungefähr die Anzahl der Bewohner und überschritt 1890 die Zahl von 12 000.<sup>4</sup>

Ähnlich wie viele seiner Weggefährten aus den Reihen moderner österreichischer Architekten stammte Leopold Bauer aus der Schicht, die an dieser Gründerbewegung unmittelbar Anteil hatte. Sein Großvater Johann Anton Flemmich (16. 4. 1812 – ?) arbeitete sich vom Tuchmachermeister zum Besitzer einer der größten Textilfabriken in der Stadt empor. 1854 kaufte er die Gaststätte „Zum weißen Rössel“ an, die zur Erinnerung an seine Gesellenwanderschaft

in die Alpenländer zuerst den Namen „Zum lustigen Tiroler“ und später einfach „Tiroler“ trug.<sup>5</sup> Ferne und Exotik gehörten überhaupt zur Familientradition. Die Vorfahren des Fabrikanten kamen angeblich nach dem Dreißigjährigen Krieg aus Holland nach Jägerndorf, aber ihre ursprüngliche Heimat soll Spanien gewesen sein.<sup>6</sup> Aus der väterlichen Linie gesellte sich zum Unternehmergeist der Flemmichs der Sinn für Kunst, besonders für Musik. Der zweite Großvater des Architekten, Johann Bauer (16. 7. 1809 – 21. 11. 1887), mit Herkunft aus dem schlesischen Bransdorf (Brantice) verdiente seinen Lebensunterhalt als Geigenbauer und Hersteller von Blasinstrumenten, war jedoch ein allseitiger Musiker und wirkte auch als städtischer Organist.<sup>7</sup> Sein Sohn Josef Bauer (29. 1. 1843 – 25. 10. 1915), selbst ein vorzüglicher Pianist, machte sein Haus zum wiederholten Schauplatz von Konzerten oder Theateraufführungen. Die Ehe mit Marie Anna Flemmich (2. 2. 1847 – 7. 9. 1883) wurde im Oktober 1865 geschlossen. Das Jahr darauf übernahmen die Eheleute den „Tiroler“, den sie nach und nach in das größte Hotel der Stadt verwandelten. Aus ihrem Ehebund erreichten fünf Kinder das Erwachsenenalter. Vor Poldi kam Max (1867) und Hermina (1869) zur Welt, nach ihm Josef (1876) und Marie (1879).<sup>8</sup> Nach dem vorzeitigen Tod seiner schönen Frau vermählte sich Josef Bauer zum zweiten Mal und in der neuen Ehe zeugte er drei weitere Nachkommen, Klementine, Liesel und Karl. Zwischen den Kindern aus der ersten und zweiten Eheverbindung gab es einen relativ großen Altersunterschied, aber ihr Vater unterschied zwischen ihnen auch nach einem anderen Kriterium: „{...} die Mutter des Poldi hat nur Milch genossen wegen Ihrer Herz Klopfen, keine geistige Getränke, deshalb sind die Kinder aus I. Ehe auch geistig frisch“, befand er kurz vor seinem Tod. Seine zweite Frau dagegen, heißt es, „hat aber in dem Umstand Bier, Wein und Schnaps getrunken, deswegen sind die Kinder aus II. Ehe nach

<sup>4</sup> SCHULIG, H.: *Ein Heimatbuch für die Bezirke Jägerndorf und Olbersdorf*. Troppau 1923; Jägerndorf in den letzten 70 Jahren. In: *Jägerndorfer Ländchen*, 1936, S. 21; KÖNIGER, E.: Jägerndorf im Spiegel der Geschichte. In: *Jägerndorfer Zeitung*, 1925, nicht pag.; VYBÍRAL, J. – ZATLOUKAL, P.: Architektura let 1850 – 1950 v Krnově. In: *Umění*, 38, 1990, S. 521-533.

<sup>5</sup> *Jägerndorfer Ländchen*, 1931, Nr. 7, S. 55-56, Nr. 8, S. 60-62.

<sup>6</sup> Albertina Wien, Nachlass Leopold Bauer (weiter nur Albertina). Biographische und andere Daten über Oberbaurat Professor Leopold Bauer (Autobiographie des Künstlers von 1936).

<sup>7</sup> Ibidem, handschriftliche Bemerkungen Josef Bauers und Fragebogen zum Nachweis arischer Abstammung vom 22. 9. 1938.

<sup>8</sup> Ibidem.

etwas verschwommen“.<sup>9</sup> Für die Tatsache, dass einer von den Söhnen zu einem berühmten Architekten wurde, während die Übrigen sich mit durchschnittlichen Ergebnissen dem Tuchgeschäft und dem Gastgewerbe widmeten, hatte der alte Herr keine Erklärung.<sup>10</sup>

Der Junge Poldi wurde am Sonntag geboren und alles spricht dafür, dass entsprechend diesem glücklichen Vorzeichen er in Jägerndorf eine freudvolle Kindheit durchlebte. Es sind keine Hinweise überliefert, dass er nach dem Tod der Mutter emotional gelitten hätte. In seinen Erinnerungen erscheint umgekehrt das väterliche Haus als Schauplatz fröhlicher Spiele: „[...] so entwickelte ich bis zu meinem 14. Jahre hauptsächlich eine Virtuosität in Bäume klettern und im Hosen zerreißen“, brüstete er sich später.<sup>11</sup> In seinem Gedächtnis blieb vor allem der große Garten mit Sommertheater, alten Gartenlauben und Pergolen haften. Quer teilte ihn die halb umgestürzte Burgmauer und den uralten Wassergraben bevölkerten unzählige Schildkröten, aus denen biedere Jägerndorfer eine vorzügliche Suppe bereiteten. Das Hotel mit einem großen Tanzsaal war mit verblichenen Maleereien aus der Zeit des Großvaters des Jungen geschmückt.<sup>12</sup> Vor diesem Hintergrund wurde alljährlich mit gebührendem Prunk der Festtag des hl. Leopold gefeiert, der dem Schutzbefohlenen des Heiligen im Alter als ein „besonders freudiger Tag“ im Gedächtnis haften blieb.<sup>13</sup> Hinter der Schwelle des väterlichen Hauses boten sich für abenteuerliche Expeditionen enge Gässchen mit Laubengängen und ausgedehnte Überreste der Stadtbefestigung an. Den rothaarigen Poldi zog aber gleichermaßen die so viel prosaischere Umgebung der Fabrikhallen an, wo er angeblich Bubenstreiche unterließ und „die Beziehungen zwischen Maschine und Mensch völlig verstehen lernte“.<sup>14</sup> Den Horizont seiner Erinnerungen bildeten die



1. Leopold Bauer als Kind mit seiner Mutter, etwa 1873. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

Wälder bei der Stadt und der Rücken des Hügels Schellenburg mit einer barocken Wallfahrtskirche und einer mittelalterlichen Burgruine, wohin er später seine Mitschüler zu einer winterlichen Schlittenfahrt einlud.<sup>15</sup>

Bauers Erinnerungen an die Jägerndorfer Kindheit unterscheiden sich nicht sehr von dem, was sein späterer Mitschüler Josef Hoffmann über die in Pirnitz (Brtnice) verbrachten Jahre geschildert hat.<sup>16</sup> Für beide Architekten war diese Zeit eine Quelle unvergesslicher emotionaler Erlebnisse, aber auch andauernder Inspiration, die nicht unterschätzt werden sollten. „Oft und oft hatte ich mich bei meiner praktischen

<sup>9</sup> Ibidem, der Brief Josef Bauers an seine Schwiegertochter Stephanie vom 24. 10. 1914.

<sup>10</sup> Dem Tuchhandel widmete sich der vorzeitig verstorbene Max Bauer, der jüngere Bruder Josef eröffnete ein Café in Bieltz (Bielsko) und das Familienunternehmen in Jägerndorf führte nach dem Tod des Vaters die Schwester Marie Mose.

<sup>11</sup> Albertina, Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.

<sup>12</sup> Ibidem, Autobiographie des Künstlers von 1936.

<sup>13</sup> Ibidem, Brief Leopold Bauers an Maria Stona vom 15. 11. 1937.

<sup>14</sup> Ibidem, Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.

<sup>15</sup> Ibidem, Heft mit Schulaufgaben vom Dezember 1890.

<sup>16</sup> HOFFMANN, J.: Selbstbiographie. In: *Ver Sacrum, Neue Hefte für Kunst und Literatur*, 4, 1972, S. 104-123.



2. Eltern Leopold Bauers, nach 1870. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybítal.

*Tätigkeit an das bescheidene Städtchen erinnert und aus dieser Erinnerungen schöpfe ich Anregungen in Hülle und Fülle*“, lesen wir in Bauers Artikel von 1917.<sup>17</sup> In seiner inneren Welt blieb Jägerndorf ein bescheidenes Schmuckstück, das vielleicht nicht die erhöhte Aufmerksamkeit der Spezialisten und drei Sterne im Baedeker erforderte. Was ihn verzauberte, war der Einklang der historischen Baudenkmäler aus verschiedenen Zeiten und die Meisterschaft namenloser Baumeister, ihr instinktiver Sinn für Proportion und räumliche Beziehungen, die auf jahrhundertelange Tradition und keineswegs auf Bücherkenntnisse gegründete Sicherheit. *„Zur Zeit, als in den jungen Köpfen zum ersten Male die Idee der Reform des Wohnhausbaues auftauchte, schwebte mir immer die Gemütlichkeit meines*

*Geburtshauses vor*“, bekannte der spätere Architekt.<sup>18</sup> *„Ich erwähne dies alles deshalb so ausführlich, weil diese Jugendeindrücke für meine Auffassung des gemütlichen Wohnens geradezu entscheidend waren“*, schrieb er in seiner Autobiographie.<sup>19</sup> Obwohl er öfters bewiesen hat, dass er nicht an übertriebener Rücksicht auf den Denkmalsbestand litt, weckten rohe Eingriffe in die historische Umgebung seines Geburtsortes in ihm Zweifel an der alleserlösenden Kraft des Fortschritts. An seinem Beispiel wurde er sich der Klippe der modernistischen Programme bewusst, deren Rationalismus zu Resultaten der Entledigung allen Zaubers und aller Anmut führen kann. *„Vergleicht man das Aussehen einer Stadt vor zehn Jahren mit dem heutigen, dann hat man die klare Empfindung, als ob die lebende Generation nichts Wichtigeres zu tun hätte, als das köstliche Bild so gründlich wie möglich zu entstellen oder zu vernichten“*, schrieb er in einem anderen, Jägerndorf gewidmeten Artikel.<sup>20</sup>

## Brünn

In seiner späteren Korrespondenz beschrieb Bauer seinen Jägerndorfer Reifeprozess ohne große Beschönigung. In jovialem Ton schildert er: *„Das völlige Unbelastetsein mit irgend welcher Wissenschaft bis zu meinem 14. Jahre hat meiner späteren Entwicklung sicher sehr genützt.“*<sup>21</sup> Seine Schulzeugnisse bestätigen die Wahrscheinlichkeit dieser Erklärung nur teilweise. Der Junge wies einen beträchtlichen Mangel an Begabung für Sprachen und gesellschaftswissenschaftliche Fächer auf, in Deutsch und Französisch schritt er kaum voran, dafür erreichte er in Naturwissenschaften sehr anständige Ergebnisse.<sup>22</sup> Das war höchstwahrscheinlich der Hauptgrund, warum die Eltern ihr Verlangen aufgaben, den Sohn zu einem professionellen Musiker zu erziehen und ihn für eine praktische Laufbahn vorbereiten ließen.<sup>23</sup> Der Junge trat nach der Beendigung der Volksschule 1883 in die Jägerndorfer Realschule

<sup>17</sup> BAUER, L.: Schutz dem künstlerischen Stadtbild. In: *Die Zeit*, 30. 1. 1917.

<sup>18</sup> Albertina, Brief Leopold Bauers an Fritz Pollak vom 23. 12. 1907.

<sup>19</sup> Ibidem, Autobiographie des Künstlers von 1936.

<sup>20</sup> [Leopold Bauer]: Städtestudium vom Standpunkt der heimatlichen Kultur. I. Jägerndorf. In: *Hobe Warte*, 1, 1904 – 1905, S. 36-37, hier S. 36.

<sup>21</sup> Albertina, Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.

<sup>22</sup> Ibidem, Realschulzeugnis, Jägerndorf von 1887 und 1888.

<sup>23</sup> HAYEK, M.: Leopold Bauer, Der Mensch und sein Werk. In: *Leopold Bauer. Zum 60. Geburtstag 1. September 1932. Widmungen seiner Freunde*. Brünn – Prag – Leipzig – Wien 1932, S. 68-77.

ein und nach Absolvierung ihrer vier Klassen ging er 1888 nach Brünn weg, um vom zweiten Schuljahr an den Unterricht auf der höheren Gewerbeschule fortzusetzen. Diese Lehranstalt, gegründet 1874, hatte einen sehr guten Ruf und besonders ihre Bauabteilung stellte in dieser Zeit auch die Brüner Technische Hochschule in den Schatten. Den Verdienst daran hatte vor allem Germano Wanderley (1845 – 1904), gebürtig aus dem brasilianischen Pernambuco, der auf der Schule fast dreißig Jahre lang die architektonischen und baulichen Fächer unterrichtete. Zeugnis von des Professors Akribie und Methode legen seine häufig und wiederholt herausgegebenen Handbücher ab. In Brünn und weiteren mährischen Städten hinterließ dieser Architekt tiefe Spuren auch als Projektant vieler Bauten, besonders von Mietshäusern mit opulenten Fassaden im Geist des späten Historismus.<sup>24</sup> Sein würdiges Gegenstück auf der Gewerbeschule war Alois Prastorfer (1846 – 1910), Absolvent der Wiener Akademie, Schüler und Mitarbeiter von Theophil Hansen, der für Brünn zum Beispiel einen ausgedehnten Komplex von Bauten des Zentralfriedhofs entworfen hatte. Gegenüber dem angespannt dekorativen und dramatischen Stil Wanderleys züchtete er einen maßvolleren klassizistischeren Ausdruck in den Fußspuren seines Wiener Lehrers.<sup>25</sup>

Bauer bemerkte später über Prastorfer, dass seine Vorträge fast immer mit einer Ode auf den großen Künstler Hansen endeten.<sup>26</sup> Tiefer interessierte ihn der erste der beiden Architekten, der ihn im dritten Schuljahr in Formenkunde unterrichtete, im vierten im Entwerfen und ihn als Professor der Klasse zur Matura führte. „Wanderley war ein Fanatiker der gediegenen bautechnischen Konstruktion und ein geradezu unübertrefflicher Lehrer, der auf alle seine Schüler grossen Einfluss ausübte; trotz seiner Strenge liebten ihn alle.“<sup>27</sup> Wie als Beweis dieser Behauptung bewahrte der Architekt das ganze Leben lang Wanderleys Skripten und



3. Leopold Bauer: Erste Skizze einer Fassade mit Korrekturen von G. Wanderley, 1891. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

seine Notizen von dessen Erläuterungen auf. Im Nachlass des Künstlers blieben auch Fassadenentwürfe mit energischen Spuren der Korrekturen des Professors erhalten.<sup>28</sup> Schließlich war es nur Wanderley, bei dem Bauer immer mit ausgezeichneten Noten Fortschritte machte, während er in den übrigen Fächern keine allzu berauschenden Erfolge erreichte. Nach anfänglichen Schwierigkeiten gelang ihm in der Zeichnung Anständiges, Deutsch bewältigte er jedoch in der Regel nur mit einem „genügend“. Auch bei der Reifeprüfung im Juli 1891 erhielt er ein „vorzüglich“ nur im Entwerfen von Gebäuden. Neben „lobenswert“ in allgemeiner Bautheorie und in Formen- und Stillehre wurden alle übrigen Fächer nur mit drittem Grad der Notenskala bewertet.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> ZATLOUKAL, P.: *Příběhy z dlouhého století. Architektura let 1750 – 1918 na Moravě a ve Slezsku*. Olomouc 2002, S. 425-432.

<sup>25</sup> Ibidem, S. 433-440.

<sup>26</sup> BAUER, L.: Josef Hoffmann. Einige Gedenkworte zum sechzigsten Geburtstag dieses grossen Baukünstler. In: *Neue Freie Presse*, 18. 12. 1930.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Albertina, Fassadenstudie, 14. 2. 1891, eine weitere ist 20.5. 1891 datiert.

<sup>29</sup> Ibidem, Zeugnis von 1887 und 1888; Archiv města Brna, fond Státní průmyslová škola (Archiv der Stadt Brünn, Fond der Staatlichen Gewerbeschule), Inv. Nr. 9801, 9860, 9862, 9863. Vgl. VYBÍRAL, J.: Architekti vídeňské moderny na průmyslové škole v Brně. In: *Umění a řemesla*, 1988, Nr. 2, S. 6-7.



4. Leopold Bauer: Vierte Skizze einer Fassade mit Korrekturen von G. Wanderley, 1891. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

Dem schüchternen Josef Hoffmann, der mit ihm drei Jahre lang die Schulbank teilte, blieb er als „*ein genialer Teufelskerl, der manchmal Auskunft und Hilfe erteilte*“ im Gedächtnis haften.<sup>30</sup> Bauer dagegen erinnerte sich, wie sein Freund schon damals „*einen zeitgemäßen persönlichen Ausdruck der Architekturformen ersehnte*“, ohne dass er selbstverständlich eine Ahnung davon hatte, wie ein solcher moderner Ausdruck aus-

sehen könnte.<sup>31</sup> Zu seinen Mitschülern gehörte auch Alois Ludwig und zwei Jahrgänge höher lernten auf der Kunstgewerbeschule gleichfalls Adolf Loos und Hubert Gessner. Die zukünftigen berühmten Architekten sehen wir auf einer unikatnen Photographie von 1889.<sup>32</sup> Die Wohnung im dritten Stock des Kounitzpalais auf dem damaligen Großen Platz 28 teilte Bauer mit seinem weiteren Mitschüler Paul Waller (1871 – 1902), Weltenbummler französischer Nationalität, geboren im griechischen Thessaloniki, später erfolgreicher Architekt in Mährisch-Ostrau. Ihre Wirtin und verantwortliche Aufseherin war die Baumeisterwitwe Bertha Halamek. Nach zwei Jahren zogen die beiden jungen Leute zu Josef Lehner in der Rudolfgasse 4 um.<sup>33</sup> Der Aufenthalt in Brünn brachte Bauer neben Zusammentreffen mit erfahrenen Professoren und aufgeweckten Mitschülern noch einen weiteren Gewinn – neue Horizonte eröffnete ihm die Lektüre. Den Sonntagnachmittag verbrachte er in der reich mit Fachliteratur versorgten Bibliothek des Kunstgewerbemuseums. Zu Hause las er August Bebel, der sein Interesse am politischen und ökonomischen Geschehen zufriedenstellte.<sup>34</sup> Der zufällige Besuch des Theaters erweckte in ihm sogar den Gefallen an Poesie. „*In dieser Zeit kaufte ich mir ein Exemplar des Faust, der seither länger als 35 Jahre mein treuer Begleiter war*“, teilt er nach Jahren mit. „*Im Brünner Augarten auf- und abgehend lernte ich damals aus Begeisterung den ganzen ersten Teil des Faust auswendig, und es sind mir heute noch ganze Seiten dieser Dichtung im Gedächtnis haften geblieben.*“<sup>35</sup> Dem Vater schickte er aus Brünn ernsthafte Briefe, in denen er knapp seine Lernfortschritte schilderte und breit das gegenwärtige politische Geschehen erörterte. Mit Sympathie berichtete er über den 1. Mai 1890 und mit dem Jahrhundertende erwartete er eine große Revolution, die Österreich und Deutschland in Republiken verwandeln und eine neue Blütezeit der Kunst bringen sollte.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Zit. nach SEKLER, E. F.: *Josef Hoffmann. Das architektonische Werk*. Salzburg – Wien 1982, S. 12.

<sup>31</sup> BAUER 1930 (wie Anm. 26).

<sup>32</sup> VYBÍRAL, J.: *Junge Meister. Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien*. Köln – Weimar – Wien 2007, S. 2.

<sup>33</sup> Archiv města Brna (wie Anm. 29), Inv. Nr. 9860, 9862 u. 9863. Zu Paul Waller siehe VYBÍRAL, J.: *Geburt einer*

*Großstadt. Architektur im Bild von Mährisch-Ostrau 1890 – 1938*. Ostrava 2001, S. 28.

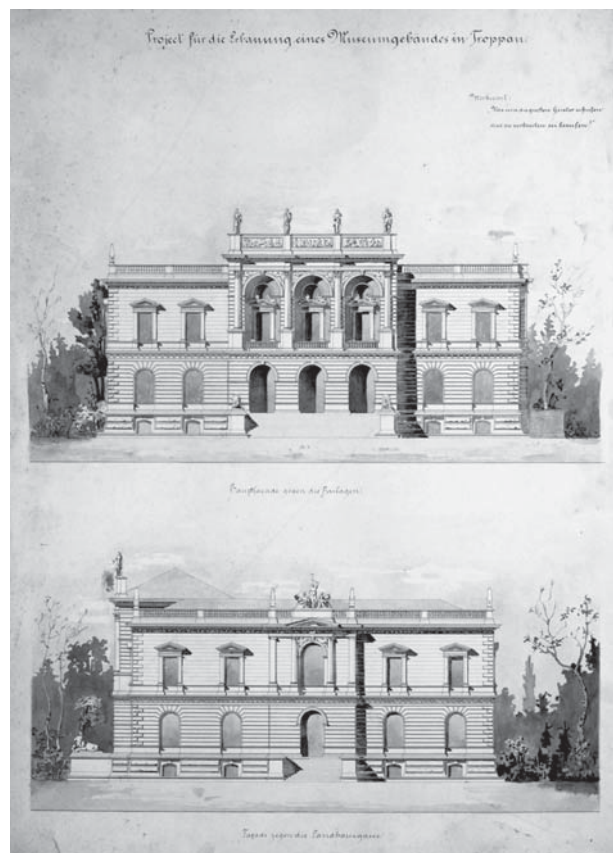
<sup>34</sup> Albertina, Brief Leopold Bauers an den Bruder Karl vom 30. 10. 1907. Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, undatiertes Briefkonzept.

Mit großer Begeisterung meldete er nach Hause auch seine Entscheidung, mit dem Studium auf der Akademie fortzufahren und sich fortan der Architektur zu widmen. Der Bauberuf verlangt ihm zufolge allein Geschäftsgeist, der ihm angeblich völlig fehle. Er will Bauten entwerfen, die das Nützliche mit dem Schönen verbinden würden und Stolz und Freude ihrer Besitzer wären. „*Baukunst! Welch ein Gefühl erweckt gleich dieses Wort,*“ schrieb er seinen Nächsten. „*Ich habe eine hinreißende Begeisterung für meinen Beruf und ich fürchte nichts so sehr als die Zeit wo ich einmal werde still stehen müssen und nicht mehr lernen dürfen.*“<sup>37</sup>

Die Schularbeit, die Bauer in den Jahren 1890 und 1891 unter Wanderleys Leitung schuf, zeigte nichts von jenem von Hoffmann erwartetem neuen Stil. Es waren verhältnismäßig gewöhnliche, wenn auch einfallsreiche Entwürfe in verschiedenen, die Möglichkeiten der Neorenaissance-Formenlehre erforschenden Positionen. Unter ihnen finden wir klassisch ausgeführte Studien, wie die Variation auf Sempers Dresdner Oppenheimpalais oder eine Interieurswand in den vollblütigen Formen des italienischen Cinquecento, die an die gerade vollendete Treppenhaushalle des Naturhistorischen Museums in Wien erinnert.<sup>38</sup> Die vom Professor korrigierte Palastfassade vom Februar 1891 war jedoch schon ein Wiederhall des eklektizistischen, flatterhaften Stils, wie ihn die Architekten des späten Historismus in Wien pflegten, z. B. Emil von Förster oder das Duo Ferdinand Fellner d. J. und Hermann Helmer. Die Komposition dominierte ein Mittelrisalit mit flacher Nische zwischen Doppelsäulen, deren Archivolte über das Kranzgesims hinausreichte und von einer Kuppel überdeckt wurde. Bauer kombinierte hier heterogene Stilformen und steigert ihre Spannung im zerklüfteten Umriss. Fortgeschrittenere Varianten der Aufgabe zeigen, dass ihn der Professor in die Richtung zu einem geschlossenem Volumen und einem klarer hierarchisierten Aufbau drängte, jedoch unterstützte er auch die entgegengesetzte Tendenz zu einer aufgebrochenen Fassadenfläche und ihrer



5. Leopold Bauer: Wettbewerbsprojekt des Kunstgewerbemuseums in Troppau, 1891. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybítal.

Befrachtung mit reichem, plastischem Apparat.<sup>39</sup> Wie weit Bauer es noch nach Beendigung der Kunstgewerbeschule zur tatsächlichen Meisterschaft hatte, zeigte seine erste völlig selbständige Arbeit, der er die Ferien nach der Reifeprüfung widmete. Es war ein Wettbewerbsentwurf für das Kunstgewerbemuseum in Troppau (Opava), schwungvoll bezeichnet mit dem Motto: „*Was uns die großen Geister schufen, dies zu verbreiten, sei berufen.*“<sup>40</sup> Den jungen Eleven verriet hauptsächlich der Grundriss mit ungeschickt verbundenen Räumlichkeiten, zusammengepresstem Innenhof und einem abgelegenen Treppenhaus,

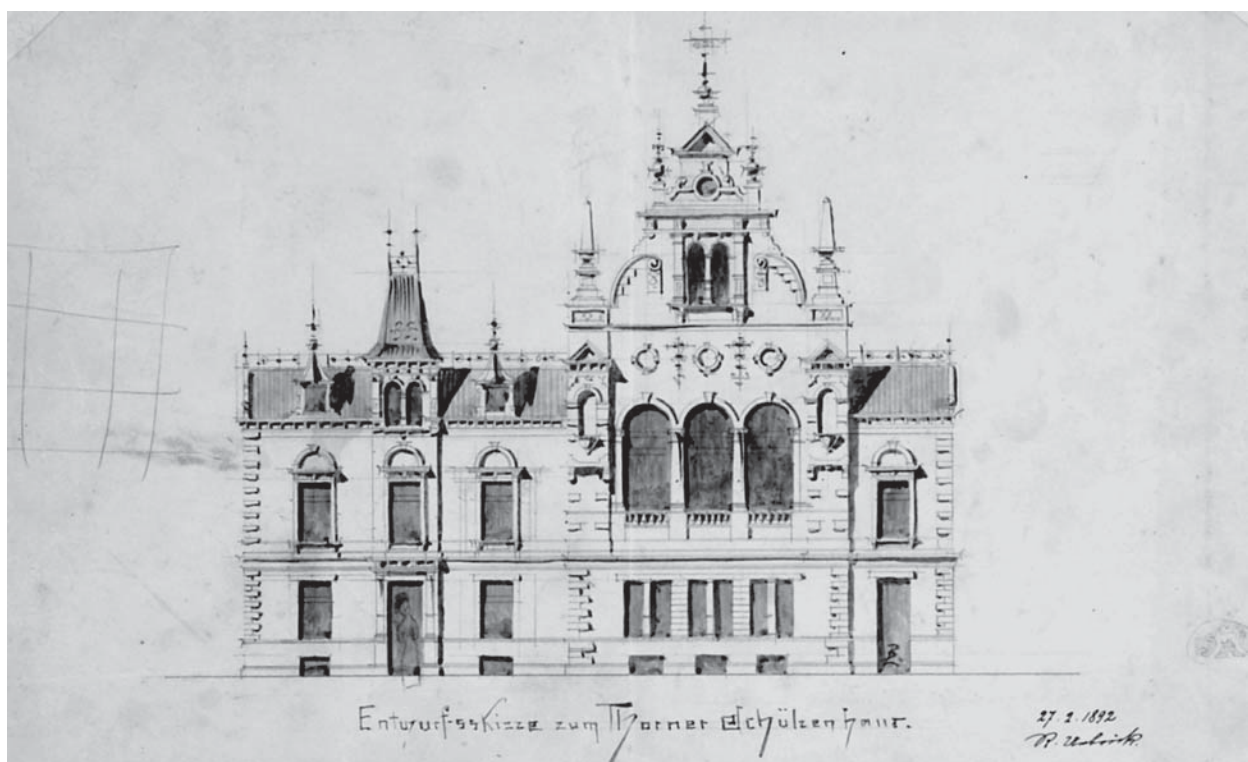
<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem, die älteste Zeichnung datiert vom 1. 8. 1890.

<sup>39</sup> Ibidem, Fassadenstudie, 14. 2. 1891, eine weitere ist 20. 5. 1891 datiert.

<sup>40</sup> Ibidem, Brief des Museumkuratoriums vom 7. 5. 1891. Vgl. den Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.





6. Leopold Bauer: Projekt des Schützenhauses für Thorn, 1892. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

mit Räumen, die ohne klare Ordnung und kräftigen Rhythmus geschaltet waren. Beim Komponieren des Äußeren blieb Bauer der Schuldoktrin treu und bemühte sich um Renaissanceharmonie in den Grenzen einer ruhigen Blockform. Sempers Lehre lässt sich wiederum nicht übersehen, auch wenn seine Quelle diesmal des Architekten spätes Wiener Werk war. Des Autors Unreife erscheint deutlich beim Vergleich seiner Leistung mit dem freieren und vom Gesichtspunkt des Formenrepertoires aus auch moderneren Entwurf, für den Bauers Landsmann und späterer Kollege Josef M. Olbrich im Wettbewerb den zweiten Preis erhielt.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Ibidem, Projekt für die Erbauung eines Museumsgebäudes in Troppau, Motto: „Was uns die grossen Geister schufen, dies zu verbreiten sei berufen.“ Den ersten Platz im Wettbewerb erlangte J. und A. Drechsler, der Bau wurde jedoch nach dem Projekt von Johann Scheiringer und Franz Kachler realisiert. Siehe KLIMEŠOVÁ, E.: Vznik a počáteční vývoj uměleckoprůmyslového muzea v Opavě (1883 – 1918). In: *Časopis Slezskébo*

## Thorn und Düsseldorf

Um die notwendigen praktischen Fertigkeiten zu erwerben und um Geld für ein weiteres Studium zu verdienen, trat Bauer im September 1891 die Praxis in einer Baufirma an. Stätte seines Wirkens wurde das preußische Thorn, wo er an der Projektierung und Ausführung eines Schützenhauses teilnahm. Skizzen vom Februar 1892, unterzeichnet von seinem Arbeitsgeber, dem Bauunternehmer Uebrick, zeigen den Gesellschafts- und Restauranträumlichkeiten umfassenden Ausstattungsbau in relativ konventionellen Formen der deutschen Neorenaissance.<sup>42</sup> In der

*muzea*, B-22, 1983, S. 1-23, hier S. 5-6; Weiter vgl. VYBÍRAL, J.: Die Wurzeln des Lorbeers. Anfänge und Quellen des architektonischen Schaffens von Josef Maria Olbrich. In: *Umění*, 48, 2000, S. 407-422.

<sup>42</sup> Albertina, Entwurfsskizze zum Thorner Schützenhaus, dat. 27. 2. 1892.



7. Leopold Bauer: Entwurf einer Villa, 1893. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

späteren Korrespondenz erinnerte sich Bauer, wie ihn die Thorner Gotik und die Marienburg des Deutschen Ritterordens begeisterte, „eines der traumhaftesten Architekturwerke, die man sehen kann“.<sup>43</sup> Ein unvergessliches Erlebnis trug er auch aus Danzig davon, wohin er sich für die Weihnachtsfeiertage begab, um Memlings Jüngstes Gericht zu sehen, und wo er dann einen romantischen Heiligabend auf einem Leuchtturm an der Küste mit seinem einsamen Wächter verbrachte.<sup>44</sup> Sein Thorner Tagebuch ist aber hauptsächlich Zeugnis beklemmender Langeweile, Vereinsamung und Unzufriedenheit, die er an dem provinziellen Wohnsitz durchlebte. „Mehr als je fühl ich meine unwürdige Lage in diesem greulichen Philisternest!“, vermerkte er im März 1892.<sup>45</sup> Was er in seinem freiwilligen Exil am meisten entbehrte, war das freundschaftli-

che Verständnis, wie er es in Brünn mit seinem Mitschüler Hoffmann erlebt hatte. „O diese Öde, hätte das Schicksal mir doch hier einen Freund verliehen, eine empfindende Seele, die schöne Harmonie mit mir geteilt hätte“, seufzte er ins Tagebuch und fuhr mit wehmütigem Pathos fort: „Hoffmann, Hoffmann! Wo sind unsere Tage! Arm in Arm, die Welt mit unseren Worten wiegend, das Jahrhundert vor unsern Füße gerollt, schritten wir dahin auf unbestrittenen Bahnen, Raphael anbetend und das schlechte verdammend!“<sup>46</sup> Sein mährischer Freund nahm in dieser Zeit eine ähnliche Erfahrung bei der Praxis in Würzburg auf sich. Aus dem einzigen bewahrt gebliebenen Brief wissen wir, dass er sich dort bemühte, für Bauer Arbeit zu beschaffen und dass die jungen Männer in dieser Zeit eine große Studienreise planten.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> Ibidem, Brief an Maria Stona vom 22. 9. 1936.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem, Tagebuch der Jahre 1892 – 1894, Eintrag vom 8. 3. 1892.

<sup>46</sup> Ibidem.



8. Leopold Bauer: Entwurf eines Schlosses, Hauptstiegenhaus, 1893. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

Aus der Thorner Leere riss sich Bauer ohne Bedauern am 25. April 1892 los und begab sich über Berlin für eine neue Arbeit nach Düsseldorf, wo in dieser Zeit sein Mitschüler Alois Ludwig wirkte. Der in der Hauptstadt Deutschlands verbrachte Tag, den er der Besichtigung der Museen und architektonischen Denkmälern widmete, war Balsam für die niedergeschlagenen Seele. Seine detaillierten Aufzeichnungen erlauben uns eine genaue Vorstellung davon zu machen, zu welchen ästhetischen Idealen sich der

zukünftige moderne Künstler bekannte. Von der Berliner Architektur nahmen ihn am meisten die Bauten Karl Friedrich Schinkels ein, auch wenn er sich nicht den kleinen Vorwurf verbiss, er sei angeblich „von Hansen etwas verwöhnt“. <sup>48</sup> Von den angeschauten Werken bewunderte er hauptsächlich die Arbeiten von Rubens, Rembrandts und der italienischen Meister. Die Bilder seiner Zeitgenossen ließen ihn nicht vollkommen kalt – ihn nahmen zum Beispiel Defregger, Makart und Piloty gefangen. Aber wie sich vermuten ließ, suchte er seine Vorbilder unter den alten Meistern: „mein Herz war voll von [den] Idealen Rafaels und Michelangelos“. <sup>49</sup> Die Eingenommenheit für Geschichte hinderte ihn jedoch nicht, sich am neuen Ort rein zeitgenössischen Aufgaben zu widmen. In Düsseldorf führte Bauer unter der Leitung des Architekten Peter Paul Fuchs das große Hotel „Kaiserhof“ aus, welches zwar eine neobarocke Fassade hatte, aber darunter eine Eisenkonstruktion verbarg. <sup>50</sup> In der Arbeit war er so eifrig, dass er sich nach seinem eigenem Zeugnis „buchstäblich kaum Zeit zum Schlafen nahm und selten vor zwei Uhr aus dem Büro heimkehrte“. <sup>51</sup> Diesen Einsatz hielt er neun Monate durch. Der Briefwechsel mit Hoffmann bestärkte ihn in der Entscheidung, ebenso wie sein Freund, die untergeordnete Stellung in einer Baufirma zu verlassen und das Studium der Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien aufzunehmen. <sup>52</sup> Im Februar 1893 lobte er sich schon in seinen Aufzeichnungen, dass nach der Zeit von „Schmerzen und Leiden {...} ein Anfang eines besseren Lebens am Busen der Kunst“ kam. <sup>53</sup>

## Wien

Als Bauer in der berühmten Kunstlehranstalt antrat, wählte er ebenso wie Hoffmann von zwei Schulen die „modernere“, die schon fast im zehnten Jahr der letzte der Baubarone der Ringstraßen-Ära, Carl von Hasenauer (1833 – 1894), führte. Bauer erin-

<sup>47</sup> Ibidem, undatierter Brief von J. Hoffmann.

<sup>48</sup> Ibidem, Tagebuch aus den Jahren 1892 – 1894, Eintrag vom 19. 6. 1892.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem, Fragment einer Projektdokumentation vom Februar bis Mai 1892.

<sup>51</sup> Ibidem, Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.

<sup>52</sup> BAUER 1930 (wie Anm. 26).

<sup>53</sup> Albertina, Tagebuch aus den Jahren 1892 – 1894, Eintrag vom 10. 2. 1893.

<sup>54</sup> Ibidem, Autobiographie des Künstlers von 1936.

nerte sich an seinen ersten Hochschullehrer als einen gutherzigen Menschen, deutete jedoch an, dass ihr Kontakt weder lang noch tief war.<sup>54</sup> In einem Brief von 1907 äußerte er sich sogar bedeutend erbar- mungsloser: „Die Enttäuschung war fürchterlich, aber ich fand bald Anregung in Gleichgesinnten.“<sup>55</sup> In Hasenauers Schule verbrachte der junge Mann nur das Studienjahr 1892/1893, mit dessen Abschluss am 21. Juli 1893 er den Pein-Preis erhielt.<sup>56</sup> Das folgende Jahr widmete er als Freiwilliger dem Militärdienst.<sup>57</sup> Um dabei keine Zeit zu vergeuden, bot er dem Architekten Alfred Riehl seine Dienste an, der sich dazu anschickte, Wien mit seinem Plan eines Durchbruchs eines breiten Boulevards, den Praterstern mit dem Stephansdom verbindend, zu verblüffen.<sup>58</sup> Trotz der Flucht aus den Studien und der späteren Herabsetzung dieser Lebensetappe ist nicht zu leugnen, dass schon Bauers erstes Jahr auf der Akademie Früchte trug und dass seine professionelle Kompetenz offensichtlich wuchs. Sein Lehrer galt in Wien als Repräsentant des Neobarocks, der ab Anfang der Neunziger Jahre in Wien die bisher bevorzugte Neorenaissance in ihrer Beliebtheit ablöste. Gegen den kosmopolitischen und angeblich gelehrten Stil der Sempergeneration wurde die neue Mode als Ausdruck des herzlichen österreichischen Wesens und Symbol der berühmten Vergangenheit der Habsburgermonarchie aufgenommen. Hasenauer, dessen Schöpfungen noch sein Vorgänger auf dem Professorenstuhl, Theophil Hansen, als inferior verleumdet hatte, wurde als „der Wienerischste der Wiener Architekten“ besungen.<sup>59</sup> Der Wandel, in dem in kurzer Zeit Bauers Personalstil verlief, entsprach der sich ausbreitenden Stimmung und höchstwahrscheinlich auch dem direkten Einfluss seines Lehrers. Gegen Ende des Jahres 1892 skizzierte er sich noch zwei Interieurs in Sempers ba-



9. Leopold Bauer: Tor eines Justizpalastes, 1893. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

rocken Renaissanceformen und im nächsten Jahr schuf er sogar einen Entwurf einer rein italienischen Villa am Meer.<sup>60</sup> Vom März desselben Jahres stammt je-

<sup>55</sup> Ibidem, Brief Leopold Bauers an Fritz Pollak vom 23. 12. 1907.

<sup>56</sup> Ibidem, Zeugnis im Nachlass des Architekten. Marco Pozzetto gab irrtümlich an, dass Bauer bei Hasenauer im Schuljahr 1893 – 1894 studierte. – POZZETTO, M.: *Die Schule Otto Wagners 1894 – 1912*. Wien – München 1980, S. 213.

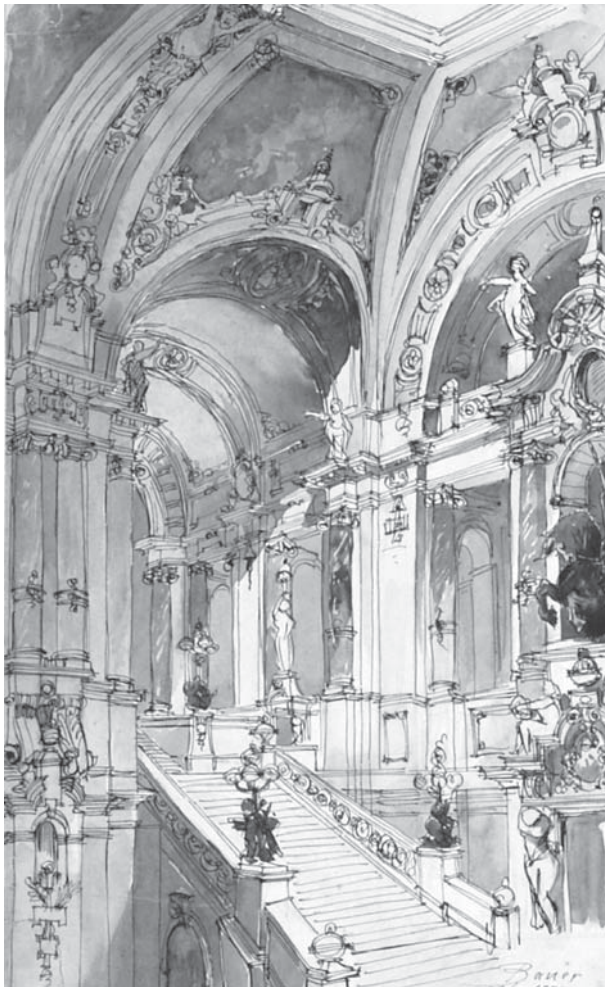
<sup>57</sup> Für die Information danke ich Herrn Ferdinand Gutschki, Archivar der Akademie der bildenden Künste in Wien.

<sup>58</sup> Albertina, Brief von Alfred Riehl vom 21. 4. 1894. Vgl. HAIKO, P. – KASSAL-MIKULA, R.: (Hrsg.): *Das ungebaute*

*Wien. Projekte für die Metropole 1800 – 2000*. Wien 1999, S. 124-125.

<sup>59</sup> Zit. nach HAIKO, P.: Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus österreichischer Neobarock. In: WENZEL, C. (Hrsg.): *Stilstreit und Einheitskunstwerk*. Dresden 1998, S. 199-212. Vgl. EGGERT, K.: Carl Freiherr von Hasenauers Schöpfungen in der Stadterweiterungszone. In: PLANER-STEINER, U. – EGGERT, K. – SCHMIDT, F. G.: *Semper und Carl Hasenauer*. Wiesbaden 1978, S. 216-225.

<sup>60</sup> Albertina, Saal mit Treppenhaus, dat. 9. 11. 1892.



10. Leopold Bauer: Skizze zu einem Stiegenhaus, 1894. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

doch schon eine Studie eines Schlosses, die einer völlig anderen Welt angehört. Aus den erhalten gebliebenen Fragmenten kann man sich eine Vorstellung eines grandiosen Bauorganismus machen, mit einer beherrschenden, mächtigen Kuppel über dem Festsaal, an den zu den Seiten ein Speisesaal und Zeremonienaal anlagen. Das Gegenstück zu dieser Do-

minante bildete auf der entgegengesetzten Seite des Hofes die Schlosskirche, gleichfalls mit Kuppel und zwei diagonal gedrehten Fassadentürmen. Auch wenn Bauer als Ausgangspunkt einen französisch orientierten klassizistischen Barock wählte, gegenüber den vorangehenden Entwürfen wich die strukturelle Klarheit einer amorphen Formgebung und es nahmen umgekehrt die aufgeregten Kontraste, dekorativen Effekte und bizarren Formen zu. In seinem Entwurf fehlten nicht einmal „entfremdende“ Motive, aber über die Tendenz zur Modernisierung überwog eher die Bemühung der Beherrschung der barocken Formensprache und die Einfühlung in die Mentalität ihrer Schöpfer.<sup>61</sup> Ähnlich prachtvolle, doch genauere Formen benutzte Bauer im November 1893 für das Tor des Justizpalastes, während er für den Gartenpavillon mit Brunnen vom Anfang des folgenden Jahres eine entspanntere Position rokokohafter Verspieltheit wählte.<sup>62</sup> Das Hauptziel dieser Übungen war jedoch weder das historische Studium noch die Suche nach einem persönlichem Ausdruck. Wie auf allen dergleichen Schulen, die sich zur Tradition der Beaux-Arts bekannten, handelte es sich um Kompositionsaufgaben, bei deren Lösung sich die Studenten die überzeitlichen Prinzipien der architektonischen Form aneignen sollten. Deshalb unterschieden sich Bauers präzise ausschattierten Aquarelle, ungeachtet der ideologischen Floskeln über den österreichischen Barock, nur wenig von den Schularbeiten, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an den anderen europäischen und amerikanischen Akademien entstanden. Der Neobarock war in dieser Zeit auf den meisten von ihnen der favorisierte Stil.<sup>63</sup>

Nach dem vorzeitigen Hinscheiden des Professors führte die Schule provisorisch sein Assistent Bruno Gruber, der übrigens schon vorher hinsichtlich Hasenauers Belastung mit dem Rektorenamt einen großen Anteil des Unterrichts übernommen hatte.<sup>64</sup> Als am 16. Juli 1894 Otto Wagner zum Professor ernannt wurde, begrüßte Bauer diesen Wechsel mit Begeisterung, denn der neue Lehrer bedeutete angeblich schon damals „für uns junge Architekten die Mor-

<sup>61</sup> Ibidem, Studie zum Schloß, dat. März 1893.

<sup>62</sup> Ibidem, Project zur Thor-Anlage eines Justiz-Palais, dat. November 1893.

<sup>63</sup> DREXLER, A.: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. [Ausst. Kat.] New York : The Museum of Modern Art, 1975;

EGBERT, D. D.: *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*. Illustrated by the Grand Prix de Rome. Princeton 1980; MIDDLETON, R. (Hrsg.): *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*. London 1982.

<sup>64</sup> WAGNER, W.: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*. Wien 1967, S. 251-252.

genröte einer neuen Zeit“.<sup>65</sup> Wodurch sich sein Unterricht vom bisherigen unterscheiden werde, machte Wagner schon in seiner Antrittsrede bekannt. Er versprach in ihr einen Abschied von der gewohnten Praxis, als die Studenten Kopien historischer Vorlagen schufen und Stilreinheit das Maß für die Beurteilung der Qualität ihrer Arbeiten war. Der Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens sollte künftighin das moderne Leben und seine Bedürfnisse sein. Das Wesen seiner „praktischen Richtung“ beleuchtete der neue Professor anschaulich, als er die Themen der Schulaufgaben bekannt gab. Anstelle von Schlössern und Kirchen sollten die Studenten schon im ersten Studienjahr ein einfaches Wiener Mietshaus entwerfen, damit sie auf die häufigste Aufgabe der laufenden Projektpraxis vorbereitet wären. Im zweiten Jahr gab er die Lösung öffentlicher Bauten mit komplizierter Konstruktion und Symbolik auf und erst zum Abschluss der Studien sollten die zukünftigen Architekten mit der Schwere der traditionellen akademischen Aufgabe kämpfen – des umfangreichen utopischen „Idealprojektes“. Der provokante Gedanken war damals nicht nur eine Ablehnung des historischen Prinzips des Studiums, sondern auch eine Betonung des künstlerischen Wesens des Entwerfens und der Notwendigkeit angeborener Voraussetzungen für diesen Beruf.<sup>66</sup> In seinem späteren Programmtext grenzte sich Wagner ausdrücklich gegenüber dem akademischen System der Übung des Fleißes und des Gedächtnisses ab und äußerte die eindeutige Überzeugung, dass sich im Unterschied zur Wissenschaft Architektur nicht im gewöhnlichen Wortsinne lehren lasse. In diesem Manifest sprach er sich auch klarer dazu aus, was der eigentliche Inhalt seines Unterrichts sein sollte, als er hervorhob, *„Erwecken des Kunstverständnisse, einer Übung im räumlichen Denken, einer Rücksichtnahme auf die individuelle Fähigkeit des Einzelnen und von einer Weisung des Schülermaterials in die richtige Bildungsbahn“*.<sup>67</sup> Seine Aufgabe sah er nicht nur in der Pflege des ästhetischen Empfindens, sondern sehr bezeichnenderweise auch im Einfluss auf die moralischen Eigenschaften der Studenten.

<sup>65</sup> BAUER 1930 (wie Anm. 26).

<sup>66</sup> WAGNER, O.: Baukünstlerisches Lehrprogramm. In: *Deutsche Bauzeitung*, 28, 27. 10. 1894.



11. Leopold Bauer: Skizze zu einer Eingangsballe, 1896. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

Als ihre Schüler in den verschiedensten Publikationen versuchten, den Unterricht in der Wagnerschule zu charakterisieren, hoben ihn sämtlich als Antithese zur akademischen Methode, gegründet auf Drill und Disziplin, hervor. *„Die größte Freiheit, das ist die Wagnerschule“*, schrieb 1895 Max Fabiani.<sup>68</sup> *„Der Hauptvorzug der Wagnerschule ist das freie Individualisieren aller Talente und Originalitäten“*, lesen wir in der Ein-

<sup>67</sup> WAGNER, O.: *Die Baukunst unserer Zeit*. Wien 1914, S. 20 (4. Auflage).

<sup>68</sup> FABIANI, M.: Aus der Wagnerschule – 1895. In: *Der Architekt*, 1, 1895, Beilage. Zit. nach POZZETTO 1980 (wie Anm. 56), S. 146-147, hier S. 147.

führung eines unbekanntes Autors zu einer Publikation der Schule von 1898.<sup>69</sup> Die Tatsache, dass es sich nicht um eine nur zweckdienliche, für die Öffentlichkeit bestimmte Erklärung handelt, belegen auch private Äußerungen junger Architekten: „*Was ihren Wert ausmacht, ist die Paedagogik: der Freiheit eine Gasse*“, schrieb in einem Brief der Mitschüler, Architekt und Maler Hans Kestranek.<sup>70</sup> Anstelle autoritativer Ordnung herrschte in der Wagnerschule eine freundschaftliche Atmosphäre, deren äußerer Ausdruck eine fast sohneseartige Anhänglichkeit der Schüler zum Lehrer war. Fabiani hob hervor, „*mit welcher Begeisterung die Schüler an ihrem Meister hängen, welcher überraschende Eifer von beiden Seiten der Aufgabe entgegengebracht wird*“.<sup>71</sup> Ähnliche Beziehungen in der Schule beschrieb Emil Pirchan: „*Durch seine warme mitfühlende Menschlichkeit gewann er sich die Herzen der Schüler, er wurde der Abgott seiner jungen Anhänger, die ihn leidenschaftlich verehrten*“.<sup>72</sup> Wagners Privatatelier war direkt mit der Schule verbunden und Pirchan zufolge stand der Lehrer den Studenten fast zu jeder beliebigen Tagesstunde zur Verfügung. Geradezu berühmt waren die regelmäßigen Diskussionen, die sich in Wagners Spezialklasse jeden Montagvormittag abspielten. Ausgangspunkte für den Meinungsaustausch waren neue Fachzeitschriften, aber die Debatte griff über architektonische Themen hinaus und berührte die verschiedensten politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Angelegenheiten.<sup>73</sup> Wagners Methode brachte eine wesentliche Änderung in der Beziehung zur akademischen Tradition, in deren Rahmen der Unterricht von Architektur die praktische Dimension der Baukunst, also sowohl technologische und ökonomische als auch soziologische Fragen, übergang. Des Architekten Aufgabe war nicht mehr nur eine Suche nach formaler Schönheit, bei der erdverbundene Fragen den ausführenden Baumeistern oder Ingenieur-

ren überlassen sein sollten. Wagner gelang zu einem beträchtlichem Maße das, worum sich an der Pariser École des Beaux-Arts dreißig Jahre vorher Viollet-le-Duc vergeblich bemüht hatte, unzufrieden mit der Ausbildung tüchtiger Aquarellisten, die nur in Wettbewerben, aber keineswegs im praktischen Leben brauchbar waren. Wagner hob in seinem Geiste in der Heranbildung der Architekten die undurchlässige Grenze zwischen *beauté* und *utilité* auf.<sup>74</sup> Dieser Schritt bedeutete keinesfalls die Übernahme der an den technischen Schulen herrschenden Prinzipien. Auf diese Lehranstalten sah Wagner mit großer Antipathie, weil er bei deren einseitig ausgebildeten und häufig unbegabten Absolventen gerade die künstlerische Dimension des Gestaltens vermisste. Im Gegenteil sollte der Architekt entfremdete Gebiete der gegenwärtigen Zivilisation untereinander verbinden, „*als die Krone der modernen Menschheit in seiner glücklichen Vereinigung von Idealismus und Realismus*“.<sup>75</sup> Auch als der Wiener Professor das Spektrum der Aufgaben um die bisher übergangene Bereiche Urbanismus und Bebauungsplanung erweiterte, bedeutete das vor allem, „*künstlerische Prinzipien*“ in diese Bereiche hineinzufragen. Aber nicht einmal Wagner konnte mehr als ein Kompromiss mit der akademischen Tradition gelingen, beschränkt sowohl durch den Rahmen der Wiener Akademie als auch durch seine im Kern historistische Gesinnung: Er selbst war überzeugt von dem unvergänglichen Erfordernis historischer Studien und auch der neue Stil sollte seiner Meinung nach in schrittweiser Entwicklung aus dem Vorherigen entstehen.<sup>76</sup> Überdies, bei allen Vorbehalten gegenüber dem akademischen Drill, erkannte er die Überlegenheit der wesentlich mit den Prinzipien der Beaux-Arts verbundenen französischen Architektur an: „*Die Franzosen, welche in den letzten zwei Jahrhunderten unsere Meister in der Kunst waren, weisen*

<sup>69</sup> Ibidem, S. 150.

<sup>70</sup> Archiv architektury a stavitelství Národního technického muzea v Praze (Archiv der Architektur und des Bauwesens des Technischen Nationalmuseums, Prag), Nachlass Jan Kottěra, Brief vom 18. 1. 1899 (Nr. 184).

<sup>71</sup> FABIANI 1895 (wie Anm. 68).

<sup>72</sup> PIRCHAN, E.: *Otto Wagner. Der große Baukünstler*. Wien 1956, S. 20.

<sup>73</sup> POZZETTO 1980 (wie Anm. 56) S. 12-13. Vgl. PIRCHAN 1956 (wie Anm. 72), S. 21.

<sup>74</sup> Siehe Anm. 63.

<sup>75</sup> WAGNER 1914 (wie Anm. 67), S. 13.

<sup>76</sup> Vgl. OECHSLIN, W.: *Stilbühle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich 1994.



12. Leopold Bauer: Arena in einem kaiserlichen Park, 1895. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

uns auch jetzt wieder die richtigen Ziele.“<sup>77</sup> Deshalb überrascht es nicht, dass zum Fluchtpunkt aller Schulübungen die ideale Aufgabe wurde, angelegt nach dem Vorbild der Wettbewerbsvergaben des Grand Prix de Rome. Diese Entwürfe verkörperten selbst das Wesen der akademischen Lehre. Die Bauten gigantischen Ausmaßes sollten niemals errichtet werden, und deswegen wurden ökonomischen Fragen nicht die geringste Aufmerksamkeit gewidmet. Wagner übertrieb sogar noch den utopischen Charakter dieser Aufgaben, die auf der École des Beaux-Arts zum größten Teil Bauten für die öffentliche oder nationale Repräsentation umfassten.<sup>78</sup> Auch die Verga-

be für die unteren Studienjahre der Wagnerschule hatten ihr Vorbild in den monatlichen Wettbewerben der Pariser École (*concours mensuels d'émulation*), die für ihre Schüler mehr oder weniger verpflichtend waren und deren Themen bereits vom praktischen Leben ausgingen. Unter diesen Aufgaben kamen geläufig Bautypen wie Bäder, Schulen, Wohnhäuser, aber sogar auch Telegraphentürme oder Bahnhöfe vor.<sup>79</sup> Der gleichfalls häufig kritisierte graphische Formalismus der Schularbeiten in Wagners Spezialklasse ist als Überbleibsel der akademischen Tradition zu erklären.

Im ersten Semester nach Wagners Ankunft auf der Akademie, also ab Herbst 1894 bis zum Früh-

<sup>77</sup> WAGNER, O.: *Einige Skizzen, Projecte u. ausgeführte Bauwerke*. Wien 1889. Zit. nach GRAF, O. A.: *Otto Wagner*. Wien – Köln – Graz 1985, Bd. 1, S. 73. Vgl. BERRY, J. D.: From Historicism to Architectural Realism: On Some of Wagner's Sources. In: MALGRAVE, H. F. (Hrsg.): *Otto Wagner, Reflections on the Raiment of Modernity*. Santa Monica (Calif.) 1993, S. 243-278.

<sup>78</sup> EGBERT 1980 (wie Anm. 63), S. 140.

<sup>79</sup> JACQUES, A.: The programmes of the architectural section of the École des Beaux-Arts, 1819 – 1914. In: MIDDLETON 1982 (wie Anm. 63), S. 59-65.





13. Leopold Bauer: Studie zu einem Denkmal am Meere, um 1895. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

ling des nächsten Jahres, arbeitete Bauer am Entwurf eines großen, neobarocken Treppenhauses. Eine mit technischer Bravour ausgeführte Studie bezeugt noch keine Änderung in der Führung der Schule.<sup>80</sup> Aber gleichermaßen so wenig entspricht der eingebürgerten Vorstellung von Wagners Spezialklasse als Laboratorium der modernen Architektur Bauers Entwurf einer Arena in einem kaiserlichen Park von 1895. Er stellt ein nicht großes Theatergebäude dar, mit offener Bühne auf halbrundem Grundriss, umringendem Säulengang und zwei bekrönenden Dachlauben.<sup>81</sup> Wie es sich bei Bauten dieser Art gehörte, schöpfte das Formenrepertoire überwiegend aus dem Barock

<sup>80</sup> Albertina, Entwurfskizze zum Stiegenhaus, 27. 10. 1894.

<sup>81</sup> Ibidem, Entwurfs-Skizzen zu einer Arena in einem kaiserlichen Park, 1895.

<sup>82</sup> WAGNER 1889 (wie Anm. 77); GRAF 1985 (wie Anm. 77), S. 72.

<sup>83</sup> WAGNER 1914 (wie Anm. 67), S. 41-42.

und die Sendung des Baus, ein Tempel der leichten Muse zu sein, drückte auch der in Krone und Eingangspartie konzentrierte prunkvolle Skulpturenschmuck aus. Vergleichen wir jedoch diesen Entwurf mit Bauers älteren Arbeiten, sehen wir deutlich eine Verschiebung zur einfacheren und tektonisch klareren Struktur. Die barock bewegte Silhouette und reiche Dekoration kann kaum verdecken, dass der tatsächliche Ausgangspunkt des Entwurfs bereits die „freie Renaissance“ ist, die nach der damaligen Überzeugung Wagners den angemessensten künstlerischen Ausdruck für moderne Zwecke und Konstruktionen bot.<sup>82</sup> Bauers Lehrer bevorzugte zwar Schöpfungen neuer Formen, ließ jedoch auch Adaptionen des Bestehenden zu: „Der Architekt möge dabei in die volle Schatzkammer der Ueberlieferung greifen, das Gewählte aber nicht copiren, sondern durch Neugestaltung seinen Zwecken anpassen.“<sup>83</sup>

Bauer hinterließ uns keine Erinnerungen an den Aufenthalt auf der Akademie. Nur als er später seinen Sohn schulmeisterete, erinnerte er daran, dass er in dieser Zeit mindestens fünfzehn Stunden am Tag gearbeitet hatte.<sup>84</sup> Unter seinen älteren Mitschülern waren von den später bedeutenderen Architekten der Pragerdeutsche Friedrich Kick und der Pilsener Landsmann František Krásný, gemeinsam mit ihnen ging von Hasenauer zur Wagnerschule auch Adolf von Infeld. Zwei Jahre lang begegnete Bauer auf der Akademie auch Hubert Gessner, Jan Kotěra, ein Jahr lang Josef Plečnik und Alois Ludwig.<sup>85</sup> Herzlichere Beziehungen unterhielt er jedoch auch fernerhin mit Alfred Castellitz, Viktor Kovačič und Franz Matouschek. Mit Plečnik duzte er sich zwar, aber ihre nicht sehr zahlreichen Briefe fließen nicht von innigem Ton über. Weiter freundete er sich mit Hoffmann an, aber seine spätere Behauptung, dass er gemeinsam mit ihm und Olbrich den berühmten Siebenerclub gegründet habe, wird wohl nicht völlig im Einklang mit der Realität stehen.<sup>86</sup> Über Bauers in-

<sup>84</sup> Albertina, Brief an den Sohn Wolfgang vom 14. 2. 1933.

<sup>85</sup> POZZETTO 1980 (wie Anm. 56), S. 142.

<sup>86</sup> Albertina, Autobiographie des Künstlers von 1936. Zum Siebenerclub siehe KLEEHOVEN, H. A. von: Die Anfänge der Wiener Secession. In: *Alte und moderne Kunst*, 5, 1960, S. 6-10.

tellektuelle Interessen wissen wir, dass er sich in der Zeit seiner Wiener Studien mit ökonomischen Fragen, besonders mit dem Funktionieren des Geldmarktes und des Börsenhandels beschäftigte. Von der Lektüre Bebel's ging er zu der Friedrichs Engels und später Karl Marx' über. In seiner Korrespondenz finden wir eine humorvolle Erinnerung, wie er sich diese Lektüre verschaffte: Den dritten Band des in Österreich verbotenen *Kapitals* musste er sich direkt in der Hofbibliothek ausleihen.<sup>87</sup> Das Interesse für Ökonomie und Politik begleitete Bauer dann durch das ganze Leben. Aber in der Jugend erwarb er sich auch eine gesündere Vorliebe wie das Bergwandern. Ein Reihe von Zeichnungen aus dem Pitztal und St. Leonhard in Tirol verrät, wo er die Ferien im Sommer 1895 verbrachte.<sup>88</sup>

Auf der Schule gehörte Bauer zu den erfolgreichsten Wagnerschülern. Für den Entwurf der Arena erhielt er im Juli 1895 den goldenen Hofpreis, eine der höchsten Würdigungen für Studenten der Akademie.<sup>89</sup> 1896 fügte er eine weitere bedeutende Trophäe hinzu, den Hansen-Preis für das Studium der Antike.<sup>90</sup> Die gewürdigte Arbeit mit dem Titel *Antike Fragmente* entsprach wenig den akademischen Gepflogenheiten. Während seine Kollegen reguläre, architektonische Projekte vorlegten, beschickte Bauer den Wettbewerb mit einer großen Radierung, die eine Collage aus römischen Skulpturenteilen und architektonischen Motiven darstellte.<sup>91</sup> Sein Aufenthalt auf der Akademie war aber auch von einer intensiven Teilnahme an architektonischen Wettbewerben ausgefüllt. Sicherlich brachte sein großer Ehrgeiz ihn dazu, aber zu dieser „ausserordentlich lehrend[en]“ Weise öffentlicher Präsentation trieb auch Wagner seine Schüler an.<sup>92</sup> Im Mai 1895 nahm Bauer mit weiteren zweihundert Architekten am Wettbewerb für das Rathausprojekt in Stuttgart teil. Gemäß den Wett-



14. Leopold Bauer: Wettbewerbsentwurf für das Rathaus in Stuttgart, 1895. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybiral.

bewerbsbedingungen sollte der Neubau, auf der südwestlichen Seite des städtischen Marktplatzes situiert, der Würde der königlichen Hauptstadt entsprechen. Die Wahl des Stils war dem Belieben der Teilnehmer überlassen, unausgesprochene Voraussetzung war jedoch, dass sich das entworfenen Rathaus in seine Umgebung eingliedere. Die Erwartung der Öffentlichkeit fasste der Redakteur einer einflussreichen Fachzeitschrift zusammen, dem zufolge der Wettbewerb eine „willkommene Gelegenheit bietet, den Forderungen moderner Zweckmäßigkeit im Rahmen geschichtlicher Baumotive und Kunstformen zu genügen“.<sup>93</sup> Es wurde vorausgesetzt, dass sich die Architekten an das Vorbild heimischer Architektur des Spätmittelalters hielten. Ebenso überwog die Ansicht, dass ein Turm Bestandteil eines deutschen Rathauses sein müsse.

<sup>87</sup> Ibidem, Brief Leopold Bauers an Franz Herwig vom 19. 9. 1922.

<sup>88</sup> Ibidem, Zeichnung, dat. zwischen 24. 8. und 2. 9. 1895.

<sup>89</sup> Ibidem, das Zeugnis vom 19. 7. 1895 unterschrieb der Rektor Josef M. Trenkwald. Pozzetto setzt die Verleihung des Hofpreises irrtümlich ins Jahr 1894. – POZZETTO 1980 (wie Anm. 56), S. 213.

<sup>90</sup> Ibidem, das Zeugnis vom 17. 7. 1896 unterschrieb der Rektor Karl Kundmann.

<sup>91</sup> Ibidem, als „Studie nach der Antike“ veröffentlicht in *Der Architekt*, 2, 1896, Tf. 88.

<sup>92</sup> WAGNER 1914 (wie Anm. 67), S. 17.

<sup>93</sup> Der Wettbewerb um den Entwurf eines Rathauses für Stuttgart in *Deutsche Bauzeitung*, 29, 1895, S. 309-311, 321-326, 333-335 und 341-343, hier S. 309.



15. Leopold Bauer: Fürstensitz in Monaco, Ansicht vom Meer, 1896. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

Bauer bewies in dieser Situation eine große Portion Pragmatismus und kam auf der ganzen Linie den Forderungen der Öffentlichkeit entgegen. Er stattete das Rathaus mit einer spätgotischen Fassade mit großen Fensteröffnungen aus, wogegen der Umriss des Baus schon unverwechselbare Zeichen der transalpinen Renaissance hatte. In der südlichen Ecke errichtete er den Turm, dessen Gegenstück der den Haupttratsaal auszeichnende mächtige Giebel und Erker war.<sup>94</sup> Sein virtuos ausgeführter Entwurf gelangte jedoch nicht einmal in die zweite Runde des Wettbewerbs. Das entscheidende Kriterium war am Ende nämlich nicht die Wahl des Stiles, sondern die zweckmäßige Organisation des Baus. Während sich im Stilausdruck sein Projekt von der siegreichen Ar-

beit nur wenig unterschied, konnte sich in anderer Hinsicht der junge Architekt mit erfahrenen Vorkämpfern weiterhin nicht messen.<sup>95</sup>

Ohne Erfolg beendete Bauer auch die Teilnahme am Projektwettbewerb für das Museum in Reichenberg (Liberec), der im Herbst 1895 ablief. Die Bedingungen, eine malerische Lösung hervorhebend, versprochen modernen Architekten keine große Chance, in der Jury saß jedoch neben lokalen Fabrikanten auch Otto Wagner.<sup>96</sup> Die Gestalt von Bauers Entwurf kennen wir nicht, nur das erhalten gebliebene, graphisch ausgeführte Titelblatt suggeriert, dass seine Äußerung moderner gewesen sein konnte als im vorherigen Fall.<sup>97</sup> Der Verlauf beider Scharmützel ist für unsere Interpretation hauptsächlich deswegen

<sup>94</sup> Albertina, Motto: *Eroica*.

<sup>95</sup> Im Wettbewerb wurde der erste Preis nicht verliehen, den zweiten Preis erhielten die Architekten Neher und Kauffmann aus Frankfurt, Kuder und Müller aus Straßburg und Vollmer und Jassoy aus Berlin.

<sup>96</sup> *Deutsche Bauzeitung*, 29, 1895, S. 316.

<sup>97</sup> Albertina, Entwurf für ein Nordböhmisches Gewerbemuseum in Reichenberg, Motto: *Utile dulci*, Titelblatt mit Situation.



16. Leopold Bauer: Fürstensitz Monaco, Ansicht von der Stadt, 1896. Albertina Wien. Foto: Jindřich Vybíral.

wichtig, weil er die wichtige und nicht völlig offenkundige Dimension des mitteleuropäischen Kultursystems am Ende des 19. Jahrhunderts zeigt. Nach dem Misserfolg von fünfzig österreichischen Teilnehmern am Stuttgarter Wettbewerb begann nämlich die deutsche Kritik auf das schwache Niveau der architektonischen Konkurrenz in Bauers Heimatland und indirekt auch auf die Rückständigkeit der Wiener Architektur hinzuweisen.<sup>98</sup> Der Reichenberger Wettbewerb sollte deswegen ein „Anzeichen der Besserung in den österreichischen Preisausschreibungen“ sein.<sup>99</sup> Die teilnehmenden Architekten jedoch überschritten entweder den gegebenen Kostenvoranschlag oder schickten misslungene Entwürfe ein, und so bekam das feindliche Lager weitere Argumente in die Hand.<sup>100</sup> Diese Umstände erklären zu einem beträchtlichem Maße sowohl den Akademismus der Studen-

tenarbeiten in der Wagnerschule, wie auch den Opportunismus einzelner an Wettbewerben teilnehmender Schüler. Dem Wiener Professor und seinen Studenten fiel die Aufgabe offizieller Repräsentanten der österreichischen Architektur zu und diese Tatsache beschränkte die Möglichkeiten ihres bahnbrechenden modernistischen Auftretens. Wagner unterzog zwar den deutschen Rathauswettbewerb einer beißender Kritik,<sup>101</sup> seine eigenen Wettbewerbsentwürfe konnten jedoch die herrschenden Maßstäbe nicht ignorieren. In kühnen Manifesten, kontrastierend mit relativ zahmen architektonischen Leistungen, können wir deshalb etwas wie eine artilleristische Vorbereitung erblicken, die Öffentlichkeit für die Ankunft noch kühnerer Lösungen bearbeitend.

Aus diesem Blickwinkel ist es nötig, auch Bauers Schulabschlussprojekt zu betrachten. Wagner gab

<sup>98</sup> *Deutsche Bauzeitung*, 29, 1895, S. 343.

<sup>99</sup> *Ibidem*, S. 315.

<sup>100</sup> *Ibidem*, S. 604.

<sup>101</sup> WAGNER 1914 (wie Anm. 67), S. 38.

ihm im Geist der akademischen Tradition als Vergabe eine architektonische Phantasie auf – den Fürstentz in Monaco. Einzelne Blätter, datiert vom Dezember 1895 bis Juli 1896, stellen einen umfangreichen Komplex von Gebäuden gargantuesker Ausmaße dar, untergebracht auf dem felsigen Gipfel der mittelmeeerischen Sommerfrische. Aus der veröffentlichten Beschreibung geht hervor, dass den linken Teil des bebauten Geländes die eigentliche Residenz des Zwergmonarchen einnahm, den rechten die Spielkasinos und Festsäle, während in der Mitte der Komposition der öffentliche Raum mit Theater, Museum, zwei Kirchen, Reitschule und Restaurants situiert werden sollten.<sup>102</sup> Bauer ordnete in beiden Hauptansichten die Massen symmetrisch längs der Querachse an und ordnete sie der zentralen Dominante in der Gestalt einer kuppelbedeckten Kirchenhalle unter. In der zum Meer exponierten Fassade brachte er über einem Säulenportikus effektiv eine halbkugelförmige Kuppel auf hohem Tambour zur Geltung, wogegen er in Richtung zur Stadt ein flacheres Relief wählte und an die Stelle einer Kuppel eine niedrigere Krone setzte. Mit der Disposition der Volumina und der ungewohnten Durchdringung der sakralen und profanen Zwecke evoziert Bauers Entwurf Bauten wie den spanischen Escorial oder das Pariser Hôtel des Invalides, auch wenn seine Ähnlichkeit mit den bombastischen „Domen“ der Weltausstellungen unübersehbar ist. Ähnlich wie diese ephemeren Bauten überrascht der Fürstentz mit der Verbindung von historischer Symbolik und technischer Utopie, die neben den phantastischen Ausmaßen auch durch die Anwendung moderner Errungenschaften wie Lastenaufzüge und Personenseilbahnen zum Ausdruck kamen.

Im Formenrepertoire stimmt Bauers Entwurf sozusagen mit den gleichzeitigen Projekten seiner Kollegen aus der Wagnerschule überein. Der Fürstentz ist gleich wie Hoffmanns Entwurf „Forum orbis, insula pacis“ eine Äußerung eines selbstbewussten Eklektizismus' barock-klassizistischer Tradition, der sich auf die Antike, Michelangelo, Fischer von

Erlach und Schinkel berief. Sein unmittelbares Muster jedoch war das Werk Wagners selbst, vor allem der Wettbewerbsentwurf für den Reichstag von 1882. Von ihm übernahm Bauer die flache Kuppel mit der Krone und die Säulenfassade, aber auch den „Festapparat“, hauptsächlich Obelisk, Pylone und Friese mit Skulpturenschmuck, die verbindliche Forderung nach Würde erfüllend.<sup>103</sup> Traditionelle symbolische Motive und allgegenwärtige allegorische Figuren schaffen gemeinsam sozusagen ein barockes „Novum Theatrum Architecturae“.<sup>104</sup> Richtschnur für Bauer war offensichtlich Gottfried Sempers „Praktische Ästhetik“, gemäß der eine monumentale Wirkung nur möglich ist „durch Emancipation von der struktiv-stofflichen Realistik, durch sinnbildliche Vergeistigung“.<sup>105</sup> Zur Vorstellung einer modernen, aus neuen Bedürfnissen und Konstruktionen entstehenden Architektur, hatte es diese Schularbeit meilenweit. Allein die folgerichtige Abtrennung der Dekoration vom ostentativ ausgestellten, ja sogar betonten tektonischen Skelett deutet an, welche Folgen in Zukunft Sempers Lektion für den jungen Architekten haben wird.

### Rom und Paris

Wagner war mit dieser Arbeit zufrieden – in einem späteren Brief bezeichnete er sie als ein „glänzendes Projekt“.<sup>106</sup> Bauer erhielt sodann als offizielle Anerkennung für seine Leistung ein Reisestipendium, das ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien und Frankreich ermöglichte. Den jungen Architekten konnte nur verdrießen, dass es nicht die prestigeträchtigste Auszeichnung war, der sog. Rompreis, den schon ein Jahr zuvor Hoffmann gewonnen hatte, sondern das Schwendenwein-Stipendium für die besten Studenten deutscher Nationalität.<sup>107</sup> Über den Verlauf von Bauers Studienreise haben wir nur indirekte Informationen aus seinen Skizzenbücher und Zeichnungen. Mit Sicherheit wissen wir, dass er den Anfang April 1897 in Florenz verbrachte, mit Monatsende war er schon in Rom und drei Wochen darauf

<sup>102</sup> *Der Architekt*, 2, 1896, S. 46, Tf. 81 und 82.

<sup>103</sup> GRAF 1985 (wie Anm. 77), S. 48.

<sup>104</sup> SEDLMAYR, H.: *Johann Bernard Fischer von Erlach*. Wien 1976, S. 178.

<sup>105</sup> SEMPER, G.: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik*. Frankfurt a. M., Bd. 2, S. 381-382. Vgl. BERRY 1993 (wie Anm. 77).

<sup>106</sup> Albertina, Brief von O. Wagner vom 25. 7. 1898.

<sup>107</sup> POZZETTO 1980 (wie Anm. 56), S. 142 und 213.

brach er zum südlichen Teil der Halbinsel auf. Im Januar 1898 ist sein Aufenthalt in Mailand belegt.<sup>108</sup> Im Juli des Jahres skizziert er das Leben in den Pariser Straßen und seine Anwesenheit in der französischen Hauptstadt erwähnt Adolf Loos in einem Zeitungsartikel.<sup>109</sup> Otto Wagner hielt die Institution der „Romreise“ für überlebt und riet seinen Schülern, sich anstelle von archäologischen Studien in Italien dem Kennenlernen des zeitgenössischen Bauens in den europäischen Großstädten zu widmen: „Nicht also um traditionelle Formen in sich aufzunehmen, sondern um Hebung des Kultur-niveaus handelt es sich beim reisenden Kunstjünger.“<sup>110</sup> Als wäre es erst im Augenblick des Verlassens der Schule erlaubt, die akademischen Konventionen zu vernachlässigen. Bauer nahm diese Empfehlung mit Dank an und zeichnete die antiken Denkmäler nur sporadisch: Mit Ausnahme der Tempel in Paestum, rustikaler Architektur auf Capri und verschiedenen Figurenstudien finden wir in seinen Skizzenbüchern unter den italienischen Motiven nur Landschaften und Genreszenen. Darüber hinaus widmete er sich der Entfaltung eigener Einfälle und Studien. Er beschickte weitere architektonische Wettbewerbe und wie wir aus seinen Erinnerungen wissen, begann er in Rom zu überlegen, wie Darwins Evolutionstheorie und das Energieerhaltungsgesetz auf die Entwicklung der Kunst anzuwenden sei.<sup>111</sup>

Auf seinen Zeichnungen taucht aber auch ein charakteristisches Frauenprofil auf: Bauer hatte seit dem Frühling 1893 Bekanntschaft mit der damals neunzehnjährigen Laura Ficker und den Tagebucheinträgen zufolge durchlebte er die Beziehung sehr ernst.<sup>112</sup> Es ist zu erwarten, dass ihn in der Zeit der römischen Reise nicht nur die Architektur beschäftigte.

Die traditionellen Künstlerbiographien stellten die Schöpfer als Genies und Entdecker dar, die schon in der Jugend ungewöhnliche Eigenschaften aufwiesen, namentlich außerordentliche Begabung und Originalität.<sup>113</sup> Die Geschichte des jungen Bauer zeigt dagegen eher den beschwerlichen Prozess des Lernens, dessen erfolgreiches zu Ende führen war neben Talent durch starken Willen und breite intellektuelle Interessen bedingt. Sein künstlerisches Heranreifen widerspricht auch dem konventionellen Bild der ersten modernistischen Generation als Rebellen, die den Bruch mit Tradition und Geschichte anstrebten. In den Überlegungen des jungen, Rafael und Michelangelo bewundernden Bauer gibt es gar keine Spuren solch einer infantilen Revolte. Sein Weg zur modernen Architektur war durch und durch eine Evolution.

*Deutsch von S. Bartilla*

<sup>108</sup> Albertina, Zeichnungen und Skizzenbücher aus den Jahren 1897 und 1898.

<sup>109</sup> LOOS, A.: Aus der Wagner-Schule. In: *Neue Freie Presse*, 31. 7. 1898.

<sup>110</sup> WAGNER 1914 (wie Anm. 67), S. 27.

<sup>111</sup> Albertina, Brief Leopold Bauers an Fritz Pollak vom 23. 12. 1907.

<sup>112</sup> *Ibidem*, Tagebuch der Jahre 1892 – 1894, Skizzenbücher der Jahre 1896 – 1898.

<sup>113</sup> HELWIG 2005 (wie Anm. 3), S. 140-147. Vgl. BAKOŠ, J.: O monografií. In: BAKOŠ, J.: *Periféria a symbolický skok*. Bratislava 2000, S. 98-106. Die Studie entstand als Bestandteil des Projektes 408/05/0789, Leopold Bauer (1872 – 1938), unterstützt von der Grantová agentura České republiky (Agentur für Projektförderung der Tschechischen Republik). Es ist dem Autor eine angenehme Pflicht für das zugänglich Machen von Bauers Nachlass in der Wiener Albertina zu danken. Von den österreichischen Kollegen machten sich um das Entstehen dieser Arbeit namentlich Dr. Markus Kristan und Mag. Sybille Hentze verdient.

## Študijné a pútnické roky Leopolda Bauera

### *Resumé*

Leopold Bauer (1872 – 1938) patril k prvým žiakom Otto Wagnera po jeho nástupe na viedenskú Akadémiu výtvarných umení. Jeho počiatková tvorba predstavovala jednu z najrýdzejších manifestácií ranej moderny v strednej Európe. V čase, keď sa jeho súčasníci venovali prevažne móde krivkovej ornamentiky, smeroval k jednoduchým geometrickým formám, ktorým pri výzdobe pripadalo len podružné miesto. Mladý umelec patril k prominentným členom Viedenskej secesie, aranžoval jej výstavy a redigoval jej časopis *Ver Sacrum*. Jeho najstaršia architektonická realizácia, vila Karla Reißiga v Brne (1901 – 1902), bola označovaná ako prvý moderný dom v rakúskej monarchii. Neskôr však Bauer prehodnotil svoje východiská a prešiel k pozíciám nového historizmu. Svojho učiteľa Otto Wagnera podrobil ostrej kritike a údajne s podporou konzervatívnych politických kruhov sa stal na niekoľko rokov jeho nástupcom na profesorskom stolci.

Štúdiá sa zaoberá prvým úsekom Bauerovej životnej a tvorivej dráhy od jeho narodenia v sliezskom Krnove, cez roky strávené na Vyššej priemyslovej škole v Brne a Akadémii výtvarných umení vo Viedni, až k „rímskej ceste“ v závere jeho architektonického štúdia. Doterajšie poznatky o Bauerovej mladosti a dospievaní sú tu obohatené o informácie z umelcovej obsiahlej, doteraz neprístupnej pozostalosti, uloženej vo viedenskej Albertine. Bauerove názory a zámery sú zreteľné v jeho raných listoch, denníkoch, ako aj v prvých projektoch. Autor hľadá súvislosť existenciálnych prežívaní a skúseností tvorcu s jeho tvorbou.

Pri tom si kladie otázku, či biografické bádanie môže fungovať ako racionálna a dôveryhodná stratégia vedúca k vnútornému porozumeniu diela. Nevyhnutná metodická skepsa má svoj pôvod v úvahách Heinricha Wölfflina a Hansa Tietzeho: tí už pred storočím vyjadrili pochybnosť o základnom predpoklade biografického výkladu, že dielo odzrkadľuje život umelca, a že sa v ňom bezprostredne spredmetňujú životné okolnosti. Podľa nich nie je možné pomocou životopisu zviditeľniť všeobecné tendencie umenia, pretože osud jednotlivca a logika historického procesu sa vzťahujú k zásadne rozdielnym súradniciam. Bolo to však práve neskoršie sklamanie z „dejín umenia bez mien“ a nedôvera voči možnostiam našej disciplíny exaktne vyložiť historickú zmenu, čo vrátilo „dejiny umelcov“ späť do hry.

Tradičné umelecké biografie prezentovali tvorcov ako géniov a objaviteľov, ktorí už v mladosti vykazovali nevšedné vlastnosti, najmä mimoriadne nadanie a originalitu. Príbeh mladého Bauera ukazuje naopak skôr ťažký proces štúdia, ktorého úspešné završenie bolo spolu s talentom podmienené silnou vôľou a širokými intelektuálnymi záujmami. Jeho umelecké dozrievanie odporuje tiež konvenčnému obrazu prvej modernistickej generácie ako buričov domáhajúcich sa rozchodu s tradíciou a dejinami. V rozmýšľaní mladého Bauera, obdivujúceho Rafaela a Michelangela, nie je žiadna stopa po takejto infantilnej revolte. Jeho cesta k modernej architektúre bola rýdzo evolučná.

*Preklad M. Vančo*

## Acquired and Dispersed: The Collections of Grazioso Enea Lanfranconi and Baron Karl Kuffner

Ingrid CIULISOVÁ

### Exhibitions of European Works of Art

The picture gallery of the Slovak Museum in Bratislava was ceremonially opened on 23<sup>rd</sup> March 1943. According to the long-serving curator of the museum Ludmila Kraskovská: “*The Slovak public had for the first time an opportunity to appreciate examples of European fine art on its own territory...*”<sup>1</sup> But it is appropriate to comment here that this statement was not accurate and reflected more the current political reality – the existence of the Slovak state. The inhabitants of multi-ethnic Bratislava (Pressburg, Pozsony) and visitors to the city could see works of European art in the exhibition rooms of the Bratislava City Museum at least in the second half of the 1920s. I have in mind the new installation of the city collections, started in 1926 and including a picture gallery from 1930.<sup>2</sup> It included various examples from world art, which became the property of the City Museum in Bratislava

either as donations from private individuals, as in the case of the donation of Ján Nepomuk Batka for example, or through purchase on the art market at the beginning of the twentieth century.

In the wider cultural context of the Czechoslovak Republic, a significant exhibition of old works of art from the Bratislava collections also provided a further, undoubtedly unique opportunity to admire works of world art. It was organized in 1928 by the Art Club of Slovakia (Umelecká beseda slovenská) in Bratislava. It gave the Bratislava community the opportunity to appreciate previously little known works of art coming from the collections of prominent Bratislava private collectors such as Karl Stampfel, as well as works from the collections of the City Museum and the Slovak Museum. It was also the first public display of high quality works of world art, acquired by the Czechoslovak state following the dispersal of the collection of Count János Pálffy.<sup>3</sup>

\* This study was written within the framework of research grant No. 2/7093/27 of the grant agency VEGA of the Slovak Academy of Sciences and the Ministry of Education of the Slovak Republic. I would like to thank you to Dr Marian Bisanz-Prakken, Dr Walter Liedtke, Michéle Perny, Dr Katalin Plihal, Mgr Hildegard Pokreis, Anne Simpson (NIAS) and the representatives of the Gallery of the Town Bratislava and The City Museum in Bratislava for their kind help.

<sup>1</sup> KRASKOVSKÁ, L.: Z dejín historického ústavu Slovenského národného múzea (From the history of the Institute of History of the Slovak National Museum). In: *Zborník Slovenského národného múzea, História*, 79, 1985, p. 335.

<sup>2</sup> FAUST, O. – FUSÁK, L.: Z histórie mestského muzea v Bratislave (From the history of the City Museum in Bratislava). In: *Sto rokov mestského múzea v Bratislave 1868 – 1968*. Bratislava 1968, p. 23; *Stručný katalóg Mestského múzea podľa miestností* (A brief catalogue of the City Museum arranged by rooms). Bratislava 1931; GÜNTHEROVÁ, A. – WAGNEROVÁ, O.: *Katalóg Múzea mesta Bratislavy*. Bratislava 1933; GÜNTHEROVÁ, A. – WAGNEROVÁ, O.: *Stručný katalóg mestského múzea podľa miestností* (A brief catalogue of the City Museum arranged by rooms). Bratislava 1933; *Sbierky obrazov, plastik a šperkov. Katalóg k výstave Mestského múzea v Bratislave* (Collections of pictures, sculptures and jewellery. A catalogue of an exhibition at the City Museum in Bratislava). Bratislava 1934.

<sup>3</sup> *Staré umenie z bratislavského majetku do roku 1800. Katalóg XXII. Výstavy Umeleckej besedy Slovenskej (UBS)* (Old art from Bratislava property up to 1800. Catalogue of the 22<sup>nd</sup> exhibition of the Art Club of Slovakia). Bratislava, 11<sup>th</sup> March – 4<sup>th</sup> April 1928. Bratislava 1928.





1. Grazioso Enea Lanfranconi. Courtesy of the Gallery of the Town Bratislava. Photo: Ladislav Sternmüller.

The exhibition of world old master pictures at the Slovak Museum in Bratislava, organised soon after the end of the Second World War in 1946, also had a specific character. In the foreword of the catalogue one of the curators Jaroslav Dubnický stated that the exhibition was presenting to the public pictures, which had never been exhibited before. However, his rhetoric already signalled the revolutionary surge of communist power: *“It was the custom of the German and Hungarian landowners of aristocratic origin to invest part of the income gained from exploiting the Slovak people in art collections, which were usually not formed because of a love*

*of art or to make important works of art accessible to the public, but to impress ‘honoured’ guests, although this approach was in conflict with the nature and purpose of the work of art. It will only be an act of justice if these works of art are no longer imprisoned in mansions, but become the property of the state and the state collections are enlarged.”*<sup>4</sup> In this case, the exhibited pictures by Italian, Dutch, Spanish, French, English and German masters, as well as old Russian icons, came from confiscated or abandoned mansions in the territory of Slovakia. Many of the pictures on display were originally part of the picture gallery of the Brunswick family at Dolná Krupá. However, the names of two important Central European art collectors associated with the territory of Slovakia – Grazioso Enea Lanfranconi (1850 – 1895) and Baron Karl Kuffner (1847 – 1924) – did not appear in connection with any of these exhibitions, or did so only marginally.

### The collection of Grazioso Enea Lanfranconi

Grazioso Enea Lanfranconi (1850 – 1895) came from a Lombard patrician family [Fig. 1]. His parents, Antonio Lanfranconi (1810 – 1875) and Maria Lanfranconi née Romeri permanently settled in Bratislava (Pressburg, Pozsony) after buying the Devín quarry. Grazioso Enea Lanfranconi also settled here at the end of the 1860s after completing his studies at the Polytechnic in Milan. He was one of the leading specialists of his time in the area of waterworks, and the river Danube was at the centre of his attention. A noteworthy project for regulating the Danube and using it as a route for shipping is associated with Lanfranconi’s name. He was also interested in history and became notable during his life as an enthusiastic collector and owner of a great art collection.<sup>5</sup> However, the collection of pictures which he built up has been

<sup>4</sup> DUBNICKÝ, J. – GÜNTHEROVÁ, A. – KRASKOVSKÁ, L.: *Výstava obrazov starých svetových majstrov 15. – 19. storočia* (Exhibition of pictures by Old Masters of the fifteenth to nineteenth Centuries.) [Exhib. Cat.] Bratislava : Slovenské múzeum, 1946.

<sup>5</sup> See JAEGER, J.: Die Lanfranconischen Kunstsammlungen. In: *Wiener Almanach. Jahrbuch für Literatur, Kunst und öffentliches Leben*, 1895, pp. 393-397; FRIMMEL, T. von: *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*. Berlin – Leipzig 1899, Vol. 1, pp.93-

96; Lanfranconi, Enea Grazioso. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation 1815 – 1950*. Wien – Köln – Graz 1969, Vol. 4, Lfg. 20, p. 437; *Slovenský biografický slovník* (Slovak Biographical Dictionary). Martin 1989, Vol. 3, p. 348; KEMÉNY, A.: Dejiny slovenského zberateľstva III (History of Slovak Collecting III). In: *Výtvarný život*, 35, 1990, No.7, p. 62; KARÁSOVÁ, Z.: Podivuhodný inžinier (The Strange Engineer). In: *Historická revue*, 1996, No.7, p. 30; CIULISOVÁ, I.: *Paintings of the 16th century Netherlandish Masters. Slovak Art Collections*. Bratislava 2006, pp. 18-19.



2. Lanfranconi  
Palace in Bratislava.

little studied and Lanfranconi himself has remained an elusive figure. The catalogue of Grazioso Enea Lanfranconi's collection of old master pictures, prepared by the art critic Emmerich Ranzoni (1823 – 1898) and published at the beginning of the 1880s,<sup>6</sup> reveals that the pictures were on display in the Lanfranconi Palace on the former Coronation Square [Fig. 2], probably designed by the architect Ignác Fejgler junior. They included about three hundred paintings by Italian, French, Spanish, Dutch, Flemish, German and other masters. Venetian paintings prevailed among the Italian works and it was noteworthy that Lanfranconi developed a taste for late Flemish and Dutch art. The most numerous group, amounting to more than half the works in the above mentioned catalogue, consisted of pictures by Flemish and Dutch masters. Furthermore, Ranzoni's catalogue also reveals, that Lanfranconi was a passionate collector of the paintings by Peter Paul Rubens. Ranzoni men-

tions a collection of thirteen paintings by Rubens and his studio including such works as "The Death of Dido", "The Battle of the Amazons" and a picture from a cycle on the life of Achilles – "Achilles Slays Hector". Lanfranconi also collected pictures of contemporary masters, especially by Hungarian and German painters. As pointed out in the concluding note of the catalogue, he acquired the pictures from prominent European art collections of families such as the Hohenzollerns, Kauntitzes, Collaltos, Montenuovos, Zampieris, Strasoldos, Festetics and Enzensbergs. He gained the necessary financial resources mainly from ownership of the Devín quarry and from business connected with the regulation of navigable rivers in the Kingdom of Hungary.

As in the case of Karl Kuffner's art collection, we do not know how and where the pictures were exhibited in his palace in Bratislava. However, we do know that the individual attributions were the result of con-

<sup>6</sup> *Catalog der Sammlung von Gemälden älterer Meister in Besitze des Herrn Commendatore Lanfranconi in Pressburg von Emmerich Ranzoni.* (8-r. 30 l.) Pressburg, év. N. An-germayer C. könyvny.

<sup>7</sup> Introduction by J. M. Heberle to the *Katalog der ausgezeichneten Gemälde-Galerie des Pressburg verstorbenen Herrn Grazioso Enea Lanfranconi.* Ed. J. M. HEBERLE – H. LEMPertz SÖHNE. Oct. 21. – 23. Cologne 1895.



3. Pieter Bruegel The Younger: *The Whitsun Bride*. Photo: Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, New York.

sultations with the highly respected experts of the time, including the already mentioned Emmerich Ranzoni, Giovanni Morelli and Theodor von Frimmel, who were frequent guests of Lanfranconi in Bratislava.<sup>7</sup> But Grazioso Enea Lanfranconi also became well-known as a collector of old maps, which were clearly connected with his professional orientation towards hydrology and hydrography. He succeeded in obtaining various remarkable maps related mainly to the territory of Central Europe and the Kingdom of Hungary, by such map makers and cartographers as Wolfgang Lazius, Johann Sambucus, Vincenzo

Maria Coronelli, Frederick de Wit and Samuel Mikoviny. Finally, contemporaries also mentioned Lanfranconi's exceptional library.<sup>8</sup> A collection of prints and drawings also had an important place in Lanfranconi's collections, including a comprehensive group of works associated with Bratislava and its surroundings. In 1888, he donated some of those to the City Museum in Bratislava.<sup>9</sup> The staff of the City Museum succeeded in acquiring further parts of Lanfranconi's graphic collection from the Bratislava art market in 1923 and 1929. This involved mainly graphic works of Italian, Netherlandish and German mas-

<sup>8</sup> His library as well as his collection consisting of twelve manuscripts, one hundred sixty seven printed maps and thirty eight atlases were purchased by the Hungarian National Library in 1895 and today are preserved at the National Szechenyi Library. – PATAY, P.: *Az Országos Széchényi Könyvtár Térképtárának története (1802 – 1946)*. In: *Különlenyomata az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve, 1986 – 1990*, p. 281.

<sup>9</sup> FAUST – FUSÁK 1968 (see in note 2), p. 15.

<sup>10</sup> FRANCOVÁ, Z.: *Vývoj zbierkového fondu Mestského múzea v Bratislave v medzivojnovom období (1918 – 1939)*. (The development of the collections of the City Museum in Bratislava in the inter-war period, 1918 – 1939). In: *Zborník Mestského múzea v Bratislave*, 15, 2003, p.136.



4. Peter Paul Rubens:  
*The Death of Dido.*  
Photo: Courtesy of Musées  
du Louvre, Paris. RMN,  
Gérard Blot.



5. Karl Kuffner. Courtesy of the personal archive of Hildegard Pokreis.

ters.<sup>10</sup> He was also interested in collecting sculptures, for example, a collection of Baroque wooden busts made in the studio of Georg Rafael Donner and originally forming part of the decoration of St. Martin's Church in Bratislava, Lanfranconi purchased the busts during a restoration of the church in the 1860s.<sup>11</sup>

Grazioso Enea Lanfranconi died suddenly in 1895 and was buried in Bratislava.<sup>12</sup> In the same year, his

<sup>11</sup> The set of twenty eight wooden Baroque busts made about 1736 was originally part of the choir stalls in the chancel of the Church of St. Martin in Bratislava. According to local literature, they were regarded as the work of Johann Messerschmidt. About the beginning of the twentieth century, twenty four of the busts from Lanfranconi's collection found its way to Budapest and since are now part of the collections of the Hungarian National Gallery. – PÖTZL-MALÍKOVÁ, M.: *Juraj Rafael Donner a Bratislava (1693 – 1741)* (Georg Rafael Donner and Bratislava). [Exhib. Cat.] Bratislava : Slovenská národná galéria, 1992, pp. 39-40.

<sup>12</sup> He was buried on 11<sup>th</sup> March 1895 in the Ondrejský Cemetery in Bratislava. The surviving monument bears the names of Lanfranconi's father Antonio (1810 – 1875), his brother Luigi (1858 – 1920) and of Vittoria Lanfranconi (1906 – 1940). See OBUCHOVÁ, V.: *Ondrejský cintorín* (The Ondrejský Cemetery). Bratislava 2004, pp. 178-180.

<sup>13</sup> Pieter Brueghel The Younger, "The Whitsun Bride" (New York, The Metropolitan Museum of Art, gift of George Gilbert Quackenbush, New York, 1939, inv. no. 39-16) is in Ranzoni's catalogue of Lanfranconi's collection listed under

no. 78 as a work of Pieter Brueghel The Elder, "Dutch Children's Festival". – LIEDTKE, W. A.: *Flemish Paintings in the Metropolitan Museum of Art, I*. New York 1984, pp. 25-27. In the Cologne auction catalogue from 1895, the work appears as lot 20. The picture "The Death of Dido" (Paris, Musées du Louvre, inv. no. RF 1942-33) appears in Ranzoni's catalogue under no. 150 as P. P. Rubens "Death of Dido". In the Cologne auction catalogue it is quoted as lot 604. The painting "St. Albert from Louvain", (Chicago, The Art Institute Chicago, Illinois, inv. no. 1968.96) was registered by Ranzoni as "Allegory of the Ascension of St. Jerome" by Peter Paul Rubens and in the Cologne auction catalogue as "St. Jerome" (lot 174). The picture "Achilles Slays Hector" listed by Ranzoni as Rubens' work no. 154 was in the Cologne auction catalogue listed as lot 169. The picture is considered by Egbert Haverkamp-Begemann as a copy. See HAVERKAMP-BEGEMANN, E.: *The Achilles series*. Brussels 1975, p. 132, also LAMMERTSE, F.: Provenance of the sketches, modelli and cartoons. In: *Peter Paul Rubens: The Life of Achilles*. Ed. F. LAMMERTSE – A. VERGARA. [Exhib. Cat.] Rotterdam : Museum Boijmans Van Beuningen, 2003 – Madrid : Museo Nacional del Prado, 2003/2004. Rotterdam 2003, pp.59-63.

heirs had the most valuable part of his collection auctioned on the Cologne art market. As in the case of the collection of Baron Kuffner, the works from Lanfranconi's collection now belong to prominent museums and galleries of the world. For example, it is possible to mention the picture by Pieter Brueghel The Younger "The Whitsun Bride" now in the Metropolitan Museum in New York [Fig. 3], Peter Paul Rubens' "Death of Dido" [Fig. 4], purchased by the well-known Paris art-dealer Charles Sedlmeyer and now in the Louvre, and Rubens' picture "St. Albert of Louvain" now preserved in the collection of the Art Institute in Chicago.<sup>13</sup> The part of the graphic collection, which Lanfranconi presented at the Bratislava City Museum in 1888 and the further parts purchased in 1923 and 1929, are now the property of the Gallery of the Town of Bratislava.

#### The collection of Baron Karl Kuffner

The Jewish elite has an important place in the history of art collecting in the Austro-Hungarian Monarchy. Apart from Baron Mór Lipót Herzog (1869 – 1934), who worked for the tobacco industry, its prominent representatives included two sugar barons. The first was Baron Ferenc Hatvány (1881 –

1958) and the second was Baron Karl Kuffner (1847 – 1924), who lived at Sládkovičovo, formerly Magyardiószeg, in Slovakia.<sup>14</sup> Karl Kuffner [Fig. 5] came from a Jewish family, which already owned a sugar factory at Břeclav (Lundenburg) in Moravia and a brewery at Ottakring, Vienna, in the first half of the nineteenth century. After the Austro-Hungarian Compromise, they extended their business to the Kingdom of Hungary. Ignác and Jakub Kuffner and the Guttmann family established a sugar factory at Sládkovičovo in 1867. Karl Kuffner came to Sládkovičovo two years later. He remained for the rest of his life and was buried there.

Karl Kuffner prepared himself for his career in the sugar industry through careful study. It was mainly thanks to him that the Sládkovičovo sugar house gradually became one of the most prosperous in the Kingdom of Hungary and later also in inter-war Czechoslovakia. Kuffner's extraordinary success in the field of sugar production was also recognised by his elevation to the nobility. In 1896, Karl Kuffner gained the noble predicate "de Diószegh" and in 1904 he was granted the title "Baron". The break up of the Austro-Hungarian Monarchy made no essential difference to his successful business activities. After the formation of the Czechoslovak Republic, Kuffner remained one of the leading functionaries and organizers of the sugar industry in the country.

<sup>14</sup> On the Kuffner family and Karl Kuffner see particularly: KUFFNER, H. von: *Geschichtliche Daten über die Familie Kuffner*. Verlag des Verfassers 1902; Karol Kuffner. In: TIBENSKÝ, J. et al.: *Priekopníci vedy a techniky na Slovensku* (Pioneers of Science and Technics in Slovakia). Bratislava 1988, pp. 751-755; Kuffner, Karol. In: *Slovenský biografický slovník* (Slovak Biographical Dictionary). Martin 1989, Vol. 3, p. 299; GAUGUSCH, G.: Die Familie Kuffner. In: *Adler-Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, 20, (XXXIV), 1999-2000, pp. 243-251; POKREIS, H.: Podnikanie Karola Kuffnera na južnom Slovensku. (The business activities of Karl Kuffner in southern Slovakia.) In: *Jižní Morava. Vlastivědný sborník*, 39, 2003, pp. 59-75; LILLIE, S.: *Was Einmal War: Handbuch der einteigneten Kunstsammlungen Wiens*. Czernin – Vienna, 2003, pp. 615-627. In 1933, Baron Raoul Kuffner married one of the most extraordinary protagonists of Art Deco, the painter Tamara Lempicka (1898 – 1980). Basic biographical data about Raoul Kuffner can also be found in the numerous publications concerned with Lempicka.

Hardly any attention has so far been devoted to Karl Kuffner as a collector, in comparison with that devoted to his relatives, well-known Viennese art collectors. His name is only mar-

However, it is less well known that Baron Kuffner was also an enthusiastic art collector and owner of a valuable collection. Unfortunately only a few sources of information on his passion have survived. As far as I know, no catalogue of Kuffner's collection was ever published and the accessible archive materials do not include even a basic inventory of the collection. There is also little information about where Karl Kuffner acquired his pictures. Therefore, the auction catalogues remain the basic and decisive sources of information. They reveal that Kuffner was mainly interested in Dutch and Italian paintings, although his collection also included sculptures, craft works and probably also old books and rare manuscripts.

Kuffner's collection was located in the family mansion in the centre of Sládkovičovo, which was expensively reconstructed by the baron after an extensive fire. However, more detailed information concerning the division, organization and forms of displaying the individual art works are also lacking. We can only judge from later archive sources that the picture gallery contained the respectable number of almost one hundred and fifty paintings. It can be assumed that the core of Kuffner's collection consisted of pictures from the collection of Count Leopold von Firmian Archbishop of Salzburg and could have come to the collection through his wife Frances von Firmian.<sup>15</sup>

ginally mentioned also in Slovak relevant literature. – KRASKOVSKÁ 1985 (see in note 1), p. 336; VACULÍK, K.: Štyri desaťročia Slovenskej národnej galérie. Príspevok ku genéze galerijnej aktivity na Slovensku (Four decades of the Slovak National Gallery. A contribution to the genesis of gallery activity in Slovakia.). In: *Slovenská národná galéria v slovenskej kultúre*. [Exhib. Cat.] Bratislava : SNG, 1988, p. 5. He is briefly mentioned in the framework of the history of art collecting in the Austro-Hungarian Monarchy by MRAVIK, L.: "Princes, Counts, Idlers and Bourgeois". A hundred years of Hungarian Collecting. In: *Studies in Modern Hungarian Painting 1892 – 1919*. Ed. T. KIESELBACH. [Exhib. Cat.] Budapest : Kieselbach Gallery, 2004; CIULISOVÁ, I.: *Paintings of the 16th Century Netherlandish Masters. Slovak Art Collections*. Bratislava 2006, pp.18-19.

<sup>15</sup> The collection of Count Leopold von Firmian, Archbishop of Salzburg, Leopoldskron Castle, Salzburg is mentioned in the auction catalogue: *Dutch and Flemish Old Masters – Italian Renaissance Paintings. Baron and Baroness Raoul Kuffner de Diószegh, New York, Parke-Bernet Galleries. Sale Nov. 18, 1948*. It is believed that the "Altarpiece of Saints Michael and Anthony

After the death of Karl Kuffner in 1924, his only son Raoul Kuffner (1886 – 1962) inherited all his property and collections. In reaction to the rise of Nazism, he decided to move part of the family collection abroad. In 1932, he already turned to the State Office for the Protection of Monuments in Bratislava with a request for permission to export some of the paintings from the family picture gallery. Since a relatively large number of works was involved, the Czech art historian Jan Hofman, an employee of the Bratislava office, informed the Ministry of Education and National Enlightenment in Prague about the whole matter before the application was considered. In Hofman's letter, we find the following brief description of Kuffner's picture gallery: "The picture gallery was established in the last quarter of the last century, and in the spirit of the fashion of that period, it contains mainly Italian and Netherlandish works of an im-

pressive character. A significant proportion are copies and some are forgeries." A further part of the letter testifies to the criteria by which Hofman assessed Kuffner's collection. We read there: "This collection shows no special regard for Slovakia and contains no Slovak works in the narrowest sense of the word. Almost all the material is foreign and was apparently bought abroad... In these circumstances the office has no objections to permission..." Hofman further informed the ministry that with regard to the large number of pictures, which would be removed from the artistic inventory of Slovakia by export, it was preliminarily agreed that Baron Kuffner would present some pictures to Slovak museums,<sup>16</sup> and the office would deposit them in the picture gallery of the Vlastivedné Museum in Bratislava. Hofman was considering first of all pictures from the cultural sphere close to Slovakia, namely Austria and Germany.<sup>17</sup>

---

Abbot", executed by the Spanish painter Martin de Soria, today preserved in the Museum of Fine Art in Boston, was acquired by Karl Kuffner from the Madrid collection of the Madrazo family.

<sup>16</sup> It is necessary to note here that the practice of giving export licenses for art collections in exchange for the donation of selected works to galleries was associated in the Czechoslovak state context with the name of the director of the Picture Gallery of the Patriotic Friends of Art in Prague (Obrazárna vlasteneckých přátel umění), the Czech art historian Vincenc Kramář, whose practice was continued by his successor Josef Cibulka. – VLNAS, V.: Josef Cibulka 1939 – 1945: Skica k portrétu ředitele Národní galerie. Diplomacie viržinky a koňak. (Josef Cibulka 1939 – 1945. A Sketch Portrait of the Director of the National Gallery. Diplomacy of Virginia cigars and cognas). In: *Vita Nostra Revue*, 2, 2000, pp. 32-38.

<sup>17</sup> Letter from Dr. Jan Hofman of the State Office for the Protection of Monuments in Slovakia to the Ministry of Education in Prague, 19<sup>th</sup> October 1932, no. 209/32. See Národní archiv Praha, Ministerstvo školství 1918 – 1949, inv. no. 3313. See also the letter from the Society of the Slovak Vlastivedné Museum (Spoločnosť Slovenského vlastivedného múzea) addressed to the State Office for the Protection of Monuments (Štátny referát na ochranu pamiatok) from 24<sup>th</sup> July 1935, no. 416/1935, which confirms that the Society has received art objects from the collection of R. Kuffner de Diószegh as a provisional state deposit. This letter from 24<sup>th</sup> July 1935 gives the following list of objects: 1. "Portrait of a painter", oil on canvas from the seventeenth century, recorded in the inventory under no. 1273; 2. "Still life with vegetables", oil on canvas from c. 1700, recorded in the inventory under no. 1274; 3. "Still life with fruit", oil on canvas from c. 1700,

recorded in the inventory under no. 1275; 4. "Portrait of a woman", oil on canvas from nineteenth century, recorded in the inventory under no. 1276; 5. "Indian prince", oil on canvas from eighteenth century, signed by Marienhof, recorded in the inventory under no. 1277; 6. "Landscape with a castle", oil on canvas from the seventeenth century, recorded in the inv. under no. 1278; 7. "Landscape", oil on canvas from eighteenth century, recorded in the inventory under no. 1279; 8. "Suffering Christ", tempera on wood from the fifteenth century, recorded in the inventory under no. 1280; 9. "Ecce Homo", tempera on wood from fifteenth century, recorded in the inventory under no. 1281; 10. "Frogs' court", oil on canvas from the seventeenth century, recorded in the inventory under no. 1282; 11. "Apostle", wooden polychrome statue from the fifteenth century, recorded in the inventory under no. 1584; 12. Cup on a small foot, silver, gilded, beaten, from the seventeenth century, recorded in the inventory. under no. 1583. At this point, the letter states that the listed objects came to the museum in 1933. The list continues as follows: 13. Cup beaten from silver and gilded from seventeenth century, recorded in the inventory under no. 1629, 14. "Archangel Michael", oil on canvas, Austrian master from eighteenth century, and dimensions 66.5×51 cm, recorded in the inventory under no. 1309, 15. "Monk and angel", oil on wood, North German painter from seventeenth century, dimensions 28×40 cm, recorded in the inventory under no. 1310; 16. "Antique scene", oil on canvas, German painter from eighteenth century, dimensions 50.5×44.5 cm, recorded in the inventory under no. 1311, 17. "Torso of the Body of Christ", wooden statue, German master from eighteenth century, recorded in the inventory under no. 1312. See Národní archiv (National Archives) Prague, Collection: Ministerstvo školství (Ministry of Education) 1918 – 1949, inv. no. 3253. The acquisitions were also registered in the annual report of the Society of the Vlastivedné Museum. – *Výročná zpráva za rok 1935 Spo-*

Baron Kuffner obtained permission to export his pictures and some of the selected art objects were already moved to Bratislava in 1933. The Society of the Slovak Vlastivedné Museum officially confirmed receiving a state deposit composed of seventeen art objects from the collection of the industrialist Raoul Kuffner in 1935. It consisted of a collection of thirteen paintings, two statues and two art craft works, mostly of Central European provenance as Hofman had requested. One of the most valuable acquisitions was undoubtedly the signed painting by the seventeenth century Dutch painter Aert Jansz. Marienhof "Man wearing a Turban" [Fig. 6]. This picture was exhibited to the public for the first time in 1943 at the above mentioned exhibition in the Slovak Museum in Bratislava. After the establishment of the Slovak National Gallery in Bratislava, the "gift" from Baron Kuffner was placed under the administration of this newly established state institution.

We are relatively well informed about the works of art from Kuffner's collection, which are now part of the collection of the Slovak National Gallery in Bratislava and the individual items can be identified,<sup>18</sup> but the fates of the works of art from Kuffner's collection, those exported by Raoul Kuffner, are not quite clear and are reliably documented only in isolated cases. However, it appears that the greater part of the former picture gallery was sold out on the American art market by Raoul Kuffner and his wife Tamar Lempicka in 1948 – 1951. The core of Kuffner's



6. Aert Jansz. Marienhof: Man wearing a turban. Photo: Courtesy of the Slovak National Gallery, Bratislava. Anna Mičúčková.

collection – paintings by Dutch and Flemish masters from the seventeenth century – was auctioned in New York in 1948.<sup>19</sup> Various works of art coming origi-

*ločnosti Slovenského vlastivedného múzea v Bratislave*. Bratislava 1936, pp.18-19. Surprisingly, however, not all the acquisitions are mentioned in the quoted report.

Jan Hofman's argumentation in this correspondence consistently originated in the contemporary ideology of Czechoslovakism as the official state ideology of the newly established Czechoslovak state. In the case of Slovakia, he emphasized exclusively the national-ethnic aspect.

<sup>18</sup> The transfer of Kuffner's state deposit is confirmed by a document written on 18<sup>th</sup> April 1950 on the occasion of the transfer of three groups of pictures and statues from the Slovak Museum to the Slovak National Gallery. – Archív Slovenského národného múzea. Fond: Slovenské múzeum 1940 – 1959, VII/1. Research has still not been done into the origin of works of art from Karl Kuffner's collection now preserved in Slovak museums and galleries. Provenance data on the art objects from Kuffner's collection in the published catalogues of the Slovak National Gallery and the Slovak National Museum are limited to statements about their transfer from the

Slovak National Museum. The following items from the collections of the Slovak National Gallery can be associated with Kuffner's collection: "The Archangel Michael" (Bratislava, SNG, inv. no. O 308, identical with no. 14 in the quoted list, see note no 7); "Statue of St. Peter the Apostle" (Bratislava, SNG, inv. no. P 143, identical with no.11 in the quoted list); "Body of Christ" (Bratislava SNG, inv. no. P 17, identical with no. 17 in the quoted list); Jan A. Marienhof: "Oriental in a turban" (Bratislava, SNG, inv. no. O 297, identical with no. 5 in the quoted list); "Christ before Pilate" (Bratislava, SNG, inv. no. O 290, identical with no. 9 in the quoted list); "Death of a monk-saint" (Bratislava, SNG, inv. no. O 494, identical with no. 15 in the quoted list); "Frog's court" (Bratislava, SNG, no. 10 in the quoted list); "Christ wearing the crown of thorns" (Bratislava, SNG, inv. no. O 550, identical with no. 8 in the quoted list).

<sup>19</sup> *Dutch and Flemish Old Masters – Italian Renaissance Paintings. Baron and Baroness Raoul Kuffner de Dioszegh*. New York : Parke-Bernet Galleries, Sale Nov. 18, 1948.



nally from this collection now form part of the holdings of prestigious American museums and galleries. The signed painting by the Dutch artist Bartholomaeus Breenbergh "The Preaching of Saint John the Baptist" from 1634 in the collections of the Metropolitan Museum in New York can be given as a good example [Fig. 7].

### (De) formed tradition

I think that art collections themselves are an important factor, reflecting the position of a specific region, in this case the present territory of Slovakia, in relation to the international art market. They testify to the demands, taste and finally also the social status and financial means of their owners, who selected and acquired the works of art, and finally transferred them to a specific location, where they gained entirely new social and cultural role. From this point of view, the private art collections are among the most important sources of cultural innovation.

The individual collected objects are however, also circulating material things and work as a medium of social communication. Communication through which it is possible to gain access to further questions closely connected with individual strata, and to the questions of the cultural, political and religious background of the collectors. From the point of view of cultural anthropology, art collections are originally structured groups of cultural objects, by means of which a specific society and its representatives make themselves visible to us.<sup>20</sup> I think that the systematically and tastefully built up art collections of Enea Grazioso Lanfranconi and Karl Kuffner illustrate the points I wish to stress.

In particular, both Grazioso Enea Lanfranconi and Karl Kuffner were closely connected with the territory of present-day Slovakia through their lives and work, in spite of the fact that their ancestors were not born there – Grazioso Enea Lanfranconi was born at Pella in Lombardy, while Karl Kuffner came from Břeclav in Moravia. From this point of view, each of them acted as a foreign element in the society of which they became a part. Both belonged to the generation

born around 1850, that is to a generation, which experienced the radical political change of the Austro-Hungarian Compromise and all the changes associated with it. Both were also academically educated members of the middle class, who gained their property from business. Kuffner was actually so successful in business that he was awarded a noble title. Both had a love of art and their collections eventually had a common fate. The collections of both Lanfranconi and Kuffner were put on the international art market by the collectors' heirs.

However, it is necessary to emphasize that there were also some significant differences between Grazioso Enea Lanfranconi and Karl Kuffner. In particular, their cultural and religious backgrounds were different. While the family of Karl Kuffner was more a part of the Austrian milieu and Jewish community, Lanfranconi was an heir of the Italian Catholic tradition. This makes it more surprising that these differences were not reflected in the structure of their art collections, or at least of the picture galleries. Collections of Italian and especially Dutch and Flemish paintings formed the nucleus of the picture galleries of both men. The taste for Dutch and Flemish pictures is especially striking in the case of Lanfranconi. Another common element was the local aspect of their collections. Both included objects directly associated with the history of the territories in which they lived. Karl Kuffner became noted in the regional context as a collector of Turkish carpets, while Grazioso Enea Lanfranconi had a collection of graphic works referring to Bratislava and its history.

The following question might arise: Why did both collectors focus on collecting Italian, Dutch and Flemish pictures? That is on art works not at first sight linked up to the region in which they lived and worked. I think that the answer could be connected with the essential role which the example of the imperial picture gallery in the Belvedere at Vienna played in the Austro-Hungarian Monarchy. Christian von Mechel arranged it for the Emperor Joseph II in 1781. The surviving plan of Mechel's arrangement of the Vienna picture gallery, divided according to schools, shows that the gallery was dominated by works of

---

<sup>20</sup> POMIAN, K.: *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500 – 1800*. Cambridge 1990; GELL, A.: *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford 1998.



7. Bartholomeus Breenbergh: *The Preaching of Saint John the Baptist*. Photo: Courtesy of The Metropolitan Museum of Art, New York.

Italian, Flemish, Dutch and German masters, that is by the works of painters, active in territories historically belonging to the Habsburg crown and forming part of the artistic traditions of this multi-ethnic and multi-cultural Empire. As later in Lanfranconi's case, the collection of pictures by Peter Paul Rubens was especially appreciated.<sup>21</sup>

As I have already mentioned, both tastefully accumulated collections were put on the international

art market by the heirs. The gallery of Grazioso Enea Lanfranconi was auctioned at Cologne in 1895, and that of Baron Karl Kuffner in 1948 – 1951 in New York. The death of their owners meant the break up of these art collections, but the mere fact of their existence, although only briefly, throws new light on the little researched society of the private art collectors of the late nineteenth and early twentieth centuries in what is now Slovakia. On the one hand, the

<sup>21</sup> The collection of pictures by Rubens, amounting to forty five works, had a special position in the Imperial Gallery at Vienna. A separate room in the Gallery was devoted to them, as others were to the pictures of Anthony van Dyck and David Teniers. See especially MECHEL, CH. von: *Catalogue des tableaux de la galerie imperiale et royale de Vienne*. Basle : chez l'auteur, 1784, pp. XXVIII-XXIX, 345, 371, 378; FRIMMEL, T. von: *Ge-*

*schichte der Wiener Gemälde-sammlungen*, 1899 – 1901, Vol. 1-3 AURENHAMMER, G.: *Geschichte des Belvederes seit dem Tode des Prinzen Eugen*. In: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 13, 1969, pp. 41-183; MEIJERS, D. J.: *Kunst als Natur: die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*. Wien 1995; SHEEHAN J. J.: *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. New York 2000.

now dispersed art collections point to the multi-cultural and multi-ethnic character of this society. On the other hand, however, they reveal the discontinuity of the long-term tradition of art collecting in this region. This tradition was formed, or more accurately

deformed, by the unusually rapid changes of political regimes. As Walter Benjamin stated, “*collection is a form of practical memory*”.<sup>22</sup> Information about the sadly dispersed art collections of Grazioso Enea Lanfranconi and Karl Kuffner contribute to its reconstruction.

### Získané a rozptýlené: Zbierky Grazioso Eneu Lanfranconihho a baróna Karla Kuffnera

#### Resumé

Grazioso Enea Lanfranconi (1850 – 1895) sa narodil v Lombardii. Jeho rodičia sa natrvalo usadili v Bratislave. Sem po ukončení štúdií na milánskej polytechnike, prišiel aj Enea Lanfranconi. Patril k popredným súvekým špecialistom na vodné diela a v centre jeho pozornosti stála rieka Dunaj. Lanfranconi sa však živo zaujímal aj o históriu a už za svojho života bol známy ako zberateľ a majiteľ veľkej umeleckej zbierky. Jej ťažisko tvorili predovšetkým obrazy starých majstrov, aj keď Lanfranconi nakupoval i grafiky, mapy a obrazy súvekých, najmä maďarských a nemeckých maliarov. Z katalógu obrazovej zbierky starých majstrov, ktorý vyšiel začiatkom osemdesiatych rokov 19. storočia tlačou v Bratislave, a ktorý pripravil umelecký kritik Emmerich Ranzoni (1823 – 1898) vyplýva, že galéria bola umiestnená v Lanfranconihho paláci na bývalom Korunovačnom námestí v Bratislave. Nachádzalo sa tu okolo tristo obrazov talianskych, francúzskych, španielskych, holandských, flámskych, nemeckých a iných majstrov. Prinajmenšom pozoruhodné bolo, že najpočetnejšiu skupinu, viac ako polovicu skatalogizovanej obrazovej zbierky, tvorili diela holandských a flámskych maliarov. K zvlášť hodnotným patrila kolekcia obrazov Petra Paula Rubensa a jeho školy. Lanfranconi získal svoje obrazy

z renomovaných európskych umeleckých zbierok rodín Hohenzollern, Kauntitz, Collalto, Montenuovo, Zampieri, Strasoldo, Festetics, Enzensberg a ďalších. Jednotlivé atribúcie boli výsledkom konzultácií so súvekými renomovanými zmlcami, už spomínaným Emmerichom Ranzonim, Giovannim Morellim a Theodorom von Frimmel, ktorí bývali v Bratislave u Lanfranconihho hosťami. Grazioso Enea Lanfranconi sa však stal známy aj ako zberateľ starých máp, čo zrejme súviselo s jeho profesionálnou orientáciou na hydrológiu a hydrografiú. Počas života sa mu podarilo získať viacero pozoruhodných kusov viažucich sa tematicky predovšetkým k teritóriu strednej Európy a Uhorska, od takých kartografov ako boli napríklad Wolfgang Lazius, Johann Sambucus, Vincenzo Maria Coronelli, Frederick de Wit, či Samuel Mikovíny (dnes v zbierke Országos Széchényi Könyvtár v Budapešti). Dôležité miesto prináležalo v Lanfranconihho zbierke aj kolekcií grafík, v rámci ktorej tvorili ucelenú skupinu grafiky tematicky sa viažuce k Bratislave a k jej okoliu. Roku 1888 Lanfranconi daroval jej časť bratislavskému Mestskému múzeu. Ďalšiu časť grafickej zbierky z Lanfranconihho pozostalosti sa podarilo získať pracovníkom Mestského múzea na bratislavskom umeleckom trhu v roku 1923 a 1929.

<sup>22</sup> BENJAMIN, W.: *Das Passagen-Werk*. Ed. Rolf TIEDEMANN. Frankfurt am Main 1983, Vol. 1, p. 271.

Predmetom Lanfranconiho zberateľského záujmu však boli aj sochárske diela. Príkladom je kolekcia barokových búst vyhotovených v dielni Juraja Rafaela Donnera, ktorá tvorila pôvodne súčasť cirkevného mobiliáru dómu sv. Martina v Bratislave, a ktorú Lanfranconi zakúpil počas obnovy kostola v 60. rokoch 19. storočia. Roku 1895 Grazioso Enea Lanfranconi náhle zomrel. Ešte v tom istom roku nechali jeho dedičia vydražiť najhodnotnejšiu časť zbierky na kolínskom umeleckom trhu. Podobne ako v prípade zbierky baróna Kuffnera, aj diela z Lanfranconiho zbierky sú dnes súčasťou renomovaných medzinárodných zbierkových inštitúcií. Kolekcia grafičiek, ktorú Lanfranconi daroval roku 1888 Mestskému múzeu v Bratislave, ako aj ďalšie, už spomínané akvizície grafičiek z jeho pozostalosti, sú v majetku Galérie mesta Bratislavy.

V dejinách umeleckého zberateľstva v rakúsko-uhorskej monarchii patrí dôležité miesto židovskej elite. K jej prominentným predstaviteľom patrili aj v Sládkovičove (bývalý Magyardiószeg) pôsobiaci barón Karl Kuffner (1847 – 1924). Karl Kuffner pochádzal zo židovskej rodiny Kuffnerovcov, ktorá už v prvej polovici 19. storočia vlastnila v moravskom meste Břeclav (bývalý Ludenburg) cukrovar, ktorej patrili pivovary vo viedenskom Ottakringu, a ktorá po rakúsko-uhorskom vyrovaní začala podnikáť aj v Uhorsku. V roku 1867 Ignác a Jakub Kuffnerovci spolu s rodinou Guttmanovcov založili v Sládkovičove cukrovar. O dva roky neskôr prišiel do Sládkovičova aj Karl Kuffner, ktorý tu potom prežil celý svoj život, a ktorý tu je aj pochovaný. Kuffnerove mimoriadne úspechy na poli cukrovarníctva boli ocenené aj jeho povýšením do šľachtického stavu a udelením titulu baróna. Na úspešných podnikateľských aktivitách Karla Kuffnera nič nezmenil ani rozpad rakúsko-uhorskej monarchie. Aj po vzniku československej republiky patrili Karl Kuffner k popredným funkcionárom a organizátorom cukrovarníckeho podnikania na tomto území a kuffnerovský cukrovar k prosperujúcim československým podnikom.

O niečo menej je však známe, že barón Kuffner bol aj zanietým zberateľom umenia a majiteľom kvalitnej umeleckej zbierky. Základným a rozhodujúcim zdrojom informácií ohľadom tejto zbierky zostávajú nateraz predovšetkým aukčné katalógy. Vyplýva z nich, že Kuffnerov záujem sa prvoplánovo sústreďoval na obrazy, predovšetkým holandské, i keď

sa v jeho zbierke nachádzali aj sochárske práce, diela umeleckého remesla, a pravdepodobne aj staré knihy a rukopisy. Kuffnerova zbierka bola umiestnená v rodinnom kaštieli v centre Sládkovičova, ktorý nechal barón po rozsiahlom požari nákladne prestavať. Z archívnych údajov môžeme usudzovať, že obrazová galéria pozostávala z úctyhodného počtu takmer 150 obrazov. Zdá sa, že jej jadro tvorili obrazy pochádzajúce zo zbierky salzburského arcibiskupa grófa Leopolda von Firmian a do zbierky sa mohli dostať aj prostredníctvom Kuffnerovej manželky Franzisky von Firmian.

Jediným dedičom majetku i zbierky sa po smrti Karla Kuffnera roku 1924 stal jeho jediný syn Raoul Kuffner (1886 – 1962). Ten sa v reakcii na nastupujúci nacizmus rozhodol vyviešť rodinnú zbierku do zahraničia. Už roku 1932 sa obrátil na Štátny referát na ochranu pamiatok v Bratislave so žiadosťou o udelenie súhlasu na vývoz časti obrazov z rodinnej obrazárne do zahraničia. Vzhľadom k väčšiemu počtu obrazov, ktoré sa vývozom vyradia z umeleckého inventára Slovenska, bolo dohodnuté, že barón Kuffner dá niektoré obrazy bezodplatne k dispozícii československému štátu a konkrétne slovenskému múzejníctvu. Z vybranej kolekcie 17 umeleckých diel k najhodnotnejším akvizíciám Československej republiky patrili signovaný obraz holandského maliara 17. storočia Aert Jansz Marienhofa „Muž v turbane“ (dnes Bratislava, Slovenská národná galéria, inv. č. O 297).

Kým o tých umeleckých dielach z Kuffnerovej zbierky, ktoré sú dnes v zbierkovom fonde Slovenskej národnej galérie v Bratislave, sme pomerne dobre informovaní, osudy ďalších umeleckých diel z kuffnerovskej zbierky, vyvezených do zahraničia, sú menej jasné. Je však pravdepodobné, že k rozptýleniu jadra kedysi známej obrazovej galérie došlo v rokoch 1948 – 1951. Raoul Kuffner a jeho manželka Tamar Lempicka rozpredali zbierku na americkom, hlavne newyorskom, umeleckom trhu. Viaceré umelecké diela pochádzajúce zo zbierky Karla Kuffnera dnes tvoria súčasť zbierkového fondu prestížnych amerických zberateľských inštitúcií.

Umelecké zbierky samotné sú dôležitým faktorom, reflektujúcim postavenie konkrétneho územia (v tomto prípade dnešného Slovenska) vo vzťahu k medzinárodnému umeleckému trhu. Vypovedajú o požiadavkách, vkuse a v neposlednom rade aj o sociálnom štatúte a finančných možnostiach svojich majiteľov.

Teda tých, ktorí jednotlivé diela najprv vyselektovali, potom získali a nakoniec transferovali na konkrétne miesto, kde tieto neskôr fungovali v celkom nových sociálnych, vlastníckych a kultúrnych väzbách. Z tohto pohľadu sú jednotlivé zbierkové exponáty aj cirkulujúcimi materiálnymi predmetmi. Na druhej strane, a to považujeme v tomto kontexte za obzvlášť dôležité, sú však aj dôležitým médiom sociálnej komunikácie. V neposlednom rade, z hľadiska kultúrnej antropológie, sú umelecké zbierky originálnymi súbormi kultúrnych objektov, prostredníctvom ktorých konkrétne society a ich predstavitelia o sebe vypovedajú. Domnievame sa, že práve vo svojej dobe známe, systematicky a s vkusom budované umelecké zbierky Grazioso Enea Lanfranconiho a Karla Kuffnera, sú v tomto zmysle zvlášť zaujímavé. A to hneď z viacerých dôvodov.

Predovšetkým obaja, tak Enea Lanfranconi ako i Karl Kuffner, boli svojím životom i prácou úzko zviazaní s územím dnešného Slovenska. A to i napriek tomu, že ich predkovia sa tu nenarodili. Z tohto pohľadu každý z nich predstavoval v prostredí, do ktorého sa neskôr začlenil, cudzorodý prvok. Obaja patrili do generácie narodenej okolo roku 1850. Čiže generácie, ktoré zažila radikálny politický zvrät, ktorým rakúsko-uhorské vyrovnanie nepochybne bolo, ako aj všetky zmeny s tým súvisiace. Obaja boli akademicky vzdelaní príslušníci vyššej strednej vrstvy, ktorí svoj majetok nadobudli podnikaním. Oboch spájala láska k umeniu a v neposlednom rade, spoločný bol aj osud ich zbierok. Tak v Lanfranconiho, ako aj v Kuffnerovom prípade boli tieto nakoniec dedičmi rozpredané na medzinárodnom umeleckom trhu.

Na druhej strane, a to je potrebné osobitne zdôrazniť, boli však Grazioso Enea Lanfranconi i Karl Kuffner zároveň aj ľuďmi, ktorí sa v mnohom odlišovali. Rozdielne bolo predovšetkým ich kultúrne a náboženské zázemie. O to prekvapujúcejšie potom pôsobí fakt, že do skladby ich umeleckých zbierok, prinajmenšom obrazových galérií, sa uvedené odlišnosti nepremietli. Tak v prípade Lafranconiho i Kuffnera spočívalo ťažisko ich obrazových galérií v kolekcii talianskych a najmä holandských a flám-

skych malieb. U Lafranconiho priam prekvapivo v kolekcii holandských a flámskych obrazov. Ďalším spoločným prvkom bol lokálny aspekt zberateľského zacielenia. Súčasťou kolekcií oboch zberateľov boli aj predmety bezprostredne sa viažuce k histórii územia, na ktorom obaja pôsobili.

Právom sa preto vynára otázka: Prečo sa obaja zberatelia orientovali predovšetkým na talianske, holandské a flámske obrazy? Teda na diela, ktoré s územím, kde žili a pôsobili, na prvý pohľad nesúviseli. Domnievame sa, že odpoveď by mohla súvisieť s významnou úlohou, ktorú v rakúsko-uhorskej monarchii zohral príklad inštalácie imperiálnej viedenskej obrazovej galérie v Belvederi, ktorú v roku 1781 pripravil Christan von Mechel. Z plánu Mechelovej inštalácie viedenskej obrazovej galérie, členenej podľa škôl vyplýva, že galérii dominovali práve diela talianskych, flámskych, holandských a nemeckých majstrov. Teda obrazy maliarov, pôsobiacich na územiach, ktoré sa historicky spájali s habsburskou korunou a tvorili súčasť umeleckej tradície tejto starej multietnickej a multikulturálnej európskej monarchie.

Ako sme už spomínali, tak obrazová galéria Grazioso Eneu Lanfranconiho ako i Karla Kuffnera boli dedičmi rozpredané na medzinárodnom umeleckom trhu. Smrť ich majiteľov znamenala zánik týchto originálnych umeleckých súborov. Keďže súkromné umelecké zbierky patria medzi dôležité zdroje kultúrnej inovácie, už samotný fakt ich existencie, aj keď relatívne krátkej, vrhá nové svetlo na doposiaľ málo preskúmaný obraz society súkromných umeleckých zberateľov konca 19. a začiatku 20. storočia u nás. Na jednej strane poukazuje na jej multikulturálny a multietnický charakter. Na strane druhej dnes rozptýlené zbierky upozorňujú na diskontinuitnú a v kolektívnej pamäti viacerými, vzájomne sa prekrývajúcimi vrstvami štruktúrovanú tradíciu umeleckého zberateľstva na tomto území. Na tradíciu, ktorú viac ako kdekoľvek inde (de)formovali nezvyčajne rýchlo a razantne sa meniace politické režimy. Ako konštatoval Walter Benjamin, „zberateľstvo je forma praktickej pamäte“. Predložené poznatky o dnes rozptýlených zbierkach Eneu Lanfranconiho i Karla Kuffnera chcú prispieť k jej rekonštrukcii.

## Stratégie veľkých výstav a ich podiel na formovaní umenia sorely

Alexandra KUSÁ

Dejiny socialistického realizmu<sup>1</sup> – oficiálne rešpektovaného umeleckého smeru v Československu v rokoch 1948 – 1989 – sú ešte stále obchádzané aj kunsthistorickým terénom. Umenie sorely,<sup>2</sup> teda obdobie stalinistického socialistického realizmu, ktoré sa zvykne nazývať aj socrealizmus alebo socreal, je relatívne krátkou epizódou v tridsaťročných dejinách socialistického realizmu, napriek tomu je možné toto obdobie skúmať samostatne. Trvanie sorely možno v nadväznosti na kultúrnu politiku vymedziť rokmi 1948 – 1956. Za začiatok presadzovania oficiálnej doktríny sa dá považovať monumentálny Zjazd národnej kultúry, na ktorom sa prvýkrát kodifikovala nová tvár kultúrnej politiky. Nadvláda sorely nad kultúrou skončila o pár rokov neskôr, na XII. zjazde Komunistickej strany Československa a na následnej Ustanovujúcej konferencii Zväzu československých výtvarných umelcov, ktorá navrhla nové, liberálnejšie stanovky.<sup>3</sup> V tomto období bola podoba umenia diktovaná, sledovaná a financovaná novou politickou garnitúrou.

Najfrekvencovanejšia otázka, ktorá sa umenia sorely týka, pátra po jeho originalite, teda nakoľko bol socialistický realizmus do Československa implantovaný a nakoľko vyplynul z vlastného vývoja kultúry. Doktrína sorely bola v zmysle „proletárskeho internacionalizmu“, do krajiny implantovaná. Tento implantát sa týkal predovšetkým požiadavky na prosovietsku, rozumej stalinskú, podobu socialistického realizmu. Jej početné mutácie už ovplyvňovali miestne faktory. Zároveň však možno hovoriť aj o jej slovenskom variante, pretože skutočne varírovala predpísaný vzor. Slovenská sorela existovala v permanentnom triumviráte, na ktorom sa podieľali: dovtedajší domáci výtvarný vývoj, individuálne predstavy jednotlivcov o podobe sorely a sovietske príklady. Toto tvrdenie potvrdzuje zloženie umeleckých diel, ktoré sa zachovali; výsledkom neboli len prosovietske diela,<sup>4</sup> ale aj pokusy o vlastnú cestu<sup>5</sup> a vklady tzv. formalistov.<sup>6</sup> Na tomto mieste treba zdôrazniť zásadný rozdiel; sorela bola v bývalom Československu úplne

<sup>1</sup> Dejinnám umenia v päťdesiatych rokoch som sa venovala aj v práci: *Sorela – slovenský variant? Stratégie a podoby výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku*. Ne publikovaná dizertačná práca. Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK. Bratislava 2004.

<sup>2</sup> Termín sorela sa používa iba v krajinách bývalého Československa. O jeho pôvode sa traduje niekoľko „povestí“. Vraj ho vymysleli architekti ako svoje interné označenie odvodené od SOcialistický REalizmus LAkomý (meno agilného kritika), autorom označenia je údajne Josef Havlíček. Iná legenda názov odvodzuje od rovnakého názvu krému na topánky. Asi najbližšie skutočnosti bude spomienka pani profesorky L. Peterajovej, ktorá je súčasťou jej posudku mojej dizertačnej práce (pozn. 1), kde si spomína na slovo sorela ako názov brilantíny, na ktorý sa vzťahoval reklamný popevok: „*Sorela, sorela, blava*

*ma bolela*. ...“ Termín sa pomaly zaužíval v česko-slovenskej teoretickej spisbe, pozri napr. BAKOŠ, J.: Esti „sorely“. Príspevok prednesený na sympóziu *Recidívy modernity*. Usporiadal Spolok architektov Slovenska v Bratislave dňa 12. novembra 1991; SEDLÁKOVÁ, J.: *Sorela. Česká architektura padesátých let*. [Kat. výst.] Praha : Národní galerie, 1994.

<sup>3</sup> Zjazd národnej kultúry sa konal 10. – 11. apríla 1948 a Ustanovujúca konferencia Zväzu československých výtvarných umelcov 27. a 28. októbra 1956.

<sup>4</sup> Napríklad diela od Márie Medveckej, Ctibora Belana, Edity Spannerovej.

<sup>5</sup> Napríklad diela od Ladislava Gudernu, Štefana Bednára, Ervína Semiana.

odlišným problémom než stalinský socialistický realizmus v Rusku, napriek tomu, že sledovala jeho vzor, pretože vznikla z odlišných pohnútok, v iných podmienkach, a hlavne v rozdielnom čase. Napriek jednoznačnej a zdanlivo konzekventne presadzovanej kultúrnej politike nevystupovala slovenská sorela ako koherentný fenomén. Tento stav spôsobila situácia, v ktorej sa kultúrna obec ocitla. Nastávala jej rekonštrukcia, vznikali mnohé základné inštitúcie, pri budovaní ktorých bola doktrína socialistického realizmu iba jeden z problémov, tak to bolo v prípade novozałożenej Slovenskej národnej galérie alebo Vysokej školy výtvarnej, preto sa doktrína asi najkonzekventnejšie prejavila vrámci činnosti *Zväzu československých výtvarných umelcov* (tu slovenskej sekcie), ktorý mal na starosti ekonomické zázemie výtvarného života a prepájal ekonomické s politickými záujmami a v politike a zložení veľkých výstavných prehliadok.

Záveru a poznatky využité pri koncipovaní štúdie vychádzali predovšetkým z dokumentárneho materiálu.<sup>7</sup> Tomu však predchádzalo podrobné štúdium dostupných textov. Okrem predvojnových textov, ktoré iniciovala Komunistická strana<sup>8</sup> začala relevantná literatúra vychádzať po vojne, kedy reflektovala

otázky budúcej orientácie kultúry (Laco Novomeský, Karel Teige)<sup>9</sup> a predovšetkým po roku 1948, kedy začala strana vydávať príručky o tom, ako si kultúrnu politiku a umenie predstavuje.<sup>10</sup> Pre formovanie slovenského umenia boli podstatné knižné publikácie od Štefana Bednára, Ladislava Čemického, Mariana Várossa, P. M. Fodora.<sup>11</sup> Tieto publikácie boli takmer manuálom, pretože na konkrétnych príkladoch sa v nich vysvetľovalo, čo je „dobré“ umenie a aký prístup je žiaduci. Ako sa názory „naprávali“ a hranice sorely rozširovali, reflektovali autori dianie takmer až po rok 1989, aj keď samotnej sorele sa venovali okrajovo (Marian Városov, Ľudmila Peterajová, Radislav Matuščík, Viera Luxová).<sup>12</sup> K novším výskumom patria výsledky z oblasti literárnej vedy<sup>13</sup> a pre výskum na poli výtvarného umenia predovšetkým priekopnícke štúdie Jána Bakoša.<sup>14</sup> Téma sa ďalej venovala časť projektu v Slovenskej národnej galérii *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie* (Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický)<sup>15</sup> a čiastkovo Mária Orišková,<sup>16</sup> tiež treba spomenúť parciálne výskumy, ktoré realizovala Galéria mesta Bratislavy (výstavný cyklus *Rozpamiätávanie*).<sup>17</sup> Veľkým pomocníkom v badaní bola publikácia *České umění 1938 – 1989 (programy,*

<sup>6</sup> Napríklad diela od Martina Benku, Ľudovíta Fullu, Ester Šimerovej, Miloša A. Bazovského.

<sup>7</sup> Práca sa opiera o výskum katalógov vydaných k dobovým (kolektívnym aj monografickým) výstavám, ako aj ku katalógom výstav téme venovaných. Ďalej sa opiera o poznatky z dennej tlače (*Pravda, Nové slovo, Rudé právo*), kultúrnych novín a časopisov (*Pravda, Literárni noviny, Kultúrny život, Slovenské pohľady* etc.), odbornej tlače (*Výtvarná práca, Výtvarné umění, Výtvarný život, Umenie* etc.), ale aj špecializovaných dobových periodík (*Pod zástavou socializmu* a výberov zo sovietskej tlače).

<sup>8</sup> Napríklad v tlači *Rudé právo, Proletár, Agitátor, Avantgarda, Komunista* etc. Predvojnovú situáciu sumarizuje publikácia CABADA, L.: *Intelektuálne a idea komunizmu v českých zemích 1900 – 1939*. Praha 2000.

<sup>9</sup> KRAMÁŘ, V.: *Kuturně-politický program KSČ*. Praha 1946; TEIGE, K.: *Vývojové proměny v umění*. Praha 1966, s. 56-57.

<sup>10</sup> ŠTOLL, L.: *Skutečnosti tváří v tvář*. Praha 1949; NEJEDLÝ, Z.: O realismu pravém a nepravém (1948). In: NEJEDLÝ, Z.: *O výtvarnictví, budbě a poesii*. Praha 1952; NEUMANN, S. K.: *Antigide, neboli optimismus bez pověr a ilusí*. Praha 1951 (prvé vydanie 1937).

<sup>11</sup> BEDNÁR, Š. – ČEMICKÝ, L. (Ed.): *Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu*. Bratislava 1950; FODOR, P.

M.: *Súčasné slovenské maliarstvo*. Bratislava 1949; VÁROSS, M.: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava 1953.

<sup>12</sup> VÁROSS, M.: Niektoré teoretické problémy vývinu a výskumu slovenského výtvarného umenia po oslobodení. In: *Umění*, 12, 1964, č. 5, s. 433-453. Z R. Matuščíka postupne vyrástol zarytý odporca socialistického realizmu (zanietenosť jeho prejavu sa tým nijako nezmenila). PETERAJOVÁ, L.: Slovenské výtvarné umenie 1945-65. In: *Umění*, 13, 1965, č. 4, s. 374-396; BIATHOVÁ, K. – LUXOVÁ, V.: *Malba v architektúre*. Bratislava 1965.

<sup>13</sup> DRUG, Š. (Ed.): *Umenie v službách totality 1948 – 1956*. Ústav slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2000; PAŠTĚKOVÁ, J. (Ed.): *Poetika a politika*. Bratislava 2004.

<sup>14</sup> Väčšina je zhrnutá v publikácii BAKOŠ, J.: *Z klietky na trbovisko*. Bratislava 1999.

<sup>15</sup> BAJCUROVÁ, K. – HRABUŠICKÝ, A.: Slovenská moderna pod tlakom dvoch totalít. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Ed. Z. RUSINOVÁ. Bratislava 2000.

<sup>16</sup> ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojblasné dejiny umenia*. Bratislava 2002.

<sup>17</sup> Predovšetkým *Rozpamiätávanie 2. Slovenské výtvarné umenie 1948 – 1953*. [Kat. výst.] Bratislava : Galéria mesta Bratislavy,

*kritické texty, dokumenty*)<sup>18</sup> a publikácia venovaná kultúrnej politike od Alexeja Kusáka<sup>19</sup> a v posledných rokoch tiež výsledky bádania Jiřího Knapíka.<sup>20</sup> V Čechách bolo usporiadaných aj niekoľko výstav s katalógmi, ktoré sa ale venovali prioritne českej problematike.<sup>21</sup> V medzinárodnom kontexte sa problematike stalinistického socrealizmu venuje predovšetkým Boris Groys,<sup>22</sup> jeho práci predchádzali príspevky venované skôr avantgardnému ruskému umeniu s prihliadnutím k neskoršiemu vývoju (Camilla Grey, S. O. Chan-Magomedow).<sup>23</sup> Po roku 1989, kedy bol v krajinách bývalého socialistického bloku postupne sprístupnený konkrétny výtvarný materiál, sa začala sorela prezentovať cez výstavné projekty. Pre náš región boli dôležité tri: *Tyrannie des Schönen* (1994),<sup>24</sup> *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildbauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956* (1994)<sup>25</sup> a už spomínaná *Agitácia k šťastiu*. Významne prispeli aj výstavné podujatia, ktoré mapovali povojnové umenie v postkomunistických štátoch: *Europa Europa. Storočie avantgardy v strednej a východnej Európe* (1994), *Riss im Raum* (1994),<sup>26</sup> *Aspekte / Positionen* (1999).<sup>27</sup> Za zmienku stoja pozoruhodné príspevky od Lóránda Hegyiho,<sup>28</sup> ktorý sa primárne venuje konceptu „centrálnej Európy“, ale



1. Pohľad do inštalácie IV. Celoslovenskej výstavy, 1949. Repró: BEDNÁR, Š. – ČEMICKÝ, L. (Eds.): *Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu*. Bratislava 1950.

dotýka sa aj problematiky sorely. Zatiaľ posledná veľká výstava s obsiahlym katalógom bola *Traumfabrik Kommunismus* (2003), ktorú môžeme vnímať ako dočasné „summary“ bádania o stalinistickom umení.<sup>29</sup>

Umenie sorely bolo úzko spojené s novou kultúrnou politikou, čo priam podsúva paralelné skúmanie

1991; *Rozpamätávanie 3. Slovenské výtvarné umenie 1954–1957*. [Kat. výst.] Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 1992.

<sup>18</sup> ŠEVČÍK, J. – MORGANOVÁ, P. – DUŠKOVÁ, D.: *České umění 1938 – 1989 (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha 2001.

<sup>19</sup> KUSÁK, A.: *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*. Praha 1998.

<sup>20</sup> KNAPÍK, J.: *V zajetí moci*. Praha 2006; KNAPÍK, J.: *Únor a kultura*. Praha 2006.

<sup>21</sup> SEDLÁKOVÁ, J.: *Sorela. Česká architektura padesátých let*. [Kat. výst.] Praha : Národní galerie, 1994; AULICH, J. – SYLVESTROVÁ, M.: *Znamení doby. Plakát střední a vjdní Evropy 1945 – 1995*. [Kat. výst.] Brno 2000; PETIŠKOVÁ, T.: *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. [Kat. výst.] Praha 2002; *Dějiny českého výtvarného umění 1939 – 1958*. Praha 2005, 5. diel.

<sup>22</sup> GROYS, B.: *Gesamkunstwerk Stalin*. München 1988; GROYS, B.: *The Total Art of Stalinism*. Princeton 1992.

<sup>23</sup> GREY, C.: *The Great experiment. Russian Art 1863 – 1922*. London 1962; CHAN-MAGOMEDOW, S. O.: *Pioniere der*

*sowjetischen Architektur*. Dresden 1983. Ale aj práce C. Clark a I. Golomstocka.

<sup>24</sup> *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*. Ed. P. NOEVER – B. GROYS. Wien – München 1994.

<sup>25</sup> *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildbauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956*. Ed. J. TABOR. Wien 1994.

<sup>26</sup> BAKOŠ, J.: Illusionen und Desillusionen des Künstlers im Käfig. In: FLÜGGE, M. – ŠVESTKA, J. (ed.): *Der Riss im Raum. Positionen seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*. Berlin 1994, s. 72-80.

<sup>27</sup> RUSNÁKOVÁ, K.: Slovak Art 1949 – 1999. An Interrupted Story. In: *Aspects / Positions. 50 Years of Art in Central Europe 1949 – 1999*. Wien 1999, s. 213-224.

<sup>28</sup> HEGYI, L.: Central Europe as a Hypothesis and a Way of Life, s. 9-42 a „Eastern Art“ – State Art – Official Art in the Former Eastern Bloc Countries, s. 59-64.

<sup>29</sup> Výstava sa konala vo Frankfurte nad Mohanom v Nemecku. GROYS, B. – HOLLEIN, M. (ed.): *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*. Frankfurt am Main 2003.



problematiky: (1) na jednej strane sledovať ako sa kultúrna politika presadzovala v rámci oficiálnych štruktúr, teda ako boli proklamované stratégie prenesené do konkrétnych inštitúcií a ako sa tieto voči doktríne vymedzovali – venovať sa inštitucionalizácii umenia so realizmu vo svojej dobe, (2) a na druhej strane sledovať množinu konkrétnych výtvarných diel, ktoré boli v tomto období vytvorené podľa presadzovaných „návodov“. Predkladaná štúdiá sa pokúša spracovať materiál podľa prvého prístupu, vychádza z premisy, že výstavy výtvarného umenia asi najpružnejšie odrážajú nielen aktuálny stav výtvarnej produkcie, ale predovšetkým vypovedajú o preferenciách a ambíciách ich organizátorov. Dnes také populárne muzeologické témy o múzeách ako novodobých chrámoch, by sa v päťdesiatych rokoch dali aplikovať azda ešte explicitnejšie. Po politickom obrate začala predtým elitná kultúra naraz patriť všetkým – a práve toto nové vlastníctvo bolo veľmi zjavným výdobytkom o to viac, že okrem tvrdej práce v mene lepšej budúcnosti k výraznému celoplošnému zlepšeniu situácie masy obyvateľov nedošlo. Práve v oblasti kultúry (ale aj vzdelávania) sa nová rovnosť prejavila najrýchlejšie, preto bola kultúrna scéna dotovaná, propagovaná a aj sledovaná. Veľké výstavy sa stávali miestami „zjavenia“ novej ideológie, ukazovali sa na nich obrazy idealizovanej skutočnosti, oslavovali vybrané udalosti, často zvečňovali neexistujúce situácie.

Analýza stratégie výstavy umenia môže odokryť mnohé, často i nevedomé pohnútky všetkých zúčastnených – spoločnosti, ktorej je výstava predkladaná, a spoločenstva, ktoré výstavu predkladá. Krátke trvanie stalinistického socialistického realizmu priam

nabáda všímať si jeho prejavy v rámci širšie koncipovaných tém, teda v konkrétnych situáciách a v oficiálnych rámcoch. Stratégie štátom dotovaných veľkých výstav presvedčivo vypovedajú o vtedajšom umení a kultúrnej politike – teda o tom, čo si „moc“ cenila, aké umenie vyzdvihovala, akým spôsobom ho prezentovala a spájala sa s ním. Kritiky jednotlivých výstav môžeme, analogicky k postaveniu architektonických súťaží, vnímať ako akési návody na socialistický realizmus, keďže vládna moc „neformulovala žiadny návod, ako vytvárať ideologickú architektúru, akými znakmi vyjadriť jej realistický umelecko-ideový obsah“.<sup>30</sup> Zodpovednosť za uskutočnenie hmlisto formulovaných náznakov podoby umenia ležala na tvorcoch, ich úlohou bolo neraz doslova uhádnuť neurčité predstavy vedenia.<sup>31</sup> Sorela sa preto formovala metódou pokusu a omylu. Kritiky vystavených diel na štátnych prehliadkach sa stali akousi pomôckou pre prácu výtvarníka – výsledky a hodnotenia sa sformulovali do podoby kritérií, ktoré prechádzali do ďalších výstav a konkretizovali podobu nového umenia. Až na výstavách sa výtvarníci dozvedeli, čo je a čo nie je socialistický realizmus a nakoľko sa k nemu priblížili. Preto mnohí výtvarníci svoje diela po odporúčaníach „kritiky“ premalovávali, alebo vytvárali ďalšie varianty. Socialistický realizmus bol vďaka tejto praxi definovaný dvojako, najprv všeobecne z politických pozícií, a potom pomocou kritiky konkrétnych diel a následným pomenovaním pozitívnych a negatívnych príkladov.<sup>32</sup> Táto kritická prax skrývala potenciálne nebezpečenstvo schematizmu, inak tak často vyčítaného výtvarníkom, ktoré ešte znásobovala absencia monografických výstav.<sup>33</sup> Úspech na veľkej výstave, hneď

<sup>30</sup> HALÍK, P.: Stalinistická architektúra. In: *Architekt*, 44, 1998, č. 4, s. 47-50.

<sup>31</sup> „Faktickí autori diel socialistického realizmu vystupovali takpovediac v úlobe uskutočniteľov. Ich úlohou bolo uhádnuť, vytušiť, čo si sama moc praje, aby sa vydávalo za skutočnosť. Neurčitost spojená s brozobou plodila snaživosť.“ – BAKOŠ, J.: *Z klietky na trhovisko*. Bratislava 1999, s. 136.

<sup>32</sup> V označovaní negatívnych príkladov nešli komunisti až tak do hĺbky ako napríklad fašisti, vyslovene odcudzujúca výstava typu *Entartete Kunst* sa nikdy nekonala, tiež sa nerobili náhodné kontroly ateliérov.

<sup>33</sup> Po roku 1948 sa zreorganizoval výtvarný život a v priebehu rokov 1949 – 1952 sa umenie prezentovalo iba na veľkých kolektívnych výstavách. Táto stratégia na jednej strane vyplývala z uprednostňovania kolektívu pred individualitou, ktoré bolo novej ideológii vlastné, no k situácii prispel aj praktický dôvod, a to prirodzený nedostatok nových diel. Po opätovnom zavedení monografických výstav bol výber osobností motivovaný politicky a usporiadať výstavu sa „dostávalo za zásluhy“ (čo sa týkalo aj „zaslúžilých“ bojovníkov angažujúcich sa za politické presadenie zriadenia, ktorý so realizmus ani nerobili, napríklad E. Gwerk), ďalej výstavy sčasti reflektovali prvé rehabilitácie (G. Mallý, M. Benka) alebo sa zamerali na tradičné polohy umenia (J. Hanula, J. Augusta, J. Koniarek, J. Koreszka). Z mnohých uvádzam: v Slovenskej národnej galérii výstava G. Mallého; v ÚSČSVU výstavy M. Benku, Š. Polkorába, J. Alexyho, J. Koreszku.

katapultoval umelcov a v niektorých prípadoch iba diela na výslnie záujmu tak automaticky, až sa tento jav kritizoval už v priebehu roku 1952.<sup>34</sup> Model veľkých výstavných prehliadok bol prebratý priamo zo Sovietskeho zväzu, vzorom boli *Všezväzové výročné výstavy*, ktorých katalógy<sup>35</sup> sa vydávali aj u nás. Veľkolepé prehliadky tiež nahrádzali stále expozície, ktoré ešte nebolo z čoho vystavať (a na Slovensku vlastne ani kde), diela socialistického realizmu pod drobnohľadom spoločnosti ešte len vznikali. Okrem samotných diel bol dôležitý aj masový aspekt prehliadok, manifestácia kolektívneho postupu, ktorý a priori vylučoval pochybnosť o platnom stave a správnosti nastúpenej cesty. Najokázalejším výstavným modelom sa stali veľkolepé celoštátne prehliadky umenia v Jazdiarni pražského hradu nazývané aj Jazdiarenskými prehliadkami.

Ak skúmame vplyv veľkých výstav na doktrínu sozery, spomenúť treba ešte jeden výstavný projekt z roku 1947. Bola ním výstava *Obrazy národných umelcov SSSR*,<sup>36</sup> ktorá v mnohých ohľadoch vystupuje doslova ako „preview“, ako ukazovateľ k socialistickému realizmu, aj keď ako jediná vo výpočte nie je pôvodná. Výstava *Obrazy...* sa vďaka diskusii,<sup>37</sup> ktorú vyvolala, stala míľnikom na ceste k ďalšiemu výtvarnému vývoju krajiny, pretože to o čom sa v skutočnosti diskutovalo, nebola výstava a vystavené diela, ale otázka ďalšieho smerovania umenia. Napriek negatívnej konfrontácii so sovietskou produkciou výsledkom nebolo úplné odmietnutie predloženého socialistického realizmu. Prevládol názor, že nové smerovanie si musíme vyriešiť po svojom, a teda aj prípadný socialistický realizmus by u nás mal vyzeráť inak. Tieto úvahy boli podporené zdanlivo logickým názorom, že ruská forma vychádza z inej tradície, pretože v Sovietskom zväze začali budovať socializmus z hĺbky feudalizmu, teda v inej situácii. O význame diskusie okolo výstavy svedčia neskoršie texty, v ktorých boli programy socrealizmu často koncipované ako dialóg s polemikami

vedenými práve v súvislosti s výstavou. Kritická scéna sa stala svedkom zrážky dvoch predstáv o poslaní umenia, dvoch koncepcií výkladu kategórie umenie, preto možno výstavu *Obrazy...* vnímať ako prológ k umeniu socialistického realizmu v Československu.

Éra veľkých výstavných prehliadok sa fakticky začala v roku 1949. Celoštátne prehliadky súčasného umenia boli najväčšími výstavnými podujatiami v dejinách trvania spoločnej republiky a v súvislosti s rozsahom, obsadením a politickou podporou možno povedať, že mali ambíciu tvoriť dejiny. Ich koncepcia sledovala hneď niekoľko paralelných záujmov. Prvým impulzom k ich usporiadaniu bol „dar“ Klementa Gottwalda výtvarníkom – presnejšie údajne z jeho podnetu zrýchlená rekonštrukcia Jazdiarne pražského hradu a jej následné venovanie výtvarnej obci. Voľba miesta tohto „daru“ mala sama o sebe silný symbolický náboj – Hrad, univerzálny symbol moci, sa sčasti stal verejným priestorom – miestom, kde štát prezentoval svoje umenie, kde ho ponúkal najširšej verejnosti. Treba pripomenúť, že voľba Jazdiarne nebola náhodná, pretože tá sa už od roku 1947 na podnet prezidenta Beneša upravovala na výstavné účely. Mali sa v nej konať pravidelné výstavné salóny, ktoré by organizovalo kuratórium pri kancelárii prezidenta a práce natoľko postúpili, že prvá výstava už mala určeného komisára (Dr. Novotného) a náplň – mala byť tridsaťročným prierezom z výtvarnej tvorby.<sup>38</sup> Kancelária prvého robotníckeho prezidenta iba pokračovala v už začatom pláne. O snahe vyrovnať sa predchádzajúcej vláde vypovedá aj propaganda, ktorá tvrdila, že výstavný resp. ideový program Jazdiarne stanovil prezident.<sup>39</sup> V navrhovanom programe Jazdiarne sa malo striedať súčasné umenie s umením 19. storočia. Takto koncipovaný program vlastne „tvaroval“ dejiny, súčasné umenie viditeľne doladoval k (vybranému) umeniu 19. storočia, popieral modernú tradíciu a zároveň vytváral inú „nespochybni-

<sup>34</sup> Túto prax kritizoval napríklad L. Štoll na II. zjazde čs. spisovateľov. Podľa ŠTOLL, L.: *Umění a ideologický boj I. (1945 – 1959)*. Praha 1972, s. 138-139.

<sup>35</sup> Neboli to doslova katalógy, skôr zborníky a vydávali sa v prvej polovici 50. rokov, napríklad *Všezväzová výstava výtvarného umění 1951*. Ed. L. KÁRA. Praha 1953.

<sup>36</sup> Vernisáž bola veľkolepou spoločenskou ale aj politickou udalosťou, za zvukov československej a sovietskej hymny ju otvoril 12.

apríla 1947 na Slovanskom ostrove v Prahe minister zahraničných vecí Jan Masaryk. Výstavu usporiadala Umelecká beseda v spolupráci so Spoločnosťou pre kultúrne a hospodárske styky so ZSSR a vystavovali na nej Alexander M. Gerasimov, Sergej V. Gerasimov, Alexander A. Dejneka, Arkadij A. Plastov.

<sup>37</sup> Mnohé z textov boli publikované v: MRKVIČKA, O. (Ed.): *Střetnutí – Sovětské malířství a současné umění*. Praha 1947.

<sup>38</sup> Podľa *Pravda*, 29, 4. 2. 1948, č. 46, s. 4.



2. Mária Medvecká: *Odvádzanie kontingentu na bornej Orave*, O 1713, 1951, olej na plátne, 171 × 270 cm. Majetok: OG Dolný Kubín. Repro: BEDNÁR, Š. – ČEMICKÝ, L. (Eds.): Slovenské výtvarné umenie na ceste k socialistickému realizmu. Bratislava 1950.

teľnú“ a historicky podloženú. V susedstve s „majstrovskými dielami“ 19. storočia sa nové umenie posväcovalo, dostávalo zdanie zákonitosti a historickej opodstatnenosti. Z týchto dôvodov a zrejme aj z dôvodov ideologických nejasností okolo budúceho smerovania bola prvou výstavou v Jazdiarni veľká prehliadka českého umenia 19. storočia.

Druhým, takpovediac iniciačným, podujatím bola výstava *Československý ľud a jeho kraj v živote, práci a zápase* – výstava, ktorej koncepcia hľadala v umení 20. a 30. rokov predstupeň k tomu, čo bude charakterizované ako socialistický realizmus.<sup>40</sup> Jazdiarenské prehliadky potom pokračovali v dvojročných intervaloch. Každá mala svoj vlastný program, ten bol viac kultúrno-politický,<sup>41</sup> než umelecko-historický a možno ho vnímať ako historické javisko. Výstavy sa postupne naplňali novým umením a produkovali nové „hviezdy“,

tu však hrozilo viditeľné prerušenie kontinuity s predchádzajúcim vývojom, preto, aby sa zabezpečila aj účasť starších zaslúžilých umelcov zvykli poroty výstav vysielat' zástupcov do ateliérov výtvarníkov staršej generácie, aby vybrali diela z ich najnovšej tvorby. Prehliadky tak v prvom rade komplexne predstavili (a skontrolovali) prácu všetkých výtvarníkov. Na množstve zhromaždeného materiálu sa potom pomerne jednoducho dalo vysvetliť, ktoré diela a prečo vyhovujú novému smeru. Výstava sa tak stala akousi inštrukciou, návodom ako ďalej. Zároveň prehliadky demonštrovali „jednotu výtvarnej obce“. Tento aspekt bol často v sprievodných textoch podčiarkovaný a dávaný do kontrastu s predfebruárovou spolkovosťou. Československé prehliadky v neposlednom rade manifestovali aj bezproblémovosť „bratského“ vzťahu medzi oboma národmi – aj týchto tém sa často dotýkali úvody v katalógoch.<sup>42</sup>

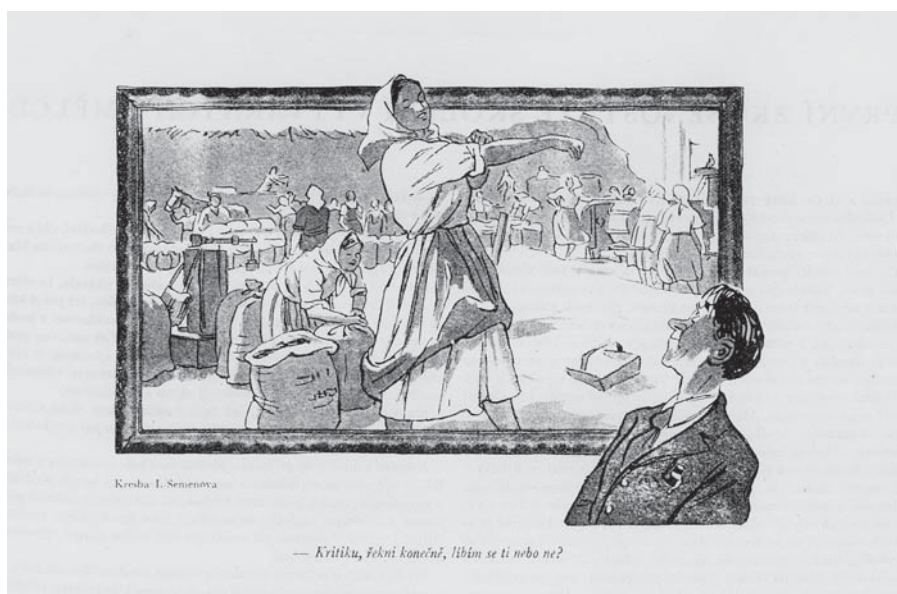
<sup>39</sup> Bolo stanovené, že program siene má zoznamovať ľud s dielami klasikov československého výtvarníctva, pri tej príležitosti boli vystavené aj dovtedy nezverejnené hradné zbierky. – NEČÁSEK, F. (ed.): *Za rozkvet čs. výtvarného umění*. (Projevy z konferencie). Praha 1951.

<sup>40</sup> „[...] že naše umění v dvacátých a třicátých letech, o když oslabené rozkladnou atmosférou úpadkové buržoazní společnosti, čerpalo přece jen ve svých nejlepších dílech svou inspiraci ze styku se životem lidu a rodné země [...]“. – Ibidem, s. 10.

<sup>41</sup> FORMÁNEK, V.: K závěru II. Přehlídky v Jízárně. In: *Výtvarné umění*, 3, 1953, s. 512-522.

<sup>42</sup> Z novin a časopisov vyplýva, že povojnové vzťahy medzi národmi boli napäté, napríklad v roku 1948 písal L. Novomeský list Václavovi Kopeckému, kde sa sťažoval na štvavú kampaň v športovej (!?) rubrike *Mladej fronty* a vyzýval ho „každý proti šovinistickému chrapúnstvu a svinstvu vo vlastnom národe!“ – *Umenie politiky, politika umenia II. Z listov Laca Novomeského*. Ed. Š. DRUG. Bratislava 1989, s. 219-222.

3. I. Semenov: Karikatúrna kresba „Kritiku, řekni konečně, líbím se ti nebo ne?“ Repro: Výtvarné umění, II, 1951 – 1952, s. 261.



Po spustení úlohových akcií sa na prehliadkach vystavovali štátne objednávky, a aj keď sa tomu kritici často bránili, boli to práve veľké štátne prehliadky, kde sa diela kodifikovali. Z analýzy zloženia vystavujúcich autorov a vystavených diel na jednotlivých prehliadkach vyplýva, že v rámci pomerne krátkeho obdobia sa vyzdvihované a cenené diela dostali na takmer každú veľkú výstavu – ich cirkulácia bola pozoruhodná.<sup>43</sup>

Výstava *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase* (Praha, 1949) bola nainštalovaná v mesiacoch máj a jún na „hradě v sídle presidenta Gottwalda, moudrého iniciátora našeho nového národního snažení“, ktorý nad ňou prevzal záštitu.<sup>44</sup> Prehliadka bola venovaná IX. zjazdu Komunistickej strany Československa a jej

čestné predsedníctvo bolo zostavené z radov kultúrnej a politickej špičky.<sup>45</sup> Koncepcia, v súlade s podtitulom *Výstava obrazů a soch 1918 – 1949* predstavila výber z diel vytvorených od vzniku Československa. Predložená kolekcia bola vlastne akousi výberovou projekciou vzorovej minulosti – komisia predstavila diela, ktoré pokladala za predstupeň socialistického realizmu. Porota vyselektovala diela, „ktoré sa najviac približovali novému dnešku, v ktorých cítime vzťah k pracujúcemu ľudu, národu a zemi, ktoré uchovávajú národné tradície nášho klasického realistického umenia pred náporom cudzorodých formalistických vplyvov.“<sup>46</sup> Takto koncipovaná kolekcia mala v prvom rade posilniť oprávnenosť novej doktríny – predostrela novú interpretáciu dejín, selekciou minulosti kreovala novú budúcnosť.

<sup>43</sup> Napríklad dielo „Odvádzanie kontingentu na hornej Orave“ (1951) od Márie Medveckej (dnes majetok Oravskej galérie Dolný Kubín), ktoré možno pokladať za emblematické dielo slovenského socialistického realizmu bolo okrem celoslovenských a krajských výstav prezentované aj na *Výtvarnej úrode 1951, II. Prehliadke československého výtvarného umenia 1951 – 1953, Desiat rokov Československej ľudovo demokratickej republiky vo výtvarnom umení 1945 – 1955*, okrem toho autorka zaň dostala štátnu cenu K. Gottwalda.

<sup>44</sup> Citované podľa úvodu v katalógu *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase*. Praha 1949.

<sup>45</sup> Čestné predsedníctvo: Zdeněk Nejedlý (Minister školstva, vied a umení), Václav Kopecký (Minister informácií a osvetu), Laco Novomeský (Povereník školstva, vied a umení), Andrej Pavlík (Povereník informácií a osvetu), Václav Vacek (Primátor hl. mesta Prahy), Bohumil Červíček (Prednosta kancelárie prezidenta republiky), tajomníkom výstavy bol František Peťas.

<sup>46</sup> Podľa úvodu v katalógu *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápase*. Praha 1949.

Tento výber nedostal teoretickú základňu, v katalógu bol publikovaný iba krátky nepodpísaný úvod v mene výstavného výboru, ktorý mal inštruktážny charakter. Z dvadsiaticich šiestich členov výstavného výboru bolo šesť nominantov zo Slovenska.<sup>47</sup> Tomuto pomeru zodpovedalo aj zloženie vystavujúcich. V slovenskom výbere dominovali predstavitelia moderny, tí, nad ktorými bude onedlho vyriešený ortieľ formalizmu.<sup>48</sup> Vplyv novej doktríny sa skôr než v menoslove odrazil vo výbere jednotlivých diel – napríklad u Ludovíta Fullu komisia uprednostnila folklórne motívy a potlačila jeho modernosť,<sup>49</sup> Martin Benka bol zastúpený výberom z 20. a 30. rokov a od Cypriána Majerníka boli vybrané iba diela na sociálne témy. U ostatných slovenských autorov sa výber sústredil na krajinky, zátišia, civilné motívy. Prehliadky sa zúčastnila skoro kompletná zostava modernej generácie (chýbal iba Mikuláš Galanda), ale bez reprezentatívnych diel. Slovenský výber bol čiastočne reinstalovaný vo Zvolene. Mnohí z vystavených autorov sa na ďalších prehliadkach neobjavili.

Ďalším veľkolepým podujatím bola výstava *Výtvarná úroda* (1950),<sup>50</sup> ktorá síce nepatrí do jazdiarenskej série, ale bola koncipovaná celoštátno, a preto do tohto prehľadu patrí. *Výtvarná úroda* bola prvou celoštátnou výstavou, ktorú organizoval nový Zväz československých výtvarných umelcov. Už názov *Výtvarná úroda* naznačil nové priority kultúrnej politiky. Duševná práca, teda tvorba sa pripodobňovala k poľnohospodárskej výrobe – prezentovala sa ako „úroda“. Názov vznikol na novej módnjej vlne, ktorá sa rozmohla po Februári – popularitu si získala aj pracovná a budovateľská štylizácia všedného života.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Päť výtvarníkov Štefan Bednár, Ladislav Čemický, Bedrich Hoffstädter, Jozef Kostka, Ján Mudroch a jedna teoretička Alžbeta Güntherová-Meyerová.

<sup>48</sup> Najpočetnejšie boli zastúpení: Miloš A. Bazovský (5), Martin Benka (6), Ludovít Fulla (9), Cyprián Majerník (9), Gustáv Mallý (8), Jozef Kostka (5).

<sup>49</sup> Preto je zarážajúci výber kolorovaného drevorytu „Revúcka Madona“.

<sup>50</sup> Praha, U hybernů, 18. december 1950 – 15. január 1951.

<sup>51</sup> Aj keď ani zďaleka nenastal taký extrém ako dávať deťom budovateľské mená (Traktor, Elektrifikácia) ako po revolúcií v Rusku.

Priority spoločnosti a aj nároky na umenie sa zmenili a umelecká tvorba sa stala druhom služby. Poslaním umenia nebolo len život zobrazovať, ukazovať, ale ho aj meniť a tvoriť.<sup>52</sup> Táto situácia bola umocnená, v duchu schematickej aplikácie marxizmu-leninizmu, vierou v spätnú pôsobnosť umenia na hospodársku základňu. Vo výtvarnej praxi to znamenalo návštevy umelcov na pracoviskách, ktoré poskytli priamy kontakt so žiaducimi námetmi a ukázali robotníkom, že aj „výtvarnícka“ práca je *prácou*,<sup>53</sup> že výtvarník nie je „príživník“, či kolísavý element, ale jeden z nich.<sup>54</sup>

Mnohé z výtvarníckych návštev na pracoviskách boli „nadšenecké“ iné boli súčasťou nového, ekonomického usporiadania – úlohových akcií.<sup>55</sup> Úlohové práce už tvorili časť vystavených diel (predovšetkým škice) prezentovaných na *Výtvarných úrodách*.

V roku 1950 sa štátna moc začala uplatňovať aj pomocou nepopulárnych opatrení a na verejnosť začali presakovať indície o nadchádzajúcich procesoch: Vladimír Clementis bol odvolaný, Gustáv Husák a Laco Novomeský kritizovaní. V novinách sa začali objavovať sebakritiky, spomínal sa vnútorný nepriateľ. K neistej domácej sa pridala aj napätá medzinárodná situácia, len v rokoch 1950 – 1952 sa požiadavky na armádu zvýšili štvornásobne. Politickú situáciu reflektoval aj katalóg k výstave, v texte sa spomínal konflikt v Kórei a zdôrazňoval „bratský“ aspekt spoluzitia Čechov a Slovákov, ktorý mal zmieriť napätie okolo odhaľovania slovenského buržoázneho nacionalizmu. Konceptcia výstavy sa niesla v „*znamení snaby vytvoriť čo najpravdivejšie realistické výtvarné diela*“. V katalógoch k takému typu výstav nebolo zvykom uverejňovať odborné texty, pravdepodobne pre-

<sup>52</sup> NOVOMESKÝ, L.: Definitívna náplň literatúry. In: *Kultúrny život*, 4, 1949, č. 5, s. 1.

<sup>53</sup> Presvedčajú nás o tom formulácie ako „*Umelec je predovšetkým produkujúci dělník; je proto potřeba, aby se zbavil stavovských předsudků, a aby pracoval podle plánu a žil jako kterýkoliv občan nové společnosti. Jedině z jeho socializace můžou vzniknout nová díla.*“ – KUSÁK 1998, c. d. (v pozn. 19), s. 281.

<sup>54</sup> Strana bola voči inteligencii vždy podozrievavá, nezhody začali už v 30. rokoch, keď sa začal formulovať zárodok tzv. tvrdého jadra komunistov. Napríklad formulácie v: NEUMANN, S. K.: *Antigide, neboli optimismus bez pověr a ilusí*. Praha 1951 (prvé vydanie 1937).



4. Martin Benka: Štúdiá k obrazu *Minulosť a súčasnosť*, O 2585, 1952, olej na plátne, 51,8 × 97 cm. Majetok: Slovenská národná galéria. Foto: Fotoarchív SNG.

to, lebo nikto z fungujúcich teoretikov vlastne nevedel, čo presne socialistický realizmus je.<sup>56</sup> Boli to skôr akési úvody do novej problematiky, ktoré vymenúvali dôvody, ktorými by sa dali ospravedlniť tie diela, ktoré neboli korektné v zmysle ideológie. Podľa textu v katalógu na prvej *Úrode* boli vystavené „pokusy, teda nie diela vyzretej ideovosti a umeleckej dokonalosti“, ale „sľubné začiatky“.<sup>57</sup> Výstavná komisia sa v duchu budovateľského entuziazmu premenovala na komisiu pre plánovanie a práce sa vyberali z krajských výstav a boli

rozdelené do národných sekcií. Výber pre slovenskú sekciu už zahŕňal iných autorov, než boli tí, ktorí vystavovali na *Československom ľude*, takmer úplne z neho vypadli modernisti (Janko Alexy, Miloš A. Bazovský, Martin Benka), výber preto pôsobí trochu ako generačná výmena (Orest Dubay, Bedrich Hoffstädter, Jozef Kostka a mladí výtvarníci). Slovenské umenie bolo v rámci celoštátnej prehliadky vnímané pozitívne – ukázalo sa „jak kusé byly pomluvy o zaostalosti slovenského umění“.<sup>58</sup> K oceňovaným autorom patrili La-

<sup>55</sup> Úlohové akcie vypisoval Zväz (Svaz československých výtvarných umelcov), konkrétnym výtvarníkom boli zadané témy, na ktoré mali v danom termíne vytvoriť diela. Ak autorov návrh na tému porota prijala, bola výtvarníkovi po dobu 6 mesiacov vyplácaná mesačná čiastka, počas práce na objednávke bol autor v pravidelnom styku so subkomisiou ktorá radila ako má výtvarník postupovať, napríklad aby opravil pozadie, narovnal hrdinovi chrbát, premiestnil postavy, opravil výraz v tvári, farebnosť etc.

<sup>56</sup> Veľmi výstižne sa na túto tému vyjadril novinár Václav Černý: „poklonil bych se po pás, v úctě bych poklekl před tím, kdo by mně, než se dostaví konec mých dnů, přesně vystvětil, co je ten socialistický realizmus“. – ČERNÝ, V.: *Paměti 1945 – 1972*. Praha 1992, s. 228.

<sup>57</sup> Na ceste k socialistickému realizmu. In: *Výtvarná úroda 1950*. Kat. výst. bez tiráže. (Pravdepodobne) Bratislava 1950. Úvod nemá autora.

<sup>58</sup> ŠOLTA, V.: Přípomínky k výstavě „Výtvarná úroda 1950“. In: *Výtvarné umění*, 1, 1950, s. 385-395.

dislav Čemický, Ctibor Belan a predovšetkým Mária Medvecká, ktorej kariéra sa začala práve tu. Na *Úrode* vystavila triptych „Oravská priehrada“ (1950), kde bola okrem námetu ocenená aj obroda epických obrazových cyklov. Ústredný motív obrazu je z výstavby priehrady a diela po stranách sú alegorickými výjavmi na budovateľskú tému. Napriek pochvalám nebol „obdiv“ nekritický ani voči Medveckej ani v prípade pozitívne vnímaného Belanovho obrazu „Prechod cez Čierny Váh“ (1949), ktorý bol zas pokladaný za príliš pesimistický – nakoniec im viac vytkli než pochválili. Už vtedy sa začali ozývať pochybovačné hlasy, ktoré varovali pred tým, aby pochválené a vystavené diela na prehliadke neboli hneď kodifikované, aby diváci nepredpokladali, že „ide o výstavu vzorov socialistického realizmu, že sa im dostáva značky kvality“.<sup>59</sup> Konečný verdikt kritiky bol zmierlivý a uznal, že prerod bude postupný a ťažký, keďže „zápas o socrealizmus prebieha iba chvíľu a nemôžeme hneď očakávať uchvacujúce diela“.<sup>60</sup> V textoch sa ďalej doslova vysvetľovalo ako na vec, čo by bolo treba na obrazoch opraviť, na ktoré detaily sa zamerať a ako postupovať ďalej. Keďže mnohé z vystavených prác boli skicami k úlohovým prácam, mohli byť podľa „návodov“ prepracované. Práce vystavené na prvej *Výtvarnej úrode* boli odsúdené ako zlý a neujasný príklad, kedy sa výtvarníci síce hlásili k novej tematike, ale sa ešte nezabavili „hlavných ostrňov formalizmu“ – iba spracovali nové témy starými metódami.<sup>61</sup> Z odstupu rokov možno zhrnúť, že vystavené diela na tejto výstave patrili k výtvarne zaujímavým a dajú sa vnímať ako snaha vizuálne formulovať vlastnú (teda z českej a slovenskej tradície vychádzajúcu) cestu k umeniu socialistického realizmu. Časť z týchto obrazov bolo údajne použitá ako dekorácia na IX. zjazde Komunistickej strany Slovenska v Bratislave.

Druhá *Výtvarná úroda* (1951) už bola aj fyzicky rozdelená podľa sekcií, česká a slovenská sekcia vy-

stavovali oddelene jednoročný výber z tvorby jednotlivých stredísk. Po ich skončení si krajiny výstavy vymenili, a keďže sa celoštátne prehliadky konali vždy v Čechách, bol český materiál na Slovensku novinkou. Oboznámiť sa s ním bolo pre nášho diváka, výtvarníka a hlavne funkcionára dôležité, pretože práve s týmito dielami sa potom slovenské umenie porovnávalo. Pre nás bolo vzorom české umenie o to viac, že českí výtvarníci v socialistickom realizme pokročili ďalej (mali už za sebou prvú úlohovú akciu). Práve toto fyzické rozdelenie výstavy ovplyvnilo výber slovenského materiálu. V rámci československých prehliadok vystavovalo málo slovenských autorov (okolo dvadsaťpäť), ale pre túto príležitosť bolo nutné výber rozšíriť, preto sa na druhej *Výtvarnej úrode* opäť objavili modernisti, napríklad J. Alexy, M. A. Bazovský, M. Benka, L. Fulla.<sup>62</sup> Kritika si ich samozrejme podala, ale vystavení boli; napríklad o Fullovi M. Városov napísal, že mu prerod ide najpomalšie zo všetkých výtvarníkov.<sup>63</sup> Zdanlivá personálna kontinuita výtvarnej scény sa však zas obnovila. Na výstave boli už klasicky zastúpené portréty, námety z Povstania, prevahu mala krajinomalba a pracovné výjavy. Jedinou historickou kompozíciou<sup>64</sup> bolo Medveckej „Odovzdávanie kontingentu na Hornej Orave“ (1951). Završením výstavy bola akvizícia pätnástich diel, ktorú vo výbere zrealizovala Slovenská národná galéria.

Akoby pokračovaním reinterpretačnej výstavy *Československý ľud a jeho kraj v živote, práci a zápase* bola veľkolepá bilančná I. *Prehliadka československého výtvarného umenia za roky 1949 – 1951* (1951), prvá zo štyroch poeticky nazývaná aj prvý kvet nového umenia. O dôslednosti s akou sa pripravovala svedčí aj samostatne vydaný organizačný poriadok. Výstavu navštívil aj prezident republiky s manželkou a o dielach sa vyslovili s uznaním ako o pokroku na ceste k so-

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> I. *Prehliadka československého výtvarného umění 1949 – 1951*. (Diskusné príspevky). Praha 1951.

<sup>62</sup> J. Alexy s kresbou „Štúdia stromov“ (1951), M. A. Bazovský s olejom „Hviezdoslavov kraj“ (1950), M. Benka s olejovou štúdiou „Výtvarníci na štátnopolitickom školení v Mlyňanoch“ (1951) a Fulla s ilustráciami k Fieldingovmu románu *Najdúch Tom Jones*.

<sup>63</sup> Týmto tvrdením vlastne výtvarníkovi pomáhal, pretože Fulla sa o žiaden prerod nesnažil, celú prvú polovicu 50. rokov sa nakoniec aj tak venoval ilustráciám Slovenských rozprávok.

<sup>64</sup> Najcenenejším žánrom v maliarstve bola práve tematická maľba v zmysle historickej kompozície, ktorá ale nemala v našom umení tradíciu, a preto bola viac než iné naviazaná na sovietske príklady. O to viac, že práve takéto príklady sovietskeho umenia sa v rámci medzinárodnej kultúrnej propagandy vyvážali a reprodukovali.

cializmu.<sup>65</sup> Prvá *Prebliadka* bola prvou bilanciou diel vytvorených podľa nových pravidiel v celoštátnom meradle a mala vo veľkolepom prehľade ukázať „doterajšie úspechy umelcov na ceste k umeniu potrebnému a zrozumiteľnému ľudu, umeniu národnému; umeniu, ktoré bude zobrazovať cestu nášho ľudu k šťastnej budúcnosti v socialistickej republike“.<sup>66</sup> Aj keď nespokojnosť s rýchlosťou procesu prechodu umelcov stále pretrvávala, výstavu predsa ocenil „súdrub Gottwald a všetok náš ľud“<sup>67</sup> ako nesporný úspech. Opäť sa hodnotila snaha a vážne úsilie zbaviť sa formalizmu a prekonať tzv. revolučnú formu.

Veľkolepo koncipované výstavy prinášali so sebou jeden paradox – keďže boli organizované z najvyšších miest (spočiatku samotnou prezidentskou kanceláriou), boli vlastne odsúdené na úspech. Vystavené diela sa ocitli v ambivalentnej situácii – boli posvätené vládou, tá ale s nimi nebola spokojná. V tomto zmysle na scéne panovala akási schizofrénia, typická pre vzťah kultúrnej politiky a kultúry. Vzniknutý rozpor sa často riešil dvojítm prístupom: výstava bola ako celok akceptovaná a pochválená a kritika išla po jednotlivých obrazoch alebo obrazových témach, pristavila sa aj pri „kladných“ aj pri „záporných“ príkladoch. Tie kladné ďalej slúžili ako nasledovaniahodné príklady a negatívne boli často rafinovane zmiernované – t.j. ospravedlňovali výtvarníkov.<sup>68</sup> Tiež poskytovali návody, niekedy doslova inštrukcie, ako na vec, napríklad „treba prebudovať od základu celé tvorivé zameranie, t.j. previesť ho od deštrukcie, výsmechu a rozbíjačských snáh zameraných proti buržoáznemu poriadku ku kladnému vzťahu k dnešnej skutočnosti“.<sup>69</sup> Práve vďaka tejto kritickej praxi boli súbory výstav chápané ako skupiny vzorov<sup>70</sup> a toto takpovediac „learning by doing“

bolo charakteristickou črtou nástupu socialistického realizmu.

Česká kritika nevelmi pozitívne hodnotila vystavené diela, výčitkami zahrnula aj tých, ktorí vystupovali ako úspešní (t.j. M. Medvecká, C. Belan, J. Kostka), ostatné práce ani nekomentovala. Medveckej dielu uznali iba pozitívnu snahu vytvoriť typ hrdinu, ale mala sa pokúsiť zachytiť „rýsy bojovníkov za industrializáciu Slovenska“, dokonca jej ako vzor ponúkli P. M. Bohúňa. K slovenskému umeniu sa pristupovalo a priori ako k menejcennému – vyplýva to z politických článkov, ktoré zápalisto nabádajú k opaku. Tento názor bol sčasti namieste, nástup socialistického realizmu bol u nás pozvoľnejší a rozpačitý. Veď až na pár kusov neboli u nás takmer žiadne „tvrdé“ diela, neexistuje ani len porovnateľný príklad k najväčkolepejšiemu dielu sorely obrazu „Vďakvzdanie českého a slovenského ľudu generalissimovi Stalinovi“ od Jana Čumpelíka.<sup>71</sup> Na výstave sa prezentovali predovšetkým výsledky z prvej úlohovej akcie, ktorá ešte na Slovensku nezačala, pravdepodobne z ekonomických dôvodov, no oficiálne bola prekážkou Novomeského politika, ktorá vraj podceňovala realistické umenie 19. storočia, a preto nedovoľovala slovenskej sorele rozvinúť sa. Katalóg k výstave uvádzal len zoznam diel, dlhý teoretický text bol publikovaný v časopise *Výtvarné umění*,<sup>72</sup> ktorý simuloval katalóg v dnešnom slova zmysle a k výstave vyšiel aj zborník diskusných príspevkov.<sup>73</sup> Z textov vyplýva, že situácia sa takmer nezmenila a výčitky boli stále tie isté: v krajinárstve, ku ktorému sa utiekalo stále viac výtvarníkov bolo namiesto požadovanej optimistickej krajiny „ještě příliš mnoho chmury a stesku“<sup>74</sup> alebo (napr. Belanovi) sa vyčítalo, že sa v diele namiesto

<sup>65</sup> O tejto udalosti vydala správu ČTK, 22. mája 1951.

<sup>66</sup> Podľa organizačného poriadku. – *Za rozkvet č. výtvarného umění*. Konference. Praha 1951, s. 45.

<sup>67</sup> KÁRA, L. – ŠOLTA, V.: K některým otázkám našeho současného umění. In: *Výtvarné umění*, 2, 1951-1952, s. 232-241.

<sup>68</sup> Ku cti výtvarným kritikom slúži, že takmer nikdy neodcuďovali bývalých kolegov a „moderných spoluvojovníkov“, prejavy hyenizmu boli skôr časté z radov rýchlo-kariéristov a bývalých kolegov – neúspešnejších maliarov.

<sup>69</sup> KÁRA – ŠOLTA 1951-1952, c. d. (v pozn. 67), s. 232-241.

<sup>70</sup> „Často byla kladena otázka, je-li výstava v Jízdárně výstavou vzorů. Zjistěte ne, ale pomáhá {...}“ – Ibidem.

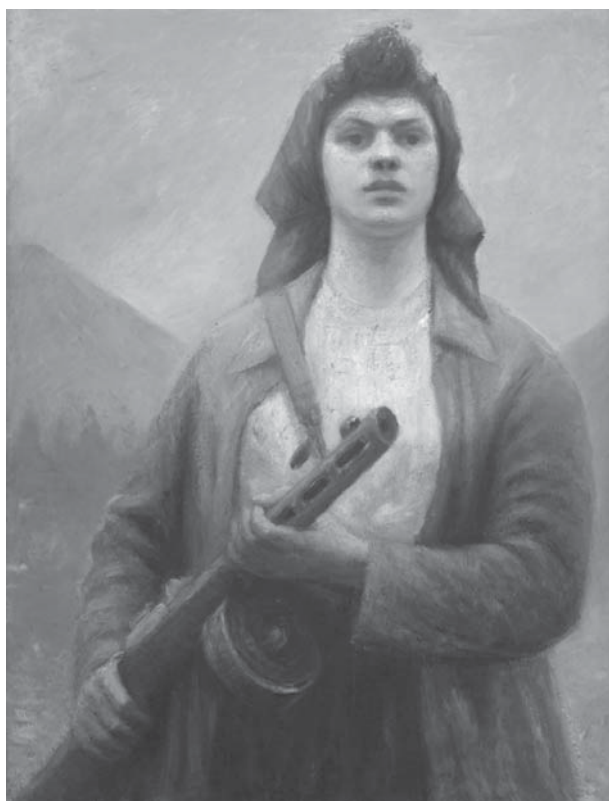
<sup>71</sup> Jan Čumpelík, Alena Čemáková, Jaromír Sochoř: „Děkuvzdání čs. lidu generalissimu J. V. Stalinovi“, 1951 – 1952, tempera na plátne, 870 × 800 cm (dnes nezvestné). Tento kolektív z Armádneho výtvarného štúdia vystupoval aj pod menom Č.S.Č. Dielo vzniklo podľa ruského diela „Velikému Stalinovi – sláva“ (Kugačov, Nečitelja, Cypljakov).

<sup>72</sup> KÁRA – ŠOLTA 1951-1952, c. d. (v pozn. 67), s. 232-241.

<sup>73</sup> *Za rozkvet č. výtvarného umění*. Konference. Praha 1951.

<sup>74</sup> KÁRA – ŠOLTA 1951-1952, c. d. (v pozn. 67), s. 235.





5. Ján Mudroch: *Partizánka na strážii pod Rozsutcom, O 1617, 1954*. Olej na plátne, 86 × 66 cm. Majetok: Slovenská národná galéria. Foto: Fotoarchív SNG.

revolučnej romantiky prejavil rys pasívneho romantizmu. Dobová kritika bola priam posadnutá „tematickou“ maľbou, neustále brojila za jej obrodu a rozvoj (venovať sa jej bola najľahšia cesta ako urobiť kariéru). Tematická maľba, ktorá vyrábala idealizovanú históriu a prítomnosť, sa na tento účel hodila ešte viac než fotografie, pretože okrem toho, že zachytila potrebnú tému tak, ako to bolo žiaduce, pridala jej zdanie oprávnenosti a patinu. Na záver každej kritiky bolo ohodnotené úsilie o vymetenie formalizmu a pochvala, že skutočne formalistické diela sa už na prehliadkach nenachádzajú.

O dva roky neskôr bola zorganizovaná *II. Prebliadka československého výtvarného umenia 1951 – 1953*

(1953). Výstava bola 15. mája slávnostne otvorená za prítomnosti prezidenta Antonína Zápotockého, námestníka predsedu vlády Zdeňka Nejedlého a ministra informácií a osvety Václava Kopeckého. Neskôr sa periodicita výstav narušila a zorganizovali sa už iba dve pokračovania *III. Prebliadka...* (1955) a *IV. Prebliadka...* (1959). Napriek rovnako veľkolepej koncepcii a množstvu vystavených exponátov boli to prvé dve, ktoré formovali tvár kultúrnej politiky. Tretia *Prebliadka* odrážala rozpaky nad zmenami v definícii socialistického realizmu a štvrtá potvrdzovala zmenenú situáciu.

Porota výstav bola priamo zodpovedná Klementovi Gottwaldovi, takže jeho smrť oddialila otvorenie výstavy. Záštitu nad ňou plynulo prešla do kompetencie prezidenta A. Zápotockého, akoby bol patronát nad umením jedným z odznakov moci. Samotná organizácia podujatia už prešla do kompetencie Zväzu československých výtvarných umelcov a majoritné zastúpenie členov Zväzu určovalo konečné zloženie expozície. V porote, ktorá mala tridsaťosem členov, bolo zastúpených šesť slovenských reprezentantov (M. Benka, B. Hoffstädter, J. Kostka, D. Milly, R. Pribiš a M. Városov). Na druhú *Prebliadku* prednostne vybrala diela z úlohových akcií, akcie *Poultaví*, akcie *Stavby socializmu* a iných štátom dotovaných akcií.

Aj táto *Prebliadka* dostala veľkorysý priestor v časopisoch a k dielam sa vyjadrovali poprední kritici. Aj tentoraz vynikla M. Medvecká s dielami „Odovzdávanie kontingentu na hornej Orave“ (1951) a „Deti mieru“ (1952), ktoré boli v súvislosti s triptychom „Oravská priehrada“ vnímané ako pozitívny vývoj. Úspech „Kontingentu“ však nebol v zvládnutí realistickkej maľby, napriek tomu, že údajne „*celé dielo dýcha sviežim optimizmom*“, <sup>75</sup> bola to téma, čomu sa dostalo oslavy. Autorka zobrazila jedno z desivých období nástupu socialistického poľnohospodárstva, ktoré súviselo so zakladaním družstiev a na Slovensku patrilo k politicky najpálčivejším – odovzdávanie predpísaných potravinových „prebytkov“ štátu. Medvecká spravila presne to, čo sa vyžadovalo – „na slávu večnú“ zobrazila dejinný úsek tak, ako mal prebiehať, ako si strana želala, aby prebiehal, a ako sa naň malo spomínať. Práve preto bolo toto dielo u politikov také

<sup>75</sup> S tvrdením, že zvolená tmená farebná stupnica a rozptýlené svetlo zodpovedajú optimistickým pocitom by sa zrejme dalo úspešne polemizovať. Podľa KEMÉNY, A.: *Námetové okeruby*

*socialistickej epochy v slovenskom výtvarnom umení*. Nepublikovaná diplomová práca. Katedra dejín umenia a muzikológie FiF UK. Bratislava 1979, s. 20.

populárne a preto je „Kontingent“ v našom kontexte dielom sorely par excellence.<sup>76</sup> V tomto zmysle autorka koncipovala aj ďalšie slávne dielo „Deti mieru“ (1952). Výjav je v porovnaní s „Kontingentom“ podaný živšie, s presvedčivejším svetlom a rozohraným pohybom.<sup>77</sup> Cenilo sa „ako ukážka starostlivého pozorovania skutočnosti a vhlbenia sa do psychológie mládeže vyobrazenými v odvážnej kompozícii“.<sup>78</sup> Hodnotenie je obrazom propagandy, pretože výjav nemá so skutočnosťou nič spoločné, aj keď Medveckej deti sedeli modelom a krajina za nimi je výsekom z konkrétnej oravskej prírody. Je ťažké predstaviť si, aby sa začiatkom 50. rokov nedelne vyobliekané oravské deti chodili hrať pod les s bábkovým divadlom. Tu sa Medveckej podarilo vystihnúť tú požadovanú rovnováhu medzi do očí bijúcim nezmyslom výjavu a jeho realistickým pôsobením. „Deti mieru“ sú totiž, ako to dokladá aj názov, alegóriou, ale alegóriou, ktorá je podávaná ako skutočnosť a od diváka požaduje, aby bola takto vnímaná. Ako za všetky diela, aj za toto bola maliarka okrem chvály karhaná – výčitka smerovala k málo prepracovanému spojeniu medzi výjavom a pozadím. O popularite takto koncipovaného diela svedčia aj iné, podobné práce, napríklad oceňovaný „Mičurinský krúžok“ (1952) od E. Spannerovej, „Karlínski pionieri píšú prezidentovi Gottwaldovi“ od R. Dvořákovej, „V Sokoloch budúcnosti“ od O. Oplta.

Napriek úspechom a chvále kritici výtvarníkom vyčítali nejednotnosť socialistického obsahu a realistickému formu a nedostatky vo figurálnej maľbe. Figurálne maliarstvo bolo doslova úzkym profilom, preto dostalo konkrétnu ideologickú podporu,<sup>79</sup> ktorá sa odrazila aj vo vyššom finančnom ohodnocovaní. Pozitívne bolo zhodnotených azda len krajinárstvo a v rámci neho, už tradične, obraz „Liptovské hole“ (1950, 1952) od Bedricha Hoffstädtera.<sup>80</sup> Výstavu zhodnotil aj Zväz československých výtvarných umelcov na



6. Ladislav Čemický: *Hra s bublinou*, O 4756, 1953, olej na plátne, 124 × 98 cm. Majetok: Slovenská národná galéria. Foto: Fotoarchív SNG.

svojom zasadnutí 27. júna 1953, kde obšírny referát predniesol Antonín Pelc a výbor vo svojom vyhlásení všetkým členom zdôraznil, že podceňovanie ideologického úseku práce by prakticky znamenalo posilnenie idealistickej buržoáznej ideológie.<sup>81</sup> Táto formulácia už bola viac než len varovanie, bola to vyhrážka.

<sup>76</sup> A práve preto ho na Orave neprijali dobre, pre toto klamstvo, ktoré bolo v Prahe a v Bratislave oslávené – „v čase vzniku diela sa na umelkyňu mnohí krajanovia na Orave hneváli, pretože v skutočnosti kontingenty neodovzdávali s tým úsmevom, ktorý ona predvídala – ale po čase, keď družstevné hnutie zapustilo hlboké korene, priblížili sa k jej vtedajšiemu chápaniu, a toto sa volá budúcnostný aspekt“. – Ibidem.

<sup>77</sup> VÁROSS, M.: Maliarstvo a grafika na VÚ 1951. In: *Kultúrny život*, 7, 1952, č. 1, s. 5-6.

<sup>78</sup> VÁROSS, M.: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava 1953, s. 48.

<sup>79</sup> Resoluce ze zasedání výboru ÚVČSVU dne 27. června 1953. In: *Výtvarná práce*, 3, 1953, č. 19, s. 2.

<sup>80</sup> Pre autora sa dielo stalo osudným, keď ho viezol z Demänovej na celoslovenskú výstavu havaroval a tragicky zahynul.

<sup>81</sup> Resoluce ze zasedání výboru ÚVČSVU dne 27. června 1953. In: *Výtvarná práce*, 3, 1953, č. 19, s. 2.

Zostava diel na III. *Prehliadke československého výtvarného umenia* (1955) už odrážala rozpaky, v akých sa výtvarná scéna ocitla. Napriek tomu sa na výstavu zozbieralo okolo osemsto prác, ktorých jadrom boli diela vybrané z tematických súťaží (napríklad z celoslovenskej súťaže k desiatemu výročiu Slovenského národného povstania, zo súťaže na diela s poľnohospodárskou tematikou a zo súťaže k 10. výročiu oslobodenia republiky). Úvodný text v katalógu ešte neodrážal stav, do ktorého sa umenie dostalo. Podpora bola opäť vyslovená tematickej maľbe, chválili sa úspechy, riešili problémy mladých (ich diela vraj boli príliš šedivé) – úvod v katalógu je nič nehovoriaci až nudný, práve tento nedostatok nadšenia je presvedčivým indikátorom zmeny. Zväz preto k výstave usporiadal sústredenie, výsledkom ktorého bol zborník štúdií.<sup>82</sup> Potreba zaujať stanovisko bola umocnená aj priemerným materiálom vystaveným na výstave, mnohé diela „nestihli“ zmenu zaregistrovať, preto sa výber robil akoby na dve strany. Dokonca porota už nevyslala svojich zástupcov vybrať diela do ateliérov výtvarníkov staršej generácie, snaha podávať „socialistické“ výkony poľavila.

Z hľadiska slovenskej účasti táto prehliadka patrila k tým úspešnejším, a to napriek tomu, že časť materiálu zostala na výstave v Slovenskej národnej galérii (konala sa pri príležitosti otvorenia adaptovanej budovy). Ocenené boli napríklad Hložníkové grafiky a niektoré z nových Medveckej prác a Belanova „Posledná zima“ (1955), ktorá sa stala klasikou.

Posledná, IV. *Prehliadka československého výtvarného umenia* (1959) bola zorganizovaná po takmer päťročnej prestávke, takže už nepatrí do výpočtu výstav ovplyvňujúcich umenie sorely, napriek tomu sa pri nej v krátkosti pristavíme. Prestávku spôsobila situácia v kultúrnej politike a opätovné zmeny kurzu. V katalógu sa už spomínajú hraničné zjazdy a text je opäť skôr odražité a nie veľmi konkrétny a koncepcia výstavy, skôr než by bola vykročením na novú cestu, odrážala rozpaky. Výrečný je skôr zoznam vystavujúcich – vystavovali už „všetci“, napríklad J. Zrzavý, E. Fulla, M. A. Bazovský. Potrebu zmeny však odrá-

žala návštevnosť, napriek nejednoznačnej koncepcii mala práve táto výstava najvyššiu návštevnosť.<sup>83</sup>

Udalosťou „sezóny“ a bodkou za veľkolepými výstavnými projektmi päťdesiatych rokov bola výstava *Desať rokov československej ľudovodemokratickej republiky vo výtvarnom umení 1945 – 1955* (1955), ktorá sa konala v Prahe. Monumentálna výstava zahŕňala vyše dva a pol tisíc položiek katalógu, ktoré boli umiestnené do piatich veľkých galerijných priestorov. Výstavu spolu s Ministerstvom kultúry, Národnou galériou a Ústredným zväzom československých umelcov usporiadalo aj Ministerstvo národnej obrany (!?). Jej koncepcia už odrážala prechod k novým východiskám a požiadavky na výtvarníkov sa zmenili. Ohraňovanie vystaveného materiálu rokmi 1945 – 1955 naznačuje opätovnú ambíciu pomenovať „našu súčasnosť“, definovať ju a časovo ohraňovať (analogicky k situácii po roku 1948). Václav Formánek v úvodnom texte v katalógu označil celý úsek od oslobodenia za obdobie, „v ktorom sa umenie rozvíja v úplne nových životných podmienkach“.<sup>84</sup> Tak sa dejiny novej „socialistickej“ súčasnosti počítali už od vojny, a nanovo sa definovalo, čo a kto sú súčasťou „našej tradície“. Katalógové texty sa už klasicky delili podľa výtvarných druhov, slovenské umenie bolo spracované samostatne. Nášho materiálu sa dotýkal aj text Jiřího Kotalíka o dekoratívnom maliarstve, ktoré sa stále veľmi oceňovalo, veď v súčinnosti s novou architektúrou sa práve monumentálne maliarstvo a sochárstvo najviac podieľalo na tvorbe životného štýlu.

V katalógu je publikovaný pomerne hutný a obsiahly text o slovenskom umení od Karola Vaculíka. Vtedajší riaditeľ Slovenskej národnej galérie nezvykol písať dlhé texty, preto možno usudzovať, že sa chopil šance, ktorú mu výstava poskytla a „poopravil“ dejiny súčasného umenia. Snaha rozšíriť hranice socialistického umenia bola typickou črtou Vaculíkovej spisby o súčasnom umení počas celých päťdesiatych rokov. V texte ospravedľňuje a vysvetľuje povojnovú „individualistickú, subjektivistickú, na formálne riešenia zameranú“ tvorbu výtvarníkov. Za určujúcu udalosť považoval Zjazd výtvarníkov a architektov (1949),

<sup>82</sup> Boli zverejnené v dvoch číslach časopisu *Výtvarné umění*, 5, 1955, č. 5, 6.

<sup>83</sup> Prvá mala 59 453 návštevníkov, druhá 28 444, tretia 39 271 a štvrtá, ktorá trvala iba dva mesiace (ostatné 4-5), v Jazdiarni (42 185) a v Mánese (33 684).

<sup>84</sup> FORMÁNEK, V.: Deset let čs. výtvarného umění. In: *10 let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění 1945 – 1955*. [Kat. výst.] Praha 1956, s. 5.

ktorým sa začalo tvrdé obdobie nástupu socialistického realizmu, to odsúdil ako krátky úsek, ktorý skončil „obratom“ po II. celoštátnej konferencii (1952). Toto obdobie vníma ako závoz, do ktorého sa slovenské umenie dostalo a „*podľahlo vulgarizátorským heslám a metódam, podväzujúcim tvorivé snaženie nadaných umeleckých individualít ba poskytujúci naopak neobmedzené možnosti uplatňovania sa priemerným, profesionálne nepripraveným zjavom, ktorí sa zamierovali výlučne a okázalo na obsah*“.<sup>85</sup> Tiež kritizoval znevažujúci postoj k starším výtvarníkom, ako boli napríklad G. Mallý, M. Benka, J. Alexy, M. A. Bazovský, L. Fulla, C. Majerník, ktorí boli vulgarizátormi zatlačovaní do pozadia. K. Vaculík patril k tým, ktorí sa ihneď chopili prvých rehabilitácií<sup>86</sup> a do ich zoznamu nenápadne pridal aj ďalšie mená (napríklad M. A. Bazovského). Zrejme pod vplyvom záverov z jednotlivých zjazdov pomenoval nové „*široké, všestranné chápanie metódy socialistického realizmu, ktoré umožňuje uplatniť sa umelcom najrozličnejších osobných poňatí a výtvarných záľub, stáva sa oporou nielen starším umelcom s dávnejšou realistickou minulosťou, prehlbujúcim svoj názor vo zmysle socialistického pohľadu na dnešnú skutočnosť, ale obrodne pôsobí aj na umelcov individualistického, artistného zamerania, ba aj na vyslovených vyznavačov formalizmu, ktorých takýto nedogmatický prístup k tvorivým otázkam vedie k realistickejšiemu a socialistickému chápaniu metódy a úlohy umelca*“.<sup>87</sup> Viac než texty v katalógu svedčí o novom vnímaní umenia zoznam vystavených diel. Napríklad zaradenie až šiestich prác M. A. Bazovského z rokov 1948 – 1953, v ktorých sa autor zjavne o socialistický realizmus ani nepokúšal. Novinkou bolo aj zaradenie L. Fullu, ktorému sa dostalo aj zdržanlivej pochvaly, a to okrem malieb z konca štyridsiatych rokov vystavil aj dva gobelíny „Rysavá jalovica“ (1947) a „Madona“ (1949), téma druhého z nich by bola pred tromi rokmi na veľkej výstave nemysliteľná a aj v tomto roku bolo odvahou ho vystaviť. Progresívnym bola aj výber prác od G. Mallého a dovtedy zaznávaného C. Majerníka.

<sup>85</sup> VACULÍK, K.: Slovenské výtvarné umenie. In: Ibidem.

<sup>86</sup> Paradoxne, prvé rehabilitácie prišli v nešťastnom roku 1952 ako dôsledok záverov II. celoštátnej konferencii ZČSVU, rehabilitácia sa týkala už zaslúžilých umelcov – Gustáva Mallého a Martina Benku, v Čechách Václava Špálu, Rudolfa Kremličku.

<sup>87</sup> VACULÍK 1956, c. d. (v pozn. 85).

Vo vystavených prácach a publikovaných textoch bola badateľná zmena. Situácia sa začala pomaly meniť, veľkolepé prehliadky sa usporadúvali sporadickejšie a preferovali sa na nich iné diela než dovtedy. Niektorí autori postupne prestali vystavovať, iní sa do siení vrátili. Možno povedať, že práve výstava *Desať rokov...* uzatvára veľkú éru prehliadok umenia sorely, a jej koncepcia je v mnohom podobná koncepcii prvej výstavy – opäť prepisuje dejiny a preberá autorov. Poslednou bodkou v tomto zmysle je už slovenská výstava *Sociálny zápas a revolučné tradície nášho ľudu* (Slovenská národná galéria, 1957). Aj keď je táto výstava koncentrovaná na slovenský materiál v jej koncepcii badať paralelu s výstavou *Československý ľud...*, čo len podčiarkuje duplicita vystavených diel.<sup>88</sup> Výstava už bola prehliadkou slovenského moderného a súčasného umenia, jej autori sa koncentrovali nielen na diela so vzťahom k robotníckej triede, ale aj na diela venované národným témam a predstavili nový, poopravený názor na vlastné dejiny. Do popredia sa dostala sociálna tematika (pod ktorú sa skrylo kadečo od Kolomana Sokola až po dedinské výjavy Miloša A. Bazovského), a tak to bola nakoniec predsa len téma, ktorá zachránila „buržoázne“ umenie pre socialistický realizmus. Na túto koncepciu potom nadviazalo celoštátne podujatie *Umenie bojujúce* (1959), ktoré už do tohto výpočtu nepatrí.

Okrem celoštátnych prehliadok sa na výslednej výstavnej skladbe podieľala aj celá séria celoslovenských prehliadok, ktorých tradícia začala v roku 1948. Pre formovanie umenia sorely sa prelomovou stala *IV. Celoslovenská výstava umelcov* (1949). Vystavené práce mali byť reakciou na I. zjazd slovenských výtvarníkov a teoretikov,<sup>89</sup> na ktorom sa z iniciatívy strany nastolila otázka ďalšej ideologickej orientácie nášho umenia. Výtvarníci sa tu, na popud L. Novomeského, zaviazali oboslať nadchádzajúcu celoslovenskú výstavu dielami v znamení prerodu, ktorý sa odohral v roku 1948, resp. v duchu socialistického rea-

<sup>88</sup> Napr. niektoré diela od B. Hoffstädtera, C. Majerníka, J. Mudrocha, J. Želibského.

<sup>89</sup> Konal sa 13. marca, predsedal mu L. Novomeský a O. Pavlík a na tomto zjazde si „*prevažná väčšina slovenských výtvarných umelcov po prvý raz uvedomila svoje predošlé postavenie, svoju dezorientovanosť a bezpáternosť v rámci buržoáznej kultúry, svoj odklon od ľudu a vôbec nesprávne pôsobenie v rámci spoločnosti, ktorá sa púšťala do výstavby socializmu*“ – VÁROSS 1953, c. d. (v pozn. 78), s. 13.

lizmu.<sup>90</sup> Výstavy sa zúčastnili takmer všetci výtvarníci s novými námetmi, tento nástup bol ešte nadšený a iniciatívny, nie vynútený. Kritiky na výstavu neboli pozitívne, väčšina akceptovala výstavu iba ako chvályhodný pokus.<sup>91</sup> Tento kritický postoj sa stane modelovým pre nadchádzajúce obdobie, kedy sa iba variovalo už povedané a vyčítalo sa vlastne dokola to isté. Preto v zmysle nástupu socialistického realizmu bola najvýznamnejšou, priam zakladajúcou VII. Celoslovenská výstava (1952).<sup>92</sup> Výstava bola o to dôležitejšia, že práve na nej sa predstavili výsledky prvej slovenskej úlohovej akcie, ktorá bola najväčšou výtvarnou spoločenskou objednávkou<sup>93</sup> v dejinách slovenského umenia. O jej význame a úspechu svedčí aj to, že bola jedinou, ktorej sa dostalo širokého priestoru na stránkach *Výtvarného umění*.<sup>94</sup> Tejto pozornosti sa výstave dostalo možno aj preto, že rok 1952 bol čiernym rokom pre slovenskú kultúru, veď aj úlohová akcia sa údajne mohla odohrať až teraz, keď bol „zradca“ L. Novomeský usvedčený, aj keď je pravdepodobnejšie, že na Slovensko prišiel rad neskôr z ekonomických dôvodov. Nová vláda ukázala verejne svoju druhú tvár, komunizmus už nebol všeobecne „pozitívny“ a ľudia sa začali báť. Pravdepodobne to bol dôvod masovej účasti, aj keď mnohé z vystavených diel doktrínu socialistického realizmu nenapĺňali, tu treba kolegom priznať, že kritika sa konkretizácii a hrubým súdom vyhla. Z celkového pre-

hľadu celoslovenských výstav<sup>95</sup> je možné vyvodit niekoľko záverov. Obsadenie výstav bolo vo veľkej miere vyrovnané, stabilné zloženie výtvarníkov však skôr než na ich ochotu spolupracovať poukazovalo na nevelkú výtvarnú scénu, pretože nízky počet diel na výstavách by spôsobil väčšie problémy než odchýlky od presadzovaných výtvarných noriem.

Posledným okruhom výstav, ktorému sa táto štúdia podrobne nebude venovať, boli tematické výstavy, ktoré sa strategicky viazali na vybranú aktuálnu spoločenskú tému (niekedy doslova problém). Téma sa stala ústredným bodom, okolo ktorého organizátori zhromaždili čo najširší výtvarný materiál, ktorým ju historicky kodifikovali a oslávili. K prvým patrí výstava *Československo-sovietske priateľstvo vo výtvarnom umení* (Praha, 1952), usporiadaná v rámci mesiaca sovietsko-československého priateľstva a k 35. výročiu októbrovej revolúcie.<sup>96</sup> Iným, špecifickým typom výstavného podujatia päťdesiatych rokov boli výstavy na „miestach činu“, ktoré vzdialene pripomínali plán monumentálnej propagandy. Boli to výstavy na miestach „veľkých stavieb socializmu“. Zámer bol jednoduchý na jednej strane ukázať duševnú prácu adekvátne manuálnej,<sup>97</sup> nezanedbateľný bol aj fakt, že umenie prišlo k svojmu tematickému zdroju a hlavnému divákovi. Divák sa stal zároveň majiteľom aj modelom, na vlastné oči sa zoznámil ako bola preložená kvalita socialistického života do reči umenia. Úspe-

<sup>90</sup> Na návrh L. Novomeského „sa (výtvarníci) zaväzujú, že svoju budúcu celoslovenskú výstavu vyplnia dielami, zobrazujúcimi podobu a mysl našej cesty k socializmu“. – Rezolúcia slovenských výtvarníkov. In: *Kultúrny život*, 4, 1949, č. 6, s. 7.

<sup>91</sup> Napríklad M. Városov kritiku výstavy uzavrel slovami, že „je prvým pozoruhodným kolektívnym pokusom vyrovnat sa umelecky so súčasným dianím [...] dnes môžeme hodnotiť iba snabu, a to i len snabu, ktorá vyplývala nie z formalistického, ale z ideového pochopenia zásad soc. realizmu“. – mv: K IV. Celoslovenskej výstave. In: *Kultúrny život*, 4, 1949, č. 23, s.7.

<sup>92</sup> Pripravila ju Slovenská sekcia ÚSČSVU v rámci mesiaca československo-sovietskeho priateľstva a po premiére v Bratislave bola reprízovaná v Banskej Bystrici a Košiciach a vyšiel k nej katalóg – VÁROSS, M.: Úvod. In: *VII. celoslovenská výstava*. [Kat. výst.] Bratislava 1952.

<sup>93</sup> O masovosti akcie svedčí aj počet zapojených výtvarníkov do úlohovej akcie, štát si objednal diela od 70 maliarov a 2 sochárov, vrátane týchto úlohovíek bolo pre výstavu zhromaždených takmer 500 diel.

<sup>94</sup> VÁROSS, M.: VII. Celoslovenská výstava. In: *Výtvarné umění*, 3, 1953, s. 181-194. Materiálu prezentovanému na výstave bola venovaná aj publikácia VÁROSS, M.: *Slovenská výtvarná prítomnosť*. Bratislava 1953.

<sup>95</sup> Prvá celoslovenská výstava sa odohrala ešte v roku 1946 a posledná v roku 1959.

<sup>96</sup> Organizátori si stanovili za cieľ zhromaždiť tie diela, ktoré vyjadrujú vrelé city (vdáku a lásku) k Sovietskemu zväzu, „ktorými rok od roku košatí strom vernej družby“. – Velké svědectví lásky a díků. In: *Výtvarná práce*, 1, 1952, č. 3-4, s. 1.

<sup>97</sup> Napríklad „nezačal jsem dělat hned, mluvil jsem se soudruhy o jejich práci [...], ale o té své jsem je musel teprve přesvědčit. Dělal jsem někdy i dvě směny bez přerušení, začínal jsem ráno stejně [...] byl jsem jedním z nich.“ – HRUŠKA, J.: Posluchači Akademie výtvarních umění o své práci v závodech. In: *Výtvarné umění*, 1, 1950, s. 48.

chy výtvarníkov medzi pracujúcimi boli založené viac na „jarmočnom efekte“ než ako dôsledok osvetovej činnosti – pretože tí oceňovali len také diela, na ktorých sa spoznávali. K takým patrilo napríklad výstavné podujatie *Výtvarní umelci na stavbách socializmu* (Praha, 1952) alebo slovenský príspevok *Trat družby vo výtvarnom diele* (Košice, 1953), ku ktorej sa viazal niekoľkomesačný pobyt dvadsaťdva výtvarníkov na stavbe a vystavilo sa stoosemnásť tematických malieb. Podobne štruktúrovaná bola súťaž a výstava s poľnohospodárskou tematikou, na ktorú Povereníctvo informácií a osvetu, Povereníctvo školstva, vedy a umenia a družstvo Tvar zadali objednávky na obrazy z rôznych odvetví výroby, priemyselných a iných objektov.

Asi najrozsiahlejšou pôvodne slovenskou tematickou výstavou bolo podujatie *Slovenské národné povstanie vo výtvarnej tvorbe 1944 – 1954* (1954), venované 10. výročiu SNP. Bola to vlastne jediná veľkolepá tematická výstava organizovaná slovenskou sekciou zväzu a zároveň jedna z posledných so realistických výstav (ak nie posledná) vôbec. Jej význam podtrhuje aj následná reinkalácia v Prahe a Brne. V mnohom bola od ostatných tematických výstav odlišná, v prvom rade bola koncipovaná retrospektívne a závažnosť témy, ktorú spracúvala akoby posvätila výber aj *formalistických* diel. Kurátori pracovali s materiálom, ktorý vznikol už počas vojny (rôzne plagáty, nástenky, agitky). So zmenou roku 1948 sa vyrovnali pomerne ľahko, cenila sa téma a forma sa skomentovala ako prekonaná, keď „buržoázne, úpadkové a protiľudové umenie bolo odsúdené stratit sa v prepahlisku dejín“, <sup>98</sup> napriek tomu sa v retrospektívnej časti (1945 – 1953) objavili aj niekoľkí „zabudnutí“ autori, ako napríklad C. Majerník. Výstava k výročiu Povstania spolu s *VII. Celoslovenskou výstavou* patrili k najúspešnejším a najtypickejším výstavám sorely na Slovensku a prvá z nich sa dokonca pokladala za prelomovú. Napriek rozdielom v oboch koncepciách sa na podujatiach vystavovali diela vytvorené na štátnu objednávku: *VII. Celoslovenská výstava* bola prehliadkou diel z úlohovej akcie a na výstave k výročiu Povstania sa prezentovali diela vytvorené v rámci rovnomennej tematickej súťaže. Téma SNP však bola výtvarníkom bližšia než nejasné pozadie úlohovej akcie a mnohým prechod



7. Maximilián Schurmann: *Klement Gottwald*, O 5760, 1953, olej na preglejke, 220 × 120 cm. Majetok: Slovenská národná galéria. Foto: Fotoarchív SNG.

k novej doktríne uľahčila. Povstanie sa pod vplyvom propagandy postupne mýtizovalo a táto téma bola stále na pretrase. Priam jeho glorifikácia, ku ktorej sa pridali efektne kulisy a štafáž a ešte stále pozitívny imidž sa stali tou „barlou“, ktorá mnohým pomohla na „brehy“ socialistického realizmu. M. Városov do slova konštatoval, „že naše výtvarné umenie sa touto cestou našlo“, <sup>99</sup> aj keď sa vnímalo negatívne, že sujetové kompozície väčšina umelcov pochopila tragicky výber z tejto výstavy neskôr úspešne reprezentoval Slovensko na *III. Prebliadke* v Jazdiarni.

Okrem výstav, ktorým sa venuje táto štúdia, sa v Československu usporiadalo aj niekoľko prehliadok umenia zo spriatelených krajín, napríklad *Súčasná umenie Maďarska* (1953), *čínske* (1955), *indické* (1956), *mexické* (1956) umenie, ktoré manifestovali

<sup>98</sup> *Slovenské národné povstanie vo výtvarnom umení*. [Kat. výst.] Bratislava 1955.

<sup>99</sup> VÁROSS, M.: Úspech slovenského výtvarného umenia. In: *Kultúrny život*, 9, 1954, č. 38, s. 1, 10.

spoločný postup na ceste k socialistickému realizmu a informovali tak o snahách jednotlivých krajín zapáčiť sa vzoru. Taktiež sa dali sledovať nuansy a špecifická jednotlivých interpretácií téz socialistického realizmu.<sup>100</sup>

Ambície kultúrnej politiky po roku 1948 sa asi najvýraznejšie presadili v stratégiách veľkých výstav. Keďže na Slovensku sa národná galéria a krajské galérie ešte len budovali a samostatné výstavy sa prestali na čas organizovať, celoslovenské a celoštátne výtvarné prehliadky pokrývali celú produkciu súdobého umenia. Fungovali ako akýsi „tester“, ktorý na konkrétnych príkladoch vysvetľoval a rozdeľoval na „dobré“ a „zlé“ umenie.

Aj v súvislosti s agendou výstav vstúpila soľera do nášho vývoja skôr retardačne ani nie tak z formálneho hľadiska, ako skôr z hľadiska dlhodobého vplyvu na komunitu. Slovenské umenie stratilo mnoho zo svojej emancipovanosti – akoby stratilo dych. Jeho náhly rozvoj a podporu poznačili negatívne spoločenské javy, ktoré pripravili pôdu pre priemerné umelecké zjavy a rozhodnutia v prospech tzv. menšieho zla. Podobne alibisticky sa odohralo aj odsúdenie soľery, napríklad dovtedy angažovaný Ľudovít Kudlák

v druhej polovici 50. rokov všetko zavrhol doslova so slovami, že sme sa „opičili po Rusoch“.<sup>101</sup>

Situácia v 50. rokoch bola mnohokrát adekvátna Novomeského výroku – „*pribíjali sme klince zlatými bodinkami*“, napriek tomu sa počas tohto obdobia na Slovensku položil základ mnohých vrcholných kultúrnych inštitúcií (napríklad Slovenskej národnej galérie, Vysokej školy výtvarných umení), rozprúdil sa výtvarný život a vytvorili sa viac i menej kvalitné diela, ktoré všetky rozpory svojej doby odzrkadlili. Preto by nás nemalo zarazit' vyznanie jedného z protagonistov vtedajšieho kultúrneho života Štefana Bednára, ktorý v roku 1969 povedal: „{...} som rád, že som mohol žiť v tejto dobe a prežiť všetko, čo so sebou priniesla. Nič neľutujem, ani sa za nič nehanbím. Keby som sa mohol vrátiť späť, chcel by som život prežiť tak, ako som ho prežíval doteraz.“<sup>102</sup> A nemalo by nás zarazit' ani to, ako toto obdobie zhodnotil Karol Vaculík: „{...} bola to zvláštna doba. Doba vzájomného podozrievania, tragického drásania citlivých rán a bolestí. Doba čestných omylov, ale i nečestného zatlačovania všetkého tvorivého a vývoja schopného do pozadia, ba dokonca – obrazne povedané – mimo zákon. Aj doba nástupu netvorivých, neumeleckých síl obratne sa priživujúcich na konjunktúre.“<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Na povrch vyšli niektoré priam čarovné skutočnosti, napr. v Číne zobrazovali Stalina so šikmými očami.

<sup>101</sup> KUDLÁK, Ľ.: O svojom ideovom a formovom vývine. In: *Výtvarný život*, 1, 1956, č. 3-4, s. 109-112. Jeho vyhlásenie bolo do značnej miery alibistické, pretože po Rusoch sa „opičil“ predovšetkým on sám.

<sup>102</sup> Z rozhovoru so Štefanom Bednárom. In: *Ľud*, 15. 5. 1969.

<sup>103</sup> VACULÍK, K.: *Miloš Alexander Bazovský*. Bratislava 1967, s. 80. Tento citát spomína aj J. Fuchs v rozhovore s M. A. Bazovským a tvrdia, že ho K. Vaculík musel vypustiť z prvej monografie M. A. Bazovského. Podľa FUCHS, J.: K rehabilitácii nerehabilitovateľného alebo M. A. Bazovský v období kultu. In: *Kultúrna tvorba*, 6, 1968, č. 33, s. 7-8.

## Strategies of Major Exhibitions and Their Impact on Forming of the Art of “Sorela”

### Summary

The submitted text is focused on the research of the visual art of the early Socialistic realism – in the fifties of the 20<sup>th</sup> century – which is also called *socrealism*, *socreal*, *sorela*, at the time when art was dictated, monitored and financed by the new political *équipe*. After the February of the 1948 Czechoslovak cultural policy was based on the so-called Stalin-Zhdan doctrine in the way it had been practiced in the Soviet Russia since the middle of the thirties of the 20<sup>th</sup> century.

Cultural issues and thus also visual art are connected with the political situation therefore the selected period is closely related to events of political life. There is the 1948 February milestone on one hand when the doctrine started to be asserted in the newly formed cultural policy and gradually in specific works of art. On the other hand the period of *sorela* is closed by the events emanating from Stalin's death (1953). Its impact had not been applied nor confirmed in Czechoslovak meetings of the Communist party until 1956, it was the time when the Stalinist phase of the Socialism finished – personality cult was “discovered”, the Association of visual artists approved more liberal statute and the Socialist art absorbed modernism into its “definitions”.

Due to the above mentioned link with the cultural policy the introduction chapters of my work are dedicated to implementation of modernism and its wider relations in which it was taking form. The preview is focused in detail on determining the period and cultural-political situation, growth and spreading of the new doctrine. In the following part I study how was the art program formulated and “translated” into the definitions and instructions, and which ambitions could have been attributed to the new power. Tight union of art with the new cultural policy provides the ground for close study of visual art of the fifties of the 20<sup>th</sup> century from two angles: 1. on one hand it follows the process of institutionalizing of *sorela* art, 2. on the other hand it follows the set of

specific visual art pieces which were created at that period according to more or less pronounced “instructions”. The work examines official frameworks – strategies of the big exhibitions in which visual art existed. The strategies of big exhibitions tackled contemporary priorities and ambitions probably in the most sensitive way.

In conclusion I tried to find the answer to the most frequent question concerning *sorela*: that is, how far was it Russian implantation imported in together with liberation and to what degree was it a consequence of post-war culture. It is the aspect of interrupted “*progressive sorela*” because of what is the Socialist realism widely criticised. The doctrine of *sorela* was in the sense of “proletarian internationalism” implanted in the country. However, the most intensely implanted was the requirement of the pro-Soviet i.e. Stalinist course of the Socialist realism (most of the people from the cultural sphere supported his own version), application of the doctrine was influenced by the local factors. In connection with the national *sorela* it can be literally said that there was such a thing as Slovak variant as it really was a variation of the enforced model. Slovak *sorela* existed in permanent triumvirate where following elements competed: development of national visual art till that date, individual understanding of *sorela*'s image and a Soviet model. The categorizing of the visual art material was done depending on prevailing tendency. As a result there were not only pro-Soviet art pieces but also attempts to have own way, inputs of co-called formalists, which took place on the background of the national developments and on the base of local environment and traditions. It is important to stress here that there is one fundamental difference which is sometimes neglected: *sorela* (meaning socialist realism of the Stalinist type) presented a completely different problem in former Czechoslovakia than the Stalinist socialist realism in Russia. The reason for that was its formation – there were different motives for



its formation, different conditions and it was created in a completely different time. Development of the socialist realism was irregular and unique, also thanks to the “reform” of the year 1952 and on this very

basis it can be understood as something independent even though influenced by foreign ideology.

*English by A. Kusá*

## Jan Białostocki, Goya's "Third of May", and the Aporias of Research on the Genetic Relations of Paintings<sup>1</sup>

Stanisław CZEKALSKI

In art history, the early 1960s promoted the ideas of artistic influence and inter pictorial relations to the status of the main object of research. The axiom of the historical continuity of art, i.e. deep rootedness of every work of art in the artistic tradition, has been fundamental for the discipline since Giorgio Vasari, later supported by the classics of the history of styles, such as Alois Riegl and Heinrich Wölfflin. More recently, it has been reacknowledged and reinterpreted in the studies of Ernst H. Gombrich and George Kubler, who liberated it from dubious historico-philosophical assumptions about the determination of the forms of art by the transindividual *Zeitgeist* or national spirit, and explained in a much more rational manner. There have been attempts to grasp the influence of earlier works of art on later ones in terms of such exact sciences as biology, genetics, psychology, and cybernetics. The genetic relationship of given works to their antecedents has been explained by the pragmatics of the process of creation, which views art as an ability to solve specific problems and perform tasks. Both in Kubler's and in Gombrich's opinion, a work of art must be approached as an artist's solution of some problem; both the problem itself and clues how to deal with it can be found in the works of the artist's predecessors. Thus, tradition turns out to be a repertory of available means which are an inescapable starting point on a way to find new and better solutions. The results of such search cannot reach too far beyond the already known schemas since, just like language, works of art have a communicative function. In order for a given art-

work to be communicative, it must refer to an already existing artistic code.

An approach to art history as a history of artistic problems and their subsequent solutions was proposed by Kubler in his book, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, of 1962. He viewed the work of art as a set of genetic features each of which corresponded to a certain task consciously taken up and solved by the artist. Every solution has been a response to a preceding one, and at the same time a vehicle of a stimulus to try again later. Kubler's approach implies that the general task of art history is to arrange individual works into "series of forms" which played the role of channels transmitting genes from the earlier works to later ones. The goal of an analysis of a given work is then to reconstruct its genotype as a system of features inherited from the older works which influenced it.

Similar conclusions can be drawn from Gombrich's observations on the ways in which art performs its crucial mimetic function. In his *Art and Illusion. A Study in the Psychology of the Pictorial Representation*, published in 1960, Gombrich pointed to a conventional character of the representations of reality and suggested approaching the pictorial communication in terms of language. He realized that the effectiveness of the transpositions of aspects of nature onto pictorial forms, crucial for the effect of illusion, depended on the "vocabulary" of suitable schemes of representation provided by the artistic tradition. This "vocabulary" played the role of a quasi-linguistic code which made it possible to translate a view of reality

<sup>1</sup> The present paper is based on fragments of my book: *Intertekstualność i malarswo. Problemy badań nad związkami międzyob-*

*razowymi* [Intertextuality and Painting. Problems of the Analysis of Inter pictorial Relationships]. Poznań 2006.

into a recognizable image. Trying to represent a motif selected from nature, a painter or draughtsman first had to interpret it in reference to a repertory of pictorial motifs and choose from it a schema which seemed the most adequate. The choice of the schema was dictated by a certain conceptualization of a given object of representation. Accepting that schema as a starting point in the construction of the image, the artist passed on to the stage of correction, trying to adjust it to the data observable in nature and transform it in such a way that it became most closely similar to the real view of the represented motif. On the other hand, however, that view, perceived through the prism of the selected schema, in an approach assuming an artistic effect, became similar to that schema as well; the painter “will therefore tend to see what he paints rather than to paint what he sees.”<sup>2</sup> Hence, a correction of a pictorial schema could never totally blur its traces in a new representation. That made Gombrich suppose that the schema used in a given painting, borrowed from earlier ones, remains recognizable in spite of its transformation. It was an assumption that the author of *Art and Illusion* considered fundamental for art history: its goal is to reconstruct the artistic tradition as a series of references of one work to another, according to the principle of “schema and correction,” a series by definition including every single pictorial representation. For instance, “it is not hard to show that the vocabulary which Constable used for the portrayal of these East Anglia scenes comes from Gainsborough,”<sup>3</sup> while “Gainsborough saw the lowland scenery of East Anglia in terms of Dutch paintings which he arduously studied and copied. ... And where did the Dutch get their vocabulary? The answer to this type of question is precisely what is known as the ‘history of art’. All paintings, as Wölfflin said, owe more to other paintings than they owe to direct observation.”<sup>4</sup> The task of the art

historian is then “to look for the derivation of any artist’s vocabulary in the traditions of the past.”<sup>5</sup> According to Gombrich, to recognize the pattern adopted by the artists as his starting point means to recognize the way in which he interpreted the motif represented and to have an insight into his intention. If a landscape by Constable resembles to the scholar the painting of Gaspar Poussin, it means that Constable painted with this particular model in mind, considering it the closest to what he himself wanted to represent: “We can observe how a comparison immediately arises in the painter’s mind in front of his motif. He thinks of Gaspar Poussin, whose grandiose mountain scenes had taught the eighteenth century to see the mountains in terms of the picturesque.”<sup>6</sup>

That fundamental principle of the dependence of every painting upon another was supposed to be confirmed by Gombrich’s earlier analysis of the works of Goya commemorating the Madrid massacre of 1808, the best known among which is of course “The Third of May 1808 – The Execution of the Insurgents”. On that occasion Gombrich claimed: “The original genius who ‘paints what he sees’ and creates new forms out of nothing is a Romantic myth. Even the greatest artist – and he more than others – needs an idiom to work in. Only tradition, such as he finds it, can provide him with the raw material of imagery which he needs to represent an event or a ‘fragment of nature’. He can re-fashion his imagery, adapt it to its task, assimilate it to his needs and change it beyond recognition, but he can no more represent what is in front of his eyes without a pre-existing stock of acquired images than he can paint it without the pre-existing set of colours he must have on his palette.”<sup>7</sup> Even though Goya had seen the execution of the Madrid insurgents with his own eyes, he would not have been able to transfer it onto canvas without the support of other representations of such atrocities.<sup>8</sup> If so, it is necessary to identify the pattern used by Goya in “The Third of May”, and

<sup>2</sup> GOMBRICH, E. H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London 1962, p. 73.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 267.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 320.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 267. In this particular case, the artist himself recorded on the reverse side of the painting his association with the style of Gaspar Poussin, which obviously confirms Gombrich’s opinion. Usually, however, scholars must count only on their own associations when they choose to construct such genetic series.

<sup>7</sup> GOMBRICH, E. H.: *Meditations on the Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*. London 1963, p. 126.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 125.

the same should be done in reference to any other painting. The initial schema whose correction resulted in Goya's representation of the Madrid massacre Gombrich found in the etchings of Robert K. Porter on a similar subject, yet Porter's etchings do not show much similarity to Goya's composition, which makes their recognition as a pattern rather dubious. For Gombrich himself, that, however, was no problem – indeed the fact that “The Third of May” is so different from them seems only to prove his point: the pattern can be corrected to such an extent that it will become unrecognizable. What remains a problem, though, is that such a conclusion actually turns against the fundamental claims of the author of *Art and Illusion* concerning the proper duties of art history, since the key task of art historians which Gombrich specifies, i.e. the identification of genetic relationships between paintings, would turn out impossible. The more the artist would be allowed to differ from the initial schema, which would result in diminishing similarity between it and its corrected version, the wider would become the range of free, unverifiable speculations on probable patterns. If a painting resulting from a far-reaching correction of the used schema does not have to be particularly similar to it, the suggestions as regards that schema can be multiplied virtually *ad infinitum*. Gombrich, who adopted Karl Popper's principle of the falsification of scientific propositions by trial and error also in respect to the evolution of illusion in art (a schema of representation corresponded to an adopted hypothesis, while a correction corresponded to its falsification on the basis of the visual experience), did not critically consider the legitimation of his claims concerning the genetic relationships between specific paintings, such as the influence of Porter's etchings on “The Third of May”.

The neglect of the overly optimistic author of *Art and Illusion* was corrected after fifteen years by Göran Hermerén. Hermerén's 1975 book, *Influence in Art and Literature*, challenged Gombrich's optimism and questioned the approach deriving works of art and literature from their antecedents. The Swedish scholar penetratingly analyzed the idea of artistic influence, examined its logical premises and implications.

On the one hand, he was interested in the rules of proving and questioning claims of influence, adopted in practice by art and literary historians, on the other, he focused on the relationship between such arguments and the logic of cause and effect which the idea of influence implies. According to Hermerén, no matter how legitimately dubious that idea may be when it is interpreted in terms of simple determination of the work Y by another work X, in fact all the genetic relationships, supplemented by other concepts stressing the author's creative contribution to the use of a given model, such as, for instance, allusion, interpretation, paraphrase, etc., can be reduced to influence precisely.<sup>9</sup> Whenever the goal is to identify a genetic relationship between two works, that relationship is of a causal character, that is, the maker of the work Y used in its solution *a* as a result (under the influence) of his contact with the work X. Understood in such terms, the influence as a situation when X becomes a stimulus (a cause) to form Y in some *a* aspect of its structure, is a foundation of all historical relationships between paintings or texts, and every attempt to reconstruct them must take it into account.<sup>10</sup>

The cause-and-effect logic of the influence of X on Y*a* makes X a necessary precondition of Y*a*, which means that without the presence of X in the process of creation the solution of Y*a* as it is would not become possible. By the same token, Y*a* becomes a trace of the influence of X, which is how one may understand the usual treatment of similarities between works as features pointing to their genetic relationship. A claim about the influence of the work X upon Y would not make sense, if it were not possible to indicate specific traces of that influence, i.e. to recognize in Y*a* its effect.<sup>11</sup> If scholars notice that Y is similar to X in respect to *a*, they are likely to treat that similarity as an objective feature inherent in the structure of Y as index of the influence of X.<sup>12</sup> Thus, Hermerén shows how dubious and insufficient the criterion of similarity is as a basis of the reconstruction of the work's genealogy. First, an actual influence does not necessarily have to mean visible similarity. Artists, particularly the outstanding ones, may transform their inspirations to such an extent, that no sim-

<sup>9</sup> See HERMERÉN, G.: *Influence in Art and Literature*. Princeton 1975, pp. 308-309.

<sup>10</sup> Ibidem, pp. 51, 93, 95, 105.

<sup>11</sup> Ibidem, pp. 93-96.

ple visual analogies are traceable.<sup>13</sup> Besides, the influences of different works may overlap and mutually distort one another.<sup>14</sup> Next to the influence which Hermerén calls “*positive*” and which is expressed in the adaptation of borrowed solutions, there is also a “*negative*” one, consisting in the artist’s reaction against someone else’s solution and its revision.<sup>15</sup> Usually, the graspable similarities between some aspects of works are more or less intensely combined with differences, which makes the former not obvious or even dubious.<sup>16</sup> Second, it is a debatable issue whether in a given case there is a similarity – depending on one’s individual approach, one may either notice it clearly or, on the contrary, prefer to see the blurring differences.<sup>17</sup> The similarity of two works is experienced in the recipient’s perception, which yields a persuasive effect of resembling one work by another, but the classification of that effect as an objective feature of the structures in question turns out uncertain and unverifiable by simple observation, unless it seems obvious to a given individual.<sup>18</sup> For any similarity to be doubtless, it must refer to an exceptionally large part of the structure of the works compared and remain particularly exact, which in practice happens quite rarely, since artists often freely transform available models.<sup>19</sup> Normally, when the analogous features are blurred by differences, which provokes doubts, there are two ways to substantiate the claim of similarity: by persuading all the unconvinced to notice it, or by demonstrating by comparison that there is no other work as similar in respect to *a* to the analyzed work Y as the work X.<sup>20</sup> Third, just the similarity of two works, even though as usual it makes a starting point of the reconstruction of a genetic relationship, it by no means implies an influence or, more so, its specific character. It only makes

possible a range of hypotheses explaining noticeable analogies between X and Y. One must take into consideration factors other than direct influence: an indirect influence via some third work, reproduction, etc. (there may be more than one such mediating element), an independent influence of the work Z on X and Y (in such a case, there is no genetic relationship between X and Y, but only between X and Z and Y and Z), the variant of a common origin plus elements of indirect influence of Z on Y on the one hand, and Z on X on the other, and finally, sheer coincidence as a result of which Y resembles X, although there are no relations between them.<sup>21</sup> At any rate, when a scholar points to the similarity to the work Y to X in respect to *a* as probable evidence of their genetic relationship, but does not demonstrate an essential advantage of that analogy over other similarities which may be noticed not between Y and X, but between Y and U, W or Z as alternative influences, then the very possibility of referring to alternatives is a sufficient ground to challenge the claim about the influence of X upon Y.<sup>22</sup>

Since to prove the influence of one work on another it is not enough to claim the similarity of Y and X, scholars have been proposing other arguments to legitimate their claims of this kind. The logic of the causal relationship makes it necessary to confirm the contact (either direct or indirect, for instance via some reproduction) of the maker of Y with the work X, which, of course, must have taken place before the coming of Y into being.<sup>23</sup> As in most cases the encounters of artists with works by others are not recorded, it is wrong to reduce everything that a given artist might have seen to whatever has been accidentally preserved as records of particular instances. Under such circumstances, scholars must in one way or another estimate the probability of a given encoun-

<sup>12</sup> Ibidem, pp. 177-178.

<sup>13</sup> Ibidem, pp. 232-233.

<sup>14</sup> Ibidem, pp. 268-270.

<sup>15</sup> Ibidem, pp. 42, 308-309.

<sup>16</sup> Ibidem, pp. 183.

<sup>17</sup> Ibidem, pp. 183-184. In this context, Hermerén makes a reference to a controversy between Walter Friedlaender and Kurt Badt as regards the influence of Raphael on Poussin.

<sup>18</sup> Ibidem, pp. 197-200, 204-205.

<sup>19</sup> Ibidem, pp. 207-209.

<sup>20</sup> Ibidem, pp. 200, 207.

<sup>21</sup> Ibidem, pp. 218-223.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>23</sup> Ibidem, pp. 164-167.

1. Francisco Goya: *The Third of May 1808 – The Execution of the Insurgents*, 1814, No. 749, Oil on canvas, 266 × 345 cm, section. Museo del Prado, Madrid. Repr.: GUDIOL, J.: *Goya*. Praga 1982, p. 281, fig. 581 (Vol. 2).



ter, looking for indications that the artist could actually never see a given work.<sup>24</sup> Still, if in a given case there is no doubt that the maker of Y saw X before, and indeed Y is in some respect similar to X, but this similarity can be contrasted with the similarity of Y to the work Z which the artist in question might have seen as well, then the confirmation of contact does not determine anything as regards the actual influence. Although previous contact is a necessary condition for any claims of influence, it is not sufficient; the artist may have known the work X and still remain independent of it, making Y.<sup>25</sup> Even though his own painting Y resembles some earlier painting which he had an opportunity to see, this is no evidence of influence, as the coincidence may be purely accidental. Hermerén emphasizes that the conditions of similarity and contact, necessary to legitimize the claims about the influence of one work on another, altogether do not provide sufficient ground for such claims.<sup>26</sup> In other words, the fact that the artist might

have seen or really saw the work X and then made Y which in some respect turns out similar to X, does not determine the actual influence as a cause-and-effect relationship between one and the other. Such a relationship still remains only probable, by no means affecting the probability of the opposite claim of no influence. Influence is a relationship which may but does not have to have taken place between the contact of the maker of Y with the work X and a graspable effect of similarity of Y to X in some aspect. What really decides about such a relationship is a cause-and-effect change. If the work X actually influenced Y as regards *a*, it means that without that influence the work Y would have been quite different in respect to *a*.<sup>27</sup> If the maker of Y had not seen X, he would have definitely not achieved the effect *Ya*. Abandoning the claim that the artist must have taken into account X to obtain the effect of *Ya* would have meant that his familiarity with X had no influence on *Ya* – then it would have been no influence,

<sup>24</sup> Ibidem, pp. 169-170.

<sup>25</sup> Ibidem, pp. 117, 125, 172-173.

<sup>26</sup> Ibidem, pp. 239.

<sup>27</sup> Ibidem, pp. 239, 246-247.

but an accidental parallel. The problem is that the criterion of change in respect to the work Y, which has a certain specific form, remains unverifiable.<sup>28</sup> Eventually, then, it is impossible legitimately to decide whether the similarity of two works is a result of the influence or not.

What, then, does it mean to claim that the work Y in its aspect *a* came into being under the influence of X? It means that the maker of Y solved the problem *a* driven by his memory of X, that that particular memory affected in the artist's mind his choices concerning a given problem, that nothing but that memory drove his hand while he was working on *a*. Since one may actually have no insight in the alleged dependence of Y on X, which works (or does not work) as transmission from the artist's mind to the tip of his pencil or brush, any claim of an influence must remain sheer speculation. If scholars recognize in the inter pictorial similarities the traces-indicators of genetic relationships, no matter how persuasively they argue, their claims are in fact groundless. The *signifié* of the influence – the memory of the work X in the artist's mind and the moment of its passing via the painting hand onto the work Y – remains ungraspable and no perceptible traces of the similarity of two works, usually taken for its *signifiant*, cannot be ascertained beyond doubt. In fact, Hermerén does not go beyond asking questions about the legitimacy of claims deriving one work from another and proposes no explicit radical conclusions from his critical approach, but his logical analysis of the idea of influence clearly implies that art history which reconstructs genetic relationships between paintings is just a “*kind of writing*”, to use a famous definition of philosophy proposed by Richard Rorty, that tries to blur the impossibility of reaching its goals and the inescapable tenuousness of its assumptions. Scholars who seek to confirm influences support their subjective impressions with secondary arguments of no decisive value, which by their faulty logic are supposed to validate unverifiable suggestions that similarities are actually

rooted in influence. Examining all the doubts that are and should be provoked by such claims, Hermerén calls for self-critical attention and care, stressing the necessity to confront the beliefs of scholars who tend to interpret similarities which they have noticed as traces of influence with other options and alternative similarities, possibly suggesting different genetic relationships. If Hermerén's approach creates any perspective for the study of artistic influences, it does not aim at proving specific claims about one work influencing another, as for instance Gombrich would do, but quite on the contrary, at skeptical questioning of such claims by multiplying and confronting with one another various suggestions, similarly unverifiable and even mutually exclusive.

In his considerations, Hermerén made references to Gombrich's claim about the influence of Porter's etchings on Goya's “Third of May” only to use this case as an argument against other claims identifying the pictorial origins of the representations of execution. His primary goal was to challenge a received idea of art historians that Goya's painting became a model for “The Execution of Emperor Maximilian” by Edouard Manet. Hermerén brought together contrary hypotheses concerning that alleged influence, demonstrating that none of them could be either validated or refuted. On the one hand, he presented the view of Nils G. Sandblad, according to whom Manet's painting can be interpreted as an effect of the positive influence of Goya's work wherever analogies can be seen and its negative influence as regards perceptible differences.<sup>29</sup> Hence, the whole work of the French painter could be approached as a dialogue with his great Spanish predecessor. On the other hand, though, Hermerén put forward a completely different hypothesis rejecting Goya's influence and emphasizing Manet's independence. He argued that all the crucial aspects of the latter's composition, which may be associated with the painting by Goya, may as well be explained as logically dictated by the specific subject.<sup>30</sup> One may conclude that Manet's solutions

<sup>28</sup> Ibidem, pp. 278-279.

<sup>29</sup> Ibidem, pp. 46, 226. See also SANDBLAD, N. G.: *Manet. Three Studies in Artistic Conception*. Lund 1954, p. 122.

<sup>30</sup> “Let us suppose that Manet was not familiar with Goya's works, and both Goya and Manet – without knowing anything about the exist-

*tence of each other – are to paint an execution scene. Both Goya and Manet will then, we can safely assume, depict two groups of people in their paintings: those who are to be executed, and those who are to perform the execution. Let us go on and ask: from what angle is it reasonable to suppose that the two painters will represent the execution? ... It is possible to exclude at once several possible alternatives as extremely unlikely; for example that the painters could represent the*

were imposed by the logic of the best possible representation of the scene of execution, and not by his memory of the Spaniard's work in which every detail is rendered differently. In other words, Manet did not have to follow Goya, even if he saw and remembered his painting, to construct his composition in the way he did. If Manet's composition could be painted as it was without the artist's knowledge of Goya, that what is the meaning of the influence of "The Third of May"? The alternative proposed by Hermerén cannot be solved, which makes any attempts to interpret Manet's painting in terms of influence groundless, regardless of the alleged analogies between the two works, as it makes groundless any claims about the Frenchman's independence, no matter how persuasively one may stress the differences between "The Execution of Emperor Maximilian" and "The Third of May", and interpret them as evidence of artistic invention. Eventually however, suggests Hermerén, reducing the range of possible options to this alternative would be groundless as well. One other option he found by making reference to Gombrich's claim about the influence of Porter on Goya:<sup>31</sup> Perhaps Manet knew Porter too, so why should one not propose another hypothesis that the latter was an influence on both artists who followed him in time?

The aporetic character and undecidability of speculations on the genetic inter pictorial relations have been also considered by Jan Białostocki who approached that problematic in still another way. The

---

*execution from behind those who are to be executed or from behind those who are to perform the execution. It is reasonable to suppose that the psychological interest of the artists (and of the future beholders) will be concentrated on the faces, expressions, and gestures of the persons depicted, and on the differences there may be in this respect between those who are to be executed and those who are to perform the execution. Thus, there seems to be only one possible answer to the question of a reasonable angle from which to paint the scene: from the side." Hermerén immediately makes this claim precise by introducing an appropriate schema of the situation: from the side, but not symmetrically in respect to both groups, since "the expressions, gestures, and faces of those who are to be executed are much more interesting than the expressions, etc., of the soldiers." Hence, it is logical to locate the point of view closer to the soldiers than to the victims, so that the group of the latter could be seen more distinctly. Equally logical is the choice of the moment – the most dramatic one is that of firing. "In this way," Hermerén concludes, "it is possible to reduce the importance of the*

Polish scholar tried to study the influence exerted on the form of specific paintings by the imaginary archetypes hidden deeply in human mind. Starting from the tradition of iconology, Białostocki developed Erwin Panofsky's idea of the history of types of representation and adaptation of ancient iconographic motifs to new subjects.<sup>32</sup> While Panofsky constructed a system of connections between paintings based on the identity or similarity of the literary motifs represented, Białostocki exposed deeper ties on the level of more elementary ideas which make the common denominator of different narratives. Among his inspirations were structural anthropology and the Jungian psychoanalysis, combined with Warburg's model of the history of paintings, crucial for iconology, and Cassirer's theory of symbolic forms. In Białostocki's view, an artist attempting to represent some subject drawn from literature would not necessarily refer to preceding representations of the same texts. Sometimes in a given narrative or scene the painter sees primarily its deeper ideological underpinning, a thematic core due to which he may associate it with other narratives or scenes. Such imaginary topics the scholar called "*frame subjects*". They extend the perspective of inter pictorial relations beyond the limits of iconographic schemas corresponding to particular literary texts.

Białostocki observed the reduction of the iconographic level of the painting to such an elementary, universal idea studying the works of Rembrandt.<sup>33</sup> For instance, the subject of the Supper at Emaus from

*perhaps otherwise striking similarities between the two paintings. Even if Manet had not been familiar with Goya's execution scene in the Prado, there is bound to be some similarity between the two paintings. We have good reasons to suppose that they would represent two groups of people from roughly the same angle and at the same moment, and that one of these groups will be soldiers firing at the other." – HERMERÉN 1975 (see in note 9), pp. 227-228, and then down below to 231.*

<sup>31</sup> Ibidem, p. 228; GOMBRICH 1963 (see in note 7), pp. 124-126.

<sup>32</sup> See BIAŁOSTOCKI, J.: Badania ikonograficzne nad Rembrandtem. In: *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia z dziejów teorii i historii sztuki*. Warsaw 1959 and a modified version of the same text in *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warsaw 1982.

<sup>33</sup> BIAŁOSTOCKI 1959 (see in note 32), pp. 257-259.



the Gospels Rembrandt inscribed in a wider motif frame determined by the “*discovery of a divine figure in the body of an apparently average human being, connected with a motif of having supper in a modest interior.*”<sup>34</sup> Creating his vision of the recognition of Christ by the disciples, Rembrandt referred not to the iconography of the representations of that particular scene, but to a painting which on the iconographic level represented a different narrative, embedded in the same frame subject combining analogical motifs, i.e. “Filemon and Baucis” by Elsheimer. The literary subject of Rinaldo and Armida from Tasso’s “Jerusalem Liberated”, represented in a painting by Poussin, belongs to the frame subject of the erotic “*visitation of the sleeping hero by the heroine.*”<sup>35</sup> It was a basis of Poussin’s reference to the representations of the story of Selene and Endymion on antique tombs, which were another concretization of the same thematic invariant.

Białostocki remained faithful to the iconological approach to inter pictorial relations inasmuch as he believed that they were based not on the visual similarity itself, but primarily on some general ideas suggested by the associations of representations which he identified with the ideas in the artist’s minds. In his opinion, such frame ideas were attached to certain archetypal images, “*deeply rooted in the prehistory of the human spirit*” and corresponding to the “*elementary myths of the humankind,*” the existential anxiety, desires or passions.<sup>36</sup> One can mention in this context, for example, such typical motifs-symbols as the revelation of deity in the mortals’ house, a nude figure at rest as an object of someone’s desire, a heroic rider, a man opposing the powers of nature, abduction of a woman by a man, mourning, etc. Repeated and transformed as variants of constant general subjects, the symbolic meanings of paintings “*get attached to certain general formal arrangements,*”<sup>37</sup> making a permanent foundation which structures the visual imagination of artists for centuries as the “*static background of the traditional iconography.*”<sup>38</sup> This background is the area of iconographic transformations which con-

sist in inscribing a new narrative into an imaginary schema related to a different story, but remaining within the same basic ideological frame.

The passing of similar pictorial forms from one iconographic subject to another was observed by Białostocki also in a sphere somewhat more distant from the archetypal core of the human mind, where the “*horizontal*”, as it were, attracting of images by others is more perceptible than their common “*vertical*” dependence on the center of “*iconographic gravity*” on the level of the most primeval imagery. What is at work on such a “*horizontal*” plane is not so much the deep collective unconscious, but first of all the artist’s conscious thought associating a given subject with a specific pattern of representation which showed up in the iconography of some other subject. Also under such circumstances what decides about the adaptation of a specific pattern is a deeper and more universal “*frame idea*” identified under a thematic reference to a certain story. The role of pictorial “*archetypes*” is then taken over by specific works considered by subsequent artists as perfect visual renderings of certain crucial ideological meanings. Just as Rembrandt referred in his representation of “The Supper at Emaus” to Elsheimer’s “Filemon and Baucis” because he believed that he had found in it an appropriate model of the subject of the recognition of deity in a human being, Poussin, painting his “Rinaldo and Armida”, made a reference to the antique motif of Selene and Endymion, since he decided that it was a proper model for a scene including a woman fascinated by the view of a sleeping youth. Similarly, Daumier represented a killed worker, following “The Mourning of Christ” by Rubens most likely because he had noticed in the latter painting the tragic majesty of death which he accepted as appropriate, while Dürer modeled his figure of Adam after the Belvedere Apollo, probably finding in it the ideal beauty of the male body which should have been characteristic of the first man created by God. In a similar way, many representations of the Madonna in early mo-

<sup>34</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Tradycje i przekształcenia ikonograficzne. In: *Teoria i twórczość: O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*. Poznań 1961, p. 152. In this paper, the author analyzes Rembrandt’s “Supper at Emaus” of the version from the Jacquemard-André Museum in Paris.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 150.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 142.

<sup>37</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych. In: *Symbol i obraz w świecie sztuki*. Warszawa 1982, p. 349.

<sup>38</sup> BIAŁOSTOCKI 1961 (see in note 34), p. 159.

2. Paul Revere: *The Bloody Massacre Perpetrated in King Street, Boston on March 5<sup>th</sup>, 1770 by a Party of the 29<sup>th</sup> Regiment*, 1770, Hand-colored engraving, fragment of print 29.2 × 24.2 cm. Re-pro: BIAŁOSTOCKI, J.: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, fig. 272.



modern art refer to a particularly suggestive “archetype” of that figure, painted by Raphael.<sup>39</sup>

The inter pictorial references which allow the beholder to find a meaning which indicates the “frame” of their relationship Białostocki essentially considered intentional, i.e. testifying to a deliberate reinterpretation in a new work of the frame subject inscribed in the adapted model.<sup>40</sup> He assumed that at least sometimes “artists themselves thought in terms of such frame subjects.”<sup>41</sup> Thus, the interpreter’s recognition of the frame of meaning which connects two paintings despite the difference in their specific iconographic content would equal grasping the idea followed by the

artist when he adapted a representational schema taken from elsewhere. If the borrowed general formal-ideological model had been formerly related to an unambiguous iconographic concretization, being connected with a specific narrative or hero, one may surmise that making a reference to that iconography might have been a deliberate choice of the artist who saw in it a more universal idea which could be adapted for a different concretization. Assuming that the clarity of the inter pictorial relation allows one to have an insight into the artist’s intention, Białostocki went even as far as to decide whether or not in a given case the artist made an allusion to the iconographic con-

<sup>39</sup> Ibidem, pp. 140, 145, 152-154, 158.

<sup>40</sup> The reverse of such connections are borrowings of formal schemas related to a given subject, which is not followed by the meaningful connection of the paintings on the iconographic and the frame levels. Such ambiguous adaptations of pictorial

forms Białostocki considered “unconscious”, giving as an example (after Panofsky) the representations of Hercules at the crossroads, referring to the schema of Imago Pietatis or Mourning. See BIAŁOSTOCKI 1961 (see in note 34), pp. 147-148.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 151.

tent of the adapted painting, wishing the beholder to associate the two works on that level. When Dürer represented Adam, following the model of Apollo, “most likely he did not care if the connection was noticed by the beholder. He made a new painting, using a perfect iconographic schema of the old work, and the perfect form borrowed from the pagan deity ... was supposed to affect the beholder by itself.”<sup>42</sup> There are, however, allusive iconographic transpositions which can be properly understood only by comparing the transforming work with the transformed one. “Approaching a work based on an allusive transformation, the beholder must realize that he is facing an ‘ambiguous’ object, whose old content is still alive and combined with the new one.”<sup>43</sup> Białostocki gave an example of allegorical portraits: in such cases the point is to represent “one person as another whose dignity, according to the artist’s intention, is transferred onto the sitter to be appropriately sensed by the beholder.”<sup>44</sup> A relationship of this kind is obvious when the sitter is equipped with a proper costume or attributes clearly identifying his *alter ego* (Bronzino’s “Andrea Doria as Neptune”, “Cardinal Albrecht of Brandenburg as St. Jerome” by Cranach). Yet other examples referred to by Białostocki seem more dubious: is Callimachus on the epitaph tablet by Wit Stwos (Cracow, Dominican church) supposed to be recognized as an evangelist or a Church Father, while a woman hugging children on a portrait by Reynolds (London, National Gallery) is a personification of Caritas? On what basis are we to decide whether the artists actually had such allusive intentions or – to summon Gombrich’s theory – they just corrected schemes which they considered quite obvious for representations of a scholar in his study or a loving mother because they could not find others, equally pertinent? How can we know that the dead worker from Daumier’s etching was supposed, in the artist’s intention, to be recognized as a modern incarnation of Christ? After all, this can by no means be confirmed.

Such doubts can be continued to include a question if the frame subject, understood in most general terms as an idea which serves as a common denominator for the content of the paintings compared is not, in fact, just an effect of the interpreter’s inter pictorial

associations projected on the artistic origin of the work and the artist’s intention. Having adopted (although to a limited degree and with objections) the assumptions of structuralism and the theory of archetypes, Białostocki could believe that due to the common deep structure of the human mind his own associations related to the elementary meanings of paintings corresponded to those of their makers. Is it not true, however, that the same painting, with all his aspects of content, can be associated with many others, revealing different “frame ideas”? For instance, as regards Poussin’s “Rinaldo and Armida”, one may assign to it a number of frame subjects (i.e. the alleged artist’s intentions), formulating them differently, depending on other representations that would come to one’s mind, such as, to follow Białostocki, the antique iconography of Selene and Endymion (the frame subject: “visitation of the sleeping hero by the heroine”), or Correggio painting “Venus, Satyr, and Cupid” (the frame subject: “a beautiful human figure sleeping under the trees, lustfully watched by an individual of the opposite sex”), or Titian’s “Danae” (the frame subject: “a beautiful human figure which aroused someone’s love, lying with provocatively spread legs”), or “The Sacrifice of Isaac” (the frame subject: “a winged figure halts a knife aimed at an unarmed youth”). Besides, regardless of that panoply of possible thematic associations triggered by “Rinaldo and Armida”, which point to different references from the tradition of representation and models, in terms of the arrangement of the whole scene and connections between figures, Poussin’s painting reveals particularly striking analogies with a work unrelated to it by any meaningful frame subject. It is Raphael’s “Madonna with a Veil” (called also “Madonna with a Diadem”) – one of the “archetypal” Madonnas of the Italian artist. A distinct similarity of the two paintings, accidental or not, makes it equally possible to claim that “Rinaldo and Armida” is a perverse travesty of the image of Holy Mary’s love of the Child.

Białostocki’s theory, assuming that an interpretation reflects the key intention of the work and that the inter pictorial associations of the beholder repeat the more or less conscious associations of the artist,

<sup>42</sup> Ibidem, p. 155. In a footnote, the author adds: “Applying all the proportions of the Belvedere Apollo to Christ Resurrected in his ‘Small Passion’, Dürer hoped that the connection would be noticed.”

<sup>43</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 153.

does not allow for any critical verification of the claims concerning “*frame*” analogies which for different scholars may in fact be very diverse. Such a situation provokes much futile speculation as regards the original “*meta-idea*” in which the image in question is rooted, directing the artist’s imagination toward an indefinite other representation.

Białostocki did not conceal his own sense of uncertainty and doubts provoked by the theory of “*frame subjects*”, which can be found in his book, *Symbole i obrazy w świecie sztuki* [Symbols and Images in the World of Art]. Actually, the scholar hesitated in respect to principles determining the transposition of the frame elements of iconography. An explanation of that process in structuralist and psychological terms went against the grain of historical exegesis. At first, Białostocki tended to believe that the analogies between paintings on the level of general formal and ideological schemas stem primarily from the nature of the human mind, always choosing the same “*frames*”, which leads to a conclusion that on this level inter pictorial relations appear independently of any genetic links, i.e. they can take place without any influence of one work on another. On the one hand, “*among the paintings which belong to one group within a given ‘frame subject’ mutual influences resulting in iconographic transformations are particularly frequent,*”<sup>45</sup> while on the other, no derivations are necessary. If the “*fundamental thoughts of the human mind created an elementary repertory of myths, common for almost all humanity, it would be no wonder that the basic imagery, those ‘frame subjects’ came into being independently of one another as an iconographic equivalent of mythology.*”<sup>46</sup> Białostocki believed that the “*world of images – symbolic, archetypal or frame images, no matter what we prefer to call them – described by Jung, is definitely related to the fundamental functions of the human mind. ... It is a fact that those basic ideological themes, combined with plastic motifs into organic forms, can be found ... in the art of Assyria, in the worlds of Aeschylus, Dante, the Romanesque sculpture, Shakespeare, Blake, Goya, and Picasso.*”<sup>47</sup> They belong to the deep

structure of the universal language of images which speaks not only of the represented world, “*but also – or perhaps even in the first place – of the structure of the human mind.*”<sup>48</sup> However, years later, remembering that opinion in the first chapter of *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Białostocki admits: “*An art historian will be right, if ... he realizes, analyzing the rise, inertia, and continuity of the iconographic repertories by historical methods, that he will be able to explain many problems ... without recourse to an assumption of the ‘unchanging human mind’.*”<sup>49</sup> Critically distancing himself from the tenets of structuralism and accepting the results of more recent research on the iconography of Rembrandt’s paintings, Białostocki revised his thesis about the key importance of frame subjects for the art of the Dutch master. Still, he kept thinking about the possibility of combining structuralism, psychologism, and the genetic approach in the attempts to explain relationships among paintings representing the same frame subject. Eventually, he found no ultimate solution to his dilemma.

Analyzing the problem of inter pictorial relations, Białostocki also paid much attention to “The Third of May” by Goya. His considerations on that particular painting most fully revealed the dubious status of these interpreting perceptible analogies between works of art as evidence of their genetic proximity. Writing about Goya’s painting in *Teoria i twórczość*, the scholar did not assume it necessary to point to any specific pattern that the artist might have used. He considered “The Third of May” a perfect example of the concretization of a constant frame subject, a pictorial archetype which did not stem from art, but from the deep structure of the human mind. Various historically changing iconographic variants of the same basic pattern, an imaginary schema, do not have to be connected by genetic relations, since in fact all of them derive from the same source. They can be approached as parallel solutions which independently of one another take up the same archetypal image – the “*image of the opposition of man and the powers of*

<sup>45</sup> Ibidem, p. 151-152.

<sup>46</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Temat ramowy i obraz archetypiczny: psychologia i ikonografia. In: *Teoria i twórczość...* 1961 (see in note 34), p. 161.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 166-167.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 168.

<sup>49</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Symbole i obrazy. In: *Symbole i obrazy...* (see in note 32), p. 17.

*destruction*” which allows for different concretizations with varying frame figures of the destroyer and the victim, just like different dramatic events may belong to the same basic theme as well.<sup>50</sup> Therefore, Białostocki did not ask about the artistic sources which Goya might have had in his mind while he had been painting “The Third of May”, but instead referred to former versions of the frame subject that he had chosen. Particular versions, created at different moments in time, constitute a series of solutions concretizing a constant pictorial archetype, but – unlike in the case of Kubler – not necessarily connected by the relations of influence of one work on another. Within such a series, more typological than genetic, the scholar associates Goya’s work, just for the sake of an example, with David Vinckboons’s painting “Humans Struggling with Death” and “The Triumph of Death” by Brueghel.

Białostocki’s thinking about Goya’s painting was essentially modified by the views of Gombrich who pointed to the necessity of genetic relationships between paintings, since every artist trying to represent something must refer to a specific pattern as a basis of his correction. In a paper on the iconography of romanticism, Białostocki repeated the claim about the relationship of “The Third of May” with the iconography of the triumph of death on the level of the frame subject, but in a footnote he added, summoning Gombrich, that the “*relationship with the anti-Napoleonic folk etchings is also beyond doubt.*”<sup>51</sup> After a longer period of time, the scholar summed up his considerations on Goya’s work, strengthening the arguments for both options, the “*genealogical*” and the structural-psychological, so that they became even more opposite to each other.<sup>52</sup> On the one hand, Białostocki followed the direction indicated by Gombrich, accepting the assumption that every artist must derive his painting from some pattern which art history should be able to recognize. At the same time, he ignored a remark of the author of “Meditations on the Hobby Horse” that an outstanding ar-

tist may correct the initial schema so radically, that his work will not be similar to it at all. Białostocki assumed that the pattern actually used by Goya is some painting which is possibly the closest to “The Third of May”, so that “*if one is to make a choice between the etchings of Porter, referred to by Gombrich, and Paul Revere’s ‘The Bloody Massacre’ as Goya’s possible inspirations, the American etching must be chosen without any doubt.*”<sup>53</sup> Hence, his conclusion is that for each painting one should identify a specific iconographic source, the most similar to it in terms of form and content, by the same token reducing the range of the schema’s correction. On the other hand, though, Białostocki did not give up his effort to derive the painting from an archetypal source through which (and not through the repertory of works remembered by the artist) it is related to other, earlier and later, concretizations of the same archetype or frame subject. Consequently, the scholar freely multiplied the examples of parallel works placed in the same frame of form and content, next to those mentioned before referring also to the representation of the martyrdom of saints, such as “The Martyrdom of St. Sebastian” by Hans Memling, renderings of the subject of shooting at the father’s corpse, Callot’s “Execution of the Marauders”, and finally two versions of “The Execution of Russian Patriots by the French in Moscow in 1812”, one assigned to Vassily Sazonov, the other to Mikhail Tikhonov, both painted a year before Goya’s “Execution of the Insurgents”. Białostocki was particularly intrigued by the two Russian paintings from far-away Petersburg. They made him believe that an interpretation of the Spaniard’s work as a correction of the etching by Paul Revere was not satisfying and that “*one should not put too much emphasis on such direct relationships. ... The problem cannot be ... so easily discarded, when we realize that the artists ... who had no contact, working thousands of kilometers apart, used a similar schema.*”<sup>54</sup> In such a case, a genetic relationship of a direct or indirect derivation from the same source is extremely unlikely, while the analogies con-

<sup>50</sup> See BIAŁOSTOCKI 1961 (see in note 34), p. 159 and BIAŁOSTOCKI 1961 (see in note 46), pp. 160-161.

<sup>51</sup> BIAŁOSTOCKI 1982 (see in note 37), p. 355. The paper was actually written in 1963.

<sup>52</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: Pluton egzekucyjny od Paula Revere do Goyi (1981): In: *Symbole i obrazy...* 1982 (see in note 32).

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 414.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

necting “The Third of May” with “The Execution of Russian Patriots”, which most probably Goya did not know, are at least as close as those with the American etching which the artist might – but only might – have known. This means that a distinct similarity of two paintings does not have to imply their genetic relationship, so that Revere’s “Bloody Massacre” did not have to be Goya’s model, either, and if so, it is quite possible that the alleged schema-correction ties may be interpreted as parallels related only to one and the same frame schema.

Ultimately, then, Białostocki gave no final answer to his key question: to what extent, if at all, the relationship of a painting to an archetypal formula encoded in the artist’s mind must be mediated by its relationship to a specific pictorial pattern? What is the value in this respect of the theory of Gombrich and that of the frame archetypes? The paper, *Pluton egzekucyjny od Paula Revere do Goyi* [The Firing Squad from Paul Revere to Goya], is a perfect example of considerations on inter pictorial relations following the direction indicated by the book by Hermerén, reversing the traditional order of argument and multiplying doubts.

Since it remains impossible to validate or refute the claims concerning the genetic relations of paintings, art history can only stay within their vicious circle: it can propose new suppositions which would be as unverifiable as the old ones, repeat or question hypotheses which have been proposed before. As regards “The Third of May”, one may agree with the claims of Hermerén and Białostocki that the analogies between this particular painting and others do not imply any genetic connection, or with the theses of Gombrich or Sandbald that they actually confirm actual influences. Besides, one may multiply ad infinitum potential models and by the same token challenge any proposals of that kind, following Hermerén and Białostocki again. The role of the pictorial “sources” of “The Third of May” can just as well be played by three other engravings: one by Jean-François Janinet, from the series representing the most important episodes of the French Revolution, which shows firing at the crowd in the courtyard of the

Bastille (Bibliothèque Nationale de France, Paris), an etching by Juan Carrafo, “The Massacre of the Insurgents of May 2, 1808 in Madrid”, and an anonymous woodcut with the scene of “The Execution of Monks in Valencia” (both in Biblioteca Nacional, Madrid). Close similarities connecting so many alternative “models” of Goya’s painting on the one hand make one think about some genetic relationship among all of them, founded upon a series of influences, while the other option is that there are no genetic connections at all. Neither of the two directions of speculation leads to historical truth – to the knowledge of “*how it really was.*” Their overview allows one only to draw conclusions concerning art history “*as a kind of writing*” on the reconstruction of genetic inter pictorial relations, the theoretical foundation of which has been created, among others, by Kubler and Gombrich. It turns out to be a discourse of paradoxes. Dominated by a belief that revealing the influences of certain works of art on others is the basic, obvious, and attainable goal of research, in fact this discourse leads to something quite opposite: it results in the dissemination of unverifiable, but also irrefutable hypotheses which often happen to be contradictory or mutually exclusive, at the same time suggesting probable genetic relationships among paintings: borrowings, adaptations, quotations or allusions. In consequence, art history constructs a network of inter pictorial relations with no palpable reference to the extrapictorial reality. Those relations do not reflect actual influences which took place while specific works were coming into being, but stem from the observations and associations of scholars. This network of inter pictorial connections, inseparable from interpretations of paintings against the background of others, in fact corresponds to the space called by the poststructuralist literary theory “*intertextuality*”. Still, intertextuality as a theoretical category which deconstructs the “*myth of filiations*” remains for art history a difficult challenge, since it aims at its epistemological foundations and questions its academic status of a discipline gathering knowledge of the past.<sup>55</sup>

English by M. Wilczyński

<sup>55</sup> See BARTHES, R: From Work to Text. In: *Image – Music – Text*. Transl. S. HEATH. New York 1977, pp. 155-164.

## Jan Białostocki, Goyov „3. máj“ a apórie bádania o genetických vzťahoch malieb

### Resumé

Štúdiá predstavuje Białostockého pojem „rám-cové námety“, teóriu medziobrazových vzťahov formulovanú začiatkom 60. rokov a to v širšom kontexte dejín umenia, ktoré sa sústreďujú na umelecký vplyv a genetické väzby medzi umeleckými dielami. Základy takéhoto prístupu boli položené štúdiami Georga Kublera a predovšetkým Ernsta H. Gombricha. Podľa Kublera, úlohou dejín umenia je zoradiť individuálne diela do „sérií foriem“, ktoré pochádzajú z nestálych „genov“, a to od najrannejších až po najneskoršie diela. Cieľom analýzy daného diela je rekonštrukcia jeho genotypu ako systému črt zdedených z predchádzajúcich diel, ktoré ho ovplyvnili. Gombrich, prirovnávajúci systém obrazovej reprezentácie k jazyku, sa sústredil na nevyhnutnú závislosť každého obrazu na „slovnej zásobe“ predchádzajúcich foriem znázornenia, ktorá hrá úlohu svojbytného obrazového kódu. Zdôraznil, že každý obraz musí byť výsledkom mechanizmu „schémy a korektúry“: všetci umelci takým alebo onakým spôsobom používajú určitý obraz, ktorý je už k dispozícii, ako schému, ktorú korigovaním prispôbujú motívu vybranému ako predmet znázornenia. Gombrich sa domnieval, že korigovanie obrazovej schémy nikdy nemôže viesť k totálnej nezávislosti výsledného obrazu od východzieho bodu, a že každé znázornenie musí do istej miery v sebe uchovávať svoj pôvod v inom, predchádzajúcom znázornení. Pokladal svoju domnienku za pevný základ dejín umenia, ktoré majú rekonštruovať umeleckú tradíciu ako sériu odkazov jedného diela k druhému; ako následné korekcie individuálnych schém.

Pozornosť bádateľov, ktorí sa zaujímali o medziobrazové vzťahy bola zvlášť priťahovaná Goyovým obrazom „3. máj 1808 – Poprava povstalcov“. Pre Gombricha bol tento obraz dôkazom, že dokonca aj veľký umelec sa musí opierať o isté dosažiteľné vzorce, pričom svoju veľkosť potvrdzuje len schopnosťou transformovať tieto vzorce do takej miery, že to nemožno rozpoznať. Bádateľ sa domnieval, že vzorce, ktoré

Goya v „3. máji“ transformoval boli lepty Roberta K. Portera, ktoré skutočne nepreukazujú veľa podobnosti so španielovým obrazom. Gombrichova štúdiá, v ktorej autor tvrdil, že „3. máj“ bol odvodený z Porteroých leptov hoci sa na ne nepodobá, čo znamená, že pôvodná schéma, keď už bola raz korigovaná, môže zostať nerozpoznateľná, implicitne definovala úlohu historikov umenia ako nemožnú: ak podobnosť medzi korektúrou a schémou nie je nevyhnutná, potom niet obmedzení pre špekulácie týkajúce sa údajného vplyvu jedného diela na druhé.

Göran Hermerén vyjadril vážne pochybnosti týkajúce sa prístupu k problému umeleckého vplyvu. Logickou analýzou tvrdení o genetickej vzájomnej závislosti diel založenej na vplyve demonštroval, že argumenty obvykle zhromaždené na to, aby podporovali takúto tézu sú nedostatočné, keďže závery o vplyve nejakého rannejšieho diela na neskoršie vlastne nemožno verifikovať. Vo vzťahu k „3. máju“ Hermerén spochybnil dávno zavedený názor, že Goyov obraz ovplyvnil Manetovu „Popravu cisára Maximiliana“, ako aj všeobecné tvrdenia o genetickom vzťahu medzi analogickými znázorneniami scén popráv. Švédsky bádateľ dôvodil, že rovnako neverifikovateľné sú aj dve protirečivé tvrdenia, ktoré buď spájajú podobné obrazy na základe vzťahu priameho alebo nepriameho vplyvu, alebo odmietajú akýkoľvek takýto vplyv a interpretujú vnímateľné analógie medzi zobrazeniami ako paralely, ktoré nie sú založené na genetických väzbách.

Úvahy Jana Białostockého o medziobrazových vzťahoch taktiež prispeli k debate o interpretáciách, ktoré pokladali analógie medzi obrazmi za vplyvy, a to vo vzťahu ku Goyovmu „3. máju“. V neskorých 50. a ranných 60. rokoch Białostocki vyvinul teóriu „rám-cových námetov“ a „archetypálnych obrazov“, ktoré problém medziobrazových vzťahov ešte viac skomplikovali. Za prvé, pozornosť venoval podobnostiam medzi obrazmi, ktoré sú napriek odlišnostiam v ikonografickej téme spojené zhodnou základnou

myšlienkou – „rámcovým námetom“. Všeobecné tematické analógie medzi obrazmi s odlišnou ikonografiou zodpovedajú spoločnej schéme znázornenia. Za druhé, poľský bádateľ poukázal na dva dôvody takýchto podobností v konštrukcii obrazu, ktoré vykazujú podobné, ale odlišné námety. Takéto podobnosti môžu byť zakotvené vo vplyve, keď umelci pracujúci na špecifickom námete si ako vzor berú odlišnú ikonografiu, ktorá však patrí k rovnakej rámcovej myšlienke. Na druhej strane, hoci rovnako dobre, podobnosti tohto druhu môžu pochádzať ani nie z vplyvu jedného diela na druhé, ale z pôsobenia nejakého hlbokého psychologického archetypu na predstavivosť rôznych umelcov.

Vyvinúc túto teóriu Białostocki pochopil „3. máj“ ako výborný príklad diela, ktoré je jednou z konkrétnych realizácií toho istého obrazového archetypu zodpovedajúceho rámcovému námetu „*protiklad človeka a síl deštrukcie*“. Domnievajú sa, že Goya, tak ako mnohí iní umelci, sa svojou maľbou vzťahoval k rovnakému archetypálnemu obrazu, ktorý bol spoločným východiskom všetkých znázornení, ktoré boli jeho variáciami, Białostocki si nemyslel, že je nevyhnutné hľadať

pre „3. máj“ prameň v niektorom inom umeleckom diele. Neskôr však, pod vplyvom Gombricha, zmenil názor a pripustil, že Goya musel použiť nejaký maliarsky vzor, ale na rozdiel od Gombricha zastávajúceho kritérium podobnosti medzi schémou a korektúrou, odkázal k leptu Paula Revere ako možnému pôvodu popri Porterových leptoch. To neznamenalo, že by Białostocki zavrhol svoju teóriu archetypálnych obrazov: naďalej zvažoval nakoľko podobnosť znázornenia možno vysvetliť vplyvom, alebo naopak spoločným archetypom. Nakoniec nenašiel uspokojujúce riešenie tejto dilemy. Białostockého článok, ktorý zhrnul jeho úvahy o Goyovom diele, možno pokladať za uvedenie modelu spisby o medziobrazových vzťahoch, ktoré navrhol Hermerén do praxe, modelu neuznávajúceho umelecké vplyvy ale znásobujúceho alternatívne, protirečivé a nerozhodnuteľné tvrdenia, ktoré sa týkajú podobností medzi obrazmi.

Analýza debaty o „3. máji“ núti kriticky revidovať systém pojmov dejín umenia, ktoré sa sústreďujú na genetické vzťahy, a otvoriť pole teórii intertextuality.

*Preklad J. Bakoš*





## Of Objects and Subjects of Visual Culture Studies

Margaret DIKOVITSKAYA

My book *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*<sup>1</sup> explores the history, theoretical frameworks, methodology, and pedagogy of visual culture in the United States. Visual culture, also known as visual studies, is a new field for the study of the cultural construction of the visual in arts, media, and everyday life. It is a research area and a curricular initiative that regards the visual image as the focal point in the processes through which meaning is made in a cultural context. An interdisciplinary field, visual studies came together in the late 1980s after the disciplines of art history, anthropology, film studies, linguistics, and comparative literature encountered poststructuralist theory and cultural studies. Deconstructionist criticism showed that the academic humanities were as much artefacts of language as they were outcomes of the pursuit of truth. The inclusive concept of culture as “*a whole way of life*” (Raymond Williams) became the object of inquiry of cultural studies, which encompassed the “high” arts and literature without giving them any privileged status. As a result of the cultural turn, the status of culture has been revised in the humanities: it is presently seen as a cause of – rather than merely a reflection of or response to – social, political, and economic processes. The importance of the concept of cultural context in the humanities added further momentum to the rise of visual studies. Perception has come to be understood as a product of experience and acculturation, and representations are now stud-

ied as one among the other signifying systems that make up culture.

Although the new field of visual studies has enjoyed a proliferation in the Anglo-American academy over the past decade, there is no consensus among its adepts with regard to its scope and objectives, definitions, and methods. Recent introductions to and readers of visual culture have spelled out a variety of conceptual perspectives. *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn* endeavours to answer the fundamental question of how to conciliate diverse theoretical positions in order to develop a common ground for working in the field of the visual. This book focuses on both the theoretical underpinnings of visual studies and the institutional implications of establishing a new area of inquiry.

Lately, visual culture has become the center of various concerns. At the May 2001 Clark Art Institute Conference, “Art History, Aesthetics, Visual Studies”, (Williamstown, Mass., USA)<sup>2</sup> the question was posed as to whether or not this new field had reached a state of inconsistency by subsuming everything related to the cultural and the visual. Matthew Rampley, participant in the fourth international “Crossroads in Cultural Studies” conference (Tampere, Finland, 2002), is of the opinion that visual culture has no object of study since it commenced with a disapproval of the “*traditional histories of art, film, photography...{and} their positivist attachment to their object as a discrete given.*”<sup>3</sup> I envisioned my task to be to

<sup>1</sup> DIKOVITSKAYA, M.: *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (Mass.)–London 2005, 2006.

<sup>2</sup> HOLLY, M. A. – MOXEY, K. (ed.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown (Mass.) 2002.

<sup>3</sup> RAMPLEY, M.: Whatever Happened to Material Culture? Paper presented to Session on Theory and Pedagogy of Visual Culture at the “Crossroads in Cultural Studies” 4<sup>th</sup> International Conference, Tampere, (Finland) 2002.

show how visual studies avoids these two ontological perils and negotiates between the Scylla – the lack of a specific object of study – and the Charybdis – the expansion of the field to the point of incoherence.

This book took on a comparative perspective from which it asked the following questions: What is visual studies and what is its object? What is the relevance of visual culture for art historians? What attitudes do they adopt toward visual studies today? What is the relationship between the study of the history of art and the study of the visual and the cultural? Does visual culture require interpretative methodologies that are distinctive from those employed by art history and cultural studies?

In order to understand the interplay between art history, cultural studies, and visual studies, it is crucial to examine a range of theoretical standpoints. In 2001, I approached and interviewed the academics who had responded to the “Questionnaire on Visual Culture”<sup>4</sup> and faculty members from a number of American universities.<sup>5</sup> My aim in the interviews was both to solicit a reflection on issues whose coverage in the existing literature seemed either insufficient or vague and to reveal how the interviewees’ thoughts were related to other statements in the field. I also strove to explore with “the subjects of visual culture” their experiences in the changing academic environment. Three clusters of scholars are represented: the first sees visual studies as an appropriate expansion of art history; the second group views the new focus as independent of art history and more appropriately studied with technologies of vision related to the digital and virtual era; and, finally, the third cluster considers visual studies a field that threatens and self-consciously challenges the traditional discipline of art history.

In the text, the quotations are grouped to create a polylogue, in which thoughts are communicated,

positions are counterpoised, and meanings are created. I convened this virtual panel hoping not only to make explicit the implicit differences in the views on and approaches to visual studies of its advocates, but also to illustrate how their ideas and arguments may complement each other – in other words, to find points of convergence and productive disagreement. Thus, rather than showing a consensus, such a design allows for a revelation of the subtle aspects of the complex debate and fashions a space where the exchange of opinions on the field’s agenda(s) unfolds.

An academic field is defined by three criteria: the object of study, the basic assumptions that underpin the methods of approach to the object, and the history of the discipline itself. The following excerpt from Chapter 1, “Theoretical Frameworks,” discusses Genealogy and the Object(s) of Visual Culture Studies.

Since the term “*pictorial turn*” was coined in the USA in the 1990s by W. J. T. Mitchell, it has served as a focus for the ongoing theoretical discussion on pictures whose status lie “*somewhere between what Thomas Kubn called a ‘paradigm’ and an ‘anomaly’*” and which have emerged as a “*kind of model or figure for other things*” in the human sciences.<sup>6</sup> At the same time, the related issues of vision and visibility have been zealously explored across a broad range of the humanities and social sciences — the trend called the “visual turn”.<sup>7</sup> W. J. T. Mitchell further posited that a new interdiscipline of visual studies has surfaced around the pictorial turn that runs through critical theory and philosophy.<sup>8</sup> I argue that if we are to accept Mitchell’s thesis that visual studies was born to the marriage of art history (a discipline organized around a theoretical object) and cultural studies (an academic movement echoing social movements) we should recognize that it is the “cultural turn” that made visual studies possible in the first place. In this case, the question arises: What constituted the cultural turn?

<sup>4</sup> Questionnaire on Visual Culture. In: *October*, 77, Summer 1996, pp. 25-70.

<sup>5</sup> I conducted interviews with and received written responses from 30 people, including Thomas Conley, Douglas Crimp, George Dimock, Paul Duro, Anne Friedberg, Brian Goldfarb, Thomas Gunning, James Herbert, Judy Ho Orange, Michael Ann Holly, Martin Jay, David Joselit, Laura U. Marks, Nicholas Mirzoeff, W. J. T. Mitchell, Sheila Murphy, David N. Rodowick, Fatimah Tobing Rony, Howard Singerman, Janet Wolff.

<sup>6</sup> MITCHELL, W. J. T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994, p. 13.

<sup>7</sup> JAY, M.: That Visual Turn: The Advent of Visual Culture. In: *Journal of Visual Culture*, 1, 2002, No. 1, pp. 87-92; JAY, M.: Cultural Relativism and the Visual Turn. In: *Journal of Visual Culture*, 1, 2002, No. 3, pp. 267-278.

<sup>8</sup> MITCHELL, W. J. T.: Interdisciplinarity and Visual Culture. In: *The Art Bulletin*, 77, 1995, No. 4, pp. 540-544.

From the early 1980s on, the study of culture became overwhelmingly significant in the human sciences. In general, we can distinguish between two research paradigms: one that organized the study of society on the model of natural sciences and another whose approach belongs to the interpretative and hermeneutic tradition that emphasizes human subjectivity and contextual meaning. Before the cultural turn, researchers did not much question the meaning or operation of social categories themselves, nor did they pay attention to individual motivation within social formations. Research projects based on a commonsense meaning of the social typically employed quantitative methods. In the end, “*multimillion-dollar studies of census records... and thousands of individual case studies came up with contradictory rather than cumulative results. Social categories – artisans, merchants, women, Jews – turned out to vary from place to place and from epoch to epoch, sometimes from year to year. As a result, the quantitative methods that depended on social categories fell into disrepute.*”<sup>9</sup>

The major theme needing revision was the status of the social. Historians began to explore cultural contexts in which groups or individuals acted and to emphasize the interpretation of symbols, rituals, and discourses. The issue of subjectivity and the subjective side of social relations was given an important place on the research agenda. The scrutiny of culture demonstrated, among other things, that all our approaches are contaminated with ideological preconceptions. The previous paradigm, based on a belief in the objective nature of social scientific inquiry, was subsequently displaced by a standpoint that reveals culture – a representational, symbolic, and linguistic system – to be an instigator of social, economic, and political forces and processes rather than a mere reflection of them. As Stuart Hall stressed in the Open University course on “Culture, Media and Identities”,

the cultural turn “*could be read as representing a ‘re-turn’ to certain neglected classical and traditional sociological themes after a long period dominated by more structural, functionalist or empiricist concerns.*”<sup>10</sup> Among the notable outcomes of these explorations was the forging of a common language that uses the same concepts and terms – such as “culture,” “practice,” “discourse,” and “narrative” – across many disciplines that have become mutually intelligible.<sup>11</sup>

The cultural turn brought to the study of images a reflection on the complex interrelationships between power and knowledge. Representation began to be studied as a structure and process of ideology producing subject positions. In the light of Louis Althusser’s<sup>12</sup> broadened notion of ideology – that it covers all aspects of societal life and is analogous to systems of signs – the work of art came to be seen as a communicative exchange. As a result, the concept of autonomy of art was replaced by the concept of intertextuality. Art was now treated as a specific discursive system that during the modern period created the category of “artwork” as a repository for values (non-instrumentality, creative labor, etc.) that had been suppressed within the dominant culture of mass production. Contemporary scholarship has disclosed the ways in which the work of art has been traditionally presented as the object that rejects contingency and refuses or “*frustrates the grasp of discursive systems of knowledge through its relentless formal self-transformation*” and has revealed how “*formal meaning becomes the emblem of an immanent, autonomous drive towards differentiation.*”<sup>13</sup> The scholarship that rejects the primacy of art in relation to other discursive practices and yet focuses on the sensuous and semiotic peculiarity of the visual can no longer be called art history – it deserves the name of visual studies.

It is important to emphasize from the outset that visual culture/visual studies is not the same thing for

<sup>9</sup> BONNELL, V. E. – HUNT, L.: *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*. Berkeley – Los Angeles 1999, p. 7.

<sup>10</sup> HALL, S.: The Centrality of Culture. In: THOMPSON, K. (ed.): *Media and Cultural Regulation*. London – New Delhi 1997, pp. 207-238, see p. 223.

<sup>11</sup> BONNELL – HUNT 1999 (see in note 9).

<sup>12</sup> ALTHUSSER, L.: Ideology and the Ideological State Apparatus. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. B. Brewster. London 1971.

<sup>13</sup> KESTER, G. March 24, 2000. A Response to Tim Hodgkinson. In: *Socially Engaged Practice Forum, message #25*. <http://www.listbot.com>.

all of its theorists and practitioners. Moreover, one can speak of distinct schools of thought being formed at the different institutions of higher learning in which these people teach and do research. To begin with, Michael Ann Holly, former chair of the Art and Art History Department at the University of Rochester (home to the first US graduate program in Visual Studies) and now director of research at the Clark Art Institute thinks of visual culture as a hybrid term that describes a situation when one fuses works of art with contemporary theory imported from other disciplines and fields, particularly semiotics and feminism.<sup>14</sup> For Holly, visual studies calls into question the role of all images in culture, from oil painting to twentieth-century TV. These images can be contrasted and compared on the basis of their working as visual representations in culture rather than through the use of such categories as “*masterpieces*” and “*created by geniuses*” vs. “*low art*”. As a historiographer interested in the intellectual history of art history, Holly has been concerned with how the practice of art history in the United States was turning into an empirical discipline, preoccupied solely with facts and frozen in place around the time of the Cold War. In the late 1980s, the influx of thinking that has fallen under the ubiquitous term “theory” shook up those established procedures and protocols of the discipline. In his response to my questionnaire, Stephen Melville of Ohio State University pointed to theory as the essential background for the origin of visual culture: “*Shortly after the Second World War, and depending very much on a complicated set of cultural and political developments through the 1960s, you have the emergence of a very powerful line of thinking in France that ultimately gives rise to what is called, briefly and mostly around the journal *Tel Quel* in France but much more sustainedly in the United States, ‘theory’. The developments that drive the emergence of theory happened in a variety of fields – anthropology, literary criticism, psychoanalysis, intellectual history, philosophy. There is a large body of shared references that bind them together – to Saussure and linguistics, to the drift of post-Kantian European philosophy, to some stakes in or near Surrealism. One shared feature of this work is its claim to a thorough-going ‘anti-humanism’. Some people think of it*

*as a form of Marxist ideology critique with the modifier ‘bourgeois’ understood to be integral to what’s meant by humanism here; others, including myself, will take its force to be better caught by reference to Nietzsche or Heidegger. It seems natural to take this as entailing also some kind of critique of ‘the humanities’. Visual culture, more or less inheriting all this, would be part of an undoing or unprivileging of the humanities and the central place they traditionally occupy in the university, and of course art history would be one of the things in need of such undoing.”*<sup>15</sup>

The new field of visual culture drew upon critical theory and cultural studies, the latter itself being a critique of the barriers between the humanities and the social sciences that had been constructed in the nineteenth century due to the refusal of art to be subsumed under scientific rationality. In this light, Janet Wolff, former director of the Rochester Visual and Cultural Studies Program and now Professor at the Centre for Interdisciplinary Research in the Arts, The University of Manchester, argued that the necessary project for the study of art would be an approach which combines textual analysis with sociological analysis of institutions. Such an approach emerged from her own frustration with two modes of analysis – what she described as a parallel experience and parallel dissatisfaction with two traditions: “*first, a sociological tradition that looks at cultural institutions and cultural processes but never pays attention to the text... and which is agnostic about aesthetic questions; and second, textual analysis mainly in the humanities, which for the most part pays no attention to institutions and social processes, but concentrates on readings – however interesting but nonetheless just readings – of texts and images. My argument has been that the best kind of work in visual studies manages to do both of those things and to integrate them.”*<sup>16</sup>

In short, visual studies – the study of representations – pays close attention to the image but uses theories developed in the humanities and the social sciences to address the complex ways in which meanings are produced and circulated in specific social contexts. Holly, co-editor of three anthologies, *Visual Theory: Painting and Interpretation* (1991), *Visual Culture: Images and Interpretations* (1994), and *Art*

<sup>14</sup> M. Dikovitskaya’s interview with Michael Ann Holly, 2000.

<sup>15</sup> S. Melville’s response to Margaret Dikovitskaya, 2001.

<sup>16</sup> M. Dikovitskaya’s interview with Janet Wolff, 2001.

*History, Aesthetics, Visual Studies* (2002),<sup>17</sup> is convinced that considering images in light of new theoretical perspectives provides new answers to old questions about art. At stake here is not only the possible “scientific” classification of objects – which could be the pitiful fate of an art history that is not so theoretically informed – but also the loss of the interrogation of images: testing them and bombarding them with ideas.

For James D. Herbert of the University of California at Irvine, visual culture is a term encompassing all “*human products with a pronounced visual aspect including those that do not, as a matter of social practice, carry the imprimatur of art,*” whereas visual studies is a name for the academic discipline that takes visual culture as its object of study.<sup>18</sup> Visual studies democratizes the community of visual artifacts by considering all objects – and not just those classified as art – as having aesthetic and ideological complexity. However, instead of leveling them or lumping them all together, visual studies embarks on the scrutiny of the hierarchy of objects that has imbued and continues to imbue some with a greater significance than others. I find a connection between this view on visual studies and the concept of “World Art Studies” initially put forward by British art historian John Onians. When World Art Studies works against the art historical canon by “*taking the broadest view of what is visually interesting,*” it, like visual studies, involves “*acknowledging the variation of concentration on different forms of art through time and across cultures.*”<sup>19</sup> As Onians notes, this should ultimately help us understand such phenomena as the European privileging of fine arts over decorative arts or the Chinese disregard of paintings not produced by the literati. Onians underlines the possibility of what he calls a “natural” history of art, whose task would be to explore how the relationship of humans to their natural environment determines the diverse character of art throughout the world. Herbert’s visual studies, however, suspends itself somewhere between an art history that

uses evidence of human social practice to understand a work of art and an anthropology that regards material artifacts as evidence of such practice. In this formulation, visual studies reflects the impact of cultural anthropology, which was responsible for the recent displacement of the elitist notion of culture based on absolute models of aesthetic value (which needs to be cultivated in everybody but is available to only a few) by another concept that considers material, folk, and popular cultures as important signifying practices. This all-embracing and anthropologically more egalitarian notion of culture implies that all artifacts and practices are worthy of scientific study. It also encourages the application of methods and procedures that were previously reserved for the study of “high” culture to those artifacts that were thought to be outside of it but which are cultural nonetheless. Herbert’s desire for the expanded territory of visual studies also echoes somewhat the concept of material culture introduced to art history some twenty years ago by Jules David Prown, an art historian from Yale University where Herbert studied for his Ph.D. The object-based theory of material culture premises that artifacts are primary data for the study of culture and that they should be used as evidence rather than illustrations; it thus deals with objects such as Chippendale sideboards or furniture because they have symbolic meaning or symbolic capital in the antebellum United States. Through its attendance to both art objects and artifacts, visual culture in Herbert’s formulation forges an important bridge with material culture studies and thus escapes the danger of being reduced to mere semiology of the visual sign. Additionally, visual culture pays special attention to the study of modern manufactured goods (thus distinguishing itself from art history).

W. J. T. Mitchell of the University of Chicago describes visual culture as analogous to linguistics: the former has the same relation to works of visual art as the latter has to literature. Art here plays the role of literature despite a fundamental difference

<sup>17</sup> BRYSON, N. – HOLLY, M. A. – MOXEY, K. (ed.): *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Cambridge 1994; BRYSON, N. – HOLLY, M. A. – MOXEY, K. (ed.): *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover – London 1994; HOLLY, M. A. – MOXEY, K. (ed.): *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown (Mass.) 2002.

<sup>18</sup> HERBERT, J. D.: Visual Culture/Visual Studies. In: NELSON, R. S. – SHIFF, R. (ed.): *Critical Terms for Art History*. London – Chicago 2003, second edition.

<sup>19</sup> ONIANS, J.: World Art Studies and the Need for a New Natural History of Art. In: *The Art Bulletin*, 28, 1996, No. 2, pp. 206-209, see p. 206.

between, on the one hand, visual imaging and picturing and, on the other, linguistic expression: language is based on a system (syntax, grammar, phonology) that can be scientifically described while pictures cannot. In addition, while literature forms a part of the study of language, visual art is just one area of visual culture. The emergence of visual culture is a challenge to traditional notions of reading and literacy. Because the literary text consists of visible signs, the alphabet and mode of inscription become issues: the researcher has to analyze writing as a system of images. The Chinese character system, Egyptian hieroglyphics, and Aztec writing have very elaborate graphic conventions. All these symbols have historical origins; they become the proper domain of visual culture, which stimulates an interest in typography, graphology, and calligraphy. Beyond this graphic level, there is a realm of what can be called “virtual” visuality in literature implied by the text that contains images, inscriptions, and projections of space. Traditional literary scholars, who are not interested in how the text represents itself, usually read through novels, plays, and poems for something else (plot, meaning, etc.) and are not very mindful of descriptive literary texts where the projection of virtual spaces and places unfolds. Visual culture, on the other hand, refers to this world of internal visualization that appeals to imagination, memory, and fantasy. Memory is encoded both visually and verbally and has a connection to rhetoric. The psychological notions of vision – interior vision, imagining, dreaming, remembering – are activated by both visual and literary means. Thus, the study of visual culture allows all these aspects to come into view: one begins to look at and actually examine the process of visualizing literary texts.

The focus of visual culture analysis is shifted away from things viewed toward the process of seeing, insists Mitchell. He chose the title “Visual Culture” instead of “Visual Studies” for his course at the University of Chicago because he was interested in the constructedness of vision: “*The name Visual Studies seemed to me too vague, since it could mean anything at all to do*

*with vision, while Visual Culture... suggests something more like an anthropological concept of vision as artifactual, conventional, and artificial – just like languages, in fact, which we call ‘natural languages’, in the same breath we admit that they are constructed systems on the borderlines between nature and culture. By calling the field Visual Culture, I was trying to call attention to vision as itself prior to consideration of works of art or images, and to foreground the dialectics of what Donna Haraway calls ‘nature/culture’, in the formation of the visual field. Vision itself is a cultural construction.”*<sup>20</sup>

One of the main questions which visual culture addresses is: What is it that you learn when you learn to see? According to Mitchell, works of art do not set the boundaries of the new field, nor do images or representations. For instance, buildings and landscapes, which are neither images nor representations, are nevertheless objects that are looked at in the course of everyday life and are, therefore, legitimate objects of visual culture.

The way one sees the world is important and the visual field is the place where social differences are inscribed. Researchers<sup>21</sup> who adopted Mitchell’s definition<sup>22</sup> of visual culture as the study of the cultural construction of visual experience in everyday life, as well as in media, representations, and visual arts use “cultural” and “social” interchangeably, and this calls for clarification. When asked during our interview, Mitchell posited that visual culture is about the social formation of the visual field, or visual sociality: “*Raymond Williams suggests we think of society as designating the whole realm of relations among persons, classes, groupings, i.e. so-called ‘face to face relations’, or immediate relations. Culture is the structure of symbols, images, and mediations that make a society possible. The concepts are interdependent: you could not have a society that did not have a culture, and a culture is an expression of social relations. However, the culture is not the same thing as the society: society consists in the relations among people, culture the whole set of mediations that makes those relations possible – or (equally important) impossible. Visual culture is what makes possible a society of people with eyes.*”<sup>23</sup>

<sup>20</sup> M. Dikovitskaya’s interview with W. J. T. Mitchell, 2001.

<sup>21</sup> BARNARD, M.: *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*. New York 1998; MIRZOEFF, N.: *An Introduction to Visual Culture*. London – New York 1999.

<sup>22</sup> MITCHELL, W. J. T.: Interdisciplinarity and Visual Culture. In: *The Art Bulletin*, 77, 1995, No. 4, pp. 540-544.

<sup>23</sup> M. Dikovitskaya’s interview with W. J. T. Mitchell, 2001.

The epistemological centrality of culture does not imply that “everything is culture” but means that every social practice depends on and relates to meaning, and culture is the constitutive condition of that practice. One can conclude that visual culture is a field for the study of both the social construction of the visual (visual images, visual experience) and the visual construction of the social, which apprehends the visual as a place for the examining the social mechanisms of differentiation. The interesting questions that might be further asked here are: What is the absence of visual culture? and What is the absence of cultural vision?

Visual studies claims that the experience of the visual is contextual, ideological, and political. Douglas Crimp of the University of Rochester posits that objects of study should be determined by the type of knowledge that one seeks to create and by the specific uses for that knowledge. When he began thinking about the subject of AIDS about twenty years ago, he was interested in how American artists and the art world as a social matrix were responding to the crisis brought on by the epidemic. Crimp became involved in a political movement fighting AIDS. He soon realized that the initial questions he had been asking were inadequate for the type of information he sought to produce: “*To limit myself to fairly narrowly defined notions of art practice or the art world would not suffice... This didn't mean that I relinquished my interest in how art practices were dealing with AIDS, but it gave me a very different perspective on how people might deal with it: what kinds of information they would have to understand in order to deal with the subject adequately.*”<sup>24</sup> Thus, Crimp began looking at wider ranges of cultural discourses, including popular culture and medical discourse, that were outside the purview of contemporary art. This is just one, albeit a vivid, example of how and why a researcher's orientation has changed from an art critical to a visual studies perspective.

Nicholas Mirzoeff, formerly at the State University of New York at Stony Brook and now at New York University, insists that visual culture is “*something different from simply art history with a little bit of theory admixed.*”<sup>25</sup> He calls visual culture the interface between all the disciplines dealing with the visuality

of contemporary culture. According to Mirzoeff, visual culture was born in the new art history departments set up in the British universities but it has begun to have a much wider range of possibilities in the last ten years. The latest developments in digital technology caused the immense cultural changes throughout the world that earned the visual a pre-eminent place in our everyday life. This explains visual culture's preoccupation with analysis of events in which the consumer interacts with visual technologies in search of pleasure, information, or other edification. Today, Mirzoeff opines, visual culture needs to position itself as a critical study of the genealogy and condition of the global culture of visuality. Globalization in its various forms – global TV channels and programs, global visual infrastructures such as cable and satellite, and the World Wide Web – is one of the key features of our lives. Since the exploration of these forms does not fit the disciplinary boundaries of traditional academic courses, a postdisciplinary formation called Visual Culture comes to the fore: “*Visuality is the term that I tend to use now, rather than visualization, meaning the visual in the overlap between representation and cultural power. In talking about visuality, one has in mind a much wider field than that concerned only with the media, one covering the present process of collapse of the media into each other, or convergence – particularly in the digital realm – so that it no longer makes sense to organize our study of visuality by medium.*”<sup>26</sup>

Visual culture entails a mediation on blindness, the invisible, the unseen, and the unseeable. Engagements with biomedicine and digital technology have allowed us to form new conceptions of contemporary bodies. Lisa Cartwright, a former professor at the University of Rochester and now at the University of California, San Diego, explores the optical virtuality of postvisual domains constituted by institutional discourses of science and medicine. These employ such techniques as endoscopy, where simulation reproduces not merely the image but also behaviors and functions. Telepresent surgery, which involves using virtual reality to perform surgery at a distance, is another example of a possible object of scrutiny for visual culture.

<sup>24</sup> M. Dikovitskaya's interview with Douglas Crimp, 2001.

<sup>25</sup> M. Dikovitskaya's interview with Nicholas Mirzoeff, 2001.

<sup>26</sup> Ibidem.



David N. Rodowick, a former professor at the Rochester Visual and Cultural Studies Program and now the director of the Film Program at King's College (London, UK), is mostly interested in the critical theoretical study of the different visual and articulable regimes. Contrary to Mirzoeff, Rodowick argues that the notion of visual culture is not only a function of twentieth-century culture but needs to be applied historically. He based his concept of visual culture on Deleuze's understanding of Foucault's theory.<sup>27</sup> Deleuze was able to see in Foucault what Foucault did not necessarily see clearly himself, namely, that he had a unique sense of how the occurrence of epistemic changes from early modern society and the industrialized era to the twentieth century took place. Foucault revealed not only changing notions of subjectivity but also how such notions of subjectivity themselves overlap different strategies of visualization and expression, which Deleuze called "*le visible et l'énonçable*", or the visible and the utterable. Deleuze developed a periodization of the history of power – from a sovereign, to a disciplinary, to what he calls a control society. While each of these periods is marked by different strategies of knowing and power, they are also articulated by means of distinctive mobilizations of the visible and the expressible. In our interview, Rodowick stated that the same set of concepts can be used to explain both cultural and epistemo-

logical changes taking place over long periods of time. He said: "*For me, this is what visual culture is all about: how these different notions of power and knowledge change across different strategies of visualization and expression, and how they are imbricated with one another in different complex ways in different, relatively distinct, historical eras.*"<sup>28</sup> Visual culture embraces modes of being and experiencing within distinct regimes, modes such as subjectivities – subject positions that emerge through visual relations, the subject within the "society of spectacle" – as well as industries of the visual.

To summarize, some researchers use the term visual culture/visual studies to denote new theoretical approaches in art history (Holly); some want to expand the professional territory of art studies to include artifacts from all historic periods and cultures (Herbert); others emphasize the process of seeing (Mitchell) across epochs (Rodowick); while still others think of the category of visual as encompassing nontraditional media – the visual cultures not only of television and digital media (Mirzoeff) but also of science, medicine, and law (Cartwright). Objects of visual studies are not only visual objects but also modes of viewing and the conditions of the spectatorship and circulation of objects. One can conclude that visual studies goes far beyond its constituent object-oriented disciplines of art history, anthropology, film studies, and linguistics.

---

<sup>27</sup> DELEUZE, G.: *Foucault*. Minneapolis 1988.

<sup>28</sup> M. Dikovitskaya's interview with David N. Rodowick, 2001.

## O objektoch a subjektoch štúdií vizuálnej kultúry

### Resumé

V priebehu deväťdesiatich rokov sa objavil veľký počet úvodov a antológií o vizuálnej kultúre, ktoré ponúkli množstvo rozličných koncepcných perspektív. Tieto publikácie hľadali odpoveď na otázku, ako zosúladiť rozdielne teoretické pozície a vybudovať spoločnú základňu pre prácu s vizuálnom. Kým akademický svet na stránkach odborných časopisov a v rámci odborných organizácií búrlivo diskutuje o správnom postupe, v severnej Amerike, Európe a Austrálii sú otvárané obsažné fakultné a celouniverzitné programy vizuálnych štúdií.

Ako súčasť výskumu, ktorého výsledkom sa stala moja kniha *Vizuálna kultúra: Štúdiá vizuálna po kultúrnom zlome* (*Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (Mass.) – London 2005, 2006), som viedla interview s 33 osobnosťami. Zamerala som sa na amerických univerzitných profesorov, medzi ktorými bolo aj mnoho tých, ktorí odpovedali na dnes neslávne známy Dotazník k vizuálnej kultúre (Questionnaire on Visual Culture. In: *October*, 77, Summer 1996, s. 25-70). Cieľom bolo získať rad postojov k teoretickým a pedagogickým problémom a predstaviť historický prehľad štúdií vizuálnej kultúry s previazaním na súčasnú polemiku o zdrojoch a smerovaniach odboru.

Pre teoretikov a praktikov v odbore neznamenujú vizuálna kultúra a vizuálne štúdie vždy jedno a to isté. Michael Ann Holly uvažuje o vizuálnych štúdiách ako o hybridnom pojme, ktorý opisuje stav prepájania umeleckých diel so súčasnou teóriou, importovanou z iných disciplín, predovšetkým zo semiotiky a feminizmu. Ako historička, zaujímajúca sa o intelektuálny aspekt dejín umenia, upriamila svoju pozornosť na otázku, ako sa americká historiografia umenia menila na empirickú disciplínu, prednostne zameranú na fakty, ktorá uviazla v období studenej vojny. Koncom osemdesiatich rokov otriasol týmito zaužívanými procedúrami a protokolmi odboru prílev toho, čo sa sústredilo pod všadeprítomným pojmom „teória“. Holly je presvedčená, že otázky

vznesené na základe reflexie teoretických perspektív dokážu dať nové odpovede na problémy starého umenia. Vizuálne štúdiá, štúdium reprezentácie, venujú pozornosť obrazu, ale využívajú teórie pochádzajúce z iných odborov humanitných vied.

Pre Jamesa Herberta zahŕňa pojem vizuálna kultúra „všetky ľudské produkty so zreteľným vizuálnym aspektom“, kým vizuálne štúdiá predstavujú názov akademickej disciplíny, objektom záujmu ktorej je vizuálna kultúra. Vizuálne štúdiá demokratizujú spoločnosť vizuálnych artefaktov. Nespochybnujú dôležitosť umeleckých predmetov pripisujú ostatným artefaktom – z celého sveta – estetickú a ideovú komplexnosť. Vizuálne štúdiá kladú samé seba niekde medzi dejiny umenia, využívajúce dôkazy spoločenskej praxe na vysvetlenie umeleckého diela, a antropológiu, považujúcu materiálne artefakty za dôkazy takejto praxe. Podľa Herberta vizuálne štúdiá neuzatvárajú otázku potenciálnej autonómie umeleckého predmetu, ale ju prostredníctvom skúmania nepretržitého a plodného napätia medzi dvomi základnými konceptmi – spoločenskej „existencie“ a materiálneho „umenia“ – naopak nechávajú stále otvorenú.

W. J. T. Mitchell opisuje vizuálnu kultúru ako analogickú lingvistiku: prvá má ten istý vzťah k dielam vizuálnych umení ako má druhá k literatúre. Vizuálne umenie je iba jednou z oblastí vizuálnej kultúry. Analytické zameranie vizuálnej kultúry sa odvracia od videného smerom k procesu videnia. Mitchell si namiesto názvu „Vizuálne štúdiá“ vybral pre svoj kurz na Chicagskej univerzite názov „Vizuálna kultúra“ z dôvodu záujmu o konštruované aspekty videnia. Jednou z hlavných otázok, na ktoré jeho kurz hľadá odpoveď, je: Čo sa vlastne jednotlivci učí, keď sa učí vidieť? Podľa Mitchella je objavenie sa konceptu vizuálnej kultúry výzvou tradičným predstavám čítania a gramotnosti. Literárny text sa skladá z viditeľných znakov, abeceda a spôsob zápisu sa tak stáva osobitným problémom a bádateľ musí vnímať a analyzovať písaný text ako systém obrazov. Za touto gra-

fickou úrovňou sa v literatúre rozprestiera oblasť virtuálnej vizuality, zahrnutéj v texte, ktorý obsahuje obrazy, zápisky a zobrazenia priestoru. Vizualná kultúra sa tiež vzťahuje k svetu vnútornej vizualizácie, obrátenému k obrazotvornosti, pamäti a fantázii. Štúdium vizuálnej kultúry umožňuje zohľadniť všetky tieto aspekty: je možné začať vnímať a skutočne skúmať proces vizualizácie literárnych textov.

Nicholas Mirzoeff trvá na tom, že vizualná kultúra je „niečo iné než len dejiny umenia s malou prímiesou teórie.“ Podľa jeho názoru je vizualná kultúra rozhraním medzi všetkými disciplínami zaoberajúcimi sa vizualitou súčasnej kultúry. Zameriava sa na analýzu vizuálnych javov, v rámci ktorých sa konzument pri hľadaní zábavy a informácií stretáva s vizuálnymi technológiami, siahajúcimi od maliarstva až k internetu. Vizualná kultúra sa dnes nevyhnutne potrebuje ustanoviť ako kritické štúdium genealógie a postavenia globálnej kultúry vizuality. Globalizácia a jej rozličné formy – globálne televízne kanály a programy, globálne vizuálne káblové alebo satelitné infraštruktúry a World Wide Web – sú jedným z kľúčových komponentov vizuálnej kultúry. Keďže tieto nedávne inovácie prekračujú odborné hranice tradičných akademických kurzov, presadil sa post-disciplinárny útvar s názvom vizualná kultúra: „Skôr než pojem vizualizácia, uprednostňujem dnes používanie pojmu vizualita, a to v zmysle vizuálneho v rámci presahu medzi reprezentáciou a kultúrnou mocou. Pri uvažovaní o vizualite vystupuje na povrch prebiehajúci proces kolapsu médií do seba navzájom, proces ich konvergencie – predovšetkým v digitálnej sfére – a tak už viac nie je zmysluplné organizovať štúdium vizuality podľa druhu média.“

Prednostným záujmom Davida N. Rodowicka je kriticko-teoretické štúdium rozdielnych vizuálnych a artikulačných režimov. Argumentuje, že predstava

vizuálnej kultúry nie je daná výlučne kultúre dvadsiateho storočia, ale že je potrebné ju aplikovať historicky. Rodowick založil svoj koncept vizuálnej kultúry na interpretácii teórie Michela Foucaulta z pera Gillesa Deleuzea, v ktorej je „história“ chápaná ako prechod medzi rozdielnymi audiovizuálnymi režimami. Tieto režimy sú epistemologickými módmami, v ktorých moc a vzdelanie sú prekrývajúcimi sa stratégiami vizualizácie a expresie.

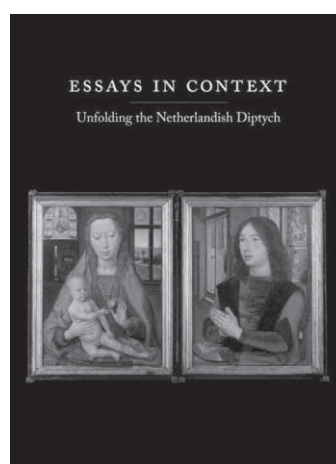
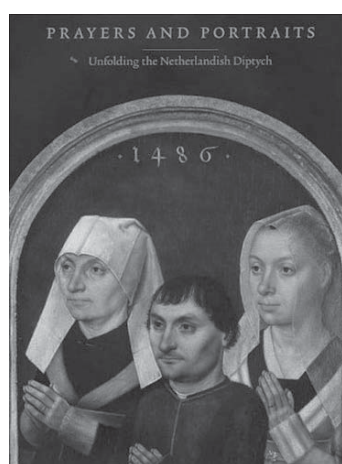
Bolo by možné dospieť k záveru, že niektorí bádatelia používajú pojem „vizuálne štúdiá“ za účelom označenia nových teoretických prístupov v historiografii umenia; niektorí chcú rozšíriť oblasť odborného záujmu štúdií o umení a artefakty zo všetkých historických období a zo všetkých kultúr; iní zdôrazňujú vývin procesu videnia naprieč epochami; ďalší uvažujú o kategórii vizuálneho aj v súvislosti s netradičnými médiami – vizuálne kultúry nielen televízie a digitálnych médií, ale aj vedy, medicíny a práva.

Ktoré sú nesporné vlastnosti nového odboru? Štúdiá vizuálnej kultúry zastrešujú širšie pole skúmania prostredníctvom prijatia populárnych médií, filmu a fotografie, ktoré nespádajú ani do najvoľnejších hraníc dejín umenia. Súčasne sú vizuálne štúdiá metodologicky vymedzené užšie než dejiny umenia, pretože využívajú kritický rámec – sadu predpokladov pomocou ktorých je objekt štúdia posudzovaný. Metodológiu vizuálnych štúdií možno nazvať interdisciplinárnou do tej miery, pokiaľ si neosvojuje zjednodušené komparatívne štúdium, v ktorom by sa rozdiely medzi žánrami umeleckej produkcie stierali. Študenti vizuálnej kultúry môžu aplikovať na umelecké dielo metodológiu zo sféry literárnej kritiky, zároveň však venujú pozornosť ich vzájomnému rozporu.

*Preklad M. Hrdina*

## Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych

## Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych



*Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*. Eds. John Oliver HAND – Catherine A. METZGER – Ron SPRONK. [Exhib. Cat.] National Gallery of Art, Washington, D.C. New Haven – London : Yale University Press, 2006, 340 pp., 328 col. ill. a 92 bw. ill., ISBN 0-300-12155-57.

*Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*. Eds. John Oliver HAND – Ron SPRONK. Harvard University Art Museum, Cambridge, MA. New Haven – London : Yale University Press, 2006, 256 s., 14 col. ill. a 95 bw. ill., ISBN 0-300-12140-7.

Výstava, nazvaná *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, ktorú autorka recenzie mala možnosť vidieť v The National Gallery of Art vo Washingtone, D.C. (12. november 2006 – 4. február 2007), a ktorá bola potom tohto roku predstavená európskemu publiku v Koninklijk Museum voor Schone Kunsten v Antverpách (3. marec 2007 – 27. máj 2007), sa bezpochyby radí k najvýznamnejším a najreprezentatívnejším výstavným projektom nizozemského maliarstva posledných desaťročí. Jej organizátori – John Oliver Hand (kurátor, The National

Gallery of Art, Washington), Catherine A. Metzger (konzervátorka, The National Gallery of Art, Washington) a Ron Spronk (kurátor, Straus Center for Conservation and the Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard University Art Museums, Cambridge, MA) sa zamerali na okrajovo reflektovanú problematiku nizozemských diptychov ako objektov. A to s cieľom preskúmať nielen umeleckohistorickú, ale predovšetkým materiállovú a technickú stránku jednotlivých umeleckých diel. Následne potom odpovedať, pokiaľ možno, na otázky súvisiace s

produkciiu, pôvodnou funkciou a využitím nizozemských diptychov. Z tohto hľadiska je potrebné vysoko oceniť nielen prítomnosť konzervátora vo výskumnom a organizačnom tíme, ale aj jeho začlenenie, a to ako rovnocenného partnera, medzi členov autorského kolektívu výstavného katalógu. Všetci traja autori zdieľali rovnocenne aj zodpovednosť za prezentované výsledky výskumov, a tak ani vstupné štúdie, ani katalógové heslá, nie sú konkrétne autorsky priradené.

Výskumný projekt, ktorý napokon vyústil do zmieňovanej výstavy, bol dlhodobejší. V jeho priebehu sa podarilo postupne preskúmať a detailne zdokumentovať dvadsaťpäť párov obrazov a ďalších pätnásť samostatných tabúľ nizozemskej a francúzskej proveniencie z viac ako tridsiatich verejných a súkromných zbierok v Európe a USA. Okrem tradičných umeleckohistorických postupov boli v rámci výskumu využité aj všetky štandardné nedeštruktívne metódy, preferované tzv. „technical art history“ – technickými dejinami umenia.

Výsledky výskumu sú v katalógu výstavy predstavené v troch základných častiach. Úvodná štúdia je venovaná problematike formátu diptychu v nizozemskej maľbe, nasleduje časť zameraná na otázky materiálu a technických aspektov. Najrozsiahljšiu časť, a zároveň aj vlastné jadro publikácie, tvorí katalóg. Pozostáva zo štyridsiatich hesiel, pojednávajúcich v abecednom poradí diela majstrov ako Jan van Eyck, Robert Campin a Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memling, Geertgen tot Sint Jans, Jan Mostaert, Jan Gossaert, Michael Sittow a ďalších. Súčasťou reprezentačnej, bohato obrazovo vybavenej publikácie je appendix, zahŕňajúci poznámky k textom, údaje o proveniencii jednotlivých diel, o ich účasti na výstavách, ako aj detailnú bibliografiu. Mimoriadne hodnotnou súčasťou katalógu je samostatne priradený technický appendix, obsahujúci všetky základné údaje súvisiace s maliarskou výstavbou prezentovaných obrazov, ako aj s ich technickou skladbou (s. 278-303).

Samotná washingtonská výstava predstavila verejnosti tridsaťsedem nizozemských a francúzskych diptychov vyhotovených v 15. a 16. storočí. Hneď na začiatku je potrebné zdôrazniť, že z predstavenej kolekcie sa iba dve diela dodnes zachovali vo svojej relatívne pôvodnej podobe. Jedná sa o diptychy z brugských zbierok – diptych Hansa Memlinga „*P. Mária s dieťaťom a Maarten van Nieuwenhove*“ (kat. č. 26)

a diptych Jana Provosta „*Kristus nesúci kríž a Portrét päťdesiatštyriročného františkána*“ (kat. č. 31, Musea Brugge, Hospitaalmuseum Sint-Janshospitaal). Faktom totiž zostáva, že drvivá väčšina diptychov bola v priebehu času rozdelená, druhotne upravená a následne, často opakovane, začlenená do nových obrazových celkov a ideových kontextov. Ako výstižný príklad tu možno uviesť práce Albrechta Boutsu – „*Ecce Homo*“ a „*Mater Dolorosa*“ (kat. č. 3, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen), ktoré dnes tvoria ústrednú časť novokonštituovaného triptychu a ktoré s veľkou pravdepodobnosťou ani neboli zamýšľané ako súčasť diptychu, resp. ako pandanty (str. 40). Na druhej strane, v prípade tabúľ Hansa Memlinga – „*Mladá žena s karafiátom*“ (kat. č. 27, The Metropolitan Museum of Art, New York) a „*Dva kone a opica*“ (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam) sa po vyhodnotení výsledkov komplexného nedeštruktívneho výskumu zatiaľ ako pravdepodobnejšia javí ich pôvodná príslušnosť k triptychu.

V rámci výstavy sa jej organizátorom podarilo vcelku presvedčivo rekonštruovať a vystaviť viacero skutočne exkluzívnych nizozemských diptychov, resp. obrazov, pôvodne zamýšľaných a vyhotovených ako pandanty – kat. č. 11, 22, 25, 28, 34-36, 38 výstavného katalógu. Spomenúť možno napríklad tabule so „*Sv. Trojicou*“ a „*Sv. Hieronymom*“, atribuované Majstrovi Adorácie z Lille (kat. č. 22, súkromná zbierka, zapožičané Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum), ktoré pôvodne fungovali ako pandanty. To, že spolu naozaj úzko súviseli, potvrdili aj výsledky nedávneho umeleckohistorického výskumu (porovnaj AINSWORTH, M. W.: Text and Image. How St. Jerome sees the Trinity. In: *The Burlington Magazine*, 149, 2007, č. 1247, s. 95-96).

Osobitne výnimočným výstavným počínom a zároveň hodnotným diváckym zážitkom bolo príležitostné zjednotenie diptychu Michaela Sittowa – „*P. Mária s dieťaťom*“ (Staatliche Museen, Berlin) a „*Diego de Guevara (?)*“ (kat. č. 34, National Gallery of Art, Washington). Obe časti diptychu, ktoré sa v rámci zbierkového fondu svojich materských zbierkových inštitúcií prezentujú ako autonómne obrazy, boli po mimoriadne dlhej dobe práve vo Washingtone opätovne zjednotené vo svojej pôvodnej podobe prenosného objektu. Dva diptychy, zahrnuté do výstavného katalógu – diptych Jana van Scorel (kat. č. 33) s „*P. Máriou a dieťaťom*“ (Tambovskaja Kartinnaja Galere-

ja) a „*Portrétom muža*“ (Staatliche Museen, Berlin, Gemäldegalerie), ako aj diptych Rogiera van Weyden (kat. č. 39) s „*Máriou a dieťaťom*“ (Musée des Beaux-Arts, Caen) a „*Portrétom Jeana de Froimont*“ (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels) sa organizátorom, i napriek veľkému úsiliu, nepodarilo pre výstavu zabezpečiť.

Krédom samotnej výstavy bola myšlienka predstaviť divákovi nizozemské obrazy, ktoré pôvodne tvorili súčasť mobilných objektov a ktoré sú dnes vnímané ako autonómne umelecké diela, v ich pôvodnej funkcii. Teda ako súčasť oltárnych diptychov. Nenehoval sa však pritom ani „afterlife“ jednotlivých obrazov. Ako príklad možno uviesť diptych, ktorého tabule boli vyhotovené v dvoch rozličných časových obdobiach a pochádzajú od dvoch rozdielnych majstrov. Jedná sa o diptych Majstra M. Magdalény a neznámeho francúzskeho majstra – „*Mária s dieťaťom a Willem van Bibaut*“ (kat. č. 23, súkromná zbierka), ktorý bol na washingtonskej výstave umiestnený v priestore, na nový podstavec, mierne pootvorený a divákovi dobre vnímateľný zo všetkých strán. Z predstavenej kolekcie sa svojím svetským charakterom vymyká tzv. „*Priateľský diptych*“ s portrétmi Erazma Rotterdamského a jeho priateľa, humanistu Petrusa Aegidiusa (kat. č. 16). Spojený s menom Quentina Massysa dokumentuje formálne i tematické zmeny viažuce sa k nizozemskému diptychu v 16. storočí v nadväznosti na nástup reformácie. Vo Washingtonne vystavené portréty Erazma Rotterdamského (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Rome) a jeho priateľa Petra Gillisa (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp) boli na základe výsledkov výskumu autorov katalógu klasifikované ako repliky. Vyhotovené podľa Massysových originálov (dnes v Royal Collection, Hampton Court a v súkromnej zbierke vo Veľkej Británii), pravdepodobne v minulosti tiež fungovali ako pandanty.

Integrálnou súčasťou výskumného projektu bolo usporiadanie dvoch medzinárodných „okruhých stolov“ venovaných otázke nizozemského diptychu.

Výsledky diskusie renomovaných špecialistov boli vo forme trinástich štúdií zhrnuté v publikácii *Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*. Je potrebné zdôrazniť, že publikácia je veľmi kvalitná a viac ako pozoruhodná. Aj vďaka tomu, že problematika diptychu je tu rozoberaná z viacerých hľadísk a škála



1. Albrecht Bouts (?): *Kristus s trňovou korunou*. Slovenská národná galéria, Bratislava. Repró: CIULISOVÁ, I.: *Paintings of the 16th Century Netherlands Masters*. Slovak Art Collections. Bratislava 2006.

zvolených prístupov reflektuje aktuálne medievalistické trendy. Vo vzťahu k výskumu materiálu provenienčne sa viažucemu k strednej Európe považujem za zvlášť prínosné najmä štúdie Victora M. Schmidta – „*Diptychs and Supplicants: Precedents and Contexts of Fifteenth-Century Devotional Diptychs*“ (s. 15-31) a Till-Holger Borcherta – „*Innovation, Reconstruction, and Deconstruction: Early Netherlandish Diptychs in the Mirror of Their Reception*“ (s. 172-199). Za osobitne inšpiratívnu pre sféru muzeálnych štúdií považujem štúdiu Ivana Gaskella – „*Diptychs – What's the Point*“ (s. 201-213, opakovane publikovanú v *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 2006, č. 3, s. 325-332).

Na záver je azda potrebné dodať, že slovenské umelecké zbierky, pokiaľ mi je známe, nezahŕňajú žiaden nizozemský diptych z 15. resp. 16. storočia. K skúmanej problematike sa však bezprostredne viaže obraz „*Kristus s trňovou korunou*“ zo zbierok Slovenskej

národnej galérie v Bratislave. [Fig. 1] Obraz pochádza zo zbierky cukrovarníckeho magnáta, zakladateľa a vlastníka cukrovaru v Sládkovičove, baróna Karla Kuffnera (pozri podrobnejšie štúdiu autorky v tomto čísle *Arts*) a do štátnych zbierok sa dostal v rámci donácie Karlovho syna, baróna Raoula Kuffnera. Obraz nebol doposiaľ podrobený komplexnému nedeštruktívnemu výskumu, jeho atribúcia zostáva stále otázná a pripísanie Albrechtovi Boutsovi s otáznikom je azda namieste (CIULISOVÁ, I.: *Pa-*

*intings of the 16<sup>th</sup> Century Netherlandish Masters. Slovak Art Collections*. Bratislava 2006, s. 48-51). Už v roku 1985 však Jarmila Vacková upozornila, že bratislavská tabuľa mohla mať pandant, a síce obraz s „*Bolestnou P. Máriou*“ (VACKOVÁ, J. – COMBLEN-SONKES, M.: *Collections de la Tchécoslovaquie*. Bruxelles 1985, s. 84, kat. č. 33). Aj overenie tejto hypotézy si vyžiada detailný nedeštruktívny výskum diela.

*Ingrid Ciulisová*

## Eva Toranová (1932 – 2006)

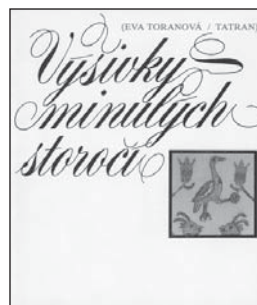
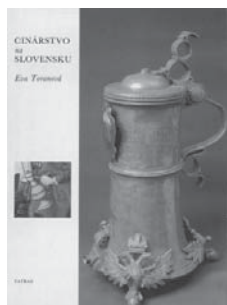
Pracovníčka Slovenského národného múzea (1958 – 1969) a Ústavu dejín umenia SAV v Bratislave (1969 – 1999). Zomrela dňa 6. mája 2006.

Štúdium odboru dejiny umenia – história absolvovala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1951 – 1957), titul kandidát vied (CSc.) získala na Ústave teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied (SAV) v Bratislave (1968) a titul doktor filozofie (PhDr.) na Filozofickej fakulte Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brne (1969).

Popredná a medzinárodne akceptovaná špecialistka a znalkyňa v oblasti dejín umeleckých remesiel.

Najvýznamnejšie publikácie: *Zlatníctvo na Slovensku* (Bratislava 1975, 1983), vydané aj zahraničnými vydavateľstvami (Hanau 1982, Warszawa 1985), *Šperkárstvo na Slovensku* (Bratislava 1976), *Cinárstvo na Slovensku* (Bratislava 1980), *Výšivky minulých storočí* (Bratislava 1984) a *Medikováčstvo* (Bratislava 1991).

*Redakcia*





---

PhDr. Ingrid CIULISOVÁ, CSc., Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4,  
Slovakia, dejuciul@savba.sk

Dr. Stanisław CZEKALSKI, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
ul. Słowackiego 20, 60-823 Poznań, Poland, stachcz@amu.edu.pl

Prof. Margaret DIKOVITSKAYA, Collegium Budapest/The Institute for Advanced Study, Szentháromság  
u. 2, H-1014 Budapest, Hungary, md340@columbia.edu

Prof. Mojmir FRINTA, Professor Emeritus of Art History, The University at Albany, 1400 Washington  
Avenue, Albany, New York 12222 USA, mojmirfrinta@verizon.net

Mgr. Alexandra KUSÁ, PhD., Slovenská národná galéria v Bratislave, Riečna ul. 1, 815 13 Bratislava 1,  
Slovakia, kusa@sng.sk

Dr. Arnoud VISSER, School of Classics, University of St Andrews, KY16 9AL, United Kingdom,  
asqv@st-andrews.ac.uk

Prof. PaedDr. et PhDr. Jindřich VYBÍRAL, CSc., Katedra dějin umění a estetiky, Vysoká škola  
umělecko-průmyslová v Praze, nám. Jana Palacha 80/3, 116 93 Praha 1, Czech Republic,  
vybiral@vsup.cz